

タイトル	瀧口修造における影像の諸相
著者	秋元，裕子；AKIMOTO, Yuko
引用	北海学園大学人文論集(61)：166(一)-99(六八)
発行日	2016-08-31

瀧口修造における影像の諸相

秋 元 裕 子

はじめに

詩人・美術批評家であった瀧口修造（一九〇三―一九七九）は、生涯を通して、多様かつ多岐に亘る芸術活動を行ってきた。そのため、彼の芸術活動について、一つの領域にのみ括ってその特徴を見出たとしても、それを以て瀧口の芸術的特質を抽出したとみなすことは困難である。それほど豊饒な世界を持った芸術家だからである。それゆえ、多くの芸術家・批評家・研究者等が、それぞれのジャンル・観点から瀧口の芸術活動を論じ、瀧口論のテーマは多様化・細分化されている⁽¹⁾。

しかしながら、瀧口と影像^{イメージ}との関係に関しては、数多くの論者が読み取っており、それぞれが瀧口における影像の重要性について主張している。瀧口と影像との関係について論じた研究・批評には、おおよそのところ次の三つの系統が見出せる。

その系統の一つとして、瀧口の影像が、詩において、いかにして物体・物質として現われるかを強調している傾向が挙げられる。これには、瀧口の詩の言葉が、いわば意味を放棄し、その点において物体化を指向しているとみなすもの

も含めている。二つ目の系統として、瀧口の資質である想像力^{イマジネーション}を強調している傾向が挙げられる。そして三つ目の系統として、瀧口が希求していた影像を取り上げて、その何らかの原初性を強調する傾向が挙げられる。

実際、瀧口も、芸術における影像の重要性について繰り返し言及し、影像に対する並々ならぬ関心を、一貫して表明していた。

二七歳の瀧口は、「夢の王族」^②というエッセイにおいて、アンドレ・ブルトン、ルイ・アラゴン、ポール・エリュアールの著作に触発されて夢と影像と物体の関係を綴り、「影像はすべてのものの始めである。(略・引用者) このものこそ魔物である。実在の魔物」^③と述べ、影像の始原性を示唆すると同時に、すべてのものの始まりとしての影像の魅力を訴えていた。三三歳のときには、「超現実造型論」^④という評論において、造型論の形でシュールレアリスムの芸術運動の展開の様相を述べ、ブルトンの著書『超現実主義と絵画』(一九二八年出版。日本では一九三〇年、厚生閣書店より瀧口修造訳で出版された)から引用して「視覚的影像を固定せんとする欲求は、(略・引用者) ひとつの真実の言語を形成する」^⑤と主張し、影像と言葉との密接な関係を示唆していた。四七歳のときには、「現代詩と絵画」^⑥というエッセイにおいて、詩と絵画との対話を図ることの重要性を語り、「詩は言葉によつてイメージを喚起する芸術、絵画は造形的にイメージを固定する芸術であり、ともに心に見るイメージにつながるというところに深い心理的な関係が成立している」^⑦と述べて、影像を媒介にした、詩と絵画との結びつきの重要性を主張していたのである。

瀧口の生涯に亘る諸芸術活動は、まさに媒体を変えた詩だと言つて差し支えあるまい。瀧口の全「詩的行為」^⑧とも言える、彼の生涯の芸術活動全体を貫く特質を探るために、影像——「視覚的影像」であると同時に、「心に見るイメージ」でもある——と瀧口とは、その芸術においていかに結びついているか、ということが、瀧口研究において、間違いない重要な観点となろう。

さて、瀧口の商品について、すぐれた感性を持つ詩人や批評家が、それぞれの感性や独自の言葉によつて語っている

作品論は見られるのだが、研究史の上で、瀧口の作品の本格的な研究は現われていないように見える。というのも、瀧口の作品の読み方（見方）について、研究上の共通認識が未だ確立されておらず、作品論が、研究者の恣意的な解釈にならざるを得ないことが、その理由の一つとして挙げられよう。

本稿では、瀧口における影像の多面性について、先行研究・批評が読み取ったことを整理しつつ分析する。そして、それらの延長線上に、瀧口と影像との関係性について、新しい見方を提示することを目的とする。

まず、瀧口と影像との関係性について論じている先行研究・批評を、①「物体（物質）」として現われる影像」、②「資質としての想像力——影像の自律性」、③「二つの世界を媒介するものとしての影像」、④「原初性を捉える影像の希求」に分類し、それぞれの分類においてさらに幾つかの項に分けて瀧口と影像との関係性を分析し、瀧口自身の言葉を用いながら検証する。そして、最後の分類として、⑤「根源的影像」の刻印」において、新たな見方を提示する。これらの分析・検証によって、瀧口研究の共通基盤を確認し、研究の方向性を見出したい。

1 物体（物質）として現われる影像

① 物体の自発性

瀧口修造に対する先行研究・批評において、主に瀧口の詩の中に、いわば、精神に対する物体（物質）の優位性を認めているものが見られる。言い換えれば、精神・意識は物体（物質）に先立って存在するものではなく、物体（物質）から導けるとする唯物論的認識——物体（物質）のみが実際に存在するものであり、精神・意識も物体（物質）に還元されるとする認識——を、瀧口の詩（芸術）および批評・評論において探っているであろう。

フランス文学研究者であり評論家である渡辺広士（一九二九〜）は「瀧口修造と小林秀雄」^⑨という評論において、瀧

口と小林秀雄両者のアルチュール・ランボー理解の、それぞれの特徴を見出し、それらを比較することによって、瀧口の芸術観の特質を浮かびあがらせている。

瀧口の場合は、「物質」という概念を持ち出してランボーを理解していることに特徴があり、瀧口の理解していた「物質」とは「オブジェつまり意識主体のあらゆる客体・対象物」であると渡辺はみなしており、その意味における「物質」に瀧口の特徴を見出したのである。「観念と客体の関係の固定性を破ることに本気で自己を賭けた」点、言い換えれば、「意識主体のあらゆる客体・対象物」＝「物質」を、それと固定的に結びつけられている「観念」の縛りから解き放ち、解かれたところに厳として存在する「物質」そのものから、精神・意識や「観念」の発生を見極めようとした点において、瀧口の独自性が認められ、それが自動記述法あるいは超現実に対する瀧口の考えの中にも現れていると渡辺は捉えている。瀧口の考えていた超現実主義とは「精神と物質、意識と無意識という境界を打破する」ことであり、それは「精神に物質が現れる一切の可能性を実現すること」でもあると主張した。⁽¹⁰⁾

「精神」に対する「物質」の優位性ということを、「自我」に対する「言語」(言葉)そのものの「存在性」の確立ということに置き換えて、瀧口の詩の言葉の、いわば物質性を論じたのは、詩人渋沢孝輔(一九三〇～一九九八)である。渋沢は「瀧口修造論⁽¹¹⁾」という評論において、朔太郎を「近代詩と現代詩の境目のところで大きな影を投げかけながら、しかしあいまいに揺れている」詩人であると捉え、日本近代詩史において、朔太郎を基準として近代詩と現代詩とが区別されるという認識を示している。「朔太郎の先に脱け出るためには、(略・引用者)言語が、かつての自我に代りうるだけの存在性を確立していなければならない」のであって、近代詩(朔太郎)の先へ行くためには、詩において言語そのものの「存在性」の確立によって、いわゆる「自我」を超えることが不可欠であるという。その上で「瀧口修造の詩の世界」は、「朔太郎的な近代的自我の崩壊とその正当な超克の上に立つて『言語の自己反応の力』を最大限におすすめながら、いわばランボーの意味での『客観詩』として成立している」とみなして、朔太郎を超える詩人として瀧口

を捉えたのだ¹²。渋谷の言う言語の「存在性」¹³「言語の自己反応の力」とは、言葉を、それと固く結びつけられている既存の認識から解放した上で、既存の認識の及びつかない未知なるものの表現と、影像^{イミージュ}自体の自立性を目指した詩人であるランボーに見られる特徴でもあろう。

瀧口が、唯物論に基づいた芸術論を、意図的に展開していたかどうかについては考察を要するが、実際、瀧口自身が、精神・意識よりも先に在る、物体（物質）の存在を主張していたことを、彼の文章から読み取ることできる。

瀧口は一九三七年、「貝殻と詩人¹⁴」というエッセイで、芸術における象徴主義の重要性について述べた上で、「現代の超現実主義」を「象徴主義の後継者」だとみなし、「無意識は象徴を借りて表現される」ことを明言しており、「想像の問題、ひいては芸術における象徴性の問題は、飽くまで物質的なものに向かおうとする」と述べて、「物質」において象徴を見出そうとする、いわば「無意識」の「向物性」を主張した¹⁵。物体・物質と、意識以前の領域としての「無意識」が、意識を介さず直接結びついているということになるうか。

この、瀧口の芸術的特質としての「向物性」について、美術史研究者松浦寿夫（一九五四～）は、次のように捉えている。

松浦は「この震える手 瀧口修造の美術批評¹⁶」という評論において、戦後美術批評において瀧口が示した「集団性のオペレーション」を、瀧口の芸術理念であると認めており、その上で、瀧口がなぜ「集団性の理念」をたびたび語りつづけるのか、その理由として「瀧口における「集団性の理念」とは――引用者による）表現の次元における総合性の夢、諸芸術の相互換入的な夢へと結実していく側面」の表われであることを挙げた。言い換えれば、「物体を介して、物体の自発性に立ち合い、それに触媒として作用し、この自発性を押し進めるという（瀧口が戦前に示した――引用者による）『向物性』の意志」が強く関わって、戦後の瀧口が「個人的な感情の発露の場を無化し、むしろ、誰のものでもない、その意味で複数的な場を押し拡げていく」ことになったと、松浦は捉えたのだ¹⁶。

松浦の見方では、「個人的な感情の発露の場」——渋谷の言葉を借りれば、「自我」——を「無化」するために、瀧口は「物体の自発性」を重視していたのであり、そのために物体(物質)に執着していたと言えようか。なお、松浦の言う「物体の自発性」に「触媒として作用」するということは、物体(物質)において見出した影像と想像力との関係性の問題と深く関わると思われる。瀧口における想像力については、本稿第三章において検証したい。また、瀧口における「集団性」の重視に関して、「諸芸術の相互換入的な夢」とはどのようなものであり、それが「個人的な感情の発露の場を無化」すること、どのように結びつくのかを考える上で興味深いテーマであることは事実だが、本論文の目的とは直接の関係性が薄いと思われるので、本稿では取り上げないことにする。

さて、瀧口は、一九三八年「狂花とオブジェ⁽¹⁷⁾」というエッセイにおいて、「自然のオブジェ」を日本人の自然観と関連づけるとともに、物体への強い指向を表わしている。

物に即して詠むことは、万葉以来の詩歌の伝統のひとつともいえるが、俳諧発句にいたって、叙述は最小限に還元され、イメージは純化強化され、物体が突出する⁽¹⁸⁾。

ここで瀧口は、無駄な叙述のない、最小限の語によって表現された「俳諧発句」を、「純化」——それ以上のものに還元できない、夾雑物のない状態——された「イメージ」を提示する詩として捉えている。「物体が突出する」とは、物体によって想起された「イメージ」が「純化強化される」ことであろう。それは、「叙述」を「最小限に還元」することによって、言葉に結びついた意味や認識を、限りなくゼロにすることもあろうか。そうであれば、精神・意識に先立つものとしての物体(物質)は、意味や認識から解放された言葉に置き換えられるものとしても捉えられ、その意味における物質(物体)としての言葉が強調されると思われる。

② 文学的表象への疑い

瀧口が書き残した幾つかの詩論において、最もその詩的情熱の高まりと迷りが読み取れるのは、「詩と實在」（『詩と詩論』第一〇冊、一九三一年一月）であろう。

ぼくをへ思索的^①にした純粹な水のような固形物（それをして単に純粹に代表物であらしめよ）、それは多くの文学のなかに浮かんだ表象の残存物に対して反抗する^②。

タイトル通り、この詩論全体は「詩」と「實在」との関係について論じられている。引用部分で言われている「純粹な水のような固形物」とは、慣習的な認識・意味といった不純なものが入っていない言葉＝物体（物質）の状態のことであろう。そのような、認識・意味以前に存在している物体によって、「實在」——知覚できるものの背後に在る、経験・認識を超越した先験的なもの——が代表（表象・representation）され、知覚可能になるのではなからうか。「多くの文学」には、かつては「實在」を表象したかもしれないが、すでに使い古されて「残存物」（残り滓・不純物）でしかなくなった言葉・表現が漂っている、というのであろう。

このような、独自の物体（物質）観に基づいた、いわば文学的表象に対する瀧口の不信感を読み取った批評として、フランス文学研究者大平具彦（一九四五）の「瀧口修造論ノート」^③という評論が挙げられる。

この評論において大平は、『瀧口修造の詩的実験』を読むとき、読者は「何」に立ち会っているのであるか」という問題意識に基づき、「生成」をキーワードにして瀧口の詩を論じた。意識とイメージが何よりも先に「一体的」に生成するのでなく、言葉が「一体的生成（イメージ作用）」に先立つ何物かとして突出^④することを、「言語の『物質態』」であると大平はみなしている。その上で「主格的統辞性として現象する『表象』機制」に対して、瀧口は「『物質』（イメー

ジに先立って突出する言葉としてのそれ―引用者による―を対立命題とした」と捉えて、瀧口の詩について「詩にとつて最も根底的かつ現在の『表象を超出する詩言語』を産み出すにいたった」と評価した²¹⁾。

つまり、大平は、片方に言語の主体に属している「表象」機制を、もう片方に、それと対立するものとして物体(物質)としての言葉を措定し、両者が止揚されたものとして、意識と「イメージ」の「一体的生成」を考えているのである。言語の主体が統辞機制に則って〈実在〉を「表象」することよりも、むしろ瀧口は物体(物質)としての言葉の厳然たる存在性を信頼して詩を書き出し、その言葉そのものから、意識と「イメージ」が一体的に生成されていく、と、読み換えられようか。〈実在〉の「表象」は、「表象」しようとする内容が先にあるのではなく、物体(物質)としての言葉と、それとともに生成されていく意識と「イメージ」によって捉えられるのであろう。したがって、瀧口の詩は、〈実在〉を、何とか表現を工夫して「表象」するために書かれたものではなく、物体(物質)としての言葉とそれに伴って生成される「イメージ」によって捉えようとするものである。瀧口の詩において、〈実在〉は、読まれる度に生成され、読むという一回一回の行いによってのみ、読み手において「表象」されるとも言えよう。その意味において、「詩にとつて最も根底的かつ現在のな」問題を内包しているのである。

このような、読むという「行為」と「物質」との関係に注目したのは、日本文学研究者林浩平(一九五四～)の評論「死のひと・瀧口修造」²²⁾である。

林は、「瀧口氏のテクスト内部組織自体が死の意識によって染めあげられた性格を持つ」と規定した上で、なぜそのように言えるのか、理由を論じている。すなわち林は、モリス・ブランショを、「文学の空間と死の空間との類縁性について倦むことなく語り続けてきた」思想家であると捉えて、そのようなブランショと瀧口との「思想的な通底」を念頭に置きつつ瀧口の作品を論じ、瀧口の詩において「物質」と「行為」の双方に対する同時的な志向を採った。その上でその同時的な志向を「言語を抹殺すること」であるとみなしたのである²³⁾。やはり、大平と同様に、瀧口において、既成

の観念・認識と固く結びついた言葉による、文学的表象の否定を見出した上で、読むという「行為」によってしか成立しない、いわばテキストとしての瀧口の詩の特質を言い当てている。

瀧口に見られる文学的表象の否定について、フランス文学研究者であり詩人の守中高明（一九六〇）もまた、「透明性」という語を用いて批評している。

守中は、「透明と痕跡 瀧口修造の場処」⁽²⁴⁾という評論において、瀧口の言う「物質」に注目し、その機能を重視して、「物質」つまり「瀧口の求める透明性」を、「主観性の夢が『物質』的に非人称化される絶対的に異質な環境」であると述べ、「主観性」と「物質」を対立的なものとして捉え、そのことを「表象化作用」に対する「抵抗」に結びつけた。言い換えれば「物質」とは「主観」という精神の働きとは無関係であり、何物をも「表象」しないということであって、その点において「透明」なのであろう。その上で、瀧口が主に六〇年代以降に描いた「独特のイマージュ」を、文字でも絵でもない「痕跡」であるとしなして、それをある意味での「物質」⁽²⁵⁾「透明性」に関連させ、瀧口を「透明性に憑かれた書き手」であり「描き手」でもあったとみなした。

