

『於母影』の周辺

詩語・詩想の継承 (二)

三浦 仁

一、『於母影』と透谷

1

『マンフレッド』の一部を鷗外が訳出した『於母影』の「マンフレット一節」と『蓬萊曲』との比較の問題は、『蓬萊曲』を論ずる際に度々取り上げられてきた。その時必ず引き合いに出されるのは、第一齣「燈火の疲れはてゝ、自らに消ゆるまで」以下のあらゆる学問を窮めつくした超人としての主人公の提示、および第二齣第二場の「わが眼はあやしくもわが内をのみ見て」以下数行の内省的思索的文体のことである。どちらも主人公の人間像の設定に深くかわり、したがって劇の構想全体にとっても重要な箇所で、『於母影』と透谷」なるテーマの解答はこのあたりにほぼ出尽くしているのかもしれない。私が試みようとするのは、詩行の末端に広く類例を探った上で『蓬萊曲』にとって「マンフレット一節」はいかなる意味を持つかを再確認すること、透谷抒情詩の一、二の作品に『於母影』の影を映しみることに、わずかにこの二点である。

『蓬萊曲』は「雲の絶間もあれよかし／わが燈火なる可き星も現はれよ」という柳田素雄の独白で始まる。この雲の切れ間に現われる星のイメージは第一齣後半に「濃き雲を離れて現はるゝ星ひとつ」、第二齣第一場にも「見るが内に濃雲淡くなりもてゆきつ／おもしろやたちまちに星の天」と繰り

返され透谷の好んで描出した情景なのであるが、冒頭の「星」は「悟り、救いの象徴」とも「行く手を導く」ものとも解されている形象である。文脈からすれば主人公が姿の「見えぬ」ことを悲しむその対象は「靈山」の「恋しき御姿」であるはずで、ここに「星」を点出する必然性は必ずしも認められない。「星も現はれよ」によってこの部分は、「星」と「靈山」との二つを、出現を願望する対象として同時に持つことになった。こうした結果をもたらしたのは私見によれば『於母影』の訳詩「わが星」の介在である。

おもひをかけしわが星は、
光をかくしいづこにて
たれのためにかがやける
心もそらに浮くもの
かゝるおもひをふきはらふ

この夕暮にかぜもがな

小金井喜美子訳とされる「わが星」は、「心もそらに浮くもの」の類の縁語・掛詞や、後半の原詩を離れたあまりに古風な詩句を含みながらも、星に恋人をなぞらせ、雲に隠れた星を想いつつ愛の希望を歌うという浪漫的着想において充分新鮮であり得た。『抒情詩』の詩人たちの愛唱するところでもあったのである(14頁参照)。「雲の絶間」の詩語自体は古歌に出たかもしれないが、イメージの発想の契機は「わが星」にあると思う。

この事例は劇詩『蓬萊曲』への「マンフレット一節」以外の詩の多少の

影響ということを予測させる。右に続く素雄の独白でわが旅の歳月を振り返っての感慨「越え来し方を眺むれば／泡沫の如くに失行く浮世」には「孝女白菊の歌」の「わがこしかたをながむれば」が響いているかもしれないし、作中に散見する

知らず顔なる造りぬしや誰? (第一齣)

光の中に敵を得てしより (第二齣第二場)

草小屋の陰に隠れよかし (第三齣第二場)

等の「や誰」「てしより」「よかし」も、『新体詩抄』『新体詩歌』『新体詞選』(以下『詩抄』『詩歌』『詞選』と略することがある)などの最初期の新体詩には見かけない語で、「いねよかし」「笛の音」「孝女白菊」の落合直文が普及させた語法と私は見ている。もともと『蓬萊曲』に直文の訳詩に共通する語法や文体が部分的に認められるとしても、直文独得の古典的雅文体は『蓬萊曲』の詩質と相容れないところがあり、「マンフレット一節」から学んだものに比すればさほど重大な意味は持たない。透谷が独自の観念世界を形象化し思想を展開して行くには、鵜外訳詩の思考的文体がぜひとも必要であった。

2

『蓬萊曲』の成立に及ぼした「マンフレット一節」の作用の大きさは、最初にあげた第一齣・第二齣第二場の二つの場面だけでもほぼ推し量れようというものが、両詩の類似の部分はもちろんこれにとどまらない。

『マンフレッド』全篇との比較をも試みている佐藤善也の注釈は、直接「マンフレット一節」につながる詩句として他に

眠るといふも眼のみ／心は常に明らけく (第一齣)

空しくも見ゆるかな山と積む書の中／…… (同)

位も爵もあらずもがな、わが為には (同)

たゞひとことの足らぬ心地ぞする (第二齣第二場)

われ世の中に敵をもてりき (同)

唯わが意は／……／見よ、あれなる峰を包める精気なり (同)

蒼穹にも星くづの数は限なく (同)

わが心には休みなく／騒がしき響の絶ねば (第二齣第五場)
燈の油尽きに／しあとに膝を組み思ひを廻らす者を見き (第三齣第一場)

われを迷せし学の巷も、わが狂ひ初めしいつはりの理も／わがあやまりし智慧の木も (第三齣第二場)

等々をあげ、また「然れども……ならず／然れども……ならず」とたたみかける否定形や、「現はれよ」「呼び出でん」等の文形も鵜外訳詩に出た旨を指摘している。これにいま少しく語彙や語法上のことにこだわって次のような対応部分を加えるなら、『蓬萊曲』における「マンフレット一節」受容の状況がおおむね正確に掴めよう。

(a) 汝等をよぶにのぼれよとくこゝにあらはれよ
(a') 白竜／白竜／われ汝稱ぶに／暫し静まらずや (第二齣第五場)

(a'') いわが命ずるに……わが召ぶに (第三齣第二場)

(b) かならずしなぬ物のちからもてよびいでむ
(b') 雪を踏みて登らずや神の力もて……／神の力もて登れと言へり (第一齣)

(b'') さらばわが魔力もて滅さんに (第三齣第二場)

(c) かぎりもなきこの世のさま／の鬼神よ／此世をとりまきて風にすめる神／よ
(c') 今日迄おのれを病ませ疾はせたりし種々の／光に住める異形の者の……／……またおのれは今暗に住める／あやしきものの (第二齣第二場)

(c'') 然れどもわれ必らず汝を誠めん、こゝの仙姫を覚ます勿れ (第三齣第一場)

(d) まもりの力をもていま汝等をいましめむ
(d') 空を歩く鬼神の霊精をも／驚ろかしてん／ (第二齣第一場)

(e) 恐しきしるしもて汝等をばふるはしめむ
(e') 空を歩く鬼神の霊精をも／驚ろかしてん／ (第二齣第一場)

(f) 我ねむるとはいへどまことのねむりならず

(f) 然れどもこは／わが世を逃れしまこと理由ならず (第二齣第二場)

(f) 出でしとて世はわがまことに悪む所ならず (第三齣第二場)

(g) なほ我身にはたらず一人のためよき事し／……／なほ我身にはたらず

(g) 雲もなほ己れがまことの願ならず、精気も／なほまこと己れが願ならず (第二齣第二場)

(g) 世を去り、恋人／を捨て、なほ足らずして己れの滅を欲ふは (第三齣第二場)

(h) はや我は世中に学ばぬ道はあらず

(h) われには早や珍らしき／者あらず (第一齣)

(i) のぼれよとくのぼれよとくこゝにあらはれよ／まだきたらぬ

(i) 俯伏せよ、ひれふせよ、降らずや／……／いまだひれふさぬ (第三齣第二場)

(i) 起きよ、起きよ、素雄ぬし／……／悩めるか、まだ起きぬ (別篇)

煩瑣をいとわず類句を羅列してみたのはほかでもなく、「マンフレット一節」の用語・文体が『蓬萊曲』全篇に浸透し表現の面からこれを支えているのを確認するためである。先の「現はれよ」「呼び出でん」は「おに鬼」「鬼」を眼前に出現せしめる働きを持つ言葉であった。「其中に働かし巨人／どもを呼出で、」「わが露姫を／呼び出づること」の「呼出づ」も霊界との交流という詩の構想が要求した詩語にほかならず、「稱ぶに」「召ぶに」も白竜や死を呼び寄せようとする点でこれと等しい。「神」「大魔王」の超自然的な力の表現に用いられた「神の力もて」「魔力もて」、あるいは形なきものの存在を表わす「光に住める」「暗に住める」、いずれも「マンフレット一節」の用法と同一である。「汝を誡めん」「霊精をも／驚ろかしてん」は鬼神に対抗しこれを動かし得る主人公の超人的能力を示し、「まこと……

ならず」「なほ……ず」「なほ足らず」「早や……あらず」等の否定形の多用は、現世を拒み他界に想いを馳せながらなお信すべき拠り所を見出せず、心足りることを知らない懷疑精神の所産と見るべく、知識・善行・権力等現世的なるものの一切を否定し去らんとする「マンフレット一節」の文体の働きと効果は同じである。「……いまだひれふさぬ」「……まだ起きぬ」は、登場人物（大魔王・露姫）が相手（素雄）に命令し、相手が即刻従わぬためにしばしば独白によってドラマが進行するという、劇の展開にかかわる文型でこれも「マンフレット一節」に学んだかと思われる。『蓬萊曲』には「あやし」「業」「敵」「仇」「滅」等の語が頻出する。「あやし」は不可思議な靈力を表わすものとして、「業」も「詛ひの業」「滅尽の業」の類の神意を帯びた語として、「敵」「仇」は世界を敵とする反逆的姿勢を示す言葉として使われることが多い。いずれも鵠外訳詩の用法と趣きを一にする。これらは『楚囚之詩』にはほとんど現われない詩語であり、少くとも右のような意味合いで用いられたことはない。このほか「天地に盈つる美」「天地に盈つる靈」「天地」「限りなき人」「限りなき詛ひの業」の「数多く」の意の「限りなき」「おもへばわが内には、かならず和らがぬ両／つの性のあるらし」の「決して」という否定語の「かならず」、これらも「天地の力もしり」「かぎりもなきこの世のさまぐの鬼神」「かならずしなぬ物のちから」に拠ったと想像される。一人称の代名詞からして『楚囚之詩』の「余」に代えてより内省的な響きを持つ「おのれ」を多用したのは、「マンフレット一節」にならったものではなかったか。そしてこうした傾向が集中的に現われるのが第二齣第二場前半の場面で、少くともこの部分に関しては訳詩の圧倒的影響なしには成立し難いのではないかと思わせるほどである。

