

タイトル	瀧口修造「絶対への接吻」：シュールレアリスム詩の実験の転換点として
著者	秋元，裕子；Akimoto, Yuko
引用	北海学園大学人文論集(64)：290(27)-251(66)
発行日	2018-03-31

瀧口修造「絶対への接吻」

——シュールレアリスム詩の実験の転換点として

秋 元 裕 子

1 先行研究・批評の分析

瀧口修造（一九〇三～七九）の詩作品「絶対への接吻」（『詩神』、一九三一年一月）は、「僕」と、その「客間」を訪れた女性との恋愛と「交接」⁽¹⁾を描いた作品であり、瀧口の代表作の一つとみなされているため、彼の数多い作品の中でも、先行研究・批評において取り上げられ論じられる機会が多い。

文芸評論家・小説家の洪澤龍彦は、その評論「卵型の夢 瀧口修造私論」において、この詩の表現に注目し、「暗喩の連鎖は、透明でありながら熱っぽく、強力なエロティシズムを発散」⁽²⁾させていると述べ、瀧口における言葉の結びつきに見られる、いわば物質性と精神性（情熱）という両極端な性質を認めて、そこに「強力なエロティシズム」を見出し、一方詩人田中清光（一九三一～）は、「ブルーの結晶」という評論で、この詩に「それ自体冷たい焰を噴いている言葉の物質感とでもよぶべき表情と多面的なかがやき」を認め、瀧口の詩の言葉の物質的特徴と多義性を掴み取っている。⁽³⁾また、詩人合亮一（一九六八～）は、評論「瀧口修造に、鮮やかな紅梅を充填してみたいのだが。」において、「絶対への接吻」における「イマージュ」とユーモアとの関係について論じている。⁽⁴⁾このような先行批評の多様な観点を鑑みて

も、瀧口の詩そのものの「多面的なかがやき」を認めざるを得ないであろう。

そうとは言うものの、先行研究・批評において、この作品を瀧口の昭和初期における詩的実験の転換点だと認める傾向が見られる。

詩人鶴岡善久は「太陽への希求 瀧口修造」(一九六二年)という評論において、「彼の詩は、その詩論とは多少のずれはみせながらも三つの時期に分けられる実験的変化をともないながら書きつがれていった。三つの時期とは独断的種類だが次のように考えられる」とした上で、その分類を「(i) *作品『地球創造説』の時代。一九二八年」、「(ii) *作品『仙人掌兄弟』、『TEXTES』、『絶対への接吻』、『花籠に充滿せる人間の死』その他の時代。一九二八年〜一九三二年」、「(iii) *作品『地上の星』、『岩石は笑った』、『五月のスフィンクス』、詩集『妖精の距離』の時代。一九三二年〜以後」だと提示した。⁽⁵⁾ 転換点となる具体的な作品名こそ挙げていないものの、鶴岡による区分「(iii)」が一九三二年以後とされていることを踏まえると、瀧口の詩を一九三二年以前と以後とで区別しているものの、その区別についてはあまり明確な年代が示されておらず、早ければ「絶対への接吻」が発表された一九三一年頃において、瀧口の詩の転換点を認めていたとみなすこともできよう。

一方、詩人入沢康夫(一九三一年〜)はその評論「瀧口さんの『転機』についての走り書き」(一九六八年)において、鶴岡の提示した「(i)」、「(ii)」、「(iii)」の分類に対して異論を唱えている。

入沢は、一九三一年に発表された瀧口の詩論「詩と実在」を、「瀧口さんの〈詩的実験〉のおそらく最大の危機、そして転機」であるとみなしており、その「詩と実在」と同時期に書かれた詩「絶対への接吻」を、「語調の一種の安定感そのもの」から受ける印象を根拠として、「絶体絶命のるつぼの中心を一瞬通過(あるいは擦過)した直後の作品」であると捉えた。その上で「絶対への接吻」は「詩作品」によって「実在」を把持し続けられないという「挫折感」および、ついに「詩作品」という既存の文学形式を「ふり切りえなかった」ことによる「二重の挫折感」を瀧口に与えたと指摘

したのである。そして「絶対への接吻」以後の瀧口の詩について、「再びかつての熱度には到達することはなかった」と結論している。⁷⁾

また、詩人岩成達也(一九三三-)は「瀧口修造の詩的実験 1927-1937」についての二、三のメモ(一九七四年)という評論において、「転換節」という項目を立て、分類をさらに細分化した。岩成は『瀧口修造の詩的実験 1927-1937』における「作品の展開ぐあい」について「論理的とでもよびたいほどの整然とした緊密な構成秩序」に従っているとみなした上で、瀧口の詩の作品群を成立の順序に従って四つの群に大別し、それぞれの作品群の特徴を主に品詞と統辞法の観点から分析して、その特徴を瀧口の詩論によって跡づけようと試みたのである。

岩成は、「第1群」を「(LINES)」より「(断片)」まで。(1927-1928)」であるとし、「第1群」と「第2群」の間に「転換節」として「(地球創造説)」(1928)」を位置づけた。そして「第2群」を①と②の二つに分け、「第2群①」を「(仙人掌兄弟)」より「(MIROIR DE MIROIR)」まで。(1928-1929)」とし、「第2群②」を「(TEXTES)」(1930)、「(実験室における太陽氏への公開状)」(中絶・1930)および「(夢の王族)」(中絶・1930)「(詩と実在)」(1931)」とした。また「第2群」と「第3群」の間に「転換節2」として「(絶対への接吻)」(1931)」を置いた。そして「第3群」を「(地上の星)」より「(五月のスフィンクス)」まで。(1932-1933)」であり、「第4群」は「(七つの詩)」(1936)、「(白の上の千一夜)」(1937)および「(妖精の距離)」(1937)」であるとした。⁹⁾

そして、とくに年代的な期間の分類はしていないものの、詩人安藤元雄(一九三四-)はその評論「白衣の太陽」(一九七四年)において、瀧口の「詩的実験」を段階的に分類し、その段階を、「伝統的に言葉が身にとって来たさまざまな思念や情緒の半透明なねばねばした靄をそぎ落とす」段階、「語法を透明化することによって言葉の硬い裸身をつかまえる」段階、「単語それ自体のもつ意味を語法によって空洞化」する段階、「言葉というエネルギーの膨大な積み上げによって成り立つ『燃焼ぶり』」を見せる段階だとみなして、それぞれの段階について分析した。その分析を基にして瀧口

の「詩的実験」を、「すきとおった裸体としての言葉を措定」したところから始まったものと捉え、それを「決して到達できない白熱の一点」を目指す「白熱への詩法」であると結論づけた。その上で安藤は「絶対への接吻」において瀧口の詩的な「実験は終わった」と主張している⁽¹¹⁾。

右の四者はそれぞれの見方・詩人らしい言葉使いによって、独自の分析を試みているものの、いずれにせよ、「絶対への接吻」およびそれが発表された一九三一年頃を、いわば瀧口の詩作の転換点だと認識していることにおいて一致している。瀧口は、フランスを中心とする芸術運動であるシュールレアリスムの理念と作品の受容を始めた二〇年代後半から、「絶対への接吻」の発表された三二年まで、詩における、いわゆるシュールレアリスムの自動記述風のスタイルの作品を発表し続けたが、この作品を最後にその実験を中止している。そこに、どのような意味を見出すことができるのだろうか。それを考察するためには、瀧口のシュールレアリスム受容と、それに対する心酔度合いの検証が不可欠であろう。次節においてそれを見ていきたい。

2 瀧口のシュールレアリスム受容——「心酔期」を巡って

瀧口は、フランスを中心とする芸術運動であるシュールレアリスムが、日本に紹介された最も初期の一九二六年頃⁽¹²⁾から情熱的に受容して、その出版物を盛んに紹介・翻訳するなどしていた。瀧口の芸術思想を語るうえで、シュールレアリスムが非常に重要であることは間違いない。瀧口はどのようにしてシュールレアリスムと出会ったのか、また彼とシュールレアリスムとの関係は、どのようなものだったのだろうか。一九四〇年一月の美術雑誌『アトリエ』に発表された瀧口によるエッセイ「シュールレアリスム十年の記」⁽¹³⁾をもとにして確認すると同時に、他文献の瀧口自身の言葉によって検証する。

瀧口は一九三九年から一九四〇年にまたがり、二回に分けて日本の前衛美術に関する史的小考を論じている。その内容の第一回分が一九三九年二月『美術文化』に「或る年表への注釈」という題で発表され、第二回分が「シュルレアリスム十年の記」という題で発表された。この「シュルレアリスム十年の記」は、画壇向けに、瀧口とシュルレアリスムを巡って、美術と絵画の話題を中心に書かれているのだが、それらの話題だけではなく、瀧口個人のシュルレアリスムとの関わりを年代順に整理した文章でもあり、彼とシュルレアリスムとの関わりについての「追憶の機会」¹³でもあった。

その意味で「シュルレアリスム十年の記」は、瀧口自身が彼の芸術思想について、まとまった形で回想した、初めての文章であると言える。¹⁵

瀧口はそこでシュルレアリスムとの出会いを、次のように語っている。「わたしが最初にフランスのシュルレアリストの詩に接した動機は、(略・引用者 当時帰朝されたばかりの西脇順三郎氏を通じてであった)」。瀧口は一九二三年、当時在学中だった慶應義塾大学を一度退学したものの、二五年に再入学し、翌二六年から文学部で、その前年に英国留学から帰国していた西脇教授の講義を受け始めており、シュルレアリスムと出会ったのは、まさにこの頃のことであった。二七年には「ブルトンとスーポールの『磁場』ブルトンの『シュルレアリスム宣言』『失われた足跡』エリュアールの『レペティション』」などを入手して徐々に影響をうけ¹⁷、二八年には詩雑誌『衣裳の太陽』¹⁸に同人として参加し、同誌を中心とした超現実主義運動に関わっていった。

一九二九年には西脇が上梓した『超現実主義詩論』(厚生閣書店)の校正と註を任され、その書物の「巻末にフランスの超現実主義の小展望(瀧口修造「ダダと超現実主義」——引用者による)¹⁹」を書くこととなり、三〇年には、瀧口の翻訳で、単行本として日本初のシュルレアリスム関係の翻訳書である、アンドレ・ブルトン著『超現実主義と絵画』(厚生閣書店)が刊行されたのだった。瀧口自身が「これ(『超現実主義と絵画』——引用者による)を訳した頃のわたし自

身は、フランスのシュルレアリスムに最も心酔していた頃であつた⁽²⁰⁾と述べているように、この本の翻訳に没頭していた二九年から三〇年にかけての短い期間において、まさしくシュルレアリスムに対する彼の熱がピークに達していたのであつた。

