

## 森鷗外の詩集『沙羅の木』考

石崎 瑠璃子

### 要旨

In der vorliegenden Arbeit soll „Sara no Ki“, die im Jahre 1915 veröffentlichte Anthologie von Ôgai Mori (1862-1922) neu bewertet werden. Das kaum zum Gegenstand der Forschung gewordene Werk, „Sara no Ki“, fasst drei Sorten der Texte zusammen: der erste besteht aus von Ôgai ins Japanische übersetzten Dichtungen und einem Opernlibretto, der zweite und der dritte aus Gedichten, die er selbst geschaffen hat. Wir möchten ferner durch die Analyse der Übersetzung den Sachverhalt der Beziehungen zwischen Ôgai und der deutschsprachigen Literatur erklären. Wie hat Ôgai die damalige Situation der deutschen Literatur betrachtet? In welche Richtung ist sein Interesse gegangen und was hat er dem japanischen Publikum vorstellen wollen? Wir untersuchen zuerst die Umstände des Dichterkreises in beiden Ländern und Aktivität Ôgais. Danach wird der Hintergrund bzw. der Maßstab bei der Auswahl erwogen. Zum Schluss kommt die Arbeit : eine Reihe von den Übersetzungsgedichten sind sein Versuch, einen neuen Stil zu schaffen, und auch die Welt der deutschen Lyrik im Kleinen durch seinen Blick zu zeigen.

**キーワード** : 森鷗外, ドイツ抒情詩, 世紀転換期, 翻訳, 「椋鳥通信」

### 1. 序論

#### 1. 1 森鷗外とドイツ

森鷗外の文学活動の軌跡にドイツ語圏文学の多大な影響が見受けられることに疑いの余地はない。日本近代文学の形成及び日本におけるドイツ語圏文学の普及に鷗外が如何に貢献したかについて論じることは、今更の感すらあるだろう。確かにこれまでも森鷗外とドイツ語圏文学の関係の深さに関してはたびたび言及されてきた。だが先行研究の多くは彼の創作作品を対象にしたものである。それは鷗外の全作品のうちのおよそ半数を翻訳作品が占めているという事実に対して、十分な注意が払われていないという現状を示している。そして、鷗外とドイツの関係について言及しているとはいえ、「深い関係がある」といったような言及に留まり、両者の関係の内実には全く踏み込んでいないものが多い<sup>1)</sup>。

こうした現状を生み出している要因はいくつか挙げられる。まず、鷗外の活動範囲の広さである。作品解説から随筆、創作、批評、編集、翻訳に至るまで、多岐にわたる文学活動を展開しており、その作品の数は膨大な量に及んでいる。また、翻訳をあくまで創作の次席に位置づける、研究者間の翻訳作品軽視の価値観も幾分か関わっているだろう。さらに、鷗外の翻訳作品の傾向があまりに多様過ぎて扱いづらいという問題がある。彼の翻訳作品はドイツ語圏の文学に限ったものではなく、幅広い時代と地域の西洋文学を対象としている。シェークスピア (1564～1616)、バイロン (1788～1824)、オスカー・ワイルド (1854～1900) といったイギリス文学から、スペインの劇作家カルデロン・デ・ラ・バルカ (1600～1681)、デンマークの作家アンデルセン (1805～1875)、フランスの作家アルフォンス・ドーデ (1840～1897)、ノルウェーの作家イブセン (1828～1906) など諸国の作品を翻訳しているのである。しかし鷗外の翻訳作品全体に占める割合を見るならやはり、彼が本領としていたドイツ語で書かれたものが群を抜いている。ドイツ語圏文学だけに限ってみても、レッシング (1729～1781)、ゲーテ (1749～1832)、シラー (1759～1805) などの古典的作品から、リヒャルト・デーメル (1863～1920)、リルケ (1875～1926)、ゴットフリート・ベン (1886～1956) など自分の同時代人もしくは次世代人の作品までを翻訳の対象にしている。この多様さのために、ときに手当たり次第、ディレクタンティズムであるという評価を下されることもある。この点は、鷗外の翻訳作品選択の基準は何かという問題に関わるが、それについては本稿中で言及することとする。

## 1. 2 研究対象『沙羅の木』について

鷗外晩年の詩集『沙羅の木』は1915 (大正4) 年に刊行されたもので、翻訳詩集「譯詩」、創作詩集「沙羅の木」、短歌集「我百首」の三部構成となっている。「譯詩」部分には、ドイツの詩人リヒャルト・デーメル Richard Dehmel 9 篇、クリスティアン・モルゲンシュテルン Christian Morgenstern 1 篇、クラウンント Klabund 11 篇、北欧の詩人ビョルンソン Bjørnstjerne Bjørnson 1 篇、グルック Christoph Willibald Gluck 作曲のオペラ『オルフェオとエウリディケ』“Orfeo ed Euridice” 1 曲、ショッテリウス Schottelius 1 篇が収められているが、これらは1903 (明治36) 年から1915 (大正4) 年までに『我等』、『藝苑』、『心の花』、『アルス』等の雑誌に発表されたものの再録である。「沙羅の木」部分には、創作詩15篇が収められており、それらは明治1906 (明治39) 年から1909 (明治42) 年に『文藝界』や『東亞之光』、『明星』等に掲載されたものである。「我百首」は、1909 (明治42) 年に『スバル』第5号に発表された百首の短歌である。

鷗外の詩集としては、『於母影』と『沙羅の木』のほかに『うた日記』(1907 (明治40) 年) がある。詩、短歌、俳句、訳詩からなるものだが、日露戦争の最中に創られたそれらは全て戦争詩という特殊な詩歌集である。また、『蛙』(1919 (大正8) 年) という翻訳小説・戯曲・詩を収めた家集もあるが、訳詩は6篇のみであり詩集というより翻訳文

