

直文・透谷の周辺

詩語・詩想の継承 (二)

三浦 仁

落合直文

一、叙事的叙情詩

国木田独歩は『抒情詩』の〈独歩吟〉序の中で、「新体詩を以て叙事詩を作ることは必ず失敗すべきを信ず……されど彼の叙事的叙情詩の如きは尤も新体詩に適するものの如し」と述べ、実例として湖処子の「雲雀」、玉茗の「宇之が舟」をあげた。この類の詩を『抒情詩』に採れば他に玉茗の「帰らぬ父」「尼法師」、湖処子の「雪中」「おそよ」があり、鉄幹『東西南北』にもこれに近い「若紫」がある。『新体詩抄』に胚胎した叙事詩への志向は、歴史上の英雄的な人物や事件を叙述する『十二の石塚』や「星落秋風五丈原」の系列とは別に、個人の悲劇的な運命や出来事を歌って読者の同情に訴える物語風の抒情詩の系列を生んだ。叙事詩本来の歴史性や壮大な構想を持たず、やや通俗的な感傷性を生命とするところに特色がある。ここで問題にするのはこれら叙事的叙情詩と「孝女白菊の歌」との関連のことである。

「文武叢誌」明治二八年一月に尾崎紅葉の関で発表された玉茗の「帰らぬ父」は、題名のとおり帰らぬ父を待つ少女の物語である。——山の麓に木の実を拾う一人の少女がある。「我」の問いに答えて少女は、父が狩に出ていること、母はその日以来花を摘み水を汲んで朝夕経を読みつつ過ごしていることを告げる。父は「麗はしき国」にあっていつかは帰り来ると

いう母の言葉を信じ、少女はいつまでも父を待ち続けるという筋である。言うまでもなくこの帰らぬ父を待つ少女の心情は、「孝女白菊の歌」の主要なモチーフの一つ「父恋」のそれであった。周知のように「孝女白菊」は門辺に父を待つ白菊の姿から歌い起こし、父娘の情愛、思ある翁への義理、母の遺言によって夫と定められた人（兄）への貞節等を物語の核とし、これに母の死の悲しみ、賊に襲われる艱難、命を助けた山僧が義理ある兄であり許嫁でもあったという意外性などを絡ませた、かなり通俗性の勝った物語詩である。「孝女白菊」の成功を見た直文は、雑誌の求めに応じて続けて「少年園」（明治23・1・3月）に「孝女しのぶの歌」を連載する。罪を得て離島に流された三人の家族の、父は我身ゆえに味わせる妻子の苦難を思い、娘は父母の悲嘆に心を痛める、互いの情愛を歌った長詩である。「帰らぬ父」は「孝女白菊」ほどには起伏に富んだ物語性を持たない。父の死を知らずに待ち続ける少女へのあわれという主題の下にストーリーを単純化した作ではあるが、おそらく父娘の情愛を強調した直文の孝女物の叙事的叙情詩を意識しつつ書かれた。父が狩に出たまま帰らぬという「孝女白菊」と同一の設定にもそれが伺われる。

あるいは一人の少女を主人公に親子の情愛を描き、あるいはその悲劇性によって読者の憐憫をさそう行き方は「孝女白菊」の結末はめでたくとも、当時の読者を引きつけた魅力は悲劇的雰囲気の方にある、形を変えて湖処子の「雪中」「おそよ」などにも踏襲された。前者は、実母に死なれ乳母に育てられた幼女いが、継母のいる父の家に引き取られた後も乳母を慕い、

雪の日家を出て行方知れずとなる悲劇。後者は、病に伏すおそよが酒に溺れた父にも見捨てられながら、父を案じつつ自らは神のお召しを待つげな心情をたたえた。「雪中」では「いとほしたのしき国にゆき／母のひざにや在るならむ」と想像したあたりに、「おそよ」では「天づくに」を信ずる主人公が「罪いとふかき父うへに／かはりてわれもしぬぞかし」と決意するあたりに、キリスト者湖処子の面目ものぞいているわけだが、おそよもまた孝女の一人に数えてよい。共に直文の孝女物とストーリーの上からは隔りはあるものの、これらが可憐な少女をめぐる悲劇的物語性によって成り立つところに直文詩とのつながりが見て取れるのである。

問へば少女は願みて／怪しとこそは思ひけめ（玉茗「帰らぬ父」抒）

十武の外もわかねども（湖処子「雪中」抒）

今ははるかにゆき／て（同）

父の神さまましませば（同「おそよ」抒）

等は後に再述するように「孝女白菊」に

なくなる少女をみてしより／いかにあやしとおもひけむ（「その三」）

いづこの里かわかねども（「その一」）

死をいそぎつゝゆきゆけば（「その三」）

老いたる父もましませば（同）

などとある直文調で、詩的構想や主題の共通性と共に、「孝女白菊」愛読の証しは部分的な詩句の上にも反映しているのである。独歩が叙事的叙情詩の例作としてあげた湖処子の「雲雀」は、茅花を摘みに来た少女が親鳥を失った雲雀の雛を見つて、日毎餌を与えて育てる心の優しさを歌った詩で、親子の情や悲劇性はなくその意味では孝女物からは遠い。だがこうした単なる少女物にも「孝女白菊」の影がかすかに尾を引いている。第五連「出でくる少女ゆくりなく」、第八連「少女はそれとこころづき」、第九連「いかにあはれとおもひけむ／いかにいとしくなりにけむ」等の詩行は、直文詩の

去年の春またゆくりなく（「その一」）

少女はそれと知るよりも（「同」）

いかにあやしとおもひけむ（「その三」）

を無意識になぞったもので、これらは両詩の多少の内的関連をも物語るかの如くである。右の諸作に玉茗の「尼法師」や鉄幹の「若紫」（東）「里の柳」（東）をも加えて、少女の運命の悲劇性や可憐さを強調した孝女物ないしは少女物とも呼ぶべき一連の物語体詩の流行は、直接間接に落合直文の「白菊の歌」や「しのぶの歌」に触発されたのではないか、との推定が成り立つのである。

（以下『新体詩抄』『新体詩歌』『新体詞選』を詩抄・詩歌・詞選と、『於母影』を於と、藤村の『若菜集』『二葉舟』『夏草』『落梅集』および逸詩を若・一・夏・落・逸と、『抒情詩』を抒と、鉄幹の『東西南北』『天地玄黄』『鉄幹子』を東・天・鉄と、晩翠の『天地有情』『曉鐘』を有・曉と略すことがある。）

二、「孝女白菊の歌」の語法・文体

1

前稿で「於母影」の周辺を考察した中で、語法や文体の面で落合直文訳「いねよかし」「笛の音」二篇が、藤村詩や『抒情詩』に及ぼした影響の深さを確認した。透谷『蓬萊曲』における「マンフレット一節」の場合を除けば、この方面で後続の詩人に最も深大な感化を残したのは右二篇であり、それゆえに藤村詩の文体は主として直文の流れを汲んだものとも、語法・文体における「於母影」と『抒情詩』の問題は結局「落合直文」と『抒情詩』に帰着する、とも言ったのである。明治三〇年前後の藤村と同時代の詩人達にとって直文訳詩の文体がそれほど魅力あるものであったのなら、同じく直文が井上哲次郎の漢詩を和訳した「孝女白菊の歌」も、その後の詩の展開にかなり重い意味を持つのではないか、その反響はいかなる形で作品の上に現われているか、本章ではそのことを明らかにしていきたい。前稿で取り上げた「いねよかし」「笛の音」の表現のうち、副詞「いよ」、詠嘆の助動詞で結ぶ「てけり」「なりにけり」「見えにけり」、反語表現の「いかで……べき」、命令形の「ねかし」、伝聞の「とかや」等々は雨はいよ／＼ふりしきり（「孝女白菊の歌 その一」）

少女はいよ／＼たへがたく (同 その一)
いと／＼あはれをそへてけり (同 その一)
子のゆく道はしりてけり (孝女白菊の歌 その二)
今はむかしとなりけり (同 その一)

実にもまばゆくみえにけり (孝女白菊の歌 その三)

いかでか教をそむくべき (同 その三)

心をしづめてき／＼ねかし (同 その二)

今猶おとづれなしとかや (同 その一)

十まり二になるとかや (孝女白菊の歌 その二)

等々「孝女白菊」や「孝女しのぶ」にも現われる直文調であることをことわった上で、これら以外の「孝女白菊」の表現の特徴的な部分を拾い、他の詩人の作品にそれがどう生かされているかを検証して行く。藤村・『抒情詩』に加え鉄幹・晩翠をも対象として少しく調査の範囲を拡げてみる。

先に『詩抄』の「グレイ氏墳上感懷の詩」を取り上げた際に、明治詩に頻出する「声すなり」なる一語が、同詩第三連の「いとあはれにも声すなり」から出た旨を言った。「孝女白菊」の

かすかに応ふ声すなり (その一)

あはれなく子の声すなり (その三)

を経て藤村・『抒情詩』の

いと新しき声すなり (藤村「新潮」夏)

やみの枯野に声すなり (独歩「聞くや恋人」抒)

わが思ふ人の声すなり (国男「花陰の歌」抒)

うたひつゝ来る声すなり (湖処子「雲雀」抒)

に継がれ、一方同じく「墳上感懷の詩」第二連「唯この時に聞ゆるは」の

読経の声のきこゆるは (孝女白菊の歌 その一)

をり／＼うたのきこゆるは (笛の音) 於

から

喇叭の響きこゆるは (藤村「農夫(上のまき 四)」夏)
をり／＼清く聞ゆるは (鉄幹「軍中月」東)

の諸句を生んだ。当然のことながら「孝女白菊の歌」や「於母影」の訳詩を成すに当って、直文は「新体詩抄」をはじめとする初期新体詩からも多くの語彙や句法を学んでいる。たとえば「孝女白菊」冒頭の二句にしても、『詞選』の「古戦場」(梅のやかをる)に「草も黄ばめる秋の野の／＼ながめ、悲しき黄昏に」の類句がある。『詩抄』『詩歌』『詞選』のそれと直文の表現法との類似は随所に指摘できるのである。直文の影響を云々する際には、『詩抄』周辺の最初期の新体詩(以下「詩抄」周辺)または「最初期の新体詩」と言う時『詩抄』『詩歌』『詞選』を指す)ではなく、直文が詩語として始めて用いたと思われるもの、または直文以前の旧体詩に用例が少く直文が多用したことによって普及したもの等に限定する必要がある。この点にも留意しておきたい。

2

「孝女白菊の歌」は、著名な「阿蘇の山里秋ふけて／＼ながめさびしき夕まぐれ」の起句に始まる。この一節が広く人口に膾炙されたのは、適度な感傷性抒情性と響きのよい句調との二つの要素による。一般に愛唱詩と呼ばれるものはおおむねこの二つの条件を備えていることが多い。「a so no ya ma za to a ki fu ke te / na ga me sa bi shi ki yu ma gu re」のAの母韻の多用「a so no」「a ki」「na ga me」の頭韻「fu ke te」「yu ma gu re」の脚韻が、この二句になめらかな調子をもたらしているのである。ところで問題は第二句末尾の「夕まぐれ」である。この、時を示しつつ次に続く中止法の形で、あるいは体言止めの終止の形で行末に置かれる「夕まぐれ」は(ここでは前者である。この詩が原則として七五調四行ずつで切れる今様体の連続形式を意図していることからそう言える)、これも唱歌としてよく歌われた「桜井の訣別」の冒頭「青葉しげれる桜井の／＼里のわたりの夕まぐれ」にも用い、その他「四条畷曲」「陸奥の吹雪」「騎馬旅行」にも用いた直文の最も愛好した詩語の一つであった。他の詩人では

