

タイトル	瀧口修造、ジョアン・ミロ共著『手づくり諺ジョアン・ミロに』における「諺」の分析：詩と絵画の結婚の一側面として
著者	秋元，裕子；AKIMOTO, Yuko
引用	北海学園大学人文論集(62)：316(一)-271(四六)
発行日	2017-03-31

瀧口修造、ジョアン・ミロ共著『手づくり諺 ジョアン・ミロに』における「諺」の分析
——詩と絵画の結婚の側面として

秋元裕子

はじめに——瀧口と「諺」

詩人・美術批評家瀧口修造（一九〇三～一九七九）と、二十世紀美術を代表するスペインの巨匠ジョアン・ミロ（一八九三～一九八三）との関係について、「他の誰にも増して親密な友情が成立し、また幾つもの美しいエピソードが存在している⁽¹⁾」と評されている。

確かに瀧口は、「世界で最初のミロに関する単行本⁽²⁾」である著書『ミロ』（アトリエ社、西洋美術文庫）を、一九四〇年三月に刊行しており、太平洋戦争間近、言論統制の強まった時期に、スペインの独裁政権に対して抵抗の姿勢を示していたミロに関する本を出版したことによって窺い知られるように、戦前からミロの芸術に対して強く魅せられていたことは間違いない。

とはいえ、二人が初めて会い、直接言葉を交わし合ったのは、一九六六年、東京の国立近代美術館（および京都別館）で開催された「ミロ展」のために、ミロが初来日した時であり、瀧口六十三才、ミロ七十三才の、両者共に芸術的に成熟した頃であった。ミロはこの時、瀧口の著書『ミロ』の存在を知り、その出版された当時の日本およびヨーロッパで

の戦争を巡る厳しい状況に思いを馳せたのか、「殊のほか驚き悦⁽³⁾」んだという。

奇しくもこの時、二人はそれぞれの若い日々深く関わった芸術運動、シュールレアリスムの指導者アンドレ・ブルトン（一八九六―一九六六）の計報に接しており、そのことによって、それぞれの歩んで来た芸術的道程に対する感慨とブルトンに対する追憶とが相俟って、友情を固く結んだのかもしれない。

加えてこの時、瀧口は「ミロの星とともに」という自作の詩を、フランス語に直してミロに贈っており、この詩によってミロに「詩人として遇⁽⁴⁾」されるようになったのだった。

二人の初対面から三年経った一九六九年七月、瀧口はミロから詩画集制作への協力を求められ、「短い句^{フレーズ}⁽⁵⁾」を所望されて、同年十一月、大阪万国博覧会（一九七〇三月一四日―九月一日）の会場に展示する陶壁画設置に立ち会うために二度目の来日を果たしたミロに、「手づくり諺」と題した幾つかの詩句を手渡したのであった。この詩画集の計画は、翌七〇年、『手づくり諺 ジョアン・ミロに／PROVERBES A LA MAIN A JOAN MIRO⁽⁶⁾』（バルセロナ・ポリグラフィ社）として実現した（以下、本稿ではこの詩画集を『手づくり諺』と表記する）。

瀧口がこの詩画集のためにミロに送った詩句「手づくり諺」（以下、本論文では「諺」と表記する）は、瀧口自身で創作した「諺」である。

瀧口の芸術全体における「諺」という形式自体の意味については、映像^{イメージ}⁽⁷⁾を巡る彼の芸術観を考える上で非常に重要な問題であると思われるので、別稿において取り上げ論じたい。

ともあれ、瀧口にとつての「諺」とは、『詩』という言い慣らされた形式から逸脱してしまう「正体のつかめぬ亡霊のような言葉」であるという。また、それは往来に落とされた「落としぶみ」の匿名性、他者を介した「附けぶみ」の媒介性、本来の完結した文章の外に書かれた「端しがき」の二次的創作性、書いたときは何らかの意味があったのかもしれないが、時を経て読み返してみると、書いた本人にも意味がわからなくなっている「らくがき」の無用性を示唆

している。⁽⁸⁾それはいわば、作者の創作意図や自我などといったものを超えていくことを重視した、「無名だからこそ普遍的なものに達することができる」というミロの芸術観と、共鳴し合うものなのであろう。

さて、瀧口の「諺」は、舞踏家土方巽（一九二八―一九八六）のための私家版詩画集（『あんま』アスベスト館、一九六八年）において最初に試みられた形式であり、瀧口が六九年に軽い脳卒中で倒れて以来、「曖昧な諺」というレッテルを貼ったノートに「日々それとなく書きとめてきたものの一部である」という。⁽⁹⁾ミロとの合作詩画集に載せられた「諺」は、そのノートから瀧口によって選り出されたものであり、瀧口に「短い句」^{フレーズ}を求めたミロの要望に合致したものであった。瀧口から「諺」を受け取って、ミロは『手づくり諺』に所収するリトグラフを制作したのである。

この詩画集『手づくり諺』における瀧口の「諺」について、詩人鶴岡善久（一九三六―）は、「権力と対峙する表現手段」であると捉え、「瀧口の生涯が投影されている」とみなしている。すなわち、瀧口は一九四一年に、いわゆる特高警察に検挙・拘留され、その時留置所でいくつかの俳句を詠んでいるが、鶴岡はそれらの俳句について、俳句の短詩形式特有の「機知、滑稽」・「風刺」を漂わす効果において、権力に対する「攻撃性」を見出し、その形式において「諺」との共通点を認めた上で「『諺』の遊撃性」を主張するとともに、「諺」が瀧口の病中に創作されたものであることを重視して、それらに瀧口の「生の危機の微妙な反映」を読み取っている。⁽¹⁰⁾

幾つかの「諺」には、瀧口の生涯の投影や実生活上の感情を読み取れることもあろうが、前述したとおり、「諺」は作者である瀧口にとっても「正体のつかめぬ」ものである以上、それらに作者の人生の反映を見ることに対しては、慎重にならざるを得ないであろう。

このように、鶴岡が瀧口の「諺」の中に、いわば、作者の精神・生活史の反映を捉えようとしているのに対して、日本文学研究者林浩平（一九五四―）は、瀧口の芸術における「原初的な物質イメージを愛好する傾向」⁽¹¹⁾を重視した上で、「無用性と無名性の貫かれたテキスト」としての、瀧口独自の「諺」形式に注目し、「主のないコトバ。それはまさしく

コトバでもありながらモノである」とみなして、物としての言葉——それは、表現主体の自我だとか既成の認識などといったものを表象する言葉の、対極に在るものであろう——を見出している。

確かに林の言うように、瀧口の芸術観において、精神に対する物質（物体）の優位性を認める、いわゆる唯物論的認識との共通性を読み取ることが可能であろう。¹⁴ その場合、物としての言葉は、何も表象しないゆえに読み手の解釈の及ばないものでもある、ということになるのか。

そうとはいうものの、詩画集『手づくり諺』に載せられた「諺」は、ミロの芸術とのコラボレーションに相応しいものを、瀧口が自ら選んだものであることは間違いない。しかも、かねてからノートに書きつけてあった「諺」を、そのままの形でミロに渡したのではなく、「少しばかりの即興」¹⁵をほどこしたということを鑑みて、ミロから受けた何らかの刺激が「諺」に反映していると見てよからう。それらの「諺」において、瀧口の芸術観とミロのそれとの反響が見出せても、不思議ではない。また、「諺」の確定的な解釈は難しいにしても、そこに描かれている影像と、それから開かれていく作品世界の輪郭を捉えることはできるのではあるまいか。言葉と絵画とは、影像——外的対象の世界であると同時に、芸術家の内的世界でもある——において結ばれると思われるからである。

本稿では、瀧口がミロの芸術を、どのように捉えていたのかを検証した上で、この共作詩画集における瀧口の「諺」に描かれている影像の分析を通して、それらの詩句とミロの芸術・絵画とが共同して創造する作品世界の一端を捉えたい。

1 瀧口のミロ理解

詩画集『手づくり諺』に関して論じた先行研究・批評では、瀧口とミロとの関係性について、この二人の共通性を強

調する傾向が見出せる。

日本文学研究者岩崎美弥子（一九六二～）は、瀧口の芸術観に「原始性と東洋的文化」⁽¹⁶⁾の結びつきという、ミロとの共通性を読み取り、一方美術批評家野田尚稔（一九七一～）は、瀧口の「諺」とミロの絵画において、「言葉を物質として扱う響き」⁽¹⁷⁾を見出している。両者とも、いわば瀧口とミロとの、芸術的な共鳴を強調しているのである。また、本稿冒頭でも取り上げたように、両者の人間性における共通点が結んだ、「親密な友情」を強調する傾向も見られる。

美術批評家岡田隆彦（一九三九～）もまた、そのエッセイ「ものの源泉へ——ミロと瀧口修造」において次のように述べ、両者の人間性および芸術的特質において共通点を見出している。

ジョアン・ミロと瀧口修造とは、内省的な性格や精神の自由を尊ぶ純粹無垢なところなど、人柄において共通点が少なくないが、それ以上に、ものの源泉にたちかえつて、表現に記号以上のものを求めようとする根本的姿勢において互いによく照応しているのである。⁽¹⁸⁾

ここで言われている「記号以上のもの」について、岡田は同エッセイで「通貨のような通り一遍の記号をこえたもの」と説明している。前述のとおり瀧口の場合それは、既成の認識などを表象する言葉の対極に在る、いわゆる物としての言葉なのであるが、ミロの場合は、物体の形象を極限まで簡略化して描かれた、太陽・月・星・鳥・女性などの像を言うのであろう。

岡田の見方では、人間性や芸術的特徴に共通性を持つ瀧口・ミロ両者が、その共通性ゆえに同調し合い、詩画集『手づくり諺』に寄せ合ったそれぞれの作品を通して、それらを見る者に対し「記号以上のもの」を示そうとしている、ということになる。そうであれば、この詩画集における瀧口の「諺」と、ミロの絵画（リトグラフ）との対話から生

