HOKUGA 北海学園学術情報リポジトリ
学校法人北海学園
北海学園大学
北海商科大学

タイトル	〈記録写真〉の美学　：瀧口修造の場合
著者	秋元，裕子；AKIMOTO，Yuko
引用	年報新人文学(11)：176-208
発行日	2014-12-25

Hokkai-Gakuen Organization of Knowledge Ubiquitous through Gaining Archives.

［論文］

〈記録写真〉の美学——瀧口修造の場合

秋元 裕子

1 はじめに

詩人・美術批評家として、戦前戦後に亘り日本の詩・美術・写真・映画・評論・舞踏・音楽などに大きな影響を与えた瀧口修造（一九〇三～一九七九）は、没後三十五年を経過した現在もなお、多くの詩人・芸術家のみならず読者をも魅了し続けている。実際、彼の美学とも言える芸術理念に対して、多分野の批評家が様々な観点から賞賛を捧げており、ジャンルを超えたある種の普遍性がその美学に存在していると言うこともできよう。

一方、瀧口の芸術理念を考察する上で、彼にとっての一九三〇年代の重要性が指摘されている。近代思想史研究者小沢節子（一九五六～）は「思想形成期の瀧口修造　シュルレアリスムの受容と展開」(1)という論文において、「瀧口の姿を一九三〇年代の思想史のなかでとらえ返すこと」を重視し、三〇年

代における彼の芸術・批評活動を焦点にして、その芸術理念の足跡を、主に政治・思想と関連付けつつ辿り、「一五年戦争期の文化的・芸術的営みについての様々な問題の所在」を浮かび上がらせている[2]。確かに時代の風潮を身に受けることはある意味で必然的だとはいえ、当時の瀧口が何よりも政治・思想的主張を重要視して、その実現のために芸術活動を行っていたとは、考えにくいことではあるまいか。

他方美術研究者島敦彦（一九五六〜）は、評論「瀧口修造と一九三〇年代」[3]で、三〇年代に書かれた瀧口の写真論を取り上げ、「（瀧口は―引用者による）詩（言語）・絵画・映画・デザイン・建築などの他の領域との関連において写真を位置づけ比較、検討を加えている」が、そこにはこういったジャンルの問題だけではなく、時代をも超えた「普遍的なテーマ」が提示されていると主張した[4]。

いずれにしても、三〇年代の瀧口の芸術・批評活動を検証することが、彼の芸術全体を俯瞰する上で重要であることは否めない。

つまり、瀧口は三〇年代に、芸術理念の上で時代的影響を受けつつも、独自の美学を強化して、ある普遍性を持つに到ったと見ることができよう。では、瀧口は三〇年代に、どのような芸術活動をしていたのか。

瀧口は昭和初期において、所謂シュールレアリスム風の詩を書いたことによって詩人として知られるようになったのだが、「絶対への接吻」（『詩神』、一九三一年一月）という作品を最後に、そのような自動記述風の実験を止めている。その詩的実験に取って代わるかのように、三〇年代を通してシュールレアリスムの美術に関心を寄せ[5]、就中物体（オブジェ）における影像（イメージ）に魅了されており、それと同時に写真の影像について関心を深めていったのだった。すなわち、三〇年代の瀧口は、美術批評家としてシュールレア

リスムの紹介はもとより、名著『近代芸術』[6]の上梓、若い芸術家たちへの啓蒙的批評の執筆など、旺盛な活動をする一方、『フォトタイムス』誌（フォトタイムス社、一九二四年三月～一九四一年）などでの執筆を中心に写真批評にも乗り出して、三八年に「前衛写真協会」[7]を結成、その中心メンバーとして写真における美を追求していたのである。

その頃（一九三〇年代後半）に書かれた瀧口の写真論について、写真家大辻清司（一九二三～二〇〇一）は、写真論という形をとって「深化し結晶」した、瀧口の芸術観における「ひとつの結論」を示すものだとみなしている[8]。三〇年代後半に書かれた瀧口の写真論が、彼の到達した美学を読み取るうえで、重要であることは間違いあるまい。

本稿では、三〇年代という時期において、瀧口のどのような芸術理念が結晶したのかを彼の写真批評を通して検証し、その時代的特徴と独自性を明らかにしたい。

2　日本における一九三〇年代の芸術―芸術思潮、媒体（メディア）、思考法

本節では、一九三〇年代の日本の芸術的傾向について、芸術思潮と方法、媒体（メディア）、思考法の三点から特徴を見出す。

①　時代と〈記録〉

周知の如く、日本では主に一九二〇年代から三〇年代にかけて、世界的・同時代的な所謂モダニズム

の芸術思潮が次々と文学界に受容されていた。それぞれの芸術思潮の特徴および日本での受容のされ方、その消長等に関して本稿では問わないことにするが、その中に新即物主義（ノイエ・ザハリヒカイト）とドイツ文学者茅野蕭々（一八八三〜一九四六）に名づけられた、主知性・客観性を重んじる思潮があった。

