# 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―

服

部

訓

和

#### 「知覚の扉」を開くとき―ジム・モリスン、オルダス・ クスリー 岡田隆彦

人の眼に

you」(「The End」)と歌った。ハクスリーにせよジム・モリスン げられた、ウィリアム·ブレイク 『天国と地獄の結婚』 (一七九三年) (「Break On Through」) と卧じ、「Father, yes son, I want to kil 年)でジム・モリスンは、「Break on through to the other side. で紡ぎ出されていた。デビューアルバム『Light My Fire』(一九六六 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 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。 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 『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 『知覚の扉』は、クリシュナムルティの影響下にあったハクスリ 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 キュビストの描く世界、ボッティチェルリの絵画、チベットの ものみなすべて永遠の実相を顕わさん。 知覚の扉澄みたれば、 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 オルダス・ハクスリー『知覚の扉』(一九五四年)の扉に掲

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。 (『ユリイカ』 一九六○年六月) の一節だが、ここで語られる事柄は、 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 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、 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、 ために彼らは、西洋の伝統の外部に出るべく、メスカリンを試みた 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。 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・ 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」 飯島は、こうした認識のあり方を、 シュルレアリスムというのはまつたく妙な思想だし思想運動だ シュルレアリスムの神秘主義にも教条主義にもぼくはさほど興 シュルレアリスムの「白紙還元への意志」はぼくの気に入つた。 つた。そして妙にぼくには魅力のある対現実態度として映つた。 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。 る失敗への救いが、実存主義とは別のあり方で、ある。 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 アンフォルメルの先駆者であ

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

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

ている。ミショ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 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 き並べることもさして奇異とは思われないはずである。これも後に を並べることもさして奇異とは思われないはずである。これも後に きが、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 が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 ジャクソン・ポロックとミショーは、時に大西洋を挟んで並べ に霊感を与えた。ポロックとミショーは、時に大西洋を挟んで並べ に霊感を与えた。ポロックとミショーは、時に大西洋を挟んで並べ 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。

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 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 一九五三年一二月、 所だった。飯島の 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(6) 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 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\_ 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 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 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 焼跡は、 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 彼らの世代にとって、ポエジーの源泉となる特権的な場 「白紙還元」への希求は、「血は空に/他人のよ 書肆ユリイカ)に最初の結実を見るが、 詩史の

として特権化される。岩田宏「飯鳥耕一論」(飯鳥耕一『飯鳥耕一として特権化される。岩田宏「飯鳥耕一論」、「余白」として、彼ら中学三年生」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」それ自体において創り出した「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」、「、でにはみ出て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。

「ないい、い、い、い、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。
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」、「本でにはみ出てしまった。

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。 自身の対象化を、さりげないナイーヴな表現を通して、成しとげて」 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。 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。 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。 のとして自立させて、つまり感受性そのもののてにをはのごときものとして自立させて、つまり感受性そのもののでにをはのごときものとして自立させて、成しとげて」 は、「さまざまな秩序からはみ出てしまっている自分

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

んじめるのだ。 (8) の内部に育てられはじめる。「あの空や、土や、真夏の太陽」が、

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

らは自な ユルレアリスム研究者の会であった」と論じる。同会に一定の評価を与えて、 だけがあった。 明らのシュルレアリスム研究会に対する評価だろう。 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. 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」 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 んだ」に過ぎない。その原因は世代にある。 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 .会に一定の評価を与えつつ、「シュルレアリストの会ではなくシ 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 ゆえに彼らは戦前のシュルレアリスト同様、 敗戦時に「十代中期か 鶴岡によれば、 鶴岡義久は、 解体 彼

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がないわけではもちろんない。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「台紙還元」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クストから考えられるはずである。的な枠組みとは異なるコンテクストから考えられるはずである。

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、トナムの人々を殺すな!」という一句があることから、そこに内ない出す詩」(『現代詩手帖』一九六五年四月)である。同詩には「ベアーズが結成された年に発表された、「ウィリアム・ブレイクを憶アーズが結成された年に発表された、「ウィリアム・ブレイクを憶

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。 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 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 ようにベトナム反戦運動では、 詩人の意識の中で一つに重な」っているさまを見てとる。 の反戦の詩とはちが」った歴史との接点を見出す。 み」と「悲しみ」と結ばれていく」同詩のなかに、「プロパガンダ 詩」だとする。新倉俊一は、「軽やかな歌い口」に始まり、 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 しながら、「一見平和にみえる日本のなかにヴェトナムを、 ロパガンダの反戦の詩」のイデオロギー性と対立させながら、 いた精神の危機の深さ」を見、「かつての戦争」と「現在の戦 同詩に「一九六○年を中心とするあの時期の、 日米体制下において間接的に加害者 われわれが直面して また安藤元雄は、 知られる つまり

