



Title	佐藤一英『新韻律詩抄』論：韻律・言語・詩史
Author(s)	武久，真士
Citation	阪大近代文学研究. 2024, 22, p. 34-49
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/95293
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

佐藤一英『新韻律詩抄』論

——韻律・言語・詩史

武久真士

はじめに

佐藤一英（一八九九～一九七九）はいまでこそマイナー・ポエットだが、一九二〇年代に春山行夫らと『青騎士』（一九二二・九～一九二四・六）を創刊したのち、春山が編集した『詩と詩論』（一九二八・九～一九三二・一二）に参加し、『新詩論』（一九三二・一〇～一九三三・一〇）では主要メンバーとして活躍するなど、一九二〇年代から三〇年代の詩壇において一定の存在感を有した詩人であった。彼の詩論は極端な音楽主義で知られ、岩野芳鳴や福士幸次郎の詩論を引き継ぐかたちで日本語の音律に関する研究を重ねていた。

佐藤に対する現在の評価として一般的なのは、坪井秀人が指摘するような「音声中心主義者」としての佐藤で^①、

こうした佐藤一英像は多くの論者に共有されている。たとえば名木橋忠大は佐藤の詩論を「声調美の復興」とまとめたり^②、中根隆行も佐藤の韻律論に触れつつそのナシヨナリステイックな側面を指摘している^③。

本稿も、こうした佐藤一英像を基本的に引き継いでいる。後述するように佐藤の詩論は極端に詩の「音」にこだわっており、そうした彼の一面を無視することはできない。しかし、坪井の次のような指摘は佐藤の別の側面も示唆している。

「ここではこのような佐藤の批判的詩史観が、ある種の自己肯定的な系譜字として成立していることに注意を払っておく必要がある。すなわち、韻律と定形「…」を意識化した詩人の〈詩Ⅱ論〉（詩および詩論）ある

いは一個の詩論としての詩」の系譜として、蒲原有明の象徴定型詩をこの系譜の起源として位置づけ、岩野泡鳴、福士幸次郎、三富朽葉、吉田一穂といった詩人たちを高く評価する⁽⁴⁾。

韻律論を押し出していくだけなら、詩史への言及は必ずしも必要ではない。さらに、佐藤が言及する詩人は限定的である。たとえば、岩野や福士らと同様に韻律論を研究していた土居光知や川路柳虹はほとんど取り上げられない。佐藤は、彼なりの「ある種の自己肯定的な」詩史を作ろうとしている。ではなぜ、詩史にこだわる必要があったのか。本稿ではこうした問題意識から、佐藤による韻律の実験が詰め込まれた詩集『新韻律詩抄』（小山書店、一九三五）所収の数篇の詩を取り上げる。本詩集は、「佐藤一英君の『新韻律詩抄』の刊行等もあつて、日本詩の律的研究は相當な反響と効果を詩壇に与へた（勝承夫「詩の新分野のために」、『思想と文学』一九三六・三）、「やゝ近代的感觉に欠けてはゐるが、川路柳虹氏の新律格と共に、反語的に、異常な精神の劇げしさを示したもの」（鈴木政輝「昭和の新詩」、『書物展望』一九三七・一二）として評価されており、同時代においては特に韻律論という観点から注目されていた詩集である。本稿では佐藤の詩史論と韻律論、そして言語論を一体のものとして検討し、その上で実作として『新韻律詩抄』を分析する。こうした考察を経て、佐藤の韻律論をより立体的に把握し、彼の関心の在り処を探りつ

つ、近代詩における「音」の問題に分け入ってみたい。

一、佐藤一英の韻律論

韻律論の詩人として知られている佐藤一英。では、その詩論とは具体的にどのようなものだったのか。彼が韻律論・音律論を展開する上で依拠するのは「音脚」という概念である。佐藤の「韻律論ABC」『日本詩』一九三六・七）によれば、日本語のリズムは基本的に「二音脚及び三音脚」の二種類に集約される。二音脚は「一音プラス一音で構成され、三音脚は四音マイナスイ音で構成されているため、二音脚はプラス、三音脚はマイナスイ音の性質を帯びている。なぜ二音脚を三音マイナスイ音と考えることができるのか、三音脚を二音プラス一音と考えることができるのか、そもそも二音が一音の足し算なら一音が最小単位になつてしまふのではないか、そうした疑問は残るものの、とにかく「この相反する性質の脚が或はあるいは單純に同性質のもののみで繰り返され、あるいは混合交叉して繰りかへされることによつて、さまざまナリズムが発生している」というのが佐藤の日本語韻律論である。ただし、「音脚」の概念は佐藤のオリジナルではないし、佐藤も自身のオリジナリティを主張しているわけではない。佐藤はたびたび岩野泡鳴と福士幸次郎に言及し、自身の韻律論は彼らの系譜上にあるのだと説明している。この岩野―福士―佐藤という系譜が、彼の韻律論史観の基本ラインだ。

佐藤の言うように「音脚」の概念を日本の詩論に持ち込んだのは岩野であり、日本語の文章を最小単位に区切ろうとする発想そのものが岩野由来である。しかし、岩野の「音脚論」によれば、その最小単位は二、三、四音であつて微妙に佐藤の韻律論と異なる。この三つの基本音脚を二音と三音のふたつの音脚に整理し直したのは、福士の功績である。福士は岩野の音脚論を高く評価しつつ、四音脚は結局二音と二音にわけることができるとした⁽⁵⁾。なお、佐藤は二音と三音でも二音を基本としているため福士とも微妙にも立場が異なるが、ほぼ福士の韻律論を踏襲していると言つてよい。

