

国学者、松山高吉の日本語聖歌・讃美歌の翻訳と創作 ——語彙と詩形を中心に——

長畑俊道

1 はじめに

明治5年に讃美歌〈Jesus loves me, this I know〉が訳されて以来、明治23(1890)年の初めての共通讃美歌である『新撰讃美歌 楽譜付き』まで約40種類の日本語讃美歌集が編纂・出版された¹。『新撰讃美歌』は、各派共通のものが期待されるなかで組合教会と一致教会の協力で編纂されたものである。この讃美歌集の編纂に松山高吉(1847-1935)は大きく貢献した。

松山の讃美歌労作²は、組合教会の一員として、明治7年の前田泰一編の『讃美歌』8編の内の2編の創作讃美歌の寄稿から始まる。この歌集は歌詞のみの掲載であるため、旋律との関わりが明らかではない。しかし、大変よい評価を与えられている³。また、同年、39編からなる同派の『讃美歌 いと高きにおいては』では、序文を執筆した。この序文は後でみるように『古今和歌集』の伝統を背景にした松山の讃美歌労作の指針を示す重要な考え方である。さらに、明治23年の『新撰讃美歌』の編纂では中心人物として、英語讃美歌の翻訳、既存の讃美歌集の部分改訳、自身の讃美歌創作などを行った。その後転会した聖公会でも編纂委員として『古今聖歌集』(明治35年)に携わることになる。一方で、ドイツのフレーベル主義の幼稚園教育を日本でいち早く取り入れたアメリカの女性宣教師A.L.ハウ(1852-1943)⁴を、国文学者であり唱歌作者でもあった大和田健樹(1857-1910)と共に助け⁵、『幼稚

*本論文は日本キリスト教団信濃町教会からの研究助成によって行われたものである。

¹ 下山嬢子 校注『新体詩 聖書 讃美歌集 新日本古典文学大系』(岩波書店、2001年、585頁)

² 音楽学では、作曲、編曲、編集、主題の変奏、和声付け、歌詞付けなど音楽的な領域での作曲的な技法に関わる活動に関して「労作(ろうさ)」という言い方があり、ここでは讃美歌に関わる編集、訳業、改訳、歌詞付け、言葉の訂正、編曲などすべてを含めて「讃美歌労作」とよぶことにする。

³ オルチンは、松山と奥野を日本人クリスチャンの讃美歌の先駆者として認め、初期の讃美歌の成功が、翻訳によらないものであったことが一因であると考えた。オルチン「日本の讃美歌」(手代木俊一訳『讃美歌・聖歌と日本の近代』所収、音楽之友社、1999年)330頁。(原題 “Hymnology in Japan” by G. Allchin, in Proceedings of the General Conference of Protestant Missionaries in Japan, held in Tokyo October 24-31,1900, Methodist Publishing House, 1901)

⁴ アメリカン・ボード宣教師。1987(明治20)年に来日し、頌栄保母伝習所(現在の頌栄女子短期大学)を創立する。

⁵ 大和田とキリスト教の関わりについては以下の論文を参照のこと。手代木俊一「真白き富士の根と讃美歌」

園唱歌』⁶（明治25年）などを翻訳、編纂し、幼児教育関連の書物も出版する⁷。これは、音楽取調掛が出版した『小学唱歌集』（1881年）や『幼稚園唱歌集』（1887年）の音楽性に不十分さを感じたハウが、自らが保母として活動していたアメリカ時代に用いていた唱歌を編集したものである。季節の歌、行進曲、指遊びの歌などさまざまな種類の歌を集めたものであるが、礼拝や祈りなどキリスト教讃美歌も多く含まれている⁸。

このように明治讃美歌史⁹の中で、松山高吉が果たした功績は多大であり、奥野昌綱（1823-1910）、植村正久（1858-1925）と並んで重要な存在となっている。しかしその実態はほとんど明らかにされていない。日本聖公会の林正樹司祭による著作は、讃美歌・聖歌に関する松山の業績に初めて光を当てたものであり、この研究がなければ今回の共同研究へとは導かれなかったであろう。膨大な史料の収集とその所在を明らかにした林氏の史料研究は、これからの松山研究の礎を形成した¹⁰。しかし、聖職者としての林氏の視点は、日本聖公会の初期の日本人宣教者としての松山高吉の思想的な意義を、聖歌の内容から明らかにしようとするものであり、旋律や詩形など讃美歌制作の具体的なプロセスの著述には至っていない。今後の課題の一つは松山の讃美歌労作に焦点をあてた研究であり、特に、讃美歌創作と翻訳における詞と音に関わる松山の理解を明らかにすることである。本論は、国学者としての松山という視点から、主に歌詞と詩形に注目し、松山の讃美歌労作の実態の一部を明らかにするものである。

（フェリス女学院大学音楽学部紀要2、1997年3月）、37-50頁及び51-60頁。

⁶ 94曲からなるこの歌集には、朝の礼拝や祈りのための歌から季節の歌、花の歌など自然の歌、それに指遊びや輪遊の歌から五官の歌が含まれている。

⁷ フレーベル主義のお遊戯の教則本のアメりカ版の翻訳責任を担っている。富田博之他編『日本キリスト教児童文学』（国土社、1992年）、72頁以下。白川蓉子「フレーベルの『母の遊戯と育児歌』の教育的意義とアメリカ、日本での受容の検討：その2日本での受容と「遊戯唱歌教材」としての意味」（神戸大学発達科学部研究紀要、5（1）：61-76頁。