集という方がふさわしく、詩集として数えることはできない。富士川英郎曰く、『於母影』は新聲社<sup>2)</sup>の共訳詩集であり、『うた日記』は戦時中の特殊状況下で生まれたものであるということからして、『沙羅の木』こそが鷗外の正規の詩歌集であるという<sup>3)</sup>。富士川には、ドイツ近代詩との関連に着目して、『沙羅の木』の三つの部の間にある繋がりを明らかにした研究がある<sup>4)</sup>。そして小堀桂一郎は富士川の論述に自分が加えるべき考察はないとしつつ、富士川が指摘していない書誌的な事項や形式上の工夫についても言及している<sup>5)</sup>。そのほかに『沙羅の木』に関してなされた叙述がないわけではないが、研究と呼べるのはこの、小堀、富士川二人のものに限られていると言っても過言ではない<sup>6)</sup>。国文学研究者が『沙羅の木』について触れるときには富士川の研究が下地となっており、富士川以上の詳細な研究はされてこなかったというのが現状である。

### 1. 3 本稿の目的と構成

以上のような現状を踏まえて、本稿では、鷗外の翻訳作品を研究対象とすることの有意義性を前提として、これまで漠としたイメージでしか語られてこなかった森鷗外とドイツ語圏文学との関係の実態を明らかにすることを目指す。具体的には、『沙羅の木』の「譯詩」の部を研究対象として、彼がドイツ語という言語媒体を通してどのようなドイツの詩壇ひいては文学の世界を眺めていたのか、その受容・消化のプロセスに焦点をあて、先行研究の成果を認めつつも、独自の新たな『沙羅の木』論を提示することを目的とする。

先述のように、鷗外の翻訳作品はかなりの数に上り、ジャンルも多岐にわたっているため、一挙に全体を把握しようとすれば漠然とした抽象論の展開に終始することになりかねない。そこで、本論においては詩というジャンルに的を絞ることで具体性を担保する。鷗外は詩集を3冊残しているが、これは戯曲や小説などの他のジャンルの作品数に比べると極めて少ない。しかし、鷗外がドイツから帰国して初めて着手した文学作品が『於母影』という翻訳詩集であったことやその他彼が残した記述からは、詩というジャンルに対する彼の関心の強さが伺える。さらに、その中でも『沙羅の木』を選び出した理由は、『於母影』に関する研究の蓄積に比して、『沙羅の木』に関する先行研究は驚くほどに少ないという点から再考の余地があるのではないかと考えたからである。

本稿ではまず当時の日本とドイツの詩壇の状況と鷗外の活動を概観した後に、「譯詩」の部の選集の背景事情を探り、作品選択の際に働いている諸要素を検討する。そして最終的に、一連の訳詩が新詩風を打ち立てるための試みであるとともに、鷗外の眼差しの先にあるドイツ抒情詩の世界の縮図となっていることを提示して総括とする。

## 2. 鷗外の詩業

本章では、『沙羅の木』の「譯詩」の部に収められた作品が成立した時期、すなわち

明治30年代の後半から大正初期にかけて、日本で詩がどのような展開を見せていたかということも鷗外の活動とあわせて考察し、同時期のドイツの詩壇の動向とそれを鷗外が如何にして把握していたかを跡付ける。

## 2. 1 日本の詩壇と鷗外の活動

詩壇では、新体詩を巡る議論がいったん収束した明治30年以降、島崎藤村、薄田泣菫などの詩人や与謝野鉄幹・晶子の『明星』が登場していた。その一方で、象徴詩人と評される上田敏や蒲原有明らも現れ、1905（明治38）年には後者の『春鳥集』と前者の『海潮音』が世に出た。こうした象徴詩の技巧や難解さを批判する声があがり、この時期から象徴詩に関する議論が沸くのに伴い、平明・直接性を求める動きが起こり始めた。明治40年代は、詩も日常使用する言葉で表現すべきだという口語詩を模索する動きが優勢となる。明治10年代の新体詩創始期の言文一致運動の再燃ともとれるが、歳月を経て、日本における詩に関する認識は格段に深まっていた。口語による詩作の試みは、詩壇全体に波及していったのである。この間の鷗外はといえば、

明星の初期、中期は私は局外に立つてみた。明治三十七八年の戦に、私が満洲にみた頃、與謝野君夫妻と手紙の往復をした。彼二人と私との交通は、戦が罷んでからも絶えなかった。沙羅の木はそこに培<sup>つちか</sup>はれた芽ばえである。

と自身は語っている<sup>8)</sup>。日露戦争中に多数の詩を創作し、それと「隕石」と題した訳詩9篇<sup>9)</sup>を収録した詩集『うた日記』を1907（明治40）年に刊行しており、同年その刊行に先立って観潮楼歌会を始めている。翌年には『スバル<sup>10)</sup>』が創刊され、鷗外は編集者でこそなかったが寄稿者の首座として、小説や翻訳、海外事情を箇条書きで伝える「椋鳥通信」などを連載するのである。肝心の詩業ということでは、上記の引用の通り、日露戦争後から1909（明治42）年にかけて創作詩を『明星』その他の雑誌に発表し、『スバル』のために一気に歌い上げた短歌集「我百首」を1906（明治42）年にその誌上において発表した<sup>10)</sup>が、1910（明治43）年に観潮楼歌会を廃止し、その後明治時代が終わるまでの2、3年は訳詩にも創作詩にも携わっていない。ちょうどこの頃は、耽美派と評される北原白秋や木下杢太郎ら若い詩人達が活躍し始める時期であり、また、三木露風らの象徴詩が流行した時期である。ここで言及しないわけにはいかないのは、永井荷風の訳詩集『珊瑚集』（1913（大正2）年）であり、さらにこの年は鷗外の『ファウスト 第一部』が世にでた年でもある。大正に入ると、高村光太郎（『道程』1914（大正3）年）や萩原朔太郎（『月に吠える』1917（大正6）年）らも現れていたが、「沙羅の木」が刊行された1915（大正4）年の詩壇は象徴詩が大勢を占めていたと考えられる。

## 2. 2 ドイツの詩壇と鷗外のまなざし

鷗外は日本において文学活動を展開しながらドイツ及び西洋文学に目を向け続けていた。彼の発表している評論文や翻訳作品を読めば、如何に同時代の文学の動きに敏感に反応しているかが分かる。また、文学作品そのものに限らず、最新の文学研究書や論文をも読みこなしており、単なる西洋崇拜者や追随者とは全く異なる姿勢で、文学を摂取している。

詩についての鷗外の見解を確認しよう。19世紀後半を「藝術破壊の時代<sup>11)</sup>」として「世界の中の小さい日本の中の小さい小倉町の蝸蕙の中なる一書生<sup>12)</sup>」を自認する鷗外が、世界の芸術について一口評を試みる、というエッセーの中<sup>13)</sup>で、

