

『海潮音』の周辺(二)——『海潮音』と泣堇

詩語・詩想の継承(八)

キーワード: 『海潮音』・薄田泣堇・影響・詩語詩想

要旨

本稿は明治の古典派浪漫詩人薄田泣堇が、上田敏の訳詩集『海潮音』から、詩的モチーフやイメージ、譬法、詩語等を撰取した痕跡を、具体的に検証しようとしたものである。泣堇の『白羊宮』を中心に『二十五絃』にも目を配り、従来の調査結果を補い影響の全容を解明しようと試みた。

(1)

『白羊宮』(明39・5)刊行の翌月、上田敏は「芸苑」の「鏡影録」⁽¹⁾でいち早くこれを取り上げ

「薄田淳介氏作『白羊宮』出づ。……『わがゆく海』『笛の音』は、今の仏蘭西詩壇の象徴詩人中、令名噴々たる Henri de Régnier の詩を読む心地あらしめ」

と評した。『海潮音』の薄田泣堇への影響のことを最初に話題にしたのは、他ならぬ訳者その人であったが、次いでは翌月の「白羊宮合評」⁽²⁾の中で、与謝野寛と馬場孤蝶の二人がこの問題に言及している。鉄幹は「夏の朝」にブラウニングの「春の朝」を、「望郷の歌」にエルハアレンの「法の夕」を「連想」と述べて言外にその感化を指し、「烟」なる詩にも、これは訳詩ではないが『海潮音』の扉に訳者が掲げた「獅子舞歌」の投影を認め

三浦 仁

た。孤蝶が訳詩の題名をあげずに、「日ざかり」「笛の音」「隠り沼」の三編に訳詩集の香りを嗅ぐと言ったのは、ルコント・ドゥ・リイルの「真昼」、レニエの「愛の教」、エルハアレンの「水かひば」をそれぞれ念頭に置いてのことで、孤蝶はまた「寂静」「沈黙」「休息」等の抽象語を擬人化する方法も敏の訳詩、とりわけフランス象徴詩に学んだものであろうと推測した。時代は下って比較文学の研究も盛んになった戦後、『海潮音』『白羊宮』二詩集の作品を対比しつつ実証的な比較研究を試みたものに、矢野峰人「海潮音の影響」⁽³⁾と安田保雄「『海潮音』の影響」⁽⁴⁾の二つの論考がある。その成果のみを題名で示せば、詩想上の類似が認められるとされるのは

「真昼」(リイル)——「ああ大和にしあらましかば」

「わかれ」(ボンシゲル)——「時のつぐのひ」

「春の朝」(ブラウニング)——「日ざかり」

「驚の歌」(エルハアレン)——「鳩の浄め」

「法の夕」(同)——「望郷の歌」

「銘文」(レニエ)——「さざめ雪」

「伴奏」(サマン)——「笛の音」

の諸編であり、このほか七五七五調や五七五と七五七七の交錯体、一行五音の詩型等が上田敏の創出に拠ること、「妖魔」「自我」「わがゆく海」の七五七・五七五を交互に用いる新体も敏の交錯体から派生したこと(安田)な

どが説かれている。

泣菫研究の側からこれらに補足を加えたものに松村緑の「薄田泣菫集注」^⑥がある。「笛の音」の「『かなしび』の女木、『よろこび』の男木」の句を「伴奏」の「ならべたるふたつの權は／『徒然』の權『無言』がい」の反響と見る矢野の見方に疑問を呈し、「愛の教」の「長月姫」と「葉月姫」／なが「憂愁」と「歡樂」との方が粉本であろうとし、「『水無月』姫」(小木曾女の歌)もまたこれに基いた詩語と見なし、「吾や落葉の」(「妖魔」自我)「葦の葉を／卯波たゆたにくちづけし」(「忘れぬまみ」)がそれぞれ「落葉」(エルレヌ)「わすれなぐさ」(アレント)に由来する旨を言い、「朱の緒舟」(「笛の音」)にも「賦」(モレアス)に先例があること等を注して、妥当な見解を示した。

右の如く「海潮音」と「白羊宮」なるテーマは、同時代評に始まり時には比較文学の側から、時には泣菫研究の側から、度々取り上げられかなり詳細に探られてきている。これをいま一度検討し直し、細部に遺漏はないかを確かめ新たに付け加え得るものがあれば補っておきたい。なお、「白羊宮」詩編の大部分は「海潮音」刊行(明38・10)以後に発表されているので、特に先後を明らかにする必要がある場合(例えば「二十五絃」の詩など)のみ初出を示すこととする。

(2)

前出「鏡影録」の中で上田敏が「わがゆく海」「笛の音」の二編をあげ、「Henri de Régnier」の詩を読む心地あらしめ」と言った時、敏は具体的にレニエの三編のうちのどの詩編と対応させたのであったか。「笛の音」の方は「愛の教」との間に詩句の照応が見られること、松村緑の指したとおりであり、馬場孤蝶が「笛の音」に訳詩の香りを感取したのもおそらくは「愛の教」を連想してのことであった(前述)。「わがゆく海」の方はどうか。レニエの他の二編のうち先ず「銘文」は、疲れた人生の途上の四辻に佇み、過去と未来の我が生の有りように想いを馳せた詩で、「高樫」「赤楊」「秦皮」の三つの路にそれぞれ「驕慢」「醜辱」「安逸」の生をなぞらえ、それら全てを「われはゆかじな」「なべてゆかじな」と否定し、暗澹たる思

いのままに終る。いま一つの「花冠」は、「わが想」を擬人化し対象化しつつ、「理想に破れた想い」「デカダンに溺れた想い」「怨恨の想い」等々を次々に提示しては斥け、最後にただ一つ清らかな姿で帰り来た「愛の想い」のみが心の救いであると結んだ詩で、詩想・構想は両者相似たところを持つ作品である。

一方「白羊宮」の巻頭詩「わがゆく海」は、各連「わがゆくかたは」に始まり、第一連に初夏の深山の夕景、第二連に秋の豊穡な田園、第三連に冬の水沼の景を描き、各々に「寂静」と「沈黙」の消極的な生、「休息」と「うまし宴会」の安楽の生、「歎かひ」と「追懷」の退嬰の生、を暗示する(第一連と第三連の内容にはあまり差違がなく、この並列は失敗とみなさざるを得ない)。これらを「わがゆくかたは……ならじ」と全て拒んだ上で、「慈悲」と「努力」の積極向上の生き方を示して己が指標とせんとしたのが結び第四連である。この「わがゆく海」をレニエ訳詩と比較する時、観念象徴の手法を学んだというような大まかな捉え方をすれば三編のいずれにも共通し特に限定する必要もなくなるのだが、詩の内部にまで立ち入って眺めるなら相関はいま少し詳細に見えてくるはずである。「わがゆく海」第二連の明るい田園風景、第三連のものわびしい沼の風景は、「銘文」第五連・第四連に呼応する。我が人生の方途を路のはとりの景色として具象化する手法は主として「銘文」に学び、幾つかの生の想念を順次提示しては否定しつつ、最後に肯定的想念を以て結ぶ展開に関しては「花冠」を範として構想されているのである。上田敏の評言も思うにこのあたりを読み取ってのものであった。そして私が「わがゆく海」とレニエのどの詩編が、いかなる点で繋がるかに拘わるのは、これと同様の構成を持つ作品が「白羊宮」に他にも見出せると思うからである。