千鳥鳴くなり夕まぐれ (藤村「おくめ」若)
あきはたのしき／＼ゆふまぐれ (同「葡萄の樹のかげ」若)

(他に「おつた」若・「天馬」若・「鶏」若・「深林の逍遙」若・「晩

春の別離「夏・労働雑詠 其三 暮」落・「ゆふまぐれ」逸・「四つの袖」逸)

入日さびしき夕まぐれ／立出でてひとりながむれば(鉄幹「秋思」東) 月のひかりの夕まぐれ(同「鏡影」鉄)

夏はラインの夕まぐれ(晩翠「万有と詩人」有)

何に忍びむ夕まぐれ(同「哀歌」有)

(他に「夕の思ひ」有・「岸辺の桜」有・「夏の面影」有・「登高」有・「別の袖」有・「星落秋風五丈原」有・「暮鐘」有・「万里長城の歌」有・「秋興八首」有・「弔吉国樟堂」有)

と藤村・鉄幹・晩翠に現われるが(なぜか「抒情詩」にはない)特に藤村・晩翠に多い。「夕まぐれ」と同じ用法の行末の「あさぼらけ」は「詩抄」「詞選」「小学唱歌集」に数例見られるのに対し、「夕まぐれ」は「小学唱歌集」の一例のみである。鉄幹「秋思」の例は、門に行んで一人思いにふける「立出でてひとりながむれば」の感傷的構図をも「孝女白菊」の第五・六句「をりしもひとり門に出で／父を待つなる少女あり」に倣い、藤村「葡萄の樹のかげ」の一句は直文詩の秋の「さびしき」夕まぐれを「たのしき」に転じて成った。同じく『若菜集』の「流星」(明29・9)の「門にたち出でたひとり／人待ち顔のさみしさに」も「孝女白菊」の同部分に想を借りたとされる。この「門にたち出でたひとり」から「雲のゆくへ」(若 明29・10)の「庭にたちいでたひとり」を得たであろうこと、両者の初出の比較から容易に推定し得るのである。松岡国男の「なぐさむよしも……」に始まる無題詩(抒)の「夕のかどに出でゝ見れど」もこれと無縁ではあるまい。ともあれ行末の「夕まぐれ」の流行は「孝女白菊」冒頭の一句に起因すると見なされるのである。

さて物語は、夕暮れの門辺に佇む少女の姿を点じた後、猟に出て行方を知れぬ父を探して彼女が旅に立ち、夜の山路に燈火を頼りにある寺に行き着く場面へと進む。この部分の「燈火ひとつぞほのみゆる／いづこの里かわかねども」の「わかねども」は、藤村には用例がなく「抒情詩」・鉄幹・晩翠に

さやかにそれとわかねども(花袋「眺望」抒)

十武の外もわかねども(湖処子「雪中」抒) ふかき歎きは分かねども(鉄幹「若紫」東) 時の徴候は分かねども(晩翠「光」有)

(他に「浮世の恋」有)

などと用いられているものである。これも「詩抄」周辺には見当らず、「孝女白菊」「孝女しのぶ」「騎馬旅行」等に約一〇例を数え得る直文個有の語法で、「孝女白菊」の「さやかに夫とわかねども」(「その三」と花袋の「眺望」の句との一致などから、これまた直文から出た用法と知られるのである。直文はまた「わかねども」とほぼ意味を同じくする「しらねども」をもしばしば併用した。それ以前に「詩歌」の「正宗かそはしらねども」(滋野貞融「詠石菖歌」)の稀な例はあるが、藤村や「抒情詩」の

天の心は知らねども(藤村「夏の夢」落)

春の行くへはしらねども(同「四つの袖」逸)

何処をはたと知らねども(玉茗「尼法師」抒)

なにを語るか知らねども(湖処子「水声」抒)

も

底のこゝろはしらねども(「孝女白菊」の歌 その三)

身のゆくすゑはしらねども(「笛の音」於)

等の直文詩から伝わった可能性がある。少くともこれらを詩語に取り入れて多用したのは直文であったことは確かなのである。白菊が雨の山路を越えるくだりの「雨はいよくふりしきり」と晩翠の「馬前の夢」(有)の「風雨いよく荒れ行きて」、山の廃寺の描写「月の影のみさえさえて」と玉茗「墳墓」(抒)の「月のひかりは冴えく／＼て」、白菊が山僧の姿を認める場面の「少女はそれと知るよりも」と湖処子「雲雀」(抒)の「少女はそれとこゝろづき」の間にも、それぞれ契合が認められよう。「いひく／＼て」「ゆきゆけば」「行きゆきて」「待ち待てり」「うたひうたひて」「おもふおもひ」等動詞や名詞の畳語も直文の愛用するところで、これが

今ははるかにゆきく／＼て(湖処子「雪中」抒)

おもひ思ひてわれはしも(花袋「夕月夜」抒)

などの諸作に伝わり、「おもふおもひにたへかねて」「母はおもひにたへか

ねて」の「おもひにたへかねて」なる感傷的文体も

むねのおもひにたへかねて（藤村「四つの袖」逸）

かなしき思にたへかねて（花袋「月の夜」抒）

我はおもひにたへかねて（同「君が名」抒）

の形で藤村や『抒情詩』に継がれた。

若き命に絶えかねて（藤村「おえふ」若）

野のさみしさに堪えかねて（同「草枕」若）

（他に「高樓」若・「鶏」若・「きりくす」一・「月光 其四」夏・

「農夫」夏・「与作の馬」逸・「蛙の声」逸）

これら抑えんとして抑え切れない青春の生命と感情の衝迫を表わす、最も藤村的な表現の一つ「たへかねて」も、遡れば直文から流れ出た用語と私

は見ている。このほか「その一」では

夢にゆめみしこゝちして（「その一」）

去年の春またゆくりなく（「同」）

こゑもあはれに涙ぐみ（「同」）

ゆめにゆめ見るこゝちして（藤村「白磁花瓶賦」一）

出でくる少女ゆくりなく（湖処子「雲雀」抒）

声もあはれのその歌は（藤村「草枕」若）

を想起させながしかの関連を想像させるのである。

3

物語詩の「その二」は、山寺に一夜を明かした白菊が再び山路に入るうち、賊に襲われ囚われの身となった時、先夜の山僧が現われて彼女を救い、身の上を語って汝の兄である旨を告げる部分である。ここでは、賊の住家に連れ込まれるくだりの「うちよりしれものいできたり／をとめのすがたをみてしより」、賊に命ぜられるままに琴を弾く白菊の前に兄なる僧が現われこれを助けんとする「しらべの終るおりしもあれ／きりていりしぞいさましき」、および兄の告白

いざこまやかにかたらはむ／心をしづめてきゝねかし（「その二」）

ことのよしをばきゝし時／そのうれしさやいかなりし／そのかなしさやいかなりし（「同」）

等に注目する。まず「みてしより」なる語は「孝女白菊」にはあって『於母影』にはなく、逆に「君をはじめて見しとき」の「見てしとき」の方は「笛の音」だけにある「孝女白菊」にはない用語である。この「てしより」は他の章にも「なくなる少女をみてしより」（「その三」）「さはいへこゝにきてしより」（「同」）とあり、「騎馬旅行」にも二例を見るこれまた直文調の古典的句法の一つである。最初期の新体詩にも晩翠や『抒情詩』にもない特徴的な語法で、藤村だけが

真昼に夢を見てしより（藤村「昼の夢」若）

牝馬の影を見てしより（同「与作の馬」逸）

とこれを用いた。「てしより」が二例共に「見てしより」の形で現われるあたりに直文詩とのつながりも伺えるように思う。

七五調の詩の中で時を示す詩句を「……をりしもあれ」と七・六音で構成するのは、破調であるだけに目立ちまた用例も少い。「ともに喜ぶをりしもあれ」（「孝女白菊の歌 その三」）「のりていでたるをりしもあれ」（「騎馬旅行」）等直文独特のこの破調も

あはれと見やるをりしもあれ（花袋「眺望」抒）

（他に「朧月夜」抒・「夕月夜」抒）

慌てふためくをりしもあれ（鉄幹「海嘯」天）

（他に「人鬼」天）

と花袋・鉄幹らの少数の詩にこれを探し出すことができる。

「よかし」「ねかし」の命令体の文形が、『於母影』の「いねよかし」「笛の音」の訳詩に出てそれぞれ藤村や『抒情詩』一派の愛用語となった経緯については前稿で触れた。「笛の音」の「あはれと君もきゝねかし」は「孝女白菊」で「心をしづめてきゝねかし」と試みたものの応用であり、優しい呼び掛けにも似たこの「ねかし」は特に藤村の好むところであった。鉄幹・晩翠には少く「わが船歌を聴きねかし」（鉄幹「江上曲」鉄）の一例のみ、ちなみに「よかし」の方は『鉄幹子』の「舞妓君子」「人を恋ふる歌」「晩秋の歌」、「天地有情」の「浮世の恋」に数例があることをつけ加えて

おく。また「そのうれしさやいかなりし／そのかなしさやいかなりし」も「笛の音」冒頭で「そのうれしさやいかなりし」と踏襲した詩行で、これが「そのうれしさやいかなりし」(花袋「夕月夜」抒)や「其嬉しさやいかなりし／その楽しさやいかなりし」(玉茗「我もむかしは」抒)を生むことになる。花袋の方は恋愛詩情との関連で「笛の音」に、玉茗の方は畳みかける文型からして「孝女白菊」により近からう。この思い入れを込めた繰り返しの文体は「その三」にも「こなたの驚きいかならむ／こなたの嬉しさ、亦いかに」とあるが、この方はおそらく鉄幹の、

郎「東」

そのうれしさは如何にぞや／……我うれしさも亦いかに(鉄幹「太の典拠となつてゐるのである。

4

兄との生き別れ、村長(むらおさ)からの求婚を経て、川に身を投げんとした白菊が再び兄に助けられ、共に帰って父と再会する大団円に到る「その三」では、兄と手を取り合いつつ山路を辿る場面の「あたりのさまをながむれば」、および小祠の前に折る白菊の姿を翁が目にとめる「なくなる少女をみてしより／いかにあやしとおもひけむ」を先ずあげる。これらは『抒情詩』の

あたりのさまはいかなるぞ(花袋「眺望」抒)

問へば少女は顧みて／怪しとこそ思ひけめ(玉茗「帰らぬ父」抒)
いかにあはれとおもひけむ(湖処子「雲雀」抒)

にそれぞれ対応する詩句である。「眺望」は先にあげた「さやかにそれとわかねども」「あはれと見やるをりしもあれ」、あるいは「いかにか教をそむくべき」と同型の「いかにかおのれはまがふべき」等、直文調の著しい作品であり、「帰らぬ父」は構想自体を「孝女白菊」に借りたと思われる叙事的叙情詩である。

