

北園克衛の句観

『風流陣』を中心に――

九 里 順 子

初めに

北園克衛（明35・一九〇二〜昭53・一九七八）は、亡くなるまで前衛詩の第一線で活躍し続けたが、その拠点とも言うべき『VOU』創刊（昭10・7）の頃は、詩人たちの俳句誌『鶴』（昭9・9〜12 全3冊）及び『風流陣』（昭10・10〜昭19・1 全65冊）に参加し、句作と句論を旺盛に発表していた時期でもあった。克衛は、句作の意味を「一刀一拝してシラブルを合せ想ひを訓節するエクササイズ」（「ちよいちよい録」『風流陣』4冊 昭11・2）であると述べている。後年の「詩と俳句」（『黄いろい精円』宝文館 昭28・9）でも、「自分はかつて、「自分は精神のトレイニング」として句作する」というようなことを言い、また書いたことがあるが、これは単なるアポロジイではなかったつもりである。」と回想し、最晩年の鼎談「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）^{註2}でも、「二期、精神のトレイニングとして句作を考えたこともあった。」と発言している。克衛にとって、句作は一貫して「スタイルのトレイニング」（同）だったのである。

『風流陣俳句文学叢書』（風流陣発行所）として刊行された、八十島稔『柘榴』（第3巻 昭14・4）安藤一郎『雪解』（第14巻 昭15・4）の「後記」でも、「柘榴」におさめた句は此の二三年間の私のトレイニングの所産である」（八十島）「結局余技の一つに過ぎないとしてもこれが自分の詩人としてのトレイニングであることを私は信じてゐる。」（安藤）と、異口同音に句作が「トレイニング」であると記されており、『風流陣』同人の共通認識であったことが窺える。

これは、方法として俳句を捉えていたことになるが、彼等の中でも、句集ではなく、『風流陣』に掲載した文章を収めた句論集『句経』（『風流陣俳句文学叢書』第6巻 昭14・7）を刊行し、理論面での中心的存在であった克衛にとつて、創作、あるいは詩の基本としての俳句とは、どのような形式たり得ていたのであらうか。本稿では、同時期の『VOU』に執筆された詩論を参照しつつ、『句経』に表れた克衛の俳句観を考察していく。なお、克衛や八十島は、「俳句」ではなく「俳諧」と呼称している。これは、自由律俳句や新興俳句の「詩としての俳句」に異議を唱え、近世以来の定型性に俳句の存在意義を認める句観の表明であるが、本稿では近代の句観の一つという視座から「俳句」という呼称で統一する。

一 『風流陣』の句観

『風流陣』には、表紙の題字の上に、活字ポイントを落して「HAIKAI DU JAPON」という副題が付けられている。これは、創刊号から第五十六冊（昭17・1）までで、太平洋戦争下という時局を反映した第五十七冊（昭17・3）からは「俳句研究雑誌」に副題が変わっている。

時局が変化するまで一貫して「HAIKAI DU JAPON」の副題をつけた意味について、和田桂子は、小松清の「仏蘭西に於ける俳句運動の考察（二）」（『俳句研究』昭10・1）を引用しつつ、小松が述べる「仏蘭西の俳人が、日本俳句の伝統的思想や感情に拘泥しないで近代人としての彼らの現実生活に詩的モチーフを探求する」という姿勢と可能性こそが、それに該当すると指摘しており、『風流陣』の詩人たちを「既成俳壇の閉鎖性を壊し、頭でつかちな新興俳句にもノ－をつきつけようとする」としてその革新的な意図を評価している。^{注3}

レスプリ・ヌーボーの中心であったフランスを意識しつつ、世界に伍して、と言うよりも、フランスの俳人の先を行く詩の祖型としての俳句を打ち出すという、『風流陣』の詩人たちの姿勢が窺える。彼らに共通するのは、定型の重視である。第六冊（昭11・4）から岩佐東一郎に代わって編集人となった八十島稔は、『風流陣』の代表的な同人である

が、第一冊掲載の評論「俳諧綺羅説」で、「私は現代に於いて、檸檬は檸檬であるために美しく、薔薇は薔薇であるために美しいといふ形態的觀念の純粹さに等しく俳句がこの純粹な形態的觀念を無にすることを認めない。」と俳句の定型性を時代が推移しても残る同一性の指標として捉えている。八十島がこの文章で繰返している「純粹」とは、時間的濾過を経たということであり、差異を超えた同一性として識別される特性が「形態的觀念」なのである。「若し現代に於いて俳句は純粹なる俳句であるために価値あるものとされるならば私は檸檬に新鮮な綺羅を着せ薔薇に新鮮な綺羅を着せるに等しく純粹な俳句の形態に新鮮なる精神の綺羅を着せることこそ最も頭腦的に秀れてゐると信じるものである。」と俳句の自立性を遵守しつつ、同一性の中の差異を更新する要素として「精神」を挙げている。「精神」とは対象、ひいては世界を捉える際の視座であり、認識の枠組みであろう。抽象的な「精神」よりも即物的な「形態」を土台に据えていることが、克衛とも共通する文学觀が窺えて興味深い。八十島は、「詩歌より最も形態的である俳句の純粹な形態」とも述べている。時代に伴う視点や認識の枠組みの変化の中でも定着している形式こそが、自立的な文学の成立に不可欠であり、浮動する「精神」はそのままでは土台になり得ないという認識である。この形式が、五・七・五の定型性ということになる。

八十島的主張は、他の同人たちの意見を理論的に代弁している。岩佐東一郎は、「(新興俳句が…引用者注) 俳句の俳句たる五七五の格調を捨てて、一行詩と称したり、無定型俳句と称したりして骨を折つてござる。」(『私家私言』(二)『風流陣』8冊 昭11・6)「ただ十七文字の定型だけは、断固として尊重したい。」(『茶煙雜記』『風流陣』14冊 昭11・12)と俳句の根柢は定型性にあると繰り返し、新興俳句を批判している。岡崎清一郎は、「俳句にもあれ和歌にもあれ十七文字とか三十一文字とかの定型律を越えてはその存在の意味をなくしてしまうであらう。」(『座談』『風流陣』2冊 昭10・11)と自由律俳句を否定し、竹村俊郎は、「深く吟味しての判断ではないが、発句の形式は従来の十七文字中心でいいやう僕は思はれる。その精神も又、古人の覗つたあたりが正しいやうに思はれる」(『風流陣』第6冊)と直観的な印象として、定型性の正しさを述べている。