「わがゆく海」と同じく、泣菫の象徴詩への志向から成った詩の一つに「魂の常井」がある。「ミニョンの歌」の文体をかすめながら

若ゆる常夏の邦あらば／往かまし(第一連)

宴会うつ宮あらば／ゆかまし(第二連)

火ぞしめる寺あらば／ゆかまし(第三連)

として、第一連には朝露に濡れる瑞々しい森の景を、第二連には舞と楽音

に華やぐ宮殿の模様を、第三連には青い月かげの照らす静寂な夜の寺院を描出する。これら三つの情景は己が魂の一度は希求した三つの世界——自然美・芸術美・宗教を暗示するが、第四連でそれらは

ああ、然は野に、宮に、夜ごもりに／あぐがれまどひにし日はあれど
と一括して斥けられ、帰するところは「なつかしき君が手」であり、恋こそ魂の救済「真清水の常井」であると結ばれる。他の諸々の価値あるものに優って恋愛こそ至貴とする詩想は、ブラウニングの「至上善」やロセッティの「恋の玉座」にも見える。だが精神の彷徨を「靈魂の／旅路」として旅になぞらえ、幾つかの異なる情景描写によって人生の諸相を暗示する方法は前述の如く「銘文」のそれである。また並列的に提示された複数の想念を否定した上で、終連に至上の価値を示して締め括る構成が「花冠」のものであることも既に言った。「わがゆく海」「魂の常井」は共に明治三十九年一月の発表、「銘文」「花冠」への感銘から生まれた同根の詩と見て差支えないのである。これも象徴的意図の顕著な「妖魔」「自我」において、泣菫は自我の働く場面や状況を六つの風景・情景に置き換えて見せる。各連、松村緑の「二——（自然の）啓示するものを手中に収めえたと思う瞬間」「二——恋愛に陶醉している瞬間」「三——（芸術創造の）精神的高揚の瞬間」以下の簡潔な要約に従うが、それらの瞬間に常に見られる不可解な怪しき姿の実体は「自我」であった、と終連で解明される仕組みである。自然・恋愛・芸術・宗教等に忘我する精神の状態を視覚的情景に具象して並列して示す方法は、明らかに「わがゆく海」「魂の常井」の延長上にあり、レニエ訳詩の直接の影響下にあるか否かはともかく、前二作を媒介として「妖魔」「自我」の初出は明39・3）訳詩の影を搖曳させている作品と私にはみなすのである。

「魂の常井」「妖魔」「自我」以外に、発想や構想の上で『海潮音』詩編とやや似通うところを持つ作品をあげるとすれば、「香のささやき」「美き名」の二編であろうか。共に『白羊宮』に数多い恋愛小曲に属する。前者は、夕暮の静けさの中で回想に浸る時、二つの花の香りが我に語りかける——「湿める梔子」は「別れに泣き濡れた胸には、今もあの日の思い出が残っ

ていよう」と囁き、「薫ゆる野茨」は「今は末枯れてしまっている、また新しき「日」は芽ぐみ、花咲く時もある」とつぶやく。失った恋への執着と新生への願いを花に托したと解され、後者は、今は亡き恋人を思う詩で、神は少女を召して何処へか連れ去ったが、せめての慈悲にその美き名のみは消さずに、彼女を懐しむよすがとして残した、との詩意である。私は前者に、「心をとめて窺へば花自ら教あり」に始まり、「野薔薇」「罌粟」「百合」「菫草」の花々が次々と人に語りかける素朴な構想のクリスティナ・ロセッティ「花の教」の、花の言葉の響き聞き、後者からは、エルレヌ「よくみるゆめ」第三連の死せる女性の美しき名を歌った名をだに知らね、唯思ふ朗ら細音のうまし名は／うつせみの世を疾く去りし昔の人の呼名かと

の詩行を連想する。花の擬人化は泣菫の他の詩にも多くあろうし、「花の教」の「野薔薇」や「罌粟」は姿や色を以て語るところが「香のささやき」とは異なる。だが「声もかすかに草草／「人はあだなる香をきけど……」の部分、香りに囁きを聞くくだりは泣菫詩と同工である。「美き名」の「大御心のふかければ／残る名のみは消しませね」は、与謝野晶子の「大みこゝろの深ければ」「おほみづからは出でませね」「君死にたまふことなかれ」の口調を移したものであろうが、恋人との死別という体験を持たぬ泣菫が、死せる恋人の美き名を仮構したのは、エルレヌ訳詩からの着想ではなかったのか。標題「美き名」も敏の訳語「うまし名」に示唆を得た詩語のようにも思われる。恣意的な推量を払げるなら、これも抒情小曲「白すみれ」第三連

ふと聞きなれししろがねの／声さし柔きしのび音に／……／あえかのまみも見浮べぬ

にも「よくみるゆめ」終連

つくづく見入る眼差は、匠が彫りし像の眼か／澄みて、離れて、落居たる其音声の清しさに／無言の声の懐しき恋しき節の鳴り響く
の詩情が働いていると私は見ている。泣菫詩は別れた恋人を思う追懐詩、訳詩は夢に現われる仮空の恋人を歌う詩という違いはあるが、その美しい「まみ」を思い浮かべ、澄んだ声を幻聴として聞く趣向に変わりはない。「美

き名」「白すみれ」の小曲二章は、共に「よくみるゆめ」をかすめて成った姉妹編と言えるであろうか。

自然美や宗教的想念と並んで、『白羊宮』の主要な主題の一つは追憶である。特に集中約三分の一を占める小曲・短唱の類(一連四行、全三連の形式が多い)はおおむね愛と追憶の歌と言ってよく、「美き名」「白すみれ」もこれに属し、これらが同集の浪漫的色調を強めてもいるのである。その中の一つ「都大路」は、「臨時のまつり事はてて／都おほ路も数へ日に」と、賀茂の臨時の祭も終り年の瀬も日数少くなった都の、さびれた街の景から歌い起こす。季節の情感をモチーフとするかに見せながら、一転して第四行で「さこそは似つれ、わがおもひ」と、それが喩義であることを明かし、原義の「わがおもひ」を提示する。二連ではかつては瑞木の繁った木陰に今は「追懷」の落葉が散り敷いていると嘆き、三連でその落葉もやがて風に追われて消え去るように、「わが忘れずの日」も失せ行くであろうと、主題たる「わがおもひ」を落葉のイメージに添って展開するのである。主題の一つの事物に托す喩法によって印象鮮やかに示そうとするのも泣菫短唱の特色で、既に『二十五絃』の「紅梅」あたりにこの種の詩体の原型が見られた。ところでここで問題になるのは、「都大路」とオイゲン・クロアサンの「秋」との着想の類似のことである。「秋」は、よく見れば君の口もとには悲しみの色がある、誰もつらくは当たらずに何故悲しむのかと問う前半と、その理由を「わかき夢」失ったせいであろうと推量する後半