…これから詩の領分に入るが、抒情詩は今は詩人が作つて詩人が評して詩人が読んで居る、即ち供給者と需要者とが一つになつて居ると、ベエルワルドとか云人が吹聴して居る位だから、一口評には退て置ても好かろう。叙事詩は過去の詩體だといふ説も久しいものだから、これも退て置ても好かろう。

としていることから、鷗外は1900年前後の西洋文学において詩は全体的に揮わない、という考えを持っていたと考えられる。「潦休録」発表の4ヶ月前に『めさまし草』に掲載されたものに、「抒情詩は人は或は其の世態人情に適せざるを疑ふ所の詩體なり。而して其の能く成功したる者を求むれば、評価多く先づ指を伊太利の Giosuè Carducci に屈す<sup>14)</sup>。」ともあるから、詩には関心を持っていたのであるが、ドイツの詩壇においては自分が翻訳すべき、採るべきものを見出せないという状況だったのであろう。実際、当時のドイツ文学の状況は、戯曲や小説の華々しさに比して、詩は地味であったといえる。もちろん、1890年代は近代詩の出発期とされ、デトレフ・フォン・リリエンクロン Detlev von Liliencron (1844-1909) やデーメル、ゲオルゲ Stefan George (1868- 1933) らの活躍する時期であるし、1900年までには世紀末ウィーン文学を代表するホーフマンスタール Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) も既に登場していた。だが、こうした本質的あるいは本業的に詩人であると自他ともに認める人達も、純粹に詩作のみに終始するのではなく戯曲や小説の創作に励んだことなど、諸事情を総合的に判断すると文学の世界は演劇や小説が優勢だったのである。

注意しておきたいのは、鷗外が詩の創作や翻訳をしなかった時期を詩への関心が希薄だった時期と捉えるのは早計だということである。後年俄かに詩への関心が強まったというわけではなく、詩、特に抒情詩人の動きに常に目配りをしていたからこそ、デーメルの詩集が本国で刊行されてから数ヶ月後に訳詩を発表するという早業をやったのけることができたのだらう。そのデーメルについて、鷗外は1904(明治37)年「近世の獨逸文學」の中で、現在ドイツで注目すべき文学者としてヘッベルやハウプトマンら劇作家

の名を挙げた後に、

現今の抒情詩人となると、一寸誰を推薦して好いか分かり兼ねますが、Dehmelの小さい集が一冊出来てゐますから、あれを見て略ぼ時代の風調を推することが出来ませうかと思ひます。

と述べており<sup>15)</sup>、この頃から鷗外がデーメルに対して興味を示していることがわかる。また、1905（明治38）年には、ハウプトマンについての講演を行った際の記録として公にされた文章の中で、次のようなドイツ文学観を示している<sup>16)</sup>。

WILDENBRUCHに踵を接して起ちしは、GERHART HAUPTMANNなり。こたび予が此講述の對象として此人を選びつるは、現時第一流の詩人を紹介せんとなり。HAUPTMANNを第一流に推さんことは、異議少なからざるべし。されど此人を除きて誰をか第一流に推すべきと問はば、別に其人を得んこと容易からじ。單に抒情詩界に就いて、稍過去に属するDETLEV VON LILIENCRONを推さば推しつべけれど、そは狭き區域の上の事なり。

ここで鷗外が抒情詩界のことを甚だ狭き区域のこと、と断じているのは、全体として揮わないドイツ文学の世界の中でも特に抒情詩が揮わないという示唆と解せよう。

当時の抒情詩人の中で鷗外が特に注目していたのはデーメルであったが、現代のドイツ文学史上、当時の抒情詩人として外せないと思われるリルケ Rainer Maria Rilke（1875-1926）の作品については、1909（明治42）年に戯曲『家常茶飯<sup>17)</sup>』“Das tägliche Leben”が鷗外によって翻訳されている。その際、リルケについての記者との対話を記録した「現代思想」の中の、

…本領は抒情詩にあるのです。跡で著述目録を御覧に入れませう。先頃我百首の中で、少しリルケの心持で作つて見ようとした處が、ひどく人に馬鹿にせられましたよ。

という記述<sup>18)</sup>から、リルケがドイツの新詩人として鷗外の目を惹いていることがわかる。1910年以降のドイツ詩壇は、表現主義時代に移行する時期とされており、第一次世界大戦前にはハイム Georg Heym（1887-1912）やヴェルフエル Franz Werfel（1890-1945）ら若い詩人が詩集を出している。

この当時の西洋文学については、1910（明治42）年3月から1913（大正2）年12月まで月刊誌『スバル』に鷗外が寄稿した「椋鳥通信」（全55回）によって当時の最新の

動向をうかがうことができる。この通信はアメリカ、イギリス、ドイツ、フランスの各国の新聞あるいは雑誌に拠って、西洋諸国（上記に加え、イタリア、スイス、スウェーデン、スペイン、チェコ、デンマーク、ポーランド、ロシアなど）の、地方で催される詩人の朗読会といった些細なものから内閣組閣の新人事といった政治関連のもの、またゴシップや奇談に至る雑事が箇条書き風書き留められたものである。これを通読すると、西洋の文学の状況が浮き彫りになると同時に、鷗外の関心がどこにあったか、ということも見えてくるのである。ちなみに、上記で名を挙げたハイムとヴェルフエルも見落とされることなく、「Axel Juncker（シヤルロツテンブルヒ）から出す詩集 *Der Weltfreund* の新進作者は Franz Werfel である<sup>19)</sup>。」「Wannsee で死んだベルリンの少壯詩人 Georg Heym の遺稿が Rohwohlt (Leipzig) から出る<sup>20)</sup>。」との記事がある。

以上のように、鷗外が西洋の最新の事情を文学的にも社会全般に関しても把握していたことは、「椋鳥通信」として記録に残されていることによって明白に裏付けられるのである。では、当時のドイツの詩壇の状況に精通していた鷗外が編んだ翻訳詩集とはどのようなものなのであろうか。

### 3. 『沙羅の木』「譯詩」の部

「譯詩」の部の構成については本稿の第一節で言及したが、選び訳されている詩及びその原作者たちの傾向はさまざまである。本章では、編者である鷗外自身が「我儘な選みかた」と述べているこの部の選集の背景に迫る。

