

ウベルス スタンザー

句と節の発生

——「新体詩抄」という書物——

一 はじめに

相馬御風は「詩界の根本的革新」（『早稲田文学』一九〇八年三月）において「新体詩」は「根本が形式的」であることを批判した。「新体詩の創始者は、何故に今一歩抜んで、真の新体詩を創始しなかつたか。彼等は新体詩と称しながら、何故に旧来慣用し来った七五調なり五七調なりを襲用し、剩さへ全体の形式に於て、単に西詩の配列法のみで甘んじたか。自分は、新体詩そのものの、起源からして疑はざるを得ないのである。」^{（1）}と言ひ、次のような提言をするのである。「自分の要求する所は行と聯との制約破壊である。用語が口語になり、調が自由になつても、行の長さ^{ライン・メジャー}と、聯の数や一聯中に収める行数の制約があつては、矢張りだめである。」^{（2）}

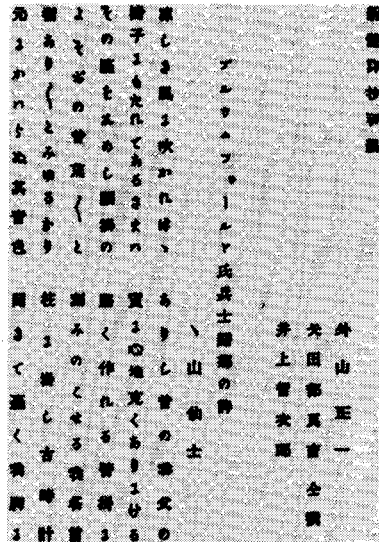
今の詩人は「自ら欺きつゝ、作詩をつゞけて居」という疑問を抱く御風は、「新体詩」はその形式の制約ゆゑに「真に自己の抱懷を托するに足るべき」器ではないのではないか、という問いを投げかけたのである。

樋口 恵

翻つて「新体詩の創始者」はなぜ、そのような形式を取つたのであろうか。「行と聯」^{ライン・メジャー}の發生に目を向けると、単に「西詩の模倣」をし「七五調なり五七調」を襲用したのではない錯綜した事態が見えてくる。今回は「行と聯」^{ライン・メジャー}の發生に関与していると思われる「新体詩抄 初編」を中心に見て行きたい。

「新体詩抄 初編」（以下「詩抄」と記す）（一八八二・八）を繙いた時、初めに眼に飛び込んでくるのは、その独特の詩形／版面である。（図一）眼の慣れない後世の読者は、上下の二句がひとつの意味を成していることに気付かず、テキストを上段、下段に分け、それぞれの段の右から左へと視線を動かしてしまいそうである。なぜ一段のみで組まずに、上下に分ち書きをしたのであろうか。しかも、この形式は、後に「新体詩」集の一つの形として、定着していく。^{（3）}

この縦書きで、七五のリズムを一つの句として、一行に二句、しかも間隔をおいて上下を揃えるという形式はどのようにして發生したのであろうか。^{（3）}また形式と言へば、御風の言う五七調や七五調、「行と聯」^{ライン・メジャー}などが挙げられようが、御風の「行」とは、一



定の音数を一行に収めた一つの区切りを指すと考えられる。例えば御風は一九〇七年一月の『早稲田文学』に「低回吟」三篇を発表しているが、いずれも五七を「行」として区切り、「聯」もそれぞれ決まった数の「行」で構成されている。『詩抄』の凡例には次のように形式を意識したことが記されているが、この「句ト節」と御風の「行と聯」は同じ概念を表すと考えられる。^{ウベルス ステンザ}

一和歌ノ長キ者ハ、其体或ハ五七、或ハ七五ナリ、而シテ此書ニ載スル所モ亦七五ナリ、七五ハ七五ト雖モ、古ノ法則ニ拘ハル者ニアラス、且ツ夫レ此外種々ノ新体ヲ求メント欲ス、故ニ之ヲ新体ト称スルナリ、
一此書中ノ詩歌皆^{ウベルス ステンザ}句ト節トヲ分チテ書キタルハ、西洋ノ詩集ノ例ニ倣ヘルナリ

ここでは七五調で、「句ト節」(a verse, stanza)を分けて書いたものが、「新体詩」として定義されている。この「句ト節」は西欧詩から導入したものであるとして扱われてきたが、それには異論はない。^{ウベルス ステンザ}しかし、この縦書きで一行に二句、しかも間隔をおいて上下を描えるという「詩抄」的形式／版面は、日本に眼を転じた時、初めて散見できるのである。

