

北園克衛における詩と俳句

——詩集『鯉』の試み——

九 里 順 子

初めに

北園克衛は、『VOU』（昭10・7ゝ53・6 全160冊）を主宰し、終生前衛詩人であり続けたが、詩人の俳誌『風流陣』（昭10・10ゝ19・1 全65冊）の創刊同人としても精力的に句論を発表し、句作をした。克衛の俳句は、「詩人らしい自由奔放の俳句ではなく、古格を守り、穏和にして典雅、姿の正しい俳句を作るところに、際立つた特色がある。」（村山古郷^{注1}）「事象はおとなしく一般的な所属のままに扱われて、文人俳句にありがちな強調も、変調も破調もみられない」（金澤一志^{注2}）と評されている。俳句という形式にストイックに従っているという印象である。

実験的な前衛詩と古格を遵守する俳句とは、創作意識の中で截然と区別されていたのかと言えば、両者を通底するものがあつたと考える。克衛は、「一刀一揮してシラブルを合せ想ひを訓練するエクササイズ」（「ちよいちよい録」『風流陣』4冊 昭11・2）という発言を始めとして、句作が「精神のトレーニング」（『詩と俳句』『新俳句』2巻6号 昭22・10）^{注3}「スタイルのトレーニング」（「白のなかの白のなかの黒」北園克衛・杉浦康平・松岡正剛『遊』昭50・8）^{注4}と詩的訓練のためのモチーフであると一貫して述べている。一方で、『VOU』誌上でも、「VOUクラブ員は純粹なるexerciseを尊重する」（『VOUクラブの申合せ』7号 昭11・3）という創作の方針が打ち出されている。克衛にとって、「エクササイズ」は、詩と俳句というジャンルの相違を超えて、詩作の基本姿勢^{注5}だったのである。

「エクササイズ」を可能にする原理を打ち出したのが、「所謂イミヂエリイとイデオプラステイに関する簡單なる試

論』(『VOU』14号 昭11・11)である。克衛は、ここで、「ライン」の結合による「スタンザ」の形成が、「イミヂエリイ」(「作像」)の完了、即ち「イデオプラステイ」(「応化觀念」)の成立であると、「ポエジイ」を機能的に図式化している。克衛にとつて、俳句とは、「作像」と「応化觀念」が、一つのライン即ち一つのスタンザで完了する、最小の詩的単位であつたと考えられる。詩の原理の最小及び基本単位としての俳句と、ラインの進行が不可逆的、非還元的「ポエジイ」を形成する詩。詩と俳句という二つの形式は、理論的にはこのように関連付けることができるが、実作においては、どのような関連性と差異を見出すことができるのか。即ち、俳句との審級の相違を自覚することが、詩作にどのような跳躍をもたらしているのか。

これについて、『VOU』と『風流陣』での活動前夜に当る時期の詩集『鯉』(民族社 昭11・3)を対象に考察したい。『鯉』の序文には、「昭和八年春より昭和九年春に至る一年の作品十七篇を蒐めて『鯉』と題す。」とある。藤富保男は、克衛の詩を「一、実験的作品」「二、リリカルな作品」「三、郷土詩の作品」「四、その他の傾向の作品」に分類し、故郷三重県朝熊村をモチーフにした『鯉』『風土』(昭森社 昭18・1)『家』(昭森社 昭34・6)を、「三、郷土詩の作品」に入れている。また、黒田維理は、「(一)実験詩の流れ」「(二)リリック」「(三)『真昼のレモン』『ガラスの口髭』以後の総合的な円熟期の作品のながれ」の三つに分類し、藤富が「三、郷土詩の作品」に入れた三詩集も、「俳句的な色合いのもの」として「(二)リリック」に入れ、「その趣味において日本的であるが北園克衛の俳句的な教養が並々ならぬものであることを示している。」と評している。風土的伝統的印象を与える表現において、詩的原理はどのように機能しているのかということを見る上で、『鯉』を扱うことは適切であると考えられる。その際、同様に『風流陣』で活躍した詩人であり、克衛に「京師の宗匠岡崎清一郎氏も亦此の道の達人かも知れない。」(「糞やけ俳諧道1」『風流陣』7冊 昭11・5)と言わしめた、岡崎清一郎の俳句と詩を比較対照として扱う。

