

## 復員者の情熱

——岡本太郎 第一画文集『アヴァンギャルド』——

波 瀉 剛

はじめに

岡本太郎は二重の意味において「アヴァンギャルド」の芸術家である。それはまず、彼が一九三〇年代をパリで過し、抽象芸術やシュルレアリスムを現地で同時代的に体験し、いわゆる“avant-garde”の芸術を實踐していた事実起因する。だがそればかりでなく、戦後復興期において「夜の会」や「アヴァンギャルド芸術研究会」といった運動体を組織し、さらに第一画文集『アヴァンギャルド』（月曜書房、一九四八年）と『アヴァンギャルド芸術』（美術出版社、一九五〇年）を出版するなど、戦後ふたたび「アヴァンギャルド」という概念を前面に打ち出した点で、日本の「アヴァンギャルド」の創始者でもあるからだ。

たしかに戦前の美術批評において前衛概念は存在した。だがその場合、たいてい「前衛」あるいは「アヴァンギャルド」と称され、「アヴァンギャルド」と呼ばれることは少なかつた。それをあえて「アヴァンギャルド」という言葉でとらえようとしたのは単なる偶然ではない。岡本の第一画文集『アヴァンギャルド』には、彼の一九三〇年代における滞仏時代の絵画と、パリ陥落後に帰国した当初の文章、および、戦後の絵画作品と文章とが混在している。しかし、彼の戦前の文章に「アヴァンギャルド」という語は全く見られない。それだけでなく、「前衛」や「アヴァンギャルド」という語もない。これを戦時中の検閲統制といった観点で説明することは困難である。というのも、同じ年瀧口修造らの「前衛美術」について論じた文章が存在したからであり、岡本が戦後になって「アヴァンギャルド」に固執した意味はあらためて問われなければならない。

戦後復興期における岡本太郎の役割は、「夜の会」会員個々の回想において語られることが多かった。近年になってようやく研究者による歴史的な位置づけが始まり、そのなかで五十殿利治「岡本太郎登場——歴史的アヴァンギャルドの記憶とアヴァンギャルド芸術の実践」が興味深い。五十殿氏は、戦地中国で一兵士として過ごした過去に固執するのではなく、現在という地点からいかに出発するかということを中心とした過去を振り返らず未来へと突き進む「アヴァンギャルド」を提唱したのだと指摘する。また、そうした理念を具体化する際に、「歴史的なアヴァンギャルド」の「紹介者あるいは啓蒙家」という役目を担うことにもなったという見解を示している。稿者もこうした見解に同意する。ただし、岡本が「啓蒙」する「アヴァンギャルド」の歴史は、自らの歴史でもあり、「歴史的なアヴァンギャルド」の「紹介」が、周囲からの要請であるとともに、自分自身の芸術活動を日本の戦後芸術運動と接続するための所産であるという点を看過できない。むしろ、自らの歴史を「アヴァンギャルド」の枠組みにはめ込もうとする作業において、『アヴァンギャルド』に掲載された詩や小説に見られる虚構化の論理が形成される。岡本は戦前から戦後へとつらなる絵画群と文章群から自己の軌跡をいかに構築しようとしたのか。本稿では、画文集『アヴァンギャルド』を貫く歴史化、虚構化の論理に注目して、戦後文学・芸術運動における「アヴァンギャルド」概念の形成過程を検証する。

## 一、青春の幻

画文集『アヴァンギャルド』と岡本の青春回顧とは不可分の関係にある。それはすでにフランスから帰国した当初の文章Ⅱ「巴里回想」(「巴里の悲劇」「美の先達者」「巴里画壇の黄昏」)にも見られるが、戦後のものではなおさらである。ただし、同じ一九三〇年代のフランス芸術家たちを話題にしながらも戦前と戦後の回想が異なるのは、戦前では「巴里」という都市が中心に置かれているのたいして、戦後の文章では「アヴァンギャルド」という芸術ジャンルが問題となっている点だ(Ⅲ「アヴァンギャルドの歴史」……Ⅱ「二十世紀の絵画」・「アヴァンギャルド芸術の源泉」、Ⅳ「アヴァンギャルドの精神」……「アヴァンギャルド芸術の精神」・「デフォルマシオンについて」「審美感の断層」)。また、戦前の文章はパリの日本人芸術家の一人であった彼がドイツ軍のバリ侵入によってやむなく帰国した後のものであり、戦後の文章は従軍作家でもなくたんなる一兵卒として中国戦線に送られ、日本敗戦によって現地での捕虜生活を経て復員した後書かれたものであることにも起因する。この二点をつきあわせれば、戦中期の従軍体験を媒介として、岡本が自らの青春を「ア

「ヴァンギャルド」の歴史に位置つけたということになる。

ならば、岡本にとつての青春、すなわち一九三〇年代のパリ滞在への回想に、彼の戦争体験がどのような影を落としているのか。画文集『アヴァンギャルド』に一九三〇年代当時の文章はないのだが、一九三六年にパリを訪れた横光利一が、現地の案内をしてくれた岡本を次のように描いている。

