

<b>Title</b>	詩のことば・劇のことば : 透谷における〈表現〉の志向性を中心に
<b>Author(s)</b>	清水, 均
<b>Citation</b>	聖学院大学論叢, 13(2): 63-78
<b>URL</b>	<a href="http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/reps/modules/xoonips/detail.php?item_id=489">http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/reps/modules/xoonips/detail.php?item_id=489</a>
<b>Rights</b>	

聖学院学術情報発信システム : SERVE

SEigakuin Repository for academic archiVE

# 詩のことば・劇のことば

——透谷における〈表現〉の志向性を中心に——

清 水 均

Poetic Diction and Dramatic Diction

——An Aspect of Tôkoku's Intention in His Literary Expression——

Hitoshi SHIMIZU

In Kitamura Tôkoku's formation of literary expression, his search for dramatic diction is a matter of great importance, not only with respect to his drama "Hôraikyoku" but also in determining his intention in his later literary expression.

In the early stages of modern Japanese literature, this is a problem we should also grasp in a time framework as a competitive and influential relationship between "dramatic diction" and "poetic diction" in a process of searching for literary expression.

## 序

作家、詩人が自らの〈表現〉を獲得しようとする過程において、彼を取り巻く〈表現〉の制度性に対して余程鈍感であるか無関心である場合や、あえて意識的にその制度性に寄り掛かる場合等を除いては、彼等の殆どは多かれ少なかれ従来の〈表現〉に対するある革新的野心を抱きつつ〈表現〉を模索することになるだろう。その際、殊に、その〈表現〉が書記行為そのものの革新を志向している場合は——例えば、ジャンルの開拓や改良、文語から口語へという用語の変革など——、自らの〈表現〉の根拠自体が問われることにもなる。「これは詩なのか」「これは〈表現〉足り得るのか」という根源的な問い掛けが彼等に突きつけられるのだ。

こうした根源的な問題が突出した形で現れた時代として、我々は明治時代のいわゆる文学改良期、あるいは近代文学草創期という時期をあげることができる。作家、詩人による創出、改良への野心は、その〈表現〉の根拠の多くを「外国」という日本の制度性を免れた場に求めることになるのだが、この場合注目したいのは、「外国」を取り込むことに際し、例えば『小説神髓』が『新体詩抄』を布石とし、また、その『新体詩抄』を生むきっかけが後に触れるように『ハムレット』の翻訳で

**Key words;** Expression, Poetic Diction, Dramatic Diction, Declamation, Representation of Voice

あったりというように、ジャンルの横断という現象を孕んでいる場合が多いということである。このことは、いかに当時＜表現＞そのものが根底的に問われ、模索されていたかということを示しているのだが、一方で意外なほどに彼等のジャンルに対する意識がオープンでダイナミックですらあったということをも示している。

ジャンルという制度性に慣れ親しんだ我々は、それゆえに逆にこうした＜表現＞を生む根底的な地平に降りることが困難になっているのであり、またそれ以上に＜表現＞の生成そのものを検証する視点が欠落しがちであるように思える。言い換えると、「表現されたもの」の地平からは語られるが、「表現を生む」地平においては語られにくいということである。

今私の頭の中にあるのは北村透谷の存在であるが、彼もまた「表現を生む」地平で語られることが稀な存在である。以前私は＜表現のエロス＞という視点で透谷の＜表現＞の志向性の一端を捉えようとしたことがあったが<sup>(1)</sup>、ここで注目したいのは＜劇のコトバ＞への感受性によってもたらされる彼の＜表現＞の志向性ということについてである。初期の『蓬莱曲』や最晩年の『劇詩の前途如何』、更には『悪夢』の存在によって、演劇に対する透谷の関心の高さについてはたびたび触れられるし、勿論、これらの作品自体の解釈はよく行われているわけだが、そもそもの＜劇のコトバ＞を模索すること自体の意義や、その模索を通じて獲得されるジャンルを横断した形での彼の＜表現＞の特質については語られることが少ない。『蓬莱曲』は「表現された」ものとして近代文学（演劇）史においてある突出した意義をもつが、『蓬莱曲』という「表現を生む」ために彼が辿った道筋もまた透谷のその後の＜表現＞活動に大きな影を投げかけているのだ。そして、何よりも＜劇のコトバ＞は文学改良期の＜表現＞の生成にあたり一つの大きな核をなすものであって、透谷という存在も、こうした時代的潮流の中で捉えることによって新たな発見が得られるであろうと思う。

—

透谷が求めた「外国」のひとつにカーライルという存在がある。透谷におけるカーライル受容に関しては、最近の論考としては佐藤善也氏と古田芳江氏のものが目にとまった<sup>(2)</sup>。佐藤氏は、「一夕観」の「心境一転」の様相を、カーライルの『サター・リザータス』第二巻第七章から第九章の「永遠の否定」「無関心の中心」「永遠の肯定」に描かれる主人公「Teufelsdröckh」の心境の変化を辿ることで分析し、古田氏は、透谷初期の批評「當世文学の潮模様」「時勢に感あり」におけるカーライルとの関連を押さえつつ、特に透谷の思想の核心である「内部生命思想」の形成に対するカーライルの寄与について論じている。透谷におけるカーライルの影響は、古田氏が言うように「透谷の文学生涯の全期間にわたって」いるが、ここでは「時勢に感あり」という明治23年3月に発表された最も早い時期に書かれた透谷の批評文に関して触れておきたい。何故なら、この文章とカーライルの、特に『サター・リザータス』との関係性を押さえることで、透谷が獲得した＜表現＞

