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 | 瀧口修造のデカルコマニー ―〈傲然たる闖入者〉との対話 ― |
| 著者 | 秋元，裕子；AKIMOTO，Yuko |
| 引用 | 北海学園大学人文論集(74)：172(十五)-146(四一) |
| 発行日 | 2023-03-31 |

Hokkai-Gakuen Organization of Knowledge Ubiquitous through Gaining Archives.

# 瀧口修造のデカルコマニー
## ――〈傲然たる闖入者〉との対話――

秋元裕子

### はじめに

詩人・美術批評家瀧口修造（一九〇三～一九七九）は、一九六二年一二月、東京・南画廊で開かれた自身の個展に寄せた文章で、次のように述べた。「いわゆるデカルコマニーの手法は一九三六年か七年頃、シュルレアリストのオスカー・ドミンゲス（ママ）が始めたもので、当時、私たちもこころみた。（略・引用者）そして十五年目に、こんどは突然やってきた。向こうからである」[1]。

デカルコマニー（décalcomanie、転写画）は、浸透性の低い材質の紙に、流動性のあまりないグアッシュと呼ばれる絵の具を広げ、別の紙をその上に重ねて、めくったときに偶然できた影像を定着させる手法である。

画家谷川晃一（一九三八～）は、瀧口のデカルコマニーに対して、「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。（略・引用者）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」と評し、瀧口のデカルコマニー作品における、瀧口と「私を超えるもの」――いわゆる超越的なもの――との関係性を示唆している[2]。

（一五）

（一六）

本稿では、オスカル・ドミンゲス（一九〇六～一九五七）および、マックス・エルンスト（一八九一～一九七六）のデカルコマニー作品を参照しつつ、瀧口のデカルコマニーの特徴について明らかにする一方、谷川の言う「私を超えるもの」とは、瀧口において、どのような言葉・影像で捉えられていたかということに着目する。その上で、一種のオートマティスムの方法であるデカルコマニーによって定着した影像と瀧口との対話は、どのような対話だったのか、何についての対話であったのか、また、デカルコマニーの影像は瀧口と何とを媒介するものだったのかということについて考えてみたい。この考察は、瀧口の詩・詩論の解釈の問題とも結びついている。

## 1　シュールレアリスムにおけるデカルコマニー

デカルコマニーの手法は、シュールレアリスムの芸術運動において、一九三六年にスペインの画家オスカル・ドミンゲスが発案した、いわゆるオートマティスムの一方法である。そのことに関する美術研究者マシュー・ゲールの見解を、以下に引用する。

> はじめのうちはドミンゲスもダリの幻想的ヴィジョンに魅了され、その作品は入念なだまし絵技法で描く夢のイメージ表現を特徴としていた。けれどもダリの名声の衰えとヒトラーへの怪しげな政治的興味とがドミンゲスに作用し、こんどは（略・引用者）オートマティスムへの関心のほうに目をむけるようになる。（略・引用者）ドミンゲスのもっとも重要な寄与のひとつは、「デカルコマニー」と名づけられた技法の展開であり、これについてはブルトンが1936年の『カイエ・ダール』誌で発表をおこなっている。この方法は2枚の紙のあいだに絵具を厚く塗ってから挟んでおさえ、それをあとではがしてみると、思いもかけない（だが普通左右対称の）模様があらわになる、

**写真資料①　オスカー（オスカル）・ドミンゲス　「あらかじめ対象を想定しないデカルコマニー」（1936 年）。**
**マシュー・ゲール著、巖谷國士・塚原史訳『岩波　世界の美術　ダダとシュルレアリスム』岩波書店、2000 年（332 頁）。**

というものだ。フロッタージュと同様、得られた結果はそのとき芸術家自身から引きだされるイメージ表現の「誘発」としてはたらいた[3]。

ドミンゲスは初め、同じスペイン出身の画家であるサルバドール・ダリ（一九〇四～一九八九）に影響され、「入念なだまし絵技法で描く夢のイメージ表現」を特徴とした作品を創作していたが、ダリの創作的行き詰まりによる「名声の衰え」、およびダリの抱いていた「政治的興味[4]」に対して共感できなくなり、「オートマティスムへの関心のほうに目をむけるように」なっていった。そのオートマティスムの手法としてドミンゲスが採ったものがデカルコマニーであった。ドミンゲスの作品は、デカルコマニーの手法によって最初に現れた影像に「誘発」されて、自動的（オートマティック）に画家の内から新しい影像が引き出され、それを創造・創作として定着したものである。写真資料①は自転車のようにも見える左半分の影像と、ライオンのような動物にも見える右半分の影像が描かれ、自転車でもあり、かつ、ラ

（一七）

（一八）

イオンでもあるという、二重影像（ダブル・イメージ）が描かれていると捉えられ、その意味で依然としてダリの影響が窺えることも確かである。[5]

ドミンゲスの試みたデカルコマニーの手法は、他のシュールレアリスムの画家たちを触発した。その中で、マックス・エルンストもまた、デカルコマニーの手法を用いて、代表作「雨後のヨーロッパ　Ⅱ」を残している。エルンストのデカルコマニーについて、美術研究者サイモン・ウィルソンが、次のように解説している。

第二次世界大戦が勃発した後、エルンストは敵国籍の外国人として2度にわたって拘留された。１９４０年の初夏に結局のところ釈放された彼は、アヴィニョンの近郊のサン・マルタン・ダルディッシュの自宅でこの《雨上がりのヨーロッパ》を描き始めた。１９４１年に、彼はゲシュタポ（訳注：ナチスドイツの国家秘密警察）から逃れてアメリカに渡り、この絵をニューヨークで完成した。これは、エルンストが基本的にもっているペシミズムのうえにさらに、自身の戦争体験を明らかに反映させた一連の絵の一つである。エルンストがここに示すのは、破壊されつくした世界についての幻想的なヴィジョンで、そこでは押しつぶされた軍馬のかたわらに孤独な戦士が廃墟のただなかで孤立している。タイトルの〝雨〟はおそらく、戦争の後半の局面でヨーロッパを荒廃させた、爆弾の雨を想起させる意図をもっている。[6]