四月廿八日

さて夕暮れになつて立ち上つた。若い男女の二人が、喧嘩をしてゐると見えて、黙つて立つてゐるその上に、白い蠟燭を立て連ねたやうなマロニエの花叢が、風に重々しく揺れ動く。岡本君は巴里の屋根の下を唄ひながら、その前を行き過ぎる。すると若い男女の二人は、前からの争ひのまま、どちらからともなく、不機嫌さうに接吻した。鶯が哀へた声で、濃密な葉の中で鳴いてゐるのを聞きつつ、私はこれをこの日の終りとした。

横光の描いたパリの一日はまさに芸術の都という雰囲気に溢れている。ここではマロニエの花に囲まれて若い恋人達が青春を謳歌し、彼らの感情の高まりを祝福するように鳥がさえずっている。それはまるで絵に描いたやうなパリの恋愛風景であり、だれもが憧れる花の都パリの姿である。この青春と恋愛の街に岡本太郎はすっかりとけ込んでいる。それは岡本がフランス滞在七年目で、パリのあちこちを案内できるほどその街並みを熟知していたということからも理解できるし、旅人に過ぎない横光を後目に若きフランス人をひやかす様子からもうかがえる。しかし彼らの反応の違いは二人の年代の差によるところも大きい。一九三六年当時、岡本は二五才、横光は三八才であった。したがってそのときの横光がもし同じような感情を抱いたとしても、若き芸術家岡本太郎のように鼻歌交じりで容易に自分の思ったところを表現するとは不可能であつただろう。

このようにパリで青春を謳歌していた岡本太郎は一九四〇年、ドイツ軍の侵攻によつて、他の多くの日本人と共に帰国の途につく。しかし、その翌年には華中へと出征し、そこで五年の月日を送ることになる。画文集『アヴァンギャルド』では「あとがき」が唯一当時の模様を綴っているのので、その部分を参照してみたい。

華中の兵舎で過酷極まる訓練を受けた。三十二歳の現役兵である私は、二十一の若者達にまじつて同等な扱ひを受け、肉体も精神もずた／＼に引破られるやうな思ひであつた。幸なことに生来至極頑健な私はそれに耐へぬく事が出来た。日夜襲ひかゝるあらゆる災害と敵弾の中に在つて、どうやら戦死だけはまぬがれた。そんな生活が三四年余りも続くと、私は再び絵筆をとつて芸術の仕事にたづきはることが出来るといふやうなイリュージョンは無くなり、前途には少しの光明も見られなかつた。

「華中の兵舎」に着いた岡本は、他の若者といつしよに青春を謳歌できるやうな状況にはない。それは当然戦地に赴いた者凡ての運命である。しかしそれ以上に、彼自身が「三十二歳の現役兵」であることにこだわつたことから分かるように、彼が若さとの隔たりを実感したことも事実である。ほんの五年前にはフランスの若者と容易に同化し得た岡本も、このときには「二十一の若者達」の列へ加わることに違和感を味わつてゐる。なぜなら、岡本は「若者達」以上に「肉体」の疲労を感じざるを得なかつたからだ。それに加えて三十才を過ぎてしまつた「現役兵」として扱われることに精神的な苦痛をも味わつてゐた。彼はそうした生活を「至極頑健」であつたがゆえにどうかやりすぎたという。だが、その代償として「芸術の仕事」を夢見るやうな精神は消え失せてしまつたと回顧する。

戦争は岡本の芸術にたいする意欲を奪ひ、若さへの共感をも奪つた。ところが、戦後になつて日本に帰国してみると、いつのまにかそうした意欲や共感が甦つてきてゐる。

結局クレールもイヴェットも自分も、青春の幻を夢みてゐたにすぎないのではなからうか。

うるはしい青春——和泉は自分の若さをひたすらにほこらしく思つた。血潮が心地よく身の裡に溢れる。<sup>(1)</sup>

戦後の岡本は「青春の幻」を夢見ることができる。それは戦時中に「芸術」にたいする「イリュージョン」がなくなつてしまつたことと対照的である。引用した文章は「青春の森」と題された小説の結末部分である。この一節は小説がもともと「うるはしい青春」という題名だつた点からして興味深い。岡本が戦時中に覚えた若者への違和感は、羨望と嫉妬とが入り交じつた感情であつたらう。したがつて、戦後になつて「うるはしい青春」を冷めた視線で対象化することも当然あ

り得たはずである。ところが、この小説における「若さ」そして「青春」はあくまで「うるはしい」のであり、皮肉めいた部分がまったくない。戦前のパリを舞台にしたこの小説が戦争との関係をもたないということ自体は設定として問題はない。ただし、戦後の文学領域や美術領域において戦争体験がしばしば題材化され、画文集『アヴァンギャルド』でもわずかながらそうした傾向を取り入れているにもかかわらず、岡本が強力に戦争の影を排除し若者の青春を描こうとした点は注目に値する。

岡本が「若さ」にこだわったことについては、まず未来を常に指向する「アヴァンギャルド」の理念との関わりを考えねばなるまい。また、やはり自らの体験を歴史化することによって「アヴァンギャルド」の「啓蒙家」となる過程に、当然先駆者の称揚という意味合いを読みとることも可能であろう。さらには、岡本の活動に興味を示した「若い世代」の登場も考慮に入れる必要がある。彼らの岡本にたいする興味は「時代の意識」によって芽生えたものだという。ということ、このとき戦後という時代認識と「アヴァンギャルド」という概念とは必然的に結びいている。それもたんに岡本個人の所産というのではなく、周囲の理解者との共同作業によって形成された概念だったといえる。では、戦後復興期における「アヴァンギャルド」はどのように形成されたのか、さらに考察を加えてみよう。

