

# 昭和初期の北園克衛における建築／人体の越境 — 『GE・GJMGJGAM・PRRR・GJMGEM』、『白のアルバム』を中心に—

Crossing borders of Architecture/Human body in Kitazono Katsue's works in the Early Showa era: Focusing on "GE・GJMGJGAM・PRRR・GJMGEM" and "White Album"

吉原 万里矢  
Yoshihara Mariya

## 摘要

The image of glass architecture frequently appears in Kitazono Katsue's works of his early career. There are two characteristics of glass architecture in his works.

One is that the inherently hard inorganic glass architecture floats like a soft soap bubble covered with a gelatin film. The second is that a human body that is originally organic and soft is transformed into a hard, inorganic robot by being given an image of glass. These expressions are thought to have been produced through the glass architecture of Bauhaus, which Kitazono had been strongly interested in, and the acceptance of new ballet costumes by Oscar Schlemmer and Picasso.

In other words, glass plays an important role in the dematerialization or organicization of architecture, and is used as a special metaphor to obscure the boundary of inorganic/organic matter. And the unique feature of Kitazono, such as "silver solid doll" or a robot made of glass, is a metaphor that transcends inorganic matter and organic matter, glass, to the idea of Picasso.

According to previous research, a new relationship was established between the huge inorganic object of architecture and the observing subject looking at it in the early Showa poet. The expression of the human body that transforms into glass architecture in the poetry of Kitazono is also a variation of the intention to try to cross the boundary between the observation subject and the building in such a contemporary poetry. And the image of the human body changing to glass architecture in the poetry of Kitazono can be seen as an expression of the sensibility common to the contemporary poets who aimed at crossing the boundary between subject and buildings. In other words, Glass in the Kitazono's works was not only a function to create the world of surrealism as described in previous research, but it was a material necessary for human beings as organisms to cross borders into architecture.

キーワード: 北園克衛 ガラス 建築 Kitazono Katsue Glass Architecture

## 1. はじめに

1920～30年代は世界的にロボットをはじめとする人間身体と無機物の融合に注目が集まった時代であった。日本では1923年にカレル・チャペックの『R・U・R』が出版されたのを皮

切りに、1928年に大衆文学全集の一冊として『メトロポリス』が出、翌年にはフリッツ・ラングの映画『メトロポリス』が公開された。同時期には、『科学画報』などの雑誌でロボットが頻繁に取り上げられ、「学天則」という日本初のロボットが製作され大きな話題を呼んだ<sup>1</sup>。

この時代の日本に出現したのは、我々が思い浮かべるような金属で作られた文字通りのロボットだけではない。横光利一が「芸術家は、即ち人間的機械となって人間をより他の何者よりも完全に知らねばならぬ」<sup>2</sup>と述べているように、人間と機械あるいは物質との融合が新しい芸術の誕生に寄与すると考えられており、文字通りのロボットではなくいわば概念としての人間と機械あるいは物の融合が期待されていた。一方で、横光の『機械』（1930・9）について曾根博義が「人間と物との代替可能性に対する怖れを描いた作品」であると論じているように<sup>3</sup>、人間が資本主義経済の発達によって主体性を奪われ、物に化してしまうことへの疎外論的な恐れも存在した。それは特にプロレタリア文学において、目標に向かって合理的に仕事を進めるだけの「機械」と化した労働者の姿が頻繁に描かれ、人間の主体性を取り戻す必要性が叫ばれていたことにも現れている<sup>4</sup>。このように、人間と無機物の融合体は単なる見世物としてだけでなく、社会的に重要な意味を持っていたのである。

論者は、前号にてこの文脈を下敷きに当時の機械芸術論の代表者の一人である中井正一の論文「壁」（『光画』、1932・6）を論じ、中井における身体と物との融合という思想がこの時期新しく建築材として広く使用されるようになった板ガラスを介して達成されることを明らかにした<sup>5</sup>。端的にまとめると、中井は積極的に人間が物になりきる境地、すなわち人間と無機物の境界の超越といういわばポスト・ヒューマンの地平を切り開こうとし、この越境の媒介として板ガラスが重要な意味を持っていたのである。