八十島や竹村に見られる、俳句形式に関する遡行的な認識は、克衛に端を発しているのであろう。八十島は、二年後

の「詩人の俳句」(『句と評論』6巻11号 昭12・11^{注4})で克衛の「続ちよいちよい録」(『風流陣』6冊)を挙げ、「俳諧は現実より過去に溯る思考の一体系」である。俳句はこの体系の上に展回する文学であると考へる。」以下の件を引用しつつ、これが「風流陣の持つ代弁的なイデオ」であり、「此のイデオこそ俳句作家達に必要な糧であることを知らしめたい。」と克衛の文学論としての句観が『風流陣』の土台であることをアピールしている。八十島は、続けて「文学としての俳諧の新しさをパラシユウトやフランス人形の感覚の新しさ」とつちやにすることは、心からおかしいではないか。」と述べており、「文学としての」新しさと「感覚」の新しさを峻別している。「感覚」という構成要素の部分を全体と混同するのではなく、形式という基盤を成立させている文学として俳句を捉えることこそ、本質的に新しいという認識である。

「文学としての俳諧の新しさ」という言い方も、克衛の文章に基づいている。「ちよいちよい録」(『風流陣』4冊)で克衛は、「新しいと言ふことは、単に取材を代へたり、形式を変化することであるとすればかゝる変革から得る処のものは結局俳諧の新しさではなく、感覚の新しさであるだらう。従つてそのやうな改革が文学としての俳諧の全体的な革新ではなくて、局所的な変革であることも亦否むわけにはゆくまい。」「僕は文学としての俳諧の新しさを望むが、感覚の新しさなどは貝殻のパラソルをさして青物市場を散歩するマダム・バタフライに過ぎない。」と、「文学としての俳諧の新しさ」と「感覚の新しさ」を対比させている。「感覚の新しさ」の否定は、『俳句研究』(昭9・4)に発表され、第三句集『昨日の花』(龍星閣 昭10・12)にも収録されて論議を呼んだ日野草城の連作「ミヤコ・ホテル」辺りを念頭に置いているのだらう。

「感覚」ではなく「文学」としての新しさを、とは、「純粹俳諧論」(『風流陣』1冊)での「個性」ではなく「方法」を、という主張に立脚しており、対俳壇状況にアクセントを打った言い方であらう。「純粹俳諧論」で克衛は、次のように述べている。

個性は思考の活力を限定し独創性の自由を束縛する。この個性の妨害に抵抗し、個性の模倣的素質を破壊して作

品に独創性を与へるものは俳諧の「方法」である。そうして俳諧の純粹性は其の方法の自覚の後に考へられるものである。同時に文学の一つの様式ジャンルとしての俳諧も亦其処から開始する。此の知的構造の創設を没却して俳諧の進歩は在り得ない。

自分の感性に内閉してしまふ「個性」という概念の陥穽を超えて、そこからの展開を可能にする様式としての「方法」に着目すること。それは、個人の感覚に拠るのではなく、構造を知的に分析し、俳句という様式を成立させている本質を捉えることである。この認識から、克衛の句論が開始されている。「続ちよいちよい録」でも、「俳諧は現実より過去へ溯る思考の一体系である。」という観点に立つて「風流、あるひは風雅、寂、等々と言ふ情緒に就いて考へる。その時それらの情緒の発生のみカニズムに触れる事が出来るやうに思ふ。」と「情緒の発生」も「メカニズム」として考へており、「方法」、ひいてはより客観的に把握し得る「メカニズム」Ⅱ〈仕組み〉への志向性が窺える。

小松清は、「仏蘭西における俳句運動の考察」(『俳句研究』昭9・10)で、ルイ・アラゴン、アンドレ・ブルトン、ジャン・コクトー等の俳句への共感に対し、「仏文学の前衛派と俳句が如何なる楔によつて結縁されたのであるか?」と問いかけ、「俳句が個個の表現する思想若しくは感情そのものゝ価値ではなく、寧ろ俳句そのものが普遍的に感ぜしめる詩法 *art poétique* にあつたのである。」と答えている。また、「仏蘭西俳諧詩運動」の指導者、代表的な理論家としてヴォカンスを挙げ、「俳諧の詩的精神と形式によつて、古典派、浪漫派、高等派、象徴派の伝統を破壊しようとした。と同時に自由詩派の散文主義プロザイズムを否定した」人物として紹介し、「彼によれば俳諧は近代的精神及び感情を表現すべき最適の手段である。何んとなればそこに近代的感觉の特殊性である瞬間的な把握と全的統一及單純化を見出したからである。」とその主張をまとめている。

小松によれば、フランス俳諧詩は、伝統的な詩法を乗り越えて、現代を最も的確に表現し得る詩法であり、その核心は瞬間的把握を單純な形態に還元することである。克衛による俳諧の定義「現実より過去に溯る思考の一体系」とは逆に、過去から現実を解放する思考の一体系として捉えられていると言える。これに対し、克衛を始めとする『風流陣』

