

海峡は青褪めてゐた

——安西冬衛と古賀春江の北緯五〇度——

野 本 聡

これは解題詩ではなく…

あるいは微かな、ともすれば大きな思い違いをしてきたのではないか。古賀春江（一八九五年～一九三三年）はシュルレアリスムの傾向を持った画家である以上、詩画集『古賀春江畫集』^①における詩篇は絵画の解題に過ぎないのである。文字情報である詩篇は前提として絵画表象への解釈を補完する役割を果たしているのだと。つまりあくまでも画家である古賀の絵画が主であり、彼の余技としての詩篇はそこに従属しているだけなのだ。このテキストは紛うことなく画集であり、その一枚一枚に古賀自身で付した各々の詩篇はそれゆえに確かにそこに並び立ちながら十分視野に入ってはこなかった。引用されることはあってもせいぜい自作解題詩として副次的に紹介されるに留まってきたのがこれまでの現状ではなかったか。古賀春江は主に美術研究の対象であつたがためにそれは必然的な前提であり、また勿論そこから紡ぎ出されてきた研究成果にはその研究手法も含め重要な意義があつたことは本稿も認めたい。これから展開しようとする思考もそれらに負うところが大きい。絵画と詩篇の関係について一歩踏み込んだ考察を行う黒沢義輝は『古賀春江畫集』の詩篇について「自作解題は絵に對して副次的ではない」と述べるがすぐに「しかし、それは詩のように完全に自律してもいない」と付け加える。「卵が先か、

鶏が先か」的な議論は不毛だが、古賀は詩篇を先に創作しそれをもとに絵画を描いた可能性を仮定することはできないだろうか。その言語による思考と創作が絵画としての表象作成に先行するという仮説から、絵画と詩篇という二つのメディアをこれまでの分析とは異なる緊張関係にあると捉え直し、さらに言えば詩篇こそが絵画に新たな意味を分節化し、そこに現出する歴史的、社会的意義の発見を促しているのだと見ることに、いや読むことはできないだろうか。

『古賀春江畫集』を「画●詩のファンタジア」と名付け検討する和田博文は「現実の模倣から遠く、互いをなぞるのではなく、詩と画は、それぞれのイメージを形成する。両者が距離を保ちながら響き合う。そのときに生じる関係は新しい世界が、『古賀春江画集』のコンセプトである」と述べる。解題を超える詩画の交通を意味つけた和田の研究には多くを学んだが、和田が述べるように所謂モダニズムイメージが「暢気で愉快だからこそ、彼（古賀春江）の心を捉えた」と言えるのだろうか。そのような見方がむしろモダニズムの意味を一面的に固定化することにならないか。和田自身が示唆したように古賀が「超現実主義者とプロレタリアートの、握手を目指している」とするなら、古賀の詩画のなかにその徴候を具体的に読み解く作業が必要となる。もう一つ古賀春江とプロレタリア芸術との関連に言及する先行研究として触れておきたい山田俊幸の論考⁴は、同時代評である神原泰の「プロレタリア的視点を失い、華やかな都会の美しい断面のみをモダンに切り取り、ブルジュア的に構成した作品は、現実を見ずにそこに作者が逃げ込んでいる」とする古賀への批判をまとめてはいるが「シユルレアリスムにおけるカラーージュの意味は、そうした知的な現実解析のコンセプトとはまったく別のところにあつたのではないか」と述べる。しかしこのような古賀のテクストへの把握は結局のところ山田自身が問題視していた「時代の断片を切り取った風俗、文化的視点につい重きをおいてしまう」ことに還流してしまうのではないか。

いずれにせよ古賀春江研究への新たな視角を拓くには詩篇に対するより一層の言語的探究が不可欠である。詩篇は自作解題詩という役割をときすり抜ける。例えば『古賀春江畫集』に収められた絵画の画題を掲載順に並べてみると、〈海〉〈鳥籠〉〈素朴な夜〉〈題のない絵〉〈漁夫〉〈朗らかな春〉〈美貌なる虚無〉〈優美なる遠景〉〈彎曲する眼鏡〉〈窓外の化粧〉〈女

のまはり)〈単純な哀話〉〈黄色のレンズ〉〈厳しき伝統〉〈感傷の静脈〉となるが、当初そこに描かれている現実的なモチーフを一对一对応で示す一単語(「海」「鳥籠」「漁夫」)であったものが、緩やかではあるが中盤から後半にかけてモチーフとの関係を直接には想起できない詩的な表現(「美貌なる虚無」「単純な哀話」「厳しき伝統」「感傷の静脈」)へと変化していることがわかる。特に「虚無」「感傷」など絵画として直接には表象が困難と思える心情語を敢えて用いている点に注視してもいいだろう。言語が絵画とのズレが最初からここには意図されている。これは古賀が絵画上の表現にも増して詩篇において件のシュルレアリスムの修辭を短期間に摂取し、それを意識し言語表象においてこそ洗練しようとしていた証左となりはないか。これから見ていくように絵画に対する解題詩という言葉ば穏やかな関係ではなく、そこには詩篇と絵画は互いに亀裂を齎し、ときには相互に過剰が抱えられている。一例を上げれば、〈黄色のレンズ〉(図版1)そのものの所在は現在不明となっているためモノクロで印刷された『古賀春江畫集』を通してしか見ることはできないのだが、そこに「黄色のレンズ」という詩篇が並べられることによってどのような「読解／鑑賞」が現出するか。

