

別府大学

博士(日本語・日本文学)学位論文

草創期近代詩の導入と展開における関連性の比較研究

－日・韓の初期象徴主義詩人たちの影響関係及び自国における活動を中心として－

ハン・スンミン

(韓 承 珉)

2004年

(平成16年)

草創期近代詩の導入と展開における関連性の比較研究

－日・韓の初期象徴主義詩人たちの影響関係及び自国における活動を中心として－

別府大学 大学院

文学研究科 博士後期課程

日本語・日本文学専攻

ハン・スンミン(韓 承 珉)

2004年 3月

(平成16年 3月)

目 次

I .初めに	1
1.1 研究の目的	1
1.2 先行研究に関する検討	3
1.3 研究方法とその範囲	4
II .本論	7
2.1 西歐の象徴主義の導入様相の比較	7
2.1.1 日本における象徴主義の流れ	11
2.1.2 韓国における象徴主義の流れ	20
2.1.3 西歐の象徴主義詩に対する接近	24
2.1.4 受容と變形として日本と韓国の象徴主義詩	38
3.1 日本と韓国の象徴主義詩人たちの関連性	82
3.1.1 草分け意識とその傳信の姿勢	84
3.1.2 媒介地の體驗と變形創造の試み	96
3.1.3 媒介者としての役割の認識と實踐	115
4.1 源泉地の受容と媒介地の受容の偏差	127
4.1.1 源泉地の受容の行方—日本の傳信者たち	129
4.1.2 媒介地の受容の行方—韓国の傳信者たち	131
III .結び	136

※ 参考文献

I. 初めに

1.1 研究の目的

日本と韓国の近代化過程を調べて見ると一定時差を置いて類似なパターンが展開されていることがわかる。文学の場合も例外なく日本へ流入して、日本化された西欧文芸思潮が韓国へ流れ込む形態を見せている。このような様相は19世紀以前の韓半島を通じて日本へ流れ込んだ東洋文化の流れとは反対の現象が起り始める一つの兆しとして解釈される。

“韓国における甲午改革(1894年)は文化の全ての領域にわたって封建時代の古い文化を打破しその上に新しく異質的な文化を建設しようとする一大変革の時期として看做される。その変革において直接的刺戟となったのはいうまでもなく日本を経て渡来した西欧文化”¹⁾

であることは歴史的事実として証明できるものである。このような事実を通じて私たちは韓国の近代化過程の因子として日本という媒介体を意識しなければならない。

文学の場合も同じく草創期の西欧文芸思潮を論ずるとき日本という媒介体は影のようにいつも韓国文学の主な変数として機能している。特に、西欧文芸思潮の導入過程を通じた韓国と日本における影響と受容の様相は明らかな実態として表われる。

一般に、「影響研究」とは、「源泉」(発動者)を究明し、「仲介」(媒介者)を特定し、「受容」(受容者)を明らかにすることであるといわれている。「源泉」とは影響を及ぼした源であり、「仲介」とは源との橋渡しをしたものであり、「受容」とはその結果生まれた作品である。²⁾とされている。

その「受容」に係るものが伝信者(或いは仲介者)(interm'edaire)である。草創期の西欧文芸思潮の韓国への流入に先駆けていた人がいわば伝信者であり、彼らの作品は以後韓国文壇に大きな影響を及ぼしている。どうして「受容」が韓国においてきわめて重要な位置を占めているかといえば、韓国の近代文学は外国からの影響を抜きにしては考えられないからである。

比較文学的立場から韓国と日本の関係は比較対象としての関係となり、伝信者を通じた影響と受容、そして変形の様相を調べるよいどころになる。

韓国における影響と伝信者に関する主な論意を調べてみると、

1) 金秉喆(キム・ビョンチョル)、『韓国近代西洋文学移入史研究』、乙酉文化社、1989.7ページ引用翻訳

2) 渡邊 洋、『比較文学研究入門』、世界思想社、1997.27ページ引用

(前略)…文学作品の本質的要素に対する外的要素と理解される宗教的神話から歴史的事件に至るまでのすべてのものに対する研究を意味する。…例えば、旧韓末の文化開放と外国文物の渡来、「泰西文芸新報(テソムンイエシンボ)」とフランスの象徴主義の流入…等は比較文学の対象となっている。より具体的に言えば韓国の現代詩の形成過程に及ぼした象徴主義の影響を挙げることができる。…3)と、

また、

(前略)…伝信者の研究は、発信者と受信者の研究の従属的研究として重要なものであり、それ自体としても独立的分野を形成している。ところが、この伝信者の研究には個人的媒介者と媒介的環境と翻訳者の研究等がこれに含まれる。個人的媒介の研究には受信者の国から発信者の国へ行く旅行家や発信者から受信者の国へ行く旅行家を言う移動的媒介と第3国から国際的媒介の役割を果たす固定的媒介の研究がある。…(中略)…固定的媒介は韓国の近代文学の場合、日本や中国がそれに該当する。…(中略)…作家だけでなく、多くの知識人が日本留学中に西欧文化に接触するようになる。そして日本化された西欧文化の様相をそのまま受け入れることになるが、この期間の日本が固定的媒介の役割を果たすようになる。このときから西欧の作家名や作品名の表記法がハングル(韓国語)化されるが、その内容等は日本に紹介されたものとはほとんど類似性を見せ、西欧文学の移入における韓国的限界性が表われているのである。4)

とされている。

ところが、日本における日・韓の影響と受容に関する研究は乏しく、韓国における韓・日の影響と受容に関する論意も活澆でない。日本の影響と受容の研究は主に西欧からの影響と日本における受容に偏重しており、媒介者に対する研究にはあまり関心を見せていない感じである。

一方、韓国における影響と受容の研究もこれまでは主に日本による媒介受容を認めながらも、実際的には直接受容の方に研究のポイントを置く傾向が強かった。

本稿は、上記のように影響と受容の関係が明らかに表われ、比較対象になる日本と韓国の媒介と受容、そして媒介者と伝信者に着目してその関連性を把握して行きたい。

これにより私たちは日本と韓国の近代文学における西欧文芸思潮の影響と受容、そして変形の様相を見ることができらるだろうと思う。

3) 윤호명(ユン・ホビョン)、『比較文学』、民音社、1995.91～92ページ引用翻訳

4) 金澤東(キム・ハクドン)、『比較文学』、セムン社、1997.34～35ページ引用翻訳

1.2 先行研究に関する検討

日本と韓国の初期象徴主義詩人たちの影響関係及び自国における活動に関する研究は日本では殆んど見つからない。そのような傾向は日本における比較文学の関心はひたすら欧米との「影響」と「受容」に傾いているからである。

そのため、日本の研究者の中では、

“…欧米からの研究がすべてでない。欧米に及ぼした影響の研究もなされて当然であろうし、日本人の視点から見た外国作家・作品の研究や世界の中の日本文学、とりわけこれまで等閑視されがちだったアジア近隣諸国の文学とわが国の文学との関係について考えなければならない。”⁵⁾

との指摘さえ現れている。

上記の指摘のように、日本とアジア近隣諸国、特に韓国文学との比較研究はまだ活発ではない。同じく韓国においても過去両国の間の不幸な歴史のため日本文学との比較研究が活発ではない。ところが、韓国の開花期の文学と当時の作家の活動を調べる上で日本という媒介体は避けられない存在として残されている。そのため、韓国の国文学者たちによって日本との係わりに関する研究⁶⁾が一部行なわれている。

しかしながら、その研究は、どこまでも韓国の開花期の文学を説明するためのものであって、日本との関連様相を積極的に調べたものではない。

最近になって韓国内の日本文学専攻者と日本に留学している韓国出身者の間で韓国と日本の対比研究が本格化されつつある。それは、単なる文学関連の研究に止まらず、社会全般的な研究テーマまで広がっている。

このような流れの中で、本稿は韓国と日本の近代詩、特に西欧象徴主義詩の移入と展開について注目した。何故ならば、比較文学の立場から「影響」と「受容」の関係を調べるいいテーマになるからである。

5) 渡邊 洋、『比較文学研究入門』、世界思想社、1997.185～186ページ引用

6) ・金秉喆(キム・ビョンチョル)、『韓國近代西洋文學移入史研究』、乙酉文化社、1989.

・金允植(キム・ユンシク)、『韓國近代文藝批評史研究』、一志社、1976.

・金容稷(キム・ヨンジク)、『韓國近代詩史』、セムン社、1982.

・金容稷(キム・ヨンジク)外、『文藝思潮』、文學斗知性社、1977.

・金淳東(キム・ハクドン)、『韓國文學의 比較文學的研究』、一潮閣、1972.

・_____,『比較文學』、セムン社、1984.

・_____,『韓國近代詩의 比較文學的研究』、一潮閣、1981.

・梁汪容(ヤン・ワンヨン)、『韓國近代詩研究』、三英社、1982.

・鄭漢模(ジョン・ハンモ)、『韓國現代詩文學史』、一志社、1974.

・趙演鉉(ジョ・ヨンヒョン)、『韓國現代文學史』、成文閣、1969.

・その他、韓國の近現代文學関連研究書

1.3 研究方法とその範囲

本稿は、日本と韓国における草創期の西欧文芸思潮、特に象徴主義詩の導入を主導した伝信者の役割とその作品の展開過程を詳しく分析して影響と受容、そして変形の様相を明らかにしようとするものである。従って、日本と韓国の草創期の象徴主義詩の導入過程と伝信者の役割を対比的に調べて行く。ここで、その対比の対象を日本と韓国とする理由は、両国の歴史的事実によるものである。

「受容」がわが国においてきわめて重要な位置を占めているのは、日本近代文学が外国からの影響を抜きにしては考えられないこと、そして外国の場合と著しく異なって実証的に研究可能な資料が豊富であること、による⁷⁾ものである。このように韓国の近代文学も外国からの影響と受容の関係を抜きにしては考えられないくらいである。韓国の近代文学の初期における詩人や作家の大部分は海外文学の翻訳や紹介に参加している。

ところで、その翻訳や紹介の主な詩人や作家はたいてい日本留学を経験している。彼らは当時日本に紹介されていた西欧文芸思潮に接するようになる。そして、日本化した西欧文芸思潮に「新しさ」と「驚異感」を感じそれを積極的に韓国へ導入しようとした。韓国における草創期の象徴主義詩の導入過程もこのような時代の流れの中で表われた一つの現象として把握することができる。

従って、本稿は比較文学的方法に基づいてその研究を進めていこうと思う。

先ず、両国における研究の範囲は、日本の場合は「上田敏」の『海潮音(1905)』が発表された時期を基点として前後何年間を対象とする。また、韓国の場合は「白大鎮(ベク・デジン)、以下、「白大鎮」と称する」の『新文界の6月号(1916年)』にて言及したものを基点として前後何年間をその対象として西欧文芸思潮が導入され、展開して行く過程を調べて見る。

また、日本と韓国においてのフランス象徴主義の理論の受容過程を調べ、そのような過程を経て両国に著しく紹介された作家と作品の翻訳様相を明らかにしたい。引続き、そのような翻訳を通じて紹介された象徴主義詩が日本と韓国で各々いかなる影響の下で受容され、変形して行ったのかを把握する。

“変形とは受容者が影響者の文学作品や思想或いは作品の背景を借用して自己化することを意味し、発展とはこのような自己化に基づいて自国文学が未だ認識していなかった部分を発見して新しく誕生させることになるのを意味”⁸⁾

するものであるから、このような試みを通じて日本と韓国の文壇における象徴主義詩の影

7) 上掲書、34ページ引用

8) 윤호병(ユン・ホビョン)、『比較文学』、民音社、1995.119ページ引用翻訳

響関係を把握することができると思う。

このように、両国において象徴主義が自国の文壇に一つの特徴的な文芸思潮として席を取るようになるきっかけは草創期の伝信者たちの格別な関心によるものと言ってよかろう。その伝信者たちについて、

“受信者の国、或いは受信作家は彼が私淑していた外国作家についてどんな意識を持っていたか、そのような作品についてはどんな意識を持っていたか、それを直接的に知っていたか、或いは翻訳を通じて知っていたか、どんな価値を与えたのか、文壇で、新聞で、大衆の中でどんな取り扱いを受けていたか、どんな個人的同感と、またどんな抵抗に留意すべきか、彼らの外国作品の実質的伝播はどうだったが、特にどんな環境の下に置かれていたか”⁹⁾

等の質問を通じて伝信者の役割を確認することができるだろう。そのような役割を担当していた伝信者として「金億(キム・オク)以下、‘金億’と称する」、「朱耀翰(ジュ・ヨハン)以下、‘朱耀翰’と称する」、「黄錫禹(フアン・ソクウ)以下、‘黄錫禹’と称する」を研究の範囲として定め、彼らの活動を通じて表われた影響と受容、そして韓国的変形の様相を明らかにする過程を通じて韓国における草創期の西欧文芸思潮の導入の事例を見ることができるだろう。

即ち、最初の伝信者として翻訳と創作を通じて韓国の文壇へ象徴主義詩を導入しようとした「金億」の役割、媒介地の日本で習作と日本的象徴主義を認識し、当時の現地で活動しながら日本の作家たちと交流をしていた「朱耀翰」の役割、自主的伝信者としての姿勢を見せていた「黄錫禹」等の役割を通じて源泉地から媒介地を経て受容地にいたって変形された韓国的象徴主義詩の多様な形態を認識することができるだろう。

このようにして表われた韓国的象徴主義詩と源泉地の受容を経た日本的象徴主義詩とはどんな差があり、どんな所で類似点があるのかを明らかにする必要がある。そのため、前述の韓国の詩人の活動の中で彼らが追求してきた作品世界の媒介者的存在である日本の作家たちとの関連性についても調べてみたい。

従って、日本の作家は「上田敏」、「島崎藤村」、「北原白秋」、「三木露風」、「川路柳虹」、「萩原朔太郎」等をその対象とした。そして、「金億」と「上田敏」、「島崎藤村」等を、「朱耀翰」と「島崎藤村」、「北原白秋」、「三木露風」、「川路柳虹」等を、「黄錫禹」と「萩原朔太郎」等を各々対比させて行きたい。

さて、ここで象徴主義とは直接的関係はないが日本の作家の中で島崎藤村について調べなければならない。なぜならば、西欧象徴主義の受容以前から韓国の伝信者たちは多数の日本作家の影響を受けているが、その中で特に島崎藤村からの影響は極めて大切

9) 金澤東(キム・ハクドン)、『比較文学』、セムン社、1997.43ページ引用翻訳

な下地となっていたのであるからである。

当時韓国文壇の実情をみると、ある文芸思潮を選別して受け入れる文学的基盤がなかったため、一挙にいくつかの文芸思潮が流入し混同の様相をみせていた。そのような状況の下で伝信者たちも必ず象徴主義のみに関心を寄せる余裕はなく一足違いで媒介地の日本の情勢に追従するほかなかったのである。

このような事実を踏まえて西欧象徴主義が媒介地の日本を経て韓国へ屈折受容された変形様相を調べてみたいと思う。

※ 本文における主な用語の概念整理¹⁰⁾

◎発信者(或いは発動者: 'emetteur)…ある国の文学が国家的境界線を越えて外国へ伝播されるとき、その発祥になるもの。これは、一つの作品であったり、作家であることもある。

◎受信者(或いは受容者: 'recepteur)…発信者からその影響を受ける作品であったり、作家である。即ち、発信者を影響の出発点であるとすれば受信者はその到達点である。

◎伝信者(或いは仲介者: 'interm'edaire)…ある国の文学作品及び文学思想を他の国へ伝播させる人や翻訳物を指すもの。この伝信者の研究は発信者と受信者の研究の従属的な研究として重要なものである。

◎影響…対象とする作家に対する外国作家の影響、すなわち「影」と「響き」である。「影」とは「対象の上に描き出された形」であり、「響き」とは「広がり伝わる振動」のことである。影響の範疇にはたいてい「影響」、「模倣」、「剽窃」、「翻案」、「暗示」等がある。

◎受容…外国からある思想や文芸思潮等を自国へ受け入れて取り込むことである。

◎変容(変形)…受容者が影響者の文学作品とか思想或いは作品の背景を借用して自己化することである。

10) 金澤東(キム・ハクドン)、『比較文学』、セムン社、1984.31ページ引用参照

Ⅱ.本論

2.1 西欧の象徴主義の導入様相の比較

日本と韓国における西欧の象徴主義の導入様相を比較するため先ず源泉地のフランスの象徴主義について概略的内容を調べなければならない。その後、媒介地と受容地の比較のため両国における象徴主義の導入と展開過程を調べて行きたい。このような試みは媒介地と受容地の比較のため必要なものであるからである。

では、西欧の文芸思潮における象徴主義の一般的概念から調べてみたい。象徴主義の起点は、普通ボードレーの『悪の華』からである¹¹⁾とされている。しかし、「象徴派」という流波を一群の詩人たちが意識的に形成したのは1890年の前後何年間かだったのである。フランスの「フィガロ」紙が、マラルメ、ヴェルレーヌ、ルネ・ギルらを指導者とする新しい流波について語ったのは、1886年の暮れであった。当時「ラ・デカダンス」と「ル・サンボリスト」いう小雑誌が出て象徴派ははじめデカダンとも呼ばれた。

象徴派の特質を厳密に定義することはむずかしい。各詩人の詩観はまちまちで個人差がつよいのである。マラルメやアンリ・ド・レニエ等1890年前後の詩人たちは、前代の高踏派のもつ形式性に反抗して1行12音節を6・6と分けてつみかさねてゆくいわゆるアレクサンドラン、正韻の語法のわくをゆるめ、規格外の句跨り(アンジャンブマン)を頻用した。彼らが自由詩派と呼ばれる理由はここにある。しかし、象徴派の一般的性格は形式面だけではない。マラルメの弟子ヴァレリーは、象徴派のもつ多様性に触れ、その共通性に関して‘それは、音楽の富をことばに奪還しようとする運動である’と有名な定義をあたえた。音楽の富の奪還とはマラルメの論文『詩の危機』の中の言葉で、ヴァレリーはそれを定義として一般化したのである。¹²⁾ ヴァレリー等がここでいおうとしたのは単に音楽的な美しさをあたえようということではない。言葉が本来もっているはずの本質的部分の‘奪還’を彼らは主張したのである。マラルメは『詩の危機』の中で‘われわれは、われわれの財産を、ありのままに奪還する芸術を追求している。というのは、音楽的諸関係が万物のなかに遍在する以上、音楽が豊潤さと明瞭さとをともなって生まれてくるべきなのは…(中略)…明かに、その極限における知的言語からなのだ’¹³⁾と語っている。

象徴派の詩人たちは、言葉の説明的な意志伝達の貨幣としての機能を詩にもちこむことをできるだけ拒否しようとしたのである。言葉はイメージの喚起媒体であり、サンボールであって、単なる意志伝達の記号ではない。そしてイメージの喚起媒体としての言葉の特質

11)新潮日本文学小辞典、新潮社、1979、598ページ引用参照

12)上掲書、599ページ引用参照

13)上掲書、599ページ引用参照

を重視する以上、この流波に想像力論が栄えたのも偶然ではない。ボードレーにせよ、マラルメにせよ、彼らはいずれも新しい想像力の分野を開拓した人々だった。しかしながら、彼らはイメージの野放図な乱舞に、身を任かせたわけではなかった。‘音楽的諸関係が万物のなかに遍在する’とマラルメがいったように、彼らは自分たちのうたが同時に宇宙のある究極の状態に照応することを信じていた。ボードレーは『照応(コレスポンドンス)』という詩を書いた。

言いかえれば、研鑽のはてに詩人のつくり出す言葉の群れは、彼の魂の状態を表わすだけでなく、宇宙そのものの姿をも喚起するという信条の上に、彼らは立っていたのである。¹⁴⁾

つまり、西欧の象徴主義は「自由詩派」として、高踏派の整然とした詩形に反抗したが、一方、こうした信条にささえられた小宇宙造型の努力は、その美学に強烈なストイックなまでの古典主義精神を流しこむことになる。精神史的にいえば、それはナチュラリズムと高踏派の客観主義に対抗する主観主義の自律性回復の叫びであったのである。¹⁵⁾

このような源泉地の一般的概念に基づいて媒介地と受容地の日本と韓国の導入と展開過程を調べてみたい。

先ず、韓国の場合、甲午改革以後旧時代的文化を打破し新しく異質的な文化を創造しようとする変革期に大きな刺戟となったのは西欧文化であった。しかしながらこのような文化は西欧から直接伝わったものでなく、日本を経て韓国へ流入したものであった。

このような状況の下でその文化の受容と伝達に多大な役割をしたのが即ち、伝信者たちである。文学の場合、既存の伝統的な詩歌形態を脱皮して新しい詩形を追求した開拓者として崔南善(チェ・ナムソン)以下、‘崔南善’と称する)を上げることができる。彼は、『海から少年へ(海에 게서少年에게)』を通じてこれまでは韓国文壇では見られなかった詩形を発表するようになる。

その新しい形態とは即ち、従来の詩が持っていた固定された音律とは違う新しい詩形の摸索であった。彼のこのような挑戦の姿勢は以後西欧文芸思潮に先立った伝信者たちにそのまま伝受され受容の形として表われた。その代表的な受容形態が象徴主義として崔南善によって試図された伝統的な詩歌形式からの脱皮はもちろん、単なる思想の伝達とか啓蒙風の詩的雰囲気ではなく内面的に深化された感情の表現までに至るようになったと言える。

日本の場合、『新体詩抄』を通じて西欧文芸思潮とその作品が一部翻訳されたことをきっかけとして森鷗外が『於母影』を通じてバイロン、ゲーテ、ハイネ等の詩を紹介し、島崎藤村の『若菜集』が引続き発表された。このように活潑な西欧文芸思潮の紹介と創作活動はここに止まらず続けられるようになった。

上田敏は象徴詩論の紹介と共に象徴詩の流行を予告する『海潮音』を発表した。この

14)上掲書、599ページ引用参照

15)上掲書、599ページ引用参照

『海潮音』によって引き起された象徴主義の熱風がしばらくの間持続されるときたいいの韓国の伝信者たちは日本へ留学するようになる。

従って、韓国の伝信者たちは日本に受容された西欧文芸思潮にそのまま露出されるほか仕方がなかった。

本稿においては、このような事実に基づいて韓国の象徴主義の導入に大きな影響を及ぼした金億と白大鎮、そして黄錫禹の活動を中心として調べその他の伝信者たちの活動とともに把握してみたい。これによって韓国における象徴主義の導入様相が明らかになることと思う。

金億は『学之光(ハクジグワン)以下、‘学之光’と称する』¹⁶⁾の「要求と悔恨(要求와悔恨)」を通じてヴェルレーヌとボードレールを集中的に紹介している。彼は白大鎮と違って主に同じ傾向を持っている作家に対して深い関心を見せ、ここに止まらずヴェルレーヌとボードレールの作品も直接翻訳して紹介する等象徴詩に格別な愛情を表わしている。彼は、「要求と悔恨(要求와悔恨)」において、

この世ではヴェルレーヌのSagesseとRomances sans Parolesの正しい心情を言わずに、ただ彼の奔放で自由な生活だけをとり出して悪評している。そのためヴェルレーヌの真面目な心情を知らせることができない。それが切ないものである…(下略)… (筆者訳)

[世上에서는 때루렌느의 Sagesse와 Romances sans Paroles의 참 心情을 말치 아니하고 그의 奔放,自由의 生活만 惡評하고 다른 一面으로의 할 슈 업게 그의 奔放,自由의 生活되게 말치 아니하니, 때루렌느의 참 心情의 알미 업슴을 나는 설게 알며…(下略)… 『学之光、10号、44쪽』]

と述べている。

黄錫禹は「朝鮮詩壇の発足点と自由詩(朝鮮詩壇의 発足点과 自由詩)」を通じてヴェルレーヌ、マラルメ、ベルハアレン等を紹介している。

彼は日本から伝わった新体詩を克服し自由詩を追求しなければならないと主張した。彼の象徴主義に対する紹介は白大鎮の概略的紹介よりもっと積極的であったと言える。その反面、彼は主に日本の象徴詩の流れを調べることに止まっている。彼は、『創造(창조)』創刊号に「日本詩壇の二大傾向」を発表した。その論文には‘附写象主義’という副題があったが、その副題の意味はその後続の原稿がなかったためはっきりわからないが、日本詩壇の二大傾向を調べた後‘象徴主義の概念と発生起源等その本質的な属性を知的ないし情的次元で類型化していることをみると副題の‘写象主義’は‘象徴主義’の間違い

16)東京留學生会の機関誌(1914年4月創刊)、年2回発行された。

であったかもしれない。彼は当時の日本詩壇の傾向を象徴主義詩歌と民衆詩歌運動で区分して、

日本詩壇の主潮は一言でいえば口語自由詩運動であるといえる。しかしながら、この主潮には三木露風、日夏耿之助をはじめ、柳沢健、西條八十、北村初雄等のいろんな青年詩人の手によって引導引かれる象徴主義運動と、またこれに反抗して表われた福田正夫、富田碎花、加藤一夫、白鳥省吾等の民衆詩歌運動との大きな傾向がある。私はこれに溺れて自分のわかる限り簡単に書いてみたい。(筆者訳)

[日本詩壇의 主潮は는 一言으로 말하면 물론 口語詩의 自由詩運動이라 하겠다. 그러나 이 主潮만에는 三木露風, 日夏耿之助를 비롯하여 柳沢健, 西條八十, 北村初雄의 여러 青年詩人의 손에 의하여 引導되는 象徴主義運動과 또는 此에 反抗하여 나타난 福田正夫, 富田碎花, 加藤一夫, 白鳥省吾 等の 民衆詩歌運動과 두 큰 傾向이 있다. 나는 이것에 醉하여 나의 아난 바의 一端을 簡單히 베풀러 보려한다.(『廢墟(ぺほ)』創刊号, 76쪽)

と述べている。

彼はここで日本の象徴主義は“『海潮音』の著者上田敏と岩野泡鳴及び蒲原有明等を経て三木露風にいたって完成された”と述べ、日本の象徴派詩人たちを時期別にわけて説明している。それだけでなく、当時日本の象徴主義研究者である山宮允の象徴派詩論に基づいて象徴主義の広義と狭義の二つの概念的次元を解説している。

結局、黄錫禹は白大鎮や金億より日本に対する関心が多く源泉地のフランスの象徴主義に対する具体的な概念の提示までは至らなかったと言える。

朱耀翰は『朝鮮文壇(1924年)1～3号』に「歌を創作しようとする人に(노래를 지으려는 이에게)」を通じて新詩の創作技法を述べている。

‘もともと、この文章には<作詩法>という副題がつけられてあった。その小題目は過去の詩歌、2.新詩の先駆け、3.自由詩の初作者、4.「創造(창조)」とそれ以後などとなっている。このような小題目を通じてこの文章が韓国の詩の属性を指摘し、それを通じて詩創作の原理を提示しているものと推測することができる。’¹⁷⁾ このような彼の作詩法は、‘ところが、始まりから何枚目までは全く詩の属性などについての内容が表われていない。朱耀翰がこの文章のなかで詩の一般的属性について触れているものは第5章からであると言える。ここで彼は自分の考えている新詩について、‘既成時代の勢いを有するものがなく’と表現して、韓国の近代詩が伝統を継承した面よりは海外のものを受容して展開されたことを間接的に明かしている’¹⁸⁾のである。

17) 金容稷、『韓国近代詩史』、セムン社、1982、547ページ再引用翻訳

では、朱耀翰の新詩についての考えが表われている部分を調べてみたい。

では、我々の新詩の内容は果たしてどのようにして命のあるものになるだろうか。これは、短い時間に結論に達するものではありません。(…中略…)しかしながら、一番大事なものを挙げれば、先ずは、個性に充実すること、それから朝鮮人の個性に充実することです。もともと、個性の表現がない芸術品がその生命を維持した事例はありません。宇宙に美が満ちていてもそれが芸術までにはなりません。その美の一部がある個性と結婚してから、始めて真の芸術が誕生するわけです。ですから、芸術的気分を少しでも持っている人であれば、その個性を全ての事物を通じて表わせます。また、表わせようとするのです。(筆者訳)

[그러면 우리 신시의 내용은 과연 엇더 하여야만 생명 잇는 내용이 될가. 그것은 짧은 시간에 단명은 내리지 못할 문제입니다.(…)그러나 가장 안전한 「크라이틱리아」를 두 가지만 말하자면 첫재는 개성에 충실하라 함이요, 둘째는 조선 사람된 개성에 충실하라 함이외다. 첫재로 개성의 표현이 업는 예술품으로 생명을 유지한 레가 업습니다. 우주에 미가 가득하다 하여도 그것이 예술이 되지 못합니다. 그의 미의 소실이 엇던 개성과 도화하고 결혼할 때에야 참 예술이 탄생됩니다. 그러므로 예술덕 기분을 조금이라도 가진 사람이라면 그 개성을 사사물물에 발현합니다. 또 하고저 합니다.]

ここで朱耀翰は個人の個性を強調している。この「個人の個性」という概念は言うまでもなく、西欧の市民社会が形成されるとき、確立されたものである。朱耀翰はこれに基づいて美とは個性の調和を通じて確保されるものだと思っていたのである。このような考え方は韓国近代文学の草分け期の西欧の詩論を受容した一番具体的な事例¹⁹⁾であると言ってよからう。

2.1.1 日本における象徴主義の流れ

日本においては、1905年(明治38年)10月上田敏の訳詩集『海潮音』が刊行され、フランスの高踏派・象徴派の詩がはじめてまとまったかたちで紹介された。明治の新体詩はこのとき以来、とくに世界の同時代思潮である象徴詩の影響を受け、詩的意識と方法をそれなりに確立し、近代詩とよぶにふさわしい新しい展開を遂げたのである。

象徴詩が日本に最初に紹介されたのは明治29年3月同じ上田敏により『帝国文学』

18) 上掲書、547ページ再引用翻訳

19) 上掲書、548～549ページ再引用翻訳

の「海外騒壇」欄に掲げられた『ポオル・エ”ルレエヌ逝く』であった。彼はまずヴェルレーヌの「瓢零秘愁の半生」を伝え、その詩風について「章句押韻の間隠なる幽致を写し幻影を托して、音楽の感化力と競走比肩せむとする」と説明し、そのため「Symboliste 派」に数えられると²⁰⁾言っている。

このときから上田敏は象徴詩に関心を抱き、明治31年7月には『帝国文学』に『仏蘭西詩壇の新声』を掲げてボードレー以下象徴派を紹介し、ヴェルレーヌについては『秋の歌』を原文のままに引きながら、その「音楽的声調」を強調した。

また、明治36年1月の『明星』にも『明星』にも『仏蘭西近代の詩歌』を掲げて、より具体的な解説を試みている。この前後から上田敏は、意識的に象徴詩の移植を図り、『明星』を中心にその翻訳を発表し始めた。しかし、「象徴詩」の語が用いられるようになったのは明治37年1月の『明星』に掲げられたヴェルハーレンの『鷺の歌』に「象徴詩」と付記されたときからである。²¹⁾

ところが、Symbolの訳語として「象徴」の語を創始したのは中江兆民で、『維氏美学』下巻(明治17年)に美術用語として用いられ、森鷗外も『審美新説(明治33年)』にこの訳語を踏襲し、Symbolisteに「象徴派」の語を当てている。上田敏の「象徴詩」はおそらくこの森鷗外にならったもの²²⁾であろう。

しかしながら、当時の日本文壇においてはまだ文学用語として「象徴」は定着されていなかった。例えば、島村抱月は「標象」、岩野泡鳴や長谷川天溪は「表象」とよび、その他、表徴・標徴・記号・標号などが気ままに用いられていた。これが「象徴」に落ち着いたのは上田敏の影響を受けた北原白秋や木下杢太郎らが、有力な象徴詩人として登場してからであった。

さて、『海潮音』は必ずしも象徴詩の紹介を目的としたものではない。収録されているのは英独仏伊の詩人29人の長短57篇、なかにはシェークスピア、ハイネ、ユーゴーなど、古典派・浪漫派の作品も含まれている。しかし大部分は、従来ほとんど知られることのなかったフランス高踏派・象徴派の作品で、この訳詩集の意義も主としてそこにあった。その翻訳ぶりはまさに至芸といってよく、原詩の詩風に合せた多様な表現が試みられ、それぞれに創作といってよいほどの出来栄を示している²³⁾とされている。

また、このような訳詩に劣らず、序に示された象徴詩論も詩壇の転換を促す大きな力となった。

彼はまず、

20)三好行雄外、『日本文学全史 5 近代』學燈社、1969、227ページ引用参照

21)上掲書、227～228ページ引用参照

22)上掲書、228ページ引用参照

23)上掲書、228ページ引用参照

詩に象徴を用ゐること、必らずしも近代の創意に非らず、これ或は山嶽と共に旧るきものならむ。然れども之を作中の中心とし本義として故らに標榜する所あるは、蓋し二十年来の仏蘭西新詩を以て嚆矢とす。

と、象徴と象徴主義の相違を語り、ついで象徴詩の性格をめぐって、

象徴の用は之が助を藉りて詩人の観想に類似したる一の心状を読者に与ふるに在りて、必らずしも同一の概念を伝へむと勉むるに非ず。されば静に象徴詩を味ふ者は、自己の感興に応じて、詩人も未だ説き及ばざる言語道断の妙趣を翫賞し得可し。故に一篇の詩に対する解釈は人各或は見を異にすべく、要は唯類似の心状を喚起することに在りとす。

と説き集中の『鷺の歌』を例に、具体的な解説を試みている。²⁴⁾

このような解説は当時としては卓越した見識を示すものであったと評価されている。しかしながら、具体的な解説において観念的な印象があるなど、象徴詩をめぐってさまざまな誤解を生じ、論議をよんだものであった。

彼は、明治39年5月あらためて『象徴詩釈義』を発表した。

ここではマラルメの作品のソネット型式を例にしてより詳細な解説を試みている。このような解説は、蒲原有明の『智慧の相者は我を見て』、北原白秋の『謀叛』のモチーフを提供する契機となった²⁵⁾といわれている。

つまり、上田敏の象徴詩論は、まちがいではないまでも、象徴詩の情緒的な効果を説くに急なあまり、その方法的な面をおろかにしていた²⁶⁾と指摘されている。

彼は、象徴詩の本質とする感覚の類推(アナロジー)という方法の翻訳不可能なことを知り、その結果として生ずる音楽的情緒を馴染みぶかい伝統歌謡の調に換き置えたのであった。ここに日本の象徴詩は、暗示的な感覚詩・情緒詩への道をたどることになったのである。彼のこのような伝信態度は後で韓国の伝信者の金億にもそのまま現われるようになる。金億は上田敏が伝統歌謡の調に換き置きようとしたものと同じく、韓国の伝統民謡をもって近代詩を試みていたのである。

ところで、『海潮音』の出現は日本文壇に大きく影響を及ぼし引き続き象徴主義の詩集が発表されるきっかけとなったといえる。ここに至って日本における象徴主義の時代がついに幕を開けるようになったのである。

この後、薄田泣菫の『白羊宮(1906)』、永井荷風の『珊瑚集(1913)』、与謝野寛の『リラの花(1914)』、川路柳虹の『ヴルレーヌ詩抄(1915)』、堀口大学の『昨日の花(19

24)上掲書、230ページ引用参照

25)上掲書、232ページ引用参照

26)上掲書、232ページ引用参照

18)』、西条八十の『白孔雀(1920)』、上田敏の『牧羊神(1920)』、竹友藻風の『ヴェルレーヌ選集(1921)』、堀口大学の『サマン選集(1921)』、高村光太郎の『明るい時(1921)』、金子光晴の『ヴェルハーレン詩集(1925)』高村光太郎の『天上の炎(1925)』、堀口大学の『月下の一群(1925)』等が各々発表された。

一方、創作詩は上田敏を前後にして象徴詩の時代の幕を開けた蒲原有明、薄田泣菫によって試図され、その後上田敏の影響を受けた北原白秋、三木露風が表われるようになる。また、彼らの影響の下にあった西条八十、萩原朔太郎、日夏耿之介等が登場する。この作家たちが活躍していた当時韓国文壇には金億と黄錫禹、そして朱耀翰等が活潑な作品活動を展開していた。このような事実を踏えてみてもその交流の深度を推して知るべきものである。

先ず、金億がフランスの象徴主義を韓国へ導入する過程をみれば上田敏が日本で活動したものによく似ている。

即ち、金億が自分の作品発表の拠点としていた『泰西文芸申報(テソムンイエシンボ)以下、'泰西文芸申報'と称する』²⁷⁾は『帝国文学』に当たり、彼の訳詩集の『懊悩の舞蹈(懊悩의舞蹈)』は『海潮音』に比較することができる。また、上田敏が特にヴェルレーヌの作品について深い関心をみせていたのと同じく、金億もヴェルレーヌについて強い愛着をみせていることがわかる。

彼の最初の翻訳作品もヴェルレーヌのものであった。『泰西文芸申報』6号(1918.11)に「街に降る雨(거리에 내리는비) Il Pleure dans mon coeur」と「黒い限りない眠りは(검은 끝없는 잠은) Un grand sommeil noir」が同誌7号に、「秋の歌(가을의 노래) Chanson d'automne」が各々発表されている。

また、黄錫禹は『廃墟(ペホ)』の創刊号に「日本詩壇の二大傾向(一)」を発表して日本の象徴主義を理論的に紹介した後、日本詩人の作品も朝鮮語で翻訳している。そして、彼は山宮允の象徴主義の理論も朝鮮語で紹介している。

彼は金億と朱耀翰とは違って直接的に日本の象徴主義に対して関心をみせていることがわかる。

更に、朱耀翰は明治学院中学部時代から学校校誌(白金学報)の編輯委員として活躍するなど日本語をもって創作するほどの語学実力をみせていた。

従って彼は学生時代に日本語翻訳の仏蘭西詩集、上田敏の『海潮音』、永井荷風の『珊瑚集』等を愛読していたのである。それだけでなく『現代詩歌』、『曙』という同人誌に日本語詩を発表したりしていた。

韓国の伝信者たちの日本的影響関係は後述したい。

27) タブロイド版 8面の週刊誌。1918年～1918年にわたって16号まで発行。韓国最初の文芸専門誌とされている。特に、韓国近代詩の発展に大きく貢献した。

それでは、蒲原有明、薄田泣菫の創作詩を調べてみたい。

蒲原有明が象徴詩を初めに知るようになったのは『独絃哀歌』を発表した直後の1903年末ヴェルレーヌの英訳本に接した時からであって、以後、彼はヴェルレーヌに魅了され意識的に象徴詩を書こうとした。このような変化はこれまでの彼の詩風とは違うものであった。しかしながら、彼の作品は意外にヴェルレーヌの影響の下に置かれなかったことがわかる。けれども彼自身が意図的に象徴詩を指向した点で重要な意味を持つものだと言える。発表当時から象徴詩として宣伝された「朝なり」はロゼッティの印象主義的性格が強いものとみられるが、結局、彼のこのような作品傾向はロゼッティの影響がもっと内面化しヴェルレーヌ等の象徴詩が投影されその影が濃く表われていると言ってよかろう。