この論に引き続き、本論では有機体（人間身体）／無機物（建築）の越境が詩人北園克衛の初期作品である『GE・GJMGJGAM・PRRR・GJMGEM』（1924・6～1926・1、エポック社）に発表された作品と詩集『白のアルバム』（1929・6、厚生閣書店）所収の作品にも見られ、越境に際してやはりガラスが重要な位置を占めていることを明らかにするのを主たる目的とする。また、これまで見過ごされがちであった北園における同時代の建築芸術の影響についても指摘すると共に、北園が1920～30年代の文学に見られる人間と無機物あるいは建築との融合という文脈に置かれるべき詩人であることを指摘する。

## 2. 北園詩の位置づけと建築芸術からの影響

「はじめに」で述べたように1920～30年代において人間と物の融合は文学の主要なテーマの一つであったが、当時の詩壇にも無機物へと越境しようとするまなざしが見られることが先行研究で明らかにされている。安智史は昭和初期の詩人における「無機物への感性」について、丸山薫を中心に以下のように論じている<sup>6</sup>。安によれば、「〈無機体〉物象たちと主体との間の

運動によってもたらされる抒情」が丸山によって昭和の詩壇にもたらされた新しさであり、そこには「巨大な無機物の残骸」の感情を語ることによってその物体へと「越境しようとする運動」が存在し、「観察主体の統御から逃れる客体の抒情、物象＝対象に眠る焰を呼び醒ます」精神が認められる。更に安は、1930年代後半の丸山や中原中也の詩に、人間的な感傷の範疇を超えた違和感を見る者に喚起する工場のような巨大な建築物に惹きつけられる感性があることを指摘し、無機物を見つめる主体を見つめ返してくる物象からのまなざしが見出されることを明らかにしている。

このように昭和初期の詩には人間が無機物へと越境しようとするまなざしが見られるが、越境の対象が工場のような巨大な建築物であったことは注目される。疋田雅昭は、「昭和初期において『建築』という語は、既に文学的、哲学的な意味を帯びて多義的に広がりつつあった」とし、立原道造らの詩に登場する建築には「単なる外部として素描するのではなく、住む（暮らす）自分と重ねて内部から理解しようとする視線」があると指摘している<sup>7</sup>。建築が詩の主要なテーマとなりえたことは、都市化と資本主義経済の進行に伴って次々に出現した高層建築や巨大な工場といった新しい建築物が当時の人々の感性に衝撃をもたらしたことを示していると言えよう。

以上のように、疋田や安の論は昭和初期の詩壇において建築という巨大な無機物とそれをまなざす観察主体の間に新たな関係性が結ばれていたことを明らかにした。つまり、観察主体あるいは詩の作者は、目の前にある巨大な建築物のある無機質な風景に自己の人間的思考や感情を投影するのではなく、むしろ人間的感情を超越してその物体の内部へと越境しようとするまなざしを持っていたのである。

さて、本論で取りあげる詩人北園克衛もまた建築に高い関心を抱いていた。このことは、北園が作品を投稿し編集も務めた雑誌『GE・GJMGJGAM・PRRR・GJMGEM』や『VOU』（1935・7～1940・10、VOUクラブ、1940・12～1942・9『新技術』と改題）の表紙に「ARCHITECTURE」の文字があることや「十九世紀なら知らず、今では物質が人間を洗練する。ヴォルテエルやパスカルのかわりにコルビュゼエやミイツ・ファン・デルロオエの建築が僕たちの感性や趣味を洗練する。」<sup>8</sup>といった言葉に示されている。また、「スパイラル期の暗号」（『GE・GJMGJGAM・PRRR・GJMGEM』、1925・7）という作品の舞台である架空の都市には「シカゴトリビウンの摩天閣」や「エリッヒ・メンデルゾーンのアインシュタイン塔」や「タツリンの第三インターナショナル記念塔」や「通天閣」のような世界各地の高層建築がすべて一緒に立ち並ぶと描写されており、新しい建築物への関心も見て取れる。更に、北園が1925年から1930年に出版されたバウハウスの教員たちによる著作シリーズ「バウハウス叢書」を読んでいたことも明らかになっている<sup>9</sup>。

そして、建築物の中でも特に北園が注目していたのがガラスを大胆に使用したモダニズム建築であった。モダニズム建築は、1915年頃に発明されたフルコール法やコルバーン法によって