なおこれより絵画作品はへで、詩篇は「」で括り区別する。
我々は空虚を見る。

空虚を歩く。

遠くへ、遠くへ、

どこまで行つても依然として真暗なトンネルだ。

現実が後退りする。

膨大なる脳髓を抱いて一人で抱き合ふ。

この真空の暗は堪へられないと思ふ。



図版1 黄色のレンズ

しかし突如としてかすかに希望の明りを見出す。

燦として燃える芽生。

これを決定された運命といふか、神秘といふか、

否、否、

これが季節の黄色いレンズである。

「現実が後退り」した「空虚」や「真暗な」闇が前景化される。それは「かすかな希望の明り」「燦として燃える芽生」すなわち「黄色いレンズ」と対比される。むしろ重要なのは「黄色い」と詩篇に記されているからこそ「黄色のレンズ」のどこが黄色なのかという鑑賞が始まることではないか。「黄色のレンズ」が行方不明となっていることのみがその要因ではない。『古賀春江畫集』はそもそもモノクロ印刷であったのだから、「黄色のレンズ」が「黄色のレンズ」に先行して鑑賞者に色彩を意識させ、画面に「黄色のレンズ」を再生させる仕掛けが期せずしてここに現出している。例えば描かれている人物（？）。「黒沢義輝がこれを「膝を曲げてしゃがむ宇宙人のような生物（いっそ宇宙人といってしまう⁵）」と名付けたことに倣うが、「宇宙人」の眼球（？）は「虚無を見る」「レンズ」であるのだから、ここに黄色の色彩が塗られていたのか。あるいは画面左上に描かれたものこそ「燦として燃える芽生」であり、詩篇は「これ」を「黄色いレンズ」と指示しているのだから「芽生」から人物へと繋がる上方の明るい靄のような流れが黄色で描かれていたのか。このように『古賀春江畫集』は「詩篇／絵画」を「読む／見る」という「読者／鑑賞者」が介入しうる創造的な磁場として開けているのだということの本稿の作業仮説的前提としたい。

「海」を読み、〈海〉を見る

やはり古賀春江の代表作であり、しばしばモダニズム絵画の典型としても取り上げられる著名な〈海〉(図版2)を検討すべきだろう。ここではまず「海」から読んでみる。

透明なる鋭い水色。藍。紫。

見透される現実。陸地は海の中にある。

迂る物体。海水。潜水艦。帆前船。

北緯五十度。

海水衣の女。物の凡てを海の魚族に縛ぐもの。

萌える新しい匂ひの海藻。

独逸最新式潜水艦の鋼鉄製室の中で、

艦長は鳩のやうな鳥を愛したかも知れない。

聴音器に突きあたる直線的な音。

モーターは廻る。廻る。

起重機の風の中の顔。

魚等は彼等の進路を図る——彼等は空虚の距離を充填するだらう——

海峡は青褪めてゐた



図版2 海

双眼鏡を取り給へ。地球はぐるつと廻つて全景を見透される。

「海」は実景を言葉で列挙しながら描写していくように読める。「海水」「帆前船」「海水衣の女」「魚族」「海藻」「独逸最新式潜水艦」「モーター」「起重機」と続きながら、だが唐突に描写する対応物を待たない、それゆえに詩的であり得る言語表現が現れる。「彼等は空虚の距離を充填するだらう」の箇所がそれである。確かに繰り返される「見透される」「透明」と関連しながら「空虚」という語句はこの詩のなかにあるのだが、では「空虚の距離を充填する」とは一体どのようなことなのだろうか。「空虚の距離」という映像的表象が不可能ななにか。「充填」し得ないからこそ「空虚」であるはずであるのに、それを「充填する」という逆説的な試みこそ古賀のシュルレアリスム宣言とも読めないことはない。シニフィエを持たないシニフィアンの戯れ、現実の实体から遊離しそれを超越する表現の可能性への実験。古賀春江自身は「超現実主義私感」のなかで次のように述べている。

作品の中にある対象が実感の世界のそれであつても、それは寧ろその実感の世界を消滅すべき素材としての形象に過ぎない。実感の世界を消滅せしめない限り対象は邪魔であり作品は混乱する。

現実を通して現実から自由になることを願ふ——この完全なる形態とは形態自身が現実的意義を消滅したる時である。この「実感の世界」としての「対象」を「消滅せしめ」という表現は、「海」に読めるように古賀にとって絵画に先だつてむしろ言語による詩篇において実践されていたと言つてもよいのではないか。ただ古賀は同じ文章のなかで「非現実と超現実とを区別しなければならぬ」とし「非現実とは現実を対象としたる対立の世界であり、超現実とは現実を徹したるそれ自身の自律の世界である」と述べていることにも注意が必要であろう。古賀にとって「超現実」とは「非現実」ではなく「現実的価値形式——思想、感情、感覚等——を超越し切断したる所」であるのだ。それゆえに古賀は「現実——芸術——現実といふやうに弁証法的に無限に進展して行く」思考モデルを構想する。「現実的意義」の「消滅」を目指したとしてもそ

