

## 〈新体詩〉集としての『若菜集』

佐藤伸宏

島崎藤村の詩集『若菜集』（春陽堂、明治三〇・八）については既に数多くの考察が積み重ねられてきている。その近代詩史上に於ける位置に関しても、日本近代詩の眞の始発を告げた詩集と見做す見解が殆ど定着しているかに見える。そしてそうした理解を支えているのは、専ら『若菜集』の詩のテーマやモチーフの分析、或いは創作主体としての藤村の実人生的体験及び文学観との相関を前提とした詩の釈義を主軸とする考察であったと言ってよい。しかしながら『若菜集』の上梓が明治三十年という時点であったこと、換言すれば『新体詩抄』（丸家善七、明治一五・七）出版の僅か十五年後であった点に改めて留意する必要があるのではなからうか。

日本の近代詩は外山正一、矢田部良吉、井上哲次郎の三者の編になる『新体詩抄』を起点として成立する。それは、詩集表題が告げるように新たな「体」（様式・スタイル）の詩、即ち西欧近代詩を規範とした、伝統詩歌とは全く異なる形式フォルムを備える〈新体詩〉として始動することとなったのである。明治二十年代の詩壇に於いて、そうした〈新体詩〉の形式（「形」と内容（「想」との關係について、また〈新体詩〉が〈詩〉たりうる根拠の所在をめぐって、形想論争と呼ばれる旺盛な議論が交わされたのも、それが「新体」の詩として成立した故のことであった。藤村の『若菜集』とはそうした詩壇の動向の裡に生み出された詩集に他ならない。そのように考える時、『若菜集』所収の詩は〈新体詩〉として明治日本に新たに移植された詩の形式、フォルムの問題に如何に応接していたのか——そうした問いが必然的に浮上してくることになる。

本稿では、従来の藤村詩研究に於いては殆ど閑却されてきた〈新体詩〉の形式、とりわけ連構成及び改行（行換え）というフォ

ルムに視点を据えた分析をとおして、日本近代詩史上に於ける『若菜集』の意義について改めて検討を加えてみることにしたい。その際、問題の所在を明らかにするために、敢えて藤村詩の外国語翻訳を参照する。それらの訳詩と原詩たる藤村詩との間には様々の差異や隔たりが見出されるが、但しそれは翻訳行為に於いて言わば不可避免的に生じる事態であり、翻訳について考える際の自明の前提と見做されるべきであろう。寧ろ翻訳テキストが孕む歪曲や偏差は、原文自体の表現や構造の性格、特質を逆照射し、原文に再考を加える契機ともなりうる。本稿に於いて藤村詩の翻訳の参照という迂路を辿るのはそうした目論見に於いてのことである。以下、『若菜集』の詩篇とその翻訳との比較対照を経由しつつ、〈新体詩〉としての藤村詩の特質と意義について、とくにフォルムの観点から考察を試みることにする。

一

『若菜集』巻頭には「おえふ」と題された次のような詩が置かれている。

処女なとめぞ経ぬるおほかたの  
われは夢路ゆめぢを越えてけり  
わが世の坂にふりかへり  
いく山河やまかはをながむれば

水静しづかなる江戸川の  
ながれの岸にうまれいで  
岸の桜の花影に

きらめき初はつむる暁星あかぼしの  
あしたの空に動くごと  
あたりの光きゆるまで  
さかえの人のさまも見き

天あまつみそらを渡る日の  
影かたぶけるごとくにて  
名の夕暮に消えて行く

われは処女となりにけり

都鳥浮く大川に

流れてそゞく川添の

白堊さく若草に

夢多かりし吾身かな

雲むらさきの九重の

大宮内につかへして

清涼殿の春の夜の

月の光に照らされつ

雲を彫め濤を刻り

霞をうかべ日をまねく

玉の台の欄干に

かゝるゆふべの春の雨

さばかり高き人の世の

耀くさまを目にも見て

ときめきたまふさまぐの

秀でし人の末路も見き

春しづかなる御園生の

花に隠れて人を嘆き

秋のひかりの窓に倚り

夕雲とほき友を恋ふ

ひとりの姉をうしなひて

大宮内の門を出で

けふ江戸川に来て見れば

秋はさみしきながめかな

桜の霜葉黄に落ちて

ゆきてかへらぬ江戸川や

流れゆく水静にて

あゆみは遅きわがおもひ

おのれも知らず世を経れば

若き命に絶へかねて

岸のほとりの草を藉き

ひとのころもの香をかげり — 微笑みて泣く吾身かな

おえふという固有名を持つ女性のモノローグの詩「おえふ」は、全十二連で構成されているが、第一連に明らかのように回想の枠組みを備えている。冒頭一行目の「おほかたの」は行末に位置することによって「処女ぞ経ぬる」と「夢路を越えてけり」との双方の詩句に関わる両義的な機能を担い、この「われ」が自らの「処女」時代、即ち「夢路」を辿る如き「処女」の日々が既に殆ど過ぎ去った時点にあること、換言すれば「わが世の坂」に至り着いている「われ」の現在の状況を示す。そのような地点に於いて「われ」は「わが世」、来し方を「ふりかへ」るのである。こうして始まる回想の語りは第二連以降、第九連まで続く。そして第十連に至り、「けふ江戸川に来て見れば」の一行を介して再び現在の時点に立ち戻ることになる。このような構成を備える「おえふ」に関して、その翻訳を参照してみる時、様々の興味深い問題をそこに見出すことが出来る。例えば原詩第六―九連の部分を、Shigeshi Nishimura 訳“OYO”は以下のように訳出している。

I watched the brilliance of the state

Of many a lady highest ranked;

I smelt the fragrance of the robe

Of many a person favoured most.

I saw some rise from grace to grace

As does the mounting Lucifer,

And saw them outshine all the rest

As does he till in daylight lost

I saw some gifted ones decline  
As does the sun towards the west,  
And saw them finally eclipsed  
As he is swallowed by the night.

Hid in the quiet flowering garden

Of spring I mourned their luckless fate;

At the window glowing with autumn clouds

Of eve I longed for my distant friends.

右の翻訳に於いて原詩の「春しづかなる御園生の／花に隠れて人を嘆き」(第九連)の二行が「Hid in the quiet flowering garden / Of spring I mourned their luckless fate」と訳し出されている点は注目に値しよう。即ち「their luckless fate」という表現は原詩の「人」を大きく逸脱した訳出となっているが、そうした翻訳をとおして、「I saw」の反覆の中で前連に描き出されている宮中(「大宮内」)でおえふが眼にした凋落、失墜していった人々との明らかな対応が図られているからである。この訳詩はそのような訳語の採用によって第八連と第九連との直接的な意味の連続性を作り出している。こうした翻訳を傍らに置きつつ原詩を改めて顧みる時、「おえふ」と題された詩が備える或る特徴的な表現の様相が鮮明に浮かび上がることになる。既述の回想の枠組みの下で、第二、三連に於いて「処女」時代の「われ」の「夢多かりし」日々が語り出されるが、第四連に至り些か唐突に宮仕えの生活に場面が切り替わる。以下、第八連までの五連を費やして、おえふは宮廷での日々を「ふりかへ」ることになる。第四、五連が語るのは生い育った江戸川の畔とは全く異なる宮中の光景であり、また第六連以降の三連は、「目にも見て」「香をかぎり」「見き」という詩句が連ねられるように、おえふが宮中で触れた大宮人たちの栄枯盛衰、運命の浮沈変転の姿を描く。以上のような内容上の纏まりをもつ