巨大な面積を持ち耐久性もある板ガラスの大量生産が可能になった<sup>10</sup>ことを技術的な前提とし、ヴァルター・グロピウスによるガラスを連続させた壁やミース・ファンデル・ローエによる巨大なスカイスクレーパー、ル・コルビュジエによる水平連続窓など、ガラスをふんだんに使用した建築物が次々に作られた。日本では、1923年の関東大震災後に帝都復興の一環として板ガラスを用いたモダニズム建築が建てられ始めている<sup>11</sup>。

北園がガラス建築に関心を抱いていたことについては、大河内夏樹によって既に指摘されている。大河内によれば、北園の初期の代表作『白のアルバム』所収の「記号説」に出てくる「プリズム建築」という語はガラスを用いたモダニズム建築を表している。更に、「第七課 芸術誌」という作品では「サンチャゴの街」の中に「ガラス性住宅地帯」と呼ばれる場所があるという設定になっており、北園がガラスを用いた建築物に強い関心を抱いていたことは明白である<sup>12</sup>。しかしながら、これまで先行研究では北園とガラス建築の関わりについての研究は大河内のこの言及以外にはなされていない。

ただし、北園の詩におけるガラス建築についてではなくガラス単体については、これまでも論じられている。ジョン・ソルトは、詩に現れる「硝子の飛行船」「水晶のボート」といった語が読者を「もろくも壊れやすい気取った美の世界」に誘っていることを指摘し、同時代のシュルレアリスム運動に多大な影響を受けていた北園がガラスや水晶によって日常的な事物を透明にすることで詩の中にシュルレアリスムの世界を作り出したと論じている<sup>13</sup>。大河内もこの論に同意して、ガラスが北園のシュルレアリスム詩の創作と密接な関わりを持ち、超現実的な世界を作り出す言葉として意識されていたと言及している<sup>14</sup>。

このように、先行研究では北園の詩におけるガラスはシュルレアリスムとの関連が指摘されているものの、建築と結び付けては論じられてこなかった。そして、当時の文学に見られる人間と無機物あるいは建築との融合という文脈でもまったく論じられてこなかった。しかし、北園詩には人体と建築との境界が曖昧になる描写が繰り返し見られる。以下では『GE・GJMGJGAM・PRRR・GJMGEM』に発表された作品や『白のアルバム』において、有機体である人間と無機物（特に建築）との境界が曖昧にされていく様相を具体的に明らかにしていきたい。

### 3. 脱物質化する建築

北園のテキストには実在するものから架空のものまで様々な建築物が現れるが、最も早い時期に発表された作品で注目すべきは、本名の橋本健吉名義で雑誌『GE・GJMGJGAM・PRRR・GJMGEM』に石野重道、坂本謹、宇留河泰呂、野川隆との合作として発表された「ヌポセチエンスク街」（1926・1）である。この作品は散文詩の形式を取っており、「ヌポセチエンスク街」という架空の奇妙な機械都市の描写で成り立っている。

この作品に現れる建築は、「V字型の高層建築」や「RATAN・RATAN・RATAN…と鳴りながら空中に浮遊し転倒した巨大な電気塔」という奇妙なものである。「ヌポセチエンスク街」では、この「巨大な電気塔」がいったい「何を意味するのであらう」という疑問が繰り返し提起され、この塔こそが詩の主題であることが示されている。

「電気塔」は「建築なぞと云った生ぬるさではなく速力機械にまで進化」したと描写される一方、その正体は冒頭に現れる遍歴詩人であることが示唆されている。それは、遍歴詩人が「膜質となって薄れ」て「V字型の高層建築」からぶら下がると、詩人の赤い縞ズボンが「途方もなく太い」ものへと変化したという描写から読み取れる。つまり、さかさまになってぶらさがった詩人の赤い縞ズボンを履いた下半身は、空からぶらさがった巨大な電気塔へと変化したのである。更に、この塔は「RATAN・RATAN」という機械的な「音波」を発し「歯車」や「カム」を搭載した「速力機械」でありながら、その「歯車」は「糖分の不足」で上手く動かないと記述されているように明らかに有機体としての性格を持ち合わせている。