また、岩野と福士・佐藤では韻律と身体との関係をどうとらえるかという点で差異がある。岩野は音律の分析をしつつ、一行の長さの限界を次のように説明する（以下、本稿で引用する文章に付されている傍線は、すべて引用者によるもの）。

要するに、邦人音量の最長限界は八七調が區別して居るので、八八調になると、早や息苦しいので、つい急速なうは調子になつてしまふのだ。乃ち、この最長限界の十五音または十六音を越えた、有明、泣菫等の三句切れの調を泡鳴の八七調（十五音節調の一種）だけにゆつたり分誦しやうとすれば、一行のうちどこかで一度息を継がなければならなくなるので、自然に腰が折れて、勢ひが抜けてしまふ。無理に一息に而もゆつ

たりと誦して見れば、呼吸が閉じて不自然朦朧になつてしまふ。⁽⁶⁾岩野泡鳴『新体詩の作法』修文館、一九〇七、二五九～二六〇ページ

ここで繰り返し「息」「呼吸」といった単語が出てくることに注目したい。詩の音律を人が発声する「音声」として考えるかぎりには、人間に呼吸が必要な以上、その身体に根ざした適切な音律の数があることになる。このように呼吸に基づいて音律の単位を考えようという発想は、他の韻律論者にも共有されており、たとえば土居光知は「一気力(Monopressure)」に⁽⁶⁾、川路柳虹は「吾々の呼吸が包容しうる一定時間内」に音律の最大量を見る⁽⁷⁾。たしかに、息継ぎが入る場合と入らない場合とではリズムが変わつてしまつたため、詩の韻律を人間の「音声」と結びつけてとらえようとするならば、呼吸の限界を考える必要があるという考え方は合理的であるようにも思われる。

ところが、福士と佐藤はこうした「音声」的発想に与しない。

音数律は支那語の平仄律、英語のアクセント律の關係に於けると同じく、実に言語として日本語が有つ自然の作用で、人間の意志關係を跳躍して機械的に行ふ活動に根拠する。この点それは『美』の問題ではあるけれども、日常の吾れ等の言語活動の中に往々にして活発に働いてゐる事実であり、日本在來の玩具いぢりの

修辭學や詩作法の世界を離れて、到る処に働いてゐる事実であり、これは明白に機械作用である。「……」恠うして岩野氏の一言孤立の否定などと云ふ事は、單に詩作法上から指定した定則ではなく、われ等の日常の言語に現はれて活動してゐる言語の機械作用であることが解るのである。(福士幸次郎『日本音数律論』、『現代詩講座』金星堂、一九三〇。第一卷および第六卷にまたがつて収録。引用部は第一卷)

音楽主義は詩に於けるこのやうな機械作用と技術との問題を重んずるのである。元來見る詩と聴く詩とは二律背反をなすものであり、詩の本質は聴く詩にあつて、見る詩といふものは印刷文化に眩暈された詩の畸型児に過ぎない。だからヴァレリーのいふ機械作用も音韻のフィジカルな機能をいつてゐるものである。

(佐藤一英『プロンディとは何か』、『日本詩』一九三五・四。傍点原文ママ)

福士と佐藤が強調するのは、言語の「機械」的作用である。彼らの考え方に従えば、言語の韻律は人間の「息」によつて規定されているのではなく、人間から独立して存在している言語のシステムによつて決定されている。したがつて、厳密に言えば先行論の佐藤に対する「音声中心主義者」という評価は正確ではない。佐藤は韻律を「音声」としてとらえていない。彼は「音中心主義者」とは言えても、

「音声中心主義者」とは言えないのである。

佐藤は「何が新韻律か」『詩學』一九三六・五)においてもやはり、「韻律が作家の生活などに關係なく、厳然と存在してゐる」として、韻律の問題を主体の問題と切り離そうとする。詩の「音」を重視するはずの佐藤が、實際に詩を朗読する際の規則について触れないのも、このことが關係しているだろう。福士や佐藤にとつて韻律とは「声」の規則ではなく、言語に内在している機構なのである。また、その方が韻律論にとつて都合がいいこともたしかだ。具體的な詠者を想定した場合、個々人における朗読法の違いによつて、韻律論の論明しようとする規則が揺るがされかねないからである。

言語の内部に韻律が存在すると想定する佐藤の韻律論では、発声を担う人物の身体性は、日本語の音楽的な潜勢力を引き出すために設定される抽象的なものとなる。このとき「日本語」と結びついた主体として佐藤が設定するのが、「日本人」あるいは「日本民族」である。「厳密にいつて、正しい韻文の觀念はその韻文がよつてもつて成り立つところの國語生活から發生するものである」(『現代詩に求める新しい韻律』、『工程』一九三六・五)と彼が説明するうちに、佐藤は日本語の韻律が日本人の「國語生活」によつて形成されると考えていた。ここでは「韻律が作家の生活などに関係なく、厳然と存在してゐる」という「何が新韻律か」の主張に反して、「生活」が韻律を形作るものとして説明されている。これは、言語に内在する韻律のシステム

