

飯島耕一「ウィリアム・ブレイクを憶い出す詩」の 風景と自由：リベラルな日米同盟、あるいは大岡 信とサム・フランシス

著者	服部 訓和
雑誌名	稿本近代文学
号	40
ページ	157-174
発行年	2016-03-31
URL	http://hdl.handle.net/2241/00143882

飯島耕一「ウイリアム・ブレイクを憶い出す詩」の風景と自由

——リベラルな日米同盟、あるいは大岡信とサム・フランシス——

服部訓和

一、「知覚の扉」を聞くとき—ジム・モリスン、オルダス・ハクスリー、岡田隆彦

知覚の扉澄みたれば、人の眼に

ものみなすべて永遠の真相を顕わさん。¹⁾

ベトナム戦争のさなかにデビューしたロックバンド、ドアーズの名は、オルダス・ハクスリー『知覚の扉』（一九五四年）の扉に掲げられた、ウイリアム・ブレイク『天国と地獄の結婚』（一七九三年）の一節から採られたものだった。命名は、ケルアックに傾倒していたことでも知られるボーカリスト詩人、ジム・モリスンである。

『知覚の扉』は、クリシュナムルテイの影響下にあったハクスリーが、自らの知覚の限界を超えるために、メスカリンの被検体となった経験を記述したテキストである。その神秘的な主客の合一体験は、キュビストの描く世界、ポッティチェルリの絵画、チベットの『死者の書』や仏法における阿羅漢の概念などを重ね合わせることで紡ぎ出されていた。デビューアルバム『Light My Fire』（一九六六年）でジム・モリスンは、『Break on through to the other side』（『Break On Through』）と叫び、『Father, yes son, I want to kill you』（『The End』）と歌った。ハクスリーにせよジム・モリスン

にせよ、そこに共通してあるのは、真正の認識を阻害する社会的・文化的なバイアスを振り払おうとする経験論的な営みである。そのため彼らは、西洋の伝統の外に出るべく、メスカリンを試みたり、東洋に思いを馳せたり、父殺しを歌ったりした。だからこそ、西洋の伝統からの逸脱者としてのブレイクがアメリカで再発見され、ベトナム反戦運動やサイケデリック・ムーブメントとも結びついていくのだが、そのあたりの事情は後にあらためて触れる。

ところで、次に引くのは飯島耕一『シュルレアリスム詩論序説』（『ユリイカ』一九六〇年六月）の一節だが、ここで語られる事柄は、ジム・モリスンたちが希求したものによく似てはいないだろうか。

シュルレアリスムの神秘主義にも教条主義にもはくはさほど興味はない。シュルレアリスムに奉仕しようという意図もない。シュルレアリスムというのはまづたく妙な思想だし思想運動だった。そして妙にぼくには魅力のある対現実態度として映った。シュルレアリスムの「白紙還元への意志」はぼくの気に入った。一切をつねにやりなおしたいという考え方だ。ここにはたえざる失敗への救いが、実存主義とは別のあり方で、ある。²⁾

飯島は、こうした認識のあり方を、アンフォルメル³⁾の先駆者である詩人・画家のアンリ・ミショーを念頭に、「悪魔祓い」と表現し

ている。⁽⁴⁾ ミシヨーもまた一九五〇年代の半ばからメスカリンによる精神実験を試み、その報告を『みじめな奇蹟』（一九五六年）以降の著作にまとめていた。そのことを知れば、飯島とジム・モリスンを並べることもして奇異とは思われないはずである。これも後に書くが、欧州で産声をあげたシュルレアリスムは、戦中から戦後にかけてプラグマティズムの土地アメリカに渡り、変身しながら、ジャクソン・ポロックらの抽象表現主義やカウンター・カルチャーに靈感を与えた。ポロックとミシヨーは、時に大西洋を挟んで並べ称せられる画家である。飯島とジム・モリスンは、いわば同時代的なコンテクストを、太平洋を挟んで共有しているのである。

しかし、こうしたコンテクストは、詩史論が支配的な日本ではかなり見えにくくなっている。飯島の希求した「白紙還元」は戦後の焼跡に重ねられるもので、戦後の言説空間においては「世代」と強く結びつけられるものだった。飯島は、「シュルレアリスム詩論序説」のなかで、苦い戦争の体験と「ザラザラした石の壁のヴィジョン」を持つ『荒地』の詩人と対比しながら、自分たちの世代は「戦後の焼跡と闇市場的風景のなかで、自我の覚醒期をむかえた」、何も「知らなかつた年代」だと語っている。「白紙還元」された場所としての焼跡は、彼らの世代にとつて、ポエジーの源泉となる特権的な場所だった。飯島の「白紙還元」への希求は、「血は空に／他人のようにめぐっている。」という一句が名高い「他人の空」（『他人の空』一九五三年一月、書肆ユリイカ）に最初の結実を見るが、詩史の文脈においてその「空」は、飯島の世代が共有する心性を象る場所

として特権化される。岩田宏「飯島耕一論」（飯島耕一「飯島耕一詩集」一九六〇年一月、書肆ユリイカ）は、それを「一九四四年の中学三年生」世代に共有された「放心」の感覚の「物質化」であると言い、戦後が喪失だった世代が「貧血状態」それ自体において割り出した「新しいメタフィジック」だと語った。のちに「蕩児の家系―日本現代詩の歩み」（一九六九年四月、思潮社）にまとめられる、大岡信「感受性の祝祭の時代」（『現代詩大系5』一九六七年九月、思潮社）は、岩田による「放心」の語を引きながら、「喜劇的な人間世界に対するナイーヴな浮浪児の軽蔑を、心に育てていた」、「すではみ出で、しまったものとして」の「自覚」、「余白」としての心性を、世代に共有された心性―「感受性」―として語り直した。

このとき、彼らにとつて、信じるに値するものは、何があつたか。感受性―このおよそ頼りなげな一語によって表象される人間のナイーヴな能力が、ともかくもまず抱るべきものとして、彼らの内部に育てられはじめた。「あの空や、土や、真夏の太陽」が、彼らの内部に、歴史を超え、政治を超えるもののごとくひろがりをはじめたのだ。

「他人の空」は、「さまざまな秩序からはみ出てしまっている自身の対象化を、さりげないナイーヴな表現を通して、成しとけて」みせた。「詩」というものを、感受性自体の最も厳密な自己表現として、つまり感受性そのものにて、を、は、の、ご、と、き、も、の、と、し、て、自、立、さ、せ、る、と、い、う、こ、と、が「感受性の祝祭の世代」の「歴史的役割」である。このように語って、『荒地』から「感受性の祝祭」へと見取り図を描いて見せた大岡の評言は詩史にあまりに有名である。

こうした自己規定と相補的に機能したのが、飯島、大岡、東野芳明らのシュルレアリスム研究会に対する評価だろう。鶴岡義久は、同会に一定の評価を与えつつ、「シュルレアリスムの会ではなく、シュルレアリスム研究者の会であつた」と論じる。鶴岡によれば、彼らは自動記述に代表されるシュルレアリスムの本質を回避し、「彼らの芸術に対する精神の姿勢の問題として、徹底的な研究にとり組んだ」に過ぎない。その原因は世代にある。敗戦時に「十代中期から末期の世代」だった彼らは「解体すべき精神そのもの」が確立されておらず、敗戦時には「表面的な解放感と、明るさに対する驚異」だけがあった。ゆえに彼らは戦前のシュルレアリスト同様、「解体」を通過しないままにシュルレアリスムを受容してしまった。