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 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「イ 射を避けている/自分の姿」を「イコン」として幻視するが、 批判するための「血の一篇の詩」を書こうとするが、 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 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(゚ロ) コン」はむしろ「おれ」の外、「空」に映し出されて風景に漂う。 なかった」のだった。「おれ」は「中学の校庭に、 [面よりも「視覚」が、「イコンが優先する」のだと表現している。 岡田 だが『ドラムカン』(一九六一年~一九六九年、 は、 おそらくはこうした事態を指して、 飯島詩においては 全一四号) /伏せて機銃掃 結局は「書か それ の詩

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い。この詩篇に即していうならば、ひとつの〈浮遊〉の影像に自己おそらく、心情が何にも優先することによって自我が滅却し、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。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

しっかりと記述していく必要があるようだ。
というには、その表現を成り立たせているコンテクストを追尋し、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は「〈浮遊〉の影像に自己のすべてがなりおおせる」、「それがだが「〈浮遊〉の影像に自己のすべてがなりおおせる」、「それが

のではなかろうか。

祭」―それ自体を問い直すための視座を確保したい。的に辿ったうえで一篇を読み解き、詩史論の枠組み―「感受性の祝を従来的な詩史論の外に置くことを試みる。その表現の射程を歴史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」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

## ロルド・ローゼンバーグニ、東洋でブレイクを呟く―サム・フランシス、大岡信、ハ

無名の白/の画家、「白鯨」を聖書にした彼は、/もとアメリ街で今日アメリカの画家に出会つた/青の数学(黄の蜃気楼るか東洋で「ブレイクをときどき口誦さんだ」のか。

んだ。〔5〕 なで、/カリフォルニアで訓練中墜落したのだ。〔5〕 か空軍の一人で、/カリフォルニアで訓練中墜落したのだ。「5〕 か空軍の一人で、/カリフォルニアで訓練中墜落したのだ。〔5〕

等が借景されるが、そこには一定の傾向が存在する。 特が出い、白描に青が漂う「ブルーボールズ」連作の画家の口を経てサム・フランシスのことであるが、ブレイク像にある。同詩ではブレーを分したの手がかりは同詩のブレイク像にある。同詩ではブレーが、近上ではなぜサム・フランシスなのか。

い……/闇のなかに眼をみひらきブレイクは言つた。//昔/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。

ブレイクのいたことを憶い出す。〔1〕

いると言えるのだが、とまれ順に辿る。イクがアメリカで出会う道筋であって、結局は相互に折り重なって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、幻視者ブレイクである。ではなぜ幻視者ブレイクなのか。は論から言えば、これは二○世紀後半に再発見された預言詩のブ

岡には「サムのブルー」と題する詩篇があるが、これは「ブルーボ島、大岡信、東野芳明と深い交流をもったことは知られている。大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

は日本で発表されたのだった。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」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」月一五日~二七日)パンフレットに寄せられたものである。出光佐ールズ」が発表された南画廊での個展「ブルー」展(一九六一年五

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 聖書にした」とは、メルヴィル『白鯨』(一八五一年)第四二章 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 東野だった。 る場所を見る観点も、 体験に根差していることや、その「白」を「白鯨」の「白さ」に重 の白さ」に題をとった一作を含む、 他の現代美術と同様、 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 先に引いた「アメリカの画家」についての詩句も、 当時東野によって語られた サム・フランシスの絵画 初期の代表作「ホワイト・ペイ の第一の紹介者は 「鯨 東

に絶える、 源泉の場。 ある可能態としてだけ存在する。 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 かとのみこまれてしまう。[…] 逆にいえば、ここではあらゆ しかし、 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。 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鮫」なのだ。 の恐怖と執念とを分けもっている。それは、 ムの白も、十九世紀のアメリカの作家が抱いた「白子鯨」 どんなイメージも、 そして同時にすべての色彩とすべてのイメージが死 絵画の「象の墓場」。 しまいにはこの白い洪水にふかぶ 現代絵画は、 すべてのイメージが溢れ出る 外界を拒否して、 現代絵画のさま

優しく刺殺されてしまった。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、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、(窓)のヴィジョンを無数に花咲かせたが、サム・フランシスは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

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

象絵画への招待』(一九八五年五月、岩波書店)から引こう。 象絵画への招待』(一九八五年五月、岩波書店)から引こう。 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「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でアクション・ペインティング」とよばれるアメリカ戦後絵画にない。「生きる」ことと別のことではないと信じられていたの響の目が形づくられるのだ、と考えた。「描く」という行為は、のできる、「生きる」ことと別のことではないと信じられているのとき、「生きる」ことと別のことではないと信じられているのとき、「生きる」ことと別のことではないと信じられている。

