

|      |   |
|------|---|
| タイトル | 瀧口修造の オートマティスム : コールリッジおよびバシュラールを補助線として |
| 著者   | 秋元, 裕子; AKIMOTO, Yuko                   |
| 引用   | 北海学園大学人文論集(68): 280(四七)-247(八〇)         |
| 発行日  | 2020-03-31                              |

## 瀧口修造の〈オートマティスム〉

——コールリッジおよびバシユラルを補助線として

秋元裕子

詩人・美術批評家瀧口修造（一九〇三—一九七九）と影像イメージとの関係について、筆者は以前論文にまとめた。<sup>①</sup>本稿ではそれを踏まえて、瀧口と影像との関係性について考察を深めたい。「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」と述べ、「影像人間」を自認して、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た瀧口にとって、影像とはどのような働きをするものだったのだろうか。

本稿では、瀧口における影像の重要性と役割について明らかにするために、彼の言う〈オートマティスム〉に着目する。

オートマティスムというと、一般的にシュールレアリスムの、いわゆる自動記述を想起することが多いのではないか。アンドレ・ブルトン（一八九六—一九六六）のシュールレアリスム宣言によると、それは、「心の純粋な自動現象オートマティスムであり、それにもとづいて口述、記述、その他あらゆる方法を用いつつ、思考の実際上の働きを表現しようとする」と述べている。<sup>②</sup>理性によって行使されるどんな統制もなく、美学上ないし道徳上のどんな気づかいかからもはなれた思考の書きとりである③とされている。催眠状態に入るなどして意識レベルを下げ、時には薬物をも使用するなど、「あらゆる方法を用いて、美学上だけではなく「道徳上」の気遣いからも脱し、理性の制御をできるだけ抑えた状態で「思考の実際上の働きを表

現しよう」と試みるこの方法は、実際、かなり独特の方法であって、簡単に真似できるものだとは考えられまい。

瀧口修造の一九二七年から一九三一年までの実験的な詩的テクストは、一見シュールレアリスムの自動記述風のスタイルではあるものの、実際、それらがブルトンの提唱した方法で書かれていたかどうかは、証明のしようがない。一方、瀧口自身、「絶対への接吻」(一九三一年)以後、このスタイルを用いていないことは事実である。それにもかかわらず、彼はその後も一貫して〈オートマティスム〉の重要性について訴え続けていた。

一体、瀧口の重視した〈オートマティスム〉とは、どのようなものなのだろうか。

## 1 〈オートマティスム〉に対する瀧口の言及

瀧口は昭和初期からしばしば〈オートマティスム〉に言及していた。「〈オートマティスムの問題とは——引用者による〉内的対象と外的対象との絶えざる対立の問題」<sup>④</sup>だと述べ、「〈オートマティスムによって——引用者による〉主観と客観との識別がもはや価値と必然性とを失う時点に向って、われわれは組織的に追求することができるのである」<sup>⑤</sup>と主張する。

また、「絵画におけるオートマティスムの要素は、意識的であると否とにかかわらず、多くの現代芸術のなかに見られる共通の要素である。ただオートマティスムを機械的な自動法と解していくか、心理的自動法と解していくかによって、意味はまったく異なってしまう」<sup>⑥</sup>、「オートマティスムは、もつとも純粹な自発性のメカニスムだと言つてよい」<sup>⑦</sup>とも述べている。

少なくともここでわかることは、〈オートマティスム〉とは「内的対象と外的対象との絶えざる対立の問題」や、「主観と客観との識別がもはや価値と必然性とを失う時点」<sup>④</sup>に関係していて、「機械的な自動法」つまり身体的な動きの自動

性とは異なる「心理的自動法」であり、「もつとも純粹な自発性のメカニスム」だと瀧口が捉えていることくらいである。言い換えれば、内的世界(主観世界)と外的世界(客観世界)の対立の解消へと向かおうとする、人間の心の自発的な働きに関係しているのである。

一方瀧口は、彼自身の〈オートマティスム〉について、どのような心理的な「メカニスム」であつて、彼の中で何が繰り広げられているかを、具体的には書き残してくれなかった。そのような瀧口ではあつたが、最も詳細に彼の〈オートマティスム〉について披露したのは、一九七〇九月『思潮』に掲載された「瀧口修造・栗津則雄往復書簡」においてである。これは、「たとえ当人はいかに無意識的なものなのに、言わば非人称的なささやきに身をまかせているつもりでも、単に心理的な無秩序が獲得されるにすぎないのではないか」という栗津の、ブルトンのオートマティスムの方法に対する疑問、および、「瀧口さんが見られたのは、ブルトンが言うような、破壊と建設が一致する至高点ではないでしょう。それは、まさしく接近不可能をその存在の根柢とする地点だろうと私は思うのです」<sup>8)</sup>というブルトンと瀧口との相違についての栗津の見解に対して、瀧口が「往復書簡」の形式で答えたものである。

瀧口から栗津への返信では、次のように述べられている。

私自身の内部には、このオートマティスムという認識を普遍的な鍵として考える傾向がいつしか根を張っているのに気がきます。それは前提として想像力やイメージを喚起するための方法ではありません。このほとんど(略・引用者)表出することの不可能に近い、しかし存在する心の自動性が、自然の物理や化学にも存在しているということ、それが自然のなかの不可思議なもの(略・引用者)の結晶と相似的である、つまり人間の欲望を駆ってイメージを結像させる力と同じ原理によつて支配されているという固執観念です。これはシュルレアリスムの典型的な考え方と考えられますが、私はなにかもつと個人的なプロセスでこの観念に到達したように思われるのです。<sup>9)</sup>

この引用からわかることは、瀧口にとつての〈オートマティスム〉とは、「普遍的な鍵」であつて、いわば人間全般に当てはまり、単に「想像力やイメージを喚起するための方法」ではなく、「心の自動性」に係属している。そしてその「心の自動性」は、「自然の物理や化学」といった、いわば外的世界・客観世界の捉え方にまで及ぶものである。それは、「人間の欲望を駆ってイメージを結像させる力」と同じ原理であつて、シュールレアリスムから学んだというよりも、「個人的なプロセスでこの觀念に到達した」ということである。

これを、いったいどのように理解すればよいのだろうか。

以下、瀧口の〈オートマティスム〉について、どのような心理的なメカニスムであり、そこで何が起こっているのかについて、二本の補助線を引きつつ考えを深めてみたい。それは、取りも直さず想像力に関する問題に直結する。

一本目の補助線として、瀧口が慶應義塾大学文学部時代に学んだ英文学から、英国の詩人サミュエル・テイラー・コールリッジ（一七七二―一八三四）の〈イマジネーション〉<sup>⑩</sup>についての考えを検証する。瀧口自身が、コールリッジによる〈イマジネーション〉の定義を翻訳・紹介していることを鑑みて、コールリッジに共感し、そこから刺激・着想を得ていたことは疑いない。

二本目は、現象学者ガストン・バシユラル（一八八四―一九六二）の〈詩的夢想〉である。直接的な影響関係は、明かには認められないにしても、「眺められた世界と夢想によつて再創造された世界の弁証法を絶対までおしすすめ<sup>⑪</sup>」<sup>⑪</sup>さまを文学作品において読み取り、外的世界と内的世界との関係性について、特にその晩年現象学的記述に没頭したバシユラルの著述を参考にして、瀧口の〈オートマティスム〉の理解を深めたい。