透谷が「近代の鬼神を駆馳し、新創の幽境に特異の迷玄的超自然の理想」を表出した「世界の一大奇観」（「マンフレッド」及び「フォースト」）に驚嘆しこれを愛読したことはよく知られている。幾つかの比較文学的研究は、主題・人物・場面・劇的進行等の全般にわたって、『マンフレッド』と『蓬萊曲』との相関を解明してみせている。そのように「マンフレッド」全篇を通読し劇詩の構想の細部に到るまで深く学ぶところのあったほどの

透谷が、一方ではその第一幕第一場の冒頭を訳出したにすぎない「マンフレット一節」にも強く惹かれ、右に見たように甚しい感化を被ったというのと思えば興味ある問題である。全篇を精読している者にとって、その部分訳などさほどの意味を持たず無視してもよいはずではないか。事情はおそらくこうである。いかに原作に精通していたとしても、自作の劇の構想を日本語によって表現して行く次元では原作はそのまま規範とはなり得ない。鬼神に対峙するデモニッシュな力を持つ主人公の設定、現実と自己を絶えず否定しつつ展開する懷疑思想、他界の霊的な存在およびそれらと人間との交流、こうした『楚囚之詩』とは全く異質の劇世界を言葉によって組み立てて行くには、それにふさわしい詩語や文体が必要であった。具体例に確かめたごとく、『蓬萊曲』中の「マンフレット一節」と重なる詩語・詩行は、多くはこの特異な劇世界の本質とかかわっている点が重要である。「近代人の世界観芸術」(勝本清一郎)たる『蓬萊曲』にとって規範となるような詩語・文体を持つ作品は初期新体詩には見当たらない。鷗外訳「マンフレット一節」のみが唯一規範たり得たということなのである。

3

透谷の抒情詩の方では、「眠れる蝶」の初句「けさ立ちそめし秋風に／自然」のいろはかりけり」が、「いねよかし」の一・二句「けさたちいでし故里は／青海原にかくれけり」を典拠としたこと、「鬪舞」第一連に「オフェリヤの歌」との類想があることが早くから言われている。前者の共通項は歌い出しの方法上のそれで詩想の内部に及ぶものではないが、この種の落合直文の系統を引く抒情的ないし古典的文体は透谷の短詩にも(『蓬萊曲』にもこれに近い例があった。前出)幾つか見出し得る。たとえば「露のいのち」の「結びし前はいかなりし。消えての後はいかならむ」は「そのうれしさやいかなりし」(「笛の音」)「こなたの驚きいかならむ／かなたの嬉しさ亦いかに」(「孝女白菊の歌」)などある直文常套の句法であり、

いそがしきかな吾が心(「みづのうた」)

心せよ、いましが家にいそぎ行きね(「同」)

山の端ちかくなりけり(「ゆきだふれ」)

万物秋となりけり(「眠れる蝶」)

まよひにけりなわがこゝろ(「姫の巻」)

しばしはきゝねわがうたを(「少年の巻」)

笛の声とはなりにけり(「同」)

の「笛の音」の語法を継いでいると思われる。文の終止や休止に位置する「吾が心」、命令形の「ね」、詠嘆の「なりにけり」、いずれもありふれた語に見えて意外に初期の新体詩に少く、『詩抄』『詩歌』や『小学唱歌集』に一、二の例があるだけで、これらが一般的な詩の用語となるのは「孝女白菊」や『於母影』以後のことに属するのである。

明治二五年一月二日「女学雑誌」発表の「一点星」は、透谷抒情詩の中で最も早くに公表された作品である。透谷の詩には、二五年八月二二日発表の「孤飛蝶」には「いつしか夏も夕影の」「秋待顔の秋の上葉」、二六年六月三〇日発表の「はたる」には「浅瀬をはしる若鮎」、九・一〇月発表の三篇の蝶の詩には「秋の野面」「けさ立ちそめし秋風」「秋の無情」等々、それぞれ季節を表す詩語が含まれている場合が多い。すなわち発表年月と製作の時期との隔たりが少く、製作時の季節感が素直に表われているということである。このことはこれらの詩が全くの想像力の産物ではなく、(他の多くの抒情詩がそうであるように)詩人の何らかの体験を発想の契機としつつそこにある想念を附与される形で成立したという、詩の成立事情をも隠約の間に語っているのだが、「一点星」も起句「眠りては覚め覚めては眠る秋の床」から推せば前二四年秋の製作ということになるか。詩は前半に「迷ひそめにし恋の港は何所なるらむ」——恋の行く末を思うて眠れぬ夜の煩悶を歌う。「結びては消え消えては結ぶ夢の跡」の「夢の跡」は芭蕉の句から借りて『蓬萊曲』『春駒』『みづのうた』『鬪舞』にも用いた透谷の愛用語、眠れぬ夜の深更を「油や尽きし燈火」で表わしたのは言うまでもなく「マンフレット一節」に基く。後半「暴風雨を誘ふ」黒雲に覆われた空にやがて「心あり気の星」が現われ、「わが恋ふ人」の面影の象徴たるその星によって、思ひは晴れ心は救われると結んだあたりに主題は集約され、中心となるイメージは「頭の上にうすらぐ雲の絶間より／あ

らは、心あり氣の星一つ」で、終句「音づるゝ君はわが恋ふ人の姿にぞありける」によって星の象徴的意味が明らかにされる。そしてこうした着想を導いたのは先に『蓬萊曲』冒頭との関連で引いた「わが星」なのである。「わが星」では「おもひをかけしわが星」の暗示によって星が恋人を意味することがほめかされ、かつ星は最後まで「光をかくし」て姿を現わさない。風が「浮くも」を吹き払い星が姿を現わすのは願望であって実現はしないのである。透谷は「雲の絶間」からの星の出現を強調し、「星」＝「わが恋ふ人の姿」とその意味を直截にしたところが異なる。ともあれ星は両詩にあつて主題を形象する中核的イメージとして内実を等しくし、「一点星」は発想そのものを「わが星」に負うて成立したと言えるのである。星と恋人とのダブルイメージは「あしの曲」などにも見える西洋的浪漫的形象で、当時の読者にはきわめて新鮮であつたはずである。「雲間の星」は透谷にほぼ鮮烈な印象を与えたものらしく、『蓬萊曲』に繰り返し描出され（ただし『蓬萊曲』では恋愛とは無縁である）、『鶺鴒舞』の「月もなく星も名残の空の間に／雲のうごくもめづらしや」あたりになでその痕跡をとどめることとなった。

ところで「一点星」の第三行、「マンフレット一節」との類句「油や尽きし燈火の見る見る暗に成り行くに」は、これに先立って『蓬萊曲』に「燈の油尽きに／しあとに膝を組み」（第三齣第一場と一度用いた表現の応用であつた。『蓬萊曲』の詩行の一部を抒情詩に取り入れて再生させるのは透谷の方法の一つで、

何事もたゞ忘るゝをたのしみに／草枕ふたゝび覚ぬ眠に入らなむ（「ゆ

きだふれ」）

ゆたかにねむるみどりごは／うきよの外の夢を見て（「みどりご」）

天地に盈つてふ精も近よれよ（『鶺鴒舞』）

けさ立ちそめし秋風に／……／高梢に蟬の声細く（『眠れる蝶』）

破れし花も宿仮れば／運命のそなへし床なるを（『同』）

この露は何とせう。……ゆうべむすんでけさは消る（『露のいのち』）

などはそれぞれ

今はいかに、おどろがもとに／朽ちはてゝあらんそも（第二齣第一場）

何を、楽しみて眠る？／憂悲のひまにしばしの慰藉を求めて／うつくし、き嬰兒になる為ならで（第三齣第一場）

天地に盈つる霊、照覧あれ（第三齣第二場）

恰も秋の蟬の樹に倚りて小息なき声／を振り立つるが如く（第二齣第二場）

二場）

森の樹陰に自然がしつらへし／草の庵、蓬を被ぎて床となせば（第二齣第一場）

齣第一場）

露なれば、露なれば／消え行く可しと予て知る（第二齣第四場）

に照応し詩語やイメージの原型を『蓬萊曲』に求め得るのであるが、「雲間の星」もまた「わが星」から出て『蓬萊曲』を経由し、「一点星」や『鶺鴒舞』に再生された形象ということになる。なお「わが星」後半の「なにをやさしくそよぐらむ／……／なにをやさしく見下せる」の繰り返しの文体は他の詩

何を病みてかさはかれし／何をなやみて左はやせし（「ゆきだふれ」）

何を笑むなるみどりごは／……／何をたのしむみどりごは（『彈琴と嬰兒』）

兒）

の方に引き継がれ、透谷を経てさらに藤村に及ぶのである。⁽⁶⁾

二、『於母影』と藤村

1

『一葉舟』所収の「友に寄するの書」には「ロオレル」の樹の高く、「レモン」の樹の花さくといふ以太利の野」云々の一節があり、同じく、「西花余香」の冒頭にも「かの「ローレル」の樹の高く「レモン」の樹の花さくといふところ」と同じ文章がある。言うまでもなく「ミニョンの歌」第一連の引用で、藤村がイタリヤを想像する時先ず思い浮かべるのは訳詩に描き出された明るくも豊かな南欧の風景であつた。

『於母影』と藤村の抒情詩とに関する論及には、島田謹二・太田三郎等比較文学の側から、翻訳文学としての『於母影』が日本近代詩史に残した

功績を称揚する中で藤村に及んだものと、吉田精一・関良一⁽¹¹⁾・笹淵友一⁽¹²⁾等の、藤村詩の分析・鑑賞の過程で『於母影』との接点に触れたものがある。共に藤村詩の形成に働いた『於母影』訳詩の意味を説いていることに変わりはなく、これらを総合しさらに幾つかの新見を加えたのが『藤村詩集』(『日本近代文学大系15』昭46)の注釈(関良一・剣持武彦)である。先行の諸説で言及のある作品名を『於母影』の詩の配列順に先に整理しておけば(以下『若菜集』『二葉舟』『夏草』『落梅集』および逸詩を、若・一・夏・落・逸と略す)、

