

## 暮鳥と前衛絵画：イマジズムと絵画試論（一）

井上, 洋子  
九州大学昭和四四年度卒業

<https://doi.org/10.15017/11945>

---

出版情報：語文研究. 65, pp.25-37, 1988-06-05. 九州大学国語国文学会  
バージョン：  
権利関係：

# 暮鳥と前衛絵画

——イマジズムと絵画試験(一)——

井上洋子

はじめに

伊藤信吉氏は「イマジズムの詩人たち」<sup>(1)</sup>において「わが国の近代詩の歴史においては、はっきりとした形のイマジズムの運動は一度もおこらなかった」と前置きしながら、しかし山村暮鳥の『聖三稜玻璃』(大4・12)と萩原朔太郎の『月に吠える』(大6・2)の二詩集は「イマジズムの詩の性質をもっとも濃厚にあらわしている」とし、暮鳥、朔太郎と共に人魚詩社を結成(大3・6)した犀屋を含めて、「この三人の一時期の詩的意識には疑いもなくイマジズムの詩と呼ぶことができるころがあった」と述べている。氏の言われるのは、人魚詩社が運動体としてイマジズムを標榜した訳ではなく、無意識のうちに結果としてイマジズムを指向してしまっただけのことであろう。たしかに彼等がイマジズムという言葉を使っただけでなく、使ったことがないのは事実である。しかし「イマジストとしての自覚に立ってそういう意識で作品を発表した人はみあたらない」という氏の断定はいかがであろうか。少くとも暮鳥においては通常の

事物や概念をあらわす言語と、<sup>(イマジ)</sup>「道」(大3・4)としての言語との関係、及びその間にある質的飛躍について、大正三年から五年にかけて発表した詩的散文を通じて正確な検証を加えており、<sup>(影)</sup>「影」の表出が、自己の「実在」(「道」)の問題とかわわっていることについても充分意識的であったのである。暮鳥は自分自身を「イマジスト」と呼んだことはなかったが、それに代って自らを「プリズミスト」と呼んでいる<sup>(3)</sup>。少くとも人魚詩社において、それは自他共に許す暮鳥の呼称となった時期が存していたのである<sup>(4)</sup>。これはまた後に述べるが、「イマジスト」と「プリズミスト」は内実として全く等価なものであったのであり、『聖三稜玻璃』(三稜玻璃IIプリズム)時代の暮鳥は、光の分解装置である「プリズム」を、自己の内部意識の分解装置に置き換えて、人間の意識の底にある不可視の「二重意識」(「空中の樓閣にて・朝顔」大4・1)を、可視の「影像」<sup>(5)</sup>として提出するという方法を創出したのである。

無論彼等を「イマジスト」と呼ぶか否かはさしたる問題ではなく、重要なことは、人魚詩社の三人が「像IIイメージ」としてしか提示しえない精神の内実を抱えこんでいたことなのである。この三人が

共に、恋愛に端を発する、精神(宗教)と肉体の二重相克を体験し、その禁忌と抑圧のただ中で、精神を白熱状態(=感傷)に導き、その結果、神(=宇宙の大精力)と交感すること、すなわち「奇蹟」を実現することを詩の目的とした事は、朔太郎に即して勝原晴希氏のが、また暮鳥の側からは拙稿で明らかにしたことである。彼等の一時期の神秘熱狂体とも称すべき錯乱に満ちた作品群の背景には、自己の主観と感覚を通じて、実存在に迫ろうとする心的エネルギーがあったのである。しかし彼らのこのエネルギーの源には、精神と肉体の背理(=病者の自覚)というネガティブな思考があり、その時「我」の感傷を「自然」の景観に託してうたう伝統的抒情詩体が保障する形式や秩序を放棄せざるを得なかったのである。すなわち「像||イメージ」による詩の求められる所以である。

彼等の主観と感覚の重視は、大正期という時代精神の構造と結びついており、またそれと深くかわる形で紹介された、後期印象派をはじめとする表現主義等の前衛絵画とも強いつながりを持っている。特に人間の内部意識という不可視の実在を、「像||イメージ」という可視的なものに転換するにあたって、絵画とイマジズムの結びつきは無視しえないのである。本稿では、人魚詩社の三人のうちで最も自覚的イマジストであった暮鳥と絵画とのかわりを軸に、近代詩におけるイマジズム的傾向と絵画との関係を考察したい。

## 一、〈光〉と〈色〉

詩集『月に吠える』の前半部を形成するのは、大正四年一月から六月にかけて制作されたいわゆる「浄罪詩篇」であるが、それに先

だつ大正三年九月から大正四年一月にかけて、朔太郎は「人魚詩社宣言」と銘うった五篇をはじめとする多くの詩的散文を残している。その一つ「光の説」(『異端』大4・1)に次のような一節がある。

