慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	鴎外訳レーナウ詩 「月光」 「あしの曲」 について : 訳詩集 『於母影』 の一側面
Sub Title	Ogai übersetzt ,,Das Mondlicht" und ,,Schilflieder" von Nikolaus Lenau : Komparatistische Überlegungen zu Omokage
Author	関口, 裕昭(Sekiguchi, Hiroaki)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2001
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.81, (2001. 12) ,p.1- 22
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	宮下啓三教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00810001-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

鷗外訳レーナウ詩「月光」「あしの曲」について

——訳詩集『於母影』の一側面——

関口　裕昭

一、はじめに

『於母影』は明治二十二年八月、「国民之友」第五十八号夏季付録「藻塩草」に発表された十七の詩編よりなる訳詩集で、[1] 前年にドイツから帰国したばかりの鷗外による西洋文化体験のみずみずしい第一報告書であると同時に、近代詩のその後の展開に決定的な影響を及ぼした、「西詩を最も早く原詩の香をいく分でも保存して移しえた」[2]（日夏耿之介）実験例であった。

当時の日本には「新体詩」が漸く定着しつつあった。その嚆矢となったのは、出来ばえの善し悪しを度外視すれば、七五調の創作・翻訳を収めた明治十五年の『新體詩抄』である。これに十九年の『新體詩選』が続き、さらに二十二年には、評論壇の中心にあった石橋忍月が匿名で訳詩を次々に発表して、原語の韻律構造を日本語に移すことの困難を力説した。しかし形式を全く無視した内容主義と陳腐な直訳調は批判を呼び、各誌で激しい訳詩論争が巻き起こった。[3] 鷗

外もまもなくこの論争の渦に進んで身を投じてゆく（「独逸文学の隆運」「再び平仄に就きて」明治二十二年四月、「現代諸家の小説論を読む」同十一月等）。その詳細は控えるが、『於母影』成立の背景にはこのような事情があった。

同じ頃、鷗外を中心にして文壇サロン風の結社「新聲会」が組織された。鷗外の他に、井上哲次郎、落合直文、市村瓚次郎、それに鷗外の妹小金井喜美子の五人である。同人は日本の詩を刷新する意気込みに燃え、上野花園町の鷗外の寓居で、夜が更けるのも忘れて訳詩の推敲に没頭した。鷗外はこの時を回想して「社中の人人がしのばずの池に臨める楼上に夜を徹して、此一巻を編み成しし時を憶ひ起こせば、毎篇毎関毎句毎字、一として深き感慨の媒ならぬはなし」と述懐している（「改訂水沫集」）。この動きを察知した「国民之友」の主筆徳富蘇峰が、彼らに詩華集の翻訳を慫慂したのも自然の成り行きであった。こうして出来上がった十七編の訳詩（訳者はS.S.S.［新聲社の略］とあるが、全篇が鷗外のヘゲモニーのもとに成立したことは言うまでもない）は、形式的にも漢詩風のものから和歌、新体詩に至るまで、伝統的な五七、七五調の他に、十十、五五、八七、八六調などを試作し、新体詩のあるべきさまざまなモデルを提示している。訳出に当っては、目次にそれぞれの詩ごとに記されているように、「意」（従原作之意義者）、「句」（従原作之意義及字句者）、「韻」（従原作之意義及韻法者）、「調」（従原作之意義字句及平仄韻法者）の四種の方法が試みられている。

この形式面での新機軸に関しては、既に小堀桂一郎、神田孝夫両氏による優れた研究があり、[4] 重要な事柄はほぼ言い尽くされている。しかし、原文と訳文の綿密な比較検討に対しては、特に本稿で扱う二篇の詩に関して、なお言及すべきことが多く残されているように思われる。比較文学の研究領域でも、ことドイツ文学と鷗外の関係に限ってみても、ゲーテやハイネ、リルケについては繰り返し論じられてきたのに対して、レーナウとの関係を詳細に検討した論考は未

だない。なるほど鷗外の訳したレーナウの詩は上記わずか二篇にとどまるから、看過されてきたのも故なしとは言えない。しかし「現代諸家の小説論を読む」にはゲーテと並びレーナウを賞した一文もあり、訳詩の選択、訳出の方法、さらに後続する作品群に与えた影響を考え合わせると、決して軽視することはできない。そこで本論では上記二篇の詩に考察の対象を絞り、なるべく原文とその背景にも光を当てながら、形式と内容の双方から『於母影』成立時における鷗外の翻訳の神髄とその文学的射程に迫りたい。その際、これらの訳詩と無視できない影響下に成立したドイツ三部作(「舞姫」「文づかひ」「うたかたの記」)との関係にも、言及することになるだろう。

二、レーナウの自然抒情詩

個々の作品分析に移る前に、レーナウの生涯とその自然抒情詩の特質を簡単にまとめておく。(5)

