

「於母影」前後

高田瑞穂

和歌・俳句・漢詩などの伝統詩を離れて、別に新体の詩を創ろうとする意識的な試みは、衆知の通り「新体詩抄」によつてその口火を切られた。外山正一・矢田部良吉・井上哲次郎合著のこの詞華集は、訳詩十四篇、創作詩五篇を集録して、明治十五年に上梓された。わが国近代詩の歴史は、ここにその礎石が置かれた。この意味において、「新体詩抄」の史的価値は重い。そして、その価値が、作品そのものにあるよりは、集中の序・注に明らかにされていた意図の新らしさに、主として依存するものであったことは、今日において既に自明の事に属する。

「夫レ明治ノ歌ハ、明治ノ歌ナルベシ、古歌ナルベカラズ、日本の詩ハ日本ノ詩ナルベシ、漢詩ナルベカラズ、」
(井上)

「西洋諸邦ハ勿論凡ノ地球上ノ人民其平常用フル所ノ言語ヲ以テ詩歌ヲ作ルヤ皆心ニ感ズル所ヲ直ニ表ハスニアラザ

ルナシ我日本ニ於テハ往古ハ此ノ如クナリト雖モ方今ノ學者ハ詩ヲ賦スレバ漢語ヲ用ヒ歌ヲ作レバ古語ヲ援キ平常ノ言語ハ鄙ト為シ俗ト称シテ之ヲ採ラズ是レ豈謬見ト為サザルヲ得ンヤ」(矢田部)

「甚だ無礼なる申分かは知らねども三十一文学や川柳等の鳴方にて能く鳴り尽すことの出来る思想は線香烟花か流星位の思に過ぎざるべし少しく連続したる思想内にありて鳴らんとするときは固より斯く簡短なる鳴方にて満足するものにあらず」(外山)

「新体詩抄」の意図とするところは、ほぼ右の如きものであった。新体の詩とは、第一に、和歌・俳句に対して「明治の歌」、漢詩に対して「日本の詩」であり、第二に、古語・漢語によらず「平常の言語」によるべきものであり、第三に線香烟花式思想をでなく「連続したる思想」を盛るべきものであった。それは、詩における伝統的ないし因襲的なもの

否定であり、文芸解放の主張であり、西歐詩移植の企てであった。そしてそれらは全体として、後進国日本の性急な近代化、殊に明治二十年を頂点とする十年代欧化思潮の波動と、まさしく歩調を一にしたものであった。単にその新しさだけに注目して言えば、ほぼ十年後における正岡子規の和歌・俳句の革新に比して、より新しく、それ所か、昭和二十一年における桑原武夫の俳句第二芸術論に比してさえ、その急進的意図において劣るものではなかった。それにもかかわらず、「新体詩抄」の著者等を目して、文学革新者と考えることは恐らく不可能であろう。彼等が、開化日本にふさわしい西歐風の詩の必要を感じたことに疑いはなく、だからこそ彼等は熱心に西詩を紹介し、勇敢に自ら創作したのである。その限りにおいて、彼等は誠に先駆者であった。だが、重要なことは、彼等にとって新体詩とは、例えば舶来の帽子の如き、懐中時計の如き、外的存在に止ったと、いうことである。子規が「日本文学の城壁を今少し堅固に致し度、外国の髻づら共が大砲を発たうが地雷火を仕掛けようが、びくとも致さぬ程の城壁に致し度心願有之」「六たび歌よみに与ふる書」と記した時、彼にとって和歌とは、単に外的存在たるに止まらず、運命の赤い糸によって彼の主体に緊縛されたものとして在った。かかる内的関連の完全な欠除が「新体詩抄」の著者に共通するきわ立った性格であった。

「諺に云ふ蓼食ふ虫も好き好きなれば多くの人の其中には自分極の我等の美拳を賛成する馬鹿なしとせず安んぞ知ら

ん我等のちんぷんかんの寝言とても遂には今日の唐詩の如く人にもてはやさるることなきを穴賢」（外山）

ひとり外山に限らない。矢田部は「安ゾ知ラン後世ホームルシェーキスピールトマデニコソ至ラザレ或ハ大家ノ出ルアリテ」と言い、井上は「安知其不為新体詩之始哉。」と言う。