幽霊とは幻影である、あやまちなき光の反射である。

幽霊は実在である。妄想ではない。

ここに言う「幽霊」を詩的影像(=イメージ)と読み取るとはさして困難ではない。だがそれが「光の反射である」とはどういうことなのであろうか。この解答は次の一節ですぐ示されることになる。

光は「形」でなくて「命」である。概念でなくてリズムである。

(略)所詮、光は理解でなくて感知である。

光とは詩である。

色は悉く概念である。

すなわち「光」とは詩そのものであり、それは「色||形||概念」の否定の上に立ち現われてくるとみなされている。しかし単に否定というのは正確ではなく、心的弁証法とも言える心の動きによって、「色」が止揚されたものが「光」なのである。それを朔太郎は次のように記す。

光は色の急速に旋回した炎熱リズムである。色には七色ある。理智、信條、道理、意志、観念、等その他。

色が融熱して廻転を始めたときに、色と色とが混濁して或る一色となる。けれども夫れは色であるが故に尚概念である。すなわち感傷の油を差して一層の加速度を与へた場合に始めて色は

消滅する。すなはち『光』が生れる。すなはち『詩』が生れる。つまり〈炎熱リズム〉という高揚した心的状態によって、〈色〉は〈光〉に転じるのである。朔太郎の「光の説」は、犀星の「懸命私録——人魚詩社宣言——」〔詩歌〕大3・5〕における。

哲学は、概念である、思想である、形である。

詩は、光である。リズムである、感傷である。生命そのものである。

七種の絵具の配色は『光』ではない。『光』は『色』のすさまじい輪転である。純一である。炎熱リズムである。そして『光』には『色』がない。

の、ほとんど模倣に近いものであるが、彼等は共に従来からの詩からの独立を宣言する文章において、〈光〉と〈色〉で自己の詩を説明しているのである。そしていうまでもなくそれは印象派の絵画理論にのっとったものであり、〈七種の絵具の配色〉、〈色には七色ある〉は、光線七色論（プリズムの原理）を踏まえたものである。しかし、〈光〉を〈色〉の〈すさまじい輪転〉（炎熱リズム）とみなす詩精神は、明治三十年代、四十年代きおける印象派絵画と詩の関係にはみられない。

印象派絵画と近代詩の結びつきは、楼井天壇が〈色彩の美あり、空気の美あり、印象派の画に接したらん様の情調を起さしむ〉（『印象詩を論じて有明の春鳥集に及ぶ』）と評した、有明の「朝なり」（『明38・1『明星』）に始まるが、そこに感知されているのは、情調としての美感であり、有明自身が〈一種のアトモスヒアを出すにある。外部の印象と共に作者の情諸に与へられたる精神的感動を出さうと

するのだ<sup>⑧</sup>と述べているように外界から受ける印象 (impression) を主体とするものであった。このことは基本的に、李太郎の「外光」「雪の印象」（明41）あるいは自秋の「邪宗門」（明42）中の「外光と印象」という印象派絵画に触発されて書かれた詩篇にも通じている。

しかしこの流行はすぐに、明治四十三年には〈何かわからん西洋の火事が飛火してきたところの印象主義の火事は下火になってきた〉<sup>⑨</sup>という状況になり、代わって印象派からしめ出されていると考えられていた人間の内在的要求を絵画に、詩に求める動向、すなわち表現主義的傾向が生じてきたのである。同じ明治四十三年、光太郎は「緑色の太陽」<sup>⑩</sup>を発表するが、その主張はよく知られているように

僕が青いと思っているものを赤だと人が見れば、その人が其を赤として取扱っているかを Schätzen したいのである。その人が其を赤いと見る事については僕は苦情を言ひたくないのである。

と、徹底した主観の重視を宣言したものである。主観として真実であれば、太陽は赤でも緑でもかまわないというのは、光太郎の自覚の有無にかかわらず、斎藤佳三が解説している「表現派」の項へエクスプレシオニストは其字義の表はして居る如く、心の内部に湧き出てきたものを搾出す<sup>⑪</sup>発表する人といふので、詮り写真から全く離れた純主観の近代画家の一派を呼ぶ名称である。特に近代といふ所以は、十九世紀に起きた神学的思想及び芸術的変動を味はって居て、その欠陥から湧いて来た熱湯の様な主観を流露せしめんとするを云ふのである<sup>⑫</sup>にそのままではまる主張であるといえよう。

また犀星の

私は水の上でも渡ってみせる。私は次第に奇蹟に接近する。

祈れば樹上の果実は落つ。祈れば青きもの紅くなり、形無きもの現はる。

〔懸命私録—人魚詩社通信其一一〕大3・9『詩歌』

は、犀星における「緑色の太陽」宣言ともみなしうるものであるが、ここに言う「青きもの紅くなり」という事態を發動させる「祈り」という行為は、斎藤の解説に従えば、「熱湯のような主観の流露」にあたるであろう。これをもっとつきつめてゆけば、暮鳥の