次に触れるべきは家出した兄について語った母の遺言の中の「今にゆくへはわかねども／老いたる父もましませば／かならずかへりくべきなり」の「ましませば」である。詩に「まします」なる敬語を用いることその例は多くはなく、たとえば藤村・晩翠にはこれを見ない。敬語という性質上

抒情詩に少く物語詩に使われ易いが、物語的要素を持つ『詩抄』や『詞選』の作品にも使われてはおらず、新体詩にこれを生かしたのは思うに直文あたりが最初であった。

父の神さまましませば(湖処子「おそよ」抒)

さぞ忙しくやましまさむ(鉄幹「某伯爵の譚室に題す」東)

もこれを追つての語法、さらに

父は帰来て来ますらむ(玉茗「帰らぬ父」抒)

ほとけは今か来ますらむ(鉄幹「盆祭」鉄)

などさは沈みおはすらん(国男「美しき姫に若者がいひし」抒)

思すところやおはすらむ(鉄幹「乾坤寥廓」天)

の敬語表現「来ますらむ」「おはすらむ」も

いつかかへりてきますらむ(「笛の音」於)

父はいづこにおはすらむ(「孝女白菊の歌」その二)

父上さむくやおはすらむ(「孝女しのぶの歌」その二)

の直文調の流れを引くものと見なしてよいのである。

母の遺言の教えと恩ある翁への義理とにはさまれ、死を決意して村を逃れた主人公の姿を叙した部分では「わがこしかたをながむれば／遠里をのゝとし火の／影よりほかに影もなし」の「ながむれば」と、これに続く「あはれかなしき音すなり」の「音すなり」が注意を要する詩語である。透谷の『蓬萊曲』第一齣の冒頭に近く、柳田素雄がわが旅の幾歳月を顧みての感慨を吐露した「越え来し方を眺むれば／泡沫の如くに失行く浮世」の一節がある。霊山の麓に立つて越え来った旅路の跡を振り返りつつ過去の人生の空しさへの嘆きをもここに込めた。直文の口調を借りながら、「ながむれば」の一語に人生的意味合いを含ませたところに透谷の趣向があった。これが藤村に伝わり「朱門のうれひ」の「立ちどまりむかしのわれをながむれば」を経て『若菜集』巻頭の「おえふ」第一連「わが世の坂にふりかへり／いく山河をながむれば」では、夢見がちに過ぎた少女時代を今人生の岐路に立つて回想する意に用いた。ここから

高根に登りまなじりを／きはめて望み眺むれば(藤村「高山に登りて

遠く望むの歌」夏)

消えゆくあとを眺むれば(同「農夫(序)」夏)

身の行末をながむれば(同「農夫(上のまき)」夏)

若き身は身をながむれば(同「壮年の歌」其五「幻境」落)

等々、あるいは未来を遠望し(「高山に登りて遠く望むの歌」「農夫(上のまき)」一)、あるいは消え去った人生のはかなさを言い(「農夫(序)」、

さらには現在の我身を省みる(「壮年の歌」其五「幻境」)意に転ずるなど、藤村もまたこれに工夫を加えた。「物思いにふけりつつ見つめる」の古典的用法ないしは一般的「遠く見渡す」の意味での「ながむれば」は、『詩抄』以来珍らしくはないが、「我身をながむ」の類は「孝女白菊」↓『蓬萊曲』↓藤村の経路で展開したものと推測する。一方「音すなり」の方は、「グレイ氏墳上感懐の詩」の「いとあはれにも声すなり」「声すなり」は元々「あきののに人松虫のこゑすなり我かとゆきていざとぶらはん」(「古今和歌集」)とある歌語である)から「あはれなく子の声すなり」を成した直文が、ここから着想したのが「あはれかなしき音すなり」であったこと、「あはれ」の併用からも明らかであり、これが藤村に継がれて「しづ夏の去る音すなり」(「新泉」逸)の一句を生むのである。

このほかでは

かへりみすれどかひぞなき(「その二」)

ひとり木かげにたふずみて(「同」)

影よりほかに影もなし(「その三」)

と

跡見返れどかひぞなき(晩翠「紅葉青山水急流」有)

緑の蔭に佇立みて(藤村「農夫(上のまき)」二「夏」)

(他に「猿曳」逸)

その花かげにたふずみて(花袋「眺望」抒)

(他に「野遊」抒)

木の下のかげにたふずみて(鉄幹「出頭没頭」鉄)

げに覆ふべき影もなし(藤村「農夫(下のまき)」二「夏」)

(他に「鼠をあはれむ」落)

血気も今は影もなし(嵯峨之舎「白髪翁」抒)

やがてのがれて影もなし(鉄幹「偶題」東)

(他に「里の柳」東)

との符合もあるが、これらはさほど個性的な詩語でもないだけに相互関係を云々するにはややためらいが残る。ちなみに「かひぞなき」「かひもなし」は『詩抄』以来例の多い用語、「たたずみて」「影もなし」は『詩抄』周辺には用例のない語である。

5

以上は藤村・『抒情詩』・鉄幹・晩翠の各詩集と「孝女白菊の歌」との比較を試みた。詩の内容面では、『抒情詩』および鉄幹の孝女物ないしは少女物の叙事的叙情詩の構想に、直文の物語詩が与えたであろう示唆のことを言った。表現の面では直文調と思われる詩語・語法を拾って、それらが他の詩人の作品の中で再生された具体例をあげた。巻頭の秋の夕暮の情景とそれを背景に門辺に佇んで父を待つ主人公の姿が、鉄幹の「秋思」、藤村の「流星」「雲のゆくへ」および晩翠の二、三の作(後述)に影を写している以外は、「孝女白菊」の部分的な詩想や詩的イメージの投影は見当らない。この長詩が物語詩という性格から事件の叙述に多くを費やし、描写の部分も「籬もなかなばやれくづれ/庭には人のあともなく」といった類の平凡な詩句で綴られて、強い印象や感動を与える独創的な詩行に乏しいからであろう。影響は語法や文体の方に偏って見られるのである。

藤村では「夕まぐれ」「たへかねて」「ながむれば」の愛用語、「声もあはれの」「知らねども」「見てしより」「音すなり」等をあげた。

『抒情詩』では、「わかねども」「知らねども」の逆接、「ゆきくへて」「やえくへて」の疊語、「ましませば」「おはすらん」の敬語、「うれしさやいかなりし」「怪しとこそは思ひけめ」「いかで……べき」の成句、その他「思にたへかねて」「をりしもあれ」「あたりのさま」「ゆくりなく」等を拾った。この一派の中では花袋・湖処子に「孝女白菊」愛読の跡が顕著であり、玉茗・国男がこれに次ぎ、独歩・嵯峨之舎にはほとんどそれが見られない。

鉄幹の『東西南北』以下の三集にも、「夕まぐれ」「分かねども」「をりしもあれ」「聴きねかし」「ましまさむ」「おはすらむ」「我うれしさも亦いか

に」等の直文調を含む詩十数篇を数えた。「小生の詩に、初めて知を辱うしたるは、落合直文先生に候ふ」(『東西南北』自序)と書いた鉄幹が、師の旧作に注目していたのは当然で、その作風の違いにもかかわらず語の使いざまや詩句の調子の整え方に学ぶところがあつたということである。

晩翠の『天地有情』『曉鐘』では「夕まぐれ」の多用がとりわけ目立つ。「笛の音」から学んだ「今いづこ」とこの「夕まぐれ」は彼の最も得意とする句法となり、個有の晩翠調に化した観さへある。彼が「阿蘇の山里秋ふけて／ながめさびしき夕まぐれ」を繰返し暗誦したことは、「千古の冬の北洋の眺さびしき空の上」(『富嶽之歌』曉)にも表われ、詩の冒頭に場所と時とを提示する方法は「登高」(有)の「烟は沈み水咽ぶ／五城楼下の夕まぐれ」でも用いられた。私は著名な「星落秋風五丈原」(有)の起句「祁山悲秋の風更けて／陣雲暗し五丈原」は「孝女白菊」の二行を襲ったものとみなしている。「孝女白菊」の和文を重厚な漢文脈に変え、感傷的な「さびしさ」を漢詩風の「悲痛」な趣きに転ずれば両句はほぼ重なり合うのではないか。晩翠の「孝女白菊」への興味はこの部分に集中し、ほかには「分かねども」二例と「風雨いよく／荒れ行きて」「跡見返れどかひぞなき」が目立つ程度である。

「孝女白菊の歌」の落合直文の文体は、「なりにけり」「みえにけり」「おもひけむ」「おはすらむ」「いかなりし」「……ねかし」「……てけり」「……とかや」の類の文の終止の仕方、および「……夕まぐれ」「……ながむれば」「……ゆきゆけば」「……ましませば」「……わかねども」「……しらねども」「……たへかねて」「……てしより」「……をりしもあれ」の類の、文がいったんそこで中止して次行に続く接続の仕方に、すなわち七五調の七音に当る部分よりも下の五音の方に独得のものがある。それらは古来和歌等に用いられた古典的な語彙・語法であり、感傷的な詠嘆性抒情性を帯びたものが多い。中には現代的口語的表現を目指した「新体詩抄」の方針からは避けられたような古風な用語(例「ねかし」「てしより」)を復活させた例もある。この傾向はもちろん「いねよかし」「笛の音」にも共通する。明治の詩は、『新体詩抄』が目論んだ性急な詩の近代化が文学性の喪失という結果を招いたことへの反省から、『於母影』から藤村への道筋の過程でいったん

伝統に帰ることを余儀なくされたと言われる。またその後退を通してようやく詩性を獲得したともされる。これは主として詩の表現を視座とする詩史の概括的整理ということになるが、前稿「於母影」の周辺で確かめたごとくこの方面で最も大きな役割を担ったのは直文訳「いねよかし」「笛の音」の二篇であつた。これに「孝女白菊の歌」を加えて測定してみる時、言葉の伝統への回帰とそれによる詩的抒情性の獲得という詩史の流れの中で、落合直文の占める位置の大きさが改めて浮かび上がってくるのである。

北村透谷

一、透谷と藤村

1

藤村に

霞に酔へる、雛鶴よ(「春の歌」若)

鶴よみそらの雲に飽き／朝の霞の香に酔ひて(「天馬」若)

さなり巖を撃つ波の／夕の夢を洗ふとも(「月光(序詩)」夏)

活ける汐は流れきて／ゆふべの夢を洗ひつゝ(「農夫(下のまき 三)」夏)

夏)

等の「霞に酔ふ」「夢を洗ふ」という表現がある。⁽³⁾ 後者は『夫木和歌抄』に

いはそそぐ声よりやがておどろけばゆめあらひやむ谷の下水(喜多院

入道二品のみこ)

かすみなるる山路しづけき夜な夜なは枕のたきはゆめあらふらん(参

議為相)⁽⁴⁾

の先例がある由、前者もあるいは古歌に典拠を持つ詩語かと思われる。一

方これらは藤村に近い先輩詩人中西梅花にも

糸遊のうら／＼と立つ小柴垣／霞に酔へる、春のあけぼの(「古蒼楼主

人」)

眩をまくらに耳近く／夢を洗へる、一休み(「滴々露」)