瀧口がシュールレアリスムの心酔期に創作した詩のひとつである「TEXTE ÉVANGÉLIQUE」(『詩と詩論』第三冊、一九二九年三月)には、「疾走する独特な白雲の罪過。(略・引用者)そこから突然に鳩のやうな鳥が玉葱のやうに完全なものを銜へて飛び立つた。絶え間なく揺れる葦の美神はこの虚空へ向つて意外にも美しい眼を放つ⁽²¹⁾。」という表現がある。ここで描かれている疾走する白雲、突然に飛び立つ鳥、絶え間なく揺れる葦などの影像が次々に湧き出して来るスピード感は、まさに、理性による制御を振り払つて、思考よりも速く影像を表出し書き留める、シュールレアリスムの自動記述の方法を強く印象づける。

瀧口は二九年『Le Surréalisme International』⁽²²⁾という雑誌を企画したが、この雑誌は一九三〇年一月に、発行者富士原清一(一九〇八―一九四四)⁽²⁴⁾、編集者瀧口によって刊行されている。この雑誌は『衣裳の太陽』を改題したものであり、「超現実主義機関誌」を標榜している。そのことからわかるように、瀧口はこの雑誌の編集者として、超現実主義の運動を牽引しようとしていたのである。いわば、一九二九年にこの雑誌が企画された頃には、瀧口のシュールレアリスムに対する「心酔」が最高潮に達していたと言えよう。

実際、瀧口は一九二九年、ダダイズムからシュールレアリスムが出現する必然性を論じた評論「ダダと超現実主義」⁽²⁵⁾(既述)において、「超現実主義がひとつの光輝を、けつして過去にでもなく、因襲の現在にでもなく、ひとつの未来に投げかけていることは明らかである⁽²⁶⁾」と述べて、シュールレアリスムを、「ひとつの光輝」を放っている、創造の未来につながるような目映い芸術理念だと捉えていた。言わばこの「光輝」は、瀧口に降り注ぐ、芸術上の啓示的な光だったのかもしれない。まさしくそこにも、瀧口のシュールレアリスムに対する「心酔」がうかがえるであろう。

しかしその一方で、三〇年前後「フランスのシュルレアリスムはすでに思想的な激変を体験していて、第二期的な活動に入っていた」⁽²⁷⁾。日本でも、レアリスムの重圧が極点に達している時であった。⁽²⁸⁾わたしたち詩人のグループも、それぞれのコースを辿って四散した⁽²⁹⁾という⁽³⁰⁾のも、一九二九年のうちに、瀧口と『衣裳の太陽』同人との間に、「超現実」の解釈を巡って対立が生じたのであった。瀧口の「自筆年譜」一九二九年の項によると、「シュルレアリスムの観念的規定と芸術のそれとの奇妙な混合、あるいは私の考えていた現実と超現実の関係の認識の困難さ」⁽³¹⁾を巡って、瀧口は『衣裳の太陽』同人と夜を徹し、野宿しながら議論をしたという。当時、様々なシュルレアリスム観に従って、個々の詩人がそれぞれのシュルレアリスムの作品を発表していた。いわば、百花繚乱的な「超現実」解釈に基いた実験的な詩が生み出され、「いか物」扱いされた作品も少なくはなかったのだ。中でも瀧口は、『衣裳の太陽』同人の間に充満していた「初期のフォルマリズム的なシュルレアリスム」に対して、初めから不満を抱いていたが、ついにその不満を爆発させてしまったのである。

瀧口の回想にも述べられているように、『衣裳の太陽』グループが活動を停止したころ、時期を同じくしてフランスを中心とするシュールレアリスム運動にも激変が起きていた。フランスのシュールレアリスムグループは、いわゆる『第二宣言』⁽³²⁾発表後仲間割れを起こし、分裂に向かっていった。というのも、一九三〇年一月に第二回国際革命作家会議に赴いたルイ・アラゴンとジュルジュ・サドゥールが、会議の執行部によって自己批判書への署名をさせられたからである。この自己批判書は、シュールレアリスムの理念を支えていたフロイト主義の原理を批判し、またブルトンによる『第二宣言』——いわゆる至上点⁽³⁴⁾の探求を目指して史的唯物論を支持し、その意味でマルクス主義への共感を確認した——を「観念論的すぎる」⁽³⁵⁾として否定するものであり、そしてブルトンが親近感を抱いていた、永続革命を目指すいわゆるトロツキズムと袂を分かち旨を宣言するものだった。

この自己批判書に対して、ブルトンらの不満が噴出したことによって、アラゴンとサドゥールは一九三二年にシュール

ルレアリスム運動から離脱したが、その後アラゴンはいわゆる社会主義リアリズムへ接近していったのだった。

このような、国内外のシュールレアリスム運動を取り巻く、芸術理念と思想上の幾つかの原因が重なったためか、瀧口はこの頃(一九三〇年頃)のことを「身ぶるいを覚えるほどの孤独の時代」だったと振り返っている。シュールレアリスムにおける「思想的な激変」や、共産党による「レアリスムの重圧」が、この芸術運動の将来的な方向性に関係しているのではないかという疑問を、瀧口は抱いたのだろうか。いずれにせよ、右記のいくつかの原因によって、瀧口のシュールレアリスムに対する「心酔」はピークを過ぎ、三二年「精神的と同時に物質的な脱出を企てる」ために、言い換えれば、芸術上の悩みを棚上げし、生活的・経済的困窮から脱け出すために、彼は映画製作の機構(BCI)に入社した。「顧みて、その動機に映画芸術に新しい理想を見出そうなどという余裕はほとんどなかったといわなければなるまい。わたしはただ文字通り、『夢の工場』のサン・ライトの下で汗みどろになって働いていたにすぎない。だからここでは映画はシュールレアリスムにとってなんの関係もない」と打ち明けているように、シュールレアリスムの芸術運動とは直接関係のない「映画製作の機構」に職を得て、昼夜を問わず映画の製作現場で働いていたのである。⁽³⁶⁾

とはいえ、シュールレアリスムに対して瀧口は依然関心を寄せていたことは事実であり、一九三二年暮れに、フランスを中心とするシュールレアリスムの主要作家をほぼ網羅して開催された、巴里東京新興美術展を見たときの感動について「陳列日の館内を暗くなるまで彷徨って歩いた興奮を私はいま(一九四〇年——引用者による)も忘れない」と語っている。シュールレアリスムに対する「心酔」のピークを過ぎたものの、依然としてこの芸術運動の方向性と情勢が気がかかりであったのか、そのような瀧口の複雑な心境は、彼が三三年に著した「シュールレアリスムの動向」⁽³⁷⁾という評論においても読み取ることができよう。この評論で瀧口は「唯物論的転向をした後のシュールリアリスト」の動向について解説しているのだが、「わたしはこの一文がシュールレアリスム運動の実質的批判というよりもひとつの exposition(解説——引用者による)として役立つことを意図せざるをえなかった。しかしぼくはシュールレアリスムが一部の批判者のい

うごとく、単なる消滅に終るものではなく、幾多の外部的批判に身をさらしつつ、真実の人間的なカテゴリーに意識の全運動を参与せしめる活動性を信ずるものである」と述べている。⁽⁴⁰⁾ここで瀧口は「唯物論的転向」をしたシュールレアリスム芸術運動の方向性についての「実質的批判」を保留し、シュールレアリスムの「単なる消滅」を懸念しつつも、その「真実の人間的なカテゴリーに意識の全運動を参与せしめる活動性を信ずる」⁽⁴¹⁾と言っているが、彼自身がシュールレアリスムの行方について、不確かな見通しを余儀なくされていたのであり、そこにこの芸術運動を巡って揺れ動いている瀧口の姿を読み取ることができるだろう。というのも、このシュールレアリスムの「唯物論的転向」について、後に瀧口は回想し「一九二九年から三〇年頃フランスのシュールレアリストたちのあいだの世界観に唯物史観が現われ、さまざまな摩擦があったことは知られているが(略・引用者)私もフォイエエルバッハやエンゲルスを読んだが、マルクス青年になることはできなかった⁽⁴²⁾」と述べているように、シュールレアリスムのマルクス主義への接近に対して、彼なりに納得しようとしてもそれができず、戸惑っていたのだった。ともあれ、一九三二、三年頃の彼は、シュールレアリスム運動の「唯物史観」重視の方向性に対して、複雑な心情を抱いていたことは間違いない。

三四年には山中散生がエリユアルに奉げる詩集として『HOMMAGE A PAUL ELUARD』⁽⁴³⁾を刊行したが、瀧口はそのことについて「名古屋で『エトアル・ド・メール』という詩の同人誌に関係していた山中散生氏がシュールレアリスムに熱心な関心を示し始めた。『ポール・エリユアルに贈る詩集』としての意義ある仏語小冊子に寄稿を頼まれた時にわたしはあえて書かなかった。わたしにはそれどころではなかったのだ。わたし一人にとってシュールレアリスムが消滅するか否かという危機であったからである」⁽⁴⁵⁾と述べており、シュールレアリスムを巡って、瀧口の中で深刻な自問自答が繰り返られていたことがうかがえる。

三四年、シュールレアリスムが没落したとみなす風潮を否定している「脱頁」⁽⁴⁶⁾というエッセイにおいて、その自問自答の答えが示唆されている。瀧口はシュールレアリスムについて「私はこの運動をお祭り騒ぎに見たくないと思ふ一

人である。そして、この運動の特殊性のなかに、一つのアンテルナショナルな要素を認めて行き度いと考へてゐる。ラ・モオドとしてのシュルレアリスムは減びるだらうし、それが必然なことである⁴⁷⁾と述べて、一時的な現象である「ラ・モオドとしてのシュルレアリスム」を「減び」ていくものとして突き放した上で、シュルレアリスムにおいて、いわば一種の普遍性とも言える、地域性・特殊性を超えた「アンテルナショナルな要素」——マルクス青年になれなかった瀧口にとって、共産党の目的としての国際化とは別物であろう——を見出そうとしている⁴⁸⁾。

瀧口は、当時流行していた芸術運動としてのシュルレアリスム（マルクス主義に接近していた）そのものからは距離を置きつつ、「アンテルナショナル」という点において、シュルレアリスムに地域性という特殊性を超えた、何らかの普遍的な「要素」を求めていったのだろうか。このエッセイで瀧口は、シュルレアリスムに対して、減びていく現象と残っていく要素があると、客観的に分析して主張しているのであり、その点においてこの芸術運動をすべて受け入れようとはしておらず、「心酔」していたとは言いがたいだろう。

ここまで述べてきた、シュルレアリスムと瀧口との関係について概括すれば、瀧口は一九二六年頃にシュルレアリスムを初めて受容し、徐々に「心酔」を深めていき、二九年か三〇年頃にはその「心酔」がピークに達したが、その後三二、三年頃には「思想的な激変」をしたシュルレアリスムの方向性に対して疑問を抱き、彼のなかでこの芸術運動が「消滅するか否かという危機」を迎えたものの、三四年には距離を置くべき「ラ・モオド」としてのシュルレアリスムの運動と、追求するべき何らかのシュルレアリスム的な「要素」とを区別するに至った。「わたしはシュルレアリスムという観念の流通価値について、個人的な矛盾を感じている。わたしはひとつの厳格さを求めながらも、孤独に陥ることによって、結局『わたしのシュルレアリスム』の奇妙な袋路に追いこまれていたのである」という瀧口の言葉において、シュルレアリスムを巡る彼の真剣な自問自答ぶりと、必ずしもフランスを中心とするシュルレアリスム運動の美的・思想的理念そのものとは一致しない「わたしのシュルレアリスム」とも言うべき美学を求めている実情と