では、「朝なり」を調べてみたい。

朝なり、やがて濁川/ぬるくにはひて、夜の脰を/
ながすに似たり。しら壁に一/いちばの河岸の並み蔵の一/
朝なり、湿める川の靄。

川の面すでに融けて、しろく、/たゆたにゆらぐ壁のかげ、/
あかりぬ、暗きみなぞこも。一/大川がよひさす潮の
ちからさかおすにこりみつ。

流るゝよ、ああ、瓜の皮、/核子、塵わら、一さかみづき/
いきふきむすか、靄はまた/をりをりふかき香をとぎし、/
消えては青く巧ちゆけり。

こは泥ばめる橋ばしら/水ぎはほそり、こはふたり、一/
花か、草びら、一歌女の/あせしすがたや、きしきしと/
わたれば嘆く橋の板。

いまはのいふきいとせめて、/饅えてなよめく泥がはの/
靄はあしたのおくつきに/冷えつつゆきぬ。一鷗鳥/
あげしは趁ひて、はや食る。

濁れど水はくちばみの/あやにうごめき、緑縛り、/
瑠璃の端ひかり、碧よどみ/かくてくれなる、一はしためは/
たてり、揚場に一女の帯や。

青ものぐるま、いくつ、一はた、/かせぎの人ら、一ものごひの/
空手、一荷足のたぶたぶや、/艫に竿おし、舵とりて、/
舳に歌を曳く船をとこ。

朝なり、影は色めきて、/かくて日もさせにぎり川、一/
朝なり、すでにかがやきぬ、/市ばの河岸の並みぐらの
白壁一これやわが胸か。

「朝なり」の全文

この詩は明治38年1月の『明星』に発表された当時からさまざまな論議の的になり、『春鳥集』の中でも著名な作品の一つである²⁸⁾とされている。このような現象は時代的な理由によるものと見られる。つまり、「朝なり」は象徴主義の気運のまさに盛り上がりとする時期に世に出たのである。

さて、この詩が発表当時から問題にされたのは最後の‘白壁一これやわが胸か’の一句が付け加えられたためであるといわれる。即ち、これによってここに描かれた夜明けの河岸の風景全体が、何らかの象徴的意味を持つのではないかと考えられたのである。たとえば、‘白壁が詩人の心であり、この詩は詩人の心境に映る世相の、あるいは動揺しあるいは静止する様を歌ったものであろう’²⁹⁾と上田敏は解釈している。その後、これはほぼ定説として取り扱われるようになった。

しかしながら、この詩を表現に即して読む限りここから「世相」云々の意味を引き出すことはどう見てもこじつけと言わざるを得ない。少なくとも第7連まではこの詩は完全な叙景の体をなしている。このような解釈は終句一行の‘白壁一これやわが胸か’にあまりにとらわれて、それ以前の部分に強いて暗示的意味を求めようとしたがために生じた誤解と見られる。そのため矢野峰人は‘象徴詩を構成する主観的要素があまりに微弱にして、各聯における風物の客観的描写が一切を蔽っている’³⁰⁾と酷評を加えている。後に、蒲原有明は矢野峰人のそのような評に答える形で、‘作者は心境に映じ出された人生の一断面として、無意識の状態より意識の世界に移りゆく、その間の悩ましさと惶ただしさを描いて見ようと意図してゐた’³¹⁾と解明している。

ところが、もし蒲原有明がそのような意図のもとに書いたとしても説得力が不足である。詩全体がそうした内面的心理状態と密接につながっていると思われないからである。³²⁾

28) 吉田精一外、『近代詩鑑賞辞典』、1995、100ページ引用参照

29) 上掲書、102ページ引用参照

30) 上掲書、102ページ引用参照

31) 上掲書、102ページ引用参照

32) 上掲書、102～103ページ引用参照

結局、この詩は印象を主として写した印象詩の性格が強いものとみてよからう。

「一」を多く使って事物の印象が目と心に映っては消えていく様相を示そうとした手法、そしてまた第1連の‘しら壁に一/いちばの河岸の並み蔵の一/朝なり、湿める川の靄’、第6連‘かくてくれなる、一はしための/たてり、揚場に一女の帯や’等の事物の印象によって引き起こされる意識の流れをそのまま文体に表わそうとした手法からみれば象徴的印象詩と呼ぶのが妥当ではないかと思われる。

続いて、薄田泣菫について調べてみたい。

彼は明治30年代の後半に蒲原有明と並んで‘泣菫有明時代’と呼ばれる一時代を画した詩人である。しかし、薄田泣菫は決して有明のような象徴派の詩人ではない。当時の象徴主義熱風によって象徴派の一人として分類された傾向が強いと見られる。³³⁾

上田敏は『白羊宮』における彼の「わがゆく海」、「笛の音」をアンリ・ド・レニエの作品に比している。そして、「魂の常井」、「零余子」等の語彙・手法からみれば彼は意識的に象徴詩を指していたことがわかる。ところが、象徴主義の本質をなす近代顔唐の苦悩は彼の作品からは見つからない。また、象徴詩特有の感覚性、官能性、あるいは幻想の意識的創造もなく、客観的で絵画的な明快さが見えるだけである。³⁴⁾

彼の作品は、型式の整った端麗な風格や古語雅語の自在な使いさま、古典文化への憧憬等がよく描き出されているといわれる。このような傾向は明治30年代中葉の民族意識の高揚を背景とする伝統文化の再認識や懐古的風潮を芸術作品に定着させる契機となったのである。

では、いわゆる古典的浪漫詩風の特色がよく発揮されていると評される「ああ大和にしあらましかば」を調べてみたい。

ああ、大和にしあらましかば、/いま神無月、
うは葉散り透く神無備の森の小路を、/あかつき露に髪ぬれて、行きこそかよへ、
班鳩へ。平群のおほ野、高草の/黄金の海とゆらゆる日、
塵居の窓のうは白み、日ざしの淡に/いにし代の珍の御経の黄金文字、
百済緒琴に、斎ひ瓮に、彩画の壁に/見ぞ恍くる柱がくれのたたずまひ、
常花かざす芸の宮、斎殿深に、/焚きくゆる香ぞ、きながらの八塩折
美酒の甕のまよはしに、/さこそは酔はめ。

新墾路の切畑に、/赤ら橋葉がくれに、ほのめく日なか、
そことも知らぬ静歌の美し音色に、/目移しの、ふとこそ見まし、黄鶯の
あり樹の枝に、矮人の楽人めきし/戯ればみを。尾羽身がろさのともすれば、

33)上掲書、221ページ引用参照

34)上掲書、221ページ引用参照

葉の漂ひとひるがへり、/籬に、木の間に、一これやまた、野の法子児の
化のものか、夕寺深に声ぶりの、/読経や、一今か、静ころ
そぞろありきの在り人の/魂にしも泌み入らめ。

日は木がくれて、諸とびら/ゆるにきしめく夢殿の夕庭寒に、
そそ走りゆく乾反葉の/白膠木、榎、棟、名こそあれ、葉広菩提樹、
道ゆきのさざめき、諳に聞きほくる/石廻廊のたたずまひ、振りさけ見れば、
高塔や、九輪の請に入日かけ、/花に照り添ふ夕ながめ、
さながら、緇衣の裾ながに地に曳きはへし、/そのかみの学生めきし浮歩み、一
ああ大和にしあらましかば、/今日神無月、日のゆふべ、
聖ごころの暫しをも、/知らましを、身に。

「ああ大和にしあらましかば」の全文

この詩は19世紀ヨーロッパの浪漫詩人がその文化の発生地であるギリシア、ローマへの憧憬を歌ったものと同様に、日本文化の源であり日本人の魂のふるさとでもある大和地方を飛鳥、天平の昔をしのびながら憧れをこめて歌っているものである。その古代憧憬の精神は表現においても当然古典的な整った形式と雅びな古語を求め、またその形式と用語の古典主義は逆に内容における古代趣味を生かし双方相まって重々しく端正な風格を盛り上げているのである。

先ず、第1連の冒頭の‘ああ、大和にしあらましかば’はこの作品全体にかかわる語句であることがわかる。第1連の‘ああ、大和にしあらましかば’、‘いま神無月’、‘うは葉散り透く神無備の森の小路を’、‘あかつき露に髪ぬれて、行きこそかよへ’、‘班鳩へ。平群のおほ野、高草の’³⁵⁾と名もなつかしい‘神無備’、‘班鳩’、‘平群’等の名を連用し、万葉の人の世上をしのばしめ、とりわけては‘龍田川’の流れるあたり、暗に法隆寺あたりを目ざして行く様を、先ず描き出した。³⁵⁾

第2連は、第1連が古寺の堂内に景をとったのに対し、その周囲の田野の景に目を転じている。

‘新墾路の切畑に’、‘赤ら橘葉がくれに’、‘ほのめく日なか’、‘そことも知らぬ静歌の美し音色に’、‘ふとこそ見まし’、‘黄鶯の’、‘あり樹の枝に、矮人の楽人めきし’、‘戯ればみを’³⁶⁾と如何にも巧みな連想をほしいままにしている。特に、‘矮人の楽人’が場所が場所ゆえ面白い。‘黄鶯の’ともすれば「葉の漂ひ」のごとくに‘ひるがへる’様である。³⁶⁾

第3連は、再び法隆寺の境内にもどって、その夕景色を写している。

35) 吉田精一、『日本近代詩鑑賞(明治編)』、創拓社、1990、117ページ引用参照

36) 上掲書、119～120ページ引用参照

‘日は木がくれて、諸とびら’、‘ゆるにきしめく夢殿の夕庭寒に’、‘そそ走りゆく乾反葉の’という歌い出しはめてたい³⁷⁾と評価されている。

日本の近代詩史上、和歌的伝統的な言葉を彼ほど巧みに繰った詩人は多くない。また、そうした技術によって彼ほど荘重華麗なイメージとリズムを生み出した詩人もいない。

つまり、名工が鑿を刻むように一語一句に苦心をこらす彼の技巧主義は、ここに完璧に近い円熟を示しているといつてよからう。

上田敏はこの詩はロバート・ブラウニングの「Home thoughts from abroad(海外からの郷愁)」から発想上のヒントを得たのではないかと指摘している。

では、彼の作品の一部を調べてみたい。

Oh, to be in England!
Now that AP's there
And whoever wakes in England
Sees, some morning, unaware,
That the lowest boughs and the brush-wood sheaf
Round the elm-tree bole are in tiny leaf,
While the chaffinch sings on the orchard bough
In England-now!
And after April, when May follow,
And the white throat builds, and all the swallows!
...(下略)...

この詩はブラウニングがイタリアに遊ぼうとする途上、故国英国の四、五月を想っての作といわれている。その内容は‘我英国にありせば、今こそは四月、朝めざめなば、樹々の下枝もわかばせるを見るならむ。五月ともなれば、燕はむらがり来り、梨の花はひらき、つぐみは同じ歌を二度くりかへしつゝ歌はむ。真昼時ともなれば、野原は物皆嬉々として、きんぼうげの花も、こゝに見るメロンの花よりも華やかに輝やかならむ’³⁸⁾のようなものである。

37) 上掲書、121ページ引用参照

38) 上掲書、116ページ引用参照

embrum'ee)』の英語の翻訳文を掲載している。この二編の詩は『言葉のないロマンス』の詩編として‘悲哀の心情’を表現したものとして解釈している。

これまで調べてみたように上記二人は意慾的な伝信姿勢をみせてくれたのである。それにもかかわらず、その内容からみれば白大鎮の場合、自ら海外詩を研究し検討したとは言いがたい。

先ず、作家の紹介において「アングドーレ ポンテナズ」を‘象徴詩人の中でも主な象徴詩人’と言っていることと、「アルベルモッケル」を‘有数の詩人でありながら稀代の批評家である’⁴²⁾と主張していることからそのような事実を確認することができる。彼の主張とは違って前述の二人はその分野において著しい活躍を見せなかった詩人である。また、固有名詞の表記にも間違いが表われるが、これは多分に日本の資料を韓国語で抄訳するときできたものと見られる。“しかし、このような欠点にもかかわらずこの文章はそれなりの意義は認め得るものと言ってよかろう。それは当時韓国の文壇において最初に多数の海外の近代詩人を取りあげて彼らの作品傾向を概観できるようにした”⁴³⁾との指摘の通り彼の最初の伝信者としての役割は認め得るものであると言える。

一方、金億は「要求と悔恨」を通じて自分の文学と人生に対する考えを述べている。

この文章は一種の随筆類に属するものと言えるが、特に彼はヴェルレーヌとボードレールの作品に対して大きな関心を寄せている。彼の活動は白大鎮と異なって“韓国の文壇周辺に紹介された海外の詩の輸入、紹介を通じて最初に一流派、ある傾向に属する詩人を取り扱った場合になる。更に翻訳詩が添えてあることも見逃すことができない。のみならず、この文章はその後続けられた金億の象徴派の詩に対する関心の糸口として把握できるのである。”⁴⁴⁾

この文章に大きな意味を与えることもこのような理由があるからである。金億の翻訳詩の中でヴェルレーヌの「私の胸に降る雨」の一部を調べて見たい。

涙流れる私の胸
都の町に雨が降るようだ。
胸の中にしみこむ
この哀しさ! 何の理由なのか?
あ、あ 街の屋根の上に
心地よく降る雨の音!
私の胸に切ない哀しみのように
あ、あ降り注ぐ雨の歌

42) 『新文界(シンムンゲ)』、1916、11ページ引用

43) 金容稷(キム・ヨンジク)、『韓国近代詩史』、セムン社、1983.472ページ引用翻訳

44) 上掲書、473ページ引用

2.1.2 韓国における象徴主義の流れ

韓国における象徴主義の紹介は1916年6月号『新文界(シンムンゲ)以下、‘新文界’
と称する』³⁹⁾と同年9月号『学之光』に掲載された白大鎮の「20世紀初めの歐洲の諸
文学大家を追憶す(20世紀初頭歐洲諸大文学家를 追憶함」と金億の「要求と悔恨
(要求와悔恨)」から初まる。

先ず、白大鎮は『新文界』を通じて一時歐洲の詩壇を風靡していた象徴主義詩及び
自由詩の擡頭と、レニエ・モレアス・サーマン・ボードレール・シエニエ・ジャンム・ポ
ール等の象徴派の詩人を紹介している。即ち、レニエは象徴主義詩風から新古典主義
へ移動した詩人として詩集の『水の都市(La Cit'e des Eaux)』と『時間の鏡
(Miroir des Heures)』等があり、モレアスは、‘象徴主義の発明者またはロマンス派の
開祖’⁴⁰⁾と称し、その代表詩集として『詩章(Les Stances)』を挙げている。

そして、ジャンムは‘沈静’、‘悲哀’、‘謙恭’の詩人として看做し、ポールはジャンムと同じく‘外界’
を冥想する天才詩人ではあるが客観性がその特色であり、サーマンは‘悲哀の詩人’⁴¹⁾として
称している。特に、サーマンについてはボードレールと共にシエニエの影響を受けている詩
人として『Mercure de France』を主宰しており表詩集として『Chariot d'or』がある
と紹介している。

その他、ベラーング・メテルリンク・ポンテナス等は各々‘絶望と厭世的象徴主義’、‘世
界文学の大きな星であり楽天的詩人’、象徴詩人の中でも優れた詩人として新しい意味の
象徴主義として規定している。⁴⁰⁾

そして、金億は『学之光』を通じてヴェルレーヌとボードレールを集中して紹介している。
この文章の中で金億は‘涙’と‘人工的享樂’という言葉としてヴェルレーヌとボードレールの
詩的屬性を把握しているが、このような指摘は比較的正確なもの⁴¹⁾であるといえる。そして、
‘悔い、懺悔の涙’は悲痛なものを克服するための瞬間的安慰であり、一日一日の安慰を追
求することはみんな‘善’と‘진신(真面目に神を求めること)’を探するための‘まじめな心情’の表
現であると指摘しているのである。

続けて金億は『学之光』にヴェルレーヌの『叡智(Sagesse)』と『言葉のないロマン
ス(Romance sans Paroles)』及びボードレールの『悪の華(Les Fleurs du Ma
l)』について簡略に紹介しており、ヴェルレーヌの『私の胸に降る雨(Il pleure dans
mon coeur)』と『きりの中の川邊の木影(L'ombre des arbres dans la rivi'ere

39) 1913年4月に創刊された文芸誌。発行人は「竹内緑之助」となっている。当時韓国の状況は
日本帝国主義の厳しい規制措置によって正常的な文化活動が制限されていた。この文芸誌によって海
外詩の輸入、受容が行われたものの、実際的には親日気運の助成が主な目的であったといわれる。

40) 金澤東、『韓國文學思潮論』、セムン社、1995、117～118ページ筆者翻訳

41) 上掲書、118ページ引用参照

...(下略)...

「私の胸に降る雨」の一部(筆者訳)

[눈물 흐르는 내 가슴
都巷에 비음 잣쇠다
가슴 안을 뚫코드는
이 哀哀! 무슨 理由요?

아아 거리의 지붕우에
맘 쫓케 나리는 빗소리!
내 가슴의 설흔 설름이매
아아 퍼붓는 비의 노래]

...(下略)...

この作品を調べてみると哀傷的で感傷的な個人の感情がよく表われているが、このような傾向は以後韓国文壇へ大きな影響を及ぼすようになる。

続いて1920年代に入っても多くの作家が象徴主義の理論に対する関心を見せている。先ず、崔承万(チエ・スウンマン)の簡略な理論紹介を初めとして黄錫禹、雲林(ウンリム)、朴英熙(パク・ヨンヒ)、牛耳洞人(ウイドンイン)などもその紹介に乗り出している。

黄錫禹は、『詩話(シフワ)』を通じて“詩は絵画的要素と共に音楽的要素との情感を握っている芸術である”と、『朝鮮詩壇の発足点と自由詩』で“自由詩の開拓者はあの有名な象徴詩団のベルレヌ、マラルメ、ベルハレン等の詩人であります。その外、フランシリンプ、レニエ等も自由詩派のすばらしい詩人でありました。”と象徴主義と自由詩に対して触れている。彼は『朝鮮詩壇の発足点と自由詩』を通じて日本から伝来された新体詩を克服し自由詩を追求するため、この自由詩の源泉を象徴詩から求ようとしていたのである。彼は、白大鎮の概説的理論とは違って海外詩を取り入れるものの、それを自国化しようとする意志を持っていた。また、彼は『廃墟(ペホ)』創刊号の「日本詩壇の二大傾向」の中で本格的に象徴主義の詩を取り上げて紹介している。しかしながら、その題目とは違って日本の象徴主義の詩の流れを概括する水準に止まっている。

即ち、“『海潮音』の著者の故上田敏博士及び故岩野泡鳴、蒲原有明等の作家の手を経て三木露風によりはじめて完成されたもの”との形態の説明が行われている。つまり、黄錫禹は白大鎮と金億より日本に対してもっと関心を見せ、積極的に紹介に乗り出しているが、彼も初期伝信者としての限界を乗り越えることができず皮相的な象徴主義の受容に止まっ

てしまったといえる。それにもかかわらず、後半部の日本の詩を翻訳し紹介しているところは評価をしていいところであろう。

雲林は、「自然主義から表現主義へ—近代ドイツの変遷(共栄(コンヨン)),6号」の中で象徴主義を新浪漫主義と同一な観念として紹介している。

例えば、新浪漫主義の概念として自然主義と対比して外的現実の客観的描写、即ち、観察と描写に偏重して新世界を発見しようとするものが自然主義であるとすれば、現実を排除し主観と空想を追求するものが象徴主義、即ち、新浪漫主義であると見ているのである。

朴英熙は、『重要述語辞典』と『開闢』49号の‘象徴主義’の項目で‘象徴’と‘象徴主義’の概念を簡単に説明している。暗喩と隠喩及び表象の意味として‘象徴’の用語を解説し、イエツとボードレールの言葉を引用して象徴主義の本質を規定している。

一言でいうと現実の可視的なものから外れて可視的でない象徴の世界で‘美’と‘情調’を獲得しようとするものが象徴主義の本質となると見ている。

牛耳洞人は、『象徴詩について』の中で象徴主義を‘精神的象徴と官能的神経’という分明でない概念として定義している。即ち、“感官的具体的記号と象徴により精神的不可言的な深刻な意味を支持しようとするものが象徴主義”⁴⁵⁾であるとのことである。この外にも断片的な象徴主義の紹介も見ることができる。しかしながら、大部分象徴主義に限らず他の主題といっしょに取り扱われているためそれを省略する。

これまで韓国における伝信者たちの象徴主義に対する紹介の様相を調べてみた。その結果、白大鎮は‘象徴’という言葉で最初に使っており、金億はその後の理論紹介はもちろん、作品翻訳においても著しい活躍を見せ韓国文壇へ象徴主義が本格的に展開される基礎となったのである。彼は、『泰西文芸申報』を通じて韓国文壇へ最初にヴェルレーヌの作品を紹介し、それに対する詩論を中心として自分の創作詩と詩論を発表する。彼の翻訳に対する基本姿勢は伝信者として直訳に止まらず意識に充実すべきものであった。それだけでなく彼は象徴主義の導入以前の伝信者たちが見せていた直訳による啓蒙的内容の伝達水準に止まらず形式と内容とを兼備した伝信の姿勢を整え海外文学の紹介における一つのモデルを創造したとも言える。

また、黄錫禹は上記の二人が直接フランスの象徴主義を集中的に紹介しているのに反して日本詩壇における象徴主義の展開に関心を寄せながら象徴主義自体に大きい関心を表わしている。その他、崔承万は象徴主義という名称だけを、雲林は新浪漫主義と対比させた象徴主義を、朴英熙と牛耳洞人は象徴主義の概念だけを説明しているが、このような活動は韓国文壇へあまり影響を及していないと言ってよからう。

韓国の開化期の詩歌は1878年の韓国社会の門戸の開放と共に幕をあけるようになった。その門戸の開放というのはいきなり西欧文化が一挙に多量に流入されたことを意味す

45) 金淳東、『韓国現代文学思潮論』、セムン社、1995. 138～139ページ引用

る。このような時代の流れの中で新しい形態の詩歌が表われるようになるが、一般的に‘開化歌詞→唱歌→新体詩の順序’⁴⁶⁾で展開されたと言える。新体詩の場合、その基点を崔南善の『海から少年へ(1908.11)』としているが、その形成と展開過程において主な動力として作用したものは海外文学の衝撃であったと言える。もちろん、開化歌詞や唱歌も海外文学の衝撃を受けているが、新体詩の様式と内容には及ばしていない。即ち、既存の詩歌形態から完全に脱皮していなかったのである。これが新体詩に至って様式と内容と共に新しくなり啓蒙風の作品が出現するようになる。このような様相は突然な時代の変化と意識の変化をもたらせるが、まだ社会的与件が造成できていなかった。従って、伝信者たちの活動も紹介の次元を越えることができなかった。その紹介の次元を越える基点が時期的に1910年代末から1920年代の初期であると言える。この時期に至って充分ではないがある程度社会的与件が整うようになったのである。

韓国における象徴主義の理論展開が初期から理論的で積極的であったのもこのような社会的雰囲気があったためであろう。

2.1.3 西欧の象徴主義詩に対する接近

日本と韓国における理論の受容と展開形態を調べてみたところ、日本においては上田敏のヴェルレーヌに対する紹介を初めとして理論面においては安藤勝太郎の「デカダン論」、片山正雄の「神経質の文学」、「続神経質の文学」、岩野泡鳴の「自然主義的表象詩論」、長谷川天溪の「表象主義文学」、島村抱月の「因はれたる文芸」、厨川白村の「近代文学十講」等が活潑に活動しており、翻訳紹介は、永井荷風の「珊瑚集」、与謝野寛の「リラの花」、川路柳虹の「ベルレーヌ詩抄」、堀口大学の「昨日の花」、「月下の一群」、西条八十の「白孔雀」、上田敏の「牧羊神」、竹友藻風の「ベルレーヌ選集」、堀口大学の「サマン選集」、高村光太郎の「明るい時」、金子光晴の「ヴェルハーレン詩集」、高村光太郎の「天上の炎」等が積極的に乗り出している。

このような雰囲気の中で薄田泣菫、北原白秋、三木露風、西条八十、萩原朔太郎等は象徴詩を指向した創作詩を発表してその熱気がさらに高潮された。

このときの韓国の文壇は初期の伝信者の役割をしていた金億、朱耀翰、黄錫禹等が留学と共に創作活動を展開していた時期でもある。

一方、韓国においては白大鎮が‘象徴’という言葉を最初に使っており、金億は理論の紹介だけでなく作品の翻訳においても著しい活躍を見せ韓国に象徴主義が本格的に展開

46) 鄭漢模(ジョン・ハンモ)、『韓国現代詩文学史』、一志社、1994.171ページ引用参照

される基礎を構築したのである。また、黄錫禹は上記の二人の伝信者がフランスの象徴主義を集中的に紹介していたのとは違って日本の象徴主義に大きな関心を寄せていることがわかる。その他、崔承万は象徴主義という名称だけを、雲林は新浪漫主義と対比させた象徴主義を、朴英熙と牛耳洞人は象徴主義の概念だけを説明しているが、このような活動は韓国文壇へあまり影響を及していないと言ってよかろう。理論と作品の翻訳紹介において金億の役割は絶対的なものであるといえる。彼は、『泰西文芸申報』を通じて韓国文壇へ最初にヴェルレーヌの作品を紹介し、それに対する詩論を中心として自分の創作詩と詩論を発表する。彼の翻訳に対する基本姿勢は伝信者として直訳に止まらず意識に充実すべきものであった。それだけでなく彼は象徴主義の導入以前の伝信者たちが見せていた直訳による啓蒙的内容の伝達水準に止まらず形式と内容とを兼備した伝信の姿勢を整え海外文学の紹介における一つのモデルを創造したとも言える。

では、日本と韓国の象徴詩人たちはいかなる形態としてフランスの象徴主義に接近しており、その結果どんな作家と作品が翻訳されたのかについて調べてみたい。

2.1.3.1 日本における詩人と詩の紹介

日本において象徴詩が最初に紹介されたのは上田敏によって『帝国文学(明治29. 3)』の「海外騷壇」欄に掲げられた『ポオル・エ”ルレエヌ逝く』であるからである。その後、本格的に象徴主義の作品と作家が紹介されたものは『海潮音』である。この『海潮音』にはフランスの象徴主義詩人だけでなくイギリス、ドイツ、イタリアの詩人29人の作品57篇が載せられている。その中にはハイネ、ユーゴ等の古典派、浪漫派の作品も含まれている。しかしながら、大部分は従来あまり知られていなかったフランスの高踏派、象徴派の作品が多いことからこの翻訳詩集の紹介意図をのぞき見ることができる。

‘上田敏は、『海潮音』を通じてルコント・ドゥ・リイルやホセ・マリア・エレディヤ等の高踏派詩人の壮麗荘重なアレクサンドラン(12音綴)や、ヴェルハレン、マラルメ、ロオデンバッハ等の難解な象徴詩をみごとに訳出して原詩の美しさを伝え、同時代または後代の詩人たちに直接大きな影響を与えた。一方、この訳詩集の中には西洋の短唱を訳すに伝統の雅語や七五のリズム、ないしは今様体・民謡体などをもってして、愛すべき佳品を生んだ例もまた少なくない。’⁴⁷⁾

では、『海潮音』における名訳の一つとして知られているカール・ブッセ(Karl Busse)の「山のあなた(Über den Bergen)」を調べてみたい。彼は、1892年に発表した『詩集』によって認められ、平明素朴な詩風を特色とし民謡詩人とも呼ばれた詩人であ

47) 吉田精一外、『近代詩鑑賞辞典』、東京堂出版、1995、40ページ。

る。しかしながら、彼はドイツではあまり高い評価を得ている作家とは言えない。つまり、彼の‘Über den Bergen(山のあなた)’は、翻訳の方が原作をうわまわっているという珍しい例の一つなのである。

では、この作品の翻訳詩について調べてみたい。

(原文) Über den Bergen

Über den Bergen, weit zu wandern,
Sagen die Leute, wohnt das Glück,
Ach, und ich ging im schwarme der andern,
Kam mit verweinten Augen zurück
Über den Bergen, weit, weit druben,
Sagen die Leute, wohnt das Glück……

(翻訳詩) 山のあなた

山のあなたの空遠く
「幸」住むと人のいふ。
噫、われひとゝと尋めゆきて、
涙さしぐみ、かえりきぬ。
山のあなたになほ遠く
「幸」住むと人のいふ。

『海潮音』による

原作は、カール・ブッセが1892年発表した『詩集』に収められているものである。この翻訳詩は『万年艸(明治36年4月)』に他の三編の翻訳詩と共に発表されたものである。

この詩は日本において親まれ、今日まで長くかつ広く歌いつがれてきた。その理由は、幸福に裏切られながらもなお幸福を求めてやまないというその内容の普遍性と、流れるような調べの美しさにあるといえる。そのため、多くの人は青春の一時期にこの‘山のあなた’を一度は口ずさみなぜとはなく憧れの心を抱く。

先ず、第1行‘山のあなたの空遠く’は原作の意味は‘山のかなたに、旅ゆくかなたに’である。ここで原詩にはない‘空’のイメージを出したのは空間的には‘山’を、印象的には‘幸’をいっそう‘はるかなもの’として印象づけるためだったといえる。第2行の‘「幸」住むと人のいふ’は

原詩に忠実な部分である。第3行は‘他の群像とともに行った’との意味であるが、上田敏は‘群像’ということばを表に出さず、‘ひとと尋めゆきて’となくさりげなく流したのはかえって適切であったといえる。第4行では原詩の‘泣きはらした眼で’という副詞句を‘涙さしぐみ’と動詞に訳したのがリズムに流動感を与えており、第5行では‘weit, weit druben’と重ねたところを‘なほ遠く’と一語につづめたのも簡単にして要を得ているのである。

最終行は原詩が‘……’を加えて‘さらに遠くに幸いが住むと人々は言うのだが……’とためらいや疑いの気持を含ませたの対にして翻訳では‘人のいふ’と文が完結している点異なる。

前述のように、上田敏は全体としては原作の行を追ってほぼ忠実に意味を伝えながらも、あえてそれにこだわらず、時に原作にないことばを加え(空、尋め)、時に原作の語句語法を変えて(さしぐみ、なほ)作者の感動と主題を伝えることに重きを置いたといえる。そのため、日本語として十分にこなれた翻訳臭をまったく残さない訳詩になり得た。特に漢語を意識して避け、柔軟な日本のことばだけをもってしたことは、七五の流麗なリズムと相まって、これに原作以上の甘美な叙情性を与えることになったのである。⁴⁸⁾

上田敏の紹介以来、1905年7月蒲原有明の第3詩集の『春鳥集』が発表され日本の最初の象徴詩集として文壇の注目を浴びるようになった。これは『海潮音』より3カ月も早いものであった。しかしながら、『海潮音』における翻訳詩は以前からいろいろの雑誌に発表されたものが多く、実際には『春鳥集』も『海潮音』の影響の下にあったとみてよからう。

蒲原有明が象徴詩を知るようになったのは1903年末にヴェルレーヌの英訳本を読んでからであって、以後彼はヴェルレーヌに魅了され意識的に象徴詩を志向して自分の作品に受け取れるようになった。彼の冥想的な資質と象徴詩の暗示的語法とは相応しいものであった。しかしながら、『春鳥集』は案外にヴェルレーヌ的影響は少ない。

彼の‘視聴等はまた相交錯して、近代人の情念に雑り、ここに銀光の音あり、ここに嚙喰の色あり。心眼といひ心耳といふと雖も、われ等は靈の香気をも嗅味の諸官に感ずることあり。嗅味を称して卑官といふは官能の痛切を知らざるものの言ならむか。(…下略…)’⁴⁹⁾との序の詩論は当時としては象徴詩の宣言としてみられていたものである。しかしながら、彼の主張は広い意味での感覚の尊重を説いたものであって、むしろ現実主義的な姿勢からきたものであったといえる。続いて、彼は清少納言の作品と芭蕉の作品を「わが国文学中最も象徴的なもの」と規定している。これに基づいてみれば、彼が「象徴的」とするものは感覚の鮮明さにほかならず、その象徴主義は印象主義とほとんど変わらなかったのである。象徴詩に対する蒲原有明のこうした認識は当然自分の創作詩にも反映されている。巻頭の「日

48)上掲書、41ページ引用参照。

49)上掲書、97ページ引用参照

の落穂」は生の刹那的な燃焼を求めたもので、一見象徴主義への志向を歌ったもののようにもみえるが、実は主題も表現も彼が早くから感化を受けていたロゼッティの影響が強いものであるといえる。

では、巻頭の作品である「日の落穂」の一部を調べてみたい。

日の落穂月のしたたり、
残りたる、誰か味ひ、
こぼれたる、誰かひろひし、
かくて世は過ぎてもゆくか。
あなあはれ、日の階段を、
月の宮一にはひの奥を、
かくて将た蹈めりといふか、
たはやすく誰か答へむ。

…(下略)…

「日の落穂」の一部分

‘日の落穂’、‘月の宮’、‘にはひの奥’などの詩語だけをみれば象徴的傾向が表われるといえるが、詩の全体的雰囲気は感覚的な面が強いと言ってよかろう。

また、発表当時から象徴詩として宣伝された「朝なり」もやはりロゼッティの印象主義的傾向が濃厚なものであった。このような傾向について上田敏は『明星』の『「春鳥集」合評(明治38年)』において‘これは純粹なる象徴詩と見ないで、象徴の風を加味した叙景の詩と解釈して可からう’と評価している。上田敏のこのような評は『春鳥集』全体の評価として見てもよかろう。即ち、蒲原有明の創作詩はいずれも象徴的印象詩とでもよぶべきものである。それは「朝なり」をはじめ「魂の夜」、「誰かは心伏せざる」など、現実生活の面に題材を広げていることとも関連があったといえる。

結局、『春鳥集』はロゼッティの影響がより内面化し、ヴェルレーヌ等の象徴詩が影を投げかけて陰影を濃くしたものといってよかろう。

彼が自分の象徴詩風を大成させたのは『有明集(明治41年)』に至ってからであった。この作品集は耽美的な傾向が深くなり、世紀末的な憂愁に染められていたのである。⁵⁰⁾

では、蒲原有明の最高の代表作品と称されている「茉莉花」を調べてみたい。

50)三好行雄外、『日本文学全史5 近代』學燈社、1969、232～234ページ引用参照

咽び歎かふわが胸の曇り物憂き
紗の帳しなめきかかげ、かがやきに、
或日は映る君が面、媚の野にさく
阿芙蓉の萎え嬌めけるその匂ひ。

魂をも蕩らす私語に誘はれつつも、
われはまた君を擁きて泣くなめり、
極秘の愁、夢のわな、一君が腕に、
痛ましきわがただむきはとらはれぬ。

また或宵は君見えず、生絹の衣の
衣ずれの音のさやさやすずろかに
ただ伝ふのみ、わが心この時裂けつ、

茉莉花の夜の一室の香のかげに
まじれる君が微笑はわが身の瘻を
もとめ来て泌みて薰りぬ、貴にしみに。

「茉莉花」の全文

この作品では先ず感覚的要素が極めて濃厚である点と幻想的雰囲気が目される。

吉田精一は‘第一聯に視覚、第二聯に触覚、第三聯に聴覚、第四聯に嗅覚を主とし、これらの官能の交錯交響によって、あたらしく微妙な頹唐情調を音楽的に統一して表現してゐる’⁵¹⁾と評している。つまり、蒲原有明自身が『春鳥集』の序文で明らかにした‘嗅味を称して卑官といふは官能の痛切を知らざるものの言ならむか。’のように「色・形・音」などの高級感覚に対し、低級感覚とされる嗅覚や味覚・触覚などを重んじたところにも象徴詩の一つの行き方があったといつてよからう。

続いて、薄田泣菫のようにすでに独自の風格をなしていた純粹な浪漫派詩人も、『海潮音』以来の象徴詩をめざす時代的趨勢のなかで、やはりその影響を受けずにはいなかった。

彼は明治39年5月自身の最後の詩集『白羊宮』を通じて意識的に象徴詩を受け入れて新しい境地を拓こうとしたものであった。巻頭の「わがゆく海」はその詩境を主題にして‘わがゆくかたは、月明りさし入るなべに、さはら木は腕だるげに伏し沈み、赤目柏はしのび音に葉ぞ泣きそぼち、石楠 花は息づく深山—「寂靜」と、「沈黙」のあぐむ森ならじ。(第

51) 吉田精一、『近代詩鑑賞辞典』、東京堂出版、1995、108ページ引用参照

一連)と歌い出され、泣菫風象徴詩の一典型をなしている。

上田敏は翌月の『芸苑』誌上で早速これらの詩を取り上げ‘今の仏蘭西詩壇の象徴詩人中令名噴々たるHenri de R'egnierの詩を読む心地あらしめ’と賞したものであった。しかしながら、このような評価にもかかわらず、実際には事物の擬人化による比喩的な暗示を連ねたにすぎず、象徴とすれば最も観念的な象徴である⁵²⁾とあってよからう。

象徴主義に対する強い関心は一方では論争の対象となった。

象徴詩が上田敏の啓蒙的な紹介によって展開され多くの詩論が現れた。

それらの中、象徴詩に対する十分な理解をもって本格的な批評を始めたのは桜井天壇であった。彼は『春鳥集』刊行以前、『詩人蒲原有明を論ず(明治37年)』でその暗示的な詩風を推奨

し、『春鳥集』が刊行されるとただちに『象徴詩を論じて有明の春鳥集に及ぶ(明治38年)』を掲げ、『春鳥集』の序を引きながら有明が「象徴性」と「象徴主義」とを混同していることを指摘し、象徴を「部分象徴一他の感覚印象を借用する技巧」と「全般象徴一まとまりたる詩想を象徴的に表現する」ことに分け、蒲原有明は前者において相応の成功を収めているものの、後者においてはなほ未熟であると、厳しく、しかし好意的に批判した。当時上田敏以外にこれだけの見識を具えた者はなく、有明はこれらによってみずからを知ることが多かったにちがいない。

日本における明治38年(1905年)は、『春鳥集』、『海潮音』が発表された象徴詩の幕開きとなった年であるが、詩論面でもその賛否をめぐってにぎやかな論議が交わされた年であった。

桜井天壇以後、片山孤村の『神経質の文学(明治38年)』、『続神経質の文学(明治38年)』、長谷川天溪の『表象主義文学(明治38年)』が発表された。

更に、岩野泡鳴は自然主義と象徴主義とを結合した独特の詩観をもって、最も多く創作し、最も多く発言し、詩壇にひととき異彩を放った。その思想の根底をなしたのは『神秘的半獣主義(明治39年)』で、「存在は盲目」であるという前提に立ち、人間は刹那刹那の自分を食うことによって生きるほかない「悲痛の霊なる肉」であるからして、刹那の顕現である表象(象徴)を直観することが生命をつなぐことになるという、一種の刹那主義が主張されている。岩野泡鳴はここに、その文学の基本的な命題であった神秘と獣性という二元的な対立を、自然主義と象徴主義という二つの同時代思潮を融合することによって超克しようとしたのであった。これを詩論に発展させたのが『自然主義的表象詩論(明治40年)』と

『日本古代思想より近代の表象主義を論ず(明治40年)』で、その要点は、古代の神々の生活は「熱烈な生慾」に満たされて霊的な活力を有していたが、消極的な儒仏思想によって忘れられてしまったとし、自然主義を徹底して「神経と自然との流化」を求め、「真

52)三好行雄外、『日本文学全史(5)』、學燈社、235ページ引用参照

摯、熱烈、刹那的表象のイリュージョン」に生きようというのである。本来調和するはずのない文学の両極を、強引な主観によって重ねたものであるから、独善的な自己満足を出るものではないが、自己の詩論を確立しようとした努力は認められる⁵³⁾と評価を得ている。

一方、明治40年前後は、『海潮音』に導かれた象徴思潮がとくに新進詩人の間に深く浸透し、また一方では文壇の自然主義に呼応する口語自由詩の運動がにわかに高まり、詩壇の急激な転換期をなしていた。明治40年河井醉茗は10年を越える『文庫』選者を辞し、六月詩草社を興して最初の詩専門誌『詩人』を創刊して口語自由詩の方向をめざした。文庫派の詩人のほとんどはこの河井醉茗の後を追ってここに集まり、その年七月には森川葵村が「言文一致詩」を唱え、九月には川路柳虹によって最初の口語自由詩「塵溜」が発表された。この作品は文語の語勢を体言止めにして無理に口語にしたような生硬な試作であるが、とにかくここに口語自由詩の可能性が確かめられたのであった。以来口語自由詩の要望が日増しに高まり、翌年五月の『早稲田文学』に相馬御風の「瘦犬」、三木露風の「暗い扉」が発表された。この作品は口語詩という点では川路柳虹の「塵溜」に比べて格段の進歩がみられる。このころから口語自由詩は日本詩壇の一潮流となった。

こうして、より自覚的な意識と方法とを持った本当の意味での近代詩が出発し、浪漫詩・浪漫的象徴詩の時代が終わる⁵⁴⁾のである。

2.1.3.2 韓国における詩人と詩の紹介

韓国における金億の『懊惱の舞蹈』は草創期韓国の近代詩に絶対的影響を与えている。

そのような事実『李光洙(イ・グワンス)全集(第10巻)』における証言からも明かになるところである。

『懊惱の舞蹈』が発行された後、新しく出る青年の詩風は『懊惱の舞蹈』に従う形をとるようになった。それは、表現法に止まらず思想と精神にまで驚くべき影響を及ぼしたのである。言わば、だれ一人も行かなかった谷へ伝えられる声のようなものであった。例えば、「～리라(かな)」、「～나니(なのに)」のような金億の特殊な用語までも模倣していたのである。

恐らく、一冊の翻訳書でこのように大きな影響を惹き起こしたものは実に稀れな例なのである。また、この詩集が現われた後、これが刺戟となって多くの詩作が起ったことも事実であ

53)上掲書、238～239ページ引用参照

54)上掲書、240～241ページ引用参照

って、金億の朝鮮の新詩の建設に対する功績はこの『懊惱の舞蹈』をもっても見逃せないことである。

『懊惱の舞蹈』にはボードレールの「死の喜び」、「破鐘」、「月の悲哀」、「仇敵」、「幽霊」、「秋の歌」、「悲痛の錬金術」等の7篇が初めて紹介された。

それではここで一つの作品の一部を調べてみたい。

私の青春はただこれまで日光が死んでいる
嵐の暗黒にすぎないものである。
泣き声の淒涼な雷、降る激烈な雨に
私の小山には落ちた赤い果実さえ見得ない。

...(中略)...