の用例が見え、直接には『新体梅花詩集』に学んだ可能性もある。「虎溪山

に禅をおさめられし梅花道人」(『月』明27・4)「梅花詩集今や桃季の月旦に上ることを聞かず」(『韻文に就て』明28・12)は藤村の狂詩人への関心をほのめかせており、「千曲川旅情の歌」の「昨日またかくてありけり」以下の一節が梅花の「出放題」や「九十九の嫗」によったとの見方もある。私は「おさよ」(若)第三連の「をかしくものに狂へりと／われをいふらし世の人の」と「九十九の嫗」の「我身ものにくるへりと／さとの子供に離さるゝは」との類想・類語のことも気にかかっているのである。

夢多かりし吾身かな(『おえふ』若)

ひとりさまよふ吾身かな(『草枕』若)

(他に「四つの袖」逸)

の「吾身かな」も、『詩抄』周辺や「孝女白菊」「於母影」「抒情詩」等に見当らない藤村独得の用語で、これも「九十九の嫗」に「をかしき心の我身哉」の数少ない例がある。これらが梅花詩とつながるのであれば藤村のいわゆる「プラスチック」の才能の一端ということになるであろう。そしてこのプラスチックの才が最も鮮明な形で現われるのが『於母影』と透谷抒情詩との交渉においてであった。

透谷の詩が藤村に先駆けて近代抒情詩のあるべき姿を指針し、『若菜集』による近代詩の確立を促した事実をよく知られている。藤村詩の中に透谷的形象や措辞を拾いこの事実を作品の上に検証しようとしたのが関良一の「藤村詩の形成」藤村の動物詩の形成「藤村詩と先行詩歌」(いずれも『考証と試論 島崎藤村』所収)の諸労作で、これに『若菜集』注釈(『日本近代文学大系15』)を併せることによって、透谷詩から藤村詩への展開はかなり具体的に把握できるようになった。氏の検証は藤村詩の成立の過程を探ることに力点があるゆえか『若菜集』とそれ以前の初期の劇詩や習作抒情詩に厚く、『一葉舟』以後に比較的薄いのが、剣持武彦の『一葉舟』『夏草』『落梅集』の注釈(同じく『日本近代文学大系15』)がこれを補う形になっている。これらの中で多少とも関連があるとされている作品名を全てあげれば

評論・感想

「厭世詩家と女性」——「白磁花瓶賦」(一)

「三日幻境」——「幻境」(落)

「人生に相渉るとは何の謂ぞ」——「鶯の歌」(一)「農夫(上のまき)」(夏)

「各人心宮内の秘宮」——「白磁花瓶賦」(一)「吾胸の底のこゝには」(落)「万物の声と詩人」——「天馬」(若)「秋のうた」(若)「寂寥」(落)「一夕観」——「晩春の別離」(夏)

劇詩

「楚囚之詩」——「二つの声」(若)「悪夢」(落)「吾胸の底のこゝには」(落)「問答の歌 其二」(落)

『蓬萊曲』——「望郷」(若)「晩春の別離」(夏)「悲曲琵琶法師」(逸)

抒情詩

「みづのうた」——「農夫(序)」(夏)「蟬」(逸)

「一点星」——「新しき星」(逸)

「孤飛蝶」——「蝶と花」(逸)

「古藤庵に遠寄す」——「晩春の別離」(夏)

「はたる」——「小町物狂ひ」(逸)「蟬」(逸)「若鮎」(逸)

「蝶のゆくへ」——「強敵」(若)

「眠れる蝶」——「春の曲」(若)「秋のうた」(若)「初恋」(若)「白磁花瓶賦」(一)「婚姻の祝の歌 其二」(夏)「農夫(下のまき 三)」(夏)

「幻境」(落)「常盤樹」(落)「蟬」(逸)「天の蝶」(逸)

「双蝶のわかれ」——「きりくす」(一)

以上の諸篇である。このほか「小町物狂ひ」「山家ものがたり」や「夏の夜」(逸)の蝶や蛸も透谷詩に連なるとされている。右の中には、「白磁花瓶賦」の「恋の鍵」なる詩語や「幻境」という題名が「厭世詩家と女性」「三日幻境」に出たという類の、ごく部分的な相関も含まれる。「人生相渉論」からは「人間は戦ふ為に生れたるを」の人生観を、「万物の声と詩人」からは「宇宙の中心に無絃の大琴あり」の天空の琴を、また「楚囚之詩」には獄窓に訪れる鳥のイメージをそれぞれ学んで、藤村はこれを自己の詩中に生かした。「眠れる蝶」にかかわる詩の多くは花に酔う蝶、夢に酔う蝶を点出したものである。以下これら既に言及のある作品について繰り返すことは避け

る。先行の調査で見落された詩篇が数多くあり、これらを拾いつつ、両詩人の交渉の全容に近づいてみたい。

最初に透谷の評論および劇詩と関連を持つ藤村の作品の幾つかを補っておく。人生を戦場と見なし人は戦うために生まれたとする「人生相渉論」の「プロテスタント的人生観」は、「鷺の歌」(一)「農夫(上のまき 一)」(夏)以外に「労働雑詠」(落)「告別」(落)にも伺える。前者「其一朝」の「けふの命の戦闘のよそほひせよ」と叫びつつ「諸羽うちふる鷺」は、「鷺の歌」の「たふかふためにうまれては羽を剣の老鷺」と同一の形象であり、「其二 昼」の労働を「生命の長き戦闘」とみる農夫は、「夏草」の「戦と／なべてを思ふ」農夫とその思いを等しくする。これらが全て透谷の思念を受けていること、「告別」の「戦ひの世にしあれば／野の草の露と知れど」が、「人生相渉論」の文士の戦いを論じた一節

彼は事業を齎らし帰らんとして戦場に赴かず、必死を期し、原頭の露となるを覚悟して家を出るなり。

に拠っている事実から証明できるのである。
藤村は『一葉舟』所収の散文「秋詞」(原題「ことしの秋」)において、「秋に随ふ二人の童子」という比喻を以て一つの自然観を披瀝してみせた。「金剛の利剣」を執る童子は人間の「執着」「縄墨」をも断ち切る自然の「蕭殺」「破碎」の力を表わし、「微妙なる琴」を抱いた童子は「この世を化して味ひあるもの」となす自然の優美なる一面を暗示する。「われ」は二たび三たび「小池のほとり」を巡りながらかかる造化の働きに思いを馳せるといふ設定である。この設定は芭蕉の「明月や池をめぐりてよもすがら」よりも、この句を引用しつつ持論を展開した「人生相渉論」の方にむしろ近く、自然の二面的な把握も透谷の「一方に於て風雨雷電を駆って吾人を困しましむると同時に、他方に於ては、美妙なる絶対的のものをあらはして吾人を楽しましむる」——力としての自然と美としての自然——に従った見解かと思われる。造化と人間の「執着」「縄墨」との関連への言及も「彼はすべての愛縛、すべての執着、すべての官能的感觉に囲まれてあることを記憶せよ」あたりに導かれたものである。同じく『一葉舟』所収の「葡

萄の木の下」にも、「人生相渉論」の「一躍して自然の懷裡に入りたる後」をふまえた「電光の如くに自然の懷裡にひらめき入り」の類の表現がある。これらは表現の類似そのことよりも、自然の意味やその捉え方に関する考察において、藤村が透谷の自然論に学ぶところが大きかったことが重要なのである。なお「万物の声と詩人」に関しては「無絃の大琴懸けて宇宙の中央にあり」をかすめた「樹の枝に琴は懸けねど／朝風の来て弾くごとに」(「めぐり逢ふ君やいくたび」落)のことを加えておく。透谷の「琴」は万物の声・自然の声の謂いで、「万物の声と詩人」に「詩篇三十七」の「われらそのあたりの柳にわが琴をかけたなり」が重なって「風のきて弾く琴の音に」(「秋のうた」若)が成り、さらに「めぐり逢ふ君やいくたび」へと展開したのである。

前稿で「農夫」(夏)の「上のまき 二」のある部分が、「マンフレット一節」と重なるかに見えるながら個々の詩語は直接には『蓬萊曲』からの借用であることを指摘し、「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個所とが、藤村の中で重複する形で記憶されていた旨を言った。同じく「農夫」の「家のむかしを尋ねれば／まこと賤しき種ならず」(「農夫(序)夏」)なども「マンフレット一節」風でもあり透谷風でもある文体でいずれに近いとも言いがたい。「まこと……ならず」は「我ねむるとはいへどまことのねむりならず」から出て『蓬萊曲』で

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)

出でしとして世はわがまことに悪む所ならず(第三齣第二場)

と、主人公の懷疑精神を表わす否定形の文体の一つとして定着したものである。「楚囚之詩」や『蓬萊曲』から学んだ詩想や語法も拾えば藤村の詩に幾つか見出せるであろうが、透谷抒情詩の影響を主とする本稿の目的から詳しい調査は省く。同じく「農夫」に、『楚囚之詩』第六の獄窓に差入る「月」を「星」に転じた

暗き牢獄の窓により／星の光を見るの外／身に添ふ影もあらざらん

(「農夫(上のまき 二)」夏)

があること、および『蓬萊曲』第三齣第一場の「きみなくばわがいのちもなにかせん」と藤村の「君なくばわれなにかせむ」(「四つの袖(八十八)」

逸)との類似をあげるにとどめる。

2

藤村が「女学雑誌」(明28・10)の「亡友反古帖」に紹介し『二葉舟』にも収めた「春駒」は、「現存透谷詩中에서도最も稚拙な、作品価に乏しいもの」とされ、確かに全体として曖昧な作である。曖昧さは標題「春駒」が必ずしも詩の内容を的確に表示していないこと、「第一」の後半に欠落があること、「第二」の終句「鳴く声きけば雉子なり」が全詩の結びとしては弱くこの後にさらに叙述が続くかの印象を残すこと、等に由来する。詩は、冬に閉ざされていた書斎の窓に春風や鶯の音が訪れ、それらに誘われて家を出るまでの「第一 門出」と、駒に乗り花を求めて野山に来てはみたものの、山は荒涼たる冬景色のまままで春に欺かれたと嘆く「第二 霞の中」の二部から成る。形式は一連六行(「第二」の第三連のみ五行であるのは単なる不注意であつたか)、各連同じ音数律を持ち構成意識はかなり明瞭な作品である。この点からすれば「第二」と同様「第一」も全五連であつた可能性があり、「杖ひき出づる力なし」の後の「この間見えす」の部分には、気を取り直して書斎を離れ駒にまたがるまでの経緯が二連続していたとも想像される。

かく欠点の多い詩篇であるにもかかわらず、透谷の数多い残稿の中から特にこれを選んで全文を紹介したのは、七月へことしの夏九篇を発表した直後で、この時期藤村の抒情詩への関心がにわかに高まっていたことに関連しよう。もちろん藤村はへことしの夏以前に「春駒」は読んでいた。その一つ「与作の馬」(逸)の「それと見るより堪かねて 一声高く嘶けば」は「第二 霞の中」第一連の「来し道は細川までを限りにて／霞に迷ひうせにけり／春の駒ひとこ多高く嘶けば」の句調をそのまま残している(もつともそれ自体は成句に近い平凡な詩句ではある)。藤村がこの部分をその後にも記憶していたこと

