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	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)
著者	秋元，裕子；AKIMOTO，Yuko
引用	北海学園大学人文論集(58)：276(31)-243(64)
発行日	2015-03-31

Hokkai-Gakuen Organization of Knowledge Ubiquitous through Gaining Archives.

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）――

秋元裕子

はじめに

詩人かつ美術批評家であり、シュールレアリスム関係の著作物の翻訳者としても知られる瀧口修造（一九〇三～一九七九）は、一九二〇年代から七〇年代後半に至るまで、詩・映画脚本・線描・水彩画・デカルコマニー・ことわざ作りなどの、様々なジャンルに亘る創作活動や、旺盛な美術批評活動を通して、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続けた。また、戦前、言論の自由が抑圧されていた三、四〇年代においては、所謂前衛芸術の必要性を訴え、戦後の五、六〇年代においては、「実験工房」や「タケミヤ画廊」などでの実践的な活動を通じて、いずれも若い芸術家を支援かつ刺激したのである。

まさにその多様で絢爛たる芸術的な活動が、読者や評論家たちを今もなお魅了しており、詩と音楽の評論誌『洪水』（洪水企画）が三号に亘って瀧口の特別企画を組む（『洪水』六～八号、二〇一〇～一一年）など、再評価の機運が高まっている。

しかしながら、瀧口の芸術性の特質、芸術活動の意義、その詩の読みと評価等についての学術的な検証[1]に関しては、

未だほとんどなされていないのが現状であり、学問研究の場において本格的な議論に入る以前の段階であるとの感を抱かざるを得ない。

本論文では、瀧口の芸術・批評活動の全体像捕捉に踏み出すための基礎的な研究として、いったい瀧口は、それぞれの時代の論者たちによって、何に注目され、どのように論じられて、何を評価されてきたのかということについて、受容の側面から分析・検証する。本来ならば、研究史と批評史を厳密に区別する必要があろうが、圧倒的な量の批評に対して学術論文が僅少である事実を踏まえ、先行研究と批評を一括して取り上げることをお断りする。

瀧口修造に関する先行研究と批評を概観するために、それを五つの時期に区分し、それぞれの時期の特徴や傾向を考察する。まず、最初の時期は、①瀧口への評価が高まり始めた一九五〇年代後半から、『瀧口修造の詩的実験１９２７～１９３７』（思潮社）が刊行された、一九六七年までの期間とする。次の時期は、②『瀧口修造の詩的実験１９２７～１９３７』の刊行以後、その評価が盛んに行われていた一九七〇年代後半までの期間とし、第三の時期は、③瀧口が歿した一九七九年から、その芸術全体が評価されるようになった一九八九年までの歿後十年間とする。第四の時期は、④瀧口の全集『コレクション瀧口修造』（みすず書房、全一三巻および別巻）の刊行が始まった一九九一年から、それが完結した一九九〇年代末期までの期間とし、最後の時期は、⑤瀧口の生誕百年を迎え、再評価の機運が高まり始めた二〇〇〇年代半ばまでの間とする。このうち本稿では、①・②の時期を取り上げて検証していく。

１　一九五〇年代後半～一九六〇年代後半

ここで五〇年代後半から六〇年代後半という期間を設定したが、もちろん戦前から瀧口に対する評価は見られた。昭和初期、瀧口に対して一般文芸誌上で初の評価を与えたのは、当時の先鋭的文芸評論家小林秀雄（一九〇二～一九

八三）であった。同時期には、詩雑誌『詩と詩論』を中心として、詩壇に超現実主義ブームが巻き起こり、実験的に超現実主義の多様な詩作品が生み出されており、様々な詩人による、いわば百花繚乱的な超現実主義解釈[2]のなかで、超現実主義を巡る論争が生じていた[3]。そのような時期の一九三〇年に、小林は、『文芸春秋』九月号に掲載されたエッセイ「文学は絵空ごとか」において、「現代フランスの超現実主義といふ文学運動はその名称の為に、日本に輸入されて、殆ど笑止を通り越して情けない程の誤解を受けた」と述べて「日本に於けるシュル・レアリズム詩の不振」について批判した[4]。その一方で、「輩出した日本のシュル・レアリズム詩人にしても、私の読んだうちでいか物ではないと思つた詩人は、僅かに瀧口修道氏だけだ」とも述べ、瀧口の「シュル・レアリズム」詩に対して相対的に高い評価を与えたのだった。この小林の評価が、詩人としての瀧口の名を当時の文壇に知らしめ、「輩出した日本のシュル・レアリズム詩人」と区別するきっかけとなった。

他方、小林以上に瀧口の芸術性を評価したのは、瀧口と同時期に『詩と詩論』誌上などで活躍していた詩人の近藤東（一九〇四～一九八八）だった。一九三八年、瀧口著『近代芸術[5]』の上梓を受けて近藤はその書評を書き、瀧口について「既に超現実主義の本質に徹底し、もはやブルトンの指令には左右されぬ[6]」と述べている。瀧口が「超現実主義の本質」を把握しており、ブルトン主導の「超現実主義」運動とは一線を画していると近藤は認めていたのだろう。あるいは、「超現実主義」とは異なった瀧口の芸術的な特質を見抜いていたとも言えよう。いずれにせよ、近藤は瀧口の芸術的な独自性を高く評価したのだった。

このように、瀧口は戦前から「シュールレアリスム」の芸術理念をよく理解し、その理念を実践する詩人として批評家・詩人に認められていたのだが、戦後はシュールレアリストとしての評価が飛躍的に高まっていった。それを検証する前に、戦後間もない頃の日本の文学・批評界における幾つかの主要な論争について、概要を確認しておきたい。というのは、それらの論争に直接関わった当事者のみならず、戦後における瀧口論の論者もまた、論争を通して醸されてい

（三二）

た言説空間の中で持論を展開していたからである。

何と言っても、戦後間もなくの文学・批評界において最も主要な論争のひとつは、一九四六年ころから五六年ころまでに亘って展開された、文学者の戦争責任論争であろう。当時「知識人の戦争責任の反省」[7]を求める風潮が文学界に及び、主としていわゆる民主主義文学陣営から「前世代の文学者の戦争責任の究明」[8]が訴えられており、前世代の知識人・文学者に対して「大衆との結合を忘れていた」[9]などの批判がなされるとともに、その「近代的自我の未成熟」[10]が追及されたのだった。

そしてまた、四六年ころから四八年ころにかけて、文学雑誌『近代文学』の同人を中心にして展開されたいわゆる主体性論争も忘れることはできない。彼らは「痛切な戦争体験をふまえて、戦後における文学活動の出発点を、あくまでの自己（ママ）の主体に即した新しい近代的な文学の規準の探求に求め」た上で、「『新しい作家的な主体の形成』『新しい人間の形成』、こそ急務である」ことを主張したのである。[11]

このような、戦争と文学者との関わり方の反省が求められ、同時に新たな文学者像が模索されていた戦後間もなくの日本の言説空間において、フランスにおけるシュールレアリストたちの、戦時中のレジスタンス活動が非常に高く評価されたのだった。

ここでフランスのシュールレアリストたちの、第二次世界大戦前後の動向を概観したい。というのも、戦後の日本における瀧口論の論者たちは、主にフランスのシュールレアリストたちと戦争との関わり合い方を鏡として、それに日本におけるシュールレアリスムを映し出し、映し出された姿を批判もしくは評価する傾向があったのである。

周知のようにフランスのシュールレアリストたちは、一九三〇年代にマルクス主義に共感を示していった。それは、あくまでも彼らが芸術的な理念に立脚して、芸術における現実認識の変革を主張するとともに、様々な芸術的試みを通して、それを実践しようとしていたためであった。それゆえに革命を指向する思想と接点を持ったのであろう。事実ブ

ルトン（一八九六～一九六六）は、すでに一九二五年に彼の理念とトロツキー（一八七九～一九四〇）の言う「永続革命」との間に何らかの共通性を見出して、「トロツキズムを、自分たちの世界観を説明するのに最も適した政治哲学として認め」[12]ていた。しかし、ブルトンと共産党との関係は複雑であった。すなわち、二〇年代の後半には、シュールレアリスムのグループ内に「プロレタリア芸術を創出せねばならない」「革命を第一とする立場を支持する」[13]などという、共産党に同調した主張が現われており、そのような主張に対してブルトンは「共産党の芸術観にたいしてシュルレアリスムの自立を主張」[14]して、芸術における共産党の主導や強制を否定したものの、その一方でアラゴン（一八九七～一九八二）やエリュアール（一八九五～一九五二）とともに二七年共産党に入党し、党に対する共感を示したのであった。