秋風わたる青木立／葉なみふるひて地にしきぬ／きみが心のわかき夢／秋の葉となり落ちにけむ

の第二連からなる小詩である。青春の夢の挫折を青い落葉で表わしたこの訳詩は、明治の詩にあってはひととき新鮮な抒情性に満ち、今なおその瑞々しさを失わない。漂泊の人生そのものを落葉に暗示したエルレヌ「落葉」の方法ともやや異なり、「夢」「追懷」という觀念を擬したところが「秋」と泣菫詩との第一の共通項で、かつ両詩共に「落葉」は主題を表象する中核のイメージとして働いている。落花に夢・愛・追憶等を托した例は少なからうが落葉はどうであろうか。第二には「落葉」黄(紅)葉・枯葉」を連想する常識に反し、「青い落葉」を以て「わかき夢」を具象したのが「秋」

の成功の鍵であったが、泣菫にも別詩「ひとづま」に同じ形象が現われる。かつての恋人の眼差を空模様になぞえ、その変化によってあるいは明るく、あるいは暗く曇る我が恋愛心理の推移を歌った詩で

ありし世の日ぞ散りしきし落葉樹は／また若やぎの新青葉枝に芽ぐみては、過去に失われた恋の再び甦ることを、

花はしをれぬ、葉えし青葉は落ちぬ

は逆に、恋の幻想から醒めて悲哀に沈むことを言った。ここでは「落葉」は恋の象徴、これを「追懷」のそれに転ずれば「都大路」第二連の、かつては、瑞の弥木榮に／……／木陰路よ、今は「追懷」の／落葉のみこそ伏し沈め

が成る。三つ目を加えれば前出「笛の音」の

さざめき散りし翻れ葉は／……／噤みぬ、下に落ち敷きぬ

に「葉なみふるひて地にしきぬ」の口調をとどめた跡が認められ、これも「秋」愛唱の余韻とみなし得るもので、私はこれらを総合して「都大路」発想の契機に訳詩の介在を想定してみるのである。そしてこの周辺に右の「ひとづま」と更には「離別」「江ばやし」の二編を据えて、相互に関連し合う詩群として眺めようとする。

別れは、小野の白楊／夕日がくれに落つる葉のと、静かに離れゆく白楊の落葉で「別れ」を表わした「離別」は、次連にいつか恋の思い出に慰む日もあらうと予想することで、先取りされた追懷の歌とも呼ぶべき形を取る。「落つる葉」は「追懷」そのものを表示すると言ひ難いまでも、「美しかりしそのかみの／事栄」と響き合う。「江ばやし」第四連

葉のひと片、つづばやき／ふた片またささやぐ／ありし日の栄や、さこそ／鷺脚に落つらし

の方は、一ひら二ひらと散る木の葉の様を、追懷もまたそのように消えて行くのかと歌って、「離別」と同一の「ありし日の栄」を含みつつ、一方で

「都大路」第三連の

その葉の乱れ、ひとつびとつ／……／やがては失せぬ。——さこそ、わが／忘れずの日も往き消えぬ

と措辞・詩想を等しくする。愛・追憶等を落葉に表象するこれら数編の詩を、「秋」を軸とする一連の関連作と見なすゆえである。ちなみに「江ばやし」(『中央公論』明39・3)「離別」(『新小説』明39・4)「都大路」(同)三編は、初出から判断する限りではほぼ同時期の製作になる作品でもあった。

(3)

「妖魔『自我』」第一連で泣菫は、自然の美しさの中に遊ぶ時もふとうごめく自我の働きを、「矮人の墨染すがた」に擬人化してみせる。彼は目深に被衣をまとって顔を隠し、木下路を見え隠れに去って行くのだが、その持杖の音はととと、木のした路を

は、「時鐘」(エルハアレン)の夜の廊下に響く時計の音、「かた、ことゝ、杖のおと、杖の音」に由ったものである。同詩終連
吾や落葉の／左視右顧、ゆくへも知らぬ途すがら

の「吾や落葉の」を「落葉」の「げにわれは／……／落葉かな」に得た比喩とする松村の注釈は(1)節に紹介したが、厳密に言えば「左視右顧、ゆくへも知らぬ」は「こゝかしこ／さだめなく／とび散らふ」に対応し、終句驚駭に胸はふたぎぬ、危篤れぬ

にも「胸ふたぎ／色かへて」の措辞が応用されている。⁽⁸⁾以下本節には右のように、泣菫詩の一部に現われている、訳詩の反響を拾いあげて従来の調査を補っておきたい(上段、詩の順序は『海潮音』の配列に従う。発表は全て訳詩の方が先行する)。

(1) 無辺の天や無量海、底ひも知らぬ 濃青なる／空や、虚なる／墓ならし
深淵は／憂愁の国、寂光土、……／ (『日ざかり』羊)
墳塋にして、はた伽藍(『大饑餓』) あな、ここは／悲びの邦／鈍色の／

(2) 蟒蛇の夢も熱きか円寝して(『象』) 住家ならまし(『さざめ雪』羊)
蛇はひそみぬ／葉がくれに(『日ざかり』羊)

(3) 並んでとまる泉は／……／体も崩さず、ぢつとして／なにを思に暮がたの(『泉』)

(4) ながれのきしのひととは／……／なみ、ことごとく、くちづけし(『わすれなぐさ』)

(5) 時は春／日は朝(『春の朝』)

(6) 木立を見れば沙門等が野辺の送の営に／夕暮がたの悲を心に痛み歩むごと(『法の夕』)

(7) ほらあなめきし落窪の／夢も曇るか、こもり沼は(『水かひば』)
露は薊穂のはふり衣／夕闇とさず路遠み(『同』)

(8) 和ぎたる海を白帆あげて、朱の曾保船走ること／変化乏しき青天をすべりゆくなる白雲よ(『賦』)

(9) 落日の光にもゆる／白楊の聲やく並木(『白楊』)

青羽木菟、又枝低に／片眠り、言葉ずくの／宿居すがた(『月見草の歌へる』羊)

濃青の瞳子、ひたひたの／み空と海の接吻を(『くちづけ』羊)

日は神無月、つごもり、(『神無月の一日』二)

日は神無月、午さがり、(『冬木のささやき』玉)

さはら木は腕だるげに伏し沈み／赤目柏はしのび音に葉ぞ泣きそぼち(『わがゆく海』羊)

並木立／腕だるげに／葉を垂れつ(『日ざかり』羊)

鈍色被衣身ぞたゆげに／薊野に凭ひ、隠り沼の水波に浸り(『烟』羊)

雲は、いま／しろたへの／羽を伸しぬ／朝発ぎ／海原に／帆をあぐる／蜃舟の／心みえや(『夏の朝』羊)

別れは、小野の白楊／夕日がぐれに落つる葉の(『離別』羊)

夏の真昼の静寂と倦怠感を歌った「日ざかり」が、「季は夏なか／日ぞ真昼」の歌い出しを「春の朝」に学び、「孟夏白日」の詩情において「真昼」に通じる作品であることは度々言われて来た。具体的な詩句に照らせば、「日ざかり」第一連と「真昼」第三連の、灼熱の日ざしに照らされる麦畑の景情に類似性は最も顕著に現われ、終連で烈日に「敵の噴」(天の叱りの