一 横断するイメージ

『鯉』は、「鯉」と「祖父の家」の二つの章から成る。表題作の「鯉」は巻頭に置かれている。

この青銅の魚はかつてある天台の高僧から年老ひた母に伝はつたものである

夏になると谷間の村は若葉の下に沈んでいつた

客間のすがすがしい暗さのなかを微風がかよひ

微風のなかに魚は颯爽と北方に向つてゐた

このブルウタスのやうないかめしい魚と鏡との間で素馨の花が薫つた

「鯉」は、『莊子』（内篇）の「逍遙遊篇」冒頭に、「北冥に魚有り、其の名を鯉と為す。鯉の大きいなる、其の幾千里なるを知らず。化して鳥と為る。其の名を鵬と為す。鵬の背、其の幾千里なるを知らず。怒して飛べば、其の翼は垂天の雲の若し。」とある、北海に住むという途轍もない大魚である。化して鵬という大鳥となり、「海運れば則ち將に南冥に徙らんとす」と海が荒れると、北方の海から南方の海に移ろうとするという。^{注8} 克衛が、詩集タイトルを「鯉」とし、巻頭作に据えたのは、反リアリズム的世界觀の表明であらうか。克衛は、生家の「青銅の魚」を生れ故郷の「北方」へと悠然と泳がせ、マグリットの石の魚を思わせるやうなシュールレアリスムの空間を作っていく。金澤は、「北園克衛の日本風の詩のなかで、『鯉』は別格である。前近代へのこだわりをあわせもちながらも生命感にあふれた『鯉』の詩は、枯淡などではなくむしろ近代に列するものであり、モダニズム詩が流出した一極としてもさしつかえないように思う。」と評している。^{注9} 金澤が指摘するように、『鯉』の諸作品は、生家朝熊村の風土をモチーフにしつつ、そこから超出する時空間を構成している。「青銅の魚」は、古代中国から、「ブルウタス」が喚起する古代ギリシアへと重層化する時空を泳いでいく。

「素馨の花」は、「庭に植える常緑低木。初夏、白くてにおいのいい花をつける。香水にする。〔モクセイ科〕^{注10}」と辞書には説明されているが、「鏡」と香り高い花の組合せは、西脇順三郎の詩を思わせる。

白い堇の光り。

光りは半島をめぐり

我が指輪の世界は暗没する。

(略)

形像は形像へ移転

壮麗な鏡の春に頬を映す

ガラスにプラタノスの葉がうつる

青くそつた眉にポリユアントスの花がうつる

宝石に涙がうつる。

(「ガラス杯」第一連／『*Ambarvalia*』椎の木社 昭8・9)^{註11}

「白い堇の光り」は、まさに光速でギリシア半島を照らし出し、「壮麗な」季節という「鏡」は、輝く頬を映し、「ガラス」は葉を、人の顔は花を、宝石は涙を、と、映すもの／映されるものが、次々移っていく。「鏡」や「ガラス」は、「形像は形像へ移転」する媒体であり、この「移転」はイメージを展開させる方法それ自体である。「鏡」と花が乱反射し、「宝石」の輝きに着地する「壮麗な」西脇の多面的イメージ展開に対し、克衛の「鏡」は、対象を「移転」させずに余白を映し出し、花を熏らせて、痕跡を暗示する。乱反射する速度が多面的空間を形成していく西脇に対し、克衛の場合は、重層的空間であり、沈み込む垂直性と泳ぎ出す水平性が、かつちりした構築性を感じさせる。この知的な構築性は、確かにモダンニズム詩の特徴である。共に、イメージを横断していくが、西脇は躍動的であり、克衛は沈潜的である。

克衛は、『VOU』刊行以前に、幾つかの同人誌を発行しているが、その中の一つに『薔薇・魔術・学説』（昭2・11）（昭3・2 全4冊）があり、昭和五十二年六月の復刊（西澤書店）に際して「薔薇魔術学説」の回想」という文章