⁸ この曲集は後述する手代木編の『明治期 讃美歌・聖歌集成』の第40巻に収められている。94曲の原曲の70%は、Cala B Hubbard *Merry Songs and Games* (1881)、及び Eleanor Smith *Songs for Little Children* (1887) からの出典であることが近年明らかになっている。西海聡子「A.L.ハウによる『幼稚園唱歌』の出版」（東京家政大学研究紀要、第56集（1）、2016）、21-30頁。

⁹ 英語の[hymn]といえ、基督教の礼拝で会衆によって歌われる「詩」のことを意味する。音楽のことは[Tune]という。これらが日本語化されたとき、明治時代にはいろいろな呼び方が試みられ、それらは歌集の標題にも表れている（「たたへのうた」「讃美之歌」「教えのうた」「宇太登不止」「宇太之不美」など）。現在では[hymn]をプロテスタント系では「讃美歌」（または賛美歌）、カトリック・聖公会系では「聖歌」という。そして音楽の部分を「チューン」と言い、これは「旋律」のみを指す。というのも、和声の部分は、西洋ではもともとオルガニストが即興で伴奏付けしていたので、この概念には含まれない。今回の発表では、松山が聖公会に改宗する以前の『新撰讃美歌』を対象とするので、「讃美歌」で統一するが、聖公会時代の部分に言及する時には「聖歌」の用語を用いる。なお音楽の部分を「旋律」とよぶことにする。

¹⁰ 林正樹『聖歌・讃美歌の宣教思想 松山高吉におけるエキュメニズムの萌芽』（かんよう出版、2013年）

2 松山の讃美歌労作について

松山の讃美歌に関してまず取り上げられるべき資料は、手代木俊一氏による『明治期 讃美歌・聖歌集成 全42巻』（大空社、1998年）である¹¹。これは、当時の讃美歌の復刻版であり、カトリックからプロテスタント、幼児讃美歌までを網羅しており、松山が関係した讃美歌の基本的な情報を得ることができる。

また、神戸女学院大学の図書館に保管された「オルチン文庫」がある。オルチン (Rev. George Allchin, 1852-1935) とは、米国伝道会 (American Board of Commissioners for Foreign Missions) から日本に派遣された宣教師で、かつ音楽の専門家でもあった。彼が所蔵していた文献や讃美歌集は、彼の死後、一括して神戸女学院に寄贈された。これを「オルチン文庫」と呼ぶ。1970年代よりこのオルチン文庫の資料整理が始められ、その一部が公開・出版され¹²、その後も資料集と研究論文集が発刊されている¹³。

この「オルチン文庫」には『新撰讃美歌』を編集するに当たって、松山自身が参照した『聖公会歌集』（1883年）がある¹⁴。この歌集には、松山の手によって朱書きの訂正の言葉が書き込まれている¹⁵。『聖公会歌集』の9行ほどの短い英文序文には、協力者の名前があげられており、ここからは三つの伝道団体の協力体制がうかがえ¹⁶、松山は、教派を越えた合同の新たな讃美歌編集に当たって、この協力体制に眼をつけて、この聖歌集に関心を寄せたのではないかと考えられる。歌詞の作者の原意を大切にしつつも、既成の詞に訂正を加え、部分的に変更するという労作は、16世紀以降の欧米の讃美歌では頻繁に行われてきた¹⁷。詩情のオリジナリティは残しつつも、後世の人が、許可なく歌詞に部分的な変更を加えるという音楽的労作は、讃美歌固有のものであろう。この点で、讃美歌の原作者のオリジナリティは、ミサ曲やモテト、アンセムなどの教会音楽の作詞作曲のオリジナリティとは異なる。いずれにせよ、このことが讃美歌において、翻訳者がどの原詩から翻訳しているのか、という

¹¹ 手代木氏には本集成、及び前掲書（『讃美歌・聖歌と日本の近代』）のほかに、『日本プロテスタント讃美歌・聖歌史事典』（港の人、2008年）、「明治と讃美歌 明治期プロテスタント讃美歌・聖歌の諸相」（明治学院大学博士学位論文、2014年度）など多数の論文がある。

¹² 『覆刻明治初期讃美歌』（新教出版、1978年）や『覆刻 楽譜并讃美歌』（新教出版、1991年）。それぞれに詳細な解説書がついている。

¹³ 茂洋編『新撰讃美歌資料集』（神戸女学院大学、1993年）、同編『新撰讃美歌 研究』（新教出版、1999年）。

¹⁴ 『聖公会歌集』は1883年（明治16年）、アメリカ聖公会の宣教師T.S.チング（1849—1927）により編纂された145の詞からなる歌集である。

¹⁵ 茂洋編『新撰讃美歌研究』、11頁。

¹⁶ 手代木（2008）、225頁参照。

¹⁷ 例えば、Philipp Wackernagel *Das deutsche Kirchenlied, von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts, I-V* (1990 [1864], G. Olms Verlag, Hildesheim)などを参照すると、多様な歌詞が掲載されている。

ことを判別することを難しくしている。この『聖公会歌集』の訂正に当たって、松山がこの習慣をどのように知り、この「訂正」という労作をどのように理解し、受け止めていたのか、という問題は興味深い。