桂秀実は「詩を端緒とせざるをえない近代の文学上の世俗化」^{ウベルス ステンザ}俗語革命とは、本質的に物語内容上の革命ではなく、物語内容を破棄することに帰結せねばならぬ(かも知れぬ)形式上の革命なのである。^{ウベルス ステンザ}とし、「詩抄」の形式上の革命を評価している。^{ウベルス ステンザ}結の言う「形式上の革命」とは、それまでの長歌の五七調に対して、通俗性を獲得した七五調の「俗語革命」であつたわけだが、もうひとつの形式、「句ト節」に視線を移すところのようなことが見えてくるのだろうか。^{ウベルス ステンザ}

「詩抄」というテクストにかかわる書物たちを再点検することによって、その錯綜した糸を検証する事がこの論の目的である。

二 「新体詩抄」成立以前——「句ト節」の輸入

「詩抄」成立以前の初出形態を次に記しておく。^{ウベルス ステンザ}「詩抄」に所収の詩篇でもっとも早く世に問われたのは、尚今居士(矢田部尚吉)の「頃ろシェイクスピアル氏の「ハムレット」中の一段を訳せり依て江湖の諸彦の一衆を博す幸に文辞の鄙俗を尤むる勿れ」(一八八二年三月『東洋学芸雑誌』)である。「詩抄」では「シェイクスピアール氏ハムレット中の一段」として再録

矢田部の「新体詩」は七五のリズムで句点によって区切られる。版面をそのままにして次に引用しておきたい。「句」の概念を見る事はできるが、「節」は全く見られない。全部で五十七句であるが、段落のようなものも全くなく、ただ二十六字一行のベタ組みである。最初に一字下げを行っていないのは、同時期の『東洋学芸雑誌』などにもあるよう、散文にも見られる事である。⁽⁸⁾

ながらふべきか但し又。ながらふべきに非るか。爰が思案のしどころぞ。運命いかにつたなきも。これに堪へるが丈夫か。又さはあらで海よりも。深き遺恨に手向ふて。之を晴らすがもの、ふか。とふも心に落ちかぬる。扱も死なんか死ぬるのは。眠ると同じ眠る間は。心痛のみか肉体の。あらゆるうきめ打ち捨つる。是ぞ望のはてならん。ア、いぬねむるねむる時。万が一ゆめみるならば。ハアこたわりが有るやうぢや。なぜと曰ふに死に眠り。無常の風にざ、そはれて。此の婆娑離れしもふとも。いかなる夢のきたるや、ハテ疑ひの晴れぬもの。(井上巽軒曰、千古同感)(後略)

(傍線樋口)

「詩抄」収録時には、「節」はないものの、上下二句に分け、間隔をおいて頭をそろえている。外山正一も「ハムレット」の同じ部分を訳し、「詩抄」に収録している(シェークスピア氏ハムレット中の一段)が、それにも「節」がない。この部分は「ハムレット」の独白であるが、「一八八六年に出版された HAMLET を見ると次のようになっていゝる。版面をそのままに引用しておく。

Ham. To be, or not to be, that is the question: —
Whether 't is nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? — To die, — to sleep,
No more: — and, By a sleep, to say we end
The heart-ache, and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, — 't is a consummation
Devoutly to be wished. To die, — to sleep: —
To sleep! perchance to dream: — ay, there's the
rub: (後略) (傍線樋口)

HAMLET のこの部分は、独白部分であり、原詩にも「節」の概念は見られない。(後略部分も同じ)しかし、「句」は、改行され、「」や「」などで区切られている。それらによって、息継ぎの仕方、リズムを如何に享受するかが、眼で見分かるようになっていゝる。例えば「To die, — to sleep: — To sleep」の部分は「ア、いぬねむるねむる時」と訳出されているが、原文ではその大文字、小文字の違い、ダッッシュ、感嘆符などのパンクチュエーションから強↓弱↓強の抑揚を付けて声に出す事を示唆している。矢田部は「ア、」と最初に感動詞を付け、強↓弱の抑揚を表出させていゝる。句の終りには句点「。」を付け、そこで一旦リズムは区切られる事になる。但し原詩の「句」が矢田部の「句」に対応しているかという、必ずしもそうではない。対応していない例が前掲傍線部分である。原詩は四句だが、矢田部は