の「矛盾」がうかがえよう。いずれにせよ、三四年頃の瀧口は「シュルレアリスムへの心酔期を完全に過ぎていた」のだった。⁽⁴⁹⁾

以上の検証を鑑みて、「絶対への接吻」が発表された一九三一年一月は、シュルレアリスムの芸術運動に対する瀧口の「心酔期」がピークを越え、シュルレアリスム運動のマルクス主義への傾斜に対する戸惑いと同時に、彼の中でシュルレアリスムに対する何らかの美学的疑念が生じた時期であったと見てよからう。しかし一方で、瀧口は一九三一年以後、マン・レイの写真や写真論の紹介、サルバドール・ダリやジョアン・ミロの熱心な受容と作品・作品論の紹介など、シュルレアリスムの写真・絵画・オブジェなどに対しては、むしろ関心を深めているのである。⁽⁵⁰⁾つまり瀧口は、シュルレアリスムに対する「心酔」のピークを超えた三〇年代の初め頃において、シュルレアリスムの詩・詩法に対しては疑念を抱いたものの、一方で、この芸術運動の写真・美術に関しては、むしろ熱意を増していったと言えるのである。それではいつたい、シュルレアリスムの詩法である自動記述——思考よりも速く、自身の内的世界から影像を引き出して、言葉として次々に定着させる方法——を、何故瀧口は捨てたのであろうか。瀧口のシュルレアリスムの詩的実験の転換点である「絶対への接吻」、および、それと同年同月に発表された彼の詩論「詩と実在」(『詩と詩論』第一〇冊、一九三一年一月)の分析を通して、それを明らかにしたい。

3 「絶対への接吻」と鍊金術的世界観

先述の通り、「絶対への接吻」は多様な観点から論じられる作品であることは確かだが、それにおいて、いわゆる鍊金術の世界観を読み取らざるを得ないこともまた事実であらう。

美術批評家岡田隆彦は、「絶対への接吻」の冒頭の一文を取り上げて、『ぼくの黄金の爪の内部の瀧の飛沫に濡れた客

間に襲来するひとりの純粹直観の女性。』といった『絶対への接吻』の冒頭をとってみると、ここにきらめくイメジが四大にまつわるものであると同時に、そうして時間を与えられ、イメジの集合のうちに一現実が立ち上ってきて人格が生じ、いまひとつ元素的な、人間的要素としての性愛が対象化される現場に、わたしたちは立ち会うことができる⁽⁵¹⁾と評している。「絶対への接吻」の冒頭の一文だけで、「四大にまつわる」影像を思い描くことは難しいかもしれないが、たしかに「絶対への接吻」に登場する「彼女」の影像は、「滝の飛沫に濡れた客間に襲来するひとりの純粹の直観の女性」、「彼女の指の上に光った金剛石」、「彼女は時間を燃焼しつゝある」、「彼女の暴風」という表現が示しているように、水（滝の飛沫）、土（金剛石）、火（燃焼）、気（暴風）の四大元素と結びついている。では、岡田のいう「いまひとつ元素的な、人間的要素としての性愛が対象化される現場に、わたしたちは立ち会うことができる」とはどういうことなのだろうか。もちろん、「人間的要素としての性愛」を、文字通りの意味において解釈することもできるだろう。だが、むしろそのことよりも、影像に取り憑かれていた瀧口が「人間的要素としての性愛」に事寄せて、どのような影像を描いたかを読み取ることが重要だということではあるまいか。

「絶対への接吻」における「彼女」は、どのような影像と象徴性を託された女性なのであろうか。また、この作品における「人間的要素としての性愛」において、鍊金術の世界観の中で、どのような意味を読み取ることができるのだろうか。以下、これらの点について考察していく。

「絶対への接吻」の世界は、

僕の黄金の爪の内部の滝の飛沫に濡れた客間に襲来する一人の純粹の直観の女性。

という書き出しによって開かれる、いわゆる自動記述風の詩である。この冒頭部で瀧口は、「僕」の身体全体のなかの、

「黄金の爪」という一部分を強調して、さらにその「爪」の「内部」という、より小さく狭い箇所へ読み手の意識が集中した瞬間に、「滝」という自然の景観を突然に登場させているように読める。瀧口はこの詩以外でも、しばしば「瀑布」あるいは「ナイアガラ瀑布」⁽⁵⁴⁾という語を用いていたので、この「滝」も、轟々と音を響かせて激しく「飛沫」を散らす壮大なものだと読むことができよう。「僕の黄金の爪の内部の飛沫に濡れた客間」までは、それぞれの言葉によって、具体的な影像を想起することが何とか可能であろう。

だが、「一人の純粹の直観の女性」は、「純粹」「直観」という語の抽象性が高く、それゆえに、それらの言葉に喚起されて影像を思い描くことは難しいのではないだろうか。

「純粹」は混じりけのないことなので、その点において〈絶対〉と結びつくかもしれない。「直観」は経験や推論などに依らず、直接的に対象の本質的なものや先験的なものを捉えることであろう。鍊金術において〈絶対〉は、物質の真の性質であるときみなされている。すなわち「純粹の直観の女性」は、先験的なものや物質の真の性質を持つており、「純粹」でありかつ〈絶対〉と結びつく女性であると言える。そのような「純粹」や〈絶対〉は、「直観」によって捉えることができるのだろう。「純粹の直観の女性」は、「直観」によって捉えられた〈絶対〉を媒介した人物であろうか。だが、〈絶対〉そのものを影像として描くことは困難である。それゆえ瀧口は、〈絶対〉を、現実の女性を通して表わさざるをえないのである。そして、もちろん「襲来する一人の純粹の直観の女性」とは、瀧口にとって、不意に襲ってくるような自律性を持つ⁽⁵⁵⁾、影像そのものであるろう。「彼女」は、現実の女性でありながら、一方で、影像を通してしか知ることのできない、いわゆる〈實在〉⁽⁵⁶⁾であり〈根源的な影像〉⁽⁵⁶⁾でもあると言えよう。

瀧口が一九二九年に発表した「MANUCURE DE MANUCURE」⁽⁵⁷⁾という詩でも、〈絶対〉を、女性を通して表わしているのが読み取れる。この詩で「彼の女もまた絶対である」と表現されている、この「彼の女」とは、「妖精型」⁽⁵⁸⁾であり「未知の奇怪な煙を吐く最新の結晶」である。「妖精型」とは、「妖精」の特質を備えていて、ある意味で「妖精」の典型で

あるということだろうか。そのような性質を持つ「彼の女」は、未だかつて人に知られていない性質を持つ、最も新しい「結晶」でもある。この「彼の女」は、錬金術の世界観をモデルにして表現されているとみなすことができる。なぜなら、たとえば「彼の女は(略・引用者註)硝子体の中の稲妻」という表現において、「硝子体」の中にいるこの「彼の女」は、ガラスでできた試験管やフラスコのような瓶に封じ込められた、いわゆる「エーテル」が発光しているような、錬金術的な影像を喚起させると思われるからである。

「エーテル」は、錬金術では、第五番目の元素であると言われている。具体的に錬金術において、この「エーテル」はどのようなものだともなされているのだろうか。イタリアルネッサンス文化研究者澤井繁男(一九五四)によると、「四元素は、もともと第一質料(木材とも金属とも、重いとも軽いともいわれない純粋な素材そのもの)」と、これから成る知覚世界の事物の中間的存在であると結論されていたが、アリストテレスは四元素の体系では充分とはみなさず、他の実体を求めた。それが第五番目の元素とよばれる天界の物質で、アリストテレスはこれをエーテルと名づけた⁽⁵⁹⁾という。

実際、アリストテレスは四元素を「火と空気と水と土⁽⁶⁰⁾」と定め、世界はこの四元素から成ると述べている。しかし、アリストテレスはこの四元素では不十分だとみなして、四元素に「エーテル」を加えた「五つの元素が全世界を成り立たせ」ていると考えた。そして、「地が水の中に、水は空気の中に、空気は火の中に、火はエーテル(エーテルと同じ——引用者による)の中に含まれている」と捉えることによって、「エーテル」を四元素よりも基本的な物質だと定義したのである。さらにアリストテレスは、物質の特性を、熱と冷、乾と湿という四つの始源によって説明している。そして「第五番目の元素であるエーテルが四特性のいずれか二つを帯びた形(状態)を、土、水、空気、火である⁽⁶¹⁾」⁽⁶²⁾と考えていたのである。

「(エーテルという——引用者による)重さがなく、定義可能な特性を持たないこの実体の観念は、証明も不証明もで

きず、十九世紀に至るまで光のようなものとされた」のだった。証明できるかできないかは問わず、いずれにしても、錬金術では、「第五番目の元素」である「エーテル」は、すべての物質を成り立たせている基本物質であり、物質の本来の姿でもあるとみなされている。つまり、「エーテル」は世界に充満しており、世界のすべての物質を成立たせているものだとされているのである。このように、「エーテル」は、様々な物質を支えているものであり、物質の本来の姿であるとされる一方で、それぞれの物質を通してしか存在を知ることができないものであるという点において、すなわち瀧口の希求する〈根源的な影像〉に置き換えられようか。

ところで、錬金術は、「広義には、卑金属を純金へと変成させる過程を通じて、〈賢者(哲学者)の石〉を獲得し、錬金術師の精神をより高次の存在へと高める術」⁽⁶⁴⁾である。錬金術においては、金属などの物質と精神は互いに支えあっている、物質の世界と精神の世界とは対応関係にある。他の物質が混じっていない純粹な物質を手に入れるためには、精神も純化されなければならない。全ての物質は世界靈魂というエネルギーの現われであり、世界全体は世界靈魂を捉えることによって統一的に説明できるとされている。いずれにしても錬金術では、いわゆる精神と物質の一元化が目指されている。

「MANUCURE DE MANUCURE」における、「彼女の女」は「現象の歓呼」であり「出現である」という表現⁽⁶⁵⁾において、「彼女の女」——すべての〈実在〉を貫く基本物質である「エーテル」が女性の姿をとって現われた、ひとつの「現象」——の「出現」に対する喜びが示されていると言えようか。いずれにしても、この詩における「彼女の女の弁護は僕の思想」という表現には、「彼女の女」つまり〈絶対〉に惹きつけられ、その価値を認め、守ろうとする、瀧口の強い決意が表わされていると読めるのである。