以上のように松山の讃美歌労作は、現在確認できる範囲では、①讃美歌創作、②讃美歌序文の執筆、③既成歌詞の訂正 ④既訳の翻案、改訳、⑤英詩からの新訳、⑥讃美歌集（唱歌集）の編集、など、讃美歌全般に関係していることがわかる。本論では、『新撰讃美歌』とそれ以前の彼の創作讃美歌と序文を対象を絞り、松山の用いた語彙と詩形について、国学者としての松山の「日本的伝統を加味したキリスト教」の実像の一部を考えたい。

3 語彙について

本論にあたり分析の対象とした讃美歌は、創作讃美歌（18編）、書き込みのある『聖公会歌集』（53編）、新訳（12編）である。53編の書き込みのうち、『新撰讃美歌』にそのまま採用されたものは14編、採用されずに他の訳で採用されたものは15編、讃美歌そのものが採用されなかったものは24編である¹⁸。この節では神道的な用語法に注目し、語彙を抽出してみよう¹⁹。

1) 「神のいるところ」の表象

まず松山が用いる語彙として、指摘しておきたいのは「みくら」である²⁰。創作讃美歌には用いられていないが、改訳には5編の例がある²¹。

『新撰讃美歌』【69】の258番（【69-258】）の例をみると、原詩【CHB-1303】では第一節で、[Before the Lord we bow, The God who reigns above]、第二節の冒頭で[The nation thou hat blessed]と歌われる。直訳すると「私たちが跪く主より以前に、天で統治する神、あなたが、その国家を祝福した」となる。松山は【69】では、「あめなるみくらに めぐみのひかり」と改訳する。すべてを治める神の坐を「みくら（御座）」と表現した。

【69-15】では、原詩【CHB-84】の三節は[We shall surely reign with Christ in endless day]であり、改訳前の【15-52】の三節では「みくににぞゆき キリストとながく そこにぞすまはん」とキリストと共に住む場所として「みくに」と表現されていたものを、松山は

¹⁸ 茂、前掲書、11～94頁。

¹⁹ 本論で用いる略記号:【 】内の数字はオルチン文庫の目録番号に対応し、ハイフン以下は讃美歌番号である。（神戸女学院図書館編、「オルチン文庫目録」『覆刻明治初期讃美歌解説』所収）。【15】『讃美歌并楽譜』（カーチス編、明治15年）、【50】『聖公会歌集』（ティング編、明治16年）、【69】『新撰讃美歌 楽譜付き』（讃美歌委員会編、明治23年）、【CHB】*The Church Hym Book*, E.T. Hatfield, 1872）。

²⁰ この時代の特徴の一つとして、天皇や神的な敬いを表す接頭辞「み」をつけることが多いが、松山は特にその傾向が強い。

²¹ 【69-258】 【69-15】 【50-11】 【50-39】 【50-51】。

【69-15】の三節において「うけしみことば こころの畑に よき果をむすびて あめなるみくら（庫）に たくはへしめよ」と改訳し、「キリストとともに(with Christ)」を削除した。心の中は「畑」であり、その畑は「果」が結ばれ蓄えられていく。あえて「キリストと共に」と語らなくとも、天の場所がイエスと共にいる「みくら」であるという松山の理解が示されている。

さらに、[He sits at God's right hand]は、【50-39】では「みちちのみぎに いきましませり」と訳された。松山は、【69-87】の1節から6節すべてを「みちちのみぎのみくらにませり」に修正した。天の父の右の座が「みくら」となる。

ここには三種の「くら」（座、鞍、庫）が出てくる。「座」と「鞍」について、辞典的理解によれば、前者は「一段高いところに棚状に設けられた場所で、神や貴人の座す場所」を意味し、後者は、「馬の背に置き、人の尻が座する所」で両者は「何かが置かれる場所」という意味で同根である。一方「庫」は、「物を入れて置く場所」で、大野氏によると『妙義抄』ではアクセントにも相違があり別語とされる²²。一方『時代別国語大辞典上代編』²³では、「座」の項に「高い柱の上に板を水平に置き、神を招き迎え、祭るのに用いるものをクラと呼んだが、本来は、倉庫のクラも地名の岩倉のクラも鞍も高い所に設けられた場所の意である」とあり、この三者の基本概念的共通性を認めている。松山は、上代におけるこの語彙の語法を理解して使い分けているのか、「くら」の意味を異なる意味として捉えているのか、さらなる考察が必要である。いずれにせよ、この語歴を考えると、松山が、天という高い所にある表象を「クラ」という言葉で共通理解して示そうとしているということは言えそうである。

2) 「私たちのいるところ」の表象

松山は、私たちの世界を「しろ」として表現する。ここでの「しろ」は下山に従えば「城」である²⁴。

【69-131】²⁵は松山自身の創作である。「しろ」とは「私の城」である。ここでは「神が私の城に私と共にいてくださるからこそ、死ぬしかない絶望的な時でも恐れることはない」と歌う。これは詩編23編4節の「死の陰の谷をいくときも、私は災いをおそれない」を思い