#### 3. 1 『沙羅の木』の序文<sup>21)</sup>

鷗外は「『沙羅の木』の序」において、この詩集の構成に関して解説を施しており、「譯詩」の部については以下のように述べている。

譯詩の初はドイツの抒情詩で、中はスカンジナキアの物語で、末は「うたいもの」である。

ドイツの抒情詩は、先づ方今第一流の詩人として推されてゐるデエメル<sup>のち</sup>の最近の詩集から可なり数の作が取つてある。後には又殆ど無名の詩人たる青年大學々生の處女作がデエメルと略同じ數取つてある。クラブントといふ匿名の下に公にせられた集の中の作である。これが既にドイツ人を驚かすに足る、我儘な選みかたである。そして其中間に、盲目に籤引をしたやうに、さ程でもないモルゲンステルンの詩一篇が挾まれてゐる。…〈略〉…

スカンジナキアの物語は素ビヨルンソンの散文である。彼國にあるバラアドの體にふさはしいと思つたので、ふと改作して見た。嚴密に言へば、これは譯ではない。作である。

うたひものは二つ収めてある。長くて前にあるのはグルツクのオペラで、これは従来日本人の手で興行せられたことのある唯一の樂劇である。私はこれを書く時、始て「逐音譯」を試みた。其事は前に「オルフェウス」と題して書いて置いたから、それを此序の末に附載する。短くて後にあるのはショツテリウスのアテネ<sup>びと</sup>人の歌である。私の逐音譯はここに一步を進めて、始て國音に含まれてゐる m 若くは n の獨立を破つた。それが肉聲樂の上で、どんな得失を生ずるかと云ふことは、私の研究したく思つてゐる所である。

鷗外の「ドイツ人を驚かすに足る、我儘な選みかた」という言葉を額面通りに受け取ってよいのだろうか。一見、何の統制もとれていないかのような表層の背後を詳細に探っていくと、いくつかの指標が見出せるということを以下で明らかにしよう。

### 3. 2 自負の念

「沙羅の木」の序」の中では、「譯詩」の部以外の「沙羅の木」「我百首」の部について、「哀な記念」や「今さらこれを活字に付することを憚つた」という自嘲気味の言葉で解説されている。そこからは、この二部の作品の出来栄えに対して少なくとも一抹の不安を鷗外自身が抱いているという印象を受ける。それとは対照的に、「譯詩」の解説部分では、選択の仕方に関して一種の弁明をしているが、作品の仕上がり自体に対する懸念は見出されない。特に「うたいもの」2作の翻訳法に関する解説からは、大いなる自負が明らかに読み取れる。つまり、編纂時の指標としては、訳詩の出来に対する自負の念がまず第一に挙げられよう。

『沙羅の木』「鎖」（デーメル作）冒頭より。  
お前のくれた鎖だからね。  
誰にも見えるやうに胸に垂れよ。  
屈したことのない項から懸けて、  
己はそれを首に懸けよう。  
お前は己に鎖をくれた。

原詩と訳詩を比較・分析すると、デーメルやクラーブントの詩を鷗外が如何に柔軟な口語で翻訳しているかは実証できる。たとえば左記に掲げる「鎖<sup>22)</sup>」という詩は、ここに詠われている「お前」以外に妻や恋人もいる移り気な「己」の心情を表現した詩であるが、現代口語として難なく読めよう。浮気な心や富への執着心、非道徳性といった人間の内面の負の部分を否定することなく、軽やかに歌っているところに特徴がある詩であり、訳詩はそうした原詩の特徴が損なわれることのない訳し振りとなっている。平明な言葉遣いとは裏腹に、人の本性あるいは実存という難解なテーマを内包しており、一見単純そうでありながら実は読み手に考えさせるような詩風は当時の日本では珍しかったであろう。また、「鬪鷄<sup>23)</sup>」というキリスト教を風刺した寓話詩においては、原詩の一行目 „Liebe Leute, ihr kennt den Baum der Erkenntnis.“ を「皆さん、御存じの智慧の木ですね。」とするなど、全く生硬さを感じさせない語り掛ける丁寧語調の口語が用いられている。



なかでも„ucke=ru=uh!“（鶏の鳴き声）を「こつけつこう。」、„Adams Unverständnis<sup>24</sup>“を「ぼんくらのアダムさん」と訳出するといった鷗外の訳し振りは、原詩の戯けた調子の風刺性を巧く伝えていると評価できる。

ここで言及したのはほんの一部の詩だが、注目すべきは鷗外の詩の口語訳としてはこのデーメル詩が最初のものであり、鷗外にとっては今まで越えられなかった口語の壁を乗り越えることができたまさに記念すべき作品群であったということである。この時までには、鷗外は多数の戯曲や小説では口語訳を実践していたが、口語での訳詩には二の足を踏んでいたといえる<sup>25</sup>。それを突破することができたのは、詩境への共鳴に加えて、デーメルが新詩集において新たな詩型や詩風を試みている姿勢に刺激を受け共感したからではないか。『美しい野生世界』“Schöne wilde Welt”（S. Fischer Verlag, 1913）はデーメルの青年期の奔放な情熱が薄れ、老年の落ち着きを見せている詩集という評価が一般的であり、富士川や小堀はそうした落ち着きや成熟に対して鷗外が共鳴したのだと考えているが、鷗外が翻訳したデーメルの一連の詩にとりわけそのような性質が見出されるとは思えない。落ち着きという性質よりもむしろ、かねてから注目してきた自分と同年配の詩人の新たなものへの挑戦や新しい傾向との融和という姿勢に見出される若さのほうに共鳴し、かつ負けん気を発揮したのではないかというのが私見である<sup>26</sup>。そのことは、同時期にまさに年若く奔放なクラブントの詩に翻訳意欲を駆り立てられているという点との整合性からも裏付けられよう。

晩になると、己はボタンの穴に  
ダリアの花を挿して、魂を連れて散歩する。  
己の名はスタニスラウスで、  
魂の名はアマリイと云うのだ。  
『沙羅の木』「前口上」（クラブント作）の第四  
連より。

やはりクラブントの詩も遊戯性の強いものである。上記の「前口上<sup>27</sup>」ではドイツ語で魂が„die Seele“という女性名詞であることを利用した一種の言葉遊びが行われている。