詩人が生の本能に直立する時、手に触れずしてコップは卓上に躍る。

〔断全詩語〕

地上物象、我等にあつては天上光景。これ即ち地上物象にして、此の位置転換は我等の芸術本能に属するところの象徴である。

〔觸全餘抄〕

という事態にまで拡がっていくであろう。また、光太郎の「緑色の太陽」と時を同じくして、雑誌『白樺』が創刊されるが、同誌が力を注いだセザンヌ、ゴッホ等の後期印象派の紹介も、「若し後印象派とは如何なるものであるかを尋ねるなら、答は明日である——汝が抛る可き唯一の王国を汝自身の裡に見出し、其旺盛せる全存在を真摯に表現し様と思ふならば、汝は既に後印象派の氣息に於て活ける人であり」(柳宗悦「革命の画家」明45・1『白樺』)に代表されるように「生の躍動」を重視する、きわめて表現主義に近い立場にあったのである。

このような時代精神を背景にした時、朔太郎、犀星の詩論における、「光」と「色」の「炎熱リズム」が、表現主義及び後期印象派の

受容と深いつながりがあることが予想されるのである。

## 二、絵画における「造型的意義」をめぐって

匠秀夫氏は『白樺』による後期印象派紹介の特色の一つとして、「跨ぎ」、すなわち西洋の歴史的移行を無視した受容のし方を挙げたあと、「かれらにとつては、後期印象派としての造型的意義そのものでなくて、それらの美術家のうちに、生の躍動を認めることに意義があつたのである。」と指摘している。確かに『白樺』が求めたのは、世界の体験のし方であつて、その体験の造型法ではなかつたと言える。しかし匠氏が考察の対象とした大正前期(明治43年から大正7年まで)における「美術と文学」のかかわりを、『白樺』だけで代表させる事は問題が残る。木下幸太郎の一連の美術評論は、表現における「造型的意義」を強調したものであり、明らかに『白樺』への批判を含むものであつたのである。さらに大正前期の詩歌にまで視野を広げると、絵画における「造型的意義」の受容が、短歌、及び近代詩における新しい言葉の造型法を、すなわち、短歌においては「大正二年三年の白秋、茂吉のイマジズムの傾向」<sup>13)</sup>、詩においては「暮鳥をはじめとする人魚詩社のイマジステックヴィジョンを生み出していったのである。」

しかしこのことによれる前に、まず評論における後期印象派等の「造型的意義」紹介の道筋をたどってみたい。

本太郎が「詩集『邪宗門』を評す」(明42・5)において、白秋詩を印象派の絵になぞらえて批判したことはよく知られているが、そ

れは『昂』に同時掲載した「日本現代の洋画の批判に就いて」と表裏の關係にある。同論において李太郎は「最近二三の展覽会に於て吾人の特に感ずる事は、現代の洋画が多くは『情調の芸術』であるといふ事である。(略) 情調の過重が芸術の Gestaltungskraft を養へにするといふ事は亦否する事が出来まいと思ふ。」と述べて、日本の洋画が、西洋画の根底にある科学的客観的洞察を欠いていると批判し、へかの原色配整の理を応用したる Neimpressionist の絵画は、其理論が極めて Primitive であるように見えたら、実は十九世紀の自然科学、殊に Thomas 等の色彩論の結果であると考へ至れば、画家に思想の尊重す可き事も亦瞭然となると信ず。」と述べている。このような絵画における構成的側面を、更に画家の精神性と結びつけて論じたのだが、「二元素的—合成的」(明45・6『読売新聞』)である。李太郎は「詩的、概念的」画家と區別して、セザンヌ、ゴッホ、マチス、ピカソ、カンヂンスキイという、後期印象派からフォーブ、キューブ、表現主義に至るまでの画家の名をあげて「二元素的、合成的」な画家として紹介している。つまり彼等は、色、形の更に元素的な分子を多くとらんとする「画家であり、その傾向が「物質文明に対する反抗」ではありながら、「歐羅巴文明の結実であるから、その根柢には科学的精神が流れて居るのである」と述べている。

李太郎は「二元素的、合成的」要素と、「新しい世界を創造しよう」とする「主意的」の要素との結合に新傾向の画風の本质を見ている。この論調は芸術表現そのものを「前の世界」、表現する主体を「後の世界」と呼んで、芸術の品藻は、「後の世界の有る無しで極まる」と述べた「後の世界」(『美術新報』大1・11)でも繰り返されていく。またその論においても「一般の思潮が、主意的に

なつた今日は、「何如に」と云ふ事が軽んぜられ、ているという批判を加えているのである。この論はカンヂンスキイの「芸術における精神的なものについて」(一九一〇年)における「芸術作品は二つの要素、即ち内面的要素と外面的要素からなる」(内面的要素は芸術作品の形態を決定する)をふまえた論であろうと推測されるが、このカンヂンスキイの画論をさらに詳しく「洋画における非自然的傾向」(『美術新報』大2・2・6)で紹介し、立体派ともあわせて、その幾可学的抽象化の方法について、ふれている。

