

『海潮音』のマラルメ詩と日本の象徴派詩人

佐道直身

『海潮音』が日本の詩壇に、ことに象徴派と呼ばれる詩人たちに与えた影響の大きさについては今さら論ずるまでもないことであるが、典型的な象徴派詩人の訳詩一編を対象をしぼって、具体的に検討してゆくことにする。このマラルメ詩は名訳とは言えぬというのが通説のようであるが、むしろ私見によれば泣菫や有明の作にも匹敵する出来であり、集中「象徴詩の風格」を醸し出しえた唯一の作でさえある。少し窮屈な五・五・五・七調が軽やかさを奪っている反面、静謐で神秘的 content にふさわしくなっている。それをまず原詩とともに挙げておく¹⁾。

といき
嗟嘆

静かなるわが妹、君見れば、想すずろぐ。
朽葉色に^{おそあき}晩秋の夢深き君が額に、
天人の瞳なす空色の君がまなこに、
憧るるわが胸は、苔古りし花苑の奥、
淡白き吹上の水のごと、空へ走りぬ。

その空は時雨月、清らなる色に曇りて、
^{おりふし}時節のきはみなき^{うつゆう}鬱憂は池に映ろひ、
^{らくよう}落葉の薄黄なる^{わづらい}憂悶を風の散らせば、
いざよひの池水に、いと冷やき綾は乱れて、
ながながし^{くちなし}梔子の光さす入日たゆたふ。

SOUPIR

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme soeur,
Un automne jonché de taches de rousseur,
Et vers le ciel *errant* de ton oeil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur!
-Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

『海潮音』の詩人たち

『海潮音』(1905)に登場するフランス語詩人は序文にあるとおり14人である(国籍的にいうと、ヴェルハーレン、ローデンバッハはベルギー人、プロヴァンス語詩人のオバネルはフランス人であるから、

フランス人詩人は13人である。ちなみにエレディアはもともとはキューバの生まれ、ヴィエレ＝グリファンはアメリカ、モレアスはギリシャの出身である。このように外国人が多いことがフランス語に新しい息吹を吹き込む企てに大胆であれた大きな理由の一つだといわれる。年代的には十九世紀後半の作品が収められている。収録された詩集で最も早いのは、ルコント・ド・リールの『古代詩集』(1852)とボードレールの『悪の華』(1857)であり、最も遅いのは二十世紀に入った1902年のものだから、アンソロジーはちょうど半世紀にわたっている。

『海潮音』の構成は、劈頭ダヌンチオに始まり、巻尾もダヌンチオで閉じられ、短い何編かを除くと、あたかも序詩と終詩をなすかのごとくであるが、主内容は概ね、仏詩、独英詩、仏詩の三部に分かれている。いま第二部に当たる独英詩を措いて、仏詩に関する部分だけをより詳しくみてみよう。まず、登場順に詩人の生年と収録詩編数とを挙げてみる。

第一部

ルコント・ド・リール	1818	3
エレディア	1842	3
プリュドム	1839	1
ボードレール	1821	5
ヴェルレーヌ	1844	3
ユーゴー	1802	1
コペー	1842	1

第三部

ヴェルハーレン	1855	6
ローデンバッハ	1855	1
レニエ	1864	3
ヴィエレ＝グリファン	1864	1
サマン	1858	1
モレアス	1856	1
マラルメ	1842	1

生年を見て気づくことは、ユーゴーを例外として、三つの世代の詩人が含まれていることである（ここでユーゴーが取り上げられているのは、十九世紀を代表するロマン主義の巨峰、このフランス最大の詩人に敬意を表するためにすぎず、そのことは現代詩を紹介するべきこの訳詩集の中で、場違いの感じのダンテ、シェークスピア、ハイネの作品が、それぞれの国にオマージュを捧げるかのように、一編ずつ訳し出されているのをみてもわかる）。1820年前後に生まれたルコント・ド・リールとボードレールは、青年期にこのユーゴーの影響の下に育った世代であり、おのおの十九世紀後半の詩壇の二大潮流である高踏派と象徴派の生みの親となった。この二人をいわば第一世代として、それに続く1840年前後生まれの第二世代が、エレディア、プリュドム、コペー、ヴェルレーヌ、マラルメである。彼らは1866年の第一次『現代高踏派詩集』に寄稿している点で、一応は高踏派世代と呼ぶことができよう（高踏派の領袖であるルコント・ド・リールは当然として、ボードレールもこれに参加している。ちなみに『海潮音』に収録された詩編では、ヴェルレーヌの「よくみるゆめ」とマラルメの「嗟嘆」がこの第一次詩集に掲載されたものである。しかしこの二人は後にはむしろ象徴派を代表する詩人と目されることになる）。これが『海潮音』の第一部を構成する詩人たちである。