いづこともなくうせにけれ (「強敵」若)

われをのこしてうせにけり (「白磁花瓶賦」一)

さなり愛児は／うせにけり (「農夫」下のまき 三) 夏

等によって伺い知れるのである。「春駒」は「蓬萊曲を草せしころの草稿」とされるが、

花ある方よ、わが行くは (「第一」)

花ある方にそまげかし (「第二」)

招きし花はいづこぞや (「同」)

のような後の抒情詩の透谷風の表現(「花ある方をたづね顔」(「孤飛蝶」)「迷ひ行衛は何処ぞや」(「双蝶のわかれ」)の幾つかを既に含んでいる。「いづこぞや」については「雙蝶のわかれ」で触れる。「きりくす」(一)の「声ある方に／たちよりて」もあるいはこれらを踏んでの語法かと思われるものである。

透谷没後「文学界」明治二十七年六月に発表された「みゝずのうた」は、その原型「地龍子」が書かれた二四年六月九日以後間もなくの成立とされる⁽¹⁾。全二二連の長詩はおおよそ三部に分けられ、第九連までは旅人たる「われ」とみみずとの対話、第一〇―二〇連はみみずと蟻との闘争を観察者の立場で描写し、最後の二連で詩人(われ)の感慨を以てしめくる、という構成を持つ。第二一連に集約される仏教的無常観の表白に「グレー氏墳上感懷の詩」第九連の作用があることは第一稿に触れた。この詩と比較の対象になるのは藤村詩のうち

あゆむとすればなつかしや (「傘のうち」若)

うまれながらの盲目なれ (「おきぬ」若)

もとよりかぜのみにしあれば (「東西南北」若)

紅羅ひく子も／ますらをも／みなちりひちと／なるものを (「母を葬るの歌」若)

花に時あり命あり／ちりては塵にかへるとき (「天の蝶」逸)

の各部であらうか。これらは「みゝずのうた」の

歩むとすれば、いぶかしきかな (第二連)

おのれは生れながらにめしひたり (第五連)

悲しやはらばふ身にしあれば (第一七連)

凡そ生とし生けるもの／いづれか塵にかへらざらん (第二一連)

にそれぞれ対応すると思われる。先ず「傘のうち」は浄瑠璃・歌舞伎の場

面に想を求め、『若菜集』の中でも「四つの袖」と並んで艶冶を競う恋の詩である。凄惨な死に到る闘争の詩「みゝずのうた」と作品の印象は大きく異なる。が、「歩むとすれば」の類の表現はこの前後に例を見ず、とりあえずは「みゝずのうた」の先例が比較の対象としてあげられるのである。次の〈六人の処女〉の一人「おきぬ」と「みゝずのうた」とは、これも「猛鷲」の化身たる「黒髪長き」少女と土中の虫との間にイメージの上で大きな隔りがあり、「おきぬ」を盲目とする設定に透谷詩が関与したとは想像し難い。この方は平田禿木訳「ル、サントオル」に基づく着想とする従来の説に従うべきであろう。口調の類似は盲目の少女を主人公に詩を構想する過程で、愛読した透谷詩の一節が心をかすめた結果と見るべきものである。「問答の歌 其一」(落)の、吾が運命のつたなさを嘆く「唐がらし」の言葉「吾は拙なきものなれば／生れながらに、辛きなり」にもわずかにこれが揺曳している。『若菜集』に「東西南北」と題し二連から成る小詩がある。「男ごころ」を風に譬えてその定めなさを、「女ごころ」を草に譬えてその弱さを歌った比喩の詩である。その「もとよりかぜのみにしあれば」「もとよりくさのみにしあれば」も、詩の内容とは無関係に「みゝずのうた」の詩句を口調としてなぞっているのである。

藤村の習作「蟬」(逸)は透谷の「はたる」や「眠れる蝶」の模倣色の露わな作品とされている。が、「蟬」の存在のあり様はむしろ「みゝず」に最も近いように思う。「はたる」や「蝶」は己れの意志によって行動し、「もとの草にもかへらずに／たちまち空に」消え、あるいは「春のはじめに迷ひ出で／秋の今日まで酔ひ酔ひ」て自由な生涯をおくる。その生を迷いと見、無常と見なすところに詩の主題が成立する。これに対し「蟬」は、「薄き羽」は持ちながら蝶の如く舞うこともならず蟻の如く穴に安らぐこともできずに、日に照らされつつ木梢に鳴くほかは身分として限定される。一篇の主眼は「蝶よ恋し蟻よ恋し／舞ひも得ならず葡ひも得ず」という束縛された存在として蟬の悲しみにある。この姿は「生れながらにめしひ」「いづこをば家と定むるよしもな」き「みゝず」とほぼ正確に重なり合う。「蟻」「穴」「塵」「かなしや」等共通する素材・語彙を含むことからしても、「みゝずのうた」が藤村に深い感銘を与えた作品の一つであることは疑う

余地がない。「あゆむとすれば」「うまれながらの盲目なれ」「みにしあれば」はその現われということになる。最終部分の仏教的想念も「母を葬るの歌」や「天の蝶」に引き継がれたのである。

「一点星」に「油や尽きし燈火の見る見る暗に成り行くに」という一行がある。『蓬萊曲』「序」の「童子をして燈に油を加へしめ」は、『於母影』「マンフレット一節」の「としし火に油をばいまいとたびそへてむ」の「油をそえる」行為の形象を受け、ここから燈火の弱まり行くイメージの方を強調して「燈火の疲ればてゝ、自らに消ゆるまで」(第一齣)「燈火の油尽きに／しあとに膝を組み」(第三齣第一場)や「一点星」の右の一句が成った。藤村「農夫」の「上のまき」冒頭「ゆふべ小暗きとしびの／油はつきて消ゆるまで」は、用語上は「マンフレット一節」よりも透谷により近いことを言ったが、「みそらの星のとしびの／油はつきて暗くとも」(「蛙の声」逸)もまた「油はつきて」なる詩句を「一点星」や『蓬萊曲』に倣い、さらに星を燈火に譬える譬法を『蓬萊曲』巻頭の「わが燈火なるべき星も現はれよ」に学んで得たのである。私は「流れて落つる星一つ」(「流星」若)のように行末を「星一つ」で結ぶ文型が古くからあるか否かを知らない。『詩抄』周辺にはなく直文の雅文体にも見受けられない語法のようなのである。透谷の

濃き雲を離れて現はるゝ星ひとつ、(『蓬萊曲』第一齣)

あらはるゝ心あり気の星一つ、(「一点星」)

とのつながりを想定してみるのである。

3

対話詩「ゆきだふれ」は、「病床にありての作なるから調も想も常にましして整はざるところ多し」との前書きの謙辞とは逆に、きっかりとした構成と明瞭な主題を持つ作品である。四行一連、四連を以て一つの部を成し、一・三部の里人の言葉と二・四・五部の「乞食」の言葉とを交互に組み合わせ、里人の世俗的常識的判断との対照によって「乞食」の生の根源をめぐる思考を鮮やかに浮かび上がらせる(もともと四・五部は対話というよりは独白に終始している)、という仕組みである。老残の乞食が人生を語る

設定は中西梅花の「九十九の嫗」を思わせるところがあり、「九十九の嫗」の

息きれぬ、歩む腰のほね痛し、「(其一)」

人の見て面白しと云ふなる月も／我は、あはれ／心を照す鏡ともなれや／さらば此苦をうつさせて／憂をなくさむ友ともせんに「(其三)」

と、「ゆきだふれ」の

立たんとすれば、あしはなえたり／いかにすべくむ、ふしはゆるめり

(第四部第三連)

いまの心の鏡のうちに／むかしの栄華のうつるとき／そのすがたかたち、のみにくきを／われは笑ひてあはれむなり(第五部第二連)

など、相似た着想を持つ部分もないではない。もっとも梅花の長詩は回想と現在を織りまぜながら主人公の過去の栄華への執着を軸に展開する詩であって、ここには「ゆきだふれ」の強い現世否定の精神や死への願望はない。ところで問題は「ゆきだふれ」第一連の文体のことである。先に短詩「一点星」が、星に恋人を象徴する基本的な構想からして『於母影』の「わが星」を契機とする作品であろうと推定した¹⁵。推定が正しいとの前提に立てば、「ゆきだふれ」の

瘡せにやせたるそのすがた／枯れにかれたるそのかたち／何を病みてかさはかれし／何をなやみて左はやせし(第一部第一連)

のうち「何を……／何を……」の繰り返しの文型も、「わが星」の「なにをやさしくそよぐらむ／……／なにをやさしく見下せる」から出たと判断し得る。七五調の「何を……／何を……」の形は『楚囚之詩』や『蓬萊曲』にはなく、「ゆきだふれ」と「彈琴と嬰兒」で始めて試みた形式、そしてこれが藤村の

なにを酔ひ鳴く春鳥よ／なにを告げる鶴の声(「天馬」若)

なにを心の柱とし／なにを吾身の宿とせむ(「農夫(下のまき 二)」

夏)

に伝わったであろうこと、間に「なにを、囁く其のすがた／なにをか語る其のかたち」(「与作の馬」逸)を介在させることによって判明するのである。藤村はすなわち「ゆきだふれ」の「何を……／何を……」の繰り返しと「……

そのすがた／……そのかたち」の対偶形式とを重ねて記憶していたのであり、ここから派生したのが

なにを隠るゝその姿(「草枕」若)

なにをながむる／そのすがた(「蓮花舟」若)

冷えまさりゆく其の姿(「鶏」落)

(他に「悲曲琵琶法師」逸・「朱門のうれひ」逸)

であった。「千曲川旅情の歌」の「嗚呼古城なにをか語り／岸の波なにをか答ふ」も「天馬」以下の口調の名残りで見られなくもない。また「ゆきだふれ」の他の部分「里もなき身になりながら」(第三部第三連)と「天馬」の「雄馬の身にありながら」の間に語法上の共通が認められる。

透谷抒情詩の中でごく単純な即興的叙景詩に見えながら、清冽な印象と深い余韻を残して読者を魅するの短詩「はたる」である。藤村がこの詩から受けたであろう感動は、「小町物狂ひ」の「東の谷に螢あり……螢に草あり」の螢のイメージ、螢を蟬に転化した「蟬」の「草の間にぬぎすてし／恥の殻をもかくさずに」、さらには「はたる」の「浅瀬をはしる若鮎」に想を得た「若鮎」一篇等に表われている。三篇共に『若菜集』以前の習作であることは、藤村の劇詩から抒情詩への展開の上に透谷詩が果たした役割の大きさを物語っているのだが、それ以外の詩にあってはどうか。

