

# 藤村『夏草』の序歌（『琴後集』）をめぐって

——「心の戦」としての詩歌——

五十里 文映

『夏草』（明治31・12春陽堂）は跋文「夏草の後にしるす」にある

ように、明治三十一年七月から九月までの一夏の間、姉の婚家である木曾福島の高瀬家に滞在し書き下ろされた、藤村の第三詩集である。その巻頭には次のように、村田春海『琴後集』の歌集の部（文化10（一八一三））に拠る一首が引かれている。

夏草に野中の水はうづもれぬ

もとのこゝろをたどるばかりに

琴後集

『夏草』については長詩「農夫」を除けば論者が少なく、特にこの『琴後集』巻二・夏歌・414「夏草」の一首についてはこれまで殆ど検討されていない<sup>1)</sup>。しかし、巻頭に掲げられたこの序歌は詩集の総括あるいは詩集に対する批評といった面を持つはずである<sup>2)</sup>。本稿では、そこに託されている意味を明らかにし、もって『夏草』についての理解を深める助けとしたい。また本検討を通じて、藤村が、詩作に勤しんでいたその当時において、自らの心から溢れ出る詩歌というものを確かに求めて苦闘していたこと、すなわち、後に「私は

あの友人の後を追って、もつと心の戦を続けて行かうとした」（藤村「昨日と一昨日」『早稲田文学』大正8・1・1）と、北村透谷からひき継いだ遺志であるかのように藤村が言うところの「心の戦」に、確かに挑んでいたことを追認したい<sup>3)</sup>。

歌の底本については、藤村が愛読していた『日本歌学全書』（明治23・10）24・12（博文館）の統編である、『続日本歌学全書』（明治30・12）33・5（博文館）の第二編『賀茂真淵翁全集下巻』（明治31・2）に『琴後集』の歌集の部が収録されており、それに拠ったのであることが既に指摘されている（関良一・剣持武彦注釈『日本近代文学大系第15巻藤村詩集』昭和46・12角川書店、剣持武彦氏担当箇所）。

本稿で次第に明らかにするように、この和歌は「夏草」の表題にちなんで<sup>4)</sup>いる（『日本近代文学大系第15巻藤村詩集』前掲）というだけでは決してなく、芸術への愛慕、芸術家としての老いの自覚と嘆き、心の泉から溢れ出るという芸術観、これら『夏草』詩篇の主題や藤村の理念を、見事に託し得ている。このことから、序歌を探すという状況下で偶然にこれに目を付けたというよりは、『夏草』の詩作とほぼ並行して『琴後集』あるいは『賀茂真淵翁全集下巻』<sup>5)</sup>を味読しており、その際特に注目し、結果的に巻頭に置いたと

いう次第が想定されるのであるが、定評のある叢書とはいえ刊行されて間もない本書を藤村が早くも味読したその動機には、『万葉集』を学ぶということがあったと思われる。『万葉集』の歌人たちは、自殺した透谷の「心の戦」を継承すべく新体詩に着手した当時の藤村において、透谷と同じく既成概念を持たずに対象に直に接し、純粹な感情を露わにする詩人という点で重視されており、特に措辞の面で『万葉集』は『若菜集』（明治30・8春陽堂）に大きく与っていることを以前論じた（「声調をめぐる『若菜集』の戦術―『万葉集』との関連を中心に―」『日本近代文学』平成25・11）。『夏草』においても、例えば「天の河 二首」のうち特に「其二 七夕」では卷十・秋雑歌・1996―2093・「七夕」の歌群の詩句が大胆に踏襲されており、ひき続き積極的に『万葉集』からも学ぼうとしているのが明らかである。久保和子「わきてながる、やほじほの」―藤村詩と『万葉考』序・其他―（『研究論文集』昭和38・5）で既に指摘されており重複するが、その踏襲ぶりを確認するため、以下に「其二 七夕」の全篇と、関連が密と思われる和歌とを挙げる。なお対応する詩句に傍線を付し、『万葉集』の方には便宜上番号を付した。

こよみみその白波に／榭の音すなりひこぼしの／

安の河原に舟浮けて／今しこぐらし／

風かぐはしく吹き匂ふ／花濃き岸にたづさきはり／

涙は顔をうるほして／老をし知らぬ夢のごと／

かしこにかしこに／榭の音きこゆ／

人のすなるを星も見て／こひつくすらんこの夕／

水影草のうちなびく／川瀬を見ればひと、せに／

ふた、び逢はぬこひづまに／今し逢ふらし／  
まだ色青き草葉の／はたけのうちにたをれふし／  
燃えては熱き紅唇の／たがひに触る、夢のごと／  
かしこにかしこに／ふれる袖見ゆ／

人のすなるを星も見て／こひつくすらんこの夕／  
川声とやけしおりたちて／天より深く湧きいづる／  
恋の泉をうちむすび／今し飲むらし／

乾くまもなき染紙を／落つる涙にけがしては／  
生命の門をかけいで、／恋に朽ちぬる夢のごと／  
かしこにかしこに／渡るこひほし／

人のすなるを星も見て／こひつくすらんこの夕

2013 天漢水陰草金風靡見者時来之

2029 天漢梶音聞孫星与織女今夕相耀

2047 天漢川声清之牽牛之秋榜船之浪蹻香

2053 天漢八十瀬霧合男星之時待船今榜良之

2061 天河白浪高吾恋公之舟出者今為下

2067 天漢渡瀬深弥泛船而掉来君之職之音所聞

2089 乾坤之初時從天漢射向居而一年丹而遍遭妻恋爾

物念人天漢安乃川原乃有通出出乃渡丹具櫓船乃櫓丹裳船丹裳

船装真梶繁拔旗荒本葉裳具世丹秋風乃吹来夕丹天川白浪後

落沸湍湍涉稚草乃妻手枕迹大船乃思憑而榜来等六其夫乃子我

荒珠乃年緒長思来之恋将尽七月七日之夕者吾毛悲鳥

内容面でも、「天漢夜船榜而雖明将相等念夜袖易受将有」(2020)、

「吾待之秋者来沼妹与吾何事在曾紐不解在牽」(2036)といった愛欲を

素直に歌い上げた歌への瞠目があったように思われる。

『夏草』の詩作中もこのように藤村は『万葉集』をよく参照して詩篇に取り込んでいる。しかも右のごとく過度に思われるほどなのであるが、その点についても、共に『日本歌学全書第十二編』（明治24・12）に収録されている真淵『にひまなび』（寛政12（一八〇〇）や春海『歌がたり』（文化5（一八〇八））といった、『万葉集』を重視した歌論中に見られる意見を思い合わせると理解しやすい。「これらの心をしらんには、万葉集を常に見よ。且我歌もそれに似ばよと思ひて、年月によむ程に其調も心も、心にそみぬべし」（『にひまなび』）。「古を学び古をうつさんとするが、おのづからならで誠ならぬやうに見ゆるハ、そのまだしくと、のふらぬ初の程こそあれ。これを我口になれ心に深く得たらん時ハ、我と古の人と何か異なるけぢめあらむ」（『歌がたり』）。これらの歌論においては『万葉集』の後に廃れた長歌についても、「長歌こそ多くつゞけならぶべきなれ。こハ古事記、日本紀にも多かれど、くさくさの体を挙げたるハ万葉なり。其くさくさを見てまねぶべし」（『にひまなび』）、「今長歌よまんにハ、かならず万葉をよく学ぶべし。（中略）かく降りたる世にして、めづらかに新なる事を一ふしよみいで、古人にもはづまじきわざをなしてんものハ、たゞ長歌なり」（『歌がたり』）と、『万葉集』を学んで再生すべきものとして取り上げている。長歌を作る際は『万葉集』に学ぶべきで、学び取ったことは「年月によむ程に其調も心も、心にそみ」、「おのづから」の「誠」の表現となるという意見は、新体詩という新しい長詩の形を暗中模索し、『万葉集』を先蹤として愛読していた藤村の意に合うものであったろう。