ああ悲しい、ああ悲しい、「時」は生命を食い、
暗くて凄惨な「仇敵」は自分の心に侵入して
病気の私の血を吸いこみながら跳ね上がって喜ぶ。

「仇敵」の一部(筆者訳)

[내 青春은 다만 여저기 日光이 숨이든/
暴風雨의 暗黒에 지나지안앗서라
우는소리의 淒涼한 우뢰,나리는 戟烈한비에/
내동산에는 떠러진붉은 果実조차 듚으려라

...(中略)...

아아,설어라, 아아,설어라,「때」는 生命을 먹으며/
暗慘한 「仇敵」은 혼자 맘 속에 들어와서/
나의 앓는피를 마시며 깃버뛰여라]

前述のような作品を特別に選んだ理由はなかったとみてよかろう。ただ、象徴主義的色彩がそのまま現われる‘日光’、‘暗黒’、‘赤い’、‘血’等のような詩語と‘ああ悲しい’のような哀傷的な

雰囲気とを感じることができる。このような詩的雰囲気は金億の創作詩の中にそのまま反映されているだけでなく、他の作家へまで影響を及ぼしているのである。

その他の作品として「見ても知らない人」(ユ・ヨンイルの翻訳『青年、3巻1号』)、『酔いなさい』、『青年、3巻 1号』、『月の寵愛』(秋白波)、『培材、2号』、『酔ってくれ』、『夕暮れの曲調』(イム・チャンインの翻訳『同盟、2巻15号』)、『貧者の死』(キム・ミヨンスンの翻訳『開闢、28号』)、『呪われた女人たち』等がある。この中で「見ても知らない人」、「酔ってくれ」、「月の寵愛」等の3篇は散文詩であり、残りは『悪の華』から翻訳したものである。しかしながら、このようなものは一人の翻訳によったものでなく、多くの人によってなされたものであって、その原典に対照するとき内容の伝達に止まった限界を見せているのであった。例えば、『葡萄酒(Vin)を『術(酒の韓国語のスルという発音と同一)』として誤訳していることからよくわかるものである。

続いて梁柱東(ヤン・ジュドン)は『金星』1～2号に連載された『近代仏蘭西の詩抄』を通じて先ずボードレールの略伝と作品を紹介している。作品としては「嬉しい死」、「貧者の死」、「破鐘」、「腐った死体」、「秋の歌」、「仇敵」、「異国の香り」、「幽霊」、「上昇」、「雑談」、「愛人の死」、「万象の調応」、「飲んでくれ」、「貧者の目」等がある。このような作品は『悪の華』で12篇、『散文詩集(Po'emes en Prose)』で2篇が翻訳されているが、「嬉しい死」、「破鐘」、「秋の歌」、「仇敵」、「幽霊」等5篇は金億の『懊惱の舞蹈』ですでに紹介されたものであって、残りの9篇は新しく翻訳されたものである。彼は『悪の華』から抜萃した「嬉しい死」の外11篇は原典を直接翻訳し、散文詩の「飲んでくれ」、「貧者の目」は原典がなくて英訳本に基づいて翻訳したと語っている。実際に散文詩の2篇を除いては『悪の華』から翻訳した12篇の元の題目がそのまま引用されていることがわかる。

一方、1930年代に入ってからボードレールの作品は引続き翻訳されているが、その主体はいわば『海外文学派』であった。先ず、異河潤(イ・ハユン)は『大衆公論(1930.7)』で「歡喜の死者(La Mort Joyeux)」と散文詩の「見知らぬ客(L'Etranger)」を紹介しており、李軒求(イ・ホング)は『新東亜(1934.10)』で「ロデ(Le Balcon)」を、『詩苑(1935.1)』で「破鐘(La Cloche Fêlée)」を各々紹介している。また、朴英熙(パク・ヨンヒ)は『悪の華を植えたボードレール論』を通じてボードレールの生涯及び詩の世界を論じながら多数の詩を紹介している。しかしながら、その紹介はたいがい全文の翻訳でなく部分的翻訳であった。『悪の華』からは「落照」、「対応」、「月の悲しみ」、「マドンナーに」、「美の目」、「死体の舞い」、「死体」、「悪僧」、「向えて」等9篇と、『散文詩集』で「もち」、「貧者の目」、「世界のどこからであっても」、「酔ってくれ」、「窓」、「月の恩

寵」、「半球形」等がある。

ボードレールの作品の翻訳中顕著な特徴は‘憂鬱と理想’に関するものが多数あることである。そのような現象は当時の韓国の社会相を反映するものであるといえる。

では、「Le mort joyeux」の翻訳の内容を金億と梁柱東を通じて調べてみたい。

(原文)

Dans une terre grasse et pleine d'escatgds
Je veux vreuser moi-m^e une fosse profonds,
O'u je puisse 'a loisir 'etaler mes vieux os
Et dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde.

...(中略)...

O[^] vers! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
Voyez venir 'a vous un mort libre et joyeux;
philosophes viveurs, fils de la pourriture,

...(下略)...

陰湿な土の上、蝸牛の集まっている所に、
私は自分の深い墓を掘る、
これは自分の老骨を休め忘却の中に
眠りたいからである一水の底の鮫のように。

...(中略)...

ああ蛆虫!目なき耳ない暗黒の友よ、
自由と悦楽の死者、または蕩の哲学者、
そして腐敗して行くものはみんなでおまえに行きたい。

...(下略)...

[金億の翻訳]『懊惱の舞蹈』の「死の喜び」の一部(筆者訳)

湿っぽく蝸牛がたくさんある泥土の中に、
私は自分の手で深い穴を掘りたい、
そこに静かに自分の枯骨を寝かせ
水の中に沈んだ鮫のように忘却の中に眠る

…(中略)…

おお蛆虫よ!耳もなく目もない暗黒の群れ、
自由なる嬉しい死は私に近付いてくる!
腐敗の子、放蕩の哲学者。

[梁柱東の翻訳]『金星』の「嬉しい死」の一部(筆者訳)

上記の翻訳中、後で発表された梁柱東のものは意識的に金億の翻訳を参考しないようにしたことがわかる。このような態度は大部分の『金星』の同人たちが自ら先駆的に外国文学を専攻する仲介者であることに強い自負心を持っていたからである。実際に彼らは先行する海外詩の翻訳態度について極めて批判的であった。彼らは先行の海外詩の翻訳作品については一括的に二重翻訳であると断定するほどであった。そして、二重翻訳の克服として逐語訳を宣言したのである。⁵⁵⁾

一例を挙げると、ボードレーの「秋の歌」の中で第一連の後部の2行を、金億が‘庭の敷石の上に落ちる葉の哀しい音を/私はすでに聞いて歌ったのだ。’と翻訳したことに對して、梁柱東は‘私はすでに聞いていたのだ葬式の歌のように/庭先の石の路の上に落ち木の泣き声を’のように翻訳している。この部分の原文は、‘J’entends déjà tomber avec des chocs fune’bres/Lebois rententissant Sur le pav’e des cours’⁵⁶⁾として、本来のイメージは歩道に薪が落ちる音で夏の終りを実感させるものであった。従って、‘le pav’e’は落ち葉として翻訳できないものである。そのような点からみれば金億から始まった海外作品の翻訳活動は梁柱東等の『金星』の同人たちに至って一層巧みになったといえる。

結局、金億が紹介した海外作品の翻訳をみて梁柱東を始め、その後の伝信者たちはそれなりの正確さで巧みに翻訳しようとしたことがわかる。

「ヴェルレーヌの作品紹介」

55)金容稷、『韓國近代詩史 1部』、セムンサ、1983.264～265ページ引用参照

ヴェルレーヌの作品紹介は金億が『学之光(ハクジグワン)(1916年10号)』の「要求と悔恨(要求와悔恨)」において引用した「私の心に降る雨(Il pleure dans mon cœur)」と「霧が立ち込める川邊の木影(L'ombre des arbres dans la rivière embrumée)」から初まる。この後、彼は引続き『泰西文芸申報』、『廃墟』、『懊悩の舞蹈』、『開闢』、『朝鮮文壇』、『カトリック青年』等にヴェルレーヌの作品を紹介している。これは金億がどれほどヴェルレーヌについて関心を寄せていたのかを反映するものであるといえる。

金億のヴェルレーヌの作品翻訳中一つの特徴として‘音’が作り上げる聴覚的イメージから視覚イメージに切替わりながら内面の風景を歌っているものがある。即ち、その内面の風景とは‘～かな(～이러라)’、‘～ああ(아아)’、‘～かな(이러나)’のように詠嘆調と終結語の頻度が多い感傷的韻律を使っているのである。

では、その事例を調べてみたい。

銀色の白い月は
森の中で輝き
木の枝々に
隠されるささやきは
緑色の下で……

[銀色の 흰달은/
수풀에 빛나며/
나무가지, 가지마다
숨이는 소근거림은/
푸른 잎 아래서……]

「白い月(흰달)」の一部(筆者訳)

柔かい手に打たれ泣き出すピアノ
薄い薔薇色の夕に光るかな。

[보드라운 손에 다치어 울어나는 피아노,
어스렸한 장미빛 저녁에 번듯이 어라.]

「ピアノ(피아노)」の一部(筆者訳)

木の影は霧籠る川水に
煙のように消えてしまう
かかるとき、空を覆う枝には
山鳩止って鳴くかな。

[나무 그림자는 안개 어린 냇물에/
煙氣인듯시 슬어지고 말아라.
이러한 때러리, 하늘을 덤흔가지에는/
들비듬이가 안저 울고잇서라.]

「木の影(나무 그림자)」の一部(筆者訳)

ああ、切ない、単純な命は
あちらにあり、
あの平和な響きは
街から来るかな。

[아々 애답아라,단순한 목숨은/
저곳에 있으며,
저 平和로운 빗김의 소리는/
거리로서 오아라.]

「空は屋根の上に(하늘은 지붕우에)」の一部(筆者訳)

ああ、地上にも屋根の上に
降り注ぐきれいな雨の音!
これは切ない胸の苦しみかな、
ああ、降り注ぐ雨の歌よ!

[아々 땅우에도 지붕우에도/
내려퍼붓는 고흔빗소리!
이는 애답은 맘의 괴로움이라고,/
오々 내려붓는 비의 노래여!]

「都市に降る雨(都市에 나리는 비)」の一部(筆者訳)

その他、ヴェルレーヌの作品紹介は春城(チュウン・ン)が『ソウル(서울)』に発表した「聖母マリヤ(Je ne veux plus aimer que ma me're marie)」とエデンの「The wood's Aglow」、「soleils couchants」等がある。

また、梁柱東が『金星(1924.5)』に「詩法」を紹介しているが、そこにヴェルレーヌの‘略伝’と共にそれが載せられている。これは『Art po'etique』を翻訳したものであって、韓国におけるフランス象徴主義の詩論の基礎となったものである。これはすでに金億の『懊悩の舞蹈』でも紹介されるなど韓国の近代詩の形成に大きく影響を及ぼしているものの評価を得ている。

一方、1920年代の後半に入って『海外文学』の創刊号に異河潤(イ・ハユン)が「秋の歌」、「私の心に降る雨」、「限りなき黒い眠りは」、「白い月」、「霧が立ち込める川邊の木影は」等5篇を紹介しているが、このような作品はすでに『懊悩の舞蹈』を通じて紹介されたものであ

る。また、1930年代に入って異河潤が『朝鮮日報』に「秋の歌」を、金億が『カトリック青年』に「空は屋根の上に」と「黒く限りなき眠り」を、パク・キソンが『四海公論』に「秋の歌」を、バン・スウヨンが『カトリック青年』に「夜の鶯」を、イ・ウオンジョが『女性』に「秋の歌」を各々紹介している。このように当時の韓国の文壇でヴェルレーヌの作品が重複して翻訳されたものは一定の基準に基づいてなされたものでなく、‘哀傷的’、‘感傷的’雰囲気支配的であったからである。

その他、サマン(Albert samain)、グルモン(R'emy de Gourmont)、ランボー(Arthur Rimbaud)、マラルメ(S'tephane Mallarm'e)、モレアス(Jean Mor'eas)等が紹介されている。このような作家たちも主に白大鎮、金億等の初期伝信者によって紹介され、その後、梁柱東、異河潤等によってその作品の翻訳が行われたのである。

2.1.4 受容と変形として日本と韓国の象徴主義詩

日本の場合、ボードレーンとヴェルレーヌの紹介の比重が大きいことがわかる。このような現象は初期伝信者の役割を果たしていた上田敏の趣向によるものであったかも知れない。

韓国における作家と作品の紹介形態はボードレーンとヴェルレーヌが大部分を占めており、その他、サマン、グルモン、ランボー、マラルメ、モレアス等が紹介されていることがわかる。このような現象は金億も上田敏と同じくボードレーンとヴェルレーヌに深い関心があったとみてよからう。この二人は各々自国の文壇へ大きく影響を及ぼしているが、上田敏の場合は象徴主義詩の流れと雰囲気を翻訳を通じて伝えているが創作にまで深く影響を及ぼしていない。

これに比して金億の場合は作品の翻訳紹介はもちろん創作にまで大きく影響を及ぼし、韓国の文壇で主導的役割を果たしている。

ここでは日・韓両国の象徴主義の受容と変形過程を主な作家の活動を通じて把握していきたい。まず、日本においては官能的象徴詩を発表した北原白秋、冥想的象徴詩を発表して北原白秋と共に一時代を画した三木露風、哀傷的ではかない雰囲気追求しボードレールのスタイルに追従した萩原朔太郎等について調べてみたい。

そして、韓国においては日本の作家と係わりのある金億を通じては伝信態度と新しい形式の追求様相を、朱耀翰を通じては彼の媒介地における活動と伝統指向的象徴詩としての展開様相を、黄錫禹を通じては媒介者の認識と作品の展開様相を各々調べてみたい。

このような試図によって両国における草創期象徴主義の受容と変形の様相をみることができるだろう。

2.1.4.1 日本的受容と変形

日本の場合、蒲原有明の第3詩集『春鳥集』が最初の象徴詩集として表われるが、これは『海潮音』よりも3ヶ月早いものであった。しかしながら、実際に『海潮音』の翻訳詩はすでにいろいろの雑誌に掲載したものを再び編集したものであるから『春鳥集』も『海潮音』の影響の下にあったといえる。ここにおいては蒲原有明についての詳しい説明は避け、主に韓国の伝信者たちと係わりの深い作家を対象としてその特徴を調べてみたい。

(1) 北原白秋—官能的象徴詩

北原白秋は上田敏の『海潮音』の影響の下で象徴詩風を追求していた。『文庫』に詩を投稿して創作活動を初めた彼は『明星』を経て長足の発展を遂げ象徴詩の手法を導入した官能的印象詩集の『邪宗門』を処女作として発表してから『思い出』、『東京風物詩』、『桐の花』等を引き続き発表した。

彼の初の詩集の『邪宗門(1909)』が発表されるころ、日本の文壇は象徴詩と共にボードレール、ヴェルレーヌ、ランボー、ワイルド等の西洋の世紀末の文学が到来した時期であった。それは人生に対する絶望とはかなさに基づいて怪奇や神秘を憧憬しながら強烈な官能感覚の刺戟と幻覚、幻想の美に落ちこもうとするものであった。北原白秋が『邪宗門』で指向したのもこのような傾向であったとみてよかろう。しかしながら、彼には西洋の世紀末の雰囲気のような深い絶望とはかなさはなく、悪魔派と呼ばれるほどその詩が怪異であったり戦慄を感じるものでもない。けれども、病的であるくらい生れつきの鋭利な感覚、豊富な想像力で時代の風潮を鋭敏に反映してみようとした。彼は特に感覚や官能を通じて近

代を表現した作家であるといわれている。

では、「邪宗門秘曲」を調べてみたい。

われは思ふ、末世の邪宗、切支丹でうすの魔法。
黒船の加比丹を、紅毛の不可思議国を、
色赤きびいどろを、匂鋭きあんじやべいいる、
南蛮の棧留縞を、はた、阿剌吉、珍葩の酒を。

目見青きドミニカびとは陀羅尼誦し夢にも語る、
禁制の宗門神を、あるはまた、血に染む聖磔、
芥子粒を林檎のごとく見すといふ欺罔の器、
波羅羣僧の空をも覗く伸び縮む奇なる眼鏡を。

屋はまた石もて造り、大理石の白き血潮は、
ぎやまんの壺に盛られて夜となれば火点るといふ。
かの美しき越歴機の夢は天鷲絨の薫にまじり、
珍なる月の世界の鳥獣映像すと聞けり。

あるは聞く、化粧の料は毒草の花よりしほり、
腐れたる石の油に画くてふ麻利耶の像よ、
はた、羅甸、波爾杜瓦爾らの横つづり青なる仮名は
美しく、さいへ悲しき歓楽の音にかも満つる。

いざさらばわれらに賜へ、幻惑の伴天連尊者、
百年を刹那に縮め、血の磔背にし死すとも
惜しからじ、願ふは極秘、かの奇しき紅の夢、
善主磨、今日を祈に身も靈も薫りこがるる。

この詩は『邪宗門』の巻頭を飾り、‘されば我らは神秘を尚び、夢幻を歎び、そが腐爛したる顔唐の紅を幕ふ’という序言にふさわしい詩的傾向を代表するものといわれる。これは室町末期のキリスト教伝来当時の人の姿を借り、珍奇な舶来の文物への驚異と異教の神秘への憧憬を歌ったものである。表現の面から見れば、あまりにも切支丹語の特異さによりかかって内容が稀薄になったといわざるを得ない。また、重重しく意味ありげな言葉が、よく見れば単なる事物の羅列に過ぎず何ら精神の重みを伴っていないという感はぬぐえないものである。しかしながら、想像力の飛躍、その想像力のおもむくままに次々と言葉を繰り出す語彙

の豊かさは彼だけの独自のものであるといつてよからう。その意味でも彼の長所と欠点とをよく表わした作品といえる。木下杢太郎は『邪宗門の美は美はしき様々の動詞により綴られたる美しき様々の名詞の列である』⁵⁶⁾と評している。

更に、この詩は『海潮音』におけるジャン・モレアスの「賦」の一節、‘われは夢む滄海の天の色、哀深き入日の影を、わだつみの灘は荒れて、風を痛み、甚振る波を……/又思ふ、路の邊をあさりゆく物乞の漂浪人を’の文体からの影響関係を感じるもの⁵⁷⁾ともいわれている。

第1連は、‘われは思ふ、末世の邪宗、切支丹でうすの魔法。’が先ず切れる。それが以下の4連まで主題となる。この主題を様々な形象によって演繹したのが第4連までということになる。「でうす」は「でいうす」「天有主」「天主」等とも書かれる。神を意味するDeusというラテン語であり、ポルトガル語でも同じ。日本の切支丹文献に頻出する語であることはいうまでもない。‘黒船の加比丹を、紅毛の不可思議国を、/色赤きびいどろを、句鋭きあんじやべいいる、/南蛮の棧留縞を、はた、阿刺吉、珍葩の酒を。’は何れも連想の赴くままに、眼にし、耳に、又、舌に訴える南蛮伝来の品を並べたのであるが、「黒船の加比丹」(スペイン語のCapitain、オランダ語のKapitein)-船長-から

「紅毛」という連想を起こし、「色赤きびいどろ」から「あんじやべいいる」の深紅色の色合いを引き出しているのは自然である。且つ黒と赤との色彩の強烈な対比を見のがせない⁵⁸⁾といわれている。この部分はいずれも内容以外に、語感の美しさがよく表われているといわれている。

第2連は、連想の自然な発展として新宗をひろめた時代のおどろきが再現されている。‘目見青きドミニカびとは陀羅尼誦し夢にも語る、/禁制の宗門神を、あるはまた、血に染む聖磔、芥子粒を林檎のごとく見すといふ欺罔の器、/波羅菴僧の空をも覗く伸び縮む奇なる眼鏡を。’ここで、‘ドミニカびど’はDominicainで、聖どみにく派の聖職者をさす。所謂耶蘇会への対立者であろう。陀羅尼は陀羅尼呪の略。仏語で呪文の意味だが、キリスト教に転用した。「陀羅尼誦し夢にも語る」は、「目見青き」と対していかにエキゾチックな表現である。「夢にも語る」の対象は「禁制の宗門神」について、「血に染む聖磔」「けれんの器」「奇なる眼鏡」である。聖磔はこの場合十字架のこと。あとの二行は顕微鏡と望遠鏡をいったものである⁵⁹⁾といわれている。

第3連の‘屋はまた石もて造り、大理石の白き血潮は、/ぎやまんの壺に盛られて夜となれば火點るといふ。’の「大理石の白き血潮」は服部嘉香氏の説のように白色の液体の燃料であろうか。「ぎやまん」はオランダ語のDiamantの訛で、元來は金剛石

56) 吉田精一外、『近代詩鑑賞辞典』、東京堂出版、1995、123ページ引用参照

57) 上掲書、123ページ引用参照

58) 吉田精一、『日本近代詩鑑賞 明治編』、創拓社、1990.264～265ページ引用参照

59) 上掲書、266ページ引用参照

であるが、転用されて硝子の意に用いられる。ここでもそれであろう⁶⁰⁾とされている。また、
‘かの美しき越歴機の夢は天鷲絨の薫にまじり、/珍らなる月の世界の鳥獣映像すと聞けり。’
において「越歴機」はえれきてるElectriciteitの訛で、電気の意味である。すべて第3
連は第2連をうけて好奇の眼と耳に映る奇怪さを誇張して表現しているとみてよからう。
第4連は不可思議の連続であるが、その関心がほかのものに変わっている。すなわち、‘ある
は聞く、化粧の料は毒草の花よりしぼり、/腐れたる石の油に画くてふ麻利耶の像よ、’におい
て、「毒草の花よりしぼり」の化粧の料とは蘆薈、麝香のたぐいをさすものである。蘆薈を
化粧に用いたことは旧約聖書に見える。「腐れたる石の油」による絵とは、油絵具の類をさ
すものであるだろう。当時の油絵は鉛を燃料にし、白土、白蠟などを混じたものといわれる。
‘はた、羅甸、波爾杜瓦爾らの横つづり青なる仮名は/美しく、さいへ悲しき歡樂の音にかも
満つる。’においては感覚の交響をこころみようとしている⁶¹⁾といわれている。

最終連になると詩想ははっきりと限定される。‘いざさらばわれらに賜へ、幻惑の伴天連尊
者、/百年を刹那に縮め、血の磔背にし死すとも/惜しからじ、願ふは極秘、かの奇しき紅の
夢、善主磨、今日を祈に身も靈も薫りこがるる。’において「願ふは極秘」はこの詩の主題
であり、「極秘」は作者によって「奇しき紅の夢」と観ぜられる⁶²⁾といわれている。

この詩は全体的にみれば連想が連想をよび、神秘をもとめる幻想がリアリスティックに展
開しているのが特色といわれている。すなわち、豊富な語彙による形象の複雑多岐なことと、
語法・措辞の自然で巧妙なことは、白秋の長所としてだれにも認められる所であるが、この
詩においてもそれが目立つ⁶³⁾と評されている。

結局、この詩は当時の詩壇に南蛮文化流行のきっかけをなしたという史的意義を持つも
のであるといってよからう。

続いて、彼の第2詩集の『思ひ出』における「糸車」を調べてみたい。

糸車、糸車、しづかにふさき手のつむぎ
その糸車やはらかにめぐる夕ぞわりなけれ。
金と赤との南瓜のふたつ転がる板の間に、
「共同医館」の板の間に、
ひとり坐りし留守番のその媼こそさみしけれ。

耳も聞えず、目も見えず、かくて五月となりぬれば、

60) 上掲書、268ページ引用参照

61) 上掲書、269ページ引用参照

62) 上掲書、270ページ引用参照

63) 上掲書、271ページ引用参照

微かに匂ふ綿くづのそのほこりこそゆかしけれ。
硝子戸棚に白骨のひとり立てるも珍らかに、
水路のほとり月光の斜に射すをしをらしや。
糸車、糸車、しづかに黙す手の紡ぎ、
その物思やはらかにめぐる夕ぞわりなけれ。

この詩は『思ひ出』の詩風を代表するものといわれている。『思ひ出』はその題名の通り、幼年から少年時代までの追憶を歌っているものであって、少年の心と感覚を通じてその故郷の風物と生活がよく描き出されているのである。この詩を読むと7・5・7・5の24音を主調としたゆるやかなリズムがそのまま糸車のかなでリズムとなり、その言葉の音楽の中に、夢のような漂渺とした気分が漂っているのが感じられる。この漂渺とした気分こそ「糸車」一編において作者の意図したところのものであるといえる。萩原朔太郎は「一つのイマジナリティ、官能の夢の中に漂ふ仄かな淡い悲しみ」が表われたもの⁶⁴⁾と評している。そして、「糸車」における気分情緒への陶醉が『邪宗門』から『東京風物詩』に至る初期の北原白秋の美的志向でもあったといつてよからう。

確かに、『邪宗門』は日本近代詩史において一つの新しい形態の美を創造したものであった。しかしながら、これはある意味では『海潮音』はもちろん、薄田泣菫、蒲原有明等からの影響の下にあったものであって彼の独自の傾向ではなかったといえる。その意味で『思ひ出』は彼の個性がより鮮やかに表われるものであるといつてよからう。つまり、『思ひ出』によって日本詩壇における彼の位置は確立されたのである。

「糸車」はあくまでも少年の心を通じた感覚であり、印象であることに注意すべきである。老婆も南瓜も、「ひとり」の白骨も皆何か少年の神秘感といえるべき、ひそかなおそれをそそる要素になっている。「老婆」にせよ、「金と赤」の色彩にせよ、「白骨」にせよ、無気味で刺激的であることに注意せよ。高村光太郎が『思ひ出』を評して、「強いジンが舌を刺すように人の内心をうつて来る」といった趣は、この詩にも感じられる。作者は過去を追憶して歌っているが、神秘の眼を睜っている少年のおののきは作者にとってなまなましい現実である⁶⁵⁾と評されている。『思ひ出』の評価の半ばは、たしかにこの種の新しい美の発見に存する。更にそうした奇異なる幼年期の「思ひ出」を叙する、民謡風に軽快な律調、手ぶり身ぶり面白くこなれた日本語の駆使にあった。しかし他に猶この詩集の評価の半ばを形成する新しい詩体と内容とを忘れることはできない。前者が萩原朔太郎に影響したように、後者は室生犀星に深い影響をのこした⁶⁶⁾といわれるのである。

また、彼の第3詩集の『東京風物詩』における「片戀」を調べてみたい。

64) 吉田精一外、『近代詩鑑賞辞典』、東京堂出版、1995。125ページ引用参照

65) 吉田精一、『日本近代詩鑑賞 明治編』、1990。282ページ引用参照

66) 上掲書、282～283ページ引用参照

あかしの金と赤とがちるぞえな。
かはたれの秋の光にちるぞえな。
片戀の薄着のねるのわがうれひ
「曳舟」の水のほとりをゆくころを。
やはらかな君が吐息のちるぞえな。
あかしの金と赤とがちるぞえな。

この詩は題名のように片戀の愁いを俗謡のリズムにのせて歌ったものである。短いながらも彼の特性がよく表われている作品である。形式の面では歌謡、俗謡の調べを詩に生かした点が注目されるものである。

川沿いの街路のような所で、アカシヤの葉が夕日にかがやいて散り、その下を片戀の愁いに沈みながら歩めば舟は静かに曳かれて川をさかのぼる。おしなべて甘美な哀愁を帯びて、君が吐息のようにやわらかいという意味なのである。

全体的にみると、この詩では主題の「片戀」はさほど積極的な意味を持たない。片戀の悩みや悲しみが歌われているわけでも激しい思慕が歌われているわけでもなく、‘あかしや’や‘かはたれの秋の光’や‘「曳舟」’の眺めや、それらの醸し出す感傷的気分の中で‘片戀の薄着のねるのわがうれひ’の姿だけが現されているのである。むしろ、ここでは周囲の雰囲気を描き出すことに重点がおかれているのである。

彼は、‘ここに特筆大書して置きたいのはわが詩風に一大革命を惹き起した「片戀」の一編である。私の後来の新俗謡詩は凡てこの一編に萌芽して、広く且つ複雑に進展して行つたのである’と『雪と花火』における余言で述べている。

さて、この詩は、民謡風の基調を以て都会風景を歌い出た作というべく、そのゆるやかで物憂いような旋律と、言語の印象的な駆使が、頹唐たる一種の情緒を感ぜしめ、その情景と、情景をつつむ氣息をも浮きぼりにしている佳作である。…(中略)…また、この詩は用語、韻律には細心な注意が払われ、情景よりも情緒を写そうと骨折っている。「金と赤」は白秋の套語で愛好句であって、『思ひ出』、『東京風物詩』、『桐の花』等にもこの種の対照が頻出する。金と赤との強烈で豪華な色彩は、白秋詩の特色をなすものであろう⁶⁷⁾と評されている。

結局、この詩を通じて彼は俗謡体のリズムと語法を自分の気分とよく調和させてすぐれた短い歌を創り出しているといつてよからう。

67) 上掲書、288ページ引用参照

(2)三木露風—冥想的象徵詩

三木露風は『廃園(1907年)』、『寂しき曙(1910年)』、『白き手の獵人(1913年)』等を通じて冥想的象徵詩風を確立し北原白秋と共に一時代を風靡した作家である。ところが、『廃園』が発表されたときも彼には島崎藤村から明星派にいたる浪漫的詩歌によって培養された浪漫精神が残っていた。この浪漫的傾向は「雨ふる日」、「南方の五月」等の新体詩風の田園浪漫詩ないし郷土憧憬詩とも呼ばれる一連の作品に表われ、また「ふるさとの」、「接吻の後」のような戀愛詩もできるようになった。

しかしながら、一方では1907年前後の自然主義の擡頭期を暮らしていた青年として現実意識に基づいた苦悩の意識、いわば自然主義の「現実暴露の悲哀」を感じたりしていた。この苦悩の意識は三木露風個人の生活破綻とからみあって懷疑、疲労、倦怠等を主題とする当時の流行語を借りて表現すれば「自然主義的象徵詩」が書かれるようになる。特に、その苦悩というものが彼自身が「深酷な人間の胸の奥の音」というほど切実に感じられたかはわからないが、一連の自然主義的苦悩の詩を通じて時代に先立つ青年の姿をみることができる。やがて彼はフランス象徵派の影響を受け「去り行く五月の詩」のような優雅な印象派的詩風へ進んだのである。では、「去りゆく五月の詩」を調べてみたい。

われは見る。
廃園の奥、
折ふしの音なき花の散りかひ。
風のあゆみ、
静かなる午後の光に、
去りゆく優しき五月のうしろかげを。

空の色やはらかに青みわたり
深き樹には啼く、空しき鳥。
あゝいま、園のうち
「追憶」は頭を垂れ、
かくてまたひそやかに涙すれども
かの「時」こそは
哀しきにはひのあとを過ぎて
甘きころをゆすり
はやもわが楽しき住家の
屋を出でゆく。

去りゆく五月。

われは見る、汝のうしろかげを。
地を匂へるちいさき蟲のひかり
うち群るゝ蜜蜂のもののうき唄
その光り、その唄の黄金色なし
日に咽び夢みるなか……
あゝ、そが中に、去りゆく/美しき五月よ。

またもわが廃園の奥、
苔古れる池水の上、
その上に散り落つる鬱紺の花、
わびしげに鬱紺の花、沈黙の層をつくり
日にうかびたゞよふほとりー

色青くきらめける蜻蛉ひとつ、
その瞳、ひたとただひたと瞻視む。

ああ去りゆく五月よ、
われは見る汝のうしろかげを。

今ははや色青き蜻蛉の瞳。
鬱紺の花。
「時」はゆく、真昼の水邊よりしてー

この詩は『廃園』において確立された彼の初期の詩風を代表するものである。つまり、繊細な神経、感覚、それに基づく曲折微妙のリズムに見るべきものがあり、彼の長所をよく生かした叙情詩の一つである。

ところで、三木露風の『廃園』には「追憶」や「過ぎゆく時」など、時の経過を主題として歌った作品が比較的多い。これは彼にとってはとても重要な憧憬の対象であったことを物語るものであるといえる。この詩においても「去りゆく五月」が一つの審美的対象として捉えられているのである。

この詩に見られる一見脆く崩れやすい繊細な美の在り方は、それが一方のロマンチズムと一方の苦悩の意識との微妙な均衡の上に成り立つものであることを表わしている⁶⁸⁾のである。

先ず、第1連は「廃園の奥」の折りから音もなく散りかう花びらや、静かな風のそよぎ、午後の光の中に、五月という季節の過ぎ去る気配を感覚的に捉えたものである。いわばこれ

68) 吉田精一外、『近代詩鑑賞辞典』東京堂出版、1995. 408ページ引用参照

がこの詩の主題で、この主題は以下3・4・7・8の各連にくり返される。

第2連において ‘空の色やはらかに青みわたり’は実際風景の素直な描写であるが、‘夢深き樹には啼く、空しき鳥’はいわゆる感情移入的捉え方が表われているのである。

第3連は意識的に象徴的技巧を取り入れた部分であって、‘「追憶」は頭を垂れ、/
かくてまたひそやかに涙すれども’のように追憶が心によみがえること、およびその追憶の持つ感傷的情緒をいうのである。

第4連では‘五月のしろかげ’を‘蟲のひかり’の中に視覚的に、‘蜜蜂のもののうき唄’の中に聴覚的に捉えたものである。‘その唄の黄金色なし’は音に色彩を見るいわゆる感覚の交錯で、直接的には蜂の背の色から連想されたものでないかと思われる。

第5連は、第1連に‘音なき花の散りかひ’と歌われた庭園の奥の花びらに再び目を移し、これに焦点を合わせている。

第6連、第7連はその池のほとりにとまる一匹の蜻蛉を点じ、その青い蜻蛉の眸にも去りゆく五月のしろかげが見えると歌っているものである。

第8連は、第5連以下の内容を要約し、‘『時』はゆく、真昼の水邊よりして’と主題をくり返して結んだものである。

また、『寂しき曙』における「沼のほとり」を調べてみたい。

蒼ざめたる光、音なく
あけぼのは雪の上にきたる。
風は幽かに枝をふるはし
木は屍の如く、空しき腕を交す。

そのとき君は沼のほとりにあり。
沼の水凍りて、
煙のごとく「夜」は靡けり。
いかなれば君のここにありしか、
あゝ。いかなればわが眼に、君の視ゆる。

その面は憂愁のスフィンクス、
「過去」よりきたる悲しみの烙印あり。
霊は、雪に埋れて燃え、
荒きすゝり泣きの声、そこよりきこゆ。

木は屍の如くに充つ。
蒼白きあけぼのは今、来らんとす。
語れよ。無言の君、寂び果てし沼のほとりに。

この詩は『寂しき曙』に収められた作品である。三木露風のこの詩集は発表当時から『廃園』から一步も進んでいないと多くの批評家から非難を受けたものでもある。確かに、この詩集の最も大きなモチーフは『廃園』からも見られる愛と追憶であり、内心の悲哀を直接表せずの一つの情緒として打ち出そうとする印象派的態度と感想に安らおうとする姿勢に変わりがなかったのである。しかしながら、ここに収められている作品においては人生に対する激しい絶望や信仰への祈求が歌われている点は注目すべきものである。

第1連では、沼のほとりの曙の暗鬱な風景が描写されている。雪の曙の青白い光と、ひややかな風と、葉の落ちた裸木とを配したこの風景はいかにも荒涼として暗い。特に‘木は屍の如く、空しき腕を交す’という表現は一種の凄惨な雰囲気表現であるといつてよからう。このような雰囲気は詩人自身の内面の暗さを反映しているものと見られる。

第2連では、その沼のほとりに、だれであるか知らぬ「君」を登場させ、それに向って‘いかなれば君のここにありしか’、‘いかなればわが眼に、君の視ゆる’と問いかけている。ここで、「君」が意味することは、心の中に潜んでいる宿命的な苦悩ではないかと思う。

第3連では、‘悲しみの烙印’を押された‘憂愁のスフィンクス’はこの目に見えない「苦悩」という抽象的観念を形象化したイメージといつてよからう。また、雪の中から聞こえる‘荒きすゝり泣きの声’はその苦悩にとらわれた詩人の悲痛な心情を表わしたものにほかならない。