同人にとつて、俳句とは、差異的な形式の生成と衰退の中でその形態を保持している様式であり、詩の祖型として措定し得るものである。詩法の基底部にある〈仕組み〉に立脚する様式として俳句を捉えるという立場から見れば、フランス俳諧詩は、時代の射程距離に左右される主張であり、自立的な詩論としては、未だ「感覚」に引つ張られた不十分なものと思われたのではないだろうか。「HAIKAI DU JAPON」という副題には、前衛芸術の中心であるフランスから逆輸入した俳諧を、より先鋭な句観として展開しようとする『風流陣』の矜持が読み取れる。日本の俳壇に対しては、「感覚の新しさ」を相対化する「風流」を打ち出し、世界に向けては「HAIKAI」の本質的前衛性を打ち出そうとしたのである。克衛と八十島は、『VOU』の同人でもあった。『VOU』の誌面には、自分達の芸術が世界の前衛に位置するという自負心が顕著である。第二号（昭10・9）の「ラック オウ ラック」（中原実「チヨモルングモ」）は、フランス映画「乙女の湖」^{ラック・オウ・ラック}の感想であるが、「仏蘭西は気の毒なことになつたものだ。（略）結局日本だとして何時までも馬鹿ではないぞ云ふ気がした。」と「日本人の方が遥かに近代人だ」という優劣をつけている。第九号（昭11・5）の後記は、「僕等は正確に文化の知的スタンダードを把握してゐる。」と断言している。第十号（昭11・6）の後記では、「VOUのセオリイはシウルレアリズムより遥かに高度のセオリイであることを諸君は遠からずロチカルに理解すべきであり、また理解するに至るであらう。」とシウルレアリストとして分類されることに異議を唱えている。

この背景には、克衛とアメリカの前衛詩人エズラ・パウンド（一八八五〜一九七二）の交流があつたことをジョン・ソルトは指摘している。^注ソルトによれば、克衛は昭和十一年初めから、当時イタリアに住んでいたパウンドに手紙を書き始め、六月半ばに受け取つたパウンドの最初の手紙は『VOU』用に抄訳され、第十一号（昭11・8）に掲載されている。同じ号には、克衛が翻訳したパウンドの短詩三篇が掲載され、十二号（昭11・9）には『ABC of Readings』（詩学入門）の第一章（江間章子訳）、十三号（昭11・10）には「MEDIAEVALISM」（中世主義）が克衛訳で掲載されている。ソルトは、「パウンドとの個人的な、また文学的なつながりは、日本での「YOU」の雑誌としての価値を上げるのに大いに役立った。」と述べている。第九、十号の確信的物言いは、パウンドという後ろ盾が得られるかもしれないという昂揚感の表れと読むことができる。しかし、第二号において、西洋との文化的対等性を顕示しているのは、ここに到る

短詩型とレスブリ・ヌーボーとの共鳴という流れがある。

大正末年、短詩型が流行した時期に、堀口大学は、「これはフランス近代詩——殊にジャン・コクトオあたりの影響であるらしい。」と推測し、「それ等の詩型が短いことゝ、口から出まかせなでたらめを書いて作者自身にはそれが立派に詩であるやうな気がしてしまふからである。」とフランス近代詩の安易な模倣として批判している（「短詩型流行と産詩制限」『東京朝日新聞』大15・8・12〜14^{註6}）これに対し、世界芸術の同時性という視点から反論したのが、北川冬彦である。北川は、「近代芸術の特徴は、その新精神（Deformation）と表現手法の単純化とに在り、それは必ずしも仏蘭西芸術のみに於ける現象ではなく、コスモポリティックなものである。まして、古より永い間、短歌、俳句といふ短詩型の伝統にはぐくまれてきた日本の若き詩人が、その詩型を短詩型にとるのは、何も不思議なことではない。」と述べ、コクトーの詩は「われわれ日本人の詩的精神と一脈相通するところのもの」があり、更には「Haikai」の影響を受けているために相通じるのではないかと推測している（「タイラント、堀口大学！——氏の「短詩型流行と産詩制限」に就いて——」『犀』7輯 大15・11^{註7}）。

これについて、小泉京美は、「短詩特に『垂』の短詩が、このような世界性と歴史性との緊張関係の中で生まれたことをこの記事は示唆している。」と述べている^{註8}。大正末年の「世界性と歴史性との緊張関係」が、十年後には、自分達が世界的前衛の主体であり、担い手であるという意識へと進展していったことが窺える。

二 克衛と井泉水

八十島は、「続俳諧綺羅説」（『風流陣』2冊）で、「かつて「俳句研究」に書かれた荻原井泉水氏の（俳句は詩であれ）一文の不用意さと無知をせめる以前に於いて、其の句作的頭脳を哀れまずにはゐられない。」と非難している。それは、芭蕉、蕪村、凡兆という「有為の詩人の無数にある」を自覚せず、「俳句を俳句として消化されない人」の言であり、定型の中で本質的ポエジーが夙に実践されてきた歴史を無視していると八十島は述べる。

八十島は、「荻原氏其の他の人達の（俳句は詩であれ）の自由律作家の仮説の詩など吾々にとどくべく発砲されることなど信ずべきことではない。」と自由律を定型性の軽視であると捉え、俳句の本質的ボエジーを理解していないと見ている。自由律として顕在化した様式を定型に関する認識と見做すのは短絡的であり、反定型という形での前提としての定型性が井泉水の基点にあることを見ていないが、『風流陣』の同人は八十島の見解を共有していたようである。岩佐東一郎は、「近頃の新興俳句と称するものを一見しても、何とかして詩人の精神の片鱗でも身につけたいと、あせつてゐるかがわかる。（略）中には、新らしくなりすぎて、俳句の俳句たる五七五の格調を捨てて、一行詩と称したり、無定型俳句と称したりして骨を折つてござる。」（『私家私言（二）』『風流陣』8冊）と述べている。

俳句の本質的ボエジーとは、雑誌タイトルでもある「風流」に言い換えられる。克衛は、「藁やけ俳諧道1」（『風流陣』7冊 昭11・5）で、「風流」とは原始へのノスタルジアである。（略）然し乍ら「風流」は単なる原始へのノスタルジアではない。そこには選択の系統化と現実への合理化が常に行はれてゐる。それ故「風流」とは知的原始主義である。と言ふ事も出来るであらう。」と定義している。「風流」とは、情緒にとどまらず、特定の形態として認知する識別作用であり、識別された形態である。これを踏まえて、克衛は、俳句の本質的ボエジーを次のように説明する。

すべての人間はいづれも多少この知的原始主義者で無い者はない。俳諧の要点もまたこの知的原始主義のレエゾン、デエトルを云々する事ではない、知的原始主義への美的解釈の更新にあるのだ。