エルンストは一九二二年以来フランス在住であったが、第二次世界大戦が始まってから、敵国ドイツ人であるという理由で、収容所で暮らしていた。その当時、絵画の資材が不足しているせいもあって、比較的入手しやすい資材を用いて創作できるデカルコマニーに没頭したのである。収容所を出た後もデカルコマニーに対する傾斜が続き、「雨後のヨーロッパ　Ⅱ」（写真資料②）が創作されたのだった。この作品を見ると、画面全体が鉱物質・無機質の世界を思わせる。

**写真資料②　マックス・エルンスト　「雨後のヨーロッパ　Ⅱ」（1940 年～1942 年）。サイモン・ウィルソン著、新関公子訳『アート・ライブラリー　シュルレアリスムの絵画』西村書店、1997 年 10 月（53 頁）。**

一方、中央には二人の人物が描かれているように見える。彼らのうち、右側の人物は、古代の兵士を思わせるような男性であるが、よく見ると、頭部は鳥の顔になっている。一九二〇年代から三〇年代におけるコラージュ作品『百頭女』（一九二九年）や『慈善週間　または七大元素』（一九三四年）等で、エルンストがしばしば怪鳥ロプロプや鳥人間を登場させていることを想起させる。また、左側の人物は、どうやら後ろ向きの女性のようで、ドレスを着ているように見えるが、その臀部は岩のようである。作品の全体的な印象としては、無機物と生命という相反するものが、一つの画面で強調されているとみなせよう。

この作品は一九四〇年頃から描かれ始め、完成したのが一九四二年であるので、実際には一九四五年の終戦までに、ヨーロッパがどのように「破壊されつくした」か、エルンストは、作品完成の時点でまだ見ていないが、ある種の予感・予兆に突き動かされて創作したのではないか、とみなすこともできるであろう。芸術家の内部で、作品と現実とがリンクし、予兆的な影像を創造するに至ったのではないだろうか。そこにおいて、シュールレアリスムの、いわゆる客観的偶然体験[7]を想起することもできよう。

以上述べたように、ドミンゲスのデカルコマニー作品においては二重影像が、エルンストのデカルコマニー作品においては「幻想的な」悲劇の予兆が見て取れる。では、これらのシュールレアリスムの芸術家のデカルコマニー作品に対して、瀧口修造のそれは、どのような特徴が認められるのだろうか。次節にお

（一九）

いて考察したい。

## 2　瀧口修造のデカルコマニー

瀧口修造は一九七一年一一月、新宿のバー、セバスチャンでの自作展に際して寄せた文章「口上」において、自身のデカルコマニー作品について次のように述べている。

> たまたまこれらの作品はすべて物理的現象に乗じて、それにすこしばかり手を藉したにすぎないものばかりです。見る人がそこにどのような幻や像を眺めようと、すべては物理や化学のなせるわざであり、私は一個の介在者であるにすぎません。ゆめゆめ「幻想的」なぞという「芸術」に結びつけないでいただきたいものです。さて、では私はどこにいるのでしょう？[8]

ここで瀧口は、自身のデカルコマニーによる影像について、「幻想的」な作品を作ろうと試みるような、作者の創作意図が重視された「芸術」作品では決してないことを強調している。瀧口は単に物理・化学的に、影像を定着させただけなのであるという。とはいえ、影像を定着させて、それに触発され、何らかの手を加えた（「手を藉した」）ことは確かである。このように、いわば二次的な創作を施すとはいえ、自身を「一個の介在者」であるとみなすのであれば、瀧口は一体、何と何との媒介をするのであろうか。それについては後述したい。

この瀧口の文章「口上」に対して、フランス文学者巖谷國士（一九四三〜）は、エルンストのデカルコマニーと瀧口のそれとの共通点を示唆する一方で、次のように述べている。

だが瀧口修造は、同時に「文字や言語」の彼岸にいるのである。いや、もちろんそういっただけでは、最終行（「さて、では私はどこにいるのでしょう?」――引用者による）の問いに対する答えにはならないだろう。むしろ、彼は作品のなかにはいない――しかも、いる。――オートマティスムの出所でもあろうあのすばらしい「空所」にこそいる、と考えるべきだろう。(9)

巖谷に倣えば、瀧口は、「『文字や言語』の彼岸」「あのすばらしい『空所』」に在って、その場所とデカルコマニーの影像とを結びつけているのであろうか。それでは、「『文字や言語』の彼岸」「あのすばらしい『空所』」とは、一体何を意味するのだろうか。考察を深めていきたい。

本稿「はじめに」でも示したように、瀧口が最初にデカルコマニー作品を創作したのは一九三六、七年頃だったが、本格的に没頭したのはそれから一五年ほど後の一九六二年のことであった。瀧口が戦後、デカルコマニーに没頭するまでの経緯について、以下、簡潔に示しておく。

終戦後、瀧口は芸術活動を一時休止させていた。同時代のほとんどの日本人と同じように、苦しく厳しい時代が終わったことによる解放感や新しい時代に対する期待ゆえの高揚感、それと同時に終戦がもたらした虚脱感や一変した世界に対する戸惑いなどの、複雑な心境を抱いていたことは想像に難くない。しかし、瀧口のなかに芸術的なエネルギーが蓄積し、彼の求める影像に向かって溢れ出し、自らの創作を再開するまでには、相当の時間がかかったのである。