## 二、アヴァンギャルドの精神

敗戦後の日本において、“*avantgarde*”はふたたびさまざまな分野で注目を浴びるようになった。ここでふたたびというのは、それがヨーロッパでは一九二〇年代、また日本でも一九三〇年代に最高潮に達し、四〇年代初期にいったんは収束した文学・芸術運動の反復であったからだ。戦前「アヴァン・ガルド芸術家クラブ」を組織した瀧口修造は、戦後の様子を以下のように伝えている。

前衛美術の動きがぼつぼつ報せられるようになった。たとえば戦前から自由美術協会あたりとならんで、前衛派の代表公募団体と目されていた美術文化協会が分れて新たに前衛美術会が誕生するとかまだ発表の機にいたらないが諸団体とは別に批評家の招待の形式で前衛作家展が計画されているといった動きがそれである。こゝで注意すべきは、さきの場合には主に左翼的傾向の作家の分離を意味するようだし、あとの場合は特に超現実派、抽象派的な傾向の作家

を意味している。<sup>(5)</sup>

「二つの前衛美術」という論題が伝えるのは、シュルレアリスムと抽象芸術に依拠する芸術の「前衛」と、戦前のプロレタリア芸術の延長線上にある政治の「前衛」の戦後における勃興の様子である。日本の敗戦によって政治の「前衛」をめぐむ状況には変化があった。共産党が再建され、プロレタリア芸術の実践を標榜する団体が活動できるようになったのもそのあらわれである。引用に出てくる「自由美術協会」や「美術文化協会」は芸術の「前衛」を標榜する団体である。しかし、当然そのなかには多様な意見をもつ者がいるわけで、四七年五月に「美術文化協会」に所属していた会員のうち共産党員とその同調者が離脱している。彼ら離脱者によって作られたのが「前衛美術会」であった。<sup>(6)</sup>

瀧口は一九四七年、福沢一郎、岡本太郎とともに「日本アヴァンギャルド美術家クラブ」を結成している。瀧口や福沢の理解からすれば、この組織は一九三六年に結成した「アヴァン・ガルド芸術家クラブ」の延長にある。しかし、岡本の場合には若干趣が異なる。岡本の場合一九三〇年代にフランスで抽象絵画やシュルレアリスムの絵画を描いていたが、日本における「アヴァンギャルド」の動向とそれほど関わりを持っていなかった。というよりも、一九四〇年にいったんは帰国したものの、そうした関わりを持つ前に戦地に送られて機会を失っていたというのが実状である。そこで、岡本は「アヴァンギャルド」という枠組みを自らに課して、彼の滞仏時代の経歴を日本の美術界の思潮に合わせようとしたとみるべきであろう。

政治上における「前衛」の復興気運が高まる一方で、それと連動するように芸術の「アヴァンギャルド」にたいする関心も高まっていった。それは美術の領域にとどまらず文学においても同様だった。「アヴァンギャルド」はこうしてさまざまな領域を横断し始める。その際、戦後の人々の興味は芸術の内容よりもその精神、すなわち精神の形式性に向かっていった。というのも、既存の芸術家たちによって共有される時代精神の破壊と再構築という命題が、戦後における文化再建の機運と深く結びついていたからである。たとえば、福永武彦は「アヴァンギャルドの精神」(『人間』一九四七年七月)という文章において、「アヴァンギャルドの精神」は「冒険」「叛逆」の「精神」であると説明している。それは既存の芸術理念に飽き足らないがゆえに、精神革命が期待される「若い世代」の精神であることを強調したものである。また花田清輝は、「前衛の精神」が「絶えず破壊すると共に、絶えず創造する精神」、そして「革命の精神」である(『革命的芸術

への道」「読売新聞」一九四八年一月二六日」と主張した。花田のいう「革命」の「精神」とは、「革命的芸術」という題名からも分かるように、実際上の政治的革命を目標とする「精神」である。

福永の文章は、文芸誌「人間」において、フランス文芸運動を紹介する連載記事の初回として書かれた。同号巻末の「編集後記」はこの連載に関して以下のように評している。

十九世紀の絢爛たる文学遺産を承けて、第一次世界大戦後の混沌のなかに、フランスの若い文学精神はいかなる足跡を残しつつ、この前半期を歩んだか、今世紀における強力な文学開花とも称すべき彼等の模索と彷徨の諸様相を追求することは、われわれにとつて他山の石と見過ごすことができない切実な示唆を与えるはずである。<sup>(2)</sup>

第一次大戦後のフランス文学運動がなぜ当時の日本に「切実な示唆」を与えることになるのか。それは日本の作家たちが第二次世界大戦の後を生き延びてからである。つまり、フランスの「アヴァンギャルド」は戦後の文学の先例とならねばならないのである。日本は敗戦によつて民主主義国家という枠組みを外部からあたえられた。そのさい戦前の体制ばかりでなく、戦前の文化も批判の対象となつた。編集者からすれば、戦前の芸術理念は批判されなければならないし、もし従来の形式を打破する契機が日本の伝統に見いだされないとすれば、日本文化の外部に求めねばならないからこそ「切実」なのであつた。「アヴァンギャルド」の内実に従来の文化伝統の打破という要素があつたとすれば、そこに「他山の石」とはいえない「切実」さがあるという見方も説得性を帯びてくる。