「知的原始主義」を一定の情緒を喚起する形態への欲求と見做すならば、それは普遍的な心性であり、先験的に在るものである。従つて、存在意義の追究ではなく、差異化の可能性を追究していくことが、俳句の本質に根差した行為であり、ボエジーである、ということになる。「美的解釈の更新」という言い方は、八十島が「俳諧綺羅説」で述べていた「私は檸檬に新鮮な綺羅を着せ薔薇に新鮮な綺羅を着せるに等しく純粹な俳句の型態に新鮮なる精神の綺羅を着せることこそ最も頭腦的に秀れてゐると信じるものである。」という比喩的な主張を論理化したものと見える。俳句が定型

という「純粋な型態的觀念」（八十島）を保持して来たことに、「知的原始主義」という先験的かつ根源的な欲求を様式化したという特性を見出しているのである。同人たちが異口同音にトレーニングとしての句作を口にしていたのは、創作という営為の先験的次元、現実的行為から自立し分化する根源性をとどめている形態の文学であると認識していたからであらう。

ところで、八十島が非難していた井泉水の（俳句は詩であれ）とは、「俳句は詩であれ——「自由律俳句への道」——」（『俳句研究』昭9・10）を指している。井泉水は、ここで、「定型的伝統といふもの」を「更に高所に立つた見地から、即ち伝統以外の立場から、検討をしてみる必要がある」とし、「その高所といふのは、どういう立場であるか——即ち「詩」という立場からする事である。」と述べている。井泉水は、俳句と詩の重なりを集合図で図式化し、「俳句」の圏と「詩」の圏と交渉するレンズ形のところにだけ、ほんたうの俳句は成立するのである。」と主張する。「俳句」及び「詩」が、形式を指すのか、俳句的あるいは詩的という性質を指すのか、概念規定をしないままの図式化が、八十島をして「不用意さと無知」と言わしめたのであらう。また、井泉水は、「芭蕉の名句も、蕪村の名吟も、子規の佳什も悉く、所謂定型ではないか。然らば、今日と雖も、今後と雖も、定型をもつて立派な句が出来る筈ではないか」という疑問を想定し、「成程、芭蕉、蕪村、子規の時代まではその通りであつたらう。けれども、今日では「詩」といふものの感覚がずつと進んでゐる。個人的なる詩的の感激には、その情緒的な節奏といふものがある筈。これが表現の上で出て来なければ、厳密な意味に於て「詩」とも「短詩」とも云へない。」と答えている。詩的表出の要因を個人の感受性に還元する些か単純な物言いが、芭蕉や蕪村が「有為の詩人」であることを理解せず、「俳句を俳句として消化されない人」という八十島の非難を呼び込んだと考えられる。

「俳句は詩であれ」では、論理の粗雑さを突かれてしまつたが、井泉水の言わんとしたことは続篇である「短詩より俳句へ——「自由律俳句の道」——」（『俳句研究』昭9・11）により整理された形で述べられている。井泉水は、「中学の二三年生の十四五歳」時の句作開始からの十年余りを、「俳句ファンから俳句マニアへとひき続いた句作生活」と名づけ、そこから抜け出して「自分の氣持、自分の感じを最も端的に、最も卒直に表現したるもの、それが即ち俳句の

精神と別のものであるであらうか——否、それこそ俳句の精神そのものであることに私は気づいたのである。」と自由律俳句の転機になった俳句の本質の発見について述べる。「それが「俳句」と呼ぶべきか、「短詩」と呼ぶべきか、甚だあやふやのものに見えたといふ理由は、それが俳句としては単純化が不充分であつたからである。又俳句としてはリズムの緊密性が不足であつたからであるといふことに帰着する。」と「端的」かつ「卒直」な表出を極めた様式が俳句であると捉える。

元来、五七五の形式なるものは単純化の一つの見本^{サブルタイプ}型であるけれども、さういふ型の中にはめこむのではなくて、乃至、さういふ型(タイプ)に依りたる感じ方から出発するのでなくして、一つの自由なる短詩として出発したるものを、俳句の精神たるところの単純化の極致にまで練り上げてゆく、自由なるリズムを保持したるままに練り上げてゆく、俳句としての単純性に徹するまでに練り上げてゆく——そこに出来上がったものは俳句の外のものはあり得ない、即ち「自由律の俳句」なのである。

克衛たちが、文学の自立的形態として認識している定型は、井泉水にとつては外在的拘束に陥りがちな機能である。即ち、八十島が「形態的觀念」と述べていたように、『風流陣』の同人にとつて定型とは定型性という觀念の形式であるのに対し、定型によって表現意識を整序するまさにトレーニングを積んできた井泉水にとつて、定型とは実践的な技術であつた。克衛たちにとつて、定型と定型性は五・七・五の形態として一致しているのに対し、井泉水にとつて、五・七・五の定型とその本質である筈の定型性とは一致していないのである。井泉水にとつて、俳句を俳句たらしめている本質的形態とは、ことごとリズムが緊密度を保つたままで能う限り単純化されることであつた。

井泉水は、「短詩」と「俳句」の相違を暮鳥と芭蕉を比較しつつ説明している。

ああ、もつたいなし

かうして生きてゐることの

松風よ

まひるの月よ

「病床の詩」 山村暮鳥

あらたふと青葉若葉の日の光

芭蕉

井泉水によれば、「暮鳥の詩の第二行「かうして生きてゐることの」の「の」にて句を切つた手法は俳句の常習的技術なのである」が、「あゝ、もつたいなし」といふ主観が基調でもあり、全体でもある」。対して芭蕉の句は、「あらたふと」と打ち出した主観が「青葉若葉」に乗りうつり「日の光」に融け込んでしまつてゐる」。即ち、「短詩」と「俳句」の岐路は、「主観性を多く出したいか、客観性を多く出したいか」という表現意識の相違にある。

これは、井泉水が俳句性の説明をするに当つて区分している二つの特性、「境地——俳句的なイデオロギイ」と「形式——俳句を俳句たらしむるフォルム」の前者に立つた説明であるが、後者の視点から、次のように述べてもいる。

暮鳥の短詩には「松風よ、まひるの月よ」と言葉を並べてゐる。松風が中心といふこともなく、まひるの月が中心といふこともない。芭蕉の俳句では「青葉若葉の日の光」であつてのといふ持格ノミナチツチスの助辞を以て、感じを凡て最後の「光」といふ一点に集めてゐる。