声)を聞き、「悔なき魂の／けだかさ」に比して宗教的雰囲気の中に結んだ展開も、「真昼」の「天日にこよなき法の言葉あり」や「涅槃に浸りて澄みし心もて」に符合する。発酵する「泡咲く酒」は「暮笛集」以来の泣董の愛用語であったが、これを日光の喩義に用いた例は見当らず、「日ざしは：／濁酒の如／湧きたちぬ」も「日の觴を嘸み干しぬ」(「真昼」)の舊胎であったか。ところでこの詩には更に「海潮音」の他の詩編とも重なる表現が認められる。空の空虚なる情感を「墓」に喩えた第三連の譬法は、(1)の同じくルコント・ドゥ・リールの「大饑餓」に前例があり、不気味な静寂感を際立たせる為の道具立ての「蛇」も、原作者を同じくする(2)「象」の「蟒蛇」から導かれた形象かと思われる。原作でも熱沙の「物鬱として、寂寥のきはみを尽す」気重い気分を表象としてこれは用いられた。また(6)「法の夕」の並木の擬人化から「望郷の歌」第三連や「わがゆく海」の悲傷を帯びた樹木の描写が生まれ、「わがゆく海」の「さはら木は腕だるげに」から「並木立／腕だるげに」(「日ざかり」)が派生した、と推定される。⁽¹⁰⁾なお「大饑餓」の「憂愁の国」なる詩語に関して言う。矢野峰人は(1)に引用した「さざめ雪」第二連に「銘文」の「げにこゝは「鬱憂」の／鬼が栖む国」の反響を見た。四冊の情景や「こゝは……住家」の文の構成からはこれに異を挟む余地はないのだが、ただ「悲びの邦」なる詩語自体は、「鬱憂の国」よりも「憂愁の国」(「大饑餓」)「かぎりもなき、わが憂愁の邦」(「エルハアレン」「畏怖」)の方に近く、「さざめ雪」の一節は「銘文」の上に敏の愛用したこの語が重複して成ったとみなすべきものである。

さて右の「さざめ雪」第二連の引用部分の前に、「小木の枝に／鴉疎りて」の二行がある。与謝野寛が「何となく又『海潮音』の中の「梟」の一篇を聯想させます」⁽¹²⁾と評したのに対し、松村緑が「考えられない」と否定している部分である。たしかにホオジロ・アオジの類の小鳥「鴉」と「梟」とでは印象もだいぶ異なり、単に木に止まる鳥というのみで結びつけるのは牽強の誹りも免れない。それよりは(3)の「青羽木菟」はどうか。ボードレールの「梟」は、「昔の神をいきうつし」の厳肅な顔で瞑想にふけり、それを見て世の賢者も煩惱を去り悟道を開くであろうとの詩意で、「さざめ雪」の冬のわびしさの点景にすぎぬ「鴉」はもちろん、主題の「月見草」を提示

する背景の一つ「青羽木菟」とも担う意味の重さは違う。だが「梟」の同類たる「青羽木菟」の静止沈黙の姿をもって夕暮の訪れを告げる「月見草の歌へる」第四連には、引用の「梟」第二連に通う詩情があり、少くとも「さざめ雪」よりは形象としては訳詩に近いと思うのである。

恋愛小曲「忘れぬまみ」第三連の「水漬く磯根の葦の葉を／卯波たゆたにくちづけし」は、流れの岸のわすれな草を波が洗うさまを「なみ、ことごとく、くちづけし」と歌ったキルヘルム・アレントの四行詩「わすれなぐさ」の余波であるとされる。「くちづけ」は単に草と水とが接しているというのではなく、波がひたひたと軽く草を打つ様子の表現で、泣董もそのような理解のもとに「たゆたに」の一語を添えた。であるならば同趣のもう一つの詩(4)「くちづけ」の、空と海との接するあたりで波が空を浸す風景を「接吻」とみなした一節をも、「わすれなぐさ」ゆかりの詩行に加えてよさそうであるが、これにはなお多少の疑問が残る。「白玉姫」の「夏の日」に

水の面の影のひたひた／そのかみの様か接吻、
なる「くちづけ」により近い措辞を含む詩句があるからである。年若い「草苺むすめ」が喉の渇きをいやすんと森の泉に来て、水面に映る影を見ながら過ぎし日の接吻を思い出し、夢見心地に誘われる場面である。「夏の日」の初出は未詳ながら詩集の刊行(明38・6)は「わすれなぐさ」(「明星」明38・8)の発表に先立つ。「夏の日」「くちづけ」と「わすれなぐさ」との類似は偶然の一致ということになるのか。それにしても「くちづけ」(「百合」明39・1)と「忘れぬまみ」(「明星」明39・2)の製作期の近さも気がかりではある。

(5)の「神無月的一天」(「明星」明38・3)「冬木のささやき」(「新小説」明38・5)の引用句はそれぞれ冒頭の一行である。詩句の内容にはあまり関わりはなく、先ず季節を示し、次いで一日の中の時刻を限定する歌い出しの方法に着目した。「白羊宮」以前の詩編ながら初出は「春の朝」(「万年草」明35・12)が早く、泣董が『海潮音』の訳詩を初出の時点で読んでいたことを裏付ける事例でもある。「望郷の歌」第四連の「日は午さがり、夕越の／路にまよひし旅心地」は、「冬木のささやき」初句の形を変えての再

用であったから、「春の朝」の起句は意外なところに余韻を曳いていることになる。

上田敏が『海潮音』の扉に掲げた「獅子舞歌」が、泣菫の「烟」の「先驅をなし」たことについての与謝野鉄幹の指摘は最初に紹介した。焚火の煙があちこちとさ迷いながら、やがて天に消えて行くまでを描いたこの詩は、例によって泣菫の詩的憧憬——宗教的な聖なる世界への憧れをモチーフとするもので、終句「天のここに溶け入りぬ」に詩想は収斂される。

ここで泣菫は烟を被衣をまとった女性の姿に擬人化してみせたが、(7)引用がその部分、煙の移動を彼女のゆるやかな歩みとして表わした。霞や靄を衣に喩えるのはさほど珍しくなく、藤村に「若紫の朝霞／かすみの袖をみにまとへ」(「佐保姫」若)の例があり、泣菫にも「水かひば」より先に「しろがね被衣の狭霧ひきて」(「霜月の一夕」二)、また『白羊宮』に「夕霧は、身様たゆげに／……／うしろ袈裟に」(「月見草の歌へる」)の試みがある。したがって「水かひば」との相関はこれを「被衣」姿に擬した比喩自体ではなく、「荊野」や「隠り沼」との配合によって類似の情景を描き出した点にある。「隠り沼」なる詩語は本来泣菫のもので早く『暮笛集』に現われるが、この語が訳詩「水かひば」に用いられるや、その沼のほとりの鮮烈なイメージは逆に泣菫に波及して詩「隠り沼」を生ましめた。「烟」の一部についても同じことが言えるのである。私は「葬式」「葬式女」などの耳慣れない語彙を、泣菫の古語復活の一例とみなしていた。注意して読むと『白羊宮』に初めて現われる詩語のようで、右の「隠り沼」に「斎児の葬式のゆふべ」とあることから「水かひば」に典拠をもつ詩語と仮定すれば、またしても「望郷の歌」の、「さながら老いし葬式女の、懶げに被引延へて」が「水かひば」の「はふり衣」に繋がる可能性が出てくるのである。