ノイエ・ザハリヒカイトの紹介に尽力した詩人笹沢美明（一八九八〜一九八四）によると、二〇年代にヨーロッパの芸術界を席巻した表現主義は「主観を偏重し」「精神を強調し、強度に感情を爆発せしめ」て、「内部の告白にのみ心を囚はれてゐた結果、その不具的な欠陥の故に遂に自らの墓穴に陥入つた」。この表現主義の「没落」の後を受けて、ノイエ・ザハリヒカイトの傾向が「独逸文壇を新に風靡した」。それには、第一次世界大戦での悲惨な体験によって「人々は、日常の感情のすべてには信頼出来ず」「女、恋愛は勿論、心臓、魂までも狂気沙汰に見える」ということを理由として、「近代精神が旧来の主情の世界を捨てゝ主知的傾向に」就かざるを得なかった、いわば「時代の要求」があったという[9]。では、具体的に何が文学者に求められていたのか。

> 新時代の文学を支配するものは実に冷性（ママ）、機械化、テンポの渦である。作家は只管人生の日常生活の記録を書き、写実に筆を走らせなければならない位置にある。[10]

それまでの、「内部の告白にのみ心を囚はれてゐた」時代の方法では、すさまじい速度で機械化・合理化されていく世界そのものを捉えることができない。「記録」と「写実」という方法のみが、「新時代」

が切り開く新たな世界を捕捉できる、と読み換えられようか。ただし笹沢は続けて「然しかくの如く現代文学が写実に即し、記録を書くことによつて、ノイエ・ザハリヒカイトが主観性を全く捨てゝ客観性を採り入れると云ふ簡単な公式に当て嵌まるものでは決してない。（略）謂ふならばこの精神を中心にして文学界の視野が一回転したのである」[11]と述べている。このことを鑑みると、表現主義によって極端に感情と主観の側に振られた芸術的傾向を、今一度リアリズムの側に引き戻して、さらにそこを超えた新たな時代の芸術を創造しようという、芸術家の心理の表われが読み取れる。

ノイエ・ザハリヒカイトは、本国ドイツで「ナチス文学に変貌」していったが、日本でその芸術理念は、昭和一〇年代の「戦争文学や記録文学・報告文学・伝記文学の方法的支柱として、報告形式と記録性、並びに文明批評等」[12]へと浸透していった[13]。

もちろん、記録性とリアリズムが重視されていく傾向にあったのは、文学界ばかりではなかった。一九三一年に大陸での戦争が始まると、戦況に対する国民の関心充足および政府のプロパガンダの必要から、作家・写真家などの従軍報告がなされるようになった。作家は所謂「ペン部隊」として徴用されてルポルタージュを、写真家は戦地の報道写真[14]を次々と発表していった。さらに映画の分野でも、戦争の記録映画が盛んに制作された[15]。

映画界において記録性が重視されたのは、必ずしも芸術思潮や方法上の先進性だけが理由ではない。一九三九年一〇月一日、映画製作を統制下に置くために映画法が施行され、シナリオの段階での事前検閲の義務化、監督・撮影者・技術者・俳優の登録の制度化が行われた。それによって映画界が不自由を課せられたことは事実だが、同時に長篇劇映画の上映に際して、文化映画と呼ばれる短篇記録映画を併

映することが義務づけられ、記録映画（文化映画）の需要が高まったのだった。この法律の施行によって、文化映画という名称で括られた記録映画は各映画会社の重要な部門となり、記録映画業界が拡大されていくとともに、記録という方法に対する映画界の関心が高まっていったのである。

② 写真のブーム

日本において一九三〇年代の初めには、フォトグラムやソラリゼーションという手法[16]に代表される、芸術性を重んじて斬新な手法を駆使する写真家の作品が、盛んに受容されていた。

受容の例として、一九三一年四月一三日から同月二二日まで、東京朝日新聞社において開催された、独逸国際移動写真展が挙げられる。この写真展には、モホリ・ナギ（一八九五〜一九四六）やマン・レイ（一八九〇〜一九七六）の作品が出品され、当時の日本の写真家に大いに刺激を与えた。すなわち、日本では同時期、それらから影響を受けた所謂「新興写真」が盛んに撮影されたのである[17]。

また、昭和初期の詩における「レスプリ・ヌーポー」運動の一拠点であった『詩と詩論』の第三冊（一九二九年三月）には、マン・レイのレイヨグラフ作品「対象のない写真」と実験的フィルム『ひとで』からのスチール写真が、詩人竹中郁（一九〇四〜一九八九）によるマン・レイ訪問記とともに掲載されている。そして第六冊（一九二九年一二月）には、モホリ・ナギのフォトグラム作品と、彼の執筆で詩人の阪本越郎（一九〇六〜一九六九）が翻訳したエッセイ「写真術のプロセスの将来」が掲載されている。

一方、同時期には芸術性の高い写真ばかりでなく、アマチュア写真家のスナップ写真も量産されていた。それには、カメラとフィルムが以前より手軽に入手できるようになった事実が反映している。すな