の新たな側面というものを、先に設定した<劇のコトバ>との関連で捉えることができると考えるからである。

慢語する者あり、吾れ文学世界の大王なりと、悟る所何にかある、憤る所何にかある、教へんと欲する所何にかある、佳公子よ、君が顔は紅るなり、君が眼は清やかなり、君が口は可愛らし、然れども漫々たる宇宙の大真理は、君が前む方にあらずして、君が後にあり、君が理想し出し玉ふ美人は、好し君が掌中の物なる可も、何んぞ神女来つて君と遊ばん、何んぞ天使来て君と笑語せん、君が手は悪魔を拒せぎつゝあるを撃たんとしつゝあるか、将た君が全軀は彼れが掌上に酔臥しつゝあるか。吾れ行き行いて市街を過ぐるに、悲しまざる者はなし、憂ひざる者はなし、悲しみ憂ひを隠蔽せんが為め再び悲しむ可き憂ふ可きの罪を構へつゝ、更らに又悲苦慟哭すべきの事を為す。日に月にドソーフたらん傾きあり、日に月に支離滅裂せんとするの思ひあり、吾れ豈に杞憂せん、唯だ恐る、熱腸なる者、徒らに憤ほり、冷腸なる者、時を得顔に蹂躪し盡さんとするを。「時勢に感あり」

文章中「ドソーフ」という語についてかつて橋詰静子氏<sup>(3)</sup>は、「『ドワーフ (dwarf・小人)』の誤植であるように思われる。」と指摘し、その根拠として「『ドソーフ』のくだりは、市街が吾が民の悲しみ憂いのために刻々に<ドソーフ化>してゆく現状を述べた部分にあたり、『ドソーフ』の語義には「支離滅裂」と同格の、「小型化」<矮小化>してゆく社会、衰微してゆく社会の傾向を表わす言葉がふさわしい。」と述べている。また、橋詰氏自身が「時勢に感あり」の定稿と推定する「慈善事業の進歩を望む」中の「願はくは社界をして此の温情によりて文明の進路を過たざらしめよ。多難なる邦家をして小人國とならしむるな」「社会は其の表面が日に月に粉飾せられ壮麗に趣くに関せず、裡面に於いて日に月に腐敗し、病衰し、困弊するの状を見る」という文脈から、「ドソーフ」は「小人國」「腐敗し、病衰し、困弊するの状」の意味だと推定する。(傍点橋詰氏)

私もまた「ドソーフ」は「ドワーフ」の誤植であると考え。その理由としては橋詰氏が分析してみせたような文脈からの割り出しに説得力があることを根底にしつつ、文脈だけでなく文章全体の構図を捉えた時に、「指導者層」対「民衆」の関係性において、「指導者層」の振る舞いが「民衆」に届かず彼等をむしろ「矮小化」させてしまっているという構図がカーライルの文章にもあり、しかも、この「矮小化」を意味する語としてまさに「dwarf」という単語が用いられているからである。

And again: It is not because of his toils that I lament for the poor: we must all toil, or steal (howsoever we name our stealing), which is worse; no faithful workman finds his task a pastime. The poor is hungry and athirst; but for him also there is food and drink: he is heavy-laden and

weary;but for him also the Heavens send Sleep, and of the deepest;in his smoky cribs, a clear dewy heaven of Rest envelops him, and fitful glitterings of cloud-skirted Dreams. But what I do mourn over is, that the lamp of his soul should go out;that no ray of heavenly, or even of earthly knowledge, should visit him;but only, in the haggard darkness, like two spectres, Fear and Indignation bear him company.

Alas, while the Body stands so broad and brawny, must the Soul lie blinded, dwarfed, stupefied, almost annihilated!' (傍線論者)

さらにまた、「わたしは貧民のために悲しい思いをするのは、貧民のする苦勞のためではない。我われはみんな働くか、さもなければ、このほうが悪いのだが、(我われが盗みをなんと名づけようと)、盗みをしなければならぬ。忠実な労働者は自分の仕事を娯樂とは思わない。貧乏な人は飢えて、喉を渴かしているが、彼にも食物や飲料がある。彼は重荷を負い、疲れている、しかし、彼に対しても天は眠りを、しかも最も深い眠りを送る。彼のけむいあばら屋では、すがすがしい爽やかな、えも言われぬ休息が彼を包み、時折きらびやかな漠然としか思い出されない夢が彼を包む。しかし、わたしが本当に悲しく思うのは、彼の魂の火が消えることであり、天上の知識はおろか、地上の知識の光さえ彼を訪れることもなく、ただ恐ろしい暗闇の中で、二つの幽霊のように、恐怖と憤りとが彼の供をすることだ。ああ、身体がかくもがっしりとして筋骨たくましいのに、魂は盲目にされ、いじけて、麻痺し、ほぼ消滅してしまっているにちがいない。」(谷崎隆昭訳、傍線論者)

『サーター・リザータス』第三卷第四章「奴隷の生活」からの引用であるが、「天上の知識」「地上の知識」を持ちえない場合の「貧民」が陥る「魂」の疲弊した状態を「dwarf」という単語で表している。この記述に続けて「無知という広い宇宙で、人類が協力して獲得した知識のみすばらしい断片、この断片が、あらゆる勤勉をもってしても、なぜ万人に伝えられないのであろうか。」と書いているのは、例えば「諸君の牧師は皿をなめる以外の舌を持たず、諸君の高位の指導者や支配者たちは指導することができず、ほっておいてくれ、君の指導はまっぴらごめんだ、そんな光明は闇よりも暗い、君は給料分だけのものを食って眠っておれ、と八方で激しく叫ばれている声を耳にする。」(第三卷第五章「不死鳥」といった記述に通じる、指導者と民衆の乖離した状況を語っているのであって、こうした「指導者」と「民衆」との関係性に対する認識はカーライルに一貫したものであったといえる。

「dwarf」という単語は更に、『英雄崇拜論』の第五講に次のように使われている。

The Eighteenth was a Sceptical Century;in which little word there is a whole Pandora's Box of

miseries. Scepticism means not intellectual Doubt alone, but moral Doubt; all sorts of infidelity, insincerity, spiritual paralysis. Perhaps, in few centuries that one could specify since the world began, was a life of Heroism more difficult for a man. That was not an age of Faith, — an age of Heroes! The very possibility of Heroism had been, as it were, formally abnegated in the minds of all. Heroism was gone forever; Triviality, Formulism and Commonplace were come forever. The 'age of miracles' had been, or perhaps had not been; but it was not any longer. An effete world; wherein Wonder, Greatness, Godhood could not now dwell; — in one word, a godless world!