ニコラウス・レーナウ(Nikolaus Lenau)、本名ニコラウス・ニームプシュ・エードラー・フォン・シュトレーレーナウは一八〇二年当時ハンガリー領であったテメスヴァル付近の小邑チャタド(現ルーマニアのレーナウハイム)に生まれた。幼くして父と死別し、母が再婚した医者とともにワインで有名なトカイに移り住む。少年の彼は、ハンガリーの大自然に親しむと同時に独学で音楽を学び、生涯ヴァイオリンを手放す事はなかった。祖父の遺した財産援助を得て、十七歳でウィーンに上り大学に籍を置くが、哲学、法学、農学、医学と興味の赴くままに次々と専攻を変えながらも、どれひとつとして卒業することはなかった。一八二九年彼を溺愛した母が死去。オーストリアのアルプスを彷徨し、悲しみを忘れようとする。ウィーンではグリューン、ライムント、グリルパルツァーらと交わりながら詩作を開始、シュトゥットガルトに赴いて詩集の出版を計画し、当地でウーラント、ケルナー、シュヴァープらシュヴァーベン

派の詩人サークルに暖かく迎え入れられた。以後死ぬまでウィーンとシュトゥットガルトを往復する。このサークルで知り合ったシュヴァープの姪シャルロッテ・グメーリンはレーナウに激しい恋心を抱き、彼も心を動かされるが、彼女への情熱を断ち切るようにアメリカ移住を計画する。ともに一八三二年の前半に書かれた「月光」と「あしの曲」は、彼女との恋愛を背景にしており、モデルとなったロッテは「葦のロッテちゃん」と呼ばれた。[6] またこの時、レーナウはハイデルベルクで医学を修めようともするが、すぐにそれを断念している。

七月二十七日アムステルダムを出航、十月十六日にバルチモアからアメリカ大陸に上陸。広大な大西洋の海とアルプスの自然は、彼を真の自然詩人へと開眼させた二大要因だったと述べている。オハイオ州で一六二ヘクタールの土地を購入、大農地の経営を夢見るが、冬の寒さは耐え難く、病に倒れ、失意と孤独のうちに半年で当地を去る。しかしナイアガラの瀑布など、未開地の自然は深く彼の印象に残り、数年後作品として結晶化した。一八三三年六月に帰国すると、留守中に出版されていた『詩集』の好評により有名詩人になっていた彼は、熱狂的に迎えられた。ウィーンでは官吏の妻ゾフィー・レーヴェンタールに絶望的な恋をし、精神を疲弊させたが、『ファウスト』(一八三六)、『サヴォナローラ』(一八三七)、『ドン・ジュアン』(未完)など叙事詩の大作を次々と世に送り出した。これらの作品では肉体と精神の相克、知識人の分断された自我意識がテーマとなっている。晩年の彼はメランコリーが高じて次第に精神の異常を来すようになり、一八四四年、当時三十三歳のマリー・ベーレンツと婚約するも束の間、発作を起こして躁狂の状態に陥り、以後一八五二年に死ぬまで精神病院で過ごし正気に戻ることはなかった。

レーナウの作品は、自然抒情詩を中心としながら、当時の体制批判や抑圧された少数民族の立場に立つ政治的要素の強い詩も少なくなく、晩年の叙事詩の大作群も含めると作品世界はすこぶる広大である。しかしそこに描かれた自然形

象は、他の詩人にはない際立った特質を備えている。すなわち「自然はそれを観察する者の内的状態の反映であり、その心理的事件を背景に持つ」[7]ことである。そして自然はレーナウの「内的状態」を反映して、憂鬱、苦悶、凄烈といったイメージで彩られることになり、しばしば「世界苦」の詩人と呼ばれる。さらに言及しておかねばならないのは、独自の自然把握、すなわち上部と下部構造の対立ないしは分裂である。例えばレーナウの詩にはしばしば山が登場する。山に登れば上るほど、勇気と希望が湧いてくるが、登り詰めた頂点から見た下方に広がる深淵は、奈落と死への恐怖を掻き立てるのである。上昇と下降の永遠の反復、高みと深淵との緊張。この二律背反がレーナウの詩の本質であるが、より重きが置かれるのは高みから見た深淵の方である。そしてこの深淵への視線には、時代を先取りした、深層の自我への眼差しが隠されていた事も忘れてはなるまい。マルテンスはこの「深淵」(Abgrund)こそがレーナウの詩の最も重要なシンボルであると主張[8]し、ドップラーもそれを他のさまざまな自然形象で確認している[9]。例えば海。そこでは潮の満ち退き、波の盛り上がりと落下という対立が描かれる。凪いだ海ですら、水面は単なる表面としてではなく、深淵を映し出す鏡として機能している。そこに、自然形象の深層に隠されたもう一つの自我、自我の分裂を見抜いているのである。こうして「落ちる」「沈む」「萎れる」「過ぎ去る」「沈思する」といった下降的・凋落的表現が頻出することになる。これから考察する二編の詩についても、「あしの曲」でnieder(下へ)やtief(深く)といった副詞表現が用いられていることに注目すべきである。また池Teichは自我Ichの深淵を映し出す鏡ともなっていると推察される。