わち、一九二五年に小型スチールカメラのライカAが発売され、一九二九年にドイツのフランケ・ウント・ハイデッケ社からロールフィルムを用いて近代化された二眼レフが発売されており、小西六本店から、新しい中判カメラの基礎を築いた日本最初の写真フィルムが発売されている。一九三〇年代には、空前のカメラブームが訪れたが、それについて前衛写真家小石清（一九〇八～一九五七）が三六年、次のように書き残している。

> 日曜日に郊外へ出てみる。誰も彼れもが、カメラを持つて愉快そうである。
> カメラを持たない人達は、幾人もない位カメラ黄金時代である。
> 中学生がヴェス単を持ち、大学生はライカを肩にかけ、サラリーマンはハンドカメラを三脚につけて、焦点布の中の倒影像を楽しんでゐる。[18]

遅くとも一九三〇年代半ば頃には、新しいカメラの登場によって、アマチュア写真家が大発生し、「誰も彼れもが」カメラを持ち、あちらこちらで写真撮影に興じていたが、このような状況を受けて、瀧口修造は一九三八年に発表された「写真と超現実主義」[19]という評論で、マン・レイ、ブラッサイやアジェといったプロの写真家による写真だけではなく、ニュース映画、科学映画、アマチュアのスナップなどに「超現実性」を見出す可能性を強く主張している[20]。

ともあれ、芸術性を追求した写真であっても、アマチュアによる写真であっても、カメラがより手軽になり、したがってより日常的なものになったことは事実であり、それゆえに、写真は影像の新しい媒

体としての可能性を拡げたと言えよう。たとえ気軽な気持ちで偶然に撮ったスナップ写真であれ、そのような写真によって、見慣れたものが再発見されたことも珍しくなかったに違いない。空前のカメラブームの中で、瀧口は三〇年代の後半から、写真におけるスナップの重要性、いわば記録の重要性について繰り返し言及していたのである。

③　芸術における〈矛盾〉の解消

三、四〇年代の日本では、階級社会そのものの止揚を目指す「プロレタリア革命」を基底にしていたプロレタリア文学運動にしろ、従来の西洋・近代化を否定して、新しい日本文化・精神の構築を示唆した、所謂「近代の超克」言説にしろ、当時の日本の何らかの社会・文化的〈矛盾〉を見定め、それらの解消を指向していたと捉えられる。当時の人々は、社会や芸術の進歩を当然のこととみなして、〈矛盾〉の解消の先に在る新しい世界を希求していたのであろう。芸術の分野でも、このような、いわば弁証法的思考法が顕著に見られた。

前述した笹沢美明のノイエ・ザハリヒカイト文学に関するエッセイにも、表現主義の主観性をリアリズムの手法によって否定しつつも、そのリアリズムの中に何らかの新たな主観性を取入れようとする主張が覗えた。また「シユール・レアリスム（ママ）とプロレタリア芸術の関係は唯物論の巧妙精緻なる綾である」[20] として、「シユール・レアリスム」と「プロレタリア芸術」との止揚を主張し、いわゆる「芸術弁証法」を追求していた詩人竹中久七（一九〇七～一九六二）の名前を挙げることもできる。

この思考法は、瀧口が耽読していた、フランスを中心とするシュールレアリスムの理念にも表れてい

る。アンドレ・ブルトンは、一九二四年に発表された所謂「第一宣言」では、夢と現実、また、無意識と意識との止揚を主張し、二九年の「第二宣言」では、「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」[22]、すなわち「至上点」の模索をシュールレアリスムの命題とした。

三〇年代の瀧口修造も例外ではなく、この思考法を用いていた。

瀧口は一九三七年に、ブルトンがかつて行った講演の題を借用して[23]、「シュルレアリスムとは何か？」[24]という評論を書いているが、ブルトンの所説を単純に紹介したのではなく、三七年時点での瀧口独特の超現実主義論を展開している。すなわち、瀧口なりに「東洋（或は日本）と西洋といふ二系列の文化の矛盾の解決」の方向を示すために、「外国文化に対してとりうる、客観的純粋性といふ態度」を保ちつつ、「シュルレアリスムとは何か」を論じることがこの評論の目的であり、「日本の芸術的精神的遺産を、幻想的という特殊な角度から眺め、しかも超現実主義のパアスペクテイウから注意を喚起」しようとする枠組みの中で論じられている[25]。つまり、西洋の芸術を通底する理念と、日本の芸術を貫く理念との融合の役割を、瀧口独特の「超現実主義」に担わせようと試みたのである。「二系列の文化の矛盾の解決」のために、「吾々の前には、（西洋文化の―引用者による）消化の問題があり、（日本文化の―引用者による）試練の問題がある」[26]と述べていることをふまえると、「近代の超克」言説との接点を感じざるを得ないが、本論文の目的である瀧口の美学の検証とは関係性が薄いので、ここで敢えて問うことはしない。