「いねよかし」——「晩春の別離」夏・「告別」落・「響りん／＼音りん／＼」落

「ミニョンの歌」——「若水」若・「別離」若・「望郷」若・「椰子の実」落・「寂寥」落・「響りん／＼音りん／＼」落・「新泉」逸・「四つの袖」逸

「思郷」——「椰子の実」落

「笛の音」——「おさよ」若・「草枕」若・「秋のうた」若・「初恋」若・「月光五首」夏・「農夫」夏・「別離」逸

「あまをとめ」——「椰子の実」落

「あしの曲」あるとき——「逃げ水」若・「月光」若

「マンフレット」節——「おさよ」若・「醉歌」若・「望郷」若・「晩春の別離」夏・「農夫」夏・「寂寥」落・「蛙の声」逸

「野梅」——「落梅」夏

「青邱子」——「鶯の歌」一

これらの間に何らかの符合が認められるとされている。もっともこの中には、たとえば「おさよ」の「やすむときなきわがこゝろ」と「マンフレット」節の「むねは時計の如くひまなくうちさわざつ」のような、ごく部分的な類想・類句も多く含まれるのであって、詩全体の発想・主題にかかわる深い共通性を有するものはそれほど多いわけではない。このほか「えにし」(若)「雲のゆくへ」(若)の今様体、「黄楊の小櫛」(「おさよ」若)「星くづ」(「知るや君若」)「われは処女となりけり」(「おえふ」若)「うまれいとしのやきみ」(「白磁花瓶賦」)「草葉の影に寝よかし」(「わ

すれ草をよみて」夏)等の詩語や語法が、「花薔薇」「笛の音」「マンフレット」節「ミニョンの歌」「いねよかし」に由来するとの指摘もある。これらとの重複を避けつつさらに広く事例を探ってみる。

2

『於母影』巻頭のバイロン『チャイルド・ハロルド』の一節「いねよかし」は、海上にあって故郷を遠望しての感懐という浪漫的な詩情が、落合直文の平易なそれでいて古典的な優雅さをも保った日本語に盛られて、当時多くの青年の共感を呼んだ訳詩であった。透谷「眠れる蝶」の冒頭あるいは独歩の「今こそは」からも(18頁参照)その一端は伺い知れるが、藤村にあっては愛読の証しは詩想と表現との双方にわたってかなり明瞭に現われている。先ず『夏草』所収の「高山に登りて遠く望むの歌」は、旅中高山に立つて険しい山脈の連なりや鶴隼の飛ぶ大空、はるかに見下す大河などの風景の大観を叙し、あわせて人生の「暗き谷間」を抜け出でて今「時を得」た心の高揚を歌う快活な詩で、『若菜集』の優美な詩群とは少しく趣きを異にして壮美をたたえた作品の一つである。詩は終連で「かへりみすれば越えてこし／山はうしろに落ち入りて」と踏破した山々を振り返り過去の人生の道程への思いをもここに込めたが、この方法は「おえふ」第一連の「わが世の坂にふりかへり／いく山河をながむれば」と同工、これに続けて

さみしき野辺も見えわかず

日の照らすとも七重八重

わが故郷は雲に隠れて

と重畳たる雲の彼方に郷里を遠望したのは、「いねよかし」第一連の「けさたちいでし故里は／青海原にかくれけり／……／わが故郷もいねよかし」からの着想で、旅の途上はるかに姿を隠す故郷に思いを寄せる「いねよかし」の詩的情調がここに尾を引いているのである。「いねよかし」全一〇連の中でも最もイメージの豊かさや抒情性に富むのは第一連であり、中間のハロルドと侍童、ハロルドと従者の対話の部分はやや散文的にすぎてこれに劣る。藤村詩では「青海原にかくれけり」から「妻鳥は花に隠れけり」

（「鶏」若）の語法が、「波にかくる、夕日影」から「波に隠る、かもめどり」（「終焉の夕」夏）の口調がそれぞれ生まれた。次に『落梅集』の「舟路」は、海上の空に飄う雲、はてしらぬ海の深さ、牧場の羊と見まがう白帆の群などの海景を描いて、「空と水相合ふかなた／諸共にけふの泊へ」と結んだ標題どおり船旅の歌である。一篇は「海にして響く、艦の聲／水を撃つ音のよきかな」と勇ましい艦声をたたえて歌い起こされるが、水平線の彼方に「けふの泊」を求めるような長の船旅が当時艦舟でなされたとは想像し難い。これも「いねよかし」第一連の「夜風ふきて艦きしれば」が念頭にあってのことで、「雲行けば舟も随ひ／舟行けば雲もまた追ふ」も訳詩の「波にかくる、夕日影／逐ひつゝはしる舟のあし」の転化なのである。詩全体が小諸にあっての「空想の海の詩」であるには相違なく、空想は「いねよかし」の記憶を母胎として生まれた。藤村が故郷遠望あるいは舟路をモチーフとして想像をめぐらす時、想起するのはこの訳詩であった。「舟路」と同じく〈海草〉の総題の下に「新小説」（明33・6）に発表された「蜃のなげき」（落）の第二連

八重の汐路をかき分けて
行くは僅に舟一葉
底白波の上なれば

君安かれと祈るかな

にも訳詩の「汐路にまよふ舟一葉／身の行末もさだまらず」の響きが残って、藤村の海の詩と「いねよかし」との結び付きの深さを証しているのである。用語の面では「去ねよ去ねよ去ねよ吾駒」（告別落）「去ね／／かゝる古里は」（響りん／／音りん／／落）は『於母影』の「いね（寝）よかし」とは意味を異にする（『蓬萊曲』第二齣第一場にも「去ね」の意の「いぬるかし、いぬるかし浮世の響」がある）ものの、他に「草葉の影に寝よかし」（「わすれ草をよみて」夏）の用例があるのを見れば、誤解に基く用語ではなく「寝ね」から「去ね」への意図的な音の転用だったのであろう。この「いねよかし」は以後の明治詩に「……よかし」なる命令形の流行をもたらし、特に藤村は

こそ別離を告げよかし、「春の歌」若

ながかほばせを／あげよかし、「高樓」若

（他に「傘のうち」若・「花よめを迎ふるのうた」夏・「夏の夜」逸・

「四つの袖」逸）

などとこれを愛用した。また第二連終句「かど辺に犬のこゑかなし」を受けて

木曾川に泣く声悲し、「木曾川の猿」逸

嘶きかへす声かなし、「与作の馬」逸

が成り、終連「舟よいましを頼みては」からは「猿よいましを苦しめし」（「猿曳」逸）が成ったのである。

藤村が「友に寄するの書」や「西花余香」に引いた「ミニョンの歌」は、南国憧憬の主題と一行二〇音の典雅な調べにおいてとりわけ新しく、第二連にやや生硬な訳語を含む以外はこれといって欠点のない名訳の一つとされる。色彩豊かな第一連の自然描写が際立って美しく、「……をしる、やかなたへ／君と共にゆかまし」の恋人への呼びかけがいかにも若々しく新鮮であった。

をこのありと／しる、や君、「おきく」若

声にもれくる一ふしを／知る、や君、「知るや君」若

水のしらべを／しる、やきみ、「深林の逍遙」若

（他に「白磁花瓶賦」一・「新泉」逸）

などほとんど套語と化した「知るや君」も、「故の園を捨てて行かまし」（「告別」落）の口調も典拠は自ずから明らかであり、「こゑなきこゑを／きく、やきみ」（「深林の逍遙」若）「たえぬ泉としる、や旅人」（「二つの泉」夏）がこれの応用であろうとの推測も容易につく。藤村の詩情を最も刺激したのは第一連前半「くらき林の中に／こがね色したる柑子は枝もたわみにのり／青く晴れし空よりしづやかに風吹き」の、緑の林の枝もたわな果実のイメージで、「白磁花瓶賦」（一）第八・九連

しげきこずゑのしたかげに

ほとゝぎすなく夏のひの

もろ葉がくれの青梅も

黄金いろづく梅が枝に
たのしきときやあるべきを

はこれを借りて天折の芸術家の生涯を「青梅の実」に比喩したもの、さらにこの八・九連を展開させて独立の詩篇としたのが『夏草』の「落梅」である。「落梅」は『於母影』中の高青邱「野梅」とロゼッティ訳サッフォーの断章とに示唆を得たとされている詩で、人手の届かぬ梢の葉隠れの青梅が一つだけ取り残されやがて熟して落つるまでの姿に、誇り高き孤高の人の運命を暗示した。初句「風かぐはしく吹く日より」および「梢のかたに葉がくれて／人にしられぬ梅ひとつ」「黄金の色にそめなせば」はそれぞれ「ミニョンの歌」「白磁花瓶賦」に重なり、「ミニョンの歌」↓「白磁花瓶賦」八・九連↓「落梅」という展開の道筋を示すごとくである。

枝もたわゝの智慧の実を（寂寥）落
枝にかゝれるくだものゝ実のうるはしき色をたづねむ（四つの袖）
逸

枇杷の樹の実の黄になりて／枝もたわゝなる木下かげ（夏の歌）逸

も全て訳詩の同一部分に胚胎した。訳詩の自然美としてのそれに対し藤村詩の果実は多く人生的意味合いを附与され、暗喩の働きをなす点が異なるが、いずれも訳詩第一連の南欧の豊穰な自然が藤村の心に刻んだ印象の深さを物語っているのである。なお『落梅集』の「寂寥」では「日も暖に花深き／空のあなたを慕ふとき」や右「枝もたわゝの智慧の実を」以外に

竜住む淵に沈みては

鴨の頭の深緑

花さく岩にせかれては

……

白波高くわだつみに

流れて下る千曲川

の部分をもあげておかなければならない。千曲の溪流を叙すに「竜住む」神秘や岩を噛む白波を以てしたのは、「ミニョンの歌」第三連のアルプス山中の叙景「もゝ年経たる竜の所えがほにすまひ／岩より岩をつたひしら波のゆきかへる」が記憶にあってのこと、小諸に赴任して間もなく寂寥の中