²² 大野晋『古典語基礎語辞典』（角川学芸出版、2011年）、448頁。

²³ 上代語辞典編集委員会『時代別国語大辞典上代編』（三省堂、1968年）、272頁。

²⁴ 下山、同上。「しろ」の該当箇所。

²⁵ 1 われのしろ われのちからと たのむかみ ともにしませば あたはものかは
2 死のかげに ゆくもおそれじ みめぐみの ひかりはつねに われをてらせば
3 うきなやみ かさなるみねを こえゆけど みてにすがりて なぐさめをうく
4 世ののぞみ よしたゆるとも わがたまの のぞむみやこは あめにかがやく
5 かみの手に あたをしりぞけ みまへにて たのしくあげなん かちどきのこえ

起こさせる。第三節で、「私の城」は「うきなやみ」が生じる場所に代わる。この世の心の悩みがたびたび生じても、それを乗り越えたところに慰めと希望があり「都」がある²⁶。

「城」は「この世」でもあり、神がいてくださる場所でもある。

【69-134】²⁷の松山作の讃美歌では、「城」は「救いの城」としてその性格がより鮮明になる。この世の艱難が迫りくる場所が「城」であり、「天の父なる神の恵みを頼りにする人々」が集まる場所、かつ天上の光が見える場所である。

【69-137】²⁸の松山作の讃美歌では、「主イエスのお守りくださる大きな城にいれば平安でいられる。死の世界と罪が敵となって迫ってきても、わが主イエスの救いの城は頑丈で万全であるので、敵は敗れるだろう」と歌う。イエスは、この世の「城」におられる方で、「守り主」として表象される。

大野氏によれば、「しろ(城)」は、「しろ(泥)」であり、「他の泥、稲の苗を育て水を引き入れて、よく土を耕した泥化の区域」を意味する。この事から「城」には「神に供えるための稲を作る田」という意味も含まれている²⁹。この現世にある城は、現世にありつつ神意をもつ。「守り主」であるイエスはこの白の城主であり、神の国はこの城と密接なつながりを持ち、この世と神の国には断絶がない。現世の「城」は「艱難やうきなやみを伴う場所」であり、来世は「都」である。イエスを信じる者にとって、「城」は「救いの城」であり、来世からの光をあおぎみることのできる世界である。ここに現世と来世のつながりを重視した平田国学の影響を読み込むことはできないだろうか³⁰。

3) 天と地上を結びつける表象

この現世と来世、あるいは地上と天を結びつける表象として、松山は「みづ」を考える。「みづ」は古来、土・風・火と共に万物の構成元素の一つと考えられている。また人間の生活にとつ

²⁶ 下山、前掲書、441頁。

²⁷ 1 うきことも なやみもたえず せまれども すくひのしろに よりてぞふせがん
2 おほかみの めぐみのたてに よる子らは あたてふものの おそれやはある
3 世ののぞみ たえゆくときも あめにある さかえのかむり のぞむたのしさ

²⁸ 1 わがたましひよ おそるるな つよき世のあた せめ来とも
わがきみ耶蘇の まもります 大城(おほき)ものどぞ やすらけき
2 よみとつみとは わがまへに かたきとなりて せまるとも
やぶれてたふれん わがきみの すくひのしろの かたければ
3 よをいつくしむ わがきみは 十字架のうへに みいのちを
すててわれらの あたをふせ かちてやすきを たまひけり
4 主は世にかてり みあとべに したがひすすめ しりぞくな
さかえのかむり わがために ちちのみもとに そなへあり

²⁹ 大野、同上、625頁。

³⁰ 子安宣邦「平田篤胤の世界」(相良亨編『世界の名著 平田篤胤』、中央公論社、1972年)、56頁。

で不可欠な要素であり、海、川など自然界の「みづ」から、雨水、飲料水、物を洗う水、水滴、汗などさまざまである。また、「火」に対しての抽象概念としても用いられる。

【69-115】³¹において「ましみづ」が重要な表象となる。永井湊い子の詞を松山が改作したこの讃美歌において、「あまつましみづ」とは、神のみ座から流れる生命の水である。この水によって、神を求め、渴いていた魂は甦る。現世の土から自然に湧き出る水ではそれはできない。地上の水では人間の魂は生きかえることはできない。魂を癒す命の水は、永遠に耐えることのない命である神の愛であり、天から現世に向かって流れ出る水として注がれる。

4) 天皇と神に関するもろもろの表象

松山は、この「天地の神」がいるところを「あまつ」という語彙で表象する。この言葉を用いた松山の讃美歌は20編あり、そのうち自身の創作においては4編で用いている。【69-259】は翻訳讃美歌である。では[Our hearts raise to heaven's high King]にて、「天のいと高き王」を「あまつおほきみ」と訳す。続いて「みいつ かしこみ ふしをがみ」と続く。「きみ」、「みいつ」（御稜威）は、「恐れおおい」ものを表し「天皇の尊称」である。

ところで、松山が明治7年、摂津第一基督公会（現神戸教会）の『讃美歌』（1874年）のために作った讃美歌がある。和歌形式の七五調の松山の第一作の讃美歌である³²。

一節の「便（たづき）もしらぬ」という表現は、万葉集の伝統であり、「たづき」と「しらぬ」は慣用的に一緒に用いられる³³。第三節よりこの讃美歌は「出エジプト」の話であることは明らかであり、モーセの一行を「手立てを知らずに大野原に迷いつつ行くわれ」と描く。第一節の「明つ神」は、現実に姿を現している神としての天皇の尊敬語である。