How mean, dwarfish are their ways of thinking, in this time, — compared not with the Christian Shakspeares and Miltons, but with the old Pagan Skalds, with any species of believing men!  
(傍線論者)

第十八世紀は懐疑的な時代である、僅かにこの一語の中に、パンドラの箱いっぱいの不幸が籠っている。懐疑主義はただに知的疑惑のみならず、道徳的疑惑をも意味する、即ちあらゆる種類の不信義、不誠実、精神的麻痺を意味するのである。恐らく世界開闢以来、かくまで人間にとって、英雄的生活の困難なりし世紀を、特に挙げようとしても、殆ど不可能であろう。それは信仰の時代、——英雄の時代ではなかった。

英雄精神の可能さえ、万人の心に、いわば公然と拒否されていた。英雄精神は永久に地を払い、瑣末、因襲、凡庸が永久に腰を据えた。「奇蹟の時代」は嘗てあった、或いは恐らく無かったかも知れぬ、何れにしてももはや跡を絶った。驚異、偉大、神性の今や宿るに由なき無気力の世界、——言以て之を掩えば、無神の世界。

当時の人々の考え方は、如何に高邁を欠き、小人的であることぞ、——キリスト教的シェイクスピアや、ミルトン級の人物に比するまでもなく、古代異教の詩人や、如何なる種類の信仰ある人に比べて見ても。(老田三郎訳、傍線論者)

文脈としては、今までみてきたものとは異なるが、「英雄」＝指導者が存在しない社会状況における民衆が「小人的」であるという構図においては共通している。

これらのことから、カーライルの民衆認識と「時勢に感あり」に見られる透谷の民衆把握は共通しており、それゆえに「ドソーフ」が「ドワーフ」の誤植であり、それがカーライルからもたらされている可能性が高いということができるだろう。

しかし、今ここではむしろ『サター・リザータス』と「時勢に感あり」の重なりが大きいこと、それこそ透谷は『サター・リザータス』に触発され、〈表現〉そのものもこの作品からある程度借用している面があるのではないかとこと自体を重視したい。「昔者アレキサンドルと呼ばれし頑童が、地球の二つなきを苦しみて、泣き明かせしを聞けり」というのも、『サター・リザータ

ス』の「Did not the Boy Alexander weep because he had not two Planets to conquer; or a whole Solar System; or after that, a whole Univers?」（第二巻第八章「無関心の中心」）から引いていることは佐藤善也、古田芳江両氏が指摘している通りである<sup>(4)</sup>。

さて、そうした前提に立った上で「時勢に感あり」の少し前、明治23年3月8日に書かれた透谷の日記の記述に注目してみる。

「渡守日記」はチュードレヂツヒの口調にてやるべし、翁曰く、「一度吾れ人間の最下流に居れり。爰に居りて世界の惨憺の甚しきを見たり、其相喰ふ所、相噛む所のすべては吾眼中に集まれり、政治を説く者は虚然之を説き、宗教をいふ者は恍然之を言ひ、而して此下流まで達せず。」

「渡守日記」の翁の言葉が「時勢に感あり」の冒頭の「君知らずや、人は魚の如し、暗らきに棲み、暗らきに迷ふて、寒むく、食少なく世を送る者なり。家なく、助けなく、暴風暴雨に悩められ、辛うじて五十年の歳月を踏み越ゆるなり」という内容と重なっていることは平岡敏夫氏も指摘するところである<sup>(5)</sup>。そうだとすれば、日記のこの部分が『サーター・リザータス』からきている可能性もあるわけで（この年の1月に「当世文学の潮模様」が発表され、この批評文が「時勢に感あり」とほぼ同想であることから透谷が日記を書いた時点で『サーター・リザータス』を読んでいた可能性は高いと思われる）、その時間問題になるのは、「チュードレヂツヒの口調」の意味である。

「チュードレヂツヒの口調」とは何なのか。先の平岡氏も、また北川透氏も、この日記の引用をする際どちらもこの「チュードレヂツヒの口調にてやるべし」という部分は省略している<sup>(6)</sup>。両者ともに「最下流」の存在に注がれる透谷の視線をここから抽出することを眼目としているのでこの部分に触れる必要はないのだが、そのために、透谷が「何を書こうとしていたか」ということを明らかにするが、それを「どのように書こうとしていたか」という、透谷における〈劇のコトバ〉ひいては言葉そのものの獲得の様相について触れるには到らなくなった。

それにしても「チュードレヂツヒ」とは何なのか。戯曲の構想であるという点から言って、「チューダー朝的」即ち「シェークスピア流」ではないかとも考えたが、そのドイツ語風の表記がひっかかる。そこで私は、逆にこのドイツ語風の表記をヒントとして、これは『サーター・リザータス』の主人公であるドイツ人教授「Teufelsdröckh」の透谷による変形的なカタカナ表記ではないか、というふうに推測している。「チュードレヂツヒの口調」で語られる内容がまさにこのドイツ人教授の語る内容と重なることは既に見てきた通りである。また、「〇〇の口調にてやるべし」ということから、その「口調」に顕著な特徴があり、その特徴をもって「翁」の性格付けをしようとしているフシがあるが、『サーター・リザータス』では「Teufelsdröckh」の口調そのものが作品の中で重要な役割を果たしているのである。