第三部を構成する第三世代の詩人たちは、1860年前後、帝政期に生を受けた象徴派世代といえる。1886年の『象徴派宣言』に拠り、運動として象徴主義を率いた詩人たちである。ヴェルハーレンが数の上で特権的地位を占めているが、萩原朔太郎なども彼を典型的な象徴派詩人とみていたようである。ここで

一見して明らかな例外的な扱いは、本来ならば第二世代に属すべきマラルメがひとり第三世代の中にまじって紹介されていること、しかもその作品である「嗟嘆」が、第三部の、ひいては『海潮音』全巻の掉尾を飾っていることである。これはマラルメが象徴主義の本当の意味での体現者であることを訳者がすでに意識していたことにほかならないのではなかろうか。

フランスの象徴主義について

象徴主義という言葉はフランスにおいても曖昧に使われており、高踏派以後超現実主義が姿を顕わすまでの文学潮流をひとからげにして象徴主義と呼ぶことがあり、ヴェルレーヌ、ランボー、マラルメを最高の象徴派詩人と言うときはこの意味においてである。他方、文学運動としての象徴主義が現われたのは、1886年のことであり、上記三人はすでにこの時期には重要作はすでに発表してしまっており、当人たち自身象徴主義運動に参加しているという意識はまるでなかった。象徴主義運動を実質的に展開しようとしたのは、『海潮音』中の詩人でいえば、象徴派宣言を起草したモレアス、ヴィエレ＝グリファンといった一世代若い人たちであった。ただモレアスはすぐに戦線を離脱して新派を形成し、その後も活躍したヴェルハーレン、サマン、レニエらがネオ象徴派と呼ばれることもある。

フランスの象徴主義は、ルコント・ド・リールに代表される高踏派への反発から起こったという歴史的背景を持っている。そしてこの高踏派はといえば、ユーゴーに代表されるころの、無軌道な感情のほとぼしりに身を任せるロマン主義への反発から起こってきている。それゆえに高踏派は、感情を抑えた緻密な描写を特徴とし、「彫刻的な静謐さ」を目指した。いわば詩における自然主義といえる。題材においては、神秘伝説やエキゾチックな事物の叙述描写を得意とした。「象」や「大飢餓」などその好例といえるが、たとえばエレディアは『戦勝標』のなかで「サムライ」「ダイミョオ」といった日本に題材をとった詩を書いている。読者に媚びず、形式の持つ力を尊重する点（「芸術のための芸術」）では象徴主義に先んじていたが、詩は「意味」を「表現する」とする点では従来の文学観から変化はみられなかった。

象徴主義の濫觴となったのは、ある意味では、ボードレールの“Correspondances”と題されるソネットだったと言える（「香と色と音は答えあう」）。それは平たく言えば、万物は常人には見えざる関係によって結ばれているが、詩人的直感によって一見かけ離れた事物間に予期せざる類似を発見しようと唱えるものであった。それは、現実の事物を超越してその背後に神秘的な何ものかが潜在しているという考えであるが、象徴主義とは、そのようないわば形面上学的なヴィジョンから、文学的な表現技術に昇華されたものである。その一般的な特徴は、「もの」にではなく「言葉（語）」に神秘性を見い出そうとすることにある。ただ語自体には美しさはない。それを取り巻く語との関係（コンテクスト）において美しくなるのである。そしてその語の組み立てにより、すでに了解された感覚、観念を「表現」するのではなく、いままでになかった新しい感覚、観念を「暗示する」のである。それゆえ少なくとも外見上、象徴詩の特質は語と語のミスマッチの面白さにあるといえる。