六句に訳している。

矢田部はまず HAMLET から「句」の概念を導入した。圏点も強弱を表すと思われるが、これは後から井上巽軒（哲次郎）が「井上巽軒曰、千古同感」のように、二箇所の評言とともに付したもので、「詩抄」収録時には削除されている。

矢田部には明確なバンクチュエーションの自覚はなかったものの、それらを区切り符号と認識し、「句」としたようである。

次に発表されたのは、同じく一八八二年の郵便報知新聞の四月六日、七日の紙上の小言欄であった。尚今居士（矢田部尚吉）の「グレー」氏墳上懷旧の詩である。六句二九連（節）で、碑文の部分が六句三連（節）である。改行、句読点を版面のままに引用しておきたい。

山々かすむいりあひの。鐘はなりつつ野の牛は。徐かに歩み帰り行く。耕へす人もうちつかれ。やうやく去りて余ひとり。たそがれ時に残りけり（後略）

さて「節」についてだが、これはグレーの詩をそのまま踏襲したようである。原詩は四句二九連（節）、碑文が四句三連（節）で、「節」の数は一致する。原詩を次に引用しておきたい。

ELEGY WRITTEN IN A COUNTRY CHURCH-YARD

THE Curfew tolls the knell of parting day.

The lowing herd wind slowly o'er the lea.

The ploughman homeward plods his weary way.

And leaves the world to darkness and to me.（後略）

原詩では四行連（節）の形を取り、一句と三句、二句と四句に

それぞれ脚韻が踏まれる交互韻（cross times）の形をとっている。（後略部分も同じ）矢田部の訳詩は六句で一つの連（節）をなし、圏点、評言も一切なくなっている。

この矢田部の「新体詩」の後から、「句」「節」の意識は定着する。前掲の詩の他に「詩抄」的形式／版面を初めて採用した「抜刀隊」までに発表される詩篇は二篇である。巽軒居士（井上哲次郎）の「玉の緒の歌」が「郵便報知新聞」四月二十五日の小言欄に掲載され、次に、山（外山正一）の「キングスレー作悲歌一」が「東洋学芸雑誌」一八八二・四月に発表される。

井上巽軒の「玉の緒の歌」は五句九連（節）で、原詩「PSALM OF LIFE」は四句九連（節）である。「句」の数は違うが「節」の数は合わせている。また、矢田部が駆逐したはずの圏点が復活し、鳴鶴の評言も入っている。例として挙げておきたい。

業ハ久しく時は馳す。強き胸たも亦たえす。鼓の如く撃ち続け。一日く近くなる。死出の旅をそはやすなる。

鳴鶴曰坡翁所謂意長日月促之意

井上が圏点を打つことにこだわっていたことを示す、次のような記述がある。「外山博士の『抜刀隊の詩』などは、余程沢山圏点などを打つて載せた。それで世間にも大分注意を惹いたやうに思ふ。」というのがそれである。「詩抄」の圏点・評言が削除されているのは西田直敏の指摘があるように、外山、矢田部の留学時の詩集の見識によるものだろう。

次に発表された外山正一の「キングスレー作悲歌一」は一六

句三連（節）である。原詩は改行だけで区切るなら、七句三連（節）の構成となっている。

以上「句」及び「節」の発生過程を見てきたわけだが、それは「節」の数を原詩に合わせる形を採ってきたと考えられる。五月になると、「詩抄」的形式／版面が現われるが、次の章にて詳述したい。

三 「詩抄」的形式／版面と書物

『東洋学芸雑誌』（一八八二・五）には、「山外山正一」の「拔刀隊」が掲載される。次に冒頭の一連を抜き出しておきたい。

○拔刀隊

我は官軍我敵は

敵の大將たる者は

之に従ふ兵は

鬼神に恥ぬ勇あるも

起し、者は昔より

敵の亡ぶるそれまでは、

玉ちる剣抜きつれて

天地容れざる朝敵ぞ

古今無双の英雄ぞ

共に慄慄決死の死

天の許さぬ叛逆と

榮へしためしあらざるぞ

進めや進めもるともに、

死ぬる覚悟で進むべし（後略）

外山の創作で、七五十四句で六連（節）である。前掲のように井上巽軒が評言と圈点を付している。縦書きで、七五のリズムを一つの句として、一行に二句、上句と下句の間隔をあけるといふ形式／版面がここに誕生する。なお、「詩抄」採録時には、更にそれぞれの段において均等割付をし、上下を揃えている。「拔刀隊」以前に発表された詩篇を見て明らかのように、この形になっ

