

# 北園克衛における視覚詩——「図形説」と白のイメージ——

梅 津 知 佳

はじめに

北園克衛は、前衛詩人でありながらも、エッセイ・評論・装訂・広告・写真等、生涯にわたり様々な分野で活動した芸術家である。しかしそのような多様な芸術活動を行う時、ごくわずかな例外を除いて克衛の肩書はいつも「詩人」であった。「詩を見つめる眼で世界をみている」<sup>註一</sup>と表明するためである。克衛は文字や記号を用いて視覚的な詩や図形のような詩を作り、また後年には静物写真を詩そのものであるとする「プラスチック・ポエム」へと進んでいく。生涯の芸術活動における肩書を「詩人」で貫き、詩というものを広く捉えていた克衛において、詩、言葉とは何か、また何をもちて詩とするのかということが重要な観点である。

克衛の処女詩集である『白のアルバム』（厚生閣書店、一九二九・六）は、『現代の芸術と批評叢書』全二三冊のうち第六編として刊行された。春山行夫の働きにより、厚生閣書店からはこの前年に詩誌『詩と詩論』（厚生閣書店、一九二八・九—一九三三・六）<sup>註二</sup>が創刊されている。『白のアルバム』序文において、春山は次のように述べた。

書かれた部分は単に文学に過ぎない。書かれない部分のみ初めてポエジイと呼ばれる。（中略）意味のない詩を書<sup>註三</sup>くことによって、ポエジイの純粹は実験される。詩に意味を見ること、それは詩に文学のみを見ることに過ぎない。春山は、「言葉を重厚に扱う流派から離れ、意味をそれほど重視しないシユルレアリスムやフォルマリスムの実験に向かおうとしていた」<sup>註四</sup>のであり、この序文は「詩のなかにおける「意味」の無価値性」<sup>註五</sup>についての宣言でもあった。この序文について村野四郎は、「ここにいう「意味」とは思想ないし理論のことで、これを忌避して感覚世界にのみ詩の純粹をみようとしたわが国のモダニズムでは、「意味の断絶」が詩の主題であり、詩の合言葉でもあった。」<sup>註六</sup>としてい

る。詩にそれまでの文学の当たり前ともいえるような、思想、理論による意味を持たせず、感覚に拠る詩を目指したのである。

さらに、詩に文学以外の芸術的可能性をみようとする事、また詩を通して文学に新しい意味を見出すことで、文学の境界を広げようとする姿勢があったのである。このような新しい詩の精神、「レスプリ・ヌーボー」の息吹が、春山を中心とした『詩と詩論』の詩人たちによって明示されていったのであった。

春山が序文の中で用いている「ポエジイ」という語は、「レスプリ・ヌーボー」を追求する詩人たちの間においてひとつのキーワードであり、詩の純粹ということと深く結びついていた。また克衛の詩観を理解する上でも重要な概念である。克衛は、ポエジイとは「詩的活動」<sup>注七</sup>であるといい、また別のエッセイでは次のように述べている。

おそらく、ぼくたちがポエジイと呼んでいるところは、ぼくたちの頭の中にあられる瞬間的な未知の状態である。この瞬間のスリルを言葉のオブジェによって定着するのである。<sup>注八</sup>

ポエジイは読み手の脳内に発生するスリルのような状態であるとしている。また、克衛は前衛詩について、「直感的に、一つの言語による刺戟装置として受け入れるより他はない」<sup>注九</sup>、「その刺戟に対応して、読む人のなかによび起されるビジョンの詩的感興をエンジョイすることができる人間を指して、詩がわかる人間ということになる」<sup>注一〇</sup>と述べている。克衛自身がイメージする場面がまず先に存在しており、克衛は言葉を配置することで詩にする。するとそれは「言語による刺戟装置」となる。読み手がその詩を読んだとき、克衛が配置した言葉によって、イメージが読み手の脳内に発生するのである。具体的にポエジイとは、読み手の中に沸き起こるそのイメージ、「詩的感興」であると克衛は言うのである。

克衛は、その刺戟装置であるという前衛詩において、一語の反復を用いることで視覚的な詩を確立している。「薔薇の三時」(図一)という詩の中の「海の海の海…」という合計七十回の反復と、それに続く「水の光り…」の反復は、羅列によってできた文字列が一つの正方形をなしているかのようであり、視覚的に「まるで波が海面でうねっている」<sup>注一一</sup>様子、さらにそれが日の光できらめいている様を表しているようにも感じられる。一九一五年に山村暮鳥が、『聖三稜

『ガラス』（人魚詩社、一九一五・一二）「風景」の中で「いちめんのなのはな（一面の菜の花）」という語の反復でこのような技法を用いた。しかし、暮鳥の詩では反復という技法を除いてもその語彙から聴覚的にも柔らかさを感じさせ、菜の花畑の情景がイメージされる作品である。一方で、克衛の「海の海の海…」の七十回の反復は、その反復の多さからうかがえるように、声に出して読まれることではなく、文字列によってできた正方形が波のうねる海面を想起させることを意図していると考えられる。聴覚的というよりも視覚的、読まれることよりも見られることに比重が置かれているのである。