これらを押さえた上で、次に「月光」「あしの曲」を考察してみよう。まず最初に鷗外訳をかかげ、そのあとに原文と筆者の試訳をあげることにする。

三、「月光」

Dein gedenkend irr' ich einsam
思汝無已孤出蓬戸　沿岸行且吟

Könnten lauschen wir gemeinsam
安得俱汝江上相聚　聞此流水音

安得俱汝江上聯袂　瞻仰天色開

時自前岸平野之際　明月徐上來

光彩飛散其色銀白　依約凝架虹

虹也千丈中斷潮脉　遙達幽樹叢

逢此光彩輝映娯目　波亦心自怡

飜見波起波伏相逐　其逝長若斯

看到汀樹浸影之處　茫忽疑有無

微聽其響無見其去　如對千頃湖

吾所希眼波一揺耳　何日能得償

思汝無已嗟汝何似　吾夜之月光

期汝時聽跫倒吾屣　深夜空決眸

Diesen Strom entlang;
（汝の無きを思ひて已に孤り蓬戸を出で　岸に沿いて行き且つ吟ず）

Seinen Wellenklang!
（安くんぞ汝と俱に江上に相ひ聚ひ　此の流水の音を聞くことを得ん）

（安くんぞ汝と俱に江上に袂を聯ね　天色の開くを瞻仰することを得ん）

（時に前岸の平野の際より　明月徐かに上り來る）

（光彩飛散して其の色銀白　依約として凝りて虹を架く）

（虹や千丈潮脉を中断して　遙かに幽樹の叢に達せり）

（此の光彩の輝映して目を娯しましむるに逢ひ　波も亦心　自ら怡ぶ）

（翻りて見れば波起り波伏して相ひ逐ひ　其の逝けること長へに斯くの若し）

（看つつ汀樹の影を浸す處に到れば　茫忽として有無を疑う）

（微かに其の響きを聽きてその去るを見る無く　千頃の湖に對すが如し）

（吾が希ふ所は眼波一揺のみ　何れの日にか能く償ふを得ん）

（汝の無きを思ひて已に嗟く汝何ぞ似たるか　吾が夜の月光に）

（汝を期ちて時に跫を聽き吾が屣を倒まにし　深夜空しく眸を決けば）

昏黒生路如大江水　嗚咽停不流
逢汝時又看李花面　明月将失妍
生路流水如箭如電　嗟奈其瞥然

（昏黒たる生路は大江の水の如く　嗚咽して停まりて流れず）
（汝に逢ひて時にまた李花の面を看れば　名月も将に妍を失はんとすも）
（生路の流水は箭の如く電の如し　嗟其の瞥然たるを奈んせん）

［語釈］○蓬戸　蓬を編んだ戸。貧者の家。「蓬戸甕牌」［礼記・儒教］とは貧者のすみかの形容。さらに蓬は「孤蓬」「転蓬」としてさすらう旅人の形容となる。「孤蓬萬里征」［李白・送友人］類語の「飄蓬」が『於母影』に収められた「別離」でも用いられている。○瞻仰　あおぎ見ること。「夫日月星辰　民所瞻仰也」［禮・祭法］○天色　空の色。また空の様子。「水昏天色晩　崖下泊行舟」［唐彦謙・夜泊東溪有懐詩］ここでは月が闇を開くように神々しく輝くさまを指す。○依約　ほのかに、ぼんやり見えるさま。「舊宅柳依約　空幃燈耿然」［頼山陽］他に「結びつく」という意もある。○幽樹　薄暗い奥にひっそりと生えている樹。「幽樹没青靄　閑花落碧苔」［漱石・函山雑咏］○汀樹　水際に生えている樹。○千頃　頃は広さの単位で百畝（周代の一畝は一・八二アール）。極めて広いことのたとえ。「千頃帯遠堤　萬里瀉長汀」［謝霊運・白石巌下徑行田詩］○眼波　情愛のこもった女性のまなざし、秋波。「小雁斜侵眉柳去　媚霞横接眼波來」［韓偓・席上有贈詩］○逆屣　慌ててはき物を逆さにはく。急いで出て行き、心から人を歓迎すること。「謝人迎接云重厘倒屣」［書言故事・延接類］○昏黒　真っ暗なこと。夕闇。ここでは前途を閉ざされた暗い心の状態。昏には「めとる」という意味もある。○生路　人生行路。○大江　大きな川。「月湧大江流」［杜甫・旅夜書懐］○李花　すももの花。すももは薔薇に似た果樹で、春、白い花を付ける。「自明無月夜　強笑欲風天」［李商隠・李花］など美しい女性の形容にしばしば用いられる。○嗚咽　むせび泣くこと。○妍　みがかれた女性の美しさ。「妍き少女パリーのまねび粧いした

る」［舞姫］○箭 矢。○瞥然 ちらりと心に浮かぶさま。

Das Mondlicht

Dein gedenkend irr' ich einsam
Diesen Strom entlang;
Könnten lauschen wir gemeinsam
Seinem Wellenklang!

Könnten wir zusammenschauen
In den Mond empor,
Der da drüben aus den Auen
Leise taucht hervor.

Freundlich streut er meinem Blicke
Aus dem Silberschein
Stromhinüber eine Brücke
Bis zum stillen Hain.—

月光

あなたを想いつつ私はひとり
この河に沿ってさすらう。
ふたり一緒にこの河のせせらぎに
耳を澄ますことができたなら！

あの上りゆく月をふたり一緒に
眺めることができたなら。
月は彼方の緑野より
静かに上ろうとしている。

月は優しく私のまなざしに
銀色の光からなる
橋を河の上に投げ架ける、
向うの静かな森に到るまで。

Wo des Stromes frohe Wellen
Durch den Schimmer zieh'n,
Seh' ich, wie hinab die schnellen
Unaufhaltsam flieh'n.

Aber wo im schimmerlosen
Dunkel geht die Fluth,
Ist sie nur ein dumpfes Tosen,
Das dem Auge ruht.—

Daß doch mein Geschick mir brächte
Einen Blick von dir!
Süßes Mondlicht meiner Nächte,
Mädchen, bist du mir!