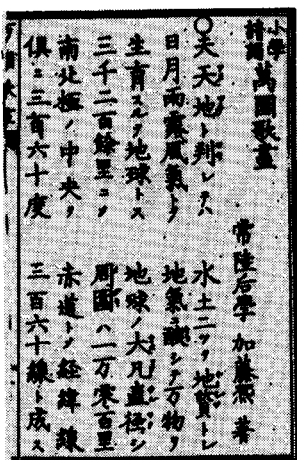
たのは、これがはじめてである。またこの後「詩抄」発刊までに「東洋学芸雑誌」に何篇かの「新体詩」が掲載されるが、全てこの形が踏襲される。冒頭には外山によって次のような注が付されている。「○西洋にては戦の時、慷慨激烈なる歌を謡ひて、士氣を励ますとあり、即ち佛人の革命の時、『マルセル』と云へる最と激烈なる歌を謡ひて進撃し、普佛戦争の時普人の『ウオッチメン、オン、ゼ、ライン』と云へる歌を謡て愛国心を励ませし如き、皆此類なり、左の拔刀隊の詩は即ち此例に倣ひたるものなり、／東京大学文学部長／、山外山正一」

これまでの外山の詩で「東京大学文学部長」と書いてあるものはない。これは歌と言つてもそれまでの「俗」な「童子」の「謡」ではなく、「東京大学文学部長」の新しい「歌」なのだという自負のように聞える。外山は「拔刀隊」からこの「詩抄」的形式を採用したのだが、これにはやはり「声」を出して歌うということが、前提とされていただろう。この形式が「拔刀隊」から採用されたというのは、示唆的である。「拔刀隊」は周知のように仏人ルルーが「大中小の喇叭にて調子を添え」陸軍の軍歌として採用される。

既に桂秀美が指摘しているが、選ばれた理由として、物語内容以外に、「敵の亡ぶるそれまでは／進めや進めもるともに／玉ちる剣抜きつれて／死ぬる覚悟で進むべし」というリフレインが最後の四句に組み込まれ、六連全てにあるという「歌」の要素を満たしていたということが挙げられる。

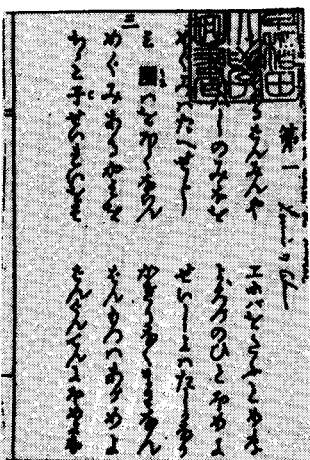
もう一つの「歌」の要素として、七五の韻律が挙げられる。七

図2



【小学万国歌尽】
附録 万国歌尽

図3



【教のうた】二八七四 横浜（オルチン文庫復刻版）

五の韻律が近世からの流れの中にあり、そのリズムが通俗性を持つことは既に菅谷規矩雄が指摘している²³。菅谷は開化期の啓蒙家達が「七五調の無構成的な連鎖様式に、かれらの「へ知」にたいする信仰を同調させ、へ知識の無限拡大にひとつの大衆的な定型をあたえようとした」ことを指摘した。「へ知識」の拡大に七五のリズムを利用した例としては、福沢諭吉の『世界国尽』が挙げられる。福沢は七五のリズムの通俗性に目をつけその形式を採用した。しかし、福沢の書物は七五のリズムを一つの句として、一行に二句、上句と下句の間隔をあけるという形式／版面ではない。管見によると、七五のリズムで、この版面を採用している明治初期の文献は、和讃か教科書（図2）、あるいは八七、七七、と一定しないリズムではあるが讃美歌（図3）にしか見られない。それぞれの例を挙げておきたい。

和讃は「四十八願成就シテ／正覚ノ阿弥陀とナリタマフ／タノミヲカケシヒトハミナ／往生カナサダマリヌ」²⁴（和讃啓蒙録「内田寛寧 一八八二・十一 国会図書館蔵」のように、仏の功德を説くものである。讃美歌も「神」を讃美し教えを説く。

教科書についてであるが、例えば佐藤春治『小学歴史代譜』は天照大神からの天皇の系譜を七五で辿り、それぞれの業績を暗記できるように配慮している。また加藤照の『小学万国歌尽』は世界の地理を、『小学天文歌尽』は天文学をうたっている²⁵。『小学万国歌尽』の自序には「以便于童蒙。使之易誦長而弗忘其益不尠矣」とあり、「童蒙」のために、覚えやすく、忘れにくい工夫をしたことが記されている。