まれる創造的作用は、あまり重視されていないように思われる。

と言うのも、瀧口は詩画集というものに対して、「詩人たちと画家たちの間の宿命的な愛の遊びとも儀式とも」⁽¹⁹⁾みなしっており、ミロもまた「絵画と詩とは恋のように、血の交換であり、用心も身の守りもかなぐり捨てた情熱的な抱擁なのだ」⁽²⁰⁾と述べているからである。瀧口・ミロ両者にとつての『詩画集』とは、芸術的に揺るがないそれぞれの立脚地点を固めている二人の芸術家の、何もかもかなぐり捨てて相対するかのような、作品同士の激しく抱擁し交わる場所なのである。その場所において、避けることのできない出会いから生じる、また歯止めのきかない、激しい「情熱的な抱擁」・愛の「儀式」などといった、言葉と絵画の濃密な関係性・交わりから生じる創造的作用を、捉えなければならぬのではあるまいか。そのような創造的作用は、二人の芸術家の人間性・芸術性における共通性ゆえの、単なる共感・同調といったものだけによって生まれるのではなからう。では、詩画集において、何が重視されなければならないのだろうか。

以下、詩画集における詩と絵画との関係性について、瀧口の考えを検証する。

瀧口は一九三六年、詩と絵画との交流の必要性と想像力の重要性を強調しているエッセイ「詩と絵画について」⁽²¹⁾において、イギリスの詩人・画家ウィリアム・ブレイク（一七五七～一八二七）の場合を取り上げ、次のように述べている。「特殊な想像力の革命家であつた彼（ブレイク——引用者による）の詩集は、当時のリアリズム画家の挿絵から免がれる幸運をもつた」⁽²²⁾。ブレイクは詩と挿絵を自身で手掛けることによって、言葉と絵画の濃密な関係性を示すことができた、というのである。ここで瀧口は、詩を絵によって忠実に再現することを重視してきた「リアリズム」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を、ブレイクにおいて見出している。瀧口はブレイクを通して、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、想像力の重要性を確信したのである。詩画集における詩と絵画は、想像力を媒介にして交わり、作品世界を拡げていくのであろう。

ブレイクの有名な詩句「一粒の砂にも世界を、一輪の野の花にも天国を見」⁽²³⁾を引けば、瀧口は「一粒の砂」というミ

ニマムな物質の中に、「世界」といういわば無限の宇宙を見出そうとしていたのである。そのことと同様に、固定的な意味や認識から解放された「物質」としての言葉の中に、果てしなく拡がる「世界」を読み取ることはできないのだろうか。いずれにせよ、詩画集において、想像力を介して詩と絵画が結ばれ、そこに創り出される宇宙を捕捉せねばなるまい。

ところで、前述した先行研究・批評において論じられているように、二人の芸術家それぞれの求めていたものは、本来に同じだったのだろうか。また、両者はともに無垢であることを重視し、「源泉」に立ち返ろうとしていたとしても、二人の芸術を生み出す「源泉」は、同じ事・物であったのだろうか。これらの点について考察するに先立って、瀧口がどのようにミロを受容し、理解したかを検証したい。

瀧口が初めてミロについて言及したのは一九二九年であり、それはダダイズムを揺籃として生まれ出たシュールレアリスムの歴史的経緯と、その理念・作品の紹介が述べられているエッセイ「ダダと超現実主義」（厚生閣書店発行の西脇順三郎著『超現実主義詩論』に付録として所収された）においてであった。瀧口はそこで、ミロの次の言葉を引用して、シュールレアリスムの芸術運動とミロの、独特の関わり方を紹介している。

異議なく、ひとつのアクションに帰するためには、つねに集団的努力が必要である。それにもかかわらず、私は信ずる、人は（略・引用者）、けっしてひとつのアクションに、すべてを賭して強要する兵營的規律にしたがいえないであろう、と。⁽²⁴⁾

要するに、シュールレアリスムの芸術運動に身を捧げて、その芸術運動を組織化し発展させ、大きなものしていくためには、時にその指導者による芸術理念の上での鉄則を守り、規律に従わねばなるまいが、ミロにそのような気持ちは

ないというのである。このミロの言葉のより具体的な内容が、瀧口訳のブルトン著『超現実主義と絵画』（厚生閣書店、一九三〇年）の、次の一節で述べられている。

彼（ミロ——引用者による）の天才があれほど偉大であつたのに今日迄靈感があれほど忠実にとゞまつてゐたのに、彼の作風があれほど独創的であつたのに、（略・引用者）狂気は凡てこのなかには少しも見られない。⁽²⁵⁾

シュールレアリスムの理念において重要なことの一つは、いわゆる理性に制御されている狂気⁽²⁶⁾の存在を認め、理性と狂気との止揚によって、新たな現実を見出そうとすることであると言えよう。しかし、ミロにはそもそも、そのような理性と狂気との対立に対する関心がないのであろう。とはいえ、いわゆる狂気はミロの作品に認められないものの、「天才」・「靈感」・「独創」の点において、ブルトンの眼を引いているのである。瀧口もまた、そのミロ受容の一番初めに、これらの点においてミロの芸術的特質を理解したと言えよう。言い換えれば、ミロは必ずしもシュールレアリスムの芸術理念を重視していたわけではないということである。

以上取り上げた、瀧口のミロ受容における最も初期に書かれた二つの文章（翻訳）は、一方はミロ自身の言葉を引用し、他方はブルトンの著作全体を翻訳したものであつたが、それらに対して、次に挙げるエッセイで、瀧口は自身のミロ観に触れている。

三〇年代に入つて、瀧口はしばらくミロについて言及していなかったが、一九三五年、コラージュやフロッタージュなどといったシュールレアリスム美術の方法や、新進気鋭の画家サルバドル・ダリ（一九〇四〜一九八九）の「二重心像」について解説したエッセイ「シュールレアリスム美術の新動向」（『セルパン』、一九三五年三月）において、紙面の都合で同エッセイでは詳細に取り上げられない旨を述べているものの、ミロの芸術的特質として「大洪水前期を夢見る

やうな澄明なグラフィズム⁽²⁷⁾」を指摘している。この言葉は、前述の瀧口の著書『ミロ』（アトリエ社、一九四〇年）でも取り上げられ、それが詩人ジョルジュ・ユニエ（一九〇六―七四）による比喩であることが明かされているが、ミロの芸術的特質を表わす言葉として、瀧口自身のミロ観を表明した初のエッセイ、および戦前の瀧口の代表的著作において繰り返し用いられていることを鑑みて、瀧口のミロ理解の核心を捉えていると見てもよからう。

「大洪水」とは、神の怒りによって、世界中のほぼ全ての生き物が流されたという、旧約聖書・創世記における、いわゆるノアの洪水を指すのであろう。そうであれば、瀧口のミロ理解を探るために、創世記を繙かなければなるまい。次節では創世記を手掛かりにして、瀧口とミロの芸術を生み出す「源泉」の違いについて考察したい。

2 ミロの「源泉」／瀧口の「源泉」

旧約聖書・創世記におけるノアの洪水と、それに至るまでのエピソードを、以下簡潔に示す。

天地創造を終えた神は、土の塵で最初の人・アダムを造ってエデンの園に置き、アダムを助ける者として、エバを造った。彼ら二人が蛇に唆されて神の命に背き、禁断の木の実を食べ、神のように善悪を知る者となったことにより樂園を追放された後、エバは身ごもり、長男カインと他の男子を生み、息子たちの子孫が地上に増え続けていった。ノアはそれらアダムの子孫の一人である。

地上に人が増えていくと、人の悪もまた増していった。神は地上に人を造ったことのみならず、あらゆる動物を造ったことを後悔し、それら全てを地上から拭い去ることを決めたのである。

ところが、神は、ノアだけを神に従う者であると認め、ノアに命じて、ノアの家族（ノアとその妻、三人の息子とそれぞれの子孫）と幾種類かの動物のつがい、箱舟に入らせてから洪水を起こし、四十日間地上を水で覆わせた。ノ

アの箱舟に乗り込んでいなかった生き物は、大地から拭い去られて、ことごとく息絶えた。

その後、神は雨を降り止ませ、地の上に風を吹かせたが、それによって水が引き始めて、箱舟はアラト山の頂に止まったのだった。

ノアは箱舟の窓から、初めにカラスを放ち、次に鳩を放って、地から水が引いたかどうかを確かめようとした。だが、まだ水は地を覆っており、最初に放った鳩は止まる場所を見つけれず、箱舟に帰ってきたが、その七日後に放った鳩は、嘴にオリブの葉を咥えて戻ってきた。それによって、ノアは地から水が引いたことを知ったのであった。

地がすっかり乾いてから、神はノアに箱舟から出るように言い、人間はもちろん、箱舟に乗っていた全てのつがいの生き物に、地に群がり、地上で子を産み、増えるように命じた。

ノアは神のために祭壇を築き、捧げものを献じたが、神はその捧げものの香りをかいで、人に対して大地を呪うようなことは二度とするまいと決め、すべての生き物と契約を立て、以後洪水によって地を滅ぼすことはしないと云ったのだった。以上が、創世記に描かれたノアの洪水と、それに至るまでのエピソードである。

この話を手掛かりにして、「大洪水前期を夢見るやうな澄明なグラフィスム」とは、どのようなことであるかを考えてみたい。

「大洪水前期」という表現が、一般的な語や術語として認められているかどうかは問わないとして、この言葉は「ノアの大洪水以前の」²⁹という意味であるという。瀧口がミロの芸術的特質について「すべて無用のものを剥ぎとっていく除去作用とでもいえるべき傾向であろう。これはかれの生来の潔癖によるだけではなく、外界の事物の世界を要素と象徴に還元しようとする本質的な意味で詩人的な洞察と直観にうらづけられて」³⁰いると捉えていることを鑑みて、「大洪水前期を夢見る」というミロが、よもや、人が増えると同時に悪などという、いわば無用物・不純物がはびこっていた状態に対して憧憬を抱いていたわけではあるまい。ミロの芸術的憧憬は、そのような無用物・不純物が蔓延する前の時代に向