また、『白のアルバム』は、劇作家、小説家、映画脚本作家としても活躍したフランスの詩人ジャン・コクトーの分類に倣い、克衛によりその目次におおむね「POESIE」（詩）、「POESIE EN PROSE」（散文）、「POESIE DE THEATRE」（劇）、「POESIE DE ROMAN」（小説）、「PESE GRAPHIQUE」（絵画）の五つの項目に分類されている。「POESIE」（詩）を除く項目は、散文・劇・小説・絵画・評論でありながらも「POESIE」であるとされ、いずれも詩であると定義されているということが分かる。『白のアルバム』には劇のシナリオのようなものや小説のようなもの、さらにはイラストや図形のようなものなど幅広い系統の作品が収められているが、克衛にとつてそれら全てが詩なのであり、克衛はあらゆる芸術を「詩」のもとに一括りにした。その中で「薔薇の三時」は「POESIE EN PROSE」（散文）の中に分類されており、これをふまえると、この作品において「視覚的散文詩」が確立しているということができるのである。

このようなコンクリート・ポエム、「具体詩」についてジョン・ソルトは、「その視覚的内容を超えた、無数の解釈の可能性を取り出したところであまり意味は無い。無数の説明の可能性があるということのほうが、どのような解釈よりもはるかに意味がある」と述べている。<sup>注二</sup>作者の意図や詩の解釈を一つに絞ることよりも、詩が作者の手を離れて読み手それぞれに湧き起こるイメージに委ねるといふことが重要なのである。

克衛は、『白のアルバム』における詩の実験的試みについて一九五二年のエッセイで次のように述べている。「一九二七年、誰の影響もない一つの場を発見した。（中略）言葉がもっている一般的な内容や必然性を無視して、いわば言葉

を色や線や点のシムボルとして使用したわけである。これが私の詩の実験のプリンシプルであった。<sup>注三</sup>本来、言葉を用いるときに言葉はそれぞれに意味を持ち、文法に則り文章となる。しかし克衛は言葉の内容、そして必然性を無視することで言葉を「シンボル」として使用し、それこそが克衛における「詩の実験」であったという。言葉をシンボリックに用いるとは具体的に何であろうか。

さらに、克衛は後年のエッセイで、自身の処女詩集である『白のアルバム』がどのような意味を持っていたかについて次のように回想している。

『白のアルバム』の中の詩は「詩と詩論」「薔薇・魔術・学説」「文芸都市」「ドノゴンカ」その他小さな同人誌に発表したものばかりである。その後、私は二〇冊ほどの詩集を出したわけであるが、私の詩のパタアンは、すべて『白のアルバム』の中にある。こういう意味で、『白のアルバム』はいろいろのパタアンが雑然と集められた未完成な詩集ではあるが、私が一生を通じて書くであろうところの詩のすべてのエレメントを含んでいるということができ<sup>注四</sup>る。

『白のアルバム』は克衛が一九二七年から一九二九年までに発表した詩で構成されており、様々な詩のパタアンの模索がみられる。しかしこの「未完成」であるとすると処女詩集は、克衛の生涯における詩の全ての要素を含むものであるというのである。

本稿では、そのような処女詩集『白のアルバム』の中で、特に克衛の視覚詩に焦点を当てることで、克衛の詩観について捉えたい。視覚詩は、「レスプリ・ヌーボー」、詩の純粹について捉える上で重要な存在として位置するとともに、言葉を端的に用いることで音や語感、抒情に抛らない詩として克衛の特徴的な詩風でもある。生涯の様々な芸術活動における肩書を「詩人」で貫き、あらゆる芸術を詩の下に一括りとし、詩というものを広く捉えていた克衛にとって、詩、言葉とは何であるのか、また何をもちて詩とするのかということ、克衛の視覚詩から掘り下げていく。文学の境界を広げ、新しい詩の精神を追い求める「レスプリ・ヌーボー」の風潮の中におけるポエジイという概念をふまえ、克衛の視覚詩に焦点を当てることで、克衛による言葉の用い方や詩という認識についてみていく。

## 「図形説」にみる図形詩と白のイメージ

### (一)「図形説」にみる図形詩―『死刑宣告』との比較・詩の科学性

反復を用いることで視覚的效果を生み出した作品である「薔薇の三時」について先に触れたが、克衛は図形を詩に取り入れた「図形詩」としての作品も残している。ここでは「図形説」という作品についてみていく。

文字以外の活字である約物が多く使用されている点で、「図形説」は克衛の視覚詩の中でも存在を異にしている。しかし、この「図形説」について克衛は、「ギヨーム・アポリネールのカリグラムと同様に、確かに一つの試みとして興味のあるものであるが、今日の自分としては少し脱線したものとして、あまり感心できないし、上田敏雄も書いているというわけで、私の独創的な作品ともいえない」と述べている。<sup>注一五</sup>

フランスの詩人であるアポリネールが一九一八年に刊行した詩集において生み出した詩法である「カリグラム」は、詩の主題を表現する図案をかたどるように文字を配列し、図形を形作ることによって絵画的な効果を生み出したものである。<sup>注一六</sup>「図形説」においてもそのような新しい詩の試みの一つではあるが、あまり感心できるものではないと自身で位置付けていることがわかる。金澤一志も克衛が約物を詩に使用した時期はかなり遅かったことを述べ、「克衛が約物を使用した時、武器としての強烈さはすでに賞味期限が切れていただろう」と述べている。<sup>注一七</sup>