瀧口は戦後、実験工房――若い芸術家たちが芸術的な共同作業を行う場としての――の指導的役割を果たし、無名の若い芸術家のために、タケミヤ画廊での個展を賃料無料で行わせることができるようにプロデュースもしている。さらに、頓挫した美術映画『北斎』のシナリオと制作に関わったとはいえ、これらの活動以外は、終戦後の一九四〇年代後半から一九五〇年代において、瀧口自身が旺盛な創作活動を始めるには至らなかった。

（二一）

（二二）

瀧口はヨーロッパへの長い旅行（一九五八年）を終え、この旅の回想を書いた後、ジャーナリスティックな批評、そして生活のための批評というものに対して、自己矛盾を感じるようになっていく。他方、このヨーロッパ旅行での、アンリ・ミショー（一八九九～一九八四）やアンドレ・ブルトン（一八九六～一九六六）等との面会が刺激となったのか、帰国後に瀧口自身の創作活動を再開し、自身の中に在る影像と対話して、それを捉え、作品において繋ぎ止めることに意欲が向いていったのである。

そしてついに一九六〇年、瀧口は「年のはじめにふと買ったスケッチブックに万年筆で文字でない線描を走らせる」[10]ようになった。ついに瀧口の芸術的なエネルギーが、ここで爆発的に溢れ出たのだった。

一九六〇年に開始された瀧口の創作活動は、線描への執着から始まった。線描の試みにおいて、瀧口はオートマティスムと向き合うことになる。本稿では詳しく取り上げることがかなわないが、瀧口は、線描の試みによって、文字を書くことと、絵を描くことの連続性のなかに身を置いた。そして線描への没入時期を経て、次に瀧口はデカルコマニーに没頭していったのである。写真資料③は、一九六二年に発表された、瀧口のデカルコマニー作品の戦後最初期のものである。

一九六三年二月『美術手帖』に掲載されたエッセイ「百の眼の物語」において、瀧口はそのころ作られたデカルコマニー作品について、次のように述べている。次の引用は、写真資料③のデカルコマニー作品に触発された文章だと言えるのではないだろうか。

私が最近やっと自分の線を動かし走らせようとしている矢先に、この闖入者（デカルコマニーによる影像――引用者による）はまるで私生児のように、おとなしく傲然として、私を見つめているではないか。[11]

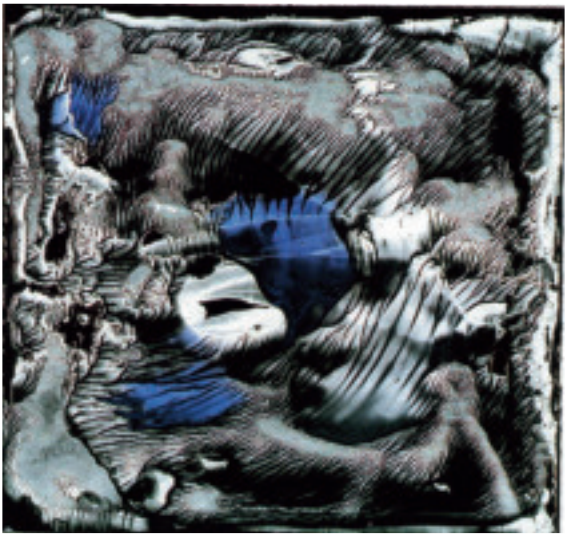
前述したとおり、一九六〇年から瀧口は線描に執着していたが、そのオートマティックな線描の試みに対して、自身の内から現れた「自分の線」だとみなすことができるようになった頃、瀧口にデカルコマニーの影像が「闖入」してきたのである。

「私生児のように、おとなしく傲然として、私を見つめている」「闖入者」という表現に、瀧口とデカルコマニーの影像との関係性が、ほとんど全て示唆されている。すなわち、その影像は、瀧口の意志とは無関係に、突然瀧口の前に現れた。彼の意識に強引に押し入ってきたと言っても良いかもしれない。高慢な、傲り高ぶった様で、次元の異なるところから瀧口を見下している。それは、瀧口が認知していなかった子供であるらしい。しかし一方で、その影像は、瀧口に由来しているものでもある。それは、生みの父である瀧口から言葉を掛けられるまで、おとなしく瀧口を見つめているのであろうか。

**写真資料③　瀧口修造作「デカルコマニー、コラージュ」（1962年）。『太陽』4月号〈特集　瀧口修造のミクロコスモス〉、平凡社、1993年4月（10頁）。**

瀧口自身に繋がりがあって、しかし、彼の認知していないところから、目の前に否応なく出現するデカルコマニーの影像は、超越的に、厳然として存在するものであろう。それは、己の存在自体を瀧口に見せつけ、瀧口の言葉によって認識されるのを待っている。瀧口の場合、影像が言葉を誘発し、そのことによって、

（一二三）



**写真資料④　瀧口修造作「デカルコマニー」(1971年)。『第5回オマージュ瀧口修造展　瀧口修造』佐谷画廊、1985年7月(78頁)。**



超越的に存在しているものが認識されていると言えようか。

瀧口のデカルコマニー作品には、さらに他の特徴が認められる。写真資料④・⑤は、いずれも一九七一年に創作されたものである。

写真資料④のデカルコマニー作品は、一九七二年二月の『GRAPHICATION』という刊行物の表紙にされており、以下の引用は、その表紙に付された言葉である。

> 私にはこれがイメージなのかどうかも定かではない。古い古い岩崖が突如、暗い虚空に出現したかのように……などといってみてもあとの祭りだ。(略・引用者)絵画以前の領域に何かを覗こうとしているのか、おそらくそれもひとつの言い方にすぎないであろう。[12]