ここでもローゼンバーグが参照されているのだが、

彼らにとっ

領域に、 自家製の神話をつくる」ほかなかった。「すでにはみ出てしまった彼らは、自らの「感受性」のみを拠りどころにして「個人的な神話、 世代的な同一 置している」という「サムの白」が相応しい。 的な場所、 本能的な、 ての新しい白」である。 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 もの」、「余白」という表現は、「サムの白」に与えられた表現でも の目によっても て「アクション・ペインティング」が重要だったのは、 種の「白紙還元状態」と語り、その「余白」の領域に「歴史の(ミッ) 営みと深く関わるからである。『蕩児の家系』の大岡も、 すでにはみ出てしまったものとして、自覚された」自らの4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 現在への志向を語るにも、「直接性を失い時間の外に位 歴史主義への反撥」を語っていたが、そのような無時間 性を見出していた。空白の「余白」へと放り出された 大岡はまた自身の世代の特徴として「一種 むろん自身 敗戦を 網

拝、

進局

評という図式が死に絶えてしまった場所、 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に鑑みるな 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 下るテキストだが、 . る 『蕩児の家系』は「ウィリアム・ブレイクを憶い 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 事は 0) 内面の追求を見ることがいかに相応しくないかも明 「内的なヴィジョン」の追求による現実・社会への批 二人の関係と、『蕩児の家系』における「感受 その「余白」に関わって 出す詩」よりも

ユ

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 生と関わる。 では、 なぜブレイクか。これも「アクション・ペインター」 それがいかなる難産の末に誕生したかは大岡も語ると の誕

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」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 国アメリカでは、「オートマティズム(自動記述) 寄せてくる。 らマックス・エルンスト、アンドレ・ブルトン、 と連帯の場を与えるとともに、 画」(FAP)である。その仕事は公共施設の壁画などを描く仕 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 あらわれているような、 ャンといった錚々たる芸術家たち、 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 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 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 [家であることを自覚させた。そして一九四○年代、 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 抽象美術からは程遠いリアリズムに貫かれていたが、 リアリズム以外の絵画を許さなかったからだとされる。 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 (WPA) が社会的救済策の一種として推進した「連邦美術計 ただし、それがそのまま移植されたわけではない。 一切の理論に先だって存在すべき自由で自 多くは移民だった彼らにアメリカの シュルレアリストの一 マルセル・デュシ の主張に端的に 戦禍の欧州か 彼らに職 群が押し そうし シ 事

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

「パーナニア・多尺)午系であるアメリカ人ことのには、『空神』しいものの伝統』(一九六〇年)の次の一節を引用している。がローゼンバーグであるが、大岡はまた、ローゼンバーグの著書『新「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

のだした。」 「パ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』 と『社会』の転覆は損失とは感じられなかった。逆に『芸術』 「パ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』

「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「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「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「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「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「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「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「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「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

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、ていることはあらゆるところで起っているのだ」。欧州の「伝統」は、たれているとだ。ほかのすべての人と同様に、人はここで生きることかいことだ。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大したのかを問われ、「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業が関係している。オーデンは、なぜ渡ー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

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

オーデンの著作『新年の手紙』(一九四〇年)にも、「独学のウィオーデンの著作『新年の手紙』(一九四〇年)にも、「独学のウィガレイク」(一七九五年)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、フランス養に抗し、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、フランスで、『リントラ叫び、その焔をうっとうしい空になびかすれば、/く。「リントラ叫び、その焔をうっとうしい空になびかすれば、/く。「リントラ叫び、その焔をうっとうしい空になびかすれば、/く。「リントラ叫び、その焔をうっとうしい空になびかすれば、/く。「リントラ叫び、その焔をうっとうしい空になびかすれば、/く。「リントラ叫び、その焔をうっとうしい空になびかすれば、/く。「リントラ叫び、その焔をうっとうしい空になびかすれば、/く。「リントラ叫び、その焔をうっとうしい空になびかすれば、/く。「リントラ叫び、その焔をうっとうしい空になびかすれば、/

傾向を推し進めたことを指摘している。 関向を推し進めたことを指摘している。 は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シュトンは、詩人スタンリー・キーニッツが「詩は情報伝達には携シュトンは、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。」と語ってからない。詩のルーツは魔術、呪法、魅惑の中にある。」と語っている。 ノースロップ・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・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・