活字表現を用いた詩に、萩原恭次郎の第一詩集である『死刑宣告』（長隆舎、一九二五・一〇）がある。恭次郎が「『死刑宣告』序」において、「各行各自に独立せしめよ！独特なる強烈なる哄笑であらしめよ！また絶叫であらしめよ！強き、強き感覚を齎らしめよ！」と述べているように、この詩集は都会の喧騒を感じさせるもの、さらに強烈さを意図的に打ち出したものである。特に強烈な印象を受ける作品の一つである「ラスコーリニコフ」（図二）について小野十三郎は、「もはやいかんともすべくもない混沌、混乱、無秩序そのもののごとき印象」であることを述べ、アルファベットの使い分けや記号の使用、各行の起伏屈折、文字が逆さまに配置されるなど、タイポグラフィのリミットを

無視したダイナミックな作品となっており、無秩序であるとさえしている。

金澤が『死刑宣告』について「文中にクロマル(●)を多数使用したことで知られている「死刑宣告」は最初から視覚的效果を狙ったものではなく、当局によって伏字(×)とされた部分を塗りつぶす、つまりそちらが否定するならばその否定を拒否してやろうという政治的反体制表現に活字の力を借りたものだった。」<sup>注10)</sup>と述べるように、恭次郎の視覚詩の成立には政治的背景がある。克衛の視覚詩と比較してみると、約物を使用しているという点では共通してはいるものの、混沌、混乱、無秩序であり、アナキズムの背景を持つ『死刑宣告』の詩と、計算式か化学式を文字であらわしたかのような、均衡の取れた、さらに政治的影響のない「図形説」の詩群とでは制作の意図にも根本的な違いがあることがわかる。さらに克衛は、「芸術は発狂のシステムではないのである。」<sup>注11)</sup>と述べており、騒がしい詩や詩論を嫌っていた。つまり、克衛の視覚詩、図形詩の成立の背景は、恭次郎にみられるような強烈さを意図的に打ち出そうとしたというのは考えにくいことである。

中野嘉一は、『赤と黒』(赤と黒社、一九二三・一一一九二四・六)を代表するアナキストである恭次郎と『詩と詩論』の詩人である克衛、春山行夫、安西冬衛らの図形詩を比較して「あくどい奇妙な表記法(大小活字や符号の組合せによる立体感の表現等々)とは本質的に異なったモダニズムの詩的思考から出発したものである。」<sup>注12)</sup>とし、「幾何学的構成を詩形式の一分野とするために図形を取り入れたのである。」<sup>注13)</sup>としている。また、金澤は克衛が約物を使用したことについては、「図形説」が約物を使用していること自体に大きな意味は無く、それによってかたちを取ろうとした詩の可能性を考えなければならぬ。」<sup>注14)</sup>とし、さらに「図形説」がページの見開きによってペアでみられることを想定したつくりになっていることを指摘している。「図形説」の開始が奇数ページのため、最初のグループは三篇でバランスをとっているが、それ以降では見開きでペアになるように構成されている。金澤の解説に基づいてまとめると、次のようになる。

・《空中運動》、《水中運動》、《宇宙論》…垂直方向のイメージをパーレン(一一)で受けとめたもの

- ・《整形手術》、《非常な文明》…流行風俗のテーマを水平にパーレンをつないだもの (図三)
- ・《貴婦人》、《美麗な魔術化》…都会の情景のデッサン
- ・《空中映画》、《水中映画》…観念的に映像を図式化したもの (図四)
- ・《飛行船の伝説》、《空中魚》…「飛行機械」に象徴される科学文明を描写したもの

以上のようにそれぞれ特徴があり、似た構成のもの同士でペアとなっている。<sup>注二五</sup>

先に触れた「カリグラム」は、形自体が詩の主題そのものであり、詩の形と意味内容としての主題が直結している。これに対し「図形説」では、一見すると数式の数字の部分に文字を入れたかのような形であり、「これを詩と呼べるのか」といった意味的理解を拒むようなところがある。しかし、これらの詩の中の言葉に注目すると、必ずしも主題の意味に対して抵抗しているわけではない。例えば、《整形手術》における「造花」という語は、人工物であるという点で主題と意味的な関連性を持っている。

また、《水中映画》における「星形」という語は、水中にある星でヒトデをイメージすることができる。これは、主にドイツで活躍した画家であるバウル・クレーの「文字絵」との共通性を見ることができるだろう。クレーは、意味のある単語や文章、詩を絵画に取り込み、意味論的な基準によって色彩や文字を配置することで「文字絵」を確立した。例えば、中国・南朝時代の詩人王僧儒の五言古詩のドイツ語訳を絵画に取り入れ、《月高く輝き出で》の部分である「HOCH」(高く)、「MOND」(月)という語から、「O」を象徴的に塗りつぶすことで、文字によって月を表した。<sup>注二六</sup>「O」というアルファベットそのものに「月」という意味は無いが、その場においての「O」は「月」であり得るのである。このクレーの「文字絵」のように、「星形」という語は《水中映画》の詩の中に置かれるからこそ「ヒトデ」としての意味を持つことができ、置かれる場所によって特別な意味を持たせるといふ点で類似性をみるることができる。

さらに、「科学文明を描写したもの」とあるが、金澤は文学と科学が対極に存在するものとして次のように述べている。

科学は反文学であり羅列は反抒情なのである。科学とは文学の対抗領域として選ばれた非抒情的なフィールドで、用言の排除は感情がとどまる場所をそぎおとすために有効だったのだ。(中略)北園克衛が反抗した文学と抒情とは、多くの人があたりまえに理解していた詩の概念ということになる。<sup>注二七</sup>