## 2 コールリッジの〈イマジネーション〉

瀧口は慶應義塾大学文学部英文科で、オックスフォード大学からの留学を終えて、教授として教壇に上っていた西脇順三郎(一八九四—一九八二)に、一九二六年から師事することになる。当時、西脇がしばしば評論においてコールリッジの〈イマジネーション〉について触れていたことを鑑みると、瀧口は西脇経由でコールリッジを知ったと見て差し支えあるまい。それは瀧口のエッセイ「ある時代」(『蝸人形』、一九三九年一〇月)によっても確認できる。そこで瀧口は「超現実主義」を標榜していた詩雑誌『衣裳の太陽』(『田』社発行、一九二八年十一月—一九二九年七月、全五冊)、アンソロジー『馥郁タル火夫ヨ』(大岡山書店、一九二七年一二月)に参加していた頃の同人や、西脇と、西脇を慕って集まった学生仲間たちとの詩的情熱を回想して、次のように述べている。「この頃の僕たちは西脇氏の文学概論や言語学の講義が終わると、『モナミ』で待ちかまへて、詩論に熱中した。夜になると先生の宅まで出掛けてゆくほどの凝り方であつた。T・S・エリオットやウィンダム・ルイスやルウエルデイやコクトオやアラゴンの名が、チョウサやシエクスピアやコールリッジの名など、混合されて飛び出した」<sup>(13)</sup>。

一方、瀧口自身は、戦前だけでも「英国の新詩壇の傾向に就て」(『詩神』、一九二九年九月)、「超現実派と抽象派」(『セルパン』、一九三六年五月)、「浪漫主義と超現実主義」(『純粹詩』第一号、一九三七年四月)、「英国と超現実主義」(『三田文学』、一九三七年九月)等のエッセイにおいてコールリッジを紹介しているが、これらのうち最も重要だとみなされるのは、コールリッジの〈イマジネーション〉の定義を紹介した、「浪漫主義と超現実主義」である。

私は、(略・引用者) 英国浪漫派のコールリッジの想像説が、ベエコン以来の、英国の眞の詩的伝統を發展せしめたものであり、現代の超現実主義はその唯物論的な後継者であることを強調したのである。詩的想像の機能は、

常にその時代の人間的な欲望の、もつとも深くに秘められた思惟の鍵となる。そして吾々は、忘れられた浪漫派の文献の中に、多くの未解決な問題を拾ふことが出来るであらう。<sup>14)</sup>

このように、近代以来の日本において詩の想像的要素が重視されてこなかったことを「大きな欠陥の一つ」とみなす一方で、浪漫主義から「多くの遺産を継承」した超現実主義こそが、想像の機能を「有効に果たしてゆくべきだ」という主張がされている。

また、ヒュー・サイクス・デイヴィスのエッセイ「この地とこの時に於ける超現実主義」が紹介され、その内容に沿って、コールリッジの〈イマジネーション〉について次のように翻訳・紹介している。

私（コールリッジ——引用者による）は想像を、人間の凡ゆる知覚の生命力であり、最初の媒介であり、無限な I AM の中の永遠の創造行為を、有限な心の中に反復するものであると考へる。

また、詩の中に見出される創造の作用について、

それは再創造のために、溶解し、混同し、消滅する。或はこの過程が不可能にされる場合でも尚且つ、それは理想化し、統一しようとモガクものである。<sup>15)</sup>

と翻訳している。これらは断片的な翻訳の紹介であるので、コールリッジ著・桂田利吉訳『文学評伝』（法政大学出版局、一九七六年）「第十三章」から、瀧口が翻訳した部分を含む箇所を引用する。

私は『想像力』(IMAGINATION)を第一と第二とに分けて考える。第一の想像力はあらゆる人間の生きる力であり、またその近くの一番最初の作動者であると私は主張するが、それはまた、無限の『神』(I AM)における永遠なる創造作用を、有限の心の中で反復するものでもある。第二の想像力は前者のこだまであり、意識的な意志と共存するものであるが、しかしその作用の種類においては第一と同様であって、ただその活動の度合いと様式において異なるものと考ええる。それは再創造するために溶解し、拡充し、拡散し、あるいはこの過程が不可能な場合においても、なお常に理想化と調和統一とに向かって憧れる<sup>16)</sup>。

「第一の想像力」は、いわば絶対的・超越的存在である。「神」の無限の創造作用を、人間の有限の心において「反復」するものであるとされ、「あらゆる人間の生きる力」となるが、「第二の想像力」は、「意識的な意志」、つまり芸術活動における創造・再創造行為に関わっている。言い換えればそれは、詩人の詩的想像力に関係している<sup>17)</sup>。もちろん、ここで重視しなければならないのは、詩的想像力の方である。「再創造」のために溶解・拡充・拡散して、「理想化と調和統一とに向かって憧れる」とは、どのようなことなのか。

その答えを示唆しているのは、『文学評伝』「第十四章」で、コールリッジが引用した、エリザベス朝時代の詩人ジョン・デイヴィス(一五六九―一六二六)の詩「汝自身を知れ」の一部であろう。コールリッジはこの詩について「彼の言葉は多少変更しさえすれば、詩的想像力に適用、否、非常に適切なものとして適用することができると思われる」と述べている。

魂は混沌から形式を抽象し、  
事物の精髓を把握し、

事物を魂そのものの本性に変え、  
己れが天界の翼にいと軽やかに支える。

魂のかくするのは、事物の個々の状態から、  
普遍を抽象する時で、

普遍はさまざまの名称や運命の衣を再び纏い、  
五官を通じひそやかにわれらが心境に入る。<sup>(18)</sup>

「つぎの(右の——引用者による)二連は事物の本質の把握力についてだけではなく、それらを、知覚可能な形で再創造する過程についても、言及している」<sup>(19)</sup>、「すべての重要な点において、これ(コールリッジによる想像力の定義・描写——引用者による)は、ジョン・デイヴィーズ卿の詩にあらわれていた、精神の実在把握の過程に関する新プラトン主義的な描写と変わらない。精神は、感覚の対象の中に、また、その感覚的对象をとおして、事物の永遠の形相を知覚し、これらのプラトンのアイデアを、想像的、虚構的よそおいの中で再現する力をもっている、とする」<sup>(20)</sup>という、ブレットの解説が的確にこの詩の核心を言い表していると思われるが、この詩を筆者なりに解釈してみたい。

心の深奥の混沌としたものが、ある形として把握される。その形が現れると同時に、「事物の精髓」が抽出されて、現実的な存在としての形とともに認識される。そのようにして認識されたものは、「魂」そのものの本性に取り込まれて、天の翼を伴って、軽々と飛翔していき、「魂」自身を更新させる。それはまさに「魂」が、「事物の個々の状態」から「普遍」を捕捉したときであるが、「普遍」はまた新しい形態として見出され、おそらくは人々の文化や時代性に即した様々な名前やなりゆきに纏われて、感覚を通して、再びそつと我々の心に入り込む。このようにして、「魂」と世界の認識は

何度も更新されていく。

個々の対象から「精髓」を抽出するという、そのことに至るまでの心の仕組みがある。新たな事物の認識によって更新された精神は、また新しい対象を見つける。その対象に再び精神の深みへと導かれて、新たな形態が見出され、精神は繰り返し新たに生まれ変わる。