とはいえ、ブルトン、アラゴン、エリュアールは、それぞれが共産党に対して同じような熱意を持っていたわけではなかったようである。ブルトンは、「『第二宣言』では、シュルレアリスムと弁証法的唯物論との適合性を主張」[15]することによって「シュルレアリスム」とマルクス主義との接点を模索したのだが、その一方で「ソ連に蔓延している道徳主義とプロパガンダ芸術の讃美、それに、スターリンへの『偶像崇拝』[16]」を否定して、エリュアールとともに、三五年に共産党と絶縁していた。しかしながら、依然としてトロツキーの思想には共感したままであり、ソ連を追放されてメキシコに滞在していたトロツキーに面会に行く（一九三八年）ほどの傾倒ぶりを見せたのである。

他方アラゴンは、共産党の主張していた所謂社会主義リアリズムに共感し、「知識人の社会的な投錨地を唯一プロレタリアートと見定め」て[17]、「知識人」と「プロレタリアート」との、芸術の上での結びつきを図ろうとしていた。

つまりブルトンとエリュアールは共産党と距離を置き、それに対してアラゴンは共産党に忠誠心を持っていたと言えようか。加えて、彼らが戦争をどのようにくぐり抜けたかということに関しても違いが見られる。ブルトンは、あたかも芸術の自由を求めるかのように一九四〇年にアメリカに亡命したが、一方アラゴンは党員のまま対独対抗運動に身を投じた。エリュアールは、三八年にはすでにブルトンから遠ざかり、シュールレアリスムの芸術運動からも離れて、「（第

（三五）

二次世界大戦中―引用者による）フランスに残り、アラゴン、ピエール・セルゲスと協力して、『詩と真実、一九四二』のような詩集の地下出版[18]」に携わったのだった。

戦後の日本では、フランスのシュールレアリストたちの戦時中の芸術活動のみならず、その政治・思想的活動に刺激を受けた詩人たちが続々と現われた。一九五〇年「フランスの抵抗詩人アラゴンやエリュアールの方法に学んだ安東次男の『六月のみどりの夜わ（ママ）』は、（略・引用者）ユニークな抵抗詩集として高く評価され[19]」た。また、「左翼系の前衛詩人たち[20]」、そのなかでも関根弘（一九二〇～一九九四）、木島始（一九二八～二〇〇四）、出海渓也（一九二八～二〇〇七）、長谷川龍生（一九二八～）、浜田知章（一九二〇～二〇〇八）らは、芸術的活躍の舞台とするべく詩雑誌『列島[21]』を創刊（一九五二年）すると同時に、「アラゴン・エリュアール・マヤコフスキーらの前衛詩人への関心を深め、政治と芸術の統一的な革新を求める前衛詩運動を推進[22]」していったのである。

この『列島』同人のなかで、とりわけ関根弘はシュールレアリスムの方法に強い関心を示し、「〈夢と現実の綜合〉を論じ、プロレタリアートの創造的主体の確立を主張[23]」するとともに、それを詩によって成し遂げようとしたのだった。いずれにせよ、『列島』同人によって生み出された詩や批評によってシュールレアリスムに光が当てられ、一九五〇年代前半の日本の文学・批評界では、「政治と芸術の統一的な革新」を追求する詩人たちを初めとして、シュールレアリスムのブームとも言える様を呈するようになっていたのである。

しかし、一九五四年ころから五六年ころまでに亘って展開されたいわゆる狼論争[24]において、詩人であり評論家の吉本隆明（一九二四～二〇一二）が、「関根の主張は、プロレタリア詩運動にシュールレアリズムの方法をみちびき入れようとするもので、そのイデオロギー的立場にもかかわらず、大衆の安息的・楽天意識に方向を与える」と、関根の「イデオロギー的立場」とその詩の指向性の矛盾を批判し、また小説家野間宏（一九一五～一九九一）が、関根について「典型的なものを現実のなかにさぐるレアリズムを欠いた無思想の詩人」であると決めつけたことなどがきっかけとなって、[25]

次第に関根の主張するシュールレアリスムに対する批判が高まっていった。それと同時に、「政治と芸術の統一的な革新」に結びつけられて盛り上がったシュールレアリスムのブームは、収束していった。

ところが、左翼系のシュールレアリスム熱の収束と同時に、一方では、純粋に芸術運動としてのシュールレアリスムを捉えなおそうという別の機運が生じていた。すなわち「シュルレアリスム研究会」[26]が発足し、新しい時代の芸術の指標たるシュールレアリスムの検討と、それを基にした芸術観の構築に動き出したのだった。

「シュルレアリスム研究会」は、二〇世紀最大の芸術運動とも言えるシュールレアリスムを徹底的に研究した上で、次なる芸術の発展を目指すために、一九五六年に結成された。メンバーたちは、シュールレアリスムの理念を新たに咀嚼した上で、シュールレアリスムの芸術を実践することを目指していたが、それは、戦前のフランスを中心として展開したこの芸術運動の、未解決のまま残した様々な芸術的問題に、戦後の新しい時代の芸術の問題が緊密に結びついているという自覚を、彼らが持っていたからである。

瀧口が高く評価され始めたのは、既述のそれぞれ別の背景を持つ、シュールレアリスムに対する二つの見方が同時に存在した、五〇年代の半ばころからであった。すなわち「左翼系の前衛詩人たち」によって「政治と芸術の統一的な革新」と結びつけられたシュールレアリスム観と、専ら新しい芸術の指標を求めた「シュルレアリスム研究会」によるシュールレアリスム観との合流点が、まさに瀧口だったと言えよう。言い換えれば瀧口は、この当時思想の側（特に左翼系）からも芸術の側からも論じられるようになっていたのである。

加えて同時期は、依然として文学者の戦争責任論および戦後責任論の諸言説が、批評界を席巻していた頃であったことも忘れてはならない。そういった文学者の戦争責任・戦後責任に関する論争のなかで、主に、国家・時代を背景にした芸術の自由の抑圧とそれに対する抵抗の力学や、近代主義の擁護という側面から、新たに瀧口に光が当てられた。つまり、昭和初期から戦時中にかけての瀧口の諸芸術・批評活動が、初めて高く評価されるようになったのだった。その

（三七）

嚆矢として、評論家花田清輝（一九〇九～一九七四）のエッセイ「コロンブスの卵」[27]が挙げられる。

花田は瀧口について、戦前の国家権力に対立していた既成の「アヴァンギャルド芸術」[28]、という枠には必ずしも当てはまらないと定位し、その上で、「（瀧口の―引用者による）言葉の裏に、かえって、はげしいかれのアヴァンギャルド精神を読みとらないわけにはいかんのだ」[29]と断じて、「ぼく年来の主張」に対して「すっかり、瀧口修造に先鞭をつけられてしまった」と感嘆した。[30]いわば花田は、戦前の「アヴァンギャルド芸術」と瀧口とを切り離した上で、花田自身が理想とするアヴァンギャルド観の代弁者として瀧口を捉えているのだろう。さらに、戦時中の瀧口に「ハジキかえすべきものは、ちゃんとハジキかえし」、「どんな圧力にも屈しないで、昭和初年以来ジリジリと前進しつづけている」[31]という、芸術活動におけるレジスタンスの姿をも読み取っている。花田によって、戦争や国家権力とは一定の距離を保ち、主体的に芸術活動を行い続けた瀧口像が語られ始めたのである。

総じて言えば、花田は瀧口のなかに、権力に屈せず主体的な生き方を貫いた倫理的な近代人の姿を読み取って、瀧口の像を創り出したのである。この倫理的な近代人であり芸術家としての瀧口像を、五〇年代後半から多くの評論家たちが繰り返し取り上げて賞賛するようになっていった。言い換えれば、昭和初期から戦時中にかけての瀧口の芸術・批評活動のなかに、芸術の自由を抑圧してくる力に対する抵抗や、近代精神を貫いた姿を見出してそれらを賞賛する、という傾向が、五〇年代後半から六〇年代前半にかけて顕著に見られるのである。また、評論家自身が理想としていた芸術の先駆者として瀧口を捉えた上で、瀧口の芸術の特徴を論じる傾向も見受けられる。その代表例として、美術評論家針生一郎（一九二五～二〇一〇）と、詩人鶴岡善久（一九三六～）が挙げられる。