以上の先行研究・批評の分析を通して言えることは、まず、瀧口 of 作品を読み、読むという現在の行為を通してのみ生成する影像によって、それぞれの作品においてしか捉えることのできない、いわば、ポエジイを捕捉するところから始めなければならないということであらう。

とはいえ、言葉を用いている以上、瀧口の詩の言葉が、全く何も表象しないということはあるまい。言葉自体の中へ入っていくこと、あるいは、その言葉を中心にして、いわばポエジイの輪郭を辿ることが重要であらう。そのために、言葉の関係性、類似性・隣接性、時代性、象徴性、デノテーション・コノテーション、あるいは直観をも頼りにして読み進め、分析する必要がある。

③ 瀧口における物体・影像・言葉の関係

ここまでは、主に瀧口の詩について、先行研究・批評における観念的な捉え方を分析してきた。一方、瀧口にとって、物体・影像・言葉は、より具体的にどのような関係性があつたのか、以下それを検証していきたい。

日本文学研究者鍵谷幸信(一九三〇—一九八九)は「文学を拒むポエジーの自立 瀧口修造への覚書」⁽²⁶⁾という評論において、まさに、瀧口における物体・影像・言葉の独特の関係を論じている。

鍵谷は、瀧口の詩の特質として「絶対への志向」⁽²⁷⁾を挙げて、「ことばの以前にあるもの、ことばの實在に先だつて存在するもの、ことばがことばで復讐することの不可能な状態、絶対への志向を秘めたなにか。それは人によつてイメージといつてもいいし、ヴィジョンと呼んでもさしつかえないだろうし、あるいはオブジェといつてもたいして誤りではないと思う。だから瀧口氏はことばをイメージ、ヴィジョン、オブジェと同じイデアで認識することで、いいかえればことばを限りなく物質(物体)化することで詩作していったのである」と述べ、瀧口の詩において、いわば物体化された「ことば」と置き換え可能である、「イメージ、ヴィジョン、オブジェ」の重要性を指摘したのである。瀧口においてそれらのものは、同様に「ことばの以前にあるもの」としての、「同じイデア」を体现するものなのである。

一方、鍵谷の言う「ことばをイメージ、ヴィジョン、オブジェと同じイデアで認識すること」について、瀧口はどのように述べているのだろうか。以下、瀧口自身の言葉を見ていきたい。

瀧口は、シュールレアリスムのオブジェに啓発され、物体に没頭していた一九三五年あたりから、「物体夢」⁽²⁸⁾なる夢を見るようになっていた。瀧口の見た夢を巡る回想を綴った「夢の記録」⁽²⁹⁾というエッセイに、この「物体夢」が描かれているが、簡潔に内容を言うとな次のようなものである。

玄関の扉をこじあけて、赤ら顔の白髪の老人が入ってくる。老人は、持っていた風呂敷包みのなかから奇妙な箱のような本を取り出す。それは将棋の駒のような、末広がりの形状をしていて、表面に「水底墨痕裡」と、墨で黒々

と書かれてある。老人はその本のページを、右からも左からもめくってみせる。そういう動きによって、本の内容が読めるようになっていく仕組みらしい。その動作に引き込まれて本を見てみると、かき消すがごとく老人の姿は消えていた。この箱のような本の表紙を取ると、そこには多彩な洋酒の瓶が何本かつまっていて、グラスも三個ついている。それらは形容を絶した瓶とグラスだった。どのグラスでどの酒を飲むかという、選択への限らない誘惑と、限らない侮蔑が同存しているように感じる。酒を飲むことが、本を読むことと結びついているはずだと思う。酒は誘惑的でありながら、手も足も出ない。奇妙な構造の物体書籍が残され、いらいらした気持ちになる。

一九三五、六年ころから、瀧口はこの夢のように、しばしば一冊の本の夢を見ていたという。⁽³⁰⁾ この夢自体が、瀧口にとってどのような意味を持っていたかは不明であり、当の瀧口自身にもわからなかったのであろうが、夢の中でも瀧口は、物体や影像に取り憑つかれており、影像と物体や言葉との関係を探り続けていたことは間違いないだろう。

一九五〇年代後半以降には、瀧口の物体に対する関心が、物体と言葉との関わりを強く意識する形で現われている。瀧口における物体と言葉とは、どのような関係があったのだろうか。一九五六年一月に書かれた、芸術思潮と記号とを巡るエッセイ「記号について」⁽³¹⁾で瀧口は、

私が夢の話をするとき（その慾求は抑え難いものだが）私の言葉と記号とは正確な対応物を捉えようとして努力する。⁽³²⁾

と述べている。ここで言われていることは、夢から覚めた後、夢の影像を思い出すために言葉や記号を探し、その探し当てた言葉や記号によって、おぼろげな夢の影像を覚めた意識に引き戻そうということなのか、それとも夢に現われた影像を表現するために、最もふさわしい言葉と記号を探すということなのか。おそらく、どちらともそうだと言えよう。

どちらにしても、影像と言葉や記号とが「正確」に対応するものであることを、瀧口が確信していたことには違いはない。

また、一九六五年四月に書かれたエッセイ「物々控」⁽³³⁾において、瀧口は様々な芸術家たちから贈られたオブジェについて解説し、自身の「物の遍歴。物への遍歴」⁽³⁴⁾について綴っているが、このエッセイで次のように述べ、物体と言葉の関係について示唆している。

かれら物たちのすべてが、私の認識の枠のなかで、飼い馴らされ、おとなしくしているわけではない。ある物たちは絶えず私に問いかける。いや、私に謎をかけるのである。

私はかれらを鎮めるために、言葉を考えてやらねばならない。それがいまかれらに支払ってやれる私のせい一杯のものだ。⁽³⁵⁾

瀧口は、言葉や記号の正確な対応物としての影像を探そうとしていたが、物体自体が瀧口の「認識の枠」の中で落ち着くことを嫌ったのだろうか。瀧口は物体に「問いかけ」られ、「謎をかけ」られてしまい、そのような物体を鎮めるために、それらに相応しい言葉を与えるようになったのである。物体を言葉によって鎮めるということは、言葉の霊力を信ずる、いわゆる言霊信仰に一見通じるようだが、しかし瀧口の場合は言葉自体の霊力を信じるというよりも、物体と言葉とを結びつけるのは、あくまでも人間であると認めていたのだろう。なぜなら、人間は常に物体と言葉との間に生き続けるという認識が、瀧口にはあったと思われるからである。

というのも、一九七五年一月、瀧口は田村画廊で開かれた、美術家・チベツト音楽奏者空閑俊憲（一九四六〜）の個展に寄せて、作品との対話によって生まれた詩的献辞とも言える短文を贈っている。その文章に綴られた「あいだの

人間。／物がことばになるとき、／ことばが物になるとき……」⁽³⁶⁾ という表現から、物体が言葉になるときも、あるいは言葉が物体になるときも、人間は言葉と物体を媒介するのだという認識がうかがえるのである。

ところで言葉が物体になる、あるいは影像になるという考えは、単に瀧口の芸術の上での美意識を表わしているだけではあるまい。実際瀧口には、言葉と影像とが一致する体験があったと思われるからである。瀧口はどのように言葉と影像との一致を味わっていたのか。

画家であり写真家であった瑛九（一九一〇―一九六〇）に寄せて、瀧口は一九六六年五月、「通りすぎるもの……」⁽³⁷⁾ というエッセイを発表している。ここで瀧口は「通りすぎるもの」⁽³⁸⁾ という言葉に触発されて瑛九を回顧している。

私はけさ眼をさますと、「通りすぎるもの」という言葉があたまのなかを去来しているのに気がついたのである。まだ半ば夢うつつのなかに浮かんだ単一の言葉なのだがそれが覚めてからなぜかふと思いついた瑛九のイメージと結びついてしまったのである。

私にはこういうことがよく起こるので、私自身はべつに奇怪なこととはもはや思っていない。言葉だけがなんの前ぶれもなく、単独で、ひとつの物か姿でもあるかのように、意識のなかに突然浮かぶというのは、言葉に憑かれている私のような人間によくあることなのか、とも考えられる。（略・引用者）とにかく眼覚めたばかりの、まだ波立たない意識のなかに、ふと浮かぶ一つ二つの言葉とイメージがそこで勝手に結びついて、もはや離れようとはせず、私のなかで瑛九の像が徐々に拡がっていくのであった。⁽³⁹⁾

ここで述べられているのは、「なんの前ぶれもなく」、瀧口の「意識のなかに突然浮かんだ『通りすぎるもの』」という言葉が、影像と「勝手に結びついて」、離れなくなってしまう、そこから影像が「徐々に拡がっていく」という体験で

ある。つまりこれは、言葉がその対応物として影像を求め、それを探し当てた例だとみなせよう。

その逆に、影像や物体が、その対応物としての言葉を求めることもあろう。その例として「アララットの船あるいは空の蜜へ小さな透視の日々」という詩を見たい。これは一九七二年七月、画家加納光於（一九三三〜）と詩人大岡信（一九三一〜）の共作オブジェに対して瀧口が寄せた詩であるが、そのオブジェとの対話によって呼び起こされた、言葉と物体との関係を巡る瀧口の問いも読み取ることが出来る。

物資^{マツ}そのものが、物から一瞬離れて、言葉となることがある。

言葉となる、とはいっても曖昧な言葉だが、

おそらくそれは質に還る瞬間⁴⁰だ。

「物資」が言葉となり「質に還る瞬間」とは、その「物資」を根本的に成り立たせている性質が、際立つて現われ出る「瞬間」とでもいうことなのだろうか。「物資」の「質」を掬い上げたとき、言葉は直観的に捉えられる真理のようなものを表わすのかもしれない。それともその「瞬間」とは、「物資」と言葉とが全く同じものとして捉えられる、その時のことなのだろうか。いずれの場合も、言葉は「物資」と緊密な関係を結ぶと思われる。緊密な関係というよりも、「物資」そのものが言葉であり、言葉そのものが「物資」であることだと言えようか。瀧口において言葉は、影像をもたらずという点において、物体と同様のものだった。

影像もしくは物体と言葉との緊密な関係性の、芸術における実現・具体化に対する瀧口の問題意識は、「言語に、もうひとつの秩序、イメージによる秩序があたえられるか」という問題意識に通じる。⁴¹つまり、影像と言葉との関係を、「秩序」にまで普遍化できるかという問いとも関連するということである。

2 資質としての想像力——影像の自律性

① 瀧口における想像力の重要性——ウィリアム・ブレイクへの傾倒

瀧口修造は、一般的に、「シュールレアリスム」から直接多大な影響を受けたとみなされ、主にシュールレアリスムとの関連において論じられてきた。ところが、シュールレアリスムに出会う以前、瀧口はウィリアム・ブレイク（一七五七〜一八二七）に没頭しており、ブレイクへの関心は、生涯を通して消えることがなかった。瀧口は、一九二六年七月の同人雑誌『山繭』に「六月の日記から」という随想風の散文を発表しており、その中でブレイクの詩を翻訳している。したがって、瀧口とブレイクとの関係の重要性を指摘している先行研究・批評も、多数書かれている。

フランス象徴詩研究者である窪田般彌（一九二三〜二〇〇三）は、一九七四年一〇月の『現代詩手帖』〈瀧口修造特集〉臨時増刊号において、瀧口とブレイクの関係を重視している。

瀧口は関東大震災の後「ブレイクから感得した『イノセンスの思想』を自分なりに生活と合致」させようとして在学中の慶応義塾大学をやめて、姉の住む小樽に渡ったが、そこに窪田は「ダダ的な白紙還元^②への無意識な指向」を読み取り、「青年瀧口の自我の解体^③」つまり「瀧口の―引用者による―空白化した精神」を見出した。窪田によると、瀧口のそのような精神に「ランボーの錯乱したイメージが闖入」した後に、シュールレアリスムの「洗礼」がもたらされたという。いわば窪田は、瀧口にとつてのブレイクを、ランボーを受け入れシュールレアリスムを受容するための下地を整えたという点において重視しているであろう。とはいえ、ブレイクの「イノセンスの思想」と、「ダダ的な白紙還元への無意識な指向」とが、直ちに関連づけられるかどうかは明言しがたいことである。より重要な点は、瀧口と影像との関係について示唆した、次の指摘にあるのではないか。

(瀧口が一引用者による) ウィリアム・ブレイクのなかに見たものは(略・引用者) 象徴主義の典型ではなく、自由奔放な想像力が苛烈なヴィジョンをまきちらし、無意識の深淵へと下っていくシュールレアリスムの精神であった。⁴⁴⁾

「自由奔放な想像力が苛烈なヴィジョンをまきちらし、無意識の深淵へと下っていく」という指摘は、非常に重要である。というのも、影像(ここではヴィジョンと呼ばれている)を伴っていわゆる「無意識の深淵」へと導かれるという、瀧口における想像力イマジネーションのあり方の一端が示されているからである。一方、かといって、ブレイクのなかに、「シュールレアリスムの精神」を見たとは言いがたい。なぜなら、窪田も認めているように、瀧口はシュールレアリスムに出会うより先にブレイクを知り、それに魅了されていたのであるから、そこに「シュールレアリスムの精神」以外のものを見出していたと言うべきなのではないだろうか。つまり、瀧口と影像との関係を考えて場合、「無意識の深淵」へと引き戻されるような「苛烈な」影像を生み出す「自由奔放な想像力」を、受容時期の時間的差はあれ、ブレイクと「シュールレアリスム」の双方に見出したと言うべきであろう。

また、詩人でありフランス文学者の飯島耕一(一九三〇―二〇一三)は、一九二〇年代後半から、三〇年代前半頃の瀧口について、「氏自身はウィリアム・ブレイクにいちばん心酔していたようだ⁴⁵⁾」と、瀧口にとってのブレイクの重要性について述べている。

詩人大岡信も、初期の瀧口とブレイクとの関係を重視し、「瀧口さんはブレイクに一番影響をうけてるかもしれません⁴⁶⁾」と主張している。すなわち、ブレイクは瀧口の芸術活動の根本的な部分において、重要な役割を果たしていたのである。具体的な詩の分析を通して瀧口におけるブレイクの影響を論じた研究もある。比較文学研究者小谷内郁宏は、「日本の代表的シュールレアリスム詩人である瀧口修造は、その詩的出発点を英国のロマン主義詩人のウィリアム・ブレイクの影

響から始めた」と捉え、ブレイクの「The Lamb」「The Tiger」という詩に見られる、「無垢」(「The Lamb」)・「経験」(「The Tiger」)という「精神形態」の対比を、羊と虎という形象の対比で置換するという「詩法」を指摘した。⁽⁴⁸⁾

では、瀧口自身は、ブレイクについて、何に注目していたのだろうか。⁽⁴⁹⁾

一九三六年瀧口は「詩と絵画について」というエッセイにおいて、詩と絵画との交流の必要性について述べ、想像力の重要性を強調している。

概して言えば、そこでは想像力を焦点にして画家と詩人の関係が注目されており、一八世紀末から一九世紀初頭の画家かつ詩人であったブレイクを重視し、ブレイク以後の傾向を批判している。ただしそのなかでも、一九世紀末から二〇世紀初頭において活躍した画家ルドン（一八四〇～一九一六）を例外として評価している。そしてピカソ（一八八〇～一九七三）以後の二〇世紀の画家の想像力とはどのようなものであるかを述べたのである。

言い換えれば、西洋の「象徴主義のあるものから、超現実主義にいたる精神の表現史は、おそらく造型芸術の一分野に、決定的なしかも不可避な協和を求めた」と捉えた上で、「詩人かつ画家であったブレイクが彼の詩集にみずから挿絵を描いている」ことを例に挙げ、「特殊な想像力の革命家であった彼（ブレイク―引用者による）の詩集は、当時のリズム画家の挿絵から免がれる幸運をもった」ことを評価したのに対して、「近代において」、「絵画の対象は模倣と説明の機能にその大半の精力を奪われていた」として批判している。⁽⁵⁰⁾

つまり瀧口は、詩を絵によって忠実に再現することを重視してきた「近代」の芸術を評価せず、詩と絵とが、想像力の働きによって対話し反響しあうことが重要だということとをブレイクにおいて見出し、それを訴えているのである。瀧口にとって想像力とは、絵が言葉となり、また、言葉が絵となる、そのような瞬間に働く力だったことが伺える。まさに、瀧口にとって想像力は、詩（言葉）と絵との間にあ