こうした理論を立てたボードレールではあったが、本人はその模範となるべきものをそれほど多くは残していない。通常の隠喩で書いた詩が多く、考えられているほど作品は難解ではない²⁾。こうした手法を極度なまでに行使したのはランボーが初めてであり、あまりの先鋭さに、象徴派よりはそれを超えてシュールレアリズムに与えた影響のほうが大きい。これを詩的に真に深化させたのがマラルメだったのである。

「嗟嘆」の象徴性

この詩は先にも触れたように、第一次『現代高踏派詩集』に収録された作品であるから、象徴主義が提唱される20年も以前に書かれている。まだまだボードレールの影響を引きずっていたころの、いわば

若書きの(22歳ころの)作品である。たとえば似た着想のものとして次のような詩句が『悪の華』にはみられる³⁾。

君は深い空から来たのか、深淵から這い出たのか
君はその眼の中に夕日と朝日をひそめている (「XXI. 美の賛歌」)

両眼を閉じて、暑い秋夕べ
熱い君の胸の匂いを吸い込むと
繰り広げられるのは単調な太陽の炎が
眩しく照らし出す幸せの岸辺 (「XXII. エキゾチックな香り」)

あなたは明るい桃色の秋の晴れた空 (「LV. おしゃべり」)

とはいえ「嗟嘆」のほうもその構造の複雑さといい、その韻律の豊かさといい、当時からすでに完成された作品であった(マラルメのものとしては珍しく後年書き直しがほとんど施されていない)。さてこの詩はそうしたマラルメの意図を十全に体して訳されているといえるだろうか。

この詩の題になぜ「といき」とルビされているか、おそらく日本の読者は不審に思ったことだろう。しかし原文の下線部を見れば一目瞭然なように、本文には「吐息をつく」という動詞がしっかり使われているのである。ところが上田敏はそれを訳し込むことをせず、「空へ走りぬ」とするにとどめた。噴水が空に向かって吹き上げることを「吐息をつく」と比喩することが解りづらいと判断したのだろうか。

この詩は、訳文では三つの文章からなっているが、句点が一つしかないことを見ても解るように、原典は一つの文章で成り立っている。訳で二聯に分かれているところは原文では、同格(アポジション)で繋がっている。

この詩の趣旨は、女性の顔を庭園によって比喩するところにある。このような着想はマラルメ特有のものではなく、当時の詩壇では珍しくなかった⁴⁾。ただ重点が本来強調されるべき女性のほうにでなく、比喩にすぎない風景描写のほうに移っているところに、逆説的な面白味が提示されているといえる。そのため一見すると眼前に風景があつて、それが何らかの心象を暗示しているかにみえるのだが、それは訳し方にも問題があつて、試みに3行目から5行目をもう少し正確に(できるだけ原文を保存しながら)訳し直してみると、次のようになる。

天人の瞳なす君がまなこ、そのさまよう空に、
わが胸は憧る。憂いの苑の
吹上の水、一途に、青空へ吐息をつくごとく。

これではっきりするように、風景描写は比喩のほうに属していて、第二聯もその比喩がふくらんだものである。形の上から言うと詩人が見ているのは女性の顔であり、庭園を眺めているわけではないのである。下線の語はフランス語原典にはある(イタリック体の語)が、煩わしいのか訳されていない。これによると、「君」の心が「さまよう」一方で、「わが胸」が「一途」でいることがわかる。この詩の本意はそれゆえ男女の関係の微妙な一断面を描くことにある。原詩は後年のマラルメ詩のように特別文法構造が難しいというわけでもない。ただ人体を風景で比喩する伝統がないから、そのまま翻訳するときと読者は先入観に災いされて誤訳だと感じるであろうから、それなら最初からこちらのほうで誤訳して混乱を避けようとしたのかもしれない。

いずれにせよこの詩の特徴は女性の表情と庭園の景色というまったく次元の異なるものを雰囲氣的に照応させているところにある。にもかかわらず上田敏はその新しさをことさらに強調しようとはしなかった。ではマラルメの意図は日本の詩人たちにまったく通じなかったのであろうか。