これらのことから松山の神は万葉集に現れる「神」、「天皇」に対する表象と重なる。

³¹ 1 あまつましみづ ながれきて あまねく世をぞ うるほせる
ながくかわける わがたまも くみていのちは かへりけり
2 あまつましみづ ながれずば つちよりいづる みづはなど
ひとのたましひ いかすべき くめやめぐみの ましみづを
3 あまつましみづ ちよたえず ゆたかにながれ ひとみなに
いこひをえしむ 主のあいは いづみとともに あふれけり

³² 1 便（たづき）もしらぬ 大野原（おおのはら） 迷ひつつ ゆく 我をしも
天（あめ）にまします 神こそは たすけ 給（たま）はん 明（あき）つ神
2 奇（くすし）き いづみ 活けるみづ ほりひひかして 湯き なす
思ひを やめて わが ころろ たひらげ 給（たま）へ 天の神
3 昔 有（あり）にし 火のはしら 雲の柱を たてまして
我が 行く道を みちびきて 全く あらせよ 我が 大神（おほかみ）
4 終（をはり）の はてに 約但（よるだん）の 河辺（かはべ）に いたり
我父を仰（あをぎ）ぞ 願ふ 恐（をそ）れてふ 事な あらせぞ 主の御神

³³ 「向ひ居て みれども飽かぬ 我妹子（わぎもこ）に 立ち離れていかむ たづき知らずも」（万葉集、665）、「み空行く 雲の使ひと 人は言えど 家づとやらむ たづき知らずも」（同、4410）

ここまでの記述から、松山が用いる語彙の一つの特徴として、漢語や翻訳語よりも日本の伝統的な言葉とその柔らかさ、響きを重んじること、そして天皇を尊称する言葉のキリスト教の神への転用を認めることができる。さらに松山にとっての神は、絶対神としての神というより日本古来の「天地の神」の表象に近いものである、といえるだろう。

4 詩形について

つぎに、詩形に眼を転じて見よう。松山の創作讃美歌において特徴的な詩形は、「5 7 5 7 7」の短歌形式である。6編が完全な短歌形式で創作され、訳も含めると8編になる³⁴。それだけでなく、松山が扱う讃美歌は、多くが7音、5音を含む詩である。7と5を含まない「8 6 8 6」のような詩形（ミーター）を扱った讃美歌は13編ほどである³⁵。ちなみに『新撰讃美歌』中の主要な作詞者である奥野と植村と比較してもその傾向は顕著であることが、下記の表より示される。

【表1】『新撰讃美歌』の代表的な作者の音数律の傾向³⁶

	奥野昌綱	松山高吉	植村正久	その他	不明	合計
57577	2	8	0	0	1	11
57・75・77など奇数調	21	14	1	3	38	77
86・66・88・64など偶数調	33	13	2	4	63	114
87・76・65など混合調	15	11	0	2	34	62

讃美歌の音数律に関しては、当時の外国人宣教師の間でも議論がなされ、東京大学の言語学の教授であり『古事記』を初めて英訳した³⁷英国人のチェンバレン(Basil Hall Chamberlain, 1850-1935)は、日本語の讃美歌は、日本の伝統的な短歌の音数律に従うべきであるという持論から、詩編をすべて五七調に翻訳した³⁸。また明治17年のメソジストの『基督教聖歌集』では、編集者の意向によって短歌形式がたいへん重んじられた。一方、オ

³⁴ 【69-80】 【69-92】 【69-114】 【69-131】 【69-134】 【69-189】 以上は松山作。

【69-43】 【69-45】 以上は松山訳。

³⁵ 【69-21】 【69-27】 【69-29】 【69-31】 【69-51】 【69-107】 【69-112】 【69-173】 【69-200】 【69-240】 【69-256】 【69-257】 【50-77】 など。

³⁶ 『新体詩・聖書・讃美歌集』所収の下山氏の統計(593頁)を参照した。

³⁷ 聶友軍「チェンバレンの日本研究について」(『万葉古代学研究会年報 第11号』奈良県立万葉文化館、2013年3月)47~61頁。

³⁸ B. H. Chamberlain "Suggestions for a Japanese Rendering of the Psalms" in Transaction of Asiatic Society in Japan vol. v, 1877, p.285~310. (手代木俊一訳「詩編日本語訳への提言」『讃美歌・聖歌と日本の近代』、1999年266頁以下。)

ルチンは「日本の讃美歌」という論文（注4）の中で、1878年の宣教師会議では「讃美歌はその国の詩的韻律に従うこと」が勧められたことを証言している。しかしオルチン自身は、日本の伝統的な韻律になれた日本人が、8音節や6音節の詩形を元にできた西洋の旋律に当てはめていくことの困難さも指摘している。これらの讃美歌集やチェンバレンの主張に松山が影響を受けたかどうかは今のところ明確ではない。しかし、七音節や五音節の比重のかたよりは、この音数律やあるいは一つの讃美歌の流れを短歌形式でリズム化した作詞が、松山にとって本来的な魂をゆさぶるリズムであった可能性を示している。

このことの一つの証左として、明治7年に松山が書いた『讃美歌』の序文があげられよう³⁹。この序文は、文章がたどたどしく、読みにくいという評価もあるけれど⁴⁰、一見して特徴的なのは、『古今集』の「仮名序」⁴¹を模倣していることである。下線部分は、「心に感じたままを口に出したもの」、それが和歌であり、松山にとっては讃美歌であることを示している。そして「いまの世の歌は」と言うことによって、当時の日本人讃美歌作者の心には、伝統的な和歌の心があり、その心によって作詞するということを示唆している。