る強い関係性を垣間見させてくれる、そのような力だったと言えようか。瀧口はブレイクを通してそのことを確信したのである。

② 幻視者としての資質

ウィリアム・ブレイクは、幼少期から幻像ヴィジョンを見る能力をもっていたという。樹にたくさんの天使たちが鈴なりに群れ集まっているところを見たとか、弟が亡くなったときに、昇天していく姿を見たなどという、幻像を見たエピソードには事欠かないのである。それは、途方もない想像力の持ち主であった、ブレイクならではないか、ということであろう。

一方、幾つかの先行批評において、瀧口もまた、資質的に幻像を見る能力があったのではないか、という指摘がされている。

文芸評論家・小説家の渋澤龍彦（一九二八～一九八七）は、「卵型の夢 瀧口修造私論⁽⁵¹⁾」というエッセイにおいて、瀧口の「詩的発想のモチーフ」として瀧口の詩に「石や鳥や大気現象のイメージ」を読み取った上で、「各人それぞれの詩的イメージの性質は、本来、経験や学習によつて体得されるというよりも、むしろ先天的に持つて生れたものだろうと信じられる」と述べて、瀧口における影像と彼の資質的なものとの関係について示唆している。

詩人・美術評論家岡田隆彦（一九三九～）は、その評論、「娑婆で見た瀧口修造⁽⁵²⁾」において、芸術活動における芸術家の「動機」を重視し、「予感につきうごかされることから、詩をはじめ、簡単に形式を限定できない多種類の表現や批評活動がはじまる」と瀧口を捉えて、瀧口の芸術的な「動機」を「予感」と結びつけて説明した。またその「予感」を「ベシクなことでありながら、瀧口氏の仕事の性格をぜんたい的にきめていることであり、きわめて重要な要素である」とみなし⁽⁵³⁾、それを次のように捉えた。

瀧口は「予感を孕みながらへもの」があらわれようとすること・影像の自発的な機能に憑かれてしまった⁽⁵⁵⁾。換言すれば、まだ明確な形を持たぬ、その意味でか弱げで「あえかなもの」が影像として立ち現われるその瞬間を捉えることに對して瀧口は「恋着」しており、また影像そのものが自ら立ち現われようとする自発性を持つていることを「尊重」していた。瀧口は影像自体の自発性に魅了されて、影像が今まさに出現しそうだというその「予感」を抱きつつ、あるい

はそれに突き動かされて、様々な芸術・批評活動を行っていたと言えようか。

このように、自律的な影像が自ら生まれ出ようとする瞬間に、いかにして立ち会い、それを捉えるか、という点において、岡田は影像に対する瀧口の独特な執着を認めている。

そして、瀧口の創作活動を、その間近で実際に見ていた編集者・美術評論家田辺徹（一九二五）は、「アーニー・パイルから『ミロの星とともに』⁽⁵⁶⁾まで」というエッセイで、瀧口について「どんな時でも言葉をきびしく選び、心のなかでみているイメージにかたちを与える努力を惜しまなかった」と述べ、そのことに関係して、「（瀧口が）引用者による」もつとも愛したと思われるウイリヤム・ブレークのような幻視者（ヴィジヨナリー）の資質の歴史家、批評家であった」と瀧口を捉えている。⁽⁵⁷⁾ また、なぜ瀧口が六〇年代に「批評や解説の筆」を折り、線描やデカルコマニーなどの創作に没頭したか、その理由を「自身の幻視者（ヴィジヨナリー）としての資質をかけて、自身の内部に沈潜してゆこうとする」行為だったと認めたのである。

先行批評では以上のようにみなされていたが、実際瀧口は自分の幻像体験について、どのように述べているのだろうか。

瀧口は、一九六八年一月『現代詩手帖』に掲載された、大岡信との往復書簡形式の問答において、いわゆる「幻視者」としての体験を綴っている。その往復書簡で瀧口は、一九二九年前後という時期に焦点をしばって回想しているのだが、しかし、「幻視者」という資質的な能力に関することは、限定的な期間だけに当てはまることではあるまい。この往復書簡は、『瀧口修造の詩的実験1927～1937』に掲載された数篇の詩の言葉について、大岡が「あれらの言葉はあまりにも瀧口修造個人から切り離されている」とみなす反面、「あれらの長大なテキストは、脳髓の狂的な覚醒とともにしかあり得ない性質のもの」であることを認めざるをえないという矛盾を認めた上で、「あれらの言葉は、瀧口修造のへどこから出てきたのですか？」という疑問を瀧口になげかけた。⁽⁵⁸⁾ そして瀧口は、それに対して、以下のような返事を書いたのだ。

ある。

(110)

たしかにあなたが指摘されたように、一九二九年前後の私は魅入られたような書きかたをしています。あのなかで私がかいま見たものは何か、それをいうのは私には不可能に近いことでしょう。(略・引用者) 何処からくるか知らない疾風のなかで、私はしばしば捉えられ、かいま見たものに惹きつけられねばなりません。このことのために、私は憑かれたように書いた、いつてもいいすぎではありません。そこに、ときおり意識の彼方からくる不可測のイメージのようなものを見たと思うことができました。⁽⁵⁹⁾

ここで述べられている、「何処からくるか知らない疾風」のように、瀧口を襲った「意識の彼方からくる不可測のイメージのようなもの」こそ、瀧口が取り憑かれ、そして求めて止まなかった、自律性をもった影像だったとみなされよう。瀧口の幻像体験は、一九二六年一〇月『山繭』に掲載された「冬」という作品において描かれている。この「冬」という作品は、四つの断片から構成されており、どの断片にも、冬の小樽で感じた、姉たちや亡くなった両親などの親しい者たちに対する親愛の情と、彼らに対する思慕の情に満ち溢れている。

無口な其の時の心に意外な幻想が起つた。こんなさらさらした雪の中でもさも必然らしく執拗に起つた。彼の眼前に茫と燃えてゐるランプの芯があつた。(略・引用者)

然しそれは確かに、彼が子供の頃、机の上に据えて置くのを常とした青色硝子の台ランプの炎だった。(略・引用者)

彼は家の離散後、田舎を去つてから全くランプの光を見る機会を失つて終つた。然し時々、大きく燃えてゐる芯

がうつつて来た。それは一つの顔のやうでもあつた。めらめら動く時、親しげな表情をした。この幻像が、彼の思はない時に現れた。⁽⁶⁰⁾

幻像は、「彼」が「無口」になって、彼自身の心の内側を観照できた状態になった時に現われたようである。「彼」は、冬の、雪が降っている戸外にいる。にもかかわらず、「彼」には「さらさらした雪の中」で、「茫と燃えてゐるランプの芯」が見えたのだつた。その燃えているランプの芯（炎）の幻像は「さも必然らしく執拗に」、「彼」を襲つた。「彼」が幻像として見たランプは、子供の頃に、実際身近に置いて愛用していたものである。「彼」はランプの炎の幻像を見ながら、かつて見ていた懐かしいランプを、つまり「家の離散後、田舎を去つてから」全く眼にしないランプを思い出している。だが、「彼」が雪の降る戸外で見たランプの炎の幻像は、単なる記憶のなかのランプそのものとは違つたようである。「彼」には「（ランプの炎の幻像が―引用者による）めらめら動く時、親しげな表情」をしているように見えたのだつた。本来表情のあるはずもない炎が瀧口に向かつて「親しげな表情」を見せたのだから、「彼」は炎によって、懐かしさのようなある感情を沸き起こされたと読むことができるだろう。

この幻像は、「さも必然らしく執拗に」、「彼の思はない時に」現われている。すなわち幻像は、「彼」を襲うことが当然であるかのように、しつこく、不意に襲ってくるものであるとみなされる。つまり、幻影自体が強制力と自律性を持っている、「彼」は幻像の力に逆らえないということになるう。

③ オートマティスム

瀧口修造における想像力イマジネーションは、彼の言う「幻想」という言葉によつて説明できると思われる。

瀧口は一九三七年一月、「幻想芸術の機能」(『DESEGNO』第五号)とこう評論で、「幻想」を「自然の物質的なオー

トマティスム⁽⁶¹⁾」と関連づけて、次のように述べている。

本来オートマティスムは幻想の源泉であると同時に、物質の真実性のそれでもあるだらう。(略)

幻想は現実を遊離するといふ見方は、皮相なものであつて、それが一層高いレアリテのメカニスムとして作用する場合を、除外するわけにはゆかない。⁽⁶²⁾

ここでは、いわゆる自然の物体オブジェの鑑賞によつて、「幻想の源泉」に結ばれている「オートマティスム」が喚起され、その「オートマティスム」によつて、単なる自然を超えた「一層高いレアリテ」に至ることが言われている。換言すれば、「オートマティスム」という「無意識」の自動的な働きを通して、「物質の真実性」ⁱⁱ「一層高いレアリテ」を見出そうとすることだということであろう。つまり、物体オブジェに触発されて想像力が働き始め、「物質の真実性」ⁱⁱ「一層高いレアリテ」が捉えられるのである。

このような、「物質の真実性」ⁱⁱ「一層高いレアリテ」に至る、対象に触発された一連の「オートマティスム」の働きを、瀧口は「幻想」と捉えていたのである。この「幻想」は、瀧口において「想像力」と同義であると言つて差し支えあるまい。

瀧口イマジネーションの想像力は、i 自然の物体によつて触発されて、ii 芸術創作の上での身体の動きによつて、iii 自然現象(雨・雪・雲・風などの動きと形の変化)によつて、それぞれ活性化し、自動的に働き始めて、「物質の真実性」を求めると思われる。

まず、自然の物体によつて触発されて、瀧口の想像力が活性化する場合を挙げると、先ほど取り上げた「幻想芸術の機能」というエッセイにおいてそれが見られる。すなわち、瀧口は「龍安寺の石庭」に「自然の物質的なオートマティ

スム」を見出している。⁽⁶³⁾ この石庭の鑑賞によって、瀧口の想像力が刺激され、活性化したのである。そのような、いわゆる「自然の物質的なオートマティスム」を喚起させるものとしての「自然のオブジェ」の一例としてとして、瀧口は「褐鉄鉱、輝安鉱、蒼鉛、その他の鉱物結晶、植物では含羞草、肉食植物など、動物では大蟻喰、エピソードの卵など」を、および、日本的・日常的な「自然のオブジェ」の例として「瓢箪」や「蜂の巣」を挙げている。⁽⁶⁴⁾

次に、芸術創作の上での身体の動きによって瀧口の想像力が活性化される場合は、先行研究・批評によって次のように指摘されている。

フランス文学研究者巖谷國士（一九四三）による評論、「瀧口修造とデカルコマニー」⁽⁶⁵⁾によると、瀧口が一九六〇年に「自動デッサン」を試みたことを端緒として、ドロ잉、デカルコマニー、バント・ドロ잉へと、創作的な試みを「移行」させていったことを巖谷は重視している。⁽⁶⁶⁾ つまり、「自動デッサン」という手の自動的な動きに心身を委ねることによって、瀧口の想像力が活性化されると同時に、さらに創作意欲が溢れ出ていったことが示唆されている。想像力と創造性の問題に関わる、重要な指摘であろう。

瀧口が試みた「自動デッサン」とは、どのようなものだったのだろうか。瀧口自身の言葉を以下に引用する。

昨年（一九六〇年―引用者による）の三月、私はふとスケッチブックを買ってきて机の上に置いた。

私はいだいた書くことが遅く、いつもブランクの原稿用紙が机の上にくるしうに身をさらしていることが多い。そんなときに、このマス目のある紙と、スケッチブックの白紙との対照はいかにも印象的である。そのようなある日のこと、私のなかにくすぶっていた欲求のひとつが身をもたげてきたらしい。

文字ではない、しかし何かの形を表わそうというのでもない線、この同じ万年筆を動かしながら、ともかくも線をひきはじめた。最初はただの棒線であった。それから、どこか震えるような線、戸惑う線、くるしげにくびれ、

はじける線、海岸線のように境界をつくろうとする線、つっぱしる線、甘えるような線、あてのない、いやはや他愛のない線、そんなものが幾冊かの帳面を埋めた。⁶⁷

「ブランクの原稿用紙が机の上にくるしそうに身をさらしている」というのは、原稿用紙に向かったときの、瀧口自身の苦しさを示しているのか。あるいは、原稿用紙という、文章を「書く」ことを強いてくる、その意味で窮屈なものを前にして、瀧口はペンを持つことすら躊躇されたのだろうか。一方、スケッチブックの白紙の紙は少なくとも文字を「書く」ことを強制するものではなからう。ではスケッチブックは絵などを「描く」ことを強制するかという点、必ずしもそうとは言えず、白紙には「描く」以外に、切る・破る・折るなどの様々な使い方があつた。白紙を前にして重要なことは、むしろ「書」きたい、もしくは「描」きたいという「欲求のひとつ」、つまり動機である。瀧口は、その欲求なり動機なりにしたがって、ともかく万年筆を動かしながら、ひたすらに線をかいていった。そうしているうちに、線に特徴が認められるようになったのだつた。

「震える」、「戸惑う」、「くるしげにくびれ」る、「はじける」、「境界をつくろうとする」、「甘える」。これらの表現は、線を引いている瀧口が、意識的に線に与えた状態や性質ではなく、線自体が瀧口に訴えてくる状態や性質を示している。つまり、線が瀧口に訴えかけ、瀧口を通して現われ出て来るのである。すなわち、「何かの形」になる以前の、性質として長さだけしか持っていない線は、瀧口の引いたものであるにもかかわらず、瀧口の意志とは関係なく、自立的に存在していると言えるよう。

瀧口にとって線はどのようなものなのか、次のように述べられている。

線、線、線。こうして線を書いているうちに、奇妙なひと筆描きのような、自動的な線が突如現われはじめた。

それはうねうねとくねりながら、空中にロープをまわすような具合に、上から下へと急降下する。このスピード遊びは私にスリルを感じさせる。それがどんな遊びなのかわからないが、そこにできるくびれた曲線の形が妙にエロティックな誘惑をもつ。そればかりではない、それはときに頭と胴体とをもった人間のような格好を帯びたりする。この線の遊びをくり返すが、やがて飽きられる。しかしこんな線形態が、私のどこにひそんでいたのかわからない。ひとつの書体のようにして、それから忘れたときに顔を出す。⁽⁶⁵⁾

何分も、あるいは何時間も線をかき続けているうちに、「自動的な線が突如現われはじめた」。瀧口の意志とは関係なく、線自体が「うねうねとくねりながら」動いているのである。あたかも線に意志があるかのように、「くびれた曲線の形」や「頭と胴体とをもった人間のような格好」が現われる。線自体が自ら形を持つとしたとも見えよう。このような、自律的に現われて、瀧口の手を借りて紙に定着される線なのだから、「この線の遊び」は、線自体によって「飽きられ」てしまうような性質の「遊び」なのであって、瀧口にこの「遊び」を続けるか止めるかという決定権はないということがわかる。想像力によって、「忘れたときに顔を出す」という、生き物のような線の自律性を見出したのであろう。最後に、自然現象（雨・雪・雲・風などの動きと形の変化）によって瀧口の想像力が活性化されている例を以下に示す。

瀧口はその幼少期から映画に親しんでおり、彼が最初に映画を見た記憶として覚えていたのは、「幼いころに、（略・引用者）チャップリンやマック・セネットの短編を見たこと」であった。その記憶は「妙なことに映写機のせい、カタン、カタンと杵つきのように動いていたような印象」を抱いたことと、「雪がしきりに降っていた」ことだったという。瀧口はこの記憶について、「雪がしきりに降っていた」のは「スクリーンの中だったのか、雪がほんとうに降っている真冬の夜だったのか、（略・引用者）記憶の中では一つになっている」と語っている。⁽⁶⁶⁾ 瀧口はその最初の映画体験にお

いて、スクリーンに映された影像と現実に起っている現象とが融け合った世界のなかに入り込んでいたのである。そのような世界に瀧口を導いたのは、「杵つきのよう」に一定のリズムで響いている音と、しきりに降っている雪を見ていたことではあるまいか。さらに、瀧口の想像力は、雲や水によって活性化される。