こに「非現実」が表出されるわけではなく「現実の中に於ての活動でありながら現実以上のものへの憧憬であり現実を突き抜けて進展する活動」、それがすなわち古賀にとって「超現実的芸術」と呼び得る表象創作の実践なのだ。

それでは古賀の創造は現実とどう拮抗し、それをどう止揚していくというのか。古賀の〈海〉をはじめとする絵画が当時のモードや雑誌の図版からのカラージュとして構成されていることはよく知られている。いわば現実を画面に取り込んだと言えよう。古賀の絵画モチーフとその引用元となった『科学畫報』に掲載された写真などとの対応関係については既に速水豊の研究⁷⁾などが詳細に跡付けている。ただ参照元が明らかになる〈海〉における特徴的なモダニズムモチーフ群とはいささか趣きの異なる言葉が「海」には記されてはいないか。一見、「海」と〈海〉とのズレとも思えるこの語句がこの詩／画と現実とを切り結びながらそれを超克する契機となるかもしれない。すなわち「北緯五十度」がそれだ。「海」における「北緯五十度」を「解釈の重要な鍵」としてその意義を提起した論考に長田謙一「古賀春江「海」(一九二九)と〈溶ける魚〉——プロレタリア美術／マックス・エルンスト／バウハウスと転回する「機械主義」——」⁸⁾がある。

一九二九年当時の日本人にとって、北緯五〇度は決して単なる一緯度にとどまるものではなく、日露戦争によって日本がロシアから獲得した南樺太領土の北限、また樺太を横断して日本とソ連が陸で接する北の国境線なのである。この国境線は当時の日本唯一の陸上国境であったが、それは左翼にとっては同時に「革命の祖国」ソ連邦に陸でつながる接触線でもある…。

長田は続けて北緯五〇度をめぐるエピソードとして岡田嘉子と杉本良吉のソ連への越境亡命、また小林多喜二の『蟹工船』が築地小劇場で「北緯五十度以北」と改題されて上演されていることに触れ「北緯五〇度」が有していたこれらの特別な響きを古賀が知らないはずはない」と述べる。そうであれば「海」に記された「北緯五十度」こそが現実への通路となり、その現実を止揚する詩画の批評性もそこに見えてくるのではないか。ただ「海」の「北緯五十度」と〈海〉の画面とにズレが生じているのも事実だろう。大谷省吾はまさに「古賀春江の《海》⁹⁾はどこの海？」という問いを立て〈海〉における

海のイメージに『科学知識』一九二八年九月号の表紙図版である「珊瑚採り」が参照されていることを突き止め『〈海〉における言葉とイメージの関係』に「かたや「北緯五十度」の言葉で示される、労働者の搾取される酷寒のオホーツク海、かたや『科学知識』表紙で示される、珊瑚という奢侈品の獲れる温暖な南の海」という「対照」性を読み取った。その上で大谷は〈海〉には「芸術至上主義の立場をとりながら、社会に向き合わねばならないとき、いかなる表現が可能か」と自らに問うた古賀による「イデオロギーが無化された一種のユートピア」が描かれていたとする。古賀が「海」と〈海〉との「対立関係」を「止揚」ではなく「無効化」しようとしていたとする大谷の指摘には首肯できる点もあるが、「北緯五十度」と「潜水艦」という重要なモチーフの交差は紛れもなく今そこで起きている国境線をめぐる戦争を否が応でも想起させ表象していることを忘れてはならないだろう。そもそも「潜水艦」とは単なる船舶ではなく戦争遂行だけを目的に建造された兵器である。逆に言えば「潜水艦」は戦争にしか使えないのだ。その「潜水艦」が海中深く潜んでいるこの海を描く詩画の裏面からは「どこでないどこか」という「ユートピア」ではなくむしろ「北緯五十度」という当時の日本とソビエト連邦の国境線を批判的に読み取る必要がある。『古賀春江畫集』からもう一篇の詩を引用する。