いていたのであろう。一方、瀧口の言う「すべて無用のものを剥ぎとっていく除去作用」とは、「ノアの大洪水以前の」ある状態に対する憧れであると同時に、大洪水の後の、人を含むすべての生き物が、それぞれ最小限のつがいのみを残して、一掃されることをも言うのではあるまいか。そのような、いわば不純・不必要なものを一掃して、生き物の世界にとつて最小限の要素だけを残したかのような、洪水の後のすがすがしく澄み切った明朗さが、形象を極限まで簡略化していったところに捕捉できる像を描くミロの画風——グラフィスム *graphisme*——と、重なり合うのではないだろうか。そのような澄明さが、ミロの絵画等の芸術において、実際描かれたかどうかは不問にするが、少なくとも、そのようなものに憧れ、それを描きたいというミロの願望を、瀧口は捉えたのであろう。

そうであれば、ミロは、「大洪水以前の」、かつ、不純なものが一掃された洪水後の世界において、何を見出したのだろうか。それは、次のミロの言葉によつて窺える。次に挙げる引用は、一九七四年五月から十月に亘つて、パリ市立近代美術館等で開催されたミロの展覧会に際して行われた、フランス・エクスプレス誌によるミロに対するインタビューの、瀧口による翻訳である。ここでミロ作品において、「芸術に対する一種の憤激のようなもの」や破壊を感じるというインタビューの質問に対して、ミロは「ものの源泉にかえるための」破壊であると認めた上で、次のように語った。

——どのような源泉でしょうか？（インタビューの質問——引用者による）

ミロ 高貴、純粹、童心といったもの。一個人でなく、人間性の童心です。ぼくはいつも子供に較べられるけれど、あれは下らぬことだ。^①

あたかも、善悪を知る以前の人間の心性か、もしくは洪水後に不純なものが一掃された澄明な世界に降り立ったかのような、純粹無垢な人間の心性を、ミロは「人間性の童心」とみなしたのであろう。そのようなものが、ミロにとつて

の芸術的「源泉」、創造の源だったのである。それは、瀧口がミロの作品に認めた「何かしら極限にまで還元された存在の烈しさ⁽³²⁾」と結ばれているのであろう。この「人間性の童心」の、より具体的な内容を、瀧口がどのように捉えていたかについては、本稿第3節において検証する。

一方、瀧口の「源泉」とは、どのようなものであろうか。

瀧口と非常に親交の深かった作曲家武満徹(一九三〇～一九九六)は、七〇年代初めに「充実した沈黙⁽³³⁾」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⁽³⁴⁾」を認めて、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って、詩人である瀧口氏は、神とともにありし言葉、神であった太初^(はじめ)の言葉を再び手にしようとしたのではないか⁽³⁵⁾」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。この「太初^(はじめ)の言葉」について、瀧口自身は以下のように述べている。

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⁽³⁶⁾。

これは、一九六二年に瀧口が書いた「影像人間の言葉」というエッセイの一部である。このエッセイには、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。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。

ここで瀧口は、旧約聖書・創世記におい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ったという——をたとえにしたのであろう。彼自身の天地創造の起源に、言葉に代えて、瀧口にとっては言葉以前に存在する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、あたかも創世記における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、影像は言葉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、万物はこの影像によって成ったということなのであろう。このような考えが、瀧口の芸術観を支えていたことが窺えるのである。

さて、瀧口の世界を創造する、最初の言葉・影像が生まれる以前の場所、つまり言葉と影像の〈源泉〉について、瀧口はその詩論「詩と実在」において、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。³⁷

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かについて、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瀧口の文章によって知ることができる。

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。³⁸

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い、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つて、それこそが瀧口における言葉・影像の〈源泉〉であつた。

以上の考察によつて、ミロの芸術的〈源泉〉は、いわゆる「人間性の童心」と言えるものであり、瀧口の捉え方では、「大洪水前期を夢見るやうな澄明な」画法によつて描かれた、「何かしら極限にまで還元された存在の烈しさ」と結びつくものであることが明らかにした。

一方、瀧口の〈源泉〉は、彼の内的世界が開かれていく、まさしく天地創造の始まる、その初めの言葉・影像の母胎であつて、存在に満ち溢れた「ユニークな無」であることを指摘した。

創世記に描かれた物語のように、瀧口は芸術において、言葉・影像・物質の出現・誕生による、天地創造の瞬間に立ち会うことを希求し、一方ミロは、いわば人間が善悪を知る以前の(かつ大洪水の後の)、人間の精神性の無垢な状態を求めたと言えよう。したがつて、両者の芸術の『手づくり諺』における出会い——瀧口はそれを「絵をかくものと言葉をつづるものとの、立場をもつとも単純な境いにまで還元した出会い」³⁸⁾と捉えている——において、瀧口の物としての言葉(物質)と、ミロの「人間性の童心」(精神)との「情熱的な抱擁」・「血の交換」による、想像・創造的作用が見られるのではなからうか。

本稿では、以下、先にミロの「人間性の童心」に、次に創世記の物語に注目して、瀧口の「諺」とミロの芸術の、共

同して創造する世界を探っていく。

3 『手づくり諺』における「諺」の分析（1）——ミロの〈無垢〉と〈童心〉を手掛かりに

『手づくり諺』に掲載されている「諺」は、以下の十六の詩句である。本論文の便宜上、原本には付けられていない通し番号を記す。

- ① 鏡の骨は背中あわせ、肉は光り。
- ② きみの眼、きみの手、きみの乳房……
きみはひとりの雙子だ。
- ③ ある晴れた日、小鳥は鏡に飛び込み
自殺、この世に他界ありと。
- ④ 突風に飛びゆく不眠の石は
石の分身。夜よ、速く！
- ⑤ 誰か？ まずは物を言え、透明よ！
永遠は夜とともに渴き、
水とともに流れる。
- ⑥ 石は紅さして、千年答えず。^{④〇}
- ⑦ 坊主三人、面壁三年、空を食って

生きる。

乞食三人、その餘りを乞う。

⑨ 天が狐の嫁入りを笑う、と云う。

お天気雨のおかしな空だ。

青空よ、太陽を笑え！

⑩ やどかりの星は拙なし、海は風ぐ。

⑪ ついにグリフォンのからだを一滴

あまさず飲み干して、

あわれ、曙は薔薇色の服罪。

⑫ アンモン貝を距たること遙かに遠く、

共棲の星が落ちるのを見る。

⑬ わらべ唄が蟻地獄に飮する。

聴け、どこかまちがった夕焼小焼。^①

⑭ 石は土につまづく。土はやさしく。

⑮ 蜜蜂の羽搏きつよし、月清し。^②

⑯ 掌中に降る露の餞、時は秒。

さて、瀧口はミロの作品において、ミロを特徴づける色彩と影像を幾つか見出している。

まず、一九三六年、美術におけるシュールレアリスム運動の動向と、それに関わる芸術家について解説したエッセイ

「超現実主義造型論」では、「ホアン・ミロは血と青空と太陽の色で描く⁽⁴³⁾」と述べ、ミロの絵画において特徴的に見られる「血」（赤）・「青空」（青）・「太陽」（黄）の色彩を指摘している。

次に、ミロの絵画「風」を取り上げて、それに対する感想を綴った一九三九年のエッセイ「ミロ偶感」では、「激情にとり憑かれて、のびたり、へこんだりしたとしたら、それこそユムウルの極致ともいふべきだ⁽⁴⁴⁾」と見なされている「まるい月」の影像を見出している。

そして、一九四〇年、前述した単行本『ミロ』において、「子供の頃、なんとなくまるく気に入った小石」が、「鮮やかな色で生動⁽⁴⁵⁾」している影像を、ミロの絵画に認めている。

さらに、一九五四年、『世界美術全集 第二十七巻』（平凡社）の解説として書かれた評論「ミロとダリ」においては、「象形文字のように簡略化されているが、それは単なる省略などではなくて、形象化される根源的な悦びで生動している」「人や星や動物⁽⁴⁶⁾」などの影像を捉えているのである。

これらの色彩・影像は、先に挙げた「諺」において容易に見出すことができよう。

③の晴天の青、⑦の紅色、⑨の青空と太陽の色、⑬の夕焼け空の赤、④・⑭に登場する石、⑩・⑫で描かれているそれぞれの星、⑮の月など、ほとんどの詩句が、ミロを特徴づける色彩と影像に溢れている。

それらばかりではなく、一九三六年、日仏両国のシュールレアリスム文化の交流並にその進展を助成することを目的にして刊行された『L'ÉCHANGE SURRÉALISTE』（ボン書店）に掲載された、瀧口作「七つの詩」のなかの「ホアン・ミロ」という詩では、「子供たちの廣場／転がる球に紛れて飛ぶ／一つの透明な球／それをミロと呼ぶ⁽⁴⁷⁾」は改行とする。以下同様）というように、芸術の上でのミロと「童心」との戯れを、広場で飛び回る球の影像に託して表現している。この、ミロそのもののイメージでもある「透明」は、「諺」⑤に描かれている。無色・無垢を思わせる「透明」の影像は、「大洪水前期を夢見るやうな澄明なグラフィスム」を芸術的特質とするミロに、似つかわしいと言えよう。

また、一九六六年、「ミロ展カタログ」に寄せたエッセイ「ミロ」において、瀧口はシュールレアリスム運動に一時期身を置いていた詩人ジャック・プレヴェール（一九〇〇～一九七七）の詩の一句、「ミロという名の中に鏡がある」⁽⁴⁸⁾を引いて、エピグラフに据えている。フランス語で「鏡」を表わす「miroir」という言葉の綴りの中に、「miro」＝「MIRO」を見出して、ミロと「鏡」そのものの影像とを重ね合わせているのであろうが、「鏡」は、まさにミロに相応しい影像であると言える。なぜならば、「鏡」は光や像を映し出すとともに、それらを自身の中に閉じ込めるものでもあるからである。外界の事物を、一端芸術家自身の内的世界に取り込んで、それを芸術作品の形で表出する想像・創造的行為との関連性を指摘できよう。実際瀧口も「ミロという鏡 生きうごめく鏡」⁽⁴⁹⁾と表現して、ミロと「鏡」との結びつきを強調しているのである。この意味において、「諺」①に描かれた「鏡」の影像は、ミロとの共作詩画集の世界を開く詩句として、最も適していると言ってもよいのではなからうか。