を説くためには個々の詠者の身体性が障害となるが、他方「日本語」の韻律的特徴を論じるために、言語を使用する主体としての「日本人」は必要であるという、佐藤の韻律論が要請する矛盾であった。

こうして導入される「日本人」という主体は理念的なものととなり、中根隆行が指摘するような排外的な性質を帯びた⁽⁸⁾。ここではたとえば、「日本語を話さない日本人」や、「日本人ではないが日本語を話す人物」といった「不純物」は想定されない。こうした「純粋」な主体の設定は、佐藤における「純粋」な言語への希求と連続している。「漢詩の読みと訳について」『東陽』一九三六・五 など複数の詩論において、彼は「混乱汚濁」されている日本語を救い出し、「純粋」化を図ろうとする。

そのようにして形成される「純粋な日本語」が、具体的にどのような形をとるのかは判然としない。また、佐藤は「日本語」の近代性を看過している⁽⁹⁾。もちろん現代的な議論を当時の詩人にそのまま当てはめることはできないが、ひたすらに「不純」物を取り除いていこうとする佐藤の姿勢は極端であるし、ロマン主義的である。こうした佐藤の姿勢は、三〇年代以降も変わらない。そればかりか、むしろ別の側面から日本語の「純粋」化と韻律論を結びつけてすらいる。佐藤によれば、「日本詩歌は今日までのところ、決して韻律的に高度のものであるとはいはれないが、このやうに国語的純粋化のあるところ必ず韻律的進歩があり、韻律的進歩があるところ必ず国語的純粋化が行はれ

てゐる」(『現代日本詩の欠陥』、『羅曼』一九三五・三)。彼の日本語論および韻律論は、このような進歩史観に拠るところが大きい。次節では佐藤の詩史観を検討しつつ、彼の韻律論を歴史という軸から分析しよう。

二、詩史への執着

ともかく新らしく興つた新韻文詩の理論は岩野泡鳴、福士幸次郎両先輩のプロソディをそのまゝ持つてきたものでないことは既に「樵の木」九月号にも書いておいたが、この両先輩が日本詩歌の正統を護り、進めた功績は忘れられないものがある。(佐藤一英「新韻文詩への動向」、『チチノキ』一九三五・四)

引用文に見られるように、彼は自身の韻律論を展開する際、毎回と言っていいほど律儀に先人としての岩野泡鳴と福士幸次郎とにふれ、自らをその後継者として位置づける。ただし同時に、岩野・福士・佐藤というラインが「日本詩歌の正統」な系譜であると示すことも忘れない。このことは、本稿冒頭でもふれたことだった。

では、その正統性はどのように担保されるのだろうか。彼は「大正詩史論」『日本文学講座・新詩文学篇』改造社、一九三四で次のように説明する。まず歴史とは、「厳然たる秩序である」。したがって秩序ある韻文が歴史の正統を占めるのであり、「詩歌は定形不定形を問はず、権衡律、反

復律の詩のみが確固たる地歩をしめて進み、自由律の詩は詩壇の外に放逐されるであらう」（権衡律は佐藤独自の韻律用語で、基本的には反復によって構成される）。「大正詩史論」では直接自らの詩論の正統性を主張してはいないが、こうした理論は佐藤による自己正当化を含むものとしてとらえることができる。つまり、歴史は秩序によって成り立っており、詩歌において秩序とは韻律なのだから、韻律論を追究する自らのような詩人こそが正統なのである、と。そして佐藤は「ブルンチエールが言へるがごとく、歴史は栄枯盛衰の起き伏しする無秩序な無連絡なものではない」と、この自らの歴史観をフランスの文学史家ブルンチエールから学んだものと説明する。

ブルンチエールは、現在ではあまり知られていないフランス文学者だが、当時の文学青年たちにとってはある程度身近な存在だったようだ¹⁰。一九二八年に、関根秀雄の訳で『仏蘭西文学史序説』が邦訳され、岩波文庫として出版されており、春山行夫もしばしばブルンチエールに言及しており¹¹、佐藤が海外文学に精通する春山からブルンチエールについて知った可能性も高い。そしてまさにこの『仏蘭西文学史序説』において、民族と国語が結びつけられ、その「進歩」が語られている。

我等は、我等の風に於いて意を述べる。人はそれを、我等の挙動に於いてよりも我等の言葉に於いて、よりよく知る。一民族或は一国民は、その語る言語の特質

の内に自己を示す。それから又時代も、その語の選択なりその詞章の云ひまはしの中に、自己を描き出す。／「…」彼女等は、言語を廓清し改善するのを、プレイアッドの詩人達の様に、主眼とはしなかつた。寧ろ之を第二とした。唯言語の改良のみが能く文学的習慣の改善を確かなにし得ることを、洞察したからである。（七三ページ）

ブルンチエールはフランス文学史の歴史の一面を「古典主義」の「進化若しくは進歩の歴史」（六九ページ）として見ており、本書の中では「進化」や「進歩」といった言葉が頻出する。春山や佐藤の進歩史観は、このブルンチエールから学んだものののだろうか。春山の場合、そこから導き出されるのは「新しいもの」の優秀さであり、ひいては新しい詩論を日本に導入しようとしている彼自身の詩史的な先進性¹²の優位性である。佐藤の場合は、これをより韻律論に引き寄せて解釈したと思われる。前節でも引用した彼の「国語的純粹化のあるところ必ず韻律的進歩がある」（現代日本詩の欠陥）¹³という論理は、ブルンチエールの「唯言語の改良のみが能く文学的習慣の改善を確かなにし得る」という論理と対応している。よりよい言語がよりよい文学を形作っていく、という理屈である。