第4連では、‘語れよ。無言の君’を通じて苦悩の実体を見極めたいという詩人の望みが表われているのである。

この詩は直接的にはヴェルレーヌの「夜の小鳥」‘霧たち籠むる河水に樹木の影は/烟の如くに消ゆ’と「無題」‘語れや、君、そも若き折/何をかなせし’などの口調が影をおとしているといわれ⁶⁹⁾、幾分翻譯臭のある文体は永井荷風の翻譯詩の影響を受けているといわれるものである。

この「沼のほとり」は三木露風が神を見る前の暗い靈の曙の時代を代表する作品であったといわれる。

吉田精一氏は『寂しき曙』を評価して、“これを要するに白秋が白日の詩人であり、絢爛たる感覚による、多彩豊富な詩境の所有者たるに反して、露風は自らいうように、「黄昏の詩想」のもちぬしであり、物の輪郭をおぼろに溶かして、幽暗な情緒に生命を見出そうとする詩人である”⁷⁰⁾といっている。

更に、「現身」について調べてみたい。

69) 上掲書、412ページ引用参照

70) 吉田精一、『日本近代詩鑑賞 明治編』、1995. 327～328ページ引用

春はいま空のながめにあらはるゝ
ありともしれぬうすぐもに
なやみて死ぬ蛾のけはひ。

ねがひはありや日は遠し、花は幽にうち薫す。
ゆるき光に靈の
煙のごとく泣くごとく。

わが身のうつゝながむれば
紅玉の靄たなびけり。
隠ろひわたり、染みわたり
入日の中にしづく声。

心もかすむ日ぐれどき、
鳥は嫋びつゝ花は黄に、
恍惚の中吹き過ぎて
色と色とは弾きあそぶ。

慕はしや、春うつす
永遠のゆめ、影のこゑ。
身には揺れどもいそがしく
入日の花のとゞまらず。

春はわが身にとゞまらず。
ありともしれぬうすぐもに
なやみてこがるゝ蛾のけはひ。

「現身」は『朱鸞』に発表された後に『白き手の獵人』に収められた作品である。
この詩は三木露風の精神と表現面から詩的成熟の頂点に達したものとして評価されている。人によってはこれを情調象徴詩として完璧なものと称える。これは晩春の黄昏の官能的な情緒に身も魂も溶け入らんとする忘我の陶醉感を歌っている。

表現面から見れば「春はいま空のながめにあらはるゝ」と不可視的なものを歌い、春霞を「ありともしれぬ」といい、「蛾」そのものではなく「蛾のけはひ」をもって春色や心象を象徴するなど、明確なもの鮮明なものはしりぞけられ、すべて意識的に曖昧におぼろげに表象されていることが一つの特色といわれる。注目すべきものは後に彼の神秘主義と呼ばれる汎神論的自然観の萌芽が認められることであろう。

第1連では、‘春はいま空のながめにあらはるゝ’と濃厚な春色が空に感ぜられることをいい、‘ありともしれぬ’春霞をうつし、‘なやみて死ぬ蛾のけはひ’をもってその濃艶な気分をきわだたせている。

第2連では、‘ねがひはありや日は遠し’における「ねがひ」は永遠の自然の神秘に触れようとする作者の願い、その求めて得られぬもどかしさを実際の風景の落日のイメージに重ね合おさせたのが「日は遠し」なのである。

第3連の‘わが身のうつゝながむれば/紅玉の靄たなびけり。’は夕日に彩られた靄のなかに現身たるわが身の幻影を見るというものである。したがって、続く2行は第2連に‘ゆるき光に靈の/煙のごとく泣くごとく。’と歌われた作者の靈魂の声であると解釈してよからう。

第4連は、第3連における幻覚的状况で‘心もかすむ’、‘恍惚’たる心理状態をみせているのである。

鳥の声、‘色と色とは弾きあそぶ’夕日の光に溶けあうさまざまな物事の色、それらの織りなす濃厚な気分「恍惚」として作者は耽溺する。

ところが、この第3連、第4連は『海潮音』におけるローデンバッハの「黄昏」の詩句の‘夕暮がたの蕭やかさ。あまりに物のねびたれば’、‘花毛氈の唐草に絡みて繕るゝ夢心地’、‘いと徐ろに日の光隠ろひてひゆく蕭やかさ’、‘沈黙の郷の偶座は一つの香にふた色の/匂交れる思にて’などの影響がある⁷¹⁾と指摘されている。

第5連は、前連におけるこうした春の現象を越えたある神秘的な存在、自然の生命とでもいうべき存在に対する思慕と憧憬とが詠嘆されている。

第6連は、第5連を受け、‘ありともしれぬうすぐもに/なやみてこがるゝ蛾’は、その自然の本体を捉えようと身もだえる作者自身のもどかしく、悩ましい心情を表わしているのである。

結局、「現身」は作品の完成度からだけでなく、詩精神の展開の上からも三木露風にとっては重要な作品であったのである。

(3) 萩原朔太郎—哀傷とはかなさの詩

萩原朔太郎は『明星』、『文庫』、『すばる』等に短歌と詩を投稿して創作活動を開始した。彼は1913年に入って『朱鸞』に「みちゆく」等5篇の詩を発表してから詩人として出発するようになる。そして、1917年に初の詩集の『月に吠える』を通じて特異な感覚を表わした。

1923年『青猫』を通じて憂鬱で単調な倦怠感を呼び起こすといわれる青い猫のスタイルを試験したが、その詩風はやがてとても悲しい哀傷とはかなさに落ちこんでしまう。引き続き1925年『純情小曲集』を、1933年『氷島』等を発表した。

71) 吉田精一外、『近代詩鑑賞辞典』、東京堂出版、1995.414～415ページ引用参照

では、彼の初詩集の『月に吠える』における「竹」を調べてみたい。

ますぐなるもの地面に生え、
するどき青きもの地面に生え、
凍れる冬をつらぬきて、
そのみどりの葉光る朝の空路に、
なみだたれ、
なみだをたれ、
いまはや懺悔をはれる肩の上より、
けぶれる竹の根はひろがり、
するどき青きもの地面に生え。

この詩は、『月に吠える』の中の「竹とその哀傷」という章の中の一編である。この「竹とその哀傷」に含まれている「竹」はすべて大正4年1月から3月にかけて「詩歌」などの雑誌に発表されたものである。この「竹」の編を発表する当時萩原朔太郎は頽廢惑乱の自身の生活について懺悔しようとしていた。彼はその「序」で「私は私自身の陰鬱な影を、月夜の地上に釘づけにしてしまひたい。影が永久に私のあとを追つて来ないやうに」と書いている。

ここで、「竹」と「懺悔」の心とが結びついた限り、その「懺悔」は「竹」の直線性のイメージに支えられて純一なる感傷となる。その際「……生え、/……生え、」と呼応する「なみだたれ、/なみだたれ、」の音調上の効果は無視できない。つまり、くり返される音調上のイメージや意味の上からだけでなく、二つのものを結びつける。その限り言葉は在来の意味伝達という役割はもちろん、文語定型詩にあった形式的な音楽性をすら超えてある生理性・生命性をになうようになっている。この詩にリズムがあるとすればそれは主情性の中に脈うつ生命のリズムといったものである。逆に言えばことばが観念とリズムに分解する以前のところ、つまり渾沌としたとした情的なところで使われているということである。しかもその情的なるものは作者のこころの傷を負って唯美的ではない。渾沌たる情性が主体の精神的な傷にうらうちされている。この詩人は白秋的なところから出て来たけれど、その傷が甘美に流れるのではなく、自らの傷として自身に返るところ、先輩のみせかけの近代をいわば本ものの近代になし得たのである⁷²⁾といわれている。

また、「猫」を調べてみたい。

72)上掲書、345ページ引用参照

まつくろけの猫が二疋、
なやましいよるの家根のうへで、
ぴんとたてた尻尾のさきから、
絲のようなみかつきがかすんでゐる。
『おわあ、ごんばんは』
『おわあ、ごんばんは』
『おぎやあ、おぎやあ、おぎやあ』
『おわああ、ここの家の主人は病気です』

この詩は萩原朔太郎特有の詩作態度がよく表われるものである。
本来、動物の鳴き声や機械の廻転の音響などは純粹の聴覚的音響であつて、言語とは違い、自由に音によって表現することが出来るので、彼は好んでそれを詩の主想語として用いていた。

まっ黒な猫が、ぴんと尾を立ててのランデヴーは、あまり気味のよくない、しかしなやましいヴィジョンであるが、このようなヴィジョンは「おわああ」、「おぎやあ」という音の象徴する音楽的心像と相通じている。そして「ぴんとたてた」尾にも、「絲のようなみかつき」にも、あやしい鋭さが感じられるが、『おわああ、ここの家の主人は病気です』という最後の行で、一層病的ななやましさを強めている。妖気というべき、なまめかしくあやしい雰囲気、この画面をむしむしと包んでいるように見える。詩人の思想はイメージの中に象徴されるのであるから、こういう幻想は又孤独な作者のなやましい内面的性情、特に抑制されていらだたしい青年期の性慾や、焦慮している病的神経の苦悩を表現している⁷³⁾のである。

『月に吠える』の発行当時、日夏耿之介は特に「猫」をとりあげて「作者の感覚が外部と交流し外部を征服し尽してゐる」と評価している。⁷⁴⁾つまり、この詩集の底流をなしている憂鬱にも空想的なヴィジョンが、この作品には印象深く風景化されているが、作者はこのような風景によって十分に自己特有の感覚、神経を具象化し尽しているといつてよからう。

『月に吠える』は日本詩壇において口語詩の事実上の芸術的な形成をなしたものとして評価を得ているものである。また、その口語特有の音楽性をひきだした表現には近代の病的な神経と感覚、頽廃と憂鬱と懺悔と、錯雑する精神がこめられていたのである。表現の上でも詩的精神の上でも彼は一人の先駆者であつたといつてよからう。「竹」は彼のそのような特徴をよく表わしているものであるといつてよからう。

つまり、日本において新体詩以来、明治時代を通じて完成された近代詩の流れは彼に至つて更に飛躍したといわれるほどである。

続いて、『青猫』における「黒い風琴」を調べてみたい。

73) 吉田精一、『日本近代詩鑑賞 大正編』、創拓社、1990.159～160ページ引用参照

74) 上掲書、160ページ引用参照

おるがんをお弾きなさい 女のひとよ。
あなたは黒い着物をきて
おるがんの前に坐りなさい
あなたの指はおるがんを這ふのです
かるく やさしく しめやかに 雪のふつてゐる音のやうに
るがんをお弾きなさい 女のひとよ。

だれがそこで唱つてゐるの
だれがそこでしんみりと聴いてゐるの
ああこのまつ黒な憂鬱の闇のなかで
べつたりと壁にすひついて
おそろしい巨大の風琴を弾くのはだれですか
宗教のはげしい感情 そのふるへ
けいれんするばいふおるがん れくれえむ!
お祈りなさい 病気のひとよ
おそろしいことはない おそろしい時間はないのです
お弾きなさい おるがんを
やさしく とうえんに しめやかに
大雪のふりつむときの松葉のやうに
あかるい光彩をなげかけてお弾きなさい
お弾きなさい おるがんを
おるがんをお弾きなさい 女のひとよ。

ああ まつくろいながい着物をきて
しぜんに感情のしづまるまで
あなたはおほきな黒い風琴をお弾きなさい
おそろしい暗闇の壁の中で
あなたは熱心に身をなげかける/あなた!
ああ なんといふはげしく陰鬱なる感情のけいれんよ。

この詩は、『月に吠える』におけるイマジスチックなヴィジョン風から情緒的音楽性へ方向が変って行くことを見せてくるものであるといわれる。この詩における見事な音楽性は十分な評価を得るものである。

たとえば、第1行の‘おるがんをお弾きなさい 女のひとよ’の<O>音のリフレイン、第1行の‘かるく やさしく しめやかに 雪のふつてゐる音のやうに’の<K>の音、そして‘しめやかに’を介してその<K>から<N>の音に移りゆく流れを通じてそのような特徴の一面を見ることができる。

そして、第1連の各行の頭を調べると‘お、あ、お、あ、か、お’と第5行を除いて<O>、<A>音が並んでいる。このことは第2連の15行の中で9行の冒頭がやはり<O>、<A>音にはじまり、第3連においては8行の中で7行が同じく<O>、<A>音になっていることから極めて意識的であったといつてよかろう。これを通じてみれば実在をヴィジョンに向かつてではなく、音楽性そのものとして捉えようとしていた⁷⁵⁾のである。萩原朔太郎は形象という点でそうとう意識的な作家であった。この詩においてはそれが音楽性にかかわってより徹底に表われているといつてよかろう。そのようなものとして選ばれたイメージも鮮烈なものを避け、音楽性に調和するようなものが第1連からみれば‘女のひと’、‘黒い着物’、‘おるがんを這う指’、‘雪’ 多く表われている。このような言葉はイメージが柔らかく色彩も鮮やかなものではない。たとえば‘女’といわず‘女のひと’と表現したり、‘指’を‘おるがんを這う指’と表現して意識的に柔らかくしようとしたのである。このような表現方法は彼の音楽性に対する特異な意見があったからである⁷⁶⁾といわれる。

尚、彼は、「自由詩のリズムに就て」で次のように述べている。

我々は詩想それ自身の抑揚のために音韻を使用する。即ち詩の情想が高潮する所には、表現に於いてもまた高潮した音韻を用ゐ、それが低迷する所には、言葉の韻もまた静かにさびしく沈んでくる。故にこの類の詩(自由詩)には、形態に現はれたる韻律の節奏がない。しかしながら情想の抑揚する気分の上で、明かに感じ得られる所の拍節があるだらう。⁷⁷⁾

彼は、この‘感じ得られる所の拍節’を在来の定型詩などに見られる‘音韻の明晰なる拍節’に対し‘耳に聴えない韻律’、‘感じとしての韻律’、あるいは‘旋律本位の音楽’などとしているのである。ここで注目すべきものは詩の音楽性の感情化であり、感情の音楽化である。そして、この音楽化した感情、感情化した音楽は詩における意味または詩における音楽を総合的に統一しつつこれらに優先するという考え方に注目しなければならない。

また、『青猫』における「艶めかしい墓場」を調べてみたい。

風は柳を吹いてゐます
どこにこんな薄暗い墓地の景色があるだらう。
なめくちは垣根を這ひあがり
みはらしの方から生あつたかい潮みづがにほつてくる。
どうして貴女はここに来たの

75) 吉田精一外、『近代詩鑑賞辞典』、東京堂出版、1995.351ページ引用参照

76) 上掲書、351ページ引用参照

77) 上掲書、351ページ再引用参照

やさしい 青ざめた 草のやうにふしぎな影よ
貴女は見でもない 雉でもない 猫でもない
さうしてさびしげなる亡霊よ
貴女のさまよふからだの影から
まづしい漁村の裏通りで 魚のくさった臭ひがする
その 腸は 日にとけてどろどろと生臭く
かなしく せつなく ほんとにたべかだい哀傷のほひである。

ああ この春夜のやうになまぬるく
べにいろのあでやかな着物をきてさまよふひとよ
妹のやうにやさしいひとよ
それは墓場の月でもない 燐でもない 影でもない 真理でもない
さうしてただなんといふ悲しさだらう。
かうして私の生命や肉体はくさつてゆき
「虚無」のおぼろげな景色のかけで
艶めかしくも ねばねばとしなだれて居るのですよ。

この詩は、「みじめな街灯」、「くづれる肉体」とともに『詩聖(大正11年6月号)』に発表された。『青猫』では「さびしい青猫」の章にこれらの作品とともに収められている。そして「さびしい青猫」は集中の中核をなす詩風を帯びた作品によって成立していると思われる。

萩原朔太郎は『青猫』についてその序で次のように述べている。

処女詩集「月に吠える」は純粹にイマジスチックのヴィジョンに詩境し、これに或る生理的の恐怖感を本質した詩集であったが、この「青猫」はそれと異なり、ポエヂイの本質が全く哀傷に出発して居る。「月に吠える」には何の涙もなく哀傷もない。たが「青猫」を書いた著者は、始めから疲労した長椅子の上に、絶望的の悲しい身体を投げ出して居る。⁷⁸⁾

また、作品に表われる悲哀を‘デカダンスの悲哀’といった。彼はここで自分によって理念化された悲哀、哀傷を「青猫スタイル」の言葉をもって具体化しようとした。「艶めかしい墓場」からみれば‘草のやうにふしぎな影よ’、‘ああ この春夜のやうになまぬるく’、‘妹のやうにやさしいひとよ’の‘やうに’等を取り上げることができるだろう。これは口語の‘だらだらした音律的欠陥’を逆に長所として切りかえようとする技法なのである。そして、‘貴女は見でもない 雉でもない 猫でもない’、‘それは墓場の月でもない 燐でもない 影でもない 真理でもない’と

78)上掲書、354ページ再引用参照

否定語を重ねるものと、‘ふしぎな影よ’、‘さびしげなる亡霊よ’、‘さまよふひとよ’、‘しなだれて居るのですよ’のような呼びかけと詠嘆も同じ技法なのである。また、‘どろどろ’、‘ねばねば’のような擬態語、‘さうして’、‘かうして’のような接続詞も口語の音律的欠陥を意識して使われたもの79)としてみてよかろう。

ところで、「艶めかしい墓場」は朔太郎が自信を持っていた作品であり、彼の特色が最もはっきり表われているものであるといわれている。この作品について彼の簡単な自註がある。彼は彼の詩に対する誤解にかんがみ、「内密に用意してみた、自分の芸術的方法と構成と併せて主題の意識的に意図したものとを、すべて種明しにして公表したい」と思い「自ら歩いて来た芸術里程を、自註の形式で告白」している80)。

この詩にあたえる印象は、多くの「青猫」中の諸編と同じく、縹渺とした、無意識的アンニュイ(倦怠)の情緒であるが、それはその主題によると共に、ねばねばとした、歯切れの悪い、蜘蛛の巣にからみつくような語法による。今、語法をかりに語彙又は形象と、文体或いは語法の二面に区別して見ると、前者の方面は誰にでも容易に見てとれる。春夜の薄暗い墓地といい、なめくじ、亡霊、哀傷、虚無、青さめた、さびしげ、どろどろと、せつない、なまぬるい、艶やかな、ねばねばと、しなだれる等の語彙のどれをとって、主題の気分を強調しないものはない。

次に文体、語法の方を見ると、「……でもない」「……でもない」の同韻の反覆重韻が先ず目につく。これは意味の上において否定的な、無意志の表情を示す語であるが、ひびきの方でも日本語韻における、或る重苦しい、自墮落で退屈そうな調子を伴っているので、意識的に強調して、詩の主想を音象化しようとしたのである。この外「……だらう」の用途は「居よう」「しよう」等(この詩にはないが)と共に、意味の上で不安定な、漠然とした内容を伴う上に、語調の中は妙に投げ出したようなアンニュイの感があり、「そうして」「どうして」「かうして」等のことばには、特殊なやわらかな響きがあり、耳に訴えて美しくリリカルに感じられるのである81)といわれている。このような事例は朔太郎の作品の中では多くみられるものであって、意識的にも無意識的にも抒情的效果を強調しているのである。

また、この詩の中に中心的な形象として一人の女性、すなわち‘やさしい、青さめた、草のやうにふしぎな影’で、‘べにいろのあでやかな着物をきてさまよふ’、‘妹のやうにやさしいひと’が登場する。これは他の作品にも表われるが、この女性は現実の女性ではなく、幽霊の女、鮮血の情緒に塗られた恋しく悩ましい女である。

このような神秘的恋人のイメージは「艶めかしい墓場」からものさびしく吹く風と共に、彼が実在の本質とした「虚無」のかけである。

この詩によって代表される朔太郎の詩の本質が、廃顔の色濃い、本能的な暗鬱な

79)上掲書、355ページ引用参照

80)吉田精一、『日本近代詩鑑賞 大正編』、創拓社、1990.167ページ引用参照

81)上掲書、168～169ページ引用参照

情緒であることは、誰しも容易に感じ得る所であろう。体質、個性の深い部分に根ざすデカダンスの感情、感覚は、詩人の不幸な孤独を相伴う⁸²⁾と評されている。

更に、『純情小曲集』における「小出新道」を調べてみたい。

ここに道路の新開せるは
直として市街に通ずるならん。
われこの新道の交路に立てど
さびしき四方の地平をきはめず
暗鬱なる日かな
天日家並の軒に低くして
林の雑木まばらに伐られたり。
いかんぞ いかんぞ思惟をかへさん
われの叛きて行かざる道に
新しき樹木みな伐られたり。

この詩に表われているものは、少年の日の激情と悲哀、‘寂しき友にも’。告げ得ない思いを抱いて‘艶めく情熱’になやんだ頃の思い出と、故郷の人の我に辛く、‘塩のごとくにしみる憂患の痛み’をつくしつつ、孤独の中一に老い行く現在の心情と、交錯した感情を以て、眺めた郷土風景である⁸³⁾とされている。

この詩は、彼の口語的詩語から純情、詠嘆などが表われる文語調のものである。萩原朔太郎はこの詩等を通じてかつて捨てた故郷、現実へ目を向けるようになる。ここで、彼は強い故郷回帰意識をもって現実を恢復しようとしたのである。そのため、『月に吠える』から『青猫』にかけてもっていた言語上の多様な試図は捨ててしまう。詩という虚妄の現実に絶望したからこそかつての現実を取り返そうとしたからである。しかしながら、彼が長い彷徨の後、やっと手に入れた故郷はすでにかつての故郷ではなく、彼に平手打ちをくらわせたのである。‘さびしき四方の地平をきはめず’故郷を取り返すことには彼はすでに彼固有の時間を持ちすぎたのである。

彼は『純情小曲集』の出版に際して‘かなしき郷土よ。人々は私に情なくして白い眼でにらんでゐた。’と書いたが、情なかったのはむしろ彼の方であったはずである。かつて詩人と引きかえに捨てた故郷に一もちろん心情的にである。彼が実際故郷を出るのは十四年八月、つまり『純情小曲集』とともにであることは象徴的でさえある—今復讐をうけて途方に暮れる詩人がはっきりと浮かんでく

82)上掲書、171ページ引用参照

83)上掲書、177～178ページ引用参照

る⁸⁴⁾のである。小出松林には小出松林の固有の歴史があり、彼が今そのきずなを回復しようとしてもそれはすでに別の変動の中にあったのである。

2.1.4.2 韓国的受容と変形

韓国の場合、象徴主義の翻訳紹介において金億、朱耀翰、黄錫禹の活躍は絶対的なものであったといえる。

金億は翻訳だけでなく創作においても『泰西文芸申報(1918)』以来『朝鮮文壇(1925)』に至るまで‘新しい朝鮮の詩形’を探さなければならないと主張しながらだれよりも積極的な創作姿勢を見せている。

(1) 金億一伝信的態度と新しい形式の追求

彼は最初の創作詩集の『くらげの歌(해파리의 노래)‘以下、くらげの歌と称する’』を通じて83篇の作品を発表している。このような先駆的役割は1920年代前半期の韓国文壇においては珍しいものであった。ところが、初創作詩集に載せられた作品の大部分はすでに他の文芸雑誌に発表されたものを改作過程を経て編集したものであった。

他の作家と違って金億は翻訳作品や創作詩も何回も改作過程を経ていることがわかる。それほど自分の作品一つ一つに強い愛着をみせていたのである。

『くらげの歌』は象徴主義的傾向が強いが、このような原因は彼の象徴詩の翻訳によるものでもあった。この詩集は1923年発表されたが、彼によるとここに載せられた大部分の作品は1921年～1922年の間にできたものであったのである。

『くらげの歌(해파리의 노래)』の序文に作家の詩の傾向、創作動機のようなものが書かれている。

みんなが人生の歓楽に酔う四月の初旬になれば一介の肉の塊りにすぎないわが身にも限りない楽しみが来て広い海の上に漂っています。しかしながら、不自由なわが身は波の動きによって、風の動きによって止めどなく浮いたり沈んだりするだけであります。自分の心の切なさや嬉しさをみんなと歌いたくてわが胸は焦っています。しかしながら、生れてから言葉も知らず「ライム」もないわが身は悲しくも身もだえをしているだけです。これが私の歌であります。そのため私の歌は悲しくて美しいのであります。

(『くらげの歌(해파리의 노래)』の序文筆者訳)

84) 吉田精一外、『近代詩鑑賞辞典』、東京堂出版、1995.358ページ引用参照

[갇튼 동무가 다갇치 生의 歡樂에 陶醉되는 四月의 初旬때가 되면은 때도 없는 고기
덩이뻗게 안되는 내몸에도 즐거움은 와서 限곳도업는 넓은바다우에 떠놀게됩니다.
그러나 自由롭지 못한 나의이몸은 물결에떨아 바람결에떨아 하옴업시 떴다 잠겼다
할뿐입니다. 복기는가슴의, 내맘의 설음과깃뵈를 갇튼동무들과함께 노래하라면 나면
서부터 말도몰으고 「라임」도업는 이몸은 가이업게도 내몸을내가 비틀며 한갓 떴다
잠겼다하며 복길따름입니다. 이것이 내노래입니다. 그러기에 내노래는 설고도 곱습
니다.]

このような詩作姿勢は永井荷風の『海月の歌(1913年)』における序文の趣旨とよく似て
いることがわかる。

歌はむと欲すれども
生れながらに覚えたるわが言葉には
韻もなく旋律もなし。
旋律もなく韻もなき言葉を以て
詩をつくらむとするはかなさは
骨もなく鱗もなき海月の嘆か。
いつくと知らず心の波のうごくにつれて
たゞ浮び行くのみ。
流れゆくのみ。

これをみても媒介地からの影響と受容が表われて来るのである。

従って、この詩集の作品は1921年発行された『海潮音』との影響にある『懊悩の舞
蹈』と共に創作されたものであって、彼の翻訳詩と密接な関係にあったことがわかる。翻訳
において影響の主な要因は訳者が単純な直訳でない自分の言語をもって創造する過程
であるといえるが、このような点からみれば『懊悩の舞蹈』と『くらげの歌』は深い関連性
があるといえる。

実際に、『懊悩の舞蹈』を通じて感じる雰囲気や『くらげの歌』からもそのまま感じられ
る。それだけでなく詩語の選択も相当類似する点が見つかる。特に彼はフランスの象徴詩
で重要視されるリズムと楽節の反復等に関心を寄せそのような技法を韓国語と韓国の詩に
適用しようとした。ボードレール、ヴェルレーヌの詩が大部分連の数と行の数が固定されて
いる特徴を看破した彼はそのような傾向に追従しようとした。即ち、行節の反復を応用したも
の(星の釣り、目、あくび論、川邊にて)、脚韻の音節の数が一定になるもの(切なくて、いつい
らっやるの、思郷)、ソネット型式を模倣したもの(川邊にて)を実験的に発表しながら新しい形

態の韓国語を使おうとしたことがわかる。

それでは、先ず『くらげの歌』と『懊悩の舞蹈』に載せられた音節と行節の反復の特徴がよく表われる作品を調べてみたい。

切ないな、赤い、赤い
夕焼の沈むとき、
いまだ砂漠を行く駱駝の悲しみ、
重荷に苦しみ喘ぐ人生

どうして砂漠を懷しみ、
どうして重荷を楽しめるかな
この体はこれのため瘦せてしまった、
ああ今日も赤い夕焼

「切なくて」の全文(筆者訳)

[애닯기도 하여라, 새빨간, 새빨간/
저녁의 벗은 넘으면 어둡으랴 때,
아직도 沙漠을 걷는 駱駝의 설움/
무겁은 짐에 허덕이는 人生의 몸,

엇제면 沙漠이 그림으며,
엇제면 무겁은 짐이 즐겁으랴,
내 몸은 이 때문에 파리헛노랴,
아아 오늘도 새빨간 저녁의 벗.]

上記の詩の初めの連は音節の数を守るために意図的に‘赤い’を反復しているが、このような傾向は創作詩にも現われている。

いついらっしゃるのあなた、
いついらっしゃるの恋人よ、
日は暗く風が吹きます。
今度帰るとまたいついらっしゃるの。

いついらっしゃるのあなた、

明日いらっしゃい恋人よ、
風が吹き日は沈んでいます。
今度帰ると再び会えないよ。

「いついらっやるの」の全文(筆者訳)

[언제 오세요, 내 사람아/
언제 오세요, 내 님이여/
날은 어둡고 바람은 불니다./
이番 가시면 언제 오세요./

언제 오세요, 내 사람아/
来日 오세요, 내 님이여/
바람은 불고 해는 집니다./
이番 가시면 다시는 못오세요.]

上記の詩は短いため音節の数が適当に守られているが、ここでは行節の反復によってそのようなものができるのである。行節の反復の場合にはイメージを強調したり、詩にリズム感を与えるために使われていることがわかる。金億の創作詩はその詩形自体もボードレーとヴェルレーヌの影響を受けているが、その中でソネット型式が著しいものといえる。『くらげの歌』における「川邊にて」を通じてそのような事例を調べてみたい。

糸柳の枝に芽生え、
にこにこ笑いながら流れる江水に触れる
川邊には新しい春の気運が霧のように籠るとき
「私を思い出してね」ときみは囁いて帰った。

沈む真赤な血の色の夕焼けが
遅れている小女の竹の籠で笑い
夢を失れた老人の胸で囁いて帰った。
「私を思い出してね」ときみは囁いて帰った。

美しい楽調の夢路がやわらかな香りの風に従って
かなた、遠い海を渡って新しい芳香が漂うとき
「私を思い出してね」と囁いたきみはどこにも見えない。

夜毎、日毎、歌いながら、
波濤の記憶が白い砂場に潜むとき、
「私を思い出してね」と囁いたきみはどこにも見えない。

「川邊にて」全文(筆者訳)

[실버들나무 가지에 새눈이 돋아나오며/
해적해적 웃으며 흐르는 江물에 쓰치우는
江두런에는 새봄의 氣運이 안개갓치 어리울 때/
「나를 생각하라」고 그대는 속삭이고 갓서라.

넘어가는 새빨간 피빛의 저녁노을이/
늦저가는 小女의 나무 광즈리에서 웃으며/
꿈을 일흔 늙은이의 가슴을 속삭이고 갓서라./
「나를 생각하라」고 그대는 속삭이고 갓서라.

樂調의 곱은 꿈길이 두香 보드랍은 바람을 딸아/
저멀니, 먼바다를 건너 새 芳香을 늦는 이때,
「나를 생각하라」신 그대는 찾기조차 바이없어라.]

4・4・3・3行で4連としてなされた上記の詩は行と連の数からソネット型式に一致しているものの、韓国語とフランス語の差異点からソネットの韻律が完全に確保されていない。ボードレーとヴェルレーヌの詩ではソネット型式でない場合も連の数と行の数は規則的に維持される特徴が見られる。金億の『くらげの歌』における詩も大部分定型性を追求していることがわかる。

また、金億の創作詩には翻訳過程において試図されていた詩語に対する実験だけでなくイメージや雰囲気、句節等を通じてでもその類似性が認められる。彼の創作詩を通じてそのような事例を調べてみたい。

死んで行く一日の終りと
生まれる一夜の始まりの
闇も明るさもない
夕暮れの西の方の空に、
短い命のように
切ない戀のように、
一時漂って去る

U字のような赤い初旬の半月よ。

「初旬の月」の全文(筆者訳)

[죽어가는 하루날의 끝과
생겨나는 하룻밤의 침과의
어둠도 밝음도 아닌
黃昏의 西녁하늘에,
짙은 목숨과도 갓치
애닦은 사랑과도 갓제,
한동안 떠돌다가는 슬어지는
U字갓튼 새빨간 初旬의 半달이여.]

この詩は第8行と第9行のイメージからヴェルレーヌの「都市人の時間(L'heure du berger)」に似ているものといわれる。‘U字のような赤い’、‘初旬の月’は翻譯詩の‘薄暗い地平の上には赤い月が照らし’ という第1行の意味を含んでいる。そして、‘死んで行く一日の終りと/生まれる一夜の始まりの闇も明るさもない’朦朧な夕暮れの空はヴェルレーヌの作品の中の夜空と同じ感じである。

他の詩からもヴェルレーヌ的雰囲気を見られる。

まどろむような明かりに覆われた
倦怠の都市の夜の街に
静かに雪は降り積る。
人跡が絶え
雪が止むとき、

見よ、こんなとき、深くて広い
限りない夜の海に
寂しそうに白く光り、
月は一人でさまよいながら空の路を歩んでいる。

物静かな夜の街には
失われた夢の如く
美しく明かりはまどろんでいる。

「月と一緒に」の全文(筆者訳)

[조는 듯한 灯불에 덥히운/
倦怠의 都市의 밤거리에
고요하게도 눈은 내리며 싸여라./
人跡은 끈기고/눈이 멎을 때

보라, 이러한 때에, 깊고도 얇은/
곳도 얹는 밤바다에
하야케도 외롭은 빗을 노호며/
달은 혼자서 方向업시 아득이면서 하늘길을 짓고 잇서라.
고요한 밤거리에는/
잃어진 꿈과도 갖게/
곶게도 灯불이 졸고 잇서라.]

この詩は「都市に降る雨」の‘都市に降る雨のようにわが胸に涙の雨降り注ぐ’のような句節と類似している。ヴェルレーヌの作品の中には雨が多く登場しているが、金億の作品の中には雨が雪に変わって表われる。そして、彼の作品からはたよりない寂しさが漂っている。このような傾向はボードレールとヴェルレーヌの作品から表われる倦怠を暗示する側面もあるが、彼の倦怠や寂しさは過去と昔に対する郷愁と思い出からできたものと見てよからう。

(2)朱耀翰一媒介地における活動と伝統の指向的象徴詩

朱耀翰は1919年2月12日東京で創刊された『創造(창조)』に「花火の祭り(불놀이)」、「夜明けの夢(세비오크름)」、「白い霧(하이얀안개)」、「お土産(소품)」等4篇を発表して創作活動を開始した。

それでは、先ず「花火の祭り(불놀이)」について調べてみたい。

ああ、日は暮れて行く。西方の空へ寂しい江水の上、去り行く紅の焼け……
ああ、日が暮れると毎日杏の影に一人泣く夜はまた来るが、今日は四月の
八日、大通りをひたひたと急ぐ人の声は聞くことだけで賑わうが、どうして一人
ぼっちの胸の涙は絶えないか?

ああ、踊る、踊っている、真赤な火の玉が踊っている。静かな城門の上で見下
ろすと、水の匂い、砂の匂い、夜を囓んで空を噛む火の玉がどこか物足りなく

て自分の身までちぎるとき、一人ぼっちの暗い胸を抱く若者は過去の真青な夢を冷たい水の上に投げ捨てるが、無情の波はその影を落すはずがない。

…(下略)…

「花火の祭り(ブルノリ)」の一部(筆者訳)

[아아 날이 저문다. 서편하늘에 외로운 강물 우에, 스러져 가는 분홍빛 놀……
아아 해가 저물면 날마다 살구나무 그늘에 혼자우는 밤이 또 오건마는,
오늘은 四月이라 파일날 큰길을 물밀어가는 사람소리는 듣기만 하여도 흥성스
러운거슬 왜 나만 혼자 가슴에 눈물을 참을 수 없는고?

아아 춤을 춘다, 춤을 춘다, 싯벌건 불덩이가 춤을 춘다. 잠잠한 城門우에서
나려다 보니, 물냄새, 모래냄새, 밤을 깨물고 하늘을 깨무는 횃불이 그래도 무엇
이 不足하야 제몸까지물고뜨들 때, 혼자서 어두운 가슴품은 절픈사람은 過去の
퍼런 꿈을 찬 江물에 내여던지나 無情한 물결이 그 그림자를 멈출 리가 있으
랴?]

この詩は觀念と印象を視覚、聴覚、及び嗅覚等の複合感覚で把握している韓国の最初の自由詩らしい自由詩であり、象徴詩として認められているものである。

表面的には‘一人泣く夜’、‘胸の涙’、‘暗い胸を抱く’等からは青春の孤独がそのまま表われ、‘踊る’の繰り返し、‘水の匂い’、‘砂の匂い’から匂いの繰り返し、‘夜を噛んで’、‘空を噛む’のような繰り返しによる韻律と強調的效果を十分に生かしていることがわかる。しかしながら、作品の内面には悲哀と涙の情調が浪漫的タッチで描写されているといえる。

彼の「花火の祭り(ブルノリ)」は力動的な内的リズムに強く依存しているものであるが、それだけでなくイメージの駆使能力も感じられるものである。

ところが、精巧な比喩的イメージとか静な姿で事物を見詰めている話者の存在は見えない。このような面からこの作品は彼が『現代詩歌』を通じて交流していた日本のイマジズム詩人たちと自分の日本語作品の「女」、「卓上の静物」等のより著しいイマジズム的性格を漂う作品とは違うものである。このような現象は彼がイマジズムの詩に対する形象的感觉を日本語をもって体得したためであるといえる。即ち、彼は当時朝鮮の実状の中でイマジズムの世界を朝鮮語で十分に駆使することができなかったのである。

それにもかかわらず、韓国の近代詩史的立場からみれば「花火の祭り(ブルノリ)」が持っているイマジズム的要素とそれが当時文壇の状況の上で占める意味は大きいものといわざるを得ない。

「花火の祭り(ブルノリ)」は群衆と話者自身の情熱がその中に含まれている大洞江(デドンガン)の周りにおける狂乱の夜の祭りを視覚、聴覚及び嗅覚等の感覚的イメージとして見事に描き出しているのである。このような特徴は金億が暗示的で朦朧な世界を音楽を通じて追求する象徴主義の方法を試みていたこととははっきり区別されるものである。彼は‘朦朧とした世界を暗示’するものではなく、自分が目の前で直接見える可視的世界を明らかな感覚的映像として捉えて形象化しているのである。感覚的确实性に対する形象的追求はイマジズムが志向する形象化の原理でもある。このような意味で朱耀翰は自分のイマジズムの体験を作品化した作家として金億と共に韓国の近代詩を導いた先駆者であるといえる。では、『美しき曙(アルムダウンセビョク)』における「雪(ヌン)」の一部を調べてみたい。

鐘が鳴る。長安の夜明けに鐘が鳴る。

霧が降りる朝はあの高い白い雲の上でひそかに明るくなるが、冷くなった裸の身を夜の前に捨てられる街々は阿片の夢の中でもがくとき、夜を明かしてきらめく赤い明りの下で遊んでいる女の青い血を吸う歓楽の熱い息遣いも冷めて行き、長安の街を東西へ流れる葬送曲の細い余韻が風吹く長い橋の下へ消えて行くとき、油の尽きた明りが力なく長い溜息で過去の歎息を深めながらばちばちするとき、夢の中から夢の中へウンーウンーと鐘が鳴り響く。夜明けを告げる鐘が鳴り響く。雪が融ける。東大門の高い屋根の上で雪が融ける。青い瓦の匂い、飛んで行く丹青の匂い、遠くて近いところで起る鶏の声で毎晩とんとんと騒ぐ鬼の群れも一抱えを越す柱の間へ去ってしまったが、門の下から這って来る風の音はまだ悲しい響きを暗い天井へ送るたび、ああ、なんの悲しみに胸苦しい風の音を聞くのか、あの崩れて行く石垣で毎年延びる山葡萄の下で風が寂しく吹く
笛の音を。

...(下略)...

「雪(ヌン)」の一部(筆者訳)

[인경이 운다. 장안새벽에 인경이 운다.