以上、瀧口の認める、ミロを特徴づける色彩・影像が、『手づくり諺』に掲載された「諺」の、ほぼ全体に亘って散りばめられていることを検証してきた。とはいえ「諺」は、その点だけを理由として、ミロとのコラボレーションのため選ばれたのではなからう。「諺」において、ミロの求める「人間の童心」もまた捕捉できると思われるのである。それを分析する前に、瀧口がこの「人間の童心」を、どのように捉えていたのかを明らかにする。

ミロの初期の代表的な絵画に、一九二八年に描かれた「オランダの室内 I・II・III」という連作がある。これらの絵は、ミロが二週間に亘るオランダ旅行において、アムステルダム国立美術館を訪問し、そこでヴァン・ダイク（一五九九～一六四二）、フランス・ハルス（二五八五？～一六六六）、ヤン・フェルメール（一六三二～一六七五）、ヤン・ステーン（一六二六～一六七九）などの画家の作品に魅了されて制作されたものである。ミロはフランスに戻ってから、H・M・ソルフ（一六一〇～一六七〇）の絵画「リュート弾き」をもとにして「オランダの室内 I」を、ヤン・ステーンの絵画「猫のダンスの稽古」をもとにして「オランダの室内 II」を描いた。⁽⁵⁰⁾連作「オランダの室内」は、どの絵に

も、激しい動きや暴力的なほどの無秩序さが感じられるが、就中「オランダの室内 III」は、「ヤギを生んでいる女性の性器からは血が流れ、足は文字どおり地面に釘づけになり、腕は必死に前方にのばされ、苦痛が表現されている⁵¹」という、極端に悲惨な題材が描かれている。

瀧口はこの「オランダの室内」について、一九三七年、初めてミロを単独で取り上げて解説したエッセイ「ジョアン・ミロ」において話題にし、その絵に「狂暴なイロニイ⁵²」を認めている。つまり、連作「オランダの室内」のもとになっている絵画は、どれも朗らかでささやか、かつ平穏な、人々の日常生活が描かれているのだが、それらとは対極にあるような、題材の変貌と激しさを描くミロの再創造に、瀧口はミロの芸術的特徴を嗅ぎ取ったのであろう。瀧口はミロにおいて、あたかも一つの絵画世界に、全く対極の世界が重なり合っている様を見出したのではあるまいか。

そのような「狂暴なイロニイ」はまた、子供の「天性の無邪気さ⁵³」が併せ持っている、「狂暴とも残酷とも、時には野性的とも言われる⁵⁴」ものと繋がっている。無邪気であることとは、何ものにも規制・束縛されていない状態であって、言い換えれば、善悪の価値判断も、道徳による自己規制も関係あるまい。その意味において、無邪気さとは、天衣無縫な状態でもあり、無垢な状態なのでもあると言えようか。したがって「狂暴なイロニイ」とは、「狂暴」や「残酷」を描くことによって、かえって無邪気さや無垢であることが強調されるという矛盾であり逆説でもあろう。

このようなミロの無邪気さ・無垢さについて瀧口は、「まじめであると同時におどけた童心⁵⁵」、「カラッとした天真さで、時に烈しい情熱のドラマをあらわす⁵⁶」と吹き出すような可笑しみと、怒りともつかぬものとが、同時に感じられる」とも述べ、このような矛盾に満ちた状態を、次のように表現している。「その内部には暗い深淵から火花と発する炸裂するような情熱を秘めている。画境もまた無心のリリズムと激情の黒いユーモアとのあいだの振幅がある⁵⁷」。

ミロの芸術において、内側から突き上げてくるような情熱、および、それゆえの烈しさと、それらに結びつく不気味で不条理でもあるような可笑しみを感ぜさせる。一方で、いわば、そのようなものとは対極的な純真さ・叙情性をも捉

えることができる。これらの、一見矛盾するものたちの間で、ミロは常に留まらずに居るのであろう。

要するに、ミロにおける無邪気さ・無垢さとは、「狂暴」さや「残酷」さを併せ持つものであつて、あたかも子供のうに感情が未分化であり、それゆえに、矛盾しているかに見えるような複雑な感情を、矛盾は矛盾、複雑さは複雑さのまま抱え込んでいるような状態なのだと言えよう。そうであれば、ミロにおいては、「理性」と「狂気」すら、必ずしも対立し合うものではなく、その点において、シュールレアリスムの理念と合致しなかったということになるのか。

ともあれ、そのような複雑な感情の状態を、瀧口はミロの作品において、「何かしら極限にまで還元された存在の烈しさ」Ⅱ「人間の童心」として捉えたとみなせる。

以上の考察において指摘した「狂暴なイロニイ」は、⑪・⑬の「諺」に見出すことができる。

⑪ ついにグリフオンのからだを一滴

あまさず飲み干して、

あわれ、曙は薔薇色の服罪。

「グリフオンのからだを一滴あまさず飲み干す」と言うからには、頭は鷲、胴体はライオンで、背中に翼があるという怪獣「グリフォン」を、何らかの方法で液体にしたのであろう。そのことの残酷さと、それが何かの罪を償うことであることを示唆していると見なせる。しかし、それが「薔薇色の服罪」でもあることからして、償うべき罪に漂う幸福感も読み取れる。本来は辛く苦しいものであるはずの「服罪」が、どこか幸福感を伴っていることの矛盾と、「グリフォン」をすり潰し、搾って飲むことの残酷さとが相俟って、いわば、不条理な世界を垣間見せているように思われる。

なお、この「諺」については、本稿第4節において再び取り上げ、「曙」の「罪」について探ることにする。

⑬ わらべ唄が蟻地獄に飮する。

聴け、どこかまちがった夕焼小焼。

薄羽かげろうという昆虫は、薄緑色の美しい姿態を持つが、「蟻地獄」はその幼虫の名称でもあり、その幼虫が蟻などの虫を捕食するための仕掛けでもあって、かつその巢を示すこともある。はかない生命の象徴ともなる成虫・薄羽かげろうと、蟻を砂の中に引きこんで、その体液を吸るという幼虫・「蟻地獄」の残酷さの対比が、ある種の矛盾を感じさせよう。幼虫＝子供の持つ、あどけなさや残酷なまでの狂暴さは、生命力に裏づけられているのであろうか。

また、「まじめであると同時ににおどけた童心」は、⑧の「諺」において捉えることができる。

⑧ 坊主三人、面壁三年、空を食って

生きる。

乞食三人、その餘りを乞う。

宗教上の修行でもあるかのように、壁に向かって三年間苦行に没頭する、「坊主三人」の真面目さが読み取れようか。それは壁画制作に没頭するミロの姿⁽⁵⁸⁾とも重なるのかもしれない。一方で、「空」の余りを「乞う」という「乞食」のにか信心と、「空」を食うというナンセンスも感じられる。そこに聖俗のユーモラスな対比が描かれているよう。禁欲的で尊い、いわゆる聖の苦行が、俗の滑稽さによって覆されているように読める。

そして「無心のリリシズムと激情の黒いユーモア」は、⑬の「諺」（既述）に認められる。

童謡「夕焼け小焼け」（中村雨紅作詞・草川信作曲、一九二三年）の、「夕焼け小焼けで日が暮れて／山のお寺の鐘が

鳴る／お手々つないで皆帰ろ／からすと一緒に帰りましょう」という、一番の歌詞が生み出す、あどけなく、ほのぼのとして平和な牧歌的な雰囲気と、子供たちがそれぞれに「どこかまちがった夕焼小焼」を歌い合いながら帰路に着いている、ほほえましい可笑しみが感じられよう。

また、この童謡の二番の歌詞、「子供が帰った後からは／円い大きなお月様／小鳥が夢を見る頃は／空にはきらきら金の星」に登場する、「月」・「小鳥」・「星」などの影像是、まさにミロの絵画世界を特徴づけるものであり、この「諺」にミロの世界が潜在していることがわかる。この「諺」と童謡「夕焼け小焼け」および、ミロの絵画世界が、見事に融け合って、子供らしくあどけない一つの作品世界を形成していると言えようか。

一方で、前述した「蟻地獄」の矛盾が、この⑬の「諺」において読み取れる。そのことによって、ほのぼのとした子供の世界と「地獄」とが、あたかも一つに重なり合う世界であるかのような印象を抱かせられないだろうか。それは、ミロの「オランダの室内」の世界と、元になった絵画の世界の関係性を思わせる。ミロの絵画の描く無秩序さ・狂暴さと、対極的な元の絵画の描く、つつましき・穏やかさ・陽気さが重なり合い、一つの世界として認識できるということを示唆しているのではないだろうか。⑬の「諺」に則して言い換えれば、「地獄」と牧歌的な世界の平和さとは、実は互いに矛盾し合わない一つの世界と見なされ、牧歌的であればあるほど、かえって子供という存在の烈しさを強調するようにも読み取れるのである。

ともあれ、この「諺」を単独で読むときには捉えられないような詩的世界の拡がりやを、ミロとのコラボレーションによる想像・創造的作用によって、捕捉できると言えよう。

⑮の「諺」もまた、ミロの絵画世界を念頭に置けば、影像の生動が見て取れるであろう。

⑮ 蜜蜂の羽搏きつよし、月清し。

日本の伝統的な美意識では、大江千里が「月見ればちぢに物こそかなしけれわが身ひとつの秋にはあらねど^⑭」と詠んだように、月は人にしみじみとした悲哀を感じさせるものであった。また在原業平が「月やあらぬ春や昔の春ならぬわが身ひとつはもとの身にして^⑮」と詠んだ月は、「昔」と変わらぬ「わが身」に引き比べて、変わってしまった恋人との仲を嘆くために引き合いに出されている。この歌で業平は、変わらぬはずの「月」も恋人との仲も変わってしまったのかと、満ち欠けを繰り返す月の不変の営みを逆説的に歌っているのである。⑮の「諺」を単独で読めば、この「諺」における「月」も、そのような美意識を感じさせるのかもしれない。

