

タイトル	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
著者	秋元，裕子；AKIMOTO, Yuko
引用	北海学園大学人文論集(60)：244(一)-192(五三)
発行日	2016-03-31

## 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

秋元裕子

### はじめに

詩人であり美術批評家としても知られる瀧口修造（一九〇三～一九七九）は、その芸術活動において、映画との深い関わりを持つ。彼は幼少期から映画に親しんでおり、慶應義塾大学文学部英文科を卒業した一九三二年に、「生活上の問題と芸術上の問題とを一挙に解決」<sup>①</sup>するために、映画製作会社PCLに入社、一九三六年まで勤務し、戦後は美術映画『北斎』<sup>②</sup>の制作に関わって<sup>③</sup>もいる。

瀧口が幼少期、人生で初めて観た映画は、自宅に招かれた活動写真の巡回興業の一団の逃えた、「白い布の垂れ幕で、ひだがあつたり、たまに穴があいていたりする」<sup>③</sup>ようなスクリーンに映し出された影像だった。

彼は最初に映画を見た記憶として、次のように回想している。「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」、鮮明に残る記憶は、「妙なことに映写機のせいとか、カッターン、カッター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>④</sup>。いわば、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である。

実際瀧口自身が監督して映画を撮ったことはなかったとはいえ、戦前には文字で書かれた映画である、所謂「シネ・ポエム」を創作している。本稿では、瀧口のシネ・ポエム「卵のエチュード」(『シナリオ研究』第四冊、一九三八年三月)を取り上げ、そこに、どのような方法によって如何なる影像が描かれているかを分析・検討した上で、描かれた影像によって喚起される世界を探っていく。

## 1 「シナリオ研究十人会」の同人として

「卵のエチュード」が書かれた当時、瀧口は「文学シナリオ」というジャンルを追究するグループ、「シナリオ研究十人会」の同人であった。このグループはどのような理由で発足したのだろうか。

詩と映画の融合は昭和初期から、詩人竹中郁(一九〇四〜一九八九)の「ラグビー」(一九二九年)や詩人近藤東(一九〇四〜一九八八)の「軍艦」(一九二八年)・「豹」(同)などのシネ・ポエムにおいて試みられていたが、三〇年代後半になって、映画雑誌『キネマ旬報』の編集者でもあった詩人の北川冬彦(一九〇〇〜一九九〇)が中心となり、文学の一ジャンルとして、「文学シナリオ」を確立せんとしたのだった。

北川の主催していた同人誌『麵麴』(一九三二年一月〜一九三八年一月、全六一冊)の一九三七年二月号で、村木馨が「文学シナリオの独立」と題したエッセイを寄せているが、そこには、「文学シナリオ」がなぜ求められていたか、その理由の一端が示されている。

すでに文学シナリオが提唱されそれが実践に移されてもよい時期が来てゐるのではなからうか。(略・引用者) 映画はすでに芸術として成立してゐるが、然しその発展を阻止する主要なる理由は映画の商品性である。こゝでは映画作品は無限の利潤追求の手段に過ぎない、芸術性は所詮第二義的なものである。(略・引用者) かうした場合、現実の映画作品を遊離した理想の映画が思はれ、そのためのシナリオが発生してもよいのではなからうか。<sup>5)</sup>

当時、大会社によつて製作された商業的な映画、つまり投資の対象としての映画が隆盛の道を辿つてゐるなかで、映画は「商品」化してゐた。そのような状況で、たとえそれが「現実の映画作品を遊離した理想の映画」であり、実際に映画化されることがないとわかつていても、「利潤追求」の目的から離れた、「芸術性」の高い映画が現われる可能性を拡げるために、「文学シナリオ」の重要性が主張されてゐることがわかる。

このように、「文学シナリオ」の重要性が主張されるなかで、一九三六年、シナリオ研究十人会が発足した。<sup>6)</sup> この会は、同人誌として季刊誌『シナリオ研究』(一九三七年五月〜一九四〇年九月、全八冊)を発行してゐたが、それは「オリヂナル・シナリオを正しく生むためには、シナリオの本質論それから映画の精神や既成シナリオの研究批判が執拗に為されなければならない」という趣旨の下で刊行されたのだつた。

一方、当時シナリオの重要性が映画関係者たちに認識されねばならなかつた、制度的な事情がある。それは、一九三九年一〇月一日に施行された映画法の存在である。映画法とは、映画製作を統制下に置くために、シナリオの段階での事前検閲を義務化し、監督、撮影者、技術者、俳優の登録を制度化した法律である。加えて、この法律によつて映画館は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を義務づけられた。したがつて、映画法の施行を直前に控えた一九三七、八年頃には、質の高い文化映画のシナリオを書く必要性が、映画関係者に強く認識されるようになったのである。

言うなれば「文学シナリオ」は、昭和初期以来の、文学と映画の融合を試みる実験精神と、制度上のシナリオの重要性の認識とが、合流する地点で生まれたと見なせよう。

では、瀧口は「文学シナリオ」について、どのような考えを持っていたのであろうか。

一九三七年七月の『シナリオ研究』に掲載された「同人語」には、瀧口がシナリオ研究十人会同人として、文学シナリオを書くに当たったの「抱負」が語られている<sup>(8)</sup>。

映画は私にとつて、やはり夢と現実との、消し難い魅力の接点である。

私のいまの立場には、プロフェッショナルな映画の野心といへるものがないことを告白しなければならない。しかし映画の実現性といふものを、これまでよりもずっと自由な意味で考へてみたいと思つてゐる。

映画は、といふよりも映画的な考へ方、見方といふものも、もうかなり普遍<sup>マ</sup>してゐる筈ではなからうか。むしろ各人がより自由な風に(略・引用者)映画的に考へてみたり、表現してみたり、また作家が、直ちに映画化されるやうな目的の有無に拘らず、映画的な創作(略・引用者)をこゝろみたりしてみないのが不思議なほどである。<sup>(9)</sup>

映画を初めて見た幼少期の体験と同様に、ここでも映画は瀧口にとつて「夢と現実との、消し難い魅力の接点」であることが述べられている。この文章が書かれた一九三七年には、瀧口は、映画製作の現場をすでに離れてしまつていたから、「プロフェッショナルな映画の野心」を持つていないが、それゆえ「映画の実現性」を自由に考えることができる立場にすることも確かである。映画の普及によつて、「映画的な考へ方、見方」が一般にも浸透していることは間違いないので、それぞれの人が「映画的に考へてみたり、表現してみたり」することもできるし、また映画が実際に製作されるかどうかは別として、「作家」がシナリオ創作において「映画的な考へ方、見方」を用いることもできるのである。

つまり、瀧口にとって「文学シナリオ」は、「直ちに映画化されるやうな目的」を差し置いて、「映画的な考へ方、見方」を実現するための形式だったことがわかる。

瀧口の言う「映画的な考へ方、見方」は、シネ・ポエム「卵のエチュード」において、どのように具体化されたのだろうか。「卵のエチュード」は、サルバドール・ダリ(一九〇四〜一九八九)からの芸術的影響が反映されているという指摘がある。そうであれば、ダリの芸術論や作品から、何らかの「映画的な考へ方、見方」を受け取ったと考えるのも差し支えあるまい。一方、ダリから瀧口に対する具体的な芸術的影響については、実証的に充分裏づけられているとは言い難い。そこで次節では、瀧口のダリ受容を検証することによって、「卵のエチュード」とダリの芸術論・作品との関係性を見出す。

## 2 「卵のエチュード」創作までの、瀧口のダリ受容

### ——ダリ作シナリオ「ババウオ」・絵画「ナルシスの変貌」の重要性

現在は二十世紀芸術の巨匠として世界的に遍く認知されているダリであるが、その才能にいち早く眼をつけて、「不完全ながらも世界で最初にダリに関する単行本」を刊行するという「偶然の光栄をになつ」たのは、他ならぬ瀧口修造であった。<sup>(1)</sup>

瀧口が初めてダリの名を知ったのは、一九二〇年代の後半、ダリが「未だ西班牙にゐた頃出していた L'AMIC DE LES ARTS」といふ雑誌」を介してのことだったという。<sup>(2)</sup>それはダリがルイス・ブニエール(一九〇〇〜一九八三)と共同で脚本を執筆した映画『アンダルシアの犬』(一九二九年)<sup>(3)</sup>によって、フランスのシュールレアリストに認められ、シュールレアリスムの芸術運動に加わる以前のことであった。

とはいえ、瀧口の美術批評において最初にダリについて言及されたのは、一九三二年、フランスのシュールレアリスム運動の情勢について述べたエッセイ「Le Surrealisme et ……」(『文学』第一冊、厚生閣、一九三三年三月)においてであった。瀧口はここで「サルバドール・ダリの『Femme visible』<sup>13)</sup>という芸術論を取り上げ、「別の機会で詳しく紹介したい」と述べて、ダリの芸術論に対する関心の深さを示している。

本論文では、瀧口がダリからどのような啓示を受けて「卵のエチュード」を創作したのか、このシネ・ポエムにはどのような方法によって、どのような世界が描かれているかを検証していくのだが、その検証に踏み込む前に、「卵のエチュード」創作に至るまでの、瀧口のダリ受容について簡潔に示したい。

既述のとおり、シュールレアリストたちによって映画『アングルシアの犬』が絶賛されたことをきっかけとして、ダリはパリのシュールレアリスム運動に加わっており、一九三〇年代早々には、既にその作品は、彼の奇行とともにパリ周辺で知れ渡っていたのだった。

一方、日本では、三二年一二月より、画家峰岸義一(一九〇〇〜一九八五)・小城基(一九三七〜一九七〇)、読売新聞パリ文芸部長の松尾邦之助(一八九九〜一九七五)が企画し、画家斎藤五百枝(一八八四〜一九六六)が支援した、「巴里・東京新興美術展覧会」<sup>14)</sup>が開催され、「超現実派(シュール・レアリスト)」として、エルンスト、タンギー、マン・レイ、キリコ、サヴィニオ、ミロ、ピカソ、セリグマン、マッソン、ピカビア、ヴェズレイ、ロワ、アルプ、ド・ケルマデック、ルーイ・ルーの、計三一点に及ぶ作品が展示された。

瀧口は、この展覧会を見に行き、大変な感動と興奮を味わったことを回想しているもの<sup>15)</sup>、ここにダリの作品が含まれていないことについて、三三年一月、この展覧会を見ての感想を綴った「フランス新興美術展を見る 主として超現実主義の作品について」(『新美術研究』)というエッセイにおいて、「西班牙人の画家ダリは(略・引用者)、偏執病的傾向を論拠とする特異な理論家として、またこの派(シュールレアリスム―引用者による)の最近の重要な傾向である諸

種の実験の指導者として目覚ましい活躍を示してゐる彼の作品のないことは(略・引用者)物足りないことであつたと、不満を述べている。<sup>16</sup>この頃、すでにダリの芸術論『Femme visible』等を読み込み、その理論がダリの作品においていかに具体化されているか、展覧会で直にそれを捉えることを楽しみにしていたゆえの不満であろう。

同年、瀧口は、フランスの一部のシュールレアリストのいわゆる「左翼転向」<sup>17</sup>について分析したエッセイ「シュールレアリスムの動向」(『文学』第五冊、厚生閣、一九三三年三月)において、映画『アングルシアの犬』・ダリがシナリオに関つたブニエル作の映画『黄金時代』<sup>18</sup>(一九三〇年)・ダリ作絵画「見えない人間」(一九二九年)などをとりあげて解説し、「ダリにおいては、偏執狂の執拗さをもって、夢というにはあまりにも強烈な実在性を追求している」と、早くもダリの芸術的特徴の核心部分を捉えて述べている。この「偏執狂」的と認識されている、ダリの芸術的特徴については後述する。

さて、三〇年代、瀧口はダリの芸術論およびシナリオの翻訳を次のように行つてゐる。

一九三五年三月、詩雑誌『詩法』において、ダリがシュールレアリスムの様々な実験を分析した上で、それらの実験が物体<sup>オブジェ</sup>の追究へと発展する方向性を示した評論「シュールレアリスムの実験に現はれた対象」、一九三六年六月、美術雑誌『みづゑ』において、ダリ独自の芸術理論である「偏執狂的批判的活動」について詳説した評論「サルウアドル・ダリと非合理性の絵画」、一九三七年一月、美術誌『エコルド東京』において、ラファエル前派の描いた女性に対して「食べられる烈しい恐怖と煩悶」<sup>20</sup>を認め、それを「永遠の女性」像に重ね合わせて、いわゆる「可食的」なるダリ独自の芸術理論を示唆したエッセイ「ラファエル前派に現れた永遠の女性の亡霊のシュールレアリズム」、一九三七年四月、『シナリオ文学全集 第六巻 前衛シナリオ集』(河出書房)において、シナリオ「ババウオ」、一九三七年九月、映画雑誌『新映画』において、ハリウッド映画の俳優ハルポ・マルクスを太陽に、女優グレタ・ガルボを月に例えて分析しているエッセイ「ハリウッドの超現実主義」<sup>21</sup>、一九三八年六月、『みづゑ』において、同名の絵画の解説とともに、この絵画の説明