一方「絶対への接吻」における「彼女」はどのような女性なのだろうか。

彼女の総体は、賽の目のやうに、ある時は白に、ある時は紫に変化する。

ここでは「彼女」の身体の一部が変化するのではなく、「彼女の総体」という全体的な性質の変化について表現されている。錬金術においては、色の変化は実験の進展を表わすもので、物質の變成を映し出すものであるとされている。錬金術では「金属の變成過程をその色にしたがって3行程とする場合と4行程とする場合がある。3行程というのは黒色化、白色化、黄色化である。4行程はこれに紫紅色化が加わる。(略・引用者註) 紫紅色化とは黄色化によつて得られた金から紫紅色をした金の紫薫の精気ともいふべき完全金を取り出し、金属を完全な状態にする行程のことである」⁽⁶⁶⁾とみなされている。

この錬金術の実験過程における色の変化をふまえれば、引用した詩句では「彼女」が、「白」に変化したり、「紫」に変化したりしながら、完全な物質である〈絶対〉へと変化していく様子が描かれていると読めるのである。この他の表現では「彼女」はどのようにして〈絶対〉に近づいていくことが示されているのだろうか。

彼女は熱風の中の熱、鉄の中。^マ鉄の然し灰の中の鳥類である彼女の歌。

これは「絶対への接吻」の初出テキストからの引用だが、「鉄の中。^マ鉄」は、一九六七年に刊行された『瀧口修造の詩の実験 1927-1937』では「鉄の中の鉄」と直されているので、本論文では直されたテキストどおりに読むことにする。引用にある「熱風の中の熱」は、「熱」そのものである「熱」のことだと読めば、それは不純物を取り除かれたものだとみなすことができる。「鉄の中の鉄」も、同様である。錬金術の実験過程をふまえれば、引用した箇所は、卑金属を貴金属というより純粋な物質に變成させることを示していると読むことができるだろう。さらに、「灰の中の鳥類」は、自ら

の体を焼いたその後に残った、灰の中から蘇る不死鳥を示唆しているとも思われる。不死鳥も錬金術では金属の変成行程の最終段階を表わすものである。つまり、不死鳥である「彼女」は死と再生のような変化を繰り返し、完全な物質へ近づいていくというように読めるのである。

「絶対への接吻」には、他にも死と再生になぞらえた、「彼女」の変化を示唆している表現がある。そこには「人間的要素としての性愛」の結果としての「妊娠」が描かれている。それには、どのような意味合いがあるのだろうか。以下、それについて考察していく。

彼女の胸は、相違の原野で、水銀の墓標が妊娠する

という表現において、死を表す「墓標」が「妊娠」して生を孕むと読めるので、死と生の循環性が示されていると言える。一方で、「墓標」を、錬金術で言うところの「哲学者の卵」であるともみなせないだろうか。というのは、錬金術で言う「哲学者の卵」は、墓に関連づけられているからである。

錬金術における「哲学者の卵」とは「錬金用の材料がここに入れられ、さまざまな過程をへて『哲学者の石』⁽⁶⁷⁾が創生されるその場」のことであり、「錬金術作業を完成する象徴的な容器」である。この「哲学者の卵」は、錬金術において「ヘルメスによって封印された容器とか、婚姻の部屋、あるいは牢獄、墓、さらには雛鳥の生れる家」など、さまざまな呼び方をされている。錬金術で言う「硫黄と水銀の結婚」は、「哲学者の卵」において行われるとみなされている。そして「硫黄と水銀の結婚」とは、実験における硫黄(男性原理)と「水銀」(女性原理)との結合のことであるが、錬金術ではこの「硫黄と水銀の結婚」によって、あらゆる元素の完全なものを作り出すことができる⁽⁶⁸⁾とされているのである。

また錬金術においては、「水銀の中には火と燃える硫黄ないしは『硫黄の火』が含まれている。この火は『霊の精子』で

ある。われらが処女はこれをみずからの内に吸収する。(略・引用者) 清浄無垢の処女は『靈の愛』を受け容れることができるからである^⑧という考えもある。これらのことをふまえて引用部分の表現を考えると、鍊金術では、「妊娠」は金屬の化合を示すことから、「彼女」は「胴」の中で、性質の違う金屬を化合させているのだと読める。つまり、「絶対への接吻」の「彼女」は「胴」に完全な物質を孕もうとしていると読むことができるのである。

以上の考察を踏まえると、この作品に描かれた「人間的要素としての性愛」には、「彼女」との現実的な交渉を超えた、鍊金術的な象徴としての完全なる物質の化合そのもの、あるいは、化合の場という意味合いが読み取れる。

さらに、鍊金術の世界観をモデルにすると、「絶対への接吻」にある「彼女の仄かな髭」という表現は、「彼女」が男性の性質を持ち始めたことを表しており、「彼女」が両性具有の完全な存在へと変化することを示していると考えられることもできる。このように、「彼女」は矛盾する性質を併せもち、変化の相において描かれる女性である。このような「彼女」は、瀧口にとって、まさしく変容を根本的な性質として持つ、影像そのもののイメージだったと言える。いわば、影像という概念が具体的な姿を持って現われたのである。

ここまで「絶対への接吻」より引用してきた表現は、いずれも「彼女」が〈絶対〉へと変化する可能性を示しているように読める。「彼女」は瀧口の影像観を託された女性であるとともに、「僕」を〈絶対〉へと導く媒体としての可能性を持つ女性であると思われる。

さきほど「純粹の直観の女性」という言葉によって、影像を思い描くことはむずかしいと述べたが、その一方で「純粹の直観の女性」である「彼女」は、「彼女の卵巣」、「彼女の視覚」、「彼女の犬歯」というように、具体的な肉体や感覚を持っている。また「コーンドビーフ」、「乾酪」、「パン」という、生活感にあふれたものを詩のなかに散りばめることによって、肉体を持つ女性との「性愛」の現実感が表わされているようでもある。「彼女」は「貂の毛皮」、「緑色の衣服」、「婦人帽」、「靴下」を脱ぎ捨てて、「僕」の「客間」のなかで「僕」と「性愛」を分かち合った、現実感のある肉体を持

つ女性でもあるだろう。このように、「彼女」はある意味で、鍊金術の実験において〈絶対〉へと変容する物質であるとみなすことができる一方で、生身の女性でもあるので、「僕」と交渉が持てるということになる。

言い換えれば、鍊金術的世界観における「結婚」によって、「純粹直観の女性」である「彼女」は〈絶対〉へと変容するが、一方、生身の女性でもある「彼女」との「人間的要素としての性愛」は、現実的な行いでもある。そこに「性愛」の二重の意味が読み取れる。生身の「彼女」という現実的な女性を通してしか、〈絶対〉という観念を知ることができないということであろう。

それでは、瀧口はこの作品において、〈絶対〉の影像を描くことができたのであろうか。また、この作品における「僕」は、「彼女」を通して本当に〈絶対〉を捕まえ、繋ぎ止めることができたのであろうか。次節において考察したい。

4 「詩と実在」における鍊金術的象徴の否定

鍊金術において、万物の始原である、いわゆるプリマ・マテリアという絶対的物質を具体的に表現し、また象徴化する場合、様々な表現を用いていた。鍊金術における象徴について心理学的に考察したC・G・ユング(一八七五―一九六二)は、次のように述べている。

第一質料プリマ・マテリアとは、鍊金術師の自律的な心的内容〔無意識内容〕が投影されている未知の物質のことであって、その意味ではこれが秘密の最たるものであることも別段驚くにはあたらない。こういう物質である以上、これこれこういうものだとはつきり指し示すことができなかったのは当然のことであった。(略・引用者)従って、鍊金術師たちが第一質料プリマ・マテリアとは何であるかを決して言わなかったと主張するのは、実は正しくないのである。事実はその反対で

あつて、言い過ぎたのである。挙げているものが各人各様で、それが膨大な数に昇り、矛盾する名称の果しない広がりが存在することになったというだけの話である。ある錬金術師にとっては第一質料プリマ・マテリアは水銀であるが、他の錬金術師たちにとってはそれぞれ鉱石であるかと思えば鉄、黄金であるかと思えば鉛、はたまた塩、硫黄、酢（醋）、水、気、火、地、血液、生命の水、石、毒、霊（精神）、雲、天、露、影、海、母、月、龍、ウエヌス（ヴィーナス）、渾沌、小宇宙であるといった工合である。⁽⁷⁾

「第一質料」は、それが誰も捉えたことのないものであることから、それぞれの錬金術師によって水銀であつたり鉄であつたり黄金であつたり、また血液であつたり生命の水であつたりというように、まちまちの名前が与えられたのだつた。その意味で「第一質料」とは、「錬金術師の自立的な心的内容（無意識的内容）」が投影されている未知の物質（7）なのであろう。つまり、物質に投影された個々の錬金術師たちの心的内容は、それぞれ別の影像によって表わされてしまうのである。

それと同様に、「絶対」を言葉で表現することも、個人的な「心的内容」という主観の投影に過ぎないことになろう。すなわち、「絶対」を言葉によって言い換えれば言い換えるほど、個人的な主観から離れられなくなるという、表現の陥穽に落ちてしまうのである。

そもそも、誰も捉えたことのない「絶対」を、誰もが使う言葉という媒体を通して表現することはむずかしい。なぜなら、「絶対」という未知のものを表現するために、既存かつ既知のものである言葉をいくら連ねても、結果は目的から遠ざかっていくだけだからである。また、そこには表現する者の主観がどこまでも付いてまわる。ユングの言葉を借りるまでもなく、「絶対」は誰も見たことのないものだけに、その表現の仕方は、その都度、あるいは表現者によって、個々まちまちになってしまうのである。

瀧口が錬金術的象徴に託して〈絶対〉を描こうとしていたとすれば、それは、言葉を連ねている限り、不可能だということになる。そうであれば、瀧口における矛盾を指摘することもできよう。

先行研究・批評においても、「絶対への接吻」における瀧口の矛盾が読み取られている。日本文学研究者岩崎美弥子(一九六二)は、「絶対への接吻」以後「瀧口が——引用者による」イメージの世界への耽溺から脱却した理由を推測して、「瀧口が「絶対への接吻」において——引用者による」實在(実際に存在しているものという意味か——引用者による)を越える対象であったはずの純粹直観の女性を逃したことによって、実は瀧口は自分が抱え続けた矛盾を結果的に解消することができたのではなかったか。(略・引用者)純粹直観の女性として希求したものが、たとえそれが超現実な味付けをされているとしても、実際は観念的、理想的に作られ続けてきた原型、プロトタイプの変種でしかなかったことに気づいたのではないだろうか」と捉えて、「純粹直観の女性」なる未知のものを「プロトタイプ」に託して描いた瀧口の矛盾を指摘した。

岩崎の言う「實在」の意味については、ここで問わないことにして、確かに、瀧口は錬金術において用いられ続けられてきた「プロトタイプ」とも言える影像に頼って「純粹直観の女性」を描こうとした。しかし、「純粹直観の女性を逃したこと」によって、「瀧口が——引用者による」自分が抱え続けた矛盾を結果的に解消すること」ができたとは、直ちには言いがたいだろう。なぜなら、瀧口は、「矛盾を結果的に解消」したのではなく、むしろ積極的にその「矛盾」を描くことによって、「純粹直観の女性」そのものを、言葉を連ねて定着できないことを示したのだと捉えることができるからである。以下、その理由について考察したい。