あるいはこうした歌論への共感が始めからあり、その実作を参照するための味読であった可能性もある。

## 二

春海は、真淵亡き後加藤千蔭とともに江戸にて活躍した。「江戸派の二人は真淵の教えを守りつつも、江戸の成熟した都市文化を背景にして、独自の歌論・歌風をきり拓いていった。千蔭も春海も師の提唱した万葉風には固執せず、むしろ『古今集』を基調とする歌論を執筆した。文化五年に『類題拾野集』の付録として刊行された歌論『歌がたり』は春海の執筆であるが、その目指すところは江戸派を代表するものであった。「歌は心のまことを述ぶるもの」という命題を中核として、「調べ」を重視する説を展開した（田中康二「県居派・江戸派・桂園派の歌人たち―江戸時代中・後期」鈴木健一・鈴木宏子編『和歌史を学ぶ人のために』平成23・8世界思想社）。とはいえ「春海の理想はあくまでも真淵が思想とした万葉集なのである。ただし、（中略）春海は古今集を実践的な詠歌の手法として考えていた。いわば万葉集を理想に据えた古今集中心主義ということになる」という（田中康二「村田春海の研究」平成12・12汲古書院）。

「多くの同時代歌人と変わるところ」なく、『琴後集』においても「圧倒的に古今集を本歌とする歌が多」く（田中康二「解説」『和歌文学大系72琴後集』平成21・12明治書院）、『夏草』に引かれた一首も『古今和歌集』巻十七・雑歌上・887・読人しらすの歌をふまえて

いる。

いにしへの野中の清水ぬるけれどもとの心をしる人ぞくむ

この和歌は『古今和歌集』仮名序にも「野中の水をくみ」と言及されており、金任淑「歌枕『野中の清水』考」（『千里山文学論集』平成6・9）によると、「謡曲『野中の清水』をはじめ、狂言『清水』、『狭衣物語』巻四、『夜の寢覚』巻三、『仮名草子』、近世俳文にまでその影響が見られる」ものである。よって藤村はむろん春海の本歌取りに気づいていよう。ただし本歌の解釈については古来諸説あり、これを本歌とする数々の和歌においても、十三代集のそれについて金氏が、「元の妻・恋人、または疎遠な関係になつてしまつた人全般を意味したり、それらの人間関係、権力関係の変わりやすさの比喩として詠まれていた」と述べるように、人事に関する比喩として様々に解され再生産されてきた。氏によればそれらの詠歌の共通点とは「『もとの心』を知ること」を大切にしようとする点だという。その点と、「本来、泉の水は清冽なのが珍重される」（田尻嘉信）「野中の清水」考」『跡見学園短期大学紀要』昭和51・3）ことをふまえて本歌と春海の和歌とを見合わせると、まずは以下のことは確実と言つてよからう。本歌においては、時が経過したために清冽な清水が温くなつてしまつていふこと。とはいへ清水の「もとの心」を知る人はそれを汲みやはり珍重する状況にあること。春海の歌においては、そこからさらに時が経ち、夏草が生い茂つて清水が埋もれてしまつていふこと。したがつてその貴重な「もとの心、ろ」を汲むべく人はそれを探し求めねばならない状況にあること。

藤村が春海の和歌をどのように理解したかを見極めるために、難

解な「もとの心」という語をめぐつてもう少し見ていきたい。三輪義泉「中世和歌における「もとの心」と本覚思想」（『池坊短期大学紀要』平成4・3）によれば、藤原俊成が『古来風躰抄』（建久8（一一九七）初撰、建仁元（一一〇一）再撰）で説いた「もとの心」は、「詠歌法の悟り方」を表し、「歌の本義のことであり、それを理解できてこそ秀歌を成就しようという肝所のことであつたのに対して、定家の後継者たちにはそのような本来の「もとの心」を体得すること」ができなかつた。一方で「もとの心」という語自体は『古今和歌集』の本歌以来かなり多用されていた。まずは恋の惑いを詠んだ種々な歌を生み、さらに十二世紀末頃からは「悟りに通じる心」を「もとの心」と称するようになり、「もとの心」という歌詞は、恋の惑いよりは、慕い求むべき「本心」という意味を兼ねて重んじられるようになる。また別に和歌一般において「仏道の本心・本覚の意味」にも使われ、「清らかさとして強調され、神に通じていく」ものとして、「悟りへの到達」という程の意味」で歌われるようになったという。

また、糞笠庵梨一「もとの清水」（明和4（一七六七）自序）という蕉風の俳論書中、蝶夢が書いた序文には次のようにある。本書は「世に俳諧師といふものにおこなはるもの多くありて、此門の風躰をミだす事のうたたく浅間し」という現状に対し、筆者梨一が、「其事を正サまほしく、初学のために此年ごろ祖翁在世の古書どもをあつめて書おける物」で、梨一から「これや私の一言半句を用ひず、いにしへの野中の清水の浅からぬをしへなれど、今の世にそのものと心をしれる人あらず、法師こそ汲分てぬるきをもつめたきをも弁

へ給ふべし。猶しも澄へしにこりを書添へてかたく人にな見せせ」と渡され十五年間持っていたものである。「もしも芭蕉葉の下のながれのもとこのころをしれる人あらバ見ることをしまじものをや」と(清水孝之・松尾靖秋校注『古典俳文学大系14中興俳論俳文集』昭和46・7集英社)。ここでは、「いにしへの野中の清水」は蕉風の祖師である芭蕉その人、あるいは芭蕉本人による純粹なる教えを表し、清水の「もとの心」も同様に芭蕉本人による純粹なる教えの比喩として用いられている。そして、「もとの心」を重んじつつその清濁を判別することを「知る」・「汲み分く」と表現している。

また『琴後集』では、当該歌のほか四首に「もとの心」の用例があり、うち二首(981・1545)は昔の愛情という意味である。残る二首は1229が、師匠千蔭に先立たれて途方にくれる門弟子枝子に対し、千蔭の「もとの心」をとともに汲もうというもの、1532が、古書という先人が遺した形見を灯火の元で読むことを「もとの心」をたどると表現したものであり、二首共に、先達が遺した教えといった意味が込められていると見られる。

『夏草』の同時代においても、師である桂園派歌人、松浦辰男の家集『萩の古枝』(明治38・7松浦辰男)に柳田国男が寄せた序文に「さて其折々の情と感とを、さながらにのみ出でうたひ上げたまへて大人の歌なれば、此集はやがて大人が真の日記にして、家に伝へて子孫の宝としたまふべきはいふもさらなり、世の中にもおのづから語り次ぎて、遠き後の世の人の為にも、本の心をたどるべき道の葉ともなるべきものなり」とあり、やはり祖師本人による奥義の喩えとして「本の心」が用いられている。また、その道の「遠き後

の世の人」はそれを「たどる」ものだとされている。<sup>(8)</sup>

右の『もとの清水』や『萩の古枝』の用例からは、「もとの心」の語は、祖師本人による純粹なる教え・奥義を表し、また、祖師の時代から時が経過して「もとの心」の確かな内容が見えにくくなった後世に、その道を志す者が、ほかならぬ祖師本人による純粹なる教え・奥義を慕い求めようとすることを、「もとの心」を「知る」・「汲む」・「たどる」と表現する場合があることが知られる。周知のように藤村は蕉風に精通しており、また柳田とは『文学界』を通じて近い関係にあり、こうした用法に馴染んでいた可能性は高い。以上のことと、藤村が春海の歌の「もとの心」という語に三崎氏の指摘する俊成が説いた意味や仏道の至境、あるいは、特定の和歌や俳句の流派の祖師というものを当てはめて解しているとは考えにくいことを勘案すると、藤村において「もとの心」の語は、ある道を窮めようとする者が、慕い求めて体得・体現すべきその道の本義であり、純粹で清らかという特質を持つものといったような意味で捉えられていたとまとめられるのではないだろうか。