三者の口吻は符節を合する如く「安んぞ知らん」に落着いておける成功であつて、彼等と新体の詩との内的運命的な関連の確立ではなかつた。果然、「新体詩抄」が「新体詩之始」となつたためぐり合わせは、彼等のために誠に幸であつた。少くとも洋風一風俗の移入に關しては、彼等はその眼識を誇る権利を保有した。つまり、彼等は、明治開化流の、その限りにおいて卓抜なる学者たちだったのである。彼等の訳詩の素朴不熟は、彼等自らの認める所であり、その創作詩のまずきは、彼等自ら言う「ちんぷんかんの寝言」にほど遠いものではなかつた。それにもかかわらず、彼等は、彼等の意図の正しさを論証して安んじ得た。彼等が学者だったからに他ならなかつた。それにしても、かつての福沢諭吉の「世界国尽」にすら及ばぬ生硬さが、当代文壇の激しい非難を浴びたのは当然であつた。「詩ニモアラス、歌ニモアラス又文章ニモアラス、而其辞甚拙劣鄙陋ニシテ読ムニ堪エス」（國民の友）と池袋清風が記した時、それは必ずしも、伝統詩派の保守的見解を代弁するものに止まらなかつた。すなわち、山田美妙は「かの和讃か、鞠歌か、さらすば西洋文章の直訳には非ず

や、と訝る迄に気韻無く、而も文法謬りたる新体詞」(「新体詞選」序)と記し、森鷗外は「外山等の『新体詩』は詩にあらず。」「書簡」と断じた。誠に四面楚歌である。それにもかかわらず、「新体詩抄」は、遂に当代に先駆たることに成功した。一度この書の出現を見るや、類書は陸続として後を断たず、その流れは決して枯れることが無かった。竹内節編「新体詩歌」(明治15—16)・山田美妙編「新体詞選」(19)個人の詩集としては、湯浅半月の「十二の石塚」(18)、落合直文の「孝女白菊の歌」(21—22)、北村透谷の「楚囚之詩」(22)、等が次次に発刊され、そして、鷗外等新声社同人の手になる「於母影」(22)の出現を見た。

「斯る時、井上外山両博士等の主唱編輯にかかはる『新体詩抄』出づ。嘲笑は四方より起りき。而も此覚束なき小冊子は草間をくぐりて流るる水の如く、何時の間にか山村の校舎にまで普及し、『われは官軍わが敵は』てふ没趣味の軍歌すら到る処の小学校生徒をして足並み揃へて高唱せしめき。」「(独歩吟)序)

国木田独歩の右の回想は、当代に生きた「新体詩抄」の姿をよく物語るものであった。「新体詩抄」の流れは、何よりも軍歌・唱歌として流行した。「抜刀隊」「テニソン氏軽騎兵進撃の詩」(外山)はわが国軍歌の始祖となった。それらは、富国強兵のスローガンのもとに営まれ、やがて日清役を戦うべき当代の、現実的要求に応えたものであり、その意味からは、正しく「明治の歌」「日本の歌」たるにふさわしい

ものであった。第二の流れは口誦体教訓詩に向った。「社会学の原理に題す」(外山)「勸学の歌」(矢田部)などに発するこの流れは、自由民権思想の普及を旨指す植木枝盛の「自由詞林」(20)以下多くの非詩的創作を世に送った。もしここに「於母影」による第三の流れの出現を見なかつたとしたら「新体詩抄」はついに、芸術と無縁の世界の存在たらざるを得なかつたに相違ない。しかも、「於母影」は、「新体詩抄」との関連の最も微弱な、むしろ絶無に近い所から生れたものであったことが、「新体詩抄」の成功の明瞭な限界を証明した。

「於母影」は、鷗外を中心に、その妹君子、落合直之、井上通泰、市村讚次郎等新声社同人の訳詩集で、明治二十二年「国民之友」附録として世に出た。シェイクスピア・ゲーテ・バイロン・ハイネ・ホフマン等英独の詩人の原作によりそれに平家物語の漢訳を加えて計十七篇より成るものであった。後「水沫集」(27)に収録されるに当たり、「青邱子」「狭盜行」の二篇が加えられた。

「於母影」において注目すべきものの第一は、その訳詩の態度である。

「佛の訳は主として趣味を伝へんとするにありき。然れども彼の字句、平仄、韻法をも流石に抛棄するに忍びず、その能く根を托し芽を抽かんは覚束なしとは思ひながらも、聊又移植を試みつるなり(中略)

今彼の散文と彼の韻文とを取りて、これを國語に訳せん

には、散文の易くして韻文の難きこと明なり。然れども訳詩の原作の妙を失ふと失はざるとは、一に訳者の技倆に存す。散文韻文の別より出づるにはあらず。佛の訳勞して功無かりきとならば、そは訳者の拙なるにて、これに依りて訳詩の挙を必ず勞して功無きものとせんは、我文壇の未來のために利あらざるべし。批評家たるもの思はざるべけんや。」〔佛に就きて〕