これは、克衛が『白のアルバム』の中で行った抒情性の排除による詩の純化に深く関係する。意味によって書かれない詩は、それまでの詩の在り方のみならず、「読む」という概念すらも拒むようなところがある。作者が言葉で表現することで情景や抒情などを読み手に伝えようという抒情詩とは異なり、克衛の前衛詩は作者の手を離れ、解釈や沸き起こるイメージは読み手に委ねられているのである。意味によって書かれない感覚的な詩は、感情的で無く、抒情性が排除された詩である。文学の対極の、抒情的で無いものとして科学は位置し、「図形説」は反抒情と科学的要素を含んでいるのである。また、「光線」「電気・電線」「マグネシウム」等の、抒情表現には用いないような科学的語彙が『白のアルバム』全体を通してよく用いられており、『白のアルバム』がいかに抒情に拠らない感覚的な詩を意図したかということもみてとれる。

科学は反抒情の要素であり、「文学と科学」は相対するものである一方で、克衛は「詩と科学」の共通点について述べているエッセイがある。

秒瞬のうちに現れては消えていく何物か (Rien) 嘗てはこれを靈感 (inspiration) という言葉をもって指されてきたことを思い出してもよい。この脳橋と灰白質のあたりに起こる特殊な瞬間の波動のごときものを感じたとしてもよい。私はそれに意味を与え、そしてそれを一つの物質や行為の形式に定着することができるわけである。私はこの間の消息を表すのに想像力 (imagination) という言葉が用いられるのを知っている。それは一種の類推された形であって、科学における仮説と同様の内容を持つているものである。詩における科学性と呼ばれるところのもの、要するにこの仮説の可能を認めた場合において初めて言われるものであり、またそうであらねばならない。そしてここに到って、初めて、詩と科学の世界が、或る共通の状態を持つているということができるのである。<sup>注二八</sup>

詩は想像力 (inspiration) を用いて、瞬間的に消えていく場面やイメージ、動きを、主体が感覚として受容するとき、



文字、あるいは文字と約物で形をとることで表現することができるのである。そしてそのことと、科学において「仮説」を立てるということが、共通した状態であると克衛は述べている。「図形説」は『死刑宣告』に見られるような思想的背景が無いことに加え、タイポグラフィに反抗したダイナミズムを求めたものや、詩の主題となるものの姿形を文字で模つたものでもない。いわば物事の瞬間を言語と約物で示したものであり、それを表すときに必要となる想像力は、科学における仮説と同様のものであると克衛はいうのである。また、エッセイなどにおいて克衛は「詩の実験」という言葉を度々用いており、この点からも詩と科学を結びつけた考え方を持つていたことがうかがえる。

また、「図形説」のような図形詩は、果たしてこれを詩と呼べるのか、といったテーゼをはらんでいる。しかし、克衛の場合これを「詩である」と言い切ってしまう詩への強い信念がある。このことについて金澤は「図形説」とプラステイック・ポエムとの関連性から、克衛の詩観について述べている。「この絵や図のようなものをあくまで「詩」であると言いつける詩への執着は、三〇年以上たつたあとで再び強調される。それが写真を（詩そのもの）とする態度である。」<sup>注九</sup>生物写真を詩であるとする写真詩、プラステイック・ポエムの被写体は主に、海外の新聞や雑誌の切り抜き、粘土等である。しかし、カメラで撮影し、印刷することで写真としなければ、これらは文字通り「ポエジーを演出する」立体作品（＝Plastic）<sup>注一〇</sup>であるということになる。しかし、克衛はこれらの立体作品自体を、そのまま造形詩であるとはしなかった。それは「詩は紙の上に印刷されるもの、という旧来の条文をかたくなに守つた」<sup>注一一</sup>からであると金澤は述べる。それが克衛のこだわりであり、信念であつたといつてしまえばそれまでかもしれないが、これには「白」という色が少なからず関係しているのではないだろうか。この点については「白」の視覚的イメージと共に次節で触れていきたい。

克衛は「図形説」にみるような新しさを持った詩を書き、前衛的という言葉に括られる。だが克衛は騒がしい詩を嫌つたように、新しさや強烈さをだけを追い求めていたわけではなかった。そこには一貫したポエジーという認識があるからである。詩に文学のみをようとすれば、克衛の詩は一見「これは詩であるのか」と見えるかもしれない。しかし克衛はひたすらにポエジーに向き合い、詩人という自負と信念を強固に貫いていた。その上で新たな詩の可能性を模索

していたのである。そのなかで見出した詩の科学性という考え方は、「詩の実験」という言葉や、「光線」「電気・電線」「マグネシウム」等の語彙にも共通するものであり、それはまさに抒情性の排除とも通じているのである。

## (二)「白」の視覚的效果とイメージ

次に、視覚的效果の白と、白のイメージについて注目する。次の引用は、図形詩ではないが克衛の代表的作品の一つである「記号説」の一部である。

白い食器

花

スプウン

春の午後3時

白い

白い

赤い

★

プリズム建築

白い動物

空間<sup>注三</sup>

「記号説」で繰り返し用いられている「白い」という語や、この「記号説」の元となった詩の「白色詩集」という詩

題、さらに『白のアルバム』という詩集のタイトルなどから、克衛の白という色への執着がみて取れる。克衛による「白」と視覚詩の関係についてエッセイで次のように述べている。