第二・三連、第四・五連そして第六―八連の三つの部分は、それぞれの内部で対句的、類比的な詩句が用いられることによって二連乃至三連としての結びつきを強めている。しかし又その三つの部分相互の持続性、連続性は寧ろ希薄であると言うべきだろう。第三連と第四連、第五連と第六連それぞれの連の区切りに於いて、回想の語りの焦点が仲介なしに切り替えられているのである。そして第八連から第九連に移行する箇所はとりわけその展開が辿りにくい。「花に隠れて人を哭き」の「人」とは如何なる存在であるのか、そしてそもそも「われ」は何故泣き声をあげて涙を流す（哭き）のか――そうした曖昧さ、或いは不可解さはこの詩の全体を辿り直してみても解消するわけではない。即ち『若菜集』巻頭の詩「おえふ」には、連と連との繋がりを不鮮明にする、語られる場面と内容に於ける変換、切り換えが複数の箇所にも孕み込まれているのである。そしてそれは第八連と第九連との関係に於いてとくに顕著に認められる。その両連の間には言わば空白、飛躍、或いは亀裂が生じているのである。先の訳詩“OYO”が示しているのは、原詩の詩句の改変を伴う形で、そうした空白を充填し、意味の連続性、持続性を確保する試みに他ならない。“OYO”の第六連、おえふが視線を注ぎ関心を寄せる対象が「many a lady highest ranked», «the fragrance of the robe / Of many a person favoured most»と訳出され、原詩の「人（ひと）」に比べて女性のイメージを色濃く宿した表現となっていることも又、そうした宮廷の女性たちの中で失墜するに至った人々の「不幸な運命」（«their luckless fate»）に涙を流すという意味の連続性の形成に寄与していると言つてよいだろう。以上のような「おえふ」第九連に関しては、次のような翻訳もなされている。

The heroine of the above poem is in the service of an emperor. Her life looks promising, surrounded by 'feasts under the moonlight'. However, she is not chosen as a mate for the emperor. Toson narrates:

In the springtime, she goes out quietly to the garden,

And weeps for a man under the flowers.

In autumn, she leans over a window

And longs for a man beyond the evening clouds.

J. Morita の手になる本テキストは藤村詩の翻訳と注解で構成されているが、右はその第九連に関わる一節である。そこには極めて大胆なストーリーが導入されている。即ち訳詩直前の注解に示されているように、ここでおえふは帝の寵愛を得られなかった女性として捉えられており（「she is not chosen as a mate for the emperor.」）、従って第九連に於いておえふが涙を流して恋い求める「a man」とは他ならぬ「the emperor」であることが示唆されることになる。恐らくそれ故に四行目も原詩を大きく改変して「longs for a man beyond the evening clouds」という隔絶した存在への思慕を語る一行となっていると考えられる。この訳詩ではこの連に至って三人称へと語りが移行しているが、それは、曖昧さを含んだ原詩第九連に対して、おえふを人知れぬ思慕の情を抱える姿として外側から描く表現に変換しつつ、その空白を注解によって説明することをおして原詩の曖昧さを回避する翻訳上の方策に基づくものである。このテキストは、前引の Nishimura 訳とも異なる、殆ど曲解に基づく翻訳とも見做されるが、それは原詩自体の孕み込む空白を埋め込むために訳者の解釈が大きく介入するに至った故のことと考えられる。翻訳テキストを経由することによって浮上するのは、そのような空白や飛躍を抱え込んだこの詩の展開の在り方なのである。そして注目すべきは、如上の意味の持続性、連続性の切断や場面、状況の唐突な転換が、他ならぬ連を改めることを契機になされているという藤村詩の表現の機構に他ならない。

藤村の詩「おえふ」に於けるそうした表現の特徴は、末尾の部分に於いても判然と認められる。既述の如く第十連に至って回想から現在時へと語りの変換がなされる。その第九連から第十連への展開も唐突であり、おえふは「ひとりの姉をうしなひ」、宮中を退くことになる。そして「けふ」江戸川を訪れた際のモノローグの語りが続く。第十、十一連で語り出される凋落の季節「秋」の「さみしきながめ」、そして「ゆきてかへらぬ江戸川や」という詩句は明らかに流れ去る時間のモチーフを伝える。それは姉の死や宮中での体験を背景としておえふの裡に生じた意識であるとしても、同じく現在時の語りとしてあった第一連にそのような「さみし」さと鬱屈を抱えるおえふの姿を認めることは殆ど不可能であるだろう。寧ろそうした全てのものが移ろい、失われ、再び取

り戻す術はないとの時間の流失をめぐる悲傷の念は、これら第十、十一の両連に於いて新たに浮上するに至ったと言わなければならぬ。更に最終十二連、そこでおえふは「若き命に絶えかねて」——抑制し難い程の「若き命」を宿した存在として自らを語り出す。その自己の生の認識は、しかし「われ」が既に「処女」時代を終え、後半生に差し掛かった時点にあることを語った第一連と明らかに齟齬を来すものであり、また八つの連を費やした回想の語りからの整合的で必然的な帰結とは見做し難い不自然さ、或いは不可解さを孕んでいる。「おのれも知らず世を経れば」という自己批判を滲ませた詩句に關しても同断である。従来藤村詩研究に於いては、その「若き命」という言葉に『若菜集』を貫くテーマ、即ち青春や恋愛、若さそして生命といった所謂〈春〉のテーマの顕現を指摘する見解が提出されている。<sup>5)</sup>そうした詩集を通底する主題性は確かに認められるにしても、ここで注目すべきは、そのテーマが、この末尾の一連に於いて唐突に浮上してくる表現の機構の問題に他ならない。「若き命」のテーマの表白は、前連からの飛躍或いは転換に於いてこそなされているのである。

『若菜集』という詩集が或る種の難解さを孕んでいるとすれば、それは右の「おえふ」が示しているように、意味内容の繋がり、連続性を辿ることの困難な箇所が含まれている点、換言すれば詩の展開の裡に飛躍や転換、切断が折り込まれていることに由来しよう。そしてそのような詩の展開乃至は構造を生み出し、支えているのが連構成という詩のフォルムであり、その機能なのである。そうした藤村詩のフォルムの問題について、他の詩篇をとおして更に確認してみることにはしたい。

二

まだあげ初めし前髪の

林檎のもとに見えしとき

前にさしたる花櫛の

花ある君と思ひけり

やさしく白き手をのべて  
林檎をわれにあたへしは  
薄紅うすくれなゐの秋の実に  
人こひ初めしはじめなり

わがこゝろなきためいきの  
その髪の毛にかゝるとき  
たのしき恋こひの盃さかずきを  
君が情なさけに酌くみしかな

林檎こ島の樹したの下に  
おのづからなる細道は  
誰たが踏みそめしかたみぞと  
問ひたまふこそこひしけれ

右の詩「初恋」は『若菜集』の中でも最も人口に膾炙している一篇である。この詩に関しては三篇の翻訳が発表されているが、極めて興味深いのはそれらの訳詩が相互に全く性格を異にしている点にある。

### First Love (a)

〈新体詩〉集としての『若菜集』（佐藤）

WHEN I saw you, your hair newly put up,  
Under the bough of an apple tree,  
I formed a picture of you as a girl in flowers,  
Wearing a flower-comb above your forehead.

When you reached out a soft white hand,  
And gave me an apple—a fruit of autumn  
Tinged with rose—then I knew  
I was deep in love, my first love.

When the sigh I failed to hide  
Lightly stirred your hair,  
From the cup of love you gently offered  
I sipped my fill.

Under the bough of the apple tree  
A lane had grown before we knew.  
You ask, who was the first to tread it?—  
A simple question that shakes my heart.

(trans. by Takamichi Ninoyama and D. J. Emright)<sup>(9)</sup>

Premier amour (㊦)

Quand, ta chevelure peignée pour la première fois,

Tu m'es apparue sous le pommier,

Je te croyais une fille en fleurs,

Un peigne de fleurs sur ton front.

Quand, gentiment, tu tendis ta blanche main

Et me donna une pomme, ce fut alors

Que je ressentis mon premier amour,

Au fruit de l'automne, ce fruit incarnat.

Quand, j'exhalai un soupir

Indiscrètement sur tes cheveux,

Ma coupe d'amour était pleine

De ta tendresse pour moi.

Le sentier tracé

Sous les arbres du verger...

Comme tu es aimable de me demander

Qui est d'abord passé par là !

(traduit par Karl Petit)<sup>(2)</sup>

First Love (㉔)

When you first combed back your fringe

Under the apple boughs

I thought you were like a flower

With the comb like a blossom at the front.

When you stretched out your white hand to me

To give me the apple

I felt for the first time the stir of love

Among the rose-red fruits of autumn.

I breathed my love like a sigh

Upon your combed-back fringe.

I gave you my heart

Like a cup brimming with the wine of love.