戦後世代を担う若者たちの多くは、最終的には戦争という方法によつて国家の拡大を図つた戦前の思考とそれに追従した芸術家たちに当然強い拒否の姿勢を見せる。こうした若い世代の「アヴァンギャルド」にたいする注目に關して、岡本は画文集『アヴァンギャルド』のなかで以下のように述べている。

ところが興味あることには、若いジェネレーションの無垢な人達の態度は全く反対で、何の疑問をも持たずに單的に画面に対する。しかも彼等の時代精神に強烈な共感を与へるらしく、自然主義の作品に対するよりもはるかに大きな感動を示す。即ち新しい世代には、アヴァンギャルド芸術作品の方が自然主義的な静物画や風景画よりも、強度な

レアリテを感じさせるのである〔中略〕。アヴァンギャルド芸術は、時代の苦悩する激しい精神を直截に表明してゐる。<sup>5)</sup>

既存の芸術理念を破壊し、その破壊状態から新たな芸術理念を創造するのが「アヴァンギャルド芸術」である。岡本が日本でそうしたスローガンを掲げるとき、戦前の文化・芸術を全面的に否定・無視しようとしてゐる。したがって、既存の芸術家にたいしてもかなり批判的姿勢で臨んでいる。逆に岡本にとって「若いジェネレーション」は戦前の芸術家からは切り離されているという希望に満ちた世代認識がある。それは「無垢な」という言葉に端的にあらわれている。

復興期の芸術は、戦後という時代の「苦悩する激し」さを表現しなければならぬ。芸術には自然主義をはじめとしてさまざまな手法が存在する。だが、それらの手法は「静物」や「風景」をとらえることに適していても、激しく変化する時代の精神を表現することは困難だという。むしろそうした時代精神を表現するには、観念の世界（精神の形式）を絵画として描く抽象芸術や、精神の内部と直接結びついた風景を描くシュルレアリスムといった技法を駆使する、「アヴァンギャルド芸術」が適している。理念そして実践の両面において「アヴァンギャルド」は戦後芸術として最適であり、その中心的な担い手は、戦後の「苦悩する激しい精神」の体現者である「若いジェネレーション」だというのが岡本の主張である。

新しい時代には新しい芸術が必要であり、またその新しい芸術の担い手は新しい世代なのだという岡本の主張。それは日本における自らの芸術家としての出発を有利に運ぶための戦略でもあったことは確かである。彼はフランスですでに抽象芸術あるいはシュルレアリスムの絵画の実践者であった。しかし、戦後の日本においては「アヴァンギャルド」の芸術家という評価を自分に課して自らの位置を確保する必要があった。それゆえに、彼は協力者となるであろう若い作家たちを積極的に評価することも欠かさなかったのである。ただし、岡本の若手芸術家に対する認識はいささかナイーブに思える。福永は「アヴァンギャルド」に「冒険」や「叛逆」の「精神」を感じた。また、「人間」の編集者は戦後の文学者が体験する「模索」と「彷徨」を読みとった。この点では、たしかに岡本がいうように、「アヴァンギャルド」は若い作家たちの「時代精神に強烈な共感を与へ」ている。しかし、彼ら「若いジェネレーション」は「無垢な人達」というわけではない。彼らは「何の疑問をも持たず」に「アヴァンギャルド」に接近したのではなく、戦後という時代の要請に応じながらも、それゆえにこそ芸術の形式の創作のために、広く戦前の文学・芸術運動を再利用しようとしたのである。こう



してみると、岡本の「若さ」にたいする過度な思い入れは、改めて考察すべき対象として浮かび上がってくる。

### 三、先駆者の物語

画文集『アヴァンギャルド』の構成についてはすでに触れたのだが、あらためて芸術論に関する部分を挙げると、Ⅱ「巴里回想」（「巴里の悲劇」「美の先達者」「巴里画壇の黄昏」）、Ⅲ「アヴァンギャルドの歴史」（「二十世紀の絵画」・「アヴァンギャルド芸術の源泉」）、Ⅳ「アヴァンギャルドの精神」（「アヴァンギャルド芸術の精神」）「デフォルマシオンについて」（「審美感の断層」）、Ⅴ「対極主義」がそれにあたる。

岡本のいう「アヴァンギャルド」は、しばしば「対極主義」という彼の造語によって説明される。しかし、さすがに「アヴァンギャルド」の歴史を語るときには彼の独自性を發揮することはなかったようである。たとえば、「アヴァンギャルド芸術の源泉」という文章を見ても、その源流には「立体派からはじまる抽象派の流れである合理主義的一面」と「ダイズムから始まり、超現実派を通してながれる非合理主義の一面」があるという一般的な区分を踏襲していることが分かる。こうした理解は先に引用した瀧口の場合も同様だった。瀧口が一九三七年に刊行した『近代芸術』における解釈は岡本のそれよりも早く、岡本は彼の解釈に従ったともいえるし、西欧における「アヴァンギャルド」の認識を両者が踏襲したのだとも考えられよう。