写真資料④・⑤のデカルコマニー作品は、まさに太古の風景を感じさせるものであると言えようか。それらが「虚空」に突如出現したというのは、どういうことなのだろうか。「虚空」とは、事物の一切を包み、抱え込み、全ての存在の邪魔をせず、妨げないという特性を持つ場である。瀧

口の言う「絵画以前の領域」とは、「虚空」の性質を持ち、影像と言葉の発生する場所に関わるものであり（それについては後述する）、巌谷の言う「『文字や言語』の彼岸」「あのすばらしい『空所』」にも関わっているのではないだろうか。

さて、本稿「はじめに」でも触れたように、一九七〇年代の瀧口のデカルコマニー作品について、画家谷川晃一は次のように述べている。

ここには不遜な創作者のドグマは少しもない。あるのは透明な媒介者の深い眼であり、愛に充ちた「もの」遣いのモラルがあるだけである。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。（略・引用者）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。（略・引用者）

眼の探索者は常に事象の発生現場へと降りてゆく。（略・引用者）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のである。[13]

（二五）

**写真資料⑤　瀧口修造作「デカルコマニー」（1971年）。『太陽』4月号〈特集　瀧口修造のミクロコスモス〉、平凡社、1993年4月（15頁）。**

谷川によると、言葉や意味、そして「イメージ」の「発生現場」は、「私を超えるもの」が「到来」する場でもある。それを踏まえると、瀧口の言う「絵画以前の領域」とは、影像・言葉・意味の発生以前に存在する、「私を超えるもの」の領域であるらしい。デカルコマニーの影像は、「私を超えるもの」と瀧口とを媒介するのであろう。

谷川の見解を踏まえれば、デカルコマニーの影像は、瀧口にとって、絵画（影像）そのものの起源（源泉）へ遡るための媒体であると言えよう。その意味で、プリミティブなものへの指向を孕み、ある意味で太古の風景へ、太初・始原へと遡るための方法なのでもあろう。

確かに、物理的・化学的かつ偶然に紙に定着された影像に対して、瀧口は二次的に手を加えている。初めに定着した影像に触発されて、創作が行われたということである。してみれば、瀧口自身もまた、デカルコマニーの影像と「私を超えるもの」とを結ぶ、「一個の介在者」であるのだ。

それでは、デカルコマニーに限らず、影像とは、瀧口にとってどのようなものだったのだろうか。次節において検討したい。

## 3　瀧口における影像

瀧口修造は、影像に対して、どのような考えを持っていたのか。それについて最も端的に自身の考えを披歴しているのは、一九六二年四月『美術手帖　増刊〔現代のイメージ〕』に掲載されたエッセイ、「影像人間の言葉」である。

はじめに言葉があった、とは果たしてほんとうだろうか。神様の言葉を権威づけるための伝説ではなかったのか。言葉をとおして、詩人は何をもとめる。

言葉をとおして、詩人はイメージを、しかも不可能のイメージをすらもとめる。
まるで無償の錬金術師のように。[14]

瀧口においては、「はじめに言葉があった」わけではなく、初めに「イメージ」があったということが看取できよう。瀧口においては、「言葉」は、「言葉」に先立って存在する「イメージ」に意味（解釈・認識）を与え、「イメージ」は、「イメージ」に先立って存在する「不可能のイメージ」に形を与えるのだと言えよう。瀧口においては影像が先に在り、影像の後に言葉が喚起される。そして、影像は「不可能のイメージ」をも映し出すということであろう。

では一体、ここで言われている「不可能のイメージ」とはどのようなものなのだろうか。「イメージ」することが不可能なのか、それとも、不可能なるものの「イメージ」なのか。

瀧口が「錬金術師」をたとえにしていることから、次のように言えるのではないか。

錬金術師が追い求めているのは、究極的にはプリマ・マテリアという物質であるとされる。プリマ・マテリアは万物の起源であるとされ、アリストテレスの言うエーテルのようなものだとみなされている。エーテルは、四大元素よりも基本的な物質で、定義可能な特性を持たないものの、錬金術において、すべての物質を成り立たせている基本物質であるとされる。[15] その意味でエーテルとは、不定形なものであると言えるのかもしれない。

このように、エーテルは誰も定義できず、誰もその実物を目にしたことのないものである。それを踏まえると、「不可能のイメージ」とは、そのもの自体を「イメージ」することが不可能であり、とはいえ、未知のものであるがために、「イメージ」し、一時的に形を持たせることによってしか、心に現れてこないものでもあると言えるのではないだろうか。その意味において、「不可能のイメージ」とは、それ自体を「イメージ」することが不可能であり、かつ、定義不可能・不定形のものに仮初めの形を与えたという意味で、不可能なるものの「イメージ」でもあるとも言えよう。

（二七）

右のように読んでみると、瀧口の言う「不可能のイメージ」とは、影像の発生以前の場としての「絵画以前の領域」（瀧口による）、および「『文字や言語』の彼岸」「あのすばらしい『空所』」（巖谷による）、そして「私を超えるもの」（谷川による）と関係しているとみなせるだろう。では、「私を超えるもの」の領域とは、瀧口においてどのようにイメージされているのだろうか。次節において見ていきたい。

## 4　〈傲然たる闖入者〉との対話――〈私を超えるもの〉の領域・存在の深部へ

ここまでの考察によって、「私を超えるもの」（谷川による）の領域、あるいは「空所」（巖谷による）とは、言い換えれば、影像・言葉の発生以前の領域であるとみなされる。それは、影像や言葉の発生の源でもあるのではないか。そのような領域を、瀧口はどのようなイメージで捉えていたのだろうか。

詩はユニークな無、あるいはそれを必ずしも二元的な立場からでなくて、論理的に無詩ということのできるものから出発するのは真実である。[16]

瀧口において、詩（言葉）は、「ユニークな無」から出発・発生する。その「ユニークな無」とは、あるかないか、という「二元的な立場」、つまり一方が他方を規定するというような比較・対立の関係を、超越している状態であろう。その「ユニークな無」は、以下のようにイメージされている。