つまり、この詩は、精神の深みから見出された形態あるいは影像と「事物の精髓」・「普遍」との関係、精神の更新と新しい世界認識との関係、創造から再創造への過程、創造の反復と同時に繰り返される世界認識の改まり、そして、そのようなことの全てに関わっている想像力の仕組み・役割について語っているのである。世界の新しい認識のために、詩的想像力は、古い形態・影像と認識を壊し、いわば「混沌」から新しい形態・影像を見出すと同時に世界の認識を改め続ける。そのようにして、精神と世界の「調和統一」を図りつつ、「理想」(イデア/アイディアル)に接近し続けていくのである。

コールリッジの詩的想像力が追求しようとする何らかの「理想」<sup>アイディアル</sup>とは、『真に真実』なるもの、宇宙の構造、人間経験の基礎的なもの、表面の奥に秘められた実在、あるいはこのようなことばで示されるような同種のもの<sup>(2)</sup>であり、「より高い普遍の次元」<sup>(2)</sup>であると、ブレットが指摘している。日本における詩的想像的要素の「欠陥」に不満を持ち、浪漫主義における想像の機能を重視していた瀧口が、そのようなことをコールリッジにおいて読み取っていたとしても決して不思議ではないのである。

### 3 バシュユール〈詩的夢想〉の現象学的記述を補助線にして

単に「想像力やイメージを喚起するための方法」ではなく、「心の自動性」に関係しており、その「心の自動性」は、

「自然の物理や化学」というような外的世界・客観世界の捉え方にまで及び、「人間の欲望を駆ってイメージを結像させる力」と同じ原理によって働く。このような人間一般に行き渡っている「普遍的な鍵」としての〈オートマティスム〉について、瀧口はしばしば示唆的に言及していた。それは、影像の性質・役割について述べた瀧口の文章から知ることができる。

加納光於(一九三三)のテキストと版画について瀧口は、「言語と図像とは、位相を異にしながら、牽引し合う。余白に書かれたように見えながら、言語影像としての自発的な対位法をもつ」と述べ、「言語」(ここでは言葉の意味)と影像とが、それぞれの位相において異なる旋律を奏でながらも、互いに「牽引」し調和を求めようとする関係性を確信しつつ、「言語に、もうひとつの秩序、イメージによる秩序があたえられるか、ひとつの問題」<sup>(23)</sup>と述べている。言語能力が人間にとって生得的なもので、あらゆる言語が言語秩序を形成していることと同様に、イメージ能力とでもいうような能力が遍く人間に備わっている、とでも言おうとしているかのようなのである。いずれにしても瀧口は、言葉と影像との関係の秩序化、ある意味での普遍化を希求していたのである。

一方、瀧口自身の自作展に寄せた文章で、オートマティスムによる描線の試みに対する心境・感慨に触れ、「私は気ままに、頑固なほどに、文字でもなく絵でもない、ひとつの空所からの使いを愛しています。その『空所』とはなにか。いまはもっぱらこの紙の上の線の軌跡が語るのにまかせましょう」と述べているように、影像は瀧口の内的世界から、突如として現われる。「気まま」であるのは、むしろ影像の方なのだ。また、ブルトン、アラゴン、エリュアールらに触発されて、夢と物体との関係について綴ったエッセイで述べられているように、「影像はすべてのものの始めである。(略・引用者) このものこそ魔物である。実在の魔物」<sup>(25)</sup>なのである。影像は、実体のつかめない、そして恐るべきものであり、「魔物」のように取り憑いて離れないものである。ある意味で、自分の意志ではどうにもならない、自動的かつ自律的なものであって、それが突如として「すべてのものの始め」に出現するというのである。

また、前述の加納光於の作品について、「見えないもの、その漆黒ともつかぬ混沌。手で触れてみて、はじめて『不明』の怖ろしい均衡が浮き出しになる。ことば、ことば、ことば、それをいくたび繰返しても、口実にはならぬ。一語には及ばない<sup>(26)</sup>」と、「混沌」・「不明」を捉えるための「一語」を渴望した。このことを言い換えたのが、若狭暁男の作品に贈られた、次の引用である。これは若狭の作品と対話しながら、瀧口自身の影像の「秘密」を吐露したものである。

若狭氏はいまのところミニアチュールのような作品に固執しているように見えるが、私はそこに風や炎、あるいは長い吐息や大樹の身ぶるいのようなものを感じることもある。もっとも身近なものによって巨大なものに近づく心像の秘密を、この人の絵に感じはじめている。すべての葉脈が、すべての枝が、すべての幹が、ひとつの言葉に帰し、それが紙の上に記録される、というような絵<sup>(27)</sup>。

いわば、世界全体がひとつの言葉に帰し、そしてそれが、ひとつの影像に還る。それは、「もっとも身近なものによって巨大なものに近づく心像の秘密」を開示することでもあるのだ。ひとつの言葉・影像に全世界が在るといふ、いわゆる一中全の神秘思想が窺える。影像によって世界全体を認識するに至ることを、瀧口は知っていたのである。

ところが、そのような世界の認識に結びつくような影像であっても、一端定着してしまうと、生命を失ってしまう。「わたしの心臓は時を刻む。ひとつのイメージについて語ることは、釣りあげた魚のことを語るようなものだ<sup>(28)</sup>」。絶え間のない生においては、たとえ一たび世界の秘密を垣間見せた影像であったとしても、たちまち過去のものとなってしまふのである。現前する影像、躍動する影像、生きている影像でなければ、瀧口にとって意味を持たぬのであった。そのような影像との邂逅を繰り返して、幾度となく世界認識が改まっていったのであろう。

このように瀧口は、「普遍的な鍵」としての、「心の自動性」である〈オートマティスム〉を、また単に「想像力やイ

メージを喚起するための方法」ではない、「イメージを結像させる力」としての〈オートマティスム〉を示唆していた。他方、「心の自動性」が自然科学にまで及ぶということに関して瀧口は次のように言う。「私は最近、中谷吉郎氏の雪の顕微鏡観察についてのエッセイを読み、非常に興味を覚えたもの、一人である。日本人は雪の模様について伝統をもつてゐるが、私はこの詩人的科学者の雪の顕微鏡写真がやがて美しい集成となり、吾々にも親しまれる日の来ることを待つてゐる」。詩と科学とが影像によつて結ばれることを願つていたので。このように瀧口が詩と科学とに何らかの共通点を見出していたことは間違いないが、このことについては、後述するバシユラルの〈詩的夢想〉の分析において、改めて触れる。

以上のように瀧口が様々なエッセイで述べた言葉や、他の芸術家や自作展に寄せた言葉などを繋ぎ合わせると、彼の〈オートマティスム〉の輪郭が、おぼろげに見えてくる。しかしながら瀧口は、その〈オートマティスム〉について、どのような現象であったのかを詳細に書き残してくれなかった。一方、影像の出現、その超主観性、世界認識の絶え間ない更新における影像の役割等について、自身の〈詩的夢想〉を現象学的に記述し、我々にわかる形で書き残してくれた思想家が、哲学・現象学者バシユラルである。