私の叫ぶ声は低すぎる。私は千里を歩く雲水にもなれないだろう。ただ雲と水とを観想し、その絶対同質性からくる光線を見ることを希うだけだ。⁽¹⁰⁾

これは瀧口が六十九歳になる年である一九七二年五月二〇日、濱口富治（一九二一〜二〇〇九）という画家に宛てた書簡の一部である。瀧口はこの書簡で、未だ見知らぬ人でありながら、「友」であることを再認するような感覚を、「意外にも深い未開状態からのシグナル」⁽¹¹⁾だとみなした上で、濱口の絵のなかに「友」を見出しているのである。瀧口は、影像を求め続けていた自らの生涯を、行方を定めず修行のために各地を放浪する僧である「雲水」になぞらえている。この「雲水」という語によって、雲や水のように万物は儚く、永遠に定まるものではないという無常観が表わされていることは否定できず、七十代を目前にした瀧口の心理に無常観と呼べるものが芽生えていた可能性もある。しかし、だからといって瀧口は、その七〇年におよぶ人生で知った無常だけを言いたいために、雲と水を持ち出したのではあるまい。

なぜならば、どこからともなく湧いてきて、流れて消えていく雲は様々な形を変え、様々な影像を見せてくれる。雲同様、流れる水が作り出す水紋や、水の動きによって形を変える、水鏡に映った影像も然りである。そのような、雲や水の動きに助けられて、瀧口は「観想」——物事の真の姿を、直観によって捉えようとする——の境地に入り込むのであろう。

3 二つの世界を媒介するものとしての影像

① 〈小宇宙〉と〈大宇宙〉の媒介

瀧口が傾倒したウィリアム・ブレイクに、「一粒の砂にも世界を、一輪の野の花にも天国を見⁷²」という詩句がある。瀧口自身も、この詩句（特に前半部分）について、戦前には「文化映画と詩」（『セルパン』、一九四〇年五月）、戦後には「やさしい写真の美学」（『カメラ毎日』、一九五六年二・四月）等の評論において、繰り返し言及している。「砂」と「世界」、「野の花」と「天国」という、それぞれ二つの世界同士を結びつけるのは、想像力の働きに他なるまい。そして、瀧口の場合、二つの世界の媒介物となるのは、影像であつたと思われる。このことについて論じている批評として、美術評論家土渕信彦（一九五四）による評論「彼岸のオブジェ⁷³」が挙げられる。

土渕は、瀧口による六〇年代の創作的な試みを、「『実験』としての線描」、「ロトデッサンと『水』の使用」、「『吸取紙』の両義性」、「『火』の作用によるオブジェ化」、「パピエ・コレの系譜」、「言葉のオブジェ化（諺）」、「オブジェの店」の七つに分類し、それぞれの試みが瀧口にとってどのような意味を持つかについて論じた。「瀧口氏による言葉、影像、オブジェのすべては遍く、彼岸と此岸との結節点に配置され、自在に去来しながら、我々の日常を瞬時に彼岸へと転換する触媒⁷⁴」であると捉え、瀧口における「彼岸と此岸」を媒介するものとしての「言葉、影像、オブジェ」の重要性を主張した。

「彼岸と此岸」と言っても、瀧口が仏教的な価値観を重視していたわけではあるまい。単に二つの世界と言い換えてもよいであろう。それは瀧口自身の言葉では、どのように言い表されているのだろうか。二つの世界の「結節点」に在る影像、あるいは、二つの世界を結びつける影像について、レイヨグラフについて解説した瀧口のエッセイ「マンレイ MAN RAY」（『フォトタイムス』、一九三二年八月）から覗い知ることができる。

彼(マン・レイー引用者による)はレンズと感光板との不可避的作用を利用する以外に、光線で直接に感光紙へ描くことにも成功した。それは特殊な装置を施した感光紙の上に物体からの直接のニュアンスを焼きつける方法である。それを彼はとくにRayographieと呼んでゐる。(略・引用者)

櫛や時計の鎖や紙の切れはしなどが重りつながら合つて漆黒の闇のなかに不思議に美しいニュアンスをつくつてゐる。それは物体の無意識の美の発見である。宇宙の物体のメタモルフオズである。(略・引用者)

意識によつて隠蔽された宇宙間の秘密の美を発見するのはシュルレアリスト芸術家の一つの大きな任務であらう。⁽¹⁵⁾

引用で「Rayographie」は、物体そのものではなく、物体の「ニュアンス」を「焼きつける」方法だと捉えられており、物体の「ニュアンス」によつて、「物体の無意識の美」を発見することができるとみなしていることがわかる。対象そのものではないのだが、対象と密接に関わっている影像や陰影が、「ニュアンス」なのであらう。

瀧口は「物体の無意識の美」を、「意識によつて隠蔽された宇宙間の秘密の美」と言い換えている。ここで「宇宙間」と言っていることから、この「宇宙間の秘密の美」とは、いわばある「宇宙」と、別の「宇宙」との関係について示唆しているのだと読むことができる。象徴主義における、いわゆる大宇宙と小宇宙との関係を想起することができよう。つまり物体は、小宇宙と大宇宙とを媒介するものであつて、物体において見出された「物体の無意識の美」とは、大宇宙の「メタモルフオズ」したものである。瀧口は「意識」によつて「隠蔽」されていない「美」の発見を重視しており、そのような「美」を「宇宙の物体のメタモルフオズ」と結びつけたのである。すなわち、瀧口にとつて、物体において見出された影像は、単なる影像ではなく、何か他のものの変身した姿であるか、あるいはその影像の彼方に存在しているものの「メタモルフオズ」なのだと言えよう。

「おれ」には求めているものがあり、それは「月」に託されているものであろう。「おれ」が求めているものは、魂が惹き寄せられるような、美しく素晴らしい、そして神秘的なもののだろうか。いずれにせよ「おれ」は、その素晴らしいものを誰も見ようとしないうちに對して、不満を持っているとみなされる。「月」の素晴らしさに気づいているのは「おれ」だけである。「おれ」には、「泥路」に包まれたような閉塞感と、孤独感があるのだらう。だが、「月」だけが「おれ」を慰めてくれる。「泥路」のなかで見る「月」は、いかに美しいことか。

一方でこの詩の冒頭の対句は、「月」と「おれ」との対照関係を示唆しており、「月」がもっている性質が「おれ」にも通じていることを示していると読むこともできる。「おれ」を見るときが、「おれ」の外観を肉眼で見るのではなく、「おれ」の内面を見ることに通じ、「月」という外界（大宇宙）と「おれ」の内面（小宇宙）との間に照応の関係を示唆していると言え、その点において象徴主義的な特徴を示しているとみることができよう。

② 現実と非現実の融合——〈超現実〉の世界

瀧口はその晩年、死の二年前の一九七七年に、「不思議の国異聞」というエッセイにおいて、写真家奈良原一高（一九三一）の「消滅した時間」と名付けられた、一連の作品について論じている。そこで前項で述べた「二つの世界」について、次のように述べている。

奈良原一高が写真家としての長い海外遍歴のあいだに果たしてきた輝かしい仕事、その足跡には、さまざまな風土に対する鋭敏な反応、とりわけ時間・空間関係の微妙な変化の諸相に対する幻視的ともいえる直観が深く刻まれている。つまり彼はカメラをもつ詩人なのである。（略）

日々の慣習に磨り減らされてしまった同一性についての真の感性から遠く離れて、いまもうひとつの現実がある

らしく、それが何か知ら未知のちからによって生気を吹き込まれて、不意にわれわれの前に立ち現われるかと思える。この瞬間こそ、きわめて自然な日常の光景が、超自然的というか、かつて見たこともない不可思議な光景とひとしく肩をならべるときだ。そこにはどこか別な風に存在する不思議の国への鍵が見出せるだろう。⁽¹⁷⁾

「同一性についての真の感性」は、「日々の慣習」のなかで「磨り減らされて」しまい、そのことによって、「現実」は二つに分断されたという。この「同一性」が意味しているものは、本稿第五節で取り上げて考察することにして、現実とは別の「もうひとつの現実」とも言える世界は、簡単に見出せなくなってしまうらしい。しかし「もうひとつの現実」が、「何か知ら未知のちからによって生気を吹き込まれて、不意にわれわれの前に立ち現われる」瞬間があるという。それは「きわめて自然な日常の光景」の中に「かつて見たこともない不可思議な光景」を見出した瞬間である。その「不可思議な光景」は「どこか別な風に存在する不思議の国」への入り口で、そこには「不思議の国」の扉を開く「鍵」が落ちているのであろうか。

このように、瀧口は、現実に対する「もうひとつの現実」＝非現実と、さらに、これら二つの現実とはまた別の、「どこか別な風に存在する不思議の国」との関係を述べている。二つの現実が、本来そうであったように、一つの現実として捉えられた時、「どこか別な風に存在する不思議の国」の扉が開かれると読めるのである。

さて、大宇宙（外的世界）と小宇宙（内的世界）という組み合わせと、意味的に完全に一致するとは言えないまでも、この「二つの世界」を、現実と幻想、あるいは、現実と非現実という言葉で置き換えられようか。さらに瀧口自身の表現を、以下の引用から見ると。

瀧口は一九三八年、彼の物体に対する認識が集約的に提示されている評論「物体の位置」⁽¹⁸⁾を書いている。この文章は、上記のエッセイ「消滅した時間」の内容を補うものとしても読める。

あらゆる物体には、意識的であると同時に実際的な利用に通ずる道と、無意識的であると同時に潜在的な意味に通ずる道との二つが認められる。(略引用者) もつとも広い意味に解釈するならば、われわれが特殊な風景(それは岩であろうと、山であろうと)に直面して感ずる説明しがたい不思議な顫慄も、詩的な対称^マがわれわれの精神に喚び覚ます捕捉しがたい昂揚感も、究極において、オブジェの潜在的内容の作用であるということができよう。いわばシュルレアリスムのオブジェは、こうした物体認識の再開発にほかならないのである。⁷⁹⁾

「^{オブジェ}物体の発見」とは、物体を媒介して事物の「無意識的であると同時に潜在的な意味」⁸⁰⁾「もうひとつの現実」を知ることだとみなせよう。それは「特殊な光景」に直面して感じる「説明しがたい不思議な顫慄」や、詩的な対象が「われわれの精神に喚び覚ます捕捉しがたい昂揚感」に相通じるものだということである。

この「説明しがたい不思議な顫慄」を感じた時に、「どこか別な風に存在する不思議の国」の扉が開かれるのであろうか。

瀧口は、一九三八年に発表された「写真と超現実主義」では、「シュルレアリスムの写真」に対して「読者がひよつとして持たれるかも知れない誤解の一つを解いておきたい」と前置した上で、「写真とは文字通り現実をうつすものであるから写真の超現実主義といふのは、故意に原画を歪曲したり、切り抜いたりすることで終始するものではない」ということを示し、一方で「写真とはかならず現実をありのままに再現するものだといふやうな素朴な誤謬」を抱くのも間違であることを示した。そして瀧口は、「(略・引用者) 超現実主義とは必ずしも實在を破壊加工するものではない」と述べた上で、「無意識のうちに飛び去る現象を眼前にスナップすること」によって、「日常現実のふかい襞のかげに秘んである美を見出すこと」の重要性を示している。⁸⁰⁾「無意識のうちに飛び去る現象」を捉えることによって、「日常現実のふかい襞のかげに秘んである美を見出す」という、まさにこのことを通じて垣間見る世界を、瀧口は〈超現実〉とみ

なしていたのである。

瀧口は、現実の世界と非現実・非日常の世界という「二つの世界」の融合において、「どこか別な風に存在する不思議の国」Ⅱ「超現実」の世界を見出そうとしていたのである。

③ 〈實在〉・〈絶対〉・〈眞の現実〉の希求

既述のとおり、瀧口は一九三一年に発表した詩論「詩と實在」において、まさに詩と〈實在〉との関係性について追究することを表明していた。瀧口のこの問題意識はその後も変わらず、一九三九年、彼は「植物の記録⁽⁸¹⁾」というエッセイにおいて、写真における〈實在〉性の発見を、以下のように主張している。

写真が記録として価値があるのは、いふまでもなく自然や生活の中から見出した影像を複製することではなくて、熾烈な証拠を示すことにある。それは屢々自然の中に新しい實在性と美の証拠を発見せしめるのである。⁽⁸²⁾

自然の中に「實在性」を発見することとは、自然の物体を媒体にして、人の認識や経験を超越した、ある意味で先験的なものを見出すことでもあろう。特に、その「實在性」が「美の証拠」と並置されていることから、美に対する瀧口の強い希求がうかがえる。瀧口にとって、写真が記録として価値を持つのは、物体の「實在性と美」の「熾烈な証拠」を提示できた場合なのである。

瀧口において、〈實在〉は、「絶対」ほぼと同義であったと思われる。彼の詩論「詩と實在」から引用する。

詩は絶対を方向したやうに見えた。常に絶対は方向から隠蔽するやうに見えたにも拘らず。然し詩における絶対

の探求の中には実在性がいつか結合されてゐるのに気づく。⁽⁸³⁾

(三四)

「絶対」とは、何も基準となるものがなく、それ自体として在ることなので、相対的な位置関係で決まる「方向」という概念とは結びつきようがない。その意味で「絶対を方向」するとは、たしかに奇妙な言い方である。だが、瀧口が自身の詩のなかで志向しているのは、「絶対」と言うしかないもののなのであろう。この「絶対」は、瀧口にとって常に「隠蔽」されるようなものであつて、追い求めれば追い求めるほど、どこかに隠れて見えなくなってしまうものなのかもしれない。ここで重要なことは、いわゆる「実在性」を通してしか「絶対」に気づくことはないと瀧口が認識していることである。

このように、瀧口が希求していたのは、彼の言う〈実在〉であり、〈絶対〉であるところのものであつた。さらに、他の表現を用いてそれらを言い表している。

真の現実といふものを意味すること、したがつて想像すること、況して発言することは、不可能である。しかし人間につきまとふのはファントムである。これらのファントムは変幻自在な、現実の影に過ぎない。そしてそれが現実として口にせられたものである。⁽⁸⁴⁾

瀧口にとって「真の現実」は、想像すること、言葉で表わすこともできず、直に触れることも、見ることもできないのであろう。その意味において、まさにこの「真の現実」は、「絶対」とでも言うべきものではなからうか。人間がそのような「真の現実」の存在に触れるのは、「ファントム」という「現実の影」を通してであると言えよう。そのような「影」は人間に「つきまと」い、人間はそれから離れられないのであろう。ともあれ、引用では、「真の現実」に直結す

る「影」は、特定の形を持たず、「夢幻自在な」ものであると捉えられている。この「影」は、あくまでも「真の現実」ではなく、「現実の影」に過ぎないが、しかしそれを通してしか「真の現実」に触れられないのだから、この「影」こそが人間に認識可能な「現実」として現われたもののだと言えよう。要するに、人間は「現実の影」を託された影像によって、それと直結している「真の現実」の存在に気づくのである。瀧口が影像をどのようなものとみなしていたのが、ここではつきりと示されたと言える。すなわち、影像を通して「絶対」へ、つまり「真の現実」へと向かう瀧口の志向性が、ここにより明らかに宣言されたのだった。

このような「真の現実」は、彼にとつて〈超現実〉という言葉で置き換えることもできよう。瀧口の言う〈實在〉・〈絶対〉・〈超現実〉は、現実と非現実、現実と幻想、意識と無意識などという、それぞれの対立する二つの世界の融合した世界において見出されるものであり、二つの世界を媒介するものが、彼にとつての影像であった。

4 原初性を捉える影像の希求

① 原初の風景への憧れ

詩人の吉増剛造（一九三九〜）は瀧口において、ある原初性を認めている。吉増はそのエッセイ「瀧口修造を読む」で、瀧口の詩のなかに、詩によって喚起される「始原の風景」⁸⁶を読み取っている。瀧口自身も、その創作においていわば「始原の風景」という、影像の原初性を見出している。

瀧口は一九七二年二月に、彼自身が創作したデカルコマニーの影像について述べた短い文章である「表紙のことば」で、

私にはこれがイメージなのかどうかも定かではない。古い古い岩崖が突如、暗い虚空に出現したかのように……などといってみてもあとの祭りだ。(略・引用者) 絵画以前の領域に何かを覗こうとしているのか、おそらくそれもひとつの言い方にすぎないであろう。⁽⁸⁷⁾