これらの縦書きで、七五のリズムを一つの句として、一行に二句、上句と下句の間隔を一定にするという形式／版面が採られた、明治初期の書物が対象とする読者は、これから〈啓蒙〉される存在であった。和讀や讚美歌は寺や教会といった限られた空間で、同じ信仰をもつもの、あるいは志すものの中で、声を揃えて誦し、拝む／祈るという身体的行為とともに享受されたと考えられる。教科書は教室という空間で、〈暗記〉という目的を持つ児童によって、声を合わせて誦んじられるものであった。書物の体裁をこのようにすることによって、どこでリズムを切るのか一目で分かるようにする必要があったのではあるまいか。それはひとつの解釈共同体を形づくる為の手段であったと言える。川本皓嗣は人がどういいうときにリズムを感じるのかを、次のように説明している。

それは、何かの目印（標識）がある一定の間隔で並んでいるとき、あるいはそれほど一定ではなくても、ついそうなることを予期してしまうほど、規則的に並んでいるときです（中略）たとえば電車の窓から見てみると、電柱が一定の間隔をおいて前方から現われては、うしろへ消えていきます。その周期的なリズムに慣れてしまうと、人はそうした型の繰り返しを期待するようになります。そして、たまたま電柱が長いあいだ途切れたりすると、ふつうなら電柱があるはずの場所⁽²⁵⁾で、肩すかしのような感覚を味わうことになります。

つまり縦書きで、七五のリズムを一つの句として、一行に二句、上句と下句の間隔を一定にするという形式／版面は、読者に

リズムの「目印」を意識させるものであったと考えられるのである。七五のリズムを持つ句と句の間に、視覚上の空間が空くと、どうしてもそこで意味の区切れ、息継ぎの区切れを意識せざるを得ない。詩のリズムは歩調を揃えるように、集団の声によって刻まれていく。「節」⁽²⁶⁾の間の空行も、物語内容の句切れを感じさせる。それは、書物を共有している読者間の共通感覚であり、メロディを同じくする「歌」詞のようなものとなる。

また、書物の形態ということに目を転じるならば、讚美歌は片手で持てる一・五×一六センチというサイズが多く、教会で歌うという行為を前提とされている。しかし「詩抄」は和綴じの菊版一五・五×二二・七センチというサイズを採っている。これは前掲の同時代の教科書と同じサイズであり、両手で持つか、書見台に載せるのが適当なものである。後の「新体詩歌」⁽²⁷⁾が片手に乗るサイズ（八・四×二二・六）で普及したことを考えると、なぜそのサイズを選んだのかは興味深い。これは声に出して誦することとは想定されていたものの、「童子」の戯れ歌ではなく、書見台で見るような、格調高い「新体詩」であるというマニフェストであると考えられる。

ここで、教科書の序文と「詩抄」の序文に共通する「童」という言葉に注目してみたい。前掲のように、矢田部尚吉は「グレー氏」墳上感懐の詩」に序を付しているが、西洋の詩を取り上げ、「其言語ハ皆平常用フル所ノモノヲ以テシ敢テ他國ノ語ヲ借ラズ又ハ千年モ前ニ用ヒシ古語ヲ援カズ故ニ三尺ノ童子ト雖モ苟クモ其國語ヲ知ルモノハ其詩歌ヲ解スルヲ得ベシ」とその利点を

記している。矢田部は詩語を「平常用フル」語から選ぶべきだと考え、「三尺ノ童子」にも「解スル」ことのできるものと定義していた。しかし、それは榊祐一のいうように、「三尺ノ童子」と「いえども解し易い『詩』という形でとらえられていたのであって、それは決して「閭里童稚」向けの『詩』ではなかった。」と⁽²⁷⁾言える。教科書の文章は「童蒙」の暗記の手段としての七五調であつたわけだが、『詩抄』のそれは榊のいうように「文体の民主化」俗化」を⁽²⁸⁾目指したものと⁽²⁹⁾言えよう。しかし、「文体の民主化」俗化」といっても、俗謡のレベルを目指したわけではない。『詩抄』発刊以前の近世の書物と比べることで、『詩抄』の独自性を浮かび上がらせてみたい。

四 江戸からの流れ―『新体詩抄』的形式／版面

『詩抄』に先行して、縦書きで、七五のリズムを一つの句として、一行に二句、しかも間隔をおいて上下を揃えるという形式を採用しているものの一つとして、一八六一年（文久元年）に『捨子教戒の謡』が京師書林から出される。作者は出雲安来宿の徳応寺住職義天とあり、女子に読ませたいと仮名文字で著したようである。⁽³⁰⁾