この有機体的な性格は、「電気塔」の正体が「ゼラチン膜」や「膜質」となって透明になった詩人であることにも起因する。そして「膜質」となって透明になることと「○角形の硝子板」を顔にはめこむことが接続されることで、「巨大な電気塔」はガラス建築であることも示されている。しかも、そのガラスは「 $3 \rightarrow 2 \rightarrow 1 \rightarrow 0$ 」と「角の数が、だんだん消去されて」「○角形」となることでガラスの鉱物性を失ったものとして描写されている。つまり、「ヌポセチエンスク街」におけるガラス建築は硬く無機質な物体ではなく、有機体的な性格を備え「ゼラチン膜」のような柔らかさをも持ち合わせた建築として描かれていると言えるだろう。

更に、「ヌポセチエンスク街」には気球旅行の描写があるが、「長い間の遍歴飛行こそは空からぶら下がった赤い縞ズボンであり、RATAN・RATAN・RATAN と鳴りながら廻転してゐる電気塔こそは、(略)地球面の任意の一点に向かって垂直にぶら下がってしまった、その電気塔だったのである。」と記述されているように、飛行する気球もまた詩人が変化した浮遊する電気塔であることが示されている。浮遊する建築の比喻として気球や飛行船旅行が選択されるのは「ヌポセチエンスク街」だけではない。「DESSIN DU POETE」(初出不詳、『白のアルバム』に収録)という詩では、「といふのなら諸君はシャボン球に乗って地球圏外に飛び出せる論理である、しかるに諸君は飛行船に教育せられてゐる。あのあまりに物理的な飛行船に。そしてシャボン球空中探検すら想像しようとする。(略)日傘のひっつけてあるメフィストフェレスは今日も高層建築の窓から白い踵を見せてゐる。」とあるように、飛行船や軽気球がシャボン玉に譬えられている。また「日傘のひっつけてあるメフィストフェレス」が「窓から踵を見せている」という記述からはメフィストフェレスが高層建築の内部で浮遊しているか、さかさまの状態になっている状態が示されている。「軽気球に乗った少年」や「空中落下人形」や飛行に関する語があることから、「日傘のひっつけてある」メフィストフェレスとは気球に乗った人間の形象を表していると思われる。この気球の形象が「高層建築」と結び付けられることによって「シャボ



ン玉」のように浮遊する建築のイメージが浮かび上がってくるのである。

また、詩集『白のアルバム』には、「空中人形」「宇宙論」「飛行船」「軽気球人形」「空中映画」「飛行船の伝説」「空中魚」「白い飛行帽」「水中動物の水中動作」「空中動物の空中動作」といった宇宙、水中、空中という重力から解き放たれた空間が頻繁に現れる。鈴木貴宇が日本の1930年代の詩にロシア・アバンギャルドとマルクス主義が与えたインパクトを分析して「浮遊」の表象の重要性を指摘している<sup>15</sup>ように、浮遊の表象は北園のテキストだけに現れる特徴ではなく同時代的な共振の現れでもある。しかし、北園のテキストに現れているのは単なる重力から解き放たれた浮遊のイメージではなく、これまで述べてきたように無機物のはずの建築が「膜」や「シャボン球」に譬えられて脱物質化された上に有機体化されていることだ。このような北園詩における脱物質化するガラス建築のイメージの源泉は、バウハウスをはじめとする同時代のモダニズム建築であると推測される。

「アルフェルトのファーグス工場」（1911年）や「ケルンのドイツ工作連盟展のモデル工場」（1914年）に見られるキャンティレバー構造によるガラスのカーテンウォールによって近代建築様式を確立し、バウハウスの初代校長を務めたことでも知られる<sup>16</sup>建築家のヴァルター・グロピウスは、ガラス建築について以下のように述べている。

近代的な施工法の発展において、建築材としてのガラスは増加しつつある開口部の拡大のために本質的な役割を演じるだろう。ガラスの利用に限りはなく、しかも窓に限定されない。というのも、その上品な性質、透明なきれいさ、軽く浮んでいるような実体のない物質性が近代建築家の愛好するところとなっているからである<sup>17</sup>。

グロピウスは、「デッサウのバウハウス校舎」（1926年）といった建築でガラス材の透明的脱物質性による浮遊感を意図した。これと同様の脱物質的な透明性がミース・ファン・デル・ローエ設計案（1922年）のガラスの摩天楼にも採用され、計画が実現されていたならば摩天楼は「重厚で堅固な量塊から離脱」し、「透明な構成が一つの巨大なシャボン玉として出現」しただろうと言われる<sup>18</sup>。更に、建築史家のジークフリート・ギーディオンはバウハウスの建築について以下のように論じている。