そして、ここではある道とは芸術の道ということになる。『夏草』の巻頭においては、春海の和歌に続けて詩篇「月光五首」のうちの「其二」の情景を描いた口絵「月光」(西郷弧月筆)が一枚挿まれている。水鳥が数羽浮かぶ池の面に月光が射している。詩篇本文によれば月に照らされた池は「芸術の国」を、水鳥は「沈む」ことなき「芸術の花」を表す。昔から人が慕うのに任せてきた「清」らかな月と同様、「芸術の花」もまた「むかしより／人の慕ふにまかせ」てきた。そのように月も芸術も無限で清らかであるが、月を眺め芸術を慕い

求める「この命」、あるいは「望は遠く夢熱き／そのほのほ」を胸に抱いて月を眺め芸術を慕い求めることのできる時間は、短い。

誰かは早く老いざらむ／誰かは早く朽ちざらむ／

心の花のうつろひは／一夜眠りのうちにあり／

情熱を燃やして芸術を慕い求める「花」と言うべき心の状態は一夜の眠りのうちに移ろい、人は「早く老い」「早く朽ち」てしまう。「これを思へば堪えがた」い、と「其二」では歌われている。

「改訂詩集の序」（改訂版『藤村詩集』大正元・12春陽堂、引用は『新装版島崎藤村全集第一巻』昭和41・11筑摩書房）や『藤村文庫 第三篇早春』（昭和11・4新潮社）などで藤村が度々回想するように、当時の藤村は、「詩歌の領分は非常に狭い不自由なもので」新体詩人の「足許はまだ暗かつた」なか、「まだく遠い先の方へ待つて居るやう」に思われる「自分等の思ふやうな詩歌」・「もつとく自分等の心に近」い詩・「自分の内から生れて来るもの」を「日本の言葉で」表現した「新しい詩」を探し求めて苦闘していた。右の「月光五首」の「其二」には芸術の道に対するそうした「望は遠く夢熱き」志と、それに反して立ちほだかつてきた「心の花のうつろひ」・「老い」の自覚から来る苦悶とが吐露されている。次節以降に見るとおり、他の「月光五首」中の詩篇においても同様のことが主題化されている。

こうした芸術への愛慕とそれに反して立ちほだかる芸術家としての老いの苦悶とを歌った詩篇の、その挿絵が口絵に置かれていることにより、序歌に示される「たどる」べき道とはすなわち芸術の道で、「野中の水」が埋もれてしまうのは老いているからである、と

いう見方が喚起されることとなる。ただし、当時の読者からすれば、口絵の存在を加味せずともそれが芸術の道であるということはおそらく自明であった。例えば藤村「火曜日の新茶」（『読売新聞』明治31・5・23）は、美術家が家庭を持つべきかについて「年下なる友」と「年上なる友」が各々主張し合うという内容である。語り手「われ」は一方の友に荷担することなく無言を守り、また現実には藤村はこの一年後に家庭を持ったのであるが、その筆遣いは明らかに「年下なる友」が主張する美術家のあり方、すなわち「一芸のために執着の心深くして、おのれの生命すらも犠牲となすことを厭はず、」<sup>じんりやく</sup>「人力の薄弱にして容易にハ自然の表裏を透視することかなはざるの果敢なさを覚悟するが故に」「幸福なる家庭の楽み」を捨てるといふ、美術の道に全身全霊を捧げるあり方に比重が置かれた筆遣いであると言える。そしてこのような内容を、「さながら其人を見るが如くにて興味深し。殊に『火曜日の新茶』と題する一篇の如きは、文情及び到り、且つ詩人としての子が抱負を窺ふに足る。子の言葉には常に赤心あり」（「かきよせ」『太陽』明治31・6・5）と当時の読者は受け取っていた。藤村が詩集巻頭において「もとのこ、ろをたどる」とするとき、その「たどる」道は芸術の道であり、狭義には新体詩人の道と見る土壤があったのである。

以上の考察をふまえると、序歌としての春海の歌には次のような意味が託されていると考えられる。「芸術の道の純粹で清らかなる本義、言わば芸術の花を私は慕い求めているものの、」芸術家としての私は老いてしまったために、草でしかないこの『夏草』詩篇が生い茂った。芸術の道の純粹で清らかなる本義・芸術の道の花はこ

の詩集の中に見当たりそうにないことだ」。

## 三

このように序歌には、芸術への愛慕と、芸術家としての老いの自覚と嘆きとが託されている。跋文では、「げに、美妙なる色彩に眩惑せられて内部の生命の捉へ難きを思ふ時、人力の薄弱にして深奥なる自然を透視するの難きを思ふ時、芸術の愛慕足らざるを思ふ時、古人がわが詩を作るは自己を鞭つなりといへる言の葉の甚深なるを嘆ぜずんばあらず。夏草はわが自ら責むるの兎にすぎざるのみ」と、〈詩人〉の任務とその難さ、及び『夏草』の未熟さが嘆声をもって吐露されており、要するにこれと殆ど同じ嘆声が古典によって巻頭でも示されていると、ひとまずは見られる。

ところで、ある道（ここでは芸術）への愛慕というのは、本歌やそれをふまえた春海の和歌自体がそもそも含み持つ要素であった。では老いの自覚と嘆きという要素については、詩篇の口絵を挿むことによつて藤村が全く新しく付加したものかという点、そうではない。「886から909は「嘆老」の歌群である。初めの二首886・887はその導入部と言えよう」（佐田公子「雑」の特色と構造 古今和歌集の部立）、「二冊の講座」編集部編『二冊の講座 古今和歌集―日本の古典文学4―昭和62・3有精堂出版』と言われるとおり、実は「古今和歌集」の本歌は「嘆老」の歌群の一部と見られる。以下に便宜上番号を付して歌群全体を引く。<sup>10)</sup>

題しらず 読人しらず

- 886 石の上ふるから小野のもとがしハもとの心ハ忘れななくに  
 887 いにしへの野中の清水ぬるけれどもとの心を知る人ぞくむ  
 888 古のしづのをだまき賤しきもよきもさかりハありし物なり  
 889 今こそあれ我もむかしハ男山さかゆく時もありこしものを  
 890 世中にふりぬる物ハ津の国のながらの橋とわれとなりけり  
 891 笹の葉に降つむ雪のうれを重みもとくたちゆくわが盛ハも  
 892 おほ荒木の森の下草おいぬれバ駒もすさめずかる人もなし  
 又ハさくらあさのをふの下草おいぬれバ

- 893 数ふれバ留らぬ物をとしといひて今年ハ痛く老ぞしにける  
 894 おしてるやなにハのみつに焼塩のからくも我ハ老にける哉  
 又ハおほとものみつの濱べに

- 895 老らくのこんと知せバ門さしてなしと答へて逢ざらましを  
 此三の歌ハ昔ありけるみたりの翁のよめるとなん  
 896 さかさまに年もゆかなん取もあへず過る齡や共にかへると  
 897 とりとむる物にしあらねバ年月を哀あなうと過しつるかな  
 898 留めあへずうべもととしハ言れけり然もつれなく過る齡か  
 899 鏡山いざたちよりて見てゆかん年へぬる身ハ老やしぬると  
 此歌ハある人のいハく大伴の黒主がなり

業平朝臣の母のみこ長岡に住侍りける時に業平宮づかへ  
 すとて時々もえまかりとぶらはず侍りけれバしハすバか  
 りに母のみこのもとよりとみの事とて文もてまうできた  
 りあけて見れば言葉ハなくて有ける歌