文体について言っても、この著者は同じような天才的才能を発揮するが、それが同じような粗雑さと、むらのある表現と、明らかに上層階級の人びとと交際していないがために、損われている場合があまりにも多い。すでにそこはかとなく触れたとおり、時折、非の打ちどころのない力強さ、真の靈感が目につく。彼の熱烈な思想がそれ相当の熱烈な言葉になって表現されてくるが、それはさながらジョーヴの頭から火焰と光輝に包まれて出できたる、完全武装のおびただしい数のミネルヴァのようだ。豊かな個性的な用語、絵さながらの鮮やかな引喩、烈しい詩的強調やおどけた巧みな言いまわし、明晰この上ない知性と結合した奔放な想像から生じてくるすべての美しさと恐ろしさが交互に入れ替わって、美しい変化を作り出している。(中略)それが、天才の持っている最高の特質そのものの中に数えられる真のユーモアの声調であり不明瞭音なのか、それとも、明らかに最低の特質そのもの以下に位する単なる狂気と愚かさを反響しているものなのか、今日に至るまで我われが十分に納得したことはないのである。

(『サター・リザータス』第一巻第四章「特徴」)

透谷がここで紹介されている主人公の「口調」のどこまでを想定していたのかは明確にはわからない。しかし、「熱烈な言葉」「豊かな個性的な用語、絵さながらの鮮やかな引喩、烈しい詩的強調やおどけた巧みな言いまわし」「真のユーモアの声調」といったところなどは「渡守日記」だけでなく「時勢に感あり」「當世文学の潮模様」の文体をも彷彿とさせるものがある。そして、「指導者層への批判」というこれらに共通した内容を考慮すれば、少なくとも「Teufelsdröckh」=「悪魔の排泄物」=「アウトサイダー」としての口調が求められていたということではできらるだろう。さらに、「渡守日記」が戯曲の腹案であることからして、アウトサイダー自らが語るソリロキーが、<劇のコトバ>として形成されようとしていることこそが重要な意味を持つであろう。

「渡守日記」は『蓬莱曲』に結実する戯曲(あるいは劇詩)の試みの過程にあって、ついに完成されることのなかった作品であるが、よく言われるように、その構想の何らかの部分は『蓬莱曲』に流れ込んでいるとみてよい。そして、「渡守日記」の構想の中でこのソリロキーについてはほぼ『蓬莱曲』の主人公柳田素雄のセリフに引き継がれているといえるだろう。ただし、現代の我々からすれば当然のものともみなすこの劇におけるソリロキー自体も、演劇改良が目指されていた当時において<劇のコトバ>としての妥当性が問われる言葉であった。それゆえ、柳田素雄のソリロキーは文語で書かれていたとしても<劇のコトバ>としては斬新であったし、透谷にそれが可能だったのは、歌舞伎の言葉に改良を与えるというのではなく、別のルートで言葉を獲得しようとしていたからである。その意味では森鷗外の「マンフレット一節」(『於母影』)の存在は重要であろう。

わが眼はあやしくもわが内をのみ見て外は／見ず、わが内なる諸々の奇しきことがらは／必ず

究めて残すことあらず。(『蓬萊曲』第二齣第二場)

わがふさぎし眼はうちにむかひてあけり (「マンフレット一節」)

『蓬萊曲』の〈劇のコトバ〉の獲得に鷗外訳の刺激があったであろうことは想像に難くないが、その刺激は「マンフレット」の思想に共鳴したこと以上に、バイロンの詩の訳が十・十調という新しい詩型を帯びた時に、透谷にとってはこれが〈劇のコトバ〉へと変換しうるソリロキーの響きとして捉えられたであろうということである。その際、十・十調をとる必要は勿論ない。肝心なのは新しい詩型の響きの中に新しい〈劇のコトバ〉の可能性を見いだすことであった。

いや、ここではむしろ透谷と鷗外の直接的な関係性すら問題ではない。透谷、鷗外個々の〈表現〉の模索が〈劇のコトバ〉の追究と〈詩のコトバ〉の追究という別の地平でなされているながら、この二つのジャンルにおける〈表現〉の模索がわかちがたい関係で結びついていたということが重要である。その意味では、透谷が「マンフレット一節」を実際には読んでいなくてもなら構わないのであって、事実、透谷と鷗外の対関係は、明治十年代から三十年代にかけての演劇改良運動と新体詩運動の関係という大きな関係性へと敷衍できるものなのである。逆に言えば、透谷の〈劇のコトバ〉の獲得は、演劇改良と新体詩運動が交錯する〈劇のコトバ〉と〈詩のコトバ〉の狭間において可能だったのである。そうした視点からすると、透谷にとって『新体詩抄』を上梓し、演劇改良にも関わった外山正一が存在も意外にも大きかったといえる。

## 二

『若菜集』前後の二つの文章で<sup>(7)</sup>、詩における雅語の限界と、五音・七音による定型を唯一の詩の根拠とせざるを得ないことへの違和を訴えていた島崎藤村は、にも関わらず『若菜集』では逆に、定型の韻律性にあえて拠りかかりこれを利用することで和語の再生産をもくろんだ。これによって、彼は新体詩の一つの達成をなしたが、やがて散文へと〈表現〉の場を移していくことになる。一方、外山正一は、その唯一の詩の根拠でもあり呪縛でもあった定型の軛を、ポジティブに取り扱うことで新たな新体詩を確立しようとしていた。

予が斯の如き新体を用ふるは他の故にあらず。予の思想予の感情を。感情的に語らむ為めの方便と為すものなり。七五若しく五七の調は。抵抗力少なく平穩に。軽々と舌の動く為めに便利なるも。種々変化ある思想及び情緒は。到底斯る一定窮屈なる体形を以て常に適当に云ひ表はし得べきに非らず。却て種々変化ある体形を使用するこそ適当なるべけれ。人はいさ知らず。少なくとも予は。七五或は五七の調を変化なく使用するを以て。感情的口演の方便に合ひたる