吾等忽ちに寒さの闇に陥らん、  
夢の間なりき、強き光の夏よ、さらば。  
われ既に聞いて驚く、中庭の敷石に、  
落つる木片のかなしき響。  
『珊瑚集』「秋の歌」（ボードレール作）第一  
連より。

また、「ガラスの大窓の内に<sup>28</sup>」という詩では„eine dicke Rentierkanaille mit schmalzigem, verfettetem Hirne”（鷗外訳：脳髄までが脂肪化した、でぶでぶの金持の外道）など諧謔的な表現が駆使されており、その他の詩にも同様の特色が見出せる。そして鷗外訳は、ユーモアに富む俗語が織り交ぜられた、原詩の可笑しみに対応したものになっている。

時あたかも、永井荷風の『珊瑚集』（1913（大正2）年）を代表とするフランス象徴詩が詩壇を席卷しており、また拙い口語散文詩が横行したために逆に文語詩が正統視されていた時期である。このような状況にある詩壇に対して、フランス象徴詩以外の詩風を紹介すると同時に口語詩の可能性を示そうという意図も当然働いていたと考えられる。また、デーメルの詩を訳す約一年前には戯曲『ファウスト<sup>29</sup>』を口語訳（この戯曲中に

出てくる数篇の詩は文語訳) しており、それを経て口語訳に対する自信を得ていたのである。

### 3. 3 関心と嗜好

編纂の指標あるいは契機としては、自負のほかに鷗外の関心と嗜好が働いている。

「譯詩」の部に収められているデーメルDehmelの詩は、デーメル晩年の詩集『美しい野生世界』から選び出されたものである。鷗外はこの詩集について、1913年6月22日発の「椋鳥通信」で「Schoene wilde WeltはRichard Dehmelの新詩集である<sup>30)</sup>。」と触れており、同通信中に「Henri Guilbeauxが云つた。VerhaerenとDehmelとが目下ヨオロッパの二大詩人だらう<sup>31)</sup>。」という記事も挿入している。これだけでも、当時の鷗外がデーメルにかなり注目していたことが知れよう。デーメルに対する言及は「近世の獨逸文學<sup>32)</sup>」に見られるのが最初で、鷗外のデーメルに対する興味はだいたい1904(明治37)年頃に端を発すると考えられる。その後は「脚本「ミツトメンシユ」の粗筋」、「リツヒヤルト・デエメルが澳地利労働唱歌組合新聞に投ぜし自記の略傳<sup>33)</sup>」、小説『顔<sup>34)</sup>』“Das Gesicht”が発表されている。したがって選集の契機としては、長年の思い入れのあるデーメルが出した最新の詩集が鷗外の嗜好に適っていたという点が指摘できる<sup>35)</sup>。

さて、クラブントの詩が訳されることになった事情については小堀桂一郎による指摘がある<sup>36)</sup>が、本稿ではそれとは異なる見解を以下で提示する。

小堀の指摘どおり、確かに「ハアゲマン<sup>37)</sup>」と題された鷗外のエッセーには以下のような鷗外とルンプフという名のドイツ人青年との会話が記されている<sup>38)</sup>。

「先頃君が本を出したのを、廣告で見た。」

「なんの本だらう。」

「Wenns die Soldaten durch die Stadt marschieren と云ふのだ。」

「あれか。どこに廣告してあつた。」

「なんでも新しい抒情詩人 Klabund の集と並んで出ていた。同じ書店から出した集だから。」

「なに。Klabund と。」

Rumpf 君には此名は初耳であつたらしい。

しかし実はそれより以前の1913(大正2)年12月10日発信の「水のあなたより<sup>39)</sup>」に、

Klabund. ミュンヘンの少年詩人で、Alfred Kerr の紹介によつて詩集を出した。それが風俗壞亂だとせられた。併しデエメルの鑑定書で無罪になつた。

という記述が見られる。よって、「ハアゲマン」で言及される以前に既にクラブントの名は鷗外によって紹介されていたのである。また、この記事で明らかになっているのは、デーメルが擁護した新進詩人であるということが鷗外の目に留まり、クラブントに対する関心と呼び起こしたらしいということである。さらに、クラブントの名が初めて紹介されたこの1914（大正3）年2月号の『我等』にデーメルの訳詩9篇が掲載されているという極めて暗示的な事実も存在している。とすれば、小堀が指摘するように「ハアゲマン」でクラブントの名を挙げたことが原因となって次号に載せたというよりはむしろ、デーメルへの関心が引き金となってクラブントの詩を訳そうと企図していたので、その件をちょうどよい挿話とすることによって、次号でクラブントの詩を紹介することに対する伏線を敷いたと考えられるのである。まず、ルンプフという人物は当時「パンの会<sup>40)</sup>」に参加して絵や詩を雑誌上に寄稿していたとはいえ、ドイツ本国で本を出版できるような作家などでは決してなかったという点、そして、会話中に登場するルンプフの著書の名が“Wenns die Soldaten durch die Stadt marschieren”とされている点が挙げられる。実はこれはドイツの有名な軍歌風の民謡の題名であって、ドイツ人ならば誰でも知っている名であり、特に元軍人であったルンプフも知っていたはずである。とすれば、「ハアゲマン」に登場するこの一件は、鷗外が存在するはずのない著書の名まで挙げて悪ふざけをしていることに気づいたルンプフが、その悪ふざけに応じたものと読むのが妥当であろう。そして、なぜそのような一興を鷗外が講じたかということ、それと同じ書店から出ているというクラブントの詩集のことを話題にするためであったと考えられるのである。さらに、ドイツ人学者の講演会の概要を記すことを主な目的として書き下ろされたこのエッセーの中に、明らかに本筋から逸れているルンプフとの会話がわざわざ挿入されていることも、次号への伏線と考えればつじつまが合う。

このように、クラブントがデーメルによって擁護された新進詩人であるという関係を考慮すると、「殆ど無名の詩人たる青年大學々生の處女作がデーメルと略同じ數取つてある。」のは確かに鷗外の「我儘」であるが、その由がないわけではないということがわかるであろう。そして「殆ど無名」というのも、「椋鳥通信」及び「水のあなたより」の材料となるドイツの新聞や雑誌に上記のように登場するくらいにドイツ文学の世界ではある程度知名度があったのであるから、事情を知っている人が見ればそれほど奇異な取り合わせとは思わないはずである。「ドイツ人を驚かすに足る」という言葉には、ドイツ人も知らない事情を日本にいる自分が把握していることを秘かに誇る鷗外の胸中が暗示されているのではないだろうか。