バウハウスの建築集合体は、立方体の配列であって、規模も、材料も、位置も違う立方体を相互に併置した配列である。そのねらいとするところは、それらの立方体を大地にしばりつけることではなくて、その敷地の上に浮遊させることにあった。これが、翼のように結びつける橋を設け、ガラスを自在に使用することに至った理由である。ガラスは、その非物質化するような性質のために用いられたのである。<sup>19</sup>

バウハウスの建築は「ガラス・カーテン」で囲まれることによって「隅角部」が「非物質化」され「空を舞うような」浮遊感を獲得し、更に建築の前面と背面の「立方体」同士が「相互に貫入し合って」いるので建物と周りの空間とが「相互浸透」する<sup>20</sup>。このような建築の脱物質化は、バウハウスに強い影響を与えた1910年代にはじまるドイツ表現主義建築における特徴でもあった。田中純は、ブルーノ・タウトによるプロペラで自転する空飛ぶメリーゴーラウンドが描かれた建築スケッチが建築の最大的前提である重力からの離脱すなわち浮遊する建築という形態を示していることを指摘している<sup>21</sup>。また、北園が「スパイラル期の暗号」で言及している表現主義建築家エリッヒ・メンデルゾーンのアインシュタイン塔は「くらげのようになぐにやぐにやした」<sup>22</sup>塔であり、伝統的な建築の堅固さから離脱した有機体としての形態を示している。

このように、非実体性を建築に付与することで建築について回る堅固な物質性から脱することは1910年代に始まる表現主義建築からバウハウスの建築を貫く命題であった。こうした脱物質化され非実体化されたガラス建築と、北園テキストにおける「膜質」の柔らかさを持ったシャボン玉のように浮遊するガラス建築は類似する特徴を持っていると言ってよいだろう。北園のテキストでは、建築の脱物質化あるいは有機体化においてガラスが重要な役割を持っており、無機物／有機体の境界を曖昧にする重要な素材として使用されているのである。

#### 4. 建築化する人体

以上のように、北園のテキストでは建築から物質性が失われるが、逆に人体はガラスや水晶の硬質性を付与されて無機物化されていくことが特徴としてあげられる。たとえば、「ヌポセチエンスク街」では人体が「巨大な電気塔」へと変化すると共に、人々の脊髄に電気塔の「RATAN・RATAN」という機械音が染み込むことで機械化された人間が暗示されていたが、「スパイラル期の暗号」にも口がない為に懐中電灯で「PIKA・PIKA」と「七色の信号」を繰り返し、「無数の歯車とクランク」の「高速度の回転」によって「青空はるかに揮発して」行く「美しい少年」が登場する。この「美しい少年」のイメージは、他の北園の詩にも繰り返し登場する。「硝子のリボンを頸に巻いた少年の水晶の乳房とそのおびただしい階段」や「水晶の踵の見た明白な襟飾の少年」や「透明な少年の透明な少年の影」（1929・9、『詩と詩論』に発表、『円錐詩集』に収録）と題された詩では、ガラスや水晶でできたロボットのような印象を与える少年が繰り返し現れる。また、「レグホン博士のロボット」（『サイエンス』、1932年3、4月号）という作品では、「銀色のスカートを光らせ」て「水晶の靴」を履き、コーヒー店の「鏡のように光る床をこつこつと鳴らし」て「澄み切ったガラスのような声」で話す少女が登場する。少女は題名の通り「ロボット」であり、しかもガラスで作られているような印象を与える描写がされている。

このような人体の無機物への置き換えは、詩集『白のアルバム』で「人形」のモチーフとして現れる。初期の代表作「記号説」（原型は『大和日報』に「記号学派」、『文芸耽美』に「白色詩集」として1927年に発表され、後に『白のアルバム』に収録）は「都市の視覚イメージを表す言葉をモンタージュ的に組み合わせた」作品と評される<sup>23</sup>が、「温室の少年」「人形のある青い窓」「銀色立体人形」という言葉で都市のショウ・ウィンドウの内部にいるマネキンのイメージが示されている。そして、「銀色立体人形」「魔術する貴婦人の魔術する銀色の少年」といった語は、明らかに「スパイラル期の暗号」や『円錐詩集』の水晶の少年や「レグホン博士のロボット」のガラスの少女と同じ発想から生じている。このように、「記号説」の「銀色立体人形」もまたガラスで構成された人体を抽象的に捉えたイメージと考えられる。『白のアルバム』では他にも市街を歩く人々が「空中人形」や「水中人形」という抽象的イメージに置き換えられており、作中の人形のモチーフは、本来有機体である人体を抽象的な物体として見ようとする視線から生じていると言える。

