

シュルリアリズムの絵を先取りした朔太郎の詩

Hagiwara Sakutarō and Surrealist Paintings

月 村 麗 子*

The poetry of Hagiwara Sakutarō suggests some of Surrealist paintings.

The title image of a baying dog of Hagiwara's epoch-making book, *The Howling at the Moon* (1917), anticipated Joan Miro's *Dog Barking at the Moon* (1926). This correspondence indicates that both the poet and the painter used Surrealistically the canine image to express their concept of the creative process: aspiration for and discovery of the unseen reality hidden in the actual world.

"A MurderCase" (1914) of Hagiwara and *Threatened Assassin* (c.1926-27) of René Magritte, both influenced by popular detective films in the 1910s and 1920s, are metaphorically violent variations of the works dealing with a dog howling at the moon. Furthermore, the remaining comparisons this study offers show Hagiwara's and Magritte's ironical meditations of the barren existence of modern man. Here again the Japanese poet's "From Within the Shell of a Landscape" (1923) and "To Fire a Cannon", Published in (1923), preceeds Magritte's *The Song of*

* TSUKIMURA Reiko トロント大学教授

Love (1948) and *The Old Gunner* (1947).

Hagiwara's remarks dating from his formative years, 1914-15, suggest that the role of the unconscious in the creative process is a common ground where Hagiwara and Surrealists meet, though he did not formulate it into a theory of Surrealism. Thus, the Surrealistic feature in Hagiwara can be regarded as an accidental product of both his diverse and keen interest in western cultures and of his passionate and deeply solitary search for a style expressing his *jikkan* (true feeling), but not of such well-defined systematic activities as in the Surrealist movement in which both Miro and Magritte took part.

Despite these differences, the remarkable parallels presented here allow us to place Hagiwara in the international arena of avant-garde art and literature as a major poet of our times whose appeal goes beyond national boundaries.

荻原朔太郎 (1886-1942)	Joan Miro (1893-1983)
1. 悲しい月夜 (1914/12) 吠える犬 (1915/2) ありあけ (1915/4) 見知らぬ犬 (1915/4) 詩集月に吠える (1917/2)	Chien aboyant à la lune (1926)
2. 殺人事件 (1914/9)	René Magritte (1898-1967) L'assassin menacé (1926 or 1927)
3. ある風景の内殻から (1923/2)	Le chant d'amour (1948)
4. 大砲を撃つ (1923/6)	Le vieux canonnier (1947)

お手詳のリストが示しますように、この研究は、日本と西欧、詩と絵画という二つの領域に、相互に何ら直接の[△]関係がなく創作された作品が、互いに相照し合うという文化現象を扱います。この照応によって、西欧シュルリアリズム運動に対する、萩原朔太郎の先駆性を、具体的に示し得ると思います。

しかし、一口に、シュルリアリズムと言っても、その具体作は、それぞれの作品によって違います。当然、解釈にも相違があります。例えば、西脇順三郎は、「日本のシュルリアリスト芭蕉」^①と言いましたし、朔太郎も、まだ、シュルリアリズムと言う言葉が入って来る前、それに先行した立体主義をもって来て、日本の伝統芸術及び文芸は、西欧の立体派よりも一層立体主義的で、芭蕉、人麿をその代表とする、と初期のノートに書きとめました。^②

日本の浮世絵や伝統詩歌が、西欧の芸術や文学に及ぼした影響は、すでによく知られています。ですから、日本の文化の中には、西欧の前衛芸術と相通うものが多分にあるのみならず、むしろ、それを促したものがある訳です。しかし、相違もあり、芭蕉をシュルリアリストとしたり、人麿を立体派とするのはためらわれます。たしかに、芭蕉や人麿の作品や、中世の謡曲は、具象の世界に出発し、そこに立ちながら、具象の世界を越えたものを示しています。具象の世界を越えるものへと、あるいは、幻想の世界の具象化へと、どこまでデフォルメしてゆくかに、シュルリアリズムの作品に近づく度合の相違があると思われます。