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

実行されると、

思い切ってヨーロッパとアメリカの両方から逃げ出

その「意志が極端に 欧州の「伝統

それにふれ、その新しい地点からイメージを形成して、 きの領域を理解しようとするなら、 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、 学の新しい風景』(一九五六年)である。ケペッシュは、モホリ・(%) ヴィジョンをつくり変えなければならない」。 ⑶ 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 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 主張する。 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 風景な都市環境にとじこめ」たかのようだが、それはむしろ「新し サチューセッツ工科大学建築デザイン科でも教鞭を執った人物であ も結びつけられた。その典型はジョージ・ケペッシュの『造形と科 めの新しい認知能力を獲得するために、 アメリカのブレイクは、 想ではなく、 「新しい風景」として提示するのだが、そこではブレイクの描い 同書は、 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 「産業文明のダイナミックな力」が「われわれ」を「殺 現実をありのままに見る能力の謂いである。 欧州の伝統、従来のバイアスを振り払うた われわれの感覚をはたらかせて 時に新しいテクノロジーと われわれの それゆえ マ

太古の時代へのユング的な撤退」が起こる。 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、

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

### 新しい風景―トマス・ヘプカー、ロバート・フランク、リー フリードランダー

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

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

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

,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

りにユングの集合的無意識が招来されたとされる。 外に出るための方途がさまざまに模索され、



© Thomas Hoepker/Magnum Photos

札がぶら下がる。この風景は、 れている。 に見た風景そのものなのだ。 練習場の壁にはブルドッグが描かれ、首輪には 「おれ」が「青空」の「フィルム」 63 0)

1]

写真年鑑1965』(一九六四年一二月、平凡社)の「若い眼」 から、 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 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 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 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」 カ版『LIFE』(一九六四年六月一二日)に、キャパの後継者と銘打 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 に転載された。なお、「若い眼」欄の冒頭には、 ファーされた。この写真はその成果の一枚であり、翌年には 二七歳だったヘプカーは、ドイツの雑誌 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 『クリスタル』 南ベトナムの戦場 0) 編集長 『世界 欄

て、

は、

代表する一枚、「View from hotel window-Butte,Montana」(一九五五 知られた炭鉱町である。 アム・ロックフェラーらと合同で設立したアナコンダ銅鉱山会社で でもある。そもそもビュートは、 フリードランダーの 〜五六年)の舞台であり、 ランク『The Americans』(一九五八〔仏〕/一九五九年〔米〕)を 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 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。 「Butte,Montana. 1970」(一九七〇年) 銅の需要増を背景に、ビュートは第一次大 いわゆるコンポラ写真を代表するリー 銅山王マーカス・ダリーがウィリ の舞台

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

window-Butte,Montana」である。そこでは衰退しつつあるビュー ナルな視線を持ち込んだ。その典型を示すのが「View from hotel

フランクは、そうした客観的なメディアとしての写真に、

コソ

奪われる過程に重なる。

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。 にフランクの影響を受けている。 特権的な場所となったのである。 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 かの夢の記憶に連なる場所であり、 後に見る通り、ヘプカーは明らか 映像にも造詣が深かった飯島は それゆえに写真史においても

「「世界の出来事を目撃する」パブリックなメディアだった」。 することこそが、 やかなシーン、 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、 が担ったことは知られているが、そこでは洗練された構図― 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』 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 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― 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<sup>(3)</sup> 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 (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 『LIFE』のフォトジャーナリズム、遡って、 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 ランクの登場は、 ストーリーが紡ぎ出された。そこで写真はあくまで、 プラグマティックでデモクラティックな使命だと ウィリアム・クライン『ニュ 例 0 連邦美術計 1 3 1 ク

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。この写真の外を見る者のパーソナルな眼差しを可視化してします。

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

時に東洋を夢見たビートの代表的人物である。この

世界をありのままに見るためのふるまいだったのだ。

ケルアックは、

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。

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。

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

九六〇年代半ば頃から、ノーファインダーで無造作に撮られた

後の、 きた、風景の主人としての「私」ではなく、 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 なのか。日高優によれば、風景のなかに溶け込む「私」の影こそが、「メ 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 示すものではないし、 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 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 い尽く」してしまう時代の、 イア空間が大量消費社会を爛熟させ、 かろうじて像を結ぶ「私」である。 私的な記憶のためのものでもない」。 多様性のなかに放り出された「私」 媒介につぐ媒介が世界を覆 むしろそれが失効した フラン 0)

写体として選んだのは、 と似ている。 写体は、 写真に深甚な影響を受けていた。 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 の記憶を持っていた。つまりヘプカーにとってアメリカへの旅は、 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 取った作品である。一九三六年バイエルンに生まれたヘプカー 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 アメリカ行にあたってヘプカーはフランクの、とくにビュートの 「1963. USA, Butte, Montana.」 ❖ ´ 私的な眼差しも「私」の痕跡も画面に象られることは ビュートで撮られた複数枚の写真を含め、 旅の途中でヘプカーはケネディ暗殺を知るが、 スーベニアショップのケネディのバッジで 実際、この旅で写された写真の被 アメリカの日常を静かに切り フランクのそれ