よく知られているように、人形のモチーフはシュルレアリスム絵画でよく用いられるモチーフであり、アンドレ・ブルトンが「現代的なマネキン」を人間の感性を揺さぶる「驚異」として捉え<sup>24</sup>、北園が関心を示していたジョルジュ・デ・キリコの絵画にもマネキンが描かれている<sup>25</sup>。しかし、「ヌボセチエンスク街」では透明になった詩人が「電気塔」という建築に化し、水晶の少年には階段が付いたガラス建築と化していたように、北園の作品に登場する「人形」はデ・キリコらの絵画における丸みを帯びたマネキンの形象とはかなりかけ離れている。

このような北園テキストにおける建築と人体の結びつきには、同時代に参照した対象が他にあったのではないかと推測されるが、次に引用する北園の「画家ピカソのもうひとつの絵画」（『美術手帖』一九六四・七）というエッセイが手がかりを与えてくれる。

これらの装置や衣装のなかで、最も私の興味をひくものは、やっぱりコクトオの「パラード」に用いられた「キュウビズムの衣装」である。そこには、デザインや色彩の問題をこえた、舞台芸術にたいするピカソの新しい実験があるからである。若しピカソが舞台芸術家であったならば、彼の「キュウビズムの衣装」は興味ふかい発展をとげていたにちがいない。しかし、このような傾向はピカソの舞台だけに現れたわけではないのであって、一九〇三年にフェルナンド・レジェの「ダンス」、「現代の努力」、一九二〇年代にはエンリコ・プランポリニたちの未来派のパントマイムやバウハウスの、オスカア・シュレマア、クルト・シュミット、カンディンスキイ、モホリ・ナギのメカニック・バレエにつながっているのである。これらの新しいバレエは、ピカソのアイディアを、さらに一歩深めたものであったが、ナチや第二次大戦のために惜しくも断絶してしまった。

このエッセイからは北園が一九二〇年代に現れた新しいバレエに強い関心を抱いていたこと



が分かる。なかでも最も北園の興味を引いたピカソによる「キュウビズムの衣装」とは、どのようなものであったのだろうか。関典子によれば、バレエ「パレード」の登場人物たちは10フィートの高さの厚紙でできた構造物に上半身を覆われ、摩天楼を擬人化した衣装を身に付けていた<sup>26</sup>。このような都市を模したコスチュームはピカソによる背景の幾何学的都市に対応するように摩天楼を擬人化したものであり、ダンサーが非人間化されてオブジェとの境界が曖昧になるように意図されていたとされている。

また、先に引用した「画家ピカソのもうひとつの絵画」で北園が名前を挙げている中で注目されるのがオスカー・シュレンマーによるバレエ・コスチュームである。シュレンマーは、1922年初演の「三組のバレエ（トリアディック・バレエ）」で知られる人物である<sup>27</sup>が、北園が読んでいたバウハウス叢書に入っている『バウハウスの舞台』（1925年）でシュレンマーは次のように述べている。

この舞台衣装の観点からすると人体の変形は次の法則によって基本的に決定されると考えられる。取り囲む立体空間の法則。ここでは立体形が人体形の上へ転移される。頭、胴体、腕、脚は空間的立体的構成体に変えられる。結果：歩行する建築。

空間のなかでの人体の運動法則。ここには空間の回転、方向、切断の形が存在することになる。独楽、蝸牛、円板。結果：ひとつの技術的組織体<sup>28</sup>。

シュレンマーのバレエ衣装では、人体に周囲の立体空間あるいは回転する空間の法則が付与されることによって頭・胴体・腕・脚が幾何学的構造物に変化し、「歩行する建築」と呼ばれている。つまり、ピカソとシュレンマーのバレエ衣装は幾何学的都市空間としての舞台とその内部にいる有機体の人間とを対応関係に置くことで、人体の抽象化と無機物化を意図していたのである。

そして、北園の詩でも人体が抽象化され無機物化されていると同時に、その人体が存在する都市空間もまた徹底的に幾何学化され抽象化されている。たとえば、「白の思想」（『前衛時代』1931・4）という散文詩では、以下のように都市の姿が捉えられている。