泣菫に

『囁き』の色は唐棣に(「ひとづま」羊)

なつかしき／唐棣のころも(「朝顔姫の嘆き」羊)

の「唐棣」、および「かなたへ、——いざ、朱の／緒舟を」(「笛の音」羊)の「朱の緒舟」がある。『二十五絃』以前には現われないという事実から、ジアン・モレアスの「賦」の「唐棣花色よき若立も」「朱の曾保船走るごと」

に刺激されて用いた詩語と見て、泣菫が「賦」に注目したと仮定すると(8)の照応が浮かび上がる。藤村に「朝漕ぎいづる雲の舟」(「四つの袖」(六十五)逸)、泣菫に「相乗る雲の走り舟」(「雷神の歌」(三)二)の先例があって、雲を舟に比することこれまた稀ではないが、白帆をあげて滑る舟の具体的な描写においてこれらと異なり、「朱の曾保船」の語もこの部分にあるところから、泣菫の印象に残った一節かと想像されるのである。

最後に誤解のおそれのある二つの表現について念の為に触れる。泣菫に「嘘やはき『妖惑』の風おとなへば」(「ひとづま」羊、他に「をとめごろ」羊・「夏の朝」羊)の類の、風を擬人化しその動きを「歩み」として表わす例がある。泣菫が愛読した「銘文」の「微風も足音たてず」との関連を仮定したのであったが、『二十五絃』に「風は素脚の寒らに」(「霜月の一」二)の用例が既にあり、「銘文」(「明星」明38・6)の初出より先に『二十五絃』(明38・5)が刊行されていることから、この想定は意味を失うのである。いま一つは「水かひば」にちなんでしばしば引き合いに出される「隠り沼」の、星を燭の火になぞらえた「水漬く火や、——今宵も星は／乗燭の火影に」である。これも泣菫の愛読詩「法の夕」の、「ゆくてを照らす星辰は／壇に捧ぐる御明の大燭台の心にして」がさし当っては比較の対象になるべきところが、これまた『二十五絃』に「天なる御燈／夕づつ白き燃りの」(「暮秋野径の石に凭れて」、他に「冬木のささやき」玉)があつて同じ理由で否定される。もっともこの方には、逆に燈明を星に譬えた「燈明くらがりに金色の星ときらめき」(「フランソワ・コペエ」「礼拝」)の先例があり、「礼拝」↓「暮秋野径の石に凭れて」「冬木のささやき」の経路は一応考慮の枠内にある。同訳詩の初出は『海潮音』中最も早い明治三五年一月であった。いずれにしても同種の比喩がエルハアレンにもコペエにもあるということは、必ずしも独創に富む表現ではないことの表われではある。

(4)

『海潮音』に

児等の姿を見よ、やとて、(「真昼」)

うら若草のはつ花も(「春の貢」)
命の朝のかしまだち(「花冠」)

等の詩句がある。「見よやとて」からは「おつた」(若)の「まづその秋を見よやとて」以下のリフレエンを、「うら若草」からは「昼の夢」(若)「深林の逍遙」(若)の「うらわかぐさ」を、「命の朝」からは「哀歌」(若)「白磁花瓶賦」(一)の「命のあさほらけ」を私はそれぞれ想起する。「曙に彼女たちが皆出発して行った生から」という「花冠」原詩の一節を「命の朝」と名詞に置き換える時、藤村の「命のあさほらけ」が想い浮かばなかったか。文体の面から見れば『海潮音』には、「うつらうつら」「くわつとばかりに」「いつもいつも」「いろいろあるなかに」「つくねんと」のような散文的な語を文語脈の中に挟む新しい工夫がある一方、新体詩以来の慣用的な語法に頼る例も少なくない。七五調の下五音を、「身にぞ染む」と結ぶのは『小学唱歌』にある用法、「あはれなり」「あはれなる」「こはいかに」「異ならず」等は『新体詩抄』から落合直文の時代にかけての流行、「なりにけり」「夕まぐれ」「わがおもひ」および字余りの中止法「をりしもあれ」等は直文によって普及したものである。「姿かな」「眺めかな」「身の」は藤村の愛用句、また上七音の頭に「今はた……」と置くのは晩翠・泣菫の好んだ句法であった。上田敏が流行させたとされる「あえか」象徴詩釈義をめぐって話題となった「鶯の歌」の「隠沼」、共に泣菫が『暮笛集』で先に試みた詩語であることも知られている。ダヌンチオの「燕の歌」を訳出する時『暮笛集』の「燕の賦」を敏は参照しなかったであろうか。「濡羽色」は俗に鴉の羽の修飾に用いる。「翼しめりて立ちいづる」「上羽にしめる移り香や」(「燕の賦」)のようにこれを燕に移した例が古来あるか否かを詳らかにしないが、もしアーサー・シモンズの英訳「O Swallows of the south」を「あゝ、南国のぬれつばめ」と置き換える時、泣菫の詩句がこれに関わったと仮定するなら、「さざれの床の海雲雀／和毛の胸の白妙に」(「ブラウニング「岩陰に」と、胸の和毛の白妙は」(「燕の賦」)との間にも連繋が浮かび上ってくることになる。敏と泣菫の間には詩語の面における相互作用もあったに相違ない。

さて当面の課題は『海潮音』から摂取した泣菫の詩語の問題であるが、

その前に二つほど確かめておくことがある。『海潮音』に現れる語彙のうちあえか・嘲み(む)・あだし人・良夜・あふさきさ・勢猛に・いの眠る・うつらうつら・熟睡・うら悲し・占問ふ・うら若草・うれたし・艶だつ・艶なり・酔ひさまだる・追風・大野・墳塋・追憶・花冠・片岡・かちわたり・歓楽・極み無し・叫喚・驕慢・楽欲・狂瀾・金砂子・薫ず・快樂・幻妙・ここかしこ・木下蔭・木下閣・忽然・静心・皺だむ・肅やか・障礙・晶玉・寂寞・しろしめす・深淵・刹那・そのかみ・絶間なく・たらずまひ・たゆたひ(ふ)・照り添ふ・吐息・内心・鈍色・濡髪・栄・白楊・万象・不思議・伏屋・不動・水枝・胸ふたぐ・無益・眼路・憂愁・爛壞・恋慕・臆たし(げ)・雄詰・折節

の諸語は「みをつくし」に用いられているものである。『海潮音』は「みをつくし」以来の敏の得意の用語を総動員した観さえあり、訳詩集の特徴的な語はほぼここに用意されてもいるのである。次に泣菫の語彙と『海潮音』の訳語で重なるもののうち