900 老ぬれバさらぬ別のありといへバ弥々見まくほしき君かな

かへし

業平朝臣

901 世中にさらぬ別のなくもがな千代もとなげく人の子のため

寛平御時きさいの宮の歌合の歌 在原むねやな

902 白雪のやへふりしけるかへる山かへるくも老にけるかな

同じ御時うへのさぶらひにてをのこともに大みき給ひ

て大みあそびありけるついでにつかうまつれる

敏行朝臣

903 老ぬとてなどか我身をせめきけん老ずハ今日にあはまし物か

題しらず

読人しらず

904 ちハやぶるうぢの橋守なれをしぞ哀とハ思ふ年のへぬれバ

905 われ見ても久しくなりぬ住吉の岸のひめ松いく世経ぬらん

906 住吉の岸のひめ松人ならバいく代か経しとハましものを

907 梓弓いそべの小まつたがよにか万代かけてたねをまきけん

此歌ハある人のいハく柿本人麿がなり

908 かくしつ、世をや尽さん高砂の尾上にたてる松ならなくに

藤原興風

909 たれをかもしる人にせん高砂のまつも昔のともならなくに

888 から909 までは、老いを嘆く歌、長寿を言祝ぐ歌と、老いを主題

とする歌が続いている。その前段のように見える886と本歌887はとも

に、「もとの心」を忘れないことを主題としている。886についても

定まった解釈がないようであるが、田尻嘉信「野中の清水」考（前

掲）では、「もと（の心）」を導く序である上の句について、「眼目は「ふ

るから」の詞で、古幹ふるからの意である。（中略）「石上ふる」の地名の「布

留」（天理市布留）を古に転じ、「古」に老の意をもたせている。柏

の大樹のことである」とし、「歌意は、「あの人のもとの心が忘れられない」ということである。（中略）広い意味での交情に触れた上での追憶をいうものである」と、老いた旧知の人の昔の心を追憶した歌と解する。そして888以下の三首も念頭に置きつつ、887について、これも暗に老いの身の上を詠んだ歌だとしている。

本来、泉の水は清冽なのが珍重されるのである。「もとの心」は、その清冽さであり、いまは反対にせっかくの水も、「ぬるく」なっている。ぬるいのは、汚れて温かな水となってしまうことである。歌意は、「昔の心地よかった清水を知る人だけが、なつかしんで汲んでいることよ」というのである。良質の泉水は得がたいものであり、それが喪われたためになつかしさも一入なのである。（改行）これを表面の意とすれば、「ぬるし」は落魄したわが身の暗喩であり、「もとの心」は世に迎えられるころの自分の心である。すでに侮り捨てられたものの、やはり故旧の情を忘れぬ人が訪ねてくれたり、優しい言葉をかけてくれるのを独り嬉しみ喜ぶとの歌意になる。

配列によつて老いというテーマがせり出していることに留意した場合、このように、清水が清冽さを失い温くなった事態には「落魄したわが身の暗喩」が想定される。ならばそれに伴つて、春海の和歌の清水が夏草に埋もれてしまった事態にも、その暗喩が想定される。藤村はこの年齢としての老いを、芸術家としての老いへと読み替えて援用し、先述のとおり、芸術家としての私は老いへしまったために芸術の花は咲かず草が生い出ってしまった、との意を序歌に託していると考えられる。

「月光五首」の序歌の第一連は、藤村がこの「嘆老」の歌群に注目していたことをよく示すように思われる。

さなり巖を撃つ波の夕の夢を洗ふとも

緑の岸に枕して松眠りなはいかにせむ

藤村の詩には珍しく岸辺の「松」が登場するのであるが、歌群においても最後の五首に松が詠まれている。いずれも長寿としての老松を詠んだもので、特に905と906が住江の岸辺の老松を詠んでいる。『古今和歌集』仮名序でも「高砂住の江の松」と言及され、初学者の手本となるよう古今の詩歌類を参照して素材ごとくに詩句を分類・列挙した中野秋香「新体詩歌自在」（明治31・11博文館）の「松」の項目にも、「我見ても久しくなりぬ住の江の、岸の姫松いくよへて、昔ながらのふかみどり、末の世までも栄ゆらむ」と905の和歌が引かれている。当時、岸辺の松と言えば905・906辺りの老松が連想された可能性は高かるう。換言すれば、「月光五首」の序歌の岸辺の松もこの老松のイメージをふまえているということである。打ち寄せる波が、巖を打ち付けつつ岸辺に生える幾世を経た老松の夢を覚まそうとしても、老松がそこに安眠しているとしたらどうにもならないと、暗に老いた者に覚醒を呼びかけている。

#### 四

さらに「月光五首」の「其一」と「其三」においても、芸術家としての老いの自覚と嘆き、覚醒への祈りが歌われている。まず、「其一」の第一連では、

さなきだに露したる、深き樹蔭にた、ずめば  
老いずの夢にたふべき夜の思に酔ふものを

月の光のさし入りて林のさまぞ静かなる

と、露の滴る木蔭が、老いた者に「老いずの夢」を見させてくれること、「夜の思」に酔わせてくれることが述べられている。水に潤う夏の木蔭は、「われは暑さにおとろへて／槿の葉のごと萎むなり／行かばやかなた白雨のしづくの流れ滴りて／柘榴の花のくれなるや／枇杷の樹の実の黄になりて／枝たわ、なる木下かけいそぎ緑の蔭に隠れむ」藤村「夏の歌」『反省雜誌』明治31・8・1、「洗へ緑の樹のかけのしたる露のすゞしさに／君がくるしきあらがねの／土もとけなむ昼の夢」（『月光五首』の「其四」）などの用例から、暑い日中に衰えたり苦しんだりした者の蘇生の場所と言える。老いた者にとってもそうなのであるう。そして今宵はさらに、月光が射し入り、林は静けさを増している。「古来、月は花と並ぶ美の中心であったが、その特徴は、他のあらゆる主題と結合し、さまざまな物・事を照らし浮かび上がらせる、「遍満性」にこそある」というが（渡部泰明「月」久保田淳・馬場あき子編「歌ことば歌枕大辞典」平成11・5角川書店）、月光は藤村の作中でも「静か」に「清らか」に射して、仰ぎ見る者の胸に忍び入ってその胸中を照らし浮かび上がらせ、抒情を促すものとされている。あるいは、第二節に見た「其二」に「芸術は長し月清し」と、芸術と等しく並べ立てられているように、古来から数多の人が慕い、その思いを無尽蔵に受け容れてきた深奥なる自然の象徴的存在で、「こよひ月かけ新しき／衣を君にもたらず」とこの「月光五首」の序歌にあるとおり、眺

める者の心に芸術を生み出す、と言つてもよい。そうした月光の特性でもある静けさもまた、「豊かに静かなる美術の半生」「昼夜心を静境に遊ばしむるの余裕」「火曜日の新茶」「たくみ芸術の国の静けさ」「月光五音」の「其二」、「詩歌は静かなるところにて想ひ起したる感動なりとかや」「序」合本「藤村詩集」明治37・9春陽堂）などというように、芸術を生み出すためには必要と藤村が見なしていた環境である。つまりこの第一連で立ち上げられているのは、老いすなわち「人力の薄弱」なることを忘れさせ、「深奥なる自然を透視する」(跋文)ことを後押ししてくれる、まさに(詩人)のための環境であろう。そのような「林の夜の静けさ」・「いと花やかに／さし入る」月光の中で、「老いずの夢」に酔つた語り手の耳は、「はるかに」ながら河水の音を捉える。「たえ／＼」なその音はまるで「い」としめやかにつま琴の／板戸をもる、忍び音の／糸のしらべ」だという。琴の音は元來人心を写すもので、「月の光にさそはれて／夜の思を送れその琴」とあるように、その自然の音には、「老いずの夢」に酔う、芸術家として老いてしまった者の心が投影されてもいる。「むせびて下」りながら「月影に／しらべをつくる」その音に向かつて、「ひゞきをあげよ」とリフレインするところに、捉えつつある自然の透視・芸術の開花への祈りが感じられる。

「其三」の語り手はある夕暮れに、かつて銀笛で西洋風の調べを吹き芸術の花を咲かせた笛の名手と出会う。そこで「つきは梢を離れいで／影花やかにさすものを／今一度はせめて君／吹けやしらべを同じ音に」と、一節を所望する。ところが、応じた「君」の「しらべ」を聴いた語り手は、次のように驚嘆することになる。

たとへばすめる真清水の／岩にあふれて鳴ることく／  
深きまことの泉より／その笛の音や流るらむ／／  
いづれも末は花すぎて／まことの色はあせなむを／  
君はいかなるたくみもて／かく新しき声を吹く／／  
むかしの箏の譜は旧りて／いくも、とせを過ぎにけり／  
芸術の花は草と化り／梁の塵山と成る／／