蒼褪めた海峡の静脈

測量船の望遠鏡

微笑する風

時計の針は落ちてしまった。

広い広い陸地は見ゆれど

時は進まない

抑圧された希望。



図版3 感傷の静脈

頁を閉ぢよ

地図ををさめよ

裏側の感傷地帯。

「感傷の静脈」である。「時計の針」の「落ちてしまった」文字盤らしきもの、望遠鏡らしき円錐形が描かれていると言えないこともないが、「感傷の静脈」と「感傷の静脈」(図版3)との明確な対応関係を見出すことはもはや難しい。「感傷の静脈」の文脈を辿れば「測量船」が「望遠鏡」を頼りに「海峡」を「測量」し新たな「地図」を作成しようとする様子が読める。それは冒険とも、あるいは版図拡大のための開拓とも読み取れるのだが、そこにあるべき高揚感をこの詩句に窺うことはできない。むしろ「落ち」「進ま」ず、「閉ぢ」られ、どこからかなのか、誰からかなのかは不明だが「抑圧された希望」があるばかりだ。それにしても「測量」されようとしている「蒼褪めた海峡」とはどこなのだろうか。ここで「海」のあの「北緯五十度」が呼び戻されるのだ。当時の日ソの国境線であった「北緯五十度」。それに近接して間宮林蔵によって「発見」され「測量」された海峡がある。タタール海峡、間宮海峡、あるいは韃靼海峡。どの視点に立って呼ぶかによって呼称の異なるこの海峡は当時の日本とソビエト連邦との領土的紛争の起点ともなり得る。日本側の呼称に従えば樺太であるが、その地に不自然なまでに直線で引かれた「北緯五十度」という国境はあくまで暫定された緩衝地帯の表象でもあったはずだ。「感傷の静脈」とはセンチメンタルなまでに静まった風景を表すだけでなく紛争の緩衝に潜む不穏な事態をも呼び起こすように仕掛けられていた。いや、まさか「感傷」が「緩衝」の誤記などということはあるまいが。

「てふてふ」は敢えて「韃靼海峡」を渡って行かなければならなかったのか

てふてふが一匹韃靼海峡を渡って行つた

『亞』において詩篇を発表していた安西冬衛の詩篇「春」は昭和期モダニズム詩の始原にして最高傑作として知られている。これまでの伝統では、例えば円山応挙が描いた「百蝶図」のように、群れ飛ぶ姿こそがその表象のモチーフとなっていた蝶を敢えて「一匹」とした点に鮮烈なポエジーが生まれる。一行詩という形式についても小泉京美が安齋一安『一安短詩集』（一九二八年）や当時の詩雑誌『詩神』の「現代短詩」欄に寄せられた詩篇などと表現の質を詳細に比較検討しつつ次のように述べる。¹⁰

何よりもここで形成されている詩のイメージは、これまでの日本の詩において見慣れた風景となっているものである。『亜』の詩が選び取った詩語と、それらが豊かな空白のうちに構成されることよって形成されるイメージは、その後「外地」の都市としての大連が横たわっている。その作品世界と手法こそが詩史にインパクトを与えたのである。大連というトポスが『亜』に国内の短詩とは異なる意味を与えていた。

「大連というトポス」こそ安西ら『亞』の詩にポエジーを齎したことは繰り返して多くの論者によっても指摘されてきた。租借地、日本に従属したという意味での「外地」、言つてよければ日本の植民地としてあった大連だからこそ独自のポエジーが生まれた。小泉の指摘に全く異論はないだが、そうであるなら安西の「てふてふ」は大連の空ではなくなぜ敢えて「韃靼海峡を渡って行」かなければならなかったのだろうか。大連もまた海に面した街であり、「高台を登って忽然と開ける」「リボン」の如き海の光景¹¹が安西の詩篇の重要なモチーフとなっていることはエリス俊子によって詳細に解き明かされている。ここで一つの問いを立ててみる。「てふてふ」は大連湾に舞い上がり、例えば日本本土へと、安西の生まれ故郷である奈良

大和へと向かつてもよかつたのではなかったか、と。日本への帰郷というモチーフを「てふてふ」に託した方が大連に生きる安西の植民者としての複雑な心情に寄り添ったものともなりはしないか。勿論、「てふてふ」というひらがな標記との見事なまでの対照が生み出す修辭的成功のためには「韃靼」の漢字表象が選択されなければならなかったと断言はできる。郷愁など断ち切ったところに生まれるポエジーこそ新たなモダンイズム詩の要諦なのだ。エリス俊子は次のように述べている。¹²⁾

安西のテクストの随所には、遼東半島の断崖にぽつねんとして自分がいるのだという「内地」からの隔絶の意識がかいま見られる。大陸の崖つぶちの高所にたどり着いたときの、視界が開ける解放感と切断の感覚。大連の高台から見下ろされる海峡の屈折して細長く伸びる姿を双眼におさめたとき召喚されたのは、ユーラシア大陸と日本とを分断する「間宮海峡」の四文字だった。

安西の意識を的確に辿っているが、しかしエリスの指摘は大連からそれこそ遠く「隔絶」した「間宮海峡」がなぜ唐突に「召喚された」のかについては十分に答えていないのではないか。大連の実際の風景への視覚に重ねて、「間宮海峡」が選ばれた背景には当時の拡張する日本の版図を描く、他ならぬ地図という表象を前にした安西の地理的空想と、言つてよければそこに必然的に現れる地政学的な意味¹³⁾を読み込まなければならぬ。

てふてふが一匹間宮海峡を渡つて行つた。 軍艦北門の砲塔にて

『亞』第19号（一九二六年五月）に掲載された初出形である。詩集『軍艦茉莉』に所収されるにあたり「間宮海峡」が「韃靼海峡」に改変され、添え書きに記された「軍艦北門の砲塔にて」が削られる。ここで注目したいのは小さく記されていた添え書きの方である。削除された添え書きには、削除されたがゆえに「春」という詩に裏書きされた地政学的な背景が透けて見える。「間宮海峡」には「砲塔」を備えた「軍艦」が碇泊しており、しかもその名に選ばれた「北門」は北の境界の