山住正巳の調査によると、『捨子教戒の謡』は「辺地の貧民の悪風である堕胎・間引きを戒めるためにつくられたもの」で、「仏教思想にもとづき、殺生の罪深きこととその報いとを教え、子育ての理解を助けるために絵を加えている。さらに文末には、平仮名・片仮名・類似仮名の三体を表に記し、仮名を読む手助け

とするなどの教育的配慮が見られる」ということである。⁽³¹⁾また漢字には全てルビが振られている。本文のほかに「宗徒用心」の下巻一二〇章中の十章あまりを収録しているが、内容は殺生一般の戒めである。住職の書ということから、和讀の形式を参考にしたとも考えられる。二四連中の冒頭部分を次に引用しておきたい。

世に哀^{あは}れる^る挙動^{きやうどう}は
其身^{そのみ}貧^みしき世渡^{よわた}りに
育てん事^{こと}のならぬ故^{ゆゑ}
いへば一おう理^{ことわり}はりの
無慈悲^{むじひ}なりける限りなり
熱き湯^{あつゆ}や茶^{ちや}を飲むときは
冷たるものを食^くすれば
その嬰^{えい}子を情^{なさけ}なく
殺すものこそ不実^{ふじつ}なれ

この『捨子教戒の謡』には「句」の概念が見られ、また、「節」の前身とも言えるものが発生している。前掲のように、物語内容が分かれるところに「〇」という記号が記されているのである。しかし一つの「節」に何句を入れて構成するという意識はなかったようで、一連は九句だが、二連は一五句というように、その数は決まっていな⁽³²⁾い。意味段落の様相を呈し、〈章〉とも呼べるものである。

この第一、二連（連と仮に言っておくが）には、〈嬰兒の発見〉とでもいうものが描かれる。一連は貧しくて育てられないという理由で子供を捨てるのは無慈悲であると説く。続く二連では嬰兒が胎内にいるときから、母と身体感覚を共にしていることが説か

れ、「殺すものこそ不実なれ」と嬰兒を口減らしのために殺してしまふことを誡めている。また見開きで、絵も挿入される。子を産んだ婦^よの笑顔の横で、鬼のようになって嬰兒を殺している姫が描かれ、対照的であるがゆえに残酷である。このように絵と「謡」で間引きを誡め、民衆をへ啓蒙^{きぼう}していくのである。

従来「詩抄」に関して、「讀美歌」「西洋詩」の影響が繰り返し指摘されてきたが、このような書物との共通点も看過できない。特に「捨子教誡の謡」は「詩抄」の後半「勸學の歌」(尚今居士「社会学の原理に題す」(山仙士)などを彷彿とさせる。同じ啓蒙・教訓的な内容を持つ、矢田部の「勸學の歌」と比してみたい。春の初花 秋の月 渾て此世の物事に わが学芸を省みて 夏のみどり葉冬の雪 心をとむる時あらば 過る月日を思ふべし(三連)

勉め勉めよたゆみなく
難き事とて厭ふなよ
教の山にしをりあり

進み進めよとみなく
学の海に船路あり
丈夫何かは怯るべき(九連)

「捨子教誡の謡」は直截的に「捨て子」の悪弊を語っていたわけだが、「勸學の歌」は「春の初花秋の月」などの修辭を入れることによって、より詩的になっている。唐突にそれらの語が使われているわけではなく、「わが学芸を省みて／過る月日を思ふべし」と、教訓内容につながっていくのである。また外山の「抜刀隊」と同じく、「勉め勉めよたゆみなく／進み進めよとみなく／難き事とて厭ふなよ」と、命令形を畳み掛けることによって、

リズム感を出し、語りかけるような効果をあげている。「詩抄」では「抜刀隊」の後に置かれ、「進めや進め諸共に／玉ちる劔抜き連れて／死ぬる覚悟で進むべし」というリフレインが残っているうちに、「勸學の歌」を読むのであるから、更に読者の気分は高揚する。「詩抄」はこれから「勉め」る若い世代に、七五調と命令形、「詩抄」的形式／版面を使い、巧みに克己心やミリタリズムを鼓舞していったのではなからうか。