ところが既述のとおり、ミロの「月」は、「激情にとり憑かれて、のびたり、へこんだり」するような、「それこそユムウルの極致ともいふべき」ものであった。このような「月」を思い描けば、激しく動く「月」に匹敵するような、「蜜蜂」の躍動感を感じさせないだろうか。あたかも、伝統的な美意識の描く静の「月」と、ミロの描く動の「月」の、振幅の激しい影像が生動している様を認めることもできよう。いわば、ミロとのコラボレーションによって、瀧口の「物としての言葉」に血が通ったのではなからうか。

ところで、言葉の上での「蜜蜂」と「月」の組み合わせは、文字通りの「蜜^{ハニー}・月^{ムーン}」であって、新婚を想起させる。詩と絵画の愛の「儀式」、つまり結婚を示唆する詩句として、この「諺」は、詩画集『手づくり諺』のために、当然選ばれべきものであったとみなすことができる。次に示す⑨の「諺」もまた、まさしく結婚を描いている。

⑨ 天が狐の嫁入りを笑う、と云う。

お天気雨のおかしな空だ。

青空よ、太陽を笑え！

ミロの絵画世界と重なり合う「青空」・「太陽」の影像と、人間の嫁入り行列の真似事^⑥をしている「狐」の滑稽さ、また、「青空」なのに雨が降っているという、「狐の嫁入り」^⑦「お天気雨」の気象によって、どこか化かされているような印象が受け取れよう。あたかも、人を馬鹿にしたかのようにゲラゲラと笑う「天」・「青空」の影像が思い描けるであろう。

4 『手づくり諺』における「諺」の分析(2)——創世記の世界を通して

本稿第2節で検証したとおり、瀧口は、自身とミロ、両者の芸術的特質を、創世記の物語をたえにして捉え、示唆していた。『手づくり諺』のために「諺」を選んだ瀧口の念頭には、彼とミロとの芸術的特徴を読み取る上で重要な、創世記の世界があったと思われる。実際、創世記の物語を傍らに置いておくと、『手づくり諺』に掲載された詩句・絵画の影像世界が動き出す。幾つかの「諺」を取り上げて分析したい。

前述したように、⑨・⑮の「諺」は、結婚を想起させるものであり、詩画集『手づくり諺』における、詩と絵画との結婚を示唆するものである。これらの「諺」以外にも、①・②・⑪の「諺」において、詩的モチーフの一つとして、男女の結婚を読み取ることができる。

① 鏡の骨は背中あわせ、肉は光り。

「背中あわせ」になっている「骨」とは、二人の人間の「骨」であろうか。ミロという「鏡」に映しだされて、その芸術的特質である「すべて無用のものを剥ぎとっていく除去作用」によって、人間が「要素と象徴に還元」された形象の

姿が、「骨」であるとも言えよう。

創世記によると、「主なる神は、土（アダマ）の塵で人（アダム）を形づくり、その鼻に命の息を吹き入れられた。人はこうして生きる者となった」⁶²。そして、神は「人が眠り込むと、あばら骨の一部を抜き取り、その跡を肉でふさがれた。そして人から抜き取ったあばら骨で女を造り上げられた。主なる神が彼女を人のところへ連れて来られると、人は言った。『ついに、これこそ／わたしの骨の骨／わたしの肉の肉／これをこそ女（イシャール）と呼ぼう／まさに男（イシユ）から取られたものだから。』こういうわけで、男は父母を離れて女と結ばれ、二人は一体となる」⁶³という。アダムの骨に肉付けられて創造された、最初の「女（イシャール）」であるエバの誕生と、最初の人間の夫婦（つがい）の起源が描かれている。①の「諺」における「骨」と「肉」も、創世記に描かれた男女を想起させよう。そうであれば、この「諺」は『手づくり諺』における「詩人たちと画家たちの間の宿命的な愛の遊びとも儀式とも」言えるような、言葉（詩）と絵画との結婚であり「血の交換」の始まりとして、まさに相応しいと言える。

② きみの眼、きみの手、きみの乳房……

きみはひとりの雙子だ。

「眼」・「手」・「乳房」はどれも、対になっているものである。これらの対であるものと、「雙子」の影像とが相まって、「きみ」である女性が、一人であったり、二人になったりしている影像を思い描くことができるのではなからうか。また、この「諺」における語り手と、「きみ」とは、それぞれに別の存在でありながら、かつ「ひとり」でもあるという影像を捉えることもできる。エバという女性が、アダムという男性の骨から創造されたことを踏まえれば、男性と女性とが、それぞれ独立した性でありながら、一つのものでもあることが読み取れるかも知れない。男女の、対（つがい）として

の存在の在り方をも見出せよう。詩画集における言葉(詩)と絵画の関係性にまで拡げて敷衍すれば、言葉(詩)と絵画を、男女の対のように、不即不離のものとして捉えることもできる。

⑪の「諺」(既述)についてはどうか。

前節で取り上げたように「グリフォン」は、いわゆるキメラ型の怪物で、スフィンクスと混同されることがある。一方、その容姿のゆえか、智天使ケルビムとも関連している。

ケルビムは、「四つの顔があり、第一の顔はケルビムの顔、第二の顔は人間の顔、第三の顔は獅子の顔、第四の顔は鷲の顔」であって、「四つの翼」があるという。このケルビムは、創世記に「アダムを追放し、命の木に至る道を守るために、エデンの園の東にケルビムと、きらめく剣の炎を置かれた」とあるように、神がアダムとエバを楽園から追放した後、楽園を守る門番を命じた天使である。したがって、この「諺」のなかで「曙」が服すというその「罪」と、いわゆる原罪との関連性が読み取れよう。

そうであれば、この「諺」の「罪」とは、人間の最初の男性アダムと、最初の女性エバとの間に発生した性的な関係性ゆえの「罪」であると見なすことができる。楽園の門番である「グリフォン」は智天使ケルビムを「一滴あまさず飲み干す」というところに、あたかも原罪を否定し覆すかのような、「曙」のふてぶてしさをも感じることができるかもしれない。

創世記からは離れるが、「曙」はローマ神話ではオーロラ、ギリシア神話ではエオスという名の女神と関係が深い。エオスは美しい薔薇色の顔・指をした恋多き女神で、満面の笑顔で花を撒き散らしながら、朝の訪れを告げるという。このことを鑑みても、この「諺」における「曙」の「服罪」は、魅力溢れる女性ゆえの、恋に関わるものであると見ることでできよう。また、この「諺」において、搾られて液体にされ「曙」に飲み干された「グリフォン」は、女神エオスの愛飲していた神酒ネクタルを想起させようか。

以上、創世記における最初の人間の男女である、アダムとエバの「結婚」と、それに関わる影像を、幾つかの「諺」に見出した。

ところで、必ずしも「結婚」については読み取れないものの、「諺」⑥も創世記を想起させるものであろう。

⑥ 永遠は夜とともに渴き、

水とともに流れる。

「創世記」によれば、神は天地創造の第一日目に、「光あれ」という言葉とともに光を出現させ、光と闇を分けて、光を昼、闇を夜と呼び、それによって朝と夕べが現われた。第二日目に、大空を造り「天」と呼び、大空の下と上に水を分けさせた。第三日目には、天の下の水を一つところに集めて、水の集まった部分と乾いたところに分け、それぞれの部分を海と地と呼んだという⁽⁶⁷⁾。

この「諺」における「永遠」と「夜」は、「水」のように乾くものでもあり、「水」を渴望するものでもあるようである。「夜」と「昼」は際限ない循環を繰り返す。同様に「水」が大空の下から上へ、上から下へと循環するように、水を求める乾いた「永遠」もまた、「水」のように流れ去り、再び戻ってくるということを、繰り返すのであろう。⑥の「諺」において、そのような壮大な天地の仕組みが想起されるのである。

5 詩と絵画の「血の交換」

ここまで、ミロの芸術的特質を表わす「人間性の童心」と、瀧口・ミロ両者の芸術の〈源泉〉が託された創世記の物語に注目して、「諺」を読んできた。



『手づくり諺』に所収されたミロのリトグラフ、青・赤の刷色バージョン。『都市』第4号（都市出版社、1970年10月）より複製した。

本節では、「諺」と『手づくり諺』に所収されているミロのリトグラフとが、共同で創造する世界を捉えたい。
『手づくり諺』に所収されたミロのリトグラフは、一枚の原画（黒）と、六色の刷色のバリエーションがあり、計七色揃いである。本稿では、そのうち、刷色が青・赤の二枚を写真資料として付す。
〈写真資料〉

まず、画面には、二対の眼のような、円で囲まれた中の、黒く塗りつぶされた点を見出すことができる。二人の間か、二羽の鳥か、もしくは、二匹の動物の眼であろうか。それらは親子や兄弟・姉妹、あるいは夫婦なのかもしれない。それらの眼のようなものは、こちらを凝視しているのか、それとも、見られていることに気づいたのか。あたかも二人（二羽・二匹）で行っていた悪戯を見とがめられると思ったか、あるいは、不意を突かれて、秘密を見られたときのように、驚いて眼を見開いているようでもある。

このリトグラフに創世記の物語世界を重ねると、罪を神に知られた直後のアダムとエバを想起することもできる。

一方、二枚のリトグラフのうち、青のインクのしぶきは、空と水の色でもあり、水で遊ぶ子供や童心といったものが感じられようか。いずれにしても、青のリトグラフには、どこか平和であどけない雰囲気漂っているように思われる。これとは別に、緑のリトグラフもある（本稿の写真資料には付けていない）。緑色のインクのしぶきは、森の色や、植物の若々しさ・成長などを感じさせようか。あるいは、緑のリトグラフにおいて、緑の森の木々に止まる鳥を見出すことができるとも言える。