また、モルゲンシュテルンについては、序文の「デーメルたることを得ずして、僅に名を成している詩人の幾百幾千は誰を以て代表させても好いかも知れない。偶モルゲンシュテルンが其代表者となつて出ても、忌避すべきではないかも知れない。」という言葉信じてよいだろう<sup>41)</sup>。

### 3. 4 他の詩篇に関して

「譯詩」部には、ドイツ抒情詩のほか、ノルウェーの詩人ビョルンソン Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) の散文を改作した詩、ドイツの作曲家グルック Christoph Willibald Gluck (1714-1787) のオペラ、 ショッテリウス Karl Schottelius (未詳) の歌曲の「逐音譯」が収められている。この取り合わせも、一見してどこに基準があるかわからないといった印象を与えずにはいない。だが、当時の状況を紐解けば、ここにも単なる編者の選り好みではない別の観点が働いているということが明らかになってくる。まず、ビョルンソンといえば、1903年にノーベル文学賞を受賞した小説家・劇作家・詩人であり、同郷のイブセン Henrik Ibsen (1828-1906) とは好敵手であったとされる<sup>42)</sup>。日本ではイブセンの受容が盛んであったが、当時のドイツ文壇においてビョルンソンは大家の地位にある重要な作家であった。鷗外がビョルンソンの作品の改作詩を発表したのは1903(明治36)年であり、これはビョルンソンのノーベル賞受賞が契機となったと思われるのだが、ここで探るべきはそれを『沙羅の木』に再録した背景である。それには1910年にビョルンソンが歿しているということが関わっている。1910年の「椋鳥通信」でビョルンソンの病状の一進一退が毎号報告されているという事実には、鷗外のこの作家に対する関心の度合いが如実に表れているのと同時に、ドイツ国内でもそのことが取沙汰されていたという状況も表れている。歿後も「椋鳥通信」は、ビョルンソンを巡る動き、例えば彼の全集が出版されることや、イブセンとの間でやり取りされた書簡の公開について報告しており、そのことから当時のドイツにおいてビョルンソンは追悼記念的な注目を集めていたことがわかるのである。

次に、グルック作のオペラ「オルフェウス」“Orpheus”の訳に関しては、グルックの生誕200年目にあたる1914(大正3)年に記念公演を企画した國民歌劇協會の依頼という外発的な要因が作用している。とはいえ、鷗外はドイツ留学中に実際に「オルフェウス」を観劇し、その時興行本を購入するくらいの思い入れがあったという経緯を自身で明らかにしており<sup>43)</sup>、「オルフェウス」の訳の依頼は鷗外も望むところであったと考えられる。さらに、1913(大正2)年12月10日発信の「椋鳥通信」には、

“Orpheus.” Gluck の此オペラを、Albert (Halle) がイタリア本から書き改めて、一九一四年に Lauchstaedt で上場する。監督は Lert 背景は Fischer である。

という記事が見える。当時ドイツにおいてもグルックの「オルフェウス」の新演出は話題になっていたのである。

ショッテリウスの「アテネ人の歌」については、翻訳原本未詳とされ、富士川、小堀の先行研究においてもショッテリウスという名と原題 *Gesang der Athener* 以外の情報には言及されていない。しかし、これに関しては北欧文化研究家の阿部唱一の論文<sup>44)</sup>の中

で、ショッテリウス Schottelius がフィンランドの作曲家シベリウス Jean Sibelius (1865-1957) の誤記であるということが論証されている<sup>45)</sup>。本稿も同様の見地に立つが、この詩を『沙羅の木』に収めた背景としては、「オルフェウス」で試みた「逐音訳」の応用に成功したと鷗外が自認する作品であったことが挙げられる<sup>46)</sup>。「椋鳥通信」などにシベリウスに関する記述がないことから、鷗外がシベリウスに特に関心をもっていたわけではなく、「沙羅の木」の序文中で「今後研究したく思つてゐる所である」と語られている逐音訳の成功例を示したいという契機が強く働いていたのである。

以上のことから、ビョルンソン、グルック、ショッテリウスの作品を「譯詩」の部に選んだ背景に当時のドイツないし西洋諸国の文芸状況が大いに関わっていることが明らかになった。

#### 4. 総括

最後に、本稿で解明された『沙羅の木』の「譯詩」の部の性格を素描して総括とする。

まず、この部は明治後半から大正初期にかけての鷗外の訳詩の集大成といえよう。本稿では、訳詩の中に老年の落ち着きという要素を見ている富士川、小堀の見解とは異なる論を展開した。一連の訳詩は、象徴詩や文語詩が主流であった当時の日本詩壇に対して、軽妙洒脱な内容及び文体を備えた新鮮な口語詩を提示しようとした試みと捉えうる。率先して新規事業を開拓していこうとする姿勢は、『於母影』を編んだ若かりし頃と何ら変わらない。口語詩の可能性を模索する中で、それに相応しい遊戯的な内容を含むデーメルやクラブントの詩と出会ったことが、口語での訳詩を可能にした決定的な要素であったと考えられる。

また、この部は編纂時のドイツ詩壇の実相を反映したものとなっている。といってももちろん、鷗外の目から見られた、という限定付きの実相であるが、その把握の仕方は非常に精密なものであったと評価できる。例えば、先に本稿で触れたハウプトマンについての講演会の原稿に数十冊もの参考文献を付記したり、「椋鳥通信」のために一紙だけでなくドイツ・フランスの新聞数誌に目を通したりしているという事は、ある人物なり事実なりを網羅的かつ客観的に把握しようとする姿勢の表れである。

現代の読者の感覚からは、鷗外がここにデーメルを取り上げていることは意外に感じられるかもしれない。しかし、デーメルが「方今第一流」と評されていたこと、また当時の青年たちから多大な支持を受けていたことは、リルケ<sup>47)</sup>やハンス・カロッサ Hans Carossa<sup>48)</sup> (1878-1956) などの同時代人が残した記述によっても証明されている。とにかく、デーメルの一連の詩が鷗外の趣意に適い、象徴詩が大勢を占めていた日本の詩壇には見出せない新たな形態や詩風であったということは確かである。そして、デーメルがクラブントを擁護したということがクラブントへの興味を喚起していたところへ、実際に読んでみるとこれもまた新鮮な上に鷗外の好みに適っていたという事情が、クラ