こうした批判は当時しきりに行われた。たしかに飯島詩では意味やイメージが維持されている。だが、だからと言って飯島の詩に価値がないわけでももちろんない。ここではむしろ同様の批判がアメリカのシュルレアリスムにも加えられていたことを想起しておきたい。飯島の「白紙還元」は、世代論や、受容の正否を問う近代化論的な枠組みとは異なるコンテキストから考えられるはずである。

このような観点から本稿が招来する詩篇は、北原が開始され、ドーズが結成された年に発表された、「ウイリアム・ブレイクを憶い出す詩」(『現代詩手帖』一九六五年四月)である。同詩には「ベトナムの人々を殺すな!」という一句があることから、そこに内なるベトナム戦争批判を読むことが多かった。たとえば松島正一は、それを「アメリカ政府を責める詩を書くその筋の詩人たち」と対比

しながら、「一見平和にみえる日本のなかにヴェトナムを、つまりおのれの内なるヴェトナムを見ようとする」、「逆手をとった反戦詩」だとする。新倉俊一は、「軽やかな歌い口」に始まり、「苦しみ」と「悲しみ」と結ばれていく、同詩のなかに、「プロバガンダの反戦の詩とはちが」った歴史との接点を見出す。また安藤元雄は、同詩に「一九六〇年を中心とするあの時期の、われわれが直面していた精神の危機の深さ」を見「かつての戦争」と「現在の戦いが、詩人の意識の中で一つに重なり」ついているさまを見てとる。知られるようにベトナム反戦運動では、日本体制下において間接的に加害者となっている事実が強調され、「内なるアメリカ」を問う倫理的主体が追求されたのだった。こうした見立てに共通しているのは、「プロバガンダの反戦の詩」のイデオロギー性と対立させながら、飯島その人の体験に根差した自己探求を見ていることだろう。

だが『ドラムカン』(一九六一年―一九六九年、全一四号)の詩人岡田隆彦は、一篇に内なるベトナム批判を読む見方は、「表面にとらわれすぎて」いると言う。たしかに「おれ」はアメリカ政府を批判するための「血の一篇の詩」を書くとするが、結局は「書かなかった」のだった。「おれ」は「中学の校庭に、伏せて機銃掃射を避けている／自分の姿」を「アイコン」として幻視するが、それは決して内面的な主体の追求には帰結しない。「おれ」の見る「アイコン」はむしろ「おれ」の外「(空)」に映し出されて風景に漂う。

岡田は、おそらくはこうした事態を指して、飯島詩においては内面よりも「視覚」が、「アイコンが優先する」のだと表現している。そしてさらに、そうした「自立した表現行為の果て」に、「アメリカ

カのアクション・ペインターとはちがった構造で同じように自己表現を超えてゆく」点に飯島の詩の固有性があるのだと述べる。

おそらく、心情が何にも優先することによって自我が滅却し、この詩篇に即しているならば、ひとつの〈浮遊〉の影像に自己のすべてがなりおおせること、それが自己表現を超えることなどではなからうか。

だが〔浮遊〕の影像に自己のすべてがなりおおせる、「それが自己表現を超える」とはどういうことか。岡田はその特質をブレイクのヴィジョンに重ねて説明しているが、その意味を正しく把握するためには、その表現を成り立たせているコンテクストを追尋し、しっかりと記述していく必要があるようだ。

以下の本論では、今日では見えにくくなっているいくつかのコンテクストを掘り起こすことで、「ウィリアム・ブレイクを憶い出す詩」を従来の詩史論の外に置くことを試みる。その表現の射程を歴史的に辿つたうえで一篇を読み解き、詩史論の枠組み——「感受性の祝祭」——それ自体を問い直すための視座を確保したい。

二、東洋でブレイクを吟くーサム・フランシス、大岡信、ハロルド・ローゼンバーグ

手がかりはいくつかある。まず「おれ」はなぜ、次のように、はるか東洋で「ブレイクをとまどき口誦さんだ」のか。

街で今日アメリカの画家に出会つた／青の数学 黄の螢気楼
無名の白／の画家、「白鯨」を聖書にした彼は、／もとアメリカ

カ空軍の一人で、ノカリフォルニアで訓練中墜落したのだ。(5)
彼の同国人の不能者サージャスは、／東洋の村々の炎上を眺め
酔つたような／幸福感におそわれつづけた。／ブルーボ
ズのアメリカの画家は／寝そべつてブレイクをとまどき口誦
さんだ。(5)

これは明らかに、白描に青が漂う「ブルーボウルズ」連作の画家サム・フランシスのことであるが、ブレイクはこの画家の口を経て「おれ」に到来する。ではなぜサム・フランシスなのか。

もうひとつの手がかりは同詩のブレイク像にある。同詩ではブレイクの著名な詩のいくつか、ブレイクの伝記的事項、人物イメージ等が借景されるが、そこには一定の傾向が存在する。

天国と地獄の結婚／それはウィリアム・ブレイクの詩集の題だ。

／今証明されていることも／かつては想像されたことにすぎない……／闇のなかに眼をみひらきブレイクは言つた。／昔
ブレイクのいたことを憶い出す。(1)

結論から言えば、これは二〇世紀後半に再発見された預言詩のブレイク、幻視者ブレイクである。ではなぜ幻視者ブレイクなのか。

これらの問いの先にある道筋は、要するにシュルレアリスムとブレイクがアメリカで出会う道筋であつて、結局は相互に折り重なつていると言えるのだが、とまれ順に辿る。

一九五七年以来たびたび日本に滞在したサム・フランシスが、飯島、大岡信、東野芳明と深い交流をもつたことは知られている。大岡には「サムのブルー」と題する詩篇があるが、これは「ブルーボ

ールズ」が発表された南画廊での個展「ブルー」展（一九六一年五月一日～二十七日）パンフレットに寄せられたものである。出光佐三という稀有なコレクターを得たこともあり、「ブルーボールズ」は日本で発表されたのだった。

他の現代美術と同様、サム・フランシスの絵画の第一の紹介者は東野だった。先に引いた「アメリカの画家」についての詩句も、東野が提示するサム・フランシス像と重なり合っている。「白鯨」を聖書にした」とは、メルヴィル『白鯨』（一八五一年）第四二章「鯨の白さ」に題をとった一作を含む、初期の代表作「ホワイト・ペインティング」連作を指してのことである。その白描が飛行機事故の体験に根差していることや、その「白」を「白鯨」の「白さ」に重ね、そこに個人の内面の表現ではなく、イメージが失効し死に絶える場所を見る観点も、当時東野によって語られた。

サムの白も、十九世紀のアメリカの作家が抱いた「白子鯨」への恐怖と執念とを分けもつている。それは、現代絵画のさまざまな方向をのみこんでしまう「屍衣をまとった幻のような白い海」であり、「白い妖怪じみた熱帯の白鯨」なのだ。あなたはこの画面の前で、すべてのイメージを夢見ることが出来る。しかし、どんなイメージも、しまいにはこの白い洪水にふかぶかとのみこまれてしまう。「…」逆にいえば、ここではあらゆるイメージが、発生状態のままで、いわば生成と死滅の原点である可能態としてだけ存在する。すべてのイメージが溢れ出る源泉の場。そして同時にすべての色彩とすべてのイメージが死に絶える、絵画の「象の墓場」。現代絵画は、外界を拒否して、

