

# さばかりの事

## 『一握の砂』三十一番歌をめぐって

河野 有時

明治三十九年二月、文部大臣官房図書課は「句読法案」の「第四章カギ」に「カギ八左ノ諸種ノ場合ノ右ノ肩ト左ノ脚トニ施ス」として、「對話ノ文」「獨語ノ文」「獨思ノ文」「引用ノ文」を掲げた。この「カギ」を用いているのが『一握の砂』の三十一番歌、

「さばかりの事に死ぬるや」

「さばかりの事に生くるや」

止せ止せ問答

である。一首はこれまで自問自答の歌として読み解かれてきた。つまり、心の裡なる「對話ノ文」が歌われているというわけだ。かかる理解の基本線は添うべきものであると思われるが、仮に「カギ」を外し、

さばかりの事に死ぬるや

さばかりの事に生くるや

止せ止せ問答

としても、心中の揺らぎはやはり自問自答として看取されるのではないだろうか。この「カギ」はただ発問を表示しているに留まらず、もっと微妙なあやを一首に齎していると見るべきであろう。小稿では「カギ」によって歌に對話を取り込む手法に着目し、一首におけるその機能や効果について若干の考察を加えてみることにしたい。

さばかりの事

「句読法案」は「現行ノ國定教科書修正ノ場合ニ則ルヘキ標準トナスヲ目的」としたものであつて、言うまでもなくここに初めて「カギ」「フタヘカギ」の符号が誕生し、その用法が規定されたのではない。例えば、明治三十七年三月に修正再版を発行した教育學術研究會編纂<sup>教師教科</sup>『國語典下卷』（同文館）は「文中に古語を引き或は對話を叙する時は、常に「」を用ゐる。これを括弧といふ。」としている。また、翌三十八年十二月の『日本文典講義』（早稲田大学出版部）で和田万吉は、「文中に施す記號は、其數少からざれど、最も重要にして缺くべからず、且つ多くの作文者に通用せらるゝものは、左の二三種に過ぎず」と述べて、その「（）」括弧「」に「」は、他より引用の語・句・文を表するものにて、「は此等の語・句・文の起端右肩邊に、「は其尾端左脚邊に附す。此記號は又、談話の文を地の文より區別する爲、外國語を國語より區別する爲などに用ゐらる」とした。「句読法案」は「教科書調査委員會ノ審議ヲ經」て、現状を跡付けたものなのである。

その経過、對話の表記方法の軌跡について、はやく杉本つとむは、『新著百種』シリーズの調査から、對話や独白に（）（）や「」が用いられるなどしている状況を明らかにし、「明治十八・九年から明治三十五年・四十年の間」に「種々の試みが、新しさと正確さと入りまじつて試行錯誤を繰り返した」と述べている<sup>①</sup>。また、飛田良文は多様な句読

四五

表示の試みを紹介するなかに、「我楽多文庫」の「美妙・紅葉・小波の三人がもつ、きわだった特徴は、会話表示の符号」であって、美妙は「、紅葉は（ ）（ ）（ ）、「と」「だが、今日の我々に馴染みの美妙流は「明治二〇年前後において、最も新しい注目すべき形式であった」と指摘した。明治初期にあつては、速記、翻訳、言文一致運動等のなかでさまざまな句読法が試みられたのであったが、新聞紙上を一瞥するだけでもその腐心のさまを窺い知ることができる。

明治二十年代初めに「朝日新聞」に連載された読み物の類、例えば「樹間八月」<sup>③</sup>では

片桐「荒木さんとやら、御主人は何歳とか仰しやツたナ……藤五郎は絹子の方を顧みて 藤五「ハイ確か四十四歳何ヶ月かにおなり遊ばします、奥様然うでございますナ……絹子は一心に眠りし良人の顔を見てをりしが、急に克己の方に向ひて 絹子「ハイ六ヶ月になりませす 片桐「シテ、本年の五月の初旬からでしたなア、御發病は…… 絹子「ハイ、先刻も一寸申上げましたが、日は確かに記憶しません、二日か三日でございましたが、例刻に退廳しますとすぐに、今日は少し気分が悪いからと申して横に成りましたが、その夜の十一時ごろから烈く發熱いたしました…… 片桐「その晩から譚語をお言ひですか 絹子「ハイ 片桐「その譚語は如何いふ事を……絹子は「ハイ……と言ひて答へかね藤五郎と顔見合すれば克己は尚も語を繼ぎて