街は、インキの匂いに窒息していたのでした。彼は透明な空に電線の円形を見るでしょう。それは幾何学の秩序に似ているのです。そしてそれらの円形も亦、街の気分を形造る幾何学でもあるでしょう。（略）そして気分の幾何学の世界もまたユークリッド幾何学の他にロバチェフスキ幾何学やポリアイ幾何学やミンコフスキ幾何学が必要なのでした。

このように北園は都市を非常に幾何学的な空間として描こうとする。北園は銀座を描写する時、「飾り窓の硝子は磨かれて水晶のように午後の空気に光っていた」<sup>29</sup>のようにほとんどの場

合ショウ・ウィンドウを描写する。また、「スパイラル期の暗号」の舞台は世界各地の高層建築がすべて一緒に立ち並び、「架空車が縦に横に斜に逆に、擦れ違い旋回しつつ走っている」架空の都市であった。極度に幾何学化された空間を作り出すのは摩天楼の織り成すスカイラインであったり、ショウ・ウィンドウであったりする。つまり、北園テキストにおける都市はショウ・ウィンドウにより水晶のように光る結晶体の〈面〉や建築物や電線の〈線〉によって抽象化されているのだ。

こうした極度に抽象化され幾何学的に描写された都市空間の内部に抽象化された人体が人形のようにして存在するのが昭和初期の北園詩の特徴であると言えよう。そして、北園による抽象化された空間に対応する抽象化された人体表現について論じる時、これまで注目されてこなかったが、同時代のピカソやシュレンマーらによる人体それ自体を都市空間にあわせて変形するコスチュームを考慮する必要がある。また、「銀色立体人形」やガラスでできたロボットあるいは建築という北園独特の形象は、建築と人体の越境というピカソらの発想にガラスという無機物と有機体を越境するメタファーが組み込まれたものである。ここに北園のオリジナリティがあると言えるだろう。

## 5. おわりに

ここまでで明らかにしたように、昭和初期の北園のテキストではガラス建築という本来硬く無機質なものがゼラチン膜に覆われた柔らかいシャボン玉のように浮遊するものに変化すると同時に、有機的で柔らかいはずの人体がガラスや水晶のイメージを付与されることによって硬質で無機質なロボットへと変化する。建築が有機体へと変化的なこと、すなわち〈脱物質化する建築〉と、人体が建築に変化的なこと、すなわち〈建築と化す人体〉とは、「ヌポセチエンスク街」で「膜質」となって薄れた詩人が巨大な機械仕掛けの「電気塔」に変化したように、同じ一つの対象＝ガラス建築へ向かうダブルイメージとして現れることで、無機物と有機物の境界の混乱へと終着する。つまり、昭和初期前後の北園は無機物であるはずの建築を脱物質化され有機体化されたものとして描写し、逆に有機体であるはずの人体を無機的な建築として描写するためにガラスという素材を用いており、ガラス建築の持つ二つの特徴である有機体的な柔らかさと無機質な硬さの両方を表現する為に、人体が建築へとメタモルフォーゼする特異なイメージが北園のテキストに繰り返し登場したと言えるだろう。

既に述べた通り、1920～30年代は人間と無機物との融合が文学の主要なテーマとなり、当時の詩壇においても無機物へと越境しようとするまなざしがあることが先行研究で明らかにされている。これまで北園の詩はこの文脈では論じられてこなかったが、北園の詩における建築へと変容する人体の表現は明らかに同時代の人間と無機物の境界を越えようとする意図のヴァリエーションの一つであると言えるだろう。そして、北園のオリジナリティは有機体と無機物との越境に際し、ガラスが効果的に用いられることにある。北園の詩においてガラスは、建築を

脱物質化すると同時に人体を抽象化し建築物に変化させることによって有機体としての人間／無機物としての建築の境界を曖昧にする機能を持っており、有機体としての人間が建築へと越境するために重要な物質として位置付けることができる。1920～30年代の北園詩には、ガラスを媒介として人体と建築、あるいは有機体と無機物の境界を越えようとする同時代的な意思が示されているのである。

※本論中の『白のアルバム』、『円錐詩集』の引用は『北園克衛全詩集』（沖積舎、2001・5）、他北園の評論は『北園克衛全評論集』（沖積舎、2003・5）による。『GE・GJMGJGAM・PRRR・GJMGEM』の引用は不二出版による復刻版（2007.7）による。