ところが、一転して、赤のインクのしぶきは、血の色でもあって、そこに残酷さが認められないだろうか。それは、画面に描かれた二人の、ある意味での子供らしさを感じさせる、きょとんとした表情によって差し出される、童心・無垢であるがゆえの残酷さである。罪を罪と認識する以前の、無邪気な残酷さでもある。

このように、青・緑のリトグラフとは異なる世界を、赤のリトグラフにおいて見出すことができる。同じリトグラフでも、色彩が変われば世界が一転して、無邪気の意味も変わるのである。このことは、「諺」^⑬において読み取れた、牧歌的で無邪気な子供の世界に重なり合う、「地獄」の存在を思い出させるのではないだろうか。ミロのリトグラフによって、まさに一瞬にして、子供の世界の「地獄」を捉えることができると言えよう。こうして、「諺」と対話させることによって、このリトグラフだけでは捉えられない世界の拡がりが見出せるのである。

この点において、「諺」③おける「この世に他界あり」という表現と、ミロのリトグラフが、反響し合っているように読める。

③ ある晴れた日、小鳥は鏡に飛び込み

自殺、この世に他界ありと。

晴れ渡った美しい日に、「鏡」にぶつかって死んだ鳥を「自殺」とみなしている。「鏡」に映った自分自身の影像を、恋の相手と見たのか、それとも恋敵と見たのか。ともあれ、「小鳥」は、自身の影像に引き寄せられたゆえに、「鏡」にぶつかって命を落としたのであろう。

死後の世界という意味だけではなく、「鏡」の中の影像の世界は、まさしく「この世」に在る「他界」だと言えるが、この意味で「鏡」は別の世界への入りでもあると言える。「この世」と「他界」は、一瞬にして行き来できるものなのであらう。と言うよりも、瀧口がミロの芸術に見出したように、それら二つの世界は二つながらに存在するものではなく、重なり合って一つの世界を形成しているのだともみなせる。

さて、このようにして、「諺」とリトグラフの共同して創造する世界は、詩と絵画の「情熱的な抱擁」によって起る想像・創造的作用によると言ってもよい。それは、「諺」⑦にも見出すことができる。

⑦ 石は紅さして、千年答えず。

「紅」は、一般的に女性が唇や頬に塗るものであり、その色彩が鮮やかであるほど、蠱惑的な魅力が増すであらう。鏡

に向かつて「紅」を点し、化粧している女性の姿や、男性に対して謎を掛け、彼女自らはその謎の答えを「千年答えず」という、誘惑的な女性の影像すら見えてくるようにも感じられる。

一方「石」に差された「紅」は、血の色でもあろう。前述したように、ミロのリトグラフの赤のしぶきは、血しぶきのようにも見える。ミロにおける赤の意味を、瀧口はどのように捉えていたのだろうか。

瀧口は一九五三年、ミロ制作の陶器について論じたエッセイ「ホアン・ミロ 陶片」において、ミロの作品特有の赤色について解説し、「血痕を見た瞬間に、私たちははっとさせられるものである。本能的な怖れや悔恨と同時に、生命の符号を感じるからであろう」と述べている。思いがけず流れ出た血の色によって、生命そのものと、その生命の危機的状況とを同時に感じて「はっとさせられる」のであろう。したがって、⑦の「諺」において「紅」は、「石」という無機物に一点宿った生命感および、それゆえのある種の危機感を示唆しているように思われる。

ここでミロの赤のリトグラフを傍らに置くことによって、いわば、物としての言葉に、はっとさせられるような生の生々しさが宿るのではないか。つまり、赤のリトグラフが差し出す残酷さや「地獄」は、⑦の「諺」に描かれた蠱惑的な女性とも通じ合うことである。女性の生命感や存在の生々しさは、誘惑された男性を、「地獄」へと導くものなのかもしれない。ある意味で、旅人に謎をかけ、答えられなかった者を食い殺すという、ギリシア神話のスフィンクスを想起することもできようか。ともあれ、この「諺」に描かれた「紅」を起点として、物としての言葉に血が通い始め、影像が生動するようにも思われるのである。このような詩句と絵画の「血の交換」——言葉（詩）と絵画の結婚でもある——によって、新しい世界が開かれていく。それは、瀧口の芸術世界と、ミロのそれとの反響でもある。そのことが、この詩画集『手づくり諺』における作品世界の創造に関わっていることは間違いない。

結び——二つの共棲の星、瀧口とミロの絆

以上、本稿では、詩画集『手づくり諺』に掲載された瀧口による「諺」と、ミロの芸術・絵画とが、共同して創造する作品世界を分析してきた。言い換えれば、この詩画集での、詩と絵画の「結婚」を検証したのである。それは物としての言葉と、「人間性の童心」との、「血の交換」・「情熱的な抱擁」でもあった。最後に、詩人と画家の関係性について、瀧口がどのように考えていたかを考察する。

詩人と画家の関係について、一九七二年、瀧口は詩に書き残しているので、以下それを読んでいきたい。次に引用するのは、大岡信・加納光於共作箱型オブジェ「アラットの船あるいは空の蜜」へのオマージュ⁽⁶⁹⁾である。もちろん「アラット」は、大洪水の水が引けて、ノアの箱舟が止まった山の名である。このオブジェの題名を聞いた瞬間、間違いなく瀧口はミロを想起したであろう。したがってこの詩は、大岡・加納両名に捧げられたものであると同時に、瀧口とミロとの関係性をも描いていると見てよからう。

詩人と画家、

それはふたつの人種ではない

二人はある日、どこかで出会ったのだが、

あとから確かめるすべもなく、

ふたつが、ひとつのもの

なかで出会う。

(略)

星のしたの、共棲動物をふと夢想したのだが、その起源はあまりにも古く、
彼らの邂逅の時を知らなかった。

距離にして遠いというのも愚か、

けれども距離に比例するかのよう

星の輝くのが見えた。⁽¹⁰⁾

いつの頃かわからないほど昔から、詩人と画家は必然的に出会っていた。今となつてはその記録も残っておらず、起源を確かめる方法もないが、彼らの出会いはそのほど自然の成り行きであつたのだろう。瀧口にとつて詩人と画家は、両者共通に希求している、影像という「ひとつのもの」において出会つたのだつた。いわば、両者は影像を目指し、同じ方向へ歩み寄っていくのだが、この意味において、彼らは「ふたつの人種ではない」のであろう。

「共棲」とは、異なる種の生き物が、互いに相手の利益となることによつて、同じ場所に共に生きることである。イソギンチャクとクマノミの例は、周知の事であろう。詩人と画家は、ある一つの星の下で出会い、影像において互いに補い合いつつ生きるのである。その星の光は、何千年も昔に放たれたものなのだろうか、あるいは、もつと昔の光なのかもしれない。

何千万光年離れている星の光は、その時間的な離れ方と距離的なそれとが、いわばアナロジーの関係にあると言える。「距離に比例するかのよう」に、何千万光年も過去の星の光が見える。「星のしたの」小さい「共棲動物」の存在と、満天の星の輝く空間との関係性も、「比例」しているのではなからうか。

影像という「ひとつのもの」において出会い、その中で共に生きる「共棲の星」＝詩人と画家の関係性は、そのまま、瀧口とミロの場合に当てはまるものでもある。

さて、この詩で描かれた「星のしたの、共棲動物」の影像是、⑩・⑫の「諺」に見出せる。

⑫ アンモン貝を距たること遙かに遠く、

共棲の星が落ちるのを見る。

地球上にアンモナイトが生息していたのは、三億年以上前だというが、それほど昔に放たれた星の光が見えるというのか。その「共棲の星」が流れ星となつて、落ちて行つたのであろうか。実際流れ星は、大気圏に隕石や宇宙のごみなどが突入する際に発光する現象であつて、遙か昔に輝いた恒星自体は流れ星にはなるまいが、科学的な事実はこの詩句の分析にあまり影響しないであろう。重要なことは、この詩句に描かれている影像を捉えることだからである。ともあれ、この「諺」においても、時間の悠久さと空間の壮大さが、「比例」の関係として描かれていることは間違いあるまい。そのような時間と空間の中で、「共棲の星」は出会つたのである。

ところで、アンモナイトは一種の巻貝だと見なされる。巻貝は成長とともに、貝殻を大きくしていくものであろうが、その意味において、時間を、眼に見えるものとして差し出していると言えよう。そのような、巻貝を背負つて生きている小動物の一種に、やどかりが挙げられる。実際、やどかりもまた、イソギンチャクと「共棲」する動物である。^①

⑩ やどかりの星は拙なし、海は風ぐ。

「やどかり」は、その背中に、彼自身の全世界を背負つているという。「やどかり」の背負う貝殻は、この小動物の生きる空間でもあり、かつ、時間そのものでもあると言える。その「やどかり」の小世界に関わる「星」が「拙い」とい

うのは、どのようなことなのだろうか。「海は風ぐ」という表現に手掛かりがありそうである。というのも、それは、以下に示す瀧口の代表作「地球創造説」（『山繭』、一九二八年二月）の冒頭部分を想起させるからである。

両極アル蝉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⁽⁷²⁾

「アフロデイト」の髪の上に止まっている「両極アル蝉」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、「両極アル蝉」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」なったとも読めよう。そのような静かな海から、「両極アル蝉」を「縮レ髪ノ上」に止まらせて、「アフロデイト」が出現したのであろう。すなわち、「海は風ぐ」という状態は、何ものかが、今まさに生まれ出ようとする、その出現の直前状態なのである。⁽⁷³⁾

一方「諺」の「やどかり」は、「アフロデイト」に限らず、海から何ものかが出現させることができたのであろうか。この「諺」における風いである「海」は、「地球創造説」のように、そこから何かが生まれ出る予感や、その瞬間を示唆しているとも言えようが、一方、「拙なし」と言うからには、「やどかり」は、いわば彼の天地創造に失敗したと捉えることもできる。どちらにしても、「やどかり」およびその背負う小さな世界と、壮大な宇宙との対比を、ユーモラスに描いていることは間違いない。