The path lies empty before me now  
Under the tree in the apple orchard,

When I ask: "Who walked beside me along this narrow path?"

What I am missing is that first love.

(trans. by James Kirkup)<sup>(8)</sup>

藤村の詩「初恋」第一連は「君」との最初の出会いの場面、前髪を上げて髪を結び始めて間もないうら若い乙女の姿を捉えている。但しその容姿が具体的に描かれることはない。この第一連では、「まだあげ初めし前髪」、そしてその前髪を飾る可憐な「花櫛」に表現が絞られ、そこから「花ある君」という一句が導かれる。前髪に焦点を据える形で描かれた「君」はこうして花のイメージと重ね合わされることによって、その初々しい姿を匂いやかに浮かび上がらせる。また前髪、頭上の林檎、花櫛と続く表現は、見上げる「われ」の眼差しを自ずと喚起する。そうした言わば仰ぎ見る視線が「われ」の憧憬の情を伝えることになるのである。第二連はまず「やさし」げに差し伸べられた「白き手」の映像を呈示する。その手は、未だ熟し切らぬ「薄紅」の林檎との見事な色彩の調和の中で、「君」の匂うような美しさを彷彿とさせるのであるが、更に「君」が「われ」に林檎を与えてくれるという構図そのものをおして、「君」への憧れの思いのこもる「われ」の甘美な初恋の情が豊かに流れ出す。しかし以下、後半部に至り、この詩は大きな転調を示すことになる。

さて右に掲げた訳詩⑧は、以上のような第一、二連に関しては基本的に原詩に忠実な訳出となっているものの、第三連に於いて原詩からの逸脱を見せる。原詩第三連は「わがこゝろなきためいきの／その髪の毛にかゝるとき」の二行によって明らかに「われ」と「君」が身を寄せ合い、抱擁する姿を伝えている。それは「こゝろなき」——思慮を欠いたと語られる程に切迫した、抑え難い恋情の発露としての振る舞いであり、そうした思いが満たされた故の恋の成就の喜びが後半二行で告げられている。こうした第三連には既述の前半二連が描く「われ」と「君」の関係からの確実な変化が窺われるのであるが、⑧の訳詩第三連では、原詩に見ら

れる直接的な表現がかなり緩和されていると言つてよいだろう。即ち隠そうとしながら思わず漏れ出てしまった吐息が君の髪をそつと静かに揺らしたと語られる(《the sigh I failed to hide / Lightly stirred your hair》)時、二人は身を寄せ合っているにしても、臆しがちな、躊躇いを含んだ「われ」の姿が浮かび上がつてこよう。また「われ」が味わう《the cup of love》は「君」が「われ」に優しく差し出ししてくれたものであると語られることによつて、第二連の「君」が「われ」に林檎を「あたへ」る構図を反復しているのである。こうした訳詩第三連の性格は最終連の翻訳にも流れ込んでいく。原詩の第四連に於いては、逢瀬を重ねた時間を背景に深く慣れ親しんだ「君」と「われ」の関係が判然と示される。「林檎島の樹の下に／おのづからなる細道は／誰が踏みそめしかたみぞ」という問いかけには些かコケティッシュな「君」の身振りが窺われ、又それに応じる「われ」の「こひしけれ」という言葉にも存分に満たされた恋の思いが込められていよう。そのような原詩に対して翻訳①は、動詞の時制を過去から現在に切り替えることによつて原詩の孕む時間の経過を顕在化させた上で、《you》が問いかける発語自体を際立たせつつ、それを原詩にはない《A simple question》という表現によつて捉える。更にその言葉に動揺し、狼狽する「われ」の姿を呈示する詩の末尾(《shakes my heart》)は原詩からの大きな隔たりを見せていよう。この翻訳に於いては、初めての恋の体験の中で初々しい心の昂ぶりと揺らめきを抱えている「われ」の姿が訳詩全体をとおして語り出されているのである。

一方②のフランス語訳は、それとは対照的と見做しうる性格を備えている。先に参照した①は、「初恋」前半二連に関しては原詩にはほぼ忠実な訳出となつていたが、この翻訳の場合には寧ろその第一、二連に興味深い原詩からの隔たりが認められる。例えば原詩第一連の詩句「花ある君」は「君」のかぐわしく清純な美しさを伝える修辭的表現と言つてよいが、その翻訳である《une fille en fleurs》という詩句は寧ろ美や若さ、魅力の盛りにある女性のイメージを喚起しよう。それは訳詩①の《I formed a picture of you as a girl in flowers, / Wearing a flower-comb above your forehead》という二行が描き出す「君」とは異なる女性の姿を浮上させる。そうしたこの翻訳の性格は第二連の「薄紅の秋の実」の訳出にも判然と認められ、その「秋の実」は《ce fruit incarnat》即ち鮮紅色に色付いた熟した林檎に他ならない。断片的ながら、②の翻訳は、原詩とは確実な差異を孕んだ形で「君」に成熟した美や魅力に溢れた女性のイメージを付与しているのである。そしてそのような「君」のイメージが第三連の場面に滑らかに結び付く。そこ

に呈示されるのは明らかに二人の抱擁の姿であり、その「われ」の行為は慎みのない、無遠慮な振る舞い（《Indiscretements》）とも語られる。そうした慎みを欠いた大胆な行為さえ受け入れてくれる「君」との相愛の関係（《De ta tendresse pour moi》）の確信の下に、我が恋の杯はなみなみと満たされた（《Ma coupe d'amour était pleine》）という一行が誇らしげに語り出されるのである。以上の三連は過去形の文体で綴られているが、最終連に至って現在時制へと変換する。その時間の経過を背景に、第四連に於いては、コケットな問いかけの言葉を漏らす「君」を可愛らしい、愛すべき（《aimable》）存在と捉える現在の「われ」の「きみ」への思いが感嘆文で示される。そこには互いの愛情を確認し合った親密な恋人同士の関係が鮮明に認められよう。この⑥の「初恋」翻訳としての性格は原詩の後半二連に寄り添っている点にある。それ故、原詩前半部に比重を据えた訳詩①とは対照的とも言える差異を示すこととなっているのである。

J. Kirkup による翻訳②も又興味深い問題を提起している。その前半二連は原詩の内容に即しつつ明快平易な表現による訳出となっているが、第二連三行目《I felt for the first time the stir of love》は初恋の情感の揺らめき、ざわめき（《the stir》）を伝える一行として、原詩の「人こひ初めしはじめなり」の詩句を増幅した表現となっているよう。そうした原詩第一、二連が描き出す初めての恋がもたらす情感を鮮明に捉える訳詩の性格は、第三連に於いて一層顕著に認められる。この訳詩では「君」と「われ」の抱擁のイメージは極度に曖昧、乃至は希薄となる。また「われ」が吐息の如く愛の言葉を囁きかける（《I breathed my love like a sigh》）のは、第一連が描く出会いの折に「われ」の眼に最初に映じた「君」の「前髪」に向けて（《Upon your combed-back fringe》）のうたと他ならない。更に続く二行では、前連に於いて林檎を与えてくれた（《give me the apple》）「君」に応答するかの如く、愛情に満ち溢れる自らの心を「君」に捧げる「われ」の様が示される（《I gave you my heart》）。原詩の改変を伴うこうした訳詩の表現は、「われ」の初恋の情感そのものを語る文脈を堅固に保持していると言つてよい。そしてその脈絡に於いて、最終連の翻訳は原詩からの大胆な離脱を示す。語りの時制は過去から現在へと移行し、「今（now）」の時点を語るこの一連に於いて、「君」との初恋は既に失われた出来事としてある。原詩に於ける「君」の問いかけは《Who walked beside me along this narrow path ?》とどう「われ」の自問の言葉に置き換えられる。通る人もない林檎園の木下道を前にして、失われた「あの初恋」を悲しみと愛惜の裡に想起する

「われ」の姿を呈示してこの訳詩は閉じられる。③の翻訳はこうして原詩とは全く別途の展開を示すことによって、初恋を言わば初々しい情感の裡に止めつつ、既に失われたかけがえのない体験として刻み付けようとするのである。