井泉水は、「の」による俳句の焦点化を「中核性をもつ」と定義し、主観性と客観性という短詩と俳句の区別は、「作者がそれに、どれほどの中核性を感じてゐるか、あないかといふことに依て決定される。」とまとめられ、「この中核性といふことこそ、俳句が単純なる上にも単純なる表現を求むることの重要な理由なのである。」と「中核性」が本質的形態のキーワードとして提示される。

八十島は、「散文散步」（『風流陣』20冊 昭12・7）で「俳人達の方々は例へば詩人として顕著な北園克衛も岡崎清一郎も識る事を知らないものばかりだが、詩人である北園氏は俳句は詩であれと嘯く荒脳の井泉水までも記憶にとどめる我量を矜持するだらう。」と揶揄的に井泉水を引き合いに出して、自分達の目配りの広さを誇示している。しかし、井泉水への注目、克衛の目配りの広さの一例にとどまるものではないと考えられる。作句の基点を定型という様式ではなく、定型性を追究する作者に置く井泉水の姿勢は、克衛には精神論として受け止められ、相容れなかったであろうが、「中核性」、即ち助辞「の」による焦点化という視点は、克衛に示唆を与えたものではなからうか。

後年の評論「私はこうして詩を作る」（『ボエム・ライブラリー』② 昭30・8）^註で、克衛は、「死と蝙蝠傘の詩」（『黒い火』昭森社 昭26・7）を引用しつつ、「この詩には、これまで私が用いたことのない極度に単純化された新しいパターンが採用されている。この単純な形式は、日本語に独特な助詞の機能の再発見によって生れたものである。この発見によって言葉は言葉そのもののリズムとアクション（作用）を強烈に回復した。」と解説している。

星

その黒い憂愁

の骨

の薔薇

（「死と蝙蝠傘の詩」第一連）

「日本語に独特の助詞の機能」とは所有格の「の」であり、克衛はその「再発見」とであると述べている。晩年の『遊』での鼎談でも、松岡正剛が「の」の機能について、「単調な空間」（『煙の直線』国文社 昭34・2）の一節、「白／の三角／の馬／の／パラソル」を取り挙げつつ、「文字や言葉の主従関係を消去するという作用」「関係をバラレルにする」と発言し、克衛も「ええ、そういう「場」がうまくつくれるんですね。」と肯定している。井泉水の焦点化とは全く逆

方向の非焦点的分節化である。

ジョン・ソルトは、克衛の「の」への着目が第一詩集『白のアルバム』（厚生閣 昭4・6）に既に現れていることを指摘し、『黒い火』では「ことばを連続して繋げながら、結果として極めて密度の高い曖昧さ」、即ち「多重意味生成」をもたらしたと述べている。ソルトは、読者が克衛の「AのB」を解読する場合の選択肢を、「1、所有——「As B」〔2、属性——「B of A」〕〔3、属格——「A〔+形容詞・接尾辞〕B」〕〔4、格助詞——「A is B」〕〔5、直喩——「AのようなB」〕〔6、目的・用途・適応（for）——「AのためのB」〕〔7、材料（made from）——「AからできてゐるB」〕〔8、所有・携帯（with）——「AのあるB」〕に八分類している。この公式を用いてみると、「死と蝙蝠傘の詩」の「星／その黒い憂愁／の骨／の薔薇」の「憂愁／の骨」は、所有、属性、直喩、「骨／の薔薇」は、前行の意味の非決定性を受けつつ、直喩、目的・用途・適応、材料へと非決定性が強化されていく。これについて、ソルトは、『黒い火』における「の」の実験の逆転した論理においては、読者は逆説的な状況へ投げ出され、脳の論理装置が絶えず、通常の傾向とは逆の、意味をなさない可能性のほうを選ぼうという誘惑を受ける」と述べている。

克衛が言う「の」の「再発見」とは、ソルトが指摘する「多重意味生成」即ち意味の非決定性の増幅作用を指す。これは、井泉水が述べる中核性を形成する焦点化機能の対極にあり、井泉水の論が逆説的示唆になり得たことが考えられる。

三 句観の基点——『VOU』の詩論

『VOU』第1号の「詩の目的性に関する試論」で克衛は、「新物質論」という概念を打ち出し、自分たちの文学的立場を表明しようとしている。西村将洋によれば、これは、マルクス主義の唯物史観とも、それに対抗して中河与一が提唱した「マルクス主義の公式的歴史観（必然性）を否定し、非合理性や不思議な出来事や驚きといった要素（偶然性）を現実社会のリアリティの基盤に据えた」偶然文学論とも差別化を図るものである。西村は、「現在吾々が強要する処

のそれは、吾々の世界観を詩的認識の局面拡充する事ではあり得ない。それとは全く逆に世界観の構造の内部に詩的認識の諸要件を包含する事である。」という箇所注目しつつ、この評論においては「二百四十六字留保」として定義を先送りされてしまった「新物質論」の目論見を、「具体的な世界の「内部」に自らの詩的認識を「包含」させる実験であり、詩の実践によつてマルクス主義的な唯物論（の教条性）を「内部」から革新する、そのようなプログラム」であつたと推測している。

西村が指摘する、唯物論を「内部」から革新する「ヴィジョンが、先の引用に続く「この事實は吾々によりサイエシフィックな立体性を約束するであらう。と同時に吾々の世界からメタフィジックスを決定的に駆逐することが出来る事はまた一つの重要な展開である。」という箇所である。「神話的な形而上学（メタフィジックス）を駆逐する」（西村）ことは、「サイエシフィック」（scientificの意であらう）、科学的な思考によつてのみ可能であるという認識である。それは、観念的な帰着点を想定することなく、論理の貫徹を試みるという姿勢である。これは、「詩の無目的目的性は今日の詩のアティフィツシヤリテを持続する唯一のものであるかの如く考へられ、それ無くしては最早詩のアティフィシヤリテは無くレイゾンデエトルは考へられない限界にまで移動してゐる。」と目的を持たないことを目的とする詩観に通底する。