虹色にかがやく真夜中、

何を待つのか、存在たちはざわめく。
在るということ、それは「存在」のほかの何ものでもない、すなわち無の心髄。[17]

「無の心髄」とは、「無」の中心・心底のことであろう。そこは、「虹色」に美しく光り輝く暗黒の「真夜中」という、相反する状態が成り立つところで、ざわめく「存在たち」で溢れているようだ。そのような「存在たち」のざわめく場所とは、まさに「虚空」――事物の一切を包容し、全ての存在を妨げない状態の場――を思わせる。

さらに「ユニークな無」は、瀧口の代表作である詩「絶対への接吻」においても描かれている。次に引用する箇所は、この作品における登場人物である「僕」と「彼女」との逢瀬の後、「彼女」が去っていった後の場面で、この作品の最後の部分に当たる。この作品で「彼女」は、「絶対」を体現し、それをイメージさせる女性として描かれており、作品の最終部で、「僕」は「彼女」を留めることができなかったことが示唆されている。

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？　青い襟の支那人が扉を叩いた時、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……(Sans date)[18]

「僕」は「彼女」を留めることができなかったが、その喪失感は束の間のことで、すぐに「無名の無知」に気づかされた。「無名の無知」とは、名をつけることもできず、知ることもできないということであろうか。そこは「凡て」のものが「氾濫」しているところ、すなわち、ざわめく「存在たち」のいるところでもあろう。そこでは「凡て」が「完了」しているという。つまり「無名の無知」とは、充足し完結している全体性のことではないだろうか。

（二九）

（三〇）

瀧口における影像・言葉の発生以前の領域、すなわち「私を超えるもの」（谷川による）の領域は、以上のように「ユニークな無」「無の心髄」「無名の無知」として描かれていた。すなわち、瀧口にとって「ユニークな無」とは、言葉（詩）を生む源であり、「存在」に満ち溢れ、矛盾した状態をも包容していて、名づけることも知ることも不可能な、全体性だと捉えられる。

そのようなものの輪郭をより鮮明にするために、以下、瀧口と同様に物質への没入と詩的イメージを通して、客観世界と主観世界との関係性に迫った哲学・現象学者ガストン・バシュラール（一八八四～一九六二）、および、瀧口に影響を受けた前衛芸術家赤瀬川原平[19]（一九三七～二〇一四）の言葉を参考にしたい。先に、赤瀬川の言葉を見ていく。

赤瀬川原平は、小説家として尾辻克彦という筆名を持っており、次の引用は赤瀬川（尾辻）と、ユング派の心理分析家秋山さと子（一九二三～一九九二）との対談の一部である。

**（尾辻の発言――引用者による、以下同じ）**　で、自分だけを取り出して考えた場合に、不思議なんですね、たとえば子供が自分の中はどうなってんだろうみたいに、わかんないというけど、ぼくは大人になってからのことでいうと、夢がおもしろいものだから、見た夢を一生懸命記憶で引っ張り出して記述するんです。ある雑誌に「今月の夢」というのを連載してたんですよね。普通だとおもしろいのだけ書き留めるんだけど、連載として義務づけると、むしろ書けないときのほうが際立ってくるんですね。見たんだけど、どうしても思い出せないというような。これは自分の中で見た自分の夢であるはずなのに、その自分が思い出せない、ということから、ぼくの場合はやっぱり自分の中に自分の手の届かないところがあって、自分の中心がポッカリあいたドーナツ状に思えてくるんですね。自分というのが。外側はちゃんと自分の皮膚の外なんだけど、内側にも自分の皮膚みたいなものがあって外側があるというか、がらんどうというやつで。

**（秋山の発言――引用者による、以下同じ）** ええ、内部にも外側があるんです。絶対それでいいんだと思う。
**（尾辻の発言）** そういう感じですね。
**（秋山の発言）** それで中のがらんどうが無限大に大きいわけ。
**（尾辻の発言）** 無限小というか……。
**（秋山の発言）** 無限小に大きいわけよ。大きいっておかしいけど。
（略・引用者）
**（尾辻の発言）** 結局自分の最深部は自分じゃないといいますか、極端にいうと。自分というのは無限の外側から無限の内側に至る過程にすぎないという。[20]

ここでは、自身の見た夢について、「自分の中で見た自分の夢」であるにも関わらず、どうしても思い出せない場合があるという赤瀬川の経験が語られている。そのことについて赤瀬川の感覚では、「自分の中に自分の手の届かないところがあって、自分の中心がポッカリあいたドーナツ状に思えてくる」ということである。そのドーナツの穴のような「自分の中心」は、「無限小」の世界であって、その「無限小」の世界は「無限大」の世界でもあるらしい。つまり、その「無限小」の世界の小ささを極めることができないというのである。換言すれば、それは、見ることも知ることも、名づけることもできない世界なのだ。このような、「自分の手の届かない」、「無限小」の「自分の中心」、つまり「自分の最深部」は、「自分」とは「皮膚」のようなもので隔てられた、「自分じゃない」世界なのであろう。

一方で、「外側」の世界は、文字通りの「無限大」の世界である。まさしく宇宙全体の規模そのものの広さである。その自身の外の世界もまた、「自分じゃない」世界だと言えようか。そして「外側」の世界も、やはり文字通りの「皮膚」によって「自分」と隔てられている。以上のことを踏まえれば、「自分というのは無限の外側から無限の内側に至る過程