안개에 싸운 아침은 저 노푼 흰구름우에서 남모르게 발가오지마는 차디찬,버는 몸을 밤의 아페 내여던지는 거리거리는 阿片의 꿈속에서 허기적거릴 때, 밤을 새워 반짝이는 빨간등불아래 노는 계집의 푸른피를 빠는 歡樂의 더운 입김도 식어갈,장안의 거리를 東西로 흘러가는 葬事나가는 소리의 가-는 余韻이 바람치는 긴다리 미트로 스러져갈 때, 기름마른 등불이 힘없고 길은 한숨소리로 過去の

歎息을 기퍼하면서 껌벅거릴 때, 꿈속에서 꿈속으로 웅웅하고
 인경소리가 울니어 간다. 새벽고하는 인경이 울니어 간다.
 눈이 녹는다. 東大門 노푼 지붕우에 눈이 녹는다. 청기와장 냄새,
 날라가는 丹青냄새, 멀리 갯가이 내려나는 닭소리에 밤마다 뚝뚝이는
 독잡이 때들도 아릅드리 기둥사이로 스러젓건마는,門아래로 기여드는
 바람소래는 아직도 悽愴한 反響을 어둑신한 天井으로 보낼 때마다,
 아아 무슨 서름으로 가슴맥힌 바람소래를 드러라 저기 혈어저가는
 돌담정에서 해마다 버더나가는 머루넙아래서 바람이 슬프게 부는
 피리소리를.]

‘鐘が鳴る(昔、朝鮮の漢陽では一日何回も鐘を打って時刻を知らせていた。)’から夜明けの雰囲気を濃く漂わせている。そして、‘霧が降りる朝’、‘裸の身を夜の前に捨てられる街’等を通じて事実的情景の描写を象徴的手法として処理していることがよくわかる。また、‘遊んでいる女の青い血を吸う’のような句節はボードレールの悪の美化手法を連想させるものであり、‘青い瓦の匂い’、‘丹青の匂い’等からは感覺的表現がうまく使われていることがわかる。しかしながら、この作品も「花火の祭り(ブルノリ)」のようにその内面には浪漫主義的情緒が流れているのである。このような事実は「花火の祭り(ブルノリ)」と「雪(ヌン)」等彼の主な作品はただ形象化方法だけが象徴主義的手法と色彩に浸っていたことを語るのであるといつてよからう。

また、『創造』を通じる彼の翻訳活動は浪漫主義と象徴主義の両面にわたっていたことに注目しなければならない。

それだけでなく、彼は自分が推薦を受けて日本文壇に出るようになった『現代詩歌』の1919年1月号に「何如歌(ハヨガ)」をはじめ大部分‘戀’を主題としている時調(シジョ:朝鮮の伝統的詩歌)7編を「朝鮮歌曲抄」という題名で翻訳し紹介している。彼はこのような作品を『現代詩歌』に掲載しながら次のような日本語の紹介文章を書いたのである。

今度は少しばかり朝鮮の民謡を紹介しやうと思つたが、今手元に資料がないので、古来から知識階級に行はれた「時調」なるものを2、3訳してみた。これはやゝ一定した形式をもつた(勿論時代によつて少しばかり違ふが)恰も日本の和歌に似たものであると思へばいい。いつ頃初まつたものか分らない。三国時代(即、日本でいふ三韓時代)及新羅統一時代には相当の発達が遂げたいが今に残つてゐるのは極わづかである。その上に儒学が行はれ出してから純粹な朝鮮語で歌つたものは多く散逸してたゞ漢文的色彩を帯びたもののみが伝はつて居るのは遺憾である。勿論これらは皆吟詠せらるべきものであつて今日に於ても技生達によつて歌はれる。「歌曲」の名はそこから起つたのである。なほ今日の標準格調は三四三四、三四三四、三五四三の三行をもつて成る。もとより調子本位だから音数の制限はさほど嚴密でない。たゞ如何なる程度に於て変格を許すかは朗詠

上のデリケートな問題であるらしい。85)

朱耀翰の前述のような古時調資料に対する概念的知識はどこから参考にしていたのかは明らかでない。でも、大切なものは日本語をもって詩を書き、日本の詩人として登壇して、最新のフランスの象徴詩に魅了されこれを熱心に模倣していた彼が朝鮮の古い歌曲を誠実に翻訳して日本の読者へ紹介しようとした姿勢である。特に、彼がこの翻訳詩を紹介した欄は元々自分の日本語創作詩を掲載する予定だったところである。

では朱耀翰のこのような態度変化はどこから来たものであろうか。それはおそらく彼が民族自決主義という新しい理念を自覚したためであったと見られる。その民族的自尊心を文学方面で立証することができる資料として彼が比較的易く手に入れたのが朝鮮の時調であったといえる。では、ここで彼が翻訳した朝鮮の時調を調べてみたい。

戀をからみ上げ縛り上げ、肩にして、
大山、たか峯、はるばると上りゆけば
故しらぬ友等は捨ててゆけと云ふけれど
たとへ途につぶれて死ぬるとも私は捨てずにゆかうと思ふ。

「作者不明の時調」(朱耀翰の翻訳)

[사랑을 얻동여 뒤 설머지고
泰山峻嶺을 허위허위 넘어갈제
그 모를 벗님네는 그만야 바리고 가라건만
가다가 자즐녀 죽을만져 나 아니 바리고 갈가 노라]

この心を砕いてあの月にしてみたい
九万里のそらに明るく懸って居て
可愛いゝ君のいます所に照ってもみたい。

「鄭澈(ジョンチョル)の時調」(朱耀翰の翻訳)

「내 버혀 내여 더을 글고저/
九万里長天의 번드시 걸려이셔/
고온 님 계신 고 가 비최여나 보리라.」

85) 『現代詩歌』2巻1號、(1月號)「朝鮮歌曲抄、1919.58ページ再引用

冬の日には暖かい光を君に照さう
はるは肥え茂る采畑を君に捧げやう。
君に足らぬものとて無いけれどたゞ私の心がすまぬゆえ。

「作者不明の時調」(朱耀翰の翻訳)

[겨울날 다스 벗출 님 계신디 비최고자
봄 미나리 진 마슬 님의게 드리고자
님이야 무어시 업스리마 내 못니저 노라.]

彼はその朝鮮の時調を日本の和歌に比べながら朝鮮の美しくて伝統のある民族詩が存在していることを日本人に知らせようとしたといつてよかろう。
それと同時に彼自身には自分の国の朝鮮の歌とは何か、朝鮮人らしい詩とは何かということを考える契機として作用したといえる。このような事実は1918年初の彼の短詩を通じて確認することができる。その短詩を調べてみたい。

桃花が咲くと
胸痛い。
奥深い思いは
限りなし。

「桃花が咲くと」の全文(筆者訳)

[복사꽃이 피면
가슴 아프다.
속생각 너머나
한없음으로.]

川の向う野原に
翁草咲く。
原のとうげ越え
翁草咲く
処女蒔いて去った
数多くの「笑い」咲き

吹く風さえも咲き
川の向う野原に
にがく匂う
翁草戀の花

「翁草」の全文(筆者訳)

[강진너 별관에
할미꽃 핀다.
별진너 재넘어
할미꽃 핀다.
처녀 뿌리고 간
수업슨 「우슴」 피어나
부는 바람조차 피어나
강진너 별관에
쓴냄새 퍼치는
할미꽃 사랑꽃]

前述の詩は彼が翻訳した朝鮮の時調と類似する雰囲気の童謡的で民謡的な世界をよく表現しているのである。これは孤独な個人が感覚的想像力を鋭く立てて事物の姿を独創的に捉えようとする‘近代詩’の世界ではない。だれでも親しく近づける故郷の歌、絶対融合の歌、みんなで気楽に歌い上げる集団の歌である。また、彼が日本の文壇へ登壇することに成功した西欧的近代詩とはかなり離れた世界でもある。それだけでなく、近代人にとってすでに一つの宿命的ジャンルとなってしまった‘近代詩’と対等にならない世界なのである。そのような意味で彼において民謡詩の創作は自分の作品活動において何か特別な状況があったことを表わすものとみてよかろう。次の文章を通じてそのような事実は明らかになるだろう。

また、告白したいものとして去る2～3年の間、私は自分の詩を民衆へもっと近づくために意識的に努力して来た。私が前述した通り「概念」だけの「民衆詩」にはあまり好感を持っていなかったが、詩歌が本質的に民衆へ近づくものであると思う。そんなになろうとしたら必ずそこに含まれている思想と情緒と言葉が民衆の心と同じものでなければならない。⁸⁶⁾

これは朱耀翰が1924年に書いたものであるが、‘去る2～3年の間’とは1921年～1922

86) 朱耀翰、『本の終わりに(책끝해)』、「美しき曙(아름다운새벽)」、朝鮮文壇社、1924.169ページ引用(筆者訳)

年頃、即ち上海の滬江大学で化学を勉強していた時期である。これに基づいてみると彼の‘民衆詩’と‘民謡詩’に対する思考が上海時代に形成されたかのように見える。しかしながら、彼の活動状況を調べてみると前述の文章にもかかわらず彼のそのような思考はすでに日本留学時代の末期に形成されたものと見るのが妥当である。

日本留学時代の朱耀翰の初の作品は『伴奏』新春の巻第2輯(1917年1月号)に載せられた「お春」である。以後、1917年春の巻第3輯に「冬」、「欲求」が、夏の巻第4輯に「葡萄の花」、「眠れる嬰兒」、「ふるさと」、「失われしもの」が各々発表された。全体的に『伴奏』における詩は譚詩形(「お春」)、単連詩形(「欲求」、「葡萄の花」、「眠れる嬰兒」)、連の区分がある自由詩形(「お春」、「ふるさと」、「失われしもの」)として分けることができるが、形態上に散文詩は見つからない。

前述の詩の中で先ず、「葡萄の花」を調べてみたい。(参考までに、この時期の彼の作品はみんな日本語である。)

葡萄の花は白く
聖き戀のさゝやき……………
群がる蕾のかげに
赤き血潮は充ちたり。
はてなき夢の足跡をしたふにか
その花びらは地に落ちてかにひるがへる。
あゝ果樹園のほの暗き蔭に
はかなき戀はあり、真白き葡萄の花……………

「葡萄の花」の全文

この詩は青少年期の浪漫と官能的な憧憬が表われるものである。特に、白色と赤色、即ち‘真白き葡萄の花’と‘赤き血潮’という鮮明なる対照は感覚的な浪漫性を感じるものである。続いて、「ふるさと」を調べてみたい。

はゝのやまひ
今稍に
あゝ旅寝の空に
再び思ひぬ—ふるさと、
あゝ水清き大同の流れ。
かたことまじりの

弟の筆をしのび
春の日暮に
再び思ひぬ一ふるさと、

「ふるさと」の全文

この詩は題目から表われるように‘ふるさと’に対するかすかな思い出をうまく描き出しているものである。‘はゝ’、‘水清き大同’、‘弟’等を通じて旅先の生活の郷愁がその背景に強く残されていることがわかる。つまり、『伴奏』における彼の作品は感受性が鋭い青少年の抒情的で浪漫的な気分が支配的であるといつてよからう。

ところが、『現代詩歌』における彼の作品は帰国の後、韓国語詩から見られる形態を実験的に予め見せてくれたといつてよいほど多様なものである。

では、先ず散文詩形態の「微光」の一部を調べてみたい。(参考までに、この時期の彼の作品はみんな日本語である。)

あゝ誰が知らう?聖らかに光を湛へたこの夜一ほんのりと空に浮ぶ憧憬の海に、
音なく走る幻の船を、又其処にて我が心無言にその櫂を操れると、わが胸は
いとも静やかになびき、そこはかと蹲る黒い夜を揺り起す幼を、わが幼い兩手の
すばしこく動く連れてゆるやかに遠の天鷲絨の波文を。又我が頭上にて愛らしい
小唱を歌つて聞かす私の星を。

…(中略)…

あゝ今匂ひ深い沈黙の影に混つて何処からか恐怖と悵鬱の声音が忍び寄つて来る……。
併し私の身体は星で一杯一私は私の耀かしい青い太陽を自分の目の中に見付けませう、
あゝ私の船が軋む喜ばしげに。今、差し昇る大地の微光に照らされた揺籃の時は、夜を
込めて降り積むほの暗い睡蓮の花弁の重みに圧されてか、十月の雨の如く幽かに幽かに
慄きながら音もなく我が心に溢れそゞぐ、……あゝ尊い無言よ!あらゆる情熱の上に踰び
越えるあれは青白い無言の花よ!……リリ、リリ、何処からとなく虫の鳴く音がする、
あゝ私の船が軋る……心の奥で、喜ばしげに、喜ばしげに軋る……。

この詩の内容は‘幻の船に乗って空の海を「青い太陽」の理想の世界へ向かう」という
幻想的で憧憬的なものである。ここで、幻想の境地は神聖な空に浮かんでいる海で表現さ
れ、無限の幻想の海を音もなく走る船として象徴されているのである。

ところが、この詩はポオル・フオールの「舟」の影響を強く受けているものといわれてい

る。そのような事実は『現代詩歌』1巻4号(1918)で「ポオル・フオールの研究」が大きく紹介され、『現代詩歌』2巻1号(1919.1)でポオル・フオールの翻訳詩が載せられたことから確認できるのである。朱耀翰の「微光」は『現代詩歌』2巻9号(1919.10)に載せられたものである。

では、堀口大学が翻訳したポオル・フオールの「舟」の一部を調べてみたい。

今宵柳の木の間を流れているこの川の、おお如何に人の心を誘うこと!
誰か私に舟を呉れる人はいないかしら、そしたら私は一人で旅に出かけようものを、
私のねむりによりそって、二本の櫂もねむるだろう。そして夜の川が私を遠くへ
連れてゆくだろう。
川は自分の道より外の道は流れぬ。夜になって私は海へ出るだろう。
そこで私は私の星の方にむかって、いらいらしながら、漕ぎながら可愛い
彼女の方へ行こう。

「舟」と「微光」を比べてみれば全体的イメージと素材の類似性を感じることができる。このような現象は朱耀翰が意識的にポオル・フオールの散文詩を展開したのではないと思われる。

さて、朱耀翰は自分の詩作動機を述べる時、上田敏の「兩替橋」を読んでその作風に「模倣心が出来た」と明らかにしたことがある。そのような傾向は彼の「雪(ヌン)」と「花火の祭り(ブルノリ)」を通じて確認することができる。

では、その作品を調べてみたい。

雪が融ける。東大門の高い屋根の上で雪が融ける。青い瓦の匂い、
飛んで行く丹青の匂い、遠くて近いところで起る鶏の声で毎晩とんとんと
騒ぐ鬼の群れも一抱えを越す柱の間へ去ってしまったが、門の下から
這って来る風の音はまだ悲しい響きを暗い天井へ送るたび、ああ、
なんの悲しみに胸苦しい風の音を聞くのか、あの崩れて行く石垣で毎年
延びる山葡萄の下で風が寂しく吹く 笛の音を。散らばる雪に混せて
悲しいその音が私の胸の中へ注いてくる。ああ雪が降る。真青な苔の
上に落ちる雪が融ける。

「雪(ヌン)」の一部(筆者訳)

[눈이 녹는다. 東大門 노푼 지붕우에 눈이 녹는다. 청기와장 냄새,
 날라가는 丹青냄새, 멀리 갯가이 내려나는 닭소리에 밤마다
 푹떡이는 독감이 때들도 아릅드리 기둥사이로 스러졌건마는,
 門아래로 기여드는 바람소래는 아직도 悽愴한 反響을 어둑신한
 天井으로 보낼 때마다,아아 무슨 서름으로 가슴맥힌 바람소래를
 드러라 저기 혈어져 가는 돌담정에서 해마다 버더나가는 머루넙
 아래서 바람이 슬프게 부는 피리소리를.홀어지는 눈에 석겨서
 슬픈 그소리가 나의 마음 속에 부어내린다. 새파란 이끼우에
 떨어지는 눈이 녹는다.]

...(前略)...

ああ、踊る、踊っている、真赤な火の玉が踊っている。静かな城門の上で見下ろすと、水の匂い、砂の匂い、夜を噛んで空を噛む火の玉がどこか物足りなくて自分の身までちぎるとき、一人ぼっちの暗い胸を抱く若者は過去の真青な夢を冷たい水の上に投げ捨てるが、無情の波はその影を落すはずがない。……ああ、折ってしびれない花はないが、死んだあなたを思えば生きていても心は死んでいる。いっそのことあの火の玉でこの胸焼いてしまおうか、この切ない気持焼いてしまおうか。昨日も痛い足引きずりながらお墓参りしていたが冬にはしびれていた花がいつの間にか咲いていた。私の戀の春はまた来るか。いっそのこときれいに今夜この江の水に……そうすれば、もし、だれかがかわいそうに思ってくれるか……思いこんでいるとき、‘トントン’と火の玉が飛びあがる梅花砲、はっと気を付けるとあちこち笑ったりしゃべったり遊びまわる人々、まるで自分を嘲笑するようにみえる。ああ、もっと熱い熱情を持って生きたい。あそこで火の玉のように混ぜる煙、息苦しい苦痛の中であってももっと熱く生きたいと胸がドキドキしているわが心を……

...(下略)...

「花火の祭り(ブルノリ)」一部(筆者訳)

...(전략)...

[아아 춤을 춘다, 춤을 춘다, 시뻘건 불덩이가, 춤을 춘다.
 잠잠한 城門우에서 내려다 보니, 물냄새, 모래냄새, 밤을
 깨물고 하늘을 깨무는 햇불이 그래도 무엇이 不足하야

제 몸까지 물고 뜯을 때, 혼자서 어두운 가슴 품은 젊은
 사람은 過去의 퍼런 꿈을 찬 江물에 내어던지나 無情한
 물결이 그 그림자를 멈출 리가 있으랴?
 ……아아 꺾어도 시들지 않는 꽃도 없건마는, 가신 님
 생각에 살아도 죽은 이 마음이야, 에라 모르겠다, 저 불길로
 이 가슴 태워버릴까, 이 설움 살라버릴까, 어제도 아픈 발
 끌면서 무덤에 가보았더니 거울에도 말랐던 꽃이 어느덧
 피었더라마는 사랑의 봄은 또다시 안 돌아오는가, 차라리
 속 시원히 오늘밤 이 물 속에……그러면 행여나 불쌍히
 여겨줄 이나 있을까……할 적에 툭, 탕 불티를 날리면서
 매화포, 펄떡 精神을 차리니 우구우구 떠드는 구경꾼의
 소리가 저를 비웃는 듯, 꾸짖는 듯 아아 좀더 強烈한
 熱情에 살고 싶다, 저기 저 햇불처럼 영기는 煙氣,
 숨막히는 불꽃의 苦痛 속에서라도 더욱 뜨거운 삶을 살고
 싶다고 뜻밖에 가슴 두근거리는 것은 나의 마음…….]
 …(하략)…

ポン・トオ・シャンジュ、花市の晩。風のまにまにふはふはと、夏水仙のにはひ、
 土の匂、あすはマリヤのお祭の宵宮にあたる賑やかさ。西の雲間に河岸並に、
 金の入日がぱつとして、群集の上に、淡紅の光の波のてりかへし。今シアアトレエの
 広場には、人の出さかり、馬車が跳れば電車が滑る。辻の庭から打水の繁吹の
 霧がたちのぼり、風情くははるサン・ジャック、塔の姿が見栄する……風のまにまに、
 ふはふはと、夏水仙のにはひ、土の匂。……その風薫る橋の上、ゆきつ、もどりつ、
 人波のなかに交つて見てみると、撫子の花、薔薇の花、欄干に溢れ、人道の
 そとまで、滝と溢れ出る。花はゆかしや、行く人の裾に巻きつく、足へも絡む、道ゆく
 車の輪に絡む。

角のパレエの大時鐘、七時を打つた一都の上に、金無垢の湖水と見える西の空、
 雲重つてどことなく、雷のけしきの東の空。風の飜が蒸暑く、呼吸の出入も苦しいと……
 ひとしほマノンの戀しさに、ほつと溜息二度ついた……風の飜が蒸暑く、踏まれた
 花の香が高い……見渡せば、入日華やぐポン・ヌウフ、橋の眼鏡の下を行く
 濃い紫の水の色、みるに心が結ばれて一えい、かうまでも思ふのに、さても情ない
 マノンよと、恨む途端に、ごろ、ごろ、ごろ、遠くで雷が鳴りだして、風の飜が蒸暑い。

…(下略)…

上田敏の「兩替橋」の一部

上記の朱耀翰の雪(ヌン)」と「花火の祭り(ブルノリ)」と上田敏の「兩替橋」には類似する趣が表われる。このような傾向について‘形式的な面において散文的表記をしており、表現方法においても多くの共通点が見られる。即ち、印象を感覚として表現していることと、視覚、特に嗅覚的表現が著しい’⁸⁷⁾と評価されている。

(3)黄錫禹一媒介者としての役割の認識

黄錫禹は1919年『泰西文芸申報』に初作品の「頌(ソン)」、「新我の序曲(シンアウソゴク)」、「春(ボム)」、「夜(バム)」、「実(ヨルメ)」、「鶯(エン)」等すべて6篇を発表した。作品の数だけでは多くはないが、この作品の中に含まれている斬新な感覚性と自由詩に対する実験等によると彼を韓国における近代詩の先駆者と称しても差し支えないといつてよからう。

鄭漢模(ジン・ハンモ)は『泰西文芸申報』の作品は崔南善文学の反撥から来る個人的感情の吐露と詩の韻律に対する摸索、詩語に対する自覚等を見せていると評している。

『泰西文芸申報』における彼の作品を見るとボードレールとヴェルレーヌとの影響関係を見つけることができる。即ち、彼はボードレールの作品の特色である哀傷と憂鬱、そしてヴェルレーヌが主張した自然発生的感情の吐露を自分の作品へ受容しようとした。また、ボードレールが「悪の華」で度々言及した共感覚的表現と「万物の照応」で見せている象徴主義の理論に基づいて自分の象徴理論である「詩話」「朝鮮詩壇の発足点と自由詩」、そして日本詩壇の紹介の「日本詩壇の二大傾向」を通じて韓国詩壇に象徴主義の理論を紹介している。そして、その理論に基づいて創作した自分の作品を『泰西文芸申報』を通じて発表しているのである。

それでは、『泰西文芸申報』に載せられている彼の作品を調べてみたい。

君の肉一冷たい秋、固い冬
君よ、おまえ一度口を窄めると

君の靈一「真理」の芽生える薄い春
君よ、おまえ一度瞳閉じると

君の眼一闇の緑の門に入いる新しい月

87)鄭漢模、『韓國現代詩文學史』、一志社、1982.314ページ引用翻訳

君よ、おまえ一度恋人に向うと

「頌(ソン)」の全文(筆者訳)

[君의肉－冷한 가을、固한겨울
君아、그대 한번 입다무면

君의靈－「真理」의 싹나오는 연한 봄
君아、그대 한번 입다무면

君의眼－闇의綠門에 드는新月
君아、그대 한번 愛人과 向하면]

この詩は『泰西文芸申報』で最初に紹介されたものである。この作品においては肉体と靈魂とを分けて肉体は冷たい秋と固い冬で、靈魂は「真理」の芽生える薄い春として表わしている。ここで、肉体は冷たくて凍りついた孤独と絶望の世界とみており、靈魂は万物が生成され、そして真理に満ちた理想世界とみている。また、この詩では肉体は‘口’、靈魂は‘眼’に連結させながら最終連において‘眼’、即ち眼でみる行為を再び表わしている。これは、眼が身体器官の中で知覚的感覚器官であり、知的道具として取り扱われるいるから‘眼’は内部世界の真実へ入るための通路としてみたのである。つまり、このような傾向はボードレールの‘未知の世界に対する渴望で目の前にみえる現実というものは理想世界を隠している外面に過ぎない’というものと‘象徴主義とは結局表面を越えてその表面の世界を貫いてみようとする試図’であるとの意味を意識していたとみてよかろう。そのため、彼はこの作品を通じて孤独と絶望の現実を‘眼’という道具をもって真理に満ちた暖かい理想世界、即ち靈の世界へ入りたい意志を‘恋人’という理想世界の絶対者に求めているのである。

ところが、黄錫禹の作品は全般的に金億と朱耀翰に比べて詩語の選択において見慣れない漢字の造語が多く、韓国語の使い方もなめらかでない。そのため作品面では二人よりは高く評価されていない。

また、他の作品を調べてみたい。

愛は濃い色に実り
あちこちで酔った人の声聞える

ああ、夏は開く。戀の枝に赤く実る。
「歌おうよ。歌おうよ」と時は拍手して去る。

「実(ヨルメ)」の全文(筆者訳)

[愛는 密色으로 익고
이곳,저곳에 醉客의 떠듬 들리마
아 여름은 열니다. 사랑의 가지에 붉게 열니다.
「노래하라.노래하라」고 때는 손뼉치고 가다]

この詩は‘夏’の実現に興奮するものである。‘濃い色に実る戀の枝に赤く実った夏の興奮は酔客の声でもっと深くなり、時の拍手する音’で最高潮になるのである。

黄錫禹は「詩話」において詩の表現技巧的側面で‘「技巧」というものは結局靈律の整頓に過ぎない’とのことを前提し、先ず詩の必須要素の一つとして単純な装飾や加工でない色彩、香、形の助長、選択、調和を成す詩の絵畫性について言及している。この作品にはこのような絵畫性がよく表われているといえる。彼は絵畫性を強調するため聴覚、視覚等の感覚的表現を通じて詩語に対する自分の感覚を見せている。しかしながら、この作品のように『泰西文芸申報』に載せられたものは短い短詩形態に止まる限界が表われるのである。

もう一つの作品を調べてみたい。

花の咲いた谷に響く春の音
柔らかに胸へ雫が落ちる
ああ、鶯よ
白い日は融け
時は去り行く道で酩酊する
ああ、鶯よ

「鶯」の全文(筆者訳)

[꽃핀골에 울니는 봄소리
부드럽게 가슴에 방울 떨어지다
아, 피꼬리야
白日은 녹고

때는 가는 길에 酒酌한다.
아, 피꼬리야]

この詩も例のものと同じく短詩形態となっているが、これを通じて黄錫禹の著しい感覚性を見せている。‘鶯’という鳥を歌うため春の情緒を‘春の音’という聴覚的イメージで表し、柔らかに胸に打たれる音として感覚化している。そして、‘鶯(即ち、鳥)’は純粹さと透明になる中で未知に対する強い望みを表出するものとみてよかろう。また、時は‘去り行く道で酩酊する’ものであって、ここで鳥は酒に酔って墮落したものとして描き出されている。つまり、この詩において‘鳥’は現実には苦しんでふらふらしているが、実は逆に未知の世界に対するもっと強い熱望を表わしているものである。このような姿勢はマラルメの影響であるといえる。マラルメは鳥を主題とした「海の微風」、「蒼空」のような作品で‘鳥’をこの世から切り離し‘酔っている鳥’として表している。

続いて、『廃墟』における作品を調べてみたい。
一般的に『廃墟』の文学的傾向は頽廃主義として一貫したとの評価を受けている。彼はそのような『廃墟』の創刊号に10編の作品を発表した。これは彼の詩作を通じて最も活潑に活動していた時期でもある。この時期にも彼の作品は『泰西文芸申報』と同じく西欧の象徴詩と日本の象徴詩の影響の下で象徴主義の特徴が一層深くなったといってもよかろう。

若い新婚の夫婦がささやく部屋の/窓の灯が消えるように夕陽は沈む/夕陽は沈む。
恋人よ、夜の中で思い切り笑ってくれ。/私の質素な処女の肌のようにきれいな心を広げ
おまえの目が眩しくなるようにおまえに見せたい、
私の心には今受けた黄昏に気が抜けた力のない切ない接吻の跡があるだけである。

恋人よ、夜の中で思い切り笑ってくれ。/私の薄い心が拡がり
秋の匂う夕の月を包むようにおまえの傷だらけの寂しい魂を包みたい。

恋人よ、夜の中で思い切り笑ってくれ。/おまえの笑いの中で小さな幕を張って
地球の先から這って来るきゃしゃな「夜明け」が私達の魂の前に帰る時まで、
蜂蜜を吸うように眠りたい。

...(中略)...

恋人よ、夜の中で思い切り笑ってくれ。/おまえの笑いが私の心を包む一つのかげろうなのに、
おまえの笑いが私の心の前に垂れ下がる一つの花畑なのに
私はその中で私の心の美しい化粧をしたい。/おまえの笑いがどこかへ去って行く一つの風なのに、
雲なのに/私は自分の魂をその上に軽く乗せたい。/おまえの笑いがわが命の傷を洗う大切

な液なのに、

私はおまえの笑いの沸くその釜へ飛びこみたい。/おまえの笑いはある未知の世界の暗示、その生活の一つの曲目の説明であるのに/私は自分の耳に固くなったたこを抜いて聞きたい。

おまえの笑いが私だけに開いてみせる/おまえの悲哀の秘密な画幅なのに、

私は自分の心が洪水になるように、泣きたい。/恋人よ、笑え、夕陽は沈む。

「夕陽は沈む」の一部(筆者訳)

[젊은 新婚 夫婦의 지저귀는 房/窓에 불그림자가 꺼지듯이 夕陽은 꺼진다/
夕陽은 꺼진다./愛人아,밤안으로 흠뻑 웃어다고./나의 質素한 処女의 살같은
깨끗한 마음을 펼쳐서 네 눈이 부시게 되도록 너에게 보이마./내 마음에는
지금 받은 黃昏에 맥풀린 힘없는 哀痛한 接吻의 자욱이 있을 뿐이다.

愛人아,밤안으로 흠뻑 웃어다고./나의 연한 마음이 퍼져/가을의 향기로운
夕月을 싸듯이 너의 부대끼고 孤寂한 魂을 싸주마.

愛人아,밤안으로 흠뻑 웃어다고./너의 웃음 안에 작은 幕을 치고 地球의
끝에서 기어오는 양징한 「새벽」이/우리의 魂 앞에 올 때까지,/너와 이야기
하면서 꿀을 빨 듯이 자려한다.

...(中略)...

愛人아,밤안으로 흠뻑 웃어다고./네 웃음이 내 마음을 한 아지랑이일진대,
네 웃음이 내 마음의 앞에 드리우는 한 꽃밭일진대,
나는 그 안에서 내 마음의 고운 化粧을 하마.

네 웃음이 어느 나라에 길 떠나는 한 바람일진대,구름일진대/
나는 내 魂을 그 위에 가비야웁게 태우마./

네 웃음이 내 生命의 傷處를 씻는 무슨 液일진대,
나는 네 웃음의 그 끓는 坩堝에 뛰어들마/

네 웃음이 어느 世界의 暗示,그 生活의 한 曲目の 説明일진대

나는 나의 귀의 굳은 못을 빼고 들으마./네 웃음이 나에게만 열어뵈이는
너의 悲哀의 秘密한 画幅일진대./나는 내 마음의 洪水가 되도록, 울어주마.
愛人아,웃어라,夕陽은 꺼진다.]

この詩は題目からも頽廢的雰囲氣が感じられる。

夕陽が沈むというのはすべての明るさと希望は消え、絶望と暗さだけが残るということであっ

て、夜になって恋人との快楽を求めながら暗鬱で傷だらけの現実から逃げようとするのである。こうした詩的雰囲気はボードレーの「夕暮れのハーモニー(Harmonie du Soir)」の「沈む夕日」を素材とした作品からの影響を受けていると見られる。

黄錫禹はこの作品の中で夕陽が沈む暗い夜という状態で‘私’は‘おまえ’、つまり‘恋人’を探している。‘私’は恋人の笑いを通じて現実の悩みを乗り越える意志を求めようとする。このような意味の表現はこの詩のいたる所から発見できる。

先ず、恋人の笑いの中で‘地球の先から這って来るきしゃな夜明け’をもたらす希望と明るさを待っているのである。そして、‘おまえの笑いがわが命の傷を洗う大切な液なのに’では恋人の笑いをもって自分の傷を治療しようとした。また‘おまえの笑いはある未知の世界の暗示’であるから‘耳に固くなったたこ’を抜いて聞くと理想世界へ向かおうとする心構えを表している。つまりこの詩は暗い現実には落ちこんで現実から逃げようとしながらも理想世界に対する希望を捨てないで恋人を通じて現実の絶望を乗り越えようとしている。そして、このような難しい現状における自分の意志表現のため全体的な流れからみればその呼吸が長い。呼吸の速さによって希望に対する渴望の程度を見せようとしているのである。また、独り言でない‘おまえ’と‘私’の対話体であり、一人だけの克服ではなく‘おまえ’を通じた共同の克服を狙っているのである。

黄錫禹はこの作品で自分の詩論の「詩話」における‘詩の絵畫性’を実践しているとみてよからう。

つまり、色彩、香、形の助長、選択、調和を成している例を最終連の‘おまえの笑い’を‘おまえの悲哀の秘密な画幅’として描き出しているのである。更に‘おまえの笑い’を‘未知の世界の暗示’とみていること等から象徴主義の特性がよく表れているものといつてよからう。

このような作品とは逆に絶望と世紀末的気分を表現したものがみられる。

太陽は沈む。夕の雲の癡病気狂いの見苦しみのように、
氷雨のように、渦巻いて、紫色に染みる限りない岩の
洞窟へ太陽は落ちこんでしまう。太陽は沈む。広野の
道に迷う少女の心を焦す胸のような黄昏の中へ潜り
太陽は沈む太陽は沈む。ああ死者のぺこりとへこんだ
目のように異国の祭壇の前に太陽はめぐって沈む。

「太陽の沈没」の全文(筆者訳)

[太陽은 잠기다. 저녁구름(夕雲)의 癡狂者의 기개품 같이, 어름비(氷雨)갓치,
여울(渦)지고, 보랏빛으로 여울지는 끝없는 暗窟에/太陽은 잠겨 떠러지다.
太陽은 잠기다. 넓은 들에 길일흔/少女의 애탄스러운 가슴안갓흔

黃昏의 안을 숨(潛)어 태양은 잠기다/太陽은 잠기다.아아 죽는 者의 움푹한
눈갓치 異國의 祭壇의 압해,태양은 휘도라잠(翔沈)기다.]