内的なヴィジョンを無数に花咲かせたが、サム・フランシスはそれら一切のヴィジョンを根源にまでつきつめ、生成と死滅の果てしない過程そのものをとり出す。「絵画」はたしかにここで、優しく刺殺された⁽¹⁸⁾。

内面の「表現」を含意する「抽象表現主義」という呼称を退けて、「アクション・ペインティング」を採用し、それが作家の表現行為の軌跡であることを強調したのはポロックに随走した評論家、ハロルド・ローゼンバーグである。他方、「青の数学 黄の鬱気楼 無名の白」といった詩句は、「わたしには、白はすべての色彩をあらわしているから、直接性を失い時間の外に位置しているのにたいして、たとえば青や赤は瞬間としか見えない」という、繰り返し言及されるサム・フランシスの言葉を踏まえるものだが、これはジョルジュ・デュテュイの文章から東野が訳出したものである。さらに、大岡信「抽象絵画への招待」（一九八五年五月、岩波書店）から引こう。

「アクション・ペインティング」とよばれるアメリカ戦後絵画の一群にあつては、キャンバスはいわばあの白鯨を追うインシュメルルの前に拡がっていた大洋のようなものに変貌する。「…」彼は主観的には、滴る絵具の一点一画そのものと化し、いわば進行形現在の緊張にみちた意識と化して「行為」するのである。ローゼンバーグは、キャンバス上には、「絵」ではなく、「事件」の網の目が形づくられるのだ、と考えた。「描く」という行為は、このとき、「生きる」ことと別のことではないと信じられていたといつていい⁽¹⁹⁾。

ここでもローゼンバーグが参照されているのだが、彼らにとつ

て「アクシオン・ペインティング」が重要だったのは、むしろ自身の営みと深く関わるからである。『蕩児の家系』の大岡も、敗戦を一種の「白紙還元状態」と語り、その「余白」の領域に「歴史の網の目によっても、政治の網の目によっても掬いとることのできない領域に、すてにはみ出で、しまったものとして、自覚された」自らの世代的な同一性を見出していた。空白の「余白」へと放り出された彼らは、自らの「感受性」のみを握りどころにして「個人的な神話、自家製の神話をつくる」ほかなかった。「すてにはみ出で、しまったもの」、「余白」という表現は、「サムの白」に与えられた表現でもある。「サムの白」は、あらゆるイメージが死に絶えた、「余白としての新しい白」である。大岡はまた自身の世代の特徴として「一種本能的な、歴史主義への反撥」を語っていたが、そのような無時間的な場所、現在への志向を語るにも、「直接性を失い時間の外に位置している」という「サムの白」が相応しい。

『蕩児の家系』は「ウィリアム・ブレイクを憶い出す詩」よりも下るテキストだが、二人の関係と、『蕩児の家系』における「感受性の祝祭」という概念が飯島の「他人の空」や「白紙還元」体験としての敗戦体験を特権化することで成り立っていた事実を鑑みるならば、同詩にサム・フランシスが呼び込まれた所以は明らかであるし、「おれ」の内面の追求を見ることがいかに相応しくないかも明らかだ。事は「内的なヴィジョン」の追求による現実・社会への批評という図式が死に絶えてしまった場所、その「余白」に関わっている。

では、なぜブレイクか。これも「アクシオン・ペインター」の誕生と関わる。それがいかなる難産の末に誕生したかは大岡も語るところなので、ここでは大岡の語るプロットに添ってそれを辿る。

第二次大戦以前のアメリカは長く美術不毛の土地だった。それはヨーロッパへの対抗心とエマーソン流の「自己への信頼」への崇拜、アメリカにおける反形而上学的な思考、功利主義や経験主義が、リアリズム以外の絵画を許さなかったからだとされる。そうした状況を一変させたのがポロックたちだが、その登場にはいくつかの地均しが必要だった。まず大恐慌後の一九三〇年代に公共事業促進局（WPA）が社会的救済策の一種として推進した「連邦美術計画」（FAP）である。その仕事は公共施設の壁画などを描く仕事で、抽象美術からは程遠いリアリズムに貫かれていたが、彼らに職と連帯の場を与えるときにも、多くは移民だった彼らにアメリカの画家であることを自覚させた。そして一九四〇年代、戦禍の欧州からマックス・エルンスト、アンドレ・ブルトン、マルセル・デュシャンといった錚々たる芸術家たち、シュルレアリストの一群が押し寄せてくる。ただし、それがそのまま移植されたわけではない。シュルレアリスムが前提とした欧州の長い伝統を共有しない経験の国アメリカでは、「オートマティズム（自動記述）」の主張に端的にあらわれているような、一切の理論に先だって存在すべき自由で自発的な創造的エネルギーの解放ということであり、「描く」という行為の中に、いわば進行形の現在のはてしない拡充を求めること⁽²⁵⁾に帰結した。

アメリカ現代美術がシュルレアリスムから多くのもの——「運動性」

「変身」「事件」―を受け容れるにあたって大きな役割を果たしたのがローゼンバークであるが、大岡はまた、ローゼンバークの著書『新しいものの伝統』（一九六〇年）の次の一節を引用している。

「バイオニアと移民の子孫であるアメリカ人にとっては、『芸術』と『社会』の転覆は損失とは感じられなかった。逆に『芸術』の終末は、芸術家としての彼自身に対する衆観の始まりだった。アメリカの前衛画家は、メルヴィルの『白鯨』の『イシユメールが海に乗りだしたように、キャンパスの白いひろがりに乗りました。』⁽²⁵⁾

「余白」との関わりはもはや述べないとして、ここで興味深いのは『白鯨』を喚起することで語られる「歴史」「伝統」の拒否、そして「現在」の特権化が、「バイオニアと移民の子であるアメリカ人」固有の、アメリカ的自由に関わるものとして語られていることである。大岡の第一詩集『記憶と現在―大岡信詩集』（一九五六年七月、書肆ユリイカ）の表題に端的に示され、また「蕩児の家系」でもそうだったように、「歴史」の拒否と「現在」の拡充は、大岡が「感受性の祝祭」の世代の特権として語った事柄でもあった。

一九三九年にニューヨークに渡ったW・H・オーデンは、なぜ渡米したのかを問われ、「文学者にとってアメリカの魅力とはその開放性であり、伝統の欠如である」と答えた。「これはある意味ではこわいことだ。ほかのすべての人と同様に、人はここで生きることが余儀なくされる。過去がない。伝統も。根もない。」「ここで起っていることはあらゆるところで起っているのだ。⁽²⁶⁾」欧州の「伝統」は、機械類による人間の搾取の問題を見えにくくしている。オーデンは、

欧州の「伝統」を振り払い、現代社会の問題がもつとも先鋭化して現れている場所、何も無いところで一人生きていかなければいけないデモクラシーのアメリカに渡ったのである。

オーデンの著作『新年の手紙』（一九四〇年）にも、「独学のウィリアム・ブレイク、／彼は自らの亡霊を湖水に投げ込み／呪いと共に（ニュートンの宇宙）と／関係を打ちきった。」と、ブレイクが詠まれている。薄暗い海底にコンパスを片手に物理世界を解明しようとするニュートンが次第に岩と同化していく様を描いた彩色作品「ニュートン」（一九五五年）に示されるように、ブレイクは科学主義に抗し、機械的な世界観を厭うた。欧州の腐敗に怒り、フランス革命、アメリカ革命に共感と期待を示したブレイクは、「多重のヴィジョン」を肯定し、独自の神話体系に貫かれた預言書を著している。「リントラ叫び、その船をうつとうしい空になびかすれば、／飢えかわいた雲が海のおもてに垂れさがる、／と書いた序の歌の／ブレイク」（7）とは、この幻視者ブレイクである。