『廃園』への影響

『海潮音』が出たころ露風はまだ17歳にすぎない。『廃園』の巻末に収められた「二十歳までの叙情詩」には、『海潮音』が出て2年後の作品が含まれている。一見して気づくのは、「真昼」をモチーフにした作の多いことであろう。「鐘なる昼」「昼の曲」「五月昼すぎ」「白昼」「真昼の渚」「夏の林にて」「南方の五月」「青き国」「渦」「晴間」「来る畏れ」と半分近く作品を占めている。『海潮音』の（フランス詩の）冒頭を飾ったルコント・ド・リールの訳詩の与えたインパクトがいかに大きかったかの証明となろう。そのほかには「寺の鐘」を歌ったもの、「噴水」や「水の面」を歌ったものが目立っている。前者は、ヴェルハーレンやボードレル、後者はマラルメの詩の影響であろう。

では巻尾を飾るその「嗟嘆」のほうはどうであったか。影響を受けていると思われる詩について、「嗟嘆」と共通する語彙を拾い出してみよう。

「去りゆく五月の詩」[われは] 見る、廃園の奥、折ふし、風、静かなる、光、空の色、夢深き、苔古れる池水の上、散り落つる、[ただよふ]、瞳

「迷える水鳥」花園、白く、瞳、静かに、光、池水に映り、夢淡き噴水、[微] 風

「池の水のも」我胸の奥の池水、散らふ、白く、静かなる、風、綾、空は、曇り、ためいき、古 [蛙]、薄 [青く]

「落葉の時」瞳、想へば、^{ためいき}嗟嘆、我胸、走り、晩秋、落葉月、光、朽葉色、揺ぎ散る、入日、^{みのも}水面、乱したる、風、わづらひ、君見れば

「旅にて」落葉、入日の色の薄黄なる、秋、吐息、[古] おみな、光の落日、水

「青色の瓶」わが額、^{おもひ}想、曇れる、青色、黄、憂悶、散る風、みだす、静かなる、ゆらぎ、夢の深み

「苔古れる池水の上」「夢淡き噴水」「我胸の奥の池水」「入日の色の薄黄なる」等、ほとんど「嗟嘆」の表現を引き写したかと思われるものもある。なかでも興味深いのは「去りゆく五月の詩人」の「苔古れる池水の上」という一節である。あたかも水の上に苔が生えているかのように書いてしまったのも、この一節が自らのインスピレーションから出たものではなく、「嗟嘆」の印象的な語句が記憶の中から現実の意味とのつながりなく湧き上がってきたものを、そのまま記してしまったことによるのであろう。

『邪宗門』への影響

北原白秋の『邪宗門』が発表されたのは、著者24歳のときである。20歳のときに読んだ西洋の新しい詩が詩人にいかほど大きな影響を与えたか想像に難くない。その影響はすでに語彙において見られる。

『邪宗門』の目次を眺めると、「といき」「真昼」のように『海潮音』とそっくり題の同じもの、「象のほひ」「薄暮の印象」のように似た題のものがあることに気づく。「嗟嘆」についてだけ言っても、「室内庭園」「陰影の瞳」「秋の瞳」「十月の顔」「秋のをはり」「夢の奥」「噴水の印象」「夕日のほひ」「入日の壁」「晩秋」と、このマラルメ詩のモチーフを連想させる題が多い。題だけでなく、たとえば「謀叛」という詩の一節をみると、ほとんど「嗟嘆」の語彙の引き写しであることがわかる。

^{おそあき}晩秋の静かなる^{いりひ}落日のなかに、
あわれ、また、薄黄なる^{ふきあげ}噴水の吐息のなかに、
いとほのに^{いと}ヴィオロンの、その弦の、
その夢の、^{かなしみ}哀愁の、いとほのにうれひ泣く。
(…)