「初恋」と題された一篇の詩に関して、こうした相互に全く異なる三篇の翻訳が成立しているのは極めて興味深いことと言うべきであろう。その背景にあるのは、前半の初々しい初恋の情感から大きく逸脱、変容していく原詩の展開に他ならない。換言すれば、この原詩「初恋」に認められるのは、連と連を分かち空白の中に時間の経過が折り込まれ、それに伴って「われ」と「君」の関係が親密で慣れ親しんだ、そして官能的な色合いさえ帯びたものになっていく、そうした二人の関係の進展、或いは変化を語り出す展開である。そのような言わば恋愛の進展のモチーフについて、藤村論の文脈から合理的な注解を加えることは勿論可能である。即ち「こひぐさ」の総題を持つ初出九篇（『文学界』明治二九・一〇）の中での「初恋」の位置<sup>9</sup>、評論「人生の風流を懐ふ」（『文学界』明治二六・四）に披瀝されている藤村の恋愛観<sup>10</sup>、更には初期の劇詩「草枕」（『文学界』明治二七・一）に見られる『旧約聖書』「創世記」の挿話を踏まえた〈林檎〉のモチーフ<sup>11</sup>等を参看することをおして、この詩「初恋」の展開の必然性を説明することも出来よう。但し〈新体詩〉の様式の観点に於いて最も注目されるのは、時間の経過を具体的に言語化するのではなく、連を改めることを契機に場や状況を大胆に切り替えてゆき、それによって表題の告げる初恋の情感から甚だしく逸脱する関係への進展を示す展開の在り方——そのような連構成のフォルムが存分に活かされた藤村詩の表現の機構なのである。先に参照した三篇の翻訳は、そうした展開を備える原詩の如何なる側面やモチーフを焦点化し、訳詩の基調に据えるかという翻訳行為上の選択に於いて相互に全く異質な翻訳テキストとして成立していたと言えよう。

三

詩集『若菜集』を繙く時、連構成に加えて、改行に関しても注目に値する表現が見出される。一例として「おくめ」と題された詩を取り上げてみよう。

こひしきまゝに家を出で  
こゝの岸よりかの岸へ  
越えましものと来て見れば  
千鳥鳴くなり夕まぐれ

こひには親も捨てはて、  
やむよしもなき胸の火や  
鬢の毛を吹く河風よ  
せめてあはれと思へかし

(第一、二連)

「おくめ」は、その名を持つ女性による一人称の語りとして構成されている。「君」に対する「胸の火」、「恋の火炎」(第三連「君を思へば絶間なき／恋の火炎」)に烈しく燃え立つ「われ」のモノローグの詩である。その激情は「親も捨てはて」、「河」で隔てられた対「岸」の「こひしき」「君」のもとに赴こうとするおくめの止みがたい思いとして呈示されているが、しかし第二連に於いて、親をも捨てる程の激しい情念に駆り立てられている「われ」が、「せめてあはれと思へかし」と「河風」に語りかける後半二行には或る種の転調が確かに窺われよう。

At love's behest I have left behind  
My home and come to cross the stream  
From this to yonder bank, and hark!  
Plovers are crying in the dusk.

〈新体詩〉集としての『若菜集』(佐藤)

I must desert my parents for love,  
With quenchless flame within my breast.  
O river breeze that blows my hair!  
Wilt not thou pity my helpless plight?

(“OKUME”, trans. by Shigeshi Nishimura)<sup>(21)</sup>

Solitaire, je pense à lui…

Mon amour me consume.

J'ai franchi la rivière

d'une rive à l'autre,

et je suis là… J'entends les pluviers

pleurer au crépuscule.

Elle abandonna ses parents pour suivre son amour,

ce feu d'amour, ce cœur brûlant

sans arrêt, toujours!

Oh! vent de la rivière,

vous qui caressez ses cheveux tombant sur son visage,

pitié pour elle!

(“Mademoiselle Okumé”, traduit par Kuni Matsuo et Steinilber-Oberlin)<sup>(22)</sup>

右は何れも「おくめ」冒頭二連の翻訳である。それらは原詩第二連の性格を考える上で興味深い在り方を見せている。前者に於いて、「ごひには親も捨てはてゝ」の一行は「I must desert my parents for love」と訳出されているが、「abandon」ならぬ「desert」を訳語に採用したこの翻訳は、親を捨てることは批判されて然るべき行為であることを知りつつも、そうせずにはいられぬ（I must desert）というおくめの内なる苦しみを伝えている。そしてそれが、訳出の際に増補、付加された「my helpless plight」という詩句との呼応を示す中で、自らを制御する術もなく、如何ともしえぬまま恋情に突き動かされる他ないおくめ——そうした苦しみを抱える「われ」の姿を浮上させる。原詩の「やむよしもなき胸の火」を訳出した「quenchless flame within my breast」という表現もおくめを苛む抗い難い情念の様を際立たせていよう。この訳詩はそのような苦悩を潜めた「われ」の状況を鮮明に語り出すことによつて、「せめてあはれと思へかし」という原詩の表現との整合化を図っているのである。こうした原詩の表現の改変や補足を伴う翻訳がなされているのは、原詩第二連の前半と後半との間に内容上の落差が存していること、換言すればその二行目から三行目への改行の裡に語りの変化が生じていることが背景となつていよう。原詩は第二連後半部に於いて、激情のままに振る舞おうとするおくめとは異なる、内面の苦悩を抱える「あはれ」なおくめの姿を呈示する。そうした二つのおくめの姿を一人のおくめ像として整合的な統合化を図ることはせず、この三行目に於いて言わば仲介なしに、「胸の火」に燃え立つおくめを些か唐突に「あはれ」にも惨めな存在として語り出すのである。右の Nishimura 訳は、そうした二つのおくめ像の隔たりを埋め込む試みに他ならない。一方、併せて掲出したフランス語訳は所謂自由訳に近い翻訳となつているが、ここでは、第一連と第二連の間で一人称から三人称へと文体を切り替えた上で、「pitié pour elle」——彼女（おくめ）を可哀想だと思つて下さい／許して下さいという哀れみを請う語りがなされている。それも恐らく統一のおくめ像を保持するための翻訳上の方策と言つてよいだろう。

恋は吾身の社やしろにて

君は社の神なれば

君の祭壇つぐみの上ならで  
なににいのちを捧げまし

砕かば砕け河波よ

われに命はあるものを

河波高く泳ぎ行き

ひとりの神にこがれなむ

心のみかは手も足も

吾身はすべて火炎ほのほなり

思あひ乱れて嗚呼あ恋の

千筋ちすぢの髪かみの波なみに流るゝ

(第七—九連)

右の最終連最終行はおくめのモノローグの語りとは如何にも考え難い。下二段活用の動詞「流る」の連体形で閉じられるこの一行は、おくめの長く豊かな黒髪が川の波間に浮かび漂い、流れゆく光景そのものを前景化している。それが川に身を投じたおくめの姿を外側から捉えた表現であることは明らかであろう。そうした最終連三行目と四行目との間で落差を孕んだ表現の成立を可能にしているのは、取りも直さず改行とともになされた語り手の位置の移動である。改めて言うまでもなく、「おくめ」と題されたテクストは、語りの機構としては、この詩の語り手が作中に設定されたおくめの名を持つ女性に一体化した位置に於いて、「われ」という一人称の下にその内面を語り出すことよって成立している。既述の第二連後半部とは、その語り手が改行を契機に、おくめに寄り添いつつその激しい恋の情念を語る文脈から離脱して、「恋の火炎」に覆い尽くされた「心」とは別途に、「あはれ」とい

う自らの悲惨さを意識するも一つのおくめの姿を呈示した部分であった。<sup>14</sup>そしてこの末尾の一行に於いて、やはり行換えを介して語り手は語りの位置を大きく変換する。即ちおくめの内面のモノローグから、おくめの姿を距離を置いて外面的、絵画的に描写する語りへと切り替えを果たしているのである。この最終連は以下のように訳出されている。

Not only in heart but in arms and legs

I am a flaming mass of fire;

My mind distraught beyond control,

Drifting on waves is my hair.

(trans. by Shigeshi Nishimura)

Non seulement mon cœur

mais mes mains et mes pieds

et mon corps tout entier ne sont plus qu'une flamme!

Folle d'amour! Mes cheveux, mes mille et mille cheveux d'amour

flotteront au gré des vagues!...