となる詩が記されているエッセイ「ナルシスの変貌」、一九四〇年七月、美術雑誌『アトリエ』において、「真珠における柔らかな変幻きわまりない光」<sup>21)</sup>を賞賛し、ダリ特有の影像論を展開するとともに、真珠と頭蓋骨の形態の一致を論じたエッセイ「真珠論」(なお、このタイトルは翻訳した瀧口が付けたものであり、原文・資料は瀧口の手元になく、不明となつている)を、瀧口は翻訳している。<sup>22)</sup>

このように見て来ると、三〇年代、瀧口が芸術観において、いかにダリに共感していたかが明確に覗えるであろう。ここで瀧口の「シナリオ研究十人会」での活動と彼のダリ受容を照らし合わせると、「卵のエチュード」創作の動機が浮かび上がって来る。

既述のとおり、一九三六年、「シナリオ研究十人会」が発足したが、瀧口は同年五月、様々なシュールレアリストの実験の紹介・分析を行った評論「超現実造型論」(『みづゑ』)でダリのシナリオ「ババウオ」に初めて言及しており、翌三七年四月にその翻訳を発表している。その翌月(三七年五月)に、同人誌『シナリオ研究』が発刊し、同年七月の『シナリオ研究』(第二冊)で瀧口は「文学シナリオ」に対する抱負を述べたものの(既述)、同年十月、この年の夏に見た映画について綴ったエッセイ「夏の触媒」(『シナリオ研究』第三冊)において、「このひと夏の間、それは私が経験した夏のうちでも最も長く感じられた夏であったが、企図してゐたシネ・ポエムにさへ遂に手をつけずに過ぎってしまった。その間、映画といふものゝ関心さへ何処かへ遠のいてゐたやうである。私はまるで映画に対して煙のやうになり、欠語症に罹つたやうである」<sup>23)</sup>と述べ、シネ・ポエムを書く気が衰えたことを打ち明けている。

実際瀧口のシネ・ポエム「卵のエチュード」は、三八年三月の『シナリオ研究』第四冊に発表されたのだが、「夏の触媒」(三七年十月)が発表されてから、「卵のエチュード」(三八年三月)が書かれるまでの間に、瀧口はダリの絵画「ナルシスの変貌」(一九三六〜三七年)を受容しているのである(瀧口修造「海外前衛美術消息」『みづゑ』、一九三七年一月)。

この絵画「ナルシスの変貌」について、瀧口は、一九三八年六月「サルヴァドル・ダリの形態学」(『みづゑ』)という評論において、ダリの作品の中で「異常な成功」を果たしたものとみなしており、その受容後は、ダリに対しても「その幻想の活発な感情に関してはしばしば偉大な芸術家の靈感にも匹敵する」と、絶賛と言っても良いほどに評価している。

これらの事実を鑑みて、瀧口は、ダリのシナリオ「ババウオ」の翻訳とほぼ同時期に「文学シナリオ」に関心を持ち、「シナリオ研究十人会」の同人となつて、自らシネ・ポエムを創作しようとした。しかし、一時はその気力が衰えたものの、ダリの絵画「ナルシスの変貌」に触発されて、「卵のエチュード」を創作したと見て差し支えあるまい。

したがって、ダリの二つの作品が、瀧口を創作に向かわせたと見えよう。つまり、「ババウオ」における何らかの芸術的な刺激と、「ナルシスの変貌」におけるそれとが、瀧口の創作意欲を奮い起こしたのである。これらのうち、瀧口の創作を促した、より決定的な作品は「ナルシスの変貌」であり、その意味において重要性は高いとみなされよう。

さて、「卵のエチュード」は、話の筋らしい筋はなく、幻想の中で鶏小屋から卵を掴み取って逃走した青年の、卵に対する執着が中心テーマとなつており、この青年の幻想と現実とが視覚的に描かれている。

この作品について、日本文学研究者岩崎美弥子(一九六二)は、一九三〇年代後半における、前衛芸術に対する「多くの政治的締めつけ」に起因する「喪失と閉塞の心理」を読み取つた上で、「画家ダリが展開したフロイト的オブジェ論が反映」しているとみなし、「青年の不安感が伝わる心理的要素が強い作品」であると位置づけている。岩崎の見方によると、「卵のエチュード」は、大戦前夜の重苦しい社会状況における、ある青年の異常な強迫観念の対象を卵に象徴させた上で、それを幻覚的な影像によって描いた作品だということになるろうか。

既に検証したとおり、瀧口がダリの作品から啓発されて「卵のエチュード」を創作したことは間違いないと言える。そうは言っても、フロイト流の精神分析的解釈に従つて、「何の変哲もない卵が、しだいに青年にとつて恐ろしい物体へと変化していく」という、いわば卵に対する恐怖が、この作品の「もつとも重要な部分」であるとは断言できない。な

せならば、瀧口にとって「卵」が何を象徴しているかが、十分に検証されていないからである。さらに、ダリに関して は、彼自身エディプス・コンプレックスや性的コンプレックスを認めており、かつ、作品における異常性が目立つゆえに、フロイト的解釈がなされても納得できる部分があるとはいえ、瀧口自身は「僕はダリのようなパラノイアックな狂人のような世界に住む人間ではない」と述べて、異常性の点においてダリと比較されることを拒む反面、「彼の芸術に興味を持つ十分な理由があると自任している」と主張して、むしろ芸術性におけるダリとの親近感を強調しているからである。

一方、比較文学研究者千葉宣一（一九三〇）<sup>(31)</sup>は、『L'ÉCHANGE SURREALISTE』<sup>(32)</sup>（ボン書店、一九三六年）に掲載された、瀧口の「七つの詩」のなかの「サルウアドル ダリ」という詩を取り上げて、資料に基づき実証的にダリからの影響を分析している。ここでは、瀧口が「シニールレアリスム絵画の世界」と相対した上で、この詩において「詩的追創造を試みて」<sup>(33)</sup>いることおよび、この詩の「方法的モデル」として、ダリのいわゆる「偏執狂的批判的方法」に、千葉は注目している。

そのことと同様に、「卵のエチュード」において、ダリの何を「方法的モデル」として、どのような芸術的「追創造」が試みられているかを検証することが重要だと思われる。したがって、次節以下では、ダリ作シナリオ「ババウオ」と、絵画「ナルシスの変貌」から、瀧口が何を読み取ったかを検証していく。

### 3 ダリからの芸術的啓示（1）——シナリオ「ババウオ」

シナリオ「ババウオ」は、この作品と同名の、主に映画批評を中心としたダリによる著書『ババウオ』（カイエ・リール社、一九三二年）に所収されている。<sup>(34)</sup>

このシナリオは、前半部分と後半部分（エピローグ）の二段構成になっているが、それぞれの部分の筋立てを簡潔に述べたい。

前半では、ホテルの一室で仲間たちと乱痴気騒ぎをしていたババウオという男性が、マチルドという女性から呼び出されて、彼女の居る、ある城へと大急ぎで向かう。その途中で、現実の出来事と幻想とが入り乱れ、急流に押し流される様々なガラクタ物、街路でゆつくりと互いに擦れ違っていく自転車に乗った大勢の男、地下鉄のホームで演奏している大管弦楽団、地下鉄の乗客である郵便集配人の靴から滑り落ちる落とし卵等々、非現実的な影像が描かれている。

ババウオは、何とかマチルドの居る城に辿り着くが、そこでマチルドの母とその友人たちとの狂乱が始まり、ババウオとマチルドは、自動車で逃亡する。ところが、ババウオの運転中、突如マチルドがババウオに襲いかかって、首筋に噛みつき、その弾みで自動車は大樹に衝突して大破し、マチルドは死亡、ババウオは視力を失った。

後半は前半部分の後日譚となっており、視力を回復したババウオの、牧歌的風景と穏やかな生活の中での創作（タブロー）が最初に描かれたものの、やがて再び幻想に入り込み、最後に彼が機関銃で襲撃されて斃れたところで、このシナリオは終わっている。

さて、このシナリオの評価を、批評家・映画監督のアド・キルー（一九二二〜）が、次のように述べている。「ダリは一九三二年に、無価値とはいえないシュルレアリスムのシナリオ『ババウオ』を発表した。この、まぎれもない法王の従僕の、あらゆる奇癖がここには露出しており、サディズム的で露出症的なシーンの堆積から一つの力が発している<sup>(35)</sup>。またキルーは、「映画は、文学や、絵画や、彫刻や、建築に較べて、思考の現実的な働き<sup>(36)</sup>の表現として、はるかに貧弱であり、制約されたものであるにすぎない」という、ダリの映画観に触れた上で、「ダリは『ババウオ』のシナリオによって、自分の反映画理論に反したことをやっている。つまりこのシナリオは、『思考の真の働き』を、ただ一つ、制約を持たぬ方法で表現できる映画の豊かさを否応なく証明している」とみなして、このシナリオを評価している。

ここで言われている、「サディズム的で露出症的」である「奇癖」を持つダリ創作のシナリオ「ババウオ」に対する評価、つまり「思考の真の働き」をあからさまにするというシュールレアリスムの理念が、このシナリオにおいて、ダリの「奇癖」のおかげで効果的に実現されているということと、さらには映画を「思考の真の働き」のダイナミズムを表わす表現手段として、特に優れた媒体であるともみなす捉え方において、クルーの意見は、一般的なダリ解釈およびシュールレアリスム解釈を踏まえた、いわば正論であると思われる。

一方瀧口は、このシナリオに対して、一般的な見解以上のものを読み取っていたようである。「世界で最初にダリに関する単行本」である西洋美術文庫『ダリ』（アトリエ社、一九三九年一月）において、瀧口は次のように述べている。

まだ映画化されていないダリのシナリオ『ババウオ』は、描写がかなり微細にわたっていることと映画のイメージを自由奔放に書いているので、ダリの映画的感觉を充分に想像することができる。このシナリオでは事件の主な背景が古城のある荒廃した地方であることも手伝って、前の二つの映画（『アンダルシアの犬』と『黄金時代』—引用者による）にくらべていつそう孤独な、薄気味わるい雰囲気さえみなぎっている。一種の妖怪映画といえるほど、ファンタスティックな空気がある。— 荒れ果てて、住む人のいない町のキャフェの空家へはいつてゆくと、およそ百あまりの大理石のテーブルの上にただひとつ布巾が丁寧に畳んでおいてあるといった場面などは、ダリの恐怖心をよくあらわしている。さまざまな驚天動地の事件の後に、そのエピソードではブルターニュの美しい牧歌的な光景がソフト・フォーカスで描かれている。しかもこの孤独な静かな世界は驚天動地の事件の背後に影の形に添うように常に存在しているように感じられるのだ。<sup>(36)</sup>

翻訳した瀧口の印象では、「ババウオ」は「一種の妖怪映画」に見えたというのだが、その、言わば不気味さが充満し

ている恐怖の世界と、素朴で叙情的で静かな牧歌的世界とが、同時に存在するものとして捉えられている。相異なる二つの世界の重なり合いにおいて映画の魅力を感じていた、瀧口ならではの見方であると言えようか。

とはいえ、瀧口が「ババウオ」から受け取ったものはこれだけにとどまらなかった。端的に言って、それは色彩に関する問題である。瀧口は、映画の影像の色彩に、非常に重要な問題を見出していたのである。戦後になってから、瀧口は映画における色の効果について述べたエッセイ「色のない写真・色のある写真」(『フォトグラフィ』、一九四九年一月)において、戦前の映画について次のように回想している。

昔見た活動写真で、火事になると、場面全体が突如真赤に着色されたのがあった。そんな映画では、月夜の場面が青く着色されている。それでも結構、スリルを感じ、感傷的な気分につりこまれたわけである。稚拙といえはいるが、人間の官能と幻想を刺激する機微はちゃんとつかんでいたわけである。やはりその頃にイタリア映画などで、ところどころ美しいセピア色調に着色されたのがあったことを憶えている。あれなどは芸術写真の意図でつくられたもので、筋も題も忘れたが、美しい風景など絵はがきのように眼に残っている。(略・引用者)それは自然色を抹殺して瞬間にドラマティックな空気ですべてをつつんでしまうのである。殊に白黒の写真から急に着色写真に移るときのおどろきを、初期の映画は素朴に利用したのであった。<sup>(17)</sup>