むしろ重要なことは、同じ評論で「能や茶道や俳諧といふやうな日本に於ける創造期の芸術の幻想は、その動機を多く禅学のもたらした一種の精神弁証法によつてゐる」と述べられていることであろう。「幻想」とは、「能や茶道や俳諧」などに携わったものが、「精神と物質との、特定な相剋」を通じて創造すること自体の内に在ると瀧口は認識し、それが日本の芸術を貫いているとみなしていた[27]。この「幻想」つまり精神と物質との「精神弁証法」が、瀧口において〈記録写真〉とどのように結ばれているのかを、本論文では検証していく。

3 〈記録写真〉の美学

①〈記録写真〉とは何か

三〇年代の日本において、記録という方法および写真という媒体を重視して、弁証法的な思考に基づいた芸術理念が結実することは、ある意味で必然だったと言える。

とはいえ、もちろん瀧口は、〈記録写真〉というものを、一般的な意味で捉えていたわけではなかった。数枚の写真の解説とともに、彼自身の〈記録写真〉観を示した評論「記録写真とアメリカFSAの写真」(『フォトタイムス』、一九三九年二月)では、

少くとも記録といふ観念で示される写真は、あくまで冷徹な、主観的な感情を最小限に還元した

操作によつて生ずるものであることだ（即物的なものも、その一種の美を強調する操作を加へて撮影されたものは、勿論記録写真とはいへない）。だが其処に私達は或る種の美を感ずるかも知れない。詩を感ずる場合があるかも知れない。記録写真のすべてが、その名からして無味乾燥な、生命のない写真と考へられるならば、大きな謬りである。(28)

と述べ、撮影者と対象との関係について重要なことを言い表している。すなわち、何を写すかという選択の意識が働いた時点で、すでに撮影者の美意識などといった「主観的な感情」が関係してくるのは致し方ないこととして、しかし、それらを写真において撒き散らすのではなく、「最小限に還元する」ことが求められている。意識的な操作で「美を強調」してはならないのである。一方で、「無味乾燥な、生命のない写真」も〈記録写真〉とは言えず、その写真を通して「或る種の美」や「詩」を把握できる場合が重要だという。それは、より具体的にどのようなことなのか。いわゆる「自然のオブジェ」について解説しているエッセイ「前衛写真詩論」（『フォトタイムス』、一九三八年一一月）で、そのことが述べられている。

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実在性と美の証拠を発見せしめるのである。(29)

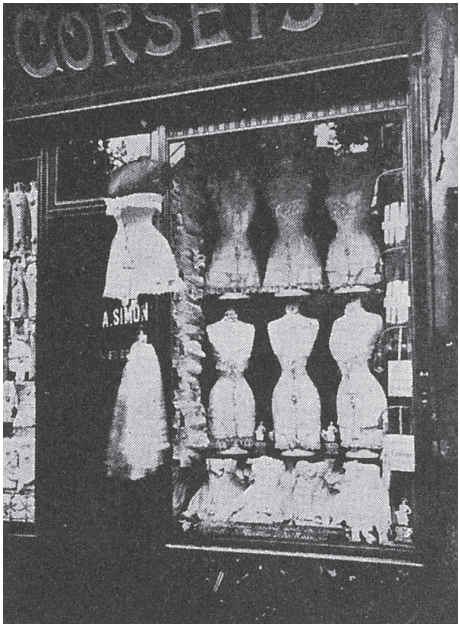
自然の中に「実在性」を発見することとは、「自然や生活の中から見出した影像」を媒体にして、人の認識や経験を超越した、ある意味で先験的なものを見出すことでもあろう。特に、その「実在性」が「美の証拠」と並置されていることから、美に対する瀧口の強い希求がうかがえる。瀧口にとって、写真が記録として価値を持つのは、対象の「新しい実在性と美」の「熾烈な証拠」を提示できた場合なのである。すなわち、対象を通して、新しい美の「実在性」を確信することだと言えようか。この意味において、〈記録写真〉は瀧口にとって「詩」と同義であるとみなされよう。

では、瀧口は具体的にどのような写真を取り上げて、それらのどこに「美」や「詩」を見出していたのか。二つの例を検討したい。

一つ目は、ウジェーヌ・アジェ（一八五七～一九二七）の、いわゆる「飾窓」の写真である。瀧口は「写真と超現実主義」（『フォトタイムス』、一九三八年二月）という評論で、次のように述べている。

> 彼（アジェ―引用者註）は巴里の街頭、店頭などを当時の旧式な暗箱で丹念に撮影して歩いたのだが、いち早く現代の「記録写真（ドキュマンテル）」の精神を把握してゐたばかりではなく、彼の陽画には記録以上の神秘と愛とが感じられる。(30)

取り上げられているのは、パリのとあるショー・ウィンドゥーに陳列された、女性のコルセットを撮影した写真である（写真①参照）。対象は、撮影者自身がその美意識を誇示するために加工されたものではなく、すでに街頭に存在していたものであるが、陰影が見せる立体感、曲線が形作る形態の美しさ、