もちろん瀧口の〈オートマティスム〉と、バシユラルの〈詩的夢想〉が、同じ現象であるとは証明できない。とはいえ、物質に没入し、物質の奥底にまで達して、そこに影像の結晶を見出し、内的世界と外的世界との一体感を得得することにおいて、瀧口と接点を持つ哲学者バシユラルの現象学的方法・記述は、少なくとも、影像の普遍的特徴の把握を目指して行われたことに間違いあるまい。影像の作用と役割に関する普遍性を示唆しているバシユラルの記述に、瀧口の〈オートマティスム〉の輪郭をより鮮明にする手掛かりが見出せるのではないだろうか。<sup>29)</sup>

〈詩的夢想〉の始まりについて、バシユラルは次のように言う。

「わたしたちが〈孤独な状況〉に、夢想の孤独な状況に入るためには、ひとつのきつかけ——原因ではなくきつかけ——

があればよい<sup>(31)</sup>。その「きつかけ」とは、「だれしもが心の琴線にふれる文章を読み、詩的夢想の誘いに各人各様に応じて、奥深い〈反響〉に身をまかせ<sup>(32)</sup>」て、影像の出現に身をゆだねることなのだ。

「詩的イメージは靈魂のおもてに突如として浮かぶ浮彫であり、低次の心理的因果性からでは正しくきわめられないものである<sup>(33)</sup>」、「詩的イメージは言語活動中にあたかも一個の新しい存在のように出現する<sup>(34)</sup>」。詩を前にして突如として、「新しい存在のように」心に浮かび上がってくる影像は、精神分析学による説明や「器質的な因果関係<sup>(35)</sup>」とは無関係なのである。また〈詩的夢想〉のプロセスについては、次のように述べている。

想像力はすでに最初の沈思のときからはたらいでいるのではないか。事実夢想とは最初の瞬間から完璧に組織された状態なのである。夢想が開始するところはめつたにみとめられないが、にもかかわらず夢想はつねに同じようにはいる<sup>(36)</sup>。それは身近な対象物からのがれさり、たちまち遠ざかり、他の場所にうつり、どこかある場所の空間にはいる。

〈詩的夢想〉の開始を自覚することは困難であるが、それはいつも同じようにして始まる。それには「沈思」が必要なのである。「沈思」とは取りも直さず、「身近な対象物」や「心の琴線にふれる文章」に没入しかけている時なのである。それらに対する没入によって突如現れた影像は、そこに留まらず、かけ離れた場所へ心を導いていく。このような〈詩的夢想〉のプロセスは、「最初の瞬間から完璧に組織された状態」なのであって、自動的かつ自律的な影像に導かれて辿る過程である。

そして影像の超主観性について、バシユラルは次のように問いを立てる。「ある特異な詩的イメージの出現という特異な束のまの事件が、逆に——なんの準備もないのに——他のたましい、他のこころになぜ作用することができるの

か」<sup>37)</sup>。それに対して、彼は次のように答えを示している。

共鳴は世界のなかのわれわれの生のさまざまな平面に拡散するが、反響はわれわれに自己の存在を深化すること  
をよびかける。共鳴においてわれわれは詩をききとり、反響においてわれわれは詩をかたり、詩はわれわれのもの  
となる。<sup>38)</sup>

引用で示されている「共鳴」とは「感情の共鳴」のことであり、「反響」とは「深いたましいの反響」のことである。  
言い換えれば、「共鳴」において詩人の心と読み手の心が引き寄せ合い、「反響」において詩人の心の深部が世界と共振  
し合うのだ。そのように「共鳴」・「反響」を生じさせる影像是、恣意性や主観を超えていく。バシユラールは、ウイリ  
アム・ゴウイエンの小説とピエル・セルゲスの詩を、夢想によって結びつけて、次のように言う。

それぞれに自分の夢想をおうふたりの詩人の作品、二つの特異なイメージが偶然であうと、この二つはたがいに  
強めあうようにみえる。(略・引用者)イメージは恣意的性格をうしなう。想像力の自由な戯れはもはや無秩序では  
なくなる。<sup>39)</sup>

たとえ「特異なイメージ」同士であっても、それらが読み手の〈詩的夢想〉において出会い、読み手において何重も  
の「感情の共鳴」と「深いたましいの反響」を生じさせるのである。「共鳴」と「反響」によって、影像是人々の心に響  
き合い、「恣意的性格をうしなう」。ここにおいて個人の「想像力の自由な戯れ」は、「無秩序」ではいられなくなるので  
ある。

さて、〈詩的夢想〉における影像と「宇宙」との関係について、バシユラルは「イマージュは最初のイマージュから生れ、集り、相互に美化する」<sup>(40)</sup>、「ひとつの宇宙が拡大する一個のイマージュから生れる」<sup>(41)</sup>、「この夢想は部分より以前に、全体をあたえる。夢想がどんどんあふれてくるとき、夢想は「全体」のすべてをいおうと思っているのだ」<sup>(42)</sup>と述べている。〈詩的夢想〉において突如出現した影像から、「宇宙」が創造される。そのような影像は、いわば「宇宙」の起源そのものなのであり、その意味において起源的な影像なのだ。そのような起源の影像は、「『全体』のすべて」を内包しているのである。このことは、〈詩的夢想〉における最初の影像のきつかけとなる一語についても同様である。

宇宙的な語、人間存在にもの存在をあたえる語がある。だからこそ詩人は「宇宙を閉じこめるには文章のなかよりも一語のなかの方が容易である」ということができた。語は夢想により、無限なものになりかわり、最初の貧弱な限定を捨ててしまう。<sup>(43)</sup>

〈詩的夢想〉において出現した影像に導かれ、「宇宙」の全体を捕捉する。とはいえ、「宇宙」は決して一つではない。「詩的夢想は——引用者による——美しいひとつの世界への、美しいいくつかの世界への入り口なのである」<sup>(44)</sup>。このことは、世界認識の更新が何度でも繰り返されることを示唆している。

人間の存在は不安定な存在である。一切の表現がその存在の定着をさまたげる。想像力の国では、いったんある表現が提出されると、存在は別の表現を要求し、存在はある別の表現の存在とならなければならない。<sup>(45)</sup>

この引用箇所前に「存在の中心」は「螺旋存在」であり、「けっしてその中心に到達することはないだろう」と述べ

られていることを踏まえると、「人間の存在」の中心——内的世界の最奥——は螺旋形であり、巡回しながら奥へと進んで行っても果てがないというのである。「われわれは人間の存在を世界の存在と対決させる。こととそこの弁証法を絶対の域に高める」と言われているように、果てしない「人間の存在」の中心へと、影像に導かれて接近することは、無限の「世界の存在」をも捕捉しようとすることなのだ。「人間の存在」のより深部を捉えることは、「世界の存在」のより壮大な姿を見ることになろう。

しかし、たとえある表現によって「存在の定着」が果たされたと思っても、人間存在の中心には到達できない。とはいえ、「存在の定着」を繰り返して「絶対の域」を目指さなければならぬ。そのようにして世界認識が更新されていくのである。〈詩的夢想〉における、内的世界と外的世界の「弁証法」による世界認識の再創造と、そのことの果てしない繰り返しを、バシユラールは重視している。「主調詩句をたよりととして、孤立したイメージに完全に没入し、まさにイメージの新鮮さによる恍惚そのもののなかに、生まれ、また再生しなければならない」のである。<sup>47)</sup>