「活動写真」は、基本的に白黒フィルムで撮影されているのだが、<sup>(18)</sup>効果的な表現を行う意図や、芸術的な意図をもって、ある部分・シーンのみを着色した映画が、いつまでも瀧口の印象に残っていた。興味深いことは、この引用で「自然色」・「白黒の写真」・「着色写真」という区別がなされていることである。これらの区別は、すでに瀧口の戦前の評論において見られる。その区別は、それぞれどのようなことを言い表しているのだろうか。先に、「自然色」(天然色)と「白黒の

写真」とは、どのように異なっているかを検証する。

瀧口は一九三七年七月、『シナリオ研究』第二冊に「前衛映画の行方」というエッセイを発表しているが、このエッセイで「映画の対物性」という視点から「曾ての前衛映画の功罪」について述べるとともに、シナリオ文学に期待される役割について綴っており、<sup>39</sup>そこで瀧口は「ババウオ」の色彩に言及している。瀧口はこのシナリオにおいて、どのような色彩の効果を見出したのだろうか。

最近私はダリの「ババウオ」を読んで、彼が劇中の或る場面だけ（たとへば運転手が突然アメリカン・インディアン<sup>40</sup>の帽子を被るところから）を天然色にしてゐる手法は、画家らしいやり方であり、通俗な天然色をそのまま、効果的に逆用してゐるのも面白いと思つた。

確かに、瀧口の言うように、シナリオ「ババウオ」には一箇所だけ「この瞬間から映画は天然色になる」と、ダリによつて指定された場面があり、その場面が終わると「ここで天然色の部分は終わる」と指定されている。すなわち、シナリオ「ババウオ」においては、「天然色」によつて描かれている一場面が強調されているのである。それはどのような場面かという点、「ババウオ」の前半部分で、ババウオがマチルドの城へ向かう途中、タクシーに乗り込むのだが、タクシーが原野を横切ったとき、運転手が突然車を止めて外へ出て、インディアン<sup>41</sup>の羽のついた帽子を被り、樅の木の大樹によじ登つて、そこから動こうとしなくなる。一刻も早く城に到着したいババウオは、あらゆる方法を使って運転手から降りて来させようとすると、無駄骨に終わり、ババウオ自らが運転して城へ向かうという場面である。この場面は、運転手の思い掛けない行動と、インディアン<sup>42</sup>の羽帽子という突拍子もない小道具によつて、ババウオが非現実的な世界に入り込んでいることを示しており、そのことが、「通俗な天然色」によつて表現・強調されていると言えよう。



では、なぜ天然色が非現実的な世界を表現することが「逆用」だというのであろうか。瀧口はエッセイ「色のない写真・色のある写真」で次のように説明している。

写真における「レアリズム」の表現はモノクロームの写真の中で発達してきている。「すばらしくリアルだ」という印象は、これまでは黒白に抽象された画面の表現からうけるものである。これに対して、今日アメリカの大衆雑誌の広告などで、料理やケーキの色彩を見て、「まるで本物のようだ」と感心するのは、モノクロームの場合の「写真感」とはかなりちがったものであろう。(略・引用者)ダリのシナリオの例に見るまでもなく、われわれの周囲にモノクローム的な表象が視覚言語として通用しているかぎり、やはり独特の魅力を失わないだろう。<sup>(43)</sup>

つまり、写真や映画の影像において、カラー・フィルムは、白黒フィルムが映画における「レアリズム」の表現の発展を担って来たゆえに、白黒の影像にこそ現実感があるというのである。したがって、「まるで本物のようだ」と感嘆するようなカラー写真には、かえって違和感があるということを示唆していよう。そのような、言わば、映画におけるモノクロームのリアリティーに慣れ親しんでいる身としては、「ババウオ」の天然色場面は、たとえ肉眼で見ている現実世界の色彩を再現していようと、映画においては非現実的な「独特の魅力」があるというのも首肯できよう。さらに瀧口が、

シュルレアリスムの画家サルヴァドール・ダリのシナリオ『ババウオ』(新興シナリオ全集に拙訳がある)の中には、突然画面が色彩を帯びる部分がある。これなどは黒白と色彩とを、超現実的なメカニズムとして対立させたものであった。<sup>(44)</sup>



と述べているように、現実感を表わす白黒の影像と、非現実感を印象付ける天然色の影像の対立が、現実感と非現実感を止揚する「超現実的なメカニズム」として作用するのである。

以上の検証によって、瀧口が「自然色」(天然色)と「白黒の写真」について、どのような考えを持っていたかが明らかになった。では、「着色写真」についてはどうなのだろうか。瀧口は『前衛映画の行方』(『シナリオ研究』第二冊、一九三七年七月)というエッセイにおいて、次のように述べている。

色彩映画は現在のところ、多くは異国情緒や極端にロマンティックなものなどに限られてゐて、名所絵葉書的に誇張した色彩や、ロマンティックな泰西名画の複製のやうな色彩であるが、賦彩技術が一般化され、もつと複雑な心理を表現する映画が作られるやうになれば、当然かうした色彩では物足りなくなるであらう。色彩の上には、現代の前衛絵画が実験してゐる色彩体系が映画に取り入れられる時が来るに相違ない。ルネ・クレエルがかなり以前に、自分ならば、グレイとロオズの二色で統一した色彩映画を作りたいと書いてゐたと思ふが、これも強ち彼流の皮肉だけではなくなる時が来るであらう。(略・引用者)天然色映画から見れば、色彩映画は、厳密に色彩映画であり、絵画映画でさへある。そしてこの映画が、時に長たらしい劇映画と比較にならないほど深い感銘を与へて呉れる。<sup>(46)</sup>

瀧口にとって、白黒フィルムで撮った影像に着色した「色彩映画」は、「複雑な心理を表現する」場合に有効な手法なのであった。ただしそれは、「前衛絵画が実験してゐる色彩体系」が、映画において利用された場合である。その「色彩体系」とは、色と人間の「複雑な心理」との密接な関係性が体系的に秩序づけられたものであり、その点において、色の持つ象徴性を体系化したものだと言えようか。「色彩映画」では色そのものの持つ象徴性を、効果的かつ意識的に利用す

ることができ、その意味において絵画の手法を取り入れていると言え、したがって「絵画映画」と呼ぶことができるのである。瀧口にとつて、このような意識的に彩色を施した「色彩映画」は、ありのままの色を映し出した「天然色映画」や、筋に重点を置いた「長たらしい劇映画」よりも、「深い感銘を与へて呉れる」ものだったのであろう。いずれにしても、色彩に関する瀧口の強い関心がうかがえることは確かである。

もちろん、色そのものの象徴性を強調するだけではなく、着色された物体の象徴性を効果的に表現することも、瀧口の考えの中にあつたことは間違いない。というのも、瀧口は、映画の影像における象徴性について、重要視していたからである。瀧口は、映画『望郷』(一九三七年)において映し出された俳優の顔の影像に、監督の計算を超えた意味合いを見出し、「映画独自の象徴性」<sup>(46)</sup>の確立の必要を示していた。瀧口がこの「映画独自の象徴性」の確立について、いかに熱意をもっていたか、次のエピソードから、より具体的に覗い知ることができる。瀧口がPCLで働いていた時期に、そこで当時美術助手をしていた中古智(一九一二〜一九九四)のエッセイ「瀧口修造とPCL」<sup>(47)</sup>から引用する。

一九三八年か三十九年のこと、当時中古の助手をつとめていた渡辺武という青年がいた。

渡辺は、ある時成城の喫茶店で瀧口および、画家福沢一郎(一八九八〜一九九二)と長い時間話し込んだというのだが、その成城の喫茶店で瀧口が語ったことを、渡辺は中古に伝え、中古はそれを回想している。

渡辺の話によると、瀧口は「生活用具の小道具や建築構図としての階段等が、どんなに重要な役割を果たすかということ、特に画面の深い陰影にうごめく神秘的なイメージを現実の中に引き込む幻想効果の手段として、きわめて有効であることを強調した」という。いわば、スクリーン上に映し出された映画の小道具やセットなどの影像が、「画面の深い陰影にうごめく神秘的なイメージ」と現実の世界とを結びつけて、その「神秘的なイメージ」を観客に訴えて来るといふわけである。そして瀧口は、「階段はヤコブの梯子でもある訳だし、壺はヤクシニの腹を象徴していて、そのイメージの出現がメッセージを伝えて機能を果たすわけだから、カメラマンはデザイナーと協力して、絵作りをすべきだ」<sup>(48)</sup>と話

し、映画における、象徴と影像との関係の重要性について主張したのであった。

渡辺の語った、この成城の喫茶店でのエピソードを裏付けるかのように、中古もPCL在職当時の瀧口を回想し、「象徴の機能や価値を大いに利用すべきだと言う（瀧口の引用者による）主張や、美術家とカメラマンの協力の必要性について」、「撮影所で瀧口さんに会うたび断片的には聞いていた」と述べている。

ここまでの分析により、瀧口はダリのシナリオ「ババウオ」において、白黒の影像の現実感に対する、天然色の影像の非現実性の効果を見出したとみなされる。この白黒と天然色との対立によって、映画における現実世界と非現実世界という、二つの世界を同時に捉えることができるようになる。つまり、それは二つの世界の対立を超越する「超現実的なメカニズム」として働くのである。このことが、ダリに啓発されたことによって深められた、瀧口独自の「映画的な考へ方、見方」であると言える。

さらに、白黒フィルムの一部に着色した影像によって、色彩や物体の象徴性が効果的に強調されることを瀧口は重視しており、そのことが、シネ・ポエム「卵のエチュード」において実験されていると見て差し支えあるまい。

#### 4 ダリからの芸術的啓示（2）—— 絵画「ナルシスの変貌」

一九三〇年代初めには、斬新な作品によってシュールレアリスムの芸術運動に新風を吹き込み、奇抜な行動によって世の中の人々の度肝を抜き、注目を集めたダリであったが、三〇年代半ばになると、芸術的な行き詰まりを見せ始めた。あまりにも技巧に走りすぎたゆえに、ただの視覚遊びとも言える作品が目立つようになっていたのである。とはいえ、ダリ自身がそれに気づき、次なる芸術的方向を模索していたのは確かである。美術史研究者ジャン・ルイ・ガイユマンが、ダリについての評伝で、次のように述べていることから、それがわかる。

こうした技巧上の行きづまりと平行して、外界に対するダリの態度も変化していった。人肉食の幻影を描いた1934年には、混乱や病的なイメージで伝統を破壊しようとしていたが、1937年には健全さをとりもどし再生しようという意欲が見られるようになった。その象徴的な作品が『ナルシスの変身』<sup>(51)</sup>で、これは1929年の『春のはじまり』と同じく、ダリの新たな出発を告げる作品となった。

ダリの絵画「ナルシスの変身」(本稿では「ナルシスの変貌」という名称に統一している)は、誰もが知っているであろう、ギリシア神話の有名な話をモチーフとしている。すなわち、美少年ナルシスは、その類い稀な美貌ゆえに、男女を問わず多くの人々を惹きつけていたが、誰の愛も受け入れなかった。そのような、彼の思いあがった態度に対して、求愛者の一人が、「ナルシスも恋を知り、その恋の相手を彼自身のものでできないように」と、復讐の女神に願いを掛け、女神はそれを聞き入れた。つまり、ナルシスは、泉の水面に映った彼自身の影像に恋焦がれてしまい、その場から離れられず、恋を受け止めてもらえないこともなく、衰弱して命を失った、という神話である。

このダリ作絵画「ナルシスの変貌」に対して、瀧口はどのように評しているのだろうか。前述の瀧口のエッセイ「謎の創造者 サルバドール・ダリ」から引用する。

わたしはダリの偏執狂的と称する方法は、(略・引用者)それ(ダリの絵画「見えない男」―引用者による)よりやや後期のものに、その本領がいつそう完全に発揮されていると考える。一九三八年に発表されたもつとも新しい作品『ナルシスの変貌』は、この原理を並置的に適用して、しかも水面と地面とのマジックな境界によってその効果を助成している。この作品は早春の叙情的な雰囲気すばらしい迫力で描き、水仙の悲劇的神話に厳肅な香気をさえ与えている。そしてこれは画面におけるモンタージュの新しい変貌だともいえる。<sup>(52)</sup>