太陽は不変性、力、絶対権力等のイメージを含んでいる。この作品は太陽の沈没を通じて絶望と悲嘆の雰囲気をうまく描き出しているといつてよかろう。このような雰囲気と共に漠然とした情緒が感じられるが、これは彼が「日本詩壇の二大傾向」で触れていた情緒的象徴主義に繋がるものである。彼は情緒的象徴主義を指して‘情緒を喚起’させるものとして豊富な具象性が大切なものだと強調している。従って、この作品では情緒を表すために多過ぎる修辭と隱喩を使って豊富な具象性を見せようとしたのである。彼はこの詩の末尾で自分の気分について触れている。つまり、彼のこのような気分は気分を暗示の世界へ導いたマラルメの象徴理論によるものであるといつてよかろう。

3.1 日本と韓国の象徴主義詩人たちの関連性

これまで日本と韓国における象徴主義の導入様相を‘日本における象徴主義の理論受容と展開’、‘韓国における象徴主義の理論受容と展開’、‘西欧の象徴主義作家に対する接近と作品の翻訳様相’、‘受容と変形に表われた日本と韓国の作品’として分けて調べてみた。

その結果、日本では上田敏によってその展開が行われたことがわかる。

即ち、彼は『帝国文学』の創刊号で微幽子という筆名で「白耳義文学」を論じメテルリンクとベラーランを紹介する文章を掲載する。その後、上田敏は訳詩集『海潮音(明治38年10月)』を発表してフランスの高踏派・象徴派の詩をはじめてまとまったかたちで紹介している。明治の新体詩はこのとき以来、とくに世界の同時代思潮である象徴詩の影響を受け、詩的意識と方法をそれなりに確立し、近代詩とよぶにふさわしい新しい展開を遂げたのである。

また、岩野泡鳴は自分の評論集『神秘的半獣主義(1906)』と『早稲田文学』の1907年の4～6月号に連載した‘日本古代思想より近代の表象主義を論ず’を通じて日本における象徴主義に対する関心を呼び起こす役割を果たしている。

更に、長谷川天溪が『太陽』に表象主義文学を、島村抱月が『早稲田文学』に「因はれたる文芸」を、厨川白村が『近代文学十講』を各々発表して象徴主義の雰囲気は高潮に達した。このような象徴主義の熱気をもっと高めたのが上田敏の『海潮音』であろう。この『海潮音』の出現は日本文壇に大きく影響を及ぼし引き続き象徴主義の詩集が発表されるきっかけとなった。この後、永井荷風の『珊瑚集』、与謝野寛の『リラ

の花』、川路柳虹の『ベルレーヌ詩抄』、堀口大学の『昨日の花』、西条八十の『白孔雀』、上田敏の『牧羊神』、竹友藻風の『ベルレーヌ選集』、堀口大学の『サマン選集』、高村光太郎の『明るい時』、金子光晴の『ヴェルハーレン詩集』高村光太郎の『天上の炎』、堀口大学の『月下の一群』等が各々発表された。

一方、創作詩は上田敏を前後にして象徴詩の時代の幕を開けた蒲原有明、薄田泣菫によって試図され、その後上田敏の影響を受けた北原白秋、三木露風が表われるようになる。また、彼らの影響の下にあった西条八十、萩原朔太郎、日夏耿之介等が登場するようになる。

韓国では白大鎮と金億、黄錫禹によってその展開が行われたことがわかる。白大鎮は『新文界』と『学之光』を通じて概略的にレニエ・モレアス・サーマン・ボードレー・シエニエ・ジャンム・ポール等の象徴派の詩人を紹介している。しかしながら、彼は韓国文壇で初めて‘象徴’という単語を使う等初期伝信者としての役割を果たしている。

そして、金億は『学之光』を通じてヴェルレーヌとボードレーを集中して紹介している。彼は‘涙’と‘人工的享樂’という言葉としてヴェルレーヌとボードレーの詩的属性を把握している。それだけでなく、ヴェルレーヌの『叡智(Sagesse)』と『言葉のないロマンス(Romance sans Paroles)』及びボードレーの『悪の華(Les Fleurs du Mal)』に対して簡略に紹介している。金億は白大鎮と違って主に同じ傾向を持っている作家について深い関心を見せている。

また、黄錫禹は、『詩話』を通じて“詩は絵画的要素と共に音楽的要素との情感を握っている芸術である”と主張し、『朝鮮詩壇の発足点と自由詩』を通じてヴェルレーヌ、マラルメ、ベルハレン等を紹介している。彼は日本から伝来された新体詩を克服し自由詩を追求するため、この自由詩の源泉を象徴詩から求ようとしていたのである。彼は、白大鎮の概説的理論とは違って海外詩を取り入れるものの、それを自国化しようとする意志を持っていた。また、彼は『廃墟』創刊号の「日本詩壇の二大傾向」の中で本格的に象徴主義の詩を取り上げて紹介している。しかしながら、その題目とは違って日本の象徴主義の詩の流れを概括する水準に止まっている。結局、黄錫禹は白大鎮と金億より日本に対してもっと関心を見せ、積極的に紹介に乗り出しているが、彼も初期伝信者としての限界を乗り越えず皮相的な象徴主義の受容に止まってしまったといえる。

その他、雲林、朴英熙、牛耳洞人等の紹介は概略的のものであった。

ここで注目すべきものは日本と韓国の作家との関連性である。

前述のように日本では象徴主義の熱気が高潮となって薄田泣菫、北原白秋、三木露風、西条八十、萩原朔太郎等が創作詩を発表していた時期、韓国の初期の伝信者である金億、朱耀翰、黄錫禹等あいにく媒介地の日本で留学しながら創作活動を展開していた時期である。このような事情に基づいてこれから関連性の深い両国の作家を対比的に

調べてみたい。

3.1.1 草分け意識とその伝信の姿勢 「上田敏」と「金億」の場合

(1) 作家の成長背景

上田敏は、1874年東京で生まれ、1887年私立東京英語学校に入学し明くる年(15才)第一高等中学校の試験に合格したものの、父に死なれ進学せず東京英語学校を経た後、再び第一高等中学校に入学した。1890年無名会を組織して活動し本科に進学してから無名会雑誌にシェリ、バイラン等の翻訳詩を紹介し、1893年には従軍日記にワズワズ、キエツ、デニスン、ソポクラス等の名前と詩句を引用して文章発表をしたりテニソンの'Locksley hall'の翻訳文を載せている。1894年7月第一高等中学校を卒業し9月に東京帝大英文科に入学してその年11月帝国文学の発起人になったり、明くる年1月の帝国文学の創刊号以後、毎号執筆に参加した。1897年7月大学を卒業してから9月に東京高師の英文科の教授となり、1903年に夏目漱石と共に東京帝大英文科の講師となった。1903年10月翻訳詩集『海潮音』を発表した。1907年10月自費でアメリカを経てフランス等のいろいろの国を旅行した。1908年東京帝大の西洋文学第2講座(英文学)を担当し、文学教授としての生活が始まった。その後、京都帝大の教授となったが、1916年3月に食中毒により43歳でなくなった。

金億は、1896年朝鮮の平安北道に生まれ、五山学校を卒業し日本の慶応義塾に修学(1913年)するようになった。しかしながら途中で中退して帰国し五山学校の教員、東亜日報の記者、京城中央放送局の職員として勤めていた。しかし、韓国戦争(1950年6月25日勃発)のとき北朝鮮の方に拉致され生死は明らかでない。

彼は日本留学中である1914年(当時19才)に『学之光(ハクジグワン)』上に自作詩‘離別’、‘未練’等を発表したり、1918年から文藝週刊誌の『泰西文芸申報』にツルゲネフ、ボードレール、ヴェルレーヌ等の翻訳詩を紹介して韓国最初の西歌詩の導入を試図している。また彼は『泰西文芸申報』に創作詩も引き続き発表している。

(例えば、『泰西文芸申報、5号』の「오히려(かえって)」、同誌、9号の「봄무덤(春の墓)」、「봄은 간다(春は行く)」、同誌、13号の「겨울의 황혼(冬の黄昏)」等)

尚、彼は韓国最初の同人誌『創造(チアンジョ)』の後期同人として、『廃墟(ペホ)』に廉商燮(ヨムサンソプ)、呉相淳(オサンスン)等と共に核心同人として参加し、主にフランス文学を紹介したり西欧詩の翻訳詩集の『懊惱の舞蹈』を発表して韓国文壇に象徴的、頽

廃的詩風を形成するのに大きな影響を及ぼしている。

金億は韓国の近代詩の草創期に朱耀翰と共に大きな貢献をした詩人である。彼は1914年4月『学之光』に「離別」を発表して文壇に出たがそれ以来、数多い作品と著述及び論文等を残した。彼の文学活動は非常に幅広くて外国詩と詩論、西欧文芸思潮の紹介、創作詩の発表、詩理論の展開、批評活動、エスペラント語の普及と国語運動に至るまで多様に展開された。その中でも特に関心を見せていたのが外国作品の翻訳で、『懊惱の舞蹈』を始め11冊の翻訳詩集は金億のパイオニア的一面をのぞかせるものでもある。

彼は一編の外国作品を翻訳して発表することに止まらず、いくつかの添削と修正を通じて作品を練っていく態度を見せている。このようにして練った翻訳作品は1920年代の前後に渡って韓国文壇に大きな影響を及ぼしている。

(2) 翻訳詩の収録状況

1) 『海潮音』

『海潮音』は上田敏によって1905年10月刊行された翻訳詩集である。ここに収録されている作品は彼が1902年から1905年の間に翻訳発表したものであって、29名の57編の作品が紹介されている。この翻訳詩集が刊行される時、彼は東京帝大で英文学を教えていた。彼は優れた語学能力をもっており、英語、フランス語、ドイツ語、イタリア語はもちろん、ラテン語とギリシア語まで解釈ができたといわれている。それだけでなく日本の古典にも深い知識をもち自分なりの豊かな感受性も持っていた。この翻訳詩集に表われた上田敏の意図は既存の日本文壇がイギリスやドイツの詩に傾むいていたこととは異なり、主にフランス象徴主義の詩を紹介しようとしていたことである。それは『海潮音』に表われた29名の作家のうちフランス人が14名、ドイツ人が7名、イギリス人が4名、イタリア人が3名であることから明らかになる。

『海潮音』に収録されている作家と作品名を調べてみる。

- ・ Gabriele D'Annunzio(燕の歌、声曲) ・ Leconte de Lisle(真昼、大饑餓、象)
- ・ Jos'e Maria de Heredia(珊瑚礁、床、出征) ・ Sully-Prudhomme(夢)
- ・ Charles Baudelaire(信天翁、薄暮の曲、破鐘、人と海)
- ・ Paul Verlaine(梟、譬喩、よくみる夢、落葉) ・ Victor Hugo(良心)
- ・ François Copp'ee(禮拜) ・ Wilhelm Arent(わすれなぐさ)
- ・ Carl Busse(山のあなた) ・ Paul Barsch(春) ・ Eugen Croissant(秋)

- ・ Heriberta von Poschinger(わかれ) ・ Theodor storm(水無月)
- ・ Heinrich Heine(花のをとめ) ・ Robert Browning(胆望、出現、岩蔭に、春の朝、至上善) ・ William Shakespeare (花くらべ) ・ Christinda Rossetti(花の教) ・ D.G Rossetti(小曲、戀の玉座、春の貢)
- ・ Dante Alighieri(心も空に) ・ Emile Verhaeren(鷺の歌、法の夕、水かひば、畏怖、花、時鐘) ・ Georges Rodenbach(黄昏) ・ Henri de R'egnier (銘文、愛の教、花冠) ・ Francis Viel'e Griffin(延びあくびせよ)
- ・ Albert Samain(伴奏) ・ Jean Mor'eas(賦) ・ Stephane Mallarm'e(嗟嘆)
- ・ Th'eodore Aubanel(白楊、故国、海のあなたの) ・ Arturo Graf(解悟)
- ・ ダヌンチオ(篠懸、海光)

2) 『懊惱の舞蹈』

『懊惱の舞蹈』の初版は1921年3月20日発表され、合せて84編の作品が収録されている。金億は『学之光』を通じてボードレーヌやヴェルレーヌの作品を翻訳紹介しており、フランス象徴主義に対して触れているが『懊惱の舞蹈』はそのような活動のまとまりのようなものであった。この翻訳詩集は当時の韓国文壇がフランス象徴主義への偏重現象を見せ始めた決定的な影響を与えたのである。それでは、『懊惱の舞蹈』に収録されている作品の作家別分布と作品名を調べてみる。

(1) ヴェルレーヌ

가을의 노래(秋の歌), 흰달(白い月), 피아노(ピアノ) 나무그림자(木の影), 하늘은 지붕위에(空は屋根の上に), 검고 끝없는 잠은(黒くて限りのない眠りは), 작시론(作詩論), 도시에 내리는 비(都市に降る雨), 바람(風), 끝없는 권태의(限りのない倦怠は), 늘 꾸는 꿈(いつも夢みる夢), 角聲(角声), 牧人の 때(牧夫の時), 스파르 하우스의 노래(스팔하우스의 노래), 哀悼, 지나간 옛날(過ぎ去った昔), 아낙네에게(ばあさんに), 渴望(切望), 倦怠(倦怠), 綠色(綠色)

(2) 굴몬

가을의 따님(秋のむすめ), 黄昏, 田園四季, 가을의 노래(秋の歌), 메테르링크의 연극(메테르링크의 연극), 폭풍우의 장미꽃(暴風のばら), 흰눈(白い雪), 落葉, 果樹園, 물방아(水車)

(3)サーマン

伴奏,水上音楽,나는 꿈 꾀노라(私は夢みる),희미하게 밝음은 떠돌며
(かすかに明るさはただよう),가을(秋),池畔逍遙,黄昏,小市の夜景

(4)ボードレール

죽음의 즐거움(死の喜び),破鐘(やぶれた鐘),달의悲哀(月の悲しみ),仇敵,
가을의 노래(秋の歌),悲痛의鍊金術(悲痛の鍊金術)

(5)イエツ

꿈(夢),늙은이(年より),落葉,失戀,旧友를 잊지말아라(旧友を忘れるな),
술노래(酒の歌)

(6)その他

그나마 있는가 없는가(はたしてあるかどうか--チェラン),오늘밤도
(今夜も--ベルナル),길가에서(道ばたで--チェラン),解脫,十二月の戦慄
(クレクフ),秋,黄色の月光(レニエ),여승과 같이 희말금하야(女僧のように
白く澄んでいて--ライラット),月下の漂白(ラオル),結婚式前,離別(ポール),
사랑과 잠(戀と眠り--シモンズ),장미꽃은 잠들어서라(ばらの花は病んで
いる--プレーク),명일의 목숨(明日の命),速射砲,負傷,塹壕(ポカンス),
筆跡,蒲公英(タップ) 等。

作家別分布を調べてると5編以上が、ヴェルレーヌ(21編)、グルモン(10編)、サマン(8編)、ボードレール(6編)、イエツ(6編)等でイエツを除きほとんどフランスの象徴主義系列であることが分かる。

(3) 翻訳詩集における重複作品

近代初期日本と韓国の詩文学史に大きな影響を及ぼしている『海潮音』、『懊惱の舞蹈』は互いに類似する時期に主要作家の作品が重ねて翻訳され出版されていることがわかる。

まず、時代的に先立つ『海潮音』に収録されている作品が『懊惱の舞蹈』にも表われている

では、重複されている作品のうち特徴的なものをもって対比してみたい。

「Chansan d'Automne」

Les sanglots longs
Des violons/De l'automne
Blessent mon coeur
D'une Langueur/Monotone

Tout suffocant
Et ble'me,quand
Sonne l'heure
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte,
De Ç'a,De la', Pareil a' la
Feuille morte

가을의 노래(秋の歌)

秋の日
バイオリンの 緩い嗚咽の
単調なる 切なさに
わが胸は痛い

鳴る鐘のおとに
胸は苦しく
顔色は青い
過ぎ去ったむかしは
眼の前に漂い
ああ私は泣いている

悲しい わが霊は
激しい風に

あちこちへ
散らばる
行く先知らぬ
落葉の如く。

「가을의 노래(秋の歌)」(筆者訳)

[가을의 날/비오론의 느린 嗚咽의/單調로운 애 님음에/
내 가슴압하라/우는 鐘소리에/가슴은 막키며/
낮빛은 희멀금,/지나간 넷날은/눈압에 떠돌아/
아아 나는 우노라]

この作品は金億が5回にわたって修正、補完をするほど愛着を感じていたものとして知られている。フランス語が下手だった作者はエスペラント語を参照して原作の詩を翻訳したといわれている。しかしながら、上田敏の「落葉」を調べてみると「가을의 노래(秋の歌)」は雰囲気の上でよく似ていることがわかる。

上田敏の「落葉」を調べてみよう。

「落葉」

秋の日の
井“オロンの
ためいきの
身にしみて
ひたぶるに
うら悲し。

鐘のおとに
胸ふたぎ
色かへて
涙ぐむ
過ぎしの日の
おもひでや。

げにわれは
うらぶれて
ここかしこ
さだめなく
どび散らふ
落葉かな。

この作品は当時の読者達に大きく反応を引き起したものである。原作の詩が薄暗く憂鬱な季節の感じを表わしていることに比べ彼は日本の伝統詩歌に基づいた古風の文語体を駆使しており、5.5調の定型的文章に詠嘆の表現を見せている。

このような傾向は金億の翻訳詩にも表われている。これは比較文学的立場からみると影響と受容の典型であるといえる。

その他、両者の重なっている作品のうち「よくみるゆめ」と「늘 귀는 꿈(よくみるゆめ)」, 「伴奏」と「伴奏(반주)」, 「破鐘」と「破鐘(파종)」等がある。その中で「伴奏」の一部を調べてみたい。

「伴奏(반주)」

菩提樹と白楊木と白樺の枝ははためいてる……
月は江の上に木の葉のように散らばってる……

夕の風に飛ばされる髪の毛のように,
暗く夢みる江は芳香の中に横たわってる
江の水は明鏡のように真白く輝やいてる。

(下略)

(筆者訳)

[菩提樹와 白楊木과 白樺의 가지는 나뭇기어라……
달은 江물위에 나뭇잎 갖치 흩터지어라……

저녁바람에 불리우는 머리털과도 갖치,
어둡고 꿈꾸는 江은 芳香속에 눕었어라
江물은 明鏡인 듯 새맑하게 빛나라.]

「伴奏」

白銀の筐柳,菩提樹や,榛の樹や……
水の面に月の落葉よ……

夕の風に櫛けづる丈長髪の匂ふごと、
夏の夜の薫なつかし、かげ黒き湖の上、
水薫る淡海ひらけ鏡なす波のかゝやき。

…(下略)…

二人の翻訳詩は共に落ち着いており、美しく客観的な描写がなされているが、金億の「伴奏」においては「川岸の夕方の風景」として、上田敏の「伴奏」においては「湖岸の夕方の風景」として翻訳されている。そして、金億の翻訳詩にはあいかわらず「나뭇기여라(はためいてる)」、「흩터지어라(散らばってる)」、「늘었어라(横たわってる)」、「빛나라(輝やいてる)」のような詠嘆調の詩語が多く使われていることがわかる。

金億は『懊惱の舞蹈』の序文の「訳者のあいさつ一言」において“字典と取り組んで造りあげたものがこの翻訳詩集一冊であります…詩歌の訳文は逐字、直訳よりは意識又は創作的ムードに基づいた翻訳の態度が望しいと私は思っております。”と明らかにした翻訳の技法は、“逐語訳は必ずしも充実訳にあらず。”といった上田敏の翻訳の技法と類似する考え方といってよかろう。

上田敏と永井荷風は金億に先立って西欧文芸思潮を日本に紹介して大きな影響を及ぼしていることは周知の通りである。ところで、この時期に金億は10代の若者であって特に永井荷風が在職していた慶応義塾で勉強したこともある。従って、金億だけでなくこの時期日本に留学していた文学徒達は当時の日本文壇の流れに敏感な反応を見せていたのである。このような時代的狀況を考えると、金億は上田敏と永井荷風の翻訳詩集はもちろん、その他の詩人の翻訳詩を参照しながら自分の翻訳作品をより巧みに造り上げようとしたと言えるだろう。

例えば、金億の翻訳詩の中では上田敏が先に翻訳して成果を得た作品が多く見られる。では、『海潮音』における名訳といわれる「山のあなた」の金億の翻訳詩を調べてみたい。

山のあなたの空遠く
「幸」住むと人のいふ。
噫われひとと尋めゆきて、

涙さしぐみ、かえりきぬ。
山のあなたになほ遠く
「幸」住むと人のいふ。

저 山을 넘으면 먼곳에
幸福이 산다고 사람은니르더라,
아々 나는 사람과갓치 갓다가
눈물을흘니며 돌아왔노라.
저 山을 넘으면 아직도 먼곳에
幸福이 산다고 사람은니르더라

『靈台(ヨンデ)』第2号の掲載作「저 山을 넘으면」

上記の韓国語翻訳詩は韻律と詩語の選択が上田敏によく似ているものである。また、『牧羊神』におけるポオル・フォオルの「離別」の翻訳詩を調べてみたい。

せめてなごりのくちづけを濱へ出てみて送ませう
いや、いや、濱風むかひ風、くちづけなんぞは吹きはらふ。
せめてわかれのしるしにと、この手拭をふりませう。
いや、いや、濱風むかひ風、手拭なんぞは飛んでしまふ。
せめて船出のその日には、涙ながして、おくりませう。
いや、いや、濱風むかひ風、涙なんぞは干てしまふ。
えい、そんなら、いつも、いつまでも、思ひつづけて忘れまい。
あゝ、それでこそお前だ、それでこそお前だ。

[上田敏の「離別」]

서오한標로,離別의 키스나마 바닷가에 가서 던지리잇가.
그만되라, 그만되라,海邊바람,들세는 바람,키스따윈 날아나리라.
서오한標로 離別의 紀念삼아 이 에프론이나 흔드오릿가.
그만되라, 그만되라,海邊바람,들세는 바람,에프론따윈 날고말니라.
서오한標로 배떠나는 그날에 눈물 흘니며,餞送하릿가.
그만되라, 그만되라,海邊바람,들세는 바람,눈물따윈 말으고 말니라.
그럼그럼,언제까지 언제든지 그리워하며 안니즐엇가,
올치올치,그게正된말이나, 眞情이나,그러기에 너야말로 내님이다.

[金億の「離別」]

ここにおいても金億の翻訳詩は、素材やリズム、全体的雰囲気の流れは上田敏の「離別」に類似していることがわかる。

また、永井荷風の翻訳詩「道のはづれに(Au Bout de chemin)」と金億の「길가에 서(Au Bout de chemin)」を調べてみたい。

道のはづれに
日はしづむ。
手を取らん、
接吻せしめよ。

疑へる心の如く
この泉は濁りたり、
渴けるわれに
君が涙をのましめよ。

「道のはづれに」の第1, 2連

길가에
해는 넘어라,
손을 잡고서
키스하게 하여라.

懷疑의 맘과갓치,
이 샘물은 홀이여서라,
그대여, 목말은 나에게,
그대의 눈물을 마르게 하여라.

「길가에서」の第1, 2連

この詩は詩行の構文と詩語の選択等が類似しており、詩的雰囲気の流れが同一であるといえる。

更に、金億のグウルモン(Remy de Gourmont)の「落葉(Les feuilles mortes)」の翻訳を堀口大学の翻訳の「落葉」と対比してみたい。

Les feuilles mortes

Simone, allons au bois:Les feuilles sont tomb'ees;
Elles recouvrent la mousse,Les pierres et Les Sentiers.

Simone, aimes-tu Le bruit des pas Sur Les feuilles mortes?

Elles ont des couleurs Si, douces, des tons Si graves,
Elles Sont sur la terre de Si fr'eles 'epaves!

Simone, aimes-tu le bruit des pas Sur les feuilles mortes?
Elles ont l'air Si delent 'a l'heure du Cr'epus cule,
Elles crient Si tendrement, quand Le Vent Les bouscule!

Simone, aimes tu le bruit des pas Sur Les feuilles mortes?

Quand le pied les 'ecrase, elles pleurent Comme des ames,
Elles font un bruit d'ailes ou de robes de bemme:
Simone, aimes-tu le bruit des pas Sur les feuilles mortes?

Vienes:nous Serons un jour de pauvres feuilles mortes,
Vienes:d'ej'a al nuit tombe et le vent nous emporte.

Simone, aimes tu le bruit des pas Sur Les feuilles mortes?

グウルモン(Remy de Gourmont)の「落葉(Les feuilles mortes)」

シモーン、木の葉の散つた森へ行かう。
落葉は苔と石と小径と被ふてゐる。

シモーオン、お前は好きか、落葉ふむ足音を?

落葉の色はやく、姿はさびしい、
落葉は夢なく捨てられて土の上にゐる!

シモーン、お前は好きか、落葉ふむ足音を?

夕べ、落葉のすがたはさびしい、
風に吹き散らされると、落葉はやさしく叫ぶ！
シモーン、お前は好きか、落葉ふむ足音を？

寄りそへ、われ等も何時かは、哀れな落葉であらう。
寄りそへ、もう夜が来た、さうして風が身にしみる。

シモオン、お前は好きか落葉ふむ足音を？

堀口大学の『月下の一群』の中で

시몬아, 나무잎 썬린 樹林으로 가자.
落葉은 이끼와 돌과 小路를 덮혔다.

시몬아, 너는 아마 좋아하지 낙엽밟는 발소리를?

落葉빛은(色) 좋은데 모양이 寂寞하다.
落葉은 가이엽시 거친땅에 널렸다.

시몬아, 너는 아마 좋아하지 낙엽밟는 발소리를?

저녁때면 落葉의 모양은 寂寞하다.
바람에 불릴때면 落葉은 노래한다.

시몬아, 너는 아마 좋아하지 낙엽밟는 발소리를?

가까이 오너라, 한번은 우리도 불쌍한 落葉이 될 것이다.
가까이 오너라, 발서밤이 되었다. 찬바람이 몸에 스며든다.

시몬아, 너는 아마 좋아하지 낙엽밟는 발소리를?

金億의 翻譯詩의 「落葉」

この翻譯詩ほど直接的に影響関係を見せてくれるものはないだろう。

先ず、その外形からみれば原文は15行となっているが、堀口大学と金億の翻訳詩は12行となっている。それだけでなく落ちた行さえ同一である。

また、詩語の選択と韓国語の表記(例えば、「Simone」を「시몬(シモン)としたもの等)も原文のものより日本語の表記と類似するものである。

このような事実からみれば金億が堀口大学の翻訳詩を重訳したといってもよからう。

結局、金億は日本におけるフランス象徴主義の伝信の様相を自分なりに消化して新しい形態として韓国文壇に紹介しようとした。しかしながら、彼は結局、日本における伝信の様相を乗り越えるものまでには至らなかったのである。

その結果、当時日本の作家の影響に基づいて『懊惱の舞蹈』等を通じて作品を展開したのである。このような点において彼の『懊惱の舞蹈』は『海潮音』と『珊瑚集』が日本文壇に及ぼした影響と同じく当時韓国文壇に西欧文芸思潮に対する理解の幅を広げる役割を果たしていると言える。

3.1.2 媒介地の体験と変形創造の試み

3.1.2.1 媒介地体験の衝撃

「朱耀翰」が当時流行していた日本の詩集と日本語で翻訳された西欧の詩等を一生懸命に読みながら文学の授業を受けていたことはいろんな経路で確認できる。

…1年ほど過ぎると日本語が大体聞き取れるようになった。教科書以外に初めて買った本が日本語の子供の詩集『日曜日』、次は『思ひ出』という北原氏の詩集であった。永井の翻訳詩集『珊瑚集』、与謝野の『リラの花』を買って読むうちに韓国語で詩を書きたいと思った。3年生のとき、金東仁(キム・ドンイン/韓国の自然主義作家である。)が東京に来て私と同じ学校(明治学院)に通うようになり、日本語の世界文学全集を古本屋で買って毎晩熱心に読んでみた。⁸⁸⁾

そして、積極的に習作に乗り出していたことも確認することができる。

3年生のときからは詩人の川路柳虹氏のお宅に出入りするようになった。日本語で詩を書いて見せるとそれを直してくれた。同人詩誌の『曙』を出版するつもりで学生たちを指導していたところを私を始め5～6人の日本人の学生も出入りしていた。⁸⁹⁾

88)朱耀翰、『文學思想』、「私の創造時代(나의 創造時代)」、1979.10.73ページ筆者訳

89)朱耀翰、『夜明け前1(새벽1)』、「私が迎えた20世紀(내가 당한 20세기)」、1982. 20ページ筆者訳

彼のこのような姿勢は彼だけの特徴ではなく当時の韓国留学生達の共通的現象としてみてよかろう。なぜならば、当時の韓国留学生達は古いものと新しいもの、または前近代的なものと近代的なものとの対立意識を鋭く認識しているからである。彼らにおいて古くて前近代的なものは、いうまでもなく朝鮮的なものに属するすべての領域を示すものである。反面、新しく近代的なものは西欧的な領域を示すものである。

すなわち、当時文学を志望していた留学生達は朝鮮の伝統詩や開化期の詩歌を通じては‘近代的なもの’は全く期待できず、朝鮮の政治、経済の‘近代化’が西欧列強の政治、経済が持っているその新しいものに従おうとした結果、新しく変った事例のように、文学も同じく西欧に従わなければならないと思っていたのである。

このような例は朱耀翰の留学懷古談から確認できる。

その創刊号に筆者が「불노리(ブルノリ)…(鉄砲などでにぎやかに祝うあそび)」以下、四編ぐらいかを試験的に発表しました。同時に京都で発刊した「学友」という雑誌に「エチュード」という題目の、やはり試験的作品を発表しました。その作品等の内容は全くフランスと日本の現代作家の影響を受け、外来的気分が多く、そうしたわけで朝鮮文学の上では独創的なものでないと言えます。しかしながら、いかなる真似もできない当時の幼い 筆者にとってそれ以上のものができるはずがなかったのです。90)

1924年に書かれたこの内容は、詩人を志望する後輩へ彼が詩作法を講義する文脈のなかから出たものである。このなかには‘1924年現在ではみんなが相当気らくに詩の勉強ができる環境を持っている。みなさんにはよしあしを問わず、従える一つの選択的根拠となる先輩とその作品があるからである。しかし、私達はそうでなかった。’との内容が含まれているのである。即ち、朱耀翰や金億等の当時の留学生達は1924年朝鮮の文学志望生とは違って自分の暫定的目標とする最小限の基盤さえも国内にはなかったとのことである。

‘いかなる真似もできない’との切迫した表現はこれを示すものである。こうしたわけで10代であった彼らが作る詩等はそれがある方向性を持つ詩の伝統を継承したり、あるいはそれと葛藤しながら出たものでないと自ら信じていただけに、それ自体がいつも‘試験作’であるとの不安感を持っていたと言える。自分が頼ることのできるいかなる精神的根拠も朝鮮にはないと認識のなかには文化的孤児意識ともいえる当時の留学生達の自意識がよく反映されている。

また、このような自己アイデンティティの喪失と共に彼らが持っていた朝鮮に対する劣等的情緒もよく感じられる。このような‘荒蕪地’のなかで彼らは全く新しい朝鮮文学を作らなければな

90) 朱耀翰、「歌を作ろうとする人へ(노래를 지으려는 이에게)」、『朝鮮文壇』、1924.10.49ページ

らないとの意識を不安ながらも使命感として持っていたのである。朱耀翰は10代後半の若さにも拘わらず大正初、中期の日本の詩壇において日本語作品を発表する等それなりの活躍ぶりを見せている。

即ち、中国の上海へ亡命する前の1917年から1919年5月まで『伴奏』、『現代詩歌』等の詩専門誌や明治学院の校誌「白金学報」等に日本語の詩29編を発表していたのである。

彼の日本語の詩は川路柳虹の推薦によって『伴奏』、『現代詩歌』に発表されるようになった。

そして、その後から書きはじめた韓国語の作品は発表されず、後で「美しい曙(아름다운 새벽)(1924)」を通じて15編が発表されうようになった。このような事実は朱耀翰の作家としての習作期を見られるよい証拠になるのである。つまり、朱耀翰の文学的発想とその修練と一定の成果が日本文学界の特定状況を中心として成されていること、そしてこのような体験等は彼の韓国語の作品に肯定的であれ、否定的であれ相当の影響を及ぼしていることを語っているのである。

朱耀翰の初期作品の検討の際、この体験の領域は欠かせないものであるといえる。その当時の朱耀翰の内的成長の記録を彼の文学体験に関連して調べることができる資料としては当時の彼の読書目録をあげることができる。彼は当時自分が読んだ本の目録と読書感想文を細かく記録しておいた。その資料は「創造時代の文壇(創造시대의文壇)(自由文学の創刊号(1956.6.135ページ))」、「私の創造時代(나의創造時代)(文学思想(1979.10.73ページ))」、「私が迎えた20世紀(내가 당한 20세기)」、「曙1(새벽 1)(1982.20ページ)」等である。みんな朱耀翰が直接記録したものであるが、このように同一分野に関する記録を3回も残したのは彼が自身の読書経歴に対して持続的に関心を寄せていたものと見なしてよかろう。彼は他の伝信者より強く後代への伝信を念頭においていたのである。

「創造時代の文壇」における朱耀翰の話を調べてみる。

筆者が詩歌について興味を感じはじめたのは中学2,3年時代(明治学院中等部の在学中)であって、初めに読んだものが「竹久夢二」という人の童詩集「どんたく」であった。「どんたく」はオランダ語で「サンデー」すなわち日曜日を意味するものである。これはその題目が暗示するように外国情緒(Exoticism)と感傷主義(Sentimentalism)を混合した童詩集であって、やはり外国趣味の挿画(特に複雑な線で絡みあった特色ある絵)を挿入した薄い本であった。この小さな本が少年期の筆者の想像力を刺戟したのは事実であるが、その外国情緒とか繊細なる感傷主義が模倣心をもし出すまでには至らなかった。3年生となって入手した詩集として「バイロン詩集(日本語訳)」、「思ひ出(北原白秋の初期作品)」、そして明治時代の初期浪漫派詩人達の選集(島崎藤村、蒲原有明、土井晩翠)等がある。かかる作品もあまり模倣心を呼び起こさなかった。4,5年に入りながら

初めてフランスの世紀末の作家の詩に触れることになった。主に永井荷風の訳の「珊瑚集」、与謝野鉄幹訳の「リラの花」、上田敏訳の「海潮音」等を読むことができたのである。これらの本における数多くの作品のなかで特に模倣心を呼び起こしたのは‘ポールポールとレニエ’であったと思われる。

私は日語で上記作品を真似して何編かを作り投稿したことが因縁となって川路柳虹という人と親しくなった。それで彼が主宰する「現代詩歌」、「曙」等の同人扱いで続けて日語で詩作を試験することができた。川路氏は画家で、美術評論家で、また詩人で、フランス語ができる仏文学系統の文人であった。それで、私は中学を卒業し高等学校(大学予科)へ進学するとき「仏文科」を志願するようになった。⁹¹⁾

朱耀翰が中学2年のとき、初めて手に入れた‘竹久夢二’の「どんたく(DONDUC)」は実業之日本社から大正2年(1913年)に発行されたものである。 ‘竹久夢二’は当時日本画壇の風潮とは隔たる独自の空間で美人と児童、童詩の風景等を叙情的で牧歌的な画風をもって形象化して大衆的人気が高かった画家であった。「どんたく(DONDUC)」は彼の処女詩画集である。 この詩画集には60編の短形詩と当時人気を呼んだ絵18編が収録されている。

彼の作品を調べてみる。

しろくねむたき春の昼
しづかにめぐる紡車
おうなの指をでる糸は
しろくかなしきゆめのいと
おうなの唱ふその歌は
とほくいとしきこひのうた
たゆまずめぐる紡車
もつれてめぐる夢と歌

「紡車」の全文

[하얗게 잠들고픈 한낮의 봄날
소리없이 구르는 물레바퀴야
할머니 손가락서 나오는 실은
하얗고 서글픈 꿈의 실타래
할머니가 부르는 그 노래는
머얼리 애달픈 사랑의 노래]

91)朱耀翰、「創造時代の文壇(창조시대의 문단)」、「『自由文學』」、創刊號、1956.6.135 ページ

쉬임없이 구르는 물레바퀴야
영클어져 구르는 꿈과 노래]

(朱耀翰の韓国語飜訳文)

までどくらせどこぬひとを
宵待草のやるせなさ
こよひは月もでぬそうな

「宵待草」の中で

[기다려도 기다려도 안 오는사람
풀 길 없는 그리움 달맞이 꽃
오늘밤은 달도 뜨지 않을 거라네]

(朱耀翰の韓国語飜訳文)

この作品を朱耀翰はみんな7.5調のリズムに変え韓国の気楽な歌の民謡調を作り出している。これは金素月(キムソウォル)や金億(キムオク)の民謡調の叙情詩から感じ得るものと同じものである。糸を紡ぐおばあさんの歎息の歌である「紡車」や待っているせつない心を描いている「宵待草」からの情緒を彼は韓国人の‘恨(한)’の情緒として見事に書き変えておいた。彼は「どんたく」は‘エキゾチズムと感傷主義が混合された童詩集であり、自分の想像力が刺戟を受けたことも事実であった。’と回顧した。
では、彼の韓国語作品を調べてみる。

桃花咲くと
胸痛い。
奥深い思いは
限りなし。

「桃花が咲くと」の全文(筆者訳)

[복사꽃이 피면
가슴 아프다.
속생각 너머나

한없음으로.]

川の向う野原に
翁草咲く。
原のとうげ越え
翁草咲く。
処女蒔いて去った
数多くの「笑い」咲き
吹く風さえも咲き
川の向う野原に
にがい匂い拡げる
翁草戀の花

「翁草」の全文(筆者訳)

[강건너 별판에/할미꽃 핀다./
별건너 재넘어/할미꽃 핀다./
처녀 뿌리고 간/수업슨 「우슴」 피어나/
부는 바람조차 피어나/강건너 별판에/
쓴냄새 퍼치는/할미꽃 사랑꽃]

これは彼の1918年作品として京都の留学生の学友会誌『学友』に1919年の初めに発表したものである。彼の回顧のように「どんたく」からの影響を充分に感じる作品である。

結局、朱耀翰が最初に触れることができた近代的詩集ともいえる「どんたく」の存在は彼の初期作品の形成に大いに作用していたと推測できる。

また、彼は『創造(창조)(1919.8)』にランボの「Sensation」を「散歩」という題目で翻訳して紹介している。この作品はその原形が8行であるが、翻訳詩は13行となっている。

では、その作品を調べてみたい。

青き夏の夜
麦の香りに酔って、野草を踏んで
小道を行くとき
心は夢み足もさわやかに

何一つ巻いたもののない額は
吹く風に沐浴したい
語りもなく思いもない
ただ限りなき愛だけ
靈魂の深きところから染み出ることを感づく
家なき旅人のように
遠いところへ私は歩む
恋人といっしょにいるよううれしい気持ちで
自然と共に私は歩む。

(筆者訳)

[푸르른 너름밤/밀향기에 취하야, 풀밭을 밟고
좁은 길 갈 때는/마음 꿈꾸며 발거름 상쾌하야
두른 것 업시 버슨 니마는/부는 바람에 목욕하리라
말도 업고 생각도 없으매/다만 한 없는 사랑뿐
靈魂 기픈 속에서 우리남을 깨닷도다/
집없는 나그네 갓털치/멀니로 나는 가리로다
愛人을 함끼 함갓치 즐겁게/自然과 함께 나는 거리 가리라.]

(原文)

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté par les blés,fouler l'herbe menue:
Rêveur,j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.
Je ne parlerai pas,je ne penserai rien:
Mais l'amour infini me montera dans l'âme
Et j'irai loin,bien loin,comme un bohémien.
Par la Nature, heureux comme avec une femme.

この翻訳詩は飜訳内容から見れば特に原文の意味から外れていない。しかしながら、8行であった原文をどうして13行に翻訳したのかについては説明が必要であるだろう。それだけでなく、その題目も「散歩」となっていることも明らかにしなければならない。ところが、このような疑問は次の作品を読むとすぐ解ける。

蒼き夏の夜や
麦の香りに酔ひ野草をふみて

小みちを行かば
心はゆめみ、我足さはやかに
わがあらはなる額、
吹く風に浴みすべし。
われ語らず、われ思はず、
われただ限りなき愛
魂の底に湧出るを覚おぼゆべし
宿なき人の如く
いよ遠くわれは歩まん。
恋人と行く如く心うれしく
「自然」と共にわれは歩まん。

『珊瑚集』における「そぞろあるき/アルチュール・ランボオ作」

朱耀翰はランボの「Sensation」を永井荷風の『珊瑚集』を参考にして翻訳したのである。このような事実を通じて当時韓国の伝信者たちの限界を感じることができる。結局、源泉地から媒介地の日本を経て受容されている事例がここでも表われているのである。

3.1.2.2 朱耀翰の創作詩のなかの島崎藤村的要素

朱耀翰は1900年生れ1912年日本へ渡りそこで勉強しながら日本語習作活動を行っていたが、そのときはまだ10代の感覚の鋭敏な青少年期であった。当時の日本文壇は「新体詩抄」の影響で「若菜集」が発表され西欧浪漫派の詩と伝統的な詩歌が融合した初期新体詩形態として表われる。その後、1900年前後で上田敏、永井荷風等によって象徴詩が紹介され、約10年後北原白秋と三木露風等の耽美派の詩が表われる。続いて自然主義の影響を受け口語自由詩運動が起こり大正時代に入り高村光太郎等の理想主義の詩と民衆派の詩が完成し近代詩が成立するようになる。この口語自由詩運動に積極的に参与した作家として川路柳虹がいる。彼は既存の伝統的な7.5調に拘わらず平易な口語を使って日常生活のなかで得られた実感を自由に表現しようとした。しかし、彼の試図は成功せず北原白秋、三木露風、木下杢太郎等による文語体の自由詩が生き残るようになる。

このように多様な形態の文学活動のさなかで日本で勉強していた朱耀翰は知らぬ間にその雰囲気や流れに溶けこんでしまったのである。これを裏づける事例として「自由文学」創刊号(1956.6)における彼の回顧録を見ることができる。

結局、朱耀翰は日本に受容された西欧の文芸思潮を自分なりに受け入れ初期のいろん

な形態の試験的な作品を展開しながら後期に叙情的な民謡詩としたのである。彼の初期の日本語の作品の「お春」と島崎藤村の「おえふ」は二人の相関関係を調べるよい資料となる。

先ず、朱耀翰の「お春」は日本語の文語体で書かれた4行6連の民謡形態として構成された叙情詩である。第1連から第6連まで一貫して「お春」の青春の哀愁が幻想的で絵画的に描かれかすかな感情をひき起こしている。この詩は形式や方法においては島崎藤村の「おえふ」と類似するが、「雪国」、「高原」のような特異な背景を通じて異国的で新鮮なる抒情性を見せているといえる。島崎藤村の「おえふ」は4行12連の文語体となっており、一人の女人の宮中生活に対する切ない心情を描いたものといえる。

二人の作品を調べてみる。

雪の国に住む娘なりき。/落葉松の深林にひそまり照らす/
黄ばむ冬日に、淡き雪はつもり一/機織る娘は歌ふなり、涙の歌。

金の十字の菜の花の乱れ咲く頃、/さみだれは夢のしるべにおとなふ日一/
彼女は高原の家に生れ出でぬ。/「お春よ」と父は朝な夕な汝が名を呼ぶ。

…(中略)…

求むる心の燃ゆれども/めじかの鳴く音は止む日なく、/父なし思へば胸の血しづめて/
機をる娘は歌ふ涙の歌。

「お春」の一部分

処女ぞ経ぬるおほかたの/われは夢路を越へてけり/
わが世の坂にふりかへり/いく山河をながむれば/

水静なる江戸川の/ながれの岸にうまれいで/
岸の桜の花影に/われは処女となりけり/

…(中略)…

きらめき初むる暁星の/あしたの空に動くごと/
あたりの光きゆるまで/さかえの人のさまも見き/

…(中略)…

おのれも知れず世を経れば/若き命に堪えかねて/
岸のほとりの草を藉き/微笑みて泣く吾身かな。

「おえふ」の一部分

上記の作品は現実世界とは多少の隔たりがある内容であって、かすかな昔話を聞いているような感じである。

朱耀翰は‘雪の国に住む娘’、‘黄ばむ冬日’、‘機織る娘’、‘菜の花の乱れ咲く頃’、‘求むる心’、‘めじかの鳴く音’、‘父なし思へば胸血しづめ’等の詩語を通じて現実世界と仮想世界が交叉的に表われる青少年期の哀傷性と苦悩を表現してみようとしたといえる。

島崎藤村の人名を主題としたいくつかの作品はたいてい「おえふ」のような雰囲気のものであるが、朱耀翰の「お春」も同じく島崎藤村の詩的雰囲気が強いものと見なしてもよからう。「おえふ」における‘処女ぞ’、‘夢路’、‘江戸川の’、‘ながれの岸’、‘桜の花影’、‘暁星’、‘さかえの人のさま’、‘ほとりの草を藉き’、‘微笑みて泣く’のような少女趣向の哀傷性は島崎藤村により試みられ、当時日本文壇の反響をひき起すのであった。

朱耀翰の上記のような日本語の詩以外に「行ったおねえさん(가신누님)」、「春(봄)」、「目つき(눈결)」、「農夫(농부)」、「三人兄弟(삼형제)」、「話一幼ない妹たちに(이야기—어린 누이들에게)」、「子どもよ」のような人を素材とした一連の韓国語の作品と島崎藤村の「おえふ」、「おきぬ」、「おさよ」、「おくめ」、「おつた」、「おきく」等からも素材や背景の設定面において類似性が発見される。しかしながら、実質的内容面においては「初戀」の雰囲気がもっと強く表われているといえる。

先ず、朱耀翰の作品から調べてみる。

森林のようなあなたの目が
私の顔に注ぐとき
私の目に合うとき、
この胸は風のように震えます。

...(下略)...