ものと為さず。(『新体詩歌集・序』明治28年9月)

大體から申せば。尋常七五者流。五七者流は。新體詩は常に。斯の如き口調の束縛の下にある如きものであらうと思ひませうが。我々は其れに反して。斯る究屈なる羈絆を脱したものであらう。と思ふのであります。(『新体詩及び朗読法』明治29年3、4月)

外山の論は、要するに定型を排除することで、感情の流露にふさわしい「口調」を持つ朗読(「口演」)に耐えうる詩を目指しているのである。では、具体的に外山はどのような詩を朗読にふさわしいものと考えていたのかといえ、例えば「二龍山の絶頂に於ける可児氏の自殺は。支那四億の怯懦漢に。日本魂の何物なるかを指示する碑標なり。」(『旅順の英雄可児大尉』)といったものがそれである。軍歌であるという表現内容については今はおくとして、これが一行で書かれているという散文性にこそ彼の「新、新体詩」の問題性は内包する。当時も今も詩の達成度としては比べようもなく『若菜集』に軍配があがるわけだし、これを「詩ではない」というのはたやすい。しかし、ではこれを「詩ではない」とすればどのような<表現>であるのか。

先に触れたように、外山は、定型を排除した散文的な<表現>を「それでも詩だ」といえる根拠を朗読性の中に見いだしている。言い換えれば、言葉がある種の朗読法に耐え得るものであるということが彼にとっての唯一の詩の根拠であった。だとすれば、問題は彼の考える朗読法にあるということになるだろう。

結論的に言えば、それは「ディクレーション」の概念を意味する。

如何様。我邦に於ては。感情的に詩文を朗読したり。誦したりする事はありませぬ。英語にて「レシテーション」とか「デクラメーション」とか云ふ様な事は。本邦には。未だ普通には行はれぬ事でありませぬ。文を作るも。詩を作るも。自分が。之を感情的に朗読したり。誦したりする事を為さざる而已ならず。亦。他人が之を為すのを希望する事もありませぬ。(『新体詩及び朗読法』)

しかし、それはこの時期に外山によって唐突に提起されたものではなく、彼をも含む、というよりも、彼も主体的に関わってきた演劇改良の展開の中で、<劇のコトバ>の問題として浮上してきたものであり、それが「朗読法」を媒介として<詩のコトバ>の問題と踵を接するに到ったのである。

末松謙澄の講演速記録「演劇改良意見」が発表されたのは明治19年11月(講演自体は10月)のことであるが、それよりも早く、外山正一は「演劇改良論私考」を同年9月に出していた。彼等の示した改良の方向性は多岐に渡っており、なかんずく欧化主義という政策的な意味からも、その

重要点は劇場の改良にあったといえるわけだが、そうした中で<劇のコトバ>の問題が、その後の逍遙、鷗外、更には透谷にも引き継がれる重要な要素としてせりあがってきた。

末松が「殊に日本の芝居には獨物語の極めて少なひには大いに西洋芝居に劣つて居る彼のハムレット親王が（ツー、ビー、オーア、ナツト、ツー、ビー）云々と獨り語りする様な名文句が更らないのは、日本の演劇に取りては遺憾千萬でござります。併しひとり物語など、云ふは餘程の名優で綽々として餘裕あるものでなければ出来ませんし且日本の俳優は常に舊風を負ひ僅かのひとり物語りでさへも之れをば大抵チョボにお頼み申し自分は跳りのみで済ますこと多く真に看客の情を動かすに足らぬ事は前申し上げた通りであります」と述べ、外山もまた、「先づ第一かのチョボの制は宜しく廃すべきものと思はるゝなり。人形芝居ならば義太夫かたりが必要なれども人間芝居にてはひとり必要物にあらざるのみならず、却つて狂言を見、口積を聴くの妨害となるものなり。」というように、<劇のコトバ>の問題はチョボの存廃の問題としてまず浮上してきた。透谷の日記（明治25年3月8日）が伝える改良派依田学海の説にも「床浄瑠璃は廃すべし、役者自らをして言はしむべし」とあり、また、透谷自身も後にチョボの廃止を示唆する発言をしている<sup>(8)</sup>。（「劇詩の前途如何」）チョボの問題は末松が指摘するように、音楽の問題である以上に「獨物語」という劇におけるソリロキーあるいはアサイドの問題、即ち言葉（セリフ）の問題と直結する。

この問題にいち早く反応したのは坪内逍遙である。愛知外国語学校在学中から既にシェークスピアの講義やエロキューションの問題に接していた逍遙は、しかしチョボの廃止には慎重であった。「末松君の演劇改良論を読む」（明治19年10月）において改良派批判を開始していた彼は、続いて「チョボは改良すべし廃止すべからず」「再びチョボと傍言を論ず」（ともに明治19年10月）を書きチョボの問題に焦点を絞っていく。逍遙の意図としては「公然主義もなき改良を唱へて妄に西洋の劇をたうとみ無謀の改良をなさんとする」と言うように、その急進的な欧化主義を批判するという面があったであろう。しかし、ある意味保守的ともいえる彼のチョボ改良論＝擁護論は、やがて、「読法を興さんとする趣意」（明治24年4月）で提出する彼の「機械的読法」「文法的読法」「論理的読法」の分類が鷗外によって整理し直されるに到って、期せずして外山が後に提起する詩の朗読法の概念へと近づいていくことになる。