またあれば落日の色に、
夢燃ゆる噴水の吐息のなかに、

そのほか「嗟嘆」のモチーフをふんだんに折り込んだ作品も少なくない。さらに何編かの詩について、「嗟嘆」と共通する語彙を拾い出してみよう。

「室内庭園」 晩 [春], 噴水, 黄なる, その空, たゆたひ, 吐息

「陰影の瞳」 思い, 園, 瞳, 鬱憂, 噴水

「十月の顔」 曇り, 黄ばめる, 『十月』, 入日, 冷やかに, ゆめ, ちらほふ

「噴水の印象」 噴水, 苑の奥, 夕日の光, 黄なる, 嗟嘆, 色, 空, 女神の瞳, 冷み入る, 晩

[夏], 憂鬱症, 夢

「夢の奥」などは、本文中の語を適当に並べ変えると「嗟嘆」の骨組みに近いものができ上がってしまう。

吐息

静かなる, 見 [惚るる], 思い

夢ふかき, 面

空色, 女の眼ざし

愛慕, 苑, [ゆめの] 奥

ほの, 白, 噴水, [ゆめ]のごと, 空

空, 清らなる [面の] 色, 暮れもゆく

なやまし

薄 [あかる], 愁い

[噴] 水, さまだるる

光, 日, 刺せども, ゆらゆる

「謀叛」という詩でもうひとつ注目すべきなのは、ヴィオロンが「うれひ泣く」という表現である。他の聯ではこの楽器に対して「いたみ泣く」「狂い泣く」という語が使われている。ここで思い出されるのが、「落葉」である。

秋の日の

ヴィオロンの

ためいきの

ここで上田敏が「ためいき」と訳しているフランス語の原語の意味は、「むせび泣き」に近い。白秋が「ヴィオロン」に対して使った「うれひ泣く」「いたみ泣く」のほうにむしろヴェルレーヌのイメージにぴったりくる。あるいは白秋は英訳を読んでいたかもしれない。1899年に出て日本でもよく読まれたアーサー・シモンズの『象徴主義の文学運動』にはこの詩の「逐語」訳が載っているのである。上で「十月の顔」を挙げたのも、「嗟嘆」のなかで「時雨月」とあるのは原語では「十月」なのである。そう考えてくると、「謀叛」のなかの「噴水の吐息」という表現にも注意せざるをえない。というのも、上田敏が「吹上の水のごと, 空に走りぬ」と訳した部分は、前述のように、より正確には「吹上の水, 空へ吐息をつくごとく」となっていて、噴水と吐息が隠喩で結びつけられているからである。白秋のほうにマラルメの原典のイメージをより忠実に伝えていることになる。もし英訳に接していなかったとすれば、上田敏の訳を読んだだけで、そのイメージをつかみ切ったということになり、その天性の鋭い感覚に驚かされる。

その傍証となるべきなのは「顔の印象」と題された連作である。先に述べたように、「嗟嘆」の特徴は女性の顔を、ひいてはその心を庭園の風景によって象徴したところにあった。ところがこの連作はまさに風景によって「顔の印象」を暗示しているのである。「A 精舎」は「秦皮の森」, 「B 狂へる街」は「照り狂ふ街」, 「C 醋の甕」は「河の面」, 「D 沈丁花」は「沈丁花たぎる畑」, 「E 不調子」は「新開の街」によって、顔を示す語彙も、他のいくつかのモチーフもやはり「嗟嘆」から取られてきている。

- 「A 精舎」 広額^{まなこ}、眼 いや深く、熟視^{みつ}むる、池、水、薄日さし、空の色、静かなる、
ふかく、夢、冷やき
- 「B 狂へる街」 額、眼 落日^{いりひ}、清き
- 「C 醋^すの甕^{かめ}」 瞳 ひややかに、嗟嘆^{なげかひ}、夢はたゆたひ、長く
- 「D 沈丁花」 (眼の色) (わが女)、ゆめ、白
- 「E 不調子」 瞳 晩[夏]、冷やき、吐息、落日、古りたる、日の光、空

このことは白秋がおそらくは『海潮音』を介してではありながらもはるかにマラルメの真意を汲み取っていたということではないだろうか。フランス的な意味での象徴というものを捉えていたということではないだろうか。

泣菫と有明への影響?

『海潮音』の翌年に出た『白羊宮』、3年後の『有明集』には少なくともこうした明らかな影響というものはみられない⁵⁾。泣菫も有明も『海潮音』の数年前に詩壇デビューを飾っており、今さら影響を受けることはなかったであろう。『有明集』の出た翌年、『邪宗門』と『廃園』が出る。これは反対に白秋と露風の処女詩集である。みてきたように『海潮音』の影響が濃く、それからまだ抜け出ていないだけに、出来も先輩の二人に比べれば稚拙にみえる。もし長所があるとすれば、わかりやすい日本語で書かれているということであろう。泣菫と有明の言葉はいわば国文調の文語であり(ある意味で『有明集』は、新体詩誕生以来暗黙のうちに継続されてきた文体を使って書かれた最後の詩集ということができよう)、白秋と露風のは文語でも現代の語彙である。そしてなにより、きわめて自由な韻律で、身近な主題が扱われた。この二人がともに童謡の分野で大きな業績をあげることになるのは偶然ではあるまい。そして身近な主題というのは、近代の日本が洋風化していったことと無関係ではない。泣菫や有明に電気や汽車が歌えたであろうか⁶⁾。