針生は、戦時中の瀧口の批評のなかに近代精神を貫いた姿を見出して、以下のようにそれを高く評価している。

一九六二年、このとき都合三度目の出版となった瀧口の著書『近代芸術』に、針生はその解題を書いており、昭和初期から戦時中における、前衛芸術運動の「つかのまの高揚期」[32]に対して批判的に捉える文脈のなかで、「そもそも近代芸

術の変貌を生みだした内的なドラマの把握に欠けているとき、眼前のあらゆる論議と混乱を止揚する道は、みずから近代の精髄をつきとめ、それを主体的に生きること以外にない。それが瀧口修造の一貫した批評原理であり、抵抗の原理でもあった[33]」と述べて、瀧口に最大級の讃辞を贈った。すなわち「近代の精髄をつきとめ、それを主体的に生き」たと瀧口を捉えて、そこに「抵抗の原理」を読み取り、近代精神を持ち合わせなかった前世代の前衛芸術家たちと明確に区別したのだった。

また、鶴岡善久（一九三六〜）は、その評論「太陽への希求　瀧口修造[34]」において、昭和初期から戦時中にかけての瀧口の芸術・批評活動のなかに、芸術の自由の弾圧に対する、ある屈折した抵抗の姿を見出している。

鶴岡は「北園克衛、上田敏雄らに比較して、瀧口修造はわが国の詩人のなかでもっともシュルレアリストらしい詩人[35]」であると認めて、「現実に対する関心と挺身をほとんどもたなかった当時のわが国のエセ・シュルレアリストとは異って、シュルレアリストとしての可能性にきわめて近い地点にいた[36]」という点において瀧口を評価した。つまり鶴岡は、瀧口が「シュルレアリストとしての可能性にきわめて近い地点にいた」一方で、必ずしも「シュルレアリスト」そのものではなかったことを前提としたのだった。その上で、なぜそのように言えるのか、理由を次のように分析した。

周知のように、フランスを中心として展開したシュールレアリスムの中心的なメンバーだったブルトン、アラゴン、エリュアールらは、シュールレアリスム宣言を発表してその芸術運動を推し進めていく以前、ダダイズムに傾倒してパリでダダ的な芸術活動を繰り広げていた。その点においてダダイズムは、シュールレアリスムの揺籃であったとも言える。鶴岡はその事実を重視し、瀧口の青年期に「ダダ的混乱の状態[37]」を見出し、それを細かく検討することによって、瀧口の学生時代からの精神史のなかに「シュルレアリスムを受け入れる前提」を探っている。すなわち、瀧口に「ダダ的混乱の状態」を招いた要因として、瀧口の「ブレイクへの傾倒」、関東大震災の経験、「北海道への脱出」の三点を挙げ、そのうち「ブレイクへの傾倒」に関して、「（瀧口が―引用者による）ブレイクの神秘的な思想にふれ、その暗黒の

（三九）

思想に染められておちていった混乱の状態は、彼をシュルレアリストとして成長せしめたもっとも枢要なできごとであった」と断じた[38]。

しかしながら鶴岡は、昭和初期における瀧口の詩のなかに、必ずしも「シュルレアリスト」としての資質とは言えないものとして、「やや暗くしかもどこかはなやかなリリシズム」を読み取って、それをもまたブレイクの「暗黒の思想」と結びつけた。しかもその「リリシズム」を、「彼（瀧口―引用者による）の精神の根底」において絶えず「何らかのかたちで、ひそかに燃え続けていた」ものであると捉えて、それを瀧口の芸術における特質的なものだとみなしたのである[39]。つまり瀧口の「ブレイクへの傾倒」は、瀧口本来の芸術的資質に由来するものであり、かつ「シュルレアリスト」として成長する上で不可欠なことであった反面、「シュルレアリストとしてのその後の限界」[40]をも導くものだったという。

加えて鶴岡は、瀧口について「シュルレアリスト」から転じた「フランスのコミュニストたち」[41]とは違って、「コミュニストになりきること」ができなかったと捉えた。すなわち「社会への全面的な抵抗者」ではなかった点において瀧口をフランスの「シュルレアリスト」と区別しつつも、「社会への全面的な抵抗者」となる代わりに「個人的な芸術の範囲内での抵抗におきかえていった」と論じたのだった[42]。そして瀧口が戦時中に書いた詩について、それらを「社会への全面的な抵抗者」ではなかった瀧口の「権力におされての必然的な一歩後退」だとみなして、そこに「たくみな彼（瀧口―引用者による）の偽装の姿」を読み取ったのである[43]。

もちろんそれぞれの論者によって論じ方に違いがあるとはいえ、花田（一九五五年）、針生（一九六二年）、鶴岡（一九六二年）の瀧口論については、共通して芸術の自由を抑圧する権力に対する「抵抗」の点を強調して論じており、その意味において思想の側から瀧口を捉えたものだと言えよう。

一方で、詩人大岡信（一九三一～）は、彼自身が理想とする新しい芸術の先駆者として瀧口を論評し、讃辞を贈った。大岡は一九六三年、その評論「超現実主義詩論の展開」[44]において、「戦後になって、今さらのごとくシュルレアリスムを

問題にし、その遺産を発展的にうけつごうとする動きが生じた[45]」ことを前提にして、新しい芸術観の創造を志向する「シュルレアリスム研究会」のメンバーとしての立場から、瀧口の昭和初期の詩について論じたのだった。

大岡によると、フランスを中心として展開していた「シュルレアリスム」は、「自動筆記による無意識への潜入」、「『オブジェ』による主観と客観の新しい関係の発見」、そして「コミュニズムやファシズムとの激しい思想的対決」などの「出来事の連鎖」の中に、「シュルレアリスムの歴史」を築いてきたという[46]。しかし、フランスとは異なり、昭和初期の日本における「シュルレアリスム運動[47]」には、芸術家がいわゆる「思想」のなかで葛藤し、あるいはそれと対決することによってその発展を促すという「ダイナミックな展開[48]」はなかったと述べている。

言い換えれば、日本の「シュルレアリスム運動」について、「無意識」をいわゆる理性の拘束から解き放って白日の下に曝さなければならない必然的な背景がなく、したがって「自動筆記」が単なる方法上の新しさという点においてのみ持てはやされた点や、唯物論的な見方から物体に新たな意味を見出そうとする哲学的な土壌を持たなかった点、そして一九二〇年代から四〇年代にかけての思想的な激動の時代において、芸術理念の上で深刻な葛藤を経て来なかった芸術家の力の微弱さという点を、大岡は批判しているのであろう。

そのような批判の一方で、大岡は例外的に瀧口を、西洋近代の芸術運動としての「シュルレアリスム」の理念をよく理解し、「真のシュルレアリストたろうとした詩人[49]」だったとみなして、瀧口の詩における「驚異的な弾性をもつイマージュ」を賞賛したのである[50]。すなわち、「シュルレアリスム」から「生命の核心に触れる火花」にもたとえられる「驚異的な弾性をもつイマージュ」を「生きたまま取り出し」、そしてそれを「わが血肉と化す」ことができたというその点において、瀧口は大岡にとって「稀有な一例」だった。いわば、大岡は、その稀有な例であった瀧口の「詩観ないし芸術観[51]」を、戦後になって「有効に」受け継ごうとする意志を表わしているのである。

このような、六〇年代前半における針生、鶴岡、大岡の瀧口論に関しては、近代精神の体現者あるいはその可能性に

（四一）

近い者として瀧口を捉えている点において、それぞれの論者の見方が共通していることに加え、論者が理想とする芸術の先駆者として瀧口を見る、その見方をも共有していると言えよう。一方でこれらの瀧口論は、近代精神を体現しなかった、あるいは近代の芸術を血肉化できなかった戦前の芸術家や詩人たちに対する批判や、ひいては戦前の日本に対する批判としても読むことができるであろう。事実そのような前世代の芸術家・詩人への批判的な意識が、六〇年代前半に書かれた瀧口論においてしばしば見受けられるのである。

