

道化と蝶の影と

—— 交差するイメージ、三岸好太郎、安西冬衛、中原中也 ——

野 本 聡

三岸好太郎の「視覚詩」

三岸好太郎（一九〇三年～一九三四年）はシュルレアリスムの傾向を持った画家として知られている。そのモチーフとして道化、蝶や貝殻が選ばれていたことについては美術史において既に多くの言及がある。本稿の目的はそれら美術史研究の成果を参照し踏まえつつも、これまで十分に解析されてきたとは言えない三岸好太郎が「視覚詩」と名付けた詩的言語テキストを絵画表象と互いに透かし合わせ精緻に読解し、詩史のなかに位置付けることにある。

三岸にとって最晩年となってしまう一九三四年、彼は「旅愁」「ビロードと蝶」「飛ぶ蝶」「海洋を渡る蝶」「海と射光」「貝殻」「のんびり貝」を第四回「独立美術協会展」に出品し、筆彩素描集『蝶と貝殻』を限定一〇〇部で刊行する。三岸がピカソ画廊・佐渡久士に宛てた「ロマンチズム 蝶と貝殻の弁」¹と名付けられた書簡が残っている。そのなかで三岸は「機械美は私達画家の制作にあらはれた場合多くはロマンチズムの精神を衝動する」と記し、その「機械美」に連なる「ロマンチズム」や「近代性」に「東洋精神」を対立させる。それに続く文脈の末尾に「視覚詩」という術語が現れてくるのだ。

東洋精神に於ける求心的な寂明美（古池や蛙……の俳句に見る精神）と西欧の遠心的な簡明美とはおいつめられたる頂点である事は、私以外の諸君もこう定して頂ける事を私は疑はない。／私の今度の制作はそのマチエールを極端にメカニツクな取扱ひ方にして西欧の精神を生かし同時に東洋精神の未来に迄延長

し得るところの虚無的な精神を呼吸しようとしたところに手前味噌がある。／蝶は昔からルドン、応挙によつて名作を作られたが色彩がとくに華麗である事は諸君衆知の如くである。／而し先般北海道に旅行の際昆虫の松村松年博士に彼等の生活習性（海洋を渡る蝶）を聞いて実に豊富なモチーフを得ることが出来た。／貝殻は小笠原に旅行した場合の写生を主として少女の裸体を配し死せる貝殻にユーモラスな人カクを与へたものである。／私の今度の仕事が単なるロマンチズムでなしに視覚詩として新らしき時代の一領分を占有し得たら幸ひである。

三岸は「西欧の遠心的な簡明美」と「東洋精神に於ける求心的な寂明美」とをあたかも弁証法的に止揚させ、「ロマンチズム」を超克した地点に「視覚詩」というジャンルを設定しようとしている。「少女の裸体」というエロスと「死せる貝殻」というタナトスとの拮抗に生まれる「視覚詩」。勿論この書簡で提起された「視覚詩」とは言語によって綴られたテキストを指すのではなく、ポエティカルな絵画表象のありようを意味している。それは石田暁子の言葉を借りれば「言語と視覚の双方から両者の融合を図ろうという、三岸の試み」²となろう。速水豊は『アトリエ』（一九三四年五月）に掲載された三岸好太郎の「蝶ト貝殻（視覚詩）」と題された言語テキストに触れ、「七〇行を超える長い詩には、蝶と貝殻の作品群に見られるイメージがちりばめられており、絵画と詩との間には対応関係がある」³と述べたうえで次のように指摘する。

ここで注意すべきは、この詩が、絵の内容を説明してくれる絵画の付随物ではなく、むしろ一篇の独立した言語作品となっていることである。「視覚詩」という言葉を、絵画に対しても詩に対しても用いるということは、両者に類比関係を認めつつも、一方に他方を従属させるのではなく、各々を孤立した表現形式として実践していることの表れではないだろうか。

速水は言語作品としての「視覚詩」を絵画との「類比関係を認めつつも」「孤立した表現形式」と把握すべきことを提起する。だが、その言語作品としての「視覚詩」が三岸自身の描いた絵画とどのように「類比関係」を結ぶのか、あるいは言語