デフォルメの方法は、しばしばグロテスクへ向います。シュルリアリズムでは、意識を常識や論理の抑圧から自由にするを烈しく追求しますから、反逆的に、目的意識をもって、方法論的にこれを行うわけで、あえて、実験的に自動記述によったりします。しかし、これから取り上げますミロやマグリットにしても、シュルリアリズム運動に参加し、その代表的画家でありますが、彼らが、この運動の原理や方法に批判的でなかった訳ではないということも、注目する必要があります。

いずれにしましても、本論の前置として、今申しました諸点は、これから

更に究められねばならない問題を多く含んでいると思います。ここに取り上げます四つの照応が、今後の研究に連なるものであることを希い、ここでは、焦点をぐっとしぼり、朔太郎における先駆性を、代表的シュルリアリズムの絵との照応を通して、見てゆくことにします。

朔太郎の第一詩集の、当時としては、甚だショッキングな題名の由来について、すでにニイチエの『ツアラツストラ』の「幻影と謎」の章及び啄木の短歌の影響が指摘されています。朔太郎は、啄木の歌との関係を否定した後で、「僕の意味は、犬の遠吠に或るミスチックな、病的なイメージを感じたから。」と言います。^③

「ミスチックな」という言葉で表わそうとした感じとは、二つの心理状態だと考えられます。一つは、人類が動物と共に分ちもつ、先験的恐怖です。朔太郎はこの恐怖感が、幼児の心理に表われることに興味を示します。幼児の心理は、いわば、社会生活に必要な常識と論理によって隠されてしまっている、大人の深層心理を見せてくれるものと言えます。

ニイチエの『ツアラツストラ』(1883-85)では、幼い頃見た、月に吠える犬が思い出され、月夜に犬が吠えるのは、「盗人と幽霊を信ずればなり。」とあります^④。そしてこの幼児心理と、盗人と幽霊は、朔太郎のいわゆる「感傷詩論」の中に登場します。この詩論における「盗人」の意味については後述しますが、幼児心理と幽霊は、1914年9月、『異端』創刊号に発表の「人魚詩社宣言其一」と副題をもつ、詩的散文「幼児と基督」に次のようにあります。

「いぢらしい幼児の靈魂は、往々にして異様な幽霊と交歓する、成人は幽霊を知らない。」(XIV.5)

朔太郎の吠える犬は、ミロのそれに、もう一つの心理状態、即ち無限への志向において最も近いところにあります。しかし、ミロのみならず、ニイチエの前には、ロートレアモンという、シュルリアリズムのユニークな先駆者がいます。彼の『マルドロールの歌』(1868-69)は、シュルリアリスト達が、彼らのバイブルとみなしたものでした。そこでは、常識に挑戦するために、

故意に歪められた状況が次々と展開し、その中から心の深層にある永遠への憧れが煌くのをみます。

マルドロールは、幼い時、母親が、月夜に吠える犬について言った言葉を思い出します。犬は、「青白い長い顔をした」人間のように、「無限への癒しがたい渇きに取りつかれている」ために吠えるのです。^⑤「青白い顔をした人間」と月に吠える犬とのアイデンティティが、この渇きにおいて成立する点で、『マルドロールの歌』は、時代と場所を越えて、朔太郎の『月に吠える』に継承されたと言えましょう。散文詩「吠える犬」では、この「青白い犬」は「人である」と、また、この詩の初出では、『詩人』である。」とあります。(I. 341-342)

私の知る限りでは、『マルドロールの歌』の日本への最初の紹介は、1928年になりますから^⑥、1915年の朔太郎の詩への影響は考えられないのですが、この作品と『月に吠える』との間には、多くの類似があります。ここではその細かい比較は省かねばなりません。朔太郎にも、1917年に『月に吠える』を世に問う前に、ロートレアモンにおけるような、逆説的破壊を標榜した時期がありました。この時期の朔太郎の「感傷詩論」及び「疾患詩論」、また、それを背景とする詩篇には、常識や論理の抑圧を退け、想像力の世界に飛躍しようとする、自由な意志と熱烈な反逆の精神を、やや、はしゃいだポーズでむき出しにしています。文芸の先覚者たらんとする意欲の躍動があり、詩はぐっと、グロテスクに近づきます。しかし『月に吠える』を編んだ時、この傾向の作品は捨てられ、月夜に吠える犬という一つの具体的対象は、＜月に吠える＞という人間存在のヴィジョンに発展します。