「目つき(눈결)」の一部分(筆者訳)

[삼림같은 너의 눈이
나의 얼굴에 쏘일 때

나의 눈과 마주칠 때,
나의 가슴은 바람같이 떨립니다.]

愛しい春なのです、あなたよ
あなたの笑顔に日が照らし
まるで露に咲く日のようです
あなたはこの黄いろ柳が美くないでしょうか。

...(下略)...

「春(봄)」の一部分(筆者訳)

[사랑스러운 봄이외다,님이여
당신의 웃는 얼굴에 해가 비추여
이슬에 피어나는 햇꽃인가 하나이다
당신은 이 노란 버들어음이 곱지 아니합니까.]

江南の燕来る日
新しく装い
処女,娘先を争い
私のおねえさん裏山へ行ったよ。

...(下略)...

「行ったおねえさん(가신누님)」の一部分(筆者訳)

[강남제비 오는 날
새옷 입고 꽃 꽃고
처녀 색시 앞 뒤 서서
우리 누님 뒷산에 갔네.]

次に、島崎藤村の「初戀」を調べてみる。

まだあげ初めし前髪の
林檎のもとに見えしとき
前にさしたる花櫛の
花ある君と思ひけり

やさしく白き手をのべて
林檎をわれにあたへしは
薄紅の秋の実に
人こひ初めしはじめなり

わがこゝろなきためいきの
その髪の毛にかゝるとき
たのしき戀の盃を
君が情に酌みしかな

林檎畠の樹の下に
おのづからなる細道は
誰が踏みそめしかたみぞと
問ひたまふこそこひしけれ

「初戀」の全文

上記の二人の作品は少女趣向の懐かしく切ない心情がよく表われているが、このような過程を経て朱耀翰は自分の初期作品の世界を形成することができたといつてよかろう。‘あなたの目’、‘私の顔’、‘私の目に合うとき’、‘この胸は風のように震えます。’（「目つき(눈길)」の中で)、『愛しい春’、‘あなたの笑顔’、‘露に咲く日’（「春(봄)」の中で)、『江南の燕来る日’、‘新しく装い’、‘おねえさん裏山へ行つたよ。’（「行つたおねえさん(가신누님)」の中)のような詩語は初戀のはにかみやときめき、そして待ち焦がれる心をよく表現しているといえる。かかる作品の雰囲気は青少年期の自生的現象ともいえるが、当時の状況から見れば島崎藤村の影響から免がれ難い。例えば、‘あげ初めし前髪’、‘林檎のもとに見えしとき’、‘前にさしたる花櫛’、‘花ある君’、‘やさしく白き手’、‘薄紅の秋の実’、‘人こひ初めし’、‘おのづからなる細道’、‘誰が踏みそめしかたみぞ’のような「初戀」における詩語と同じ感じのものである。

3.1.2.3 川路柳虹の口語自由詩の認識

朱耀翰の初期韓国語作品は口語体自由詩である。これは当時韓国文壇が新体詩風の定型性から逸脱していなかったときにその定型性から免かれようとする新しい意図とみてよかろう。このような意図は日本における川路柳虹の活動を真似るものといわざるをえな

い。特に、二人の関係からみれば影響の可否はすぐわかる。

まず、川路柳虹は既存の詩形態からは見られない定型の破棄はもちろん、主題と素材の選択も即興性と生活の実感等を尊重し、日常語である口語を使って詩の表現の可能性を拡大させたとの評価を受けている。

では、彼の作品を調べてみる。

隣の家穀倉の裏手に/臭い塵溜が蒸されたにほひ、
塵塚のうちにはこもる/いろいろ芥の臭み、
梅雨晴れの夕をながれ漂つて/空はかつかと爛れてる。

塵溜の中には動く稲の虫、浮蛾の卵、
また土を食む蚯蚓らが頭を擡げ、
徳利壺の虧片や紙の切れはしが腐れ蒸されて
小さい蚊は喚きながらに飛んでゆく。

…(中略)…

その泣声はどこまでも強い力で/重い空気を顫はしてまた聴て、
暗くなる夕の底に消え沈む。/惨しい「運命」はたゞ悲しく
いく日いく夜もこゝにきて手辛く襲ふ。/塵溜の重い悲みを訴へて
蚊は群つてまた喚く。

「塵塚」の一部分

この作品が初めに発表されたとき、その特異な素材のために世の注目を得ることができた。当時、花、鳥、風、月を素材とした美しい律調の伝統的詩の世界を排撃し果敢に日常語を使って「塵塚」を素材として捕えたのは文学的常識を破壊する新しい形態の詩作態度と看做すことができる。

「蒸されたにほひ」、「いろいろ芥の臭み」、「爛れてる」、「動く稲の虫」、「蚯蚓らが頭を擡げ」、「腐れ蒸され」、「喚きながらに飛んで」などのような詩語の選択も一般的には想像できぬ汚ない世界に接近しようとしている。それだけでなく、「____」、「……」、「「」」等の記号と擬声語等も詩語として採択して印象派的技巧も発揮している。

その例を調べてみる。

白一

明るい海のにほひ、
濁つた雲の静かさ、

白一灰 一重苦しい痙攣……
腹立たしやうな、
搔き毟つたやうな空。

藻一流木一
磯草のにはひ。

白一
岸と波とのしづかさ。

一忘却 一夢一
苦悶の影一
白一

… (下略) …

「暴風のあとの海岸」の一部分

川路柳虹のこのような創作の形態は朱耀翰の日本語の詩「夕暮の誘惑」、「まどろむ女」、「微光」、「暗黒」等、韓国語の詩「불노리(ブルノリ)」、「들로가사이다(野原へいこうよ)」、「남극의 눈(南極の雪)」、「해의시절(日の時代)」、「홀로 앉아서(一人ぼっちで)」等で外形的類似性が見られる。そして、素材的側面からははっきりした類似性は見難いが、朱耀翰の日本語の詩「暗黒」、「卓上の静物」にあらわれている暗くて湿っぽい雰囲気と川路柳虹の「塵塚」に類似するところがある。

彼の日本語の詩を調べてみる。

雲と雲を引き千切つて—それから接ぎ合して
しつかりした壁を築いて呉くれ。/さうでないと
にがくて黄色い夕暮が/私の透明な眼球に
盗人の様に忍び込んで傷けるだらう。

…(中略)…

.....

瀕死の金切声………ややあつて急にせはしくなる呼吸、
それから雑音にまぎれたべらぼうに大きい単音、心臓を切り裂く
汽笛のやうなファイ……

(それでお仕舞!)

...(下略)...

「夕暮の誘惑」の一部分

冬だ、風に曝された傷口が痛ましく凍る冬だ!
嵐が俺達をねち倒す、/日が刃の上に悩ましい光を添へる。
むごたらしい獣性の声が無数の刃をつき立てて居る—
かがやく大地、みなぎる樹木の上に。
おお、閉された戸口、しやがれた咳の切れぎれな反響、
うめく霊、寒さ、血!/—お前を産んだ胎を咀へ!
冬だ、押隠せぬ冬だ。松火の火が血に餓えた獣のやうに燃える。

...(下略)...

「暗黒」の一部分

朱耀翰の初期日本語の詩は多様な形態の試図が行われ、韓国語の詩まで繋がっていることがわかる。

では、彼の韓国語の詩を調べてみる。

野原へいこうよ—
街路灯の多い所を経て
月光だけがある野原へ

...(中略)...

野原へいこうよ—
小さい橋を渡って
風吹く野原へ

...(中略)...

野原へいこうよ—
靈魂と靈魂が「土」の香りの上で
一緒になる野原へ

「들로 가사이다(野原へいこうよ)」の中で(筆者訳)

[들로 가사이다—
등불많은 거리를 지나서
달빛만 있는 들로
들로 가사이다—
조그만 다리를 지나서
바람부는 들로.
들로 가사이다—
영혼과 영혼이 「땅」의 향기위에
하나이되는 들로]

今夜さえも残らず過ぎ去るものを—/
悲しい夢のように過ぎ去るものを—

「남극의 눈(南極の雪)」の中で(筆者訳)

[오늘 밤을 못 다 가서 사라질 것을—/
설은 꿈같이 흔적도 없이 사라질 것을—]

私は寂しいよ—耐えないくらい
でき得れば—私は笑いたいよ
自分の身に火を点ける笑みを—笑いたいよ

「홀로 앉아서(一人ぼっちで)」(筆者訳)

[나는 외롭소—참을 수 없이
될 수만 있으면—나는 웃고 싶소/
내 몸에 불을 붙이는 웃음을—웃고 싶어요.]

...(前略)...

汗が出る緊張にあえぐ土!
ああ、日よ、重い海を溶かし、

すべての明るきの自然を、人生を
止らぬふいごの中に入れる日の時代よ!

...(中略)...

そこで私は休みたい一息をする草の下に。
そこで私は休みたい一こそこそする草の下。

...(下略)...

「해의시절(日の時代)」の中で(筆者訳)

[땀 흐르는 긴장에 혈떡이는 땅!
오,해여,무거운 바다를 녹이고,
모든 밝음의 자연을,인생을
그침없는 풀무 속에 집어넣는
해의 시절이여!

...(中略)...

거기서 나는 쉬리라—숨쉬는 풀밧에.
거기서 나는 쉬리라—수근거리는 나무그늘.]

...(前略)...

しかし私は彼の熱いところを探し得ない—/
(ああ雪が降る、私の恋人が)/
子供のように彼の懷に抱かれても… …/
切ない心の花冠を、その、冷たい唇へ贈りものに送ってしまっても……

...(下略)...

「贈りもの」の一部分(筆者訳)

[그러나 나는 그의 더운 속을 찾을 줄을 모른다—/
(오오 눈이 내려온다,나의 愛人이)/
어린아이 같이 그의 품에 내 몸을 안길지라도……
간절한 뜻의 화관을,그,찬 입술에 선물로 보낼지라도……]

上記の作品からは、‘野原へいこうよ—’、‘「土」’、‘私は寂しいよ—’、‘点ける笑みを—’、
‘あえぐ土!’、‘あ、日よ、”日の時代よ!’、‘(ああ雪が降る、私の恋人が)’、‘懷に抱かれても…’の
ような記号が多く使われていることがわかる。

では、川路柳虹の作品を調べてみる。

…(前略)…

葉が落ちる……
風—
消えてゆくマンドリンの縄れ……
……音波……夢……/
うけた面—
女の顔
不安—
ちつと櫓の樹によりかゝつた。
虫の声……

…(中略)…

「泣け、泣け
さめよ、さめよ……」

…(下略)…

「曇天」の一部分

…(前略)…

立ち慄へをののく石の蒼白い聖徒の裸像、/肉も血も寒い光りに冷え凍り顫く蔭を、/
かろやかにわたる『智識の悲み』と/『信の憂ひ』と。
寂しげに『生命』はここを幾迷ひ、/荒み疲れた心には憧憬の切ないひまを、/

あああの火、あの冷かな石の壇/金の十字は燦燦と、(今もなほ)/
『ここに救はあり』と照る。

「雨」の一部分

湿りたる壁の土―長雨に/乾かざる壁の土、黄ににじむ/
おもてより息づきて/なよなよし、

…(中略)…

湿りたる壁の土―長雨に/
乾かざる壁の土、(あたたかき『愛』の香はいつくにも求めえじ)ひぢ湿る/
壁の土。

「壁の土」の一部分

糸のよりくづ、紙の屑、
汚きものをよりわけて
ふと見出でたる紅き紐―
なにとは知らず手に触れて
若き女の胸おもふ。

「女の胸」の全文

天の火か、/くだりてはやく、羽搏ちゆく/鳥のかたちに、
夢さめて、海の真中に/潮暗く走るをききぬ。

…(中略)…

潮騒ぐ、/空想に疲れ、/ふとききぬ、(このとき胸に高まりぬ、血潮ぞ熱く)
わが耳は機関の音の/活動の響をききぬ。/ああ生けり!
そこに生命の/烈火こそうづまき躍り、/煤煙や、蒸気や、つよき
破裂する音も交りて、/石炭は赤く燃えつつ、/さびし夜の領を破りて
火夫叫ぶ声もきこえぬ。

…(下略)…

「船室」の一部

上記の作品からも‘……音波……夢……’、‘「泣け、泣けさめよ、さめよ……」’、‘『智識の悲み』’、‘『信の憂ひ』’、‘(このとき胸に高まりぬ、血潮ぞ熱く)’、‘ああ生けり!’のような記号や強調された詩語等を通じて内面よりは視覚的表現が強く表われていることがわかる。

朱耀翰は川路柳虹との交流を通じて自然に影響を受け、それが彼の作品に反映しているといつてよかろう。このような作品傾向は韓国文壇にまた一つの口語自由詩が生まれる契機となったといえる。

これまで媒介地体験と作品展開様相を朱耀翰の活動を通じて調べてみた。

彼は、当時流行していた日本の詩集と日本語で翻訳された西欧の詩等を一生懸命に読みながら文学授業を受けていた。このような姿勢は彼だけの特徴でなく当時の韓国留学生達の共通的現象であって、当時の韓国留学生達は古いものと新しいもの、または前近代的なものと近代的なものとの対立意識を鋭く認識していた。彼らにおいて古くて前近代的なものは、朝鮮的なもの、新しく近代的なものは西欧的な領域を示すものであった。すなわち、当時文学を志望していた留学生達は朝鮮の伝統詩や開化期の詩歌を通じては‘近代的なもの’は全く期待できず、文学も西欧に従わなければならないと思っていたのである。

朱耀翰は日本に受容された西欧の文芸思潮を自分なりに受け入れ初期のいろんな形態の試験的な作品を展開しながら後期に叙情的な民謡詩として定着した。彼の初期の日本語の作品は島崎藤村的要素が強いことが調べによって明らかになった。

それだけでなく、彼は、川路柳虹との交流を通じても影響を受け、自分の作品に反映していたのである。

結局、朱耀翰は西欧文芸思潮の伝信者の一人として韓国近代文学の草分け期に大きな影響を及ぼしていたことを改めて確認できるのである。

3.1.3 媒介者としての役割の認識と実践

黄錫禹は金億、朱耀翰と共にフランス象徴派の詩と詩論に多大な関心を持ち、その導入と展開に積極的に乗り出した人物である。彼は『泰西文芸新報(テソムンイエシンボ)』や『毎日申報(メイルシンボ)』等に詩と評論を発表したり、『薔薇村(ジャンミチヨン)』と『廃墟(ペホ)』の編輯にも積極的に参与して近代初期の韓国文壇に象徴主義を紹介することに大きく貢献している。彼は特に『毎日申報』と『三光(サムクワン)』に「詩話」や「朝鮮詩壇の発足点と自由詩」という文章を発表するが、その理論的根拠はすなわち、フランス象徴派の詩論として大切な伝信の意味を持っている。

本稿においては韓国の開化期以後の韓国文壇で活躍していた作家達の伝信の姿勢

を黄錫禹を通じて調べてみたいと思う。

3.1.3.1 伝信者としての姿勢

1) 理論の紹介と自主的意識

先ず、詩話の内容から調べてみよう。詩話は‘毎日文壇’の懸賞募集に選外佳作として選ばれた論文であるが、1919年9月22日と10月13日付の『毎日申報』に2回に分けて発表されている。

これは体系的な論文とはいえないが、‘詩の初学者に’との題目から分かるようにだれかに内容を伝えようとする強い意志が強く表われている。

彼は詩人を‘芸術系の帝王’として定義しており、その神人(即ち、詩人)との接触を強調しているが、このような考えは象徴主義の詩論に基づいたものと把握することができる。そして、詩的技巧は‘霊律の整頓’とか‘色彩と香’、そして音楽の血液化‘という理論の展開はボードレールやヴェルレーヌの属性から引用していることがわかる。それだけでなく‘酔った神経の管絃楽’、‘神興’、‘靈感’のような用語使用を通じて一層内面に深化させた詩的境地を見つけるが、このようなものは当時としてはとても不慣れな概念であった。彼の伝信者的態度は朝鮮詩壇の発足点と自由詩からも明かになる。

諸君よ!わが詩壇は少なくとも自由詩から出発しなければなりません。そして詩壇がますます新しい時代に従って、象徴詩あるいは民衆詩、人道詩または写象詩等に関心を持ち、それぞれの道へ進まなければなりません。少なくともわれらが日本詩壇、世界詩壇に対立していくためにはこのような詩形だけでは足りません。われらの独特な新しい詩形を立てるべきであります。92)

このような内容を通じて彼はひたすら西欧詩や日本詩の模倣に止まらず、韓国特有の新しい詩形を創造しなければならないと力説している。彼のこのような強い主張はそれまで韓国の文壇は変わりなく新体詩の形態を踏襲していたからである。1915年の日本の留学を通じて當時の雰囲気溺れていた彼が帰国して国内文壇に関心を持つようになったことは恐らく伝信者的義務感からであったといえる。

更に「朝鮮詩壇の発足点と自由詩」の内容について調べてみよう。

最近わが朝鮮に新体詩という言葉とその詩風の流行が各知識階層に満ちています。私はその言葉を聞く度に混乱とするほどの苦痛を感じます。諸君よ、新体詩という言葉は日本の明治期の詩壇

92)金澤東,韓国近代詩の比較文學的研究,イルチヨカク、1997.85ページ筆者訳

からできた言葉として、たとえば、井上、矢田、外山博士等の「新体詩抄」をその嚆矢とするものです。これは日本在来の歌体から西詩の方へ移ろうとする過渡期の五七七五他の制約をもつものとして...最近この言葉は廃語となりました.....。今日のわれらはもう西文詩や日本詩を十分に咀嚼しました。われらは今西詩の完全なる形式を習いました。それだけでなく、日詩も今は完全なる形式に入りました。そうであれば漢詩やあるいは新体詩のような他人の廃語に従わず、自分なりの新しい日詩や西文詩形の真似もせず進化飛躍して自由詩に向かなければなりません。93)

上記の引用文を通じて私たちは彼が新体詩に対する正確な識見を持っていることがわかる。このような識見は彼の日本留学によるものと見られ、自主意識もそのときから芽生えたのではないかと想像できる。彼は新体詩と自由詩の概念をはっきり知っており日本詩に対しても十分に理解していることがわかる。従って彼は理論面では多少皮相的ではあったものの、すでに西欧指向的姿勢を見せており、過去や伝統的詩歌よりは未来指向性を持っていた伝信者の作家として把握することができる。

3.1.3.2 日本象徴主義に対する紹介姿勢

韓国における草創期の象徴主義の理論と作品紹介、そして創作における黄錫禹の姿勢は独特なものである。彼は草創期韓国詩壇の白大鎮等の伝信者とは違って主体的な伝信者意識と創作を試図している。例えば白大鎮の場合、海外文芸思潮の紹介と作品翻訳において概説的理論紹介に止っており、部分的に韓国詩壇に海外詩壇の新しい情報を伝えるだけの水準に過ぎなかった。しかしながら黄錫禹の場合は他の伝信者とは異って海外文芸思潮の紹介と作品翻訳のとき、伝信者の役割を多分に念頭に置いたようである。

“一人の仲介者が創作を兼ねるとき、彼の輸入紹介は自然に対象作品が自分の国の文学に貢献することを頭に置く”94)という自然的使命意識を彼の伝信態度を通じて感じることができる。このような現象はその他に金億と朱耀翰からも発見することができる。

具体的に黄錫禹が象徴主義に対する関心を見せはじめたのは1919年ごろであるといえる。95)

彼が本格的に象徴主義の作品紹介に出たのは「日本詩壇の二大傾向」からである。

93) 梁汪容,韓国近代詩研究,サムヨンサ,1982,124ページ筆者訳

94) 金容稷,韓国近代詩史,セムンサ,1982,502ページ筆者訳

95) 「詩話」と「朝鮮詩壇の発足点自由詩」を通じて自分の伝信態度を明かにしている。まず、「詩話」において“詩は絵画的要素と共に音楽的要素を結合した芸術である。”との表現からボードレールの要素を感じることができる。

『廃墟』創刊号に掲載されたこの文章は題目とは係りなく主に日本の象徴主義詩だけを重点的に取扱っている。彼の説明による日本の象徴主義は『海潮音』の著者故上田敏博士と故岩野泡鳴、蒲原有明等の手を経て三木露風に到ってやがて完成されるようになったとのことである。今日からみても彼のこのような説明は大きな差はない。引き続き自分なりに象徴主義自体に対する概念を規定している。その内容は象徴主義を知的象徴主義、知的・情緒的象徴主義、情緒的象徴主義として分けている。しかしながらこのような分類は正確な概念規定と言い難い。それはどこまでも源泉地を経て媒介地において展開された日本的流れと混同しているからである。

一般的にフランス象徴主義の流れはボドレールから始まってマラルメ等による純粹象徴主義とヴェルレーヌ等によるデカダンス系列、そしてランボーに代表される超現実主義に分けられ、展開されるといわれているのである。

また、彼は「朝鮮詩壇の発足点と自由詩」において当時韓国文壇の課題が詩形にあることを強調している。この文章を通じて彼は新体詩の止揚と日本詩等の一方的模倣に対して注意を促している。前述のような分類上の誤差にもかかわらず、伝信者としての彼の役割は評価を得るべきである。

なぜならば、過渡期の海外文学受容において十分に起り得る現象であるからである。彼の紹介のうち象徴主義の本質を“音、形、色、香、味の象徴によって或る情緒、気分を喚起するものである。”とはっきりさせたのは注目すべきものである。

参考までに彼が翻訳した日本の象徴主義の作家の作品を調べてみると次の通りである。

三木露風--解雪/蒲原有明--赤鳥/日夏耿之助--忍黙/
北原白秋--街憧/山宮允--魂の憧憬の国/柳沢健--歎息/
西條八十--秋/萩原朔太郎--天上縊死/岩野泡鳴--永劫の力

作家の選定にはあまり問題はないと見られる。上記の作家は当時日本文壇の象徴主義を代表する人物といえる。従って日本の象徴主義に対する紹介は無難であったといえる。しかしながら、その作品の選定には多少なり問題がある。なぜならば、彼が選別して紹介した作品は彼らの代表作がほとんどないからである。このように黄錫禹はフランス象徴主義を紹介しながら日本を大きく意識していることが分かる。それは多分彼の日本留学によるものとみられる。彼が日本に滞留していた時期(1915年～1916年)の日本文壇は象徴主義の熱気がまだ冷めていなかった。そのような雰囲気の中で日本語で翻訳された西欧文芸思潮、特に象徴主義との出会いが彼には大きな衝撃であったかもしれない。このような衝撃を受け、彼は伝信者としての強い意識ができて発信地でない媒介地の日本の展開状況に関心をみせるようになった。

そして、帰国の後社会的雰囲気と自我意識に目覚め西欧文芸思潮の単純な受容と模倣を排撃した。そのような活動と自主意識にもかかわらず、彼自身は象徴主義の完全な理解と創作の完成度をより高めることができなかったという限界にぶつかってしまう。

3.1.3.3 日本作家との関連性

黄錫禹が関心をみせていた日本の作家は前述のようにいろんな作家であるが、中でも特に関心と好感をもっていた作家は三木露風と萩原朔太郎であった。ここでは簡略にふたりの作家との関連性を調べてみたい。

(1)三木露風との雰囲気的な交感

黄錫禹は1915年日本へ渡り1916年早稲田大学の政治経済学科で修学するようになる。他の伝信者とは違って彼は文学とは関係ない学問を勉強しながらも人並はずれて文学に関心が多かった。彼は留学のとき象徴主義詩人の三木露風とごく近い間柄だったといわれる。そのような事実が三木露風の紹介によって上野音楽学校の校誌に作品を発表したことからも確認できる。いかなる因縁によって彼が三木露風と近くなったのか明らかでないが、黄錫禹の積極的な伝信の姿勢からみれば象徴主義に対する共感を持っていたからではなかったか。20代ごろの文学徒の黄錫禹は年上の三木露風の作品の雰囲気を通じて自分の作品を展開しようとしていたのである。両者の作品を通じてその類似性を調べてみる。

われは見る。
廃園の奥、
折ふしの音なき花の散りかひ。
風のあゆみ、
静かなる午後の光に、
去りゆく優しき五月のしろかげを。

…(下略)…

「去りゆく五月の詩」の一部分

この詩の第1連は‘ 廃園の奥’、‘折ふしの音なき花の散りかひ’、‘風のあゆみ’、‘静かなる午後の光’等を通じて五月という季節が過ぎる気分を感覚的に取扱っている。 題目と詩語

に注目して黄錫禹の作品を調べてみる。

冬ゆき縛りが解けて春が来る。
木の枝に風は薄い笛吹く。
糸巻に昼巻き夜を巻いて
花園に結び少しづつ繰り上げる。

…(下略)…

「春」の一部分(筆者訳)

[겨울 가고 결박 풀어져 봄이 오다
나무 나무에 바람은 연한 피리부다
실강지에 날 감고 밤 감아
꽃밭에 매여 한 바람, 한 바람씩 탕기다]

‘冬’、‘春’、‘去りゆく’、‘春が来る’、‘花の散り’、‘木の風は’、‘薄い笛吹く’、‘風のあゆみ’という詩語は素材の類似性が発見される。春の風の音を‘笛’とみていることや、風が吹くことを‘あゆみ’と表現しているものは言語の感覚性が表われる部分である。ふたりの関係からみれば黄錫禹は充分に交感を得ているとみられる。

もう一つの作品を対比してみる。

君の肉一冷たい秋、固い冬
君よ、あなた一度口閉じると

君の霊一「真理」の芽ぐむ薄い春
君よ、あなた一度目閉じると

君の眼一闇の緑門に入る新月
君よ、あなた一度恋人に向うと

「頌」の全文(筆者訳)

[君의肉一冷한 가을、固한겨울
君아、그대 한번 입다무면

君의靈－「真理」의 싹나오는 연한 봄/
아、그대 한번 입다무면

君의眼－闇의録門에 드는新月/
아、그대 한번 愛人과 向하면]

蒼ざめたる光、音なく/あけぼのは雪の上にきたる。/風は幽かに枝をふるはし/
木は屍の如く、空しき腕を交す。

そのとき君は沼のほとりにあり。/沼の水凍りて、/煙のごとく「夜」は靡けり。/
いかなれば君のこゝこにありしか、/ああ。いかなればわが眼に、君の視ゆる。

…(中略)…

木は屍の如くに充つ。/蒼白きあけぼのは今、来らんとす。/
語れよ。無言の君、寂び果てし沼のほとりに。

「沼のほとりに」の一部分

上記の作品はみんな季節と自然現象を象徴的に立てており、そのような現象に寄り掛かって作者の心を内面的に表現しようとしていることが分かる。恋する対象について黄錫禹はより積極的な表現で、三木露風は遠い視線で表現しているといえる。すなわち、習作のような黄錫禹の作品には自分も知らぬまに三木露風の作風が浸透していたのである。

(2)萩原朔太郎と共有したボードレー尔的趣向

黄錫禹と萩原朔太郎は共通的に猫を素材とした作品を発表している。このような傾向は当時の両国において独特なものであるが、これはおそらくボードレー尔的趣向であることが分かる。では、まずボードレールの猫の関連作品を調べてみた後、黄錫禹と萩原朔太郎の作品を対比してみたい。

来い、わが恋する猫よ、恋情を寄せた胸に。
執拗なつめ等隠して
金属性と瑪瑙の混じた冷やかな君の瞳の中に
私が深く溺れるようにしてくれ。

...(下略)...

「Le Chat」の一部分⁹⁶⁾

...(中略)...

神秘で天使のような猫
妙な猫よ、君の中ではみんなが
天使がそうであるように
調和をなして奥深い!

...(中略)...

私が驚いて見あげるのは
私を見つめている
その青白く燃えあがる瞳の火。
明るい信号灯ふたつと生きているオーパル二粒。

「Le Chatの中で」⁹⁷⁾

熱烈な恋人たちとおとなしい学者たちも
中年になるとみんな猫のように
寒さを嫌ってだるく家のなかにいる
元気な猫をかわいがる。

...(中略)...

夢想到溺れるときのあの姿は
まるでかぎりない夢の中で眠っているよう、
人跡のない砂漠の真ん中に立っている雄大なスフィンクス。

96) イムベクジュン、『悪の華』,地球村,1994,58ページ筆者訳

97) 上掲書,77～79,筆者訳

その豊かな腰は魔法の火花が満ちて
砂のようにきれいな黄金の粒がひそかに
その神秘なる瞳に星を撒く。

「Le Chats」の一部分⁹⁸⁾

猫を素材とした上記の作品の中で二編の「Le Chat(猫)」を通じてみると神秘的で魅力的なイメージが表われる。‘わが恋する猫よ’、‘金属性と瑪瑙の混じた冷やかな君の瞳’とか、‘私を見つめている’、‘その青白く燃えあがる瞳の火’、‘明るい信号灯’、‘生きているオーパール二粒’という表現で神秘的な瞳を描写している。その反面、「Le Chats(猫たち)」においてのイメージは二つの作品とは違い倦怠を感じさせる怠惰な姿として表現されている。‘中年になるとみんな猫のように’、‘寒さを嫌ってだるく家のなかにいる’となまけな姿や倦怠感を描写している。しかしながら、この作品においても猫の瞳は‘砂のようにきれいな黄金の粒’、‘その神秘なる瞳に星を撒く’という神秘的に描写されている。それでは、このような詩的雰囲気は黄錫禹と萩原朔太郎の作品の中ではどのように描写されているか調べてみたい。

ある日私の靈魂の
昼寝のところに
砂漠の雨,森の影として
碧毛(青い毛)の猫が、私のさびしい心を見つめながら
(おい、おまえの
すべての苦悩,運命を
私の熱泉のような
愛にそっと蒸してやる。
もしも、おまえの心が
われらの世界の
太陽になれば
基督になれば

「碧毛(青い毛)の猫」(筆者訳)

⁹⁸⁾上掲書,103ページ,筆者訳

[어느날 내 靈魂의
 午睡場(낮잠터)되는
 沙漠의 우,수풀 그늘로서
 碧毛(파란털)의
 고양이, 내 고적한 마음을 바라다 보면서
 (이애,네의
 원갓 惱,)運命을
 나의熱泉(끓는 샘)갓흔 愛에 살적 삶어주마
 만일,네 마음이
 우리들의 世界の 太陽이되기만 하면
 基督이되기만 하면]

黄錫禹はこの作品において‘砂漠’という空間で現実の苦悩に溺れている‘私の靈魂’と‘碧毛(青い毛)の猫’の内面の対話を通じて靈魂の救済を試図している。これはボードレールの‘交感’の影響を受けているものであって、物質世界と精神世界がまるで音と山びこのように互いに呼んだり答えたりする「万物の照応」を表すものといえる。すなわち、詩的話者の内面の世界は青い毛の猫の話を通じて暗示されている。この作品の中で彼は青い毛の猫を人間の靈魂のなかに奥深くおかれている‘苦悩’、‘運命’の象徴物とみており、倦怠なる自分の靈魂を救済してくれる対象と見なしている。

一方、萩原朔太郎は黄錫禹よりもっと多く猫を素材とした作品を発表している。すなわち、「青猫」、「猫」、「さびしい青猫」、「艶めかしい墓場」、「猫柳」、「石竹と青猫」、「憂鬱な風景」等を挙げられる。

萩原朔太郎は‘この詩集『青猫』が私の過去に出した詩集の中で、特になつかしく自信と愛着とを持っている99)と言っている。

事実『青猫』なくしてはあのような近代詩史上に確固たる地位をきづくことは出来なかったと思う。朔太郎の代表作の一つである『青猫』がボードレールの『悪の華』と、ある意味で非常に類似しているということは、たいへん興味深いと思う。朔太郎は『青猫』の序で、自分の詩の本質は靈魂の郷愁であると述べている。

彼の猫シリーズの作品はボードレールの要素に基づきながらも変容された作品世界へ進んでいる。黄錫禹のボードレールの要素は萩原朔太郎の作品世界に追従しているとみてよいだろう。

では、萩原朔太郎の作品を調べてみる。

99)日本文学研究資料刊行会、『比較文学』、有精堂、1982.135ページ引用参照

つめたく青ざめた顔のうへに
け高くにはふ優美の月をうかべてゐます
月のはづかしい面影
やさしい言葉であなたの死骸に話しかける。
ああ 露しげく
しつとりとぬれた 猫柳 夜風のなかに動いてゐます。
ここをさまよひきたりて
うれしい情のかずかずを歌ひつくす
そは人の知らないさびしい情慾 さうして情慾です。
ながれるごとき涙にぬれ
私はくちびるに血潮をぬる
ああ なにといふ戀しさなるぞ
この青ざめた死霊にすがりつきてもてあそぶ
夜風にふかれ
猫柳のかげを暗くさまよふよ 墓場のやさしい歌ごゑです。

「猫柳」の全文

この詩は猫を素材とした作品ではあるが、実質的にその内面世界は日常生活の倦怠の意味ではない。

では、猫の意味が異なるものを調べてみたい。

…(前略)…

ああ このおほきな都会の夜にねむれるものは
ただ一疋の青い猫のかげだ
かなしい人類の歴史を語る猫のかげだ
われの求めてやまざる幸福の青い影だ。

…(下略)…

「青猫」の一部分

この作品にははっきりした目標もなく日常生活を倦怠の中で暮している大都市の近代人の姿が表われている。‘ああこのおほきな都会の夜’、‘ただ一疋の青い猫のかげ’、‘かなしい人類の歴史を語る猫’、‘われの求めてやまざる幸福の青い影’という詩語の中には微かな希望

が漂っているのである。

また一つの作品を調べてみよう。

まつくろけの猫が二疋、
なやましいよるの屋根のうへで、
ぴんとたてた尻尾のさきから、
糸のやうなみかづきがかすんでゐる。
『おわあ、こんばんは』
『おわあ、こんばんは』
『おぎやあ、おぎやあ、おぎやあ』
『おわああ、この家の主人は病気です』

「猫」の一部分

この作品は‘おわあ’、‘おぎやあ’、‘おわああ’のような猫の泣き声等を詩語として受け入れているが、このような事例はこれまではあんまり使われていなかった聴覚的表現である。ところで、この擬声語はただの猫の泣き声を形象化しているものではなく、自分の感情が猫の泣き声に載せられているのである。これはボードレールの‘感性的表現’から得たものとみてよいだろう。

これまで調べてみたように黄錫禹は自分なりのはっきりした伝信者の認識をもって文学活動を展開したことが分かる。しかしながら、当時の時代的状况によりとりあえず日本を通じて変形した象徴主義の流れに従わなければならなかった。例えば三木露風との詩語の類似性と詩的雰囲気を受容、萩原朔太郎を経たボードレールの傾向の間接受容等がその事例である。それにもかかわらず、黄錫禹を始め草創期の韓国の伝信者たちは自分の留学経験に基づいて日本に受容された象徴主義の作品をそのまま受け入れず韓国の実情に合わせて変容した作品を創り出そうとした。

すなわち、黄錫禹の活動を通じてわれらはある文芸思潮が草創期に自国へ移入される過程において伝信者の意識がどんなに大きく作用しているかを把握することができる。彼のこのような伝信姿勢が以後の伝信者たちを原典を通じた直接受容の道へ導びいたことはもちろん、自主的意識の鼓吹にも大きな役割を果たしたといえる。

4.1 源泉地の受容と媒介地の受容の偏差

日本と韓国の草創期の西欧文芸思潮の導入と展開過程を調べて見ると時期的偏差が表われる。このような偏差は時期的問題だけでなく、一つの文化的流れが歪曲される現象まで引き起こす。

韓国の近代化過程を見ると、甲午改革以後古い文化を打破しその上に新しく異質的な文化を建設しようとする一大変革の時期を迎える。このとき当時の韓国人に直接的刺戟となったのは西欧文化であった。しかしながら、このような文化は西欧から直接伝わらず、日本を経て入ってくるようになる。かかる状況の中でその文化の受容と伝達に大きな役割を果たしていたのが伝信者たちである。

文学の場合既存の伝統的な詩歌形態を脱皮して新しい詩形を追求した開拓者として崔南善を上げることができる。彼は、『海から少年へ』を通じてこれまで韓国文壇では見られなかった詩形を発表するようになる。その新しい形態とは即ち、従来の詩が持っていた固定された音律とは違う新しい詩形の摸索であった。彼のこのような挑戦の姿勢は以後西欧文芸思潮に先立った伝信者たちにそのまま伝受され受容の形として表われた。その代表的な受容形態が象徴主義として崔南善(ツェ・ナムソン)によって試図された伝統的な詩歌形式からの脱皮であった。それはもちろん、単なる思想の伝達とか啓蒙風の詩的雰囲気ではなく内面的に深化された感情の表現までに至るようになったと言える。ところが、崔南善の前述のような新しい試図は日本からそのヒントを得たものである。

日本の場合、『新体詩抄』を通じて西欧文芸思潮とその作品が一部翻訳されたことをきっかけとして森鷗外が『於母影』を通じてバイロン、ゲーテ、ハイネ等の詩を紹介し、島崎藤村の『若菜集』が引続き発表された。このように活潑な西欧文芸思潮の紹介と創作活動はここに止まらず続けられるようになった。上田敏は象徴詩論の紹介と共に象徴詩の流行を予告する『海潮音』を発表した。彼は当時日本の他の伝信者たちと違って外国の作品を日本詩歌の概念に合わせて日本語化しようとした。例えば彼の翻訳詩には古語・雅語等が多く出現しているが、みんな典雅なものである。このような語彙力と翻訳傾向は‘晩秋’、‘落葉’等の素材と相応して世紀末の憂愁と倦怠を日本的、あるいは東洋的枯淡・悲哀等の情趣として『海潮音』で再創造されているのである。