防衛を意味していると読める。「間宮海峡」すなわち「韃靼海峡」とは軍艦を配備しなければならない軍事的な国境線であることに注意しなければならない。ここに安西冬衛と古賀春江の表象が相互に交差してくる。古賀の〈海〉に描かれた「潜水艦」と「海」に置かれた「北緯五十度」という言葉が国境線をめぐる緊張と紛争の現実を想起させることは既に指摘した。「北緯五十度」は「蒼褪めた海峡」であつたわけだ。同じように安西も軍事的な衝突点として「韃靼海峡」を描き、あたかもその国境の緊張を緩衝させるかのごとくに舞い立ち渡る「てふてふ」を配した。地図に描かれた「北緯五十度」をめぐる思考は「蒼褪めた海峡」を取り巻く不穏な「潜水艦」や「軍艦」を呼び起こし、しかしテクストは無意識にその緩衝を示していた。

「地図」と「彼女」と「一匹の蝶」と

『亞』に連作とも読める詩篇を書き綴つた安西のもう一つのモチーフに「少女」があつたことは、これもエリス俊子が既に指摘している。¹⁴内と外との境界点である「門」の周辺に立つ「少女」をエリスは「本能的に侵入から身を守ろうとする処女」と捉え、「拒絶の象徴」であり「禁断の表象」でもあつたと意味付けている。それが散文詩「軍艦茉莉」では「ノルマンディ産れの質のよくないこの艦の機関長に夙うから犯されてゐる」「妹」となるのだが、エリスの次の指摘はとりわけ重要である。

なお、『亞』の後半期においては、安西の詩篇中の「少女」（ないし「妹」）は、しばしば「地図」や「地球儀」との取り合せて登場するようになり、「私」が「地球儀」のある部屋で、少女に「人生」の勉強を指導するといった情景も描かれる（散文詩「地球儀」）。もはや語り手は「門」の外に立ちすくむのではなく、室内にまで侵入したということになるが、ここでもなお、少女像を成す特徴に変わりはなく「私」と「少女」は至近距離にいながらも「少女」はいまだ

自分が犯されることを知っており、私は抑制をきかせて、「地球儀」や「地図」と共に「少女」のそばにいる。ここで地図が、欲望されるものの比喩として機能していることは自明である。日本の国境が押し広げられていくとき、人は地図を眺め、侵犯の成就した地域を塗りつぶし、さらなる獲得への欲望をかき立てていったのだから。

安西の詩篇における「少女」と「地図」との取り合わせ、「少女」を前にして「門」の外に立ちすくむ」だけであった「語り手」が「少女」の「室内にまで侵入」するまでになるという変容。そして「少女」はやがて散文詩「軍艦茉莉」において「犯され」「屍體となつて横たわる」「妹」としても描かれるが、この「軍艦茉莉」の語り手である「艦長で大尉」の「私」はあくまで「阿片に憑かれてただ崩れ」「監禁され」、この「妹」に降りかかった悲劇を「どうすることも出来ない」まま留め置かれる。だがそれは語り手である「私」自身の、「少女」||「妹」への接触と侵犯がどこまでも禁忌であったことをも意味している。一方で語り手が「少女」へと接近を果たし、「室内にまで侵入」するばかりか、あるうにかついは「彼女」を殺めようとするモチーフが、エリスの論では言及がなかったが、詩篇「韃靼海峡と蝶¹⁵」へと展開されていくのだ。

木の椅子に膝を組んで銃口を鼻にする。蒼い脳髓で嗅ぐ煙硝の匂が、私の内部立體の世界へ導いた。

私を乗せた俵は公園に沿うて坂を登つていった。曇天の下でメリイゴオランドが將に出發しようとして、馬は革製の耳を揃へてゐた。しかし私を乗せた俵は、この時もう曇天を墮して坂を登り盡してゐた。