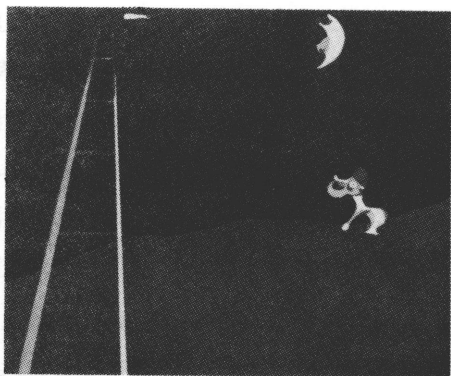
このヴィジョンに於て、朔太郎の詩は、ミロに継承されます。ジャック・デュパンが大著『ホアン・ミロ、その生涯と作品』で指摘するように、黒と茶でくっきりと二分された地と空は、現実界と想像力の世界との二分を示すのにとどまらないで、むしろ、現実という、外界世界を仲立ちとして、想像力の世界へと二者が融合されています。黒と茶の二分を払拭するように、地

上から天上に向って梯子が立っています。デュパンは、これを上昇を妨げるものを超克し、外在と内在の世界に橋をかける、人間の能力を示すと見ます。^⑦

先に見た「幼児と基督」からの引用のすぐ前に、朔太郎は、「私の所有する、或は所有せんとする、感傷の極地は、ラヂウムと蛍光線の放射である。」と書いています。彼の使う「感傷」という言葉は、彼自身表明しているように、日本の文壇の自然主義に対する反撥を内容としていますが、先の引用中の「感傷」は「想像力」と言いかえてもよいものです。その「極致」として、「ラヂウムと蛍光線の放射」がおきる時、「幽霊」が見えて来る。すると「幽霊」とは、「自然の背後に隠れて居る」(I. 207)「超現実」とおきかえる事ができます。このことを、ミロと朔太郎の〈月に吠える犬〉によって、さらに考察したいと思います。

まず、朔太郎とミロの作品で出会う、月夜の孤独な、おびえた犬と、ロートレアモンの残忍で狂暴な、群をなす犬との違いに気づきます。朔太郎やミロの〈月に吠える犬〉には、不思議な親近感を覚えます。白、赤、青、黄、黒という原色のマダラ衣粧を着、腰を落としたミロの犬、それはおどけた道化のように見えます。やはり、同じ原色を使い分けて画かれた月も、妙な形をしています。しばらく見ていると、この月が犬から抜け出して行ったもののように思え、たしかに、朔太郎の言う、「ミスティック」な雰囲気があります。

地と天を貫く梯子の、赤と白と黄の力強い直線、中でも黄色は、この夜景を支配して、空へ向って立ち昇っています。梯子の先端は、黒の夜空にとけ入り、その先から白と赤の何とも不分明なものが、梯子から飛び出したように描かれています。それを朔太郎の使った意味で「幽霊」と呼ぶことができます。吠える犬が「幽霊」を見るのは、



朔太郎の詩行によれば、「吠えるところの犬は、その心霊に於てあきらかに白熱され、その心臓からは螢光線の放射のごときものを透影する。」からです。

(I. 341)

このように、ミロと朔太郎の作品の基本に、相通う芸術創造についての思案があるわけですが、両者の相違も指摘できます。犬と人間のアイデンティティは、ミロにあっては、明るい色彩と、おどけた形態がヒューモアを感じさせ、朔太郎では、詠嘆の余韻を響かせながら、イロニカルに表現しています。朔太郎は、犬=詩人として、やや自虐的に、この犬を病む犬へと変形してゆきました。即ち、この犬は、詩集『月に吠える』にとられなかった「疾患詩論」を背負っている訳です。