西村は、偶然文学論の「危うい側面」について、中河の「神の観念の復興」（『偶然の問題』 人文書院 昭18・1）の「吾々が世界の基底を一つの神秘なる偶然の上に築き、然もそれらの偶然の中にありながらそれを連ね、貫くものとしての血と歴史の問題を継承的發展として考へねばならぬ」という一節を引用し、「神話的な次元へ飛び立つことなる」と指摘している。「偶然」が神秘化され純血の神話に帰結してしまうのは、中河の「偶然」観が抽象的な到達地点を想定していたからであらう。「新しき頌歌——岡邦雄氏の批評に答へる」（『大阪朝日新聞』 昭10・5・3）^{注12}では、「偶然論的方法とはすべての思考の方法を拒否し、運命に頼るといふことではない。むしろ最も広大なる宇宙の真実にふれようとする最も大胆にして勇氣ある態度である。」「偶然論への反撃——森山啓氏に」（『読売新聞』 昭10・8・1）では「文学といふものは常に割り切れない宇宙の不思議に向つて追究してゐるのであつて、それはほとんど運命に近い不

可解を認識する喜びと苦しみの中にあるのである。「小説に於ける偶然と人生に於ける偶然——三枝博音氏に」(『經濟往来』昭10・9)では「私は総てを可能性に於いて見、不可知の深遠さに於て見たいのである。」と「宇宙の真実」という命題が、「運命に近い不可解」「不可知の深遠さ」という神秘主義に傾斜していく。それが、「永遠なるものの観念を回復する時、人ははじめて今日の世界の趨勢を達観し、不確定にして偶然なる運命に悟達する時、初めてみづからを勇敢にし、今日の世界に新しい理想と秩序を意志することができるのである。」(『永遠なるもの』『報知新聞』昭15・5)と情勢論の神話化に加担する言説を生み出してしまふ。克衛が言う「吾々の世界からメタフィジックスを決定的に駆逐する」とは、中河の「偶然」論が陥ってしまった詩的認識を無限定に拡張して世界認識を形成するという経路を否定し、論理的一貫性を認識の基本的方法として構造化することである。

「無目的的目的性」という根本的価値観を方法として展開していったのが、「詩への組織学的寄与」(『VOU』3号昭10・11)「詩形学の世界」(『VOU』6号昭11・2)「所謂イミチ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。「詩への組織学的寄与」では、詩の性質を「ポエジイが論理的な制約の下に發展する処の詩」と「ポエジイが文法的な制約の下に存在する処の詩」に大別する。前者は、「詩が論理学的組織形式に依つて形成されるもの」であり、「ラインとラインとの結合は常に論理的に結合され、少しも文法的結合に制肘される事がない。」が、後者は、「ポエジイを記録する記録様式の裝飾的な効果に限定されてポエジイそれ自体は有機的な機能性を少しも附与されない。」と克衛は述べる。「文法的な制約」とは、この後に出てくる「ポエジイのバランス或ひはシムメトリイの修辭的妥当性」という言い方、及び「論理的ポエム」の発端として「ダダ」を挙げていることから、従来の抒情詩を念頭に置きつつ、情を抒べる場合の対象や素材の選択も含めて既存の安定した修辭の様式から成り立つ詩を指していると考えられる。

克衛は、「惟ふに今日の詩的認識の最も根本的な誤謬はポエジイを詩の対象とする事と、ポエジイを詩の目的とする事とを混同した事程に猛烈なものはない。この二つの全く異なつた概念の混同は詩を異なる文飾のアミュウズメントの世界にまで局限したのである。そうしてその結果は遂に文学としての詩のレエゾンデエトルを破壊した。」と評してい

るが、「ポエジイ」を「詩の対象」とすることなく「詩の目的」化してしまうのは、修辭様式を「詩」と見なす認識が陥つてしまう迷妄ということになる。これは、「詩の機能性及び組織性をしばしば没却した観念的な美学から出発してゐる」とも批判されている。既存の修辭と美の観念から作られた詩の前に、「ポエジイ」は既知のものでしかない。詩の「無目的的目的性」を実現するためには、修辭と美の既存の法則性を破り、自律していく論理、「ポエジイ」が既知の目的ではなく、未知の対象であり続けるような論理が必要なのである。

この主張を、既存のイズムとの差別化に主眼を置いて整理し直したのが、「詩形学の世界」である。ここでも、克衛は、今日も生き続けている詩のイズムを「clasisism」（クラシズム）と「romanticism」（ロマンティズム）に大別し、前者は「imageをその詩的行為の過程に於てcommonsenseの領域に置換」し、「（理知の美的世界を造る）」が、後者は「imageをimageとして永久に保留」し、「（感覚の美的世界を造る）」と対極的な性質として定義している。「clasisismはimageのrealizeを重視する。romanticismはimaginationを唯一の武器とする。」とクラシズムとロマンティズムは、前者が「現実性」、後者が「架空性」において自己完結している様式であり、観念の次元にとどまっている限りそれ以上進展する余地はない。そこで、「fantasyのdimensionとintellectのdimensionと此の二つの異なつたdimensionに依存する文学力の優劣に就いては暫く保留しやう。然しともあれ詩形学の世界は此の処より展かれる可きであり、詩人たちが此の通路より出発することは詩形学の世界に根本的な第一歩を踏み出すことになるであらう。」とどちらかのイズムを選択し、観念的次元から「詩形学」という形態的機能的次元へと引き上げる必要性を主張するのである。観念が形態に解消されるという認識が、「二」で見た、定型性と定型の同一視を導き出していることが窺える。

あるいは、この評論も中河の偶然文学論が念頭にあつたのかもしれない。中河は、「偶然的毛毯（二）——文学を蘇生させるもの」（『東京朝日新聞』昭10・2・11）^{注11}で、「現代のリアリズムとは真実の持つ不思議を追究することにある」という自らがかつて提示した命題について、「この命題は、不思議を強調すればロマンチズムになり、真実を強調すればリアリズムになる」として「二つのイズムが偶然論において強力に」結合される必要性を述べている。それは、「今日の文芸を蘇生させる」ための「根本的思考の改変」である。中河は、「ロマンチズム」と「リアリズム」を「偶