ダリ作「ナルシスの変貌」、油彩、50.8×78.3 cm、テート・ギャラリー（ロンドン）蔵。

☆なお本稿の写真資料は、岡田隆彦責任編集『アート・ギャラリー 現代世界の美術 (18) ダリ』集英社、第8刷、1992年（図版25、27頁）より複製した。

絵画「ナルシスの変貌」(写真資料参照)では、水面に映った自らの影像を凝視しているナルシス(左画面)が、卵を持った手(右画面)に変化する様が描かれている。変化の前と後の二つの影像を「重ねたり交錯させたりするのでなく、並列させて、つまり、視覚の移動によって感じさせる」方法を用いているのだが、このような構成方法はダリによって初めて試みられたものであり、それまでのモンタージュの方法とは異なる、「画面におけるモンタージュの新しい変貌」だとみなされよう。さらに、ナルシスの影像を映していた水面(左画面)が、地面(右画面)に転じる境界が、明るい色調と暗い色調のはっきりとした境となっており、あたかも劇的なマジックのような影像の変化を印象づけるのに役立つ。そこには、「混乱や病的なイメージで伝統を破壊しよう」という目論みは感じられず、むしろ「早春の叙情的な雰囲気」に「厳粛な香氣」を添えて描くという、画家ダリの力量が感じられるのではないだろうか。いずれにせよ、瀧口がこの絵画に対して感銘を受け、高い評価を与えていたことは確かである。

ここで、瀧口がダリの「偏執狂的と称する方法」につい

て、どのように捉えていたのかを検証したい。なぜならば、「ダリにおいては、偏執狂の執拗さをもって、夢というにはあまりにも強烈な実在性を追求している」(一九三三年)、「サルバドール・ダリの出現とともに、超現実主義の領域にはひとつの未知な新要素、すなわち偏執狂の方法がもたらされた」(一九三六年)などと述べているように、瀧口はそのダリ受容の最も早い時期からこの方法に注目しており、この方法においてダリの芸術的特質を見抜くとともに、強い共感を示していたからである。そこに瀧口のダリ理解の核があることは間違いないであろう。

この「偏執狂的」と称する方法<sup>54</sup>について、瀧口は戦後になってから非常に平明な言葉で説明しているの、それを引用する。次の文章は、一九六四年九月、戦後、日本で初のダリ展のカタログに寄せられたエッセイである。

あらゆる幻覚的な出来事、あらゆる虚像的な存在、あらゆる錯乱的な現象も、ダリの手にかかると灼けつくような具象性を帯びてしまう。有名な「偏執狂的・批判的」な方法というものがそれで、あるとき突然イメージに現われた日常の対象が執念深くまつわりつき、そこからまったく意想外のイメージが同時に派生したりして、しかもそれが長期間にわたって間歇的に現われる。<sup>55</sup>

あるとき、突然、何か具体的で日常的なものが、ふつと脳裏に思い浮かぶ、と言うよりも、ダリの場合は、実際に見えたのかもしれない。そしてその影像が頭から離れなくなり、何度振り払おうとしても、繰り返ししつこく頭に甦ってくる。すると、その影像から、まったく予想しなかった別の影像が派生的に現われる。このような、妄想的な現象ゆえに、「偏執狂的」と言い表わされるのであろう。そして長期間に亘って、このような現象が、いきなり襲って来たり収まったりするるのである。

さらに瀧口は、このような現象を「二重像」という言葉で言い換えている。

たとえば、二重像というのがありますね、これは、あるひとつの影像が、同時にもうひとつの別なものの影像に見えるということで、簡単な例でいえば、天井の木目や節穴が人の顔に見えたりすることがある。(略・引用者による)ダリはそれを具体的に絵の上に表わそうとしたわけですよ。ひとつのものでありながら二つのイメージを表わすという方法は、技術的に困難なことなのですが、ダリはそれをあえていろいろなやり方で試みています。<sup>(57)</sup>

端的に言えば、ダリの「偏執狂的と称する方法」<sup>(58)</sup>「二重像」の方法とは、ある影像と、それから派生した他の影像とが、一つに重なり、二重の影像として現われることを、意識的に創作に取り入れて描くことであるとみなされよう。ところで、ダリと瀧口にとつて、それぞれの「ナルシス」とは、どのようなものだったのだろうか。前述のとおり、ギリシア神話のナルシスは、泉に映った自分自身の影像に恋焦がれる若者であつた。いわば、自分自身に由来している影像を、愛の向かう対象だと思ひ込んでいたのである。

ダリの場合には、次に引用する、「ナルシスの変貌」という詩文から読み取りたい。この文章は、同名の絵画を補足するものとして読むことができる。

この詩文の冒頭では、自分の容姿に陶醉している、文字通りナルシストの若者を、二人の漁夫が揶揄している。

リガト港の第一の漁夫——あの若者が日がな一日、鏡と睨めつこをしてゐるのは、一体如何したわけだらう？

第二の漁夫——お前が知りたけりや教へてやらう、(声を落して) 奴の頭にや球根があるのさ。<sup>(59)</sup>

次に、「第二の漁夫」の口にした言葉の意味が説明される。



カタロオニユ語で《頭の中の球根》といふ言葉は、恰度、精神分析学上の《コンプレックス》の概念と一致するものである。

人の頭に球根があるとすれば、それは聴て花ひらくだらう、ナルシスの花が！<sup>(59)</sup>

ダリの出身地、スペインのフィラゲスの言語であるカタルニア語では、コンプレックス——意識によって抑圧された様々な感情の複合体——のことを、「頭の中の球根」と表現するという。その球根は、人の感情や心理を養分として、大きく育っていくのであろうか。とりわけ、劣等感にも連なる、感情・心理の負の要素を蓄え続けると、それらは頭の中に根を張って、人を苦しめるものとなる。しかし、その球根は、固い塊の状態から解きほぐれて、やがて花を咲かせるといふのである。

では、ダリにとってナルシスの花とは何であるか。この詩文の結末部分で、それが明示されている。

ナルシスよ、おまへはあまりぢつとしてゐるので

誰でも眠つてゐるのかと思ふ。

(略)

しかしおまへ、ナルシスよ

澄み透る青春の香り高い

内気な花の形をしたおまへは

水の花のごとく眠る。

たちまち大いなる神秘が近づき



偉大な変貌が起らうとしてゐる。

ナルシスは動かぬ姿のまゝ

肉食植物の消化の緩慢さをもつて

おのれの影に吸ひこまれて見えなくなつてしまふ。

(略)

この頭が罅び割れするであらう時、

この頭が破裂するであらう時、

この頭こそ花になるであらう

新しきナルシス

ギヤラよ――

わがナルシス。<sup>(60)</sup>

水面に映っている自身の影像に魅入り、あるいはそれに魅入られて、動けなくなつてしまったナルシスの自己陶醉の様を、ダリは「眠る」と言い表わしているのであろう。この、自分で自分を愛するという、閉じられた世界に嵌まり込んだナルシスの、若さゆえの自惚れと内気さは、そのまま、美貌と才能に対する自負と不安を抱いていたダリ本人と重なる。「水の花」を、「水辺の花」と受け取るのなら、まさにこの花はナルシスと同様に、水面にその姿を映して己の姿に見入っているのであろうが、一方「水の中の花」と読むのであれば、水中からナルシスを誘う、彼が実際には手にすることのできないものを示唆し、その神秘性をより印象づけると言えようか。

ナルシスの愛のエネルギーは、自分自身の内側へと向かつており、そのことによつてこの若者は、あたかもブラック・

ホールに引きずり込まれたかのように自分の影像に吸い込まれてしまい、実体を失っていった。肉食植物とは、食虫植物のことであろうか。動物(虫)が植物に捕らえられて消化されることは、動物が養分として植物に取り込まれ、結果的に植物に転じるということでもあろう。いわばこの劇的な変化は、一瞬にして起きるのではなく、「緩慢」に行われると言える。ではいつたい、この変化は、ナルシスにとつて不幸なことなのであろうか。むしろ、「大いなる神秘」・「偉大な変貌」という表現からは、何かしら肯定的で希望ある印象を受けるのではなからうか。それは、自己陶醉の果てに身を滅ぼしてしまった、ギリシア神話のナルシスの悲劇を乗り越える「偉大な変貌」であつたように読める。というのも、この詩文の末尾で誕生した「新しきナルシス」、すなわち頭を破裂させて咲いた新しきナルシスの花が、ダリの妻ガラ(ギヤラ)と同一視されているからである。ナルシスの花は、ダリの愛の向かう対象の象徴であるとみなせようが、それが妻ガラと一致したとき、頭の中に根づいていたダリの凝り固まったコンプレックスがほどこけ、頭を突き破つて、花を咲かせたのではなからうか。

このように、「ナルシスの変貌」という詩文からは、ダリの再生感が読み取れるが、それは、芸術に行き詰まっていたダリの芸術的再生感と言つてもよからう。また、同名の絵画から同様にそれが感じ取られても、決して不思議ではない。一方、瀧口にとつての「ナルシス」は、どのような意味合いがあつたのだろうか。次の詩から読み解きたい。これは、一九四〇年八月詩雑誌『蠟人形』に掲載され、幻想的な影像を断片的に綴つた詩「詩とペン」の冒頭部分である。

言葉 言葉 言葉

鉛のやうに角笛は澄んだ水底にある

動かないナルシス

★

無色無類の太陽がこの地上をつゝむ時

あの水々した果実の瞬間に

私は私にさゝやく

唯ひとつの言葉 私(6)の影

ナルシスが、水面を覗きこんでいるとき、水底には鉛のように重い角笛が沈んでいて、微動だにしない。角笛は、ギリシア神話において、芸術の守護者である太陽神の持ち物であるとされる。また、音楽の神パンが頭に角を生やしていることから、この神との繋がりも深い。どちらにしても、芸術・音楽・詩(言葉)との深い関係が示唆されている。ナルシスは泉のほとりで自分の影像に見入ると同時に、水底から響いてくる音・言葉に聞き入ってもいるのである。このとき、自分自身に由来する影像は、自分が自分にささやく言葉でもあるのであろう。言い換えれば、ナルシスは、「唯ひとつの言葉」でもあり、かつ、唯一の「私の影」でもあるものを欲しているのである。ここに、灌口の内的世界における、言葉と影像との関係が示唆されている。「唯ひとつの言葉」は、それに対応する影像を通して捉えることができるのであろう。逆に、唯一つの影像は、「唯一つの言葉」によって捉えられるとも言える。そのように、灌口において言葉と影像は、緊密に結びついているのである。

その「唯ひとつの言葉」＝唯一の影像は、「無色無類の太陽がこの地上をつゝむ時」にもたらされる。この表現には、芸術における、何かしらの絶対的・超越的存在と、「唯ひとつの」言葉＝影像との関係が示されていると言えよう。言い換えれば、灌口における「ナルシス」は、芸術における何らかの絶対性を、言葉＝影像を通して希求する者であるといなされる。そのような絶対的・超越的存在に包まれ、いわばそれと一体化するのは、「水々した果実の瞬間」であるという。この表現からは、「果実」の新鮮さ、その充溢ぶりが読み取れる一方で、絶対的・超越的存在そのものが「果実」と

して結実・実体化したと受け取ることもできよう。

さらに瀧口は、映画における影像を、ナルシスの神話をたとえにして説明している。すなわち、映画の影像の可能性について言及している「美術とシネマの交流」(『美術手帖 CAHIER D'ART』、一九三五年一月)という評論において、「シネマの魔力の中には、説き難い雑多な謎を蔵してゐることを知るのである。ナルシスの水鏡のやうに、何時の世にも、影像は、神秘的な蠱惑を伴ふのであらう。人間の発見は、(略・引用者)さらに新しい神秘を創造することであるらしいのだ」と述べているのである。

この「水鏡」という表現には、瞬間的に時間を定着する写真とは違う、映画の影像の特徴が示されているようである。というのは、水は風が吹いただけで揺れ動くものであるゆえに、「水鏡」に映った影像は不安定であつて、波紋とともに変化するからである。映画は、一つの影像が刻々と変化していく、その変化そのものを捉えることができるのだから、「水鏡」という表現は、まさに映画の影像を言い表わすのにふさわしいと思われる。一つの影像から他の影像へ刻々と変化していく様を見続け、それに伴つて、影像に喚起されて次々と現れる「神秘」を垣間見続けることによつて、一度影像に魅了された者は、その魅力から離れられまい。いわば映画の影像の魅力は「魔力」にたぶらかされてしまったからである。

## 5 「卵のエチュード」——色彩と影像の実験

本節では、瀧口修造作のシネ・ポエム「卵のエチュード」を、I. 色彩の効果、二重影像、二つの世界の融合に注目して読み、II. 卵の象徴性を考察することによつて、このシネ・ポエムのテーマを探ることにする。