では、次にこれも奇抜な題名の詩「殺人事件」へ移ります。その初出は、散文詩「吠える犬」に五ヶ月先立ち、その間に書かれたと推定される1914年夏から冬へのノートには、探偵や盗賊の行為が詩人の創作行為になぞらえられています。「青白いふしあはせの」「悲しい月夜」、「みすばらしい」、「不具^{かな}の」「見知らぬ犬」、「まったく孤独なる犬」「吠える犬」は、皆、「透視すべからざる地下に於て、深くかくされたとところの金庫を感知することにより」「吠える犬」、探偵や盗賊のヴェアリエーションであり、「殺人事件」の探偵の、まさにみじめな変形であったのです。

1915年1月1日の『上毛新聞』に掲載の「所感断片」及び、その基になった前年初冬のノートに、朔太郎は犯罪芸術論を展開し、「凶行を果たせるものは其の刹那に於て最も勇敢な個人主義者となり感傷主義者となり得る」(VIII.166)、と書きます。さらに探偵については、「地上に於て、最も貴族的な職業は探偵である。(中略) 犯罪が危険性を所有すればする程彼のピストルは光って来る。探偵それ自身が光輝体となって来る。」(VIII.165) と言い、ここに「探偵及び凶賊を主人公とした活動写真が他の如何なる演芸にも優って我々の感興を牽く所以」であるとしめます。(VIII.165) その感興から生れた詩が「殺人事件」でした。この詩は、当時朔太郎が持っていた、犯罪芸術論を表明

しており、その背景には、1914年6月及び7月に、朔太郎が犀星と共に観た、イタリア映画『チグリ』と、フランス映画『プロテア』があったのです。

『プロテア』は、ヴィクトラン・ジャセ監督による1913年の作品です。彼はその前に、新聞連載の大衆小説『ジゴマ』を映画化し、これが大ヒットとなり、さらに同傾向の『プロテア』の製作に入りますが、その途中で死亡、しかし、その続編が作られました。朔太郎と犀星の観たのは、その第二編に当たります。ジャセのこれらの連続探偵映画の影響下に、イタリアで『チグリ』が、フランスでは、フィヤード監督による『ファントマ』(1913-14)が作られました^⑧。後者は、1920年代にシュルリアリスト達を魅了しました。この事情は、それより十年程前に、大衆娯楽の連続大活劇に夢中になり、朔太郎と犀星が、それぞれプロテア、及び、チグリと名乗って、<犯罪美学>とも呼ぶべき芸術論に熱を上げていたのと呼応するのは、興味深いことです。

しかも、朔太郎にこのような背景をもつ作品、「殺人事件」があったように、ベルギー生まれのルネ・マグリットには、連続活劇『ファントマ』の影響を明らかに示す作品があり、中でも著名なのは、1926・7年頃画かれた『狙われる暗殺者』であります。マグリットの説くところによれば、『ファントマ』の名探偵ジューブは、変幻自在の犯人ファントマを捕えることに何度も失敗しますが、彼に残された唯一の手段は、遂に犯人ファントマの夢の中の人物となることです。即ち、探偵が犯罪の行為者自身に変身することです。^⑨

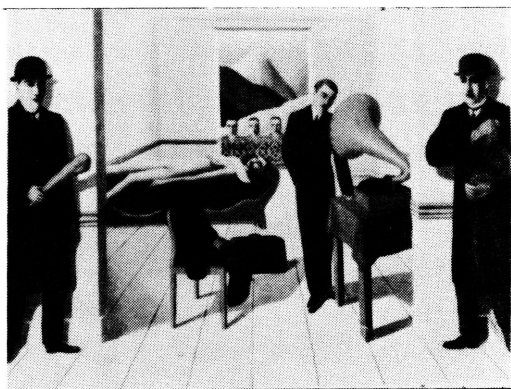
連続探偵映画のヒーロー、ファントマは、ロートレアモンのヒーロー、マルドロールに劣らぬ変身の天才でした。変身とは、一つの存在における他の存在の可能性を示します。その内在する存在は、シュルリアリスト達の追求する超現実と言いかえてもよいものです。それは、眼前の外在的事物に、朔太郎流に言えば、ラジウム放射線を照射する時に、まさに映画の題名が示すように、捕らえられるべき「ファントム」、即ち「幻」に他なりません^⑩。ここで、さらに考え合せられることは、朔太郎をして、自らプロテアと名乗らせ、探偵ごっこに打ち興じさせたという映画『プロテア』も、その題名が、ギリ