「はたる」の起句は「ゆふべの暉をさまりて」である。この「光をさまる」は「月は有明にて光をさまれるものから」(『源氏物語』「柏木」など)とある古典的語法で新体詩には少く、梅花「九十九の嫗」の「柳睡る空に光おさまりて」が目につく程度、藤村の「星のひかりもおさまりて」(「天馬」若)は、「はたる」のそれを受けた詩句と見るのが自然である。「天馬」にはほかに「はたる」と重なる詩語の幾つかを拾い得るからである。あるいは「九十九の嫗」↓「はたる」↓「天馬」の順で伝わったものであろうか。次いで「はたる」第三連第一行の「腐草に生をうくる身」が藤村にとって印象深い句である。この、螢が草の中に生を受けたとする詩的想像から、藤村は先の「草の間に」「殻」をぬぎ捨てた「蟬」を着想し、逸詩「四つの袖(七十九)」にも「蟬もかぎりのあればこそ／はやく空しきぬけがらを／草の間にぬぎ捨てゝ」とこれを生かした。

草に生れて草に泣く（「天馬」若）
草に生ひたる夏虫の（「蛙の声」逸）

も牝馬・夏虫の生誕を語る部分でこれらも草に生れた蜚の記憶に基づいた詩句である。藤村に格別に多い語法に七五の行末を「の身の」で中止する形がある。あるものは主語あるものは修飾語の働きをなし、中の幾つかは

いま前の世は驚の身の／処女にあまる羽翼かな（「おきぬ」若）

空を行くべき馬の身の／……／病みては零つる泪のみ（「天馬」若）

みそらにかゝる星の身の／……／光も見せでうせにしよ（「哀歌」若）
のように「であって」「でありながら」の意の接続語となつて次行に続く。

「ほたる」の「腐草に生をうくる身の」も逆接の形で「もとの草にもかへらずに」に接続する詩行で、他の詩人にほとんど例のない用法だけに「ほたる」のそれを移した文体と言えるのである。「もとの草にも」の方は「もとの草葉にのぼるべき」（「わすれ草をよみて」夏）の一行を導いた。これも藤村の愛用語に「かなしや」「照らされて」「消えにけり」がある。

かなしや、酔ふて行く人の（「草枕」若）
かなしや地の青草は（「天馬」若）

（他に「新潮」夏・「蟬」逸）

ひとつの花に照らされて（「哀歌」若）

夏の光にてらされて（「驚の歌」一）

（他に「月光（序詩）」夏・月光 其二「夏・農夫（上のまき 三）」

夏・「夏の夢」落・「蟬」逸・「四つの袖（七十八）」逸・「故徑」逸）

姿はいつか消えにけり（「驚の歌」一）

芸術諸共消えにけり（「幻境」落）

いずれも個性的な詩語とは言えないが「かなしや」は『東西南北』『天地玄黄』に各一例、「消えにけり」は「抒情詩」の矢崎嵯峨之舎に一例を認めるのみで、「かなしや」「照らされて」共に「抒情詩」にはない。「ほたる」の影響の色濃い「蟬」に「夏の日影に照らされて」「かなしや塵にむせばれて」とあること、「与作の馬」（逸）の結句「影は忽ち雲に消えけり」の「忽ち」との語の組み合わせから、遡って「ほたる」終連の「かなしや月に照らされて／……／たちまち空に消えにけり」に胚胎したとはほぼ断定し得る。

「かなしや」「照らされて」は「みづのうた」にも「悲しやはらばふ身にしあれば」「あさひのあつさに照らされて」とある透谷の詩語であった。「おえふ」（若）の「月の光に照らされつ」はもちろんこれの応用である。

4

透谷の四篇の蝶の詩の中で散文詩「孤飛蝶」だけは明治二五年の製作になり、他の三篇の原型ともなつた作品である。迷へる蝶、生のはかなさを象徴するところの蝶は、第一作に鮮やかなその姿を現わした。相違は他の詩篇で「蝶」「花」「枝」と表わされている形象が、ここでは「黒地に斑しろがねの」「菜の花」「あさがほ」「萩の上葉」等具象的に描かれていること（これは散文詩という形式に由るか）、「われもさびしくこの夏の、たそがれの景色に惑ふてあるものを」以下に作者の人生的感慨を直截に吐露していることである。「グレー氏墳上感懷の詩」と接触を持つ「黄金積むもの、権威あるもの、たゞしは玉のかんばせの佳人とても、この夢に、もるゝはあらじ」あたりはいささかの教訓調を含み、抒情詩としての未成熟を示す結果になっている。

さて藤村に「人待ち顔」（「流星」若）「智恵あり顔」（「秋のうた」若・「白磁花瓶賦」一）「昔を語り顔」（「藪入」落）など「……顔」なる表現が多い。最も早い例は「ことしの夏」の蝶を擬人化した「迷ひ行くべき蝶の身の／いかでか花を恨み顔なる」（「蝶と花」逸）で、これを主体を花に転じたのが「さかば散るべき花の色の／いかでか雲を恨み顔なる」（「野の花」逸）であった。「小蜘蛛は花を守り顔／小蝶は花に酔ひ顔に」（「強敵」若）も同じ方法による蝶の表情の描写である。「詩抄」に「我をつらく／不審顔」（「ブルウムフィールド氏兵士帰郷の詩」）の例もあり言葉自体はもちろん透谷の独創ではないが、蝶の擬人化という点に着目して、私は「孤飛蝶」の「花ある方をたづね顔」との接点を認めようとするのである。「秋待顔」（「孤飛蝶」）「物知顔」（「ゆきだふれ」）等の透谷の口癖が無意識裏に藤村に移されたものと見る。ところでこの花を尋ねて飛ぶ孤蝶は、春の日から夏の終りの今日まで無心に陶酔の生を生きた。それを迷いの姿と見て人間の存在を重ねたのが「たれか宇宙に迷はぬものやあらむ」の一句である。藤村の

迷へる虫の窓にきて／かなたに飛ぶがごと／天と地とに迷ふ身の／おろかをかこつ外あらじ。(「農夫(上のまき 一)」夏)

は「迷へる蝶」から「迷へる虫」を連想し、天地の間をさ迷う農夫の比喻としてこれを用いたものであった。その姿を「おろか」とするものも「孤飛蝶」の終句で「浮世の夢」に迷う蝶と人とを重ねて「この夢に、もるゝはあらじ、あなよろかや」と嘆く感慨に出ている。

「ほたる」と同じく三連一二行の「蝶のゆくへ」は、第一連に「秋の野面」を舞ふ蝶を点じ、第二連で春の野山に舞い出てから「花なき野辺」に戻るまでの短い生涯を振り返り、第三連でそれを「運命」に支配され「夢とまことの中間」を迷うものと結んだ、整いのある短詩である。この展開は「孤飛蝶」の構成に近く、主題もまた生を「浮世の夢」とする想念を継いだもので、「蝶のゆくへ」は「孤飛蝶」の散文詩形を韻文に改め叙述を簡約した作品とも見られる。詩人の目を通して蝶を眺める客観的視点を捨て蝶の独自の形を取ったところが異なるが、蝶に「ゆくへを問う他者(詩人)」の存在はなお意識されているのである。ところでその一・二行「舞ふてゆくへを問ひたまふ／心のほどうれしけれ」はやや意外性を帯びた起句である。「舞ふてゆくへ」のは誰かの説明もなく、いきなり「うれしけれ」の心情の表白から始まる。素直な情況の説明や描写から入る「ほたる」「眠れる蝶」「雙蝶のわかれ」などとは一味違った歌い出しで、それだけ印象深いところがあつたのか

とひたまふこそ／うれしけれ(「暗香」若)
 呼びたまふこそうれしけれ(「別離」若)

(他に「初恋」若・「白磁花瓶賦」一)

飛びて行くへも見ゆるかな(「秋風の歌」若)

上に行衛も定めなき(「新潮」夏)

さして行衛も見ざる間に(「与作の馬」逸)

等数々の藤村の詩句がここから生まれた。「飛びてゆくへ」の類は「飛びて行くゆくへ」をつづめただけの掛詞としては単純な句法ながら、藤村がこれを用いたのは「蝶のゆくへ」や「雙蝶のわかれ」の「迷ひ行衛」が念頭にあつてのこと、また透谷の、二句にまたがる「——たまふ」と「うれし

けれ」を、「……たまふこそうれしけれ」と七五調の一句に収めたところに藤村の工夫があつた。透谷詩ではこの後に倒置の関係をなす「秋の野面をそこはかと／尋ねて迷ふ蝶が身を」の三・四行が続く。「迷ふ蝶」は「春の野に迷ひ出でたは」(「孤飛蝶」)「春のはじめに迷ひ出で」(「眠れる蝶」)「迷ひ行衛」(「雙蝶のわかれ」)と蝶の詩の全てに共通の要素、藤村の「迷ひ行くべき蝶の身の」(「蝶と花」逸)は「蝶の身の」の語法から「蝶のゆくへ」により近い詩句ということになる。また「孤飛蝶」「眠れる蝶」「ゆきだふれ」に繰り返された透谷の愛用語「迷ひ出で」の方は「闇に乱るゝ螢火の／飛びかふかげに迷ひいで」(「蛙の声」逸)に継がれて「螢」のイメージと結びついた。

第二連では第四行「花なき野辺も元の宿」が、『蓬萊曲』の「仮の宿なる／草叢」(第二齣第一場)「自然がしつらへし草の菴」(同)ほか「ゆきだふれ」「眠れる蝶」にも同工の形象を持つ透谷得意の着想である。ここでは春の野に短い生を陶酔のうちに過した蝶が今終焉の宿に休らおうとする、その衰弱の姿を描くに必要の一行であつた。『夏草』の「荒れにし野辺も／花のやど」(「農夫(上のまき 三)」)は、「眠れる蝶」の「破れし花も宿かれば」をかすめつつ、「蝶のゆくへ」の口調をも借りてこれを農夫の恋人を思う心情の表現に転じたもので、透谷詩の感化が意外なところに顔を覗かせる例の一つである。また第三連では「ひら／＼／＼と舞ひ行くは／夢とまことの中間なり」が、花に戯れる「小蝶」を以て華やかな春の情感を強調し、青春の謳歌を蝶に呼びかける「優しき夢を見ては舞ひ／酔ふて羽袖もひら／＼と」(「春の曲」若)を引き出した。この方は直接蝶を歌った部分だけに影響はより露わである。ただし「酔ふ」蝶のイメージは「蝶のゆくへ」にはなくこれは「眠れる蝶」に由つたもの、加えて藤村の蝶は透谷詩の暗い宿命の翳りは帯びていない。

5

蝶と詩人との対話の形式を取り五七五の破調をもち、透谷の劇詩の名残りを留めているのが「眠れる蝶」である。藤村詩に最も深大な作用を及ぼしたのはこの詩であつた。『一葉舟』に「きり／＼す」と題する詩が

ある。去年はそれを「うれしきもの」と聞いたきりぎりすの聲が、今は去年と「同じしらべ」「旧きしらべ」と聞えるのみで何ら感動を覚えなくなった。詩人はその理由をきりぎりすに尋ねる。それに対して「うたのころの／かよはねば／せなかあはせ」と虫は答える。『若菜集』以後の青春の終りの自覚、青春の感動の喪失を表白したと詩は解せる。ところでこの詩に關しては「二匹のおろぎの唱和」としてこれを読み取る説がある⁽¹⁹⁾。私は第三連までを詩人の生の言葉、第四連のみをきりぎりすの言葉と見て詩人と虫との対話詩と解し、ここに「眠れる蝶」の方法の踏襲を認めようとするのである。「二匹のおろぎの唱和」では、第三連終句は虫が「虫のこたへを／もとめけり(第三連)」というかなり不自然な文脈になりはしないか。