のように、發話者を「の右上に記し、話しの終わりは一字分空白を設けることで示して」は用いられていない。現在通行している手法と比すれば雑然とした印象は否めないが、話しの語尾をよく見ると、次の發話に続いていくか地の文へと続いていくかによって「……」と「……」を使い分けるといふ細かな配慮もなされている。しかしながら、この規

格が標準であつたわけではなく、同時期の「虚無僧富士磐梯」<sup>④</sup>では

「御免下さいまし

表口の格子戸ひき明けて入きたりしは富澤町の太物問屋岩代屋が手代四郎三なり

「へい誰何でございますア

と立出たるは彼の猪苗代なる福島屋が息子太三郎にて近ごろ東京へ出來り俗に呼ぶ淺草代地新片町に一家を借りて住居をり

太三「これはお出なさい……四郎三さんサア誰も居りませんからズツと此方へお上りなすツて 四郎「それはお淋しうございませう……では御免下さいませ

太三郎は南草盆を出し茶など侘めて待遇すほどに四郎三は慇懃に挨拶して

となつており、對話の箇所は一字下げで示された。要は、話し手が交代するときや会話文から地の文へと移行するときにそれをどのように読者に知らせるかということが課題だったのである。

明治二十二年二月三日から掲載された「寫眞」<sup>⑤</sup>の

(廣井)家の事も知らさず小生の名も云はず唯呼に遣つたら來さうなものだが(お若)中々参りませんよ(廣井)そいつは何も閉口した「廣井が失望の状を見てお若は莞爾と打笑ひ

や、二十六日に始まつた「壺すみれ」<sup>⑥</sup>の

「爾つですか、成程

馭者は馬の手綱を留めて斜めに路上を見透したり「助公ちよいと見て遣れば宜い「見て遣りませう何ぼ何んだつて雨が降つてるから氣の毒だ「馬丁は早くも下に降り立ち捨蔵を抱き起こして

も、それを解消しようとする案出された型の一つであり、地の文へ移る際には「で話しが閉じられている。明治二十年代から三十年代にかけて凝

らされたこのような数々の趣向は、おそらく三十年代の中頃までに整理され、末年の「句読法案」を経て統合へと向かったのではないかと推測される。そして、その間にこの表記は短歌にも用いられていたのだった。

『明星』には明治三十三年九月の第六号に

禿にたる細筆もちて「我戀も今日を限り」とかきしるすかな

があるほか、同年十二月の第九号には晶子の

夕ぐれの戸により君がうたふ歌『うき里さりてゆきて歸らじ』

を見ることが出来る。翌年にも

小草云ひぬ『酔へる涙の色にさかむそれまでかくてさめざれな少女』

(鳳晶子「おち椿」第一号、明三四・二)

むつれつつすみれの云ひぬ蝶の云ひぬ『風はながはじ』『雨に幸あらむ』

(増田まさ子「若紫」第二号、明三四・五)

などがあつて、当初から引用や擬人的な手法に『( )』が用いられていたことを知ることができる。そのなかでも、まず目に付くのは井上賢順の

野の中に『美』を説く君の御聲消えて星の吹雪に崇きみすがた

(第一八号、明三四・一一)

や

さびしみの『秋』なる宮の新まゐり萩とも咲かぬ髪ほそき人

(『謝野晶子』とある日「卯歳第九号、明三六・九」)

天よりか地よりか知らず唯わかきいのち食むべく迫る『時』なり

(石川白蘋「沈吟」卯歳第一号、明三六・一一)

の類の、特定の語句を『』で括り浮かび上がらせている諸歌であろう。これは、括られた語の共通性からも、当代の西洋詩の翻訳の表記を借りたものであると思われる。このような歌は明治三十年代の後半にしばし

ば詠出されたが、明治四十年代に入ると、四十三年七月の『創作』(第一巻第五号)に掲載され、『桐の花』にも収められた

美しくし「夜」の横顔を見るごとく遠き街見て心ひかれぬ

などが詠まれはしたが、次第に数を減らしている。入れ違いに登場してくるのが

『なにゆゑに啼くや雲雀よ』『人ふたりさはなにゆゑに草にねむるや』

(平野万里「さくら貝」巳歳第五号、明三八・五)

のような『』によって対話を取り入れた歌なのであった。

対話形式の歌は明治四十年の秋の頃から目立つようになり、年が明けると『明星』終刊までに

『いまだ日は遠きか』『さなり昇るべくはや黒檀の階もなし』

(吉井勇「新詩社詠草」その拾八「未歳第一〇号、明四〇・一〇」)