Wenn nach dir oft vergebens

河の流れの嬉げなさざ波が
ほのかな月明かりを縫って進むところに
私は見る、急流が留まることなく
流れ下っていくのを。

しかし微光もない闇の中に
河が流れるところには
ただ沈鬱に波が唸りをあげるだけで
眼には何も見えない。

しかし私の運命が
あなたの眼差しをもたらしてくれるなら！
夜ごと私を照らす甘い月の光こそが
愛する人よ、あなたなのだ！

ときおり空しく私があなたを

In die Nacht gesehʼn,	夜に探そうとする時
Scheint der dunkle Strom des Lebens	生命の暗い河は
Trauernd still zu stehʼn;	悲しく静かに立ち止まっているように見える。
Wenn du über seinen Wogen	あなたがこの波の上に
Strahlest zauberhell,	妖しき明るい光を投げると
Seh ich sie dahingezogen,	私はそれが流れ去るのを見る、
Ach, nur allzuschnell! (NL,S.92-93)	ああ、あまりに速く！

原詩は、奇数行が八音節で女性韻に終わる四脚の、偶数行が五音節で男性韻に終わる三脚の、ともにトロヘーウス（強弱格）で構成され、脚韻形式はａｂａｂの交差韻となっている。（最初の二行を図示すると、X̀ X X̀ X X̀ X X̀ X (a) X̀ X X̀ X X̀ (b)）偶数・奇数行の音節数が三つも異なるこの詩形は、シラーの嘲詩「詩神の復讐」など、嘲笑や矛盾を題材にすることが伝統的に多い。[10] レーナウはこの詩形を浪漫的な自然抒情詩でも好んで用い、他にも「海の静けさ」等の代表作がある。ケラーはこの形式から直ちにレーナウを聯想し、酒詩「トカイでレーナウを想う」を残している。

訳詩には最初の詩節のみ韻律を示すスカンション（「—」が揚格、「(」が抑格）が付されており、原詩の音節数だけでなく、漢語の平仄まで写し取る（「—」が平声に「(」が仄声に対応）工夫を明確に示している。こうして原詩の韻律構造をも再現した漢詩風の訳詩が出来上がったが、八言という句が漢詩の伝統にないことは勿論、八言と五言が交代

するのも全く例を見ない。つまり厳密に言えばこれは漢詩でないことは、当事の知識人には火を見るよりより明らかであり、全く新しい新体詩が試みられているといってよいだろう。この結果、訳詩は原文に無い意味内容を過分に含むことになった。以下、この余剰部分を原文と比較する事によって、鷗外訳を検討する。

第一行の Dein gedenkend irr ich einsam は「汝の無きを思ひて已に孤り蓬戸を出で」（直訳では「あなたを想いながら私は独りさ迷う」）と訳され、原文にない「無き」「蓬戸」が介入している。杉本好伸氏はこうした背景に『伊勢物語』や『古今集』を引きながら「伝統的な、和歌的な情趣による連想」が働いていると解釈するが[11]、月を詠むのは「春江花月夜」（張若虚）、「月夜」（杜甫）、「月下独酌」「蛾媚山月」（李白）等を挙げるまでもなく漢詩に好まれた題材であり、語釈でも見たように多くの表現も漢詩から取られている。従ってむしろ漢詩の伝統に連なるといえよう。いやさらにいえば、鷗外が「想は千古に亘り萬邦に通じて変更なし」というように、また高山樗牛が「月夜の美感に就いて」（明治三十二年）でハイネ、ロングフェロー、張若虚らを引用しつつその「沈思、悲哀」の世界を分析している様に、月光は古今東西の詩に好まれたテーマである。ドイツ詩でも、ゲーテの名詩「月に寄す」をあげるまでもなく、アイヒェンドルフらロマン派の詩人が繰り返し好んで歌っている。[12] 和漢洋が渾然一体となった文体実験の場、それが『於母影』の世界である。

訳詩に戻ろう。原詩にない「無」は第十二行にも繰り返され、「汝」の不在感を強調する。「沿岸行」には「うたかたの記」に「岸辺に沿ひて行くほどに」と類似表現が認められる。以後も適宜指摘するが、「月光」「あしの曲」の用語とモチーフは、「舞姫」と「うたかたの記」に頻繁に認められる。第二、三行はともに「安」で始まる反語表現で、原詩の接続法第二式の非現実用法とはニュアンスが異なり、内容を打ち消す意味合いが濃くなる。

第五行。「光彩」は「舞姫」でも帝都ベルリンに来た印象に関して、次のように言及される。「何等の光彩ぞ、我目を射むとするは。何等の色沢ぞ、我心を迷はさむとするは。」目にも彩な光には、従って、「心を迷はさむとする」何ものかも含まれているのであろう。それが何かは詩の後半に明らかになるだろう。後段の「虹」も原詩では「橋」Brücke となっていた。「文づかひ」に、「入日は城門近き木立より虹の如く洩りたるに」とあるように、まばゆい光の広がりと橋のイメージから「虹」と訳したのであろうが[13]、後半明らかになるように、実体もなくすぐに消えて行く運命の虹は、彼岸にいる「汝」と此岸の「吾」を束の間繋いでもいるのである。さらに穿った読み方が許されるならば、この頃おそらく第二部第二幕くらいまで読了し[14]、後年訳すことになる『ファウスト』第二部冒頭近くの「此虹が人間の努力の影だ。／あれを見て考へたら、前よりは好く分かるだらう。／人生は彩られた影の上にある。」（鷗外訳、四七二五～四七二七行）を思い出さずにいられない。