あえか・倦む・艶なり・追憶(懐)・歓楽・神秘・薫ず・懈怠・快樂・隠り沼・寂寞・切に・そのかみ・征矢・跑・たたずまひ・たゆたひ(ふ)・吐息・なよぶ・和毛・鈍(色)・新塋・栄・羽風・馳使・水(瑞)・枝・水の面・空手・目路・柔手・領ずる・臆たし・雄詰

等の諸語は、多くは『暮笛集』以来、遅くとも「二十五絃」以前に現われ、『海潮音』訳詩の初出に先んじて泣菫が用いているものである。中には「みをつくし」のそれと共通する語も多く、『みをつくし』に学んだ例(逆に『暮笛集』(明32・11)から『みをつくし』(明34・12)へ、という場合もある)もあったかもしれないが今はそれは問わない。当面の課題との関連で少くともこれらの語彙は『海潮音』に依拠したものでないことを確かめれば足りるのである。

右にかかわって「あえか」「倦んず」「薫ず」の三語について言う。『暮笛集』から『白玉姫』までの四詩集の中に「あえか」の語が数度用いられている。全て「あえかに」「あえかなる」であって、名詞を修飾する「あえかの姫君」(「燕の歌」、『海潮音』の四例は全てこの形)の形はない。『白羊宮』に到ると「あえかの人」「あえかのみ」の用例が見え、「あえか」そのも

のは泣菫が先行しながら、「あえかの——」の形は『海潮音』から学んだことが証明されるのである。

ところで漱石の「吾輩は猫である」第六章に、越智東風が富子嬢に捧げる詩として

倦んじて蕉する香裏に君の／霊か相思の烟のたなびき／おゝ我、あゝ我、辛き此世に／あまく得てしか熱き口づけ

なる新体詩が紹介される。これをめぐっては漱石が「上田敏を揶揄したもの」と見なし、⁽¹⁷⁾右の詩は「薄暮の曲」と「春の貢」をもじったとする安田保雄の見解がある。同詩の前には「あえか」の語の用法を批判するくだりもあり、たしかにこれを多用した上田敏への皮肉と取れるふしはある。だがここにいささかの疑問は残らないだろうか。第一には東風の詩と「薄暮の曲」との先後の問題がある。「薄暮の曲」は今なお初出未詳の詩で訳詩集で初めて公けにされた公算が大きく、『海潮音』刊行の明治三十八年一月一日以前に漱石がこれを目にしたとは考え難い。ところが東風の詩を含む「猫」の(穴)を掲載した「ホトトギス」第九巻一号は三十八年一月一日の発行、かつ文末には脱稿の日付と思われる(九月二十八日)の付記があり、わずかながら東風の詩が先立つのである。第二に「あまき口づけ」「熱き口づけ」などの接吻の場面は、早く藤村あたりに現われて泣菫に「接吻」の語が頻出し、有明にも「くちづけの／あまきにはひ」(恋の園)独)があるようにかなり以前から詩の上では一般化していた。これを以て特定の詩「春の貢」と結びつけることにも無理がある。「春の貢」が引き合いに出されたのは、「接吻」の場面が正面から歌われたのは『海潮音』の中ではたまたまこの詩だけであつたからではないのか。第三に「倦んじて蕉する」の「倦んず」は、「みをつくし」に数例ある敏の愛用語だが泣菫もこれを多用した。『海潮音』には「出征」の一例のみ。もう一方の「蕉ず」は「みをつくし」『海潮音』を通して例はきわめて少く、『海潮音』には「薄暮の曲」の一例、「みをつくし」にも一、二例のみであろう)、上田敏の愛用語とはいふに難い。香のくゆりや霊のくゆりも

夜殿の香炉のかをり高に／野薔薇空にくゆりて(「五月の一夜」二)
み霊のくゆりよ、大み慈悲の(「神無月の一日」二)

火ともす蠟の香くゆり(「楽しや、さあれ」鳥)
燭の火くゆる聖殿に(「沈丁花」鳥)

など当時の詩に少くはない。これらを総合して東風の詩は、仮に上田敏を揶揄したとしても「薄暮の曲」や「春の貢」という特定の詩を指すものではなく、さらに言えば泣菫や有明をも含めて、象徴詩風の思わせぶりで神秘的な、あるいはセンチメンタルな当時の詩の傾向全体を(もちろん上田敏もその中に入るが)批判したもの、と解せないであろうか。

(5)

矢野峰人は「泣菫が『海潮音』から借りたと思はれる語彙」⁽¹⁸⁾として
唐棣・良夜・白楊・赤楊・梓杖
はねず なたとよ けやなぎ はんのき かぜづえ

さしぐむ・漁人・良夜・阿古屋珠・海のあなた・黄なる牛・鳥のさとしを『海潮音』に負うてゐる語句⁽¹⁹⁾に数えた。もちろん目についた顕著な事例の幾つかを拾つたにすぎず、実態はこれに数倍するであろうし、それを詳らかにすることで、泣菫の詩語が豊かさや拡がりを増して行く様相も伺い知れるはずなのである。以下本節では個別の語彙ごとに訳詩と泣菫詩との題名・初出を記し、先後を明示しておきたい。

うつし心

「人と海」(「明星」明38・7)

「師走の一日」(羊「新小説」明38・12、他に「ひとづま」羊)

熟睡

「愛の教」(「明星」明38・6、他に「希望」(羊「新小説」明39・2)

「真昼」「象」「延びあくびせよ」

うら悲し

「落葉」(「明星」明38・6)

「ひとづま」(羊「新小説」明39・2)

うらぶる

「落葉」〔明星〕明38・6)

酔ひさまだる

「花冠」〔明星〕明38・6)

思ひあがる

「夢」〔百合〕明36・11)

約言かほご

「小曲」〔万年草〕明35・12、他に

通路どうじ

「恋の玉座」

「驚の歌」〔明星〕明37・1、他に

浄まはる

「海光」〔初出未詳〕

朽葉色

「嗟嘆」〔明星〕明38・9)

黄金なす

「春の貢」〔心の花〕明37・1)

「金星草の歌」(羊「新小説」明38・10、他に「笛の音」羊・「離別」羊・「鈴蘭の歌」羊)

「芸のゆるされ」(羊「新小説」明38・9)

「神無月の日」(二「明星」明38・3、他に「月見草の歌へる」羊・「案のすずろぎ」羊)

「天馳使の歌(なかだえ)」(二「新小説」明37・11)

「天馳使の歌(あまくだり)」(二「新小説」明37・11)

「夕ぐさ」(羊「中央公論」明38・11、他に「鳩の浄め」羊・「鈴蘭の歌」羊)

「笛の音」(羊「早稲田文学」明39・4)

「わがゆく海」(羊「明星」明39・1、他に「妖魔『自我』」羊・「笛の音」羊)

静心

「真昼」〔明星〕明38・8)

龕くわん

「礼拝」〔中学世界〕明35・1)

「時」

「小曲」〔万年草〕明35・12、他に「象」「わかれ」「時鐘」「花冠」明39・2)

季とき

「賦」〔明星〕明38・9)

歎息なげか

「人と海」〔明星〕明38・7)

涙ぐむ

「落葉」〔明星〕明38・6)