然」を媒体として、より高次かつ柔軟な観念に組み替えようとしたが、克衛から見れば、イズムは形態や機能として構造化されない限り、屋上屋を重ねる行為となり、文学の蘇生などできないのである。

克衛は、更に、「所謂イミヂエリイとイデオプラステイに関する簡単な試論」において観念から形態へのプロセスを理論化した。冒頭で、「現代の詩の最前部に位置する詩人達の言語に対する共通の特徴は、イデオグラムとしての日本語の特質を正しく認識し、その特質に最も妥当なる詩のプリンスiplを樹立した点である。」と「イデオグラム」（表意文字）という言語の機能性を大前提とした詩の原理を打ち出し、従来の観念論との次元差を強調する。克衛が、日本語を「イデオグラム」として規定しているのは、パウンドの言語観を借用しているのであろうか。ジョン・ソルトは、パウンドの表意文字観について、「パウンドは、アルファベットを用いる言語には形骸化した虚字が多く、それが透明な思考を妨害しているが、それに対して表意文字を用いる言語は基本的に象形文字を基礎にしている（と彼は考えていた）ので、記号と指示対象との間により緊密な関係が維持され、その結果、明晰な思考が可能になるという仮定を働かせていた。」と説明している。^{註5}『VOU』十二号に訳出された「ABC of Reading」には、「文学評論の為めの科学的方法の適応性の最初の明確なる主張は Ernest Fenollosa の「支那文学特性の論文」の中に発見された。」「彼は伝力の意味として、思考の記入として、支那の漢字を説明することを試みた。彼は、実体の基礎に、支那思想の正確と欧羅巴思想と語学の多量の不正確或ひは誤導の懸隔の基礎に向つた。」という件がある。克衛は続けて、「現在僕等にとつて興味ある問題はイミヂエリイとイデオプラステイとの関係に関する部面である。」と機能的原理のキーワードとして「イミヂエリイ」（作像）と「イデオプラステイ」（応化観念）を挙げ、次のように図示する。

詩の形成を要約するならば次ぎの三つの条件の下に成立してゐると言ふことが出来る。

1 材 質 2 状 況 3 形 態

これをより文学的に示すならば次ぎの三つの階程に規定することが出来やう。

A 言 語 B 作 像 C 応化観念

僕等が漠然と詩の効果と呼んでゐる処のものは応化觀念[teoplasty]を意味してゐる場合が多いのであつて、このイデオプラスティは作像[Imagery]の結果に依存する処のものである。

素材の選び方、用い方が詩の造形であると、克衛は、詩の原理を思い切つて單純化している。この單純化によつて、詩は、クラシズムの「理知の美」やロマンティズムの「感覺の美」や思想性という觀念から解放され、「無目的の目的性」を達成する。この図によつて、克衛は、未知の「ポエジイ」を可能にする自律した詩の理論の基本を示したと言える。克衛は、「僕等の生活環境を圍繞する諸現象は、僕等の官感を通じて経験へ知覚へ直感へと沈下する。此れに就いては精神分析学派がその最も適切な証明を与へるであらう。就中ユンクの如きは更に此の範圍を原始時代にまで拡張した。作像の諸要件を附与する処のものは純理的には直感であり、この直感を感覺的に材質化し結合するものは詩の方法である。従つて方法の適確は作像を正確にすると同時に適切なイデオプラスティ^マを形成する結果となる。」とも述べている。ユンクの原型論も援用しつつ、最も純粹に對象を捉える根源的な機能として「直感」を挙げ、「作像」から徹底して觀念性を排除し、「詩の無目的の目的性」の原理を論理化したのである。

機能、論理、形態的方法への志向性は、『VOU』の他の執筆者にも共有されている。岩本修蔵は、「新しき詩的認識の概念に就いて」(『VOU』4号 昭10・12)で、「主觀の統一作用が基礎となつてそれら(引用者注…「ポエジイを規定すべき原型的な素材」を指す)を選択統一するとき」に「選択を行ふものは已に個性ではなくして客觀的な論理体系であり、選択されるものはポエムを構成し得る素材であるべき筈である。この意識時に於ける文学的方法は前者に比してより主として科学的であることを必要とする。」と素材の選択から詩の形成へという過程においては、主觀ではなく、客觀的、科学的な論理体系を要請している。中原実は、「1936年の芸術のコオス」(『VOU』10号)の「絵画のコオス」で、「凡ゆる時代の文化は物理系列にある。芸術家等の金瓶無欠も物理系列を出でない。絵画芸術とする特別の精神が物理系の外に立つてゐる如き過去の芸術精神は抽象の世界から新銳の科学の世界に転機されつゝある。」と、従来の「精神を色彩的になすりつける唯一の手法」から「前方のコオス」を差別化している。佐々島敏夫は、「二十世紀

のミウズの行方」(『VOU』18号 昭12・6)で、「かつて芸術の原始的形態に於ける素材↓作品なる過程は、素材↓技術↓作品なる順序に変化した。即ち素材は技術を規定し技術は直に作品を左右するに至った。」と克衛の理論をオートマテイクになぞっている。機能的形態的詩論が同人たちに共有されていたからこそ、「VOUクラブ員は純粹なるexerciseを尊重する」(『VOU』7号 昭11・3「VOUクラブの申合せ」と「exercise」を打ち出し、「VOU19号。僕等は詩に対する雑学的な態度、即ち知識のスクラップ的採集に依る豊富と鸚鵡的轉りを輕侮する。すくなくも僕等の場合は僕等の系統的思索の解答であるべき責任を僕等の全記録の上に留保する。」(『VOU』19号 昭12・7「DECOUPAGE」)と創刊後二年の節目に当って「新しい詩の系統の發育」の自負を顕示し得たのである。

ところで、「純粹なるexerciseを尊重する」とは、『風流陣』での発言とまったく同じである。詩と俳句というジャンルの違いを超えて、「エクササイズ」が可能な方法を詩作の基盤に据えていたことがわかる。それが、「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」で示された「作像」と「応化觀念」の図である。ここで、克衛は、「応化觀念」の具体例を示している。