と述べていることから、デカルコマニーの影像是瀧口にとつて、「絵画以前の領域」と繋がっているものであることがわかる。「絵画以前の領域」とは、それぞれの個人の問題として、絵画が発生する源なのか、あるいは人間の系統的かつ美術史的な問題として、絵画そのものの起源に関することなのか。つまり「絵画以前の領域」とは、個人的な問題でありながら、かつ普遍的な問題としての、影像の発生の問題に関係しているのだろう。しかも影像是「古い古い岩崖」を思わせるものでもある。「古い古い岩崖」は、太古の昔からそこにあつたものであろうか、それは現代の人間も見ており、太古の人たちも見たものだとして解釈することもできよう。このように、瀧口にとつてデカルコマニーの影像是、彼と「絵画以前の領域」としての、プリミティブなものとを繋ぐ通路だと言える。

そのプリミティブなものについて、「幼児性」という言葉で捉えているのは、舞踏家土方巽(一九二八～一九八六)である。土方は、「線が線に似てくるとき」⁽⁸⁸⁾というエッセイにおいて、舞踏家らしく瀧口の手動きに注目し、瀧口による線描の試みについて論じた。土方は、「この向物性の詩人は、形が表われてくる為の条件として神秘的介入を尊敬しながらも、描きつつある刻々の幼児性に注目するのだ」とみなした上で、その「幼児性」とは「疾走しつづけるものの命のつながりの線とたわむれる」性質であることを示し、瀧口の線描がいかに「幼児性」を指向しているかについて主張した。⁽⁸⁹⁾瀧口もまた、いわば影像の「幼児性」について述べている。

瀧口は、曼荼羅を描く画家前田常作(一九二六～二〇〇一)の個展に際して「けれども曼荼羅は旅している」⁽⁹⁰⁾(一九七六年)というエッセイを贈っている。そのエッセイのなかで、前田との初めての出会いのときに、前田の素描に対して

抱いた「深い感動」⁹¹を述べ、曼荼羅に対する瀧口の認識について語るとともに、一九四三年ころ、京都の神護寺を訪れたときの体験を回想して、次のように述べている。

私事に逸れることを怖れるが、私は太平洋戦争のさなか、撮影の目的で、物音ひとつしない無人の神護寺金堂のひろい畳の上に、金銀泥で描かれた高雄曼荼羅を拡げて眺めたときの、無言の感動を忘れることができない。当時、外部の世界に起っていた暗い出来事に対して、微かに光る諸仏は語らず、姿も見分かず、また密教の秘儀にあずかるどころか、この不信心ものには、唯幼児の心に映る原象⁹²にもひとしいものであった。

瀧口は、「神護寺金堂」で見た「金銀泥で描かれた高雄曼荼羅」に感動し、「微かに光る諸仏」に「幼児の心に映る原象」を重ねた。言い換えれば、瀧口は曼荼羅に描かれた仏の姿や、仏像を通して、彼の原初的な影像とも言える「幼児の心に映る原象」を見出したのである。曼荼羅や仏像を通して、「幼児の心」が直接的に見出すような、プリミティブな影像を捉えたのだと言えようか。この神護寺での体験は、「外部の世界に起っていた暗い出来事」である戦況の悪化とは関係のない、あるいはそれを超越した影像を、彼に垣間見せたのだった。

この「始原の風景」・「幼児の心に映る原象」が、なぜ求められなければならないかについては、本稿第五節において考察する。

② 影像の発生現場を見極めるために

「始原の風景」・「幼児の心に映る原象」という、プリミティブな影像に対するあこがれは、取りも直さず、影像の誕生・発生の問題と関わっていると言えよう。そのことについて、画家であり作家でもある谷川晃一（一九三八〜）は、「眼の

探求者⁽⁹³⁾」というエッセイにおいて言及している。

谷川は、瀧口の制作したデカルコマーニについて、「デカルコマーの世界は氏（瀧口―引用者による）の言うように、ただの物理現象にすぎない。しかしそこには、手ではけつして描くことが出来ない別種のイメージが定着されている。それは昆虫の擬態現象のように、不思議な幻惑感に溢れ、見ることの悦楽に誘う。デカルコマー―ほど氏の絵画表現に似つかわしいものはない」と評した。ではなぜ瀧口にとってデカルコマーニが最も「似つかわしい」のかというと、「氏は手の工人ではなく、秀れた眼の探索者であるからだ」という理由を示している。谷川は「眼の探索者は、常に事象の発生現場へと降りてゆく」とみなしており、瀧口について「言葉の発生、意味の生成、イメージの火花を注意ぶかく見つめ、私を超えるもの」の到来を、氏は敬虔な信徒のように待つ」と捉えた⁽⁹⁴⁾。

このことは、瀧口の以下の言葉から窺い知ることができる。

私は気ままに、頑固なほどに、文字でもなく絵でもない、ひとつの空所からの使いを愛しています。

その「空所」とはなにか。いまはもっぱらこの紙の上の線の軌跡が語るのにまかせましよう⁽⁹⁵⁾。

これは、一九六一年八月、大阪の北画廊で開催された瀧口の「自作展」に寄せた文章であり、オートマティスムによって線を描く試みを行うことに対する感慨を綴っている。ここで「文字でもなく絵でもない」つまり、「文字」にも「絵」にもなっていない線は、「空所からの使い」だとみなされている。瀧口が線描と吸取紙を使った試みについて説明している「手が先、手が手⁽⁹⁶⁾」というエッセイで、「文字でない、何かの記号、いつても実はその源泉や所在の定かでないもの⁽⁹⁷⁾」と表現していることから考えると、この「文字でもなく絵でもない」ものとは、それが発生する「源泉」を持つており、その「源泉」を「ひとつの空所」だと捉えることができる。すなわち「ひとつの空所」とは、「文字」や「絵」になる以

前の「線形態」の「源泉」であり、ひいては「文字」や「絵」の「源泉」だとみなされる。瀧口がこのような「源泉」に執着しているのは、彼が「絵画はどこから発生するのだろうか」という問いを立てていたからにはかなるまい。もちろんこの問いを、影像はどこから発生するのと言い換えることもできよう。瀧口はこの問いを解くために、線描の試みにおけるオートマティスムによって、影像の源泉の近くまで遡ろうとしたのである。つまり、瀧口が試みた線描とは、源泉から生れる形態や線、そして影像の発生現場に立会い、それらを紙に定着させようとする試みだったと言える。瀧口が影像の発生に執着していたことに關して、詩人・批評家瀧尾育生（一九四八）も、次のように読み取っている。瀧尾はその評論「影像のイノセンス 瀧口修造の詩法」⁽⁹⁸⁾で、瀧口の詩において「自国語で他国語を書くこと」という、「常数のように潜在しながら動いている衝動」を見出したが、この「他国語」とは、「言語がその統覚機能を捨てて」しまうことだという。すなわち、それは文としての構造を失うことによって、「言語が―引用者による）退化していく」状態である。このような状態を瀧尾は「失語」だとみなして、「瀧口はその生涯の中で何度も失語、つまり統覚する言語の喪失を繰り返していたように思われる」と主張し、その「失語」に至る過程について言語の機能と影像を焦点にして、以下のように考察した。⁽¹⁰⁰⁾

すなわち、『瀧口修造の詩的実験』に収められた初期の詩篇（一九二七年から三一年頃にかけて瀧口が作った詩―引用者による）は「人称構造をとて端正に保存して」おり、そこでは言語の統覚機能が保たれているという。その反面、これらの詩において「イメージの攪乱性」が強く見られるとも瀧尾は指摘している。

しかし、『詩的実験』のなかでも、やがてさまざまな画家たちの名を表題にする短い作品群（瀧口修造「七つの詩」、一九三六年作―引用者による）になると人称代名詞は急速に数を減らして「しまい、一方影像の点では「詩が造形作品と同じ堅固で簡潔な存在をもつことが意図されて」いるという。つまり、瀧口の「初期の詩編」から「七つの詩」へと至る過程において、言語の統覚機能が失われていくとともに、言語に取って代わるかのように、影像が「詩的造形の材

料」となり、それと同時に「イメージの攪乱性」は見られなくなったということであろう。

なぜ瀧口が影像を「詩的造形の材料」としたのか、その理由として瀧尾は瀧口の「イメージというものへの信憑の」とび抜けた強度」を挙げた上で、次のように分析した。「瀧口の詩の言葉」の特徴とは「言葉はイメージに、イメージは生命へ戻ってゆく」ことであって、このような変化において、瀧尾は瀧口の詩のなかに「言語が言語でなくなる生成、言語がその統覚の機能を捨ててイメージへ、生命へ、つまりより原始的な状態へ帰ってゆくような、マイナスの生成」を読み取ったのである。

瀧尾の言う「マイナスの生成」を行う以前に、瀧口の詩において、いわばプラスの生成とも言える、「イメージ」と「言葉」の拡がりが必要であろう。それを瀧尾は「イメージの攪乱性」と言っていると思われる。

では、何のために「マイナスの生成」が必要なのであろうか。なぜ瀧口において「言葉はイメージに、イメージは生命へ戻ってゆく」ことが見られるのだろうか。瀧尾の言う「イメージの攪乱性」とは、掻き乱れるかのように、ある影像から他の影像へと、絶え間なく変化していくことを言うのであろうが、それを、影像の拡がりという表現に置き換え、「マイナスの生成」を、影像の収斂という表現によって捉えることにして、次節では、瀧口における影像の拡がり収斂について検証していくと同時に、瀧口と影像の関係性について、新たな見方を提示する。

5 〈根源的影像〉の刻印

① 影像の拡がり——影像の変化の様態

本稿のここまでの分析・検証によって、以下のようにまとめられよう。

瀧口の場合、言葉を、既成の観念・認識との固い結びつきから解いた状態、その意味での、物体としての言葉が強調

される。その物体としての言葉を通して、〈實在〉という、認識・経験を超越した何らかの先験的なものに近づけると思われる。そのような物体としての言葉は、瀧口において影像と強く結ばれている。

瀧口の芸術における創造原理として、最も重要であるものは、想像力である。瀧口は、想像力の働きによって「物質の眞実性」Ⅱ〈實在〉を捉えることを主張していた。愛読していたウィリアム・ブレイクのように、瀧口は幻視を見る資質があったと、その周辺の人々にみなされておられ、彼自身もそのことを認めている。瀧口における想像力は、二つの世界（現実と幻想、現実と非現実、意識によつて捉えられる世界と無意識・潜在的な意味に関わる世界等）を繋ぐものでもあった。そのような、二つの世界の融合したところに垣間見られる〈超現実〉の世界は、瀧口の場合、影像を媒介にして捉えられるものであった。〈超現実〉は、そのものを直に知覚できないにしろ、影像を通してその存在を確信できるとみなされ、その意味において、瀧口にとつての〈實在〉・〈絶対〉・「眞の現実」も、同様であった。瀧口の希求していた重要な影像は、「始原の風景」という、いわば、プリミティブな影像であった。

以上の分析を踏まえて、本節では、影像と瀧口との関係性について考察を深めていく。その考察によつて、〈根源的影像〉という概念を提示したい（後述）。先に、「始原の風景」からの影像の拡がりについて、次に、拡がった影像の「始原の風景」への収斂について述べていく。

岡田隆彦は、その評論「想像の鏡を潜る 瀧口修造における影像と言葉」^(四)において、瀧口における影像と言葉との関係の重要性について次のように主張した。

岡田によると「影像の現実生きるということは、想像力の解放によつて可能となる未知のものや意識下の世界との出会いを重視し、そのことで精神の自由にたどりつこうとすることや、あるがままの現実（Ⅱ物質）と精神との相互関係のうちに眞実のありかをさぐろうとすることと密接に結びついており、ということとはまたシュルレアリスムのめざした核心にふれている」という。では、瀧口が何を目指して「影像の現実生きる」のかというと、岡田の見解では「め

ざすところは、かれ自身にとつての紛れもなき現実、すなわち、それが紛れもない現実であつてもそこに生きているだけではそのように意識されないために言葉によつて再確認しなければならぬような現実であつて、しかも固定的でないもの」だと捉えられている。瀧口にとつて、そのような「かれ自身にとつての紛れもなき現実」を影像によつて捉え、それを言葉によつて再確認することこそが、「影像の現実に生きる」ことなのであろう。そこに岡田は瀧口の特徴を認めたのである。

また岡田は、瀧口における影像と言葉との関係を次のように捉えている。「強いきずなとして、未知なものとの出会いをよびおこそうとする欲求が両者（影像と言葉―引用者による）を結びつけている」。岡田はこのように、瀧口が「かれ自身にとつての紛れもなき現実」――「未知のもの」であり「固定的でないもの」としてのそれ――と、いかに関係を結ぼうとするかを主張し、瀧口の芸術的な特性として、「つねに固定観念を打ち破り、流動性そのものを肉化しようとする根本的な態度」を認めた。^(四)

つまり瀧口は、流動的で変化するものとしての影像に執着し、その流動性そのものに形を与えようとしていた。「かれ自身にとつての紛れもなき現実」とは、流動的であるゆえに、固定化できないものであるが、それは影像も同様であろう。なぜならば、流れる雲や水鏡のように、姿を変えること自体が影像の大きな特徴であると思われるからである。実際彼自身がその詩において、変化する女性の影像を繰り返し描いている。

一九二八年五月に雑誌『山繭』に発表された詩「断片」では、「ぼく」と恋愛関係にある「彼女」について、「彼女は阿呆のようになつてぼくにまつしるな指を見せた（略・引用者）どうして彼女は変態したのか」とその変化が表現されている。^(五)

また、一九二八年一一月の『山繭』に発表された「地球創造説」^(六)では、まさにこの詩において展開していく影像の、起点に立っている女神である「アフロデイト」について、「アフロデイトノ夏ノ変化ハ／細菌ノヤウニ男性デアル」／

は改行とする」と描かれて、「アフロデイト」の「男性」への変化が示唆されている。⁽¹⁶⁾そして一九二八年二月『衣裳の大陽』に発表された「仙人掌兄弟」では自動記述風の文体によつて瀧口のなから引き出されてきた影像が描かれており、「葡萄を喫べてゐる一人の少女の無限」というように表現された、「無限」そのものである「少女」の変化が「放たれた獅子は彼女の空間の周囲を探すしかし沙漠の中の露のやうに彼女は一枚の葉となる」と描かれているのである。⁽¹⁷⁾

ここで例に挙げた、「断片」という詩のなかの恋愛の対象である「彼女」、また「地球創造説」という詩において描かれているすべての影像の起点に置かれた美神「アフロデイト」、そして「仙人掌兄弟」という詩のなかの、「無限」そのものである「少女」に、いわば変化する影像そのもののイメージが託されているというように読むことができる。このような女性に、変化を本来的な性質として持っている影像自体のイメージを委ねていたと言えようか。

ここで、先に挙げた、瀧口の代表作のひとつである「地球創造説」における影像の変化について、冒頭部分に注目して詳しく見ていく。

日本文学研究者澤正宏（一九四六〜）は、テキスト生成の見方から「このテキスト（『地球創造説』——引用者による）は、海の泡から生まれた美神『アフロデイト』に擬せられており、この冒頭以後、テキストの言葉は『細菌ノヤウニ』⁽¹⁸⁾変化し増殖していくことになる」と指摘して、「地球創造説」における影像の世界の広がりとその複雑さを示唆している。確かに、瀧口が詩の冒頭で描いた影像は、彼にとつて最も重要なものであったことは間違いない。そうであるからといって、「地球創造説」という「テキスト」全体が『アフロデイト』に擬せられ⁽¹⁹⁾ているとはいいがたい。この「テキスト」全体と、「アフロデイト」の、どこに類似点があるかが、述べられていないからである。むしろ、重要なことは、「アフロデイト」から始まる影像の変化そのものを見ることだと思われる。なぜならば、変化していくこと自体が影像そのものの性質だと言えるからである。したがって、ひとつの影像が様々な変奏を呈しながら、詩の世界を拡大していく様を捉えなければなるまい。

「地球創造説」の冒頭は、次の影像によつて始められている。

両極アル蟬ハアフロデイトノ縮レ髪ノ上デ音ヲ出ス

「男モ動物モ凡テ海ノヤウニ静カニナル

アフロデイトノ夏ノヘンカハ

細菌ノヤウニ男性デアル^(四)