このように李太郎の評論を追っただけでも大正前期において、前衛絵画における造型的意義に対して注意が喚起されており、それに『美術新報』『早稲田文学』等における啓蒙的記事を加えると、文壇にも広く知られる状況ができていたと考えられるのである。また木村莊八の『芸術の革命』(大3・5)にはロチャーフライの「佛蘭西の後期印象派」をはじめとして、フランク・ラターの「芸術の革命」及びマリネットの「未来派宣言」等が訳出され、前衛芸術における精緻な理論が紹介されている。

無論これらの芸術理論の厳密な識別が行われていたわけではなく、同じ時期に、フォーブ、表現主義、あるいは点描主義が並行して紹介、受容される状況は、匠氏の指摘する「跨ぎ」の事態にあったことはまちがいないが、世界の新しい体験のし方と、それを表現するための抽象化の方法について、文壇に刺激を与える状況が生まれていた事は確認できるのである。

### 三、暮鳥とプリズム

大正三年九月、朔太郎は暮鳥にあてた手紙の中で、〈最後に兄と僕と室生が全く三位一体になる〉という予想を述べながら、〈勿論今では兄が一番洗練されている〉と、現時点における暮鳥の優位を確認している。それは暮鳥の詩が〈金属とほんとうに話の出来る人は今ではあなた一人だ〉と表現するにふさわしいものであり、〈奇蹟〉を實現しているからであると指摘している。この大正三年九月から翌年一月にかけての朔太郎の詩法確立の期間に、その最終目標とされたのは、一貫して〈奇蹟〉であったことを考えると、当時の暮鳥の詩は、朔太郎がこれから求めていこうとする方向を示すものと考えられたのである。すなわち暮鳥の詩は、朔太郎自身の〈ヤルンタリズム〉に、〈造型〉を与え、作品として具体化したものに他ならなかったからである。

大正三年五月の暮鳥の詩に、〈日本近代詩において、ほとんど空前の哲学的洞察を形象化している〉<sup>(16)</sup>と評された散文詩「A FUTUR」があり、それには次の一節がある。

鉤をめぐる人魚の唄。色彩のとどめを刺すべく古風なリズムは、ふかい所にめざめてゐる。霊と肉との表裏ある淡紅色の窓がらすに、あるかなきかの疵を発見けた。

ここに言う〈鉤をめぐる人魚〉とは、

つりばりぞそらよりたれつ／まほろしのこがねのうをら／さみしさに／さみしさに／そのはりをのみ（「いのり」大4・5）

において表現されたものと同様に、聖なるもの前に立たされた人

間の痛みの表象に他ならないが、その痛みを代償としてうたわれる〈唄〉すなわち〈詩〉とは、〈色彩のとどめをさすべき古風なリズム〉と呼びかえられている。これは犀星、朔太郎言うところの、〈光〉と〈炎熱リズム〉を先取りした表現といえよう。

また同年の暮鳥の詩「青空」(大3・5)は〈青空に／魚ら泳げり／わがためいきを／しみじみと／魚ら泳げり〉という詩句を含んでいるが、この詩は暮鳥の詩に〈青空〉という、天上から射す〈光〉のイメージがあらわれる初出にあたっている。暮鳥はこの〈光〉イメージを詩に取りこむことによって、〈プリズム〉の詩法を誕生させたのであった。それは既に形成していた〈夜〉や〈闇〉のイメージ(蛇、むかで、こうもり等)と、新たに形成した〈光〉イメージとを対置させることによって、〈光〉と〈闇〉という二極を同時に抱えこんだ人間の内部意識を、可視的に〈像||イメージ〉として造型提示する方法であったのである。たとえは

寂光さんさん／泥まみれ豚／ここにかしこに蛇からみ／秋刃え  
て／わが瞳の噴水／いちねん／山羊の角とがり。(楽園)

という作品は、原題の「楽園」が示すように、文字通り〈哀〉と〈楽〉が共存する心の世界を可視化したものである。それは〈寂光〉という天上的な〈光〉と、〈蛇〉〈泥豚〉〈山羊〉という罪と汚辱のイメージによって可視化されている。

また「聖三稜玻璃」の中では比較的今日まで知られた詩に

いちめんのなのはな  
いちめんのなのはな  
いちめんのなのはな  
いちめんのなのはな

いちめんのなのはな  
いちめんのなのはな  
いちめんのなのはな  
かすかなるむぎぶえ  
いちめんのなのはな (以下略)

〔風景—純銀もざい—〕

があるが、この詩はモザイク(点描)によって、風景のパノラマが、詩人の哀傷と共にあざやかに示されている。一切の概念的説明を排した清新な詩風を示す詩であるが、その方法は〈ブリズム〉と同様、〈モザイク〉という絵画理論を詩法に転じたものであったのである。