(traduit par Kuni Matsuo et Steinlber-Oberlin)

これらは何れも原詩の呈示する光景を、狂気、錯乱に陥ったおくめの想像乃至は幻想として描き出していると言ってよいだろう。とりわけ単純未来形で訳出したフランス語訳にそれは明瞭に示されている。右の翻訳では一人称のモノローグの語りの形式を保持

することによって必然的に原詩との隔たりが生じているのである。そうした偏差が原詩としての「おくめ」に於ける改行の機能を照らし出している。

翻訳の参照という迂路を取って辿りつづなされた以上の考察の中で確認してきたのは、島崎藤村の詩に於ける連構成そして改行というフォルムの担う機能の問題であった。即ち連を改めること、行を換えることによって、そこに意味や語りの連続性、一貫性を切断する空白が折り込まれ、それを契機に詩の展開や語りに飛躍や転換、転位が孕み込まれていく——そうしたフォルムの機能が『若菜集』所収の詩の表現上の特質を形成しているのである。その背後に、〈新体詩〉の備える新たな形式への藤村の自覚と理解が存していたことは言うまでもない。『若菜集』を通底するテーマの所在に関しても、そうした藤村詩の表現機構との相関に於いて改めて検討されるべきであろう。そして同時に、そのような詩が或る種の難解さ、曖昧さを含み込むことになるのも必然的な事態であったと言わなければならない。藤村詩の同時代評価にはそれが鮮明に映し出されている。

『若菜集』の同時代評を概観する時、「初秋に至りて藤村の若菜集出でたり、声調清婉にして思想斬新大に他詩集と趣を異にし、優に地歩を高めたり。余輩昨年後半期に新体詩の一新時代を生したりといへるもの、実に此集あるによる。」(無署名)「新体詩壇」、『帝国文学』明治三二・一)等の数多くの賛辞とともに、批判的否定的評価を下す発言も少なからず見出される。その藤村詩批判の中核に据えられていたのが「朦朧体」という指摘であった。<sup>15</sup>当初は所謂擬古派の詩人に差し向けられていたこの評言が藤村詩批判の文脈に於いて頻繁に用いられることになる。朦朧派詩人とは数年以前擬古派に冠せる名称なりしが、今に至りては語義頗る広漠、藤村一派をだに其の中に包含するものあるに至る、(中略)藤村一派及び擬古派詩人に其の例を見るが如く、古雅を偏重し、比喩を用ふること多きに過ぎて、全体の詩趣冗漫に陥り、一、思想朦朧となり、二、感情緊切ならず、所謂真情流露の旨を得ざるを忌むものならん」(無署名)「彙報」

◎「朦朧体」、『早稲田文学』明治三〇・一二)、「藤村の新体詩は多少の韻致を含まざるにしもあらず、清婉はあり、織巧はあり、器械的の狂熱ぶりたる所はあり、されど未だ雄大なる気魄に充ち、奇抜清新の托想を寓するあるを見ず、況んや文字の一種厭味ある朦朧に掩蔽せられたるに於てをや、藤村亦遂に新詩人にはあらざる也。」(無署名)「雑報」

○「晩翠と世評」、『帝国文学』明治三一・三二)、「藤村の詩は、朦朧体なり、解し難しといふ人多し。(中略)突然之を見たる読者は、そ

の詩の真意何れにありて、何を歌へるものなるやを推測するに苦み、手を拱て『解し難し』と言はざるを得ざるべし。」（青柳有美「藤村子詩」、『女学雑誌』明治三二・四・二五）その他、「朦朧体」「朦朧派」という評語を以て『若菜集』所収の詩に於ける内容と措辞の不可解さ、曖昧さを指摘する発言が繰り返されるのである。<sup>17</sup>そうした中で発表された以下の批評は、本稿の趣旨との脈絡に於いて極めて興味深い。

今又た一卷の欠所を挙げんか、既に或る人の評せる如く、冗漫に失せるの嫌ひあり。同じ事を繰り返しく／＼叙述するは、たま／＼感情を害ふに終る。且つ、叙景叙事の際、配列の順序、錯乱して整はず、脳裏に之れが印象を置くに、甚だ容易ならず、今野にあるや、直ちに山にうつり、室内にあるや、忽ち戸外に出づるが如き例少なからず、少しく修辭の法に依り、思想の法に従ひて、凡ての印象を脳に順を追ひて納めしめしならんには、更に簡に更に明かなるを得べし、藤村の詩を以て朦朧体となすものはやがて、かゝる節をや云ふならん。

（門外生「塵影」、『読売新聞』明治三〇・一〇・四）

『若菜集』の書評として執筆された右の「塵影」に於いて門外生（戸川秋骨）は、藤村詩が「朦朧体」と見做される所以を、場面や状況の唐突な転換が重ねられることによって、展開が「錯綜」し、「印象」も意味内容も曖昧、不明瞭と化している点に見出している。そのような詩の展開の裡に孕み込まれる転換や飛躍は、本稿が指摘してきた藤村詩のフォルムの機能をとおして生み出された詩的世界の様態に他ならないはずである。秋骨は連構成、改行という〈新体詩〉の形式自体には全く言及していないものの、同時代に於ける「朦朧体」としての藤村詩批判の背景には、そうした『若菜集』所収の詩のフォルムに関わる問題が存在していたと考えることは十分に可能であろう。既述の如く〈新体詩〉のフォルムに自覚的であった藤村の詩に於いて、曖昧さや不可解さは言わば不可避免的に招来された事態であった。従ってそれは単に詩的表現の「洗練」を欠いた未熟さ、或いは「欠点」として捉えることは妥当ではあるまい。ここで改めて問われるべきは、〈新体詩〉＝近代詩における改行、連構成とはそもそも何か、そしてそのフォルムの機能は創始期の日本近代詩壇に於いて如何なる理解の下にあったのかとの問題に他ならない。

四

改めて言うまでもなく、改行及び連構成というスタイルは、『新体詩抄』によって日本に移植された。同書の「凡例」中の一項目として、「此書中ノ詩歌皆句<sup>カペルス</sup>節<sup>スケンザ</sup>トヲ分チテ書キタルハ、西洋ノ詩集ノ例ニ倣ヘルナリ」と明記されているように、それは「西洋ノ詩集」に倣つて導入された「新体」、新たな詩の様式であった。既に江戸時代詩歌の研究の中で明らかにされているが、近世までの長歌や漢詩の表記形態は無改行・追い込みの形式であったことからすれば、改行、連構成という形式は、従来の日本の伝統詩歌とは異なる、全く新たな詩のフォルムであった。この「西洋ノ詩」のフォルムは、そもそも如何なる機能を担っているのか、その一端を、『新体詩抄』所収の一篇の詩を通して窺つてみたい。取り上げるのは、一七五一年イギリスで出版されたトマス・グレイの長編詩“Elegy Written in a Country Church Yard”の翻訳「グレー氏墳上感懐の詩」（矢田部良吉訳）である。その冒頭三連を原詩と共に以下に掲げてみよう。

グレー氏墳上感懐の詩

山々かすみいりあひの	鐘はなりつゝ野の牛は
徐に歩み帰り行く	耕へす人もうちつかれ
やうやく去りて余ひとり	たそがれ時に残りけり
四方を望めば夕暮の	景色はいとゞ物寂し
唯この時に聞ゆるは	飛び来る虫の羽の音

遠き牧場のねやにつく 羊の鈴の鳴る響

猶其外に常春藤しげき 塔にやどれるふくろふの  
近よる人をすかし見て 我巢に寇をなすものと  
訴へんとや月に鳴く いとあはれにも声すなり

Elegy Written in a Country Church Yard

The Curfew tolls the knell of parting day,  
The lowing herd wind slowly o'er the lea,  
The plowman homeward plods his weary way,  
And leaves the world to darkness and to me.  
Now fades the glimmering landscape on the sight,  
And all the air a solemn stillness holds,  
Save where the beetle wheels his droning flight,  
And drowsy tinklings lull the distant folds;  
Save that from yonder ivy-mantled tow'r

〈新体詩〉集としての『若菜集』(佐藤)

The mopeing owl does to the moon complain  
 Of such, as wand'ring near her secret bow'r,  
 Molest her ancient solitary reign.