既述の通り、瀧口は「絶対への接吻」が発表された同年同月(一九三一年一月)に、詩における「絶対の探究」の必要性を論じ、自身の詩観を初めて披瀝した詩論「詩と實在⁽³⁾」を発表している。後者の詩論は、前者の詩を補足するものとして読むことができるのではないか。この詩論において瀧口は、錬金術における「象徴の罪悪」を批判している。

僕は、通例、鍊金術的思想が、いかに先験的思惟の範疇から關係を失ひつゝ、あつたかを知らない、が言語の自己反応の力が余りにも封建的自我の犠牲になつた瞬間、象徴の罪惡が行はれたことを知る。反応の觀念的倒錯が象徴詩の佳什とされた時代を記憶せよ。完全の象徴詩が正當の情緒を残したと考へることは誤謬である。それは例へば一つの痒覺を残したに過ぎない。⁷⁴

ここで瀧口は、「鍊金術的思想」が次第に「先験的思惟の範疇」と程遠いものになつたことを認めており、「封建的自我」という君主のもとでは「言語の自己反応の力」が抑制されてしまい、それゆゑに「象徴の罪惡」と「反応の觀念的倒錯」という弊害にいたつたことを批判している。

言い換えれば、「言語」(ここでは「言葉」と同義であると思われる)は、それに固く纏わりついた認識から解かれた状態において、いわば「言語の自己反応の力」⁷⁵を発揮することが出来る。その「言語の自己反応の力」を以て先験的なものを追究するはずの「鍊金術的思想」が、本来の指向を失ひ、「封建的自我」という君主の下で統制された言葉をしきりに用いた結果、「象徴の罪惡」とでも言うべき状況を呈してしまつた。本来は「言語の自己反応の力」によつて「觀念」＝イデアを捉えなければならないにも関わらず、言葉を駆使して「觀念」を表現するという「倒錯」のために、「先験的思惟」を描こうとする立場から見ると、転倒した、いわば間違つた表現を生み出すに至つた。その結果、本来「完全」なるもの、すなわち「觀念」を表わす象徴詩であつたはずなのに、實際は「正當の情緒」を生み出すことができず、仮に書かれた時点では真理を描いた表現に思へたにしても、それは決して「正當の情緒」を捉え定着させたのではなく、やがては収まっていくような、いわば「一つの痒覺」を残したに過ぎない。痒みはやがて引いていくのであつて、それを留め置くことはできないのである。

つまり、本来「先験的思惟の範疇」にあるべき「鍊金術的思想」が、「封建的自我」の下で統制された言葉によつて固

定化された象徴を駆使しすぎた結果、「反応の観念的倒錯」という異常さに陥った。それはいわば、「言語の自己反応の力」という、「言語」そのものの持つ力の軽視と、それに対して、「観念」を言葉を使い回して言い表わすことの重視を言うのであろう。そのことによって、「先験的思惟の範疇」から見れば極めて転倒した、その意味において、いわば異常な表現しか生み出さなくなり、極めて主観的な表現に陥ってしまったことに對して、瀧口は批判しているのではないだろうか。

すなわち、「観念」や〈實在〉は、言葉を駆使して、いわば化合したり描けるものではなく、固定的認識から解かれた言葉そのものの「自己反応の力」によって把握できるもののだと、瀧口は主張しているのである。

いずれにしても瀧口は、いかに言葉を連ねても、また固定化された象徴を駆使しても〈絶対〉そのものを繋ぎ止めることはできないということを、「絶対への接吻」という詩と、「詩と實在」という詩論の両方によって描いて見せたと、そのように理解できる。言い換えれば、同年同月に発表されたこれら二つの詩と詩論において、詩においては言葉を連ねることで〈絶対〉を定着できないことを描き、詩論においてはその失敗の理由を述べているのである。決して瀧口の考えが矛盾していたのではない。

さて、瀧口の芸術全体における「絶対への接吻」という詩の持つ意味は、先行研究・批評においてどのように分析されているのだろうか。岩崎美弥子(前述)は、瀧口が求めていたものを「生命や創造の根源であるエロス」であるとみなして、その「エロス」の「記号」であるものを「真紅の星」だと捉えている。その上で岩崎は、『絶対への接吻』を最後に、同じスタイルのテキストは二度と書かれることはなかった。それは一体なぜだったのだろうか」という問いを立て、その答えとして「瀧口は(「絶対への接吻」において——引用者による)『真紅の星』を手にするチャンスを手に入れたのだが、その自覚が観念的なものを求めがちであったイメージの世界への耽溺を許さないものにしたからなのではないだろうか」と捉え、瀧口の求めていた「真紅の星」と、「絶対への接吻」において描かれた影像との乖離を指摘し

ている。岩崎の見解によると、そのような乖離の自覚をきっかけにして、瀧口は「観念的なものを求めがちであったイメージの世界への耽溺」から脱却して、「絶対への接吻」以後、詩の文体を変えたのであり、その点において瀧口の以後の詩に変化をもたらしたこの作品を重視しているのである。⁽²⁶⁾

岩崎の言う「同じスタイルのテキスト」が、いわゆるシュールレアリスムの自動記述風の作品を指すとして、事実瀧口は「絶対への接吻」以後、「行わけて、いわば詩のフォルムに復帰している」⁽²⁷⁾のだから、瀧口の詩の「スタイル」が「絶対への接吻」を境にして変化したことは確かである。

しかし、周知のように瀧口の「イメージの世界」に対する探求は、様々な媒体を通して生涯に亘って続けられ、影像と言葉との関係についても追究し続けられたのだった。言わば瀧口は、「絶対」・「実在」・「根源的影像」という、それそのものとしては把握できないものを、言葉や影像を媒体にして、最後まで追い続けたのである。「絶対への接吻」以前も以後も、間違いなく、瀧口の「イメージの世界」に対する憧憬は強かったと言える。いずれにせよ、「絶対への接吻」が、瀧口にとって影像の探求の上での転機となったことは否めない。すなわち、「絶対への接吻」以後、瀧口は自動記述のスタイルで連綿と言葉を並べて影像を描くことを止めると同時に、錬金術的世界観に基づいた「絶対」の化合を、詩において描くこともなくなったのだった。

5 「絶対」の在り処——凡てのものの氾濫する所

瀧口は、「絶対」そのものの影像を、言葉を連ねて描くことはできなかった。では「絶対への接吻」において、彼は何を描こうとしたのだろうか。安藤元雄（既述）は、この作品の終末部を取り上げ、「愛の白熱に到達しようとしてわが身を灼くのではなく、その一歩手前の地点で愛を望見することによって作品としてみごとに完成したが、それが完成した

瞬間に白熱はすでに過ぎ去つていた」と分析している。瀧口が「白熱」の「一步手前の地点」に留まつてそこから見た「愛」を描こうとしたのなら、「絶対への接吻」は、作品として「完成」したとみなすことができるだろう。一方で、「白熱」という、その渦中に居る者にとっては、それ自体を直に捉えることができないものを言葉で描くことができなかったために、「一步手前の地点」に留まらざるを得なかったのなら、「絶対への接吻」は作品として「完成」せず、その意味において失敗したと言ふこともできよう。それよりもむしろ、本稿で論じてきたとおり、〈絶対〉そのものを、言葉を連ねて定着させることはできないということを読み取るべきであり、その上で瀧口の描きたかった詩的世界を捉えなければなるまい。

〈絶対〉であり「第一質料」、つまり一にして全なる存在に変容する可能性を持つ「彼女」との「愛と性愛」は、「僕」に何をもたらしたのだろうか。

〈絶対〉に変容する女性でもあり、肉体を持つ生身の女性でもある「彼女」との交渉によって、「僕」は、あたかも「愛と性愛」の關係における、精神と物質(肉体)の一元化を達成できたかにみえる。だが、「絶対への接吻」の終末部で「彼女」は「僕」から去ってしまったことが描かれている。

彼女の判断は時間のやうな痕跡を僕の唇の上に残してゆく。何故それが恋であつたのか？(略・引用者)単純に無名の無知が僕の指を引つ張つた。凡ては完了してゐた。凡ては氾濫してゐた。凡ては歌つてゐた。無上の歓喜は、未踏地の茶殻で夜光虫のやうに光つてゐた……

「僕」は「彼女」から、ある瞬間を留めたに過ぎない記憶とでもいった、「時間のやうな痕跡」を残されただけだったのだから、「彼女」との交渉において〈絶対〉を確かに捕まえられなかったと読むことができよう。言葉を尽くし、鍊

金術的な象徴を散りばめて描かれた「彼女」は、「僕」に〈絶対〉の可能性を垣間見せたが、「僕」は〈絶対〉そのものを、しっかりと繋ぎ止めることができなかったということである。

あるいは、〈絶対〉の影像を定着したと思っても、そのように思った瞬間に、それはもはや〈絶対〉そのものではなくなるということ、瀧口は知っていたのである。「一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」という瀧口の言葉が、そのことを端的に語っている。釣り上げられて死んだ魚ではなく、生きて動き回る魚に、瀧口は魅了され、それをそのまま、言葉・影像によって捉えたかったのである。

「何故それが恋であつたのか？」という独白には、「僕」が「彼女」に対する「恋」そのものに疑問を持っていることが表われていよう。あるいは、「恋」そのものを過ぎ去ったものとして対象化している、「僕」の冷静さが表われていると読めようか。いずれにせよ、「恋」という、ある精神の高揚した状態を冷静に対象化できるということは、「僕」が、精神と物質との統合によって一元化された錬金術的世界のなかには、もはやいないということではあるまいか。つまり、〈絶対〉に変容するものとして表わされた「彼女」との「恋」において、錬金術が目的とする〈絶対〉の捕捉、つまり精神と物質という対立するものの矛盾の解消は、果たされずに終わつたと読めるのである。

むしろ「僕」は、「彼女」との「恋」が終わった後に、〈絶対〉の在り処を垣間見たのではないだろうか。なぜなら、「未踏地の茶殻で夜光虫のやうに光つて」いた「無上の歓喜」こそが、瀧口が求めている〈絶対〉と結びつくものだとみなされるからである。

この「無上の歓喜」は、「夜光虫」のように「光」を放ち、それが存在していることは「未踏地」の外からでもわかるのだが、しかしその「光」には実体がなく、手につかむことはできないものだと思われる。このような、「夜光虫」の「光」を通してしか存在を知ることのできないものこそ、ある影像を通して知る〈實在〉のようなものであろう。まさしく瀧口にとって、「無上の歓喜」とは〈實在〉・〈絶対〉の存在に、影像を通して触れたときの喜びに他ならないのである。「未