このような大正三年五月をメルクマールとする暮鳥の作品上の新傾向は、言語の象徴機能への徹底した洞察から生れたものであり、同年四月発表の「道」(『詩歌』)にはその象徴的言語観が集約して示されている。

劃型かたをなす文字を抹殺するのである。言葉をその母胎に還すのである。

実際の形相世界の差別は実用にもこそ重要なれ、詩はその形相の壁のうしろなる秘密の畑に花なき勾ひとして存在するといふ。

いかにして心は実在を知解するか。(略) 知解されたる対象はそれを知解せる心と正に区別さるべき或物である。此の場合、詩は真実のかはりに影像イメーをもつのであると言ふ。

等における〈実際の形相世界—劃型かたをなす文字—と、〈実在〉の表象

としての〈影像イメー〉との否定的相関は、後期印象派の絵画理念として紹介された。

絵画の目的は自然外形の叙述的模倣にありと云ふ、長年の間に出来た習慣によって起る深く根ざした確信から、困難は生じて来る。今や之等の芸術家は、全然外形表彰の薄倣なる反映となる可き物と与へるために追求しせず、新たに確固たる実在の確信を起さうとする。外形を模倣しやうとはせず、夫を創造し、生活を模さうとはしないでそれに対する等価量を求めやうとする。依って予はかう云ふ、彼等はその論理的構成の明確及び結構の強く結合せる合同に由り、恰かも我々が実施の活動に現はるゝ動的生活の事物の如き生新を以て、我々の私なく沈思せる瞑想に影を落す可き、影像を造らうと願ふのである。実に彼等は幻想に向つてはなく、実在に向つて歩むのである。

(ロジャー・フライ・木村荘八訳「佛蘭西の後期印象派」)  
における〈自然外形の叙述的模倣〉と、〈実在〉の確信から生じる〈影像〉との否定的相関を下敷きにして発想されたのではないかと思わせる程類似している。

暮鳥における〈実在〉と〈言語〉をめぐる洞察が後期印象派の絵画論に触発されたものであるとすれば、その表現法もまた絵画における造型法と近似するの意は、その意味で当然であろう。カンチンスキイは、現代芸術は記号が象徴になるところにだけ生れると言っているが、暮鳥においても〈ブリズム〉によって解体、提示された個々の〈像—イメージ〉は、精神内部を象徴する記号として、詩人の意識を示しているのである。

#### 四、舞踏、自動車、三角形

詩壇にほとんど理解者を得られなかった『聖三稜玻璃』時代の暮鳥に対し、賛同を惜しまなかったのは朔太郎であった。「日本における未来派の詩とその解説」(『感情』大5・11)において(思ふにカンジンスキイやマリネッチイ等によって起された未来派の運動は、その芸術上の主張に於て種種新しい生命や道徳をもったものにはない。けれども要するにその表現の精神に於ては後期印象派の精神を一層行きつめたものに外ならない。即ち「物の概念(物質)をまるっきり描かないで物の生命(精神)ばかりを描く」といふことであるらしい。象徴主義もここまで詮じつめると余程不可思議なものである。そこには物質がなくて神経ばかりが呼吸する唯心主義の世界が展開される。)と述べて、暮鳥の詩が、この未来派の精神から出発した(「独得の驚くべき表現と独創」)を持っているとして、暮鳥の詩「だんす」(大4・12)