既に論じたところではあるが、原詩に於いては改行及び連構成の形態が、その詩的世界の形成に極めて深く関与していることが判然と確認できる。例えば改行について言えば原詩一行目の「The Curfew tolls」*knell*「parting day」という語の連なりは明らかに終末、死のイメージを喚起し、表題の「Elegy」との呼応に於いて葬送のモチーフがここに鮮明に浮かび上がる。しかし二行目への改行の中でそれは明確に転換され、イギリスの農村の日常的な田園風景がそこに呈示される。同時に聴覚的イメージから視覚的表現への移行に於いて詩的空間の広がりもたらされてもいる。以下の部分でも改行は同様に機能するのである。また連に關しても「Now」に始まる第二連への移行の中で詩的空間が大きく水平的に拡張され、外界の「今」の多様な様相が並列的に列挙されることになる。ごく僅かのことと触れたに過ぎないが、トマス・グレイの詩に於いて、行換え、連構成は、転換や切り換え、或いは飛躍を介して自在に詩句を展開させる、近代詩固有の表現を可能にする形態として存分に機能している。そうした表現の機構に於いて種々のモチーフが複層的に折り込まれることになるのであり、それらの多様で複数的なモチーフの相関や交差によって、この全一八行に及ぶ長編詩の展開と構造が支えられているのである。

一方、矢田部良吉によるこの詩の翻訳が露呈させているのは、結論的に言えばそのような改行、連構成の詩的機能に対する全くの無理解に他ならない。そこでは、固定した位置から語る「われ」の語りによって全体が貫かれており、極めて均質な世界が成立している。この翻訳を特徴付けているのは、語りと意味の一貫性や持続性、連続性なのである。訳詩第二連冒頭の「四方を望めば」は訳出の際に補入、付加された詩句であるが、それは、連を改める形をとりながらも、何よりも語りと意味の連続性を保持しようとしている訳者の姿勢を如実に示している。そうした近代詩のフォルムの意義に対する無理解は、『新体詩抄』を激しく批判した歌人池袋清風の「新体詩批評」(『国民之友』明治二二・一、二、四)にも明瞭に窺われる。池袋はその評論に於いて、「古来我国二長

歌アリ然ルニ今之ヲ新体ナド称セシハ多分多クノ漢語ト鄙俗語トヲ以テ組織シタル故ナラン」と述べた上で、「原詩ニ就テ我語間接ノ意識ヲ」試み、次のような「グレー氏墳上感懐の詩」の「長歌」形式による「意識」を掲げている。

あし曳の、遠山寺の、入相の、鐘のひゞきは、かへりこぬ、けふの別を、告にけり、野末はるかに、うちむれて、野かひの牛の、帰り行、声もあはれに、聞へつゝ、畑をたかへす、賤の男も、つかれはてけん、とりくくに、広き野中を、しつくと、家路さしてそ、帰りける、なほ立とまり、なかむれは、遠山の端も、影消えて、くれ行のへに、ふく風も、しつまりはてし、草むらに、むしのなく音も、聞へつゝ、遠き牧場の、ねやにつく、羊の鈴の、音さへも、今はかすかに、なりにけり

右に明らかな如く「長歌」形式による「意識」に於いて、改行及び連構成は全て取り払われる。そして注目されるのは、「なほ立とまり、なかむれは」という原詩には対応する表現を見出すことの出来ない詩句の存在であろう。それは、矢田部良吉の手になる訳詩第二連冒頭に挿入された「四方を望めば」と全く同様に、原詩第一連から第二連の以降に於ける既述の空白或いは断層を補填する表現に他ならない。この「長歌」は、周囲の世界に耳を傾け視線を注ぎ続ける作中の主体による一貫した持続的な表現として成立しているのである。そうした語りと意味の一貫性、持続性に基づく均質な表現世界としての性格に於いて、原詩の連構成が孕み込む空白を補填する詩句が不可避免的に要請されることになったと考えられる。

以上のような『新体詩抄』所収のイギリス近代詩の翻訳と、それを批判した「新体詩批評」とが共に示しているのは、伝統詩歌とは異なる〈新体詩〉Ⅱ近代詩のフォルムの機能に対する理解の欠落に他ならない。創始期の詩壇に於いて「西洋ノ詩集」に倣い改行、連構成という新たな詩のフォルムが移入されたものの、それは言わば単なる形態乃至は型としての受容でしかありえなかった。近代詩という固有の詩的領域の生成の上でそのフォルムが果たす表現機能に関しては深い無理解の裡に置かれていたと言わなければならない。改行や連構成という形式は、単なる表記の形態ではなく、近代詩が散文との差異化に於いて〈詩〉の固有の領域、或いは固有の言語態としての〈詩〉を成立させる上で極めて重要な機能を果たすものに他ならない。そうした近代詩の固有

性の所在は明治前期の詩壇に於いては不問に付されたのである。その背後には、先の池袋清風が〈新体詩〉と「我国」「古来」の「長歌」との差異に全く無自覚であったこと<sup>20</sup>に示されているように、恐らく伝統詩歌としての長歌の存在が横たわっていたものと考えられる。事実、『新体詩抄』の編者の一人外山正一による「新体詩抄序」中に「新体など、名を付けるは付けたか」「やはり古来の長歌流」に過ぎないことが自嘲的な言葉を以て語り出されており、竹内節編『新体詩歌』第一集（甲府徴古堂、明治一五・一〇）には『新体詩抄』所収の詩の再録と共に「我国固有之長歌」（緒言）も併せて収載される。更にイギリスの詩人ウォルター・スコットの長編詩（Walter Scott, "The Lady of the Lake"）の翻訳である塩井雨江『湖上の美人』（開新堂、明治二七・三）では書名に「今様長歌」の角書が付され、「訳し終りたるは此の今様の長歌湖上の美人なり」と「自序」に記される等、<sup>22</sup>〈新体詩〉を長歌との類比に於いて、乃至は長歌の近代化として捉える理解が当時深く浸透していたと言つてよいだろう。明治二十年代の詩壇に於ける所謂形理論争に於いて、〈新体詩〉が詩たり得る根柢をめぐる本質的な議論が重ねられたにも拘わらず、専ら「形」としての韻律及び用語法、「想」としての思想内容が議論の対象とされることとなったのも、それ故のことに他なるまい。長歌という伝統詩歌の存在が前提或いは規範とされることによって、〈新体詩〉は近代詩固有のフォルムの問題は後景化されていたのである。島崎藤村自身もそうした同時代の形理論争の文脈の中でなされた発言（韻文に就て、『太陽』明治二八・二・五）に於いては〈新体詩〉のフォルムの問題に言及することはなかった。但しその初期評論「郭公詞」（『女学雑誌』明治二五・七・二）の中で藤村は既に次のような指摘を行っていた。

Though babbling only, to the vale,  
Of sunshine and of flowers,  
Thou bringest unto me a tale  
Of visionary hours.

前の八句はおもに杜鵑の初音をゆかしとせるさまを記せるなり。この四句にいたりては一步を進めておのれが幻想の本色を描

き来り、読むものをして覚えずその幽玄なる思想のうちに陥らしむ。(中略)

Thrice welcome, darling of the spring!

Even yet thou art to me

No bird; but an invisible thing,

A voice, a mystery.

まへには杜鵑の一声をいひ、後にはその心を迷はしむる由をいひ、今またその声に戻る。随て起き随て落るの光景読むもの、眼前に顕れたり。この四句にては三度これを歓迎する趣をいひ、されどわが未練のいたすところか爾は鳥と見えすといひ、否、鳥にはあらず眼に見えざるものにして、たゞ一の声よ、幽玄よと言ひ捨てたり。(中略)

The same whom in my school-days

I listened to; that cry

Which made me look a thousand ways

In bush, and tree, and sky.

To seek thee did I often rove

Through woods and on the green:

And thou wert still a hope, a love;

Still longed for, never seen.