逍遙の「読法」は、「我が所謂朗読法の本願は人性研究にありと雖も、其の第二の誓願は此の缺乏をも補うて未来のシェークスピア、ゲーテの説明者となり、批評家となり、兼ねて使命解釈の助手たらんと欲するなり」とあることから明らかなように、むしろテキスト解釈の方法という色合いが強く、批評家の必要要件としての読みの問題に傾いている。（だからこそ逍遙はこの問題を引き継いで、後に「読書法を説きて国文学者に望む」を書くことになる。）このあたりの姿勢を鷗外は「逍遙子が論理的読法の精神的部門は會（＝解釈 筆者注）に外ならじ」（「逍遙子の朗読法」明治24年9月）と指摘しているわけだが、しかし、朗読法そのものの記述に関しては鷗外の言う「読」、即ち「語を逐ひて聲に発するなり」というエロキューションの問題を内包している。そこで、

鷗外は逍遙の意図とは異なるレベルでこのエロキューションの問題を整理していくのである。彼はゲーテの分類に従って「レチタチオン」と「デクラマチオン」という「読」の概念を示す。既に鷗外は「演劇場裡の詩人」(明治23年2月)の中で、「戯曲を読むには常聲にてこれを読むと直ちに曲中の人物に扮して其語を吐く(「デクラマチオン」)との間なる一種の読法『レチタチオン』を用ゆるものなり」と、戯曲の読法の必要を説く中でこの分類を用いていたが、これを、「レチタチオン」=「三人称の事をいふ」,「デクラマチオン」=「書を読む人、我性を忘れて、身を書中の人物の地位に置き、其情の動くに任せて言葉を出すこと、俳優が場に上りて技を演ずるをりの如き即ち是なり」というように、戯曲の読みというのではなく、あくまで、エロキューションそのものの分類として扱っている。

しかし、逍遙の「論理的読法」は、鷗外が「俳優が場に上りて技を演ずるをりの如き」と示唆しているように、これを戯曲のセリフの発声法のレベルで捉えれば、<劇のコトバ>の朗読法としての「ディクラメーション」に到達することになるのだ。そしてそのことは、結果的にかつて批判の対象者であった外山の<詩のコトバ>の朗読法をもたらすことになるのである。

外山自身の論においても、彼の提唱する「新、新体詩」の<詩のコトバ>が、<劇のコトバ>の変換によってもたらされていることが示されている。先に印用した「新体詩及び朗読法」の「ディクラメーション」に触れた箇所のすぐ後に、

西洋には演述と云ふ事が多く。日本には其の少ないと云ふの異同は。西洋の浄瑠璃と。日本の浄瑠璃とを比較して見ると能く分ります。

と述べ、また更に別の所では次のように言う。

シェクスピーヤの作には。又我邦の浄瑠璃に於ては。決して見る事の出来ぬ事が澤山あります。即ち。優美高尚なる情操。即ち「センチメント」の演述が澤山あります。

シェークスピア劇の「演述」にも匹敵する「センチメント」な「口演」、これが外山の打ち出した詩の朗読法の理想であり、そうした「口演」=「ディクラメーション」に耐えうる詩が彼の理想の「新、新体詩」であったのだ。

### 三

ところで、透谷における<表現>の獲得の地盤ということに話を戻すためにも、外山の「新、新体詩」の提唱を『新体詩抄』からの展開として捉えてみるならば、一方で当初の指針であった俗語

使用の課題が推進されつつ、他方では、新体詩のまさに詩としての大きな根拠であった七・五定型を真っ向から否定することになった。このことは、例えば桂秀実氏が『新体詩』という呼称によってイメージされていた創成期の詩的モダニティとは、まず、五七調の『長歌』に対する七五調のことだった<sup>(9)</sup>と指摘するように、五七ではなく七五定型こそが詩の根拠として、また世俗化の機能として積極面を持っていることは事実だとしても、やはり、伝統的音数律に依拠するという消極面（ある種の後ろめたさ）を拭いえず、やがては解消されるべき詩型として外山には捉えられていたであろうことを示す。

だが、にも関わらず、後の「新、新体詩」の「ディクレーション」に到る、言葉の響きに対する彼の感受性は、『新体詩抄』における七・五定型におさめる翻訳の作業において既に胚胎していたといえる。そもそも、『ハムレット』という戯曲の独白が何故詩足りえるとされたのか。それはとりもなおさず外山がその「To be, or not to be:that is the question.」という原文の言葉の音調に「詩」を感じる感受性を持ち合わせていたということにはほかならない。けれども彼はそれに定型という明確な根拠を与えることによってしかこれに「詩」としての外皮を与えることができなかったのだ。

外山は『新体詩抄』の翻訳作業とほぼ重なる時期に、『ハムレット』の逐語訳を「西洋神聖霊験皇子の仇討」と題して行っていた。「To be, or not to be:that is the question」の部分についてこの逐語訳と新体詩の訳を比較してみる。

生くるがましか死ぬるがましか、嗚呼どうしたものか、（『霊験皇子の仇討』）

死ぬるが増か生くるが増か／思案をするはこゝぞかし（『新体詩抄』）

逐語訳の方も基本的には定型となっているが、これを「詩」として改変する時には定型をはずれた部分をいかに定型におさめるかという点に工夫が必要であっただろう。即ち、「嗚呼どうしたものか」という表現に挿入された感嘆詞は原文にはない部分だけに、「霊験皇子の仇討」における劇の翻訳としては工夫があったといえるのだが、「詩」の冒頭の表現としてはなじまないと判断されたのであろうし、「生くる」と「死ぬる」の位置を交換することで「シ音」を語頭におき、それに呼応して頭韻を踏むように「思案」という語が選ばれたのであろう。また「こゝぞかし」という語も、語の末尾が「シ音」であることで韻律に仕える語として選ばれたのであろう。ともかくも、『新体詩抄』の段階では、定型というフレームは確保しつつ、その中で原文の持っている言葉の響きだけはいかすように言葉を変換し、「詩」を成立させたのだ。