で都への郷愁の念にかられた時、訳詩の南国望郷の主題が心をかすめた結果がここにも表われているのである。

ところで先の「落梅」を『於母影』の訳詩とのかかわりの中で眺めようとする時、いま一つ気にかかるのは「落梅」の終句「落ちて履まるゝ野路の梅」とカール・ゲーロック「花薔薇」との類想のことである。井上通泰による流麗な今様体の訳詩「花薔薇」は、地上の「ふみくだかれしはなさうび」に同情の涙をそそぎ、この世は汝だけの憂き世ではないと慰めるだけの比較的単純な内容の詩である。単純ではあるが鷗外が原詩に *prostin-
don* の書き入れをしたように薄幸の女性の姿を連想させる暗示性があり、それが人生的哀感と陰影をもたらししてこの詩の魅力ともなった。一方「落梅」でも葉がくれの青梅は「黄金の色」に熟せば、「行きかふ人の目」に触れてやがて「落ちて履まるゝ」運命に逢着する。『若菜集』の「潮音」が標題だけを音読みの漢字で表わし、本文を平仮名の「大和ことばで統一する表記法を「花薔薇」にならったのであれば、表記法のみでなくその詩的情趣にも藤村が共鳴した可能性はある。孤高の人の運命を植物の擬人化に托した「落梅」の終句が、「花薔薇」第三行の一句をなぞったとの見方も成り立つのではないか。私はさらに同じく『夏草』中「農夫」の「上のまき」

われはたとへば白百合の

人に折られし花のごと

今は道辺に捨てられて

いとすみやかに萎れなむ

の、少女が己が命運を予測して捨てられた白百合のイメージに表象した「むすめ」の歌にも、「花薔薇」の移り香を嗅ぎ喩的方法の継承の跡をたどってみようとする。同時に女性の喩としての花という現在では通俗化し古風でさえある形象が、充分魅力的であり得た詩の時代の若さをも思いやるのである。藤村に

あゝなどかくは、触れやすき（「一得一失」若）

などかく秋を呼ぶ声の（「かりがね」夏）

などかくものを／おもはする（「四つの袖」逸）

等の思い入れを込めた疑問の「などかく」がある。「など」「などか」「など

て」はもちろんだの詩集にもある普通の副詞だが「などかく」は当時の詩にありふれた用語では必ずしもなく、たとえば同時代の『抒情詩』には現われない。「花薔薇」の「などかくおつるなみだぞも」とのかすかな糸を想定してみることもできるのである。

『於母影』の中で四行詩「花薔薇」よりもさらに字数が少く最も短い詩に「わかれかね」がある。ユスティヌ・ケルナーの五連から成る詩の最後の二行を意識し

わかれかね心はうちにのこるとも

しらでやひとの戸をばさすらん

と三十一文字の恋歌にしつらえたこの詩は、その詩趣もまた古典和歌の境地を一步も出るところがなく、ここに西洋近代の詩情を見出すのは難しい。集中独自の存在を主張できない目立たぬ作品となったのも故なしとしないが、

別れんとして別れかね／行けども／去りあへず（「別離」逸）

われはこみちに／わかれかね（「故怪」逸）

等二、三の詩句にはなお藤村のこの詩へのいくばくかの関心が示されている。前者は「親しき友」との川辺の別れの歌、後者は「むかしなれにし」「ふるきこみち」を訪れての去り難さを言い、共に恋愛詩情とは無縁である。惜別の余情を含む「わかれかね」という言葉の美しさに惹かれたのであろう。

詩の発想や主題に及ぶほどの顕著な共通項は認め難くとも、詩句の部分的な語法や口調の類似から藤村がそれを愛唱したことを証し得る作品には、ほかに「わが星」がある。恋人の象徴たる希望の星というイメージは、当時としては新しい西洋風の形象であったはずで、それゆえ透谷の「一点星」成立の契機にもなったのであるが（5頁参照）、意外に藤村詩にこの種の星は現われない。もちろん「わが星」「あしの曲」「あるとき」等の星が間接的に藤村の星の詩篇に光を投げていることは考慮に入れる必要があるが、直接には「わが星」の終句「しでの山路のしるべせよ」だけが

光を放つ明星や／……／汝がおいさきのしるべせよ（「暁の誕生」夏）
希望すぐれし鶺鴒よ／せめて舟路のしるべせよ（「新潮」夏）

星よ、こよひはみそらより／……／たのしき道のしるべせよ（「花よめを迎ふるのうた」夏）

の形で受け継がれた。「わが星」は、希望の星は現われず「あるかひもなき世の中」であるゆえ、われを死に導けと「ほとゝぎす」に呼びかける詩。

「暁の誕生」花よめを迎ふるのうたはこれを星への呼びかけに形を変え、「新潮」では同じ鳥ながら「鶺鴒」に対象を変えた。「しるべせよ」の命令体のみならず、星や鳥のイメージを伴うあたりにも「わが星」の介在は透けて見えるのである。

『若菜集』の「月光」が、詩的情趣や八七調の詩型からして「あしの曲」の系統を引くとは島田謹二の指すところであった。「あしの曲」は遠く離れた「なつかしの君」の面影が恋に悩める「我かなしみ」を照らす——あたかも「照わたるほしの影のごとくに」と歌う恋愛詩、星は比喻であり同時に実景でもある。この星を月に置きかえれば、恋に物思う我を照らす月光という「月光」前半の詩情とたしかに重なる。「あしの曲」の終句「あしと青柳の葉をもれきて／照わたるほしの影のごとくに」の、青葉を洩れ出でてわが心を照らす星影の景情は藤村のこよなく愛するところで、「白磁花瓶賦」（一）第一七連

月はいでけり夏の夜の
青葉の蔭にさし添ひて
あふげば胸に忍び入る

ひかりのいろのさやけさや

を生み、「緑に煙る夜の月の／深き木枝をもれいでて」（「月光 其二」夏）に展開し、さらには「あふげば胸に忍び入る／清き光に照らされて」（「月光（序詩）」夏）「あふげば深く吾胸に／さし入る月の光には」（「農夫（下のまき 二）」夏）を派生させたのである。

藤村の愛用語の一つに

ふかくもすめる／いけみづの（「蓮花舟」若）
深くも澄める朝潮の（「知るや君」若）

（他に「明星」若・「天馬」若）

の「深くも」がある。形容詞に詠嘆の助詞を添えただけの変哲もない言葉

であるが、こうした平凡な言葉の端にも「あしの曲」の「この池の面に、みどりの色の／ふかくもうつれる青柳のいと」「深くもつゝめる我かなしみを」の口調の響きがかすかに聞き取れる。「ふかくも」が「池」に連なっている点にも何らかの意味があるように思う。

『夏草』の長詩「農夫」に最も色濃く影を落としているのは鷗外訳「マンフレット一節」である。そもそも精霊の声で始まる「序」の巻からして『マンフレッド』の構想を借りたものであり（ただしここに精霊を出す必然性は必ずしも認め難い）、部分的には「上のまき」冒頭の「ゆふべ小暗き」としびの／油はつきて消ゆるまで、同巻「二」の農夫の自我の苦しみと知に目覚めた者の嘆きの告白、「下のまき」「二」の「小休なき胸」「風呼び起し雲に乗る」——これらはいずれも鷗外訳詩の詩行から出たとされている。「上のまき」「二」の母の言葉による主人公（農夫）の性格付け

好めるまゝに書も読み、

もののあはれもことわりも

あらかたは知る汝が身なり

にも「はや我は世中に学ばぬ道はあらず／天地の力もしり哲学をもきはめぬ」が働いていようが、ただ注意せねばならないのは、藤村の「マンフレット一節」の受容は透谷を経由した場合があることである。右の部分も同じ訳詩を典拠とする『蓬萊曲』『第一齣』の

燈火の疲れはてゝ、自らに消ゆるまで、

書の無き折はまた

狂ふまで読む自然の書、世のあやしき奥、

物の理、世の態も

早や荒方は窮め学びつ、……

とも重なり、訳詩にはない「書」「ことわり」（『蓬萊曲』では「理」）「あらかた」の用語からすればむしろ透谷の方に近い。「としびの／油はつきて消ゆるまで」に対応する訳詩の初句は「とし火に油をばいまひとたびそへてむ」で「消ゆるまで」の一語はない。イメージとしては三者同一であるとしても藤村の詩句は直接には「蓬萊曲」を受けている。「マンフレット一節」と『蓬萊曲』中のそれに近いイメージや表現を持つ箇所とが、藤村

の中で重複する形で記憶されていたのである。

自然のうちにほとばしる／奇しき力を知らしめよ（「二つの泉」夏）
奇しき光を投ぐるごと／あやしき影を彼に投げ（「農夫（序）」夏）
の「奇しき」「あやしき」なども、「いざ我業はじめむくしきあやしき力」に出て『蓬萊曲』にも頻出する詩語、藤村がいずれに拠ったとも判別し難い。おそらく双方に関連を持つ詩語なのである。

3

「いねよかし」「ミニョンの歌」「花薔薇」「わかれかね」「わが星」「あしの曲」「マンフレット一節」と、『於母影』の詩を配列順にたどり藤村詩への浸透の度合いを測ってきた中で、「笛の音」を素通りして最後に回したのほかでもない、これについて言い置くべきことが格別に多いからである。先行の諸説は、少年の恋を扱った「初恋」（若）、憂悶の情を笛に托した「おさよ」（若）、月光の下で笛を吹く「月光五首」（夏）等の構想、「秋のうた」（若）の笛のイメージ、あるいは「草枕」（若）の「胸の氷のむすばれて／とけて涙となりけり」や「農夫（序）」（夏）の「さなりさやけき月影に／笛のあるじをながむれば」等の詩句の上に、藤村詩と「笛の音」との交渉を認めた。いずれも妥当な見解と思うが私はこうした顕著な事例もさることながら、広く詩行の端々に現われている些細な類句・類語にこそこの詩に対する藤村の反応の大きさを見るのである。右の「胸の氷の」以下の一節にしても、これは「むすぶおもひもとけそめて／笛の声とはなりけり」との類想だけの問題ではない。「笛の声とはなりけり」「はやくもわかれとなりけり」の「笛の音」の落合直文の訳文によって「なりけり」が詩語として普及し（4頁参照）、藤村の愛用語ともなっている「われは処女となりけり」（「おえふ」若）「落ちて汐となりけり」（「草枕」若）ほか多数の用例を生む、という事情がある。以下便宜上「草枕」を軸にこの種の反応を確かめてみたい。

『若菜集』の代表作「草枕」は、「夕波くらく啼く千鳥」の古典的な起句に始まり、我が身を飛び立つ鳥の姿に重ねながら東北への旅立ちから歌い起こす。続いて「とけて涙となりけり」を含む第二連でその旅が青春の