ーブントの詩を十篇以上も訳していること背景にある。モルゲンシュテルンの詩を訳すに至ったのは偶発的な要因によるものであったが、後年『沙羅の木』編纂時にそれを選び入れたことには編者あるいは紹介者としての視点が働いているのである。有名な大家と無名の新人という両極端な取り合わせの間に、詩壇に登場した時期においても名声の高さにおいてもこの両極の中間に位置するモルゲンシュテルンを入れることで、最も簡素な当時のドイツ詩壇の略図を提示しているのではないだろうか。ビョルンソンやグルックの作に関しても同様である。訳すことになった動機は外発的であれ、内発的であれ、編纂時には現在話題となっている旬のものを取り上げるという紹介者の視点に立って編纂を行っているのである。

本稿においては、鷗外がドイツ語という言語を通して、どのように西洋の文学世界を見つめていたか、そしてそれを受容した後どのように日本の文学界へと発信したか、という過程が確認された。とはいえ、それはほんの一端にすぎない。今後は、詩から戯曲、小説など他のジャンルへと研究対象の範囲を広げていく必要があるだろう。

## 注

- 1) 鷗外とドイツの関係について詳細な考察を行っている研究は数少ないが、最近のものでは大石直記『鷗外・漱石—ラディカリズムの起源』(春風社、2009)が挙げられる。同書は、ドイツの社会的・政治的・文化的なコンテクストに対する的確な洞察を備えた研究ではあるが、焦点はあくまで鷗外の創作文学にあてられており、近代という時代・現象の中での鷗外の文学活動を概括したものである。翻訳、特に一つの詩集に的を絞った本稿とは研究対象、目的を異にしている。
- 2) 森鷗外を中心として集まった五人から成る文学結社。メンバーは、市村瓊次郎(漢学者)、井上通泰(国文学者・眼科医)、落合直文(国文学者・歌人)、小金井喜美子(森鷗外の妹)。
- 3) 富士川英郎『西東詩話—日独文化交渉史の側面』p119。
- 4) 前掲書。この中で、鷗外が当時のさまざまな傾向のドイツ抒情詩の表現手法を如何にして創作詩や短歌に応用しているかが論証されている。
- 5) 小堀桂一郎『西學東漸の門—森鷗外研究—』(朝日出版社、1976)、『森鷗外—文業解題翻譯篇』(岩波書店、1982)、『森鷗外 批評と研究』(岩波書店、1998)。これら一連の研究の中で、内容面だけでなく、対韻 *Paarreim* やアンジャンブマン *enjambement* (またぎ) の駆使など形式面でもドイツ詩の応用を試みていることに言及している。
- 6) 創作詩集「沙羅の木」の部について論じた佐藤春夫、短歌集「我百首」の部について論じた齋藤茂吉、鷗外の本質は抒情詩人であると主張する石川淳や、蒲原有明、北原白秋、木下杢太郎、高村光太郎、永井荷風、萩原朔太郎といった当時の名立たる詩人たちの著作や回想録の中で言及はされているものの、それらは研究や論述という類のものではない。「譯詩」の中のグルックのオペラの訳に関しては、瀧井敬子の詳細な研究がある。これは鷗外

の生誕 140 年及び歿後 80 年を記念して、東京藝術大学の企画で 2002（平成 14）年に鷗外訳の「オルフェウス」が上演された際の副産物であるが、それ以前には未詳であった翻訳原譜を発見し、その原譜と訳詩との対照分析を行っている貴重な研究である。しかしそれは『沙羅の木』研究とは異種のものである。あとは、フランス詩の研究者であり自らも詩人であった窪田般彌が新体詩と森鷗外の関係について論じたものがあるくらいである。

- 7) 1900(明治 33)年 4 月～1908(明治 41)年 11 月。
- 8) 「『沙羅の木』の序」『鷗外全集 第十九巻』 pp344-345。
- 9) 各訳詩はいずれも戦争を題材にしたものである。各詩、題名と作者（MOSEN, LENAU, PLATEN, FREILIGRATH, BLEIBTREU, MOERIKE, ZIEL, LILIENCRON, STRODTMSNN）の名が付されているだけで、出典は不明。
- 10) 1908(明治 41)年 1 月～1913(大正 2) 年 12 月。
- 11) 前掲書 p219。
- 12) 同上。
- 13) 「療休録」『鷗外全集 第二十五巻』 p221。
- 14) 「カルツツチイ」『鷗外全集 第二十五巻』 p215。
- 15) 「近世の獨逸文學」『鷗外全集 第二十六巻』 p36。
- 16) 「ゲルハルト、ハウプトマン」『鷗外全集 第二十六巻』 pp59-60。
- 17) 初出 1909(明治 42)年 10 月 1 日発行 『太陽』第 15 号第 13 巻。
- 18) 「現代思想」『鷗外全集 第五巻』 p511。
- 19) 1912(明治 45)年 1 月 23 日発の「椋鳥通信」『鷗外全集 第二十七巻』 p648。
- 20) 1912(明治 45)年 5 月 2 日発の同上 pp701-702。
- 21) 「『沙羅の木』の序」『鷗外全集 第十九巻』 p344。
- 22) Dehmel, Richard: Die Kette. In: Schöne wilde Welt. Berlin: S. Fischer. 1913, S. 121.
- 23) Dehmel, Richard: Der Hahnenkampf. In: Schöne wilde Welt t. Berlin: S. Fischer. 1913, S. 48.
- 24) 直訳すると「アダムの無理解」となる。
- 25) ちなみに『沙羅の木』の「沙羅の木」の部に収められた一連の創作詩は、5・7 あるいは 7・5 調の文語体を基調として書かれている。これらの創作詩には、形式・内容両面においてドイツ詩の応用が試みられていることは既述（註 4,5）のとおりである。このうち最後の詩が創作された 1909（明治 42）年の時点では、口語体での詩作は行われていない。
- 26) ドイツ文学史上、デーメルは詩の革新を図り近代化を進めた点において高く評価されており、鷗外が日本の詩の形式を模索していたのと時を同じくして、デーメルを始めとするドイツ詩人たちも新たな形式を模索していた。
- 27) Klabund: Prolog. In: Morgenrot! Klabund! Die Tage dämmern! Berlin: Reiss. 1913, S. 9.