そういう意味では『新体詩抄』から「新、新体詩」への転換は、本来外山が戯曲に見いだしていた言葉に内在する響きへの感受性を、伝統詩型の枠に止まらせず、それをいかす再生の過程であっ

たとも言うるのだ。ただ、そのためには逍遙、鷗外といった存在を介して＜詩のコトバ＞が＜劇のコトバ＞と不即不離の関係の中で捉え返されていく過程が必要であったのである。

このように、外山の「新、新体詩」の方向性を支えたのは、＜劇のコトバ＞に＜詩のコトバ＞を感じる感受性であった。そして、「新体詩及び朗読法」でその「演述」「口演」という詩的根拠には劇における「ディクレーション」の概念が援用されたわけであるが、しかし、「旅順の英雄可児大尉」の例をとっても明らかなように、それが実際に読まれないかぎりはその作品を「詩である」と規定することはできない。むしろ、書かれた文字を読むだけではこれを詩として評価することは困難なのであって、仮にこれを詩だと判定できるような「口演」の仕方があったとしても、それは最終的には「読み方」の問題であって、エクリチュールとしての詩作品そのものの中に詩の根拠が存在しているわけではないのである。だとすれば、実際に演じられることを前提とする戯曲とは異なり、詩人が何らかの意味で「ディクレーション」を際立たせようとするならば、書かれた文字のレベルにおいて、読まれる「声」を現前化させる工夫が必要とされるのである。

だが、このことは逆の見方をすれば、「声の現前化」というものが＜表現＞にある種の特性を与えることができるということの意味し、詩というジャンルに限らず、工夫次第では何らかの形での「演述」「口演」を喚起するようなエクリチュールとしての＜表現＞が可能であるということである。

北村透谷が「チュードレヂツヒの口調」という「ディクレーション」を発見し、これを『蓬萊曲』の＜表現＞として取り入れたことは先に見た通りであるが、その後の＜表現＞活動をあとづけでいった時、外山が＜劇のコトバ＞を＜詩のコトバ＞に変換させたような明らかな展開の仕方ではないにしても、「声の現前化」というレベルでの「ディクレーション」の採用が、彼の＜表現＞のある部分を支えているということが出来る。無論、「声」といっても文語の範囲でのことではあるが、「声としての言葉」が我々の読みの中核をなすような＜表現＞が、ひとつの傾向として存在するのである。そして、そうした傾向を持つ作品はやはり「詩」というジャンルに顕著な形で現れる。いくつかの例をあげてみよう。

【例1】「ほたる」

ゆふべの暉をさまりて、／まづ暮れかゝる草陰に、  
わづかに影を點せども、／なほ身を恥づるけしきあり。

羽虫を逐ふて細川の、／浅瀬をはしる若鮎が、  
静まる頃やほたる火は、／低く水邊をわたり行く。

腐草に生をうくる身の、／かなしや月に照らされて、

もとの草にもかへらずに、／たちまち空に消えにけり。(傍線筆者)

この詩に原「ほたる」ともいうべき「蛸」という作品がある。その改稿の後をみると「ほたる」の〈表現〉の特質がより明らかになる。

「蛸」

ゆふべの暉をさまりて／まづ暮れかゝる草陰に  
はつかに影は點せども／なほ身を愧づる景色あり

羽虫を逐ふて細川の／浅瀬をはしる若鮎が  
静まる頃やほたる火は／低く水邊をわたり行く

腐草に生を享けし身の／月の光に照されて  
もとの草にもかへらずに／たちまち空に歸りけり

最大の改稿点として、「月の光に照らされて」が「かなしや月に照らされて」に改められた点をあげたい。透谷のそれまでの抒情詩との大きな相違点は、風景を風景として描き、そのためにむしろ発話者の「声」が抑制されているという点にあるが、それゆえにこそ、逆に、この「かなしや」という主観的で直接的な感情表現が際立つことになる。透谷の改稿の狙いもまさにそこにあったといふべきで、「かなしや」という詠嘆の「声」を響かせるための改稿であるといえる。

【例2】「眠れる蝶」(第三連)

破れし花も宿假れば、／運命のそなへし床なるを。  
春のはじめに迷ひ出で、／秋の今日まで酔ひ酔ひて、  
あしたには、／千よろづの花の露に厭き、  
ゆふべには、／夢なき夢の數を経ぬ。  
只だ此のまゝに『寂』として、／花もろともに滅えばやな。

いわゆる〈蝶詩篇〉のうち、「蝶のゆくへ」は全編に渡って「蝶の声」が導入されているのだが、この「眠れる蝶」は第三連のみに「蝶の声」があることで、作品の中でよりその「声」が際立つようになっていく。即ち、それまでの、発話者の視線が捉えた「蝶」に対する語りかけが、一転して

「只だ此のまゝに『寂』として、／花もろともに滅えばやな。」という「蝶」の主体的な想いによって変わることで「声」の位相が唐突にもずれ、読者は詩に内在する「声」の存在に意識的になるのである。勿論、この「声」は発話者自身の想いを「蝶」に仮託しているわけだが、「声」が前面に押し出されるように描かれることによって、発話者自身の抱えたはかなさが、誰のというのではなく、「想い」それ自身として語られることになるのである。そして、こうした「哀れな儂い存在としての声」そのものを際立たせる方向に＜表現＞が向かっているということが重要で、ここから最後の抒情詩である「露のいのち」の＜表現＞までの距離は、あと一歩のところまできていると言えるのだ。何故なら、「蝶の声」が同じく「儂い存在」としての「露の声」に変容した時、元来「儂い存在」の象徴である「露」は、言葉が俗謡の意匠を纏い韜晦の色を帯ることで、「声」が「声」としての質においてより高い度数を獲得することになるからである。