先に「卵のエチュード」について、場面の転換に注目して、それぞれの場面にどのような影像が描かれているかを、

簡潔に示す。本論文の便宜上、各場面に数字を付すが、これは「卵のエチュード」本文にはないものである。

場面①、空、裸の木々の枝、自分の掌をみつめている青年が描かれている。場面②、鶏小屋、卵を掴み取って、田舎の一本道を逃走する青年が描かれる。青年は卵を落として割ってしまう。場面③、荒廃した土地を歩いている青年が、叢の中の無数の卵を拾いながら歩いて行く。場面④、小高い岩山の上で、青年は立ち止まり、卵を拾う。無数の卵を抱えているはずなのに、いつの間にか青年は日まわりの花束を抱いている。場面⑤、海岸の絶壁で、青年は日まわりの花を、一本ずつ海に放り投げる。場面⑥、海岸の崖の下に落ちている、たくさんの卵が描かれる。場面⑦、街の見える部屋の窓から、青年が外を見ている。外には雪が降っている。場面⑧、原野のような土地で、雪が巨大な卵の上に降り積もっている。同じ景色が、春、夏へと移り変わっていく。巨大な卵と、地平線に沈んでいく大きな日が描かれる。場面⑨、青年が窓から日の沈むのを眺めている。皿の上に、一輪の日まわりの花が置かれている。以上の九つの場面が、「卵のエチュード」において見て取れる。

### Ⅰ．色彩の効果・二重影像・二つの世界の融合

以下、「卵のエチュード」の全文を、場面ごとに引用しながら読んでいく。引用はすべて『コレクション・瀧口修造(一)』(みすず書房、一九九三年)の二六七頁～二七〇頁から行う。

#### 〈場面①〉

灰色の空。裸の樹々の枝が、瘦せた骨格を描くのがやつとのことである。だが空を無益に掻きむしつてゐるやうでもある。

手、並べて拵げた両の掌、力なく痩せてゐる十本の指。青年は自分の掌をみつめてゐるのである。それが貧しい肩から見える。

青年の眼は窪んでうつろであるが、まるく、とがってゐる。辛うじて生きてゐる唯一のものだ。

「卵のエチュード」の、まさに冒頭で描かれている無彩色の「灰色の空」は、いわゆるモノクロームのリアリティーを指し示すものであろう。場面①では、印象的な色彩を見出すことができないことから見ても、「灰色の空」は、このシネ・ポエムにおいて、現実の世界を生きている「青年」を強く印象付けている。それと同様に場面⑥で描かれている「灰色の海」も、このシネ・ポエムにおける現実世界を指し示していると見てよからう(後述する)。この冒頭場面では、ある「青年」が「灰色の空」を見上げてゐる姿が示唆されている。「痩せた骨格」を、空を背景にして描くかのような「裸の樹々の枝」は、その形態の類似性を結び目として、「青年」の「力なく痩せて」いる「並べて拵げた両の掌」と、二重影像として描かれている。「空を無益に掻きむしつてゐる」ような「裸の樹々の枝」の影像は、この「青年」の手が、何かを強く求めて、もがいていることを想起させるのではなからうか。彼は貧しくて「力なく痩せてゐる」若者であるが、その眼だけは「辛うじて生きてゐる」。つまり彼は、求めているものを手に入れられずにいる不本意な状況に在るが、まだ完全に希望を棄て切つてはいないのであろう。「まるく、とがってゐる」というその眼には、彼の実直さ・純真さとともに、神経質で苛立つた様子が読み取れようか。いずれにしても、「青年」の若さを印象付けていよう。

〈場面②〉

鶏卵一箇、土の上に白く輝いてゐる。それは鶏小屋の一隅である。牝鶏がけた、ましく逃げ去ると、青年の手がそれを掴んだ。

田舎の一本道を逃走する青年。

遠くの家の裏木戸からは誰も追つて来ない。

青年は走りつゞける。

瞬間、卵は落ちて、路上に割れて終ふ。黄味<sup>ツマ</sup>が流れ出してゐる。

茫然とした青年。それが振りかへりざま彼は再び駆け出す。

幾つもの路を、青年は苦しげに走る。咽喉が引きつるのだ。

青年の咽喉。ほんの瞬間ではあるが、仄かなピンク色の薔薇がかすつて行つたやうである。青年がよろよろ歩いて来ると、同じ薔薇が前よりも多少鮮明に、一つ、二つ、三つ、と断続して、下から上へと空間を上昇してゆく。彼とは関係なしに。しかしそれは青年の行き過ぎた路上をかげらふの縞のやうに消え去つてしまふ。

場面②の冒頭では、「土の上に白く輝いて」いる「鶏卵一箇」が描かれているが、ことさらに白が強調されている点が無彩色の支配している場面①とは異なっている。場面①で空を見上げている姿が示唆されていた「青年」の目線は、「鶏小屋」の「土の上」の卵に注がれている。いわば、見上げる青年が、見下ろす青年に反転したのである。あたかも、水面を覗きこむナルシストと、そのナルシスを見上げるかのように映っている彼の影像とを想起することができるであろう。つまり、現実を生きるナルシストと、彼自身に由来する影像の世界との関係を窺わせるのではなからうか。そうであれば、場面①では現実世界を生きている「青年」であつたが、場面②では、彼の内的世界に関わる影像の世界・幻想の世界が描かれていると見ることができよう。

ともあれ、「青年」は卵を掴み取つて逃走する。夢中で走り続けているうちに、卵は路上に落ちて割れ、黄身が流れ出す。この黄身の黄色によって、黄身という影像そのものが強調されており、その、どろりとした質感に伴つて、不気味

さ・不安さがより強く印象に残るのではなからうか。彼は再びその場から逃げるように駆け出して行き、喘ぎながら走り続ける。ここで「青年の咽喉」と「仄かなピンク色の薔薇」とが、それらの色彩の類似を媒介にした二重影像として描かれている。「咽喉」が、声や言葉に関係していることは容易に類推できるが、それが「ピンク色」と結びついているのは、「青年」の若々しさや、肉体的な健康さを強調していることと見ることが出来る。「薔薇」は、その美しさを印象付けるとともに、あるいは美などのような、何か芸術において希求されるものを示すのかもしれない。若い「青年」の息や声が、美しい「ピンク色の薔薇」となって、水中を上昇しては消えていく泡でもあるかのように、「下から上へと空間を上昇してゆく」。

〈場面③〉

やがて青年は、荒廃した土地を歩いてゐる。路は狭くなり、雑草は無愛想に所々生え繁つてゐる。

青年はぎよつとして立ちどまる。

足元の叢の中に卵が白く光つてゐる。彼は恐怖に襲はれて、思はず眼を蔽ふ。それから再び確かめるやうに見つめる。

やはり白い卵である。彼はそつと拾い上げて握る。そして機械的に歩き始める青年の後姿。

岩だらけの不毛の荒地。岩陰にまた白い卵。それを拾つて行く青年の後姿。

路の曲り角に卵。

岩のてつぺんに卵。

卵。

卵。



かうして青年の後姿は、しだいに小さくなるまで、殆んど機械的に卵を拾ひながら、歩いてゆくのである。

(三二)

場面③では、「荒廃した土地」を、取り憑かれたように「白い卵」を拾い集めながら歩いて行く「青年」が描かれているが、「卵」に関する分析は、このシネ・ポエムの重要なテーマに関わることでもあるので、本稿「II. 卵の象徴性」において行う。

〈場面④〉

つひに青年は小高い岩山の上に出た。彼はそこでも卵を見出して、立ち停つたやうである。

青年の後姿は屈んで、確かに白い卵を拾ひ上げた。

しかし、卵を無数に抱いてゐる筈の青年の半身は、眼の覚めるやうな日まわりの花束を抱いてゐる。それは眼に沁みるやうに強烈な花。

青年は放心したやうにそれを見つめてゐる。

「岩だらけの不毛の荒地」に落ちてゐる無数の卵を拾い集めて、「青年」は「小高い岩山の上」に辿り着いた。ところが、彼の抱いているはずの無数の卵は、「眼の覚めるやうな日まわりの花束」に変化してゐた。ここでは、ひまわりの花の色彩(黄色)が強調されている。この黄色からは、夏に咲く花、ひまわりの力強い生命力が読み取れるであろう。一方、場面②において黄色は、卵の黄身の不気味さや不安を表わすために強調された色彩でもあった。実際にフィルムに彩色する場合、黄身の色とひまわりの花の色は色調が異なるのであろうが、このシネ・ポエムにおいては、黄色の両義的意味合いを示唆していると読むこともできよう。さて、言うまでもなく、ひまわりは象徴的な意味合いにおいて、太

陽との関係性が強いが、そのことと相まって、何故卵がひまわりの花に転じたか、ということが、このシネ・ポエムのテーマを考える上で非常に重要であり、「Ⅱ. 卵の象徴性」で考察する。

〈場面⑤〉

すると急に海鳴りの音、いや、波の碎ける音が聞こえだす。青年の立つてゐるのは海岸の絶壁である。

彼は日まわりの花を一本一本擲り投げる。急速度に、くるくる海面へ向つて落ちてゆく花。

青年の眼はそれらを追ふやうに見つめる。

岩角にとまる花もある――

岩角にぐしやつとぶれた卵。

「青年」は、ひまわりの花束を抱いて「海岸の絶壁」に立つており、崖下の海に花を一本一本放り投げている。太陽との強い関係性を踏まえれば、落ちていくひまわりの花は、落陽を想起させよう。一方、場面②において、上下が反転した世界が描かれ始めたと見るならば、海に落ちていく太陽は、同時に空に昇っていく太陽でもあると見なせようか。それと同様に、場面②で描かれた「下から上へと空間を上昇してゆく」「ピンク色の薔薇」もまた、上下の反転した幻想の世界に、「青年」が入り込んでいることの指標として捉えることができる。ここで崖下に落とされたひまわりの花は、「岩角」で割れた卵殻から流れ出た卵黄に変化しているが、これは、色彩を媒介にした影像の変化と見ることができ、そこに二重影像が見出せよう。

〈場面⑥〉

しかしその辺りよく視ると、其処にも、此処にも、岩陰に白く、つぶらな卵がある。それは急にちらほら咲き出した花のやうだ。

飛沫に洗はれた岩の皺から現はれる卵もある。

それらの卵は(気のせいかな?) しないで鶏卵よりは大きい感じがする。(いや気のせいではない) 或る卵は随分大きいのだ。

その上、その一つはみつめると、びくびく動き出すようでもある。脈動のやうに。

波。岩。時折、鷗のよぎつてゆく蒼茫とした灰色の海。

そして再び大きな卵——それが画面一杯の大きさになる。

場面⑤で崖下に投げられた卵には、つぶれずに残ったものがいくつもあつた。その中の一つは、巨大化して、そこから何かが生まれ出ようとしているかのように、「脈動」を始めた。ここで無彩色の「灰色の海」が描かれているが、それは場面①の「灰色の空」と対応しているものであり、この「灰色の海」以下の場面で再び「青年」の現実世界が描かれる指標となつていよう。場面①の、空を見上げる現実世界の「青年」と、場面⑥の、崖の上から海を見下ろす幻想世界の「青年」との対応を見出すこともできる。この、現実世界と幻想世界の、「青年」における一致において、瀧口の言う「超現実的なメカニズム」が作用していると見なすことができる。

このシネ・ポエムにおける現実世界と幻想世界との融合について、ダリの絵画「ナルシスの変貌」に対する瀧口の以下の評を、そのまま当て嵌めてもいいと思えるほどである。すなわち、瀧口はこの絵画について「まったく異なつた雰囲気の二つの次元が、色彩の変化と明暗のマジックによつて、巧みにひとつの空気に融け合っている」と述べているが、

彼自身が「卵のエチュード」において、相異なる二つの世界を、色彩と、明暗という色調の違いを効果的に利用して描いているのではなからうか。絵画「ナルシスの変貌」における、いわゆる「色彩の変化と明暗のマジック」について、ダリの評伝の著者であるエリック・シェーンズは、「人体の暖色（絵画の左側―引用者による）と手の寒色（絵画の右側―引用者による）は、見る者がふたつの形態を相互補完的にみようとすると感覚にはたらかかけ<sup>64</sup>」ると述べている。つまり、泉の水面を覗き込んでいるナルシス（左側）が、卵の殻を突き破って咲いている水仙と、その卵を持つ手に変化している様（右側）が、暖色と寒色とに描き分けられており、そのことによつて、いわばこの絵を見る者に対して、二つの異なる世界を「相互補完的に」捉えるように働きかけている、ということであろう。

いずれにしても、瀧口は「卵のエチュード」において、ダリから受け取った方法を重視して、現実世界と幻想世界とが止揚された、いわば超現実の世界を描こうとしたことは、間違いないと思われる。