第七行は波を見る者も、波自身も楽しんでおり、「自然＝観察者の内面」というレーナウの自然観をよく表している。この行だけが沈鬱な詩の中で例外的に明るい。

第八行。原文の schnelle（急流）を、「波起波伏」と波の上下運動にとらえ直したのは、急流における荒波の状態を精確に描写しようとしたのではなく、先述したレーナウの自然詩に特徴的な上下構造を鷗外が知悉していたからであろう。レーナウにおける水は、一方では深淵を映す水面となり、他方では「海の朝」で「波は崩れ落ちる／波は立ち上がると、／舟の行く手の航路にかかって／狂える限り泡立つ」とあるように、盛り上がっては崩れ落ちる、上昇と下降を繰り返す波の運動としてとらえられる。

第九・十行は全くの意訳である。流れの見えない闇では川の音だけが聞こえ、「千頃」の湖のようだというのは、目

の前に広がる深淵をそういったのであろう。絶望の深さが効果的に表現されている。「ひろ〳〵と見ゆる湖水」はまた「うたかたの記」において悲劇の娘を溺れさせた場所でもあった。第十一行では愛するの女性にもう一度振り向いて欲しいという淡い期待感と、それはは二度と来ないのだという絶望感が攻めぎあっているが、後半「何日能得償」の「償」には、犯した罪に対する（おそらくは鷗外自身の）自責の念も込められているのでは、という推測を禁じ得ない。

続く十二・十三行では「吾」と「汝」に繰り返し言及され、遠方にある月、すなわち「汝」とこちらにいる「我」との乖離が強調されている。また原詩にない「聽覆倒吾屣」や「深夜空決眸」などには翻訳を越えた実体験の迫真力すら感じられる。次行のTrauernd（悲しみつつ）を「嗚咽」と誇張するのも同じ要因が働いていよう。「うたかたの記」における「我空想はかの少女をラインの岸の巖根に居らせて、手に一張の琴を把らせ、嗚咽の聲を出させむとおもひ定めにき」といった用例から推測すると、「嗚咽」には、河を眺める「我」の哭泣のみならず、別離した恋人の歔欷をも聴き取ることができるのではなかろうか。第十四行の「昏黒生路」の「生路」も、似たような意味合いで「舞姫」に用いられている。「彼が生路は概ね平滑なりしに、轗軻数奇なるは我身の上なりければなり。」十五行目の原詩にない「李花」は恋人の白い顔たとえていったものであるが、興味深いのは、ここで実際に（あるいは幻想で）見ているのは、月の方ではなく「李花」の方なので、「李花」から月を連想しているのである。それほど再会の願望は白熱しているのであろう。そういえば「舞姫」のエリスも「乳の如き色の顔」をしていたのも偶然ではあるまい。

ところで本訳詩においてテーマとなる月は、『於母影』中でも「笛の音」（「おぼろ月夜のかげはれて／さやけき光のそのうちに」）、「戯曲『曼弗列度』一節」（「波上纖月光糾紛」）や『水沫集』に追加された「青邱子」（「月澄むよはに吹かせばや」）に見られる。そもそも月は題辞の一方「岷峨天一方雲月在我側」でも用いられていた、『於母影』の最重要

のモチーフである。この題辞については「天下の二秀山はともに遠くして天の一方に離れているが、それをかげらせる雲、照らす月、ともに此方なる我がかたわらにある」、という意味で「遠い異国の詩歌と、雲月のごとくそれを照らし、かげりを与えるのがわが訳行という寓意」と解釈されている。[15]

四、「あしの曲」

日はかたぶきけりあなたの岸に
ひねもすつかれしひるもねむりぬ
この池の面にみどりの色の
ふかくもうつれる青柳のいと
はるけき空なる人をしのびて
袖はうるほひぬ涙の露に

こゝにはあはれに柳そよぎて
夕暮れのかぜにふるふあしの葉
深くもつゝめる我かなしみを
さやかに照らせるなつかしの君
あしと青柳の葉をもれきて
照わたるほしの影のごとくに

Schilflieder

Drüben geht die Sonne scheiden,
Und der müde Tag entschlief;
Niederhangen hier die Weiden
In den Teich, so still, so tief.

葦の歌

彼方に太陽は別れゆき
疲れた昼は眠り込む。
ここで柳は垂れ下がる、
池の中に、かくも静かに、かくも深く。

Und ich muß mein Liebstes meiden!
Quill, o Thräne, quill hervor!
Traurig säuseln hier und Weiden,
Und im Winde bebt das Rohr.