まへなる結語に幽玄なる一字をいひて読む者の情を奪ひし迄を郭公の詞の一段とすべし。さまざまなる字句を畳ね来り遂に郭公なる詩題を借りて幽玄なる一結語に落したるは、こゝに後十六句を照応せしめんとの用意深きを見るべし。この八句の意は前段現在の「形」に対して、疇昔を忍べるその心を「影」に宿せるなり。

「郭公詞」は、一八八二年に創作されたワーズワースの詩“*To the Cuckoo*”全篇に注解を加えた評論であるが、右の引用は各連四行全八連からなるこの詩の第三―六連までの部分について論じた一節である。ここでは連構成や改行自体への具体的な言及がなされている訳では無論ないが、ワーズワースの詩に於いて連を改めることを契機にその内容や表現が自在に切り替えられつつ全体が構成されていく展開の仕組みが丹念に辿られていると言つてよい。連と連の区切れが果たす機能に、藤村はこの時点で既に周到な視線を差し向けていたのである。恐らくそうした連構成や改行という近代詩固有のフォルムの機能に関して、藤村は外国詩を耽読する中で理解と認識を深めていったと考えることが許されよう。そして詩集『若菜集』はその結実としてあった。即ち既述の『若菜集』の詩の表現——同時代的には「朦朧体」との批判を受けることになったその詩の表現機構とは、〈新体詩〉<sup>23</sup> Ⅱ近代詩の固有の世界を成立せしめる連構成そして改行というフォルムへの確かな理解に支えられた、意識的方法的な詩的営為の所産であったと考えられるのである。先に触れた日本近代詩の眞の始発を告げた詩集という『若菜集』に関する定説的な評価も、こうした〈新体詩〉のフォルムという観点から再度確認されるべきであろう。

『若菜集』が上梓された明治三十年八月、藤村は「四つの袖」と題された詩を『新著月刊』に発表している。

いまのとき、ふみの林に新しき歌の生ひいで、  
 いまだふみとうたのけじめも定かならぬは、  
 たとへば茂りかさなれる青葉がくれ、  
 青梅のいづれと見わかぬるがごときにや。  
 おのれ四つの袖なる題のもとに、  
 およそ四つの歌の実をおさめんと  
 のねがひあり。若菜集のうちにおさめ置きたる  
 はこの四つのうちの一つなれど、  
 時をも待たずしてもろくも吾心より落ちたる  
 青梅のいとあちはひなき一つは是なり。

一  
なさけの水棹みさをこひの舟  
二つの袖を海として  
うす紫に、ほふめる  
きみに一葉ひとはをつながばや

二  
したしきともよこひするは  
げにうるはしき色彩いろあやの  
青花瓶あをはながめの陶すえもの、  
もろきに似るといふなかれ

三  
ほのほを胸に焚たくといふ  
こひする神よねがはくは  
浅きなさけを汲みいでし  
わが盃をうけよかし

四  
すがたを石にきざまれて

七  
われ解とき衣ぎぬのみだれそめ  
思ひわぶこそくるしけれ  
こひする神にさそはれて  
こひすといはゞあはれなり

八  
はかなきはなあさつゆの朝露に  
千々ちゞの宝珠たからを捨つるとて  
せめてはゆるせ世にいで、  
まだうら若きわれなるを

九  
さつきの軒あやめの菖蒲ぐさ  
老おいはぬかれて枯るゝとも  
世に鶯うらのきて鳴くは  
わかき命の春ぞかし

十  
褪さめて哀あはしき白髪しろかみの

朽る神だにあるものを  
花ささかへる春ごとに  
こひする神ぞうらわかき

五

されば宮居の、き高く  
白木の獅子の浮彫の  
朽つべき時はきたるとも  
こひするひとは世にたえじ

六

われも酔へりや芳酒に  
若き愁をうち湛へ  
しらべは細き糸の緒に  
こひする神をたゝへまし

老はむかしをかこつ間に  
はなさくかげに舞ひいで、  
こひする神とうたはゞや

十一

人の命を春の夜の  
夢といふこそうれしけれ  
とても見るべき夢ならば  
われ美しき夢を見む

十二

妹背の星の梭の音の  
絶ゆとは聞かじ天の河  
君とわれとはいつまでも  
老いゆくべしとおもほえず

「四つの袖」は各連四行全九十八連で構成された長編詩であるが、その端書きには「いまだふみとうたのけじめも定かならぬ」同時代の詩的狀況乃至水準が指摘されている。即ち藤村はここで婉曲的な語り口ながら旧来の詩歌や散文とは異なる「新しき歌」(「新体詩」)の詩としての固有性の所在を問題としてしているのである。そうした自覚と意図が託された長編詩「四つの袖」は、右に引用の冒頭十二連に明らかなように既述の連構成及び改行の機能を極度に大胆に活用することによって、複数の多岐にわたるモ

チーフを、殆ど相互の脈絡を欠いた形で折り込みつつ、「こひ」の思いを極めて多様な角度から不連続的に語り出す。「四つの袖」はそうした言わば極めて実験的な詩である。それは藤村による〈新体詩〉固有の詩的可能性の意識的方法的追求を極端な形で示すものに他ならない。それ故にこそ、この詩は表現及び意味の連なりが極度に錯綜した、この上なく解読の困難な詩篇となっているのである。一篇の詩としての存立の臨界に触れていると言ってもよい。実際、同時代の詩壇に於いて「四つの袖」は徹底した批判の対象とされることとなった。「島崎藤村の『四つの袖』は朦朧派の病弊を最も明に表白したるものなり。(中略)『四つの袖』は抑々何事を歌ひたるものなるか、吾人一読して之を解すること能はず、再読して僅に其髣髴を模捉し得たり。あゝ恋愛なるものは是の如くしての外は歌ひ得ざる者なるか。『四つの袖』を解するの労苦を以て、吾人は慥にスエデンボルグを一読することを得べし。其艱深朦朧、何人か能く之を積み得たるものぞ。」(高山樗牛「朦朧体の末路」、『太陽』明治三〇・九・五)、「曾て新体抒情詩是非の三要素を数へしとき、緊切集中の情趣を遺却して詩想の飛ぶがまに／＼しまりなく駆行くがごとき一派を非難したることなりしが今や藤村の『四つの袖』を讀みて復た斯の苦言を呈せずむばあらず、(中略)数々シミレ、メタファーなど他に入り乱れて何物を如何に照せしか再読三読猶ほ不明なるに至りては吾人は藤村の爲めに深く憾みとするところなり」(無署名)「八月の創作」、『反省雑誌』明治三〇・一一)その他、「四つの袖」は理解不能の詩として激しい指弾を受けるのである。「ふみとうたのけじめ」への鮮明な認識の下になされた、散文や伝統詩歌とは異なる〈新体詩〉が可能とする新たな詩的領域の徹底した追及が、「朦朧体の末路」と評されるような、一篇の詩作品としての破綻乃至は解体に行き着く——それは藤村にとって小さからぬ体験であったものではあるまいか。『若菜集』以後、『一葉舟』(春陽堂、明治三一・六)から第四詩集『落梅集』(春陽堂、明治三四・八)に至る藤村の詩集に於いて、〈新体詩〉のフォルムの機能の意識的な活用を示す表現は急速に希薄化する。それは『若菜集』に見られた近代詩の詩的可能性の自覚的な追及からの撤退に他ならない。そしてその後藤村は小説家への転身を果たすことになる。そうした以後の歷程を視野に入れる時、長編詩「四つの袖」は詩人としての藤村に於いて極めて象徴的な意味を担う一篇と見做すことが出来よう。詩集『若菜集』の背後にあったのは、そうした「ふみ」ならぬ「新しき歌」としての〈新体詩〉の可能性の追求に向けた実験的な試みがなされるに至る程に徹底した近代詩のフォルムの機能に対する藤村の認識だったのである。