私は遊離された進行に同意する。

彼女は目を眠つてゐた。壁に垂れた地圖に横顔をあてて、彼女の肩を這つて青褪めた韃靼海峡が肩掛のやうに流れてゐた。

流れる彼女の眸子はいつも愠つてゐる。

併し私は氣にしない。

私は構はずレッスンをとる。

レッスンをとるために歩きまはる。

歩きまはるために、私はたちどまる。さういふ私を彼女は始めて笑ふのだ。

微笑がいきなり弾道を誘致した。弾道が彼女を海峡に縫ひつけた。

次の瞬間、彼女の組織が解體するだらう。穿たれたホールから海峡が落下奔騰するだらう。その氾濫の中で如何にして自分は、自分自身を收容すべきであらうか。

私は決意した。

銃の安全装置を解す音は田舎驛の改札に似てゐる。

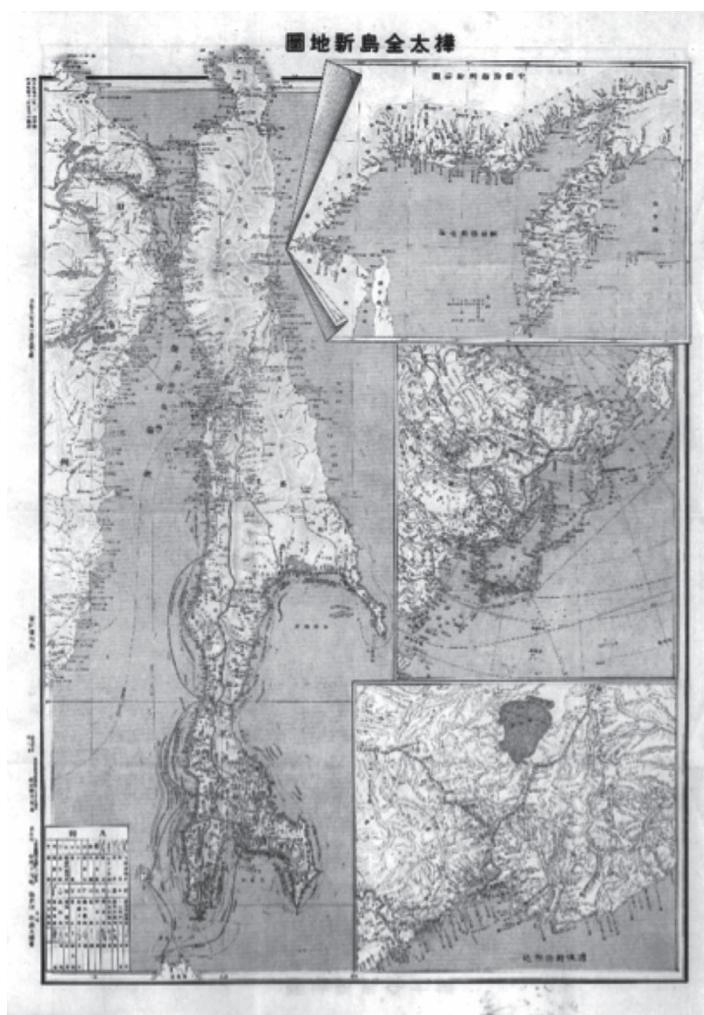
銃を擬して、私はピツタリと彼女をマークした。

すると一匹の蝶がきて靜に銃口を覆うた。

あの「春」における「てふてふ」と「韃靼海峡」という二つの詩語の鮮やかなまでの衝突、そこに齎される異化作用としてのポエジーに安西自身も確かな成功の実感を得ていたのだらう。彼は「春」こそが「詩人としての自分の位置を決定した紀念の古典である」と述べる。それゆえにこのモチーフは継続され、詩篇「韃靼海峡と蝶」あるいは「再び韃靼海峡と蝶」に反復されるのだが、そこに付加されたイメージが「彼女」と「地圖」である。「韃靼海峡と蝶」を読んでみよう。安西の心象において大連の氣候はいつも「曇天」である。「坂」も『亞』における詩篇でたびたび描かれてきた大連を特徴づける街の風景だ。何より「メリイゴオランド」¹⁷は大連電気遊園に設置されていたアトラクションとして記憶されている。他ならぬ大連を背景とするこの詩篇において「私」は今「彼女」と同じ一つの部屋に、至近距離にいるのだ。ここでは「少女」で

も「妹」でもなく「彼女」と呼称されていることに注視してもよいだろう。「私」は「彼女」に向けて「レッスンをと」っているのだから二人には教える↓教えられるという上下関係が存在する。ただ「少女」から「彼女」となったがゆえに「彼女」は「私」の「レッスン」を一方的に聴くばかりではなく、例えば「目を眠つてゐる」というその姿勢は微かに反抗しているかのようにも窺える。ただ意志的に見えた「彼女」もその身体は「壁に垂れた地圖」に、しかも「青褪めた韃靼海峡」に溶解していく。「私」は「彼女」に地理の「レッスン」を行っているのだろうか。「壁に垂れた地圖」に示された「韃靼海峡」を前に「私」は「彼女」に一体何を「レッスン」するのだろうか。一九二〇年刊行、一九二四年に改訂され、当時流通していた樺太の地圖の一つである「樺太全島新地圖」（図版4）を参照するとき、その内容を臆気ながらではあるが推測できる。「彼女の肩を這つて」「肩掛のやうに流れてゐる」「韃靼海峡」はその名称を「間宮海峡」と重ねられ、しかし、その位置は地図上では明確に北緯五〇度以北、つまりは当時のソビエト連邦領内にある。「私」の「彼女」への「地圖」の「レッスン」は当然この北緯五〇度という国境線をめぐることになるだろう。この不自然なまでに直線に引かれた国境線の

海峡は青褪めてゐた



図版4 樺太全島新地圖

時流通していた樺太の地圖の一つである「樺太全島新地圖」（図版4）を参照するとき、その内容を臆気ながらではあるが推測できる。「彼女の肩を這つて」「肩掛のやうに流れてゐる」「韃靼海峡」はその名称を「間宮海峡」と重ねられ、しかし、その位置は地図上では明確に北緯五〇度以北、つまりは当時のソビエト連邦領内にある。「私」の「彼女」への「地圖」の「レッスン」は当然この北緯五〇度という国境線をめぐることになるだろう。この不自然なまでに直線に引かれた国境線の