踏地」では「凡て」が「完了」し、「氾濫」し、「歌」っていた。この「凡て」は、あらゆるものが渾然一体となつて存在している、いわば影像の母胎ではなからうか。

そうであれば、「無上の歓喜」に満ちているところは、瀧口にとって、彼の求めている影像の世界だったと言える。そこは詩(言葉)と影像の源泉としての「ユニークな無」・「無の心髄」⁽⁸⁰⁾でもあらう。そこはまさに、「無名の無知」としか言いようのない、影像が生まれる源泉でもあった。そのような「無名の無知」が、瀧口をそこへ導こうとしているのである。いずれにしても、〈絶対〉は誰も足を踏み入れたことのない場所にしか存在しないことを、瀧口は示唆している。

瀧口は、その詩論「詩と実在」および、作品「絶対への接吻」の両方によって、言葉による合成・化合物としての〈絶対〉を否定した。言い換えれば、言葉を連ねることによって〈絶対〉を捕捉・定着させることができないことを、錬金術における〈絶対〉追究の実験と、その失敗に重ね合わせて描いたのである。連綿と言葉を連ねて影像を描く手法は、シュールレアリスムの自動記述的スタイルも同様である。シュールレアリスムの芸術運動に対する「心酔期」がピークを過ぎた時期に、自動記述風のスタイルによつては、〈絶対〉を描けないこと、すなわち言葉を連ねれば連ねるほど、〈絶対〉は遠退いていくことを示して見せたのである。

シュールレアリスムの自動記述風のスタイルによつて、瀧口の中から引き出され、言葉によつて定着した影像は、定着されると同時に、影像としての生命を失ってしまう。なぜなら、影像はその性質として、変化の相を内包しているからである。その時は確かに定着したと思えても、すぐにその影像の生命は失われてしまう。

自動記述風のスタイルは、右の点において、〈実在〉・〈絶対〉を希求する瀧口の目的に適つていなかったのである。この後瀧口において、自動記述風のスタイルが用いられなくなると同時に、一方で美術・写真・物体・映画に対する関心が深まり、一九三〇、四〇年代において、それらの媒体を通して〈絶対〉との出会いを求めていくことになる。

〈絶対〉・〈実在〉・〈根源的影像〉を強く希求していた瀧口であつたが、それらを言葉によつて意識的に描くことはでき

ず、単なる「時間のような痕跡」しか残せなかった。彼が求めていたのは、通り過ぎていったものの痕跡や記憶ではなく、今現在そこに在る影像と、それを通して知る〈実在〉なのである。とはいえ彼は、言葉による〈実在〉の把握を決して諦めたわけではない。なぜなら、瀧口にとって、それらを捉えるためには、たった一つの言葉・影像で十分だったからである。「ことば、ことば、ことば、それをいくたび繰返しても、口実には及ばぬ。一語には及ばない⁽⁸³⁾」という瀧口自身の心中の吐露が示すとおり、彼の全世界と対応する「一語」、すなわち、そこから彼の世界が開闢し、その中の彼の世界の全てが在る一語でもある〈根源的影像〉を求め続けていったのである。

〈資料〉

・「絶対への接吻」全文

僕の黄金の爪の内部の滝の飛沫に濡れた客間に襲来する一人の純粹の直観の女性。彼女の指の上に光った金剛石が狩獵者に踏みこまれてゐたか否かを僕は問はない。彼女の水平であり同時に垂直である乳房は飽和した秤器のような衣服に包まれてゐる。蠟の国の天災を、彼女の仄かな髭が物語る。彼女は、時間を燃焼しつゝある口紅の鏡玉の前後左右を動いてゐる。人称の秘密。時の感覚。おゝ時間の痕跡は僕の正六面体の室内を雪のやうに激変せしめる。すべり落された貂の毛皮の中に発生する光の寝台。彼女の気絶は永遠の卵形をなしてゐる。水陸混同の美しい遊戯は、間もなく終焉に近づくだらう。乾燥した星が、朝食の皿で、轟々と音を立て、ゐるだらう。海の要素等がやがて本棚の中へ忍びこんで終ふだらう。やがて三直線からなる海が、僕の掌の中で疾駆するだらう。彼女の総体は、賽の目のやうに、ある時は白に、ある時は紫に変化する。空の交接。瞳の中の蟹の声。戸棚の中の虹。彼女の腕の中間部は、存在しない。彼女が、美神のやうに、侵蝕されるのは一つの瞬間のみである。彼女は熱風の中の熱、鉄の中^マ。鉄の然し灰の中の鳥類である彼女の歌。彼女の首府はひとでが流れる。彼女の彎曲部はレウイアサンである。彼女の胴は、相違の原野で、水銀の墓標が妊娠する焰の手紙。それは雲の間のやうに陰毛の間にある白昼一つの白昼の水準器である。彼女の暴風。彼女の伝説。彼女の營養。彼女の靴下。彼女の確証。彼女の卵巢。彼女の視覚。彼女の

意味。彼女の犬歯。無数の実例の出現は空から落下する無垢の飾窓の中で偶然的の遊戯をして遊ぶ。コインドビーフの虹色の花火。乾酪の鏡の公有権。婦人帽の死。パンの中の希臘神殿の群。靈魂の喧騒が死ぬ時、凡ての物質は飽和した靄を携へて旅行するであらうか誰がそれに答へることが出来やう。彼女の精液の中の真紅の星は不可溶性である。風が彼女の緑色の衣服(それは古い奇蹟のやうに僕の記憶をよびおこす)を捕へたやうに、空間は緑色の花であつた。彼女の判断は時間のやうな痕跡を僕の唇の上に残してゆく。何故それが恋であつたのか? 青い襟の支那人が扉を叩いた時、單純に無名の無知が僕の指を引つ張つた。凡ては完了してゐた。凡ては氾濫してゐた。凡ては歌つてゐた。無上の歓喜は、未踏地の茶殻で夜光虫のやうに光つてゐた…… (Sans date)

(大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一一)』みずす書房、五九九―六〇〇頁)。

・シュールレアリスムの「心酔期」が過ぎるまでの瀧口の詩作

瀧口が初めて雑誌に掲載した「雨」および「月」という詩(『山繭』第一一七号、一九二六年六月)は、瀧口が象徴詩に傾倒していた一九二〇年前後、彼が十七歳ぐらいの頃に作られたものと推定できる。また、「六月の日記から」(『山繭』第一二二号、一九二六年七月)および「冬」(『山繭』第一四号、一九二六年一〇月)という散文体の作品は、瀧口が一九二三年一月に慶應義塾大学を中退して小樽に渡り、小樽で生活している間に手帳に書きとめておいたものだと思なされるので、それらは一九二三年一月から一九二五年三月までの間に書かれたものだと思う。これらの作品が書かれたころには、瀧口はまだ西脇順三郎とも出会っておらず、したがって、シュールレアリスムとも出会っていないかった。

瀧口は一九二五年に小樽を引き上げ、慶應義塾大学文学部英文科に再入学して、翌年には西脇と出会い、それと同じ頃に同人誌『山繭』に参加し、新たな文学的な活動を始めた。「雨」、「月」、「六月の日記から」、「冬」というこれらの作品は、一九二六年に『山繭』に掲載されているものである。

一九二七年に瀧口は、「冬眠」(『山繭』第一七号、一九二七年一月)、「断章」(『山繭』第一七号、一九二七年一月)、「LINES」(『山繭』第一二二号、一九二七年六月)、「ETAMINES NARRATIVES」(一九二七年七月『山繭』第一二二号、一九二七年十二月『靄

郁タル火夫ヨ、一九二八年一月『山繭』第二五号)、「秋の雑記帳 ゴチツクの愛慕家石丸重治兄に」(『山繭』第二四号、一九二七年一〇月)、「amphibia」(「馥郁タル火夫ヨ、一九二七年一二月」という詩を発表している。この頃から瀧口は、たとえば「無数の神々の脳髓にある光沢ある山水画を姿勢のよい魚の眼球に移動する」(瀧口修造「ETAMINES NARRATIVES」大岡信他監修『コレクシオン・瀧口修造(一一)』、五五一頁)など、シュールレアリスムの自動記述風の文体を用いるようになり、「彼女ノ黒子ハ微風ヲ起コスホド青イ」(瀧口修造「LINES」大岡信他監修『コレクシオン・瀧口修造(一一)』、五四九頁)のように、シュールレアリスムの詩人の詩句——たとえばエリュアールの詩句「大地は一箇のオレンジのように青い」(ポール・エリュアール作、山崎栄治訳「最初に」『エリュアール詩集』彌生書房、一九六八年、五六頁)——などを思い起こさせるような表現を用いるようになったのである。さらに「一つしか無い足の裏面を青空に向けて打ち俯してゐる」(瀧口修造「断章」大岡信他監修『コレクシオン・瀧口修造(一一)』、一六頁)、「月の中にとつと掻き昇つて行く人間がゐる」(瀧口修造「断章」大岡信他監修『コレクシオン・瀧口修造(一一)』、一六頁)、「凹ンタ少女ガ朝ノ街ニユラユラシテキル」(瀧口修造「LINES」大岡信他監修『コレクシオン・瀧口修造(一一)』、五四九頁)など、あたかも実際に目の前で見ているかのように、影像を描いた詩句も見られる。

一九二八年に瀧口は、「Passe-éleige」(『山繭』第二七号、一九二八年三月)、「断片」(『山繭』第二九号、一九二八年五月)、「地球創造説」(『山繭』第三四号、一九二八年一月)、「仙人掌兄弟」(『衣裳の太陽』第二号、一九二八年一二月)という詩を発表している。これらの詩のなかには、象徴詩風の言葉の選び方が見られるものがある。たとえば「断片」という詩では「青春期のウキナス」、「ヒヤシンス」、「無数の神々」などの語句が、ギリシア神話的な世界を喚起させると捉えることができる。これらの語句のうち、例えば「ヒヤシンス」という花は、ギリシア神話の世界でアポロの投げた円盤にあたつて死んだヒュアキントスの血が、大地に染み込んで咲いた花であるが、この花は変身を象徴することがある。それをふまえれば、「断片」という詩における、「ヒヤシンス」という語は、この語の後に描かれる「どうして彼女は変態したのか」や、「数限りなく変化したい花簪」という詩句を導いているというように読むことができるだろう。