ところで、バシユラールは、「想像力が作用するのはイメージの平面上だけではない。観念の平面においても想像力は極端へはしる。夢想する観念があるのだ。科学的だと信じられていた理論が、じつは宏大な夢想、果しない夢想であることも稀ではない」という。また、「夢想家は外界の空を構築するために全力を費やしたのである。大夢想家にとって、水のなかを見ることは、たましいのなかを見ることであり、やがて外界はもはやかれが夢みたことにすぎないものになる。今度は現実がもはや想像されたものの反映にすぎなくなるのである」<sup>48)</sup>とも述べている。してみると、科学者が微細な物質に没入すればするほど、彼らは自身の「たましい」そのものを見つめることとなり、「大夢想家」となって、「ものの奥底」へ「物質の真実性」へと、影像とともに導かれると同時に、壮大な世界を描き出し、宇宙の再構成を始めるのかもしれない。このような想像力の働きの働きのにおいて詩人と科学者は同質であり、詩と科学は影像によって結ばれることをバシユラールは示唆している。瀧口も同様にこのことを、中谷宇吉郎による「雪の顕微鏡観察」に感じ取っていたの

であろう。

ここまで述べたように、バシュラールの〈詩的夢想〉は心的自動性を有し、影像の超主観性・普遍性へと向かう現象であつて、影像に導かれて内的世界と外的世界の「弁証法」を押し進めながら、「絶対の域」を指向するものであると言える。

さて、バシュラールは「読書の過程」における「イマジユの噴出」と「拡大化」、「宇宙的価値」をもつ「非凡なイマジユ」に言及しつつ、次のように述べる。

ただ夢想によつてのみひとは独自のイマジユを伝達することができる。(略・引用者)このささやかな試論ではほんの数ページの範囲で、身近なイマジユが世界の秘密をあばきだしかねないまでに高められているテキストをとりあげるであろう。どんなに容易に、世界についての夢想家は、彼の蠟燭の光から天の巨大な星々にまで移行することか！<sup>(30)</sup>

瀧口、バシュラールはともに、「もつとも身近なものによつて巨大なものに近づく心像の秘密」(瀧口)や、「身近なイマジユが世界の秘密をあばきだしかねないまでに高められて」(バシュラール)しまうという、影像と世界全体の認識の関係を、それぞれの〈オートマティスム〉あるいは〈詩的夢想〉体験において知っていたのである。

ともあれ、コールリッジとバシュラールの助けによつて、瀧口の〈オートマティスム〉とは、次のような心理的仕組みであると理解できる。

ある影像の出現を、〈沈思〉——没入——しながらひたすら待つ。影像の出現と〈オートマティスム〉の始まりを自覚することは難しいが、それは、常に同じようにして開始される。突如として出現した影像に導かれて、精神と世界とが

再創造されていく、そのような心理的な自動性であって、〈沈思〉のときから「完璧に組織」されている。

どれほど特異な影像であつても、心の深部に〈反響〉して、世界の再創造が行われ、自己が深化される場合がある。それはその影像が「事物の精髓」を垣間見せる場合で、そのような影像はまた、読者の心に〈共鳴〉し、それらを揺さぶり、影像自体を広く行き渡らせ浸透させていく。想像力の「自由な戯れ」は、もはや「無秩序」ではいられなくなる。このようにして普遍性を持つに到った影像に、「秩序が与えられる」のか。瀧口はそこまで見極めたかったのである。

このように〈オートマティスム〉は、単に「想像やイメージを喚起するための方法」ではない。自己と世界とを一体化して、世界認識を更新していくことの全体に関わっている。言葉に喚起された影像・「身近な対象物」によって、壮大な世界へと導かれていく。〈オートマティスム〉は、一語・一つの影像において、世界全体が見出されるといような、いわば、「世界の秘密」をあげきだしかねないような働きをするのではないか。

そのような「世界の秘密」を知ることを人間は渴望しているのだろうか。世界とは、外的世界であると同時に内的世界でもある、全体性のことである。瀧口にとつて、それが「究極の憧憬の対象」<sup>(51)</sup>なのだ。人間存在の中心に在るものは、「接近不可能をその存在の根拠とする」(粟津則雄・既述)ものでもあり、「根源的な詩的現象が生まれ得る深部」<sup>(52)</sup>でもあろう。そのようなものは、言葉だけでは到底掬い取れない類いのものであつて、影像に導かれてその存在を知り、無限に繰り返される世界認識によって、少しでもそれに近づいていくのである。すなわち「詩的イメージは、かたる存在の根源にわれわれをうつすのだ」<sup>(53)</sup>。

「けつしてその中心に到達することはない」、人間存在の最奥と共に在る影像を本稿では〈根源的影像〉と称したい。「根源的」というのは、文字通り、ものごとを成り立たせる一番元になっている、という意味である。本稿で言う〈根源的影像〉とは、それ自体は、ある具体的な影像によってしか存在を窺い知ることのできないもので、いわば、具体的な影像によって垣間見られる、いわゆる原影像のようなものである。具体的な影像の背後に在つて個々の影像のリアリ

ティー——「事物の精髓」を感得させる要素——を支えているもので、瀧口の言う「不可能のイメージ」のことであるとも言えよう。究極的な影像と言ってもよいだろう。

以上、コールリッジおよびバシュラールを補助線にして、瀧口の〈オートマティスム〉の輪郭を明らかにするように努めてきた。次節では、彼の〈オートマティスム〉が何によって活性化され、どのような形で現われているのかを見ていきたい。

#### 4 瀧口の〈オートマティスム〉

〈詩的夢想〉に入り込むために、バシュラールにとっては〈沈思〉がきっかけとなっていたが、瀧口には必ずしもそれのみがきっかけではなかった。

瀧口の〈オートマティスム〉は、i 自然の物体によって触発されて、ii 芸術創作の上での身体の動きによって、iii 自然現象(雨・雪・雲・風などの動きと形の変化)によって、それぞれ活性化し、自動的に働き始めて、「物質の真实性」を求めると思われる。

まず、自然の物体によって触発されて、瀧口の想像力が活性化する場合を挙げると、「幻想芸術の機能」<sup>(54)</sup>というエッセイにおいてそれが見られる。すなわち、瀧口は「龍安寺の石庭」に「自然の物質的なオートマティスム」を見出している<sup>(55)</sup>。この石庭の鑑賞によって、瀧口の想像力が刺激され、活性化したのである。そのような、いわゆる「自然の物質的なオートマティスム」を喚起させるものとしての「自然のオブジェ」の一例として、瀧口は「褐鉄鉍、輝安鉍、蒼鉛、その他の鉱物結晶、植物では含羞草、肉食植物など、動物では大蟻喰、エビオルニスの卵など」を、および、日本的・日常的な「自然のオブジェ」の例として「瓢箪」や「蜂の巣」を挙げている<sup>(56)</sup>。

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

フランス文学研究者巖谷國士(一九四三<sup>58</sup>)の評論、「瀧口修造とデカルコマニー」によると、瀧口が一九六〇年に「自動デッサン」を試みたことを端緒として、ドローイング、デカルコマニー、バーント・ドローイングへと、創作的な試みを「移行」させていったことを巖谷は重視している。つまり、「自動デッサン」という手の自動的な動きに心身を委ねることによって、瀧口の想像力が活性化されると同時に、さらに創作意欲が溢れ出ていったことが示唆されている。想像力と創造性の問題に関わる、重要な指摘であろう。