以後、幻視者ブレイクは次々と再発見されていく。ノースロップ・フライ「恐るべき均衡」（一九四七年）はブレイクの神話や預言書の独自の体系を読み解き、神話批評の端緒を開いた。ドリユー・アシュトン⁽²⁷⁾は、詩人スタンリー・キーニッツが「詩は情報伝達には携わらない。詩のルーツは魔術、呪法、魅惑の中にある。」と語ってブレイクの想像力を称賛したこと、アレン・テイトが神秘主義的な傾向を推し進めたことを指摘している。

このとき強調すべきは、ブレイクは単なる神秘主義的なアイコンではないということだ。ブレイクの「ヴィジョン」は、神秘的な空

想ではなく、現実をありのままに見る能力の謂である。それゆえアメリカのブレイクは、欧州の伝統、従来のバイアスを振り払うための新しい認知能力を獲得するために、時に新しいテクノロジーとも結びつけられた。その典型はジョージ・ケベツシユの『造形と科学の新しい風景』（一九五六年）である。ケベツシユは、モホリ・ナジがシカゴに設立したニューバウハウスに招聘されて渡米し、マサチューセツ工科大学建築デザイン科でも教鞭を執つた人物である。同書は、「産業文明のダイナミックな力」が「われわれ」を「殺風景な都市環境にとじこめ」たかのようなだが、それはむしろ「新しい秩序を現代的な視野でとらえたいという」願望に答えるものだと主張する。彼らはX線写真や生物の科学写真等が開いた新たな視覚を「新しい風景」として提示するのだが、ここではブレイクの描いたヴィジョンが、呉鎮の墨竹図や鈴木大拙のテキストともども参照された。「新しい風景、その新しい調和のひろがり、新しい結びつきの領域を理解しようとするなら、われわれの感覚をはたらかせてそれにふれ、その新しい地点からイメージを形成して、われわれのヴィジョンをつくり変えなければならない」。

もう一点、なぜ東洋かを確認しておく。シュルレアリスムはアメリカで多かれ少なかれ変身したが、その受け皿となったのは心理学だった。精神分析家たちも多く欧州から渡米していた。だがアメリカの清教徒的伝統がフロイト的なリビドーの肯定を拒み、その代わりにユングの集合的無意識が招来されたとされる。欧州の「伝統」の外に出るための方途がさまざまに模索され、その「意志が極端に実行されると、思い切つてヨーロッパとアメリカの両方から逃げ出

してしまおうということにもな」って、「東洋」への関心の芽生え、太古の時代へのユング的な撤退」が起ころ。

このとき想起すべきは「ブルーボールドのアメリカの画家は／寝そべてブレイクをときどき口誦さんだ。」（5）という一節だろう。「アクション・ペインター」がはるか東洋でブレイクを眩く。その眩きを想起する「おれ」は「ブレイクを憶い出す」。なぜ「知る」ではなく、「憶い出す」のかは、もはや明らかであるはずだ。

三、新しい風景―トマス・ヘブカー、ロバート・フランクリン・フリードランダー

さて、ここに一枚の写真相がある。一九六四年からマグナム・フォトにも写真を供給し、後に会長（二〇〇三―二〇〇六年）も務めたドイツ人写真家トマス・ヘブカーの若き日の一枚、「1963, USA, Butte, Montana」（一九六三年）である。そこには、アメリカン・フットボールの練習風景、画面の半分を領する物悲しい空、モンタナ州ビュートの街並みが静かに切り取ら



© Thomas Hoepker/Magnum Photos

れている。練習場の壁にはブルドッグが描かれ、首輪には「63」の札がぶら下がる。この風景は、「おれ」が「青空」の「フィルム」に見た風景そのものなのだ。

二十七歳だったヘブカーは、ドイツの雑誌『クリスタル』の編集長から、アメリカの東海岸と西海岸を往復して写真を撮らないかとオファーされた。この写真は其の成果の一枚であり、翌年には『世界写真年鑑1965』（一九六四年二月、平凡社）の「若い眼」欄に転載された。なお、「若い眼」欄の冒頭には、南ベトナムの戦場の惨状を記録した岡村昭彦の写真が掲載されている。岡村はアメリカ版『LIFE』（一九六四年六月二日）に、キャパの後継者と銘打って掲載された写真家である。「ウィリアム・ブレイクを憶い出す詩」で、「朝まだきのサイゴン市の銃声を、／想いうかべようと」した「おれ」は、やがて空の「フィルム」にビュートの風景を見るが、それは岡村の写真を見た後、「ページをく」って、この写真の空に眼を奪われる過程に重なる。

ただし、同詩に右の写真が呼び込まれた脈絡はもう少し複雑だ。ビュートは「現代シリアス写真のルーツ」とされる、ロバート・フランク『The Americans』（一九五八〔仏〕／一九五九年〔米〕）を代表する一枚（「View from hotel window-Butte-Montana」〔一九五五〜五六〕の舞台であり、いわゆるコンボラ写真を代表するリー・フリードランダーの「Butte-Montana, 1970」〔一九七〇年〕の舞台でもある。そもそもビュートは、銅山王マーカス・ダリーがウィリアム・ロックフェラーと合同で設立したアナコンダ銅鉱山会社で知られた炭鉱町である。銅の需要増を背景に、ビュートは第一次大

戦を頂点に繁栄を誇ったが、その後は次第に衰退した。そこはアメリカの夢の記憶に連なる場所であり、それゆえに写真史においても特権的な場所となったのである。後に見る通り、ヘブカーは明らかにフランクの影響を受けている。映像にも造詣が深かった飯島は、ビュートの空に結節する眼差しを理解していたはずである。

フランクの登場は、ウィリアム・クライン「ニューヨーク」（一九五六年）と並んでひとつの事件だったが、その衝撃の意味は、『LIFE』のフォトジャーナリズム、遡って、例の「連邦美術計画」との関わりから理解する必要がある。「連邦美術計画」に際して、写真家は自由の国アメリカの典型的な風景か、あるいは大恐慌を背景に豊かなはずの新世界アメリカで苦しむ者たち「移民」を記録することを求められた。アメリカの写真家にとって、社会を記録することこそが、プラグマティックでデモクラティックな使命だとみなされたのである。さらに一九四〇年代に入るとフォトジャーナリズムが隆盛を迎える。戦争におけるプロパガンダの役割を『LIFE』が担ったことは知られているが、ここでは洗練された構図―「決定的瞬間」―と、キャプションを中心とした様々な編集によって、華やかなシーン、ストーリーが紡ぎ出された。そこで写真はあくまで、「世界の出来事を目撃する」パブリックなメディアだった。

フランクは、そうした客観的なメディアとしての写真に、パーソナルな視線を持ち込んだ。その典型を示すのが「View from hotel window-Butte-Montana」である。そこでは衰退しつつあるビュートの街並みが俯瞰されるが、画面下部には窓枠が写り、両側面部は