シア神話の変身自在の海神、プロテウスに由来していることです。

それでは、まず、マグリットの絵によって、この変身について考えてみたいと思います。部屋の中の物想いに沈むような、夢見るような人物が犯人らしく見えます。しかし、部屋の外で待ちかまえる、探偵らしい二人の顔にしても、窓の外に三人の顔にしても、皆、犯人と似ています。犯人の瀟洒な服装や様子は、犯人として想像されるイメージとはちょっと印象が違います。椅子の上におかれたコートや帽子、そして床の上の鞆、それらは、この鞆から何かを取り出して、次の変身を考えているのではないかと思わせ、探偵とおぼしき二人も、窓外の三人も、犯人のこの内面に浸入しようと待ち構えているようです。

1920年代のシュルリアリズムは、その運動の青春時代とも呼ぶべき時期にあり、スキャンダラスで、破壊的なものをもっていますが、「狙われる暗殺者」という題名もこの時期をよく代表しています。暴力が、絵の中で一つはすでに遂行され、もう一つ、即ち芸術的暴力が今や演ぜられんとしています。この後の方こそ、犯人と彼を狙う者との同体化、即ち、マグリットの説く、探偵の犯人への変身であります。

すでに行われた犯罪、即ち殺人が、朔太郎の詩のタイトルとなりますが、この詩「殺人事件」においても、重点は、完了した犯罪よりも、犯罪につい



での瞑想と、その結果としての、探偵と犯人との同体化を表わすことにあります。丁度、マグリットの絵で経験したように、探偵の「玻璃の衣裳」をきた不思議なイメージが、詩行の展開につれて、最終行の曲物のイメージに

同化してしまうような印象が残ります。

また、マグリットの絵の如く、殺人が女性を対象としています。朔太郎の「感傷詩論」にあって、芸術創作は、度々、性的アナロジイによって語られており、マグリットの1928年作の『巨大なる日』にも、このアナロジイを見る事ができると思いますが、ここでは指摘するにとどめます。

かつて、朔太郎の「殺人事件」について、犯人＝探偵＝詩人と論じた折、私は、第8・9行目の、「女の屍體のうへ」の「つめたいきりぎりす」は<犯人>であると説きました。^⑩今回、この論考を準備するに当り、『マルドロールの歌』をまた読み返していきまして、「すぐれた変装」の達人マルドロールを描く、次のような箇所を見出し、あらためて朔太郎とロートレアモンの近さを痛感しました。

君はパリの下水溝の中で敏棲に動きまわっている、美しいほっそりとした
コオロギに気がつかなかったか？ それこそあの男だ、マルドロールだっ
たんだ！^⑪

ところで、朔太郎の詩「殺人事件」において、「憂いを帯びた好男子の探偵は、同時に犯人である。」と早く指摘したのは河上徹太郎でした。それは、この詩のテキスト自体によってよりも、作品に朔太郎の「現実の風貌」を認め、社会的文化的コンテクストの中で、前衛的であろうとした詩人朔太郎を、<犯人>と見、自身の先駆的行為の空しさを思索する文明批評家朔太郎を、探偵とみなしています。^⑫この示唆に富む見解に学びつつ、この詩を生んだ時代の風俗的背景を調べ、そこにこの作品をもう一度据えて見直す時、1910年中頃の朔太郎の詩と、それから約十年後のマグリットの絵との照応が示したように、朔太郎の詩は、単に日本の現代詩の歴史においてのみならず、広く国際的な現代芸術の展開の中でも、ロートレアモンの『マルドロールの歌』のように、先駆的であったことを知るのであります。