来歴とこれからについて。その海峡はいかに「間宮海峡」と、「韃靼海峡」と名付けられてはいても日本の版図には組み入れられていないことについて。

少し先回りして読むと「私」は「彼女」の「微笑」に「誘致」され「彼女」に「銃口」を向ける。このあまりにも唐突すぎる殺意はどこから湧き出て来るのか。「彼女」の身体に「青褪めた韃靼海峡が肩掛のやうに流れ」込み、「私」は「彼女」そのものに「海峡」を幻視していたとするなら、この「微笑」は「韃靼海峡」が日本から見れば国境の外にあるのは当然ではないかとする「彼女」自身の心情に起因する。それは韃靼海峡の日本への帰属を夢見る「私」に対しその関係を逆転させる「微笑」であり、ともすれば「私」への嘲笑にさえ見えたのだろう。「私」を安西自身と同一視することには注意が必要だが、安西は「曾て」の「私の空想」として「間宮海峡が五十年後、陸地に變化するといふ青褪めた夢」¹⁸を記していた。これは樺太からユーラシア大陸へと拡張する日本の版図へのごく大衆的な欲望である。「私の空想」を実現するためには、つまり日本の北緯五〇度をめぐる状況そのものを一度「解體」させるためには、「銃を擬して、私はピツタリと彼女をマーク」というテクスト上での象徴行為を果たさねばならなかった。「彼女の組織」の「解體」はまさに地図というテクストに表象された領土と植民地をめぐる新たな再分配の開始を告知する。ただ、ここでも「一匹の蝶」が「靜に銃口を覆う」ことでこの欲望は鎮められていく。

なぜ「彼女の眸子はいつも慍つてゐる」のか

「韃靼海峡と蝶」における「彼女」の意思是「私」の「レッスン」に「眠つてゐる」ことによる微かな反抗、「微笑」による「私」への軽侮としてこれまで確認してきた。そしてもう一つ、むしろ言語化され得ぬ感情とでもいうべきものが慍りである。怒りではなく慍り。それにしても何に対して、なぜ「彼女の眸子はいつも慍つてゐる」のか。ともすれば退屈してい

る「彼女」の心情を顧慮することなく「構はずレッスンをと」り続ける「私」の態度に「慍つてゐる」のだとまずは読み取れるが、この「レッスン」が他ならぬ「韃靼海峡」をめぐるものであったとすれば、またさらに「彼女」自身の身体が「韃靼海峡」にオーバーラップしていくとするなら、別様の解釈も可能となろう。すなわち、この海峡が「発見」され、それに因んで「間宮海峡」と、そして「韃靼海峡」と欲望の対象として名付けられていることへの「彼女」からの問いかけと抗いである。「私」の「レッスン」があくまで日本側から見た「韃靼海峡」をめぐる地政学に基づいていたはずであるのだが、テクストはそんな「私」の語りへの抵抗を「彼女の眸子はいつも慍つてゐる」として密かに仕掛けていたのだ。「彼女」は、「私」があるいは日本の版図が「韃靼海峡」を、「彼女」の身体を求めるように、欲望していることに「慍つてゐる」のだ。だが同時にこの「韃靼海峡と蝶」が『軍艦茉莉』から『大學の留守』という一九四〇年代の詩集に再録されたことで、さらに「彼女」の慍りには別個の意味付けが齎されてしまう。『大學の留守』は湯川弘文社の新詩叢書の一冊として刊行された。その叢書を宣伝する文は次のように記されている。

詩人のこのたびの大戦にいちはやく感應してその筆を鋭くせる、他の文藝分野にその比をみず。又その朗讀の氣運大いに世に起りて詩集の翹望せらるる今に優る時なし。ここに本邦中堅詩人の詩集を蒐めて新詩叢書となす。

詩人こそがこの「大戦」に最も早く「感應」し、当時の呼称で言えば時局詩、翼賛詩、国民詩、つまりは戦争詩を書き上げていく。それは「朗讀」という大衆的な拡散の方法と強く結びついていた。この宣伝文にはまさに時局が要請した戦争詩の典型とその実態を語っている。

安西冬衛の戦争詩については以前から指摘されている。¹⁹例えば『大學の留守』に収められている詩篇「燕とアスファルト」は「南方共榮圏から海を越えて燕が渡つて来る。」という一行から始まる。「てふてふ」は「燕」に、「韃靼海峡」は「南方共榮圏」に置き換わっているが、これはあの「春」の稚拙なまでのバリエーションであり、モダニズム詩の最高傑作は戦争詩に転用可能であったことが自ずと明らかになってしまう。いやむしろ時局というテーマ性こそがいかなる詩形にも入り込み、

メタファーを求め、そしてポエジーを内部から侵し食い尽くしていったというべきか。「燕」は「正しく興亞の夏の哨戒機だ」と喩えられ、この詩篇はそこに「錫・護謨・石油・ボーキサイトなど高度國防國家の建設に必要な南方資源の輸送路を警護する重大な任務を新たに課したのだ」。「燕とアスファルト」は次のように結ばれる。