この鷗外の言を、「新体詩抄」序の「安んぞ知らん我等のちんぶんかんの寢言とても遂には今日の唐詩の如く人にもてはやさることなきを穴賢」流の態度に比する時、そこに天地の開きあることが知られるであろう。形式面においても、七五、十、七七、八六、八七等の調が見られ、さらには、五言、七言の漢詩形、短歌形をも採用し、それ以前のあらゆる工夫をしのぐものがあつたのも、当然であつた。集中「ミニヨンの歌」「笛の音」「花薔薇」「あるとき」「マンフレツドの一節」等は、いずれも時流を高く抜く佳品であつたことは、改めて言うを要しないであろう。

レモンの木は花さきくらき林の中に

こがね色したる柑子は枝もたわゝにみのり

青く晴れし空よりしづやかに風吹き

ミルテの木はしづかにラウレルの木は高く

くもにそびえて立てる園をしるやかなたへ

君と共にゆかまし」〔ミニヨンの歌〕第一聯

その形式において、その情感において、西欧の香を伝えて全く新しいものがここにはあつた。訳者は小金井君子と言われているが、鷗外との共訳というが正しいであろう。

ともし火に油をばいまひとたびそへてむ
されど我いぬるまでたもたむとも思はず
我ねむるとはいへどまことのねむりならず

深き思ひのために絶えずくるしめられて
むねは時計の如くひまなくうちさわざつ
わがふさぎし眼はうちにむかひてあけり

〔マンフレッド〕冒頭

この数行に到達された詩的なるものの追尋は、単に当代に拔群であつただけではなく、恐らくは三十年代の諸篇をもしのいだ。訳者は鷗外である。

青邱が身は、いやゝせに 瘦せにたれども、其昔

五雲閣下にすまひけむ、清き姿ぞしのぼるゝ。

いつか此世におりぬらむ。しが名つげぬも哀なり。」

草枕たびねせず、鋤とりてたがへさず。

さびにさびたり劔太刀、乱れまさりぬ文の巻。

五斗米ほしと腰を折らめや、城降さむと舌掉はめや。」

〔青邱子〕冒頭

七五調を基調とし、十十調、七七調を交えて、特異な新風をうち立て、用語は古典的であるのに、その抒情の浪漫的香気は、一つの驚きであった。訳者は直文である。

如上はその一斑であるが、全体として「於母影」の成立は鷗外を中軸とした。

「社中の人々がしのばずの池に臨める楼上に夜を徹して、此一巻を編み成し、時を憶ひ起せば、毎篇毎関毎句毎字、一として深き感慨の媒ならぬはなし。」(改訂「水沫集」序)
この鷗外の一文は右の事情をよく物語っている。これを更に具体的に示せば、例えば次の如きである。

『「於母影」の中に「笛の音」と云ふ長篇があります。あの韻文は独逸のシェッフエルと云ふ人の作なのであります。それを私が読んで、落合君に話して、それを韻文に作って御覧になったらどうかと申しましたら、落合君が喜んで作られました。」(「萩の家主主人追悼録」)

かく、鷗外を中軸として、「於母影」が成った以上、集中に漢詩・今様・和歌等の古典的形式が採られ、その用語も全体的に古典的であるという「於母影」の性格を導いたのも当然鷗外だったにちがいない。しかし、単に自国詩歌の伝統という観点のみ立てば、落合・井上・市村の諸同人は、もともとその道の専門家たちであった。ここに重要なことは、それらの人々の手になる諸篇が、一度鷗外の息吹に浴して、そこに不可思議な清新さを帯びるに至っている事実である。このことは、ほぼ時を同じくし、作者を同じくする「孝女白

菊の歌」と「笛の音」とを対照することによって明瞭に看得されるであろう。今その冒頭の一部を対置してみよう。

阿蘇の山里秋ふけて
なかめさひしき夕まぐれ
いつこの寺の鐘ならむ
諸行無常とつけわたる」
をりしもひとり門に出で
父を待つなる少女あり」

君をはじめて見てしとき
そのうれしきやいかなりし
むすぶおもひもとけそめて
笛の声にはなりにけり

この両者の落差の中を、鷗外の息吹が吹き通る。それは『「新体詩抄」は詩に非ず』と断じた人のものであった。「於母影」における古典的な用語と西欧風の抒情との深き調和は当代における鷗外の全教養の上にはじめて可能であり得た一つの不思議であった。多くの文学史書に「国粹主義思潮漸く盛なり」と記される明治二十年代初頭の時勢を、「於母影」の古典的風体と結んで説く便宜よりも、むしろその裏側にひそむ鮮明な異国的香気を見ること、より重要なことなのである。そしてそれは、たしかに鷗外という一存在にかかって