「蟬」は、日本の伝統的な美意識において詠われたのなら、たとえば芭蕉が「閑かさや岩に染み入る蟬の声」と詠んだように、周囲の静寂を際立たせるものであると同時に、夏の暑さや生命力を強調しつつも、反面、生命のはかなさを表わすものであると言える。あるいは、「地球創造説」の冒頭で登場した「蟬」もまた、静寂を強調し、一方で生命力を感じさせるものだと言えるかもしれない。だが、瀧口が描いた「アフロデイト」の髪の上で鳴く「蟬」は、ギリシア神話的な世界のなかに置かれているものなので、全面的に日本的な美意識を表わしているとは言いがたい。

このような「両極アル蟬」と、海の泡から生まれた美の神「アフロデイト」の影像から、「地球創造説」の世界は開かれていく。この「両極アル蟬」の影像は、南北両極を持つ地球の影像と重ね合わせることができよう。「アフロデイト」の髪の上に止まっている「両極アル蟬」が鳴き始めると同時に、「男モ動物モ」静かになったようである。すなわち、「男」や「動物」は、「両極アル蟬」が鳴き始めるまで、ざわめいていたことをうかがわせる。あるいは、波立っていた「海」が平穏に落ち着いたかのように、「男モ動物モ」、「静カニ」なつたと読めるかもしれない。すなわち、波立つ「海」のよきに、雑多なものがざわめいていた渾然一体としたもののなかから、「両極アル蟬」の声とともに「アフロデイト」の影像が現われたと読める。「アフロデイト」の出現によつて、雑多なものが渾然一体となつてざわめいている状態は、一転

して静まりかえったのだろうか。また、季節は「夏」であり、生命の繁茂する季節である。「アフロデイト」は夏の植物が繁茂し、「細菌」が増殖するように変化していくと読むことができる。

「蟬」は幼虫のときは地中で暮らし、成虫になると樹上で暮らす。よって「蟬」は、闇と光の循環を象徴するものでもある。また「蟬」は地中から地上に出て脱皮をし、成虫となるものであり、その意味において再生と不死の象徴でもあるので、「蟬」自体に変化する性質が認められる。また「蟬」は早朝から鳴き始めることから、曙と結びつけられている。ギリシア神話の曙の女神エオスと、その夫のエピソードも想起させようか。いずれにせよ、「蟬」はギリシアで太陽神アポロへの捧げ物とみなされている。

「蟬」はアポロ神に関連づけられるもので、引用部分での「男」、「男性」はアポロ神と繋がるとみなすこともできる。さらにギリシア神話の女神「アフロデイト」もアポロ神を導き出すのに役立っているようである。実際「地球創造説」では、「絶息セントスルアポロ神ノ呼吸」⁽¹⁰⁾「聖者ノヤウニ絶息セントスルアポロノ眼球」⁽¹¹⁾「彼ノ幼イ耳ヲ暖メニ来ル時ノアポロ神」⁽¹²⁾「アポロガ食事ヲシテキル」⁽¹³⁾など、アポロ神が四ヶ所に現われているのである。

このように、女神「アフロデイト」は、影像の連なりの中に潜在している男神アポロ神へと変化し、その意味において両性具有の性質を示し始めているように読めるのである。「両極アル蟬」という表現のなかの蟬も、「両極」が男女の両性を示しているとも読め、したがって両性具有の蟬だという印象を与えることから、「アフロデイトノ夏ノヘンカ」とは、女性的なものと男性的なものとの融合を示しているとみなすことも可能だろう。いずれにしても、「地球創造説」の冒頭部分は、「アフロデイトノ夏ノヘンカ」を示しているのであり、「アフロデイト」を、海という渾然一体のもののかから生まれ出たばかりの影像だと読むこともできるので、この「地球創造説」という詩は、まさに変化変容していく影像それ自体を描いた作品だとみなせるのである。

さて、瀧口は写真において、変化の相を一瞬にして定着したものを重視している。「自然のオブジェ」的特徴的な例を、

写真とともに提示している「植物の記録」(『フォトタイムス』、一九三九年一月)⁽¹¹⁾というエッセイにおいて、瀧口はプロスフェルトの「とりかぶと」の写真を取り上げて、それに「希臘神話のアポロンに追はれて月桂樹に変化した女神ダフネの容姿⁽¹²⁾」を見出している。アポロンから己の純潔を守ろうとして、手を振りかざしたまま停止してしまったかに見える物体の形態は、彫刻的であると言えようか。いわばこの「とりかぶと」は、ある瞬間で動きを止めたものであつて、そこに変化の様相そのものを含んでいる。この点において、それに「ダフニ」を見出すことは十分あり得ることであろう。なぜなら、「ダフニ」は、ローマの恋愛詩人オウィディウスが紀元八年頃には完成させていた『変身物語』に登場している女性だが、このほかにも瀧口は彼の詩において、『変身物語』で語られた変化をしばしば描いており、それらには瀧口が関心を示していた、いわば変化するものとしての影像そのもののイメージが託されているとみなされるからである。

いくつか例を挙げると、瀧口は、一九二九年詩作品「TEXT ÉVANGÉLIQUE」や、「貴下は翡翠が浴室の雪崩の上でNiobeのやうに哭いてゐるのを見たのか?」と、『変身物語』で語られているニオベを詩に描いている。ニオベは、彼女の慢心に対する女神の怒りによって、夫と子供たちを殺された悲しみから、大理石の像に変身してしまったのだ。引用にある「翡翠」に関しては、一九三〇年「TEXTES II」において「新鮮な寝棺の翡翠は雌雄で飛び立つだらう」というように描かれている。この「雌雄で飛び立つ」「翡翠」は、海に浮かんだ夫ケユクスの亡骸に駆け寄ろうとした瞬間に、翡翠に変身したアルキュオネの話を想起させようか。『変身物語』では、神々の同情を受けて、ケユクスも生き返つて、翡翠となり、夫婦で連れ立って飛ぶ姿が描かれているのである。さらに、一九三六年「七つの詩」のなかの一つの、「マン・レイ」という詩で描かれた、「光の裸体／彫像にはほのぼのと／血液が走るだらう」という部分に描かれた、彫像に血液が通う表現に示唆された変容は、象牙を刻んで彫つた乙女の像に恋をし、彫像に似た乙女を妻にしたいという神への祈りが受け入れられて、彫像が生身の人間に変身したという、ピグマリオンの話を思わせよう。

そればかりではなく、瀧口は空を流れていく雲を眼で追っていた赤ん坊の頃から変化していく影像に心を奪われていた。それは、子供の頃に見た次第に混ざり合っていく水彩絵の具の色、青年期に体験したブレイクの詩のなかの生き生きと動く影像⁽¹⁸⁾、詩に描いた変容する女性の影像、そして疾走する花の影像、千手観音像に見出した彫像から生身の女性への変身⁽¹⁹⁾、吸取紙を使った水彩画の試みにおいて見たインクが滲んでいく様子など、これらの、瀧口が見て、書いて、描いたものたちは、いわば、変化を本質としている影像そのもののイメージとでも言うべきものであったのであろう。それゆえに瀧口が、定着したイメージにいつまでも拘ることは決してなかったはずである。というのも、「ひとつのイメージについて語ることは、釣りあげた魚のことを語るようなものだ⁽²⁰⁾」という言葉に、瀧口の影像観がよく現われているからである。つまり、影像は水の中で泳ぎ回る魚のように、一つの場所には留まらない。たとえ影像を魚のように釣り上げて、それを何かの媒体に定着させることができたとしても、その影像は既に変化という影像本来の性質を失っており、釣り上げられた魚同然に、影像としての生命を失ってしまっているのである。

では、瀧口は影像の拡がり・変化の様相だけを捉えたかったのだろうか。

一九六一年九月、瀧口は日本橋画廊で開かれた若狭暁男展に際してエッセイを寄せている。このエッセイで「絵画はどこから発生するのだろうか」という問いを巡って、若狭という「画家の秘密」について綴られているのだが、一方で、まさに瀧口は若狭の作品と対話しながら瀧口自身の影像の「秘密」を吐露している。

若狭氏はいまのところミニアチュールのような作品に固執しているように見えるが、私はそこに風や炎、あるいは長い吐息や大樹の身ぶるいのようなものを感じることがある。もっとも身近なものによって巨大なものに近づく心像の秘密を、この人の絵に感じはじめている。すべての葉脈が、すべての枝が、すべての幹が、ひとつの言葉に帰し、それが紙の上に記録される、というような絵⁽²¹⁾。

瀧口が求めていた影像是、それを通して「風や炎、あるいは長い吐息や大樹の身ぶるいのようなもの」を感じさせるようなものであり、「身近なものによって巨大なものに近づく心像の秘密」を垣間見させてくれるようなものであることがわかる。つまり瀧口にとって重要なことは、影像によって、その影像の彼方に在る何ものかを感じ、捉えることなのである。

「巨大なもの」とは、「すべての葉脈」「すべての枝」「すべての幹」などという、いわば「大樹」に繋がるすべての影像を包み込み、それらが一体化しているような状態であるのか。そればかりか、世界における、あらゆる影像を抱きかかえて包み込んでいるような、渾然一体としているような状態でもあるのだろうか。そのようなものを、混沌と言ってもいいだろう。というのも、流れる雲や水鏡の見せてくれる影像のように、影像とはそのような混沌から生まれ、変化する。そして再び混沌へと回帰していくものだと思われるからである。すべての影像の源泉である混沌から、それぞれの影像が生まれると言えよう。したがってそれぞれの影像は、影像の源泉としての混沌の一部でもあるとみなせるのである。

あるいは、そのような影像の源泉は、瀧口が生涯を通して求め続けていた「真の現実」であり、そして「真実の存在」でもあり、また「無名の無知」でもあったのだろう。

言い換えれば、幼少期から瀧口が求めていた影像是「もつとも身近なものによって巨大なものに近づく心像の秘密」を垣間見させてくれるようなものであって、かつ「すべての葉脈が、すべての枝が、すべての幹が、ひとつの言葉に帰し、それが紙の上に記録される、というような絵」であったとみなされる。つまり瀧口にとって「心像の秘密」とは、「もつとも身近なものによって巨大なものに近づく」ことであるばかりではなく、影像が言葉となり、言葉が影像となることでもあったのである。

瀧口は、いわば、拡散していったイメージが、逆に収斂していくその先の、影像の起源の一点を捉えたかったのである。

ろう。幹へ、枝へ、葉へと、種から大木が成長していくように、影像もある起点から変化し続け、その意味において拡大していくのである。その一点は、いわば影像の種だとも言えよう。それでは、影像の種は、どこから生じるのか。影像の種が生まれる以前の場所である、「空所」・「源泉」とはどこなのだろうか。

② 〈根源的影像〉——絶対同質性としての

瀧口はその詩論「詩と實在」において、詩の生まれる以前の場所、詩の源泉について次のように述べている。

詩はユニークな無、あるいはそれを必ずしも二元的な立場からでなくて、論理的に無詩ということのできるものから出発するのは真実である。¹⁸⁾

詩（言葉）の源泉は、瀧口の場合、影像の源泉でもあったと言えよう。では、瀧口にとって、詩（言葉）・影像の源泉である「ユニークな無」とはどのようなものであるのだろうか。瀧口における「無」には、i 胎内・受胎との関連性を感じさせるもの、ii 混沌を感じさせるものという、少なくともふたつの性質を読み取ることができる。以下、それについて検証する。

まず、前者の、「無」と胎内・受胎との関連性について読み取っていききたい。

以下に引用する「雨」という詩は、本稿第三節において取り上げた「月」という詩とともに、一九二六年六月の『山繭』に発表されている。創作時期は「月」という詩と同時期とみなされる。

まあ

雨が遠国から歩いてきた。

古い墓場の国から

夜の床にゐる私の胸に

かんばしくまつかな花を一つ

置いてはしつていった。⁽¹⁸⁾

日本の伝統的な美意識では、たとえば小野小町が「花の色は移りにけりないたづらにわが身世にふるながめせしまに」⁽¹⁹⁾と詠んだように、雨（長雨）は「眺め」つまり物思いに耽ることに繋がっており、涙の縁語でもあり、鬱々とした気分を醸し出すものであると理解できる。大正時代にも、瀧口が愛読していた北原白秋（一八八五―一九四二）は、その詩において「雨……雨……雨……／雨は林檎の香のごとく、／冬の銀座に、わがむねに／しみじみとふる」「外はしとしと淡雪に／沁みて悲しむ雨の糸」⁽²⁰⁾（／は改行とする）と歌っていたが、ここでも雨は心にしみじみと染み込んでくる悲しみと繋がっていることがわかる。

そのように読めば、瀧口の詩における「雨」も、「私」を沈鬱な気分に関じ込めるものだということになる。だとすれば、「墓場」も陰鬱な雰囲気を増幅させるもののように読めるかもしれない。そして「私」の胸に残された「まつかな花」は、血の色を連想させないこともない。したがって「雨」という詩全体が、なにか沈鬱で不吉なものを漂わせているように読むこともできよう。

実際、詩人鶴岡善久（一九三六―）は、「雨」、「古い墓場」、「夜の床」、「まつかな花」と相次いで表われる言葉が、「つねに情緒の下降的な感懐にいろどられている」ことを読み取っている。すなわち「雨」は遠い国から歩いてきて、「夜の

床」にいる「私」の胸に「まつかな花」を置いて走り去り、その点において走行指向を持っているが、一方で「私」の「志向」はあきらかに停止し、「（私）は―引用者による）ひっそりと過去の方に沈んでいる」と鶴岡は指摘しているのである。⁽¹⁸⁾

確かに「雨」は、日本の伝統的な美意識から言えば、鬱々とした主情を感じさせるものであるとみなすことができ、また鶴岡の言うように、「雨」、「古い墓場」、「夜の床」、「まつかな花」という言葉の連なりは、沈潜的な雰囲気醸し出していると読むこともできるだろう。とはいえ、すでに象徴詩に傾倒して、言葉によって影像Ⅱ「心に見るイマージュ」を表出することを自覚していた瀧口が、ことさら日本的美意識や湿った感情を歌おうとは考えがたい。それよりもむしろ、瀧口が求めて止まなかった影像の点から、「雨」という詩を読み取ったほうが、彼の表現しようとした世界により接近できるのではないだろうか。

「雨」という詩は、先ず「まあ」という言葉から始まっている。「まあ」は副詞だとも感嘆詞だとも捉えることができるが、詩の冒頭に用いられており、この言葉だけが独立した行で用いられていて、修飾している言葉がないのだから、感嘆詞だとみなすことが適当だろう。「まあ」は女性が思わず発した驚きの気持ちを表していると読める。つまりこの詩は、遠くの方から「雨」が「歩いて」くるのを、女性である「私」が見ているところから始まっていると言えよう。瀧口のオートマティスムが自然現象によって活性化されることをふまえると、この詩における女性もまた、「雨」によって想像力を喚起されたのだろうか。その「雨」は「古い墓場の国から」やって来たという。「墓場」は死と結びつくと同時に、休息を示唆しようか。あるいは、次なる生を準備する場所であるのかもしれない。

さて、この詩では、一行目から二行目までが一まとまりの時間を表わし、ひとまずそこでひとつの光景が完了しており、三行目から六行目までが別の一まとまりの時間を表わし、詩全体を完結させているように読める。すなわち、二行目と三行目の間には、時間的な空白ができるのである。つまり、「雨」が歩いてきて、「私」のところにたどり着いたと

いう出来事と、「雨」が「私」の胸に「まづかな花」を置いて走り去ったという出来事との間に、いくばくかの時間が流れているということである。この空白の時間に、「雨」と「私」との間になにか交渉があったようにも読める。その交渉はどのようなもので、それによって「雨」は「私」に何をもたらしたのだろうか。

雨は植物に生命を与えるもので、生殖にも関わるものである。そのような生命原理としての「雨」と、女性である「私」との交渉によって、「私」の胸に「まづかな花」が残された。この「まづかな花」は、「私」にもたらされた生命を示していると言えなくもない。つまり、「私」の胸に置かれた「まづかな花」は、「私」の受胎を暗示しているとも読み取れよう。