カーテンが写り込む。それはカメラに映るべきではないはずの、窓の外を見る者のパーソナルな眼差しを可視化してしまう。この写真でフランクは、自由の国アメリカの影の部分を書し出した。と同時に、意図的に構図の文法を踏み外し、公的なはずの写真に私的な眼差しを持ち込んだ。もって、アメリカ的自由とは何かを問うたのである。『The Americans』の撮影は二年間かけてアメリカを縦横に旅しながら行われたが、アメリカ版刊行にあたってフランクはケルアックの序文にこだわった。周知の通り、『路上』（一九五七年）のケルアックは、時に東洋を夢見たビートの代表的人物である。このこだわりにフランクの企図も明らかだろう。それは記録の幻想を振り払い、世界をありのままに見るためのふるまいだったのだ。

一方、『Butte/Montana: 1970』が切り取るのはアメリカ的な荒野のロードである。車は走らず、人影も見えない。向こうにはモンタナの山影が見える。いかにもアメリカらしい、平板な風景である。ただし画面の中心には屹立する一本の柱が捉えられており、その柱には「LEEAV」という標識が付されている。これは通りの名前に過ぎないが、フリードランダーが、平板なアメリカの風景のなかに撮影者自身の影や自画像を意図的に写し込んだ作品「セルフ・ポートレート」の写真家であることを知れば、この写真は意味を変える。見る者は、そこに写真家「Lee」の痕跡を見るのである。

一九六〇年代半ば頃から、ノーファイインダーで無造作に撮られた、構図もなにもない平板な写真、いわゆるコンポラ写真が登場する。その代表的な写真家がフリードランダーである。彼は自身の「セルフ・ポートレート」を「社会的風景」と呼んだ。なぜ自画像が風景

なのか。目高俊(目)によれば、風景のなかに溶け込む「私」の影こそが、「メディア空間が大衆消費社会を爛熟させ、媒介につぐ媒介が世界を覆い尽くす」してしまふ時代の、多様性のなかに放り出された「私」のかたちだからである。それは「一定の環境内の自己、ある状況下の自己の痕跡」であって、「その写真はある人物の人格や公的役割を示すものではないし、私的な記憶のためのものでもない」。フランクがパブリックな写真をパーソナルな「私」の視線によって切り崩したのちに現れたのは、風景と対立し、それを統御して意味づけてきた、風景の主人としての「私」ではなく、むしろそれが失効した後の、かろうじて像を結ぶ「私」である。

『1963: USA, Butte, Montana』も、アメリカの日常を静かに切り取った作品である。一九三六年バイエルンに生まれたヘブカーは、自身の村にアメリカ軍が「進駐」してきた記憶、ガムをくれるGIの記憶を持っていた。つまりヘブカーにとってアメリカへの旅は、自らの内面への旅の性格を帯びていた。だがその写真からは「私」の探求を読み取ることはできない。それは写真の構図を破壊しないし、私的な眼差しも「私」の痕跡も画面に象られることはない。

アメリカ行にあたってヘブカーはフランクの、とくにビュートの写真に深甚な影響を受けていた。実際、この旅で写された写真の被写体は、ビュートで撮られた複数枚の写真を含め、フランクのそれと似ている。旅の途中でヘブカーはケネディ暗殺を知るが、彼が被写体として選んだのは、スーベニアショップのケネディのバッジである。それは公的な写真が撮るものではなかった。『世界写真年鑑

1965」においてヘブカーは、「客観的なルポルターージュと被写体の主観的把握を調和させることに多くの努力を払っている」と紹介されているが、私的な眼差しを有しながら、「私」の痕跡を消し去ろうとする点に、ヘブカーの写真の特徴があると言えよう。

「1963, USA, Butte, Montana」の構図は端正でさえあるが、記録主義的な写真かと言うとそうではない。ストリートな写真では対象は画面の正面に置かれるが、そこでは中心は微妙にずらされている。写真の構図を身体化している者は、余白をなすはずの風景の方、画面の半分を領しているビュートの空に視線を吸い寄せられる。この写真の静謐なアウラとポエジーは、この僅かなずらしによつて生成していると言つてよい。その空に眼を奪われた者は、その空の下にビュートの街並みを見出す。フランクのビュートを知る者は、そこにアメリカの影の部分を読むだろう。だが、堅牢な公的眼差しからそれを見ることはできない。そこにあるのははや何者でもないただの「私」であり、見る者は一人で底知れない空を見つめなければならぬ。そういう意味では、ヘブカーの写真もまた、フランクやフリードランダーとはまた違う仕方、世界の「中心」から放り出された「私」の眼差しを象っているのだと言える。

このように見てくると、空の詩人飯島耕一が「1963, USA, Butte, Montana」に眼を奪われた所以が理解される。それは敗戦の記憶を共有しているからではない。そうではなく、風景の主人としての「私」を「白紙還元」する空が、そこには広がっているからである。「おれ」が見る「アイコン」は、少年時／戦争時の風景から始まり、「アメリカの画家」の記憶に連なり、「もう一つのアメリカ」を写し

出す空に繋がっていく。「ウイリアム・ブレイクを憶い出す詩」は、フリードランダーよりも先んじて、ポエジーを支える「私」が失効する風景を、その空に描き出しているのだと言えるかもしれない。なぜ飯島にそれが可能だったか。ここでは写真展「コンテンポラリーフォトグラフィーズ」の第一回「社会的風景に向かつて」の責任者ネイサン・ライアンズが「社会的風景」という概念を鍛えるに当たり、ケベツシュを参照、引用した事実を指摘しておきたい。ケベツシュは新たなテクノロジーがもたらした視覚の拡張の可能性をブレイクのヴィジョン等と接合し、そこに見られる眺望を「新しい風景」と呼んだのだ。ここにもブレイクがいる。

四、私たちの空―中平卓馬、田村隆一、ハーマン・メルヴィル

ここで想起されるのは、先に見た、「ウイリアム・ブレイクを憶い出す詩」に対する岡田隆彦の評価である。岡田は一篇に、「視覚」が優先し、「自己表現を超えてゆく」光景を見出していたが、その評言はフリードランダーの写真にも適用可能に思える。そこに象られるのは風景としての「私」である。それは風景の方に眼差され、空に漂うものとしてある。考えてみれば岡田は、中平卓馬、森山大道、高梨豊らが集った写真誌『Provoke』プロヴォーク思想のための挑発的資料（一九六八―一九六九年、全三号）同人であり、日本のコンポラの起源とされるシンポジウム「現代の写真」（カメラ毎日一九六八年六月）にも出席していた。空にたゆたう「私」の風景は、岡田自身にとっても重要な風景だったはずなのだ。

それは「記録という幻影」を呪詛し、「風景への叛乱」を標榜していた中平が、「植物図鑑」を希求する事象とも関わる。「近代の芸術」は、「作家と呼ばれる個人に投影された世界の像」、「作家があらかじめもつ、世界はこうであるという像の世界への逆投影であった。だが「商品の氾濫、情報の氾濫、そして事物の氾濫」、「テクノロジーの異常な発達によって」、「世界の「中心」は解体された。このような認識のもと、中平は「ボエジーや〈闇〉や〈薄明〉を本質的に受けつけない」「植物図鑑」のような写真を撮りたいと語る。

ではなぜ植物なのか？なぜ動物図鑑ではなく、鉱物図鑑でもなく、植物図鑑なのか？動物はあまりになまぐさい、鉱物ははじめから彼岸の堅牢さを誇っている。その中間にあるものが植物である。「……」中間にいて、ふとしたはずみで、私の中にのめり込んでくるもの、それが植物だ。植物にはまだある種のあいまいさが残されている。この植物がもつあいまいさを捉え、ぎりぎりのところで植物と私の境界を明確に仕切ること。それが私が秘かに構想する植物図鑑である。