『白羊宮』や『有明集』をひもといてみた一般的な印象は、同時代の短歌にはあれほど面白い作品が多いにもかかわらず(『海潮音』の4年前に晶子の『みだれ髪』、3年後に牧水の『海の声』、5年後に啄木の『一握の砂』が出ている)、面白いと思われる詩がきわめて少ないことである。上記の歌集には「女の愛欲」「旅の孤独」「生活の貧困」といった実は非常に近代的なテーマで貫かれているにもかかわらず、いわゆる象徴派の詩にはこれといったテーマが打ち出されているわけでもなく、意外なほど感情の流露が見られぬ冷静な書き振りで、一体何を思ってこのような詩を書いたのだから、その内面から湧き上がってくるはずの動機が推し量れないのである。それについて興味あるのは当時の評論家、桜井天壇の「象徴詩を論じて有明の春鳥集に及ぶ」と題する論評である。日本社会には象徴主義を生む地下となるべきデカダンがなかった。「然らば象徴主義的傾向は如何にして生じたか。(…)詩人が欧西の象徴詩を読み之を愛し之を崇拜し之を模倣し、かくて遂に自らこれを創作せんと擬するに至りたる個人的好尚より生じたものである。」日夏耿之介もまた、当時の日本にはまだ「デカダンを感じるほどの環境的準備がなかった。ひっきょう象徴主義は(…)軽薄で急転一過してしまった」(『日本近代詩史論』)といている。いわば「かたち」だけにこだわった作詩ぶりなのである。それではその形の上での革新はどうだったのか。

韻も踏めず、母音のヴァリエーションも限られ、決まりきった五・七調ないし七・五調では、韻律の上で心をつつというのは至難のわざだったと思われる。後々まで印象に残る作品といえば、「星落秋風五丈原」だの「千曲川旅情の歌」だの「君死にたまふことなかれ」だの、象徴派とはあまり縁のない詠嘆調のものが多く、実際五・七調は宿命的に「歌」、歌謡たらざるをえないのである。日本の近代詩史とは、定型詩の不可能性の認識の歴史だったのかとさえ思われてくる。二人の先輩詩人がこのような宿命に刃向かって韻律というものに対して払った苦労は並大抵のものではなかった。たとえば泣菫は「一夜」

の連作でベースには七・四調の8行詩を使っているのだが、3, 6, 8行目には八・六音節を用いるといったように、非常な細やかな音律を編み出している。有明は四・七・六調のほか稀にだが五・四（ないし四・五）調を試みている。新しい詩を作ることはこの人たちにとっては、主に五・七調をいかに抜け出すかという問題と結びついていたのである。こうした（今からみればドン・キホーテ的な）苦勞を知っていたからであろうか、白秋や露風はそんなに面倒なものならいっそのことやめてしまって自由詩に移っていった。そしてそれが結果的には正解だった。それが趨勢だった。詩人の努力と読者数はもともと釣り合わない。しかしそれにしても詩が残るにはそれだけでなく天性の美がなければならない。二人はそこに行き着く前に諦めてしまったのか、彼らのやり方ではそもそも無理だったのか、そこは分からない。藤村にかいまみられたような新しい美は結局は大正期に入るまで待たなければならない。萩原朔太郎のように象徴主義が血肉化することによってにせよ、高村光太郎のように詩が私小説化することによってにせよ。

『海潮音』に示された方向は明らかに有明と泣菫が進んできた方向とは主題においても韻律においても正反対であった。『海潮音』が概ね五・七調で通していることは裏を返せば韻律には根本的な反省を加えていなかったことを意味している。実際この後の上田敏の訳業は自由詩に移ってゆく。『海潮音』にも影響があったとすれば、兩人とも上述の作品で実質的に詩作を断ってしまったことであろう。この訳詩集の成功で、和漢風が時代に遅れたこと、いまや洋風の時代だということを悟って、もはや読まれるべくもない詩を書くことに意味はないと見切りをつけたのだとしても不思議はないのである。