いた。鷗外が、いわゆる国粹主義者でないと同時に、いわゆる開化主義者でもない地点に身を置いたこと、むしろ、そういう地点に位置せざるを得なかつた程、東洋の古典と西欧の芸術とに等しく卓抜な見識と感覚とを有したことが、恐らくは「於母影」の不思議を解く最も有力な鍵であつたにちがいない。この人の吹息の中に、「於母影」は、新体詩も亦芸術たり得ることの明瞭な実証を樹立したのであつた。その意味において、日本近代詩誕生の第二の契機は、疑いもなく訳詩集「於母影」の中に見出された。それなら、「新体詩抄」——「於母影」という二契機によって、近代詩の確立は完了したか。私は、次の一点において、その間に否定的に答えねばならぬ。それは、「於母影」が訳詩集であるという明白な一事実に関わつてゐる。たとえそれがどのように巧みに、どれ程の高さにおいて国語に移されていたとしても、翻譯は遂に翻譯である。私は既に、「新体詩抄」において、訳詩に比して創作詩の著しく不熟であつた事情にふれた。そのことは今「笛の音」と「孝女白菊の歌」との対比においても明白である。鷗外その人の場合も、訳詩と創作詩との間の同様な落差は、やはり明瞭に存した。訳詩の達人必ずしも真実の詩人でないことは、自明の事である。「於母影」に限らず、「海潮音」「牧羊神」「珊瑚集」等々の、一代に抜ん出た訳業を創作詩と無差別に受取る時、もしくは、単に詩壇に与えた影響によつてのみ評価する時、それらの価値は一般に過大視されずにはないであらう。今「於母影」に関して言えば、

「於母影」の詩的到達点の高さ、その影響力の偉大さは、何人といえどもこれを否定し得ない。西欧十九世紀の浪漫主義を移して、我国近代詩を抒情詩として定着したものは実に「於母影」であつた。素朴な無常観や実学思想を越えて、憧憬・思慕・情熱等々の清新な生の哀樂を教えたものは「於母影」に他ならなかつた。形式的に見ても、四十年代における自由律詩の誕生にいたるまでの一切の定形律の規範をなしたのもまた「於母影」であつた。それにもかかわらず私は、我国近代詩の確立を「若葉集」に見る立場を依然として変えようとは思わない。このことを充分明らかにするためには一篇の鷗外論を必要とするであらう。ここではただ、必要の限度に従つて、次のことだけを言う。鷗外は単に詩人ではなかつたのである。彼が詩人たる力を持たなかつたからではなく、彼は詩の世界をも一部分として包含するもっと大きな世界に住んだ人だったのである。だから、鷗外の詩は決して鷗外の全貌を示すものとはなり得なかつた。その作詩の中に、より大きな世界が、時々影を落とすことはあつても、詩作によつてしか自己を語り得ない人とは鷗外は異つていた。このことは、あるいは小説家鷗外についても言い得るかも知れない。詩におけると同様にとは言えないにしても、それは程度問題である。小説家鷗外には、例えば二葉亭や漱石における如き悲劇は遂に起こらなかつた。鷗外には偉大はあるけれども悲劇はなかつた。「於母影」における鷗外の主たる関心は、既存の西欧浪漫的詩情を、如何に如実に移植するかにあ

った。したがって彼は、明治の詩人として、浪漫的抒情の中
に生を賭した人ではなかったのである。そこに鷗外の偉大と
ともに限界もあつた。個々の作品の比較においては、必ずし
も「於母影」の氣韻を越えない「若葉集」が、それにもかか
わらず我国近代詩の真実の誕生の声となり得たのは、藤村に
おいて、初めて、詩人の運命が自覚されたからに他ならな
かつた。「新体詩抄」において露骨に示された詩人の主体確立
の浅さは、全く露骨ならざる形においてはあつたが、「於
母影」にも纏綿した。それなら、藤村における詩人の運命の
自覚は、如何にして可能であつたか。究極においてそれは、
藤村自身が生の奥底から汲み取つたものではあつたけれど
も、そこに偉大なる情熱北村透谷の影響を見のがすことはで
きない。透谷の胸の火が、藤村に燃え移つて行つた経路は、
既に今日文学史的常識に属する。透谷の短い生涯は、近代
自我の内面的確立のための戦に費された。透谷は誠に、近代
的意味における人間精神、人間の内なるものの最初の発見者
であつた。