（三一）

（三二）

にすぎない」という赤瀬川の見解も首肯できよう。

「自分の最深部」としての「無限小」の「自分の中心」は、「自分じゃない」世界なのだというこの赤瀬川の見方は、瀧口の「ユニークな無」「無の心髄」「無名の無知」を想起させるのではないだろうか。とはいえ、赤瀬川による「無限小」の「自分の中心」についての見解は、影像・言葉と「私を超えるもの」（谷川による）との関係に関する説明には不十分である。そこで、人間の最奥を螺旋に見立て、その「螺旋存在」と言葉との関係性について示した、バシュラールの見解を参照したい。

そして人間の存在はなんという螺旋であることか！　この螺旋のなかではなんと活力が渦まいていることか！中心にむかっているのか、それとも逃走しているのか、もはやすぐにはわからない。詩人たちは存在にたいしてためらう存在をしっている。ジャン・タルデューはこうかいている。

すすむために　ぼくはぐるぐると回転する
不動のすみついたサイクロン

ジャン・タルデュー『姿なき証人』p. 36

別の詩でタルデューはこうかいている。（同前、p. 34）

しかし内部にはもはや境界はない！

このように外からみれば、しっかりとつつまれた中心のようにみえる螺旋存在も、けっしてその中心に到達する

ことはないだろう。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。（略・引用者）ひとが存在の中心に近づくとき、その存在をみいだせるか、あるいは確固としたその存在をふたたびみいだせるか、自信がもてない。（略・引用者）自己の内部に「はいり」、螺旋の中心にむかってすすみながら、自己に近づいているのかどうか自信がもてない。すなわち多くのばあい、存在はその中心において彷徨なのである。[21]

バシュラールによると、「人間の存在」の「中心」に向かって進もうとしても、「けっしてその中心に到達することはない」。なぜならば、「人間の存在」は「螺旋存在」であり、その中では「活力が渦まいている」からである。

詩人は「人間の存在」の「中心」に接近するために、その「存在」を表現する言葉を発する。しかし、「人間の存在」はどのような言葉によっても定着できない。「人間の存在」は「不安定」だからである。

それゆえ、たとえ「不安定」な「人間の存在」を、いったんは言葉によって表現したかに思えても、その「存在」はすぐに「別の表現」を要求してくる。したがって、詩人は「中心にむかっているのか、それとも逃走しているのか、もはやすぐにはわからない」のである。この「不安定」な「人間の存在」は、矛盾するようだが「不動」のものでもあるのだろう。

一方で、「内部にはもはや境界はない」。つまり「自己の内部」には、「自己」と「人間の存在」との「境界」はないのだという。それゆえ詩人は「自己」と「人間の存在」との一致を見ようとして、「人間の存在」の「中心」近くを、「人間の存在」とともに「彷徨」しつつ、ためらいながら言葉を発し続けるのであろう。

引用部分を、右のように読むとするならば、バシュラールはこの引用で、ジャン・タルデュー（一九〇三～一九九五）

という詩人の詩を引きながら、決して到達することのできない「人間の存在」の「中心」に、いかにして接近していくかについて述べているのである。

この「人間の存在」について、バシュラールによって、より詳しく説明されている箇所がある。右記の引用個所は『空間の詩学』第九章から引いているが、それには「外部と内部の弁証法」[22]というタイトルがつけられており、同じ章で、バシュラールは、次のようにも述べているのである。

> 存在するまえにかたらなければならない、ということをわすれてはならない。他者にむかってではなくとも、すくなくとも自己にむかってかたるのだ。そしてたえず前進する。この方向では、ことばの世界が存在のすべての現象、新しい現象を支配し、そして通暁しているのである。詩の言語から、新しい波が存在の表面をはしる。[23]

ここで言われている「存在の表面」とは、「自己」と、ある種の「他者の領域」としての「人間の存在」との、「境界」のことであろう。[24] ともあれ、この引用を踏まえて、バシュラールの初めの引用箇所に戻ると、「螺旋存在」の「中心」（引用されたタルデューの詩の言葉では「不動」のもの）は、語ることによって、すなわち、言葉によって認識されることにおいてのみ存在する（あるいは存在となる）ということではないだろうか。つまり、「不動」の存在は、語る存在（タルデューの詩では「ぼく」）によって語られ、認識されることによってしか存在できない（あるいは「不動の」存在となることができない）ということである。言葉によって定着できず、とはいえ、言葉によって認識されることによってのみ「存在」となるものは、まさに「無名の無知」（瀧口による）・「『文字や言語』の彼岸」（巖谷による）であると言えまいか。

以上のように考えることができるのであれば、詩人は、彼の言葉によって「存在」となるものの「中心」に接近する

ために、「不動」の「存在」の周りをぐるぐると回りながら、言葉・表現を提出し続けていくのではないだろうか。詩人は、幾度となく表現を繰り返しながら、「自己」の「中心」へ、「不動」の「中心」へと向かって、ためらい、彷徨い続けるのであろう。

以上、言葉と「私を超えるもの」（谷川による）との関係性に注目して、瀧口における、名づけることも知ることも不可能な全体性としての「ユニークな無」を、バシュラールを補助線にして考察を深めた。

ところで、「サイクロン」をイメージすると、高速で風を吸い込んでいるその中心は、台風の目であり、まさにぽっかりと空いた穴、空洞が思い描ける。興味深いことに、赤瀬川の言う「ドーナツの穴」や瀧口の言う「無の心髄」と影像の形の上での共通点を見出せる。人間が、その最奥を思い描く際の、共通した影像の一つなのかもしれないが、残念ながら、本稿ではそれについて考察することはできない。

いずれにしても、「私を超えるもの」には決して到達できず、しかし、あくまでも到達を目指して、詩人はその周りで彷徨するか、谷川の言うように、その「到来」を「敬虔な信徒のように」待ち続けなければならないのであろう。

## おわりに

瀧口の影像に対する執着とその詩について、彼の側近くに在って深く理解し、芸術的に共鳴していた作曲家武満徹（一九三〇～一九九六）と、現代詩の代表的詩人吉増剛造（一九三九～）の言葉を見たい。