一九二九年から一九三一年までに瀧口が発表した詩は、「クレオパトラの娘の悪事」(『衣裳の太陽』第三号、一九二九年一月)、

「花籠に充滿せる人間の死」(『衣裳の太陽』第四号、一九二九年二月)、「TEXTE ÉVANGÉLIQUE」(『詩と詩論』第三冊、一九二九年三月)、「à Paul Eluard」(『衣裳の太陽』第五号、一九二九年四月)、「DOCUMENT DOISEAUX」(『詩神』、一九二九年七月)、「MIROIR DE MIROIR」(『衣裳の太陽』第六号、一九二九年七月)、「MANUCURE DU MANUCURE」(『椎の木』第二卷第七号)、「実験室における太陽氏への公開状」(『文学』、第一書房、一九二九年十一月)、「LE SURREALISME INTERNATIONAL」(一九三〇年一月)、「TEXTES」(『詩と詩論』第七冊、一九三〇年三月)、「詩と詩論」第八冊、一九三〇年六月)、「PIRATERIE 1931」(『作品』、一九三〇年六月)、「受話器の類焼」(『作品』、一九三〇年九月)、「想像と火」(『作品』、一九三一年一月)、「絶対への接吻」(『詩神』、一九三一年一月)である。瀧口が回想しているように、これらの詩が書かれた頃は、彼が「暴力にも近い自己抛棄によって何がえられるかといった『実験』のようなものに身を投じた。そして自分の文学的趣味や様式観をできるだけ抹殺して、イメージの強引な結合をすら企てよう」(瀧口修造「超現実主義と私の詩的体験」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一)』、三九一頁)としていた頃だとみなされる。瀧口はこの頃に試みた詩の「実験」を通して、「泉のなかに秘んでいたヴィジョン、ユーモア、そしておそらく形而上的なナルシズムなどといったものを見出したようだ」(同書、三九二頁)とも回想している。水面に映る自分自身の影像に恋焦がれたナルシスに、瀧口自身を重ね合わせて回想しているのかもしれない。ともあれ、この頃に書かれた詩は、『衣裳の太陽』に掲載した詩を中心にして、瀧口が独自に試みたシュールレアリスムの自動記述風のものが目立つ。そのことも、瀧口がシュールレアリスムの「心酔期」にあったことを物語っているだろう。だが、詩人入沢康夫は「絶対への接吻」(一九三一年)において、自動記述による影像定着の「実験」を認めるよりも、むしろ作品としての完成度の高さを認めている。入沢は「絶対への接吻」に、「語調の一種の安定感そのもの」を読み取り「絶体絶命のつづの中心を一瞬通過(あるいは擦過)した直後の作品」だとみなしている(入沢康夫「瀧口さんの「転機」についての走り書き」『現代詩手帖』一〇月臨時増刊号、一九七四年一〇月、三二六頁)。入沢の言うように、一九三一年に書かれた二つの詩である「想像と火」と「絶対への接吻」は、瀧口自身の中から、オートマティスムによって影像を引き出して、それを言葉によって定着したという印象が薄れ、むしろ作品としての完成を目指した感があることは否定できないのである。

一九三二年から一九三三年までに発表された詩には、「地上の星」(『文学』第一冊、厚生閣書店、一九三三年三月)、「岩石は

笑った」(『文学』第三冊、厚生閣書店、一九三二年九月)、「五月のスフィンクス」(『文学』第六冊、厚生閣書店、一九三三年六月)、「天使長の逃亡」(『文学』第六冊、厚生閣書店、一九三三年六月)、「不思議な時間のやうに」(『行動』、一九三三年一〇月)がある。この頃に発表された詩にはシュールレアリスムの自動記述風の試みは見られず、「行わけて、いわば詩のフォルムに復帰している」(瀧口修造「超現実主義と私の詩的体験」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一)』、三九三頁)ものである。瀧口はこれらの詩について回想し、「象徴が重苦しくのしかかっているが、私のつもりでは不可避な抒情詩に近いもののはずであった」(同書)と打ち明けている。

要するに、瀧口がシュールレアリスムと出会う前に書かれたのは、「雨」、「月」、「六月の日記から」、「冬」という四つの作品であり、そしてシュールレアリスムに対して「心酔」を高めていた一九二七年から、その「心酔」が瀧口のなかですでに終わっていた一九三四年までの間に、二八編の詩が書かれている。ただ、一九三四年は、瀧口がPCJの映画製作の現場で激務を経験して胃潰瘍を患うなど、体を壊していた時期でもあり、詩作は全く行っていない。厳密には、瀧口は一九二七年から一九三三年までの間に二八編の詩を書いた後、一九三四年に詩作を中断したということになる。瀧口が詩作を再開したのは、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 SURREALISTE』(ボン書店)に掲載された「七つの詩」(「サルバドール ダリ」・「マックス エルンスト」・「ルネ マグリット」・「ホアン ミロ」・「パブロ ピカソ」・「マン レイ」・「イヴ タンギー」と題されている七篇の詩の総題)であった。

注

- (1) 瀧口修造「絶対への接吻」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(五九九頁)。
- (2) 洪澤龍彦「卵型の夢 瀧口修造私論」『コレクシオン・瀧口修造 別巻』みすず書房、一九九八年(三八一頁)。初出『本の手帖』、一九六九年八月。
- (3) 前掲書、田中清光「ブルーの結晶」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造 別巻』(四〇九頁)。初出、『本の手帖』一九

六九年八月。

- (4) 和合亮一「瀧口修造に、鮮やかな紅梅を充填してみたのだが。」「現代詩手帖」(生誕百年 瀧口修造 実験・絶対・現実)、二〇〇三年一月(九四頁)。

- (5) 前掲書、鶴岡善久「太陽への希求 瀧口修造」『コレクション・瀧口修造 別巻』(二八九頁)。瀧口の昭和初期における詩作については、本論文資料「シュールレアリスムの『心酔期』が過ぎるまでの瀧口の詩作」参照。

- (6) 入沢康夫「瀧口さんの『転機』についての走り書き」『現代詩手帖』、一九六八年一〇月。

- (7) 入沢康夫「瀧口さんの『転機』についての走り書き」『現代詩手帖』一〇月臨時増刊号、一九七四年一〇月(三二五―三二七頁)。

- (8) 岩成達也「瀧口修造の詩的実験 1927-1937」に「この二、三のメモ」『現代詩手帖』一〇月臨時増刊号、一九七四年(九三頁)。

- (9) 同書(九三―九五頁)。

- (10) 前掲書、安藤元雄「白衣の太陽」『現代詩手帖』一〇月臨時増刊号、一九七四年一〇月。

- (11) 前掲書、安藤元雄「白衣の太陽」『コレクション・瀧口修造 別巻』(四九二―四九六頁)。

- (12) シュールレアリスムの詩人の詩が日本で紹介されたのは、確認できるものとして、一九二五年一〇月の『文芸』という雑誌に掲載された、「K生」という人物による訳の、ルイ・アラゴンの「さてもゆかしき君よ——マルグリットに送る」が初めてである。ただし、そこでアラゴンは「ネオ・ダダ」の詩人として紹介されている。二六年九月の『三田文学』では、西脇順三郎訳によるイヴァン・ゴルの詩「恋歌(イヴァンよりクレールへ)」が掲載され、キュビスム系のシュールレアリスムが紹介された。ブルトンによるシュールレアリスムの定義は、二七年五月の『文芸耽美』に掲載された上田保のエッセイ「仏蘭西現代詩の傾向」において紹介されているが、これはブルトンのエッセイ「霊媒の登場」(一九二二年)から訳出したものである。ブルトンによるシュールレアリスム宣言(一九二四年)から、初めてシュールレアリスムの定義を訳出して紹介したのは、二八年三月『創作月間』に掲載された瀧口修造の評論「シュールレアリスムの詩論に就て」であった(本論文注22参照)。なお、シュールレ

リズムの著作物の翻訳に関しては、戦前分が北海学園大学文学研究科『年報 新人文文学』第二二号(二〇一五年十二月)掲載の〈資料〉に記されている。

- (13) 瀧口修造「シュルレアリスム十年の記」『アトリエ』一九四〇年一月。
- (14) 瀧口修造「シュルレアリスム十年の記」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(三五二頁)。
- (15) 瀧口が、断片的にシュルレアリスムとの関わりを回想した文章としては、一九三九年一〇月『蠅人形』に掲載された「ある時代」というエッセイがある。
- (16) 前掲書、瀧口修造「シュルレアリスム十年の記」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一二)』(三五三頁)。
- (17) 瀧口修造「自筆年譜」『本の手帳』第八三号、一九六九年八月(一四九頁)。
- (18) LES社発行、一九二八年一月〜一九二九年七月、全六冊。編集兼発行者富士原清一。『衣裳の太陽』に参加した詩人は、瀧口修造・西脇順三郎・上田保・山田一彦・富士原清一・中村喜久夫・三浦孝之助・北園克衛・上田敏雄・佐藤直彦・友谷静栄である。西脇は「JACOBUS PHILIPUS」「イヤロプス」「フィリップス」「I.P.」「J.P.」の誤植と思われる)などのペンネームを使用している。この雑誌は表紙に「L'ÉVOLUTION SURREALISTE」と記されていて、第五号と第六号の表紙には「超現実主義雑誌」と記載されている。この事実をふまえると、『衣裳の太陽』にはフランスにおけるシュルレアリスムの機関誌「LA RÉVOLUTION SURREALISTE」(一九二四年十二月〜一九二九年十二月、全一二冊)の影響関係が認められ、フランスのシュールレアリスム芸術運動をさらに発展(EVOLUTION)させようとする意識が窺えると言えよう。
- (19) 瀧口修造「西脇さんと私」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(四二二頁)。
- (20) 前掲書、瀧口修造「シュルレアリスム十年の記」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一二)』(三五二頁)。
- (21) 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)』(五七一頁)。
- (22) 瀧口修造は、ブルトンによるシュールレアリスムの定義を、一九二八年三月、『創作月刊』に掲載された「シュルレアリスムの詩論に就て」というエッセイにおいて、次のように翻訳している。「シュルレアリスム。男性名詞。口頭或は文字その他凡

ゆる方法に於て思想の真実な作用を現さんとする純粹な心理的自動性。凡て理性による統禦および美学上又は道德上の凡ての先入主のなき、思想の *dictée* を謂ふ。理性による制御のない「心理的自動性」とは、まさしくシュールレアリスムの自動記述法であり、瀧口はそれについての確に翻訳している。一方、同エッセイで瀧口は「シュールレアリスムのイマアジユおよび(人)がもはや召喚せず彼の上に自然に專制的に現はれる」オビウムのイマアジユは相似たものである。(それらを解除することは不可能である。何故ならばもはや意志は力を失ひかつ諸機能を制禦することが出来ぬからである。)(瀧口修造「シュールレアリスムの詩論に就て」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一)』、三五頁)と述べている。瀧口はシュールレアリスムの方法によって引き出される、自律的な影像に、強い関心があつたことがわかる。

(23) 『Le Surréalisme International』には富士原清一・原研吉・北園克衛・三浦孝之助・佐藤直彦・瀧口修造・上田保・上田敏雄・山田一彦が詩作品を掲載している。一九二九年二月の『詩と詩論』第六冊には、『Le Surréalisme International』の広告が掲載されている。この広告によると、掲載される詩は、瀧口修造「夢の王族」、山田一彦「革命の前夜」、富士原清一「apparition」、三浦孝之助「想像のアキンボ」、原研吉「*ombre des ombres*」、佐藤朔「*carnet nègre*」、上田保「夢に連なる皇子の精」、北園克衛「*ombres branches*」、佐藤直彦「到達の廢墟に於ける最新の夢」、上田敏雄「天主に世界の終りを告ぐ」の予定であつたが、実際には富士原・三浦・上田保・北園・佐藤直彦はそのまま掲載され、瀧口が「実験室における太陽氏への公開状(II)」、山田が「*RÉVOLUTION* あるひは転形期感想」、原が「花咲く胴体模型」、上田敏雄が「*La décoration*」を掲載し、佐藤朔の詩は掲載されなかつた。『詩と詩論』第六冊巻末の『衣裳の太陽』の「予告」による *Le Surréalisme International* は「不定期刊行」であり、六〇部の印刷となつてゐる。