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

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

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

文字ではない、しかし何かの形を表わそうというでもない線、この同じ万年筆を動かしながら、ともかくも線をひきはじめた。最初はただの棒線であった。それから、どこか震えるような線、戸惑う線、くるしげにくびれ、はじける線、海岸線のように境界をつくろうとする線、つっぱしる線、甘えるような線、あてのない、いやはや他愛のない線、そんなものが幾冊かの帳面を埋めた。<sup>59</sup>

「ブランクの原稿用紙が机の上にくるしそうに身をさらしている」というのは、原稿用紙に向かったときの、瀧口自身

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

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

瀧口にとって線はどのようなものなのか。

線、線、線。こうして線を書いているうちに、奇妙なひと筆描きのような、自動的な線が突如現われはじめた。それはうねうねとくねりながら、空中に LOOP をまわすような具合に、上から下へと急降下する。このスピード遊びは私にスリルを感じさせる。それがどんな遊びなのかわからないが、そこにできるくびれた曲線の形が妙にエロティックな誘惑をもつ。そればかりではない、それはときに頭と胴体とをもった人間のような格好を帯びたりする。この線の遊びをくり返すが、やがて飽きられる。しかしこんな線形態が、私のどこにひそんでいたのかわからな

い。ひとつの書体のようにして、それからも忘れたときに顔を出す。<sup>(60)</sup>

(一六八)

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

最後に、自然現象(雨・雪・雲・風などの動きと形の変化)によって瀧口の想像力が活性化されている例を以下に示す。

瀧口はその幼少期から映画に親しんでおり、彼が最初に映画を見た記憶として覚えていたのは、「幼いころに、(略・引用者)チャップリンやマック・セネットの短編を見たこと」であった。その記憶は「妙なことに映写機のせいか、カットン、カットンと杵つきのように動いていたような印象」を抱いたことと、「雪がしきりに降っていた」ことだったという。瀧口はこの記憶について、「雪がしきりに降っていた」のは「スクリーンの中だったのか、雪がほんとうに降っている真冬の夜だったのか、(略・引用者)記憶の中では一つになっている」と語っている<sup>(61)</sup>。瀧口はその最初の映画体験において、スクリーンに映された影像と現実起っている現象とが融け合った世界のなかに入り込んでいたのだ。そのような世界に瀧口を導いたのは、「杵つきのよう」に一定のリズムで響いている音と、しきりに降っている雪を見ていたことであろう。さらに、瀧口の(オートマティスム)は、自然界の雲や水によって活性化される。

私の叫ぶ声は低すぎる。私は千里を歩く雲水にもなれないだろう。ただ雲と水とを観想し、その絶対同質性からくる光線を見ることを希うだけだ。<sup>(62)</sup>

これは瀧口が六十九歳になる年である一九七二年五月二〇日、濱口富治(一九二一〜二〇〇九)という画家に宛てた書簡の一部である。瀧口はこの書簡で、未だ見知らぬ人でありながら、「友」であることを再認するような感覚を、「意外にも深い未開状態からのシグナル」<sup>(63)</sup>だとみなした上で、濱口の絵のなかに「友」を見出しているのである。瀧口は、影像を求め続けていた自らの生涯を、行方を定めず修行のために各地を放浪する僧である「雲水」になぞらえている。この「雲水」という語によって、雲や水のように万物は儂く、永遠に定まるものではないという無常観が表わされていることは否定できず、七十代を目前にした瀧口の心理に無常観と呼べるものが芽生えていた可能性もある。だからといって瀧口は、その七〇年におよぶ人生で知った無常だけを言いたいために、雲と水を持ち出したのではあるまい。

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

いずれにせよ、瀧口が〈オートマティスム〉を活性化させるためには——バシユラルにとつての〈沈思〉と同様に——幾つかのきっかけが必要だったことは間違いない。

さて、瀧口は「ウイリアム・ブレイクにいちばん心酔していたようだ」<sup>(64)</sup>と捉えられてもいるが、ウイリアム・ブレイク(一七五七〜一八二七)は幼少期から幻像<sup>ヴイジョン</sup>を見る能力をもっていたという。樹にたくさんの天使たちが鈴なりに群れ集まっているところを見たとか、弟が亡くなったときに、昇天していく姿を見たなどという、幻像を見たエピソード

には事欠かないのである。それは、途方もない想像力の持ち主であった、ブレイクならではないことであろう。

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

文芸評論家・小説家の渋澤龍彦(一九二八―一九八七)は、「卵型の夢 瀧口修造私論<sup>(66)</sup>」というエッセイにおいて、瀧口の「詩的発想のモチーフ」として瀧口の詩に「石や鳥や大気現象のイメージ」を読み取った上で、「各人それぞれの詩的イメージの性質は、本来、経験や学習によ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、瀧口における影像と彼の資質的なものとの関係について示唆している。

詩人・美術評論家岡田隆彦(一九三九―)は、その評論、「娑婆で見た瀧口修造<sup>(68)</sup>」において、芸術活動における芸術家の「動機」を重視し、「予感につきまぐさかされることから、詩をはじめ、簡単に形式を限定できない多種類の表現や批評活動がはじまる」と瀧口を捉えて、瀧口の芸術的な「動機」を「予感」と結びつけて説明した。またその「予感」を「ベシツ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、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<sup>(70)</sup>」。換言すれば、まだ明確な形を持たぬ、その意味でか弱げで「あえかなもの」が影像として立ち現われるその瞬間を捉えることに對して瀧口は「恋着」しており、また影像そのものが自ら立ち現われようとする自発性を持つていることを「尊重」していた。瀧口は影像自体の自発性に魅了されて、影像が今まさに出現しそうだというその「予感」を抱きつつ、あるいはそれに突き動かされて、様々な芸術・批評活動を行っていたと言えようか。

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

そして、瀧口の創作活動を、その間近で実際に見ていた編集者・美術評論家田辺徹(一九二五)は、「アーニー・パイルから『ミロの星とともに』まで<sup>(71)</sup>」というエッセイで、瀧口について「どんな時でも言葉をきびしく選び、心のなかでみているイメージにたちを与える努力を惜しまなかった」と述べ、そのことに関係して、「瀧口が——引用者による)もつとも愛したと思われるウイリヤム・ブレークのような幻視者(ヴィジョンナリー)の資質の歴史家、批評家であった」と瀧口を捉えている。また、なぜ瀧口が六〇年代に「批評や解説の筆」を折り、線描やデカルコマニーなどの創作に没頭したか、その理由を「自身の幻視者(ヴィジョンナリー)としての資質をかけて、自身の内部に沈潜してゆこうとする」行為だったと認めたのである。

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

瀧口は、一九六八年一月『現代詩手帖』に掲載された、大岡信(一九三二〜二〇一七)との往復書簡形式の問答において、いわゆる「幻視者」としての体験を綴っている。その往復書簡で瀧口は、一九二九年前後という時期に焦点を絞って回想しているのだが、しかし、「幻視者」という資質的な能力に関することは、限定的な期間だけに当てはまることではあるまい。この往復書簡は、『瀧口修造の詩的実験 1927〜1937』に掲載された数篇の詩の言葉について、大岡が「あれらの言葉はあまりにも瀧口修造個人から切り離されている」とみなす反面、「あれらの長大なテキストは、脳髓の狂的な覚醒とともにしかあり得ない性質のもの」であることを認めざるをえないという矛盾を認めた上で、「あれらの言葉は、瀧口修造の(どこ)から出てきたのですか?」という疑問を瀧口に投げかけた<sup>(72)</sup>。そして瀧口は、それに対して、以下のような返事を書いたのである。