佐藤はこうした「改良」を、漢詩の和語訳による国語の「純粹」化によって達成しようとした¹⁴。漢詩の書き下しという半端な翻訳が漢語の侵入を許し、国語を「不純」

なものとしたり、というのが佐藤の主張である。もし、佐藤の実践によって将来的に「純粹」な日本語があらわれるのだとすれば、佐藤は未来の詩史においても、詩に秩序を取り戻した「正統」な詩人としての位置を得るだろう。先述したように、佐藤にとって詩史の正統性は、韻律の秩序に拠るところが大きいからである。日本語を「純粹化」することは、「韻律的進歩」の土台を形作る（彼は考えている）。つまり佐藤は、過去からの現在という面で自らの詩史的な正統性を語るだけでなく、未来の詩史の起点た然ともしているのである。

こうした佐藤の詩史観を踏まえれば、佐藤が岩野や福士を引き継いで、韻律の最小単位＝音脚の探求に熱心だった理由も見えてくる。もちろんそれは韻律論研究の一環でもあっただろうが、韻律の最小単位を定めるということは、その単位（音脚）が今後の韻文の祖型であるということにもなる。そしてこの「最小単位を定める」という試みを、「詩」という単位で行おうとしたのが、佐藤による定型詩「聯」なのだと言えよう（14）。佐藤は実作でも理論でも、常に未来の詩史を規定する起点であることにこだわったのだと言える。春山は詩史の最先端として自らを位置づけることに熱心だったが、佐藤はむしろ詩史の始原に帰ることによって、現在だけでなく未来における自らの正統性を担保しようとしたのである。

三、原初のリズムへ——「鬼門」

このような佐藤の詩史観が如実に表現された実作が、『新韻律詩抄』所収の「鬼門——ある巫女の呪文——」である。従来の研究では注目されることのなかったこの詩だが、佐藤における理論と実作との連関を見る上では重要な作品だと言える。穴戸儀一が同一の音律を反復することの音楽的効果という観点から見て、「佐藤一英氏が試みた形式（『日本詩』四月号所載、『鬼門』のうちの）のときは、この意味で注目されていい」（『自由詩の帰趨』、『短歌研究』一九三五・八）と指摘していたように、三音をひたすら繰り返すその構成は独特である。

踊れ

枯葉折葉

綴れ小雪吹雪

檻樓まどふ骨は長し

紙の家に

氷張りて籠り

神は人にきびしてふか

髪は火村穂立ち立てよ舞へよ

穂枯れ稻城嘶く
嘶き馳れ狂ふ焰

来る日来る日食ふは草根胡桃
罪と咎と廻る車苦し暗し

暮し苛く聲破れ降るは雹
あはれ明日は坐る瞳求よ
かなた寄する狡き敵
撃てよ天を雲を

雲は氷る天を撃ちて鳴らせ
永く鐘の鳴るを聞かず
鳴かず流す汝が子
護れつばけ

檻樓まとふ乳房古し
巖いだく護り
貰ひ焚せ
つばけ

たとえば第一連、「踊れ／枯葉折葉／綴れ小雪吹雪／檻樓まとふ骨は長し」の音律は「三／三・三／三・三・三／三・三・三・三」となっており、一行ごとに三音ずつ足されていく形で詩が構成されている。それが第三連まで音数を増やしつつ続けられ、第四連からは逆に三音ずつ音数が減っていく。つまり詩は第三連と第四連を境にして「門」状のシンメトリを描いており、三連の組み合わせが二セツ

トで全六連を構成している、「三」に基礎づけられた作品なのである。また詩の視覚的な型式自体も、「門」状となっている。

こうした三音の組み合わせは、佐藤の音脚論から導き出されたものである。つまり、音律の最小単位のひとつである三音脚を繰り返した詩が「鬼門」であり、実戸が「音楽的效果」という観点から見て「……注目されていい」と言ったように、単調に陥る危険のある単音律の反復をあえて強調した詩篇である点に本作の特徴がある。この単調さは佐藤の意図したところであり、彼自身「鬼門」は三音音脚の漸増漸減による単純な単音律構成で、韻も音脚本位の頭韻法によつたものであつて、決して複雑微妙な韻律構成ではない、「頗る原始的な韻律」（現代詩に求める新しい韻律、『工程』一九三六・五）だと自解している。しかし、佐藤が詩史の始原に自らを位置づけようとしたことを踏まえれば、韻律が「原始的」であることにこそ「鬼門」の重要性があると考えることができるだろう。佐藤は三音脚連続の詩句について、次のようにも述べている。

右四篇の短詩はことごとく三音脚連続の詩句からなつてゐる。右の詩篇はすべて聯であるから各行の音数は十二音と規定されてゐるが、三三律六六調でなくてはならぬといふ定めはない。自然のうちに作者の精神がそれを求めていつたといふに過ぎない。たゞ興味のあるのは、古代人の呪文「オボチ、ススチ、マヂチ、

ウルチ」の音数律が現代詩人によつて、復活したことの事実である。(佐藤一英「韻律の闇」、「科学知識」一九四〇・二)