〈場面⑦〉

静かに、遠ざかると、それは皿の上の卵である。画面ゆたかに描いた清潔な静物画のやうに。

街の見える部屋の窓、青年は立つて外を眺めてゐる。

窓の外を雪がひ、と降つてゐる。

ここでは、前の場面で描かれた「画面一杯の大きさに」まで巨大化した卵が、「皿の上の卵」に転じている。つまり、実際の映画の画面に映し出された卵の影像を想定しているのである。「大きな卵」が、カメラ・ワークでクローズ・アップされ、スクリーン一杯に映し出されるが、すぐにカメラは卵から遠ざかっていく。すると、「大きな卵」は、室内の皿の上に置かれた卵になっている、ということであろう。「青年」は、場面①で描かれた、現実世界を生きる者に戻ったよ

うである。彼の部屋の窓から、しきりに雪が降っている外の景色を眺めているのである。

〈場面⑧〉

何処か原野のやうな土地、雪は小止みなく降つてゐる。

巨大な卵の上に、雪が降りつもつてゐる。

やがて同じ景色は、しづかに春となる。鳥のさへ澄んで聞こえる頃、  
やがて日光のざらざらした夏となる。蝶が飛んでゐる。

巨大な卵が一つ、奇怪な大理石像のやうに横はつてゐる。

地平線、大きな日が沈むところである。

前の場面で、しきりに降る雪を見ていた「青年」は、瀧口自身の最初の映画体験と同じように、雪の降るのを見ているうちに、場面⑧で再び幻想の世界に引き込まれてしまったのだろうか。彼は「原野のやうな土地」に置かれた「巨大な卵」の上に、雪が降り積もっていくのを見ている。その雪の白さの他に、春の景色・蝶の姿・地平線に沈んでいく太陽などの影像に、言葉の形で顕在化していかないにせよ、様々な色彩を見出すことができよう。その点において、この場面に、「天然色」の非現実感を認めることもできようか。この場面では、「巨大な卵」と地平線に沈む「大きな日」とが、二重影像として描かれていると見ることができ、そうであれば、この二つのものは、何故結びつけられているのだろうか。少なくとも、色彩や形態の類似性といったものだけが理由ではあるまい。それに関しては後述する。

〈場面⑨〉

窓、青年は同じ日の沈むのを眺めてゐる。同じ窓、同じ姿。  
空らの皿の上に一輪の日まわりの花。

終。

「青年」は、「同じ窓」から「同じ姿」で、「同じ日」の沈むのを眺めている。場面①で空を見上げていた青年、場面⑦で窓から雪の降る外を見ていた青年、そして場面⑨の青年が、同じ時間・空間を呼吸していた同一の「青年」であったことが示されている。言い換えれば、「卵のエチュード」全体の構成が、最後の場面で明示されている。つまり、このシネ・ポエムでは、部屋の窓から外を眺めている現実世界の一人の「青年」の姿と、彼が外を眺めている間の幻想とが描かれていたことが明かされたのである。最後に描かれた「空らの皿の上」の「一輪の日まわりの花」は、場面⑦の「皿の上の卵」が転じたものであろう。やはりここでも、卵からひまわりの花(太陽)への変化が見出せる。あるいは、「青年」の現実世界に、幻想世界のひまわりの花が混入して、二つの世界の融合した、超現実の世界が開かれたと見ることもできよう。いずれにせよ、この影像が「卵のエチュード」という作品を締め括るものである以上、そこに重要な意味合いを読み取らざるを得ないであろう。

II. 卵の象徴性

以上、瀧口がダリから受け取った方法が、いかに「卵のエチュード」に取り入れられ、そこにどのような影像が描かれているかを見て来た。しかしながら、瀧口は、ただダリから芸術的啓示を受けて、その方法を創作において試みただ

けではあるまい。ダリの絵画・詩文「ナルシスの変貌」では、ダリの芸術的再生感が重要なテーマとなっていた。もちろん、この詩文の翻訳者である瀧口がそれを読み取っていたことは間違いない。では、「卵のエチュード」において、テーマの上で、ダリを乗り越える試みを見出すことができるのであろうか。

最後に、「卵のエチュード」のテーマを分析することにおいて、最も重要だと思われる点、つまり、瀧口における卵の象徴性について検証したい。

本稿第二節で述べたように、岩崎美弥子は「卵のエチュード」における「卵」を、創作時の時代・社会状況を重視して、「喪失と閉塞の心理」を象徴するものとみなしていた。確かに、このシネ・ポエムが発表された一九三八年は、国家総動員法が制定され、国民生活全般に亘って統制が強化された折であり、激化する戦争に向けて、国民全体が息詰まるような雰囲気に含まれていたことは推測できる。とは言っても、その時期に創作された詩において、すべての詩的象徴が時代的閉塞感を表わすとは限るまい。重要なことは、時代性や社会的状況を超えたところにもなお、瀧口特有の「卵」の象徴性が見出せるかどうかではあるまいか。

それでは、実際瀧口は、「卵」について、どのような考えを持っていたのだろうか、文字通り卵に関する考えを綴った「卵ある記」（『婦人画報』、一九四〇年七月）というエッセイから引用するが、ここでは芸術における三つの「卵」の意味合いが述べられている。

ブランキージュジ<sup>(66)</sup>といふ彫刻家は、大理石で卵をつくりの彫刻を作り、「世界の始め」といふ題をつけた。卵の美学が、単純明快を讃へる現代彫刻のモデルになったのは自然である<sup>(67)</sup>。

一つ目の「卵」は、大理石の彫刻の卵であり、その形態や色彩、あるいは質感が「単純明快を讃へる現代彫刻」の美

学を体现しているというのであろう。この大理石の卵は、「世界の始め」を表わすものであるが、同じ文章で「プラトンの彫塑的な卵」とも表現されており、何らかの、世界自体を表わすアイデアが形を取ったものであることが示唆されている。この意味において、哲学的な卵でもある。また、二つ目の卵は、

しかしこゝに一人の反逆児が出て来て、このプラトンの、彫塑的な卵を、まるで料理でもするやうに無造作に割つてみたのである。ヌルツとした澄明な白味（ユヅ）の中に浮んだ黄味（マ）は、私達をどきつとさせ。画家ダリはいはゆる落し卵を好んで描く（68）。これは卵の外側のしんとした古典的な彫塑性の中で忘れられてゐた現代性の不安そのものだと  
 と言へよう（69）。

と述べられているように、それはダリの「落し卵」である。無防備に殻から流れ出た黄身の、視覚や触感から感じられる不気味さや不快感は、露わに投げ出された生命（黄身）の不安定さと相まつて、「現代性の不安そのもの」を表わすと言えようか。それは人が普段意識していない不安であるゆえに、その露わな姿で「私達をどきつとさせ」、眼を開かせてくれるものであろう。この「落し卵」は、大理石の卵という「外側のしんとした古典的な彫塑性」を感じさせる、いわばアイデアの体现であるものの、対極にあるのではなからうか。そして、三つ目の卵は、

フィンランドの伝説に卵の黄味から太陽が生まれ、白味から月がうまれたといふ宇宙創造説がある。印度のウエーダにも、創造主ブラーマがまづ卵を作り、その中から天地が生まれたといふことがある。たゞこの卵は黄金色に輝いてゐたのである（70）。



とあるように、「黄金色に輝いて」いる卵で、宇宙・天地の創造に関わるものであり、「黄味」<sup>11</sup>「太陽」、「白味」<sup>12</sup>「月」という関連性が述べられている。この卵は、「世界の始まり」、つまり世界の起源を体現している一つ目の卵と似ているようであるが、大理石の卵があくまでもイデアという観念を具現化したものであって、その点において静的なものを感じさせるとともに純粋性の強調が読み取れるのに対して、世界の「創造」もしくは創造性そのものを表わす三つ目の卵は、より動机的かつ生命力に溢れたものを感じさせ、その意味において、芸術の創造原理そのものを示唆しているのではなからうか。

以上の考察によって、瀧口は、イデアの体現としての静的かつ純粋な「大理石の彫刻の卵」、「現代性の不安そのもの」を驚愕とともに指し示す「落し卵」、創造性あるいは創造原理に関わり動机的かつ生命力を感じさせる「黄金色に輝いて」いる卵——「太陽」と関連性がある——という、芸術における三つの卵の意味合い(象徴性)を見出していたことが明らかになった。

さて、「卵のエチュード」に描かれている卵には、芸術におけるどのような象徴性が託されているのであろうか。

鶏小屋に生まれたての卵が「白く輝いている」(場面②)。白く輝く卵は、色彩の純粋性や形態の単純性とともに、瀧口にとつて「外側のしんとした古典的な彫塑性」を感じさせるものであって、何らかのイデアの体現を象徴しているのであろう。その卵に、「青年」とつての重要性を直観したからなのか、彼はそれを掴み取って逃走せずにはいられなかった。しかし、逃走中、卵は路上に落ちて割れてしまい、黄身が流れ出す。突然の出来事に衝撃を受けて、青年は判断力・思考力を失ったかのように、その場で「茫然と」する。それは白く輝く卵の純粋性とは全く異質な、不気味さ・不快感、あるいは、いわばダリ的な「現代性の不安そのもの」といったものを、驚愕とともに青年に感じさせた。

ところが、割れたはずの卵が、またもや青年の眼の前に現われる(場面③)。叢の中に、白く輝く卵が置かれているのである。青年は、それが再び割れて、あの不気味な黄身が再び流れ出すことを想起したのか、恐怖に襲われる。確かめ

るように見つめなおすと、やはりそこには、白い卵が在った。青年にとつて、それは非常に大切なものなのであろう、そつと割れないように拾い上げる。荒地に無数の白い卵が落ちていますが、青年は取り憑かれたかのように、機械的にそれらを拾い集める。拾わずにはいられないのである。ここでは白く輝く卵に対する、青年の強い執着心を感じざるを得ないであらう。

しかし、無数の卵をかき抱いているはずの青年なのに、いつの間にか、彼は眼の覚めるような鮮烈な色彩(黄色)のひまわりの花束を抱いていた(場面④)。その美しさに心を奪われたのか、それとも、黄身の指し示す恐怖から解放されたのか、青年は「放心したように」その花束を見つめる。いずれにせよ、白く輝く卵に象徴される、観念的・純粹な何かを求めていた青年であったが、ここでは、ひまわりの鮮烈さに魅了されたのである。ひまわりは、太陽との関係性が強いことと、また、その色彩から、創造性に関わる「黄金色に輝く卵と関連がある。ところが反面、その色彩は黄身を想起させるものでもある。つまり、白く輝く卵は、一足飛びにひまわりの花に変化したのではなく、その変化の間に、潜在的に存在している黄身を経ているとみなすこともできよう。そうであれば、ひまわりの花には、白く輝く卵が象徴するものと、「落し卵」が象徴するものとの双方を、何らかの形で超越したものが託されていると見てもよいであらう。

青年は抱いているひまわりの花を、一本ずつ崖下の海へ放り投げる(場面⑤)。青年はそれらを追うように見つめているが、岩の角に「ぐしやつとつぶれた卵」を認める。しかし、再び恐怖と不安が甦って来るのではなく、青年は岩陰の其処ここに、ひまわりの花が変化した「白く、つぶらな卵」を見出した(場面⑥)。おそらく青年は、白い卵がひまわりの花に変化したのを見たとき(場面④)に、すでにあの恐怖を克服していたのであろう。この「白く、つぶらな卵」の一つは、生命を胚胎しているかのように脈動し、巨大化するが、次の場面⑦では青年の部屋の中に置かれた「皿の上の卵」に転じた。青年は部屋の窓から、しきりに降る白い雪を見ているが、いつの間にか景色が原野に変わり、そこで巨

大な卵の上に雪が降り積もっている(場面⑧)。季節は冬から春、夏へと移っていったが、そこには巨大な卵が大理石像のように横たわっている。時間の推移にも変化しない、観念の永遠性が読み取れようか。ここでこの大理石像のような巨大な卵とともに、地平線に沈んでいく太陽が描かれており、永遠的・観念的なものと創造的なもの(創造原理)との一体化を示唆しているとみなせよう。場面⑨では、青年が場面⑦と同じ窓から、場面⑧と同じ落日を眺めている。しかし、場面⑦で描かれていた「皿の上の卵」が、ひまわりの花に転じていたところで、このシネ・ポエムは完結している。簡潔に言えば、「卵のエチュード」には、白く輝く卵が割れて流れ出た黄身に転じ、黄身がひまわりの花に転じ、ひまわりの花が太陽に転じるといふ影像の変化が描かれており、最後には白い卵と太陽との同化が描かれていることが見て取れる。そこに、観念的な美を体現しようとする美意識と、恐怖・不安を描こうとするダリ的美意識との対立を乗り越えたところに生まれた、創造性の重視という、瀧口の芸術観を読み取ることができるのである。それを「卵のエチュード」の登場人物に則して言えば、「青年」は内的葛藤の果てに芸術的再生感に辿り着いたとみなせようか。なかでも、永遠的・観念的なものと創造性(創造原理)の一体化——それは、イデアという哲学的な観念に限らず、何らかの芸術的絶対性を、創造の原理によって掬い取ろうとすることであろう——を象徴しているとみなされる、卵と太陽との同化は、瀧口にとって非常に重要な影像であると思われる。なぜならば、「卵のエチュード」が書かれた同じ年に、まさに「卵の中に忍び込む太陽」(瀧口修造「卵形の室内」、『三田文学』、一九三八年七月)の影像が描かれているからである。以下、この、卵と太陽の、象徴性の上での一致について、考察を深めていきたい。