一・二連で詩人が「破れし花」に眠る一羽の蝶に問いかけ、第三連の蝶の答えて主題を集約したのが「眠れる蝶」であった。一・三連の詩人の述懐ないしは問いに対し、第四連でそれに応ずる虫の答えを以て結ぶ構成を意図したのが「きり／＼す」であり、明らかに「眠れる蝶」の方法をなぞっているのである。「自然の生物に身を化して歌うことは透谷の一連の蝶・蚱などを歌った詩からヒントを得」たとの見解は正しいが、この詩では「生物に身を化して」いるのは厳密には第四連のみである。

部分的な詩句に關しては「眠れる蝶」の起句「けさ立ちそめし秋風に／「自然」のいろはかはりけり」が、「いねよかし」の冒頭二行に出て藤村の「秋のうた」(若)の「自然の酒とかはりけり」に伝わったことがよく知られている。「自然のいろ」は「常盤樹」(落)「天の蝶」(逸)にそのまゝ用いられ、「けさ立ちそめし」も「けさもえいでしあをやなぎ」(「春の曲」若)の一行を誘った。特に著しいのは「かはりけり」の多用で

世は春の日とかはりけり (「春の曲」若)
野はさびしくも変わりけり (「鶏」若)

(他に「深林の逍遙」若・「晩春の別離」夏・「新潮」夏・「農夫」(下のまき 一)(「夏」)に「かはりけれ」がある。)

はすべて透谷の一句に出て藤村の套語になったものである。続いて「蟬」「虫の歌」「鶉」「千草の花」を並べて秋の凋落を叙した第三行以下では、「千草の花もうれひあり」が

君が眉には憂愁あり (「醉歌」若)

一つうつろふ野の色に／つきせぬ天のうれひあり (「天馬」若)
とのかかわりで目を引く。晩翠などにも共通する「光あり」「響あり」「涙あり」等と異なり「うれひあり」は藤村以外には少い詩語の一つ、「天馬」の右の句の前には「春花に酔ふ蝶の夢」の透谷的形象があり、「うつろふ野の色」も「自然」のいろはかはりけり」を連想させる情景である。

第二連は

早やも来ぬ、早やも来ぬ秋／万物秋となりけり／蟻はおどろきて穴、
索め／蛇はうなづきて洞に入る／田つくりは／あしたの星に稻を刈
り／山樵は／月に嘯きて冬に備ふ

と第一連の秋の訪れを改めて確認し、これも対偶法を用いて「万物」の姿容を強調した。藤村の詩では

はやも小暗き穴に入り (「農夫」(下のまき 三)「夏」)

ものみな速くうらがれて／……／汝千歳の時に嘯き (「常盤樹」落)

がこれを反映して成り、前者は農夫の悲しみに沈む心情の叙述に、後者は「眠れる蝶」と同じく凋落の季節の描写にこれを借りた。

一・二連では季節の訪れ、自然の変化の描写に詩の中心はあり、蝶は「破れし花に眠る」姿が点出されるのみであった。蝶が己れの生を振り返り滅びの宿命への覚悟を語る形で前面に出てくるのは第三連においてである。この「迷ひ」「酔ひ」「夢み」てやがて運命に従って消え行く蝶は、藤村に鮮烈な印象を与え数多くの蝶の形象を生ましめた。「春の曲」(若)「強敵」

(若)「常盤樹」(落)の「酔ふ蝶」、あるいはこれを人の姿に転じた「白磁花瓶賦」(一)「婚姻の祝の歌 其二」(夏)の「夢に酔ふ人」等は、すべて透谷詩にその原型を求めることができる。これらが透谷のそれと同じく浪漫的な青春の生の陶醉を意味することは、「農夫」(下のまき 三)の青春との訣別の言葉「たゞ花に酔ふ蝶のごと／はかなくのみ過す日はすでに昔となりにけり」が示すところである。透谷の

春のはじめに迷ひ出で／秋の今日まで酔ひ酔ひて／あしたには／千よろづの花の露に厭き

は藤村によって習作「蟬」に先ず伝わり、右の諸篇の他に

春花に酔ふ蝶の夢（「天馬」若）

あゝあゝはなの／つゆに酔ひ（「深林の逍遙」若）

うきよの花に戯れて／羽翼も見えぬ蝶と舞ひ（「夏の夜」逸）

あゝ芳草に迷ひきて／花と花との香に酔へば／……／袖に隠るゝ蝶の夢（「四つの袖（三十二―三十三）」逸）

あたりにまでその影を印した。透谷の浪漫的な蝶は特に藤村の『若菜集』時代の「人生の春」の意識に強く触れるところがあつたが、透谷の蝶の持つ厭世的宿命的な暗さは藤村にはなく、両詩人の資質の差もそこに表われているのである。なお

春千よろづの花に酔ひ（「蛙の声」逸）

鶴よみそらの雲に飽き（「天馬」若）

の「千よろづ」「に飽き」の語が「千よろづの花の露に厭き」から、「嫉妬の蝶の身ぞつらき／二つの羽もをれ／／て」（「別離」若）の「をれ／／て」の置語が「酔ひ酔ひて」から出たことも、前後の詩語との組み合わせから推定できる。

「蝶のゆくへ」「眠れる蝶」の寂滅の予感にさらに別離の悲しみを加えて、哀傷の色ひとときわ濃い「雙蝶のわかれ」は、意外にも藤村の海の詩を集めた『海草』五篇（「新小説」明33・6）の一つ「蟹の歌」の構想に示唆を与えた。「蟹の歌」は、磯際の一つ穴に住む二匹の蟹が平穏な毎日の営みを繰り返すうちに、ある日嵐が襲い流れる砂もろともに二匹は行衛知れずとなる、という寓譬的な詩である。平和な男女の生活が突然の事件や衝撃によって破壊されることへの恐れを暗示したと詩は読み取れる。この「一つ穴に蟹二つ／……／蟹は蟹とし棲めるかな」の愛の生活に始まり「流るゝ砂と諸共に／二つの蟹の行衛知らずも」に終る蟹の運命と詩の展開は、「ひとつの枝に雙つの蝶／羽を収めてやすらへり」から「こたひは別れて西ひがし／振りかへりつゝ去りにけり」の破局に到る二羽の蝶の軌跡とはほぼ重なり、両詩は主題と構成との双方の面から血縁の深い作品であつた。もつとも「雙蝶」が「言はず語らぬ」複雑な想いを秘めて、初めから別離を予測させる悲劇的な相貌を帯びて登場するのに対し、「蟹」が「潮引く毎に顕れて／潮満つ毎に隠れ」る単調で幸福な生活を破られるのは「風雨」という

偶発的な出来事による、という相違はある。単純な寓譬詩「蟹の歌」には悲傷の抒情的剪剔気はなく、この印象の差が両詩を一見無縁に見せているのだが、「迷ひ行衛は何処ぞや」「おどろきて立つ蝶ふたつ」（「雙蝶のわかれ」）と「やがて天雲驚きて」「二つの蟹の行衛知らずも」（「蟹の歌」）との部分的な詩語の照応も認められるのである。

「雙蝶のわかれ」の二羽の蝶を登場させた劇的設定および起句と結句との鮮やかな対応、この二つを借りて書かれたもう一つの詩は『若菜集』の「強敵」である。「花」「蝶」「蜘蛛」の三者に「一人の女性を争う二人の男性」という恋愛模様²²を寓したこの詩は、「花」（女性）が散りはてた後の「蜘蛛」と「蝶」との行動の差に一篇の眼目があり、必ずしも別離の悲哀を歌つたものではないが、これも恋の破局の詩と言えないことはない。かつ閑良一の言う「動物寓話詩」の方法と共に「二つの花に蝶と蜘蛛」の起句と「羽翼も軽き小蝶こそ／いづこともなくうせにけれ」の終句の対応の構成をも透谷詩を写して成つたのである。「強敵」は「花に酔ひ顔」「眠れども」の詩語は「眠れる蝶」に拠りつつも、全体としては「雙蝶のわかれ」の想と形とに最も近付いた作品なのである。²⁴

「蟹の歌」「強敵」以外にも藤村と「雙蝶のわかれ」との接点は幾つか見出し得る。たとえば

朝露おもきひとえだに（「白磁花瓶賦」一）

露葉におもき秋の暮（「蛙の声」逸）

思ひ初めしは身を責むる（「天馬」若）

等は透谷詩第二連「露の重荷に下垂るゝ」「秋の無情に身を責むる」と接しているに相違なく、『詩抄』「於母影」「孝女白菊の歌」にない

笛のしらべはいづこぞや（「晩春の別離」夏）

すぐれし才はいづこぞや（「伴狂」落）

（他に「終焉の夕」夏・「鳥なき里」落・「故径」逸）の「いづくぞや」「いづこぞや」も、同詩第四連「迷ひ行衛は何処ぞや」から「君の行衛はいづこぞや」（「醉歌」若）を経由して藤村詩に定着したと推測される（「春駒」にも「招きし花はいづこぞや」がある）。自然の苛酷さの表象「風の剣に落ちてより」（「芍薬」逸）の暗喩にしても同第六連「秋

のつるぎの怖ろしや」の転用ではなかったか。男女の相向いあるいは相並ぶ姿を「四つの袖」(若・逸)なる言葉で表わす例が近世の浄瑠璃の類にあるか否かを確かめてないが、蝶の「重げに見ゆる四つの羽」との比較のことも一応は考慮に入れる必要があろうと思う。「争ひ狂ふ四つの羽」(鶏・若)も藤村にあるのである。

6

透谷と藤村との詩的交渉を探り、構想・主題にまで及ぶ作例として

「人生に相渉るとは何の謂ぞ」——「秋詞」(一)

「眠れる蝶」——「きりくす」(一)

「雙蝶のわかれ」——「強敵」(若)「蟹の歌」(落)

に注目し、部分的な詩想やイメージでつながるものとして

「人生に相渉るとは何の謂ぞ」——「葡萄の樹の蔭」(一)「労働雑詠」(落)

「告别」(落)

「万物の声と詩人」——「めぐり逢ふ君やいくたび」(落)

「楚囚之詩」——「農夫(上のまき 二)」(夏)

「逢萊曲」——「蛙の声」(逸)

「みづのうた」——「母を葬るの歌」(若)「天の蝶」(逸)

「はたる」——「天馬」(若)「四つの袖(七十九)」(逸)「蛙の声」(逸)

「孤飛蝶」——「農夫(上のまき 二)」(夏)

「蝶のゆくへ」——「農夫(上のまき 三)」(夏)「若鮎」(逸)

「眠れる蝶」——「天馬」(若)「農夫(上のまき 一)」(夏)「夏の夜」

(逸)「四つの袖(三十二・三十三)」(逸)

「雙蝶のわかれ」——「芍薬」(逸)

を新たに付け加えた。また表現に関しては、「春駒」の「うせにけり」、「ゆきだふれ」の「なにを……なにを……」……「そのすがた……そのかたち」、「はたる」の「の身の」「かなしや」「照らされて」「消えにけり」、「蝶のゆくへ」の「……たまふ……ぞうれしけれ」「舞ふてゆくへ」、「眠れる蝶」の「かはりけり」「うれひあり」、「雙蝶のわかれ」の「何処ぞや」等々を、透谷から出て藤村が愛用した重要な語法としてあげた。このほか「まこと……