というのは、瀧口の詩のなかには、しばしば受胎を思い描かせる影像が見られるからである。一九二九年三月の『詩と詩論』第三冊に発表された、自動記述風に綴られた詩「TEXTE ÉVANGÉLIQUE」では、「仙人掌の洗濯に一身を捧げる処女が彼の女の眼から虹のやうな受胎告知を受ける。彼の女も人並みに鯨をした花を持つてゐる」という箇所がある。「仙人掌」は、あるいはその多数の針が降り注ぐ雨を思わせようし、また「洗濯」も水を連想させるので、その点において雨と繋がると言えよう。「彼の女」が眼から受けた「虹のやうな受胎告知」とは、まさしく美しい影像を見たことを示していると言っても、さほどの外れではあるまい。「眼から虹のやうな受胎告知を受け」た「彼の女」には、「鯨をした花」つまり花の鯨がもたらされたと読める。その受胎によってもたらされた花とは、瀧口にとって、あたかも「鯨のごとくに彼に刻印された、求めて止まない影像であつたとも言えようか。それゆえに「雨」という詩で「私」の胸に残された「まづかな花」は、まさに「鯨をした花」であり、瀧口が求め続けている影像だったとみなされよう。

次に、眠っている「私」に「雨」がもたらしたものが、「かんばしくまづかな花」であつたことに注目してみたい。赤は生き生きとした印象を与える、眼を引く鮮やかな色であろう。血の色でもあり、生命を感じさせもする。西欧では、復活祭に赤い色を塗った卵を用いることもあり、再生の象徴でもあつて、一日毎、一年毎に死と再生を繰り返す太陽と

の関わりが深い。太陽の影像が、瀧口の作品に何度も現われていることを鑑みると、それは彼にとって非常に重要な影像の一つであるとみなせよう。⁽¹⁸⁾

この「まつかかな花」は、「かんばしく」、つまり馥郁とした香りを漂わせている。この花の香りは目で見えることは出来ず、漠としたものだが、漠としてでも、しかしそこに在るものである。香りは花を源としてふくらみ、広がっていく。「雨」が「私」にもたらした「まつかかな花」は、そこから芳醇な香りのようなものを発する源なのである。「まつかかな花」は視覚的な影像であるが、香りはこの影像を源としている。すなわち、「かんばしくまつかかな花」を起点として、視覚と嗅覚との共感覚によって広がる世界を捉えることも可能であろう。もちろんそのような、ひとつの影像から拡大していく世界、そして影像と他の感覚とが共鳴し合うような世界は、瀧口にとって憧憬する世界そのものであったと言えるか。

一方、雨は天上から降り注ぐもので、天の力の降下であり、人間に与えられる霊的な啓示の象徴だとみなすこともできる。したがって、「私」を襲い、「私」に「かんばしくまつかかな花」をもたらした「雨」は、「私」に芸術的なインスピレーションを与え、影像をもたらしものとも捉えられる。

ここで、「雨」が「遠国」という、「私」から遠く離れた場所からやって来たことにも注目したい。

「遠国」は、この「雨」という詩の創作時期（一九二〇年頃）に愛読していた上田敏（一八七四～一九一六）の『海潮音』（一九〇五年）中のブッセの詩にある、「山のあなたの空遠く／『幸』住むと人のいふ」⁽¹⁹⁾と歌われた、「山のあなた」のような場所、つまりそこは「幸」が存在する場所なのかもしれない。また、やはりその頃瀧口が耽読した蒲原有明によって訳された、ブレイクの詩「ああ日ぐるまや」（蒲原有明『独絃哀歌』、一九〇三年）では、「ああひぐるまや、日のあゆみ／ひねもすかぞへ倦みつかれ、／旅行くみちのはてといふ／うまし黄金の国を趁ふ」⁽²⁰⁾と歌われていた。ブレイクの向日葵の花はいつも太陽の方を向き、太陽を追い続け、旅路の果て、つまり人生の涯にあるという神の住む「黄金の国」

を恋焦がれているのである。向日葵は、いつ「黄金の国」へ行ける日が来るのかと、日数を一日中数えている。このように、「遠国」は、人が求めてやまないものの存在する場所であり、その意味において、ブレイクにとっては神の王国であつたのであろうが、瀧口にとっては、まさしく影像の王国だったのであろう。

さて、瀧口における「無」は、以上の考察の通り、影像が受胎された場所であり、生み出される以前の影像の在りかでもあろう。胎内との関連性も強いと思われる。

さらに瀧口が詩論「詩と実在」で述べていた、詩（言葉）・影像の源泉としての「ユニークな無」は、次のように言い換えられている。

虹色にかがやく真夜中、

何を待つのか、存在たちはざわめく。

在るということ、それは「存在」のほかの何ものでもない、すなわち無の心髄¹⁸⁾。

これは瀧口が一九六三年五月、東京画廊で開催された前田常作個展に寄せた文章である。ここで瀧口は、幾多の魚が群れ集まって、ある形を形成しているかのような様を描いた前田の作品を、「魚炎」に見立てて、それとの対話を綴っている。瀧口はこの文章で、影像を描くことに対する尽きることのない「欲望」を吐露しているのである。

真夜中、美しい虹色の光に満ちている場所、そこは瀧口にとって影像の王国だとも言えようか。そこは影像の源泉そのものであると同時に、瀧口にとっては言葉の源泉でもあろう。

この影像の王国は「存在」に満ち溢れている。「存在」たちは、形となって現われることを待っているのだろうか。あるいは言葉として現われることを待っているのだろうか。影像や言葉になる前の「存在」たちが、早く生まれ出たい

と願ひ、ざわざわ騒いでいるようである。人の役目は、「存在」で満ち溢れた影像の源泉から、「存在」を形あるもの（影像）としてこの世に送り出すことであろう。そしてざわめく「存在たち」に満ち溢れた混沌こそ、「無の心髄」と呼ぶにふさわしいものであって、それこそが瀧口における影像の源泉であった。しかもそれはまさに、影像の本質でもあると言える。なぜなら、影像とは混沌と同様、すべてのものを内包しているからである。

以上、瀧口の「無」と、胎内・受胎との関連性について見て来た。

次に、瀧口における「無」の、混沌との関わりについて考察する。本稿第二節で取り上げた、瀧口富治宛ての瀧口の書簡に、「絶対同質性」という表現があった。この「絶対同質性」は、やはり本稿第三節で取り上げた、奈良原一高の写真に対する感想を綴ったエッセイにおいて、「日々の慣習に磨り減らされてしまった同一性についての真の感性」という表現の中の、「同一性」と言い換えられている。このエッセイで、瀧口はギリシアの哲学者であるヘラクレイトス（紀元前五四〇年頃～紀元前四八〇年頃）の言葉とされる、「夜と昼とはひとつのものを引いている。ヘラクレイトスを手掛かりにして「絶対同質性」についての瀧口の考えを読み取り、混沌としての「無」に結びつきたい。

瀧口は一九七七年三月、前衛的華道家の中川幸夫（一九一八～二〇一二）にエッセイを贈っている。中川の作品を「狂花」とみなしてそれに物体を見出し、その上で「言葉と物と像との交互作用」に思いを馳せたこのエッセイにおいて瀧口は、

花と人間との分岐点はいつ、どこにあったのか。ふしぎといえばふしぎである。

「万物は魂と精とにみちている。」宇宙の薄明から発せられたようなヘラクレイトスの片言隻句がふと鮮やかに蘇ることがある。たとえば花に対するとき。⁽¹⁸⁾

と述べている。ヘラクレイトスは、対立するように見えるものでも、転変することによって同じ一つのものとなることをロゴスとみなした。たとえば、対立するもののようでも、昼は夜に、夜は昼に転じる。このように、万物は変化するが、その変化の過程を通じて結合し一体化する。つまり、すべては一なりということになる。瀧口にとって影像は、変化することにおいて、すべては一なりであつたと言えよう。瀧口がヘラクレイトスの「片言隻句」から「万物は魂と精とにみちている。」という句を引用したのは、この「魂と精」こそが、世界に漲る万物の源であることを言いたかったためであろう。「魂と精」から万物が生じているのであれば、この「魂と精」は、すべてのものを内包していると言えようか。そこに、すべてのものが、未分化なものとして在る状態を、混沌と言えないだろうか。すべてのものが在るが、一方でそれは未分化であつて、未だ形をなしていない状態は、まさしく「無」でもあろう。

あらゆる影像を抱きこんでいる影像の源泉において、「花と人間」とは絶対的に同質であると言える。影像の源泉から生まれ出た後に、「花」は「花」に、「人」は「人」になるのであろう。瀧口にとって「花と人間との分岐点」は、影像と人間の分岐点でもあつたに相違ない。

また「絶対同質性」とは、同じ影像でも場合によっては見え方が違うことにも関連していると思われる。全く別のものや、極端な場合正反対に見えるものも、実は同じ一つのものであり、その意味であらゆる影像は連続していると言えるのである。

この「絶対同質性」を、一中全、全中一の思想だと捉えれば、瀧口が十代の頃から愛読し、「最も影響を受けていた」とされるブレイクにおいても読み取ることができるであらう。

ここで、影像の母胎(源泉)から生まれたばかりの影像を、〈根源的影像〉と呼ぶことにしたい。「根源的」というのは、文字通り、ものごとを成り立たせる一番元になっている、という意味である。本論文で言う〈根源的影像〉とは、ある影像を成り立たせている原影像のことであり、それ自体はある影像によってしか存在を窺い知ることのできないよ

うなものである。いわば、影像の背後に在ってそれを支えているものとも言えよう。あるいは影像によって垣間見られる、いわゆる「実在」のようなものとも言える。

つまり「根源的影像」とは、影像の源泉から生れたばかりのものであり、はっきりした影像になる以前のものであると同時に、それぞれの影像の背後に存在して、それぞれの影像を支えているものである。瀧口にならって一本の木をたとえに用いれば、「根源的影像」は、まさに発芽の瞬間そのものであり、そこから影像が「葉脈」となり「枝」となつて「幹」に育ち、大木となっていく。「身近なものによつて巨大なものに近づく心像の秘密」を垣間見せてくれるのは、「根源的影像」に支えられた影像だけであろう。この「根源的影像」に支えられた影像によつて、人はプリミティブなものとも繋がり、また圧倒的な存在とも繋がることもできるだろう。そればかりか「根源的影像」は、あらゆる影像と繋がることができると言える。

すなわち「根源的影像」は、そこから瀧口の全宇宙が始まり、かつ、それによつて彼の全宇宙を捉えることのできるものである。そこから彼の影像が生み出され、生み出された影像から他の影像が拡がっていく。影像の逆向きの生成を考えれば、その「根源的影像」にすべての影像が収斂していくということになるうか。つまり、一つの中にすべてがあるのである。この意味において、それは「無」と同様に、「絶対同質性」という性質を持つていたのである。この「根源的影像」に少しでも近づくために、瀧口は「始原の風景」や「幼児の心に映る原象」を求めたのだと言えよう。

作曲家武満徹（一九三〇～一九九六）は、七〇年代初めに「充実した沈黙⁽¹⁰⁾」というエッセイにおいて、瀧口のデッサンに「創世記的な沈黙の瞬間」を認めている。武満は「芸術は、沈黙に対する人間の抗議」であるとみなす芸術的立場から、瀧口が描いたオートマティスムによるデッサンの意味について考え、「デッサンするという直接の行為によつて、詩人である瀧口氏は、神とともにありし言葉、神であつた太初^{はじめ}の言葉を再び手にしようとしたのではないか」と評し、瀧口の内的世界を開闢させる「太初^{はじめ}の言葉」としてのデッサンの重要性について示唆した。⁽¹¹⁾「太初^{はじめ}の言葉」については、

瀧口の以下の言葉によって、具体的に示されている。

はじめに言葉があった、とは果たしてほんとうだろうか。神様の言葉を権威づけるための伝説ではなかったのか。言葉をとおして、詩人は何をもとめる。

言葉をとおして、詩人はイメージを、しかも不可能のイメージをすらもとめる。
まるで無償の錬金術師のように⁽¹⁰⁾。

これは、一九六二年に、当時五九歳の瀧口が書いた文章の一部である。題は「影像人間の言葉」という。ここで言われている「イメージ」とは、「影像人間」である瀧口が求め続けた、影像^{イメージ}のことである。この「影像人間の言葉」には、生動する影像に直接結びつかず、不節操に用いられて、死語と化している詩人の言葉や、固定化した影像を安易に氾濫させた結果、限られた世界しか創造しなくなった芸術家に対する、瀧口の怒りが漂っている。だが「影像人間の言葉」は、この怒りのなから、詩と絵画に対する瀧口の強い希求の思いが伝わってくる文章である。瀧口はこの文章で、詩人や芸術家の使命について、全身全霊を込めて影像を追求するべきであると主張しているのである。

瀧口は、旧約聖書・創世記の冒頭部分はもちろん、新約聖書のヨハネによる福音書第一章第一節から同章第四節にかけて言われているような天地創造の説——神が言葉を発することで世界が始まるという——をたとえにしたのだろう。彼自身の天地創造の起源に、言葉に代えて影像を設けようとしたのが看取できる。影像は、瀧口にとって、あたかも神の言葉と同じようなものだった。それゆえに、瀧口にとって、言葉は影像そのものでもあった。瀧口に言わせれば、はじめに影像があった、万物は影像によって成ったということなのである。このような考えが、瀧口の芸術観を支えていたことがうかがえるのである。

いや、むしろ瀧口は、彼の世界を切り開いていくような影像を追い求め続けたのだ、とすることもできるだろう。そのような影像は、影像によつてしか捉えられないものによつて支えられている。瀧口は影像によつてしか捉えられない、影像の向こう側にあるもの——「不可能のイメージ」であり、〈根源的影像〉であるもの——を確信して、それを求め続けたのである。言わば、「不可能のイメージ」を手に入れようとすることは、万物の起源である、第一質料^{プリマ・マテリア}を希求し続けた「無償の錬金術師」の作業のように、果てしない実験であつたのかもしれない。

瀧口は、言葉に先立つて存在している影像を、言葉を媒介にして形あるものにし、具体的に定着する願望を抱いていた。かつまた瀧口は、そこから彼の全世界が始まつていくような影像を生み出す願望を抱いていた。これらの願望は、瀧口が彼の芸術の根本に据え続けたものであるとみなされる。なぜなら、本稿で述べてきたとおり、彼は全生涯に亘つて、そのような影像に対する憧憬を語り、芸術における影像の重要性を主張していたからである。

「ことば、ことば、ことば、それをいくたび繰返しても、口実にはならぬ。一語には及ばない」という瀧口自身の心中の吐露が示すとおり、瀧口は、彼が受胎すると同時に刻印された、ただ一つの「花」である影像＝言葉を求め続けたのである。

結 び

本稿では、影像と瀧口の関係について、多くの先行研究・批評が読み取り、主張していることを分析した上で、瀧口自身の言葉によつて検証した。影像を焦点とした瀧口研究の共通認識の輪郭は提示できたと思う。とはいえ、今後、筆者を含め、それぞれの研究者が瀧口の個々の作品についての作品論を積み上げていき、そうすることによつて、研究の共通基盤を、さらに確かなものとしていかなばなるまい。

本稿は、あくまでも多くの先行研究・批評が読み取っている、瀧口と影像との関係性——瀧口と影像は、いかに結びついているか——を観点としているものであり、もちろん、瀧口研究において、他の重要な観点を見出すこともできよう。それぞれの観点における共通認識の提示と、瀧口の具体的作品を通しての、その共通認識の吟味・検証、時には反論の提示などによって、瀧口研究を深化させていくのが、この研究全体の課題であろう。

注

- (1) 拙稿「瀧口修造研究・批評の分析——瀧口はどのように読まれて来たか(1)・(2)——」『北海学園大学人文論集』第五十八・五十九号(二〇一五年三月・八月) 参照。
- (2) 瀧口修造「夢の王族」『新興芸術』第四号、一九三〇年一月。
- (3) 瀧口修造「夢の王族」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一一)』みすず書房、一九九一年(一四三頁)。
- (4) 瀧口修造「超現実造型論」『みずゑ』、一九三六年九月。
- (5) 前掲書、瀧口修造「超現実造型論」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一一)』(四八〇頁)。
- (6) 瀧口修造「現代詩と絵画」『現代詩講座 第一巻』創元社、一九五〇年。
- (7) 瀧口修造「現代詩と絵画」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(八)』みすず書房、一九九一年(二〇頁)。
- (8) 瀧口の言葉を敷衍すれば、影像とは、心に思い描くものであるが、美術・文学作品などによって喚起されて、外的対象において見出せるものということになる。外的対象そのものではないが、それにおいて見出される、心に描かれたものでもある。瀧口は「影像」以外に「幻影」、「幻像」、「ファントム」、「イマージュ」、「像」、「原象」、「心像」等様々な言葉を用いて、いわゆる「イメーヅ」ということを言い表わしているが、本論文では「影像」に統一し、引用箇所は原文通りとする。また、表記の上では「映像」が一般的かもしれないが、瀧口自身が「影像」という表記を好んで多用していることをふまえ、本論文でも「影像」