- 28) Klabund:Hinter dem großen Spiegelfenster.In:Morgenrot! Klabund! Die Tage dämmern!  
Berlin:Reiss.1913,S.66.
- 29) 第一部は大正2年1月、第二部は同年3月に発表。
- 30) 「椋鳥通信」『鷗外全集 第二十七巻』p804-805。初出は1913(大正2)年9月1日発行の『スバル』第5年第9号。
- 31) 前掲書 p810。Émile Verhaeren (1855-1916) はベルギーの詩人。
- 32) 「近世の獨逸文學」『鷗外全集 第二十六巻』p36。
- 33) 初出1908(明治41)年11月10日発行の『詩人』第8号。
- 34) 初出1909(明治42)年1月1日発行の『心の花』第13巻第1号。
- 35) 実はこの両者の間には、著作の発禁処分を受けている点、異国の文学を翻訳することに精力的だった点、同時代の特若い世代を後援した点など、幾つもの共通点が見出せる。鷗外は自分の気質とどこか通じるところがあるこのドイツ詩人に親近感を覚えていたのかもしれない。
- 36) 「…クラブントを紹介した動機はたぶん次の様な機縁に發したものであつたらう。それは彼が大正三年五月に雑誌「我等」にドイツの演劇學者で舞臺監督でもあるハアゲマンの講演を聴いた夜のことを記し、その中でフリッツ・ルンプフと立話をした時に、ふとクラブントの名を出したら、ルンプフの方が自分の著書と同じ書店から處女詩集を出してゐるこの新進詩人の名を知らなかつたことがわかつた、と書いたことである。かうした場合、鷗外はルンプフのみならず日本の讀者も決して知つてゐさうにない、そのクラブントといふ無名の詩人の作を、一旦その名を擧げた以上は讀者に對して紹介すべき義理を背負ひこんだ如くに感ずるのではあるまいか。即ち次號の「我等」に、早速クラブントの詩十一篇が載ることになる。」(小堀桂一郎『森鷗外 批評と研究』p68)
- 37) 日本でドイツ文學について講演会を行ったドイツ人文學者の名。
- 38) 「ハアゲマン」『鷗外全集 第二十六巻』pp471-472。初出は1914(大正3)年5月1日発行『我等』第1年5号。
- 39) 『スバル』の「椋鳥通信」の後継として『我等』に引き継がれた雑録欄の題名。1914(大正3)年2月発行『我等』上に掲載。
- 40) 1908(明治41)年12月創立。北原白秋、木下杢太郎、吉井勇、石井柏亭、高村光太郎らが参加していた青年文人の懇談会。
- 41) 『沙羅の木』編纂時までには訳した詩で、単行本に収めていないのはわずか3篇(1890〔明治23〕年11月発行『國民之友』第99号掲載のゲーテ「のぼら」、1906(明治39)年9月発行『藝苑』巻第9号掲載のモルゲンシュテルン「月出」、1907(明治40)年9月発行『心の花』第11巻第9号掲載のシェールバルト「光の醉」。「月出」は同年8月5日上田敏宛書簡に



記されており、「光の酔」は1906(明治39)年4月21日佐々木信綱宛書簡に『心の花』の原稿として記されている)だけで、そのうち「沙羅の木」の一連の創作詩と訳された時期が重なるのはモルゲンシュテルンの詩と後に『蛙』に収められたシェーアバルトの「光の酔」の2篇ということになる。どちらの詩人もグロテスクな空想に満ちた作風で有名だが、シェーアバルトの詩はかなり独特の幻想的な詩風、詩形で、叙情詩というよりは叙事詩の観を呈している。「前後の隣と並んだ處で、調の通ふ所があれば益好い」(「沙羅の木」の序参照)という考えを持っている鷗外はこの詩を『沙羅の木』の「譯詩」部に収めるのを憚ったのだろう。

- 42) ビョルンソン著・小林英夫訳『アルネ』岩波書店(1942)の「あとがき」p184。
- 43) 「オルフェウス」『鷗外全集 第十九巻』pp346-348。
- 44) 「日本フィンランド関係史における森鷗外—ワールベルイとシベリウスの唱歌に関する新事実—」『鷗外』第46号、森鷗外記念會、1990年1月刊、pp111-145。
- 45) ただし、阿部はシベリウスのアテネ人の歌の「原詞はスウェーデン人リュードベリー-Viktor Rydberg 作」として、「鷗外の訳した「Sibeliusの唱歌」と『沙羅の木』所収の「アテネ人の歌」は同一のもので、スウェーデン人リュードベリーの詩に基づいていること」を同論文(p140)において明らかにすることができたと結論付けている。しかし、実際にはさらなる原詩が存在しており、アテネ人の歌は紀元前7世紀の古代ギリシアの詩人テュルタイオス Tyrtaios の愛国詩(タイトルはなく断片の形で伝えられている)をリュードベリーが翻訳したものなのである。つまり、アテネ人の歌の原詞はテュルタイオス作というのが正しく、これは論者独自の論及過程で参照したドイツ語文献 Draheim, Joachim: Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Amsterdam: B.R. Grüner. 1981, S.40. から得られた論者の発見として、ここに付記しておく。
- 46) シベリウスといえば現代も高名な音楽家であるが、特にこのアテネ人の歌はロシア占領下のフィンランドにおいて愛国的な国民感情を芽ばえさせ、1904年にはドイツ語訳の歌詞を添えた楽譜がライプツィヒのブライトコプフ・ウント・ヘルテル Breitkopf&Härtel 社から出版されている。第一次世界大戦の勃発前までには、シベリウスがドイツおよびフランスなどのヨーロッパ諸国において広く受容されるようになっていたという事実も指摘できる。
- 47) Rainer Maria Rilke: Briefe an einen jungen Dichter. Wiesbaden: Insel-Verlag. 1951, S.19 - 20. 参照。
- 48) 片山敏彦編「われらのプロメトイシ(Hans Carossa: Unser Prometheus)」『現代獨逸短篇集』中央公論社(1941)の全篇参照。