ここで引用されている詩は「鬼門」ではないが、やはり三音脚の連続が問題となつてゐる。そして佐藤はそのリズムを、「古代人の呪文」と重ねるのである。「鬼門」の副題は「ある巫女の呪文」であつた。これを「韻律の闇」の記述と照合すれば、佐藤はこの詩でも、三音脚の連続によつて古代の「呪文」を呼び戻そうとしたのだと考えることができるだろう。

こうした「巫女の呪文」は、多くの詩論で詩の原始的な形だとされている。それは戦後で言えば吉本隆明⁽¹⁵⁾から藤井貞和⁽¹⁶⁾まで一貫して論じられてきたことであるし、三〇年代においても折口信夫によつて定式化されていたことであつた⁽¹⁷⁾。ではこの「鬼門」は、どんな呪文を響かせているのだろうか。

詩の内容は、一読しただけでは模倣としてつかみにくい。佐藤自身それを悟つてゐるのか、詩にはこのような「註」がつけられている。

「つぼけ」とは津軽方言にて「馬鹿」「くつぶし」の意の罵言、昔饑饉のとき赤子を河に流したり、その死骸を「小佛」と言ひしより起れるものならむと。

これを手がかりに、詩の内容を追つていこう。「檻樓まどふ骨は長し」(第一連)という「骨」の強調、あるいは「穂枯れ稻城嘶く／嘶き馳れ狂ふ焰／来る日来る日食ふは草根胡桃」(第三連)といった詩句は、飢饉を表しているのだと考えられる。その飢饉の結果、「鳴かず流す汝が子」(第五連)、赤子は死ぬ。飢饉の原因はなんなのだろうか。詩中には、「綴れ小雪吹雪」(第一連)、「氷張りて籠り」(第三連)、「暮しぢく覺破れ降るは雹」(第四連)といったように、寒気を示唆する詩句が多数散りばめられている。おそらくこうした雪や雹が、畑の作物を枯らししてしまったのである。しかし「鬼門」は「呪文」として、こうした寒気に対抗すべく「火」のモチーフを召喚してもいる。「髪は火村穂立ち立てよ舞へよ」(第二連)、「嘶き馳れ狂ふ焰」(第三連)、「厳いだく護り／貰ひ焚せ」(第六連)。火によつて、「厳いだく護り」を築き、寒気に対抗しようとするのである。そしてその「焰」を起こすのは、立ち上る火と重なるように髪を振り乱し舞う踊り子なのだ。この人物が誰なのか確定はできないが、呪文を唱えている主体は「巫女」が「汝」と呼びかける、死んだ赤子の母親だと推測される。彼女は「罪と咎と廻る車苦し暗し」(第三連)と赤子を死なせてしまった罪悪感に苦しむが、その罪悪感には「神は人にきびしてふか」(第二連)という「神」への呪いをも伴つてゐる。踊り手は寒気や「神」といった「かなた寄する狡き敵」(第四連)に対し、「鬼門」という呪文と舞いし儀式によつて対抗しようとする。この「寄する狡き敵」が雪や雹とい

った上から下への運動性を持つのに対し、炎は下から上へと「立ち立」(第二連)つように舞い上がり、下から上へ突き上げることで対抗する。そうした垂直に舞い上がる「焰」によって「氷る天を撃ちて鳴ら」(第五連)すことが、儀式の眼目なのである。ここで天を撃って鳴らすことが、第五連で「鐘の鳴る」とことと重ねられていることにも注目したい。この「鳴る」という語はそのまま次行の「鳴かず流す汝が子」の「鳴」につながるようになっており、「天を撃ちて鳴ら」す行為は鳴かずに死んでいった赤子への弔いともなる。そして同時に、音による「天」への対抗という点では、呪文の響きそのものも思わせるだろう。邪気の襲いくる「鬼門」に対して、詩は呪文を唱えることによって対抗する作品、それが「鬼門」なのである。

佐藤は日本語の三音脚反復に可能性を見出しつつ、そうした音律を持つ詩はこれまで作られてこなかったのだと言う。そして先に引用したように、三音脚を反復する自らの詩に「古代人の呪文」の「復活」を見ている。三音脚反復という音律は、まさにその音を鳴らさずに死んでしまった赤子なのだ。「鬼門」という作品は、三音脚への弔いであると同時にその復活でもあった。

規則的な詩のリズムは、踊り手の身体性とも重なっている。佐藤は韻律に読者を巻き込むような運動性があると指摘していた。佐藤によれば、これからの時代に求められる詩は「直接に喚起によって、行動に導く」ものであり、それを可能にするのは「高度な韻律意識」なのである(現代

詩の諸問題、『羅曼』一九三五・五。こうした韻律による人々の《参加》Ⅱ《動員》という理論は、佐藤独自の定型詩「聯」においてより発展していくことになるが、「鬼門」でも二重に読者を巻き込む装置が用意されている。

まずこの作品そのものが「呪文」なのであるから、読者はこの詩を朗読するとき自らを「巫女」の位置に置くことになる。一方で、「巫女」は「踊り」「綴れ」「立てよ」「舞へよ」「求よ」「撃てよ」「鳴らせ」「護れ」「焚せ」など、「汝」に命令する語を多用する。「汝」は詩中の人物を指すだけでなく、読者に二人称的に呼びかける働きも果たすだろう。したがって読者は「巫女」でありかつ「汝」として、音の運動性と踊りの運動性の双方に巻き込まれていくことになる。呪文は読者を巻き込みつつ進行し、三音の減算ができなくなつたところで門は閉じられるのである。