写真①

あるいは、それらを身に着ける女性のなまめかしさなど、様々な印象を与えよう。そこに瀧口は「記録以上の神秘と愛」を感じ取っている。瀧口は、マン・レイの「Rayographie（レイオグラフィ）」という手法で撮影された写真を論じたエッセイ「マンレイ」（『フォトタイムス』、一九三一年八月）で、写真における所謂「神秘」について述べているが、そこで説明されている「神秘」とは、「意識によつて隠蔽された宇宙間の秘密の美」[31]の発見に関わるものである。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、所謂大宇宙と小宇宙との照応関係を想起することもできよう。つまり影像は、小宇宙と大宇宙とを媒介するものであって、その際に働く想像力（イマジネーション）を喚起するものであるとみなし得る。写真に映し出された現実的な対象の影像が、「新しい実在性と美」を垣間見させると言い換えられようか。

二つ目の例は、ブラッサイ（一八九九～一九八四）の二枚の写真である。これらには「夜想」とタイトルが付けられており、十八世紀イギリスの詩人エドワード・ヤング（一六八三～一七六五）の一連の詩に対して、ブラッサイがいわば写真の「挿絵」を組み合わせたものであるが、実際にブラッサイがヤング

の詩篇「夜想」から、どの詩を選択して写真と組み合わせたかについて、瀧口は明かにしていない[32]。さて、瀧口はそれらについて「写真と超現実主義」で、

この写真を見ると、過ぎ易い美が、夜の大きな肌の中にまたゝいてゐるのを感じる。写真のみが、そんな瞬間の美を定着しうるのであらう。ヤングのやうに、十八世紀の古い詩に近代の写真で挿絵をすることは、それだけで古い詩の思想が若返ることだ。[33]

ブラッサイは包容力の広い作家であつて多くのグラフ雑誌にも仕事をしてゐるが、彼もまた詩を理解するすぐれた写真家の一人である。（略）もし、ヤングの「夜想」全編がかうした美しい写真の挿絵によつて出版されたらどうであらう。（略）詩との協力によつて、写真が曾て絵画の領域を超えたやうに、詩の微妙な境界をも超えてゆくだらう。[34]

と述べている。取り上げられた二枚の写真に写っているのは、燈火に誘われて飛来し、窓ガラスに止まって羽を広げている蛾と、深夜の地下鉄駅の壁に映し出された柱の影である（写真②参照）。夜は、昼を生きているものにとって、束の間の休息の時間帯であろうが、一方で、その時間帯にだけ息を吹き返す、「過ぎ易い美」そのものの気配に満ちているようでもある。それとも、夜自体が生命そのものなのか、その「大きな肌の中に」、「過ぎ易い美」が瞬いているという。その一瞬の美の瞬きは、光の量や見る角度によって偶然に姿を見せるものであって、ある均衡を失えば崩壊してしまうものなのであろうか。い

写真②

ずれにせよ、これらの写真は「過ぎ易い美」・「瞬間の美」が定着されたものであることは感じ取れよう。そしてそれらの影像の美によって、「古い詩の思想が若返」ることも納得される。だがそればかりでなく、詩（言葉）の領域の「微妙な境界」をも超えた新たな芸術が生まれる可能性をも、瀧口は見ている。

ここまでの考察によって、瀧口にとって〈記録写真〉とは、「主観的な感情を最小限に還元」して撮影された対象において、「新しい実在性と美の証拠」を提示するものであり、またうつろい易い「瞬間の美」を定着させたものであることが明らかとなった。そしてそれは、過去の詩想に新たな生命を与え、言葉の芸術である詩（文学）と写真との境界、また詩そのものの領域（限界）を、影像とそれに喚起された想像力によって超えていくことにも関わっていた。このことが、まさに瀧口独特の〈記録写真〉の美学だ

ったのである。

そしてさらに〈記録写真〉の美学は、写真の領域をも超えていく。

（記録写真とは―引用者註）単に記録性といふ点からすれば、従来の絵画追従の芸術写真に対する世界的な反動、所謂リアル・フォートの出現とも見られるが、換言すれば写真美学のみならず新しい美学にとつて物体（オブジェ）の発見といふことにも拘はる広汎な動きだともいへる。[35]

瀧口は〈記録写真〉の美学の向こうに、ジャンルを超越した「新しい美学」の構築をも志向していた。それは「物体（オブジェ）の発見といふことにも拘はる広汎な動き」でもあるという。その「物体（オブジェ）の発見」とはどのようなことなのだろうか。次節において検討する。

②　物体の発見

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」[36]を書いている。

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）もっ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るであろう。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。(37)

「物体（オブジェ）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」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。ここでは、物体を見た時のある種の感動と、詩がもたらすそれとの共通点を述べているが、それはまさしく、影像に喚起された想像力の作用であろう。

ところで、瀧口において、物体と言葉とは、どのような関係にあったのか。

一九七二年七月、画家加納光於（一九三三〜）と詩人大岡信の共作物体（オブジェ）に対して瀧口が寄せた「アララットの船あるいは空の蜜へ小さな透視の日々」という詩によってそれが窺える。すなわち、

物資（ママ）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、とはいつも曖昧な言葉だが、
おそらくそれは質に還る瞬間だ。(38)