僕等の詩的実践の最初に来るものは作像に関する蒐集と分類と結合である。その結果「貝殻とタイプライタアと百合の花」と言ふラインの結合が行はれた場合、そこに一つエセティックスが発生す。然し乍ら此のエセティックスはそれ以上に發展しない。更にその最初のラインに対する次のラインが結合し、同様の状態の下に更に順次にラインが成立し、一つのスタンザを形成する時初めて一つの作像が完了した事を意味し、その時に於てイデオプラステイの成立が行はれる。

「貝殻とタイプライタアと百合の花」という素材の結合から成る一行は、それだけで一つのエセティックス、即ち美学(esthetics)を生むが、ライン(行)を連ねてスタンザ(連)が成立するまでイメージの方向性はわからない。「結合」という言い方からは、克衛が、行の進行に伴う不可逆かつ単独の要素には還元されない複合的立体的なイメージ

の展開を想定していることが窺える。

一つのラインが即ち一つのスタンザである形態が、克衛にとつては「俳句」だったのではなからうか。それは、「と」という助詞で繋げられた素材の結合にとどまらず、五・七・五の音数律によってイメージの立体化、即ち高度に凝縮された空間性が成立している形態である。克衛が、俳句は「知的原始主義」、即ち「選択の系統化と現実への合理化が常に行はれてゐる」志向性をその本質とすると述べた（『養やけ俳諧道』）時、直感的な秩序形成の次元で「ボエジイ」を成立させた形態として俳句を捉えていたのだろう。それは、八十島の「詩歌よりも最も純粹な形態である俳句の純粹な形態」という認識とも相通じる。また、「二」で言及したように、克衛が、井泉水が指摘する「の」による焦点化という俳句の特性に注目していたとすれば、それは、非還元的なイメージ空間を形成する助詞の機能という視点からいうことになる。克衛は、後年、『黒い火』や『煙の直線』において、焦点化による非還元性とは逆の、意味の非決定性という「詩の無目的目的性」を実現することになる。

「作像」と「応化觀念」がスタンザとして完了する最小の形態が「俳句」であり、直感的秩序の形態を五・七・五であるとする以上、『風流陣』の同人達にとつて、定型と定型性は理論上イコールで結ばなければならなかった。「エセテイクス」を超えた非還元的な「ボエジイ」が成立する最小の形態であるからこそ、「俳句」は「エクササイズ」に最適であつたのである。

終りに

克衛は、「作像」と「応化觀念」という概念を、「ライン」の結合による「スタンザ」の成立の本質的機能として用い、「詩」の原理と形態を極めてシンプルな形で図式化した。それは、克衛にとつて、美の觀念として先驗化されてしまつた、クラシズムやロマンティズムの轍を踏まないたための理論の端緒であつた。觀念ではなく、形態的認識を選択する立場を取つた場合、その形態は、客観的な様式として規定することができ、美学的到達地点ではなく、反復、応用が

可能なスタート地点を準備することになる。それは克衛の言う「詩の無目的的目的性」である未知の「ポエジイ」を生み出す発想であつた。

「反復、応用が可能である」という発想が、詩にも俳句にも共通する「エクササイズ」の重視をもたらす。「エクササイズ」を行うためには、「ライン」の結合が、五・七・五という定型として最小の「スタンザ」を成立させている俳句が、最もふさわしい。

克衛にとつて、「俳句」は、「作像」と「応化観念」が完了する最小の形態として、更に、観念ではなく、定型という形態をその特性として確立している点において、「詩」の原理の基本が体现された形式だったのである。

注

注1 初出未詳。文末に「二九四七・八」の記日がある。引用は『北園克衛全評論集』（沖積舎 昭63・3）による。

注2 引用は『2角形の詩論 北園克衛エッセイズ』（リブポート 昭62・8）による。

注3 和田桂子「フランス俳諧詩と都市モダンイズム詩」の「4 詩人による俳句雑誌」（『コレクション・都市モダンイズム詩誌2

1 俳句・ハイクと詩I』（和田桂子編 ゆまに書房 平24・10）。

注4 『コレクション・都市モダンイズム詩誌22 俳句・ハイクと詩II』（青木亮人編 ゆまに書房 平24・10）の「俳句・ハイクと詩II・

関係文献」所収。

注5 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する』（田口哲也監訳 思潮社 平22・11）の「第五章

キット・カット (Kit Kat) エイズ・ポ (Ez Po)」

注6 引用は『堀口大学全集』第7巻（小澤書店 昭58・9）による。

注7 『コレクション・都市モダンイズム詩誌1 短詩運動』（小泉京美編 ゆまに書房 平21・5）所収。

注8 注7と同書の「解題」（小泉京美）。

注9 引用は注2に同じ。

注10 注5と同書の「第七章 意味のタペストリーを細断する／助詞「の」における「多重意味生成」、そして具象語と抽象語における「強いられた」関係」。

注11 『コレクション・都市モダンリズム詩誌14 VOUCラブの実験』（西村将洋編 ゆまに書房 平23・4）の「VOUCラブの実験／02新物質論VS唯物史観」。

注12 以下、「偶然論への反撃」「小説に於ける偶然と人生に於ける偶然」まで、中河与一の三つの文章の引用は『偶然と文学』（第一書房 昭10・11）による。

注13 『偶然の美学』（角川書店 昭29）所収。初版は『偶然と文学』。戦後、新稿十六篇を加えて『非合理の美学』として出版。『中河与一全集』（角川書店 全12巻 昭41・10・42・9）収録に際して改題される（以上、全集解説の森安理文による）。引用は、上記『中河与一全集』第10巻（昭42・3）による。なお、中河は、「序（決定版のために）」で、「本書はかつて「偶然と文学」といふ表題で発表せられたものを殆ど全般にわたつて加筆訂正し、かつそれに戦後の新稿十六篇を巻頭と巻末に加へて上梓したものである。」と述べている。

注14 引用は注12に同じ。

注15 引用は注5に同じ。

*引用に際し、旧字体は新字体に改め、ルビは適宜省略した。