四、エクリチュールの侵入

このように見ていくと、佐藤は少なくとも「鬼門」において、自らの韻律論を十全に実践しているように見える。内容的にも理論的にも三音脚反復の意味を持たせ、ひとつの「呪文」としてまとめ上げている「鬼門」は、たしかに佐藤の作詩能力の高さを証明するものだと言ってもいいだろう。しかし本作の効果は、佐藤の目指すような「音」のみによって達成されているわけではない。

「鬼門」は発表時から注目されていた詩であり、福士幸次

郎や勝承夫によって、次のように肯定的に言及されている。

おなじく此の三音を採つて、奇異なピラミッド型に築きあげたのは佐藤氏である。しかし之れは構成派の詩人がその以前、カリオトグラフと称して活字面をおどらし、円形模様にし、読者の「眼」をたのしませしめた処の遊戯文学ではない。日本語の機能に基づいた立派な音楽である。(富士幸次郎「詩壇の新韻律主義運動」、千葉春雄編『新文芸思潮と国語教育』厚生閣、一九三六)

これは佐藤一英君の詩集『新韻律詩抄』の中の『波』と云ふ一篇で、視覚に対する考慮も払はれてゐるが、何よりもその押韻から来る興味に索かれることはもとより大衆的な意味で朗読に適する詩ではないが、この言葉の詮索から来る一種の不思議な雰囲気これが近代感覚に訴へる新しい押韻を持ち、聴覚的価値の点で一つの将来性を暗示するものである。(勝承夫「詩の新分野のために」、『思想と文学』一九三六・三)

富士はもちろん、勝も佐藤の韻律論の賛同者であり、「鬼門」の視覚的要素に言及しつつ、やはり聴覚的要素の方が重要なのだという形で論評している。しかしこれは「鬼門」の視覚性に言及せざるを得なかつたととらえるのが妥当だろう。「鬼門」最大の特徴のひとつはその「門」状の見た

目にあり、しかもそれは「鬼門」というタイトルと照応している重要な要素であつて、論者たちも触れないわけにはいかなかったのである。さらに詩の三音脚を強調する「三音／三・三音／三・三・三音……」という「ピラミッド型」の音律も、行分けという「文」のシステムなしには達成不可能なものだ。

それだけではない。この詩は第一連から順に読んでいくだけでは内容を把握することが困難である。先ほど「鬼門」の詩句を再構成しながらその内容について考察したように、「鬼門」を理解するためには詩の全体を一望し、何度も行き来しながら意味をとる必要がある⁽¹⁸⁾。同時代の多くの文学者に読まれ、かつ佐藤自身もたびたび引用するアランの⁽¹⁹⁾、『散文論』が指摘するように、文の全体を把握しながら読者がそれを読み返しつつ理解する、という言葉のあり方は印刷された文章、つまりエクリチュールの特徴である⁽²⁰⁾。

同様のことは、『新韻律詩抄』に収録されている他の詩についても指摘できる。たとえば、「鬼門」の次に配置されている「雷神」は次のような作品である。

留まらん
時なけん解き寝ねん
土なけん罪積んで蹉かん
迅走らん道断たん
見返らん

雲飛ばん草伏さん

自らに掘りたらん穴あらん

太き石跡無けん

水満たん

広き河轟かん

空鳴らん大野原羽撃かん

木々裂けん森揺れん

火ごとけん

手を挙げん手は搥げん

足挙げん石落ちん血煙らん

太き街影無けん

毛ごとけん

泥降らん動揺もさん

天開かん雨燃えん闇破れん

閃めかん羽撃かん

神ながらん

泥海なん波立たん

陽喰はん怒揺もさん泥鳴らん

眼光らん齒敲かん

神ながらん

これもやはり特徴的な型式を持った作品であり、かつ「神ながら」の時代を詠おうとする点において「鬼門」と同趣向の詩である。「雷神」Ⅱ「かみなり」はもちろん「神鳴り」であり、詩は五音の反復を繰り返して「音」を響か

せることで神代の響きを再現しようとする、つまり神鳴りを起こそうとしている。内容面でも神の怒りとしての雷が描かれ、罪人は雷から逃走しようとするが、街ごと吹き飛ばされてしまう。繰り返される動詞は単に韻を踏むだけではなく、雷の運動性を強調している。そこにあるのは「天」や「陽さへ切り裂く、雷Ⅱ神鳴りⅡ韻律のエネルギード。

この「雷神」という主題が、雷型のエクリチュールによって表現されていることは見やすい。ジグザグに配置された「文」は雷状であると同時に、やはり「神鳴り」の運動性を示してもいるのだろうが、「鬼門」の場合と同じく、この詩も神鳴りという「音」を「文」の力によって視覚的に表した作品となっているのだと言える。

さらに同様のことは、同詩集中の「波」でも行われている。

千歳眠る

光り

恵み満つる

叱り

祭り経ぬる

闌り

羊屠ふる

明り

歎き環る

集り

水汙ゆる
尖り
海豚醒むる
盛り
味方恋ふる
焚り
救ひ絶ゆる
縊り
親子果つる
怒り
税崩る
計り
藻刈り
良かり
因り
無かり

「波」は「鬼門」と同じく三音単音律の繰り返しであり、その増減が「波」的なリズムを作っている。詩では「千歳」という長い年月が示され、「祭り」「羊屠ふる」「盛り」「焚り」などの詩句からは、なんらかの儀式を執り行っている