を寄せ、「この頃のシュルレアリストの運動は、『薔薇魔術学説』のグループと『馥郁タル火夫ヨ』のグループとに分れていたが、何れも慶応義塾大学の西脇順三郎教授の周辺から出発した。」と述べており、両グループの「超現実主義の機関雑誌」、『衣装の太陽』（昭3・11〜昭4・7 全6冊）の創刊にも参加したことを回想している。克衛は、方法意識の上で、日本のシュルレアリズムの第一人者である西脇の影響を受けており、イメージによる構成力という点で、両者は通底する。『MADAME BLANCHE』11号（昭8・11）^{註12}で、克衛は、『amburvalia』評を載せ（『詩集の審判』）、「私は就中（ギリシア的抒情詩）を優秀なものと考へる。（略）（ギリシア的抒情詩）は必ずしもサチリストの作品として読まなくともよい。それ程に完全なフォルムを持つて居る」と『ガラス杯』が収められている「ギリシア的抒情詩」の章を称賛し、「一九三三年の最も秀抜な詩集として、この詩集をあげることにする。」と高く評価している。克衛が、「ギリシア的抒情詩」から示唆を得たことは推測される。しかし、ジョン・ソルトが『鯉』の中で用いられる動詞はゆつくりとした、優雅な動きを彷彿とさせる。「歩く」、「くゆらせてゐた」、「散らした」など。このゆつたりとした性質は時を表す副詞においてさらに強調される。『鯉』の中では時間は季節という漠然とした単位か、ただ過去によって暗示される。」と指摘しているように、^{註13}『鯉』については、記憶、あるいは原風景の固有性を自律的に表現するという目論見があつたように思われる。

風は芭蕉の幹を吹いた

その家の庭は西方に展けてゐて 薄のなかに続いてゐたが

そのとき朱珍の帯のひとは朧たけて肅肅と葡萄をささげてきた

（「秋の樂事」）

薄のなかを歩いてゐるといつか芭蕉の庭になつてゐて

先生はいつも冬になると柿の実に白湯をそへてすすめられたが

その庭のかたかげに水仙はひとすぢに青く白い花を咲かした

〔寒土〕

二篇に「芭蕉」が用いられている。『大漢語林』によれば、「芭蕉葉之夢」とは「人生の得失が夢のようににはかないことのとえ。」であり、この諺の典故である『列氏／周穆王』が紹介されている。該当する『列氏』の「周穆王」（第三章）には、「鄭人に野に薪とる者有り。駭ける鹿に遭ひ、御へて之を撃ち、之を斃せり。人の之を見んことを恐る。遽にして諸を陸中に藏し、之を覆ふに蕉を以てし、其の喜びに勝へず。」である。因みに「蕉」は、「樵」と同じ。たきぎ。その類」とあり、芭蕉の葉ではないらしいが、転用されたのであろう。庭の「芭蕉」とは、『風流陣』の同人たちが一様に称賛する俳人芭蕉、彼等にとつて「風流」の原点とも言うべき芭蕉を想起させると共に、回想される原風景とは、夢幻的な空間に他ならないことを暗示するモチーフである。克衛の美意識と方法論的意識を共に象徴している。

この二篇も、風土に立脚しつつ、風土を超出するという点で「鯉」と同じ作品構成である。「秋の樂事」では、「芭蕉」が「西方」の「薄」へと続く伝統的な秋の寂寥の美の中に、「朱珍」と「葡萄」が喚起する、色彩も鮮やかなギリシア・ローマ神話的豊饒の美が人の姿として現れる。「西方に展け」た庭を場として、東洋と西洋、あるいは和と洋が出会うのである。「寒土」では、逆に、「薄」の道から「芭蕉の庭」に出、「柿の実に白湯」という寂びたもてなしを受けるが、「水仙」が「青く白い花」を咲かせている。この青白いイメージは、ギリシア・ローマ神話の、水面に映る我が身に恋焦がれたナルキッソスである。秋の実りが冬の饗応となり春が兆す、循環する日本の四季の中に、西洋の神話もまた潜んでいる。ソルトが指摘する、ゆっくりとした静的な時間は、原風景としての風土の重層性を想起させるのである。横断するイメージは、静かに巡る時間を伴って堆積し、囲われつつ通路を持つ、現実とは別次元的空間を形成する。