たしかにあなたが指摘されたように、一九二九年前後の私は魅入られたような書きかたをしています。あのなか

で私がかいま見たものは何か、それをいうのは私には不可能に近いことでしょう。(略・引用者) 何処からくるか知らない疾風のなかで、私はしばしば捉えられ、かいま見たものに惹きつけられねばなりません。このことのために、私は憑かれたように書いた、といってもいいすぎではありません。そこに、ときおり意識の彼方からくる不可測のイメージのようなものを見たと思うことがありました。<sup>(74)</sup>

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

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

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

彼は家の離散後、田舎を去つてから全くランプの光を見る機会を失つて終つた。然し時々、大きく燃えてゐる芯がうつつて来た。それは一つの顔のやうでもあつた。めらめら動く時、親しげな表情をした。この幻像が、彼の思はない時に現はれた。<sup>(75)</sup>

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

バシユラル風に言えば、この作品には、子供の頃に「彼」の机に置かれ、「彼」のためだけに光を灯す、忠実で優しいランプの炎が導く家族の平和な思い出と、〈詩的夢想〉の交錯が見られるのではないだろうか。<sup>(76)</sup>

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

瀧口が本場に「幻視者の資質」を備えていたかどうかは実証できないことではあるが、少なくとも、その心の内部で起っていることに対して、彼自身が何らかの説明を探し求めていたことは推察できる。(オートマティスム)について「個人的なプロセスでこの観念に到達した」と述べられているように、瀧口は、自身の〈オートマティスム〉や想像力の働きのについて代弁してくれる詩人・芸術家・思想家・芸術思潮との巡り会いを幾度か繰り返しつつ、その「観念」を確かなものにしていったのだ。もちろんその中の重要なものの一つとしてシュールレアリスムが挙げられるが、それにのみ

拘泥しては、彼の〈オートマティスム〉について説明できないこともある。瀧口の〈オートマティスム〉は、「ブルトンのあのようない見形而下的に見える『詩作法』のなかからさえしだいに帰納してきた<sup>77)</sup>」ものなのだ。〈オートマティスム〉の「観念」を、瀧口のなかで一般化するためには、ブルトンでさえ特殊な事例の一つだったのである。

瀧口が求めていたものは、「接近不可能をその存在の根拠とする」、ある意味で超絶的なものである。そのようなものは、影像のみならず、他には象徴によってしか把握できそうもない。「象徴」は「単にそれと等価な意味をあらわすだけではない。それは理解されるべき主題のある本質的部分を啓示するものでなくてはならない<sup>78)</sup>」のだが、またそれは、現前されることが困難な対象を指示するもので、言葉に達していないもの、言葉で言い表わすことが困難なもの、すなわち、内的なヴィジョンを伝える媒体であるとみなされる。何より、瀧口が「無意識は象徴を借りて表現される<sup>79)</sup>」と主張し、「我々の無意識の力を喚起する新しい象徴の客観化<sup>80)</sup>」を訴えていることを鑑みて、その作品の分析は、影像と象徴の側面から迫っていく必要がある。

本稿では、コールリッジとバシュラルの神秘主義的影像観を補助にして、瀧口における影像の機能について考察したが、一方、やはりその神秘主義的影像観において、瀧口に多大な影響を与えた詩人・画家として、ウィリアム・ブレイクについて取り上げない訳にはいかない。瀧口におけるブレイクの影響に関しては、改めて別稿にて論じる。

#### 〈初出一覧〉

- ・瀧口修造「超現実造型論」『みづゑ』、一九三六年九月。
- ・瀧口修造「浪漫主義と超現実主義」『純粹詩』第一号、一九三七年四月。
- ・瀧口修造「シュルレアリスム論」『近代芸術』三笠書房、一九三八年。

- ・瀧口修造「超現実主義芸術と現代的意義」『アトリエ』、一九四〇年六月。
- ・瀧口修造「雲の収斂 彷徨観想者の手稿」『加納光於(葡萄弾——偏在方位について)』美術出版社、一九七三年八月。
- ・瀧口修造「夢の王族」『新興芸術』第四号、一九三〇年一月。
- ・瀧口修造「植物の記録」『フォトタイムス』、一九三九年一月。

〈参考文献〉

- ・アト・ド・フリリス著、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。
- ・J・C・クーバー著、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。
- ・大槻真一郎編著『記号図説 錬金術事典』一九九六年、同学社。
- ・ハンス・ビーターマン著、藤代幸一監訳『図説 世界シンボル事典』八坂書房、二〇〇〇年。
- ・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。
- ・ヒルデガルト・クレッチマー著、西欧文化研究会訳『美術シンボル事典』大修館書店、二〇一三年。
- ・バシユラール著、宇佐見英治訳『空と夢』法政大学出版局、一九六八年。
- ・バシユラール著、小浜俊郎・桜木泰行訳『水と夢』国文社、一九六九年。
- ・バシユラール著、饗庭孝男訳『大地と休息の夢想』思潮社、一九七〇年。
- ・バシユラール著、及川馥訳『大地と意志の夢想』思潮社、一九七二年。
- ・バシユラール著、及川馥訳『夢想の詩学』思潮社、一九七六年。
- ・バシユラール著、澁澤孝輔訳『蠟燭の焰』現代思潮社、一九七六年。
- ・バシユラール著、岩村行雄訳『空間の詩学』ちくま学芸文庫、第一〇刷、二〇一八年。

注

- (1) 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。
- (2) 瀧口修造「影像人間の言葉」『コレクシオン・瀧口修造(四)』みずず書房、一九九三年(一一五頁)。
- (3) プルトン著・巖谷國士訳「シュルレアリスム宣言・溶ける魚」岩波文庫、第一刷、一九九八年(四六頁)。
- (4) 瀧口修造「超現実造型論」『コレクシオン・瀧口修造(一一)』みずず書房、一九九一年(四八六頁)。
- (5) 同書(四八七頁)。
- (6) 瀧口修造「シュルレアリスム論」『コレクシオン・瀧口修造(一二)』みずず書房、一九九三年(四五九頁)。
- (7) 瀧口修造「超現実主義芸術と現代的意義」『コレクシオン・瀧口修造(一三)』みずず書房、一九九五年(四四六頁)。
- (8) 「瀧口修造・粟津則雄往復書簡」『コレクシオン・瀧口修造(一)』みずず書房、一九九二年(四六二、四六六頁)。
- (9) 前掲書、「瀧口修造・粟津則雄往復書簡」『コレクシオン・瀧口修造(一)』(四六八～四六九頁)。
- (10) 瀧口修造「浪漫主義と超現実主義」『純粋詩』第一号、一九三七年。
- (11) バシユラル著・及川馥訳『夢の詩学』思潮社、一九七六年(二四三頁)。
- (12) 西脇順三郎は「PROFANUS」(『三田文学』、一九二六年四月)、「純粹芸術の批判」(『三田文学』、一九二七年五月)、「超自然詩学派」(詩と詩論)第一冊、一九二八年九月)等のエッセイ・評論においてコールリッジに触れている。
- (13) 瀧口修造「ある時代」『コレクシオン・瀧口修造(一三)』みずず書房、一九九五年、(二〇〇頁)。
- (14) 前掲書、瀧口修造「浪漫主義と超現実主義」『コレクシオン・瀧口修造(一二)』(一八頁)。
- (15) 同右。
- (16) コールリッジ著・桂田利吉訳『文学評伝』法政大学出版社、一九七六年(一九四頁)。
- (17) 同「ブレット著・児玉実英訳『空想と想像力』研究社出版、一九七一年(四八～五〇頁)。
- (18) 前掲書、コールリッジ著・桂田利吉訳『文学評伝』(二〇三頁)。