君の笛の音は、まるで溢れ出て流れる「すめる真清水」が岩に鳴るように、「深きまことの泉」から溢れ出て流れて鳴っているかのようだ。「芸術の花」の「まことの色」はすぐに褪せてしまうのが大方であり、それゆえ私の箏の譜面は古くなつて時が経ち、かつて咲いた「芸術の花」は「草」と化してしまつたというのに、君はどのような術でこのような「新しき声」を吹くのか、と。この「清き男の吹く笛に」よつて、月光は「いやうるはしく」照り映え、その「たくみ芸術の花」を目の前に、語り手は「うれしや」と感嘆する。ここにもやはり、芸術家としての老いの自覚と嘆き、芸術の開花への祈りが歌われていると言えよう。

この「其三」で特に注目したいのが、右の引用の一・二行目である。「たくみ芸術の花」を咲かせた笛の音が、「深きまことの泉」から流れ出ているとされており、それが「すめる真清水」に喩えられてもいる。この、泉から清澄な芸術が溢れ出るイメージは、藤村「白磁花瓶賦」(『文学界』明治30・6・30)にも見られる。

瓶ぶちのすがたのやさしきは／根ざしも清き泉より／  
にほひいでたるしろたへの／こゝろのはなと君やみん／／  
さばかり清きたくみぞと／ひいたまふこそうれしけれ／

うらみわびつるわが友の／うきなみだよりいでこしを／<sup>⑬</sup>  
 ここでは「根ざしも清き泉」から出た「清きたくみ」が、「にほひいでたるしるたへの／こゝろのはな」と換言されており、よって「根ざしも清き泉」とはすなわち心だと言える。ならば「たくみ芸術の花」たる笛の音を流し出す「深きまことの泉」も、つまりは心のことと見てさし支えなからう。その、心の泉から流れ出ている芸術が「すめる真清水」と喩えられているわけで、そのようなイメージを持つ藤村であつてみれば、「もとの心」から「清水」が湧くという例の和歌の情景にも、この、清らかな心の泉から清らかな芸術が溢れ出るというイメージを重ね合わせていたと考えるのが自然ではないだろうか。つまり、芸術の道の純粹で清らかな本義・芸術の花は、他ならぬ自分自身の心を慕い求めることよつてのみ咲く、ということにならないだろうか。なればこそ藤村は、「わが詩を作るは自己を鞭つなり」という言葉の意味深さに思い至るのである。この「自己」とは「自己の心」の謂なのであつた。

以上の検討をふまえ序歌に託された意味を再度示すと、次のごとくであろうか。「自己の心を探究することよつて咲く芸術の道の純粹で清らかなる本義・芸術の花を私は慕い求めているもの、芸術家としての私は老いてしまったために、心から自ずと溢れ出てくるものがなく、心を鞭うつことよやく草でしかないこの『夏草』詩篇が生い茂つた。芸術の純粹で清らかなる本義・芸術の花はこの詩集の中に見当たりそうにないことだ」。

## 五

藤村が『若菜集』の直後から、かりそめの春にあえて酔い痴れるその詩境に終焉を迎え、新たな詩情を探索していたことは、「水曜日の送別」(『読売新聞』明治31・5・30)に「よろづうつろひやすきかたにのみ心をなやまして、あわたゞしくて暮す春の夜の夢ハ既に過ぎたり。譬へバ緑の蔭深くして智慧の葉の生ひ茂り、実行の虫ハ果を出で、活動の潮ハ岸に溢れ、教ふれバ想像の星の光すゞしく明かなる朝ばらけのさまハ、君がこのごろの心の夏なり」とあることや、これと同じことが「晩春の別離」(『夏草』)や「農夫」の詩句にくり返されていることに顕著であり、ひるがえつて『一葉舟』(明治31・6春陽堂)に収録された詩篇を見れば、「春やいづこに」「銀河」「きりくす」(『文学界』明治30・9・16)などにも確かに『若菜集』の詩境の終焉が歌われていたと言える。これらのことは、既に諸氏の指摘するところである<sup>⑭</sup>。

私見によれば『若菜集』詩篇は、敬慕する透谷が無限なるものを求めて自殺してしまつた事態に対し、有限であることはむろん承知しつつも、否定されてしまつた地上や人生をとにかくも肯定することを最たる動機としていた。そうして夢中に歌つた詩篇を一卷の詩集に纏め上げた頃には、藤村としては一区切りついたものと思われる。その『若菜集』は望外の好評を博し、瞬く間に、生まれて間もないジャンルの第一人者として注目を集めることになつたといへ、芸術の花はそう安々と次々に咲くものではなからう。

『夏草』製作に関し、藤村は『若菜集』のときとひき比べながら次のように回想している。「これらの詩を作ることは、わたしに取つて自己を鞭つことであつた。これは仙台時代とすこし事情を異にする。あの仙台雑詩を書いた頃のわたしはさう自己を鞭たうともしなかつた。たゞたゞ青春の溢れるまゝ、に任せてゐた。仙台から東京へ帰るやうになつて、また／＼わたしは雑多な刺激の中に身を置き、まだ／＼自分の力の足りないことを痛感するにつけても、あの菖蒲田の濱で東北の海の空気を胸一ぱいに呼吸したり、梨島や葡萄島の見られる仙台郊外を歩き廻つたり、あるひは阿武隈川の流れる方まで行つて旅情をほしいまゝにしたりしたやうな、そんな静かな心は持てなかつた」と（『早春』）。「たゞ美術家の心を開展して、行くべき道を教へ、進むべき望を与ふるものハ、力を奮ひて製作に随ふの外あるまじけれ」（『水曜日を送別』）とあるとおり、実際に詩作することでしか道は拓かれないが、「雑多な刺激」を受けたり、「自分の力の足りないこと」すなわち芸術家としての老い・人力の薄弱さを痛感させられたりする環境では、芸術の花は咲くべくもない。「月光五首」の「其一」に歌われたように、「老いずの夢」に酔わせ、芸術へと心を導いてくれる「静かなる」自然の中に、その老いた身を置く必要があるだろう。

おそらくかくして、藤村は刺激の多い都会を離れ、自然に囲まれた静かなる場所、木曾福島へ向かった。山紫水明の地で夏を過ごすことが詩歌をもたらすという発想は、暑中休暇を迎える学生たちに向けて書かれた文中に散見される。「親子の情、夫婦の情、天地自然に対するの情、皆これ詩歌が沸き出づる源泉也。是源泉に饒なる

暑中休暇の如きは、最も詩人の忽にすべからざるの時といはざるべからず。歌人は居ながらにして名所を知る。（中略）されど、実感によらざれば、詩歌は生れず。愛を見、恋を見、天地の偉観を見て、詩は始めて活くる也」（武島羽衣「暑中休暇」『少年文集』明治31・7・10）、「宜しく紫山明水の裡を跋涉して、天然の風光に吟情を慰せよ。（中略）或は徐ろに樵路幽徑に沿うて歩せば、小鳥啾々として天然の笙を奏し、新緑叢中芳花の薫郁たるを見む。（中略）凡そ耳目の触る、所、皆詩歌の材料となすに足るべし」（篠原豊州「暑中休暇」『新声』明治31・7・21）。跋文で、「家は木曾川のほとりなる小丘に倚りて立てり。門を出で、見れば大江滔々として流る」云々と、大江、高山、溪谷、風雨、草花、果実、空、雲、農夫、月、家族、骨董、書籍などに囲まれて一夏を過ごしたことが長々と綴られているのも、〈詩人〉たるべく、詩歌が湧出する環境に身を置いていたことを主張する面があるのだろう。