克衛は、後年、「私の頭のなかにあるのは太平洋戦争以前の村であり、正確にいえば五十年前の朝熊村である。それは私が五、六歳から十二、三歳の眼で見た朝熊村であり、山川草木の色である。そしてそれが、私のイメージの色である。」（「私の心の原風景としての朝熊村」『芸術三重』昭48・3）と述べている。「原風景」の意味を捉える場合も、

克衛が一貫して、方法論的であろうとしたことが窺える。

二 一句と一篇

『鯉』には、俳句と重なるモチーフの作品が一篇ある。「野分」（初出『MADAME BLANCHE』12号 昭8・12）である。ただし、初出では一行ずつ行間が空いている。

その隻腕の僧は錫杖を置いて山岳を指しながら九折の難渋を説いた
けれどもこの老僧の綸子はしとどに濡れて
雨は庫裏の外にも蒼茫と落ちて来た

この「老僧」は、庫裏の軒下に佇んでいるのだろう。「山岳を指しながら」と視線の動きは、遠くへ向かう。「野分」の中、「しとどに濡れ」ることは想定されるが、作者は敢えて「けれども」という逆接を入れている。この逆接が、濡れそぼちつつも周囲とは区別される輪郭を「老僧」に与え、風景と人物の一体化を妨げている。更に、最終行で、「蒼茫と」雨を降らせることによって、「庫裏の外」へ向かう視線は溶解する。遠景↓近景↓中景と視線を移動させつつ空間を多層化し、「老僧」をその基点とすることで、この作品の「作像」は完了し、山中の結界という「応化観念」が成立する。

『鶴』二輯（昭9・10）には、「高僧の山路たどるや春の雨」が「四季」四句のうち「椽」と題して掲載されている。「野分」に類するモチーフを俳句の形で表現したと言える。句は、詩とは異なり、視線の折り返しの移動はない。空間は俯瞰的に捉えられ、「高僧」は、「春の雨」に包まれた山中の点景と化している。一望する視点の下で、「高僧」「山路」「春の雨」は、包摂的に空間化され、時間的経過と空間的拡がりとは、交差する一点で言い止められる。「作像」は

圧縮されて完了し、同時に「椽」から望む春の景色という「応化観念」も成立する。

詩では、空間の段差を呼び込むように視線が動き、動的に「作像」が行われているが、句では空間を平準化するような視線の動きである。「作像」の圧縮とは、ある瞬間に還元することであり、動きを内包しつつ静止することである。同時に掲載された他の三句は、「松も雲も銀一色の团扇かな」（「独居」）「よきほどの風にまかせの萩の原」（「散步」）「大淀の時雨で暗し旅の旅」（「旅」）である。「野分」のように空間的段差はなく、第一節で扱った「鯉」（「秋の楽事」）「寒土」のように、往来しつつ、巡りつつ堆積する時間もない。克衛は、句作においては、静止しても倒れない、動かない地点を求めている。それは、「作像」＝「応化観念」が成立する最小単位としての自己完結性である。

克衛は、『風流陣』以前に、『MADAME BLANCHE』で、俳句に関して言及している。「野分」を掲載した同じ号の「SPHERICAL CONEの果実」という文章に、「最近僕は詩の素材は幾何学に於ける数記号以上の意義を必要としない。従つてそれらの素材が持つてゐる経験上の価値判断は読者の自由の領域である。」と述べている。ここでも、克衛は、「俳句」ではなく、「俳諧」という古風な名称を用いているが、素材よりも方法が優先するという詩歌観を顕示するためであろう。方法論的に詩を制作する限り、伝統的ジャンルのモチーフを使用しても、詩の範疇に収まりつつ差別的な表現を促すことになる。別の言い方をすると、素材ではなく形式としては、「詩」と「俳諧や和歌」は方法論的に区別されなければならないということである。

克衛は、後年、「詩に於ける私の実験」（『現代詩の実験』寶文館 昭27・6）で、彼の記念碑的詩の原理論である「所謂イミヂエリイとイデオプラスティに関する簡單なる試論」とその実践に関して、「一九四一年文芸汎論社から出版された詩集『固い卵』は以上のようなプリンシプルの実験である。」と述べ、集中の「アスピリンの鳩」「溶ける貝殻」「泥のプロオチ」「鉛筆の生命」「透明なオブジェ」を紹介している。この「実験」について、「すでに詩集『固い卵』の作品は、充分にアブストラクトであつたが、方法的に不十分な部分が多すぎた。というよりか、それはアブストラクトの効果を文学的に註釈しているような傾向が絶えずあらわれていた。」とも回想している。