一例として、美術評論家であり詩人のヨシダ・ヨシエ（一九二九〜）が、瀧口についての評伝の嚆矢である「瀧口修造覚え書」[52]を発表しているが、そこでは昭和初期以来の瀧口の芸術・批評活動が、日本のモダニズム詩史および日本の前衛美術運動史に沿わせて語られている。ヨシダは、瀧口と同時代的なモダニズム詩人「春山、西脇、北園、北川」を「近代主義と漠然と呼ばれるモダニスト、教養学派として、大なり小なり趣味的温室のなかに解消していった」詩人だとみなして批判しており[53]、一方で瀧口を「日本でもっとも早く、あたらしい詩と実在の影像にむかって、孤独な旅立ちをした[54]」と捉えて、春山行夫（一九〇二〜一九九四）ら、いわゆるモダニズム詩人と瀧口を明確に区別したのだった。この前世代のモダニズム詩人に対する批判は、鶴岡、大岡にも共通して見られるものであり、したがって六〇年代前半の瀧口論における一つの傾向を示していると言えよう。

一方、大岡と同じく「シュルレアリスム研究会」のメンバーであっても、詩人飯島耕一（一九三〇〜二〇一三）は、異なった見方で瀧口を捉えていたようである。飯島はその評論「シュルレアリスム詩論序説[55]」において、『詩と詩論』以来の「日本のシュルレアリスム運動」に対して、「着手されたことに拍手をおくり、なしとげられず挫折した要因を探ってそれをひきつぐ」と述べている[56]。したがって、飯島が「日本のシュルレアリスム運動」の後継者としてこの運動を担っていこうという、大岡と共通の目的を持ち合わせていたことは確かである。しかし大岡とは異なり「『詩と詩論』以来」の「日本のシュルレアリスム運動」がその運動に「着手」したことに関して飯島は讃辞を贈っている。つまり、大岡が

明確に示したような前世代批判の意識を、飯島は必ずしも見せていないのである。それに加えて、以下に示すように、新しい影像[57]を求め続ける者として瀧口を捉えている点においてもまた、飯島独特の見方が見出せよう。すなわち飯島は、影像を通していわゆる「現実」そのものをとらえようとする点において、瀧口の特質を見抜いたのである。

詳述すれば、この評論で飯島は、昭和初期における春山行夫と神原泰（一八九八～一九九七）による「シュルレアリスム」を巡る論争[58]について、「『観念対現実』というかたちでの詩論の対立は、なかなか複雑怪奇、容易に解決されそうもない永遠の課題[59]」でしかないとして退け、その一方で、「日本のシュルレアリスム運動」において瀧口を高く評価している。なぜなら飯島は、瀧口が一九三一年に発表した詩論「詩と実在[60]」のなかに、「観念と現実の一致は、反省からは生れない[61]」という瀧口の見解を読み取り、「反省」という言わば思索的な過程を重視していない瀧口の詩観に、春山や神原を超える要素を見出したからである。つまり飯島が瀧口の詩「絶対への接吻[62]」について「氏（瀧口―引用者による）は西脇順三郎や春山行夫を超えたところで、現実をそのままそっくり手のうちに入れる方法を夢みていたようだ[63]」と論じたように、瀧口は、「反省」を超えて直観的に「現実をそのままそっくり手のうちに入れる」ことに心を奪われており、その点において春山や神原や西脇順三郎（一八九四～一九八二）を凌いでいたのであろう。

「今日（一九六一年―引用者による）の若い美術家たちの新しい眼の発掘者として、味方として、（瀧口は―引用者による）今日のイマージュを追っている[64]」という飯島の見解を鑑みて、瀧口は新しい「イマージュ」を追い求め、それを発見し提示することによって、若い芸術家たちをも鼓舞していたのであろう。瀧口において「現実」と「イマージュ」は、どちらも希求して止まない対象であり、「現実をそのままそっくり手のうちに入れる」ことと、「イマージュ」を追い求めることが、あたかも同義であることを、飯島は示唆している。

ところで、この飯島の「シュルレアリスム詩論序説」は、影像の視点から瀧口を論じた評論として、最も早い時期に書かれたもののひとつである。

（四三）

瀧口は一九六〇年代に、戦時中から一時的に中断していた、影像を巡る創作活動を再開した。彼は六〇年から線描を描き始め、六〇年代を通じて、デカルコマニー、オブジェ収集、ことわざ作りなどの影像追求の試みを盛んに行っている。したがって、六一年に発表された飯島の「シュルレアリスム詩論序説」は、六〇年代を通した瀧口の創作活動を充分に分析・検討する前に書かれたものであり、その点においては、六〇年代全体の瀧口の作品に現われている影像について論じ切れなかったことは否めないだろう。しかし、少なくとも、瀧口が昭和初期以来一貫して「今日のイマージュを追っている」ことを、後続する瀧口論の論者たちに強く印象づけるきっかけとなったと言うことができよう。実際、美術評論家中原佑介（一九三一～二〇一一）は「言葉のない詩集」[65]というエッセイにおいて、「私の心臓は時を刻む」[66]と題された、瀧口によるデカルコマニーの個展に展示された作品群に対する感想を述べ、「シュルレアリスト瀧口修造は同時に、イメージに魅入られた『影像人間』瀧口氏にほかならなかった」[67]と捉えて、「イメージに魅入られた」瀧口の側面を強調したのである。

さて、一九六〇年に始まった瀧口の一連の創作活動において、六〇年代後半には創作に込められた意図がある程度顕在化していった。そこでこの時期、瀧口における影像を本格的に論じた評論が現われた。それらのなかでも、瀧口における影像の重要性について初めて踏み込んだ指摘をしたのは、詩人であり美術評論家である岡田隆彦（一九三九～）の評論、「娑婆で見た瀧口修造」[68]であった。

岡田は、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、瀧口の芸術的な活動を引き起こす「動機」を「予感」と結びつけて説明した。またその「予感」を「ベーシッ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[69]、それを次のように捉えた。

瀧口は「予感を孕みながら〈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」[70]。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対して瀧口は「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っていることを「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いう。

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。この評論によって初めて、影像という純粋に芸術的な側面から、瀧口の芸術・批評活動を本格的に論じることができるようになったと言ってよかろう。

2　『瀧口修造の詩的実験1927〜1937』刊行以後――一九六〇年代後半〜七〇年代後半

昭和初期における瀧口の代表的な詩と評論が初めて一冊にまとめられ、一九六七年に単行本『瀧口修造の詩的実験1927〜1937』（思潮社）として刊行された。この本の出版によって、瀧口の作品がより広く読まれるようになったことは事実であろう。したがって、多くの人が瀧口について論じることができるようになり、当然のように瀧口論の論点も多様化した。

そうとはいえ、瀧口の昭和初期から戦時中にかけての芸術・批評活動を、様々な思想家や詩人と比較することによって、日本の近代思想史や近代文学史のなかに位置づけて評価している評論がしばしば見られる。このような評論に関しては、近代精神を体現しそれを擁護する姿や、近代人として主体的に生きる姿勢を瀧口の作品や批評のなかに見出して、それらを高く評価している点において、五〇年代から続く論調を共有しているとみなされよう。

なかでも六九年、文芸評論家であり小説家である渋澤龍彦（一九二八〜一九八七）が、「卵型の夢　瀧口修造私論」[71]と

（四五）

いうエッセイにおいて、文化史・哲学・美学・文芸学の批評で知られる思想家林達夫（一八九六～一九八四）と瀧口を対比させて論じている。渋澤は、「知識人、文学者、詩人、あるいは文筆業者としてのあくまでも自律的な実践倫理の面」に対して問題意識を抱き、その「自律的な実践倫理の面」において書くことの動機や必然性を重要視しており、「多産な作家などという言い方が、もし世間に讃辞として通用しているのだとすれば、じつに悲しい滑稽な讃辞」であるとみなした上で、その「多産な作家」に対する「書かない思想家」として、林達夫を取り上げたのだった。

渋澤によると、林は「休業中にせよ営業中にせよ、少なくとも自分の思想家の役割を」疑っていない「エピキュリアンな思想家」なのだという。渋澤にとって、瀧口も林と同様「書かない思想家」の一人である。しかし「行為と作品とをできるだけ一致させようという実験のなかでぶつからざるを得ない、永遠の不可能の矛盾」に至った結果、「書かない」道を選んだと瀧口を捉えた[72]。