五 終わりに

「句ト節」の発生過程、及び「詩抄」的形式／版面の系譜を、近世までの書物に遡^{ワル}って見てきたが、やはり「詩抄」から突然七五のリズムを一つの句として、一行に二句、しかも間隔をおいて上下を揃えるという形式が発生したわけではなかった。そのテクストには、縦糸として日本の往来物、教訓的な「謡」の系譜、横糸として西洋詩、及び同時代の「歌」集、教科書などの書物が織り込まれていたと考えられる。「詩抄」のリズムは、七五調によって刻まれただけではなく、「新体詩抄」的形式／版面によっても、醸成されるものであった。後に口語自由詩運動によって「破壊」されるリズムは、読者に「歌」を喚起させ、「新体詩」を享受する一助となっていたのである。

注(1) 御風は他にも「雅言を捨て、詩語を口語にすること」「詩調の自由」も訴えている。御風は詩界に於ける自然主義の主張の一貫として「形式の破壊」を訴えた。

(2) 例えは「新体詩歌」(竹内隆信編 一八八六・六 三香堂)(第一集から第五集の合冊本)「新体詩歌」にはさまざまな異本がある

が、第一集以外は、ほぼ「詩抄」と同じ形を踏襲している。「新体詞選」(山田武太郎編 一八八六・八 香雲堂)「新体愛国美談」(山口常太郎纂述 一八八六・六 出版内田鶴吉)「新体詩学必携」との合巻などが挙げられよう。

(3) 昔原克也は「七五二句一行の行分け」という言い方をしている。

「新詩の模索——『新體詩抄』の周辺」『人文論叢』NO 一九(一九九三 東京工業大学)

(4) 松原勉「新体詩抄」の詩論」にも「西欧詩から導入したものと素直に受け取って良い。」とあり「この句、節の分ち書きは、(中略)新体詩形提唱における新工夫の一つであった。」と結論づけられている。また氏は註にて「シェークスピアル氏ハムレット中の一段」において「句、節の分ち書き」がされておらず「各句の末尾に句点を付し、一行二十六字のベタ組みであ」ったことを指摘し、「キングスレー作悲歌」も同様であり、最初に句、節の分ち書きがされたのは「抜刀隊の詩」からであると記している。(第六章「日本近代詩論研究」より)「日本近代詩の抒情構造論」(一九九四・九 和泉書院)

(5) 日本において一般的には「句、節」の意識はなかなか根付かなかった。当時の英語教科書の詩と訳詩を比しておきた。

"Little drops of water / Little grains of sand, / Make the mighty-ocean, / And the pleasant land. / Thus the little minutes, / Humble though they be, / Make the mighty-ages / Of eternity."

Wilson Marcus *Reader of the school and family series The first* (1879 T. T. Iloo 国会図書館蔵)

「水ノ小サキ滴、砂ノ小サキ粒ガ大ナル大洋ト而して奇麗ナル陸ヲ作る斯様ニ僅カノ分トハ譬へ彼等ガ些細デ有ルト雖モ無限ノ大ナル年ヲ成ス」栗野忠雄訳述「ウキルソン氏第一リードル直訳」

(一八八三・三 出版栗野忠雄 国会図書館蔵)

(6) 桂秀美「詩の先行、詩の後行」『日本近代文学の誕生』——言文一致運動とナショナリズム——(一九九五・四 太田出版)

初出(一九九三・七「批評空間」第一期第十号 福武書店)

(7) 初出、訳詩等は西田直敏「新体詩抄」研究と資料」(一九九四・四 翰林書房)を参考に、同時代の資料を参照した。

(8) 山本正秀「第八章 小学国語読本の談話体採用」『近代文体発生の史的探究』(一九五・七 岩波書店)によると書き出し一段下げ、「。」の句読点、文頭の一字を大きく書くことを実施した中川謙二郎の「理科読本」(明治一九年一月、金港堂)が「いらつめ」同人のパンクチュエーションに影響を与えた事が指摘されている。一八八二年(明十五)当時、書き出し一字下げは一般的なものでなかった。

(9) William Shakespeare *HAMLET* (Act III SC. 1) (NY Cassell & Company 1886)

(10) 西田直敏が前掲論文で指摘している。なお次の一次文献を同時に参照した。井上哲次郎「新体詩の起源及将来の詩形」(一九一八・五「帝国文学」)