そして最愛の人を私は遠ざけねばならぬ。
ああ、涙よ、湧きい出よ！
この柳は悲しそうにざわめき、
風の中で葦は震えている。

In mein stilles, tiefes Leiden
Strahlst du, Ferne! hell und mild,
Wie durch Binsen hier und Weiden
Strahlst des Abendsternes Bild.　(NL, S.41)

静かで深い私の苦悩へ
遙かなお前は光を投げる、明るく柔らかに、
この葦と柳を通して洩れ入る
夕星の反映のように。

まず言及しなければならないのは、この詩の訳者についてである。従来これは小金井喜美子訳というのが有力な説であった。しかし小堀桂一郎氏はこれに異議を唱え、訳文の綿密な考証を通して「妄説である」ときっぱりと退け、鷗外訳に他ならないと断言する。[16] 氏の見解は十分な説得力を持ち、ここでもそれに従う。実際、以下に考察するように原文を正確に咀嚼しそれを過不足なく日本語に移しかえる手腕は並々ならぬものであり、鷗外以外には考えられない。

レーナウの原詩は、八音節女性韻で終わる奇数行と七音節男性韻で終わる偶数行が規則正しく交代する四脚のトロヘーウス（強弱格）で構成されており、四行一組の詩節三つからなる十二行詩である。脚韻形式はａｂａｂ（第二、第三

詩節はそれぞれ、acac、adad）の交差韻。いわゆる人口に膾炙した「民謡詩節」で、民謡やリート的な詩に好んで用いられ、この形式を用いたハイネ、アイヒェンドルフらの佳品はしばしば作曲されている。五篇からなる「あしの曲」連作も、メンデルスゾーンやベルクらによって一部が作曲されている。

この原詩二行ごとに現れる八七という音節数が、日本語の八七調に「句訳」される。第一行目を例に取ると、Drüben geht die Sonne scheiden（X̂XX̂XX̂XX̂X）という八音節が「日はかたぶきけりあなたの岸に」（八＋七音）に該当し、訳詩の音数は原詩の倍になる。この八七調には、伝統的な七五の流麗な調べにはない新たな詩的リズムの創出も意図されているのであろうが、これが原詩のテーマである別離と苦悩を効果的に伝えている。日本人の耳に慣れ親しんだ七音より一音多い前半の八音は、枠には収まりきれない何かある不安な感情を掻き立て、それが後半の慣れ親しんだ七音に流入することで、独得のリズムと情緒を醸し出す。例えば第三節の「我かなしみを」「なつかしの君」といった表現は前半八音の被修飾語として叙述の対象を鮮明にし、情緒をさらに深める効果を持つように思われる。

以下、原詩を参照しながら、訳詩について気づいたことを述べる。

第一節。「あなたの岸」は初出では「あなたの峯」になっていた。（原文で「岸」に該当する表現はなく、ただ「彼方」drüben とあるだけである。）詩の舞台は、おそらくはドイツ南部のある葦の生い茂る池であり、その背景には平原が広がっていると考えるのが自然であろう。「かたぶきけり」も原文 scheiden の第一義「別れる」（これは恋人との別離を暗示しよう）を到底含みきれないが、次行の「ひるもねむりぬ」と呼応して「沈みゆく」太陽と迫る夕闇を効果的に表現している。第三行目の「みどり」も原文にないが、続く「青柳のいと」と関連があろう。これは『古今集』の「春雨のふりそめしより青柳の糸の緑ぞまさりける　凡河内躬恒」等にすでに見られる伝統的表現であり、古郡康人氏も

指摘しているように、「和歌和文の伝統的措辞が主流をなしている訳筆」[17]という側面はこの他にも十分に認められる。従来、小金井喜美子説が唱えられたのも、漢学には絶大の自信を持っていた鷗外が以外に盲点であった和歌方面での知識を、喜美子に依存していたのではないかという推測に基づいている。ところで「ふかくもうつれる」に関して『明治大正訳詩集』の頭注には次の様にある。「原詩における『ふかく』は、池の水面にのびた柳の枝が『深々と』垂れている、の意だが、訳詩では『みどりの色が濃く』と続いている。しかしこれは同時に、映った影が深みに達しているように見える、とも、影が濃く映っている、の意味にもとれる。」(前掲書一四三頁)

しかし先に見たように、レーナウにおいて水面は単なる表面としてのみならず、より深い「深淵」への入り口としてもとらえられることを考えると、原詩においてすでに柳の枝は水中深くまで達するとも暗示されている。鷗外訳が優れているのは、その両方を含意するために「うつれる」と意訳したことにある。これは最終節の「照らせる」や「影」とも呼応する、翻訳行為そのものをも暗示するキーワードである。さらにこれにより「青」と「みどり」と二つの色彩の微妙な相違も浮き彫りにされる。すなわち青柳の実際の眼に染み入るような深緑としての「青」と、それが水面に映し出されてやや淡くなった幽玄な「みどり」とが、換言すれば実態とその像(あるいは原文とその訳)とが対比されており、それは同時に漢字と平仮名の醸し出すイメージの相違にも重なる。第二行がすべて平仮名で書かれているのを見ても明らかなように、鷗外は漢字と平仮名の効果を充分考慮して訳詩をつくっている。これまであまり言及される事はなかったが、漢字/平仮名(漢語/和語)の使い分けと比率は、すべて平仮名の「花薔薇」から漢詩風のものまで、内容に応じて十分に使い分けられているのである。