それでは、松山にとっての和歌とは何であろうか。今回発見された新しい資料の中に『和歌の事 初子入用』という文章がある。これは平安女学校の高校生のための和歌の授業の講義ノートのように見えるが、そこに以下のように記述されている。

「詩歌の心得」

- 1 意ヲ誠ニス。巧ニ偽ランヨリハ 拙ク誠ナレ
- 2 歌の材料 至誠至情ヨリ出ヅベシ
- 3 歌の趣向 古人云 「歌は塔を組むようによむ。塔は上より組むとてなし、地盤より上なるなり。歌も基かうに下の句よりよむなり」。主眼とし、精作を認める所の者はなる

³⁹ 松山序文

天地の万物みな大神のみたまのふみにこそは（ママ）それが中にも人はしもいきとし生けるもののかのあがれる者にしあればすめ神のみちは（ママ）へもきたふるるめれさるものからおほのみめぐみをしらでやはあるべきしらは心に感（ママ）かやあらんところに感は口にははずやはあるへき花に鳴くうぐいす水にすむ蛙いきとし生るものいつれか歌をよまざるさればこそおのれ神のひろき人なるみちはひぬみつに感ぢ（ママ）にうちいでられたるをかいあつめて一卷とはなりつるなりいまの世の歌てふもの⁴¹の式にはあはさめれど人ないぶかりぞなあざけりぞ。（下線筆者）

⁴⁰ 笹淵友一『浪漫主義文学の誕生』（明治書院、1958年）、461頁。

⁴¹ 『古今集』「仮名序」

やまとうたは、人の心を種（たね）として、万（よろづ）の言（こと）の葉とぞなれりける。世の中にある人、ことわざ繁（しげ）きものなれば、心に思ふことを、見るもの聞くものにつけて、言ひ出（いだ）せるなり。花に鳴く鶯（うぐひす）、水に住む蛙（かはづ）の声を聞けば、生きとし生けるもの、いつれか歌をよまざりける。力もいれずして天地（あめつち）を動かし、目に見えぬ鬼神（おにがみ）をもあはれと思はせ、男女（をとこをんな）の中をも和（やは）らげ、猛（たけ）き武士（もののふ）の心をも慰むるは歌なり。この歌、天地のひらけはじまりけるときよりいできにけり。（下線筆者）

べく二の句切れの方が姿勢、最も愛されなるものなり。

- 4 歌の語調 清作を活動セシメンハ必ず語調を整えざる可ラズ。語調を整えざれば高尚優雅なる姿勢を見ること能はず。語調を麗しく整えんには、基、意音を単純にし、決して複雑ならしむべからず

自らの心に偽って技巧的に走ることなく、素直な心で誠意をもってつくること、素直な心で感じた事柄を内容とし、表現すること。そして、語調を整えること、すなわち七五調の形式をとりつつ、選ばれる言葉は難解なものを避け単純であること。そのことによって優雅な姿勢が大切とされること。可能なら二句切れがよい点など、万葉調とも古今調とも言える和歌の伝統を示している。

また結句に注目してみたい。古今調においては結句が四三調で終わることは回避されることがわかっている⁴²。土居光知は、「2 2 2 1」の音調は「連続的」で、「2 1 2 2」の音調は「終止的」とであると指摘し、古今の和歌の下の句の特徴として「2 2 2 1 2 1 2 2」の節奏をなすことが多くある⁴³とすることから、「連続的な終止感」で終わることが「古今調」の特徴である。

このような一種の「型」が古今にある。松山が創作した八作の和歌調の讃美歌をみてみると四三調はほとんど回避されている。伝統的な古今調の和歌となっている。

【表2】松山高吉作の和歌調讃美歌の結句の音数律

番号	80	92	114	131	134	189
1節	2+5	3+4	3+4	3+4	4+3	5+2
2節	3+4	3+4	3+4	3+4	5+2	5+2
3節	3+4	3+4	3+4	5+2	3+4	3+4
4節		2+5	3+4	3+4		4+3
5節			4+3	5+2		5+2

このようにみえてくると、松山の和歌の定義は、伝統に根付いた和歌の定義であると同時に、讃美歌創作の定義としても適用されうるものであった、ということを読み取ることができる。

5 まとめ

万葉時代の人々にとって、大和言葉と天皇は自らの主体を意識する核であった。外来から

⁴² 坂野信彦『七五調の謎をとく 日本語リズム言論』（大修館書店、1996年）、179頁以下。

⁴³ 土居光知『文学序説』（岩波書店『土居光知著作集第5巻』所収、1977年〔初版1922年、増補改訂1949年〕）、150頁以下。

の漢語の輸入と共に、大和言葉への執着と、漢語へ向かう力は拮抗したと考えられる。その中で、大和言葉には言霊が宿り、魂の共振を呼びこし、漢語は知的な感動を引き起こすものであるという認識が広まった。大和言葉へ向かう力は、求心的な力であり、漢語を習熟しようとする力は遠心的な方向性をもつと言われる。