(11) 「新体詩抄」以前に句読法が日本に存在しなかったわけではない。亀井秀雄は春水や馬琴のテキストにおいて「句点までの表現は主題的、または包括的な「事」をまず提示し、それに対して読点を置いた二つの表現は、その「事」の敷衍、あるいはその「事」に伴う現象の並列列挙だったのであろう。」とし、読み手が「句読法を、歌舞伎の科白まわし、特に科白の間の取り方に合わせていた」ということは、容易に推測できる」ことを指摘した。亀井秀雄「第六章 章文体論」『小説「論」』(一九九・九 岩波書店)

(12) 本論では「句」と「連」という言葉を使うが、それぞれ「詩抄」、御風の言う「句」「行」と「節」「聯」と対応する意味で使用している。なお、「句」は現在も使われる術語だが「節」は「連」と記されることが多いので、「連」(節)と表記することにした。

- (13) Thomas Gray THE POETICAL WORKS OF THOMAS GRAY (London William Pickering 1851)
- (14) 土居光知は「英詩の翻訳と明治時代の新体詩歌」でグレーの詩と矢田部の翻訳詩の音律についての考察を行っている。それによるとグレーの詩は五音四行聯詩であるが、矢田部はそれを七五調六行聯詩に訳した。これを六音歩律四行聯詩に書き直すと、原詩と同じ四行聯詩となる。『言葉と音律』(一九七〇・八 研究社)
- (15) Henry Wadsworth Longfellow POETICAL WORKS (George Routledge & Co. 1866)
- (16) 前掲 井上哲次郎
- (17) 前掲 西田直敏
- (18) Charles Kingsley "THE THREE FISHERS" POEMS (London Macmillan And Co. 1893)
- (19) 尚今居士「鎌倉の大佛に詣で、感あり」坪井正五郎「西詩和訳」(九号六月) 尚今居士「カムプベル氏英国海軍の詩」(十号七月)
- (20) 倉田喜弘「解説」『日本近代思想体系18』(一九八八・七 岩波書店) 引用部分初出は『東京絵入新聞』(一八八五・七・十六)
- (21) 前掲 桂秀実
- (22) 「五 近世七五調」より『詩のリズム 続編』(一九七八・三 大和書房)
- (23) 神戸女学院図書館蔵オルチン文庫版「明治初期讀美歌」復刻版(新教出版社 一九七八・二)で調査した結果、十二タイトルルの讀美歌のうち、『詩抄』的形式／版面でないものは、一タイトルのみであった。それは高木玄眞の写本であるが、一行に三句を等間隔に並べ、二行で一連としている。
- (24) 『小学 詩話 歴代詩』(一八八二・六 出版 佐藤春治) 『小学 万国歌尽』(一八七七・三 出版加藤鹿) 『小学 天文歌尽』(一八七七・四 出版加藤鹿) (早稲田大学図書館衣笠詩文庫蔵)
- (25) 川本皓嗣「七五調のリズム論」川本皓嗣／小林康夫「文学の方法」(一九九六・四 東京大学出版会)

- (26) 竹内隆信編 (一八八六・七 三香堂) なお、前掲『新体詩林』は一〇・五×一八センチ、「新体詞選」は九・二×一二・四センチで、『新体詩抄』は同時代の詩集の中では、かなり大きい。
- (27) 柳祐一「言語(として)の地形図——『新体詩抄初編』の位置測定作業の一環として」『国語国文研究』(一九九八・三 北海道大学国語国文学会)
- (28) 近世において他に「詩抄」と同じ形式／版面を採ったものとして、現段階の調査では、往来物が挙げられる。『往来物大系』(一九九二・一一・一九九四・三 大空社)を調査したところ、『善悪種蒔 かねのなる木』(江戸時代後期 和泉屋市兵衛板 謙堂文庫蔵)『増補子尽童子教』(二七九八 寛政十年九月 村上勤兵衛(京都)板 謙堂文庫蔵)などが七五調で「詩抄」と同じ形式／版面を採っていた。いずれも内容は教訓的なものである。
- (29) 「江戸女性文庫57」(一九九六・十一 大空社) 原本は都立図書館蔵であり、東京大学にも所蔵されている。
- (30) 桜井由幾 前掲「江戸女性文庫57」解題
- (31) 山住正巳編注『子育ての書3』(一九七六・十一 平凡社)
- 引用の際、旧字体・変体仮名は新字体および現行の仮名に改めた。なお仮名遣いはそのままにした。
- 〔付記〕この論文は早稲田大学国文学会一九九九年度秋季大会の発表をものと大幅に改稿したものである。貴重な意見を下さった諸氏に心から感謝したい。また、国文学研究資料館特別共同研究員としての成果でもある。指導していただいた先生に深謝申し上げる。