武満は、一九八五年、佐谷画廊における「第5回オマージュ瀧口修造展」のカタログに寄せた文章において、次のように述べている。

（三五）

（三六）

瀧口修造の言葉は、物と物を結ぶ。瀧口さんの詩は、言葉の外殼（因襲）を毀して、夢や幻視の領域である、混濁する内面へ降り立つ苛酷なまでの試練を自らに課すことで得られた、純粋で豊饒な世界だ。随ってその世界は、文字の上のみで完結することは無かった。[25]

「文字の上のみで完結する」ことのない「夢や幻視の領域」「混濁する内面」を求めて、「苛酷なまでの試練を自らに課す」ことに、武満は瀧口の芸術の特徴を見ている。

一方吉増は、一九七三年四月の『三田文学』において、瀧口の詩を次のように捉えた。

なぜ、実在するのか。
文学では判らぬ。――と書いてしまって「しまった！」と思うが、すでに頭脳の亀裂を黒々と何かが飛んだのだから、瀧口修造氏の言葉を借りれば、影像がここに刻印されたのだから、とりかえしがつかぬ。
実在するもの。
自ら、虐殺するもの、そして、物質の貌（かお）、問いかける物質の触手、幻のようにたちあらわれる影像、その激化、定着、埋葬、そしてふたたびあらわれる、実在への、涯しない、涯しない、涯しない、必死の接近。
これは、始原の風景なのだ。[26]

吉増は瀧口の詩に「実在への、涯しない、涯しない、涯しない、必死の接近」の様を認めている。「なぜ、実在するのか」、確かに、その理由は「文学」のみにおいてではわからないのかもしれない。しかし「文学」に喚起されて、「実在」を垣間見させる影像が「刻印された」のであれば、「なぜ、実在するのか」という問い掛けに対して、少なくともその答

えを探し続けることはできるのではないだろうか。吉増の文章は、このことを示唆しているように読める。

武満・吉増という、現代の優れた芸術家たちが共通して指摘しているように、瀧口の詩・創作は、厳然として存在する自身の内的世界の中心へ、最奥へと、常に目指し続ける行為の果てしない連続であったと言えよう。

瀧口のデカルコマニーは、オートマティスムを重視しており、その点において、確かにドミンゲスのオートマティスムに刺激を受けたことは間違いない。しかし、瀧口の場合、単にドミンゲスのような二重影像の域には留まっていない。さらに、エルンスト的な、現実の出来事とのリンクや予兆を見て取ることもできない。

瀧口にとってデカルコマニーの影像は、瀧口を「私を超えるもの」（谷川）へ、「混濁する内面へ」（武満）、「実在へ」（吉増）と向かわせる、媒体であった。それは、「ユニークな無」「無の心髄」「無名の無知」という、未知の領域について、その存在を確信させるものでもあったと言える。デカルコマニーの影像に導かれ、瀧口は彼の言う「不可能のイメージ」すら垣間見たのかもしれない。瀧口はデカルコマニーの影像との対話において、言葉によって語ること・認識することによってしか現れてこない、無限小であり、かつ無限大に広がる内的宇宙の存在を確信したと言えよう。

## 注

（1）瀧口修造「百の眼の物語」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（一三二～一三三頁）。

（2）谷川晃一「眼の探索者」『コレクション・瀧口修造　別巻』みすず書房、一九九八年（五二八～五二九頁）。

（3）マシュー・ゲール著、巖谷國士・塚原史訳『岩波　世界の美術　ダダとシュルレアリスム』岩波書店、二〇〇〇年（三三三頁）。

（4）一九三三年、当時共産党に入党していたブルトンは、ダリの絵画『ウィリアム・テルの謎』に対して激怒したという。「ブ

ルトンはレーニンの顔をした男が下半身をむきだしにして、巨大な尻を見せているダリの最新の作品『ウィリアム・テルの謎』に憤慨した。これはシュルレアリスムに対する意識的な挑戦であり、シュルレアリストの作品としては絶対に認められないと激怒したのである。それに対してダリは、『すべてを完全に理解しようともせずに、ヒトラー主義を否定したり、ヒトラー主義と戦うことはできないだろう』と反論」（ジャン・ルイ・ガイユマン著、遠藤ゆかり訳、伊藤俊治監修『ダリ　シュルレアリスムを超えて』創元社、二〇〇六年、八一～八二頁）したという。一九三四年一月二三日、「ブルトンはダリに最後通牒を送りつけた。シュルレアリストは革命に賛同する立場でなければならないのに、ダリは反人道的にもドイツの独裁者ヒトラーに傾倒しているばかりか、それをヒトラー現象の非合理性という言い訳で巧みにごまかしていると非難したのである」（同前書、八一頁）。

（5）ダリにおける二重影像に関しては、その瀧口修造に対する影響を拙稿「瀧口修造のシネ・ポエム『卵のエチュード』――サルバドール・ダリによる啓示とその超越――」（『北海学園大学人文論集』第六十号、二〇一六年三月）において論じている。

（6）サイモン・ウィルソン著、新関公子訳『アート・ライブラリー　シュルレアリスムの絵画』西村書店、一九九七年一〇月（五二頁）。

（7）客観的偶然体験とは、それぞれの人の人生において、自身の意識の支配を受けない偶然の事物との遭遇が、自身の未知の〈欲望〉の領域を照らし出し、潜在的に宙吊りになっていた〈何か〉の意味が発見される体験である。

その〈何か〉とは、意識するしないに関わらず、気にかかっているものではあるが、自分自身ではなぜ気にかかっているのかを説明できず、従って〈何か〉自体にもともと意味は与えられていない。だが、〈何か〉が気にかかっているということは、自分自身では〈何か〉の重要性に気づいて――あるいは気づきかけて――いるのである。その意味で、〈何か〉とは、自身の内面および〈欲望〉の領域と深く関わっている。