興味深いのは、むしろ彼自身による芸術家岡本太郎の歴史的位置づけの変容である。その変容を検討するために、まず画文集『アヴァンギャルド』から二カ所を引用してみたい。

・スюрリアルンデパンダン展等に出品してゐると、新聞雑誌等に極めて勇気づけられる批評がでた。やがて人から、抽象画の連中が集つて「純正絵画」をモットーとし、スюрリアル리즘の、余りに文学的な非絵画的な芸術運動に對抗する為に、アブストラクシオン・クレアシオンという団体を造つて、これから大々的にやるのだが、メンバーに加はらないか、と誘はれた。

私もフランス人の若い画壇人と共に仕事をし、芸術運動に参加することは兼てから望んでゐたとしてもあり、願つてもない幸でもあるので、喜んで承諾した〔中略〕。皆年配でエリオンやセリグマンが一番若かつたが、私よりも十も年

上である。私は一番若いメンバーで二十二歳であつた。その為に可愛がられました。<sup>10)</sup>

・そしてこの期に純粹絵画と銘打つて、所謂純粹派の一派が、余りにも非繪画的スюрレアリズムを攻撃しながら、一九三二年にアブストラクシオン・クレアシオンといふ会を創立した。これが明確に抽象派を看板にしてゐる点、衆目を惹いた〔中略〕。当時二十二歳の私もそのなかにあつて、最年少のメンバーであつた。<sup>11)</sup>

これらはそれぞれ「美の先達者」と「二十世紀の絵画」からの引用である。両者とも『アヴァンギャルド』の一部分ではあるが、前者が一九四一年に、そして後者が一九四七年に発表されているので、実際の執筆期間には六年の開きがある。とはいえ、この二つの引用に共通するのは、彼が「アブストラクシオン・クレアシオン」の最年少会員だつたという自己の位置の誇示である。この会は、岡本も言うように、一九三二年、カンディンスキー、モホリナギ、モンドリアンといった当代一流の画家を集めて結成されたもので、岡本が最年少であつたことも事実である。ただし、フランスから帰国してまもない時期に書かれた前者の文章に比べて、後者の場合は会の説明が簡潔になつてゐる。自らの体験ではなく、「アヴァンギャルド」の歴史を述べる後者の文章に、岡本自身の感慨が語られることのないのはごく当然なのかもしれない。しかし見方を変えると、岡本がフランスにおける「アヴァンギャルド」の歴史について語るとき、自らの感慨を抑制しなければならなかつたことになる。稿者はこの点に注目したい。

日本で一九三〇年代フランスの「アヴァンギャルド」について説明をもとめるとき、当時外国人芸術家の一人として参加していた岡本太郎は最適の人といえよう。彼は「アヴァンギャルド」の先駆者として、その歴史について語る資格を十分に備えていた。それがこの画文集『アヴァンギャルド』の成立するゆえんでもあつた。また先駆者、あるいは紹介者としての役割を意識した岡本は、「二十世紀の絵画」において、彼の青春時代にたいする感慨を省くのは当然だつたかも知れない。だが、「美の先達者」では、パリという場所で画壇の輪のなかに入ることができた「喜び」がいたるところに見られる。そうした彼の「喜び」からは「アブストラクシオン・クレアシオン」への参加が外国人芸術家としてやつと芽のでてきた岡本にはまたとない機会だつたことが分かる。

戦後の岡本は「アヴァンギャルド」の歴史を語るとき、自分自身の歴史にたいする思い入れを極力消去した。しかし、

岡本自身のパリの青春物語は、戦前の文章をあつめたⅡ「パリ回想」の部分に端的にあらわれる。そこには次のような興味深い記述がある。

私のパリ哀惜の気持の度は、単に外遊した人とは違ふと思ふ。私は十八九歳の、全然固まらない時分に着いて、心身を共にパリにとけこませたのである。苦しい事も悲しい事も身を以てこの都で嘗めて来た。それはこの都でなければ味はえないやうな、いとも不思議な味はひであつた。この市の底知れないノスタルジーには、掘り下げて掘り下げて汲みつくせない感激と新しい発見がある。その素晴らしさは私の感情を引きずつて、十年以上もこの都に青春の年月を過さしめた。<sup>①</sup>

この「パリの悲劇」という文章は、「美の先達者」の前年、すなわち岡本がフランスから帰国したその年に書かれている。ドイツ軍侵攻によつてやむなく帰国を果たした岡本は、その無念さを赤裸々に吐露する。それは「パリ哀惜」の感情が「単に外遊した」者とは比べものにならないと息巻くところからも察せられよう。岡本は十代末から二十代末までをパリで過ごした。言い換えれば、彼にとつてパリは青春のすべてであつた。それゆえの自然な感情があらわれている。