革の円筒に

軟風のごとく坐り

ナイフと木綿とガスについて

青年と話した

くねくねした太陽は

砂の上を過ぎて

木綿の底を照らし

コルクのやうに死ぬ

僕はヘンリイ・ムウアの空間について

不定形に語り

董の垂れた箱を眠らせる

一群のシャボンが漂ひ

青年のために

ナイフは非常に過ぎ去つた

水筒とコンクリイトと

肥えた溜息を送れ

「アスピリンの鳩」(『固い卵』 文芸汎論社 昭16・4)

藤富保男は、「アスピリンの鳩」の「イデオプラステイ」について、「アスピリン」の〈鳩〉、〈革〉の〈円筒〉、〈くねくねした〉〈太陽〉、〈不定形に〉〈語り〉、〈肥えた〉〈溜息〉など手づかみで拾うだけでもすぐ例があるが、異常な結びつきのため、常套的なイメージが全く異質異様な癒着を呼んで、最後にわれわれにイデオプラステイを与える。」と述べている。それは、「何か烈しいわりに、何か虚しく、何か目的がありそうで、ほとんどない状態」である。「応化観念」は、何を、ではなく、どのように描かれているかという、実体的還元を拒否する「アブストラクト」の次元を成立させるのである。「過ぎて」「死ぬ」「眠らせる」「漂ひ」「過ぎ去った」「送れ」という時間の経過を伴う動詞の多用によって、不可逆的に進行する非在の世界が「作像」されていく。藤富が「円筒」「ナイフ」「水筒」「コンクリート」という硬質なイメージと、「軟風」「木綿」「くねくねした」「ヘンリー・ムウアの空間」「シヤボン」などの軟質なイメージが互いに交差している」と指摘するように、それは、周到的構築意識に支えられている。

克衛が自戒する「アブストラクトの効果を文学的に註釈しているような傾向」を、藤富は、「欲を言う」と語彙が少し多かったと言えなくもないだろう。」と表現している。傑作と評される、後年の『黒い火』（招森社 昭26・7）に比べると、「軟風のごとく坐り」「くねくねした太陽」「コルクのやうに死ぬ」「ヘンリー・ムウアの空間」「肥えた溜息を送れ」と形容が目立ち、イメージが充満しているが、方法論を顕示する余りの冗漫さを指すのであろう。克衛の『固い卵』での「プリンシプルの実験」とは、「作像」と「応化観念」の、非還元的・不可逆的・構築的な詩的空間であり、その後の克衛は、「私の作品はいつも、絶対にイミテーションをゆるさないような単純さをもっている」（「詩に於ける私の実験」と、方法論の純度を上げていく。

俳諧的モチーフを共有する詩作と句作の実践が、「野分」と「椽」であり、「作像」の動きが前面化する詩と自己完結化する俳句という方法論的相違を確かめることができる。一方で、「野分」には、「鯉」「秋の樂事」「寒土」に見られるイメージを横断しつつ堆積していく時間はなく、「作像」のダイナミズムの有無はあるものの、結果的イメージは「椽」と共通する。「SPHERICAL CONEの果実」で述べていた、詩の素材を俳諧や和歌に求めつつ、それらに付随する情緒には

取り込まれないという試みは、詩作と句作がモチーフを共有した場合は、古風な情緒に収まっている。これは、方法論的基点としてのストイックな俳句観に引き寄せられるためであろうか。