### 注

- 1 中村美理「マッドサイエンティストの子供たち—昭和初期の人造人間文学と優生学」（中川昭彦／吉田司雄編著『機械＝身体のパリテイク』青弓社、2006・11所収）
- 2 「愛嬌とマルキシズム」『創作月刊』、1928年4月（『横光利一全集 第13巻 評論・随筆』河出書房新社、1982年）
- 3 曾根博義『『機械』と『水晶幻想』（『底本横光利一全集 月報5』河出書房新社、1981）
- 4 鈴木貴宇「板垣鷹穂と〈機械〉—「機械のリアリズム」と「プチ・ブルジョワ・インテリゲンチヤ」」（『日本近代文学』67、2002）
- 5 拙稿「ガラスのリアリズム—中井正一『壁』をめぐって」（『名古屋大学人文学フォーラム』、2019・3）
- 6 安智史「丸山薫『物象詩』の展開——同時代を貫くもの——」（『日本近代文学』、2015）
- 7 疋田雅昭「クラインは自ら壺を割るか：吉本隆明『固有時との対話』を読む（特集 詩歌と昭和）」（『昭和文学研究』2016・9）
- 8 初出未詳「若きオリヤンの理論」より引用。1933年春秋書房出版の評論集『天の手袋』収録
- 9 大河内夏樹は、北園と杉浦康平と松岡正剛の鼎談「白のなかの白のなかの黒」（『遊』第8号、1975・4）において北園と交友のあった画家玉村善之助が入手したバウハウス・シリーズを読んで、カンディンスキー、クレー、モホリ＝ナギ、シュレンマーらから影響されたと発言していることを指摘している。（「北園克衛「記号説」論——モホリ＝ナギ〈大都市のダイナミズム〉を手がかりに——」（『日本近代文学』、2015））
- 10 黒川明『ガラスの技術史』（アグネ技術センター、2005・7）
- 11 作花済夫編『ガラスの百科事典』（朝倉書店、102～107頁、2007）
- 12 大河内夏樹（2015）
- 13 ジョン・ソルト「文学上のシュルレアリスム」（『北園克衛の詩と詩学—意味のタペストリーを細断する』第三章、思潮社、2010・12）
- 14 大河内夏樹「北園克衛『円錐詩集』論—〈抽象映画〉およびシュルレアリスムとの関わりから—」（『昭和文学研究』、2016・9）
- 15 鈴木貴宇「浮遊の表象—近藤東と「カタカナ」詩の問題を中心に—」（『昭和文学研究』、

2017・3)

- 16 ブリタニカ国際大百科事典
- 17 ヴァルター・グロピウス 『デッサウのバウハウス建築』 49 頁 (利光功訳、中央公論美術出版、1995 年、原書は 1930 年)
- 18 ラースロー・モホリ＝ナギ 「ヴィジョン・イン・ムーション (9)」 (『S D (206 号)』 阿部公正訳、鹿島出版会、1981・11)、88 頁
- 19 ジークフリート・ギーディオン 『空間・時間・建築』 (太田實訳、丸善、1995 年、原書は 1941 年)、576 頁
- 20 ギーディオン (1941)、573～575 頁
- 21 田中純 「建築という祝祭——〈幻想建築家〉ブルーノ・タウト」 (『残像のなかの建築——モダニズムの終わりに——』 所収、未来社、1995)
- 22 ギーディオン (1941)、565 頁
- 23 大河内 (2015)
- 24 『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』 (巖谷國士訳、岩波文庫、1992・6、原書は 1924 年)
- 25 キリコ 『不穏なミューズたち』 (1917 年、油彩、カンヴァス、ミラノ近代技術館蔵)、『ヘクトルとアンドロマケ』 (1917 年、油彩、カンヴァス、個人蔵)、など
- 26 関典子 「バレエ・リュスとシュルレアリスムの邂逅 : 『パレード』 (1917) を起点として」 (『神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究科紀要』、2011・3)
- 27 オスカー・シュレンマー他著 『バウハウスの舞台』 (利光功訳、中央公論美術出版、1999 年、原書は 1925 年出版)
- 28 同上
- 29 「緑のネクタイ」 (『少女画報』 1940・3)