しかしここで問題にしたいのは、むしろ彼がパリの「ノスタルジー」に魅かれてその街を離れることができなかったという部分である。これはパリという都市が醸し出す「ノスタルジー」であつて、その都市にたいして抱く「ノスタルジー」ではない。もしこれがパリへの「ノスタルジー」ということならば、十年という月日を過ごした街にたいする望郷の思いとして考えてよからう。パリを離れてしまった彼は当然こうした「哀惜」の念を表明している。だが、岡本はパリでしか味わえないような悲しさや苦しさを体験している。彼の苦渋には別の論理も入り交じっている。なぜなら、そこが異国の都市である以上に、芸術の都（中心地）であつたと岡本が認識しているためだ。画家を志す若き日本人青年岡本は必ずしも楽しいとばかりはいえない生活のなかから「感激」と「発見」とを見いだす。そして、それが彼の創作の源泉へと変わつてゆく。それゆえにパリでの生活を辛いと思つていないし、それどころか「いとも不思議な味はひ」を得ていたといふ。このときのパリの「ノスタルジー」は、一青年画家の抱く感情によつて彩られた街のものの悲しさや哀愁ともいふべきものだ。パリはものの悲しさや哀愁に満ちた彼の青春と芸術を象徴する場だったのである。画文集『アヴァンギャルド』に

取められた戦前の文章群は、「アヴァンギャルド」の先駆者岡本太郎の歴史に肉薄するだけ、彼が戦後になって捨象しようとした西洋への郷愁や憧れを露呈させる。この点は本節で見てきたとおりである。だが、岡本の青春に対する屈折した思いは、戦前の文章だけにみられるのではなく、「画文集『アヴァンギャルド』」全体に広がる問題でもある。

#### 四、オリエントのノスタルジー

短編小説「青春の森」は画文集『アヴァンギャルド』の末尾に付されている。題名からも分かるように、これは岡本太郎自身のパリでの青春にたいする郷愁によってできたような小説である。筋立てを簡単に紹介すると、主人公はパリのノルボンヌ大学で哲学を専攻する日本人青年和泉である。彼は同じ大学に通う友人のフランス人女性クレールから遊びに来ないかという手紙をもらい、フォンテーヌブローの森にあるシャトーに向かった。シャトーに到着した和泉はクレールと面会し、その場所でベトナム人の血をひくイヴェットという女性を紹介される。イヴェットに出会った瞬間肉欲に駆られた和泉は、森のなかで二人きりになった機会に情事に及ぶ。二人の様子に気づいたクレールは嫉妬の感情を露わにする。だが、彼女も和泉がパリに戻ろうとする夜には平常心を取り戻している。そしてそれらはすべてが夢のような思い出となつてゆく。

この小説を読んで、まず目につくのは女性の描かれ方である。小説に出てくる二人の女性は極めて対照的に描かれている。クレールは生粋のフランス人で容姿端麗。しかも理知的な魅力に富んでいる。一方のイヴェットは東洋人との混血で、官能的な魅力を備えている。しかし和泉が出会ったとき、彼女は足のけがで包帯を巻いていた。このように、二人の女性は西洋と東洋、精神と肉体、完全と不完全といった二項対立を体現するものとして描かれている。

和泉は、イヴェットと出会った日から、クレールとイヴェットの間で心が揺れ動くとは想像もしていなかった。というのも、和泉はクレールとすでに親しい間柄であつたし、彼女に恋愛感情を抱いてもいたからだ。ところが、シャトーで紹介された二十名ほどの女性のなかでイヴェットはひときわ目立っていた。

—— 一体どうしたのであらう——和泉は思った。二人は先刻お茶の席で知合つたばかりなのだ。それなのになぜお互はこんなにも惹きつけあふのだらう。二人のうちに流れてゐる東洋の血のせりであらうか。互にみつめる黒い瞳は、

燃える情熱の他にいたはりと理解の色が漲つてゐた。東洋のノスタルヂーが強烈に二人を同じ夢の中に溶けこませるのであつた。

イヴェットの瞳は黒く、「東洋の血」をひいていることが一目で分かつた。また、その瞳からは「いたはりと理解の色」が感じられた。この感情は「東洋のノスタルヂー」というように、西洋人のなかにおかれた少数者としての東洋人への共感から生まれている。クレールはどこにいても一目おかれる存在である。だからこそ和泉も興味を示したのだが、彼女の周囲にはいつもフランス人男性の取り巻きがいた。それゆえに東洋人の和泉はずつと引け目を感じていた。また、イヴェットの場合も、クレールと史学科の友人ではあるのだが、彼女を中心とするフランス人仲間の中だけではやや煙たがれる存在でしかなかった。それはたんに足をけがしているせいばかりでなく、植民地ベトナムとの関係が念頭におかれている。こうして、和泉、クレール、イヴェットの三角関係は、まずイヴェットという純粋な西洋人を頂点として、底辺に東洋系の二人が配置されるという構図をもっている。それゆえに、西洋人にたいする東洋人の憂いが、和泉とイヴェットを結びつけてゆく。