花苑はなぞの

「嗟嘆」〔明星〕明38・9)

「希望」(羊「新小説」明39・2、他に「妖魔『自我』」羊・「忘れがたみ」羊)

右にはこれまで幾度か話題になった作品に現われる詩語——「水かひば」の「黄牛あめうし」、「真昼」の「黄金海」、「大野」、「驚の歌」の「骨蓬かうぼね」、「春の朝」の「片岡」——も省いた。またここには単語としての語彙のみを拾ったが、この他に

墳塋のごと

「床」〔明星〕明38・7)

「涙の門をゆきすぎて」(羊)「新小説」明39・2、他に「妖魔『自我』」(羊)

かへりきぬ

「山のあなた」〔万年草〕明36・

「天馳使の歌(あまくだり)」(二)

4)

「新小説」明37・11)

こかしこ

「出現」〔万年草〕明36・2、他

に「落葉」)

「さざめ雪」(羊)「中学世界」明39・1、他に「ひとづま」(羊)

胸ふたぐ

「落葉」〔明星〕明38・6、他に

「妖魔『自我』」(羊)「早稲田文学」明39・3)

山(海)のあなた

「山のあなた」〔万年草〕明36・

4、他に「海のあなたの」)

「片かづら」(羊)「明星」明39・2、他に「をとめぐころ」(羊)「忘れがたみ」(羊)「恋のもののいみ」(羊)

等の成句をもこれに加えておかねばならない。右に列挙した語彙・成句の中には、用語それ自体は比較的平凡なものも含まれる。あるいは偶然の一致とも考えられようが、これらはおおむね「白羊宮」に到って初めて使われ、少数の『二十五絃』の用例も初出を対照すれば訳詩の方が先行する事実に留意する必要がある。さて第一に判明するのは、「思ひあがる」〔約言〕「通路」〔龍〕「かへりきぬ」等が『海潮音』の訳詩に由来したとするならば、訳詩集刊行以前、『二十五絃』時代に泣菫は初出詩に接しその一部を吸収し始めたことである。もっとも訳詩の多くが「明星」〔万年草〕等の有力誌に掲載されているのであれば当然とも言えるが、その反応が繁く現われるのは「白羊宮」時代に入ってから後のことである。第二に同一の訳詩から出たと思われる語彙・成句は、「小曲」(ロセッティ)の「阿古屋の珠」〔約言〕、「人と海」(ボードレール)の「うつし心」〔歎息〕、「真昼」(リイル)の「黄

金海」〔大野〕「熟睡」〔静心〕、「落葉」(エルレエヌ)の「うら悲し」〔うらぶる〕「涙ぐむ」〔こかしこ〕「胸ふたぐ」(「驚の歌」(エルハアレン)の「骨蓬」〔通路〕、「嗟嘆」(マラルメ)の「朽葉色」〔花苑〕、「山のあなた」(ブッセ)の「かへりきぬ」〔山のあなた〕、「賦」(モレアス)の「唐棣」〔季〕等々である。

次に各語について要点を記す。「うらぶる」は早く『暮笛集』に「うらぶれ泣きし人の子を」(「尼が紅(八十一)」の一例があった。以後久しく用いられず「白羊宮」において四編の詩に、しかも全て「うらぶれて」の形で現われるのは、「落葉」の「げにわれは／うらぶれて」に刺激されての用語である。「ここにかしこ」はこれも「尼が紅(十七)」の例があるが「ここかしこ」は『白羊宮』以外には見当たらない。「思ひあがる」は訳詩では「うぬぼれる」の意、泣菫は「心が高揚する」時に用い、意味の上では相違がある。「笛の音」の「一片は黄朽葉の／色に染み」は「嗟嘆」の「朽葉色」の変形であり、『ゆく春』では「花園」と表記した「はなぞの」に「白羊宮」では「花苑」を当てたのも、「昔古りし花苑の奥」(「嗟嘆」)に倣ったのである。「わがゆく海」の「黄金なす、柑子は枝にたわなる」他二例は、いずれもイメージは「ミニョンの歌」に拠り所を持つが、鵬外の訳詩は「こがね色したる柑子」で「黄金なす」の語はなく、この方は「春の貢」の「黄金なすみぐし」が出拠と思われる。「季」に「とき」の訓を当てたのは「日ざかり」の一例だけ、『時』は頓死れて死にぬとも(「海のはとりにて」)のように「付きで時間を擬人化した例は『海潮音』に多く、「時」に限らず觀念の擬人法は『白羊宮』の泣菫が訳詩から学んだ重要な手法の一つであった。(3)節でも取り上げた「驚駭に胸はふたぎぬ」(「妖魔『自我』」は語法的には「解悟」(アルトゥロ・グラアフ)の「そをもふと、胸はふたぎぬ」の方に近いが、「うら悲し」「うらぶる」「涙ぐむ」「こかしこ」など、エルレエヌ訳詩に重なる他の詩語を併せて量れば、「鐘のおとに／胸ふたぎ」を無視するわけにはいくまい。あるいは「ひたぶる心——汝が眼には」(「鈴蘭の歌」(羊)も「ひたぶるに／うら悲し」の余韻であったか。最後に泣菫の「空のあなた」の三例および「海のあなた」は、「山のあなたの空遠く」(「山のあなた」)や「海のあなたの通けき国へ／……／こがれ憧れわた

るかな」(海のあなたの)に擬した語句と思われ、「空のあなたにあくがれぬ」(忘れがたみ羊)には両訳詩と詩情においても響き合うものが認められるのである。ただし「空のあなた」の句は晩翠の『天地有情』の「希望」に先例があることを加えておく。

(6)

先行の諸論考に言及されている作品のうち、泣菫詩のモチーフや構想に『海潮音』の訳詩がたずさわったと見なされるものには

「わがゆく海」「日ざかり」「笛の音」「鳩の渾め」「時のつぐのひ」「夏の朝」「隠り沼」

の諸編が、また連繫が詩節の一部に限られるものとしては

「ああ大和にしあらましかば」「望郷の歌」「妖魔」「自我」「忘れぬまみ」

「さざめ雪」

の諸編があった。本稿では前者に

「よくみるゆめ」(エルレヌ)——「美き名」

「秋」(クロアサン)——「都大路」

「花の教」(クリスティナ・ロセッティ)——「香のささやき」

「銘文」(レニエ)——「妖魔」「自我」

「銘文」「花冠」(同)——「魂の常井」

の五編を加え、このうちのエルレヌとクロアサンとの二編との関連で

「よくみるゆめ」——「白すみれ」

「秋」——「ひとづま」「笛の音」「離別」「江ばやし」

を後者に補った。(3)節の(1)～(8)で更にこれを補足し、(5)節には「長月姫・葉月姫・朱の緒舟・唐棣・良夜・白楊・赤楊・拄杖」等以外に泣菫が訳詩から取り込んだと思われる二十数個の詩語を一括して示した。これらを通しておおまかな傾向を整理すれば、まず泣菫が最も関心を寄せたのは、上田敏が「此「驚の歌」以下、「嗟嘆」に至るまでの詩は多少皆象徴詩の風格を具ふ」との説明の下に配列した詩群のうち、エルハレンとレニエの訳詩であった。「驚の歌」や「水かひば」は、叙景に象徴的色彩を加えた泣菫の「鳩の渾め」や「隠り沼」を生み、「銘文」「花冠」に学んで「わがゆく