結語

『海潮音』の新しさはどこにあったのであろうか。上田敏の五・七調駆使者としての才能が当時の詩壇でも群を抜いていたことは、巻頭のあの「燕の歌」一作を見ただけで十分であろう。しかしそのような天性のものよりも、与える影響の大きかったのは題材の新鮮さだったのではないだろうか。巻頭に出てくるルコント・ド・リールの詩で言えば、砂漠での象の旅や深海での鮫の生活を描くという奇抜さ、そしてなにより、恋愛や花鳥風月に詩的なものを見い出してきた伝統のなかで、真昼というこれ以上ない散文的な素材が詩になるという驚きが、当時の詩人の心を大いにくすぐったように思われるのである。

『海潮音』は五・七調詩の完成であり、また終末を告げる詩集であった。これ以来詩作はどのように変わっていったのであろうか。これ以後の詩に藤村や泣菫にあったような純日本的な情緒がまったく見られなくなった。その意味でこの本の影響は大きい。詩が日本的なものを追求したところには存立しえないことをいち早く知らしめた功績がある。日本的なもの、情緒的なものは短歌に返し、詩がもっと深みにあるなにか、実存的な不安意識のようなもの（大げさに言えば形而上学的なもの）を歌うためにあることを認識させる近道を切り開いたといえる。端的に言えば、大正初年の高村や萩原を生み出す基礎となったのである。

[注]

- 1) 以下引用のルビは読みにくいものに関し、原文にあるなしに拘わらず筆者がつけた。
- 2) 『海潮音』のボードレールの5編の詩の中で少しでも象徴的気分のあるのは「薄暮の曲」だけである。しかしそれも詩句を交叉的に重複させる形式上の工夫によるところが大きい。初出の詩句にそれぞれ順にアルファベットをふってゆくと、詩が次のように美しい整った構造を持っていることが分かる。ただし原詩では4行ずつの4聯に分かれている。また太字の詩句には女性韻(-ige), 細字の詩句には男性韻(-oir)が含まれている。

第1聯 **A** **B** **C** **D**
 第2聯 **B** **E** **D** **F**

第3聯 E G F H

第4聯 G I H J

もう少しわかりやすいように今度は2行ずつに分けてゆくと、偶数行で初めて出てきた詩句が次聯の奇数行に順序通り、まったく機械的に再出してくることが分かる。

奇数行 A C B D E F G H

偶数行 B D E F G H I J

3) 詩編の番号はマラルメが読んだ1861年版による。これはまたボードレール自身が校訂した最後の版でもある。

4) たとえば『悪の華』には次のような一節がある。

君の顔つき、君の身振り、君の様子は
美しい景色のように美しい。
君の顔の上で戯れる笑みは
明るい空のさわやかな風のように。(「あまりに陽気な女へ」)

これは公序良俗に反するとして裁判で削除を要求された6編の詩の一つで、第2版には含まれていない。当時のマラルメが読んでいなかった可能性は大いにある。

5) 傍証がまったくないわけではない。『有明集』冒頭の「智慧の相者は我を見て」には景色と身体とを隠喩で結ぶという発想になる次のような句がある、

汝が眉目ぞこは兆悪しく日曇る、
心弱くも人を恋ふおもひの空の
雲も、疾風、襲はぬさきに遁れよと。

噫、遁れよと、^{たお}嫺やげる君がほとりを、

聯の最後と聯の冒頭の繰り返しは、「嗟嘆」の段落切れ目をはさむ「…空へ走りぬ、／その空は…」を想起させないではない。その他雰囲氣的に類似する句を挙げてみると、

淀み流れぬわが胸に憂ひ悩みの (…)
池水に映るは暗き古宮か。 (…)
池のところに懐かしき名残の光、
月しろぞ今もをりをり浮びただよふ。(「月しろ」)

なまぐさきにほひは、池の
^{うは}上ぬるむ面よりわたり、
^{くちなし}山梔の華は墜ちたり、——

朽ちてゆく「時」のなきがら。(「夏の歌」)