しかし、同じ東洋人でありながらも、和泉とイヴェットとが実際に同じ立場にいるわけではない。それは、イヴェットを「マドモアゼル・イヴェットは貴方のお国の人ですよ」と紹介されて、和泉が「冗談をいはれた気がした」と感じたことからもいえる。和泉が「冗談」だと思つたのは、日本とベトナムが別の国家であるという点では当然だ。しかし、彼には独立国家の日本が植民地化されたベトナムと同じではないという帝国臣民の優越意識があつたと考えられる。ベトナムとは異なり、日本は台湾や韓国を植民地化して西欧列強と肩を並べているという帝国主義的感情は和泉の心にも根付いている。したがって、ベトナムと同列に扱われるのは心外だといふのである。和泉はイヴェットを前にして同じ東洋人でありながら西洋人と同じ気位に立つことができる。それゆえ彼女が熱心に故郷の話をするのにもさして耳を貸さずに情交を迫つてゆくのである。このように、イヴェットにたいする和泉のまなざしには、西洋における東洋人の連帯感情と、アジアにおける宗主国と植民地という優劣感情が絡み合つていた。

そのイヴェットは和泉の青春の「情熱」に寛容な態度を示す。だが、クレールはそれを理性的に拒否しつづけてきた。クレールと和泉との関係をみてみると、西洋人であるクレールに主導権がある。つまり、彼らは西洋人と東洋人という基

準によつて言動を規定され、そこに動かし難い優劣關係が生じている。しかも彼らの關係はプラトニックな結びつきでなければならぬ。この關係は彼らがこの森に来る以前から続いている。たとえば、舞踏会の帰り、クレールが和泉の抱擁を拒み、和泉がそれを簡単に受け入れたことにも見られる。それが森に来ると、劇中劇において、男装したクレールとライオンの衣装を着た和泉というかたちであらわれる。つまり情欲に身を任せた和泉は「野獸」としてクレールの前に登場しなければならぬのである。庭園の野外劇場でライオンの衣装を着て舞台に出た和泉は、「下れ、野獸共」というクレールの台詞に打ちひしがれる。なぜなら、その言葉が劇の台詞ではなく、和泉個人に向けた中傷として聞こえたからだ。和泉はこうしてクレールの前で卑しい東洋人になってゆく。それゆえに、パリに戻ろうとする和泉はクレールの次の言葉に涙を見せるのである。

「今日私は貴方に随分失礼ばかりいたしましたわね。ごめんなさい。又巴里でおめにかゝるまで、お互の友情のよい思ひ出を忘れないやうにいたませう。」

——あゝ、クレールよ、それは僕が貴方に言つて「ママ」やまらなければならぬ言葉だつたのだ。——と和泉はたまらなくなつて、硬く彼女の手を握りかへすと思はず涙ぐんでしまつた。クレールの見ひらかれた瞳に月光が透入つて、涼しく冴えかへつた。

クレールの嫉妬には罪がないと和泉はいう。それどころか罪深い自分を許したクレールに感動している。嫉妬のために一時は感情をむきだしにしてきたクレールは、和泉にとつてやはり理性の人でなければならぬ。そのクレールがようやく落ち着いた態度で自身の無礼を謝罪する。そして、和泉は一人の男性としての地位を復権する。こうして二人の關係が回復し、彼女はもとのように美しく見えてくる。和泉はクレールが体现する西欧（フランス）の精神と文化の崇高性の前に跪く。クレールは西欧の美と理性の象徴であつた。

和泉にとつてクレールは、結局手の届かない憧れの人である。それゆえに和泉の「青春の情熱」は彼女の「美しさ」にどこか「物足りなさ」を感じていた。和泉の内部において精神の知的充足と肉体の欲望充足との分裂が起こっているのを彼は懸命に抑制する。そんなときイヴェットという「情熱」的な女性を知つたのであつた。しかし彼女との關係が始まっ

てすぐに「後悔の念」に襲われる。なぜなら、イヴェットにはクレールのような崇高さを感じないからだ。「東洋のノスタルヂー」はあくまでも西欧の精神と理性の下位に置かれざるを得ない。和泉はそれゆえにイヴェットの精神の内部に立ち入ろうとしない。入る以前にそれは卑しいものと和泉は思いこんでいる。

このような煩悶の繰り返しはなかで小説は結末に向かうのだが、和泉は魅了された二人の女性にたいして意外にも次のような判断を下す。

イヴェットの泣いた黒い瞳、王子姿のクレール、観客の歓声……。結局クレールもイヴェットも自分も、青春の幻を夢みてゐたにすぎないのではなからうか。

うるはしい青春——和泉は自分の若さをひたすらにほこらしく思つた。血潮が心地よく身の裡に溢れる。<sup>15</sup>

フォンテーヌブローの森で、和泉はイヴェットと「東洋のノスタルヂー」を分かち合い、クレールはいつもの理性を失つて嫉妬の炎を燃やしていた。しかし、いまや休日も終わろうとしている。イヴェットはパリに戻る和泉との別れを惜しみ、クレールは本来の理知的な姿を取り戻す。そこには「イヴェットの泣いた黒い瞳」も「王子姿のクレール」もない。そして、和泉は生活の場所へと戻り、この日の一切は「青春の森」で起きたかりそめの出来事にされる。「青春の幻」は、東洋と西洋、そして肉体と精神の世界に直接触れ得た至福の時間だった。