注

- (1) 例えば三好行雄『島崎藤村論』(筑摩書房、一九八四・一)、水本精一郎『島崎藤村研究』(近代文芸社、二〇一〇・二)等参照
- (2) “OYO”, trans. by Shigeshi Nishimura, 『英文学思潮』 25-1 (1952).
- (3) なお *Introduction to classic Japanese Literature* (K. B. S., 1955) 所収の無署名の散文訳“Oyo”では、この第九連前半二行が “In spring I would hide myself under the flowery shade of the quiet garden to weep for one.” として直訳の形で訳出されることにより、原詩の曖昧さをそのまま残すものとなっている。
- (4) Shimazaki Toson's Four Collections of Poems, by James R. Morita, *Monumenta Nipponica*, 25-3/4 (1980).
- (5) 三好行雄前掲書参照。また下山嬢子『島崎藤村』(宝文館出版、一九九七・一〇)では、「春への到達」が「詩集構成の特徴」として指摘されている。
- (6) “First Love”, trans. by Takamichi Ninoyama and D.J. Enright, *The Poetry of Living Japan* (John Murray, 1957).
- (7) “Premier amour”, traduit par Karl Petit, *La Poésie japonaise* (Edit. Seghers, 1959).
- (8) “First Love”, trans. by James Kirkup, *Modern Japanese Poetry* (The Open University Press, 1978).
- (9) 初出の際の「こひぐさ」は恋の諸相を描いた九篇の詩で構成されているが、「初恋」はその冒頭に配列されている。
- (10) 「人生の風流を懐ふ」に於いて藤村は「かの名けて初恋といふがごときものは之を階梯として更にまことの恋に進むの路なるのみ。これあるが為に恋をけがすが如く思ふはあやまれり。更にこゝにとまらんと欲するはあやまれり。」と述べ、「恋」を「初恋」に始まり「肉恋」を経て「まことの恋」「靈界に進みたるの恋」に至る「階梯」として論じている。
- (11) 劇詩「草枕」には、「目にうつくしい林檎を見れば、口には其を食ひたいと思はぬか。」と語り、「禁制の樹の実」のもとに誘う「悪魔」に誘惑される「アダム」と「イーブ」の姿が描き出されている。
- (12) “OKUME”, trans. by Shigeshi Nishimura, 『英文学思潮』 25-1 (1952).
- (13) “Okune”, traduit par Kuni Matsuo et Steinber-Oberin, *Anthologie des Poètes japonais contemporains* (Mercure de France, 1939).
- (14) 吉田精一監修、文学史の会編『近代詩集の探究—その解釈と分析—』(學燈社、一九六七・九)には「おくめ」冒頭部に関して「憧憬と哀愁、光と闇のおりなすおとめ心のゆらぎ」という注解が加えられているが、本稿では、そうした「哀愁」が第二連三行目への行換えを契機に些か唐突に、そして又この詩に於いてこの部分にのみ語り出される点に着目している。
- (15) 例えば多くの先行研究に於いて詩「草枕」を取り上げる中で〈春〉の発見、獲得が『若菜集』を貫流するテーマとして指摘されてきているが、全三十連で構成された詩「草枕」の表現を仔細に検討するならば、「かなしいかなや冬の日の／潮とともに帰るとき」(第二三連)、「唇もあらぬ荒磯の／砂路にひとりさまよへば／みぞれまじりの雨雲の／落ちて潮となりけり」(第二五連)と語られる「冬」の光景を描く先行の数連からの唐突な展開として、「春きにけらし春よ春」のルフランを含む第二十六連以降の末尾五連に於いて「われ」は〈春〉を見出すことになる。そこにも連が改めることによる飛躍や転換、切断が判然と認められるのであり、〈春〉の発見、獲得は、整合的で必然的な過程を経て、或いは何らかの内的な根拠に支えられた形で語り出さ

れるというより、寧ろ飛躍や空白を孕んだ展開を介して一気に実現されているのである。そのように〈春〉の獲得を可能にしている表現の機構としてフォルムの問題を捉えることが出来る。フォルムとは、内容の形成、成立を導き支える具体的な表現の枠組みとして機能しているのである。

(16) 明治中期に於いて「朦朧」という評語が担った広範な意味については、佐藤志乃『朦朧』の時代(人文書院、二〇一三・四)を参照されたい。

(17) 他の同趣旨の同時代評として、佐藤橘香「藤村の『若菜集』」、『新声』明治三〇・一〇)、狭衣・花城・雷鼓「合評 若菜集を評す」(『新国学』明治三〇・一〇)等を挙げる事が出来る。また「朦朧体」という用語自体は用いられていないが、奥三州「若菜集を読む」(『帝国文学』明治三〇・一〇)も同様に藤村詩の不可解な表現を指摘している。

(18) 揖斐高「改行論——近世長歌と明治新体詩のはざま」(『文学』二一三、二〇〇二・三)参照

(19) 拙著『詩の在りか——口語自由詩をめぐる問い』(笠間書院、二〇一三)

(20) 池袋清風は「新体詩批評」末尾に於いても「和歌ヲ識リ且英文学ニ熟シタル完全ノ人ニアラズハ完全ノ長歌ヲ出シテ今日ノ人心ヲ感ゼシメ永ク世ニ行ハレシムル事能ハザル也(中略)他日此人々ノ中ヨリ正鶴ヲ得タル長歌ノ如キモ出ツベキヲ信ズ」と述べている。

(21) 外山正一の「新体詩序」には以下のように記されている。——「全く三十一字や堅くるしき唐詩の出来ざる悔しさに、何か一つと腕組したれど、やはり古来の長歌流新体など、名を付けるは付けたが、矢張自分免許の鼻高で、あたら西詩を惜げなく、訳も分らぬ文句以て、訳したものや尚ほ拙な、をのが、ものせる長文句、能く見れば、／新体と名こそ新に聞こゆれど、／やはり古体の大仏の法螺」

(22) 他に、宮崎湖処子編『抒情詩』(民友社、明治三〇・四)の松岡国男「野辺のゆき 序」の中でも「こたび、我が紅葉会の諸兄、民友社と謀りて、長歌の巻世に公にし給はんとするに催されて、己も亦年頃折にふれてよみ出でたりしをば、一つに集めて見むとす」と記されている。

(23) 藤村以前にこうした新体詩のフォルムの機能に自覚的な詩人や詩集が存在しなかった訳では無論ない。例えば北村透谷の『楚囚之詩』『蓬萊曲』及び『透谷集』や「於母影」所収の訳詩等が挙げられるし、或いは藤村の同時代詩人である土井晩翠『天地有情』も又こうした観点から改めて評価し直されるべきであろう。それらの何れも西欧近代詩に原詩を通して深く親炙し、確かな理解を手にした詩人・詩集の試みによって、明治に於いて新たに成立した〈新体詩〉は近代詩の固有の可能性が開かれていったのである。

## “Wakanashu” (“Collection of Young Herbs”) as a “new-style poetry”

Nobuhiro SARO

Numerous studies have been accumulated on Shimazaki Toson’s “Wakanashu” (“Collection of Young Herbs”), which was published in August 1897. Regarding its position in the history of modern poetry, it seems that the point of view considering “Wakanashu” as a poetry that told the true beginning of Japanese modern poetry is almost fixed. It can be said that such a consideration, which entirely focuses on analysis of the theme and motif of “Wakanashu” poetries, supports such understanding. However, once again it is necessary to pay attention to the fact, that “Wakanashu” was published just 15 years after “Shintaishisho” (“Collection of New-style Poetry”) (July, 1882).

The establishment of modern poetry in Japan starts from “Shintaishisho”. It is new and completely different from the traditional poetry form—as the title indicates, it is a poetry of a new “body” (style), taking Western modern poetry as a model. The vigorous debate on the relationship between the form and content of such “new-style poetry” after the publication of “Shintaishisho” confirmed the establishment of such “new style” in a world of poetry. Toson’s “Wakanashu”, in the other hand, is nothing but a collection of poetries created in a such trend.

In this paper, we would like to reconsider the significance of “Wakanashu” in the history of Japanese modern poetry through analyzing the shape of “new-style poetry” with a view point on stanza composition, as well as line form, which has never been a subject of the traditional studies on Toson’s “Wakanashu”. In this regard, we deliberately refer to the translations of Toson’s poetries into foreign languages. Various differences and gaps found between Toson’s original poetries and its translations are nothing but so-called unavoidable situations in translation acts and should be regarded as an obvious premise in thinking about translation. However, the distortions and deviations interpreted from the translated text highlight different characteristics of the structure and nature of the original sentences. This provides an opportunity to reconsider the original text. It is for this purpose that we refer to translations of Toson’s poetries.

In this paper, we would like to examine the characteristics and the significance of Toson’s poetries as a “new-style poetry” from a viewpoint of its form, through comparing Toson’s poetries to its translated versions.