ならず」「君なくば……なにかせむ」「一声高く嘶けば」「声ある方」「あゆむとすれば」「うまれながらの」「みにしあれば」「星一つ」「身にてありながら」「もとの草葉に」「けさもえいでし」「はやも」「ものみな」「千よろづの」「に飽き」「朝露おもき」「身を責むる」「四つの袖」等は、個々の用例は少いがこれも透谷詩に原型を求め得る表現であることを確めた。

藤村の最初の抒情詩の試みは「女学雑誌」(明26・1・28)の「別離」および「文学界」(明26・1・31)の漫詩六篇である。星野天知の送別の句に応えた「別離」の「よしやよし幾千年を経るとも／花白く水の流るゝその間／見よ／われは死する能はず」は、藤村らしい「生への強い愛」を示しているというよりは「花白く水の流るゝ」風流への執着の方に重点を置いて読むべきもので、西行・芭蕉の徒を念頭に置きつつ、我はあくまでも風雅の道を追い求めんとの思いを表明している。それにしても若年の衝気と誇張だけの目立つ詩ではあった。「戸川棲月に寄す」以下「文学界」の同人に贈られた漫詩六篇は、表現の不熟さがあって詩意の通り難いところが多いが、「五十年、さくららの筈に、月笠に／ともに江湖の春に迷はん」(禿木に寄す)「西行の尋ね来れることあらば／われは教へん、君が庵を」(夕軒に寄す)「君もまた旅に死すべき友なるか」(撫象子に寄す)等々、共通するのはこれも風雅への志向ないしは風雅を気取るポーズである。形式上もたとえば漢詩の儀礼的な贈答詩などに近いこれらの詩篇から、近代抒情精神の萌芽を見出すことは難しい。藤村がこうした古めかしい詩観を脱し抒情詩人としての第一歩を記したのは、約一年半後の習作「蟬」(明27・7)においてであった。

藤村の劇詩人から抒情詩人への転向を「主として北村透谷の足跡を学んだ結果」と見なし「抒情詩人としての藤村が動物寓話詩人として出発した」のも透谷にならったとする関良一⁽²⁷⁾の詳細な論証に異論をはさむ余地はなく、その「転回点」に「蟬」を位置づける見解にも異議はない。「蟬」は自由な「蝶」と安住の場を持つ「蟻」との対照において「蟬」の存在の哀しみを歌い、そこに自己の心情を托した詩であった。続いて「ことしの夏」(明28・7)の「若鮎」では、「瀬にこがれゆく若鮎の／慕ふが故に慕ふなり」に半ばは盲目的衝動的な浪漫的憧憬に生きる精神のありようを表白し

た。「若鮎」は「ほたる」の「浅瀬をはしる若鮎」を発想の契機にしつつも、

内実は「夢とまことの中間」(「蝶のゆくへ」)を舞い、「秋の今日まで酔ひ酔ひ」(「眠れる蝶」)て夢見る生を生き、一浪漫詩人の化身たる透谷の蝶と同種の形象である。「あゝなにゆへに水上を／慕ふと問ふぞ情なき」も「舞ふてゆくへを問ひたまふ／心のほどぞうれしけれ」の問答形式を部分的に借り、「うれしけれ」を「情なき」と逆転させたものである。すなわち藤村は、街風に満ちた風流志向や儀礼的な贈答の挨拶などではなく、内部の生の意識、心の奥底を歌う方法としての抒情詩を透谷に学んだのである。藤村が透谷から得た最大の収穫はこれであつたろう。もともと抒情の方法に關しては透谷自身におお不徹底なところがある。透谷の詩には、一つには劇詩の名残りとしての對話詩の形式による「みづのうた」「ゆきだふれ」「眠れる蝶」、二つには詩人が丸ごと何物かに身を仮りて心情を叙べる「平家蟹」「獨舞」「蝶のゆくへ」、三つには一人称形式で直接抒情する「一点星」「みどりご」「古藤庵に遠寄す」「彈琴と嬰兒」——この三種類がある。「孤飛蝶」「ほたる」「雙蝶のわかれ」「露のいのち」は、これらの事物にあまりに詩人自身の姿が色濃く反映しているため第二の詩群と同列に見られやすいが、一応は詩人が事物を対象として眺めつつ感懷を叙べるとい、第三の形を取っているのである(ただし部分的に対象自身の言葉が混入して、主体・客体の關係が曖昧なところはある)。近代抒情詩が自我の主情的な表現であるとするなら、本来第三の方法こそそれにふさわしい様式であり、評価は別にして透谷詩の中で最も素朴な抒情詩は「一点星」あたりである。「蝶のゆくへ」「眠れる蝶」の抒情詩としての成功は、濃密な感情移入によって形式上の作意を読者にほとんど感じさせないことによつてもたらされた。一方ひるがえつて『若菜集』を見るに、吾身を(あるいは人間を)何物かに仮託して歌う方法に拠つたものは、女性に身を仮りた(六人の処女)および「暗香」以下四篇以外には「天馬」「強敵」「鶏」が目立つ程度で意外に少い。透谷から学んだ「生の意識」の表現としての抒情詩は、「蟬」や「若鮎」を通しての譬法から出発しながら、青春の自我の直截な表白や詠嘆に進み藤村独自の純粹抒情の詩風を樹立するに至るのである。その意味でも藤村は透谷を継承しこれに新たな展開を加えた詩人と言え

た。

個々の詩の発想・イメージ・文体の面で、透谷に学び得たものが藤村詩の表現と詩想に多様さと豊かさとをもたらしたのは言うまでもなく、その実情は具体例に見たごとくである。「天馬」「白磁花瓶賦」「農夫」「常盤樹」等の長詩には透谷詩と重なる詩句が数箇所ずつ含まれ、代表作と称される詩篇の中にも、「なにを隠るゝその姿」(「草枕」)「問ひたまふこそうれしけれ」(「初恋」)「飛びて行くへも見ゆるかな」(「秋風の歌」)「たゝかふためにうまれては」(「夏の光にてらされて」)「鶯の歌」等の透谷的な措辞がちりばめられているのを見る。私は「小諸なる古城のほとり」の「歌哀し佐久の草笛」にも遠く七年を隔てて「眠れる蝶」の「茂草に虫の歌悲し」の余韻を聞くのである。

なお透谷の抒情詩の多くが七五調であることと藤村詩の詩型とはもちろん関連はあるであろうが、各連を七五調四行とする今様体の連続形式に關しては、「女学雑誌」内の流行および落合直文の試みをも併せて考慮すべきこと(透谷を含めて)をつけ加えておく。(一九九〇年十月三十日受理)

注

(1) 『新体詩抄』とその周辺——一、唱歌・今様

(2) 関良一「藤村詩集」(『日本近代文学体系15』)注釈。ただし同注釈で、人々を待っているのは若い女性としたのは「孝女白菊」との関連にとらわれすぎた解釈で、行為の主体は詩人自身と見ていこうに差支えない。

(3) 「葡萄の樹の蔭」(「一葉舟」所収)にも「夏は来り潮は流れて夕の夢を洗はん、ことを促す」とある。

(4) 本学教授両角倉一氏の示教による。

(5) 関良一「藤村詩と先行詩歌」(『考証と試論 島崎藤村』所収)

(6) 関氏が「藤村の動物詩の形成」で「新しき星」は「一点星」の変奏曲とも見られ」とした見解はいささかの疑問を残す。「新しい自然美の象徴を詠じ、そこに浪漫的憧憬を寄せた」(「藤村詩の形成」)自然詩・叙景詩としての「新しき星」と、星に恋人の姿を托し、恋の悩みに眠れぬ夜の憂悶を歌う恋愛詩「一点星」の間にはかなりの距離があり、単に星のイメージが

共通するのみでは「変奏曲」とは言い難い。「新しき星」は『於母影』の訳詩などに触発されて生れた星の詩篇の一つ、と解する程度にとどめてよいのではないか。

(7) 笹渕友一『文学界とその時代 下』(昭35)

(8) この「秋詞」と対をなす「春詞」(原題「おもひいづるまま」)の方には、「われは若鮎の水上を慕ふがごとくに」「われは行衛定めぬ蝶なり、花の露なり」など、「はたる」や蝶の詩篇に共通する形象が見られる。

(9) 笹渕友一『文学界』とその時代 上 (昭34)

(10) 笹渕氏は「この間見ええず」とあるのも必ずしも原稿が紛失してゐたのではなく、未定稿であつたためとも考えられる」としているが、抒情詩の間が書けなくてその部分を空白にしたまま、その後を書き継いだとは考え難い。やはり原稿の欠落ではなからうか。

(11) 勝本清一郎『透谷全集』第三巻解説。

(12) 『新体詩抄』とその周辺——四、透谷その他

(13) (7)に同じ。

(14) 『於母影』の周辺——二、『於母影』と藤村

(15) 「同——一、『於母影』と透谷」

(16) この「かなしや月に照らされて」は、「はたる」の原詩「蜚」では「月の光に照らされて」であつた。藤村の用例には「月に照らされて」と「光に照らされて」の双方がある。「三籟」発表の「はたる」と、没後「文学界」発表の「蜚」との二つの詩が共に藤村の記憶にあつたのであろう。また「四つの袖(七十八)」の「さやかにそでを／てらされて」の次連(七十九)には、先の草の間に殻を脱ぎ捨てた蟬の比喻が続く。この二連は「はたる」と関連がある。

(17) (12)に同じ。

(18) この二篇については関良一の指摘がある。

(19) 剣持武彦『藤村詩集』(『日本近代文学大系15』)注釈。終句「せなかあはせの／きり／ぐす」を「きりぎりすときりぎりすが背中合わせ」と解すれば「二匹のおおろぎの唱和」となるが、この部分は「私(きりぎりす)」とあなた(詩人)とは背中合わせだ、ときりぎりすが答えた」ほどの意味で

はなからうか。それにしても文脈にやゝ無理があるが。なお三好行雄『島崎藤村論』では「詩人の耳には……」と詩人の登場を認めている。主題の重さにもかかわらずこの詩は完成度の低い失敗作である。かつては感動を以て聞いた「自然のうた」が今は「旧きしらべ」となった変化を言いながら、一方では「かはるふしなき」「同じしらべ」と表わすような表現の曖昧さによる。

(20) 以上の諸篇については先行の調査に指摘がある。

(21) 剣持武彦『藤村詩集』注釈では「家」に描かれた藤村結婚初期の嵐」「家」というもののもろさ、はかなさ」を歌ったと見る。

(22) (2)に同じ。

(23) 関良一「藤村の動物詩の形成」(『考証と試論 島崎藤村』所収)

(24) (2)には「透谷の「蝶のゆくへ」以下の蝶の詩の影響が看取される」とある。

(25) 「蝶のゆくへ」と「若鮎」については後述。

(26) 山室静「藤村詩集解説」(『日本近代文学体系15』)

(27) 関良一「藤村詩の形成」「藤村の動物詩の形成」(『考証と試論 島崎藤村』所収)

(28) (27)に同じ。

(29) (1)に同じ。