松山にとって「天地の神」は求心的な方向、われの内なる心におられるものであり、その神を表現するのに「大和言葉」が必要であった⁴⁴。そしてそれが讃美歌として詩歌になるとき、五と七の音節からなる和歌形式がそれにもっともふさわしいリズムであった、と言えるのではないか。松山の語法の中に、神と出会うために「イエスを媒介する」という意味は含まれていない。松山にとって、基督教における天地の神と出会いは、自己の内面における鍛練と探求の結果であり、お手本としての己の生き方を体現すべき道であり、そのためのイエスのとりなしは不可欠の条件とはなっていない。

天地の心と己の心が共振しつつ自分自身の中に神をみようとする松山において、讃美歌労作は、己の心が感ずるままに詠んだものという宗教観に基づいていると考えられる。これは明らかに「仮名序」と共通する。「ちからをも、いれずして、天地をうごかし」という古来の日本人の神意識に根ざした「仮名序」の文言は、そのまま松山の讃美歌労作にあてはまる。この宗教観は西洋の基督教から得られたものではないだろう⁴⁵。

本来的に、西洋の讃美歌は神に対して、神に向かって歌うものである。ギリシャ語の[hymnos]にはそのような意味が含まれている。しかし、和歌は、向けるべき対象を必要としない。「仮名序」によれば、ことさら努力しなくても天地の神々を感動させる働き、効力が和歌にある。しかし、天地の神々を感動させるために神々に向かって和歌が詠まれるのではない。あらゆる生き物が歌を詠むように人もまた心に思うことを見るもの聞くものにつけて言いだす、その言いだした言葉（和歌）に即天地の神々が感応する、という意味であろう。そこには言葉に生命が宿った言霊の精神がある。生きている大和言葉への信頼、帰依が要求される。松山にとってこの和歌の精神が、そのまま讃美歌の精神へスライドした考えることができるのではないか。

⁴⁴ 万葉集には以下のような神の表現がある。万葉集「～天地のかみをそあがのむ」（3284）、「天地の神なきものにあらばこそ 我が思ふ妹に逢はず死にせめ」（同、3740）、「天地の神のことわりなくはこそ 我が思ふ君に逢はず死にせめ」（同605）にも共通する神意識である。

⁴⁵ 永藤武「日本の伝統的抒情性とキリスト教—永井忍い子をめぐって」（國學院大學『日本文化研究所紀要34号』、1974年）。

参考文献

- 阿毛久芳ほか校注『新体詩 聖書 讃美歌集 新日本古典文学大系 明治編』(2001年、岩波書店)
- 海老澤有道『日本の聖書 聖書和訳の歴史』(1981年、日本基督教団出版局)
- 小沢正夫校注・訳『日本古典文学全集 古今和歌集』(小学館、1971年)
- オルチン「日本の讃美歌」(手代木俊一訳『讃美歌・聖歌と日本の近代』所収、音楽之友社、1999年)330頁。(原題
 “*Hymnology in Japan*” by G. Allchin, in Proceedings of the General Conference of
 Protestant Missionaries in Japan, held in Tokyo October 24-31,1900, Methodist Publishing
 House, 1901)
- 子安宣邦「平田篤胤の世界」(相良亨編『世界の名著 平田篤胤』、中央公論社、1972年)
- 聶友軍「チェンバレンの日本研究について」(『万葉古代学研究年報 第11号』奈良県立万葉文化館、2013年3月)
 47-61頁
- 西海聡子「A.L.ハウによる『幼稚園唱歌』の出版」(東京家政大学研究紀要、第56集(1)、2016)、21-30頁。
- 坂野信彦『七五調の謎をとく 日本語リズム言論』(大修館書店、1996年)
- 茂 洋 「『讃美歌并楽譜』の背景と構成」[茂 洋編 「覆刻『讃美歌并楽譜』解説」所収、神戸女学院大学、1991年、
 7-28頁]
- 茂洋編 『覆刻明治初期讃美歌』(新教出版、1978年)や『覆刻 楽譜并讃美歌』(新教出版、1991年)。解説書。
- 茂洋編 『新撰讃美歌資料集』(神戸女学院大学、1993年)
- 茂洋編 『新撰讃美歌研究』(神戸女学院大学『新撰讃美歌』研究会編、新教出版、1999年)
- 白川蓉子「フレーベルの『母の遊戯と育児歌』の教育的意義とアメリカ、日本での受容の検討:その2 日本での受容
 と「遊戯唱歌教材」としての意味」(神戸大学発達科学部研究紀要、5(1))、61-76頁。
- 鈴木範久『聖書の日本語』(岩波書店、2006年)
- 関根文之助「日本基督新教の精神的考察」(神道宗教学会編『神道宗教』第24号、1961年1月)、29-32頁。
- 関根文之助「日本精神史におけるキリスト新教の位置」(神道宗教学会編『神道宗教』第29号、1962年11月)、57-
 66頁。
- 関根文之助『『神道』における松山高吉の思想』(高千穂商科大学商学会編『高千穂論叢昭和53年度(一)』、1977
 年)、65-80頁。
- 関根文之助「松山高吉の神道論」(神道宗教学会編『神道宗教』第88号、1977年)、27-40頁。
- 関根文之助「キリスト新教における国学の系譜」(『國學院雑誌 河野省三博士追悼号』、1963年)、173-178頁。
- 関根文之助「平田篤胤における神道とキリスト教の接触」(『國學院雑誌 昭和48年11月
 平田篤胤特集号』、1973年)、207-216頁。
- 多田一臣訳注 『万葉集全解 2』(筑摩書房、2009年)
- 多田一臣編 『万葉語誌』(筑摩選書、2014年)
- 手代木俊一「真白き富士の根と讃美歌」(フェリス女学院大学音楽学部紀要2、1997年3月)、37-50頁及び51-60
 頁。