ことがわかる。古代の儀式をイメージしているのだろう。これがどのような儀式なのかは明示されていないのだが、「歎き環る」「水汙ゆる」「味方恋ふる」という詩句を勘案すれば、「鬼門」と同じく寒さに対抗しようとして「焚り」を用意しているのかもしれない。儀式によって「眠」っていた「光り」に「恵み」が「満つる」こととなり、無事火「明り」が灯される。ところが後半では儀式の甲斐なく「救ひ」は「絶」え、「親子」は「果」てる。そして最後には何も「無」くなってしまう。この「無」は、「計り」から六音がなくなり三音だけになる「波」が風いでいくことにも対応していよう。「波」は三音律のリズムであり、光の明滅するリズムである。

そしてこの詩でも、凹凸を繰り返す型式が「波」の形を視覚的に表していることは明らかである。さらに、最後の「無」も「・」という発音不可能な記号によって示される。これは必然的な帰結でもある。韻律が「無い」ことを韻律として表すことはできないからだ。最後に「音」の波が消え去ってしまったあと、残ったのは書記記号としての「文」であった。この詩でも、「文」は単なる文彩のひとつではなく、詩の中核と深く関わっている。『新韻律詩抄』は佐藤の試みた韻律のコレクションを開陳するような詩集となっているが、「波」「鬼門」「雷神」などの視覚性や、「そよかぜ」「風の目」といった短詩はむしろモダンリズム詩の得意としたエクリチュールの実験性を引き継いだものだとも読める。この詩集は、「音」のコレクションであると同時に、

「文」のコレクションでもあるのだ。

「音」を追求していた詩人が最終的に「文」に行き当たるといふ矛盾は、佐藤が依拠した岩野泡鳴の韻律論でも発生していたものだった。岩野は自ら分析した音脚通りに読者に詩を提示するため、分ち書きの手法を提案する。

今一つ、奨励したいのは、音脚の如何に関せず、一行のうち、単語または熟語の切れ目／＼も、本書の引例に実行して来た通り、一字の明きを置くことである。これはかの「べんけいがな、ぎなたをう、ちふりう、ちふり」の読み違へがないためだ。(岩野泡鳴『新体詩の作法』四五〇ページ)

しかし、分ち書きは読者にとつては「読む」ための規則なのだとすると、作者にとつては「書く」ための規則として機能する。いかに「音」を精緻に分析しても、それを「音」として発声することが読者に委ねられている以上、読者の読みを誘導するために「文」に頼る必要があったのだ。第一節で論じたように、この「読者」という不確定要素を排除するために、韻律を言語に内在する「機械」的なシステムとして考えた佐藤だったが、やはり「文」を排除した「純粹」な詩を構成することは叶わなかったのである。「文」は佐藤の詩における鬼門であった。

おわりに

本稿では佐藤一英の詩論において、韻律論・言語論・詩史論がどのように結びついているかを検討してきた。佐藤にとつては「純粹な日本語」に依ることにより望ましい韻律を達成することができ、そうした韻律的達成が彼を詩史の正統に位置づける。こうした佐藤の歴史認識は過去から現在だけでなく、現在から未来に至るまでの時間をも射程に含んでおり、その意味で単なる詩史の語り直しにはとどまらない独自性を有している。そうした佐藤の理論を実践したものとして、「鬼門」や「雷神」を評価することができよう。ただし、それらの作品は佐藤の理論からはみだすような、「文」の要素を多分に抱えた詩篇でもあった。

こうした佐藤の限界は、近代詩の根本的なシステム由来するものでもある。一行の韻律をどのように構成するかという問題は、結局、ある文章をどこで行分けするかという問題と切り離すことができない。「踊れ／枯葉折葉」という三音脚の反復も、「踊れ枯／葉折葉」と切ってしまうと三音脚反復にはならない。一方で、定型詩の場合行分けは韻律によって規定されているのだとも言えるだろう。つまり七五調というフレームが、七五調になるよう行を分けることを要請するのである。

押韻についても同じことが言える。押韻を行うためには、韻が踏めるように詩句を切る必要があり、同時に押韻のために詩句を切る位置が決定されているとも言えるのである。

る。詩の韻律にとつて行分けは葉でもあり、かつ韻律を切断する毒にもなり得る。佐藤がつきあたっていたのは、このような「文」のパルマコン性なのである²¹。佐藤の韻律論研究は、改めて行分け論という視点からも検討されなければならない。

注

- (1) 坪井秀人「韻律の闇——佐藤一英の詩学」、『声の祝祭』(名古屋大学出版会、一九九七)一一九ページ。
- (2) 名木橋忠大「近代押韻詩論の位相——押韻の機能——」、『立原道造新論』(新典社、二〇一三)二四五ページ。
- (3) 中根隆行「純粹志向の文学言説——佐藤一英「純粹童話」の提唱とその周辺——」、『日本語と日本文学』一九九八・八。
- (4) 坪井秀人「ある詩人の戦中戦後——佐藤一英の位置——」、戦後表現』(名古屋大学出版会、二〇一三)一〇一ページ。
- (5) 福士幸次郎「日本音数律論」、『現代詩講座』金星堂、一九三〇(第一巻および第六巻にまたがって収録)。
- (6) 「我々は一音、二音は発声機官の連続的な一回の努力即ち一気力(Monopressure)で発音することを得、三音の時には中央の音に強勢を置くときのみ一気力で発音することを得るが、両端に強勢を置けば二気力を要することになる(土居光知「文学序説」岩波書店、一九二二、一四二ページ)。
- (7) 「私の提唱する新律格は先づこの音脚原理を基本にしたといふことを告げたい。元来詩の節奏、即ち韻律はその普遍的性質として人間の生理的關係に根拠を置くべきものである。吾々