「心に宮あり、宮の奥に他の秘宮あり、その第一の宮には
人の来り観ることを許せども、その秘宮には各人々に諭し
て容易に人を近かしめず、その第一の宮に於て人は其処世
の道を講じ、其希望、其生命の表白をなせど、第二の秘宮
は常に沈冥にして無言、盖世の大詩人をも之に突入するを
得せしめず。(略) この奥にこそ人生の最大至重のものは
あるなれ。」(「各人心宮内の秘密」)

開化期明治に不可避であつた実利的偏向に対する透谷の反
撃の立脚地はかくの如き「秘宮」であつた。それは正しく詩
人的と呼ばれるにふさわしいものであつた。新体詩をめぐる
幾多の論議は、清風・美妙・鷗外等によつて展開され、詩の
概念・形態は次第に明瞭にされていったが、それらは必ずし
も、詩人とは何かという根元的な問題の解明の上に立つたも
のではなかつた。透谷によつて、初めて、詩人とは真正なる
理想家、人間生命を再造する人として確立され、詩人の運命
の陰影も自らそこに照らし出されるに至つた。

「戦士陣に臨みて敵に勝ち、凱歌を唱へて家に帰る時、朋
友は祝して勝利と言ひ、批評家は評して事業といふ、事業
は尊ぶべし、勝利は尊ぶべし、然れども高大なる戦士は、
斯の如き勝利を携へて帰らざることあるなり、彼の一生は
勝利を目的として戦はず、別に大に企図するところあり、
空を撃ち虚を狙ひ、空の空なる事業をなして、戦争の中途
に何れへか去ることを常とするものあるなり。」(「人生に相
渉るとは何の謂ぞ」)

詩人の委ぬべき運命——詩人の特権と悲劇とは透谷の繰り
返し論じたところであつた。そして、彼の論じたところは、
まぎれもなく彼自身の運命の予兆であつた。今日透谷の論述
の不熟不透明を言うことは必ずしも困難ではあるまい。しか
し、彼の言論のすべてが、彼の詩人的宿命によつて貫かれて
いたことを否定することは出来ないであらう。彼のどの一文
として、「このおのれてふ物思はするもの、このおのれてふ

あやしきもの、このおのれてふ満ち足らはぬもの」「蓬萊曲」に導かれぬものなかつた点において、彼は自らの詩人たることを明証したのであった。

眠りては覚め覚めては眠る秋の床、
結びては消え消えては結ぶ夢の跡。

油や尽きし灯火の見る見る暗に成り行くに、
なかなか細りは行かぬ胸の思ぞあやしけれ。

〔一点星「冒頭」〕

これは明治二十五年の透谷の作品である。ここに、前述した鷗外訳「マンフレッド」の投影は歴然としてこれを見ることができるであろう。更に言えば、鷗外訳の高爽に比して、透谷詩の格調はより低い。それにもかかわらず、泡立つ心情の不安は、後者に色濃いことを否定し得ぬであろう。透谷は「マンフレッド及びフォースト」という一文においてゲエテとバイロンを対比して言う。

「ゴエテは古人も言ひし如く詩人よりも寧ろ美術家なり。

(略) バイロンに至りては然らず、其詩は即ち神微なる自然の上に幻写せるバイロン自身也。卑猥なる人生を怒りて常に暴騰せる火煙なり、休憩すること能はざる、慰藉すること能はざる、所謂『目を開きながら切齒する熱汗なり。思想は実にアルプス山より落つる崩雪の如く、然も想像は

一小詩人よりも多からざるは、抑も彼が自己に余りに『詩』

にして想像を容るゝの閑室に事欠けばなり。故に其詩の如きも往々にして咄嗟の間に成り、烹練を積む事なかりき。『ブリヅナア・オブ・チロン』の名篇も僅に三日子を費せしのみなりと聞けり。之を以て見るもバイロンは寧ろ詩人にして、美術家の声誉は最も少く荷ふ事を得べきなり。私は今この語をうつつして、「鷗外はむしろ美術家なり、透谷に至りては然らず」となすことができると思う。美術家鷗外の烹練に成る「於母影」の高き香は、詩人透谷の熱汗と相俟って、そこに全き近代詩・近代詩人の出現を呼ぶことが可能となったのである。「若葉集」はかかる条件の完備の上にその清新な風姿を現じ得たのであった。