作品としての「視覚詩」が絵画からどう「孤立」しているのかについては、具体的に検討されていない。本稿がまさに解説しようとしているのはその点なのである。三岸の「視覚詩」を文学研究の視角から読み解く可能性を探究してみたいのだ。絵画表象を含めて三岸好太郎の「視覚詩」をはじめとするテクストを文学研究として思考したい欲求に駆られるのは同時代人としての表現者、安西冬衛（一八九八年～一九六五年）や中原中也（一九〇七年～一九三七年）の詩篇のモチーフとの関連性が見出されるのではないかと考えているからだ。美術研究と文学研究という別個の領域で扱われていた画家と詩人たちを架橋することで三岸の「視覚詩」のみならず安西冬衛や中原中也の詩篇に対する新たな意味づけも拓けるのではないか。

「上海の繪本」と道化の顔



図版1 少年道化

道化師^{ビエロ}は三岸好太郎の好んだモチーフである。このモチーフを集中的に描いた一九二九年からの四年間は「道化の時代」⁴と呼ばれる。「少年道化」(図版1)「面の男」「道化」「道化と馬」「レビューの男」「立てる道化」「道化者」「白馬と道化」「道化役者」などはサーカスの道化師の姿を描いた作品である。「道化の世界へ眼を開かせる重要な契機」として寺嶋弘道は一九二六年に三岸が赴いた中国での体験を指摘している⁵。

この旅行で何よりも好太郎の感興をそそったものは、ヨーロッパの植民都市風な上海の風物であった。フランス租界やイギリス租界のさまざまなエキゾチックな風物は、好太郎の好奇心を満足させるのに十分であった。

この上海での見聞を三岸は言語テクストとしても残している。十三の連から成る散文詩は「上海の繪本」⁶と名付けられている。

カルトンの夜光時計がP、M、Q。テント張りのイサコ、サーカス。／曲藝、奇術、體操、槍使ひ、立派な髭を持つたライオン使ひ、象の曲藝、その中を道

化が出たり入つたりする。パラパラと雨がくる。／鳥打帽を伊達にかぶつた若い男、派手な支那服の女、見物人は腰を上げる。救ひを求める様に引きとめる爲めの樂隊がより一層高音に奏される。／パツト、美しい色電氣と共に黒い燕尾服の可愛い少年とドガの踊り子の様に桃色の舞踏服をつけた軽い少女が現れる。／手をつないで軽く軽く踊る、どこかの隅から花束が贈られる可愛い愛嬌でそれを受とめ、アンコール、アンコール。雨は未だやまない。歸らうとする客が多い、ヂツと見惚れて居るのは彼氏、そこへ白い馬、立髪に奇麗な飾りをつけて調馬師と共に現れる。見物人のザワめきがとまる。一回のギヤロツプがすむと白馬は二本の前足を揃へておじぎする、立ち上がつて又くるくるくる、ギヤロツプがすむと前足を揃へておじぎする。／歸りには星がキラキラ。

「サーカス」、「道化」、「可愛い少年」、「白馬」。三岸が描いた道化モチーフの絵画群の解題詩とも見える詩篇である。寺嶋弘道は「この詩のストーリーの展開に重要な役割を果たしているのが道化ではなく、花束を受けとめる少女でもある。そしてその少女に「ヂツと見惚れて居る」「彼氏」は三岸好太郎その人であろう」⁷と解釈する。適切な指摘ではあるが、そうであれば三岸の詩篇は彼自身の絵画に対してはある過剰を表象していることになる。逆に言えば三岸の道化モチーフの絵画は詩篇に対して空白を抱えているのだ。サーカスの演目である「曲藝、奇術、體操、槍使ひ、立派な髭を持ったライオン使ひ、象の曲藝」を描いた絵画が三岸にはないと言いたいのではない。「彼氏」が「ヂツと見惚れて居る」、言ってよければ三