あらし

あらし

しだれ柳に光あれ

あかんぼの

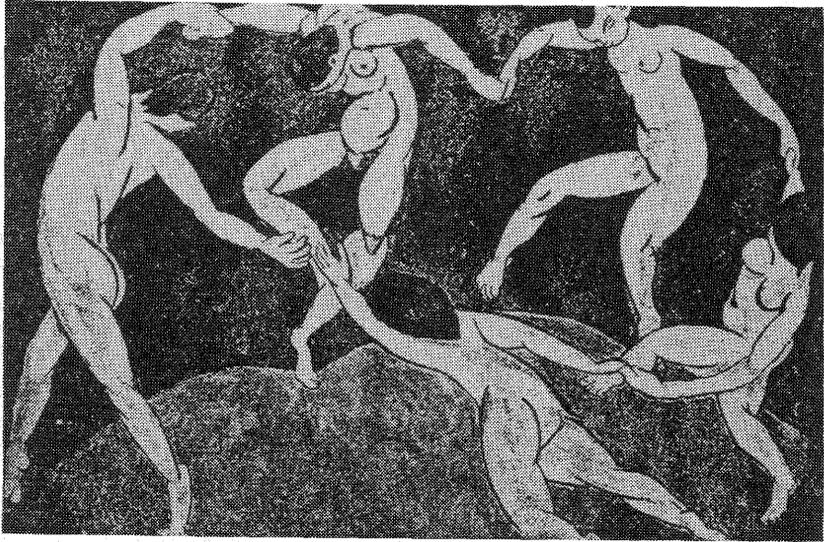
へその芽

水銀歌私的利亜

はるきたり

あしうらぞ

あらしをまるめ



アンリ・マティス <sup>ダンス</sup>「舞踏」

愛のさもわるに

烏龍茶をかなしましむるか

あらしは

天に蹴上げられ。

の解説を試みている。

朔太郎の未来派理解が（象徴主義を詮じつめたもの）という大まかな理解であることは、程度の差こそあれその時代に共通のことであるので問わないとしても、〈物の生命ばかりを描いた〉この詩の発想の源には、未来派よりもマティスがふさわしいと思われる。図版に示したマティスの「舞踏」は、大正二年一月の、柳宗悦訳「アンリ・マティスと後期印象派」（『白樺』）の図版として紹介され有名になったもので、暮鳥所蔵の図版にも、また木村荘八の『芸術の革命』（大3・5）にも載っているマティスの代表作の一つである。原画は赤と線の鮮やかな色彩であらわされ、大胆な色彩表現と空間の単純化というフォービズムの方法を端的に示したものであるが、無論暮鳥が見たのは白黒の図版である。木村の訳した「芸術の革命」（フランク・ラター）は、この絵の解説として、

アンリ・マティスの『舞踏』を見て、只単に嫌ひだと云ふのは意味をなさない。寧ろその形態が極めて生命と運動との表現を保ち、驚異に備ひするまでの単純化を以つて描かれてゐると観察する方が迫つてゐる。勿論我々がこの絵を好む好まないはその人の勝手である。然しこれを見る情熱的な力や巧みな手練を否定する事は、感覚の鈍い事を示し単純化と云ふ事が解らない裏書になる。

という言葉葉を付しているが、暮鳥がこの絵に見たものも、その形態

の（生命と運動との表現）であつたのではないだろうか。暮鳥「だんす」の（あらし）（だれ柳）は、マティスの踊り子のしなやかな姿態を言葉に移しかえたものであり、（あかんぼのへその芽）はその内的生命力の表象であり、また（あしうらぞ／あらしまろめ）（あらしは／天に蹴上げられ）は、その運動の形態表現と読むことができる。難解と評される暮鳥のこの詩は、生命の律動を、動態として描き出そうとしたものであり、マティスの絵を媒介とした時、それがきわめて自然に理解されるのである。暮鳥には、

剝製の音楽／まぼろしの彫刻／病める絵画／すべて真実／わけでも必然のものは／感覚のあちこちに於ける／むずがゆき形象の舞踏（詩術）

あるいは

詩は文字のダンスである。肉心から生れた文字のダンスである。（文字は言葉如実の形象である）（『断金詩語』）

に見られるように内的生命の形象化（詩）ダンスという連想があるが、発想の源はこのマティスの「舞踏」ではないかと推測される。なおフランク・ラターはこの「舞踏」に対して（只嫌ひだと云ふの意味をなさない）と述べたが、『聖三稜玻璃』の暮鳥が蒙った批難が（私は嫌らひと云へば山村君の詩がずっと嫌らひである。人の若い魂を目茶苦茶にする）（白鳥省吾『詩歌』大5・11）という理屈抜きの批難であつたこととびたりと照応している。

暮鳥の蔵書目録中に『近代思潮叢書第4編・未来派及び立体派の芸術』（木村荘八、大4・3）がある。マリネットの「未来派宣言」を含めて、暮鳥が未来派を本格的に知つたのは同書からではないか

と思われるが。それは散文詩「肉体の合奏の進行曲」(大3・5)を『聖三稜玻璃』編集時(大正4年6月以降)に「A FUTUR」と改題していること、また「未来派宣言」を踏まえた詩

みなそこの／ひるすぎ／走る自動車／魚をのせ／かつ轢き殺し／麗かな騷擾をのこし (曲線)

を同年四月に発表していることから推測されることである。

この詩には海底を走る自動車、魚を車の上におしただき、かつ一方で轢き殺しつつ疾走するというイメージが示されている。一切の説明を拒んだ詩ではあるが、その疾走のイメージに、速度のダイナミズムを賛美した未来派の影響があることは明らかであろう。マリネッティの「未来派宣言第一」(木村訳)の四には

世界の光輝は、或る新たな美即ち急走する美に依って豊かにされたと我々は言明する。(略)弾丸に充ち充ちた上を疾駆する様にも見える、自動車の怒号—之等はサモトレースの勝利よりも美しい。

とある。しかし、暮鳥にとつては、もともと

キリスト 反キリスト

善 悪

宗教的イシキ 芸術的イシキ

(大正二年暮鳥説教メモ)

という自己内部の二重の相克こそが最も切実な問題であり、(プリズム)もその内部意識を照射する方法であったのである。であれば暮鳥をとらえた未来派の魅力は単なる速度のダイナミズムだけではなく、「宣言」の(三)に書かれた