- (19) 前掲書、P.1「プレット著・兎玉実英訳『空想と想像力』(四八頁)。  
 (20) 同書(五〇頁)。  
 (21) 同右。  
 (22) 同書(四七頁)。  
 (23) 瀧口修造「雲の収斂 彷徨観想者の手稿」コレクシオン・瀧口修造(五)『(一〇二頁)。  
 (24) 瀧口修造「自作展」に寄せた無題の文章『コレクシオン・瀧口修造(四)』(九九頁)。  
 (25) 前掲書、瀧口修造「夢の王族」『コレクシオン・瀧口修造(一一)』(一四三頁)。  
 (26) 同書(九二頁)。  
 (27) 瀧口修造「若狭暁男に」、一九六一年九月日本橋画廊で開かれた、若狭暁男展に際して書かれたエッセイ『コレクシオン・瀧口修造(四)』(一〇三頁)。  
 (28) 前掲書、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『コレクシオン・瀧口修造(四)』(一一二頁)。  
 (29) 瀧口修造「植物の記録」『コレクシオン・瀧口修造(一一三)』(三三頁)。  
 (30) バシユラルは、『水と夢』(一九四二年)において、火・空気・水・大地の四大元素を重視した、所謂物質的想像力が詩的夢想を支配すると捉えて、根源物質に対する思索を深めていったが、『空間の詩学』(一九五七年)では、物質の夢想から空間概念を重視した夢想へと、また、『夢想の詩学』(一九六〇年)に至っては、夢想そのものの夢想へと、思索を発展させている。一方瀧口は、詩的人生の当初においては「特色ある物質狂」(「詩と実在」『詩と詩論』一九三二年一月)であることを示しながらも、一九三〇年代半ば頃からは、シュールレアリスムの物体に魅了<sup>オラジエ</sup>されていった。このように、両者の関心は必ずしも一致していないかもしれないが、「物質」の追究を基盤にしていることは共通している。両者の「物質」および「物体」について、厳密に意味を特定し区別することも重要であろうが、本稿ではむしろ、両者が共に「物質」・「物体」への没入を通して、客観世界と主観世界の関係性に迫ろうとしていることを重視している。いずれにしても、ほぼ同時期に「物質」・「物体」に対する探究を深

化させていった両者の美学の比較検討は、今後一層深められていく必要がある。

- (31) バシユラール著・及川馥訳『夢想の詩学』(二二八頁)。
- (32) 同書(二九頁)。
- (33) バシユラール著、岩村行雄訳『空間の詩学』ちくま学芸文庫、第一〇刷、二〇二八年(八頁)。
- (34) 前掲書、『夢想の詩学』(一五頁)。
- (35) 前掲書、『空間の詩学』(三七六頁)。
- (36) 同書(二二四頁)。
- (37) 同書(一二頁)。
- (38) 同書(一七頁)。
- (39) 同書(二二四頁)。
- (40) 前掲書、『夢想の詩学』(二二四頁)。
- (41) 同書(二一五頁)。
- (42) 同書(二一四頁)。
- (43) 同書(二二一頁)。
- (44) 同書(二七頁)。
- (45) 前掲書、『空間の詩学』(三六〇頁)。
- (46) 同書(三五七頁)。
- (47) 同書(八頁)。
- (48) 同書(二〇六頁)。
- (49) 前掲書、『夢想の詩学』(二四四頁)。
- (50) バシユラール著、澁澤孝輔訳『蠟燭の焰』現代思潮社、一九七六年(三二頁)。

- (51) 洪澤龍彦「卵型の夢 瀧口修造私論」『本の手帖』、一九六九年八月。
- (52) 前掲書、『空間の詩学』(一九頁)。
- (53) 同書(一八頁)。
- (54) 瀧口修造「幻想芸術の機能」『DESIGNO』第五号、一九三七年一月。
- (55) 前掲書、瀧口修造「幻想芸術の機能」『コレクション・瀧口修造(一)』(一六四〜一六五頁)。
- (56) 前掲書、瀧口修造「物体の位置」『コレクション・瀧口修造(二)』(三七六〜三七八頁)。
- (57) 巖谷國士「瀧口修造とデカルコマニー」『太陽』四月号、平凡社、一九九三年四月。
- (58) 同書(二二〜二五頁)。
- (59) 前掲書、瀧口修造「私も描く」『コレクション・瀧口修造(一)』(四〇三頁)。
- (60) 同書(四〇四頁)。
- (61) 瀧口修造「私の映画体験」『コレクション・瀧口修造(六)』みすず書房、一九九一年(一七三頁)。
- (62) 前掲書、瀧口修造「濱口富治に」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(五)』(五〇頁)。
- (63) 同右。
- (64) 飯島耕一「シュルレアリスム詩論序説」『飯島耕一・詩と散文(二)』みすず書房、二〇〇二年(二四〇頁)。
- (65) 「幻像」は、実際には存在していないものが、あたかも存在しているかのように眼前に見えている(と感している)像のことであり、いわゆる幻のことである。
- (66) 洪澤龍彦「卵型の夢 瀧口修造私論」『本の手帖』、一九六九年八月。
- (67) 前掲書、洪澤龍彦「卵型の夢 瀧口修造私論」『コレクション・瀧口修造 別巻』(三八〇頁)。
- (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) 田辺徹「アーニー・パイルから『ミロの星とともに』まで」『みずず』、一九七九年九月。
- (72) 前掲書、田辺徹「アーニー・パイルから『ミロの星とともに』まで」『コレクシオン・瀧口修造 別巻』(六六四〜六六五頁)。
- (73) 前掲書、「大岡信、瀧口修造往復書簡」大岡信他監修『コレクシオン・瀧口修造(一)』(四四五頁)。
- (74) 同書(四四八頁)。
- (75) 前掲書、瀧口修造「冬」大岡信他監修『コレクシオン・瀧口修造(二)』(一一頁)。
- (76) 前掲書、バシユラル著、澁澤孝輔訳「第五章 ランプの光」『蠟燭の焰』。
- (77) 前掲書、「瀧口修造・栗津則雄往復書簡」『コレクシオン・瀧口修造(一)』(四六九頁)。
- (78) 「〇クターパー著、岩崎宗治他訳『世界シンボル辞典』三省堂、一九九二年(七頁)。
- (79) G・デュラン著、宇波彰訳『象徴の想像力』、せりか書房、一九七〇年。
- (80) 前掲書、瀧口修造「貝殻と詩人」『コレクシオン・瀧口修造(二)』(二五頁)。
- (81) 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』(二〇七頁)。

〈付記〉

- ・ 本稿では、論述の必要から、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)から抜粋した箇所がある。
- ・ 本稿は、「二〇一八年度第一回日本比較文学会北海道研究会」(於北海学園大学、二〇一八年二月二四日)において口頭発表した内容に基づいている。質疑応答の際に頂いた御意見・御質問に感謝申し上げます。