第二節。「はるけき空なる」は初出では「はるけくへたる」となっていた。「空なる」とした方が、遠方にいる恋人の

広いイメージにふさわしいが、原詩十行目のFerneを先取りしているともいえる。しかし何よりも「最愛の人を私は遠ざけねばならぬ」という原詩の断定的調子からは程遠く、婉曲的で繊細なイメージに変容している。また「涙よ、湧きい出よ」という命令形が「袖はうるほいぬ」と過去形に変えられることで、永遠の別離がすでになされた事を暗示する。このように訳詩全体に現在形／過去形が効果的に配されている。第一節・第二節では前半に現在形、後半に過去形を配置し――第一節では「かたぶきけり」と「ねむりぬ」が過去形、「うつれる」が現在形、第二節では「しのびて」は「うるほいぬ」に係るので前半は過去形、後半は「そよぎて」「ふるふ」の現在形――、さらにそれぞれがほぼ、遠景と近景の池に対応している（「彼方」Drüben と「ここ」hier）。この遠景と近景が、「君」と「我」の空間的のみならず時間的乖離を生み、別離と喪失感をいっそう明瞭に浮び上がらせる。

ところで小堀氏も指摘しているように、原詩では「柳」Weiden が負の感情表現である scheiden, meiden, Leiden と韻を踏むなど音楽的要素に秀でた詩であり、鷗外も「そよぎて」(säuseln)「ふるふ」(bebt) といった律動表現を効果的に訳出している。[18] さらに穿った読み方をすれば、両者が心地よく響くのは、それぞれの行内で「ここには」「あはれに」が「そよぎて」と同じ四音であり、「かぜに」「ふるふ」がともに三音であることも一役買っているかもしれない。「夕暮の」は原文にはないが、文脈上自然であり、和歌的情緒を演出して効果的であろう。

第三節。「深くもつゝめる」は原文の「静かで深い」に対応するが、「つつめる」は秘めて外部には出さない＝静かなとなり、四行目の「ふかくもうつれる」とも対応した名訳といえる。四行目の「ふかくも」が平仮名なのは、嫋嫋たる柳の幽玄さを写し取るためであり、九行目が漢字で「深くも」となるなのは「我がかなしみ」の深刻さを描出するためであろう。次行の「さやかに」も原詩の「明るく柔らかに」を一語に収斂しつつ、音楽的イメージも彷彿させる言葉で

秀逸。この二行の後半には「我」「君」が、「我／かなしみを」（二十五）と「なつかしの／君」（五十二）といった交差した音韻構造の中に対照的に配置されている事にも注目すべきであろう。

またモチーフと内容から見れば、「うたかたの記」の「下」、例えば「暮色は早く岸のあなたに来ぬ」や「蘆の一叢舟に触れて、さわ〳〵と聲するをりから」といった表現に影響をとどめていることも付言しておきたい。

五、結び

以上、二篇のレーナウの訳詩を考察して、明らかになったことを整理したい。

「月光」「あしの曲」ともに、恋人との訣別の歌であると同時に、恋人のいる遠方への強い憧憬を吐露した詩であること。またいずれも、レーナウの詩に特有の、自然風景に天上と地上、彼方と此方（ここに我と汝の乖離も暗示される）の対比を読み込んでそれを効果的に訳出し、さらに分裂した自我意識と内面の危機も随所に窺われることである。遠方から此方を照らすのは、「月」と「ほし」という相違はあっても、その反映、すなわち影がテーマとなる。

レーナウの詩を二篇択んだ事は決して偶然ではなく、以上のような特質が『於母影』全篇の、ひいては若き鷗外のテーマと合致したからであった。鷗外がレーナウについて言及した部分は少ない。しかし「現代諸家の小説論を読む」ではゲーテと並びレーナウを次の様に賞賛している。「譬へば面影の詩中にてもギヨオテは「ミルテ」の木はしづかに、「ラウレル」の木は高くと賦し、レナウはこゝにはあはれに柳戦ぎて、夕暮の風にふるふあしの葉と賦したり。彼しづかの字、たかくの字、此あはれの字、ふるふの字に注目せよ。均く是れ景を叙すれども、彼は感相を現し、此は情感に愬ふ。而してギヨオテの句を誦すれば、南欧温和の風景忽焉として我目前に浮び出で、レナウの句を誦すれば、北天凄

冷の物色宛然として我心頭に発露す。強ひてこれが優劣を論ずべきにあらざるなり。」

前半では、ゲーテが自然の「感相」を描く、すなわち「外によりて詩境に進」む詩人であるのに対し、レーナウは「情感」をよって「内よりしてこれに入る」詩人であると述べている。観察者の内面を自然風景に読み込んだレーナウ詩の特徴を見事に言い当てている。また引用された詩語「しづかに」「たかく」「あはれに」「ふるふ」は、両詩人の資質の相違を象徴した言葉である。後半では、鷗外独自の見解として、ゲーテを「南欧温和の風景」、レナウを「北天凄冷の物色」ととらえる。ゲーテについては「ミニヨンの歌」や『イタリア紀行』等の南方への憧れや調和の精神のイメージから、直ちに肯首されよう。レーナウについては、ハンガリーの大草原、オーストリアや南ドイツの風景を歌ったので、必ずしも「北天」というわけではないが、苦悶と憂鬱を湛えた自然風景からこのイメージに繋がるのであろう。漢詩風訳の「月光」でレナウを「列悩」と表記したのも正鵠を射た表記といえよう。