瀧口にとって太陽はどのような意味合いがあるのだろうか。それは次の詩の一節から読み取ることができる。

氷花のやうに

太陽に捕へられた僕

僕はまだ眠つてはいない

動けないだけのことだ

(略)

太陽よ 僕を小さなプロメテのやうにいつまでも縛つて置いてくれ

僕はこの金縛りの一瞬間を愛する<sup>(2)</sup>

一九四〇年六月、写真誌『フォトタイムス』に掲載された、「ハーバート・リスト作『魚』に寄せて」という詩の一節である。この詩は、芸術家ハーバート・リストによる写真から発想を与えられたものである。

「プロメテ」は、ギリシア神話で、ゼウスというオリンポスの絶対的存在によつて支配されている火を盗み、それを人間に与えたことによつてゼウスの怒りを買ひ、大鷲によつて五臓六腑を永遠に啄まれ、苦しみ続けるといふ罰を受けた。人間はこの火によつて、他の動物とは違う能力(道具)を手に入れ、文化を創造し始めた。いわば、この「プロメテ」の神話は、人間的・文化的な創造の、永遠の苦しみを示唆していると言えよう。

一方、ここに挙げた瀧口の詩における「太陽に捕へられた僕」には、少なくとも「僕」の二通りの願望が読み取れる。ひとつは、「氷花」、つまり水に入れられてそのまま凍らされ、咲いたまま(あるいは蕾のまま)で氷に閉じ込められた花のように、永遠に美しさを留めたいという望みであり、もうひとつは、「太陽」そのものに縛られて、いつまでも「太陽」と共に在りたいという望みである。前者は、時間の移ろいによつて左右されない、永遠性に連なる美を留め置きたいという願望であり、それに対して後者は、「太陽」という、ある意味での絶対的存在に、いつまでも取り憑かれていたという願望である。これらは、芸術家の、創造の動機に関わることもあろう。

この詩の「僕」は、「太陽」に捕らえられて身動きが取れなくなつても、眠ることを欲していない。いつまでも眠りに落

ちないままで、捕らえられた状態を享受していたのであろう。身動きはできないが半ば意識があるような、半睡半覚の状態は、まさしく「金縛り」の状態であると言えようか。そこに、「プロメテ」の苦しみを、意識的に味わっていたという願望が読み取れるかもしれない。つまりこの詩の「僕」は、まさに芸術家の苦しみと、それに伴う恍惚感を味わっているのではなからうか。ところが、「太陽に捕へられ」という、「僕」にとつての幸運は、「一瞬間」しか訪れないという。そこに、芸術において永遠性や絶対性を垣間見ることの難しさが読み取れよう。

このように、この詩における「太陽」は、芸術における永遠性・絶対性に連なる存在であり、かつ、「僕」にいつまでも創造の苦しみと、それに伴う喜びを味わわせる存在であることが読み取れる。したがって、瀧口は、彼が希求しているものであり、加えて、彼を創造に向かわせる原理であるところのものを、「太陽」に象徴させていると見ることができ

る。では、瀧口が描いた「卵の中に忍び込む太陽」の影像に、永遠的・観念的なものと創造性(創造原理)の一体化というものの以上の何かを読み取れるだろうか。

文芸評論家・小説家である洪澤龍彦(一九二八〜一九八七)は、「卵型の夢 瀧口修造私論」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、むしろ先天的に持つ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。<sup>(14)</sup>

洪澤によると、瀧口の詩における「卵のイメージ」は、「復活と未来生活のシンボル」といったものである以上に、「天使や愛を知った女人のみの近づきうる、一個のユートピアに似た、不可能の夢をぎっしり抱懐した物質」であるという。<sup>(15)</sup>

瀧口の詩における「卵のイメージ」が、「天使や愛を知った女人のみの近づきうる」ものであるかどうかについて、ここでは問わないことにして、それが「一個のユートピアに似た、不可能の夢をぎっしり抱懐した物質」であり、「(瀧口

の「引用者による」窮極の憧憬の対象は、つねに卵形に像をむすび、卵形に凝固する<sup>76</sup>」ということを捉えている点において、渋澤の見解は示唆に富んでいることは間違いない。なぜなら、瀧口の希求しているものが、「卵のイメージ」という形をとって現われていることを言い当てており、さらに瀧口と芸術的理想郷との関係を掴み持っているからである。すなわち、「卵」は、瀧口の「究極の憧憬の対象」である芸術的理想郷を夢見させてくれる。しかし、そのような理想郷は、実際どこにもない。つまり、究極的にそれを希求しつつも、一方でどこにもない場所でもある芸術的理想郷を垣間見させるという意味で、「卵」は「不可能の夢をぎっしり抱懐した物質」なのであろう。さらに、「不可能の夢の精錬される坩堝、それこそ卵であり、ここにおいて、卵は瀧口氏の存在そのものの形と一致する<sup>77</sup>」という渋澤の言葉から、瀧口の希求する「卵」は、「不可能の夢の精錬される」場所である、彼自身の内的世界に由来し、その意味において彼という存在そのものであることが捕捉されているのが読み取れる。そうであれば、瀧口の描いたナルシスにおいて、彼という存在でもある「究極の憧憬の対象」を希求する瀧口自身を見出すこともできよう。

以上の考察のとおり、瀧口にとつての「卵」は、「太陽」と同様に、彼の「究極の憧憬の対象」であつて、かつ、彼という存在自体でもあるとみなすことができる。言い換えれば、それは、内的世界であると同時に、外的かつ具体的対象の世界でもある、彼の世界全体(全宇宙)のことではなからうか。それゆえ、「卵」と「太陽」の同化は、彼の全宇宙と、芸術的絶対性および創造原理との緊密な関係性を表わしていると思われる。また、「卵の中に忍び込む太陽」という影像には、やがて「卵」から生まれ出るために、「太陽」自身が「卵」の中に入り込み、受胎(受精)を行ない、その意味において「卵」をも変容させているかのような意味合いを捉えることができるまいか。「太陽」という創造原理が、「卵」という宇宙を変容させ、その中から新たな宇宙として自ら生まれ出るのではあるまいか。

それでは、瀧口の創造原理とは何であろうか。それは、彼が「一番影響をうけて」いたとされる、英国の詩人・画家ウィリアム・ブレイク(一七五七―一八二七)の「一粒の砂にも世界を、一輪の野の花にも天国を見<sup>78</sup>」という詩句によつ

て窺い知ることが出来る。すなわち、一粒の砂と世界全体を結びつける力は、想像力イマジネーションに他なるまい。自身で描いたナルシスのように、唯一つの言葉・唯一つの影像と、それに喚起された想像力の働きによって、瀧口は彼の全宇宙を捕捉したかったのである。

## 結 び

本稿における考察によって、瀧口はダリの芸術論・作品から受け取った芸術的方法を、シネ・ポエム「卵のエチュード」において具体化し、それによって現実世界と幻想世界の融合した、いわば超現実の世界を描こうとしていたことが明らかとなった。また、ダリの絵画・詩文「ナルシスの変貌」において読み取れた芸術的再生感は、「卵のエチュード」にも託されていると見ることができた。しかしながら、「卵のエチュード」の「青年」の辿った幻想の旅は、ダリ的な美意識を超越するための過程でもあった。瀧口はそこに、自身の芸術観を反映させたのである。

このようにして、瀧口がダリの美意識を超越したのは、影像に対して独特の考え方があったからであろう。ダリにとって影像は、その卓越した絵画的技巧や発想の新奇さを示す手段であった側面もあるが、一方瀧口にとっての影像は、芸術における永遠性・絶対性、もしくは彼の全宇宙を垣間見せてくれるものだったのである。瀧口にとって、究極的に希求する対象であり、かつ、創造原理を象徴している太陽の姿を、直接見ることはできない。それゆえに、瀧口の求める太陽の姿は、何かを媒介して見出すか、何かに映し出すか、その痕跡を探し出すかしなければ、捉えることができないであろう。そのような、太陽と瀧口を媒介してくれるものが、彼にとっての影像だったのである。

筆者の今後の研究課題として、瀧口と影像との関係性を、より詳細に分析すること、および、スペインの画家ジョアン・ミロ（一八九三〜一九八三）——ダリと同じく、瀧口が評伝と解説を書き、世界で最初に単行本の形で出版した——



と瀧口との交流から生まれた作品の分析・解釈を挙げておきたい。

注

- (1) 瀧口修造「超現実主義と私の詩的体験」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一)』みすず書房、一九九一年(三九三頁)。
- (2) 『北斎』という映画は「美術映画研究会のグループによって企画されたもの」であり、「いろいろの立場でこの映画の計画に加わった人たちは、瀧口に加えて「宮島義勇、末松正樹、手塚益雄、平川透徹、長谷川三郎、村治夫」だった(瀧口修造「挫折した『北斎』と完成した『北斎』」美術映画製作の諸問題」『コレクション・瀧口修造(一六)』、三二六頁)。ところが、一九五一年のうちに「シナリオ、撮影台本を書き、翌年ほとんど撮影を終えるが、資金難のため中断挫折」(瀧口修造「自筆年譜」『本の手帳』第八三号、昭森社、一九六九年、一五六頁)してしまったのだ。瀧口たちが撮影したフィルムは、別のプロダクションに引き渡され、一九五五年に勅使河原宏監督で制作編集しなおされた。
- (3) 瀧口修造「私の映画体験」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一六)』みすず書房、一九九一年(二七二頁)。
- (4) 同書(一七三頁)。
- (5) 村木馨「文学シナリオの独立」『麵麴』、一九三七年二月(六一頁)。
- (6) シナリオ研究十人会は、会員として飯田心美、井原彦六、堀場正夫、大黒東洋士、浅野晃、沢村勉、北川冬彦、滋野辰彦、杉本峻一、そして瀧口修造が参加しており、会友として萩原朔太郎、神原泰、辻久一、清水光が名を連ねている。
- (7) 一九三七年九月の『麵麴』に掲載された、一九三七年七月発行の『シナリオ研究』第二冊夏の号広告文より引用。
- (8) 瀧口修造「同人語」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(二二)』みすず書房、一九九三年(二〇九頁)。
- (9) 同書(一〇八頁)。
- (10) 岩崎美弥子「卵のエチュード」『瀧口修造 沈黙する球体』水声社、一九九八年(二一一頁)。



- (11) 瀧口修造「異邦人」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(九)』みずず書房、一九九二年(二六三頁)。
- (12) 瀧口修造「SALVADOR DALI」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一一)』みずず書房、一九九一年(五二三頁)。
- (13) 前掲書、瀧口修造「Le Surrealisme et……」『コレクション・瀧口修造(一一)』(二七二頁)。
- (14) 「巴里・東京新興美術展覧会」は、一九三二年一月六日から二月二〇日にかけて上野公園内の東京府美術館で開催され、その後大阪、京都、名古屋、金沢、福岡、熊本、大連での展示を経て、一九三三年二月一五日から二月二一日まで福岡日日新聞社講堂で催された。この展覧会の目録によると、このとき出品されたのは「純正派(ピュリスト)及新造型派(ネオ・プラスチック)」、「立体派(キュビスト)」、「新自然派(ネオ・ナチュラリスト)」、「超現実派(シュール・レアリスト)」、「新野獣派(ヌーボー・フォビスト)」、「音楽派(ミュージカリスト)」、「写実派(レアリスト)」及び「東京出品作」である斎藤五百枝と峰岸義一の商品である。
- (15) 瀧口修造「シュールレアリスム十年の記」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造(一二)』みずず書房、一九九五年(三五五頁)。
- (16) 瀧口修造「フランス新興美術展を見る 主として超現実主義の作品について」大岡信他監修『コレクション・瀧口修造 別巻』みずず書房、一九九八年(三頁)。
- (17) 前掲書、瀧口修造「シュールレアリスムの動向」『コレクション・瀧口修造(一二)』(三〇八頁)
- (18) ダリは当初、ブニエールと共にこの映画の制作に関わったものの、その途中で二人の関係が悪化したことによって、この映画に関わったことを否定している。
- (19) 前掲書、瀧口修造「シュールレアリスムの動向」『コレクション・瀧口修造(一二)』(三二五頁)。
- (20) 前掲書、ダリ作・瀧口修造訳「ラファエル前派に現れた永遠の女性の亡霊的シュールレアリズム」『コレクション・瀧口修造(一二)』(一八七頁)。
- (21) 前掲書、ダリ作・瀧口修造訳「真珠論」『コレクション・瀧口修造(一二)』(五三四頁)。
- (22) 他にも、瀧口は三〇年代、その様々な著作物において、ダリおよびその芸術を以下のように熱心に紹介している。