私のような詩のエクスペリメントを重視する詩人は、いつも言語の拡張という点に重点を置いて詩を作っているのであって、社会、経済、思想、哲学といったような観念的な角度から現実を眺めた喜怒哀楽を直接の対象に詩を作るようなことはしていない。私たちのこういう態度で作る詩を私たちは視覚詩というスタイルに分類している。したがって私の作る詩もまたこの視覚詩であるということが出来る。「白」はそういう私の詩にとつて非常に重要な

「鍵」の役目をする言葉であって、何かを否定する場合とか「無」の意味に使っていることもある。<sup>注三三</sup>

白は視覚詩において重要な色であるとし、ここで克衛は「否定」と「無」の効果についてあげている。

「記号説」で繰り返し用いられる「白い」という語は、人物、生命的なもの否定としての効果がある。藤富は、克衛の詩を単なる言語の羅列、展示としては無く感覚的に捉えようと見る人であれば「白い」という語にまず注目し、そこから「紙の白さでもなく、顔色の白さでもない白色に塗られたような白い色を心に描く。人物が介入しない風景としての詩をここから想像できるだろう」とし、無機質的どころか生命的でないイメージを持つように、「白い」という語を効果的に克衛が計算して書いていることを指摘している。

さらに「無」についてであるが、文字の無い余白部分について言うことができる。金澤は「図形説」について述べるなかで、克衛の詩への関心が言葉、そして言葉を形成する形にまで向けられていたことに加え、文字がない部分により関心が強まっていたことを指摘している。「一篇の詩には字と字のあいだ、行と行のあいだ、開始の前、終了のあと、つまり文字の周囲に多様な空間がひろがっている。その空間は無なものではなく、イメージを連続させたり非連続にしたという機能を持った有機的な物質としての空間である。そうした「間」の演出こそが北園の真骨頂であり、感動が発動される現場であった。」<sup>注三五</sup>としている。例えば、「図形説」の《空中映画》では大幅に下の空白が広がっており、詩の主題に沿ったはるかな上空を描いている。この場合の何も書かれていない余白の部分は無でありながら、同時にこの空白をどうみるかという無限の可能性を秘めているのである。「書かれた部分は単に文学に過ぎない。書かれない部分の

み初めてポエジイと呼ばれる。」と春山は『白のアルバム』序文で述べており、これは作者の意図するビジョンのすべてを言葉でうたわなくとも、発生するポエジイを感じることにいった意味合いであると思われるが、一方で文字のない「余白」に何を見るか、ということについてもいえるのではないだろうか。

克衛は春山と『白のアルバム』について、

その表紙は春山行夫のデザインで白いアート用紙に、表紙の三分の一ほどの大きさで、左右いっぱいALBUMというパンハードライト風の字体を細いピンクの線で印刷したものである。かれに言わせると、その頃の私の詩の感覚にぴったりのものだったそうだ。<sup>註三七</sup>

としている。さらに別のエッセイで白について、

白は、今日の私たちの生活のなかに、いろいろの意味と効用を持ってあらわれてくるのであるが、一口に「白」とよばれるこの色が殆ど無限に近いニュアンスをもっていることを忘れてはならない。そして、このニュアンスが、威厳のある白となりまた優雅な白ともなる。<sup>註三八</sup>

としている。克衛が『白のアルバム』はいろいろのパターンが雑然と集められた未完成な詩集ではあるが、私が一生を通じて書くであろうところの詩のすべてのエレメントを含んでいるということができる。<sup>註三九</sup>と述べている所をみると、処女詩集でありながらも生涯の詩の要素を含むという点で、白の無限性が込められているようにも感じられる。また、詩集であるにも関わらず「アルバム」としている点については、あらゆる芸術を詩とひとまとめとすること、さらに図形、後には写真をも詩であると言いつける姿勢などに共通している。

また、先に文字の無い図形や写真をもポエジイを感じるための詩であると定義しながらも、プラスチック・ポエムの立体作品自体を詩とは定義しなかった点について述べ、「詩は紙の上に印刷されるもの」という克衛が貫いた信念について触れた。これについては、「白」という色が関係しているのではないだろうか。「白」は、まだ何も書かれていない状態の紙の色でもある。まっさらな白紙の上にインクを落とし、詩や写真を印刷するというプロセスが、克衛にとつて「詩を作る」ということの重要な一部分だったのではないだろうか。エッセイ・評論・装訂・広告・写真等、生涯に

わたり克衛が行ったこれらの芸術活動は、デジタル機器が発達した現代とは異なり、紙の上にこそ成せる業であっただろう。そのような白紙の上に展開することのできる「刺戟装置」のことを、詩として克衛は呼んだのではないだろうか。

特に視覚詩の場合、紙の上に印刷された状態が無くては、作品が完全に成立することは不可能であるといえるだろう。口に出して詩が読まれたとしてもそれは詩であり得るが、その場合その詩を感じることは意味と音からの情報であり、目で見ることで感じることでできる情報は入ってこない。紙の上に印刷されていれば、音だけでなく言葉のフォルムや余白、文字の種類はひらがなか、カタカナか、漢字か、日本語か英語かなどの違いによって、意味や印象が全く異なってくる。さらに文字と文字の配置やそれによってこそ立ち上がる意味など、紙の上の詩は様々な情報から詩を感じる事が可能となる。克衛の詩とは、紙の上においてこそ、様々な情報から感じることでできる感覚的詩であるということができ、中でも視覚詩は特に、聴覚的情報ではなく視覚的に見ることで作品は本領を発揮し、完全なものとして見る者に伝わるのである。