『つなだれて何かもとほる』『眠るべきかくれ家とめてわれはもとほる』

(吉野白村「新詩社詠草」申歳第三号、明四一・三)

『汝はなごてさは餓ゑ訴ふ』『ただ訴ふ穀を食むらく生きたるわれは』

(長島豊太郎「新詩社詠草」申歳第五号、明四一・五)

『なごてさはその常磐木を培ふや』『君が功德をたたへむがため』

(西平守亮「新詩社詠草」申歳第六号、明四一・六)

『君道を迷へり』『否よゆく方を知らぬに迷ふことわりもなし』

(渡辺紫「新詩社詠草」其拾壹「申歳第八号、明四一・八」)

『何見ゆる』『眞闇のなかに君が面こは我が眼より追ひ得ざるかげ』

(松本民蔵「新詩社詠草」申歳第九号、明四一・一〇)

『そそ走る朽葉よあはれ何を追ふ』『捕へがたなき風の行方を』

(本告笹舟「新詩社詠草」終刊号、明四一・一一)

のほか多数が集散的に制作された。選歌欄にも

『我馬よ老いし瞳に何を見る』『物の命の末期をぞ見る』

（樋渡花明「馬」 平出修選 申歳第六号、明四一・六）

『何處より来て何處へか吹く風ぞ』『我また知らずただかくは吹く』

（川合紅浪「風」 石川啄木選 申歳第七号、明四一・七）

があつて、その流行の程を伝えている。

だが、この期に見せた急速な広まりは一過性の現象で、四十二、三年にかけては時に残響が耳に入る程度にまでになり、短歌史のなかに安定し、継続して広く歌いつがれる技法とまではならなかった。その要因を国崎望久太郎は「こうした対話形式は、三十一音の制約された形式のなかではほとんど成功を期することができない」からであると評したが、対話形式と短歌という詩型に生じる軋みは「三十一音の制約」にのみ由来するものではないように思われる。前掲の平野万里「なにゆゑに啼くや雲雀よ」の一首は、三十一音のなかに雲雀と草に横たわるふたりを上下のコントラストのなかに収めつつ、交わされたやり取りによって軽妙な気分をよく演出しているだろう。いずれは類型に墮してゆきそうな歌柄ではあるが、対話形式を導入せずにこれだけの要素を盛り込もうとすればかなりの難題となるに違いない。「三十一音の制約」はむしろ歌人の腕の見せ所であつて工夫を引き出す。対話形式の歌において問題となるのは、そうした詩型の長短ではなく、対話形式という行き方が歌という器に馴染むかどうかという根源的な問題なのである。

例えば、明治三十九年十月の『明星』（午歳第一〇号）に掲載された万里の

『誰ぞ立つはそともの夜のくらやみに』 方違にぞ来し人われは』

に着目してみよう。「誰ですか、そとの夜のくらやみに立っているのは」と問われて私は「方違に来た者です」と答えました、とでも解しておけばさして不自然でないように感じられる一首だが、ここでは重要な問題が素通りにされている。「こゝで留意しなければならないのは、「私は

を括弧の外に出して、「と答えました」を補った理解のあり方なのだ。そもそもこの歌は、「誰か」と問われて「私は方違に来た者です」と答えたのか、不審者に尋ねたところそのような答が返ってきたのか判然としない。あるいは、暗闇で耳にした会話を描き出しているだけなのかもしれない。』を用いた二人の対話の直截的な表現は、対話する二人の肉声だけを前面に押し出して、その設定までを詳らかにしないのである。一首の眼目は、ト書きや地の文のような説明的な文脈を退けて場面の現前性を極度に高めることにあると思われる。

中川一政は「創作詠草」（『創作』第一巻第七号、明四三・九）に次のような歌を寄せているが、ここには歌における「」の極限の姿を見ることができよう。

「われ死なば紀伊のわが子とふるさとの本念寺とへ告げくれよかし」すべての歌句を括弧に括ったこの一首は、私の肉声を描き出すとしているのか、そっくりそのままが私に託された言葉であるのか判断がつかない。前に置かれた「窓かけの白きに薬にほふあり昏睡の人の息のしづけさ（伯母の病に）」と読み合わせて、おそらく後者であろうと推測すると、その声の直截的な描写によって、まるでその場に居合わせたかのような臨場感が際立つてくる。そして、多くの真に迫った場面では、語られる内容が前景化しそれを語る行為自体の方はあまり意識されないように、この歌の場合でも背後の詠み手の影は薄らいでいるように見受けられる。だから、「と答えました」「や」と託された」を補足して、例のごとく「私」の表白であつたことに閉じられるような習慣的な鑑賞はこの種の歌の表現が志向するところではないのである。