「物資」（「物体」の誤植と思われる）が言葉となり「質に還る瞬間」とは、その物体を根本的に成り

立たせている性質が、際立って現われ出る「瞬間」とでもいうことなのだろう。物体の「質」を掬い上げたとき、発せられる言葉は、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、物体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。少なくとも、いずれの場合も、言葉は物体と緊密な関係を結ぶことは間違いない。緊密な関係というよりも、物体そのものが言葉であり、言葉そのものが物体であることだとも言えよう。つまり瀧口において物体は、「質に還る瞬間」をもたらすという点において、言葉と同様のものだった。

このことを敷衍すれば、物体と言葉は、それぞれ別の媒体でありながら、「オブジェの潜在的内容」を媒介する点において、それぞれに置き換え得ると言えようか。

「オブジェの潜在的内容」ということについて、瀧口は写真批評において言い換えている。すなわち、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」と前置きした上で、「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」と述べ、一方で「写真とはかならず現実をありのまゝに再現するものだといふやうな素朴な誤謬」を抱くのも間違いであることを示した(39)。そして瀧口は、「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ゐる美を見出すこと」の重要性を訴えている(40)。この「日常現実のふかい襞のかげに秘んでゐる美」を、「オブジェの潜在的内容」と言い換えても差し支えあるまい。

さてここで、「原画を歪曲したり、切り抜いたりする」、いわゆるコラージュの手法ではなく、「スナ

ップ」の重要性を瀧口が示しているということは、彼が記録という方法を重視していたことに他ならない。「スナップ」によって捉えられた「超現実性における（略・引用者）偏在性と日常性とは、写真といふものによつて、もつと理想的に説明される」[41] という見解も、写真による記録という手法に、「新しい実在性の美」の「熾烈な証拠」を捉えるという影像の可能性を託す気持ちがあったからであろう。まさしく、「写真の偉大な機能は、人間の影像の機能をも解放する。かつて詩人が空想ゆたかに歌ひ出た、不思議な影像の世界も、写真の幻想的メカニスムによれば容易に解決されてしまふだらう」[42] と述べていることからも、それが知られる。

瀧口の場合、「幻想」とは、どのようなことを言うのだろうか、「幻想芸術の機能」（『DESEGNO』第五号、一九三七年一一月）という評論で、「幻想」を「自然の物質的なオートマティスム」[43] 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。[44]

ここでは自然の物体の鑑賞によって、「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」によって、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、自然の物体にお

いて「物質の真実性」を見出そうとすることであろう。つまり、物体に触発されて想像力が働き始め、「一層高いレアリテ」が捉えられるのである。

このような、「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、「一層高いレアリテ」を「新しい実在性と美」と同義であるとみなしても、間違いではあるまい。

では、なぜ「新しい実在性と美」や「一層高いレアリテ」が発見されなければならないのか。

それは、瀧口の芸術的野望、あるいは彼の生きる目的そのものとも言える、「我々の無意識の力を喚起する新しい象徴の客観化」[45]と、その体系化のためであるとみなされる。

すなわち、瀧口は一九三六年九月『エコール・ド・東京』第一号に「超現実主義の前衛的意義」という評論を発表し、そこで芸術における創造的な原理としての想像力の重要性を強く訴えて、「前衛芸術の新しい必然性」として「我々の無意識の力を喚起する新しい象徴の客観化」の追求を主張しているのだが、実際、このことは、瀧口の生涯に亘る様々な芸術活動を通して追い求められたのだった。それを支える〈記録写真〉の美学、つまり、想像力を重視した影像と実在の美学が、三〇年代に結晶したことの意義は大きいと言わざるを得ない。なぜならば、時代が要請するリアリズムを重視することによって、逆に想像力の重要性を訴えたのである。〈記録写真〉の美学は、時代の必然であった反面、「我々の無意識の力を喚起する新しい象徴の客観化」を希求する瀧口という存在なくしては、構築されなかった美学であった。

4　結び

瀧口の〈記録写真〉の美学は、言わばリアリズムと想像力を止揚させることによって、より高次の現実性（レアリテ）を希求するものであり、物体と精神との「精神弁証法」でもあった。それは、媒体の違いを超えた、あらゆる芸術分野に関わる美学だと言っても間違いではあるまい。

瀧口は戦後、若い芸術家たちの作品にもこの〈記録写真〉の美学を見出しているが、その中で重要なものの一つは、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であろう。それについて瀧口は、死の二年前の一九七七年「不思議の国異聞」というエッセイにおいて、次のように書き残している。

> 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見える。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。(46)

「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った」。そのことによって、「現実」は二つに分断されたのだろうか、人々が日常的かつ慣習的に生きている現実とは別の、いわば「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ったらしい。しかしその「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。いずれにせよ瀧口は、その最晩年に至っても、なお影像と実在の美学を風化させず、「どこか別な風に存在する不思議の国」を垣間見させてくれる、「新しい実在性と美」を求め続けていたのである。