このように、瀧口を「エピキュリアンな思想家」とは次元を異にした「書かない思想家」であると捉えて、その「自律的な実践倫理の面」を強調した上で、「不可能の矛盾に引き裂かれたままの姿をさらしているところに、たぶん、いちばん瀧口氏らしく、高貴で誠実な志向が現われているのではあるまいか[73]」と渋澤は評した。

この「自律的な実践倫理の面」に関して瀧口を高く評価する点において、渋澤の瀧口論は、五〇年代後半から六〇年代前半にかけての花田・針生・鶴岡らの論調に繋がるであろう。すなわち、渋澤が言う「要するに、瀧口氏の存在を際立たせているものは、まず第一に生き方の問題なのである。氏にとって、詩とは少なくとも生き方の等価物でなければならないものだったのである。前に私が述べた実践倫理の問題、『なぜ書くか？』という問題も、ここに帰着する[74]」という言葉のなかに、戦時中「主体的」に「近代の精髄」をつきとめて生きた瀧口をモラルの点で評価するという、花田らの論調がうかがえるのである。

とはいえ、瀧口の作品について論じる場合には、渋澤も影像の点を重視している。

渋澤は瀧口の「詩的発想のモティーフ」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、経験や学習によって体得されるというよりも、むしろ先天的に持って生れたものだろうと信じられる」と述べて、[75] 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。ここで「先天的に持って生れた」瀧口の「詩的イメージの性質」については、詳しく述べられていないものの、渋澤が瀧口の「詩的発想のモティーフ」として具体的なイメージに迫ったことは、これまでの瀧口論において画期的なことであったと言わざるをえない。

また、近代文学史に位置づけて瀧口を論じたものとして、詩人渋澤孝輔（一九三〇～一九九八、以下、渋澤孝と表記する）の「瀧口修造論」[76]という評論が挙げられる。そこでは日本近代象徴詩の問題を考えるという問題設定をした上で、蒲原有明（一八七五～一九五二）および萩原朔太郎（一八八六～一九四二）と、瀧口との比較が行われている。つまり渋澤孝は、すでに文学史において評価がある程度固まりつつあった有明や朔太郎と比較することによって、瀧口を近代詩史に位置づけたのだった。

「日本の近代・現代詩人たちのなかで、ぼくがいま心からの鑽仰をささげたい詩人が少なくとも二人いる。一人は蒲原有明であり、もう一人が瀧口修造である」[77]と断言した上で、「有明の詩業は、この国の近代的意識の展開のなかで著しい突出部分をなしている」と、渋澤孝はまず有明を評価した。すなわち、有明の所謂「改作癖」を「執念の作業」だと認識し、「詩的理念のある絶対的な姿」を求めていたゆえの行為だと評価したのである。その上で有明と同様に瀧口を「異様な絶対探求者の一人」だとみなし、瀧口と有明を比較して、「『特質ある物質狂』瀧口修造は、もしこの国で彼に充分拮抗しうる存在を求めながらいうとすれば、有明のまさに陽画として理解することも可能なのではないか」と評し、[78] 瀧口の芸術を理解するために有明をひとつの基準に据えた。

一方、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

（四七）

であると捉え、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も示されている。「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えていなければならない」。つまり近代詩（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って『言語の自己反応の力』を最大限におしすすめながら、いわばランボー的意味での『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った[79]。

もちろん、ほかの思想家や芸術家との比較をせずに、瀧口の芸術の特質そのものを捉えようとする論者もいた。一九五〇年代前半から瀧口に私淑し、公私にわたって瀧口を近くで見続けてきた作曲家武満徹（一九三〇～一九九六）は、七〇年代初めに「充実した沈黙[80]」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[81]」を認めている。武満は「芸術は、沈黙に対する人間の抗議[82]」であるとみなす芸術的立場から、瀧口が描いた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[83]」と評し、瀧口の内的世界を開闢させる「太初（はじめ）の言葉」と強く結ばれるデッサンの重要性について示唆した。あるいは武満は、瀧口のデッサンにおいて、何らかの原初性を見出したとも言えよう。

詩人の吉増剛造（一九三九～）もまた瀧口において、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[84]」で、瀧口の詩のなかに、詩によって喚起される「始原の風景[85]」を読み取っている。また吉増は、旧来の、大岡信や飯島耕一という詩人たちによる瀧口論を、彼らの「至上の詩[86]」であり「素晴らしい詩心[87]」の表われであるとみなして、その客観性を暗に疑った上で、「瀧口修造氏における詩的実験の詳細な跡づけと、作品との関連から、瀧口修造論ははじまるべきであるかも知れない[88]」と述べて、いわば実証的かつ客観的な跡づけに支えられた瀧口論の必要性を訴えた。

さて、『瀧口修造の詩的実験１９２７～１９３７』刊行後数年を経た七〇年代半ばに至ってもなお、瀧口の昭和初期か

ら戦時中にかけての芸術・批評活動を、彼と同時代的な、あるいは先行する思想家や詩人と比較することによって、近代思想史や近代文学史のなかに位置づけて論じようとする傾向が引き続き見られるが、しかしそのような傾向にあっても、瀧口の作品を貫いている重要な要素として、影像や物質もしくは物体[89]が取り上げられ、論じられていった。

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[90]」という評論において、昭和初期に活躍したモダニズム詩人たちと比較することによって瀧口を論じている。鍵谷は、昭和初期において超現実主義を標榜していた詩人である北園克衛（一九〇二～一九七八）および春山行夫と瀧口を比較して、「少くとも北園、春山氏が詩人である意味において、瀧口氏は詩人であってはならなかったのだし、だからこそ瀧口氏だけがまさしく詩人だったのだ」と断じ、瀧口と同時代的に活躍した他のモダニズム詩人たちとの間に一線を画した。また、瀧口と西脇順三郎とを比較し、西脇を「どうやら『文学』を足場にして立つ詩を書いた詩人だといわなくてはならない」と評した[91]一方、瀧口について「ある意味では氏には詩が文学である必要も、ときとしてはなかったといえるだろう。自己と詩との完全同一化、一体性ということで、瀧口氏はまことに稀有な存在だった[92]」と捉えた。鍵谷は瀧口の詩的な特質を、「文学」というジャンルを超越した、芸術と詩人の内部の特殊な呼応関係において見出したと言えようか。

このように、鍵谷は瀧口と同世代的な詩人たちを比較することによって、瀧口の詩人としての特質を際立たせ、「自我の主体を、平凡と通俗に風化させまいとして、自己規制を課していく潔癖で、厳しい姿勢をみずにはいられない」と讃辞を贈ったのだった。そこに、五、六〇年代に顕著に見られた論調の跡が覗えることは否めない。

しかしながら、瀧口の詩に見られる特徴的な性質を論じる場合、鍵谷は影像や物体の側面から切り込んでいった。つまり鍵谷は、北園・春山・西脇らと瀧口とを区別する指標として、瀧口の「絶対への志向[93]」を挙げて、「ことばの以前にあるもの、ことばの実在に先だって存在するもの、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ものか。それは人によってイメージといってもいいし、ヴィジョンと呼んでもさしつかえないだろうし、ある

（四九）

（五〇）

いはオブジェといっ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ィ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「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だった。

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[94]」という評論において、「一九三〇年代以後の日本の芸術思想上の重要な問題に触れる」ことを目的として、瀧口と小林の芸術思想を対比させて論じた[95]。

渡辺は、瀧口・小林両者の芸術的な「出発点」について、両者ともに「フランスの近代詩が歩んだ道に学」んだことと無関係ではないとみなしたが、なかでも「アルチュール・ランボーという名前が一致点」であると捉えた上で、瀧口・小林両者のランボー理解の相違のために、両者のたどった道が「開いた鋏の刃のように」、先へいくほど隔たってしまったことに関心を抱いたのである。渡辺の見解では、小林のランボー観の「核心」は「明晰にして自在な意識の活動の極限に、近代の一つの痼疾である個性とか我とかいう限界を超える道を見ている」ところにあり[96]、それに対して瀧口の場合は、「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るという。瀧口が理解していた「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[97]、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」点に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、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[98]。