海」「魂の常井」「妖魔」「自我」「笛の音」等の観念象徴詩の試みがなされた。レニエを手本として抽象概念を情景描写に置き換える手法を盛んに用いたことも前述のとおりである。ただそこに描き出される情景には、たとえば芸術的世界を表わす時は

美酒の香ぞにはふ御座の間に／立ち舞ふ八少女の入綾や／楽所のをんな楽(「魂の常井」)

美し香はほのかに薫ゆる新館／一の楽所にかきならす真玉唐琴(「妖魔」「自我」)

を以てし、宗教的世界には

空室に／燈明の火ぞしめる寺(「魂の常井」)

御燈の火はねむたげに／華籠の花吐息かすけき古寺(「妖魔」「自我」)

を当てるような類型化が見られ、また描かれる形象が余りにも古典的にすぎ、近代的詩想を暗示するには必ずしもふさわしい例も見受けられるのである。

二つには抒情小曲のことがある。『白羊宮』に収められた清新な短唱詩編に『海潮音』中のドイツ抒情小曲の調べが響いている⁽²⁰⁾のは疑いないとして、「わすれなぐさ」(アレント)「わかれ」(ポシンゲル)の二編を泣菫の「忘れぬまみ」「時のつぐのひ」と対比するのみではなお不十分なものがある。私見によれば泣菫が最も愛唱したのはオイゲン・クロアサンの「秋」であり、この訳詩は泣菫の「都大路」「離別」等数編の小曲に余韻を残しているのである。また訳詩自体は小曲とは言えないエルレヌの「よくみるゆめ」やクリスティナ・ロセッティの「花の教」が、その詩情の純情や可憐さのゆえに泣菫の「美き名」「白すみれ」「香のささやき」等の愛すべき小品を導いた——これらの諸項をつけ加えておかねばならない。

ここで泣菫の抒情小曲について言う。『白羊宮』六十余編のうち約三分の一に当たる二十数編は小曲である。どこまでを小曲・短唱と呼ぶべきかは評者によって多少異なるが、泣菫の場合は、①恋愛や追懐を主とする清純な詩情を生命とし、②形式上は七五調四行を一連とする全三連一二行以内の長さ、③表現が素朴・平明で口誦にも適うこと、等を私は条件にしている⁽²¹⁾。泣菫は早く『暮笛集』に「ひなぶり」以下五編の短唱を試みた。こ

れらは詩形の面からは抒情小曲に近いものではあっても、内容・表現共に民謡体に属するもので『白羊宮』のそれとは明らかに質が異なる。『二十五絃』のへことうた三首が泣菫小曲の源流であった。そしてこの形式が『白羊宮』に到ってにわかに多作されるあたりに、『海潮音』の刺激が想定されるのである。

抒情小曲に次いで、『海潮音』の巻頭近くに配されたルコント・ドゥ・リイルの長詩も泣菫の関心を惹いた。「大野」「熟睡」「静心」「黄金の海」等の詩語が「真昼」や「大饑餓」に拠り所をもつこと、「日ざかり」の「孟夏白日」の情景と雰囲気、が、「真昼」の詩情を下敷に、「大饑餓」の一部の比喩や「象」の一部の形象をも取り込んで成り立っていること、などからそう推測される。もっとも原作の持つ沈鬱な虚無や倦怠は泣菫のものではなく、日本の高踏派を以て称されながら、これらの訳詩に比肩し得る荘重壮大な詩風は泣菫は生み出していない。

エルレエヌの「落葉」とマラルメの「嗟嘆」とに泣菫が心を寄せていたのはやや意外に思われる。「夏の朝」の一行五音の詩型および「妖魔」「自我」の「吾や落葉の」の一節が、前者との関わりで取り上げられたことはあったが、「うら悲し」「うらびれて」「涙ぐむ」「ここかしこ」「胸ふたぐ」等の多くの詩語がここから派生しているのを見れば、この詩への愛着は並々ではなかったのである。詩語自体はさほど特異なものではないために、「落葉」出現後に泣菫がこれらの語彙を用い出したことが見逃されがちである。「苔古りし花苑の奥」の「淡白き吹上の水」が、「君がまなこに／憧るゝわが胸」の比喩として用いられながら同時に風景として独立し、うす曇る空を映し落葉を浮かべた池水の風景が「鬱憂」と「憂悶」との内面心理を暗示して、叙景と抒情とを美事に一体化した繊細優美な「嗟嘆」の詩境を泣菫詩に見出すことは難しい。泣菫は形式を重んじ観念に傾き、抒情の柔軟には欠けるところがあった。この訳詩から移し得たと思われるものも、明瞭にそれと知れるのは「黄朽葉の色」「花苑」の二語にしかすぎないが、あるいは恋愛心理の暗示的表出など、目に見えぬところで学んだものはあったであろうか。ちなみに「ひとづま」の冒頭

あえかなる笑や、濃青の天つそら／君が眼ざしの日のぬるみ

などは「天人の瞳なす空色の君がまなこに」を思わせなくてもないのである。

注

- (1) 「芸苑」明39・6
- (2) 「明星」明39・7
- (3) 『近代詩の成立と展開』（昭31）所収。
- (4) 『上田敏研究』（昭33）所収。
- (5) 「真昼」と「ああ大和にしあらましかば」に関しては、島田謹二の「上田敏の『海潮音』」（台北帝大「文学科学研究年報」昭9・5）に言及があるという。未見。
- (6) 『日本近代文学大系18』
- (7) (6)に同じ。
- (8) 「落葉」（「明星」明38・6）より先に『二十五絃』（明38・5刊）の「霜月的一天」で泣菫は「わが世譬へば落葉の／それさへ可惜身」という同種の比喩を用いている。しかしこの「左視右顧、ゆくへも知らぬ」や「胸はふたぎぬ」の介在によって、「落葉」と「妖魔」「自我」との相関が証明されることになる。
- (9) 北原白秋『明治大正詩史概観』（昭4）
- (10) 「望郷の歌」第二連「葉ひろ柏は手だゆげに」もこれと同工。
- (11) (3)に同じ。
- (12) (2)に同じ。
- (13) (6)に同じ。
- (14) (2)に同じ。
- (15) 『明治大正訳詩集』（『日本近代文学大系52』）の注による。
- (16) 島田謹二『近代比較文学』（昭31）
- (17) (4)に同じ。
- (18) (3)に同じ。
- (19) 『海潮音』の性格」（『上田敏集』（『明治文学全集31』）所収）
- (20) (4)に同じ。

(21)

「新小説」明治39年2月号に泣華は〈小曲拾壹章〉を発表した。一編のみ(四連一六行)を例外とし、他は全て七五調四行一連、全三連一二行の形式である。「希望」「聖り心」のように四行詩であっても、一行の音数の多いものは小曲とは呼び難い。

(一九九五年十二月六日受理)