【例3】「露のいのち」

待ちやれ待ちやれ、その手は元へもどしやんせ。無残な事をなされま／い。その手の指の先にも、これこの露にさはるなら、たちまち零ち／て消えますぞえ。

吹けば散る、散るこそ花の生命とは悟つたやうな人の言ひごと。この／露は何とせう。咲きもせず散りもせず。ゆうべむすんでけさは消る。

草の葉末に唯だひとよ。かりのふしどをたのみても。さて美しい夢一つ、／見るでもなし。野ざらしの風颯々と。吹きわたるなかに何がたのしく／て。

結びし前はいかなりし。消えての後はいかならむ。ゆうべとけさのこ／の間も。うれひの種となりしかや。待ちやれと言つたはあやまち。と／く ― 消してたまはれや。

この作品における「はかなさの心情」の＜表現＞における特質は、まず、「待ちやれ待ちやれ」（禁止・懇願）⇨「ゆうべむすんでけさは消る」（詠嘆）⇨「とく ― 消してたまはれや」（反転した懇願）という劇的展開を表現するにあたり、あたかも「一人芝居」のような「声」を現前化させることが有効に機能していることである。殊に、俗謡の口調を用いることで、＜詩のコトバ＞が「声」の存在を前面に押し出すことになるが、それに伴う透谷のここでの俗謡調の独自性は、「はかなさの心情」の処し方が、同時代の他の「露」を描いた作品が詠嘆的な表出にとどまるのに対して、「消滅」を自ら要求するという自嘲的な韜晦を含んでいるということである<sup>(10)</sup>。「結びし前」と「消えての後」、「ゆうべ」と「けさ」の狭間という境界線上に立ち、その境界自体が「うれひの種」

となるような地平に立つがゆえに消滅志向が生じるわけだが、その志向が「どうせはかない命なら」という反転した気分から生じたものであるがために韜晦に陥らざるをえない。その時、〈表現〉はまさに俗謡的という遊戯的な言い回しであることがこの気分を表出するにふさわしいものとして透谷に要請されたのだ。透谷はここで、自嘲を含む韜晦した心性を、俗謡的な「声」を現前させることによって〈表現〉しえたのである。

今まで見てきた例に示されるように、北村透谷における「声の現前化」は「はかなさ」の〈表現〉と深い関連を持っている。そして、その「はかなさ」は「存在の0地点を志向する心性」とも呼べるものを〈表現〉しようとする透谷の志向性と深く関連しているし、また、その意味で、必ずしも意図的に「詩」というジャンルに限って〈表現〉しようとしたものでもない。そのあたりのことは別の機会に触れることにするが、いずれにしても、〈劇のコトバ〉を模索する中で獲得された「ディクレーション」が、その後、「声の現前化」というレベルにおいて彼の〈表現〉にひとつの核をもたらしたことをここでは押さえておきたい。

注

- (1) 拙論「北村透谷における『表現のエロス』——「論理」の高唱に伴う「情感」の要請——」（『女子聖学院短期大学紀要』28, 1996年3月）、「〈恋愛のエロティシズム〉表現の生成——北村透谷・島崎藤村による『感性共有圏』のもたらしたもの」（『島崎藤村研究』26, 1998年9月）他。
- (2) 佐藤善也『北村透谷—その創造的営為』（1994年6月、翰林書房）、古田芳江「北村透谷とカーライル」（『日本文学』, 1980年10月）「透谷とカーライル——『人生に相渉るとは何の謂ぞ』の一背景に関して」（北村透谷研究会編『透谷と現代』1998年5月 所収）
- (3) 橋詰静子『透谷詩考』（1986年10月、国文社）
- (4) 佐藤善也氏は『日本近代文学大系9 北村透谷・徳富蘆花』の補注の中で、古田芳江氏は前掲論文「透谷とカーライル」の中でそれぞれこのことを指摘している。
- (5) 平岡敏夫『北村透谷研究 評伝』（1995年1月、有精堂）。ここで平岡氏は『渡守日記』の構想の翁が、「一度吾れ人間の最下流に居れり。爰に居りて世界の惨憺の甚しきを見たり、其相喰ふ所、相囓む所のすべては吾眼中に集まれり」と言って政治家も宗教家もこの下流まで達しないと述べているごとき、最下流の人々が魚群として表現されていると読むべきである。」と述べている。
- (6) 平岡氏は前掲書、北川透氏は『北村透谷■試論Ⅰ 〈幻境〉への旅』（1974年5月冬樹社）
- (7) 「韻文に就て」（『太陽』1895年12月）及び「雅語と詩歌」（『帝国文学』1899年4月）
- (8) この中で透谷は、「新しく生るべき劇場は、遂にチヨボを如何せまし。之を存すべきか、存せば如何なる度に於て存せん、之を廃するとせば全然、我邦の劇に固有の特宜なる整合の精神を打破せるべからず。将来の劇詩家の考慮すべき問題の一として、之も亦た多少の議論あるべき事なり。」と言い、「チヨボ」の廃止までは直接述べてはいないが、我国旧来の「整合性」を批判的に論じている文脈から、また、この記述のすぐ前の所で、福地櫻痴の新作を「チヨボを交ゆる事少なし」という点で好意的に述べている点から、透谷が「チヨボ」を否定的に捉えていることは明らかである。
- (9) 絳秀実『日本近代文学の〈誕生〉』（1995年4月、太田出版）
- (10) 例えば、戸川残花「白露」（1893年5月）はその典型であるし、明治30年に出た『抒情詩』に多数収められている「露」の詩も詠嘆的情調を表出していることには変わりはない。ただし、その中において島崎藤村の「なりひさご」（1893年9, 10月）は俗謡調をもって「はかなさ」を描いている点、むしろ、透谷の方が藤村に触発されたということは考えられる。