を用いる。なお、本論文第二節において用いている「幻像」という言葉は、実際には存在していないものが、あたかも存在しているかのように眼前に見えている（と感じている）像のことであり、いわゆる幻のことである。これについても、引用箇所は原文通りとする。

- (9) 渡辺広士「瀧口修造と小林秀雄」審美社、一九七六年。
- (10) 渡辺広士「瀧口修造と小林秀雄」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造 別巻』みずず書房、一九九八年（四七七～四七八頁）。
- (11) 渋澤孝輔「瀧口修造論」『本の手帖』、一九六九年八月。
- (12) 前掲書、渋澤孝輔「瀧口修造論」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造 別巻』（三八六頁～三八七頁）。
- (13) 瀧口修造「貝殻と詩人」『蠟人形』、一九三七年四月。
- (14) 瀧口修造「貝殻と詩人」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一二）』みずず書房、一九九三年、（一四～一五頁）。
- (15) 松浦寿夫「この震える手 瀧口修造の美術批評」『現代詩手帖』〈特集瀧口修造・新読解〉、一九九一年三月。
- (16) 同書（五五頁～五七頁）。
- (17) 瀧口修造「狂花とオブジェ」『アトリエ』、一九三八年六月。
- (18) 前掲書、瀧口修造「狂花とオブジェ」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一二）』（三三五～三三六頁）。
- (19) 前掲書、瀧口修造「詩と実在」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一一）』（二二七頁）。
- (20) 大平具彦「瀧口修造論ノート」『非』三号、一九八九年。
- (21) 同書（三〇～三六頁）。
- (22) 前掲書、林浩平「死のひと・瀧口修造」『非』三号。
- (23) 同書（二〇～二六頁）。
- (24) 前掲書、守中高明「透明と痕跡 瀧口修造の場処」『現代詩手帖』〈特集瀧口修造・新読解〉。
- (25) 同書（六八～六九頁）。

- (26) 鍵谷幸信「文学を拒むポエジーの自立」『現代詩手帖』、一九七四年一〇月。
- (27) 同書(五〇六頁)。
- (28) 瀧口修造「夢の記録」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(三)』みずず書房、一九九六年(一八〇頁)。
- (29) 瀧口修造「夢の記録」『ユリイカ』、一九五七年一〇月。
- (30) 前掲書、瀧口修造「夢の記録」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(三)』(一八二頁)。
- (31) 瀧口修造「記号について」『サロン・ド・ジュワン七回展カタログ』銀座画廊、一九五六年十一月。
- (32) 瀧口修造「記号について」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(四)』みずず書房、一九九三年(一六頁)。
- (33) 瀧口修造「物々控」『美術手帖増刊号』、一九六五年四月。
- (34) 前掲書、瀧口修造「物々控」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(四)』(一九七頁)。
- (35) 同書(二〇二頁)。
- (36) 瀧口修造「ことば 空閑俊憲に」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(五)』みずず書房、一九九四年(一七八頁)。
- (37) 瀧口修造「通りすぎるもの……」瑛九の会編『眠りの理由』十四号付録、一九六六年五月。
- (38) 前掲書、瀧口修造「通りすぎるもの……」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(四)』(二二五頁)。
- (39) 同右。
- (40) 前掲書、瀧口修造「アララットの船あるいは空の蜜へ小さな透視の日々」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(五)』(六一頁)。
- (41) 前掲書、瀧口修造「雲の収斂 彷徨観想者の手稿」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(五)』(二〇二頁)。
- (42) 窪田般彌「瀧口修造の詩的実験」『現代詩手帖』一〇月臨時増刊、思潮社、一九七四年十月(一八九頁)。
- (43) 同書(一九〇頁)。
- (44) 同書(一八九頁)。
- (45) 飯島耕一「シュルレアリスム詩論序説」『飯島耕一・詩と散文(二)』みずず書房、二〇〇二年(二四〇頁)。

- (46) 大岡信「瀧口修造の永久運動」『現代詩手帖 特集瀧口修造・新解説』思潮社、一九九一年三月（一六頁）。
- (47) 小谷内郁宏「瀧口修造における詩法の転機について」『静岡産業大学国際情報学部研究紀要』vol.12 二〇〇三年二月（八五頁）。
- (48) 同書（八七頁）。
- (49) 瀧口修造「詩と絵画について」『新造型』、一九三六年九月。
- (50) 前掲書、瀧口修造「詩と絵画について」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一一）』（四七四～四七五頁）。
- (51) 渋谷龍彦「卵型の夢 瀧口修造私論」『本の手帖』、一九六九年八月。
- (52) 前掲書、渋谷龍彦「卵型の夢 瀧口修造私論」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造 別巻』（三八〇頁）。
- (53) 岡田隆彦「娑婆で見た瀧口修造」『本の手帖』、一九六九年八月。
- (54) 前掲書、岡田隆彦「娑婆で見た瀧口修造」『コレクション・瀧口修造 別巻』（三九七頁）。
- (55) 同書（三九八頁）。
- (56) 田辺徹「アーニー・パイルから『ミロの星とともに』まで」『みずず』、一九七九年九月。
- (57) 前掲書、田辺徹「アーニー・パイルから『ミロの星とともに』まで」『コレクション・瀧口修造 別巻』（六六四～六六五頁）。
- (58) 「大岡信、瀧口修造往復書簡」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一一）』みずず書房、一九九一年（四四五頁）。
- (59) 同書（四四八頁）。
- (60) 前掲書、瀧口修造「冬」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一一）』（一一頁）。
- (61) 前掲書、瀧口修造「幻想芸術の機能」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一一）』（一六五頁）。
- (62) 同書（一六七頁）。
- (63) 同書（一六四～一六五頁）。
- (64) 前掲書、瀧口修造「物体の位置」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一一）』（三七六～三七八頁）。

- (65) 巖谷國士「瀧口修造とデカルコマニー」『太陽』四月号、平凡社、一九九三年四月。
- (66) 同書(二二～二五頁)。
- (67) 前掲書、瀧口修造「私も描く」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一)』(四〇三頁)。
- (68) 同書(四〇四頁)。
- (69) 瀧口修造「私の映画体験」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(六)』みずず書房、一九九一年(二七三頁)。
- (70) 前掲書、瀧口修造「濱口富治に」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(五)』(五〇頁)。
- (71) 同右。
- (72) ウィリアム・ブレイク作、松島正一編『対訳 ブレイク詩集』岩波文庫、二〇〇四年(三一九頁)。
- (73) 前掲書、土渕信彦「彼岸のオブジェ」『太陽』四月号。
- (74) 同書(八五～九一頁)。
- (75) 前掲書、瀧口修造「マンレイ MAN RAY」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一)』(二三五頁)。
- (76) 前掲書、瀧口修造「月」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(二)』(三～四頁)。
- (77) 瀧口修造「不思議の国異聞」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(五)』(二六～二七頁)。
- (78) 瀧口修造「物体の位置」の初出は「物体と写真——特にシュルレアリスムのオブジェに就て」というタイトルで、一九三八年八月『フォトタイムス』に掲載されたものである。本論文では一九六二年美術出版社から刊行された瀧口修造『近代芸術』を底本としている、『コレクション・瀧口修造(二)』(みずず書房、一九九三年)から引用する。
- (79) 前掲書、瀧口修造「物体の位置」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(二)』(三七六頁)。
- (80) 前掲書、瀧口修造「写真と超現実主義」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(二)』(二五五頁)。
- (81) 瀧口修造「植物の記録」『フォトタイムス』、一九三九年一月。
- (82) 前掲書、瀧口修造「前衛写真試論」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(二)』(五三二頁)。
- (83) 前掲書、瀧口修造「詩と実在」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一)』(二二六～二二七頁)。

- (84) 前掲書、瀧口修造「詩と現実」『コレクション・瀧口修造（一一）』（二三九～二四〇頁）。
- (85) 吉増剛造「瀧口修造を読む」『三田文学』、一九七三年四月。
- (86) 前掲書、吉増剛造「瀧口修造を読む」『コレクション・瀧口修造 別巻』（四三七頁）。
- (87) 前掲書、瀧口修造「表紙のことば」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（五）』（四五頁）。
- (88) 土方巽「線が線に似てくるとき」『現代詩手帖』一〇月臨時増刊、一九七四年号一〇月。
- (89) 前掲書、土方巽「線が線に似てくるとき」『コレクション・瀧口修造 別巻』（五二二頁）。
- (90) 瀧口修造「けれども曼荼羅は旅している」前田常作展、東京画廊、一九七六年四月。
- (91) 前掲書、瀧口修造「けれども曼荼羅は旅している」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（五）』（一九四頁）。
- (92) 同書（一九五頁）。
- (93) 谷川晃一「眼の探求者」『現代詩手帖』一〇月臨時増刊号、一九七四年一〇月。
- (94) 前掲書、谷川晃一「眼の探求者」『コレクション・瀧口修造 別巻』（五二八～五二九頁）。
- (95) 前掲書、瀧口修造「自作展」に寄せた無題の文章 大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（四）』（九九頁）。
- (96) 瀧口修造「手が先、先が手」『季刊トランソニック』第二号、一九七四年四月。
- (97) 前掲書、瀧口修造「手が先、先が手」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（五）』（一二七頁）。
- (98) 前掲書、瀧口修造「若狭暁男に」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（四）』（一〇二頁）。
- (99) 前掲書、瀬尾育生「影像のイノセンス 瀧口修造の書法」『現代詩手帖』〈特集瀧口修造・新読解〉。
- (100) 同書（三〇～三五頁）。
- (101) 前掲書、岡田隆彦「想像の鏡を潜る 瀧口修造における影像と言葉」『現代詩手帖』一〇月臨時増刊号、一九七四年一〇月。
- (102) 同書（四一～四五頁）。
- (103) 前掲書、瀧口修造「断片」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一一）』（五五三頁）。
- (104) 前掲書、瀧口修造「地球創造説」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一一）』（五五三頁）。

- (105) 同右。
- (106) 前掲書、瀧口修造「仙人掌兄弟」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一一)』(五六六頁)。
- (107) 澤正宏「瀧口修造論——テキストを生成する言葉の試み」澤正宏・和田博文編『日本のシュールレアリスム』世界思想社、一九九五年(一一四頁)。
- (108) 前掲書、瀧口修造「地球創造説」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一一)』(五五三頁)。
この「地球創造説」の冒頭部分は、松浦寿輝によってフランス語に翻訳されたものが、ボンビドー・センター刊行の *JAPON DES AVANT GARDES 1910-1970* (Centre Pompidou, 1986.) に掲載されている。松浦による原典初出は Hisaki MATSURA, *Shūzō Takiguchi et le surréalisme au Japon*, (Melusine, Lausanne, l'Age d'homme, no.3, 1982.) など *JAPON DES AVANT GARDES 1910-1970* には、他に東洋美術研究者ヴェラ・リンハルトヴァによる瀧口修造の解説とともに、大岡信「詩人瀧口修造」(『瀧口修造と戦後美術』富山県立近代美術館、一九八二年) というエッセイと、瀧口修造「私も描く」(『芸術新潮』一九六一年五月) というエッセイが、それぞれフランス語に翻訳されて掲載されている。以上の事実は、千葉宣一氏の御指摘と御蔵書によって確認できたものである。感謝申し上げたい。
- (109) 女神エオスは、人間の絶世の美男子ティトノスを見初め、彼をさらった。ゼウスに頼み、ティトノスを不死にもらったが、不老を授けてもらわなかったので、ティトノスは次第に醜く老いていった。エオスはそれを見るに堪えず、ティトノスを閉じ込めたが、彼は干からびて小さくなっていき、ついに蟬となってしまった、というエピソードである。
- (110) 同書(五五四頁)。
- (111) 同右。
- (112) 同右。
- (113) 同書(五五七頁)。
- (114) 瀧口修造「植物の記録」『フォトタイムス』、一九三九年一月。
- (115) 瀧口修造「植物の記録」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一二)』みすず書房、一九九五年(三一頁)。

- (116) 前掲書、瀧口修造「書くことと描くこと」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(三)』(二〇二頁)。
- (117) 同書(二〇三頁)。
- (118) 前掲書、瀧口修造「六月の日記から」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一一)』(八頁)。
- (119) 前掲書、瀧口修造「手 唐招提寺千手観音に題して」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一二)』(七五三～七五四頁)。
- (120) 前掲書、瀧口修造「私も描く」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一)』(四〇五頁)。
- (121) 一九六二年、南画廊において開催された、瀧口の自作展に自ら寄せた詩句。引用は、大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(四)』(一九九三年(二一九頁))。
- (122) 前掲書、瀧口修造「若狭暁男に」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(四)』(二〇二頁)。
- (123) 同書(二〇三頁)。
- (124) 前掲書、瀧口修造「詩と現実」『コレクション・瀧口修造(一一)』(一三九頁)。
- (125) 前掲書、瀧口修造「仮説の運動 あるひは形而上学の奇跡 上田敏雄に」『コレクション・瀧口修造(一一)』(一六五頁)。
- (126) 前掲書、瀧口修造「絶対への接吻」『コレクション・瀧口修造(一一)』(六〇〇頁)。
- (127) 前掲書、瀧口修造「若狭暁男に」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(四)』(一〇三頁)。
- (128) 前掲書、瀧口修造「詩と実在」『コレクション・瀧口修造(一一)』(二二七頁)。
- (129) 前掲書、瀧口修造「雨」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一一)』(三頁)。
- (130) 『古今和歌集』より。
- (131) 北原白秋「銀座の雨」『東京景物詩』東雲堂書店、一九一三年。
- (132) 前掲書、鶴岡善久「瀧口修造論 日本シュルレアリスム詩運動の流れのなかで」『現代詩手帖』一〇月臨時増刊(二二三頁)。
- (133) 前掲書、瀧口修造「TEXTE ÉVANGÉLIQUE」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一一)』(五七三頁)。なお、引用のほかにも、瀧口は一九二九年七月「詩神」に発表された「DOCUMENT DOISEAUX」という詩において「私の奇蹟は鈴実りの天の金剛石を懐胎することであつた」(『コレクション・瀧口修造(一一)』(五七四～五七五頁))、受胎した私は明るい蠟

燭を喜悅と共に海中に携へてゆく」(同書、五七五頁)などの表現を用いている。

- (134) 瀧口修造「amphibia」(『馥郁タル火夫』ヨ、一九二七年二月)、同「地球創造説」(『山繭』第三四号、一九二八年一月)、同「実験室における太陽氏への公開状」(『文学』、第一書房、一九二九年一月)、同「詩と實在」(『詩と詩論』第一〇冊、一九三一年一月)等、枚挙にいとまがない。なお、拙稿「瀧口修造のシネ・ポエム『卵のエチュード』——サルバドル・ダリによる啓示とその超越」(『北海学園大学人文論集』第六十号、二〇一六年三月)において、瀧口における太陽の影像について考察し、その象徴性の一端を明らかにしたので、参照していただきたい。

- (135) ブッセ作、上田敏訳「山のあなた」上田敏『海潮音・牧羊神』角川文庫、一八版、一九六四年(四四頁)。

- (136) プレイク作、蒲原有明訳「ああ日ぐるまや」『現代日本文学全集(一五)』筑摩書房、一九六七年(三三一頁)。

- (137) 前掲書、瀧口修造「魚炎 前田常作に」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(四)』(一四三頁)。

- (138) 前掲書、瀧口修造「狂花思案抄 中川幸夫氏に」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(五)』(二二六―二二七頁)。初出は『中川幸夫作品集 華』求龍堂、一九七七年三月。

- (139) 同書(二二八頁)。

- (140) 武満徹「充実した沈黙」『音、沈黙と測りあえるほどに』新潮社、一九七一年。

- (141) 前掲書、武満徹「充実した沈黙」『コレクション・瀧口修造 別巻』(四二九―四三二頁)。

- (142) 前掲書、瀧口修造「影像人間の言葉」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(四)』(一一五頁)。

- (143) C.G.ユング著、池田紘一・鎌田道生訳『心理学と錬金術 II』人文書院、一九七六年(二三八頁)。

- (144) 前掲書、瀧口修造「雲の収斂 彷徨観想者の手稿」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(五)』(九二頁)。