克衛は、後年、『現代日本名詩大成』第9巻（創元新社 昭41・12）の作者「小伝」において、自分の詩を「古風な抒情詩と近代的な抒情詩、それから実験的なもの」の「三つのスタイル」に分け、「私としては、これら三つのスタイルが一つになったようなものを書きたいと思っていますが、現在までのところ、そういう理想のこなった詩のスタイルをまだ発見できません。」と述べている。これには、「鯉」「秋の樂事」「寒土」に見られた、伝統的素材を横断的イメージの起点として用いる試みが、その後は展開されなかったことに関わる。金澤一志が「前近代へのこだわりをあわせもながらも生命感にあふれた『鯉』の詩は、枯淡などではなくむしろ近代に列するものであり、モダニズム詩が流出した一極としてもさしかえないと思う。」と述べているのは、示唆的である。『鯉』の諸作品は、伝統的なモチーフのイメージ喚起力を「作像」のダイナミズムに変換しつつ、不特定のしかし固有の空間を形成していた。「僕に於いては詩の素材は幾何学に於ける数記号以上の意義を有しない」(「SPHERICAL CONEの果実」)と言う場合、詩歌において「数記号以上の意義」が継承されて来たという事実を軽視すると、「作像」は限定的な実践に終ってしまう。「野分」と「椽」の破綻のない関係性からは、方法論にストイックであるが故の問題点も見える。

三 岡崎清一郎の往還

岡崎清一郎の詩集『肉体輝耀』（文芸汎論社 昭15・9）所収の「枝の文学」には、自作の句「木枯や煙突に枝はなかりけり」が詞書のように冒頭に記されている。この句は、『風流陣』1冊（昭10・10）に掲載されたものである。

岡崎は、枝のない煙突と対比させるかのように、〈枝〉が喚起するヴィジョンを次々に展開していく。

このあてやかにして体育のごとく耀くもの。

しらじらとした春の闇の広間へ凜乎とした尖端をしのばせ

敏捷の筋肉は間断なく礪角の首を擡げ

巨き整齐と虚構の喚起を以て 刻々に脆弱の汚濁の意識を抛擲して

たのしき条理の核心へと紛れ込むもの。さらびやかな花もつ枝。毀された枝よ。

作品は、冒頭から、枝の身体性を動物的に描き出し、観念化し、具体に戻るといふ目まぐるしい展開を見せる。『風流陣』に掲載された清一郎の句は、「木の影のふとりゆくなり若楓」(8冊 昭11・6)「こがらしの一揉みもんで倒れけり」(12冊 昭11・10)「血みどろの樹液噴きけり若楓」(20冊 昭12・7)「闇の中へめりこんで行く花と人」(27冊 昭13・4)と対象が何であれ、肉体性を動物的に捉えているのが特徴である。^{注20}岡崎は、自分の句作について、「十七文字の素直な一茎の植物の中にも或る時は異常なる鋭き銀線をなすくりたい、一行の文学、このおそるべき火遊びのなんたるかを僅かではあります但承知してゐる者であります。」と述べている(『亜鼎嶺拾遺集を見て(附骨の木のこと)』『風流陣』29冊 昭13・7)。「おそるべき火遊び」とは、季語を規範的には扱わず、対象の肉体性を探るエロスの行為の索引にしてしまうことを指す。季語を介して対象の肉体性を多元化する句作の特徴が、詩作においてはより奔放に表出されている。

第二連は、「枝枝は薙ぐ。経文を喚ぶ。」と呪術的に始まり、「惟ふにこれら枝枝。火に対するまたたく滅亡／はしばしばやくざの外界に闘争の喧騒の宗教／となり、軀て蒼ざめた人間への溢るるばかりのカロリ／―であり裨益であつた。／枝は配置する。／凍結する。／ぱちんことなりマツチの軸ともなるのだ。／鉛筆となる疑ひも際限なく、サンタクロース／翁も馭者座の星星もさんとして吊れるのだ。／屹度軍艦の櫓にも変革された枝はあり／燃え上る藁、牙や角

も枝に属し、なんと云ふ／人間に關聯した領域であらう。」と観念と風景を行き來する〈枝〉史観とも言うべき想念を開陳する。句の枝なき「煙突」が、ここでは「変革された枝」である「檣」（ほばしら）に進化している。句の「煙突」に圧縮された引き算の幻想が、反転して足し算の幻想と化している。