映画という大衆的娯楽は、朔太郎に於て、またマグリットに於て、社会の

常識や価値観への挑戦を、芸術的に行動化するアレゴリーの創造を可能としました。この可能性の故に、変幻自在の犯人や、彼の犯行を透視する探偵こそ、朔太郎やシュルリアリスト達のヒーローでありました。

朔太郎の詩の先駆性を、次にまた、マグリットの二作品との比較によって見てみます。マグリットの著名な大作『愛の歌』は1948年作です。アメリカの雑誌『タイム』の1968年3月29日号が、この絵を半頁大に写していました。私は、当時、この『タイム』誌を、米国ミネアポリス市のアパートで見まして、朔太郎のこれまた奇異な題名の詩、「ある風景の内殻から」との類似に強い驚きを覚えたことは、今も鮮かに思い出します^④。これが端緒となり、マグリットを調べ出しました。『愛の歌』の一年前、即ち1947年に、『老砲手』が画かれています。この方は、「ある風景の内殻から」より四ヶ月後の、「大砲を撃つ」を想起させます。むろん、細部において、これらの絵と詩が照応しているわけではありませんが、著しく類似するものがあります。

まず、「ある風景の内殻から」と『愛の歌』を見てみます。朔太郎の詩の最初四行に描かれる、グロテスクな風景の重苦しい沈黙に対し、マグリットの絵では、異様な男女像が、流動感を興える、雲の浮く空や、波立つ海とのコントラストの中で、画面を支配しています。彼らの頭部の表情や全体の姿態の印象は、朔太郎の第一行、「どこにこの情慾は口をひらいたら好いだろう」



にぴったりです。

二作品の男女は、いずれも、海の動物のようなものと化して、不思議な海のかたわらに座っています。彼らは、石化、または氷化し、彼らの存在が硬直化しているのに、どこか奇妙に官能的です。

この官能的でしかも硬化してゆく人間存在は、1910年代の「殺人事件」及び、1920年代の『狙われる暗殺者』にあった、明快で瀟洒で行動的なものからは遠く、倦怠と退廃の雰囲気をつたよわせています。動物としての存在からも、文明創造者である人間としての存在からもへだたってしまった曖昧な姿で、原初の時代からの永遠の海を物憂げに眺めやっています。文明の所産である船も、不思議な幻にしかすぎません。

そして、大砲の老砲手は、朔太郎の詩によってマグリットの絵を説明することができそうです。この老砲手は「貝肉のばけものぐらゐ」にしか見えな、不具者なのだから、火薬をつめこんでも、はっきりした標的もなく、気の抜けたような音を上げるだけです。彼の生活には、「やさしい婦人のうたごゑもきこえはしない」し、たとへ、人間の姿体の彼女が身をすり寄せても、砲手のめ玉は、「へんにとうめいな硝子玉になってしまっ」て、ただ「かうばうたる海や陸地をながめてゐ」ます。

マグリットには、人間として完全な姿体の女性を画かず、ただ老砲手だけのデッサンもあります。しかし、美しい裸体の女性を、不具の老砲手に寄り添わせることによって、朔太郎の詩において、「やさしい婦人」への言及が、この砲手の異様な存在を強調するのと同じと言えるでしょう。朔太郎の詩から、約四分の一世紀後に、マグリットにより、朔太郎の詩を知らずに、その挿絵としてぴったりの二作品が描かれたことに、驚きを禁じ得ません。

では、この辺で、以上の四つの照応をまとめますと、ミロとの間では、常識や理性や論理だけでは把え得ない、物理的には眼前に存在しない現実、それへの憧れとしての芸術創造の行為が、月に吠える犬のイメージによって表わされている点で、照応が認められました。マグリットとの場合は、二面をもち、そ