悲哀に堪えかねての行為であったと動機が語られるが、第一連後半

心の羽をうちふりて／さみしきかたに飛べるかな

は、「我と我が心を励ましつづ」との意味合いを「心の羽をうちふりて」に込め、晩秋の東北の地の季節の情感とそこに漂泊する我が身の将来への思いを「さみしきかた」の一語に込めて、捨て難い佳句である。はるかな方向に思いを寄せての「さみしき（形容詞）かた」なる表現は、後の萩原朔太郎に「悲しい方角」などの例はあるものの当時の詩には見掛けることの稀な一句である。藤村に「声あるかた」「動けるかた」等の普通の用法は幾つかあっても「さみしきかた」の類は他に例を見ない。「笛の音」の「恋しきかたに翔らむと」が典拠として先ず浮かぶのである。

詩は続いてあてどなく希望もない旅のわびしさを叙し、八・九連で白河を越え宮城野の荒涼たる風景へと展開する。ここでは

朝の黄雲にとまなはれ／夜白河を越えてけり

の「てけり」が少しく問題となる。この詠嘆・回想の「てけり」も、『詩抄』『詩歌』『詞選』あるいは『小学唱歌集』に徴して『詩歌』第四集「詠史」の「国を枕になしてける」が目につく程度で、「なりけり」と同様初期新体詩に用例の少い語である。思うに「なりけり」「てけり」等の和歌的用語は、俗語に近づくかんとする『新体詩抄』の方針から意識的に斥けられた。これを詩語として再生させたのも落合直文で

いとゝあはれをそへてけり（孝女白菊の歌）

よのうきことはしりてけり（笛の音）

子のゆく道はしりてけり（孝女しのぶの歌）

などとこれを愛用した。藤村の

われは夢路を越えてけり（「おえふ」若）

黄楊のさし柳落ちてけり（「おさよ」若）

もこれを追ったものとみなし得る。

「なりにけり」「てけり」にちなんで「みえにけり」をここに付け加えておく。この表現は藤村にも『落梅集』の「月光 其五」にだけ現われ

すめる鏡と見えにけり／……／いと慣れ易く見えにけり

と、月の比喩または形容に用いられたものである。全四連が全てこの形式

で整えられ同詩の構成上は重要な役割を担う文体である。同じ文型は『詩抄』の「ブルウムフキールド氏兵士帰郷の詩」の、我家に帰った兵士を眺める「一羽の知更鳥」の描写に「はにかむ如く見へにけり／……／尋ねる様に見へにけり」の先例があり、「笛の音」に「をしくたけくみえにけり／……／やさしきさまもみえにけり」の類例がある。「みえにけり」は初期新体詩にも藤村と同時代の鉄幹・晩翠にも例を見ない用語、「笛の音」「孝女白菊」だけに目立つこれまで直文の愛用語の一つである。「兵士帰郷の詩」↓「笛の音」↓「月光 其五」という経路を想定できるであろうか。

「草枕」に戻って詩は第二〇連以後、宮城野の「野のさみしさに堪えかねて」海に出るところから第三部を構成する。詩人が海辺の石に「こしうちかけて」遠く都を望み望郷の念にかられつつ、帰り行く潮の流れに人生の流転を思う場面である。その第二一連

朝は海辺の石の上に／こしうちかけてふるさとの

の、巖上に一人物思うロマンティックな構図が

巖を枕に眠れども（木曾川の猿）逸

巖の枕にたちよりて（四つの袖）逸

の「巖を枕とする」詩句ともども「笛の音」の「岸のいはほにまくらして／ものおもふ身こそかなしけれ」からの着想ではないか、というのがここで私の推定である。もちろん「枕石漱流」の成語もあるように岩を枕とすること自体は珍らしいものではない。が、隠遁自由の生き方を意味する成語には、藤村詩の持つ抒情性は本来含まれてはいなからう。旅にあって岩を枕に思いに耽るという感傷的抒情の構図は直接には「笛の音」に由っているのではないか。「岸のいはほにまくらして」からは

緑の岸に枕して（月光（序詩））夏

よみちの花に枕して（わすれ草をよみて）夏

今は静かに枕して（農夫（下のまき 二））夏

が、また「ものおもふ身こそかなしけれ」からは

鷗の身こそ悲しけれ（新潮）夏

たゞよふ身こそ悲しけれ（農夫（下のまき 二））夏

が派生しているのを考え合わせれば、推定に誤りはあるまいと思う。「身、

定めこそ悲しけれ」(「おきぬ」若)「身は狂ふこそ悲しけれ」(「伴狂」落)は後者のヴァリエーション、「悲しけれ」以外にうれしや風に送られて(「草枕」若)

(他に「月光 其三」夏・「新しき星」逸)
うれしきものと／おもひしを(「きりくす」一)
あゆむとすればなつかしや(「傘のうち」若)

(他に「天馬」若・「月光 其一」夏・「農夫(下のまき 三)」夏)

等の「うれし」「なつかし」といった平凡な形容詞にも、

うれしや君が名なりけり(「少年の巻」)

うれしとしはしはおもひしを(「別後の巻」)

あはれ故郷、故郷なつかしや(「同」)

のような「笛の音」の口調や語の使いさまと符合する例が少くないのである。

「草枕」を離れてなお補足すべき事例の幾つかをあけておく。先に「いねよかし」に関して「……よかし」なる命令形を明治の詩に流行させたのはこの訳詩である旨を言った。『新体詩抄』周辺にはなく『於母影』以後に現われる語法にいま一つ「……ねかし」がある。「しばしはきゝねわがうたを」と「静にきゝね吾笛を」(「おさよ」若)との比較から

まことゝきゝねわが歌を(「四つの袖」逸)

われを覆ひね早やく雲(「夏の歌」逸)

の「……ね」が「笛の音」に出た語法であらうとの推測はつくが、

かなしき冬よ行きねかし(「春の歌」若)

はるの姿をまひねかし(「春の曲」若)

(他に「農夫(上のまき 二)」夏・「新婚祝歌」逸・「猿曳」逸)と藤村が好んで用いた「……ねかし」もまた「あはれと君もきゝねかし」の一句に基いたのである。直文は「孝女白菊の歌」に用いた詩語を『於母影』の訳詩に再用することが多く、これも「孝女白菊」で「心をしつめてきゝねかし」と試みたものであった。命令と言うよりはやさしい呼びかけに近い優美な語感が藤村の好尚に適ったのであらう。「せめてあはれと思へ

かし」(「おくめ」若)は右「あはれと君もきゝねかし」の形を変えての応用、また「しばしはきゝねわがうたを」の「しばしは」の方も

しばしは笛の音に帰れ(「おさよ」若)

しばしは夏の威をかくせ(「夏の歌」逸)

の形でこれまた藤村詩の中に生かされた。

土井晩翠が東京音楽学校の求めに応じ『中学唱歌』(明34)のために作詞した「荒城の月」は、滝廉太郎の曲を付し国民的愛唱歌として今日でもなお著名である。会津鶴ヶ城と故郷仙台の青葉城を念頭において作ったとされるこの詩は、第一・二連で過去の城中の華やかな宴や軍營の剣を照らした月の光を偲び、各連「むかしの光いまいづこ」で結ばれる。このリフレエンが、「笛の音」の終連でヴェルナーが我が吹く笛の音も昔とは異ってしまったと嘆く「昔のうたは今いづこ」「むかしの声は今いづこ」に由来すること、久保忠夫の注釈に言うとおりである。「今いづこ」は『天地有情』の「哀歌」「星落秋風五丈原」にも繰り返された晩翠の套語であった。藤村には『一葉舟』以降にはなく『若菜集』に

氷れるなみだ今いづこ(「春の歌」若)

梭の音を聞くべき人は今いづこ(「梭の音」若)

御簾のひびき今いづこ(「懷古」若)

の諸例を見るのみだが、これらももちろん「笛の音」を追っての語法である。往昔をしのびかつて存在したものが今はないことを嘆く愛惜の思いを込めて「今いづこ」と名詞で結ぶこの余情表現も、藤村好みと言えは言える。

これも体言止めの余情表現に「この夕」「わがおもひ」「わがこころ」「わが恋は」がある。『夏草』の「天の河 其二」は全三連が

人のすなるを星も見て／こひつくすらんこの夕(「天の河 其二」夏)のリフレエンで終り、逸詩「この夕」も一・五連を「また満ち溢るこの夕」「耳傾けむこの夕」で結ぶ同型の詩である。行末を「この夕」で止めて余情を残すこの文型も「笛の音」に「軒ばはなれぬ白鳩は／うゑになくなりこのゆふべ」とあり、「寄春雨恋」や「騎馬旅行」でも再三試みられた直文の文体であった。

やむよしもなきわがおもひ（「四つの袖」逸）

（他に「おえふ」若・「おさよ」若・「幻境」落）

たれにかたらむ／わがこころ／たれにかつげむ／このおもひ（「白磁花瓶賦」一）

（他に「おさよ」若・「狐のわざ」若・「高山に登りて遠く望むの歌」

夏）

消えはてにけり、吾恋は（「幻境」落）

（他に「四つの袖」逸）

等の行末の「わがおもひ」「わがこころ」「吾恋は」にも

いよ／＼まさるわがおもひ（「別後の巻」）

妹にかたらむわがこころ（「同」）

くるしかりけりわが恋は（「姫の巻」）

の先例がある。いずれも特殊な表現でないだけに古典の用例なども考慮に入れなければならないが、「白磁花瓶賦」「幻境」と「笛の音」当該部分との用法の近似から、これらの先蹤としてとりあえず「笛の音」をあげておきたいのである。ちなみにこれら行末の「この夕」「わがおもひ」「わがこころ」「わが恋は」も、『詩歌』第四集「代悲白頭翁歌」の「眺め見あかぬ我心」以外は『詩抄』周辺にほとんど例を見ない語法なのである。

最後に藤村に一例だけ現われる「きこゆるは」を加えておく。『詩抄』の「墳上感懷の詩」第二連「唯この時に聞ゆるは、飛び来る虫の羽の音」は、『詩歌』の望月秋太郎「題秋」の「此かくれ家に聞ゆるは」を経て「孝女白菊」「笛の音」の直文に伝わった事例の少い詩語である。鉄幹『東西南北』「軍中月」の「をりをり清く聞ゆるは」が「笛の音」の「おきべをとほく舟ぞゆく／をりをり／うたのきこゆるは」を踏んでいるのは疑いないとして、藤村の