白という色はまっさらで何も無い「無」の状態でもあり、同時にそこに何をみるかといわば真逆の、無限のニュアンスを持った、克衛において重要な鍵となる色であるといえる。それは詩のなかの「白い」という語であり、何も書かれていない余白部分における視覚的イメージの白でもある。『白のアルバム』という詩集について、「白」はまっさらな状態からの始まりを思わせるような、詩人の出発点、処女詩集として、一方で生涯の詩のすべての要素を含む無限のニュアンスを含む、無限性を秘めたものとしてのイメージを持つことができる。一方で「アルバム」は、ポエジイを追い求める克衛にとって、あらゆる「紙の上」の芸術を詩とひとまとめとすること、さらに生涯の詩の要素を含み時々見返すアルバムのようなもののイメージを持つことができるだろう。『白のアルバム』は言葉の用い方による「詩の実験」が収められたものであり、視覚詩に克衛の感覚、一貫した詩観を見ることができるのである。

おわりに

様々な芸術分野で活動した北園克衛という詩人の処女詩集『白のアルバム』より、視覚詩に的を絞り述べてきた。克衛の詩、そして詩観について理解するうえでまず必要不可欠なのが「ポエジイ」という概念である。克衛ら『詩と詩論』やその周辺の前衛詩人たちにとって重要なキーワードであったポエジイという概念は、詩を読んだときの読み手における詩的活動、一言でいえば「詩的感興」であり、頭の中に沸き起こるイメージのことを指す。

したがって、克衛にとって「詩」とは、主体がそのポエジイを感じるための「刺戟装置」なのである。コクトーに倣った詩の分類において、散文・劇・小説・絵画・評論を、その特性をふまえながらも詩であると定義することができた。この分類の中に絵画が含まれていることからもうかがえるように、克衛にとってその刺戟装置は、必ずしも言葉では無かった。ある場合には絵画であり、写真でもあり、記号、図形でもあった。克衛は詩人という自負のもと、あらゆる芸術を詩のもとにひとまとめにしたが、それらがポエジイを感じることでできる刺戟装置としての「詩」で在り得たからである。それが写真、図形をも詩であるとする強固な姿勢であった。

処女詩集である『白のアルバム』において試みられたことは、言語、そして文学の可能性の拡張である。克衛自身がイメージする場面がまず先に存在しており、克衛はその言葉を配置することで詩にする。するとそれは「言語による刺戟装置」となり、読み手がその詩を読んだとき、克衛が配置した言葉によって、場面のイメージが読み手の脳内に発生する。ポエジイ、読み手の中に沸き起こるそのイメージとしての「詩的感興」を感じるための刺戟装置である。克衛はそのなかで言葉を端的に用いて並べ、それが読まれるときどのような効果を発揮するか、すなわち読み手にとどのようなイメージが起るかということを試したのである。

克衛による言葉の意識的な配置による視覚詩は、文学としてのみ理解しようと読む人にとっては何の意味もない言葉の羅列になってしまうだろう。しかし、これこそが克衛ら前衛詩人が追い求めるポエジイの純化であったのである。ポ

エジイの純化は、言語、そして文学の可能性の拡張であったが、具体的にはそれまでの文学とは異なる、意味によらない詩、感覚的世界にのみ詩をみることにあった。意味によらず、ただ読んでもわからないという感覚的な詩の、その端的な言葉から沸き起こるイメージを感じることに、さらにその書かれていないところに何を感じるか、ということが、ポエジイの純化であったのである。

特に「図形説」では、自身の独自性のあるものとは言えないとしながらも、瞬間的に消えていく場面やイメージや動きを捉えた作品である。約物と文字で形を取り、均衡を取っている。また、それらの瞬間的に消えていく場面やイメージなどを詩に表現するときに用いられる類推、想像力と、科学において仮説を立てることを共通の状態であるとした。この詩の成立は、『赤と黒』のアーキストたちのようなダイナミズムを目的としたものではなく、そのような形を取ったこと、さらにそのようなものを詩の一形式として用いようとしたことによる成立であるといえる。克衛は前衛的という言葉に括られがちであるが、騒がしい詩を嫌い、ただ強烈なインパクトを持つものとして図形詩を書いたわけではなかった。それは克衛の詩にはポエジイが貫いているためである。

また、ギョーム・アポリネールの詩法である「カリグラム」とも異なり、「カリグラム」は主題と詩の言葉の形が直接結びついているのに対し、「図形説」では一見主題とその観念的な形は結びつかないかもしれない。つまり主題に対して、観念的に数式のように形を取ったということに意味がある。しかし、「図形説」において、その形と詩のなかの言葉は分裂しているわけではなく、意味的繋がりを持ち得ている。《整形手術》における「造花」や、《水中映画》における「星形」という語である。この「星形」という語には、パウルクレーの「文字絵」にみられる、言葉がそこに配置されることによってある特別な意味のあるものとして読み手に伝わるという手法との共通性をみることができるとができる。