小説「青春の森」は「アヴァンギャルド芸術」の先駆者岡本太郎という物語を再現しつつ、そこにいたるプロセスをも露呈させる。岡本太郎が自らをパリの画壇に位置付けるときに消去されていたのは西欧にたいする憧れである。それにたいして小説の主人公和泉は西欧への憧ればかりでなく、東洋人としての憂いをも露わにする。当然、岡本太郎本人と和泉を同一化することはできない。にもかかわらず、芸術の都パリに住む日本人青年という設定が、画家岡本が体験したであろう憂いをも想像させることになり、結果的に岡本自身が触れることのなかった劣等感を読者の前に提示する。

ただし、こうした東洋人としての劣等感を示すためだけにイヴェットが登場したわけではない。一日を振り返って、和泉はフォンテーヌブローの森の思い出を「うるはし」く思っている。そればかりか、彼はそうした追憶によって「血潮」が「溢れ」るほどに自分自身の「若さ」を実感している。なぜ和泉がそうした感情の昂揚を体験できたのかといえ、彼

は西欧への憧れや東洋人としての憂いを同時に体験し、さらにそうした葛藤を超越する視点を獲得したからである。クレールの理知にたいする憧れと劣等感、彼女の嫉妬を確認するによって克服され、イヴェットの神秘にたいする誘惑は、情事の成立によって克服される。しかも一連の事件はフォンテーヌブローという非日常の空間で起こっていた。そのため、和泉はいわば祝祭の空間で過ごした一日として相対化し得た。その結果和泉は、自らの体験を過去の記憶として回顧することができ、回顧という歴史化あるいは虚構化の過程で精神的な成熟のみならず肉体的な「若さ」をも手に入れたのである。

### むすび

画文集『アヴァンギャルド』は、パリの日本人青年画家であった岡本太郎を戦後の「アヴァンギャルド芸術」の先駆者へと導く物語を反復する。それは、小説や詩といったいわゆる虚構の世界ばかりでなく、彼のパリ体験を回顧する文章においても共有されている。自らの経歴をパリ画壇の歴史に組み込む過程において、彼は西欧への憧憬を消去しようと試みている。これは、小説という虚構世界においても見られる。ただし小説「青春の森」においては、西欧への憧憬とともに、東洋人としての憂い、さらには戦争によって失われた青春にたいする屈折した思いまでもが露わになつていった。

岡本は「若さ」にたいして非常にナイーブな姿勢を示す。それは彼が「若さ」を喪失していたのと同時に、意図的に距離を置いていたためである。彼にとつて青春は戦争によって失われた。しかし、戦後の芸術運動のなかでは、先駆者として新人らしさを否定する必要もあつた。小説「青春の森」はパリという都市を生きた証しであると同時に、遠い過去の記憶となることが不可欠だつた。

小説「青春の森」は、西洋と東洋、精神と肉体、憧憬と憂愁といった概念を対立させ、それらの葛藤のなかから「若さ」を創造する。岡本は「対極主義」について、抽象主義と超現実主義、あるいは合理と非合理という側面からのみ説明する。しかし、本稿の考察からすれば、抽象化された「対極主義」という概念のうちにも、彼の忘却しようとした〈脱亜入欧〉の意識が深く根づいていると考えることができよう。アジアに植民地を拡大しつつも、対西欧という認識ではアジアとの一体化を試み、敗戦後はそうしたジレンマの記憶を消し去り、旧植民地の存在をも忘却してゆく。戦後の日本において忘却されていったものと、岡本が戦後忘却しようとしたものは奇妙に一致する。戦後日本芸術家の第一人者となる資格はこ



## 註

- (1) 五十殿利治「岡本太郎登場——歴史的アヴァンギャルドの記憶とアヴァンギャルド芸術の実践」、川崎市岡本太郎美術館編『多面体・岡本太郎——哄笑するダイナミズム——』一九九九年、一九頁。また、倉林靖「岡本太郎と横尾忠則」(白水社、一九九六年)が、岡本が戦後のアヴァンギャルド芸術の指導者となり得た理由について、「戦前の彼が日本の現実と接触せず、無傷の状態でパリにいて、俯瞰的な立場をとっていたから」(五四頁)だと述べた点についても、そうした自分の境遇をいかに積極的に利用し、物語として再生産したのかという問題へと発展させることが必要だと考える。
- (2) 横光利一「ドーバーを越えて——巴里通信」『文芸春秋』一九三六年七月、二四五頁。
- (3) 岡本太郎 第一画文集『アヴァンギャルド』月曜書房、一九四八年、一五三頁。
- (4) 同前、一四九頁。
- (5) 瀧口修造「二つの前衛美術」『読売新聞』一九四七年五月六日
- (6) 瀬木慎一「日本の前衛 一九四五—一九九五」(生活の友社、二〇〇〇年)等を参照。
- (7) 「編集後記」『人間』一九四七年七月、六四頁。
- (8) 岡本、前掲『アヴァンギャルド』、一一八—九頁。
- (9) 五十殿氏は、『アヴァンギャルド』に挿入されたモダンアートの図表が、「キュビズムと抽象美術展」(ニューヨーク近代美術館、一九三六年)図録にある図表の邦訳であると指摘している(前掲論文、一九頁)。
- (10) 岡本、前掲『アヴァンギャルド』、三九頁。
- (11) 同前、七二頁。
- (12) 同前、二七頁。
- (13) 同前、一三八—九頁。
- (14) 同前、一四八頁。
- (15) 同前、一四八—九頁。