喇叭の響きこゆるは／舟のよそほひとゝのひて（「農夫（上のまき

四）」夏）

も、舟のイメージと共に現われるところから訳詩同部分とのつながりを想像させるのである。

4

以上は詩的内容や形象にかかわって照応の認められるものとして

「いねよかし」——「高山に登りて遠く望むの歌」夏・「舟路」落・「蟹のなげき」落

「ミニョンの歌」——「白磁花瓶賦」一・「落梅」夏・「寂寥」落・「四つの袖（九十八）」逸・「夏の歌」逸

「花薔薇」——「落梅」夏・「農夫（上のまき 四）」夏

「あしの曲」——「白磁花瓶賦」一・「月光（序詩）」夏・「月光 其一」

夏・「農夫（下のまき 二）」夏

「マンフレット一節」——「農夫（上のまき 二）」夏

「笛の音」——「草枕（二一連）」若・「木曾川の猿」逸・「四つの袖（五十八）」逸

等

の諸篇を新たに加え、用語・語法の面では「ね」「よかし」「……よ、いましを」「しるや君」「ゆかまし」「なりにけり」のほか、「いねよかし」の「かくれけり」「波にかくる」「こゑかなし」「花薔薇」の「などかく」「わかれかね」の「わかれかね」「わが星」の「しるべせよ」「あしの曲」の「ふかくも」「マンフレット一節」の「くしき」「あやしき」「笛の音」の「恋しきかた」「てけり」「みえにけり」「まくらして」「身こそかなしけれ」「しばしは」「ねかし」「今いづこ」「このゆふべ」「わがおもひ」「わがこころ」「わが恋は」「きこゆるは」——これらが藤村詩に生かされてその詩的文体の形成に与った様相を見てきた。

藤村の『於母影』受容はいつの時点から始まるのであろうか。明治二六年発表の「悲曲琵琶法師」第二齣の一節「心にて叱ればまさるわがおもひ」と「笛の音」の「いよ／＼まさるわがおもひ」とは共に恋情の表白として符合が見られないではない。だが初期の劇詩にこの種の類例はほかにはなく単なる偶合とも見なし得る。仮にこれが若き日の『於母影』愛読の結果の一端としても、抒情詩における本格的な訳詩の摂取はこれよりも後のことになろう。二八年七月「文学界」発表の「へことしの夏」には、「別れんとして別れかね」（「別離」）「木曾川に泣く声悲し」（「木曾川の猿」）「巖を枕

に眠れども」(同)などとあってそれぞれ「わかれかね」「いねよかし」「笛の音」との接点を示し、次いで二九年二月「女学雑誌」の「新婚祝歌」が「歌ものがたり 君しるや」「人なき野辺に ゆきねかし」など「ミニョン」の歌「笛の音」の語法を用いている。「於母影」への急速な接近はこのあたりに始まり、二九年九月以降の『若菜集』時代へと続くのである。『若菜集』以下四詩集の間に『於母影』享受の傾向の差というものを想定してみたが、『落梅集』に到って訳詩とは無縁の作品の数がやや多くなるかと思われる程度で、著しい違いは認められない。四集を通じて内容・表現の両面にわたり藤村は様々の要素をここから吸収した。「いねよかし」からは故郷遠望や故郷への訣別あるいは海上漂泊の詩情を、「思郷」「ミニョン」の歌からは郷愁ないしは南国憧憬の主題を学んだ。特に「こがね色したる柑子は枝もたわくにみのり」の一句からは鮮烈な印象を受け多くの同工の形象を作した。花や果実に人生の運命を暗示する「落梅」「農夫」の方法を「花薔薇」に得、「あしの曲」の星の光を転じて青葉を洩れ出づる月光、物思う我が胸にしのび入る月光を描いた。「笛の音」にあふれる想いを笛の音に托す着想、月下吹笛や巖頭沈思の構図もいたく共感するところであった。燈火のイメージと「むねは時計の如く」の小休みなき胸のさわぎの表現に集中して「マンフレット一節」への関心も現われてはいるが、同訳詩の懷疑思想は所詮藤村のものではなく、これらを部分的に取り入れた詩も詩質的には逆に「マンフレット一節」との隔りを示す結果になっている。哀婉な恋愛詩でもあり墓畔哀歌でもある「あるとき」がほとんど影をとどめていないのは意外であったが、『抒情詩』一派の訳詩への傾倒が「笛の音」「わが星」「あるとき」あたりに偏っているのに比すれば、藤村と『於母影』との接触は多様な作品間で行われている。そうした巾広い交渉が藤村の浪漫精神をさらに豊かに育んだのは言うまでもない。初期抒情詩に伺われる文人趣味や風流志向を脱し、藤村が近代抒情精神を体得して行く課程で、『於母影』の果たした役割は大きい。

表現の方では「笛の音」の落合直文調の文体のことを強調しておかなければならない。かつて吉田精一が「おきよ」を論じた中で、「藤村は直文の雅文から相当影響をうけていると見られる」と評したことがある。私の調

査はその具体的な裏付けを取ったにすぎないが、特に、「なりにけり」「てけり」「ねかし」等の詩行の末尾の詠嘆を込めた結び方、「今いづこ」「このゆふべ」の類の体言止めの余情表現などに直文調が著しい。時に感傷に流れるとも言われる藤村のスタイルは、七五調四行を一連とする今様延長形式と共に直文に負うところが大きいのである。

三、『於母影』と『抒情詩』

1

近代の「憂愁・可憐・哀切・激越・沈痛な情緒を中心とする新詩情」は「『於母影』から流れ出て、明治二十年代から三十年代全般にかけ、わが新詩壇を風靡するの勢を示した」⁽²⁵⁾との見解は、詩史の概観として異論をはさむ余地はなく、『抒情詩』もまたその流れに浴した作物の一つに当然数えられる。「於母影」が「『抒情詩』の拠る一派を直接にか啓発したに相違ない」⁽²⁶⁾との想定も早くからあった。ただ藤村の場合のように個々の作品に立ち入っての事実の確認はなされておらず、想定は両詩集を読み較べての印象の域にとどまるかに見える。ここで「『於母影』と『抒情詩』の問題を設定するのは、言うまでもなく明治三〇年前後に『於母影』が「新詩壇を風靡」した実情を具体例に即してできるだけ広く見ておきたいからである。

太田玉茗の「花ふゝき」に「我星」と題する詩があり、松岡国男の「野辺のゆきゝ、田山花袋の「わが影」、宮崎湖処子の「水のおとづれ」にそれぞれ「あるとき」という共通の標題を持つ詩が一篇ずつ含まれている。これらの諸篇が、同じ標題を付された『於母影』の訳詩と何らかの関連を有するの否か、を確かめることから本題に入りたい。

先ず玉茗の「我星」は、ある夕べ梢にかかるかすかな星影を目にしてより夜毎にその星を見るのが慣わしとなった、その星の名を尋ねても誰も知る者はいない、名もなき星をこれよりは我が星と呼んで歌おう——との心を叙べた三連一二行から成る短詩である。詩は素朴に星に呼びかけた自然

詩とも解せる。「闇の小川」「あさがほ」等自然への優情を歌った詩は他にもあり「我星」もその系列に置いて読み取ることが出来る。「抒情詩」一派の特色たる自然詩人・田園詩人の面影は玉茗にもあった。一方星にある女性の姿を重ねたほのかな恋愛詩としてこれを鑑賞することも可能である。名も知らぬ一少女への想いを心ひそかに歌い続けようという類の稚純な恋愛詩情も、これまた『抒情詩』の感傷詩人にふさわしい主題と言えるからである。後者であるとすればこの詩は小金井喜美子の訳詩「わが星」の抒情の方法をそのまま借りて成立したことになる。星に恋人への思いを托し、雲に光を隠した星は今誰の為に輝いているのか、心の憂悶を吹き払う風もがな、と失恋の痛みを歌うのが訳詩「わが星」であった。明治詩の、星に恋人を象徴させあるいは星の光に恋人を連想する西洋的発想は「わが星」あたりに胚胎したのであり、「わが星」や「あしの曲」の「さやかに照らせるなつかしの君」が、数々の星の詩篇の源流ともなったのである。夕暮ごとに「きよき姿を思ひかね／うれしき星をまた見む」と野道をたどる松岡国男の「野の家」なども、「わが星」「あしの曲」の系列に属する「愛と星の詩」と見なし得る。仮に玉茗の「我星」に暗示の意図はなく単純な自然詩であったとしても、「名もなき君を我が星と／我は歌はむ」と星を擬人化してそれに呼びかける形式、星を「我が星」私だけの星と呼ぶ着想、これらの点で訳詩との幾ばくかの関連性はなお否定できないのである。「グレー氏墳上感懐の詩」「玉の緒の歌」あるいは「小楠公を詠するの詩」等の初期新体詩のいかめしい標題に比し、「わが星」というさりげないしかし浪漫的情緒を含む標題の、いかに新鮮であったかをも思ひみなければならぬ。ちなみに『青葉集』へ独歩吟の「わが星」は、恋愛詩ではないが姿を隠して現わさない「わが星」を歌って、情景的には訳詩により近いものである。

かつて恋人と共に遊んだ山里を訪れたがその人は今は亡く、変らぬものは山野のみで「我は一人になりけり」と嘆く哀詩に、松岡の「ある時」がある。続く「なぐさむよしもありやとて」に始まる無題詩はこの連作と見るべく、「遠きやま辺のおくつき」に眠る恋人を偲びつつ現在の孤独を歌う詩。さらに「ある時」の前に位置する五行詩「野末の雲」も、「思ふ子」