去ろうとする点に、 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 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(8) 1965』においてヘプカーは、「客観的なルポルタージュと被写 ヘプカーの写真の特徴があると言えよう。

ならない。そういう意味では、 だの「私」であり、 それを見ることはできない。そこにあるのはもはや何者でもないた ビュートの街並みを見出す。 していると言ってよい。その空に眼を奪われた者は、その空の下に 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って生成 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、 された「私」の眼差しを象っているのだと言える フリードランダーとはまた違う仕方で、世界の「中心」から放り出 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 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 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 主義的な写真かと言うとそうではない。ストレートな写真では対象 「1963. USA, Butte, Montana.」の構図は端正でさえあるが、 見る者は一人で底知れない空を見つめなければ フランクのビュートを知る者は、 ヘプカーの写真もまた、フランクや ・そこ 記録 画

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

0)

たり、 景」と呼んだのだった。ここにもブレイクがいる。 者ネイサン・ライアンズが 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 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。 フリードランダーよりも先んじて、 だす空に繋がっていく。「ウィリアム・ブレイクを憶い出す詩」は、 レイクのヴィジョン等と接合し、 ッ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 ーフォトグラファーズ」の第一回「社会的風景に向かって」の責任 ケペッシュを参照、 引用した事実を指摘しておきたい。 「社会的風景」という概念を鍛えるにあ そこに見られる眺望を「 ポエジーを支える「私」 が失効 い風

#### 私たちの空―中平卓馬、 田村隆一、 ハーマン・メルヴィル

四

ここで想起されるのは、

先に見た、「ウィリアム・ブレイクを憶

風景は、 毎日』一九六八年六月)にも出席していた。空にたゆたう「私」 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 高梨豊らが集った写真誌『Provoke = プロヴォーク―思想のため 空に漂うものとしてある。 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 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 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、 ·挑発的資料』(一九六八~一九六九年、 出す詩」に対する岡田隆彦の評価である。 岡田自身にとっても重要な風景だったはずなのだ。 考えてみれば岡田は、中平卓馬、 全三号) 岡田は一篇に、「視覚」 同人であり、 日

「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。

このような認識のもと、中平は「ポエジーや〈闇〉や〈薄明〉を本 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 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。 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。 った。だが「商品の氾濫、情報の氾濫、そして事物の氾濫」、「テ 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 ていた中平が、「植物図鑑」を希求する事態とも関わる。「近代の芸 それは こと。それが私が秘かに構想する植物図鑑である。 を捉え、ぎりぎりのところで植物と私との境界を明確に仕切る 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 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 それが植物である。[・・・] 中間にいて、ふとしたはずみで、私 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 ではなぜ植物なのか? なぜ動物図鑑ではなく、鉱物図鑑で 「記録という幻影」を呪詛し、「風景への叛乱」を標榜し 植物図鑑なのか? 動物はあまりになまぐさい、鉱物

す詩」の風景とも、どこかで交わっているはずである。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他もろものの事物とともに、それと並列して私自身を一個の事物と

の多用が焦点化の脱臼を作用して、同詩の基調をなす。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」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

を/うたった。/虎と曇った空の詩も書いた〔1〕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

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ャサリン」という固有名を介して幻視者ブレイクを導いていく。「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「キイルともあいまってブレイクの像は朧化される。「おれ」の行為は、イルともあいまってブレイクの像は朧化される。「おれ」の行為は、

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/パリメージを招来し、その眼差しを自らのものにしようとしている。した正確さは重要ではない。「おれ」は「今」、幻視者プレイクのイ言」の一節であってブレイクの言葉ではない。だがもちろん、そう言」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

……/闇のなかに眼をみひらきブレイクは言った。〔1〕

ここで「憶い出す」とは、「見ること」と同義なのだと言ってもよい。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。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」み嫌う物質的な人間である。このとき「おれ」は、現実をありのまパリサイ人、律法主義者は、「ニュートン」同様、ブレイクの忌バリサイ人、律法主義者は、「ニュートン」同様、ブレイクの忌

サイの人々にはとどくまい/と思ったからだ。[3]

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 「人々の記憶する/彎曲する季節のきらめき/をことばのうちに発 「今おれは頭脳をこわばらせて/何ごとかを考えている」。それは いや 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。 ながら、 おれは眼のまえのグラスを/一個の卵巣の重みとはかり /何ものかを探している詩人たちから/鉄より冷た