このように、本節で取り上げた瀧口の詩と「諺」において、詩人と画家の関係性についての瀧口の考えと、想像・創造による影像の世界の時間的な悠久さ・空間的な壮大さが読み取れるのである。いわば、詩人と画家の共同して想像・創造する影像の世界の永遠性について示唆しているとみなせよう。

さらに、この『手づくり諺』の最後に記された諺⑩に、ある意味での永遠性を読み取ることができないだろうか。

⑩ 掌中に降る露の錢、時は秒。

「掌中の珠」という表現があるように、大切なものを愛でるように読めようか。「露」はまた珠なのでもあり、「掌中」に収まるような、ささやかな小さく美しいものであろう。

言うまでもなく「秒」は、非常に短い時間であって、非常に小さく大切な美しいものと、一瞬の短い時間が描かれているように読める。そうであるからこそ、かえって、それらの対極に在る壮大な世界と悠久の時間を思わせるのである。

「錢」は、旅立つ者に対して贈る詩であり、したがって「掌中に降る露」は、言葉なのでもあろう。この詩画集において出会い交わった言葉(詩)と絵画との邂逅の時間が終わり、また二つのものは離れてしまうのか、それとも、新たな想像・創造の、永遠の旅が始まるのだろうか。どちらにしても、『手づくり諺』の最後を飾る「諺」として相応しい詩句であることに疑いはない。

詩画集『手づくり諺』に掲載された「諺」は、それぞれ単独で読んだ場合、まさに「物としての言葉」であって、容易に想像を思い描くことのむずかしいものであろうが、本稿において、ミロの芸術・絵画と反響させることによって、いわば物体としての「諺」に血が通い、詩的世界が拡大していく様を捉えた。

とはいえ、その反響は、「どこかまちがった夕焼小焼」の筈でもある。もちろん、別々の詩人と画家によって創り出された言葉(詩)と絵画において、それらに描かれている想像および彼らの心に在る想像が、寸分違わず一致するものは決してあるまい。つまり、投げかけた声が相手にぶつかって跳ね返るのだが、その際、声を投げかけられた詩は詩、絵画は絵画で、それぞれ別に新しい想像の世界を生み出しながら幾度も反響し合い、それによって無数の「結婚」を繰

り返しつつ、作品世界を拡大していくのではなからうか。そのようにして、詩と絵画は、永遠の想像・創造の旅を続けていくように思えてならない。それはまさしく、絵画との交流によって、最小限の言葉の中に、広大な世界を見出すことでもあろう。

『手づくり諺』における瀧口の作品と、ミロの作品とが共同して創造する世界は、単に二人の芸術的共通性を指摘することによっては捉えられないものであった。瀧口とミロは互いに影像の中に住む「共棲の星」であつても、二人の作品同士の反響は「どこかまちがった」齟齬を響かせながら果てしなく続き、壮大な宇宙を創造していくのである。

注

(1) 土淵信彦「瀧口修造『ミロ』の成立過程試論——国際シュルレアリスム運動の流れの中で」カタログ『第一〇回オマージュ瀧口修造 ジョアン・ミロと瀧口修造』佐谷画廊、一九九〇年（一二頁）。

(2) 瀧口修造「わが友ジョアン・ミロ『ジョアン・ミロ——視覚言語』に寄せて」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（九）』みず書房、一九九二年（三七七頁）。

(3) 瀧口修造『手づくり諺』ノート」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（四）』みず書房、一九九三年（三二四頁）。

(4) 同書（三二五頁）。

(5) 同右。

(6) この本の内容は、「一枚の墨版の石版画と、その版をもとにして六色刷りの六種類のヴァリエーションをつくり、計七枚の石版画（各サイン入り）」と、別に日本語の原詩と六カ国語（英語・フランス語・ドイツ語・イタリア語・スペイン語・カタロニア語——引用者による）の訳とを大判のアルシュ紙に刷り、その余白にそれぞれの墨一色の画讃が入っている。いわば七変化が詩と絵とでこころみられたということもできよう」（瀧口修造『手づくり諺』ノート）大岡信他監修『コレクション・瀧口修造』

- (四)『、三二五～三二六頁』と、瀧口によって説明されている。非売版5部、1～75までの番号入り(75部)、I～XXVまでの番号入り(25部)のそれぞれ限定版、および、76～1075までの番号入り(1000部)を上製本として刊行している。
- (7) 瀧口修造と影像との関係については、拙稿「瀧口修造における影像の諸相」(北海学園大学文学部『人文論集』第六一号、二〇一六年八月)において論じたので、参照されたい。なお、詩における影像と絵画におけるそれとの関係性について、瀧口が「詩は言葉によってイマージュを喚起する芸術、絵画は造形的にイマージュを固定する芸術であり、ともに心に見るイマージュにつながる」というところに深い心理的な関係が成立している(「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)』みずす書房、一九九一年、二〇頁、初出、『現代詩講座 第一巻』創元社、一九五〇年)と述べていることを踏まえて、本稿では、影像を差し詰め、視覚的イメーヂであると同時に、心に思い描くイメーヂでもあると見なす。
- (8) 前掲書、瀧口修造『手づくり諺』ノート 大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(四)』(三二七頁)。
- (9) 前掲書、ジョアン・ミロ著、瀧口修造訳「ミロのことば」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(九)』(四一四頁)。
- (10) 前掲書、瀧口修造『手づくり諺』ノート 大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(四)』(三二六頁)。
- (11) 前掲書、鶴岡善久「〈諺〉の誕生」ならびにそのあとさき」カタログ『第10回オマージュ瀧口修造 ジョアン・ミロと瀧口修造』(九頁)。
- (12) 同書(一〇～一一頁)。
- (13) 林浩平「瀧口修造晩年の『諺』について」『洪水』第七号、二〇一一年一月(四六頁)。
- (14) 拙稿「瀧口修造における影像の諸相」(既述) 参照。
- (15) 前掲書、瀧口修造『手づくり諺』ノート 大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(四)』(三二七頁)。
- (16) 岩崎美弥子「ジョアン・ミロの詩情」『瀧口修造 沈黙する球体』水声社、一九九九年(一四五頁)。
- (17) 野田尚稔「瀧口修造とコラボレーション——ジョアン・ミロ、マルセル・デュシャンと」杉山悦子他編集カタログ『瀧口修造の漂流物』世田谷美術館、富山県立近代美術館、二〇〇五年(二四〇頁)。
- (18) 前掲書、岡田隆彦「ものの源泉へ——ミロと瀧口修造」カタログ『第10回オマージュ瀧口修造 ジョアン・ミロと瀧口修造』

（七頁）。

（19） 前掲書、瀧口修造「『手づくり謠』ノート」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（四）』（三二七頁）。

（20） 前掲書、瀧口修造「ミロ」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（九）』（三六六頁）。

（21） 瀧口修造「詩と絵画について」『新造型』一九三六年九月。

（22） 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）』みずず書房、一九九一年（四七四～四七五頁）。

（23） 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）。

（24） 前掲書、瀧口修造「ダダと超現実主義」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一一）』（一三〇頁）。

（25） 前掲書、アンドレ・ブルトン著、瀧口修造訳「超現実主義と絵画」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一一）』（二一四頁）。

（26） 瀧口がミロの作品を直に鑑賞したのは、一九三二年二月六日から二月二〇日にかけて上野公園内の東京府美術館で開催された「巴里・東京新興美術展覧会」（その後大阪、京都、名古屋、金沢、福岡、熊本、大連での展示を経て、一九三三年二月一日から二月二日まで福岡日日新聞社講堂で催された）においてであった。この展覧会の目録によると、「超現実派（シユール・レアリスト）」としてミロが紹介され、「焼ける森の中の人物構成」・「青のファンタジー」という二点の作品が展示されている。

（27） 前掲書、瀧口修造「シュルレアリスム美術の新動向」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一一）』（三八三頁）。

（28） 前掲書、瀧口修造「苦行と童心」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一三）』（三九三頁）。

（29） 初出、瀧口修造「ミロの芸術」『芸術新潮』、一九五六年七月。引用は、大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（二）』みずず書房、一九九一年（一八一頁）。

（30） 前掲書、瀧口修造「ミロ」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（九）』（三五九頁）。

（31） 前掲書、ジョアン・ミロへのインタビューを瀧口修造が訳した「ジョアン・ミロ語る」大岡信他監修『コレクション・瀧口

修造(九)』(四一七頁)。

(32) 前掲書、瀧口修造「ミロ 太陽の前の女と鳥(一九四四)」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(九)』(三九一頁)。

(33) 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。

(34) 武満徹「充実した沈黙」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造 別巻』みずす書房、一九九八年(四三二頁)。

(35) 同書(四三一頁)。

(36) 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)』(二一五頁)。

(37) 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)。

(38) 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)。

(39) 前掲書、瀧口修造「手づくり諺」ノート」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(四)』(二二五頁)。

(40) この「諺」をフランス語に翻訳する際、翻訳者のジャック・デュパンと瀧口との間で、次のようなやりとりがあったという。
「この『手づくり諺』の場合に彼(デュパン——引用者による)がこだわったのは『石は紅さして千年答えず』の句である。(略)彼はどうしても『口紅』をつけようとはしなかった。私は手紙で原文に『口紅』の語のあることを重ねて説明したが、それでも彼は黙って、『火のような唇』と訳した。しいて想像すれば火のような赤さだ。私はどこか口紅の艶を想像したのだが(略)言葉の魔術にはすぎないものであろうが、その背後に何ものがひそんでいるかはひと問題であろう」(瀧口修造『手づくり諺』ノート)大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(四)』、三二八頁)。原詩を翻訳する際の難しさを語っているが、一方瀧口は「もはや詩は自分のものであって、自分のものではないことを、固く観念するであろう」(同)と述べ、「諺」の表現主体であることに拘らない姿勢を見せた。