その〈何か〉が、偶然に到来した事物を媒介として意味を与えられることがある。その場合、自分自身の内面に、〈何か〉の意味づけを強く求める理由があるのである。換言すれば、それぞれの人の外部にある人物・物・言葉・出来事などという、主観とは関わりなく存在する〈対象〉が、いわば触媒となって、〈何か〉の意味を自分自身に発見させ、自分自身のまだ気づいてい

ない（しかし自分自身のうちにある）〈欲望〉を垣間見せることになる。そのとき、「わたしの外部で演じられる光景」（アンドレ・ブルトン著、笹本孝訳『狂気の愛』第四章、思潮社、新装版第一刷、一九九四年、六四頁）は、「わたしのためだけでもあるかのように突然に構成」（同前書）され、外部の対象の世界と、自身の内面との綜合としての〈超現実〉が産出される。自分自身の未知の〈欲望〉が、外部の世界の〈対象〉に投影されて、その〈対象〉が再び内面との対応関係を取り結んだときに、気にかかっていた〈何か〉の意味が発見され、〈何か〉と関連している自分自身の〈欲望〉が再認され、現実解釈が更新されるのである。このとき、〈対象〉が自分自身の周辺で起こった一つの出来事であるならば、その出来事の意味もそのときに与えられ、いくつかの出来事の連続であるならば、出来事群は配列・構成されて意味を与えられると考えられる。

（8）瀧口修造「口上」『コレクション・瀧口修造　（五）』みすず書房、一九九四年（三四～三五頁）。

（9）巌谷國士「瀧口修造とデカルコマニー」『太陽』四月号〈特集　瀧口修造のミクロコスモス〉、平凡社、一九九三年四月（二五頁）。

（10）瀧口修造「自筆年譜」『本の手帖』昭森社、一九六九年八月（一五七頁）。

（11）瀧口修造「百の眼の物語」『コレクション・瀧口修造　（四）』みすず書房、一九九三年（一三三頁）。

（12）瀧口修造「表紙のことば」『グラフィケーション』、一九七二年二月。引用、『コレクション・瀧口修造　（五）』みすず書房、一九九四年（四五頁）。

（13）注2と同じ。

（14）瀧口修造「影像人間の言葉」『美術手帖　増刊　〔現代のイメージ〕』、一九六二年四月。引用、『コレクション・瀧口修造（四）』みすず書房、一九九三年（一一五頁）。

（15）「エーテル」に関して、次の文献を参照した。澤井繁男『錬金術　宇宙論的生の哲学』講談社、一九九二年。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。

（16）瀧口修造「詩と実在」『詩と詩論』第一〇冊、一九三一年一月。引用、『コレクション・瀧口修造　（一一）』みすず書房、一九九一年（二二七頁）。

（三九）

（17）瀧口修造「魚炎　前田常作に」、前田常作展（東京画廊）に寄せた文章、一九六三年五月。引用、『コレクション・瀧口修造（四）』みすず書房、一九九三年（一四三頁）。

（18）瀧口修造「絶対への接吻」『詩神』、一九三一年一月。引用、『コレクション・瀧口修造（一一）』みすず書房、一九九一年（五九九～六〇〇頁）。

（19）赤瀬川原平は、一九六三年高松次郎・中西夏之とともに、ハイレッド・センターを結成、翌年にかけて匿名性の強いハプニング的活動を都内各地で実施するなど、一九六〇年代に前衛芸術家として活動している。六三年、個展「あいまいな海について」の案内状として原寸大の千円札を印刷し、現金封筒で送付、第一五回読売アンデパンダン展に千円札を拡大模写した作品及び梱包作品を出品したことが、いわゆる「千円札裁判」に繋がった。一九六六、六七年の公判には、特別弁護人として、瀧口修造が意見陳述と弁論を行い、法廷において芸術論を繰り広げている。

（20）秋山さと子・尾辻克彦「宇宙の罐詰」『異次元が漏れる　偶然論講義』朝日出版社、一九八三年（四一頁）。

（21）バシュラール著、岩村行雄訳『空間の詩学』筑摩書房、二〇一八年（三五九～三六〇頁）。

（22）この章でバシュラールは、「想像力によっていきられる内部と外部を、もはや単純な相反性の点から理解することはできない」（注21同書、三六二頁）と述べ、「存在のなかにとじこめられると、われわれはつねにそこからのがれでなければならないだろう。存在からのがれでたかとおもうと、つねにまたそこにもどってゆかなければならないだろう」（注21同書、三五九頁）として、「外部と内部」を想像的かつ弁証法的に捉えることを示している。また、「存在においては、すべてが循環であり、すべてが迂回であり、回帰であり、持続運動である。すべてが滞留の珠数であり、すべてがいつはてるともしれぬ歌のルフランである」（注21同書、三五九頁）と述べ、永久の循環的運動として在る存在について示唆している。

（23）注21同書（三七〇～三七一頁）。

（24）注23と同じ。

（25）武満徹「瀧口修造展に寄せて」『第5回オマージュ瀧口修造展　瀧口修造』佐谷画廊、一九八五年七月（一三頁）。

（26）吉増剛造「瀧口修造を読む」『コレクション・瀧口修造（別巻）』みすず書房、一九九八年（四三七頁）。

〈付記〉

本論文は、二〇二〇年一一月二二日、オンラインで行われた、二〇二〇年度日本比較文学会北海道大会にて、「瀧口修造のデカルコマニー――〈傲然たる闖入者〉との対話」という題での口頭発表を基にしている。発表の際に、多数の有意義な質疑を賜ったことに感謝申し上げます。

（四一）