一方、このような歌は、作中でも「私」をめぐって、通常の享受法に揺らぎを与えているのではないだろうか。先に万里の一首に対して示した受け取り方は、「私は」を括弧の外に出し、「と答えました」を補った

ものであったが、そこでは作中の「われ」の語を詠み手の「私」と重ね合わせる作業が行われている。通常、歌のなかに「われ」の語があれば、そう称している人物が仕手であり、独白、詠嘆していると考えるからだ。ところが、この万里の歌に関して言えば、作中の「われ」なる語は登場人物の一人を指すが、単にその言葉の発話者で、「私」とは別の人物であると想定しても特に不都合はないだろう。

若山牧水『別離』には

「君よ君よわれ若し死なばいつくにか君は行くらむ」手をとりていふが収められているが、対話形式でないもの、ここでも同様の現象が生じている。一首が、もし「」のない

君よ君よわれ若し死なばいつくにか君は行くらむ手をとりていふという歌であったなら、おそらく「われ」が手を取って言ったと鑑賞されるだろう。もし私が死んだらあなたはどこに行くのですかと（私はあなたの手を取って言ったという具合にである。ところが、第四句までが「」で括られると、われ／君の構図は反転可能になる。「もし私が死んだらあなたはどこに行くのですか」と（あなたは私の）手を取って言ったというように。どうも、『（）』によって歌に声を持ち込まれると、特に対話のみで開示された場では、そう言ったのか、言われたのか、主客の関係が一樣でなくなってしまう、人称を頼って無条件に「われ」の語に一首の世界を纏め上げるような読解が当然のこととはならなくなるようである。『（）』を用いて肉声を響かせる歌は、五七五七七の型に寄せて詠まれながらも、短歌という器に内在する「私」の機能を逆手にとった奇巧の作とでも評すべきかもしれない。

錦仁は和歌の形式を

「私1 は私2 はこう体験し感じた」と記す

として、「読者に対し、二人の私 は間違いなく同一人なのだと思わ

せる」表現機能を指摘したが、対話を取り込んだ歌は場面の現前性によって背後の詠み手である「私」が消失したかのようにしたり、「われ」の語が指示する人物が作中に立ち現れる「私」とは別人だったり、直線的に両者が結びつかなかったりして、「私」に収束していく歌の原理に對する異和を孕み込んでいる歌なのである。逆に言えば、このような歌を詠んだ歌人達はそういった歌の仕組みへの関心を不可避的に高めたに違いない。対話形式の歌には好みでもあるのか、同じ人物によって繰り返して歌われたのだが、啄木はこれを好んだ一人だった。

当該歌「さばかりの事に死ぬるや」／「さばかりの事に生くるや」／止せ止せ問答」が、例えば、「結論のない生の思索に飽き疲れた自分の心を描く」ような「心の中の自問自答」の歌であるとされていることは冒頭に述べたとおりである。一首が、

「断然文学を止めよう。」と一人で言ってみた。

「止めて、どうする？ 何をやる？」

「Death」と答えるほかはないのだ。実際予は何をすればよいのだ？

という「ローマ字日記」の混迷のなかに歌われたことまで透かし見せるかどうかはともかく、砂山から死ぬことをやめて帰ってきた不如意の男の像と相俟ってその物語を産出していることは確かであろう。しかし同時に、一首はこれまで述べてきたような短歌表現上の問題からも捉え返されなければならぬように思われる。そこで、当該歌の表現上の特徴を明らかにするために試みに土岐哀果『黄昏』の一首

『働かぬゆゑ、貧しきならむ、』

『働きても、貧しかるべし、』

『ともかくも、働かむ。』

を併置してみたい。

藤沢全はこれに「複数の労働者による対話を表面化させたかのごとくだが、作者自身の自我（もしくは分岐した自我間の）ささやきと解せないもない」との念入りな注を付した。少し倍率を上げて見れば、歌末の句点に対して、一行目、二行目の末尾は読点となっており、『』により各行の自立性が保持されながらも、『』で括られた中身は一文として読み下せるように作られていることに気付く。そのことが、複数の労働者の対話と一人の胸中での呟きという異なる読みを包み込むことを可能にしていると思われるが、倍率を緩めていればまず二人乃至三人の対話として目に飛び込んでくるだろう。一首の構図は、一行目（初句・二句）と二行目（三句・四句）の応酬が三行目（結句）に行き着いて打ち切られるという類で、これは当該歌と同型である。だが、当該歌は哀果『黄昏』の一首とは全く違った手法を取っていると見なければならぬ。