このように、鍵谷、渡辺は、瀧口と同時代的な詩人や評論家との比較によって、瀧口を文学史上に位置づける試みを行っているが、その点において傾向を同じくするのは、フランス文学研究者窪田般弥（一九二六〜二〇〇三）である。

窪田は、象徴詩研究者としての立場から、「瀧口修造の詩的実験」[99]という評論において、日本における象徴詩史およびモダニズム詩史と絡めて昭和初期における瀧口の詩を論じ、瀧口を「忠実なシュールレアリストとして生きぬくだけの思想を身につけていた」[100]と評価した。

一方、比較という方法を重視した鍵谷、渡辺、窪田の論とは異なり、日本文学研究者であり詩人である藤井貞和（一九四二〜）による評論「精神の革命、いま絶えず綜合の夢」[101]には、前世代批判の色合いや、日本の文学者に見られる近代精神の未熟さに対する批判の色合いが強く漂っているようである。

藤井は、「日本近代がだめなのは総じて『西欧化』のプロセスを、感情をとぎすますことで進行させるのでなく、感情を麻痺させることで進行させたところにある」[102]と述べて、「日本近代象徴派の詩」を「『情実』主義」との「妥協」と「習合」によって「土着」したものであるとみなし[103]、その「日本近代象徴派の詩」と瀧口の詩を文学史の上で切り離した。その上で藤井は、瀧口の「全仕事を、日本近代の詩的、芸術的総体に置いてみる視点」[104]から論じ、「（瀧口は―引用者による）シュルレアリストとして日本の風土に佇立」しており、その「佇立」に加え、「シュルレアリスト」として「持続」しているという点において、「日本語と文化の総体がほとんどまれな可能性の体験を経ている」と主張したのである[105]。日本の文化の「総体」をその一身に有しつつ、日本語を用いて詩作を行った「シュルレアリスト」として瀧口を捉える点において、彼以外の「習合」的あるいは「土着」的「シュルレアリスト」と峻別したと言えよう。

藤井に見られたように、七〇年代半ばには、昭和初期から戦時中にかけての、瀧口の芸術・批評活動を高く評価することによって、前世代の芸術家の近代精神の未熟さを批判すると同時に日本の近代そのものを批判した評論や、思想史の視点から瀧口を評価した評論がしばしば提示された。この点においては、五、六〇年代の論調が受け継がれているのがわかる。久保覚（一九三七〜一九九八）においても、この点が顕著に見られる。

『新日本文学』編集者を務めたこともあり、朝鮮芸能史研究家でもあった久保覚の評論「未完の運動　ある乱雑な想起」[106]

（五一）

において、久保は、三〇年代後半における瀧口について「日本でただひとりシュルレアリスム運動の衝撃とその意味を同時代的に全身をこめて内的に受けとめていた」[107]とみなして他の芸術家・詩人と区別し、主に瀧口の三〇年代から四〇年代にかけての芸術的「営為」を、思想に引き寄せて論じた[108]。

久保は、「日本におけるもっとも戦闘的な唯物論哲学者戸坂潤」[109]と、瀧口との交流関係について重視している。というのも、瀧口は一九四一年に治安維持法違反容疑で逮捕され、半年以上拘置されたものの、後に不起訴となっているが、この事件のために、保釈後は周囲からの孤立感を味わっていた。その際に戸坂潤（一九〇〇～一九四五）は、瀧口に執筆を依頼するなどして、精神的に手を差しのべていたのだった。久保は、このような、瀧口と戸坂との交流関係のなかに、瀧口の芸術的「営為」の意味を思想的に探ろうとしたのである。

他方、同時期、もちろん瀧口と影像との関係について専ら論じている評論も見られる。

岡田隆彦は評論「想像の鏡を潜る　瀧口修造における影像と言葉」[110]において、六〇年代後半の岡田自身の論（既述）を深めた形で、影像の視点から瀧口の芸術・批評活動全般について論じている。

岡田は、「夢、あるいは意識の制御をうけずに現出する影像に取り憑かれ、それらの客観性に身をゆだねようとするところから、瀧口修造の詩的営為ははじまる」[111]と断じた上で、瀧口の一九三〇年代の著述や、六〇年代の創作的試み――「火で焦がす、ローソクの煙で燻らす、火と水の相互作用の試み、モーターによる回転描線、デカルコマニー、等々」[112]――について分析し、また瀧口が昭和初期から断続的に行っていた「夢の記録」[113]、および瀧口の美術批評について論じた。ここで、岡田は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「影像の現実に生きるということは、想像力の解放によっ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（＝物質）と精神との相互関係のうちに真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、ということはまたシュルレアリスムのめざし

た核心にふれている[114]」という。では、瀧口が何を目指して「影像の現実に生きる」のかというと、「めざすところは、かれ自身にとっ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っ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って再確認しなければならないような現実であって、しかも固定的でないもの[115]」だと捉えられている。瀧口にとって、そのような「かれ自身にとっての紛れもなき現実」を影像によって捉え、それを言葉によっ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[116]」。岡田はこのように、瀧口が「かれ自身にとっ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。

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[117]」というエッセイにおいて、影像に注目して瀧口の六〇年代における試みを論じている。

谷川は、瀧口の制作したデカルコマニーについて、「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、手ではけっ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。デカルコマニーほど氏の絵画表現に似つかわしいものはない[118]」と評した。ではなぜ瀧口にとってデカルコマニーが最も「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[119]。

（五四）

そして言葉と「イメージ」との関係について、谷川は「断定の言葉で世界を掬ったとき、私たちの両手からは多くのものが、こぼれ落ちてゆくだろう。生が間断なく揺れ動くように、新たなる世界の多様な意味・イメージも、日々に曖昧に生起・変貌する。言葉とて例外ではない。言葉はいわば生きものなのだ。しかし言葉の持つ多面性、そしてそれゆえの曖昧性を否定的にではなく、積極的に享受し、肯定するとき、そこには豊穣な言葉の祝祭が初まる」と述べている。ここからわかるように、「断定の言葉」では掬い切れずに「こぼれ落ちてゆく」、「世界」の「多様な意味・イメージ」に谷川は注目していのだが、しかしそのような「多様な意味・イメージ」を定着させるのもまた言葉なのであり、それゆえに「言葉の持つ多面性」や「曖昧性」が重視されるのであろう。このように谷川は、「世界」や「生」、また「多様な意味」や「イメージ」の「曖昧性」を掬い上げる詩人として瀧口を捉えたのだった。

ところで、一九七〇年代半ば頃から、俳人、歌人、舞踏家、劇作家、写真家など、様々な芸術家たちが瀧口の芸術に関心を抱き、各々の芸術観をもって瀧口を読み解こうとした。まさに一九七四年一〇月の『現代詩手帖』は、様々な芸術家による瀧口論を集約している。

加藤郁乎（一九二九～二〇一二）は、「マルジナリア風に」[120]というエッセイにおいて、俳人の眼で瀧口を捉え、瀧口のなかにある俳諧的なものを探っている。加藤は、西山宗因、井原西鶴、そして「談林調時代」の松尾芭蕉の句を挙げて、「瀧口氏が指摘する、非合理の世界、客観的なユーモアの世界にふれることで、五七調のシュルレアリスムを鳴かせている」と評した[121]。

次に、歌人岡井隆（一九二八～）は、エッセイ「両棲類私注」[122]において、一九一〇年代後半から三〇年代後半における瀧口の詩形の変化に注目した。すなわち瀧口は、その少年期から青年期において、初めに短歌（一九一八年前後）、次に象徴詩（一九二〇年前後から数年間）、そしてシュールレアリスムの自動記述風の試みを中心とした詩的実験（一九二七年前後から三〇年代後半）へと、詩的遍歴を辿っていったが、岡井はそこにおいて大正末期から昭和初期にかけて、

いかに近代詩が「音数律」、「定型」、「文語」を捨てていったか、その過程を見出し[123]、瀧口の詩において日本の近代詩の変化とその確立の様を読み取った。その上で瀧口の詩的実験を「ひたすら音数律・定型・文語の円環世界から遠ざかろうとする」[124]試みだとみなし、「自然礼讃の抒情詩」[125]であると位置づけた。