燕よ、心して汝の任務を果せ。

そして新しき時代の傳説を創造せよ。

問題はまさに二〇年代には「新しき時代の傳説」であつたはずのあの「てふてふ」にもこの「任務」が胚胎していたのではないかという点だ。そしてこの詩集を読むにあたって期待されていた「高度國防國家の建設」という解釈コードのなかで「韃靼海峡と蝶」もさらにまたこれまでとは異なる意味が生じ始める。すなわち「彼女の眸子はいつも愠つてゐる」のは、あの韃靼海峡が四〇年代に至つても北緯五〇度以北に表象されている現状に対してであり、「彼女」が望むのは「南方共榮圈」を「警護する」「燕」と「韃靼海峡を渡る」「てふてふ」の飛行線が一つにつながることに。そのとき「南方共榮圈」と「韃靼海峡」と、あるいは大連とが一つの帝國の版図に組み入れられる。「彼女の眸子」の先に帝國の地図が完成する。

安西冬衛が「韃靼海峡と蝶」を二〇年代から四〇年代へと繰り返し自らの詩集に再録していくことで、結果として古賀春江の「感傷の静脈」に、あるいは自身の「春」に見えた歴史への批評性を稀薄にし、緩衝というあり得たかもしれぬ地政学的な可能性をテキストに封印してしまつたのだ。

註

- (1) 古賀春江の詩篇の引用は全て古賀春江『写実と空想』（中央公論美術出版、一九八四年一〇月）に拠つた。
- (2) 『日本のシュルレアリスムという思考野』、明文書房、二〇一六年六月。
- (3) 『テキストの交通学』白地社、一九九二年七月。
- (4) 「古賀春江論——古賀春江から川端康成へ」（澤正宏・和田博文編『日本のシュルレアリスム』世界思想社、一九九五年一〇月）。
- (5) 註(2)と同じ。
- (6) 『アトリエ』一九三〇年一月。引用は註(1)に拠つた。「超現実主義私感」に着目した論として小林康夫「消滅の美学——古賀春江の《超現実主義》——」

〔比較文學研究〕50、東大比較文學會、一九八六年十一月）は古賀の作品を「消滅」の形式の探求」と捉え「古賀春江にとって絵画の問題は、現実の問題の再現でも現実的な自己表現の実現でもなく、ただひとえに現実の『消滅』の問題であったかもしれないのである」と述べている。

(7) 『シュルレアリスム絵画と日本 イメージの受容と創造』日本放送出版協会、二〇〇九年五月。

(8) 『美學』第57巻2号、二〇〇六年九月。

(9) 『現代の眼』588号、東京国立美術館、二〇一一年六月。大谷省吾はその著作『激動期のアヴァンギャルド シュルレアリスムと日本の絵画——一九二八—一九五三』(国書刊行会、二〇一六年六月)の第二章「超現実主義と機械主義とのほさまで 古賀春江、阿部金剛を心に」で同様の指摘を行い、論じ直している。

(10) 『亜』の風景——安西冬衛と滝口武士の短詩——(『日本文学』第59巻第2号、日本文学協会、二〇一〇年二月)。

(11) 「畳まれる風景と滞る眼差し——『亜』を支える空白の力学について——」(『立命館言語文化研究』22巻4号、立命館大学国際言語文化研究所、二〇一一年三月)。

(12) 註(11)と同じ。

(13) 王中忱「東洋学」言説、大陸探検記とモダニズム詩の空間表現——安西冬衛の地政学的な眼差しを中心にして——(王徳威ら編『帝国主義と文学』研文出版、二〇一〇年七月、所収)は安西を「座せる旅行者」と捉え、その詩篇に「地政学的な構図」を読み取り、同時代の地図、地理的著作、「大衆メディアに浸透した東洋学的な読物」や「大陸探検記」との関連を指摘している。また小泉京美「アヴァンギャルドの地政学——日本の前衛詩運動と植民地空間——」(『東洋通信』第五一卷第四号、東洋大学、二〇一四年一〇月)もこの時期の前衛詩(アヴァンギャルド)を「満州国」をめぐる地政学的側面から検討している。

(14) 註(11)と同じ。

(15) 引用は安西冬衛『大學の留守』(湯川弘文社、一九四三年二月)に拠った。

(16) 「韃靼海峡と蝶」の位置。引用は『安西冬衛全集』第二巻(寶文館出版、一九七八年三月)に拠った。

(17) 「大連 電気遊園」(<http://fs.nog.cc/dalian2006.hp.infoseek.co.jp/page029.html>)をweb上で閲覧すると当時の絵葉書「大連電気遊園の木馬」を見ることができぬ。

(18) 「夜長の記」。引用は註(16)と同じ。

(19) 富上芳秀『安西冬衛 モダニズム詩に隠されたロマンティズム』(未来社、一九八九年一〇月)は「燕とアスファルト」について「大東亜共栄圏」という日本帝国主義のイデオロギーの代弁者として戦争初期の勝利に酔っているような極めて表面的な思想風俗を安西冬衛独自の漢字用法と外国語をまじえて味つけするという方法でわずかにモダニストらしさを残しながらよく詩に作り上げている」と述べている。

図版1から3は古賀春江『写実と空想』(中央公論美術出版、一九八四年一〇月)に拠った。図版2「海」の色彩については「独立行政法人国立美術館」のホームページ(<http://www.artnuseums.go.jp/>)を閲覧、参照した。図版3「感傷の静脈」は石橋財団が所蔵している。図版4には「編輯兼印刷発行者 嵯峨彦太郎、發行所 小島大誠堂 大正九年十一月十五日發行」と記してある。