最後に、本稿をまとめるに当り、両方の訳詩で言及され、『於母影』全体のキーワードでもある「影」に言及しておかねばならない。「影」は鷗外において、光の当らない闇の部分を指すのではなく、光そのものの反映であった[19]ことは先に引用したファウスト訳「この虹が人間の努力の影だ」をみても明らかであろう。[20]『於母影』のテーマは、題辞にもあるように、西詩の実像とはいかないまでもその雰囲気（面影）を伝えるのが文学的営為であり、そのために斬新な文体実験が行われたのであった。この実験精神は同時に、鷗外一流の文学的ダンディズムであったともいえよう。すなわち、荒々しい生の感情を、外来文化から考案された一定の規矩、均整に仮託することによって、個の情念から切り離し、普遍的な文学性を与えようとする精神である。鷗外は『於母影』翻訳において形式の均整と装飾を借りて、雅文体創造への試行錯誤の場としたのと同時に、別離した人への想いと内面の危機をも乗り越えていったのである。『於母影』

には従って、訣別した女性の面影も色濃く漂っていることは見た通りである。

本稿では紙幅の都合とは云え、わずか二編に対象を絞らざるを得なかった考察を、他の詩編にも広げて行く作業が今後に残された。

ともあれ、月光そのものも、自ら発光することなく太陽に照らされて輝映することを思えば、一種の影ともいえる。若き鷗外の文学的出発を、幽玄な美と諦念と、様々な形式美でわれわれの眼を愉しませてくれる「月光」に喩えたい誘惑に駆られるのは筆者ひとりのみであろうか。

注

鷗外作品からの引用はすべて岩波書店版鷗外全集（一九七三）に拠る。煩を避けて巻数・頁数は省略した。レーナウ作品からの引用は次の版に拠り、略号の後に頁数を示した。Nikolaus Lenau. Werke und Briefe. Historisch Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. im Auftrag der Internationalen Lenau-Gesellschaft. Bd. 1. Gedichte bis 1834. Wien 1995(=NL)

(1) 明治二十五年に刊行された『水沫集』には鷗外による二篇の訳詩「青邱子」「盗侠行」の二篇の訳詩が加わり、他にも詩句の変更が見られる。本稿では岩波版鷗外全集第十九巻の『水沫集』をテクストとし、異動については本文で言及した。

(2) 日夏耿之介全集第三巻『明治大正詩史』（河出書房新社　一九七五）七二頁。

(3) 懐郷生、浅水生、筑水漁夫等の筆名を用いてゲーテやレーナウの詩を翻訳した。しかし「正に是れ煥官に輝く瑠璃（スマーラグド）の燈、／彌生は薔薇に點火せり／各々の精神は瀰漫すべし注流すべし。／此方を越えてアノ感謝（ラッツアエルストローム）の大江に。」（レェナウ「愛の祭壇」）というように直訳調で批判を呼んだ。

(4) 小堀桂一郎『西学東漸の門　森鷗外研究』（朝日出版社　一九七六）および小堀・神田両氏が『於母影』の訳注を担当した『明治大正訳詩集』（角川書店　一九七一）を参照。本稿も両書の恩恵に浴している。

(5) 特に参考にしたのは Lenau Chronik 1802–1851. Bearbeitet von Norbert Otto Eke und Karl Jürgen Skrodzki. Wien

1992.

(6) 「月光」ついては一八二七年の夏に成立したとする異説もあるが、筆者は一八三二年成立と考える。

(7) Hartmut Steinecke. Nachwort zum „Nikolaus Lenau. Gedichte" Stuttgart (Reclam), 1993, S.162.

(8) Vgl. W. Martens: Bild und Motiv im Weltschmerz. Studien zur Dichtung Lenaus. Köln/Graz 1957,S.102.

(9) Vgl. Alfred Doppler: Der Abgrund des Ichs. Wien/Köln/Graz 1985, S.60f.

(10) Vgl. Horst Joachim Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen. Tübingen/Basel 1993, S.137f.

(11) 慶応義塾大学国文学研究会編『森鷗外・於母影研究』国文学論叢七（桜楓社、一九八五）の「月光」の項を参照（引用部分は四二頁）。

(12) 内容的にも「月光」に近い、人口に膾炙したゲーテの名詩「月に寄す」を択ばなかった理由は、その調和的な調子が、当時、鷗外が直面していた内的危機にそぐわなかったためであろう。

(13) おそらくこのイメージを李白の次の詩に依ったのであろう。「雙橋落彩虹」［李白・秋登宣城謝眺北楼］

(14) 鷗外のファウスト読書については、小堀桂一郎の前掲書、一五一頁以降を参照。

(15) 『明治大正訳詩集』の補注二四を参照のこと。（前掲書、四一七頁）

(16) 小堀桂一郎『西学東漸の門 森鷗外研究』五八頁を参照。

(17) 『森鷗外・於母影研究』の「あしの曲」の項を参照（引用部分は一四六頁）。

(18) 小堀桂一郎前掲書、六五頁。

(19) 漢詩においても影は、特に月影は光そのもの指す。「起行残月影徘徊」［顧況・聴角思帰］

(20) ゲーテの原文では Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.（四七二五行）。これも「影」と訳した二行後の原語は Abglanz である。また「あしの曲」では Bild を「影」と訳している。これらから鷗外は光の反映、あるいは実像に対する虚像を「影」と読んでいることが分かる。この用語を鷗外の全作品にわたって検討することは、本稿の趣旨を大きく越えるが、『於母影』執筆時に忍月との論争において、小説の人物の主客関係を「形」と「影」に喩えていたことは大変興味深い（「明治二十二年批評家の詩眼」）。