(41) この「諺」に関しては、瀧口自らが、原詩と翻訳の内容を全く書き換えている。「この『諺』の——引用者による」訳がむつかしく困っていると、たまたま蟻地獄という昆虫がフランス語では『ブルミ・リヨン』(獅子蟻)と呼ぶことを辞書で知った瞬間、押韻というほどではないにしても、音から『サンドリオン』(シンデレラ姫)を想起し、また『どこかまがった夕焼小焼』を『こだまが唄の文句を間違える、シンデレラの不幸』と書き換えてしまった」(瀧口修造『手づくり諺』ノート)大岡信

他監修『コレクション・瀧口修造（四）』、三二八頁）。瀧口自身による「諺」の再創造の一例である。

- (42) この「諺」は、フランス語の発想が先に立ったという。「フランス語から日本語へ——引用者による」直訳すれば『烈しい羽音、飛ぶ蜜蜂の眼から月を眺めよ』であるが、そしてこれは月への着陸のニュースに唆されて書いた（瀧口修造『手づくり諺』ノート）大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（四）』、三二八頁）と、創造の秘密を打ち明けている。

- (43) 前掲書、瀧口修造「超現実主義造形論」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一一）』（四八三頁）。

- (44) 前掲書、瀧口修造「ミロ偶感」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一二）』（二〇五頁）。

- (45) 前掲書、瀧口修造「苦行と童心 ホアン・ミロ」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一三）』（三九三頁）。

- (46) 前掲書、瀧口修造「ミロとダリ」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（九）』（二九三頁）。

- (47) 前掲書、瀧口修造「ホアン・ミロ」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（九）』（五一〇頁）。

- (48) 前掲書、瀧口修造「ミロ」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（九）』（三五五頁）。

- (49) 瀧口修造「ミロは詩である 賀 ジョアン・ミロに」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（二八四頁）。

- (50) なお、「オランダの室内 III」については、美術批評家岡田隆彦が「神話中の一光景にもとづいている」（岡田隆彦「作品解説」井上靖他監修『カンヴァス 世界の絵画（二二） エルンストとダリ——シュルレアリスムの絵画』中央公論社、一九七〇年、九二頁）と述べているが、どの神話であるかについては触れられていない。

- (51) ジョアン・プニェット・ミロおよびグロリア・ロリビエ・ラオラ著、大高保二郎監修、遠藤ゆかり訳『ミロ——絵画を超えた絵画』創元社、二〇〇九年（五一頁）。

- (52) 瀧口修造「ジョアン・ミロ」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（九一頁）。

- (53) 前掲書、瀧口修造「ジョアン・ミロ」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（九）』（三八二頁）。

- (54) 同書（三八三頁）。

- (55) 前掲書、瀧口修造「苦行と童心 ホアン・ミロ」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造（一二）』（三九六頁）。

- (56) 前掲書、瀧口修造「ミロ 太陽の前の女と鳥(一九四四)」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(九)』(三一九頁)。
- (57) 前掲書、瀧口修造「手づくり諺ノート」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(四)』(三三〇頁)。
- (58) ミロは、一九四七年、アメリカ、テラス・プラザ・ホテル、五〇年、ハーバード大学、五一年、ニューヨーク、グッゲンハイム美術館などを初めとして、欧米で次々に壁画の制作に当たっている。本論文でも述べたように、日本では、七〇年、大阪万国博に展示する壁画の制作を行った。
- (59) 『古今和歌集』より。
- (60) 同右。
- (61) 瀧口は長姉の嫁入り行列を思い描いたのかもしれない。瀧口の「自筆年譜」(『本の手帖』第八三号、昭森社、一九六九年八月、一四六頁)の一九一三年の項に、「姉みさを(十九才)富山県の酒商島家の二男常次郎に嫁す。その興入れは定紋入りの高張提灯、たんす長持の行列がならび、少年の心(瀧口が十歳になる年である——引用者による)にうつくしく物悲しいロマンとして映る。おそらく父が無理をしたわが家の最後の華やかさであった」とある。
- (62) 旧約聖書、創世記、第二章第七節。
- (63) 旧約聖書、創世記、第二章第二十一節〜第二十四節。
- (64) 旧約聖書、エゼキエル書、第十章第十四節。
- (65) 旧約聖書、エゼキエル書、第十章第二十一節。
- (66) 旧約聖書、創世記、第三章第二十四節。
- (67) 旧約聖書、創世記、第一章第一節〜第一一節。
- (68) 前掲書、瀧口修造「ホアン・ミロ 陶片」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(九)』(三九四頁)。
- (69) 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」『点』第四号、一九七二年七月。副題「加納光於・大岡信・白倉敬彦・馬場駿吉の四氏に、その出会いの十字路で」。
- (70) 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)』みず書

房、一九九四年（五二～五三頁）。

(71) 自らは動けないイソギンチャクはヤドカリに寄生して遠くまで運んでもらい繁殖し、ヤドカリはイソギンチャクを背負っていることによって、天敵の攻撃から身を守るという。

(72) 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）。

(73) 筆者は生まれ出ようとする何ものかについて、影像の出現と捉え、拙稿「瀧口修造における影像の諸相」（既述）において論じた。

〈参考文献〉

- ・J・C・クーパー著、岩崎宗治・鈴木繁夫訳『世界シンボル辞典』三省堂、一九九二年。
- ・アト・ド・フリース著、山下主一郎主幹、共訳『イメージ・シンボル事典』大修館書店、一九八四年。
- ・バーナード・エヴスリン著、小林稔訳『ギリシア神話物語事典』原書房、二〇〇五年。

〈資料〉瀧口によるミロ紹介（戦前）

一九二九年十一月

・瀧口修造「ダダと超現実主義」西脇順三郎著『超現実主義詩論』厚生閣書店。

ダダイズムを揺籃として生まれ出たシュールレアリスムの歴史的経緯と、その理念・作品の紹介が述べられている。瀧口はミロの言葉を引用して、シュールレアリスムの芸術運動とミロの、独特の関わり方を紹介している。

一九三〇年六月

・アンドレ・ブルトン著、瀧口修造訳『超現実主義と絵画』厚生閣書店。

ブルトンは、ミロの作品に「狂気」を認めず、「天才」・「靈感」・「独創」の点において評価している。

一九三二年

一月六日から一月二〇日にかけて上野公園内の東京府美術館で開催された「巴里・東京新興美術展覧会」において、瀧口はミロの「焼ける森の中の人物構成」・「青のファンタジー」という二点の作品を鑑賞している。

一九三五年三月

・瀧口修造「シュルレアリスム美術の新動向」『セルパン』。

ミロの芸術的特質としての「大洪水前期を夢見るやうな澄明なグラフィスム」に言及。

一九三六年九月

・瀧口修造「超現実主義造型論」『みづゑ』九月号。

美術におけるシュルレアリスム運動の動向と、それに関わる芸術家について解説し、「ホアン・ミロは血と青空と太陽の色で描く」と述べている。このエッセイの註において、ミロのバレエ装置（一九二八年のディアギレフによるロシア・バレエ『ロメオとジュリエット』、一九三三年のモンテカルロ・ロシア舞踊団の『子供の戯れ』）を紹介している。

一九三七年五月

・瀧口修造「ALBUM SURREALISTE 緒言」『みづゑ』臨時増刊号。

ミロやハンス・アルプにおいて「詩的な反抗性、ユウモア」を認めている。

同年六月

・瀧口修造訳「海外超現実主義作品展 作家の言葉」『海外超現実主義作品展 カタログ』春鳥会。

ミロの言葉「自分の絵について語るのは僕にとつていつもむづかしい。なぜと言つて、僕の絵はいつも主観的であれ客観的であれ、何かの衝突から惹き起こされた幻覚から生まれるものだからである（以下省略）」を引用して翻訳している。

・瀧口修造「ジョアン・ミロ」『みづゑ』。

初めてミロを単独で取り上げて解説し、ミロの作品『自画像』（一九一九年）、『農園』（一九三二年）、『和蘭の室内』（一九二八

年、『コラージュ』（一九三二年）の紹介をしている。

同年十一月

・瀧口修造「海外前衛美術消息」『みづゑ』。

同年六月に「ピエール画廊」で催されたミロの個展と、七月に「ジュヌウ・エ・コル画廊」で開催されたサルバドール・ダリの個展を紹介している。

一九三八年四月

・瀧口修造「前衛芸術の諸問題」『みづゑ』。

「ミロがアブストラクトか、シュリレアリストか？」ということは、「微妙な問題」であることに言及している。

同年九月

・瀧口修造『近代芸術』三笠書房。

ミロとパウル・クレーを比較し、「クレーは夜の国の神秘主義者であるのに対して、ミロは白昼のなかの狂暴な神秘をさえ表現する」と述べている。

一九三九年一〇月

・瀧口修造「ミロ偶感」

ミロの絵画「風」を取り上げて、それに対する感想を綴っている。

一九四〇年三月

・瀧口修造『ミロ』アトリエ社（西洋美術文庫）。

「大洪水前期的グラフィズム」という表現が、詩人ジョルジュ・ユニエによる比喩であることを明記した。ミロの作品『静物』（一九二〇年の『ウサギのいる静物』のことか）、『一八二〇年代の淑女の肖像』、『踊り子の肖像』、『物体彫刻』、『刈り入れ人』（一九三七年）、二枚の『自画像』（一九一九年、三七〜三八年）、詩画集『彼は一羽の鵲であつた』（リーズ・ヒルツとの共同出版）について紹介している。

戦前における、瀧口のミロ紹介は以上である。

(四六)

〈付記〉

二〇一六年十一月二日、北海学園大学で開催された日本比較文学会北海道大会において、本稿の内容を基にして「瀧口修造、ジョアン・ミロ共同制作詩画集『手づくり諺 ジョアン・ミロに／PROVERBES A LA MAIN A JOAN MIRO』における『諺』の分析——瀧口のミロ理解を通して」という題で発表を行った。質疑応答の際に頂いた貴重な御意見・御感想に感謝申し上げます。