の墓に供えた花を枯らさぬために、「野末のくもよ、しばらくは／日影にかゝれ」と訴える墓畔哀歌である。標題「ある時」および墓畔哀歌なる主題から直ちに連想されるのは、『於母影』中フェラントの「あるとき」であろう。恋人同志がある墓前に立った時「乙女」が己れの死後を想像し、――夢に私を見たならば墓を訪れて一束の花を手向けてほしい、私は聞き慣れた足音に目を覚まし二人は生前と同じように語り合うだろう、星が出て静かに別れを告げるまで――と想いを叙べる「あるとき」は、墓畔哀歌でもありかつ哀婉な恋愛詩でもある。この場合恋人の一方の死は仮想であって死別の嘆きの歌ではなく、死後もその愛は変わらず生者と墓下の霊とが再会するというロマンティックな想像の方に詩想の中心はある。単純な挽歌の体をなす松岡の諸篇とは異なるが、恋人との死別という情況の設定や墓前に花を手向ける場面等は、松岡の挽歌の構想に何らかの示唆を与えたであろう。詩の標題の一致もそれを物語っている。松岡はさらに「野辺のゆき」の最後に位置する無題詩の中にも、同訳詩から受けた感銘を残した。全三連、「我が恋やむは何時ならん」に始まり各連その答えの形式で展開する恋愛詩のその第三連

我が恋やむはいつならん、
泣きて入りにしわが墓に
春はすみの花咲かば、
みち行く君がおのづから
つみてかざむ、其日こそ

陰なる我はまたなめ、
は、訳詩の「我身はこの世をさりたる後／……／にほひよき花の一束をば／おのれに手向て給はりなば」に基いて、我が死後を仮定しその墓に「君」が花をかざす情景を想像した。仮想の墓畔詩（ただし第三連のみ）であるだけ模倣色はより露わであり、先の三篇と訳詩との結びつきを傍証する作例ともなり得ているのである。

松岡以外の詩人では国木田独歩と田山花袋に「あるとき」に近い作品が見られる。「独歩吟」の「恋のきはみ」は、「二人墓畔に立って「恋しき君」に語りかける詩。「われらが若き恋の身」もいずれ「はかなきゆる」時の

流れを思い、「とことはに／君ともろとも住む」彼岸を思う。明治二八年八月信子と散策の途次「古墳十数基」を目にして「吾等亦た然るべし」との感懷を抱いた体験が詩の成立の契機であったとしても、この時「おくつきの前にふたり立ちぬ」に始まり死後の愛に想いをめぐらす「あるとき」の愛と死の想念が心をかすめなかったとは言えない。独歩には他にも『於母影』の訳詩を彷彿させる二、三の作品（前出「わが星」および後出「今こそは」を認め得るのである）。

花袋の「わが影」の数多い恋愛詩の中では、笹渕友一が「稀に彼岸の恋愛心象を描いたもの」と評する「なき人をおもふ 同」、および「わが影」の最後の「をぐらき墓」がこれに当る。前者は、君の死後もなおその霊はわが心に生き、我は命の続く限り「君がこゝろ」を歌い続け、我が死の時には喜び「きみがほとりに」行かん——との激しい愛情を表白し、後者は、君にも告げず世の人にも語らず一人思いを胸に収めたまま我は墓に入らん——との秘めたる愛を主題とする。共に訳詩の内容からは幾分離れてはいるが、私はこれらの詩で愛が死または墓のイメージを伴って歌われているところに「あるとき」との接触を認めようとするのである。全く主題を異にする花袋の「あるとき」湖処子の「あるとき」も標題は『於母影』のそれを模したものの、松岡の「ある折に」花袋の「ある夜」等はこれの応用であったと思われる。「あるとき」という即興的な詩題の付け方も『新体詩抄』風とは異なる新しい傾向ではあった。蒲原有明が「明治の新詩壇は産声をあげるそもその始めから妙に一味の厭世と狂気と墓畔のしめりとを雜へてゐた⁽³⁰⁾」と言ふところの「墓畔のしめり」とは、グレーの「墳上感懷の詩」とこの「あるとき」を指すのだろうか、「センチメンタルな恋愛の幻想と匂ひ」とに彩られた「あるとき」の最も熱心な愛読者は『抒情詩』の一派、中でも松岡国男と田山花袋であった。

2

落合直文の訳になる「笛の音」は、「少年の巻」巻頭で「君をはじめて見てしとき」の心躍る喜びを告げ、一途な思いを笛の音に托して君に送らんと、優しくも純なる愛の告白から始まる。その起句「君をはじめて見てし

とき／そのうれしさやいかなりし」は、「孝女白菊の歌」にも「ことのよしをはきし時／そのうれしさやいかなりし」とある直文得意の歌い出しで、先ずこの二行は花袋の

君をこひしはいつならん
おもひもかけぬぬば玉の
をぐらきやみにいとしろき

君がおもわを見てしとき（「君をこひしは」）

ひかりもうすき月かげに
おぼつかなくもその人の
すがたをわれの見てし時
そのうれしさやいかなりし（「夕月夜」）

の二篇に鮮やかな影を曳いた。共に君の「おもわ」「すがた」を見た時の喜びを叙し、特に後者は「月かげ」の下で「その人の／すがた」に接するといふ情況までを「少年の巻 その二」の「おぼろ月夜のかげはれて／さやけき光のそのうちに」に借りて背景を整えた。感傷的な「失恋詩人」花袋が恋人との出合いを歌う時、念頭に浮かぶのは何よりも「笛の音」冒頭の純愛の表白の場面であった。「わが影」に「あら磯」「孤岩」「あら波」という共通の詩趣を含む三篇の詩がある。ひたすら「こひしき君」を思い続ける憂悶の日々を歌う恋歌「あら磯」はその第二連で

波いとあらきあら磯の
いはほの上にたゞひとり
海をながめてさびしくも
立つくしたる事もあり

と孤独の感傷を自己愛憐風に抒情する。「あら磯」なる題名からして詩のモチーフは第二連にあり、この第二連を独立させる形で

この岩の／上にすわりてかなしくも／ものをば誰かおもふべき（「孤岩」）

波いとあらきあら磯の／いはほの上にわれ立てり（「あら波」）

と、海辺の巖頭に佇んでの恋の物思いなる情景を設定したのが「孤岩」「あら波」である。そして花袋にこの着想を与えたのは「笛の音」の「別後の

卷 その三」の「岸のいはほにまくらして／ものおもふ身こそかなしけれ」であつたろう。藤村がこれに感銘して「草枕」に巖上望郷の場面を成したように（11頁参照）、花袋もこの巖頭沈思の構想には少からず心を動かされたのである。花袋には藤村がここから取った「枕して」「身こそ悲しけれ」の用語はないが、右三篇からも花袋が「笛の音」に寄せた共感の深さは測定できるというものである。花袋に

いかでおのれはまがふべき（眺望）
いかでおのれはかたるべき／いかで、おのれはあかすべき（野遊）
うたひて行けるわが友よ（月の夜）
うたひうたひて何処まで（同）

あはれと君ももろ共に（「旅にありける夜」）

などの詩句がある。それぞれ「笛の音」の

いかでかわれはまどふべき（「別後の巻」）

うたひうたひて行く君よ（「姫の巻」）

あはれと君もきゝねかし（「少年の巻」）

を移したものとみて誤りはなく、

かくも乱るゝわがこゝろ／かくもかなしき我こゝろ（「わが心」）

汝は知るらん我こゝろ（「ともし火」）

花はいよく、おほくして／月はいよく、かすかなり（『朧月夜』）

(他に「野遊」「月の夜」)

にも、「妹にかたらむわがこころ／……／妹しるらむわがこころ」「いよ／＼まさるわがおもひ／……／いよ／＼まさるわがおもひ」の繰返し文体が尾を曳いているかのごとくである（「わがこころ」については13頁参照）。「いよいよ」は「孝女白菊」や「騎馬旅行」にも頻出する直文の愛用語、他の詩人には少い用語である。

松岡の「野辺のゆき」の中で「笛の音」の想を受けた作品は、「美しき姫に若者がいひし」「はかなきわかれ」の二篇であろうか。前者は、「君がむかしの人」に私が似ているというその宿縁のせいか、私も君を「一目見て／早よそならず」思い初めた。昔の事を思い出して君も「我をあはれと」思つてほしいと呼び掛ける詩。「美しき姫」に「若者」が愛を訴える構想に

おいて、出会いの感動の告白において「少年の巻」その一・その二に重なり、後者は、「たゞ一目」君に会わんと願ひも空しく今は一人別れを決意して旅立とうとの思いを歌つて、この方は恋人の窓下のセレナーデ「その三」および告別の歌「その五」に符節を合わせる。前者第四連「うれしやさらば君も亦／我をあはれとおぼすべし」は「少年の巻」の「あはれと君もきゝねかし」と「うれしや君が名なりけり」を結んで成った詩句、後者の「君があたりに居りそめて」は「君があたりゆ風ふきて」を踏んでの詩句である。松岡の他の詩の

あはれと君はおぼすべし（「母なき君」）

あはれと君も泣かむ時（無題詩「我が恋やむは……」）

あまり昔しの恋しさに（「ある時」）

あはれその星なつかしや（「野の家」）

なども右「あはれと君もきゝねかし」および

あまりに人のこひしさに（「姫の巻」）

あはれ故郷、故郷なつかしや（「別後の巻」）

に拠つたのは疑いなく、松岡の「笛の音」への傾倒もまた甚しいものがあつたと知られるのである。「母なき君」以下四篇いづれも感傷的恋愛詩である。太田玉茗の「花ふゝき」には、「帰らぬ父」「字之が舟」等独歩のいわゆる「叙事的叙情詩」（独歩吟）序）があり、幼児に寄せる詩あり己が少年時の回想あり、兄弟の死に際した挽歌あり自然詩ありで、詩材の上からは變化に富み大部分が恋歌から成る松岡「野辺のゆきゝ」や花袋「へが影」とは趣きを異にする。「笛の音」の

いつかかへりてきますらむ（「姫の巻」）

そのうれしさやいかなりし（「少年の巻」）

おもへばはかなき世なりけり（「同」）

に対応する

父は歸りて来ますらむ（「歸らぬ父」）

其嬉しきやいかなりし／その嬉しきやいかなりし（「我もむかしは」）

おもへば夢の世なるかな（「尼法師」）

等を認め得るが、それぞれ帰らぬ父を待つ少女の言葉、少年時の元旦を迎

えた喜びの回想、世を捨てた尼法師の述懐であつて、「笛の音」の恋愛抒情の詩句と想は同じではない。「帰らぬ父」「我もむかしは」はむしろ「孝女白菊」の方に近く、玉茗の場合は「笛の音」の影響云々よりは落合直文の詩的文体の感化という観点からこれを眺める方がむしろ適切である。かく詩の内容を離れて「笛の音」の直文の文体のみを模した詩行は宮崎湖処子の「水のおとづれ」にも見受けられ、たとえば「水声」の「君もあはれときけよかし」の一句は先の「あはれと君もきくねかし」から出て、道行く人よ橋下を流れる水音にあわれを聞き取れと意味を転じて用いたもの、