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。その意味で、世界はただ一つなのである。そのことを瀧口は「同一性」と言い表したのであろう。その一なる世界を容易には把握できないが、「もうひとつの現実」が立ち現れた瞬間、それを捉えることができるらしい。ここで言われている「もうひとつの現実」を言い表すために瀧口は、「意識によつて隠蔽された宇宙間の秘密の美」・「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」など、様々な表現を用いた。そして、いわば、ただ一つの完全なる現実――「どこか別な風に存在する不思議の国」――を追い求めつつ、「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」の復活を、彼の生涯を通して強く主張し続けたのである。

本稿では、一九三〇年代に瀧口修造が結晶させた美学の内に、芸術上の、精神と物質の〈矛盾〉の解決を読み取ったが、同時期の瀧口の美学を知る上で重要な〈矛盾〉の解決がもう一つ残されている。それは「東洋(或は日本)と西洋といふ二系列の文化の矛盾の解決」である。それに関しては、瀧口独自の「自然のオブジェ」観を検討することによって明らかにできると思われるが、別稿において論じたい。

(あきもと　ゆうこ・北海学園大学非常勤講師)

［註］

（1）小沢節子「思想形成期の瀧口修造　シュルレアリスムの受容と展開」『非』三号、一九八九年。

（2）同書（七〇頁）。

（3）島敦彦「瀧口修造と一九三〇年代」『非』三号、一九八九年。

（4）同書（九〇頁）。

（5）三〇年代の瀧口は、シュールレアリスム美術の批評を著すだけでなく、詩人山中散生（一九〇五～一九七七）との共同企画で、一九三七年「海外超現実主義作品展」を実現する。この展覧会は、同年六月九日から六月一四日までに及ぶ東京での日程を終えると、引き続き京都、大阪、名古屋で開催された。山中の回想によると、「おおむね、絵画の複製写真を主とする資料的な催しであったにせよ、エルンストやタンギーのグワッシュ、ミロの水彩、ベルメールやペンローズのデッサン、ダリのエッチング、マン・レイやドラ・マールのオリジナルな写真など、総計約六〇点の原画が、小品とはいえ一堂に展示されたことは、記録されなければならない。各会場とも、会期が短かかったにもかかわらず、それぞれ数千の入場者をかぞえている」（山中散生『シュルレアリスム　資料と回想』美術出版社、一九七一年、一五五頁）と述べられており、同時代の最もセンセーショナルなシュールレアリスムの芸術作品が、多くの美術愛好者を魅了したことがうかがえる。

（6）瀧口修造著『近代芸術』は、一九三八年九月発行の三笠書房版、一九四九年三月発行の三笠書房、唯物論全書版、一九五一年一一月発行の三笠書房、新書版、一九六二年一二月発行の美術出版社、美術選書版の、合計四回刊行されている。この本で瀧口は、キュビズムからシュールレアリスムおよび抽象芸術に至るまでの、西洋近代芸術の諸問題を論じている。

（7）一九三八年東京で、瀧口修造・永田一脩・阿部芳文・今井滋らによる「前衛写真協会」が結成されている。同年九月の『フォトタイムス』誌には「前衛写真座談会」が掲載され、小石清・樽井芳雄・花和銀吾・坂田実・瀧口・永田・阿部・今井ら、いわゆる前衛写真をリードする人々によって、前衛理念の解釈を巡る議論や写真の合評などが行なわれた。

（8）大辻清司「瀧口さんと写真」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造　別巻』みすず書房、一九九八年（五四九頁）。

(9) 笹沢美明「ノイエ・ザハリヒカイト文学」『詩と詩論』第八冊、一九三〇年六月（二一四～二一五頁）。
(10) 同書（二一五頁）。
(11) 同右。
(12) 千葉宣一「現代詩の胎動」『日本文学全史（六）現代』学燈社、一九九八年（五七頁）。
(13) 代表的な作品として、ベルリンオリンピックの写真を詩に組み合わせたレイアウトが注目された、北園克衛（一九〇二～一九七八）構成による、村野四郎（一九〇一～一九七五）の詩集『体操詩集』（アオイ書房、一九三九年）がある。
(14) 「ルポルタージュ・フォト」を「報道写真」と訳したのは、写真評論家伊奈信男（一八九八～一九七八）である。伊奈の評論「現代の写真とその理論」（『セルパン』、一九三五年一一月、八六頁）によると「報道写真」とは「自然と人生とのあらゆる現象と事実とを幾枚かの『組写真』によつて報道するもの」であり、「主として印刷化を通じて行はれ」、「大衆的伝達」を可能とし、よって「イデオロギー形成のための絶大なる武器」であるという。
(15) 戦争記録映画として、代表的なものに『空の少年兵』（井上莞撮影監督、芸術映画社、一九四一年）、『マレー戦記』（飯田心美・三木茂構成、日映、一九四二年）、『轟沈』（坂斎小一郎撮影、渡辺義美演出、日映、一九四四年）などがある。なお、記録映画監督亀井文夫（一九〇八～一九八七）は、陸軍省の依頼と後援によって、記録映画『上海』（一九三八）と『戦ふ兵隊』（一九三九）を制作したが、このうち『戦ふ兵隊』は、戦いに疲れた兵士の顔や戦火に追われて逃げまどう中国人の様子が、国民の厭戦感を煽るとして、公開禁止になっている。
(16) 「フォトグラム」は、印画紙の上に直接物を載せて光を当て感光させる技法で、写真家マン・レイは「レイヨグラフ」と呼んでいた。「ソラリゼーション」は、マン・レイの用いた技法で、モノクロ写真の白（ポジ）と黒（ネガ）を、現像時の露光過多によって反転させる手法である。
(17) 昭和初年代の所謂「新興写真」と、昭和一〇年代の「前衛写真」には、東京だけではなく、地方の写真家の活躍が見られる。関西では一九三〇年、中山岩太・ハナヤ勘兵衛・紅谷吉之助・松原重三らによる「芦屋カメラクラブ」が結成され、さらに「新興写真研究会」が『フォトタイムス』主宰木村専一により結成されて、独逸新興写真運動から刺激をうけた小石清の活躍を見ることになる。また、一九三七年には、樽井芳雄・花和銀吾・平井輝七・本庄