(24) 当時法政大学仏文科の学生だつた富士原は、『衣裳の太陽』のパトロンの存在であり、瀧口にとって親しい友であつた。学生時代酔つて暴れた富士原を、瀧口はよく介抱したという。太平洋戦争中南方の海中で溺死した。

(25) 瀧口修造「ダダと超現実主義」(初出時の題名「ダダよりシュールレアリスムへ」) 西脇順三郎『超現実主義詩論』附録、厚生閣書店、一九二九年十一月。

(26) 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)』(一〇五頁)。

- (27) フランスにおけるシュールレアリスム運動が、マルクス主義に接近していったことを指す。
- (28) いわゆる革命芸術の世界的な広まりを受けて、日本でもプロレタリア芸術が当時の文壇、詩壇、画壇を席巻していた。
- (29) 詩雑誌『衣裳の太陽』の終刊、それに伴う詩における超現実主義運動の衰退などを指す。
- (30) 前掲書、瀧口修造「シュールレアリスム十年の記」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一一)』(三五五頁)。
- (31) 前掲書、瀧口修造「自筆年譜」『本の手帳』第八三号(一五〇頁)。
- (32) 雑誌 *La Révolution Surréaliste* (一九二九年二月一日) に掲載されている。
- (33) 一九三〇年一月から一〇日間、ソヴェエト連邦ウクライナ共和国の首都ハリコフで開催された。
- (34) いわゆる「第二宣言」によると、至上点とは「生と死、現実的なものと想像上のもの、過去と未来、伝達可能なものと伝達不可能なもの、高いものと低いものが、そこからはもはや互いに矛盾したものとは感じられなくなるような精神の一点」(ブルトン著、森本和夫訳「シュールレアリスム第二宣言」『シュールレアリスム宣言集』現代思潮社、一九九二年、九〇頁) のことである。
- (35) ジャクリヌ・シェニウール・ジャンドロン著、星埜守之・鈴木雅雄訳『シュールレアリスム』人文書院、一九九七年(八八頁)。
- (36) 前掲書、瀧口修造「シュールレアリスム十年の記」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一二)』(三五五～三五六頁)。
- (37) 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。展覧会はその後大阪・京都・名古屋・金沢・福岡・熊本・大連で開催された。
- (38) 前掲書、瀧口修造「シュールレアリスム十年の記」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造』(三五五頁)。
- (39) 瀧口修造「シュールレアリスムの動向」『文学』第五冊、厚生閣書店、一九三三年三月。
- (40) 前掲書、瀧口修造「シュールレアリスムの動向」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一一)』(三二〇～三二五頁)。
- (41) 瀧口はこの評論で、C・G・ユングの言葉を引用し、「言語の要素によって外界に伝達され、現実に対応し、はたらかけようとする傾向の心理的過程」である「統制ある思考」と、「現実から遠ざかり、つねに非生産的であり、あらゆる適応に反抗する。そして種々の表象の、気ままな連鎖であり、超言語的であり、消極的であって、夢や空想的想像的思考や白日夢のなかに

あらわれる」ものとしての「統制なき思考」という、二つの思考の対立を説明して、「人間認識の総合」を目指すシュールレアリスムの実験による、それら二つの思考の止揚を訴えている。瀧口が「真実の人間的なカテゴリー」とみなしているのは、それが実現した状態を言うのであろう。

(42) 唯物史観を支持していたと言っても、フランスを中心とするシュールレアリスムのグループ内では、革命の芸術を第一に考え、共産党指導の芸術を支持する者と、共産党指導に反対して芸術の自由を訴える者がいた。一九二九年三月にブルトンの提唱で開かれた、いわゆる「シャトー街の集会」で、共産党指導の芸術に反対していたブルトンに対して、「ブルトンが人々の注意を独占し、自らの旗の下にあらゆる前衛を再結集させようとしているのではないか」(ジャクリーヌ・シェニウー＝ジャンドロン著、星楚守之・鈴木雅雄訳『シュールレアリスム』、八六頁)との疑念が何名かの参加者から沸き起こり、集会は殺気立った雰囲気となり、彼らはブルトンと袂を分かつことになった。二九年から三〇年頃のシュールレアリスムは、グループ内でマルクス主義を巡って紛糾していたのである。

(43) 前掲書、瀧口修造「超現実主義と私の詩的体験」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一)』(三九二―三九三頁)。

(44) 『HOMMAGE A PAUL ELUARD』海盤車刊行所、一九三四年七月。『HOMMAGE A PAUL ELUARD』は山中が発行していた同人誌『海盤車』第三卷第一四号に該当するものである。

(45) 前掲書、瀧口修造「シュールレアリスム十年の記」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一二)』(三五六頁)。

(46) 瀧口修造「脱頁」『詩法』第五冊、一九三四年二月。

(47) 前掲書、瀧口修造「脱頁」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一一)』(三六二頁)。

(48) 一九三〇年代瀧口は、「ぼくは日本における超現実主義が、必ずしもフランスのそれと同じ形態をとるべきだと考えていない」(瀧口修造「超現実主義絵画の方向について」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一一)』三八八頁)という見解を示し、また「超現実主義を、単に一つのエコールとしての偏在的な存在としてよりも、いっそう広い普遍的な範疇として考えた」(瀧口修造「前衛芸術の諸問題」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一二)』みすず書房、一九九三年、二八六頁)という願望を述べている。これらは、いずれも瀧口がフランスのシュールレアリスムを直に模倣するのではなく、独自のなもの

を求めており、なおかつシュールレアリスム運動の地域性・文化的特殊性をも超えた普遍的な要素を指向していたことを示している。

また、三〇年代の日本の論壇の中心的言説として、欧米中心の西洋文化に対する、日本文化の特殊性と普遍性が盛んに論じられていたことも忘れてはならない。一例として、三年から三六年まで日本に滞在したドイツの建築家ブルーノ・タウト(一八八〇～一九三八)は、桂離宮と伊勢神宮において、日本独自の美意識と、世界に通用するモダニズム的美の双方を見出し、西洋人による日本美の再発見において、大きな役割を果たした。このような言説が、瀧口に影響を与えていることも、十分あり得る。

(49) 前掲書、瀧口修造「シュールレアリスム十年の記」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一二三)』(三五六頁)。

(50) 拙稿「瀧口修造のシネ・ポエム『卵のエチュード』」『北海学園大学人文論集』第六〇号(二〇一六年三月)、「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」同六二号(二〇一七年三月) 参照。

(51) 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』思潮社、一九七四年一〇月臨時増刊号(五二頁)。

(52) 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)』(五九九頁)。なお、本稿では瀧口修造「絶対への接吻」を、以下、『コレクション・瀧口修造(一一)』五九九～六〇〇頁に記載された初出形より引用する。

(53) 「瀑布」という言葉は、「地球創造説」(『山繭』第二七号、一九二八年三月)、「仙人掌兄弟」(『衣裳の太陽』第二号、一九二八年二月)、「DOCUMENT DOISEAUX」(『詩神』一九二九年七月)などの瀧口の詩において用いられている。

(54) 「ナイアガラ瀑布」という言葉は、「花籠に充滿せる人間の死」(『衣裳の太陽』第四号、一九二九年二月)、「実験室における太陽氏の公開状」(『文学』第一書房、一九二九年一月)などの瀧口の詩において用いられている。

(55) 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、「何処からくるか知らない疾風」のように、「意識の彼方からくる不可測のイメージのようなもの」に襲われた経験を綴っている(『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(二)』みすず書房、一九九一年、四四八頁)。

(56) 拙稿「瀧口修造における影像の諸相」(『北海学園大学人文論集』第六一号、二〇一六年八月)で論じたが、個々の具体的影

像を通してしか、その存在を知ることのできない、先験的なものであり、瀧口の内的・外的世界全体の認識に関わると捉えられる。

- (57) 瀧口修造『MANUCURE DE MANUCURE』『権の木』第二巻七号、一九二九年。
- (58) 前掲書、瀧口修造『MANUCURE DE MANUCURE』『コレクション・瀧口修造(一一)』(八四頁)。
- (59) 澤井繁男『鍊金術 宇宙論的生の哲学』講談社、一九九二年(四九頁)。
- (60) アリストテレス著、泉治典訳『気象論』『アリストテレス全集(五) 気象論・宇宙論』岩波書店、一九六九年(四頁)。
- (61) 同書(二五〇頁)。
- (62) 前掲書、澤井繁男『鍊金術 宇宙論的生の哲学』(五〇頁)。
- (63) 同書(四九頁)。
- (64) 『鍊金術』項、井山弘幸、廣松渉他編集『岩波 哲学・思想事典』岩波書店、一九九八年。
- (65) 前掲書、瀧口修造『MANUCURE DU MANUCURE』大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一一)』(八四～八五頁)。
- (66) 大槻真一郎『イオーシス』項 大槻真一郎編著『鍊金術事典』第三刷、同学社、二〇〇六年(二二頁)。
- (67) 前掲書、大槻真一郎編著『鍊金術事典』(二七八頁)によると、「哲学者の石」とは卑金属を貴金属に変換させる触媒的な働きを持つ靈妙な粉末のこと。
- (68) 前掲書、大槻真一郎『哲学者の卵』項『鍊金術事典』(二七九頁)。
- (69) C.グング著、池田紘一他訳『心理学と鍊金術(二)』人文書院、一九七六年(二一四頁)。
- (70) 同書(一三五～一三六頁)。
- (71) 同書(一三五頁)。
- (72) 岩崎美弥子『瀧口修造 沈黙する球体』水声社、一九九八年、(八四～八五頁)。
- (73) 瀧口修造「詩と実在」「詩と詩論」、一九三一年一月。
- (74) 同書(五頁)。

(75) 言葉を、既存の認識から解き放った上で、経験的な知識の及ばない先験的なものを捉えようとすることに関する、言葉そのものの力、というほどの意味か。

(76) 前掲書、岩崎美弥子『瀧口修造 沈黙する球体』(七九―八四頁)。

(77) 前掲書、瀧口修造「超現実主義と私の詩的体験」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一)』(三九三頁)。

(78) 前掲書、安藤元雄「白衣の太陽」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造 別巻』(四五九頁)。

(79) 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)』みすず書房、一九九三年(一一九頁)。

(80) 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)』(六〇〇頁)。筆者は「瀧口修造における影像の諸相」(既述)において、瀧口の詩(言葉)の源泉について検証した。

(81) 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)。

(82) 瀧口は彼の影像の「源泉」について、存在に満ち溢れた場所であると捉えていた。詳細は「瀧口修造における影像の諸相」(前述)において論じた。

(83) 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)。