『一握の砂』三十一番歌において看過できないのは、一行目、二行目の発問がわざわざ『』で括られていることにもまして三行目はそうされなかったということなのである。

もちろん、『』の（ ）の使用が流行した際に、一首のなかで『』の（ ）を用いた部分と用いない部分を併存させた歌がなくなかったわけではない。しかし、それらは

『請ふ君よその面帕を。』『諾し汝も黝の服を。』『一方に去る

』（北原白秋「新詩社詠草」『明星』未歳第一号、明四〇・一一）  
『鐵の管そは何處まで走れるや』『工人』『われも知らぬ境に』

（吉井勇「新詩社詠草」『明星』申歳第一号、明四一・一一）  
「何處へ行く」「知らず」と誰か云へるとき運命の戸は音もせであく（萬造寺齋「灰色と桃色と」『スバル』第二年第二号、明四三・一二）  
のように、対話とその状況の説明に分かたれていた。対して当該歌の結

句は、基本的に「」で括られていない地の文でありながら説明や補足ではなく、発せられた疑問に直接答えるように配されている。一首の妙は「」を使用した直截的な表現によって、まず生の声を想起させておいて、本来的には階層の異なるはずの地の文をもってそれに応じてみせた点にあると言えるだろう。「止せ止せ」が議論している何者かに直に語りかける印象を醸し出すこともあって、議論の場において示された見解の一部かと見紛うほどのこの結句は、「」に括られないことで、こう表白する「私」の存在が紡ぎ出されるように織り成されたものだったのである。そうして浮上してくる「私」は紛れもなく、背後の詠み手である「私」と結ばれる歌を歌たらしめる一人称の主体であろう。

別言すれば、止せ止せ問答、という結句はこの表白が「私」の現在のな発話の形をとっていることを露にしているのだ。そのために、一行目二行目の

「さばかりの事に死ぬるや」／「さばかりの事に生くるや」

は、一端、そういう声飛び交う現場に配置されても、結句に至って「私」の現在のな発話の形のなかに据えられたものとして位置づけ直されることになる。それでも意味付けなく投げ出されたこの言葉の発信者や受信者の具体像を掴むことは不可能だろうが、それらの声は「私」のなかで再現前化されたものとして響いてくるだろう。一首が自問自答の歌と解される所以はそういった点にもあるように思われる。

しかし、生の意義を突き詰めようとする声が「私」の胸中に響いているとしても、「私」が生をめぐる究極的な問題に対して声を上げて切り結ぼうとしているわけではないことは言うまでもない。むしろ、この歌の表現は、対論の場に直接的に介入せず、この深刻な問いに対して距離を置いて押し黙る「私」の位相を浮かび上がらせているのではないだろうか。一首は明治四十年頃からの一時期に集中的に詠作された対話を取

り込む技法を用いながら、直接的な発話を交わす者と相対する沈黙の裡に言葉を反芻する「私」を歌い上げていたのである。

上田博はこの歌について

五句の「止せ止せ」に、切羽詰まった心情を言葉のやりとりの範囲の中に押し込んでおこうとする心の動きの微妙が示されていよう。

と看破したが、そのように心が動く状況の一つに、現在のな発話の形がとられる詠作のいまそのときがあったかもしれない。「止せ止せ問答」とは異なる結句、問いに対する答たり得る結句の詠出に逡巡した揚げ句にこう言いさしてしまった作歌の場を思い描くのは無用の詮索というものではあろう。けれど、生きるか死ぬかというような問題を歌詠むことでしばらく留め置いているあり様は如何にもこの歌人らしいように思われてしまう。

付記 引用は『石川啄木全集』（昭五十二年一月）昭和五十五年三月によった。引用に際してルビは省略した。

## 注

- ① 杉本つとむ「句読点・記号の用法と近代文学」『国文学研究』第三五集、昭四二・三
- ② 飛田良文『東京語成立史の研究』（平四・九、東京堂出版）なお、大熊智子は「引用符を用いた会話文表記の成立」（『東京女子大学日本文学』第八四号、平七・九）において、鈎括弧の史的考察から会話文を表示する鈎括弧の「開きの部分は庵点から、閉じの部分は鈎画から変化したものだと考えられる」と結論づけている。
- ③ 明治二十一年七月十日（第一回）～九月五日（第五十回）。引用は九月二日（第四十八回）の一部である。
- ④ 明治二十一年七月二十九日（第一回）～八月三十一日（第廿九回）。引用は八月二十五日（第廿四回）の一部である。