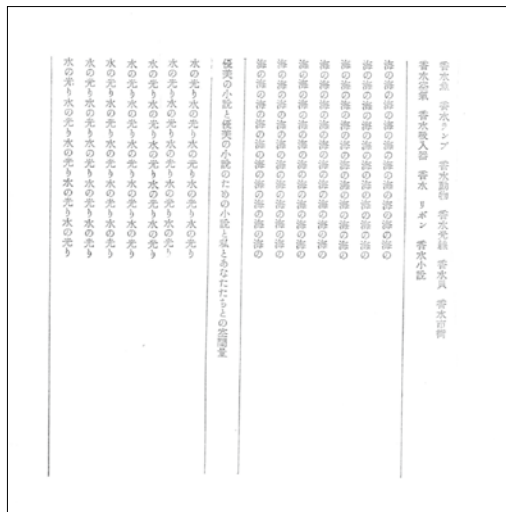
また、「薔薇の三時」では、短い語の大量の繰り返しにより、音として「読むこと」よりもそれが繰り返されていることで視覚的情報となり得ているという「見ること」に比重が置かれた、「視覚的な散文詩」が確立しているということが出来る。

視覚詩は克衛の詩の中でも特に、紙の上に印刷されていることによって言葉のフォルムや余白、文字の種類、日本語

か英語かななどによって詩の印象を操ることができただけでなく、文字と文字の配置やそれによってこそ立ち上がる意味という様々な重要な情報が付与されている。克衛の言葉による詩とは、音として聴くというよりも、目で見ることによって得られる様々な情報からポエジイを感じることでできる感覚的な詩であるということができ、特に視覚詩はその特徴が色濃く、紙の上においてこそ完成するものである。

克衛の視覚詩は、それまでの文学の常識にとらわれない詩風であり、前衛的という言葉に括られる。だが、克衛は騒がしい詩を嫌ったように、新しさや強烈さをだけを追い求めていたわけではなかった。そこには一貫したポエジイという認識があるからである。詩に文学のみをようとすれば、克衛の詩は一見「これは詩であるのか」と見えるかもしれない。しかし克衛はひたすらにポエジイに向き合い、詩人という自負と信念を強固に貫き、文学の境界を広げようとしていた。克衛は視覚詩において、言葉を文章として意味を持たせるのではなく、端的に、シンボリックに用いることで、その言葉や記号の配置が読み手にどのように伝わり、ポエジイ、「詩的感興」が沸き起こるのかを試したのであり、これが克衛の「詩の実験」であった。ポエジイという認識を貫き、その上で新たな詩の可能性を模索していたのである。そこで見出した詩の科学性という考え方は、「詩の実験」という言葉や、「光線」「電気・電線」「マグネシウム」等の言葉にも共通するものであり、それはまさに抒情性の排除とも通じているのである。克衛はポエジイという認識と、言葉をシンボリックに扱うという観点から、視覚詩において「カリグラム」の主題を文字で形作るものとも、『死刑宣告』のダイナミズムを目指したものと異なる視覚詩を確立したのである。

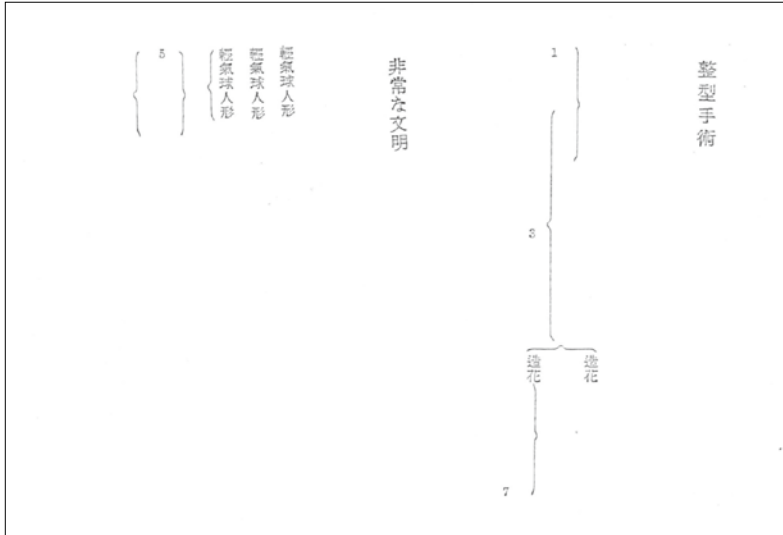




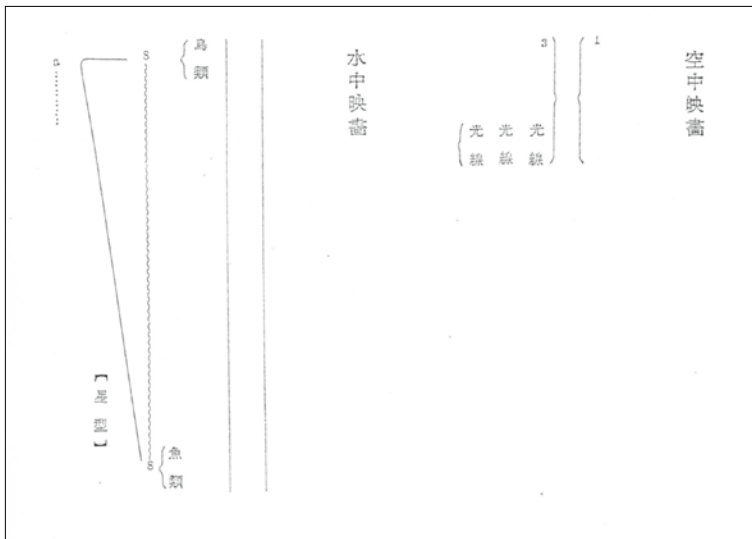
図一  
北園克衛「薔薇の三時」(一部抜粋)  
『白のアルバム』(厚生閣書店、1929・6)、『コレクション・日本シュールレアリスム⑦北園克衛  
レスプリヌーボーの実験』(本の友社、2000・6)より。