旅のしるべも今はなし（「小川」）

ものなき家にみちてけり（「牽牛花」）

いふべき事はなしとかや（「疎屋」）

等も

むかしの色も今はなし（「別後の巻」）

よのうきことはしりてけり（「少年の巻」）

よきさちのみはなしとかや（「別後の巻」）

の各部との詩想的関連はなく、類似は語法上のそれにとどまる（「てけり」については11頁参照）。『抒情詩』に限らず直文の雅文が明治詩に残した文体上の足跡は、「孝女白菊の歌」をも含めて改めて検討されねばならない。

ところで直文のいま一つの訳詩「いねよかし」の方は、『抒情詩』の上には「笛の音」ほどに鮮明な影を落としていない。比較の対象となるのは独歩の「今こそは」「山林に自由存す」の二篇のみかと思われる。へ独歩吟へ

には周知のように、別れた妻への執着未練を残す「聞くや恋人」「こそ今」、女心への恨みを込めた「恋の清水」、恋の迷いから覚め自然児として純粹に生きようとの志向を歌う「森に入る」等々、信子との別離直後の心境を露わにした作品が多い。「今こそは」もその一つで恋愛から破局に到る過去の経緯を「すぎこしかたの夢もさめにけり」として精算し、海外に新天地を求めて再出発しようとした折の詩である。故郷に訣別を告げての船出の歌なるモチーフは言うまでもなく「いねよかし」のそれである。『チャイルド・ハロルド』全篇が独歩の愛読書の一つとされているのであれば、『於母影』の「いねよかし」をあえて引き合いに出す必要もなく、『チャイルド・

ハロルド』によって浪漫的情熱を昂揚させられた⁽³¹⁾詩との説明で足りるのかもしれない。だが「富士の高峰」と祖国の島々に別れを告げ、「漫々たる大海」に身を任せて行方定めぬ舟路に出ようとする「今こそは」の景と情とは、『チャイルド・ハロルド』の中でも「いねよかし」に訳出された「Child Harold's Good Night」の部分にはば重なり、「いねよかし」の「身が行末もさだまらず」「故里ならぬ国ならば／いづこもよしと極みなき／海に泛びぬ」に近い「行、先は何処にもあれ／行末は如何にともあれ」の類句も認められる。他の詩に「雲のゆくへのきはみなき」（「門辺の児供」）の類語もあり訳詩「いねよかし」に学んだ可能性も大きいのである。今一つの独歩の代表作「山林に自由存す」も、世俗の「塵のうち」にあつて自由の世界（自然）への憧憬を

なつかしきわが故郷は何処ぞや

.....

願みれば千里江山

自由の郷は雲底に没せん、とす

と故郷遠望の構図で表わしたあたりは、「いねよかし」第一連「故里は／青海原にかくれけり／……／わが故郷もいねよかし」にきわめて近い。「この詩情がバイロンへの共鳴に伴ふ」だけでなく『於母影』の訳詩に直接触発されるところがあった、と見なすことができるのである。

3

藤村の場合に準じて整理すれば、以上は

「いねよかし」——「今こそは」「山林に自由存す」（国木田独歩）

「笛の音」——「美しき姫に若者がいひし」「はかなきわかれ」（松岡国男）

男「君をこひしは」「あら磯」「孤岩」「あら波」「夕月夜」（田山花袋）

袋）

「わが星」——「野の家」（松岡国男）「我星」（太田玉茗）

「あるとき」——「恋のきはみ」（国木田独歩）「野末の雲」「ある時」・

無題詩「なぐさむよしも……」・無題詩「我が恋やむは……」（松岡

国男）「なき人をおもふ 同」「をぐらき墓」（田山花袋）

の各作品間に『於母影』と『抒情詩』の内的交渉を探り、これに「我星」「ある時」「ある折に」「ある夜」等の標題の踏襲、詩行の細部に表われた語法・文体の類例を加えたものである。先ず目につくのは松岡国男・田山花袋両詩人の「あるとき」「笛の音」への関心の深さであろう。〈野辺のゆき〉三〇篇のうち二十数篇、〈わが影〉四一篇のうち三十数篇は恋愛詩、それもきわめて感傷的な恋歌である。恋の憧れや苦しみ、恋人の姿を見ぬ日の寂しさや別離の悲しみといった類の、平凡と言えは言える恋愛詩情を素朴に平坦に叙したものが大部分で、情熱の奔放も想像力の飛躍も乏しく、同じ恋愛詩でも「あしの曲」の近代的憂鬱からも遠い。そうした二人の詩質にとって、哀婉優美な詩情を平明な訳語に盛った「あるとき」「笛の音」二篇は最も近づき易く親しみ易い訳詩であった。感傷的恋愛詩の発想法とその表出法と、これが『抒情詩』の『於母影』から習得した最大の収穫ということになる。「いねよかし」の海上望郷のモチーフは独歩の二篇に継がれたのみ、湖処子の「はやくゆかましその国へ」（「おそよ」）は「国をしるやかなたへ／君と共にゆかまし」の名残りをとどめてはいるものの「ミニョンの歌」の南方ロマンチズムもこの詩集に明確な形で認めることはできない。思想性に富む「マンフレット一節」に到っては全く顧みるところとはならなかった。「わが星」「あるとき」「笛の音」三篇に興味が偏っているあたりに『抒情詩』の傾向——抒情の中の狭さ、ひいては浪漫的想像力の乏しさも表われているかに見える。

表現の面ではこれも一目して瞭然たる現象は「笛の音」の感化の跡の大ききである。主題や詩的形象において同詩と接触を持つ作品はもちろん、それ以外の松岡や花袋の詩の多くに、さらには玉茗や湖処子の詩の各所にも「笛の音」の余韻は響いている。これに「いねよかし」の「わが故郷もいねよかし」や「青海原にかくれけり」に應ずる

まごころ強くもてよかし（「恋の清水」国木田独歩）
せめては夢にも入れよかし（「暁やみ」松岡国男）
こころをききもうけよかし（「失題」宮崎湖処子）

（他に「水声」「おそよ」）

小窓に見えて隠れけり（「一夜」松岡国男）

を加えるならば、表現面における「於母影」と『抒情詩』の問題は結局「落合直文と『抒情詩』の問題に帰着する。私の見る限りこれまでに列挙した具体例以外では、「あまをとめ」の「まかせたりてふ身ならずや」と花袋の「うれしく聞きし身ならずや」（「眺望」）、玉茗の「越え行く旅の身ならずや」（「尼法師」）が重なる程度で、彼らがこの方面で手本としたのは直文訳「いねよかし」「笛の音」二篇にはば限定されるのである。「てけり」「よかし」、枚挙にいとまがないほど頻出する「なりにけり」、行末の体言止め「わがおもひ」「わがこころ」、これらは藤村の用法と同様すべて直文から出たものである。「詩体につきては余は甚だ自由なる説を有す」（「独歩吟」序）と宣言した独歩を除いて、『抒情詩』一派は詩の表現に関しては概して保守的な見解を持っていた。「ことに和歌の真趣を出来得る限り研究し、正しきわが国の言語を以て」（「わが影」序）歌わんと言う花袋、「新体の韻文を作らむとせば、宜しく国語を講究して、和歌俳句の調を味ひ」（「花ふき」序）と説く玉茗にそれが著しい。元々和歌の素養を身につけていた彼らには、西洋近代の詩情を和文の衣に包んだ直文の訳詩こそが新体詩のあるべき姿を指し示していると映った。平明かつ優雅で感傷的な抒情の方法は特に共鳴するところであった。余情を込めた行末の止め方結び方に直文調は最も鮮明に表われる。（一九八九年十一月一日受理）

註

- （1） 関良一『近代詩』（昭38）
- （2） 佐藤善也『北村透谷・徳富蘆花集』（『日本近代文学大系9』）注釈。
- （3） 佐藤の注釈は「秋風にたなびく雲の絶間よりもれいづる月の影のさやけさ」（左京大夫頭輔）に出たとする。
- （4） 笹淵友一『「文学界」とその時代 上』（昭34）
- （5） 第一齣第一場の「蝴蝶」、第二齣第二場の「地竜子」、第三齣第二場の「農家」などは、「孤飛蝶」「みゝずのうた」「眠れる蝶」とつながりを持つとされている。

（6） 「天馬」「与作の馬」等参照。

（7） 原題「聊か思ひを述べて今日の批評家に望む」

- (8) 島田謹二『穢訳文学』(昭26)
- (9) 太田三郎「新体詩運動と西洋詩」(『比較文学序説』所収)
- (10) 吉田精一『藤村名詩鑑賞』(昭36)
- (11) 関良一「藤村詩と先行詩歌」(『考証と試論 島崎藤村』所収)
- (12) 笹渕友一『「文学界」とその時代 下』(昭35)
- (13) (11)に、逸詩「別離」の「吾に語るな笛の音の」の「笛」も『於母影』の「笛の音」に根ざしているとあるが、この部分は初出・全集本共に「琴の音」である。したがって「別離」は除くべきか。
- (14) 剣持武彦『藤村詩集』(『日本近代文学大系15』) 注釈。
- (15) 平田禿木「若い折の藤村君」(『禿木遺響 文学界前後』所収)に、サッフォー詩との関連がとりあげられている。
- (16) (14)の注釈ではこの部分にも「ミニョンの歌」の投影を見ている。
- (17) (8)に同じ。
- (18) (14)に同じ。
- (19) 太田三郎他の指摘がある。
- (20) 久保忠夫『日本近代文学大系18』注釈。
- (21) 前稿「『新体詩抄』とその周辺」参照。
- (22) これらは(11)に言及がある。
- (23) (10)に同じ。
- (24) (21)に同じ。
- (25) (8)に同じ。
- (26) 矢野峰人「於母影の影響」(『近代詩の成立と展開』所収)
- (27) 『欺かざるの記』
- (28) (12)に同じ。
- (29) (12)に同じ。
- (30) 蒲原有明「創始期の詩壇」(『飛雲抄』所収)
- (31) (12)に同じ。