「植物図鑑」を通し、「こうしてある石ころや、葉や、波や、その他もろもろの事物とともに、それと並列して私自身を一個の事物と化すこと」。それが「意識という病魔に冒され」た「私」の不可能な目論見だと言うのだが、かかる眼差しによって象られた世界は、ありふれた言葉で静かに象られた「ウィリアム・ブレイクを憶い出す詩」の風景とも、どこかで交わっているはずである。

「ウィリアム・ブレイクを憶い出す詩」は全七編の長詩である。

各編は二・三連で、各連は四・五行で構成される。しかも各行は文が切れる前に次々と改行されるため、言葉は特定の場所に着地することなく流れていく。かかるスタイルに加えて、特徴的な助詞「も」の多用が焦点化の脱臼を作用して、同詩の基調をなす。

昔 ブレイクという詩人もいて／メアリとスザンとエミリの歌を／うたった。／虎と曇った空の詩も書いた（「1」）

冒頭では、右のように、よく知られたブレイクの詩が呼び起こされる。ただし、それは断片的で、具体的ではない。右に触れたスタイルともあいまってブレイクの像は醜化される。「おれ」の行為は、「ニュートン」のそれではない。ブレイクをめぐる記憶はやがて「キヤサリン」という固有名を介して幻視者ブレイクを導いていく。

今証明されていることも／かつては想像されたことにすぎない
……／闇のなかに眼をみひらきブレイクは言った。（「1」）

ここにはブレイクの詩句が示されているが、右一節は「地獄の格言」の一節であってブレイクの言葉ではない。だがもちろん、そうした正確さは重要ではない。「おれ」は「今」、幻視者ブレイクのイメージを招来し、その眼差しを自らのものにしてしようとしている。

おれがおれの自己意識をかけた血の一篇の詩を書いても／パリサイの人々にはとどくまい／と思つたからだ。（「3」）

パリサイ人、律法主義者は、「ニュートン」同様、ブレイクの忌み嫌う物質的な人間である。このとき「おれ」は、現実をありのままに見ようとした、ブレイクの眼で世界を見ている。「憶い出す」とは、時系列的な過去の探求とは異なる、「今」にこそ関わるものだ。ここで「憶い出す」とは、「見る」と同義なのだと言ってもよい。

「今おれは頭脳ブレインをこわばらせて／何ごとかを考えている」。それは「人々の記憶する／彎曲する季節のきらめき／をことばのうちに見する」行為、「ことば」に蓄積された歴史を遡求する行為ではない。

いや おれは眼のまえのグラスを／一個の卵巣の重みとはかりながら、／何もものかを探している詩人たちから／鉄より冷たい合図をうけとりながら／今ブレイクの名を憶い出したのだ。

(2)

「おれ」が「今」向かい合うものは、「おれ」の内ではなく外、「眼のまえ」にある。「おれ」は冷ややかな「ガラス」と、他者のものでしかない「卵巣」との均衡において「鉄より冷たい合図」の到来を待ち受けている。そして「ブレイクを憶い出す」。

「おれ」は「アメリカ政府を責める」詩を書こうとしていたが、ブレイクを「憶い出し」、「自己意識をかけた血の一篇の詩」を放棄する。と同時に「おれたちの自己意識はなごむ」。それは「権力の意志」を乗り越えたからではない。「詩人たち」の孤獨な「自己意識」を風景のように見て、「おれたち」は少しだけ自由になる。

「血の一篇の詩」を書くかわりに、「おれはただひとりウイスキーを／おれのなかに注ぐ」。そして「朝まだきのサイゴンの銃声を／想いかべようとす」のだが、「夢も見ずに眠るだろう」と予感する「おれ」にとって、その行為は内面に帰結するものではない。それはむしろ「一つのアイコン」、「おれ」の見る風景としてある。

昼間おれは中学の校庭に、／伏せて機銃掃射を避けている／自分の姿を見た。とおく一つのアイコンがあり、／一瞬 おれはそのけとどい幻が、／おれの手足を白く通過するのを見た。(4)

ブレイクの眼を見開いた「おれ」が最初に見るのは、「おれ」の特権的な記憶としての戦争の映像である。だがそれは内面に定着することなく、「けとどい幻」のように「白く通過」して消える。その記憶は、空軍にいた「アメリカの画家」と結びつくはずだが、うまくいかない。「おれ」は内なる「空を繋ぎとめようとした」。だが、それを「紙の上」に書きつけようとしても、「おれ」に束ねられたエクリチュールにはならない。「空はネガフィルムのように／冷たく薄く、「機械のように美しい」ままだ。そして「白紙還元クワイブレット」された「空」には、「フィルム」を媒介にして、「モンタナ州ビュート市」の風景などがモニタージュされていく。その「空」は、現在の「おれ」のなかに記憶や歴史をパッケージして「詩」を詠もうとする。

「今」現在の「おれ」の精神のかたち、その風景である。結局、何も「おれにはわからない」。だが、「おれ」が直観する空のフィルムに漂う「アイコン」において、はじめて「おれ」は「アメリカ政府」に「手紙」を送ることができる。

怒りはただ一つの／まあたらしいページをくる。／それはおれとアメリカ政府とのあいだに／個人的に起った問題だ。(6)

この「手紙」は、「自己意識」を賭けた詩ではなく、「血の一篇の詩」ではない。それはただの「手紙」で、徹頭徹尾「個人的に起った問題」ゆえに、「批評家」も「青ざめる」しかない。それは「おれ」自身にしか関わらない「個人的な神話、自家製の神話」なのだ。

「ベトナムの人々を殺すな!」という「怒り」は、「おれ」の内面に収斂せず風景化されて「悲しみ」に変わる。「おれ」は「悲しみ」とともに「冷たい風に吹かれ」て「空」に浮かぶ。

昔ブレイクのいたことも、ときどきは憶い出そう。／薔薇の赤と黄を愛そう。／そして悲しみつづけよう。／ときにまだのこの冬の冷たい風に吹かれよう。／吹かれつつどこかの一点へと浮かんで行くのだ。(7)

この「空」は「おれ」にとつてもう「他人の空」ですらない。それはもはや「おれ」を拒絶しない。かといって、「おれ」はその風景の主人でもない。その空はただの空だし、「おれ」は詩人ではない。「おれ」は反戦デモにも行かないだろう。

かつて「詩人たち」にとつて内面の投影としての風景がポエジーの源泉だったとすれば、ここに詠まれているのは、メディアが網の目のように張り巡らされた時代に、「おれ」と風景の関係が失効する過程である。その空の下では誰もが等しく自由であるし、ビュートの空を見る人と同じように、どこかかすかに不安である。

「ぼくらは地平的人間のほかは／誰だつて買ひはしなひのだが／もしでることなら垂直の人間に／敬意を惜まないことにしようではないか。」と言つた遠慮がちなオーデンを後目に、田村隆一は「おれは垂直の人間」と断言してみた。

言葉のない世界を発見するのだ 言葉をつかつて／真昼の球体を 正午の詩を／おれは垂直の人間／おれは水平の人間にとどまるわけにはいかない。

「垂直の人間」の定義をするつもりはないが、「言葉」をめぐる二律背反を踏まえれば、それは田村が倫理的に追求した主体に関わるとは言える。酒井直樹は戦後詩の本質を、「私は死んだ」という命