- ⑤ 明治二十二年二月三日（第一）～三月九日（第三十）。引用は三月二日（第二十四）の一部である。
- ⑥ 明治二十二年二月二十六日（一）～四月十四日（四十）。引用は三月二日（五）の一部である。
- ⑦ 『明星』以前の歌で対話を用いた例として、佐竹寿彦は『全釈 みだれ髪研究』（昭四〇・一〇、有朋堂）において『現代短歌大系 第一巻』（昭二七・四、河出書房）にも収められた明治三年五月十二の「読売新聞」紙上の「わか菜會詠草（其五）（つゞき）」から、一晶の  
ひらくと散りかふ花を追ひゆきて「まてよ」と小蝶「春を語らな」を示し、「當時の新體詩からの攝取であらう」と指摘している。  
山本健吉は『漱石 啄木 露伴』（昭四七・一〇、文藝春秋）において「このような問答体の歌は、『明星』に流行して、いたと述べている。また、草壁焰太は『二つの流星 啄木と啄木』（昭五一・六、日貿出版社）に、「カギカッコを使ったセリフ入りの歌は万里が流行させていた形である」と指摘している。
- ⑧ 国崎望久太郎『増訂 啄木論序説』（一九六六・一、法律文化社）
- ⑨ 若山牧水『路上』（明四四・九、博信堂）には同工の  
『あれ見給へ落葉木立の日あたりにすまいよげなる小さき貸家』がある。
- ⑩ 一連は、「窓かけの」の一首のあとに、「」を用いた  
「かくありて起ちうべき日も計られず老いたる友に逢はまほしさよ」  
「われ死なば紀伊のわが子とふるさとの本念寺とへ告げくれよかし」が続いている。
- ⑪ 錦仁「西行地獄絵の歌」（『国文学』第三九卷第一三三号、平六・一一）  
錦は「大切なのは、私<sub>2</sub> は 私<sub>1</sub> に対し常に別人になりうる可能性をはらむことである」とし、私<sub>1</sub> と 私<sub>2</sub> の関係性から「和歌独自の虚構化」や「和歌という機能体のもつ巧みな 仕掛け」を明らかにしている。
- ⑫ 岩城之徳は『石川啄木必携』（昭五六・九、學灯社）で、「啄木の歌における問答形式は珍しい」とするが、  
『誰そ先きに疎みそめしは』『君ぞ』とはかたみにいはず涙こぼれぬ

のほか、「石破集」の三首  
 (『新詩社詠草』、『明星』未歳第八号、明四〇・八)

『いづら行く』『君とわが名を北極の氷の岩に刻まむと行く』

『なにを見てさは戦くや』『大いなる牛ながし目に我を見て行く』

『工人よ何をつくるや』『重くして持つべからざる鉄槌を鍛つ』

(『明星』申歳第七号、明四一・七)

や、歌稿ノートにも

『検非違使よなかく我を縛せるや』『汝心に三度姦せり』

『何故に手をばとらざる』『見よそこをわが亡き父に肖し人ぞゆく』

(『暇ナ時』)

『何思ふ』『我大いなるいつはりに満都の士女を驚殺せむず』

(『明治四十一年作歌ノート』)

等を見ることができ。また、選歌欄でも、既に引いた「風」の題に加えて明治四十一年八月申歳第八号の「見」でも上崎清太郎の

『何か見る』『はた知らざれどかの海をただ我見るに心足らねば』

を取っており、手法の一つとして十分意識していたと思われる。

- ⑭ 今井泰子注釈『日本近代文学大系三三 石川啄木集』(昭四四・一二、角川書店)

- ⑮ 山本健吉『漱石 啄木 露伴』(昭四七・一〇、文藝春秋)

- ⑯ 『ローマ字日記』四月十七日

- ⑰ 『和歌文学大系七七 一握の砂・黄昏に・収穫』(平一六・四、明治書院)

- ⑱ 上田博『石川啄木歌集全歌鑑賞』(二〇〇一・一一、おうふう)

(東京都立航空工業高等専門学校校助教授)