また、舞踏家土方巽（一九二八～一九八六）は、「線が線に似てくるとき」[126]というエッセイにおいて、舞踏家らしく瀧口の手の動きに注目し、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な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[127]。

劇作家唐十郎（一九四〇～）は、「村雨丸を持たせたい詩人」[128]というエッセイで、瀧口の酒場でのエピソードを語っている。そのエピソードとは、酒場に居た「無頼の徒」[129]と唐とのいさかいを、あたかも煽るかのような瀧口の行為についてなのだが、唐は瀧口のその行為に触発されて、瀧口に対して「きっぱりと花と愛などとはおさらばして」[130]もらいたいと述べている。唐は「抜けば妖炎たちこめ、さやに治めれば、夜泣きする」という「妖刀」である、「村雨丸」を、瀧口に持たせてみたいという、いかにも劇作家らしい空想を通して、瀧口の知られざる、いわば虚無的な一面について述べたのである[131]。

そして、ガートルード・スタイン著『三人の女』[132]の訳者である小説家富岡多恵子（一九三五～）は、そのエッセイ「スタインの最初の読者」[133]において、瀧口を「日本ではじめてガートルード・スタインの詩集を買ったひと」[134]であると認めており、スタインの「すばらしい読者」[135]でもあった瀧口の一側面を綴っている。

さらに、写真家であり、実験工房のメンバーであった大辻清司（一九二三～二〇〇一）は、「瀧口さんと写真」[136]というエッセイで、瀧口と写真との関わりの深さに触れ、一九三〇年代後半に書かれた瀧口の写真論について、写真論という

（五五）

（五六）

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た。[137] ここまでが、『現代詩手帖』（一九七四年一〇月）において見られる、多ジャンルの論者による瀧口論である。

以上、本稿「はじめに」において区分した①・②の時期における瀧口に対する批評を検証してきた。③・④・⑤の時期については、別稿「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（2）」において検討し、併せて瀧口研究・批評の系譜の分析を示したい。

注

（1）千葉宣一「滝口修造」（『國文學』臨時増刊〈「現代詩の一一〇人を読む」〉学燈社、一九八二年四月）、岩崎美弥子「瀧口修造研究〈石〉のモティーフ」（『実践国文学』四三号、一九九三年三月）、澤正宏「瀧口修造論 ――テクストを生成する言葉の試み」（『日本のシュールレアリスム』世界思想社、一九九五年）、林浩平「瀧口修造における言語意識 ――物質性の自覚をめぐって①・②」（『東横国文学』、二〇〇〇年八月・二〇〇一年三月）、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』五号、二〇〇三年二月）、松井勝正「瀧口修造のスケッチブック：批評的読解」（『多摩美術大学研究紀要』一九号、二〇〇四年）、秋元裕子「昭和十年代における瀧口修造の超現実」（『年報　新人文学』第一号、北海学園大学、二〇〇五年）、同「〈記録写真〉の美学 ――瀧口修造の場合」（『年報　新人文学』第一一号、二〇一四年）等の論文がある。

（2）昭和初期において、シュールレアリスムの詩人とみなされた人々のうち、西脇順三郎は、意外な事物の結びつきによって、詩において「脳髄を破ること」を試みつつ、ヨーロッパ的教養を駆使して詩的な世界を提示しようとした。また、上田敏雄は、精神の運動の関係しない仮説の世界を想定し、耽美主義的かつ理想主義的な形而上の世界を求めていた。春山行夫は、フォルムの追及によって新しいポエジイを創出しようとし、また北川冬彦は、いわゆる短詩運動を試みた後、新散文詩運動によって詩的世界を構成しようとしたが、その新散文詩運動においてシュールレアリスムと接近した。そして北園克衛は、世界を「無機物」

に還元していくことにおいてシュールレアリスムを理解し、竹中久七は、「シュール・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。このように、各々の詩人が、それぞれの詩・芸術観に基づいて「超現実主義」を解釈していた。

（3）昭和初期の超現実主義を巡る論争は、詩人春山行雄と、詩人・画家の神原泰によるものが代表的である。神原は一九三〇年四月の『文藝レビュー』に「シュウル・レアリスムの没落に際して」という評論を発表、それを受けて、一九三〇年五月の『文藝レビュー』に、春山行夫が「神原泰氏に質問」という質問状を発表した。これは、主に春山が、西脇順三郎著『超現實主義詩論』の編集者としての立場から、この本の内容を擁護し、神原のエッセイの「非論理的な」点を質しているものである。また、春山は一九三〇年五月三一日の『東京朝日新聞』に、「超現實主義は没落するか――詩論を中心として――」というエッセイを発表し、「未来派を没落せしめた超現實主義が、未来派の没落を宣言することは正しい」が、「超現實主義に没落せしめられた未来派が、歴史的必然性によつて更に超現實主義の没落を宣言するとしたらどうであらう」と、未来派の第一人者であった神原に対して超現実主義の没落を宣言することの矛盾を批判している。そして、春山は一九三〇年九月の『詩と詩論』第九冊に「反動的超現實主義者の没落批判」という評論を掲載し、神原を徹底的に批判した。この評論には「神原泰氏は何故没落せねばならぬか」という副題が付けられており、前半はエッセイ「神原泰氏に質問」および「超現實主義は没落するか――詩論を中心として――」の概要を述べ、後半は神原への感情的な徹底批判になっている。

（4）『文芸春秋』一九三〇年九月号（一二四頁）。

（5）瀧口修造著『近代芸術』は、版を変えて合計四回刊行されている。それは、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の唯物論全書版、一九五一年一一月発行の三笠書房の新書版、一九六二年一二月発行の美術出版社の美術選書版の四回である。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。

（6）近藤東「詩人の名誉　瀧口修造著《近代芸術》」『コレクション・瀧口修造　別巻』みすず書房、一九九八年（二五五～二五六頁）。

（五七）

（五八）

（7）小松伸六［知識人論争］項　長谷川泉編『近代文学論争事典』至文堂、一九六二年（三〇三頁）。
（8）同書、高橋新太郎［文学者の戦争責任論争］項（二九一頁）。
（9）同書、小松伸六［知識人論争］項（三〇三頁）。
（10）同書、井上弘［「世代」論争］項（二八四頁）。
（11）同書、生松敬三［主体性論争］項（二八一頁）。
（12）ジャクリーヌ・シェニウー＝ジャンドロン著、星埜守之・鈴木雅雄訳『シュルレアリスム』人文書院、一九九七年（二五五頁）。
（13）同書（八四頁）。
（14）同書（三六六頁）。
（15）同書（二五〇頁）。
（16）同書（一二四頁）。
（17）同書（八三頁）。
（18）同書（一三二頁）。
（19）分銅惇作「戦後詩の諸相」三好行雄他編『増訂版　日本文学全史（六・現代）』二版二刷、学燈社、一九九八年（三一五頁）。
（20）同書（三一六頁）。
（21）『列島』は、一九五二年〜五五年に亘り、全一二冊発行されている。
（22）前掲書、分銅惇作「戦後詩の諸相」三好行雄他編『増訂版　日本文学全史（六・現代）』（三一六頁）。
（23）同書、分銅惇作［「狼」論争］項（三七四頁）。
（24）「いわゆる抵抗詩の現代的詩精神の不在」（分銅惇作［「狼」論争］項　長谷川泉編『近代文学論争事典』、三七四頁）を問題視して「アヴァンギャルドとレアリズムの統一という方法上の立場」（同書、三七六頁）を主張した関根に対して、野間宏・吉本隆明・岡本潤・安東次男などが方法論的矛盾を批判するなどして、関根との間で論争に発展した。