一九三四年五月、「シュル・レアリストの文章」(『日本現代文章講座』第八巻、厚生閣)において、エリユアールが選んだダリの詩句として、「灼熱した無数の種族の獣の背には、有名な湖水とそれから別な種類の薄明とが描かれていた」(『コレクシオン・瀧口修造(一一)』三五六頁)という一文を紹介、三五年三月「シュルレアリスム美術の新動向」(『セルパン』)、において、ダリの詳しい紹介をするともに、ダリ作画「夕暮れの間歌遺伝」(一九三三〜三四年)を紹介、三六年五月、「超現実派と抽象派」(『セルパン』)において、「非合理性の征服」(一九三五年)を、ダリの近著として紹介するとともに、次作として『ミレエの晩鐘の悲劇的神話』を予告、同年九月「超現実造形論」(『みづゑ』)において、いわゆる「偏執狂的方法」が初めて提示された著作物として、ダリの最初の著作「見える女」に収められたエッセイ「腐れる驢馬」(一九三〇年)を紹介するとともに、ダリの詩集「愛と記憶」(一九三二年)を脚注で紹介し、シナリオ「ババウオ」(一九三二年)に初めて言及している。三七年五月、「ALBUM SURREALISTE 緒言」(『みづゑ』臨時増刊号)において、「作家の言葉」として、ダリが絵画に描く対象のいわゆる「可食性」について書いた文章を紹介、同年七月、「超現実主義の国際的交歓」(『セルパン』)において、渡米したダリのアメリカでの活動を紹介、同年一月、「海外前衛美術消息」(『みづゑ』)において、初めてダリの絵画「ナルシスの変貌」(一九三六〜三七年)に触れ、絵画「怪物の誕生」(一九三七年)・「狂燥性の恋」(不明)を挙げている。一九三八年四月、「前衛芸術の諸問題」(『みづゑ』)では、絵画「内乱の予感」(一九三六年)を取り上げて、この絵のタイトルの誤訳を指摘している。

この他にも、本稿で取り上げた「ダリの形態学」(『みづゑ』、一九三八年六月)、「謎の創造者 サルバドール・ダリ」(『アートリエ』、一九三九年一月)、「ダリの近況」(『みづゑ』、一九三九年七月)等、および、戦前における瀧口の代表的著作『近代芸術』(三笠書房、一九三八年九月)において、ダリを紹介している。

- (23) 前掲書、瀧口修造「夏の触媒」『コレクシオン・瀧口修造(一二)』(一四五〜一四六頁)。
- (24) 前掲書、瀧口修造「サルवादール・ダリの形態学」『コレクシオン・瀧口修造(一二)』(三三五頁)。
- (25) 同書(三三〇頁)
- (26) 前掲書、岩崎美弥子「卵のエチュード」『瀧口修造 沈黙する球体』(一一八頁)。
- (27) 同書(一一一頁)。

- (28) 同書(一二二頁)。
- (29) 同右。
- (30) 前掲書、瀧口修造「異邦人」『コレクション・瀧口修造(九)』(二六四頁)。
- (31) 千葉宣一「瀧口修造」『国文学 解釈と教材の研究』〈現代詩の110人を読む〉学燈社、一九八二年四月。
- (32) 『L'ÉCHANGE SURREALISTE』という題名が示しているように、この本は、日仏両国のシュールレアリスム文化の交流並にその進展を助成することを目的にして刊行された。この本には、瀧口修造が翻訳した、ブルトンによる「文化擁護会議の講演」の他に、山中散生が翻訳したブルトンの「シュルレアリスムの位置」が掲載されている。また「当年十六歳の少女詩人」ジゼル・プラシノスの詩六篇が富士原清一訳で掲載された。プラシノス他にも「武装」という詩が柳亮訳で掲載されている。またツアラ作・瀧口修造訳『夜の略説』抄、エリュアール作・葦ノ原鶴蔵訳『L'EVIDENCE POETIQUE』、バンジャマン・ペレ作・山中散生訳「詩二篇」、瀧口修造「七つの詩」が掲載された。これは、「サルバドール・ダリ」・「マックス・エルンスト」・「ルネ・マグリット」・「ホアン・ミロ」・「パブロ・ピカソ」・「マン・レイ」・「イヴ・タンギー」と題されている七篇の詩の総題である。表紙の絵と構成は、下郷羊雄が担当している。山中散生は『シュルレアリスム 資料と回想』(美術出版社、一九七一年)において、「本書の出版は、日本においてシュルレアリスムが受け入れられていることを、海外のシュルレアリストたちに知らせるのに、すくなくらず役立ったようである」(同書、一五四頁)と自負している。
- (33) 前掲書、千葉宣一「瀧口修造」『国文学 解釈と教材の研究』〈現代詩の110人を読む〉(七四頁)。
- (34) 山中散生『シュルレアリスム 資料と回想』(一九一頁)では、この本の図録に付けられた『ババウオ』という書物(図版一〇七)の解説として、次のように述べられている。「サルバドール・ダリ『ババウオ』(一九三二年、パリ、カイエ・リーブル版、一五×二〇インチ、五八ページ、特製二三部、並製六〇〇部)の表紙、本書は、ルイス・ブニエルとの共作『アンダルシアの犬』(一九二九年)と同じく『黄金時代』(一九三〇年)に次ぐダリのシナリオ『ババウオ』のほか、彼独自の偏執狂的批判活動に裏づけられたエッセー『映画批評史概要』およびポルトガル・バレエ『ウィルヘルム・テル』を収載している」。
- (35) アド・キルー著、飯島耕一訳『映画のシュルレアリスム』フィルムアート社、一九九七年(二四五頁)。

- (36) 前掲書、瀧口修造「謎の創造者 サルバドール・ダリ」『コレクション・瀧口修造(一三)』(一九頁)。なお、アトリエ社の西洋文庫版『ダリ』(一九三九年)における初出でのタイトルは、「謎の創造者 サルバドール・ダリ」ではなく「ダリ」となっている。
- (37) 前掲書、瀧口修造「色のない写真・色のある写真」『コレクション・瀧口修造(六)』(八三〜八四頁)。
- (38) 一九三五年に、全編テクニカラーの長編劇映画『虚栄の市』が制作され、また、イーストマン・コダック社が映画用のカラーフィルムとしてコダクロームを発売したことを大きな契機として、カラー映画が徐々に普及していった。
- (39) 前掲書、瀧口修造「前衛映画の行方」『コレクション・瀧口修造(二二)』(二〇三頁)。
- (40) 同書(一〇七頁)。
- (41) 前掲書、サルバドール・ダリ作、瀧口修造訳「ババウオ」『コレクション・瀧口修造(二二)』(一九九頁)。
- (42) この場面は、一九二〇年代に流行した、「通俗」的スラップスティック映画的な見方をするのもできよう。
- (43) 前掲書、瀧口修造「色のない写真・色のある写真」『コレクション・瀧口修造(六)』(八八頁)。
- (44) 同書(八七頁)。
- (45) 前掲書、瀧口修造「前衛映画の行方」『コレクション・瀧口修造(二二)』(二〇七〜一〇八頁)。
- (46) 瀧口修造「映画の顔」『シナリオ研究』第七冊、一九三九年四月(引用は、『コレクション・瀧口修造(二三)』、一〇七頁)。
- (47) 中古智「瀧口修造とPCL」『コレクション・瀧口修造 第6巻月報』みすず書房、一九九一年。
- (48) 同書(五〜六頁)。
- (49) 同書(六頁)。
- (50) 同右。
- (51) 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(九二頁)。
- (52) 前掲書、瀧口修造「謎の創造者 サルバドール・ダリ」『コレクション・瀧口修造(一三)』(一三〜一四頁)。

- (53) 前掲書、瀧口修造「ナルシスの変貌 サルバドール・ダリを巡って」『コレクション・瀧口修造(九)』(三四一頁)。
- (54) 瀧口修造「シュルレアリスムの動向」『文学』第五冊、厚生閣、一九三三年三月(引用『コレクション・瀧口修造(一一)』、三二五頁)。
- (55) 瀧口修造「超現実造型論」『みづゑ』、一九三六年九月(引用『コレクション・瀧口修造(一一)』、四八八頁)。
- (56) 瀧口修造「ダリ芸術を迎えて」『ダリ展カタログ』、一九六四年九月(引用『コレクション・瀧口修造(九)』、三二八頁)。
- (57) 座談会「偏執狂的批判と性倒錯の芸術」(出席者、瀧口修造・針生一郎・池田龍雄)『美術手帖』、一九五九年九月(引用、『コレクション・瀧口修造(九)』、四二四〜四二五頁)。
- (58) サルバドール・ダリ著、瀧口修造訳「ナルシスの変貌」『みづゑ』、一九三八年六月(引用、『コレクション・瀧口修造(一一)』、五八六頁)。
- (59) 同右。
- (60) 前掲書、サルバドール・ダリ著、瀧口修造訳「ナルシスの変貌」『コレクション・瀧口修造(一一)』(五八九頁)。
- (61) 瀧口修造「詩とペン」『蠟人形』、一九四〇年八月(引用、『コレクション・瀧口修造(二三)』、四九〇頁)。
- (62) 前掲書、瀧口修造「美術とシネマの交流」『コレクション・瀧口修造(一一)』(三七一頁)。
- (63) 前掲書、瀧口修造「ナルシスの変貌 サルバドール・ダリをめぐって」『コレクション・瀧口修造(九)』(三四一頁)。
- (64) エリック・シェーンズ著、新関公子訳『岩波 世界の巨匠 ダリ』岩波書店、一九九二年(八四頁)。
- (65) 本論文では、「からの皿の上」と読んでいるが、「そらの皿の上」と読む可能性も否定できない。その場合、より一層この場面の超現実感が強調されると思われるが、「卵のエチュード」全体のテーマの解釈は変わらない。
- (66) コンスタン・ブランクーシ(一八七六年〜一九五七年)は、ルーマニア出身の彫刻家で、抽象的かつ単純な形態において対象の本質的なものを捉えたと評されており、いわゆるミニマル・アートの先駆者とみなされている。
- (67) 前掲書、瀧口修造「卵ある記」『コレクション・瀧口修造(二三)』(四七七頁)。
- (68) ダリの絵画『シュルレアリスムの建築』(一九三三年)、『昇華の瞬間』(一九三八年)などに、「落し卵」が描かれている。

(五二)

- (69) 前掲書、瀧口修造「卵ある記」『コレクション・瀧口修造(二三)』(四七八頁)。
- (70) 同書(四七七頁)。
- (71) 前掲書、瀧口修造「卵形の室内」『コレクション・瀧口修造(二三)』(三四八頁)。
- (72) 前掲書、瀧口修造「ハーバート・リスト作『魚』に寄せて」『コレクション・瀧口修造(二三)』(四六五頁)。
- (73) 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。
- (74) 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』(三八〇頁)。
- (75) 同書(三八二頁)。
- (76) 同右。
- (77) 同右。
- (78) シンポジウム「瀧口修造の永久運動」(出席者、赤瀬川原平・秋山邦晴・巖谷國士・大岡信、『現代詩手帖』、一九九一年三月、一六頁)における、大岡信の発言「イギリスのウィリアム・ブレイク。瀧口さんはブレイクに一番影響をうけてるかもしれない。そういう立場の人として、日本の近代詩を含めて、瀧口さんの詩的な言語の遺産としてはいつています」から引用。
- (79) ウィリアム・ブレイク作・松島正一編『対訳 ブレイク詩集』岩波文庫、二〇〇四年(三一九頁)。瀧口自身も、この詩句(特に前半部分)について、戦前には「文化映画と詩」(『セルパン』、一九四〇年五月)、戦後には「やさしい写真の美学」(『カメラ毎日』、一九五六年二〜四月)等において、繰り返し言及している。