図二  
萩原恭次郎「ラスコーリニコフ」  
『死刑宣告』(長隆舎書店、1925・10)、『現代詩鑑賞講座 第七巻 虚無の詩・思想のうた 現代詩  
篇Ⅰ』(角川書店、伊藤信吉ほか編、1969・3)より。



図三  
北園克衛「図形説」《整形手術》、《非常な文明》  
『白のアルバム』(厚生閣書店、1929・6)、図一と同書より。



図四  
北園克衛「図形説」《空中映画》、《水中映画》  
『白のアルバム』(厚生閣書店、1929・6)、図一と同書より。

注一覧

- 注一 金澤一志『北園克衛の詩』（思潮社、二〇一〇・八）「二〇世紀をまとめてそのまま」
- 注二 一九二八・九一―一九三三・六。一九三三・三より『文学』と改題された。
- 注三 春山行夫による序文「北園克衛について」（『白のアルバム』厚生閣書店、一九二九・六）、引用は『コレクション・日本シュールレアリスム⑦北園克衛 レスプリヌーボーの実験』（本の友社、二〇〇〇・六）
- 注四 ジョン・ソルト著、田口哲也訳『北園克衛の詩と詩学―意味のタペストリーを細断する』（思潮社、二〇一〇・一一）第三章「文学上のシュールレアリスム」
- 注五 注四と同じ。
- 注六 村野四郎による鑑賞『日本の詩歌二五』（中央公論社、一九六九・十一）
- 注七 北園克衛「詩の認識と技術に関するエスキイス」（初出不明）、引用は『北園克衛全評論集』（鶴岡善久編、沖積舎、一九八八・三）
- 注八 注二と同じ。
- 注九 北園克衛「POETICA」（初出『YOU』八〇号・一九六二・四）、引用は『北園克衛エッセイ集』藤富保男編、沖積舎、二〇〇四・四）
- 注一〇 北園克衛「詩について」（初出「墨のらくがき」、一九五九・四）、引用は注八と同書。
- 注一一 注四と同じ。
- 注一二 注四と同じ。
- 注一三 北園克衛「詩における私の実験」（一九五二）、『黄色い楕円北園克衛評論集』（宝文館、一九五三・九）
- 注一四 北園克衛「私の処女詩集」（『本の手帖』、昭森社、一九六一・一〇）
- 注一五 注一三と同じ。
- 注一六 デジタル版 集英社世界文学大事典「カリグラム」の項による。JapanKnowledge（<https://japanknowledge.com>）（参照：二一

〇二〇・一・八)

注一七 注一と同書。「図形説」を読む

注一八 萩原恭次郎『死刑宣告』序(一九二五・九) 引用は『現代詩鑑賞講座 第七卷 虚無の詩・思想のうた 現代詩篇Ⅰ』(角川書店、編伊藤信吉ほか、一九六九・三)

注一九 『現代詩鑑賞講座 第七卷 虚無の詩・思想のうた 現代詩篇Ⅰ』(角川書店、伊藤信吉ほか編、一九六九・三) 小野十三郎による鑑賞。

注二〇 注一と同書。「図形説」を読む

注二一 北園克衛『汲み尽くされざる砂漠』(初出不明)、引用は注七と同じ。

注二二 中野嘉一『モダニズム詩の系譜 前衛詩運動史の研究』(新生社、一九七五・八)

注二三 注二二と同じ。

注二四 注一と同書。「図形説」を読む

注二五 注一と同書。「図形説」を読む 金澤の解説による。

注二六 前田富士男・宮下誠・いしいしんじほか『パウエル・クレイ 絵画のたくらみ』第二章「なぜ文字なのか？」における対談で宮下の発言による。(新潮社、二〇〇七・一)

注二七 注一と同書。「図形説」を読む

注二八 北園克衛『詩と科学の世界』(一九五二・三)、引用は注二〇と同じ。

注二九 金澤一志監『カバンのなかの月夜 北園克衛の造形詩』「詩としての写真、写真としての詩」一、北園克衛という詩人による。(国書刊行会、二〇〇二・一一)

注三〇 注二九と同じ。

注三一 注二九と同じ。

注三二 北園克衛『記号説』(一部抜粋)『白のアルバム』(厚生閣書店、一九二九・六)、引用は注三二と同書。

注三三 北園克衛「白」と私の詩」(初出不明・一九七四)、引用は注八と同じ。

注三四 藤富保男『近代詩人評伝北園克衛』(有精堂、一九八三・六)

注三五 注二九と同じ。

注三六 注三と同じ。

注三七 注三三と同じ。

注三八 北園克衛「色と生活」二二、引用は注七と同じ。

注三九 注一四と同じ。