(25) 前掲書、分銅惇作［「狼」論争］項　長谷川泉編『近代文学論争事典』（三七五頁）。
(26) 「シュルレアリスム研究会」は、一九五六年に結成されている。結成のきっかけは、大岡信、飯島耕一、東野芳明の三名が「シュルレアリスム」に強い関心を抱いていることを、雑誌『美術批評』編集長西巻興三郎が知ったことである。西巻の助力により、この三名を中心として「シュルレアリスム研究会」を結成し、そこに江原順が入り、針生一郎、中原佑介、菅野昭正、村松剛、清岡卓行、岡本謙次郎などが随時出席した。研究会では報告者とテーマを毎回決めてシンポジウムをし、『美術批評』（廃刊後は『みづゑ』）に掲載している。その当時「シュルレアリスム研究会」は、「シュルレアリスム」を巡る問題についてよく瀧口に相談し、座談会終了後瀧口を訪問していろいろ教えを受けていたという。
(27) 花田清輝「コロンブスの卵」『美術批評』、一九五五年四月。
(28) 前掲書、花田清輝「コロンブスの卵」『コレクション・瀧口修造　別巻』（二六九頁）。
(29) 同書（二六五頁）。
(30) 同書（二六九頁）。
(31) 同書（二六五頁）。
(32) 前掲書、針生一郎「瀧口修造著『近代芸術』解題『コレクション・瀧口修造　別巻』」（三〇八頁）。
(33) 同書（三〇九頁）。
(34) 鶴岡善久「太陽への希求　瀧口修造」『想像』一七～一九号、一九六二年。
(35) 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』（二八六頁）。
(36) 同書（二九七頁）。
(37) 同書（二八八頁）。
(38) 同書（二八七頁）。
(39) 同書（二九二頁）。
(40) 同書（二八八頁）。

(41) 同書（三〇三頁）。
(42) 同書（三〇二頁）。
(43) 同書（三〇六頁）。
(44) 大岡信「超現実主義詩論の展開」『国語と国文学』、一九六三年四月。
(45) 前掲書、大岡信「超現実主義詩論の展開」『コレクション・瀧口修造　別巻』（三四四頁）。
(46) 同書（三三八頁）。
(47) 同書（三三四頁）。
(48) 同書（三三八頁）。
(49) 同書（三四一頁）。
(50) 同書（三三五頁）。
(51) 同書（三四〇頁）。
(52) ヨシダ・ヨシエ「瀧口修造覚え書」『現代芸術』、一九六一年六月～九月。
(53) 前掲書、ヨシダ・ヨシエ「瀧口修造覚え書」『コレクション・瀧口修造　別巻』（一七六頁）。
(54) 同書（一七一頁）。
(55) 飯島耕一「シュルレアリスム詩論序説」『シュルレアリスム詩論』思潮社、一九六一年。
(56) 前掲書、飯島耕一「シュルレアリスム詩論序説」『コレクション・瀧口修造　別巻』（二七七頁）。
(57) 「影像」は、所謂視覚的イメージのことである。瀧口は「影像」以外に「幻影」、「幻像」、「ファントム」、「イマージュ」、「像」、「原像」、「心像」等様々な言葉を用いて「視覚的イメージ」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」が一般的であろうが、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。
(58) 註3参照。

(59) 前掲書、飯島耕一「シュルレアリスム詩論序説」『コレクション・瀧口修造　別巻』（二八〇頁）。
(60) 瀧口修造「詩と実在」『詩と詩論』第十冊、一九三一年一月。
(61) 前掲書、飯島耕一「シュルレアリスム詩論序説」『コレクション・瀧口修造　別巻』（二八一頁）。
(62) 瀧口修造「絶対への接吻」『詩神』、一九三一年一月。
(63) 前掲書、飯島耕一「シュルレアリスム詩論序説」『コレクション・瀧口修造　別巻』（二八一頁）。
(64) 同書（二八二頁）。
(65) 中原佑介「言葉のない詩集」読売新聞夕刊、一九六二年一二月二二日。
(66) 前掲書、中原佑介「言葉のない詩集」『コレクション・瀧口修造　別巻』（三一七頁）。
(67) 同書（三一八頁）。
(68) 岡田隆彦「娑婆で見た瀧口修造」『本の手帖』、一九六九年八月。
(69) 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）。
(70) 同書（三九八頁）。
(71) 渋澤龍彦「卵型の夢　瀧口修造私論」『本の手帖』、一九六九年八月。
(72) 前掲書、渋澤龍彦「卵型の夢　瀧口修造私論」『コレクション・瀧口修造　別巻』（三七八頁）。
(73) 同書（三七九頁）。
(74) 同書（三八〇頁）。
(75) 同右。
(76) 渋澤孝輔「瀧口修造論」『本の手帖』、一九六九年八月。
(77) 前掲書、渋澤孝輔「瀧口修造論」『コレクション・瀧口修造　別巻』（三八三頁）。
(78) 同書（三八四頁）。
(79) 同書（三八六頁〜三八七頁）。

（六一）

(80) 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。
(81) 前掲書、武満徹「充実した沈黙」『コレクション・瀧口修造　別巻』（四三二頁）。
(82) 同書（四二九頁）。
(83) 同書（四三一頁）。
(84) 吉増剛造「瀧口修造を読む」『三田文学』、一九七三年四月。
(85) 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）。
(86) 同書（四三九頁）。
(87) 同書（四四一頁）。
(88) 同書（四四三頁）。
(89) そもそも「物質」と「物体」の意味は異なっているが、瀧口論の全ての論者がそれを明確に使い分けていたとは言い難く、どちらの言葉も主に、精神に対する物体、主観に対する客観の意味で使われている。また、「物体」は、美術における所謂オブジェ作品を表わす言葉としても使われている。
(90) 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。
(91) 前掲書、鍵谷幸信「文学を拒むポエジーの自立」『コレクション・瀧口修造　別巻』（五〇一～五〇二頁）。
(92) 同書（五〇二頁）。
(93) 同書（五〇六頁）。
(94) 渡辺広士「瀧口修造と小林秀雄」審美社、一九七六年。
(95) 前掲書、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』（四七二頁）。
(96) 同書（四七三頁）。
(97) 同書（四七七頁）。
(98) 同書（四七八頁）。

(99) 窪田般弥「瀧口修造の詩的実験」『現代詩手帖』一〇月臨時増刊号、一九七四年一〇月。
(100) 同書（一八八頁）。
(101) 藤井貞和「精神の革命、いま絶えず綜合の夢」『白鯨』、一九七四年一二月。
(102) 前掲書、藤井貞和「精神の革命、いま絶えず綜合の夢」『コレクション・瀧口修造　別巻』（五六一頁）。
(103) 同書（五五八頁）。
(104) 同書（五五七頁）。
(105) 同書（五五九頁）。
(106) 久保覚「未完の運動　ある乱雑な想起」『現代詩手帖』一〇月臨時増刊号、一九七四年一〇月。
(107) 同書（六五頁）。
(108) 同書（六七頁）。
(109) 同書（六五頁）。
(110) 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。
(111) 同書（四一頁）。
(112) 同書（四二頁）。
(113) 同書（四三頁）。
(114) 同書（四一頁）。
(115) 同書（四三頁）。
(116) 同書（四五頁）。
(117) 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。
(118) 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）。
(119) 同書（五二九頁）。

(120) 加藤郁乎「マルジナリア風に」『現代詩手帖』一〇月臨時増刊号、一九七四年一〇月。
(121) 前掲書、加藤郁乎「マルジナリア風に」『コレクション・瀧口修造　別巻』(四五六頁)。
(122) 岡井隆「両棲類私注」『現代詩手帖』一〇月臨時増刊号、一九七四年一〇月。
(123) 前掲書、岡井隆「両棲類私注」『コレクション・瀧口修造　別巻』(四八三頁)。
(124) 同書(四八六頁)。
(125) 同書(四八八頁)。
(126) 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。
(127) 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)。
(128) 唐十郎「村雨丸を持たせたい詩人」『現代詩手帖』一〇月臨時増刊号、一九七四年一〇月。
(129) 前掲書、唐十郎「村雨丸を持たせたい詩人」『コレクション・瀧口修造　別巻』(五三六頁)。
(130) 同書(五三七頁)。
(131) 同書(五三六頁)。
(132) ガートルード・スタイン著、富岡多恵子訳『三人の女』筑摩書房、一九六九年。
(133) 富岡多恵子「スタインの最初の読者」『現代詩手帖』一〇月臨時増刊、一九七四年号一〇月。
(134) 前掲書、富岡多恵子「スタインの最初の読者」『コレクション・瀧口修造　別巻』(五五四頁)。
(135) 同書(五五六頁)。
(136) 大辻清司「瀧口さんと写真」『現代詩手帖』一〇月臨時増刊号、一九七四年一〇月。
(137) 前掲書、大辻清司「瀧口さんと写真」『コレクション・瀧口修造　別巻』(五四九頁)。