の一つは、ミロとの間の照応が示したものを、探偵連続活劇の影響下に、芸術的暴力と変身のアレゴリーとして表現した点においてでありました。もう一つは、二作者がすでに獲得したシュルリアリズム的方法が、不毛の現代社会を、瞑想的でイロニカルなヴィジョンとして示し得ている点においてであります。

朔太郎が『月に吠える』初期の詩を書いた頃のノートを読みますと、「走る鉛筆は紙面に文字を書く代りに暗号を落してゆく。」(XII.168)等のメモがあります。また、1917年3月中旬、即ち、第一詩集出版直後に書かれたと推定される手紙では、「創作当時における自身は、半ば無意識なる自動器械のやうなもの」(XIII.168)とも言っています。これらの言葉は、アンドレ・ブルトンが自動記述を発見した1919年に先立ちます。

この無意識の、創作における役割こそ、西欧のシュルリアリストの作品と朔太郎の詩とが、何ら相互に直接の関係がなくても、相照し合うものをもたらしたと考えられます。しかし、この創造行為における無意識の役割については、朔太郎は、シュルリアリストのような積極的理論づけはしませんでした。この点から見れば、以上にみた照応は、単に偶然の所産ともみられます。

朔太郎におけるシュルリアリズム的要素は、他方で、言うまでもなく、西洋の思潮や文芸に対する、朔太郎の多角的な強い関心に、多分に由来しているわけでもあり、単に偶然と言って片づけられないものもあります。シュルリアリズムに先立って日本に入ってきた、前衛的なものを、それに対する朔太郎流の批判もふくめて、自己のものとして、シュルリアリズム的なものへと突き進んで行ったと言えましょう。ここで重要なのは、彼が、「疾患」という言葉で表現した程に、強烈な表現探求が、朔太郎にあったという事です。^⑤この探求において無意識が大きな役割を演じたわけです。

しかし、彼の探求が、基本的には孤立的であるという点で、はるかに意図的で組織的な、西欧のシュルリアリズムの運動との大きな相違もあります。朔太郎は1915年5月発表の、「言わなければならない事」の結びに、「私の詩

はすべて私の実感から発した『肉体の現状』に関する報告である。」と言いました。(III.190-191) この引用にある「実感」にしても、彼の詩の基本にある抒情にしても、また、先にみた、先駆的孤立にしても、様々の問題に発展するものを内包しています。この論考ではそれに言及する余裕はありませんでしたが、以上に示しました四つの照応を発見する時、朔太郎の詩が、日本の詩壇を越えた、より広い視界から見えて来ます。そのみではなく、現代日本の産んだ朔太郎という詩人を、国際的な前衛文学、美術の場において、現代を代表する作家と呼んでよいのだという思いが、強まるのであります。

註

1. 「シュルレアリズムと私」、『西脇順三郎全集』（筑摩書房・1971）、V.532。
2. 萩原朔太郎全集（筑摩書房・1975-78）、X II. 16。以後この書への言及は、本文中に、巻、頁数のみをカッコ内に記す。
3. 久保忠夫註釈『萩原朔太郎集』（日本近代文学大系37。角川書店・1971）、P.389
4. 古川清彦「萩原朔太郎」、『国文学』（1960・6月）、P.48。生田長江訳『ツアラツストラ』よりの引用。
5. 渡辺広士訳『ロートレアモン全集』（思潮社・1969）、P.23。
6. 「滝口修造・自筆年譜」、『現代詩読本15滝口修造』（思潮社・1980）、P.241。
7. Jacques Dupin, *Joan Miro Life and Work* (New York : Hary N, Abrams. Inc. Publishers, 1962)、P.178
8. 『ジゴマ』には、志賀直哉の日記に言及があり、それによると、彼はこの映画を、1911年6月8日、14日、15日に観ている。『志賀直哉全集』（岩波書店、1955）、XII.249-250参照。
『ファントマ』の日本公開は、1915年5月であるが、朔太郎にはこれへの言及はない。『チグリリス』と『プロテア』については、私の「プロテアとチグリリス」を参照されたい。（『群像』1979年10月、P.284-285。）
9. Suzi Gablik, *Magritte (London:Thames and Hudson,1970)*、P.48。
10. 『ファントマ』への言及が朔太郎になく、この映画の日本封切りが1915年5月で、先に言及の「所感断片」が1915年1月であること、さらにその前年9月の「幼児と基督」に「幽霊」という言葉があることを考え合すと、「ファントマ」という言葉と「幽霊」との間には直接の関係がないと言ってよい。
11. 「萩原朔太郎の詩・現代詩の起点をもとめて」（8・9）、『学燈』76巻12号（1978・