我々は喧騒極まる運動、熱狂的な不眠の様、素早く二重に足を

踏み出す歩行、(略)之等を讚美する。

という、その(二重の歩行)を平面上でとらえるための主張

即ち見え難きものをも描出する必要がある。前後左右あるものを一枚の絵に描き入れねばならぬ、で、生の一面ではなした生の全多面を画布に展開せしめるのだ。我等の宣言にも明記した通り、我等は動的の力を要する。云ひ代へれば物象の特殊なるリズム、傾向、運動—突きつめて云へば物象内面の力である。人間を思ふ時には、普通全然反せる色々の状態に彼を思爲する、即ち静止の彼、動いてる彼、悲しめる彼、喜べる彼。線状は心的状態を明らかに表示するものである。之は無生物にありてもその通りである。あらゆる物象は線によって、それが就かんとする心、乃至は力の傾向を現はしてゐる。

(木村訳「公開展覧会に際して」)

における、(生の全多面を画布に展開せしめる)方法上の示唆を強く暮鳥は受けたと思われるのである。暮鳥詩「曲線」の(魚)は、人魚詩社の共有するエロスの表象とも、人間そのもの、あるいはキリスト自身の表象とも受け取れるものであるが、その(魚)に対する(のせる)〈轢き殺す〉という矛盾した二重の行爲を、(線状の心的状態)において、平面上に構成した詩であると解されるのである。題名を「曲線」とした理由もそこに存している。

また「未来派画家の宣言」(木村訳)にはそのことと関連して

感覺性の鋭く尖つてゐる今日、体軀の不透明を信ずる人間が何所にある。光線の解析の結果を与へる事の出来る我々の視覚の二重の力を誰が忘れられやう。

という一節があるが、未来派画家に要請されている、事物の二重性

を見ぬく〈X光線〉のごとき視力こそ、暮鳥が、自己の〈プリズム〉に付与していた力に符合するのである。

この不可視のものを見抜く〈X光線〉のごとき視力は、犀星でいふならば

君を崇拜す

おんみあればわれは静まり

不可見の女性をのぞいて見る

(略)

やがておまへの麗質の前に

むしろ凶悪なる眼は三角に

恐るべき十悪光を見せた

〔十悪光〕大4・1)

あるいは、〈眼は義眼の玻璃の光できらきらして〉いる郵便局夫(白秋)が、恋人の部屋に侵入する様子を描いた散文詩

脚夫は其時頭を上げた。ちやうど二本の電線を彼女の屋上に引かれてゐた。脚夫は眼を三角にした。そして傍の電柱をするすると上ったのである。

脚夫は電線渡りを初めたのであった。足は刑法を躰り下界を離れた。脚夫は一疋の蝙蝠のやうに不自然な幾可学的な形状を描きながら。(略)

〔義眼篇〕大4・2)

における〈十悪光〉〈義眼〉に見ることが出来る。これにカンチンスキイ、あるいは未来派の

駆けてゐる馬は四つ足ではない、それには二十本足がある。そしてその運動は三角である。

という、形象を三角形で象徴させる考え方を加えるならば、犀星詩の構成要素がかなり見えてくる。

犀星は暮鳥を〈今、尊兄は癩痢三角形の上に登つてゐる〉(聖ぶりずみすとに与ふ)大4・6)と評した。これは暮鳥の、〈ふね坂をのぼり/朧なる癩痢三角形〉(凶案)大4・4)をふまえたものであるが、この〈癩痢三角形〉も、同じく「未来派画家の宣言」における〈我々にとって人間の悲しみは癩瘰癧的に悲痛の表白を色彩に行つてゐる電燈の苦惱と同一の興味がある〉と、何らかのつながりがあるかもしれない。

また暮鳥の

岬(大4・4)

岬の光り

岬の下にむらがる魚ら

岬にみち尽ち

そら澄み

岬に立てる一本の指

における、一切の道が尽きている〈岬〉とは「未来派の宣言第一」の(八)

我々は世紀最端の岬に立つてゐるのだ!……不可能と云ふ所にある神秘の扉を開かなければならない時に際して、何故我々は脊後を見るのであろう。「時」と「空間」とは昨日既に死んでゐる。そして既に我々は絶対の中に住んでゐるのだ。即ち既に急走する力を創造し、永遠に不断の「現在」を創造したのだ。

あるいは暮鳥自身の

現在を二瞬にして観るのが詩人である——現在はいつても詩人の黄金時代である

〔断金詩語〕大5・3)

を介して読めば、〈岬〉を〈永遠に不断の「現在」〉の象徴と読み取ることにも可能ではない。〈永遠に不断の「現在」〉に、天を指向する〈一本の指〉にこそ、暮鳥の存在の全ての願いは託されていたのである。

## 五、〈事実〉と〈幾可学〉

暮鳥にとって〈詩〉とは

わが詩は想像せられたる事実に於て、それ自らを体现する。

(略) 詩歌のために事実は一切である。残余は放肆なるイ

リユージョンである。〔水の上〕大3・8)