- 手代木俊一 『讃美歌・聖歌と日本の近代』(音楽之友社、1999年)
- 手代木俊一 『日本プロテスタント讃美歌・聖歌史事典』(港の人、2008年)
- 手代木俊一 「明治と讃美歌 明治期プロテスタント讃美歌・聖歌の諸相」(明治学院大学博士学位論文、2014年度)
- 土居光知『文学序説』(岩波書店『土居光知著作集第5巻』所収、1977年〔初版1922年、増補改訂1949年〕)
- 富田博之他編 『日本キリスト教児童文学』(国土社、1992年)
- 原 恵 「日本讃美歌史における『讃美歌并楽譜』」〔茂 洋編 「覆刻『讃美歌并楽譜』解説」所収、神戸女学院大学、1991年、1-4頁〕
- 溝口靖夫『松山高吉』(創元社、1969年)
- 永藤武「日本の伝統的抒情性とキリスト教——永井ゑい子をめぐって」(國學院大學『日本文化研究所紀要 34号』、1974年)
- 村岡典嗣「平田篤胤の神学に於ける耶蘇教の影響」、『新編 日本思想史研究 東洋文庫726』(平凡社、2004年、初出1920年『芸文』第11巻第3号)
- チェンバレン、B.H. 「詩編日本語訳への提言」
(手代木俊一訳『讃美歌・聖歌と日本の近代』所収、1999年、266頁以下。B. H. Chamberlain “*Suggestions for a Japanese Rendering of the Psalms*” in *Transaction of Asiatic Society in Japan* vol. v, 1877, p.285~310.)
- 安田寛、H.ゴチェフスキ、塚原康子 「反キリスト教と新伝統としての国楽の創出課程に関する総合的研究」

【資料1】

【69-80】

- 1 耶蘇/きみの すくひの/みづの なかり/せば つみの/ほのほに われ/ほろぶ/べし
- 2 わき/いで/て めぐみ/ながる/る いける/みづ くみて/のち/こそ ころ/やすかれ
- 3 いける/みづ くみ/たる/われら よの/たびち かわか/で/ぞ/すぎん あめ/に/ゆく/まで

【69-92】

- 1 なぐさめ/を そそぐ/みたまよ うき/くもの かかる/ころを ひらき/みちびけ
- 2 わが/つみ/を きよむる/きみよ みちびき/て あがなひの/血/に われ/を/あらひぬ
- 3 うたがひの くも/ふき/はらし みすくひの ひかり/を/しめせ くらき/ころに
- 4 あらた/なる いのち/あたふる かみの/ほか たれ/に/よりに/か 死/を/のがる/べき
- 5 わが/ころ みたまの/ひかり うけて/こそ あきらか/に/しれ みつ/の/みな/をも

【69-114】

- 1 みめぐみの ひかり/は/あめの みかど/より いで/て/あまねく 世/を/ぞ/てらせる

- 2 死の/かげの おほへる/谷/にも みめぐみの ひかり/を/うけ/て み名/を/こそよべ
- 3 主の/みこえ つかれし/みみ/に きこゆ/なり つみの/おもに/を きたり/おろせ/と
- 4 いま/この/日 みこえ/きかず/ば すえ/の/日/に あまつ/よつぎ/と いかで/なる/べき
- 5 主の/みこえ よろこび/ききて みかど/より いづる/ひかり/を たづねて/のぼらん

【69-131】

- 1 われ/の/しろ われ/の/ちから/と たのむ/かみ ともに/しま/せば あたは/ものかは
- 2 死の/かげ/に ゆく/も/おそれ/じ みめぐみの ひかり/は/つね/に われ/を/てらせ/ば
- 3 うき/なやみ かさなる/みね/を こえ/ゆけ/ど みて/に/すがり/て なぐさめ/を/うく
- 4 世/の/のぞみ よし/たうる/とも わが/たまの のぞむ/みやこ/は あめ/に/かがやく
- 5 かみ/の/手/に あた/を/しりぞけ みまへ/にて たのしく/あげ/なん かしどき/の/こえ

【69-134】

- 1 うきこと/も なやみ/も/たえず せまれ/ども すくひ/の/しろ/に よりて/ぞ/ふせがん
- 2 おほかみ/の めぐみ/の/たて/に よる/子/らは あたてふ/もの/の おそれ/や/は/ある
- 3 世/の/のぞみ たえゆく/とき/も あめ/に/ある さかえ/の/かむり のぞむ/たのしさ

【69-189】

- 1 かみ/なくば いか/に/して/かは なぐさめ/なん みな/ほろび/ゆく たのみ/なき/世/に
- 2 あきらけき めぐみ/の/みち/の ある/もの/を ころの/やみ/に ふみ/まよふ/ひと
- 3 わが/ころ みたま/の/みや/と ないて/こそ つばらに/ゆれ かみ/の/まこと/は
- 4 かはり/なき まこと/の みち/を しるべ/にて さだめ/なき/世/に まよはず/もがな
- 5 耶蘇/きみの すくひ/の みち/を ふみ/のぼり あまつ/みくに/の さかえ/こそ/見め

(立教小学校音楽科教諭、東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻比較文学比較文化修士課程)