そうして一夏の間で作つた詩集に、藤村は「夏草」という題を付けた。『古今和歌集』仮名序の冒頭に「やまと歌ハ人の心を種としてよろづの言の葉とぞなれりける」とあるように、葉とは歌の喩えである。『夏草』すなわち「夏の歌」は、「夏の日のおうたぐさ」の謂であることが跋文に言及されているが、この題には、若々しい歌「若菜」が心から溢れ出てきたあの春から、時は経過して「夏」となり、芸術家として老いてしまった我が身が、自己の心を鞭うつことで生い出た「草」（歌）である、という意味も込められていよう。<sup>16</sup>

『夏草』においては、本稿で見てきたような芸術への愛慕、芸術家としての老いの自覚と嘆きのほか、言われているように労働・実

動といった詩情が主題化されている。しかし詩集の総括とも言うべき序歌に、芸術の花はこの詩集には見当たりそうにないことなどの意が託されているように、また跋文に「鞭つ・自ら責むる」と吐露されているように、これらの詩情は未だ自ずからなる心からの流露とは認められていなかったのだろう。翌明治三十二年四月の小諸行きについて、後年の自伝的小説「家」上巻（『読売新聞』明治43・1・1〜5・4、引用は2・1）には、「三吉の前にも二つの途が展げて居た。一つは西京の方に教師の口が有つた。一つは往時英語を学んだ先生から自分の学校へ来て呉れないかとの手紙で、是方は寂しい田舎ではあり、月給も少かつた。しかし三吉は後の方を択んだ」と書かれている。西京ではなく「寂しい田舎」というこの厳しい選択は、何より静かなるところで自らの「こゝろをたどる」ためであつたように思われる。

合本『藤村詩集』（明治37・9春陽堂）の「序」には、「新しきうたびとの群の多くは、たゞ穆実なる青年なりき。その芸術は幼稚なりき、不完全なりき、されどまた偽りも飾りもなかりき。青春のいのちはかれらの口唇にあふれ、感激の涙はかれらの頬をつたひしなり。（中略）われも拙き身を忘れて、この新しきうたびとの声に和しぬ。（改行）詩歌は静かなるところにて想ひ起したる感動なりとかや。げに、わが歌をおぞき苦悶の告白なる」とある。最後の「げに」で始まる文は文脈からすると、「静かなるところにて想ひ起したる」の部分とは関係がなく、「詩歌は（中略）感動なりとかや」のみを受けよう。ここに引かれる詩歌の定義は周知のとおりワーズワス『抒情歌謡集』（Lyrical Ballads）再版（一八〇〇）の序文中に見られ

るものである。原文訳は「私は、詩とは力強い情感がおのずから溢れ出たものと言つた。詩は静かな気持でいるときに思い起こされた情緒に発する」であり（宮下忠二訳「ワーズワス コールリッジ抒情歌謡集」昭和59・5大修館書店、つまり「感動」の語は、「力強い情感がおのずから溢れ出たもの」の意識に当たる<sup>16</sup>）。よつて、合本『藤村詩集』の「序」からは、藤村が詩歌とは「偽りも飾りもない」「青春のいのち」の「声」・「感激」の「声」であり、「力強い情感がおのずから溢れ出たもの」であるとの理念を抱いていたことが窺えるのであるが、詩から離れ小説家となつた後の藤村による言葉であるがゆえに、これまでは参考までに聞くことしかできなかった。しかし本稿の検討により、その当時においても藤村は確かにそうした理念を抱いて詩作に励んでいたことが明らかとなつた。たとえ心から自ずと溢れ出た芸術の花ではなかつたとしても、『夏草』詩篇は鞭うたれた心から生い出たものであり、藤村は透谷から継承した「心の戦」に、かくして向き合っていたのである。

『夏草』の詩作に励んだ頃のことを回想して藤村は、「これから先自分の内から生れて来るものを護り育て、行くには、かなりの勇氣と忍耐とを要した。このわたしを励ますものは、いさ、かな活動によつて身をも心をも救ふことの出来た仙台時代の経験と、来るべき時代のために踏台となることを覚悟して行つたやうな北村透谷君の死とであつた」（『早春』）と述べている。「自分の内から生れて来るもの」つまり自分の心に拠つた詩作に勉勵していれば結局身も心も救われるのだという経験知と、自分に「心の戦」の様をまざまざと示しそして逝つてしまつた透谷のその戦いをひき継ぐ意志、それが、

自分の心を詩歌に体现する「心の戦」に挑む自分の糧であつた、と。

注

(1) 管見の限り、富岡豊「島崎藤村『夏草』論」構成を中心に、「(二)松」平成5・3)、藤岡加世子「『夏草』を流れる詩心」(『国文白百合』平成25・3)の二論がこれに論及している。富岡氏は、「二つの泉」(『夏草』)の「すめる泉」は、自然より流れ出て人間に生命を与える想世界の象徴であること、藤村にとって夏は「活動の時と同時に厳しい実世界の象徴」であることを述べ、春海の歌の夏草に埋もれた野中の水のイメージは、「葉を重ねたる青草の／しげみのうちを流れけり」という「すめる泉」のイメージと通じており、「藤村はこの歌に、現実の生み出す事象に理想は埋められてしまい、その中自分の詩心をたどるという意味を載せ、巻頭に置いた」と見ている。

藤岡氏は、『夏草』跋文の「わが自ら責むる」「自己を鞭つ」という表現は、自己鍛錬というより、ひたすら、自己の原点であるロマンティックな詩情を徹底させる意味に当たる」と述べる。そして、序歌の下の句の意を「以前、清水があつた中心地を探しあてたいものである」と捉え、「中心の地を探しあてたい」ということは、(中略)自己の原点であるロマンティックな詩情を徹底させたいということである」と解して、それが「詩集のテーマ」であるとしている。

二氏の本題は春海の歌の検討ではないが、第二節で見るとおり「もとのこゝろ」の語は難解であり、藤村がそこに込めた意味を正確に推し量るにはこの語についての検討が必要ではなからうか。

(2) 藤村は、「おほかたはかみてすつき／うた、ねのゆめのそら」

と(『若菜集』序詩)、「頑是なき小児が一葉の舟を水の流れに浮べて、遊び戯るゝに等し」(『一葉舟』序)、「これを歌といはんには、あまりにつたなくおさなきものなり」(『落梅集』序)と、他のすべての詩(文集)において序で謙辞を述べており、この序歌もそうした面は確かにあろう。しかし一方で、謙遜とは言いきれぬ思いを託しうるものであつたらこそ、自序にかえてこの和歌を掲げたのではなからうか。

(3) 拙稿のいくつかに述べたことであるが、藤村の言う透谷の「心の戦」とはどのようなものなのか、そのイメージを伝えているものに藤村の未完の小説「魂祭」(『文学界』明27・3・30)がある。青年内田庄三の胸中を表白した書簡体小説で、「我ほどの中庸を得たるは少なかるべし」と自負していた庄三が、清水桂四郎という青年に出会い、「事に触れ、物に感じ、泣きやすく、笑ひやすく、怒りやすく、時々情をあらため、刻々に思ひを変じ、(中略)思ふことを言つて恥づる様子のない清水君」を見るごとに、「偕は我が謙遜の徳と思ひ居りしは自分で建てた小さな獄屋とひとつことのようになり、(中略)偕は我が謹慎静黙と思ひしは自ら心を縛る細引のように相成り候」と、自分の不自由な心をひき比べてしまうという内容である。透谷「対花小録」(『文学界』明治26・4・29)との照応が見られることから、透谷がこの清水君のモデルと考えられる。さらに藤村「けふこのころ」(『文学界』明27・8・30)では、各国の思想を「彼も一理なり是も一理なり」として「調和」しようとする勢力を文壇に認め、対象に触れ、その都度感激し、その時々々の情を発露する自由な心という立場から、「其の心官は万象に対する前に既に業に一定の理あり、法あり、其の心は自由にあらず」と、「調和者」の不自由な心を批判している。この文章が「聊か思ひを述べて今日の批