を待ち受けている。そして「ブレイクを憶い出す」。 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 のまえ」にある。「おれ」は冷ややかな「ガラス」と、 「おれ」は「アメリカ政府を責める」詩を書こうとしていたが、 「おれ」が「今」向かい合うものは、「おれ」の内ではなく外、「眼 他者のもの

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。 棄する。 の意志」を乗り越えたからではない。「詩人たち」の孤独な「自己 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 「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イ と同時に「おれたちの自己意識はなごむ」。それは「権力

IJ

それはむしろ「一つのイコン」、「おれ」の見る風景としてある。 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 想いうかべようとする」のだが、「夢も見ずに眠るだろう」と予感 /おれのなかに注ぐ」。そして「朝まだきのサイゴンの銃声を` のけどおい幻が、/おれの手足を白く通過するのを見た。〔4〕 分の姿を見た。とおく一つのイコンがあり、 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 一瞬 おれはそ

> 市」の風景などがモンタージュされていく。その「空」は、 れた「空」には、「フィルム」を媒介にして、「モンタナ州ビュート く薄」く、「機械のように美しい」ままだ。そして「白紙還元」さ 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 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 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、 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 ることなく、「けどおい幻」のように「白く通過」して消える。 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 「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。 ブレイクの眼を見開いた「おれ」が最初に見るのは、「おれ」の 現在の

のフィルムに漂う「イコン」において、はじめて「おれ」は「アメ ^カ政府」に「手紙」を送ることができる。 結局、何も「おれにはわからない」。だが、「おれ」が直観する空 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

収斂せず風景化されて「悲しみ」に変わる。「おれ」は 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。 詩」ではない。それはただの「手紙」で、 「ベトナムの人々を殺すな!」という「怒り」は、「おれ」の内面に た問題」ゆえに、「批評家」も「青ざめる」しかない。それは「おれ」 この「手紙」は、「自己意識」を賭けた詩ではなく、「血の一篇の とアメリカ政府とのあいだに/個人的に起った問題だ。 徹頭徹尾「個人的に起っ 6

とともに「冷たい風に吹かれ」て「空」に浮かぶ。

と黄を愛そう。/そして悲しみつづけよう。/ときにまだのこ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

浮かんで行くのだ。〔7〕

景の主人でもない。その空はただの空だし、「おれ」は詩人ではないれはもはや「おれ」を拒絶しない。かといって、「おれ」はその風この「空」は「おれ」にとってもう「他人の空」ですらない。そ

「おれ」は反戦デモにも行かないだろう。

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。との空の下では誰もが等しく自由であるし、ビューる過程である。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り。また、とって内面の投影としての風景がポエジーかつて「詩人たち」にとって内面の投影としての風景がポエジー

れは垂直的人間」と断言してみせた。 はないか。」と言った遠慮がちなオーデンを後目に、田村隆一は「おもしできることなら垂直的人間に/敬意を惜まないことにしようでもしできることなら垂直的人間に/敬意を惜まないことにしようで

まるわけにはいかない | 三葉のない世界を発見するのだ | 言葉のない世界を発見するのだ | 言葉をつかって/真昼の球体

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「垂直的人間」の定義をするつもりはないが、「言葉」をめぐる二

った。

ただ一人、「キャンバスの白」に乗り出したとローゼンバーグは語

ポロックは、伝統も歴史もない新大陸で

大岡は「厖大な海のごとき拡がりをも」った「《言葉》の世界\_

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。

島や大岡が出発した場所は、このようなデッドエンドだった。 製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、言語の審級におい可能な人の後終不可能な死―に由来する倫理的な命題であるが、代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

くる」―のに対して、「他人の空」は「鳥たちが帰って来た/地の<sup>(8)</sup> 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、 が「水平的人間」の「悲しみ」に変わる過程を読むこともできる。 ム・ブレイクを憶い出す詩」を置くとき、「垂直的人間」の「怒り」 治を超えるもの」を志向した。かかる詩史論の枠組みに「ウィリア られよう。彼らは戦争体験を何もなかったと語り、 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 が「放心」の「世代」を語り、大岡がそれを「感受性」とパラフレ 黒い割れ目をついばんだ」と始まる。「他人の空」をめぐり、 って明らかにされてきたように、 わりに、「あの空や、土や、真夏の太陽」の方を「歴史を超え、 だがもはや詩史論のみにとどまるわけにはいかない。 田村が好んで「小鳥」と詩人を接合した―「空から小鳥が堕ちて アメリカ現代美術や、ベトナム戦 過去の死者のか 岩田

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 期に反復された反共的な語りの典型でもある。 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、 感受性」 のみをもって立ち向った「蕩児」の物語を語った。 冷戦 そ 個