諸君。枝の顔貌は兇惡の家系図や稲妻に酷似してゐた。

このけわしい変転の災厄をはらんだ枝状に、いつの日凡凡の民族はかなしい困憊を癒すのか。

枝は湮滅する。虹のよに髣髴する。

突としてぼろんぼろんの大風に針金のごとき

系列をみせ、朱の墨の織き経緯をはらませ、

手紙タコリをよしなき野辺に落させ、枝は畢に錯覚を起す。

離隔し、互いにぶつかり研ぎあひ照応し

枝は食傷し、火事となる。

おお。

「枝の文学」は、六十四行、七ページに亘るかなり長い詩篇である。右の引用は最終連（第三連）であるが、「変転の災厄をはらんだ枝状」「針金のごとき系列」「朱の墨の織き経緯」「互いにぶつかり研ぎあひ照応し」と具体と観念が同列に扱われ、秩序を攪乱する〈枝〉史観は、壊滅のヴィジョンを啓示するのである。俳句の切断と飛躍が持つ一元的な

整合性を拒み、多元的に世界を開く詩的本質を敷衍してみせた作品という印象を受ける。克衛が、俳句を「詩」の最小単位として自己完結的に規定したのに対し、岡崎は非完結性に本質を見出しているように思われる。

克衛には、一句を詩の中に埋め込んだ作品はある。『夏の手紙』（アオイ書房 昭12・9）所収の「間道」である。

僕は灌木の間を登っていく 僕は光りと汗の中で徐々に衰へる 今は女郎花の群れを
ステッキで叩きつける気力もなく すると両側の茨の中でキリギリス達がいそいでネ
ジを巻いて呉れる 僕は時計のやうにまた一頻り馬力をかける

「今は女郎花の群れをステッキで叩きつける気力もなく」に相当するのが、「ひとめぐりしてまた打つや女郎花」（『風流陣』1冊）である。この句には「散歩」というタイトルが付けられており、おそらくモチーフは共通する。しかし、「間道」は、「ひとめぐりしてまた打つや女郎花」に詠み込まれた感情を敷衍している訳ではない。抒情に焦点化するのではなく、風景を構成するモチーフとして詩の中にカラーージュするのである。ここにも、詩と俳句を貫通する詩的喚起力の原理に従って、両者をメカニックに扱おうとする克衛の姿勢が窺える。俳句が内蔵する多元性に克衛の関心はなく、完結的な俳句が詩の中で引用されると、一つのラインとして性質が異化されるという、詩と俳句の構造的相違に関心が向かうのである。

岡崎にも、同じフレーズを、詩と句に用いた作品がある。「緑金枢軸座……田園消息」（『肉体輝耀』）は、書き手が住む村の麦秋の頃の情景である。

おお小生の座席は山川の景緻。^{ケンキ}小枝とアーチ
と硝子の中に蝗がある。^{トガ}稜角ツた鼻のところ
に阿諛がある。小生のところは若く、拘引し、

彫刻し、いまははや五里霧中区。而して手摺の附いた昼の寝台は遠い。

（亭主の好キナ赤烏帽子

（月夜ノ晩二釜ヲヌク

あたり一面、俚語が操つられ、氈子^{ケット}みたいな地平線……。村邑は石で葺いてある。小生はパステルの樹木を木刀で衝いてみる。早晚蛙は殺戮されるだろ。

（第十五く十七連）

片方だけの二重括弧内で挿入された「亭主ノ好キナ赤烏帽子」「月夜ノ晩二釜ヲヌク」は、書き手の倦怠の背後から響いてくる因襲の呪縛のようであり、続く連では「パステルの樹木を木刀で衝いてみる」「早晚蛙は殺戮されるだろ」と書き手の苛立ちが加速していく。

同じ「亭主ノ好キナ赤烏帽子」を用いて、「孟夏その他」と題された連作（『風流陣』22冊 昭12・9）十三句の最後に「青葉かな亭主の好きな赤烏帽子」が置かれている。この連作は、「道は皆都会に向ふ青田かな」と伸びやかに始まるも、「糞喰ひの虫をみてるる青葉山」（第七句）「雀いろ時なりひとのせわしなく」（第十句）「幕屋には火あり話語あり青胡瓜」（第十一句）「ひとごろしの見世物みてる夏のくれ」（第十二句）と田舎の夏の活気の中に邪気を点綴しつつ、掲句に至る。句の流れを些か外すことによって、軽さを入れて結ぶ役割を果たしている。