この『海潮音』によって引き起された象徴主義の熱風がしばらくの間持続されているときたいの韓国の伝信者たちは日本へ留学するようになる。

従って、韓国の伝信者たちは源泉地の西欧文芸思潮を直接受容せず日本に受容された西欧文芸思潮にそのままさらされるほか仕方がなかった。これについては前述の通りである。

先ず、媒介地の受容に当たる韓国では初期伝信者である金億、朱耀翰、黄錫禹の活

動を中心として調べてみたい。これによって西欧文芸思潮の源泉地の受容と媒介地の受容による偏差が明らかになることと思う。

金億は象徴詩の翻訳だけでなく新しい朝鮮の詩形を探さなければならないと主張し、積極的姿勢でフランス象徴詩の特徴であるリズムと楽節反復等に関心を見せそのような技法を韓国文壇へ紹介しようとした。

彼は特に上田敏の伝信姿勢に注目していた。そのような影響の影は彼の翻訳詩と詩論の紹介によく見られる。代表的事例として「秋の歌(가을의 노래)」が挙げられる。金億はこの詩に愛着を見せて何回も改作をしている。ところが、第1行の‘秋の日(가을의 날)’の使い方をみればこれが日本的表現であることがすぐわかる。なぜならば韓国語の表記はこのような場合所有格助詞‘の(의)’を使うのは不自然なものであるからである。正しい表現とすれば‘秋の日(가을 날)’になるはずである。それだけでなく、‘顔色は蒼白して(얼골빛은 핏금하여)’が‘色変えて(낯빛이 변하여)’に変更されているが、これも上田敏の‘色がへて’からの影響といっていよかろう。

朱耀翰は日本で勉強しながら日本語をもって詩作を行っていた。デビュー当時はいっしょけんめいフランスの象徴詩をまねしていたが、後には朝鮮の民謡まで日本文壇へ紹介するなど態度の変化を見せるようになる。彼は日本語の詩に基づいて韓国文壇へ「火の祭り」、「目」のような観念と印象を視覚、聴覚、嗅覚等複合感覚として表現した最初の口語自由詩であり、象徴詩を発表するようになる。

黄錫禹はヴェルレーヌの特徴である哀傷と憂鬱、自然発生的感情の吐露を自分の作品に反映しようとした。また、ボートレールが「悪の華」で言及した共感覚的表現と「万物の照応」から見られる象徴主義の理論に基づいて自分の作品世界を展開して行こうとした。

日本の場合、源泉地を通じた直接受容に基づいて韓国における受容の様相よりもっと多様で活潑に展開されたことは周知の通りである。しかしながら、ここでは韓国の作家との関連性を考慮して主な作家だけを選んでその展開の様相を調べてみたい。

北原白秋は『海潮音』の影響の下で象徴詩風を追求した。彼は自分の初詩集の『邪宗門』を通じて人生に対する絶望とむなしさに基づく怪奇なところ、神秘なところを憧憬し強烈な官能感覚の刺戟と幻覚の美に落ち込もうとする傾向を見せた。三木露風は『廃園』、『寂しき曙』、『白き手の獵人』等を通して冥想的象徴詩風を確立しており、萩原朔太郎は『月に吠える』を通して特異な感覚を表わした。また、彼は『青猫』を通じて憂鬱で単調な倦怠感をひき起こす青い猫のスタイルを試験したが、結局は悲しい哀傷とはかなさに落ちこんでしまう。

このように多様な形態の象徴詩が表われる日本の場合と違って韓国の初期伝信者である金億、朱耀翰、黄錫禹等当時の留学生たちは国内で自分が暫定的目標とする何らかの

基盤さえもない実情であった。即ち、どこにも模倣するところがなかったのである。そのため、10代であった韓国の初期伝信者たちの作品は方向性を持つ詩の伝統を継承したり、或いはそれと葛藤しながらできたものではないのでいつも自分の作品は‘試験作’であるとの不安感を抱いていたと言える。従って、彼らにとって日本は非常によい文学的媒介地になることができた。

このような環境は当時の初期伝信者たちが自国に対する劣等感を強く感じるものの、この‘荒蕪地’のような環境で彼らは自分の手で全く新しい朝鮮の文学を造り出さねばならないとの強い自覚と共に伝信者としての意識があったと思う。

4.1.1 源泉地の受容の行方―日本の伝信者たち

日本の近代詩の出発点は『新体詩抄』である。

この詩集は主に翻訳作品を扱いながらわずかの創作も添え新しい感情と思想を伝えようとする目的意識も持っていたのである。しかしながら、『新体詩抄』は既存の日本の文芸領域に新体詩という新しい分野を開拓したとの歴史的意味に止まり、芸術性を論ずるには多少足りないところがあったといえる。以後、『於母影』と『独絃哀歌』等を通じて主にイギリスの詩、その中でも浪漫派に属する作品が紹介された。ところが、1905年『海潮音』が出現して日本の詩壇は急速にフランスの詩、特に象徴詩へ関心を寄せるようになり、やがて日本においても象徴詩が擡頭するきっかけとなった。この翻訳詩集はこれまで名だけを聞きその作品に直接触れることができなかった人々によい機会を提供してくれたのである。しかしながら、何より歴史的意義が大きいことに日本における象徴詩を復興させる原動力となったことを挙げることができる。そして、いわば「象徴詩」がどんなものであるかを表わしたものが序文の中に挿入されていたヴエ“ルハアレンの詩「鷺の歌」の解説である。この解説は実際にビゼルコックが『現代詩歌』で試験した解説をそのまま移植したものである。すでにこの詩の元の題目は「比喩」となっているようにこれは象徴詩よりかえって諷諭(アレゴリー)に属するものであった。従って、これを象徴詩として認識しその詩風を模倣していた詩人の作品はそのまま諷諭的なものになってしまったのである。ただ、それが象徴詩であったり諷諭詩であったりこれまで単純な感情の表出にのみ没頭していた新体詩に慣れていた人々には神秘なもので非常に難解であった。そのため、『海潮音』は自然に日本詩壇の新派と旧派を分ける分水嶺の役割となったのである。即ち、この詩集から表われた「神秘なる美」に対していかなる魅力も感じられない者、それを理解することができない者は世界の詩壇の新思潮に乗れずそのまま落伍してしまい、その魅力を感じてそれに応じた者だけが新しい詩人として生まれ変わったのである。土井晩翠、与謝野鉄幹等は代表的落伍詩人であり、薄田

泣菫も一時は象徴詩を試験してみたが元から古典的浪漫詩風を持っていた作家であったためやがて方向を変えてしまった。蒲原有明、岩野泡鳴等は自分なりの研究を続け独自の道を開拓したのである。また、文学界の新傾向によって詩壇の新風を望んでいた新進の詩人たちはこれに従うようになった。北原白秋、三木露風等がその代表的な事例として挙げられる。

『海潮音』の影響はこのようにとても短い期間に日本の新体詩を変貌させるきっかけとなったのである。日本における象徴主義的要素の把握は上田敏から出発していることがわかる。彼は草創期の日本の象徴詩壇を開拓した張本人として、その当時のイギリス一邊倒の日本の詩壇の傾向をフランスの詩の方へ傾けるようにした主役となった。『海潮音』、『牧羊神』等を通じて上田敏は静的で絵画的な姿勢を堅持し、蒲原有明は『春鳥集』で‘視聴等は互いに交叉して近代人の情念に混ぜてここに銀色の音があり、ここに嚙喰な色がある’という理論を展開して当時の日本の象徴主義詩の仙人として挙げられるほどだった。しかしながら、『春鳥集』からの彼の姿勢はロゼッティの印象主義に近いものと見られる。続いて、彼は『有明集』を通じて「色、形、音」等の高級感覚に比して低級感覚として取り扱われていた「嗅覚、味覚、触覚」等を重視し感覚の綜合情調、即ち幻想の意識的創造を立てたりしていた。

また、薄田泣菫は整理された型式、典雅な風格と古語、雅語の自由な駆使等いわば表現面における古典主義と共に彼の詩の最大のモチーフが古典文化に対する憧憬であったため、彼を古典的浪漫詩人にしたともいえる。

更に、北原白秋は初詩集の『邪宗門』が発表されるごろ日本文壇を支配していたボードレー、ヴェルレーヌ、ランボー、ワイルド等の西洋の世紀末風潮の中でそれに追従しながらも絶望とむなしさを追求せず、悪魔派と呼ばれるぐらい怪異であったり戦慄を感じさせる作品は出さなかった。かえって、彼は病的であるほど生まれつきの鋭利な感覚、豊富な想像力に基づいて時代の風潮を鋭敏に反映しようとした。彼は特に感覚や官能を通じて近代を表現しようとしていた作家であるといえる。

尚、三木露風は『廃園』、『寂しき曙』、『白き手の獵人』等を通じて冥想的象徴詩風を展開して北原白秋と共に一時代を飾った主人公となった。そして、萩原朔太郎は『月に吠える』を通じて口語詩を事実上の芸術の境地まで引き上げたとの評価を得ている。彼は口語特有の音楽性を引き出した表現で既存の近代詩の病的な神経と感覚、頹廃と憂鬱、そして懺悔と錯雑した心情を描き出そうとした。彼は『青猫』を通じて憂鬱で単調なる倦怠感を引き起こす猫のスタイルを試験していたが、その詩風はやがて非常に悲しい哀傷とむなしさに落ち込んでしまう。

これまで上田敏を初め代表的な作家たちを通じて日本の象徴主義的要素を調べてみた。

結局、日本の象徴主義はフランスの象徴主義の軌跡に従っているものの、その導入過程においていろいろの流れに変わり過度な官能の探求に落ち込むとする傾向が強かった。このような傾向は内的必然性でなく象徴主義に対する認識の不足と模倣にかたよった結果であったといえる。

4.1.2 媒介地の受容の行方―韓国伝信者たち

韓国における草創期の象徴主義は前述の通り白大鎮、金億、朱耀翰、黄錫禹等が認識し、彼らによって理論の紹介と作品の展開が行われた。

では、先ず象徴主義理論の認識と作品への反映について調べてみたい。

韓国詩壇の象徴主義的要素の受け入れ方は、いろんな研究を通じて指摘されたところだが、直接的影響でなく間接的影響であったとの見解が強い。それは、象徴主義の導入当時の状況を考慮すれば当然なものかもしれないが、その伝信の役割を果たしていた主役たちの活動の中で難しい状況を乗り越えようとする真面目な姿勢が見られる。

だいたい、韓国における象徴主義的要素としては次のようなものを挙げることができる。

先ず、金億は理論と翻訳作品の展開を通じてヴェルレーヌ的哀傷性を表出しているが、彼の「秋の歌」が一例として挙げられる。彼はこの翻訳作品を通じて逐字訳の形態と感傷的側面を受け入れていることがわかる。また、彼は翻訳と創作を兼ねてフランスの象徴詩を積極的に受容し、伝播しようとしていたが、その対象はヴェルレーヌ、グールモン、サマン、シモンズ等デカダン派に偏重してお

り、その主題も秋、倦怠、夜、死等が主流をなしていることがわかる。しかしながら、彼の創作詩は翻訳詩からの題材とは違って春、夕陽、苦悩等が多く表われている。

また、朱耀翰は象徴詩系列の自分の初期作品を通じて官能語、耽美語、色彩語、嗅覚、聴覚等の感覚的詩語を多く使っていることがわかる。彼はこのような詩語以外に‘ああ’の反復、‘一人泣く夜’、‘暗い胸’、‘無情な波浪’、‘去ってしまった人に対する思い’等見慣れない感覚的表現もよくなされているが、これは受容による朱耀翰的変形の一形態として把握することができる。前述のような言葉が詠嘆と反復により繋がって一つの流れをなしていたのは当時の若者たちの苦悩を代弁したものと見てよからう。

更に、黄錫禹の象徴詩は文字通り象徴的な水準に止まる限界を示していた。即ち、彼の作品を調べると象徴としてのイメージが詩語を通じて豊富に使われているが、内面的に深化されず観念に止まってしまう。このような限界は彼の作品がヴェルレーヌの哀傷的象徴詩及びボードレールの絶対的象徴主義までを模倣して見慣れない乱れた言語の遊戯に止まっていることから明らかになるものである。けれども、彼の象徴主義的要素の成果は韓国における主知的傾向詩の嚆矢となり、象徴詩の手法は草創期の韓国の近代詩の形成に

大きく影響を及ぼしているのである。

これまで韓国の主な伝信者たちの象徴主義の受け入れ方を調べてみた。

象徴主義の受容当時を考えると日本的要素を排除することができないが、金億は日本における上田敏のような役割を自任しており、黄錫禹と朱耀翰も象徴主義の完全な理解を得てはいないが象徴主義的要素に立脚した活動を積極的行なったことは意味深いものである。

続いて、象徴主義理論の伝播と作品の創作法の紹介姿勢を調べてみたい。

『新文界』と『学之光』を通じて紹介し始まったフランスの象徴詩は当時の韓国文壇では一つの衝撃であった。そのため、その紹介者の立場であった伝信者の役割は絶対的なものであったといえる。

では、当時の伝信者たちは自らどんな立場で活動したのか調べてみたい。

金億は、‘ところが、朝鮮人としてはどんな音律が一番よく表現されるものでしょうか。先ず、朝鮮語としてどんな詩形が適合するものであるかを調べなければなりません。一般的に共通する呼吸と鼓動はいかなるものを取ればよいのでしょうか。これまでどんな詩形が適合ものであるかを発見しなかった朝鮮の詩文は作者個人の主観に任せるほか仕方ありません’¹⁰⁰⁾との意見を出している。当時の韓国文壇の状況と与件からみればこのような意見は相当の意味を持つものと評価することができ

る。当時の状況は氾濫する西欧文芸思潮の渦の中で自分の声を出すこともできなかった。このような状況をよく知っていた金億はすべての民族はその民族だけが持っている精神的特性を創作に反映して自らの声を出すことを強調したのである。しかしながら、このように韓国的形態の「詩形の韻律と呼吸」を重要視していた彼自身もそれが実際の作品へ反映しなかったことがわかる。

続いて、彼は西欧の文芸作品の翻訳について次のように述べている。

言葉としては語れない詩歌の微妙なところは、言語美の語音と言語の響きを見なくては味うことができない。意味の正確な面だけを唯一な目的とする科学者や条文のものは文学作品に使われた言語の性質とは根本からその意義は異なる。文芸作品においては意味以外にも語感としての言語をもっと重要視し、高く評価するものである。…(中略)…そのため翻訳詩のように個性的意義をもつものはない。それは、たとえ翻訳詩とはいえ、その質は全く訳者の詩的素質をもって個性が含まれ創作されたものであるからである。¹⁰¹⁾

このような彼の主張は多少誤解される余地はあるものの、詩の語感はそのままと翻訳できないことを看破して創作的努力を通じて翻訳作品を完成させるべきだと強調しているのであ

100) 『泰西文芸申報(1919.1.13)』における金億の発言内容の筆者訳

101) 金容稷、『金億作品集』、蜚雪出版社、1982、255～256ページ引用翻訳

る。このような場合、創作と翻訳とはその区別において紛らわしい。「創作的努力」を強調した彼の姿勢は翻訳の難しさを体験した人としての悩みを表出したものと見られる。ところが、いったい詩の翻訳において「創作的努力」が何を意味するものか把握し難い。詩の翻訳も根本的には翻訳に過ぎないものであるから一つの原文に基づいて訳者が再生産する作業が必要なものである。つまり、金億が主張した「創作的努力」とは再生産に伴う訳者のより細かい努力を促すものとして判断してもよからう。実際、一つの作品について何回もの改作過程を経た金億の翻訳姿勢を通じて彼がどんなに「創作的努力」をしてきたかをみることができる。

続いて、朱耀翰は「歌を創作しようとする人に」において「過去、わが社会に歌う形式とになっているものがあつたとしたらたいい三つあつたといえる。先ずは中国を模倣した漢詩、次は形式は異なるが内容としてはやはり中国を模倣した時調、そして国民的情調をうまく表した民謡と童謡である。その三つの中で筆者の考えとしては民謡と童謡が一番芸術的価値が高いとみる¹⁰²⁾」と語っている。それだけでなく、「前述のように筆者の意見としては朝鮮の新詩運動が成功しようとしたら必ず民謡に基づいて進まなければならない。これはいかなる国の文学史からみても証明できるものである。文学発生の草創期においてその新しい文学の出発点はいつも民謡にあつたのである。例えば昔のグreek、英国、ドイツの近代文学、またロシア、日本の文学がそうだった¹⁰³⁾」との主張を通じて強い民謡観を表出している。彼の主張は金億が「詩形の韻律と呼吸」において朝鮮語として適合する詩形を探さなければならないと強調したように民謡を通じた詩形の追求を力説したのである。

また、黄錫禹は『詩話』において「詩には「靈律」の味だけがあるはずだ。技巧というものは結局「靈律の整頓」に過ぎない。即ち、律というものは気分の織り目を指すものである。この気分の妙味を覚ることによって始めて一人の詩人になるのである。…色彩、香、形の装い、選択、調和等はその外律、即ちその装飾的形式に過ぎない。「詩は絵画的になるべきである」というのはここに基づいた言葉である。絵画性は詩から欠かせない要素の一である。しかしながら、ただ装飾的に西洋的な、絵画的加工となつてはいけぬ。その色彩、香、形がつまり詩の血液の色彩、香或いはそれにふさわしい自然形でなければ高い評価を得ることはできない。…詩における象徴派、民衆派、写象派等はその内容よりは色彩、香、音響の配列形式の如何によって区別されるものである¹⁰⁴⁾」と主張している。彼の技巧と絵画性に対する発言には金億が『泰西文芸申報』を通じて主張した「詩形の音律と呼吸」では見つからないものである。彼のこのような用語の選択は金億とは異なる伝信的態度であるといつてよからう。

金億がヴェルレーヌの「詩法」の影響で音楽的立場に立っていた反面、黄錫禹は近代

102) 梁汪容、『韓国近代詩研究』、三英社、1982、169ページ引用翻訳

103) 上掲書、169ページ引用翻訳

104) 上掲書、122ページ引用翻訳

詩の一つの特徴といえる絵画性に立脚していたといえる。これは黄錫禹が詩の流派分類で写象派という用語を使っていることからよくわかる。それだけでなく、『廃墟』の創刊号の日本の詩に対する紹介の文章においても「附写象主義」という用語を使っている。彼の主張も根本的にはフランスの象徴主義理論に基づいているものであるが、絵画性を強調することは本来の象徴主義理論とは違うものである。このような事実から彼の象徴主義の受容形態は皮相的なものに止まっているといってもよからう。

結局、草創期の象徴主義の受容における韓国の伝信者達の屈折様相は次のように要約することができるだろう。

まず、詩的発想法において韓国の伝信者達はボードレーとヴェルレーヌ的趣向を見せている。しかしながら詩的発想法の類似性にもかかわらず、その内面世界の形象化においては大きな落差が見られる。例えば、ボードレーとヴェルレーヌはその主題意識を一層深化させ思考と音楽との神秘的調和をなしているが、韓国の伝信者達の場合はそこまでには至っていない。いろいろな理由があるはずだが、媒介地受容による屈折現象と個人の力量から来る限界であるといってもよからう。その結果、‘死’と‘墓地’を主題とした作品が多く表われるが、その‘死’の深層を透視せず‘涙’とか‘泣き声’などに止まる感傷性が見えるだけである。

黄錫禹の「淫楽の宮(淫樂의 宮)」の一部を調べてみたい。

…(前略)…

少女は語る おまえたちが立っている所は
絞殺、惨殺、烹殺、磷殺の
□□□□□□□□□□□□□□である。
そしておまえたちの生命の淫楽なのだ。
おれはおまえたちが立っている道を、
おれがおまえたちにくれた霊の上にくりひろげた
おまえたちの本能の蜂の騒ぐ地を、
あらゆる淫楽のきたない尻たち
きれいに、きれいに洗うために来たのだ。

…(下略)…

(筆者訳)

[少女는 말하다 너희들이 서있는 그곳은
 絞殺、慘殺、烹殺、磷殺の
 □□□□□□□□□□□□□□일다.
 그리고 너희들의 生命의 淫樂의 터일다.
 나는 너희들이 서 있는 길을,
 내가 너희게 准(授) 靈의 우에 벌려진
 너희들의 本能의 벌떠듬(蜂騷)의 터를,
 원갓 淫樂의 더럽은 엉덩이
 (尻)들/곶게, 곶게 씨스러 왔다.]

この詩では世紀末的苦悩と共に官能的要素も見られる。苦悩と淫樂に満ちているこの世をきれいに洗うために来た少女がその核心である。‘淫樂のきたない尻’のような表現はボードレールの属性なのである。しかしながら、この詩は当時としては親しくないものであったのである。

また、自由詩運動においてフランス象徴詩の影響を強く受けている。象徴主義の理論の導入過程において自由詩運動は詩の音楽性に関連して来た。ところが、大部分の伝信者達は伝統詩歌の制約的な律格から逃れようとする無理な意欲から散文と韻文との限界を乗り越えなかったのである。そのため、散文を行だけを分けると詩になるとの錯覚さえ表われたのである。‘靈律’あるいは‘内在律’を主張しながらも作者の呼吸に基づいた律格の形成もできなかった。そして自由詩と散文詩の観念もとても曖昧な状態で試図されていた。ボードレール等の散文詩が少なからず紹介されたものの、自由詩との関係は明らかにならないまま自由詩運動が展開されたのである。

更に、詩の音楽性問題で、ヴェルレーヌの「作詩術」と共に理論的な面で強調されていた。しかしながら理論と実際との間には隔りがあったのである。このような音楽性の指向は音数律で集約される韓国の伝統的な民謡調の詩を通じて表われたといってもよからう。

尚、詩語とイメージの問題で、1920年を前後して新しく登場した詩語は転換的意味を持っている。

この新しい詩語の登場はフランス象徴派詩の影響として『懊悩の舞蹈』における翻訳詩と関連性があるといえる。しかしながら、このような新しい詩語は当時実際作品の中では自由に駆使されていないといわれている。つまり、‘苦悩’、‘倦怠’、‘憂愁’、‘密室’等のイメージが韻律で情調化されるべきであるが、一部の作品は新しいイメージの創造にならず感覚語や原色語による単純な修辞として一貫しているのである。

これまで調べてみた通り草創期象徴詩の導入過程において韓国の初期伝信者は確かな自主意識の下で西欧文芸思潮を受容して韓国的なものとして変形して行こうとしたのである。

III. 結び

これまで伝信者の役割と展開過程を中心として日本と韓国の草創期の象徴主義詩の導入様相の比較研究に関して通時的に比較文学的方法によって調べてみた。

象徴主義の導入様相においては、一応理論の受容と作品展開、象徴主義作家に対する接近と作品の翻訳様相は示唆的視覚及び受容と変形過程から表われた両国の特性に関しては比較的概括的に検討した。

先ず、本論において日本と韓国における西欧の象徴主義の導入様相を‘日本における象徴主義の理論受容と展開’、‘韓国における象徴主義の理論受容と展開’、‘西欧の象徴主義作家に対する接近と作品の翻訳様相’、‘受容と変形に表われた日本と韓国の作品’と分けて各々分析した。

その結果、日本においては象徴主義の紹介が上田敏から始まり、その後いろんな人によって活潑に展開されたことがわかる。

象徴詩が日本に最初に紹介されたのは明治29年3月同じ上田敏により『帝国文学』の「海外騒壇」欄に掲げられた『ポオル・エ”ルレエヌ逝く』であった。彼はまずヴェルレーヌの「瓢零秘愁の半生」を伝え、その詩風について「章句押韻の間隠なる幽致を写し幻影を托して、音楽の感化力と競走比肩せむとする」と説明し、そのため「Symboliste 派」に数えられると言っている。

このときから上田敏は象徴詩に関心を抱き、明治31年7月には『帝国文学』に『仏蘭西詩壇の新声』を掲げてボードレー以下象徴派を紹介し、ヴェルレーヌについては『秋の歌』を原文のままに引きながら、その「音楽的声調」を強調した。また、明治36年1月の『明星』にも『明

星』にも『仏蘭西近代の詩歌』を掲げて、より具体的な解説を試みている。この前後から上田敏は、意識的に象徴詩の移植を図り、『明星』を中心にその翻訳を発表し始めた。彼は、象徴詩の本質とする感覚の類推(アナロジー)という方法の翻訳不可能なことを知り、その結果として生ずる音楽的情緒を馴染みぶかい伝統歌謡の調に換き置えたのであった。ここに日本の象徴詩は、暗示的な感覚詩・情緒詩への道をたどることになったのである。彼のこのような伝信態度は後で韓国の伝信者の金億にもそのまま現われるようになる。金億は上田敏が伝統歌謡の調に換き置きようとしたものと同じく、韓国の伝統民謡をもって近代詩を試みていたのである。

ところで、『海潮音』の出現は日本文壇に大きく影響を及ぼし引き続き象徴主義の詩集が発表されるきっかけとなったといえる。ここに至って日本における象徴主義の時代がついに幕を開けるようになったのである。

この後、薄田泣菫の『白羊宮(1906)』、永井荷風の『珊瑚集(1913)』、与謝野寛の『

リラの花(1914)』、川路柳虹の『ヴルレーヌ詩抄(1915)』、堀口大学の『昨日の花(1918)』、西条八十の『白孔雀(1920)』、上田敏の『牧羊神(1920)』、竹友藻風の『ヴルレーヌ選集(1921)』、堀口大学の『サマン選集(1921)』、高村光太郎の『明るい時(1921)』、金子光晴の『ヴェルハーレン詩集(1925)』高村光太郎の『天上の炎(1925)』、堀口大学の『月下の一群(1925)』等が各々発表された。

一方、創作詩は上田敏を前後にして象徴詩の時代の幕を開けた蒲原有明、薄田泣菫によって試図され、その後上田敏の影響を受けた北原白秋、三木露風が表われるようになる。また、彼らの影響の下にあった西条八十、萩原朔太郎、日夏耿之介等が登場する。

一方、韓国における象徴主義の紹介は白大鎮、金億、黄錫禹等によって行われた。まず、白大鎮は『新文界』『学之光』を通じてレニエ・モレアス・サーマン・ボードレー・シエニエ・ジャンム・ポール等の象徴派の詩人を概略的に紹介している。

金億は『金億は『学之光』にヴルレーヌの『叡智』と『言葉のないロマンス』及びボードレーの『悪の華』に対して簡略に紹介し、ヴルレーヌの『私の胸に降る雨』と『きりの中の川邊の木影』の英語の翻訳文を掲載している。

黄錫禹は、『詩話』を通じて‘詩は絵画的要素と共に音楽的要素との精感を握っている芸術である’と、『朝鮮詩壇の発足点と自由詩』を通じてヴルレーヌ、マラルメ、ベルハーレン、レニエ等を紹介している。

彼はまた『朝鮮詩壇の発足点と自由詩』を通じて日本から伝来された新体詩を克服し自由詩を追求するため、この自由詩の源泉を象徴詩から求ようとしていたのである。彼は、白大鎮の概説的理論とは違って海外詩を取り入れるものの、それを自国化しようとする意志を持っていた。また、彼は『ペホ(廃墟)』創刊号の「日本詩壇の二大傾向」の中で本格的に象徴主義の詩を取り上げて紹介している。しかしながら、その題目とは違って日本の象徴主義の詩の流れを概括する水準に止まっている。即ち、『海潮音』の著者の故上田敏博士及び故岩野泡鳴、蒲原有明等の作家の手を経て三木露風によりはじめて完成されたもの』との形態の説明が行われている。黄錫禹は白大鎮と金億よりも日本に対してもっと関心を見せ、積極的に紹介に乗り出しているが、彼も初期伝信者としての限界を乗り越え得ず皮相的な象徴主義の受容に止まってしまったといえる。それにもかかわらず、後半部の日本の詩を翻訳し紹介しているところは評価し得ると思う。

その他、雲林は、象徴主義を新浪漫主義と同一な観念として紹介しており、朴英熙、牛耳洞人の場合は、概略的概念の紹介に止まっている。

また、前述のような象徴主義の導入様相に基づいて日本の象徴主義作家と韓国の象徴主義作家との関連性を‘最初の伝信者としての意識の共有’、‘媒介地の体験による受容姿勢’、‘媒介者の認識と自主意識’と分けて各々分析した。

その結果、金億のヴルレーヌ的哀傷性とか朱耀翰の口語自由詩の形態、黄錫禹のボー

ドレールの傾向を通じて日本の上田敏、北原白秋、三木露風、川路柳虹、萩原朔太郎等との影響関係を見つけることができる。

日本の場合、初期伝信者たちが英文版とか原典を直接見て自分なりに変形させていたのに対して韓国の初期伝信者たちは大部分直接受容よりは日本を通じた媒介受容の形態として展開させていたのである。そのような過程で日本の初期伝信者たちはテキストによる直接受容と再創造を経て日本的変形作品を造り上げ、韓国の初期伝信者たちは日本的変形テキストによる間接受容と再創造を経て屈折された韓国的変形作品を造り上げる結果を招来したのである。

韓国の初期伝信者たちの象徴主義の受容姿勢を要約すれば次のような特徴を発見することができる。

先ず、詩的発想法において韓国の伝信者達はボードレーとヴェルレーヌ的趣向を見せている。しかしながら詩的発想法の類似性にもかかわらず、その内面世界の形象化においては大きな落差が見られる。例えば、ボードレーとヴェルレーヌはその主題意識を一層深化させ思考と音楽との神秘的調和をなしているが、韓国の伝信者達の場合はそこまでには至っていない。いろいろな理由があるはずだが、媒介地受容による屈折現象と個人の力量から来る限界であるといつてよからう。

また、自由詩運動においてフランス象徴詩の影響を強く受けている。象徴主義の理論の導入過程において自由詩運動は詩の音楽性に関連して来た。ところが、大部分の伝信者達は伝統詩歌の制約的な律格から逃れようとする無理な意欲から散文と韻文との限界を乗り越えなかったのである。そのため、散文を行だけを分けると詩になるとの錯覚さえ表われたのである。‘靈律’あるいは‘内在律’を主張しながらも作者の呼吸に基づいた律格の形成もできなかった。そして自由詩と散文詩の観念もとても曖昧な状態で試図されていた。

更に、詩の音楽性問題で、ヴェルレーヌの「作詩術」と共に理論的な面で強調されていた。しかしながら理論と実際との間には隔りがあったのである。このような音楽性の指向は音数律で集約される韓国の伝統的な民謡調の詩を通じて表われたといつてよからう。

尚、詩語とイメージの問題で、1920年を前後して新しく登場した詩語は転換的意味を持っている。

この新しい詩語の登場はフランス象徴派詩の影響として『懊悩の舞蹈』における翻訳詩と関連性があるといえる。しかしながら、このような新しい詩語は当時実際作品の中では自由に駆使されていないといわれている。つまり、‘苦悩’、‘倦怠’、‘憂愁’、‘密室’等のイメージが韻律で情調化されるべきであるが、一部の作品は新しいイメージの創造にならず感覚語や原色語による単純な修辞として一貫しているのである。このように韓国における西欧文芸思潮の導入、特に象徴主義の受容は韓国近代文学において重要な意味を持っていながらも間接受容の屈折様相とその限界から逃れることができなかったのである。

「参考文献」

[1]日本語資料

- * 伊藤信吉外、『日本の詩歌』、(萩原朔太郎, 三木露風)、中公文庫、1996.
- * _____、『現代詩鑑賞講座12 明治・大正・昭和詩史』、角川書店、1969.
- * 宇佐美 斉、『フランス詩 道しるべ』、臨川書店、1997.
- * 江頭彦造、『受容と創造』、宝文館出版、1994.
- * 岡崎義恵、『近代の抒情』、宝文館出版、1969.
- * 窪田般弥、『日本の象徴詩人』、紀伊国屋書店、1979.
- * _____、『詩と象徴—日本の近代詩人たち』、白水社、1977.
- * 昆豊(現代詩研究会)、『日本の詩—近代から現代へ—』、桜楓社、2002.
- * 三好行雄外、『日本文学全史』、(近代)、学灯社、1979.
- * 嶋岡晨、『詩のたのしさ』、講談社現代新書、1988.
- * 島田謹二、『近代比較文学—日本における西洋文学定着の具体的研究—』、
光文社、1956.
- * _____、『日本における外国文学(上巻)』、朝日新聞社、1975.
- * 高木 裕、『詩の空間と<声>』、駿河出版社、1994.
- * 田中文雄、『象徴詩論と蒲原有明』、梓書院、1974.
- * 千葉宣一、『現代文学の比較文学的研究』、八木書店、1978.
- * 日本文学研究資料刊行会、『比較文学』、有精堂、1979.
- * 中島健蔵・矢野峰人、『近代詩の成立と展開』、有精堂、1969.
- * 中島洋一、『象徴詩の研究—白秋・露風を中心として—』、桜楓社、1982.
- * 野山嘉正、『日本近代詩歌史』、東京大学出版会、1985.
- * 芳賀 徹外、『比較文学の理論』、東京大学出版会、1976.
- * 長谷川 泉、『近代日本文学思潮史』、至文堂、1980.
- * 久松潜一外、『日本文学小辞典』、新潮社、1979.
- * 堀田郷弘、『象徴主義文学』、白水社、1983.
- * 前川祐一、『象徴主義の文学運動』、富山房百科文庫、1993.
- * 森田実歳、『三木露風研究—「廃園」の成立』、明治書院、1977.
- * 安田保雄、『上田敏研究』、(近代)、矢島書房、1958.
- * _____、『比較文学論考』、学友社、1974.
- * _____、『比較文学論考 第3編』、学友社、1981.
- * 吉田精一、『日本近代詩鑑賞(明治、大正編)』、創拓社、1990.

- * _____、『日本文学の世界性』、桜楓社、1981.
- * _____、『近代詩 I』、桜楓社、1980.
- * _____、『近代詩 II』、桜楓社、1981.
- * 吉田精一外、近代詩鑑賞辞典、東京堂出版、1995.
- * 渡邊 洋、『比較文学研究入門』、世界思想社、1997.
- * 国文学 解釈と鑑賞(昭和41年 1月特集増大号、昭和60年 12月号)、至文堂
- * 國文學 解釈と教材の研究(昭和34年 第4巻 第5号 4月号、昭和35年 第5巻 第7号 6月号、昭和36年 第6巻 第13号 11月号、昭和36年 第6巻 第14号 12月号、昭和40年 第10巻 第11号 9月号、昭和44年 第14巻 第12号 9月号、昭和45年 第15巻 第12号 9月号、昭和53年 第23巻 第3号、昭和53年 第23巻 第13号 10月号、昭和57年 第27巻 第6号 4月臨時増刊号、平成元年 第34巻 第7号 6月号)、學燈社

[2] 韓国語資料

<著書類>

- * 姜南周、『수용의 이론(受容の理論)』、現代文学、1996
- * _____、『반応의 詩論』、蜚雪出版社、1990.
- * 姜禹植、『韓国象徴主義詩研究』、文化生活社、1987.
- * 金秉喆、『韓国近代西洋文学移入史研究』、乙酉文化社、1989.
- * _____、『韓国近代翻譯文学史研究』、乙酉文化社、1989.
- * 金容稷、『한국근대시사(韓国近代詩史)』、セムンサ、1983.
- * _____、『김억 작품집(金億作品集)』、蜚雪出版社、1982.
- * _____、『한국현대시인연구(韓国現代詩人研究)(下)』、
Seoul大学校 出版部、2002.
- * 金允植、『金允植選集 5(詩人・作家論)』、ソル、1996.
- * _____、『韓国近代文芸批評史研究』、文学과知性社、1996.
- * 金澤東、『한국근대시의 비교문학적연구(韓国近代詩の比較文学的研究)』、
一潮閣、1972.
- * _____、『비교문학(比較文学)』、セムン社、1997.
- * 金澤東外、『한국문예사조론(韓国文芸思潮論)』、セムンサ、1995.
- * 金華榮、『フランスの現代詩史』、文学과 知性社、1992.

____、『프랑스 현대시사(フランスの現代詩史)』、文学과 知性社、1992.

- * 丘仁煥、『韓国近代文学의 批評的研究』、三知院、1997.
- * 馬光洙、『象徵詩学』、チョンハ、1997.
- * 朴敏壽、『現代詩의 社会詩学的研究』、図書出版ヌティナム、1989.
- * 朴熙鎭、『象徵主義 Symbolism』、Seoul大学校 出版部、1984.
- * 沈河碧、『韓国現代詩語研究』、蜚雪出版社、1988.
- * 吳世榮、『韓国現代詩 分析的 읽기』、高麗大学校出版部、1998.
- * オ・セングン(오생근)外、『문예사조의 새로운 이해(文芸思潮の新しい理解)』、文学과 知性社、1996.
- * 柳成浩、『韓国現代詩의 形象과 論理』、국학자료원、1997.
- * 柳呈、『現代日本詩集(Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ)、探究堂』、1984.
- * _____、『일본근대대표시선(日本近代代表詩選)』、創作과批評社、1997.
- * 尹柄魯、『韓国近・現代文学史』、名文堂、2000.
- * ユン・호비ョン(윤호병)、『비교문학(比較文学)』、民音社、1995.
- * 張汪容、『한국근대시연구(韓国近代詩の研究)』、三英社、1982.
- * 鄭百秀、『韓国近代의 植民地体験과 二重言語文学』、アセア文化社、2002.
- * 鄭漢模、『한국현대시문학사(韓国現代詩文学史)』、イルチ社、1983.
- * _____、現代詩論、普成文化社、1979.
- * 崔元圭、韓国現代詩論攷、シンウオン文化社、1983.1993.
- * チェ・ユ찬(최유찬)、『문예사조의 이해(文芸思潮の理解)』、實踐文学社、1995.

<學位論文類>

- * 姜南周、『韓国近代詩의 形成過程研究』、釜山大 大学院 博士論文、1983.
- * 姜禹植、『韓国現代詩의 象徵性研究』、成均館大 大学院 博士論文、1987.
- * 김・지영(김지영)、『金億의 創作的翻譯と創作詩の研究』、Seoul大 大学院 修士論文、1996.
- * 金容稷、『韓国近代詩に及ぼした海外詩の影響に関する研究』、Seoul大 大学院 博士論文、1977.
- * 金恩典、『金億의 프랑스 象徵主義受容研究』、Seoul大 大学院 博士論文、1984.
- * 文忠誠、『프랑스 象徵主義詩と韓国の現代詩』、韓國外大大学院 博士論文、1992.
- * 朴魯均、『1930年代韓国詩における西欧 象徵主義受容研究』、

Seoul大大学院 博士論文、1992.

- * 심원섭(シム・ウンソプ)、『朱耀翰の初期文学と思想の形成過程の研究』、
延世大 大学院 博士論文、1992.
- * 孫光殷、『韓国詩の象徴主義受容様相研究』、忠南大 大学院 博士論文、1985.
- * 横山景子、『朱耀翰の日語詩作品に関する研究』、
慶北大 大学院 博士論文、1989.
- * 李健清、『草創期韓国近代詩に及ぼした象徴主義の影響』、
漢陽大 大学院 修士論文、1985.
- * 李京慧、『1920年代韓国象徴詩の研究』、啓明大 大学院 修士論文、1982.
- * 李源帝、『1920年代韓国象徴詩の研究-金億・黄錫禹・朱耀翰を中心として-』、
啓明大 大学院 修士論文、1982.
- * 鄭鳳九、『現代韓国詩における象徴性考察』、崇田大学校(紫霞論壇)、1980.2.
- * 조동구(ジョ・ドング)、『岸曙金億の研究』、延世大 大学院 博士論文、1988.