のごとく、〈事実〉にかかわる営為であり、それは〈詩は断じて空想に非ず、実験の世界なり〉(感傷詩論)大3・12)、〈詩とは五官及び感情の上に立つ空間の科学である〉(言わなければならぬこと)大4・6)と述べる朔太郎も同じ立場であった。この〈想像せられたる事実〉は、〈イリユージョン〉や〈空想〉と峻別される〈科学〉であると考えられている。そしてこの〈科学〉は、両者共に〈幾可学〉であった。

朔太郎の「浄罪詩篇ノート」に

絹糸ヨリモ細イ、蜘蛛ノ巣ヨリモズット細イ、女ノ髪ノ万分ノ一ヨリモットモット細イ、トテモ肉眼デハ見エナイ、顕微鏡デモミエナイ、恐ラクダレニモ見エナイ、ソソナ妙ナモノガ宇宙

ニアツテ無限無窮ニ延長シテキル。諸君コレヲ幾可学上デ「線」ト名ズケマス。私ハソノ教師ノ青イ顔ヲ今デモ覚エテ居マス。モシ「線」ナンテモノガ世ノ中ニナクッタラ中学ヲ落第セズニ優等デ卒業ガデキタノデス。私ハ一学期間「線」ニツイテノミ考ヘテ居リマシタ。

という記述がある。また暮鳥には

曲線と直線とは点の二様の性格である。物象はことごとくこの二様の性格の組みあわせで、そこにその厳肅な存在を自證してゐる。(空中の楼閣にて)

円と角——円を離れて角なく、角を離れて円がない。(夜話)

という言葉がある。両者の指向するところは微妙に違うが、彼等にとつては切実に〈事実〉と感じられる、不可思議な生の様相を、なんとか定義しようとする試みが、彼等の〈幾可学〉であったのである。従つて彼等の言う〈線〉〈点〉〈円〉〈角〉という幾何的図像は、詩人の内部を示す象徴的記号とみなしうるのである。これにはカンダンスキーが「点・線・画」(一九二六年、ミュンヘン)で展開した抽象芸術論と同じ主張を含んでいる。無論彼等が理論的にそれを消化していたと言っているのではなく、後期印象派以後の、抽象芸術論の流れの中に彼等も居たという事、そしてこの美術を頂点とする流れの中で、彼等の詩も造型されたという事を指摘しておきたいのである。

## おわりに

人魚詩社の活動を詩史的に見れば、〈情緒本位の抒情詩から認識

の詩的形象化の質的転換をとげ<sup>(20)</sup>る過渡期に位置している。今日から見れば、きわめて難解に見える彼等の言説も、過渡期ゆえの、言語の破壊と創造の試みであったと解されるのである。そして、その試みの一つが、新しい絵画の理念と方法を、自らの詩論と詩作に実践することであったのである。彼等の詩が難解と言われるその難解さも、大正前期の前衛絵画の受容と密切にかかわっている。従って、その時代性の解明が人魚詩社の詩を解くカギの一つとなると考えられるのである。

〔注〕

- (1) 『卓上噴水』解題〔昭34〕
- (2) 拙稿「暮鳥と神秘思想——「奇蹟」と「影像」——」〔近代文学論集〕第13号、昭62・11〕参照
- (3) 暮鳥「聖プリズミスト幻想」〔秀才文壇〕大4・7)
- (4) 犀星「聖ぶりずみすくとに与ふ」〔聖三稜玻璃〕序、大4・6)
- (5) 拙稿「聖三稜玻璃」論「光」イメージの成立」〔梅光女学院大学「日本文学研究」第23号、(昭62・11)で、詩法としての「プリズム」について詳述した。
- (6) 勝原晴希「萩原朔太郎の転回——〈浄罪詩篇〉の二重性——」〔国語と国文学〕昭61・1)
- (7) 注(2)に同じ。
- (8) 「印象主義の傾向」(明43・1)『新潮』
- (9) 「技巧としての印象主義」〔帝國文学〕明43)
- (10) 「緑色の太陽」〔スバル〕明43・4)
- (11) 「表現派と立方派と未来派」〔美術新報〕大3・6)
- (12) (13) 匠秀夫『近代日本の美術と文学』昭54年木耳社
- (13) このあたりの詳細は次稿を予定している。

- (14) カンティンスキイ『抽象芸術論』(西田美穂訳、美術出版社)参照。
- (15) 立体派については別に「立体派の絵」〔文章世界〕大5・6)で詳しく紹介している。
- (16) 大岡信「朔太郎問題」〔無限〕一九六二年冬季号)
- (17) 『芸術の革命』(大3・5)所収。
- (18) 和田義昭『山村暮鳥研究』(昭43)による。
- (19) 杉浦静「聖三稜玻璃」の生命・人間」〔日本近代文学〕第28集 昭56・9)
- (20) 注(16)に同じ。

付記。図版は『複製版白樺』(臨川書店刊・昭和45年)による。