題を生きたものと説明している。それは過去の戦争体験―私と交換可能な友の交換不可能な死―に由来する倫理的な命題であるが、代行不能な他者の声を語るという不可能な命題は、言語の審級においては、言表不可能な根源的他者を言語によつて語るといふ不可能な命題として帰結した。このとき「垂直の人間」は、統合不可能な分裂を分裂のまま引き受けて屹立する主体―詩人―の謂いである。飯島や大岡が発見した場所は、このようなデッドエンドだった。

田村が好んで「小鳥」と詩人を接合した―「空から小鳥が墮ちてくる」―のに対して、「他人の空」は「鳥たちが帰つて来た／地の黒い割れ目をついばんだ」と始まる。「他人の空」をめぐる、岩田が「放心」の「世代」を語り、大岡がそれを「感受性」とパラフレーズしたことは、「小鳥」の声を奪還するための苛烈な闘争と捉えられよう。彼らは戦争体験を何もなかったと語り、過去の死者のかわりに、「あの空や、土や、真夏の太陽」の方を「歴史を超え、政治を超えるもの」を志向した。かかる詩史論の枠組みに「ウイリアム・ブレイクを憶い出す詩」を置くと、「垂直の人間」の「怒り」が「水平の人間」の「悲しみ」に変わる過程を読むこともできる。

だがもはや詩史論のみにとどまるわけにはいかない。今世紀に入つて明らかにされてきたように、アメリカ現代美術や、ベトナム戦争を批判して自由を謳い上げたカウンター・カルチャーは、冷戦期に真の自由とデモクラシーの価値を語ることでアメリカの冷戦を下支えしていたからである。ポロックは、伝統も歴史もない新大陸でただ一人、「キャンパスの白」に乗り出したとローゼンバーグは語つた。大岡は「歴大な海のごとき坂がりをも」つた「言葉」の世界

に「感受性」のみをもって立ち向った「蕩児」の物語を語った。そこに共通して見られる、歴史と伝統を拒否し、非政治的で無垢な「個人」をアメリカのデモクラシーの原型として肯定する語りは、冷戦期に反復された反共的な語りの典型でもある。

隠された影の部分を取り取ってアメリカを告発したロバート・フランクの写真は、喪われた真のデモクラシー、西部を切り開いた移民のそれを取り戻そうとする力学を孕んでいた。だからフランクはロードを放浪しなければならないのだが、その放浪はそもそも、鉱山で財を築いたドイツ系アメリカ移民、グッゲンハイムが設立した奨学金によって可能となったものだった。CIAが主導して設立した文化自由会議が、デモクラシーの価値を喧伝するために文化・芸術を支援していたことは綿密に検証されている。ブレイクに対するオーデンの眼差しはアメリカのデモクラシーに対する眼差しでもあった。ケベツシュの肯定した、テクノロジによって開かれる「新しい風景」は、人類史上初めて原子炉が設置されたシカゴにこそ花開いたのであり、それはマンハッタン計画と直接的に繋がっている。城戸朱理は大岡の反歴史主義について、「アレクサンデル・コジエーヴそしてフランシス・フクヤマによって語られた「歴史の終焉」との類縁を指摘したことがある。鋭敏な指摘だが、フクヤマの「歴史の終わり」が唯物史観に対する勝利宣言だったことはウォルター・ベン・マイケルズが明らかにしている。戦後史に即して言えば、「他人の空」から「蕩児の家系」の時期は、朝鮮戦争から高度成長期の、冷戦最盛期に収まる。「感受性」の世代の登場は、「蕩児」と言いながら、東アジアの地政学的配置に伴う非軍事・経済路線の帰結、高

度成長に支えられたブルジョア民主主義の安定化と不可分である。大岡とサム・フランシスの結びつきは、トートロジめいた言い方であるが、冷戦下の、リベラルな日米同盟のアナロジをなしている。「ウイリアム・ブレイクを憶い出す詩」に対する評価が、「プロバガンダの反戦の詩」とは異なる、「逆手をとった反戦詩」なる強調を伴っていたことも憶い出そう。それは、政治的コンテクストの導入による文学作品の解釈を、時に倫理的な抑圧さえ伴って排除してきた眼差し——「これは文学（研究）ではない」——の政治性、歴史性を示唆する。本論で見た「ウイリアム・ブレイクを憶い出す詩」の「先」も、まさにリベラルでデモクラティックな空だった。そのことを批判しようというのではない。むしろ同詩がいまあらためて重要なのはまさにこの一点、そこに描き出された空が日米同盟下に生きる私たちの空だという一事においてである。

このとき想起すべきは、メルヴィルの『白鯨』ではなく、『書記官バートルビー』（一八五三年）の方かもしれない。代書人として雇われたバートルビーは筆耕に非凡な才を示したが、筆耕以外の仕事は「しないほうがいいのですが」という奇妙な言い回しとともに頑なに拒む。「しないほうがいいのですが」は次第に拡張し、筆耕も行わなくなり、解雇される。バートルビーは解雇後も「しないほうがいいのですが」を繰り返して事務所を離れず、やがて刑務所で食事さえも拒み息絶える。すべてが白紙のまま宙づりにされて終わるこの物語は多くの解釈を生んできたが、わずかながらも触れておきたいのは、ジョルジュ・アガンベンのそれである。アガンベンは、『白紙還元』の概念をアリストテレスにまで遡って探り、「潜勢力」

という概念を導く。「白紙還元」された状態は一切を持たない状態だが、あらゆる可能性を保持した状態でもある。バートルビーは「何をするかもしないこともできる」、「潜勢力」の体現者である。イシュメールとは異なり、徹頭徹尾「空白」な文筆の徒バートルビーには、風景の主人の座を追われた私たちのデモクラティックな現在について考える契機がある。

注

- (1) 『知覚の扉』(一九九五年九月、平凡社、河村錠一郎訳、八頁。
 (2) ドアーズについては、野沢収『ザ・ドアーズ―永遠の輪廻』(一九九二年一月、音楽之友社)、『文藝別冊 ドアーズ―結成50年―最も過激な伝説』(二〇一四年二月)等を参照。
 (3) 『シュレアリズム詩論』(一九六二年四月、思潮社)、一二頁。
 (4) 『悪魔祓いの詩人アンリ・ミシヨール―ファントミスムの詩と絵画』(『みづゑ』一九五八年一〇月)。
 (5) 『みじめな奇蹟』(一九六九年三月、国文社、小海水二訳)。
 (6) 『シュレアリズム詩論』九〇―一〇頁。
 (7) 『新選飯島耕一詩集』(一九七七年六月、思潮社)。
 (8) 『蕩児の家系』二一八―二一九頁。
 (9) 『蕩児の家系』二一八―二二四頁。
 (10) 『引き裂かれた夢と現実への試み―シュレアリズム研究会』鶴岡グループ』(『日本超現実主義詩論』一九七〇年一〇月、思潮社)。鶴岡に先行する批判に、平井照敏「エリュアール派の詩人たち―『鰐』グループ批判」(『現代詩手帖』一九六一年四月)がある。