評家に望む」(『文学界』明治28・5・30)へと発展し、「あの感想を書いた頃から私には自分の行くべき細道が一層はつきりして来たやうにも思ふ。漠然とした調和といふやうなものが何を自分等に齎さう、自分等青年はもつと直接に自分等の内部に芽ぐんで来るものを重んじ育てなければ成らないと考へた。(改行)当時自分の周囲にあつた『文学界』の同人中では、北村透谷君は既に亡くなつて居た。私はあの友人の後を追つて、もつと心の戦を続けて行かうとした」(『昨日と一昨日』)と、回想されることとなる。つまり「心の戦」とは、透谷がそうであつたように、心を、対象に触れ、その都度感激し、その時々的心情を発露する自由なものとして育むことを指すと考えられる。本稿では、藤村にとつて詩作が「心の戦」であつたことを明らかにしたい。

(4) 『賀茂真淵翁全集下巻』には「縣居の門立ちならしつる中に、歌にすぐれたる千蔭春海二翁をはじめとして、魚彦、美樹、高豊、筑波子の家集、また歌論の書」(同書「解題」)等が収録されている。

(5) 田中康二氏によれば、真淵は『にひまなび』で「長歌の正本として万葉集を見るべきこと」、「短歌と長歌とは用いる言葉が異なること」、「短歌と長歌とは用途が異なること」を指摘して長歌再生を説いており、その真淵の宿願を受け継ぐ形で、春海は『歌がたり』で短歌の限界性を指摘し長歌の可能性を説いている。「長歌は他の詠歌スタイルと違い、真淵から春海へ、そして春海から浜臣へと縣門江戸派の中で特別な意識をもつて継承されていた」(『村田春海の研究』平成12・12汲古書院)。「琴後集」でも巻九が長歌の部立となつている。

(6) 自序にも、「初学の輩」のために「古き文を探り、しれる人に問ひてやうやく書あつめ侍れども、もとより物学ぬ才つたなく、見聞たる

事ひろからざれば、誠や野中に流る、細シミづのくまぐ、春の日影を得てや、うちぬるミたるけハひならむを、世にもとのこゝろ(を)しる人ありて是を渡てこれをすまし、わづかに道ゆく人の枝折ともなりなバ」幸いであるとなり、同様に解される。

(7) 当該歌44以外の四首は以下のとおりである。

(卷五・恋歌・981「ふるくものいひ侍りける人に」  
草ふかき野中の清水とだえしてもとの心にまだひけるかな

もろ共にもとの心をくみて見む古江の水ハよしあせぬとも

(卷六・雑歌・1229「千蔭なくなりて後千え子の許より歌どもかきつらねて見せにおこせたる草子の端つ方に水かれし古江にたてる草の名にうらなく露の情かけてよとあるかへし」)

ともし火のもとの心やたどるらむこれぞ形見とみづ茎の跡

(卷八・百二十首・1532「夜独をり」)

ことにいでしはしひき見む梓弓もとの心を人やたどると

(卷八・百二十首・1545「昔あへる人」)

(8) 序文の冒頭に、「此巻の名を萩の古枝といふは、かの古今集のもとの心は忘れざりけりといふ歌の心を思ひよせたまへるなり」と、同じく「もとの心」を用いた和歌(『古今和歌集』巻四・秋歌上・219・凡河内躬恒)への言及があり、887の本歌をふまえているという意識があるとは必ずしも言えないが、いずれにしても、「近年歌の論日に盛にして新しき風は頻に起れりといへども、其よしあしはさておきぬ、唯流行は移りて止まず智ある者は惑もまた多し、源に還るはやがて新しき世に立つの道なれば、此集をよみて大人の訓をよるこぶ者、独おのれ等のみにはあらざるべしと思ふなり」ともあるとおり、「本の心をたどる」は「源

に還」り「大人の訓をよろこぶ」ことを表している。

(9) なお「其二」の「芸術は長し月清し／この命こそ短かけれ」の一節について、『日本近代文学大系第15巻藤村詩集』（前掲、剣持武彦氏担当箇所）に、「芸術は永く、人生は短し」という西洋の諺がふまえられていること、外山正一・矢田部良吉・井上哲次郎『新体詩抄』（明治15・8九家善七）にも訳出されたロングフェロー「人生の歌」(A Psalm of Life)にその用例が見られることが指摘されている。注(13)に挙げるようにゲーテ「ファウスト」第一部「夜」にも用例が見られる。(10) なお『古今和歌集』は全二十巻、一一〇〇首の歌が収められているが、(老いの歌)と認められるものは三十首余り、全体の三パーセントほどである。(老いの歌)に特色をもつ歌集ではない」という(奥村晃作「花をし見ればもの思ひもなし」『古今集』に見る老いの歌)『歌壇』平成8・10。二十四首から成る本歌群は、(老いの歌)としては中心的な存在と言えよう。

(11) 「月の光のなかく物を思はする。かげを定めぬ花の梢さへあるものを、人めもはづかしきほどに湧きて流る、涙の照らさる、こ、ちしてさればつ、むにあまるわが思ひ、覗きよせ一筆しめしあげや」(月光)『文学界』明治29・4・30、「うた、苦しき煩悶を／人にはつ、みかくすとも／あふげば深く吾胸に／さし入る月の光には／げに覆ふべき影もなし／／なにを心の柱とし／／なにを吾身の宿とせむ／忍ぶとすれど夜の月の／空行くかげを見るときは／万事の映る心地して／涙流れてと、まらず」(「農夫」)、ほか「白磁花瓶賦」(『文学界』明治30・6・30)、「四つの袖」(『新著月刊』明治30・8・3)など。

(12) 「琴の音は人の心を写すといへり。慰めかねし吾心。いざ弾かん。

琴を弾かん」(藤村「歌反古」『文学界』明治28・1・30)、ほか、藤村「亡友反古帖」(『女学雑誌』明治28・10・25)、注(17)に挙げる「月光」など。(13) 泉・真清水という素材は、それまで藤村が好んで用いていたものである。これに関して、間接的には新約聖書のヨハネ伝第四章が、直接的には植村正久らによつて編纂された『新撰讀美歌』(明治21・4警醒社)第百十五が典拠であることが指摘されている(浅井清・越智治雄・佐藤善也・野村喬・三好行雄「解釈と分析 若菜集」文学史の会編『近代詩集の探究』昭和37・9学灯社「若水」の項。参考までに『新撰讀美歌』を引く。

一 あまつましみづ ながれきて／あまねく世をぞ うるほせる／  
ながくかわける わがたまも／くみていのちは かへりけり／

(中略)

三 あまつましみづ ちよたえず／ゆたかながれ ひとみなに／  
いこひをえしむ 主のあいは／いづみとともに あふれけり

藤村はこの汲んでも汲んでも尽きることなく水が溢れ出る天の泉・天の真清水を、あるいは文字どおり天の泉として(「かたつむり」『文学界』明治26・3・31、「天馬」『文学界』明治30・1・30)、あるいは無尽蔵なる自然の喩えとして(「葡萄の樹の蔭」『文学界』明治28・8・30)、あるいは溢れる恋の情熱として(「新泉」『文学界』明治29・9・30「若水」『文学界』明治30・1・30)、あるいは若さの象徴として(「鸞の歌」『文学界』明治30・5・31)、様々に用いていた。それをこの「白磁花瓶賦」では新たに、心から溢れ出る清澄な芸術の比喩として用いたのである。そのきっかけは、ゲーテ「ファウスト」かもしれない。ファウストは次のように、心の底から湧き出る芸術を永遠に渴きを止めてくれる天

の泉に喩えている。注(9)で触れたとおり当該箇所には「学芸はとしへにして、我等の生は短し」の諺も見え、この当時の藤村への影響が思われる。

#### ファウスト

それは君が自分で感じてゐて、それが肺腑から流れ出て、

聞いてゐるみんなの心を

五三五

根強い興味で引き附けなくては、

世間を擒にすることは出来ない。

(中略)

どうせ君の肺腑から出た事でなくては、

人の肺腑に徹するものではない。

五四五

(中略)