バ ٠ ا

がら、 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・(ミョ) との類縁を指摘したことがある。 った。 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 冷戦最盛期に収まる。 ベン・マイケルズが明らかにしている。 しい風景」は、 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 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 た文化自由会議が、 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 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 ランクの写真は、 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」」(®) いたのであり、 隠された影の部分を切り取ってアメリカを告発したロ 城戸朱理は大岡の反歴史主義について、「アレクサンドル 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、 ケペッシュの肯定した、 東アジアの地政学的配置に伴う非軍事・経済路線の帰結、 から 『蕩児の家系』 人類史上初めて原子炉が設置されたシカゴにこそ花 それはマンハッタン計画と直接的に繋がっている 喪われた真のデモクラシー、 デモクラシーの価値を喧伝するために文化・芸 「感受性」 の時期は、 テクノロジーによって開かれる「新 の世代の登場は、 鋭敏な指摘だが、 戦後史に即して言えば、 朝鮮戦争から高度成長期の 西部を切り開いた移 「蕩児」と言いな フクヤマ ・コジ 0) 他 鉱 フ

たちの空だという一事においてである。

判しようというのではない。 ę, を示唆する。本論で見た「ウィリアム・ブレイクを憶い出す詩」の「空」 を伴っていたことも憶い出そう。 ガンダの反戦の詩」とは異なる、 であるが、冷戦下の、リベラルな日米同盟のアナロジーをなしている。 大岡とサム・フランシスの結びつきは、 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。 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 きた眼差し―「これは文学(研究)ではない」―の政治性、 入による文学作品の解釈を、 「ウィリアム・ブレイクを憶い出す詩」に対する評価が、 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 むしろ同詩がいまあらためて重要なの 時に倫理的な抑圧さえ伴って排除して それは、 「逆手をとった反戦詩」なる強調 トートロジーめいた言い 政治的コンテクスト 「 プ ロ -の導 パ

きたいのは、 うがいいのですが」を繰り返して事務所を離れず、 も行わなくなり、 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 「白紙還元」 るこの物語は多くの解釈を生んできたが、 食事さえも拒み息絶える。 頑なに拒む。「しないほうがいいのですが」は次第に拡張し、 雇われたバートルビーは筆耕に非凡な才を示したが、 官バートルビー』(一八五三年)の方かもしれない。 このとき想起すべきは、 の概念をアリストテレスにまで遡って探り、 ジョルジョ・アガンベンのそれである。 解雇される。 すべてが白紙のまま宙づりにされて終わ メルヴィ バ ートルビーは解雇後も「しないほ ル 0) 百白 わずかながらも触れてお 「鯨」ではなく、 やがて刑務所で アガンベンは、 筆耕以外の仕 代書人として 潜勢力」

をすることもしないこともできる」、「潜勢力」の体現者である。イ 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 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 シュメールとは異なり、 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 **徹頭徹尾「空白」な文筆の徒バートルビー** 

#### 注

について考える契機がある。

- $\widehat{1}$ 『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』
- 最も過激な伝説』(二〇一四年一二月)等を参照 (一九九二年一一月、音楽之友社)、『文藝別冊 ドアーズ―結成50年
- 3 『シュルレアリスム詩論』(一九六一年四月、 思潮社)、一二頁
- (4)「悪魔祓いの詩人アンリ・ミショー―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、 小海永二訳)。
- 6 『シュルレアリスム詩論』九~一〇頁
- 7 『新選飯島耕一詩集』(一九七七年六月、 思潮社)。

『蕩児の家系』二一八~二一九頁。

8

- 9 『蕩児の家系』二一八~二二四頁。
- 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 10 「引き裂かれた夢と現実への試み―シュルレアリスム研究会=鰐
- ープ批判」(『現代詩手帖』一九六一年四月)がある。 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

- 11 『日本超現実主義詩論』 二三七~二三八頁。
- 肆山田、 (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。 12 『ウィリアム・ブレイクを憶い出す詩』(一九七一年一○月、 限定八○部)、増補版『ウィリアム・ブレイクを憶い出す詩』 書
- 代日本―ブレイクを読む』、二〇〇三年二月、北星堂書店)。 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
- い出す詩」(『現代詩手帖』 一九九九年四月)。

「「苦しみ」と「悲しみ」―飯島耕一「ウィリアム・ブレイクを憶

14

- 15 「生得の詩人」(『新選飯島耕一詩集』)。
- 17 「笑ひの歌」(『無心の歌』 一七八九年)、「やめるばら」「虎」(『経 「飯島耕一論」(『飯島耕一詩集』一九六八年七月、

16

験の歌』一七九四年)「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。
- 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、 18 「サム・フランスシス―あるいはデス・マスク以後」(『みづゑ』
- 中屋健一訳、原著一九六〇年)。 『新しいものの伝統』(一九六五年六月、紀伊国屋書店、