- (11) 『日本超現実主義詩論』二二七―二三八頁。
 (12) 『ウイリアム・ブレイクを憶い出す詩』(一九七一年一〇月、書肆山田、限定八〇部)、増補版『ウイリアム・ブレイクを憶い出す詩』(一九七六三、書肆山田)に収録。以下、同詩の引用は初出による。
 (13) 『日本におけるブレイクとホイットマン』(『ブレイク』の思想と近代日本―ブレイクを読む、二〇〇三年二月、北星堂書店)。
 (14) 『苦しみ』と『悲しみ』―飯島耕一―ウイリアム・ブレイクを憶い出す詩』(『現代詩手帖』一九九九年四月)。
 (15) 『生得の詩人』(『新選飯島耕一詩集』)。
 (16) 『飯島耕一論』(『飯島耕一詩集』一九六八年七月、思潮社)。
 (17) 『笑ひの歌』(『無心の歌』一九七九年)、『やめるばら』(『虎』(経験の歌)一九七四年)、『序の歌』(『地獄の格言』(『天国と地獄との結婚』)訳文から、飯島は『ブレイク詩集』(一九五〇年八月、創元社、土井光知訳)を参照していることが知られる。
 (18) 『サム・フランシス―あるいはデス・マスク以後』(『みづゑ』一九六一年七月)。引用は、『現代美術 ポロック以後』(一九六五年四月、美術出版社)、一〇六頁。
 (19) 『新しいものの伝統』(一九六五年六月、紀伊国屋書店、東野芳明・中屋健一訳、原著一九六〇年)。
 (20) 『現代美術 ポロック以後』一〇六頁。
 (21) 『抽象絵画への招待』五二―五三頁。
 (22) 『蕩児の家系』二〇二頁。
 (23) 『蕩児の家系』二一八―二一九頁。
 (24) 『抽象絵画への招待』一三六―一五二頁。なお、大岡と抽象表現

主義の関わりを論じたものに、笠井嗣夫「横断と流動―大岡信の初期詩論をめぐって」(『現代詩手帖』二〇〇四年一〇月)がある。

- (25) 『抽象絵画への招待』一四七頁。
 (26) 『抽象絵画への招待』一四八頁。
 (27) Stanley J. Kunitz, Vineta Colby, eds. 1955. *Twentieth century authors: a biographical dictionary of modern literature*. Mishawaka: H.W. Wilson Co. 引用は「リチャード・ホガート」オーデン序説(一九七四年五月、晶文社、岡崎康一訳、原著一九五二年)、一七八頁。
 (28) 『新年の手紙』(一九八二年一月、国文社、風呂本武敏訳)、二六頁。
 (29) プレイクの商品と思想については並河亮「ウィリアム・プレイク―芸術と思想」(一九七八年三月、原書房)が詳しい。
 (30) Northrop Frye. 1947. *Fearful symmetry: a study of William Blake*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
 (31) 『ニューヨーク・スクールある文化的決済の書』(一九九七年一〇月、朝日出版社、原著一九七二年)、一八四―一八七頁。
 (32) プレイクの「ヴィジョン」については、「トマス・パッツ宛書簡(一八〇二―一八〇三)」(『プレイクの手紙』一九七〇年四月、八潮出版社、梅津濟美訳)を参照。
 (33) 『造形と科学の新しい風景』(一九六六年一月、美術出版社、佐波甫・高見堅志郎訳)。
 (34) 『造形と科学の新しい風景』三六七頁。
 (35) 『オーデン序説』も、オーデンの心理学への関心を重視する。
 (36) 『ニューヨーク・スクール』一八八頁。
 (37) 『Thomas Hoepker トーマス・ヘブカー』(『マグナム・フォト』

二〇一一年七月、朝元社、三三三頁)。

- (38) Thomas Hoepker. 2013. *Heartland: an American road trip in 1963*. [Berlin: Peperoni Books.
 (39) *Ibid.*, pp.6-7.
 (40) 小久保彰『アメリカの現代写真』(一九八六年六月、筑摩書房)、一三三頁。
 (41) Robert Frank. 1959. *The Americans*. New York: Grove Press. ロバート・フランク「アメリカンズ」ロバート・フランク写真集(一九九三年一月、宝島社)、六一頁。
 (42) Lee Friedlander. 2008. *Friedlander*. New York: Museum of Modern Art. p.164.
 (43) 以下の写真史一般に関わる記述は、小久保『アメリカの現代写真』日高優『現代アメリカ写真を読む―デモクラシーの眺望』(二〇〇九年六月、青弓社)に基づいている。当該箇所に限らず、デモクラシーと写真を接合する日高の議論にはとくに大きな示唆を受けた。
 (44) 『アメリカの現代写真』一八頁。
 (45) 『現代アメリカ写真を読む』一一九頁、一九〇頁。
 (46) 『現代アメリカ写真を読む』一一七―一四八頁。
 (47) 『現代アメリカ写真を読む』一三二頁。
 (48) Thomas Hoepker *op. cit.*, p.6.
 (49) Hans-Michael Koetzle. 2013. "Butle was also good to me." In Thomas Hoepker. *op. cit.*, pp.75-83.
 (50) 光石夏弥「トマス・ヘブカー」『世界写真年鑑1965』(一四頁)。
 (51) 『現代アメリカ写真を読む』一一〇―一一九頁。

- (52) 中平卓馬「記録という幻影」ドキュメントからモニュメントへ」
 『美術手帖』一九七二年七月、「風景への叛乱―見続ける涯に火が…」
 『グラフィケーション』一九七〇年六月）を参照。
- (53) 「なぜ、植物図鑑か」(「なぜ、植物図鑑か―中平卓馬映像論集」
 一九七三年二月、晶文社)。
- (54) 「なぜ、植物図鑑か」三二一―三三三頁。
- (55) 『オーデン詩集』(一九五五年六月、筑摩書房、深瀬基寛訳)、四
 頁「扉」。クリストファー・イシャウッド宛献辞中の一節。
- (56) 「言葉のない世界」(「言葉のない世界」一九六二年二月、昭森社)。
 引用は「腐敗性物質」(一九九七年四月、講談社)、九九頁。
- (57) 「戦後日本における死と詩的言語」(『日本思想という問題―翻訳
 と主体』一九九七年三月、岩波書店)。
- (58) 「幻を見る人」(『四千の日と夜』1945-1951詩集)一九五六年三月、
 東京創元社)。引用は『腐敗性物質』三〇頁。
- (59) 山下昇編『冷戦とアメリカ文学―21世紀からの再検証』(二〇〇一
 年九月、世界思想社)を参照。
- (60) 三浦玲「『文学』の成立と社会的想像力の排除―『ギャッチャー・
 イン・ザ・ライ』の現在とコマック・マッカーシーの『ザ・ロード』」
 『文学研究のマニフェスト―ポスト理論・歴史主義の英米文学批評入門』
 二〇一二年二月、研究社)。
- (61) Frances Stonor Saunders, 2000. *The cultural cold war: The CIA
 and the world of arts and letters*. New York: New Press.
- (62) 「転調する歴史性」レポート(野村喜和夫、城戸朱理「討議戦後
 史―詩のルネッサンスへ」一九九七年一月、思潮社)、一五八頁。
- (63) フランシス・フクヤマ『歴史の終わり』(一九九二年三月、三笠
 書房、渡部昇一訳、上下巻、原著一九九二年)。
- (64) 『シニフィアンのかたち』一九六七年から歴史の終わりまで」
 (二〇〇六年一〇月、彩流社、三浦玲一訳、原著二〇〇四年)。
- (65) ジョルジョ・アガンベン『パトロールビー―偶然性について』
 (二〇〇五年七月、月曜社、高桑和巳訳、原著一九九三年)。
- 『付記』引用文のノは改行を、「…」は省略を表す。引用文に付した()
 内の数字は詩の章番号である。なお本稿は、日本大学商学部個人研究費
 の成果の一部である。