#### ワグネル

はいはい。「学芸はとしへにして、

我等の生は短し」でございます。

御承知の通り、批評的研究を努めてゐますと、

五六〇

折々頭や胸がどうかかなりはすまいかと気遣はれます。

なんでも淵源まで遡って行く

舟筏を得るのは、容易な事ではございません。

半途まで漕ぎ著けたところで、

まあ、我々不便な奴は死ぬるのでございますね。

五六五

#### ファウスト

古文書がなんで一口飲んだ丈で

永く渴を止める、神聖な泉のものか。

なんでも泉が自分の霊から湧いて出んでは  
心身を爽かにすることは出来ない。

(森鷗外訳「ファウスト」第一部「夜」大正2・1富山房、  
引用は「鷗外全集第十二巻」昭和47・10岩波書店)

(14) 例えば以下のような論及がある。「若菜集」の詩風が成立してまだ一年を経ない中に早くも詩情の転機が来たことがわかる。それは「若菜集」の青春の情熱が殆ど認められなくなつたことである。これは青春の情熱に対する幻滅や春の回想をモチーフとするものが多いことにも現はれてゐる(笹淵友一『文学界』とその時代 下 昭和35・3明治書院、1078頁)。「若菜集」の「ほそくかすかなる」情感の世界、若々しい空想をのみ追い求め、「限定された夢の国」を見ることが出来ぬ抒情の世界から、荒々しい現実にたちむかい、そこに生きる逞しい力を描き出す世界への飛躍を求めて、藤村は木曾福島の姉の婚家に赴いた。「自然の懐」に深くはいり、「額に汗して働く人々」にふれることによつて、自然と人間、生活と労働に対する認識を新しくしようとした(伊豆利彦「ひとつの道標「農夫」『日本文学』昭和47・9)、「おちば」が、既に崩壊した「春」の懐古とそれ故の芸術への焦燥を歌い、そこから、自らの先達透谷を見据えることによつて自己回復しようとする意識を顕わにしている(下山嬢子「藤村―『葉舟』の頃」『島崎藤村』平成9・10宝文館出版、初出は昭和55・2)。

(15) 「春やいづこに」(『文学界』明治30・9・16)で藤村は、「色をほこりし/あさみどり/わかきむかしも/ありけるを/今はしげれる/夏の草/あ、一時の/春やいづこに」と、「春」の「あさみどり」色の若葉を「わかきむかし」とし、「夏の草」と対比させて歌っている。なお

下田嬢子氏は詩集の題名を含め、集中の「夏草」を「極めて生命的なイメージ」のもと見て注目している（『藤村に於ける「夏草」の位置』『鳥崎藤村』前掲、初出は昭和54・6）。本稿では、慕い求める芸術の「花」に配置されている点、ならびに若々しい春の「若菜」たる芸術（家）に配置されている点から負の面を強調したが、藤村が、春の「若菜」の夢は過去のこととして葬り去り、「心の夏」（水曜日の送別）のもと製作、実動に精勵する自己を思い描いて、ひたすら生い茂る夏草に積極的に仮託していることもまた確かであろう。

(16) なお、『抒情歌謡集』再版の序文は次のように続く。「その情緒に心を集中しているうちに、一種の反動で静かな気持はだんだんに消えてゆき、前に熟考の対象であった情緒に似た情緒が次第に生じてきて、実際に心のなかに存在するようになる。すぐれた創作は一般にこうした心持のなかで始まり、これに近い心持の中で継続する。しかしその情緒は、どんな種類のどんな強さの度合いのものであっても、さまざまな原因からさまざまな喜びによって和らげられるので、どういう強い感情であつても、それを進んで描き出そうとする場合には、心は全体として快い状態にあるものである」（宮下忠二訳、前掲）。山口祐子「ワーズワスと調和的全体―『抒情民謡集』『序文』をめぐる』（『イギリス・ロマンス派研究』平成10・3）によれば、このワーズワスの詩の「定義から理解されることは詩は即興的に作られるものではなく、原体験から距離を置き、回想作用という心のフィルターを通して成立するということである」。では「詩人の心のフィルターを通して現実を回想し、創造しなおすということにはどのような意味があるのか」という点について、次のような説明がある。「具体的、一回的な感情や情熱は自由であり力強く

もあるが、同時にさまざまな夾雑物をも含むだろう。詩人の心には、時として不協和に響き合うこともある雑多な要素を調和させ、全ての部分が目的と意味を持つ秩序を作り上げる「目に見えない働き」が背後に存在するのである。詩人の心のフィルターを通すということは、実際の行為、喜び、苦しみの持つ具体性、一回性ゆえの自由さや力強さを捨象することなくそれを普遍性の全体的秩序のなかに整えあげようとする試みといえるだろうか。藤村がこうした、「詩人の心には、詩人の個人的な恣意の彼方に世界を普遍的な姿に整え上げる自律的なシステムが存在するということ」まで理解して引いているようには思われぬ。「静かなるところにて想ひ起したる」ということについての藤村の理解は、家庭の煩わしさや都会の刺激から解き放たれた「昼夜心を静境に遊ばしむる」（『火曜日の新茶』）といった意味での理解であつたらう。

(17) 古くは先に挙げた『古今和歌集』仮名序の冒頭に明言されているように、また藤村「月光」（『文学界』明治29・4・30）に「人の心は歌にもよみ、お琴にもあそばし、たのしきはたのしき、かなしきはかなしきを写すとや申し侍る」、中野秋香『新体詩歌自在』（前掲）の「歌」の項目に「○心の声○心のひびき○心のかたち○心の色（中略）○心のまこと」などがあるように、日本においても歌は人の心を直接に扱うものであつた。高浜充氏によれば、『古今和歌集』仮名序に見られる「まこと」と真名序に見られる「実」とは同義語として使われており、それは「心と詞の両方について現実的写実的質実素樸の美」、「換言すれば真情流露型の様式の美」を表す用語であつた。このまこと美の理念は、中世初期の弘安の頃に至つて、御子左家の直流の為家阿仏尼の歌論において新しい美的理念として再生し、京極為兼によって確立され、近世におい

てその旺盛時代を迎えるに至る（「歌論におけるまことの系譜―古代より中世へ―」『国文学研究』昭和46・11）。「小沢蘆庵のたゞごと歌の説、香川景樹の調と誠の論、賀茂真淵や縣門の真情説等が、まごをその美的理念の基盤としている事は勿論であるが、その他の近世歌論のみならず、俳論漢詩論に至るまで、その大部分はまごと理念と何等かの意味において関連がある」とされる（高浜充「堂上歌論におけるまご」と『国文学研究』昭和47・11）。また明治初期、宮内省御歌所を主たる活躍の場として活動し歌壇に強い影響力を發揮したのは堂上派と桂園派というのが（下田祐介「和歌から短歌へ―明治時代初期」『和歌史を学ぶ人のために』前掲）、堂上歌人たちの歌学思想も「まご」を最重要視するもの」であり（杉田昌彦「まご―近世堂上歌論と「誠」の思想」『江戸文学』平成18・6）、桂園派の「調べの説」も「歌は心の真情から出た調べであるとする考え」であった（田中康二「県居派・江戸派・桂園派の歌人たち―江戸時代中・後期」前掲）。要するに日本の歌とは基本的に真情流露の様式と言ってよく、注（3）に見たような心を「たのしきはたのしき、かなしきはかなしき」ものとして育む「心の戦」に挑む上では、まずもって採択されてしかるべき様式であった。なお、桂園派の歌論には藤村は特に関心を寄せていた（新保邦寛「藤村文学形成考・試案―ワーズワス受容をめぐる―」川口久雄編『古典の変容と新生』昭和59・11明治書院）。

付記

本文の引用は、『万葉集』、『古今和歌集』、『にひまなび』、『歌がたり』、『琴後集』は『日本歌学全書』ならびに『統日本歌学全書』に、断りのない

その他のものは初出に拠る。歌番号は、『万葉集』は『国歌大観』に、『古今和歌集』、『琴後集』は『新編国歌大観』に拠る。

引用に当たり、旧字は新字に改め、ルビや圈点は適宜省略した。詩については句の改行を／で、聯を／／で表した。