美術出版社)、一〇六頁

- $\widehat{21}$ 20 『現代美術 『抽象絵画への招待』五二〜五三頁 ポロック以後』一〇六頁
- $\widehat{22}$ 『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

論をめぐって」(『現代詩手帖』二○○四年一○月)がある。 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

- (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
- (28) 『新年の手紙』 (一九八一年一一月、国文社、風呂本武敏訳)、二六頁

年五月、晶文社、岡崎康一訳、原著一九五一年)、一七八頁

- ―芸術と思想』(一九七八年三月、原書房)が詳しい。(2) ブレイクの作品と思想については並河亮『ウィリアム・ブレイク
- (%) Northrop Frye, 1947, Fearful symmetry: a study of William Blake, Princeton, N.J.; Princeton University Press.

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』、

- 一〇月、朝日出版社、原著一九七二年)、一八四~一八七頁。(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
- (一八○二・一一/二三)」(『ブレイクの手紙』 一九七○年四月、八潮出(32) ブレイクの「ヴィジョン」については、「トマス・バッツ宛書簡
- 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
- (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・ヘプカー」(『マグナム・フォト』

- 二〇一一年七月、創元社、三二頁)。
- (%) Thomas Hoepker, 2013, Heartland: an American road trip in

1963, [Berlin]; Peperoni Books

- (4) 小久保彰『アメリカの現代写真』(一九八六年六月、筑摩書房)、(3) Ibid. pp.6-7.
- (1) Dobout Funct 1050 The Amer

一三頁。

- 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(41) Robert Frank, 1959. *The Americans*, New York: Grove Press. ロ
- 年一一月、宝島社)、六一頁。
- (4) Lee Friedlander, 2008, *Friedlander*, New York: Museum of Modern Art, p.164.
- 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。六月、青弓社)に基づいている。当該箇所に限らず、デモクラシーと写日高優『現代アメリカ写真を読む─デモクラシーの眺望』(二○○九年
- (4) 『アメリカの現代写真』、八頁。
- (45) 『現代アメリカ写真を読む』 一一九頁、一九○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』 一三一頁
- (\(\preceq\)) Thomas Hoepker, op. cit., p.6.
- (\Pi) Hans-Michael Koetzle, 2013, "Butte was also good to me." In
- Thomas Hoepker, op. cit., pp.75-83
- (5) 光石夏弥「トマス·ヘプカー」(『世界写真年鑑1965』一四頁)。
- (51) 『現代アメリカ写真を読む』一二〇~一二九頁。

- (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…」
- (3)「なぜ、植物図鑑か」(『なぜ、植物図鑑か―中平卓馬映像論集』(『グラフィケーション』一九七〇年六月)を参照。
- 一九七三年二月、晶文社)。
- (4)『なぜ、植物図鑑か』三二~三三頁。
- 頁[扉])。クリストファー・イシャウッド宛献辞中の一節。(5) 『オーデン詩集』(一九五五年六月、筑摩書房、深瀬基寛訳)、四
- 引用は『腐敗性物質』(一九九七年四月、講談社)、九九頁。(56)「言葉のない世界」(『言葉のない世界』一九六二年一二月、昭森社)。
- と主体』一九九七年三月、岩波書店)。(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
- 界京創元社)。引用は『腐敗性物質』三○頁。 〔8〕 「幻を見る人」(『四千の日と夜─1945-1955 詩集』一九五六年三月
- (9) 山下早扁『令哉♪アメリカ文学――は世己からの写魚正「二つ○一東京創元社)。引用は『腐敗性物質』三○頁。
- 年九月、世界思想社)を参照。(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
- イン・ザ・ライ』の現在とコーマック・マッカーシーの『ザ・ロード』(60) 三浦玲一「「文学」の成立と社会的想像力の排除―『キャッチャー・
- (『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』
- 二〇一二年一二月、研究社)。
- (a) Frances Stonor Saunders, 2000, The cultural cold war: the CIA and the world of arts and letters, New York; New Press.
- 史―詩のルネッサンスへ』、一九九七年一月、思潮社)、一五八頁。(62)「転調する歴史性 レポート」(野村喜和夫、城戸朱理『討議

63

- (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』書房、渡部昇一訳、上下巻、原著一九九二年)。
- (二○○六年一○月、彩流社、三浦玲一訳、原著二○○四年)。
- ショルジョ・アガンベン『バートルビー―偶然性について』

65

(二○○五年七月、月曜社、高桑和巳訳、原著一九九三年)。

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[付記]引用文の/は改行を、[・・・]は省略を表す。引用文に付した〔 〕

の成果の一部である。