池水を自分の心に例える例はこのほかにもまだあるのだが、『海潮音』の影響はというと断定はできない。キー・ワードの噴水が出てこないのである。

6) 実はまったくないわけではない。「浄妙華」の中で有明は「^{エレキ}越歴幾の森」に「^{モオトル}靈獸潜みみて青き炎を
牙に齒」むと、「^{モオトル}電働機」のことを歌っている。

[付録] 『海潮音』目次。日本語のほうは、初版本(冬至書房、近代文芸復刻叢刊)における題名および各詩編の後に添えられた付記を元の綴りのままとした。注目すべきは、ボードレール、ヴェルレーヌ同様、マラルメにファースト・ネームが添えられていないことである。

佐道 直身

ルコント・ドゥ・リイル
「真昼」 『古代詩集』
「大飢餓」 『悲壯詩集』
「象」 『異邦詩集』

ホセ・マリヤ・デ・エレディヤ
「珊瑚礁」 『戦勝標』
「床」
「出征」

シュリ・プリュドン
「夢」 『詩集』

ボドレエル
「信天翁（おきのたいふ）」 『悪の華』
「薄暮（くれがた）の曲」
「破鐘（とけい）」
「人と海」
「梟（ふくろう）」

エルレエヌ
「警諭」 『詩集』
「よくみるゆめ」
「落葉」

ギクトル・ユウゴオ
「良心」 『古代伝説集』
フランソア・コペエ
「礼拝」 『詩集』

――

エミール・エルハアレン
「鷺の歌」 『詩集』
「法の夕」 『沙門』
「水かいば」 『弗羅蔓景物詩』
「畏怖（おそれ）」 『途上所現』
「火宅」 『騷擾』
「時鐘（とけい）」 『路傍』

ジョルジュ・ロオデンバツハ
「黄昏」 『沈黙郷』

アンリ・ドゥ・レニエ
「銘文（しるしぶみ）」 『夢路』
「愛の教」 『田園情興』
「花冠」 『埴土の円牌』

ギエレ・グリフィン
「延びあくびせよ」 『命の光』

アルベエル・サマン
「伴奏」 『詩集』

Leconte de Lisle

Midi, *Poèmes Antiques*, '52
Sacra Fames, *Poèmes Tragiques*, '84
Les Eléphants, *Poèmes barbares*, '62

José-Maria de Heredia

Le Récif de corail, *Les Trophées*, '93
Le Lit, *id.*
Les Conquérants, *id.*

Sully Prudhomme

Un songe, *Stances et Poèmes*, '65

Charles Baudelaire

L'Albatros, *Les Fleurs du Mal*, '57
Harmonie du sori, *id.*
La Cloche Fêlée, *id.*
L'Homme et la Mer, *id.*
Les Hiboux, *id.*

Paul Verlaine

Parables, *Amour*, '88
Mon rêve familial, *Poèmes Saturniens*, '66
Chanson d'automne, *id.*

Victor Hugo

La Conscience, *Les Légendes des siècles*, '59¹⁾

François Coppée

La Bénédiction, *Poèmes Modernes*, '70

Emile Verhaeren

Parabole²⁾, *Les Bords de la Route 82-94*³⁾
Soir religieux, *Les Moines*, '86
L'Abreuvoir, *Les Flammandes*, '83
La Peur, *Les Apparus dans mes chemins*, '91
Les Villes, *Les Forces Tumultueuses*, 1902
Les Horloges, *Les bords de la Route*, '91

Georges Rodenbach

Douceur du Soir, *Du Silence*, '88⁴⁾

Henri de Régnier

Exergue, *Tel qu'en songe*, '92
La Sagesse de l'Amour, *Les Jeux Rustiques et Divins*, '97
La Couronne, *Les Médailles d'argile*, 1900

Francis Vielé-Griffin

(無題序詩), *La Clarté de vie*, '97

Albert Samain

Accompagnement, *Au Jardin de l'Infante*, '93

ジャン・モレアス
「賦（かぞえうた）」

『詩集』

Jean Moréas

Stance, *Les Stances*, '99

マラルメ
「嗟嘆（といき）」

『詩集』

Stéphane Mallarmé

Soupir, *Le Parnasse contemporain*, '66⁵⁾

- (1) lère série
- (2) Composé en 1894
- (3) Classement dans les *Œuvres complètes*
- (4) Repris dans *Le Règne du Silence*, '91
- (5) Repris dans *Les Poésies*, 87 & 99