光郎らによる「アヴァンギャルド造影集団」が結成されている。名古屋では一九三四年、坂田稔・山中散生・下郷羊雄らによる「なごや・ふおと・ぐるつぺ」が結成され、また一九三七年に山中・下郷らによる「ナゴヤアバンガルドクラブ」が結成されており、一九三九年には「ナゴヤアバンガルドクラブ」の写真部会である「ナゴヤ・フォトアバンガルド」に発展していく。この「ナゴヤ・フォトアバンガルド」では山本悍右の活躍を見ることができる。福岡では一九三九年、高橋渡・久野久らにより「ソシエテ・イルフ」が結成されている。

(18) 小石清「カメラ黄金時代」『撮影・作画の新技法』玄光社、一九三六年一〇月。

(19) 瀧口修造「写真と超現実主義」『フォトタイムス』、一九三八年二月。

(20) 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(一二)』みすず書房、一九九三年(二五五頁)。

(21) 竹中久七「シュール・レアリスム研究」『アトリエ』〈一月特集　研究号〉、一九三〇年一月(三四頁)。

(22) 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)。

(23) ブルトンは一九三四年六月一日、ベルギーのブリュッセルにおいて、「シュルレアリスムとは何か」という講演を行っている。

(24) 瀧口修造の評論「シュルレアリスムとは何か?」は三章から構成されており、それぞれの章に(一)、(二)、(三)の番号がつけられている。(一)は一九三七年一〇月、(二)は一九三七年一一月、(三)は一九三八年一月の詩雑誌『蝋人形』にそれぞれ掲載されている。

(25) 瀧口修造「シュルレアリスムとは何か?」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(一四八頁)。

(26) 同右。

(27) 同書(一五八頁)。

(28) 瀧口修造「記録写真とアメリカFSAの写真」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一三)』みすず書房、一九九五年(四三〜四四頁)。

(29) 瀧口修造「前衛写真試論」『コレクション・瀧口修造(一二)』(五三二頁)。

(30) 瀧口修造「写真と超現実主義」『コレクション・瀧口修造（一二）』（二五六頁）。
(31) 瀧口修造「マンレイ」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（二三五頁）。
(32) 本論文で紹介したブラッサイの写真②は、一九三五年六月一〇日発行のフランスの美術雑誌『ミノトール』（発行者 アルベール・スキラ、美術主幹 E・テリヤード、一九三三年六月～一九三九年五月）第七号に掲載されており、瀧口もそれを見たことが推察できる。『ミノトール』第七号には、ブラッサイおよびマン・レイによる十六枚の写真とともに、ヤングの詩篇『夜想』から、「第一夜」と「第九夜」のそれぞれ一部が掲載されている。
(33) 瀧口修造「写真と超現実主義」『コレクション・瀧口修造（一二）』（二五九頁）。
(34) 同書（二六五頁）。
(35) 瀧口修造「記録写真とアメリカFSAの写真」『コレクション・瀧口修造（一三）』（四〇頁）。
(36) 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（一二）』から引用する。
(37) 瀧口修造「物体の位置」『コレクション・瀧口修造（一二）』（三七六頁）。
(38) 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）』みすず書房、一九九四年（六一頁）。
(39) 瀧口修造「写真と超現実主義」『コレクション・瀧口修造（一二）』（二五五頁）。
(40) 同右。
(41) 同右。
(42) 同書（二六六頁）。
(43) 瀧口修造「幻想芸術の機能」『コレクション・瀧口修造（一二）』（一六五頁）。
(44) 同書（一六七頁）。
(45) 瀧口修造「超現実主義の前衛的意義」五十殿利治編『シュールレアリスムの美術と批評』本の友社、二〇〇一年（二〇七頁）。

（46）瀧口修造「不思議の国異聞」『コレクション・瀧口修造（五）』（二一六～二一七頁）。

※本論文で使用した写真は、全て『コレクション・瀧口修造（一二）』に掲載されたものを複製している。

〈付記〉

二〇一四年一一月二二日、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て、本稿と同名タイトルで発表を行った。その際にいただいた数多の御意見に対して、心から感謝申し上げたい。