呪縛の声と肩透かしの軽やかさというイメージの対照性。同じフレーズを引用する場合、岡崎の方が、コラージュの

異化作用が発揮されている。克衛の興味関心が、俳句と詩の往還する相関性ではなく、一方向の構造的複合性に向けられていたことが、改めて窺える。

終りに

故郷の風土に取材した『鯉』の諸作品は、伝統的な風物に異国の文化のイメージを交錯させつつ、心の中で成立する原風景としての純度を上げている。それは、敢えて伝統的な素材を用いることによって、モチーフに付随する抒情性や情緒に引き摺られずに、メカニク的な扱い方をどこまで貫けるかという方法的な試みでもあった。先祖から伝わる風物や行事が、古代中国やギリシア・ローマの神話的空間に遡行していくような多元性は、「作像」と「応化観念」の複合的連鎖による。

しかし、俳句と詩がモチーフやフレーズを共有した場合は、それぞれの形式の独立性・自律性を重んじる余り、制止的・自己完結的な基点（俳句）と動的・非完結的な運動体（詩）という構造的差異に偏重した作り方になり、俳句が内蔵するイメージと、それを乱反射させ外化する詩という往還する相関性を通して「作像」の喚起力に踏み込んでいくことはなかった。俳句と詩を独立した形式として認めつつ、それらを貫く「ポエジー」成立のメカニズムに従うという方法は、飛躍はもたらず、表現を窮屈にしてしまう。この点、俳句と詩においてイメージの往還とコラージュ的異化を行っていた岡崎清一郎とは対照的である。

克衛における俳句と詩を貫く構造的メカニズムの視点は、俳句を「エクササイズ」にとどまらせ、「私の作品はいつも、絶対にイミテーションをゆるさないような単純さをもっている。」（「詩に於ける私の実験」）という抒情に拠らない形式の完成を目指す方向性を決定づけている。俳句の「古格」（村山）も「一般的な所属のままに扱われている」事象（金澤）も、前衛的・自律的な詩を推し進める理論の中にあつたのである。

注

- 注1 『現代俳句集成別巻1 (文人俳句集)』(河出書房新社 昭58・1)の「解説」(村山古郷)。
注2 金澤一志『北園克衛の詩』(思潮社 平22・8)の「老松」。
注3 初出の御教示は金澤一志氏による。引用は『2角形の詩論 北園克衛エッセイズ』(リプロボート 昭62・8)による。
注4 引用は注3に同じ。
注5 克衛における詩の原理と俳句観との関わりについては、九里「北園克衛の句観——『風流陣』を中心に——」(『日本文学ノート』49号 平26・7)で考察した。
注6 藤富保男「北園克衛の詩を俯瞰する」(『北園克衛全詩集』沖積舎 昭61・5)
注7 黒田維理『ナポリ フラッグ』(如月出版 平21・8)の「YOU TO READ:KIT KAT」。
注8 『新釈漢文大系7 老子・莊子(上)』(明治書院 昭41・11)による。『莊子』(「内篇」)の注釈は市川安司。
注9 注2に同じ。
注10 『新明解国語辞典 第三版』(三省堂 昭57・2)による。
注11 引用は、西脇順三郎『*Panburvalia* / 旅人かへらず』(講談社文芸文庫 平7・2)による。
注12 引用は『コレクシヨン・都市モダンイズム詩誌13 アルクイユクラブの構想』(宮崎真素美編 ゆまに書房 平22・11)による。
注13 ジョン・ソルト『北園克衛の詩と詩学——意味のタペストリーを細断(シユレッド)する』(思潮社 平22・11)の「第四章 千の顔」。
注14 『大漢語林』(鎌田正・米山寅太郎 大修館書店 平4・4)
注15 以上、「周穆王」の引用と注釈は『新釈漢文大系22 列伝』(明治書院 昭42・5)による。注釈は小林信明。
注16 注6と同評論の「一、実験的な作品」。
注17 藤富保男『評伝 北園克衛』(沖積舎 平15・3)の「5 郷里を想う暗い時代」。
注18 注17に同じ。

注19 注16に同じ。

注20 岡崎の句の動物的肉体性に関しては、九里「北園克衛の句作——犀星評価を視座として——」(『キリスト教文化研究所研究年報』48号 平27・3)で考察した。

*『鯉』『固い卵』『夏の手紙』のテキストは、『北園克衛全詩集』(沖積舎 昭61・5)を用いた。
引用に際して、原則として旧字体は新字体に改めルビは適宜省略した。