の呼吸が包容しうる一定時間内に一つの連続した音を発することが自然でそれが無限に継続されてはどこで呼吸をついでよいかわからない」(川路柳虹『詩学』耕進社、一九三五、九七〜九八ページ)。

(8) 注3前掲論文。

(9) 「日本語」という概念を脱構築したのは、主にカルチュラル・スタディーズやポストコロニアリズム理論の功績であった。具体的には酒井直樹「死産される日本語・日本人」(新曜社、一九九六)、イ・ヨンスク「国語」という思想』(岩波書店、一九九六)、小森陽一『日本語の近代』(岩波書店、二〇〇〇)などの書籍が、「日本語」のイデオロギー性について批判的に論じている。「日本語」は近代的な創造物のひとつであり、古来の人々が使っていた純粹な日本語なる言語は存在しない。もちろん佐藤の生きた時代にこうした理論が存在したわけではないのだが、本文中でも示した通り、佐藤が「日本語」というイデオロギーに対して無批判に接していたことは指摘できるだろう。

(10) 大岡昇平はブリュンチエルについて、「われらの学生の頃必読の『フランス文学史』(岩波文庫)の著者にしてアカデミー会員」『成城だよりI』(文芸春秋、一九八一。引用は講談社文芸文庫版、二〇〇二、二〇九ページ)と紹介している。大岡晩年のエッセイではあるが、佐藤や春山がブリュンチエルを読んでおり、岩波文庫という手に入りやすい形で出版されていたことを考えても、当時は一定数の読者がいたのだろうと推測できる。

(11) 春山のブリュンチエル受容については、小島輝正『春山行夫ノート』(蜘蛛出版社、一九八〇)で進化論との関係から簡単に触れられているのみである。佐藤や春山、大岡も含めた三〇年代のブリュンチエル受容については、今後より詳細に研究していきたい。

(12) たとえば、「ポエジイとは何であるか」(『詩と詩論』一九二八・一二)で春山が何度が用いている比喩が「階段」である。歴史とはある発展段階であり、それは階段を登るように高い水準のものへと移り変わっていく。こうした「高さ」のイメージが、春山の詩論の基調にある。

(13) 佐藤一英「漢詩の読みと訳について」(『東陽』一九三六・五)など。ただし佐藤の漢詩翻案については、具体的なテキストの読解とともに彼の翻訳論を考える必要があり、本稿では扱いきれない。今後別稿を設け、改めて分析する予定である。

(14) 「聯」に関してはすでに別稿を準備しており、そちらで詳しく論じている。

(15) 吉本隆明『初期歌謡論』河出書房新社、一九七七。

(16) 藤井貞和『うたの起源考』青土社、二〇二〇。

(17) たとえば折口は「日本文学の発生」(『日本文学講座』第一巻)改造社、一九三三)で、「日本文学の、文字らしい句ひを持つて来るのは、叙事詩が出来てからの事である。其叙事詩は、初めから、単独には現れて来なかった。邑落に伝った呪詞の変化して来たものだったのである」という言い方で文学の発生としての詩の発生を論じている。

(18) 佐藤はこうした構成で、「呪文」的な意味朦朧性を表現し

たかったのかもしれないが、この詩は再構成さえすれば意味と主題は明瞭である。やはり「鬼門」は、朦朧な詩というよりも複雑な詩と言ったほうが正しく、こうした複雑性は「文」としてそれを繰り返して読むことを要請する。

(19) 「現代詩に求める新しい韻律」(『工程』一九三六・五)、「現代民謡と詩」(『新愛知』一九三六・五)、「韻律論ABC」(『日本詩』一九三六・七)など、特に三六年を画期として、佐藤は複数の詩論でアランにふれている。

(20) 「声に出さず眼で読む」といふことは些細な変化ではない。これは真の教養の実に顕著なあらわれなのだ。印刷された散文の一頁は全体として現れる。訓練された眼は、そこに数多の、集団、中心点、そして付加物を捉へる(桑原武夫訳／アラン『散文論』作品社、一九三三、一三ページ)。

(21) ジャック・デリダ『プラトンのバルケマイアー』、藤本一勇・立花史・郷原佳以訳『散種』法政大学出版局、二〇二二。ここでデリダはプラトンのパロール論におけるエクリチュールの排斥に言及しながら、エクリチュールがプラトンの論理において薬ともなり毒ともなっていることを指摘する。たとえばエクリチュールはある文言を紙の上に留め、忘却を予防するが、同時にエクリチュールとしてアウトプットしてしまうことによって人はその文言を忘れてしまう。「パルマコンは、パルマコンなしに済みますことができたと思いたい当のものの内部に、不法侵入によって入り込む危険な代補である」(二七二ページ)。

(たけひさ・まこと／本学大学院生)