- 12月)、PP. 44-47、及び、77巻1号 (1980・1月)、PP. 36-39。
12. 『マルドロールの歌』P. 183。
13. 『日本のアウトサイダー』(中央公論社、1959・9月)、PP. 59-60及び72-73。
14. この絵との偶然の邂逅に、私の朔太郎の詩とシュルリアリズムの絵との研究の遠い端緒がある。その間、1975年2月に、“Some Images of the Poetry of Hagiwara Sakutarō and Modern Paintings” を、米国インディアナ大学で開催された The 6 th Conference of Oriental-Western Literary and Cultural Relations において発表した。この時の論文は、絵画を扱っている為の技術上の困難もあって印刷にはなっていない。これを其の後続けた研究調査によって発展させると共に、中心を具体的な絵と詩の照応にしばったものが本稿である。
- インディアナ大学での発表直後、雑誌『短歌』に、1973年11月から75年1月まで、飯島耕一氏が朔太郎論を連載され、朔太郎の詩にみられるシュルリアリズム的なものを、具体的な作品は上げられなかったが、シュルリアリズムの絵に言及しながら指摘していられたのを知った。この連載は、後に1975年5月に角川書店から刊行された『萩原朔太郎』に収められた。
- なお、「ある風景の内殻から」と、ダリの絵との比較が、小川敏栄氏の「萩原朔太郎「ある風景の内殻から」—シュルレアリスムな精神風景」(『文章の解釈』東京大学出版・1978、PP. 341-351)にある。
15. 『萩原朔太郎全集』XII. P. 38及びP. 47参照。

討議要旨

長谷川泉氏よりコメントがあり、座長の芳賀徹氏を交じて、次のような討議が交わされた。

長谷川「世界的な前衛芸術の動きは、1909年明治42年ル・フィガロの未来派宣言ですね。それから比べると、日本の場合はずいぶん遅い。詩の場合は比較的早く、映画はもっと早い。小説は一番遅れている。詩人は活躍したのですが、小説家はだめだったんですね。新感覚派が出たのが大正13年ですから、明治42年からずいぶんかかっている。詩人の方が早かったし、朔太郎については、今位置づけられたことで、かなりはっきりして来たと思います。小説はなぜあんなに遅れたのか、私もよく分らないのですが……。」

発表者「詩というものは、表現自体を求めないと新しくならない、という

ことがあるのではないのでしょうか。小説は詩よりも自由がなかったように思います。今の映画の話して、驚きますのは、「チグリズ」などは、西洋で上映されて直ぐ、ほとんど一年足らずのうちに日本でも上映されているということです。」

芳賀「谷崎潤一郎が映画に夢中になって、自分で作ったりしたのは、大正の半ば頃ではないですか。」

長谷川「谷崎の場合、小説の面ではだめなんですね。素材として一部とり入れたりしましたが、小説としてはだめですね。」

芳賀「佐藤春夫が、幻想的な探偵小説を作ったのは、大正四、五年頃ですね。」

長谷川「だけどル・フィガロの未来派宣言が明治42年だから、それが大正に入ってからでは、やはりずいぶんずれがあると思いますよ。」

発表者「そうですね。小説はやはり遅れますね。」

続いて進藤英毅氏より、今の論議について、小説家の社会的評価が詩人より低いことに、一因があるのではないか、という意見があった。また佐々木昭夫氏より、谷崎潤一郎の作品について長谷川氏と自分は評価を異にしている点と、当時の活動写真の影響の大きさについてのコメントがあった。