図版2 支那の少女

岸自身がその視線に捉えていたはずの「ドガの踊り子の様に桃色の舞踏服をつけた軽い少女」は、「三岸好太郎油彩作品総カタログ」⁸を詳細に確認しても絵画として表象されていないのだ。一九二六年の作に「支那の少女」(図版2)という作品があるが、そこに描かれているのはチャイナドレスを着て二胡を弾く少女の姿であった。「ドガの踊り子の様に桃色の舞踏服をつけた軽い少女」が「踊る」姿ではな



図版3 黄服少女



図版4 少女

い。「道化の時代」においても「好太郎は、ただひたすら道化の主題を繰り返していたわけではない。裸婦や少女の像なども春陽会展や独立展に出品している」⁹ののだが、例えば本を開いた少女の姿を描いた「黄服少女」(図版3)であって「桃色の舞蹈服」とはかけ離れている。一九三一年の「独立美術協会秋季展」に「道化」などとともに出品された「少女」(図版4)は襟の形から道化の衣装を纏っているとも見えるが、そこに「踊る」姿はない。何より肝心の「可愛い愛嬌」がその顔にさしているようには見えないのだ。詩篇「上海の繪本」においては「ストーリーの展開に重要な役割を果たしている」はずの「少女」はなぜ絵画において描かれることがなかったのだろうか。あるいはなぜ描かれなかったのだろうか。

この問いに応答するためには、むしろ三岸の道化の表象はいかなる意味を持つかを考えておく必要があるだろう。再び寺嶋弘道の言葉¹⁰を引く。

このような道化に対する好太郎の四年間におよぶ関心は、彼自身の深層心理と無縁ではないだろう。

虚実をとりまぜた話で人を飽きさせなかったという好太郎自身の姿と道化とは、彼の内部の奥深くでつながっていたと思えるのである。仮面の奥に秘められた道化の素顔には、人間の心理の陰影をかぎとろうとした好太郎自身の顔が投影されているともいえるのである。

しかし、果たしてそれほど単純に「道化の素顔」に「好太郎自身の顔が投影されている」と一対一対応で捉えることができるだろうか。絵画表象をそのまま作者のプライベートに纏わる伝記やあるいは伝えられているにすぎぬ性格傾向に接続して解釈することは、ともすれば人生訓的な内容しか導き出せない危険が伴う。これま

での作家論的なパラダイムからは可能な限り遠く離れることで見えてくる、絵画テクストの歴史的、社会的な掘り起こしを重視したい。先にも述べたように三岸の道化モチーフが植民都市上海で見出されたことの意味はあらためて検討してもいいだろう。三岸にとっての道化モチーフは上海で遭遇した「イサコ、サーカス」に契機があるとすればそこにコロニアル的な側面を見ておかねばなるまい。列強による植民地分割の欲望が渦巻き、多様な国々からの放浪者がそれぞれの思惑を抱きながら跋扈する魔都、上海。「上海の繪本」に鏤められている言葉を拾っていけば、その街には「ロココ風の馬車」が走り、「アメリカ獨立祭」が祝われ、「マリー、ロード」を曲がると「赤いトルコの帽子」や「印度の見習い少年水夫」に出遭い、「フ



図版5 面の男



図版6 猫

ランス公園」と名付けられた場所ある。それはまさに超現実とも言い得る情景なのだが、三岸がポエジーを感じたこの上海こそ収奪に継ぐ収奪の産物であることに注意しなければならない。

そこにサーカスがやって来ているのだ。サーカスの特徴が「仮設性」、「移動性」、「非日常性」、そして「異人性」¹¹であるとするなら、あるいはサーカスこそ当時の上海が被っていた歴史に似つかわしい表象だったのかもしれない。三岸の描いた道化の相貌から、それは中国に伝統的な雑伎とは異なることが窺える。どこからともなくやってきて、仮に宿り、また何処へか去っていく、浮遊するノマドとしての道化たち。それは上海という植民都市に巢食う者たちの似せ絵でもあるのだ。だからこそこの三岸の筆に成る道化は表情の不在、顔の喪失を特徴とする。道化が厚く化粧を施すことなど当然と言えば当然なのだが、この仮面はアイデンティティをすっぽりと覆い隠し、それゆえに言い知れぬ不穏さを醸し出す。「面の男」（図版5）に典型的だが、「猫」（図版6）に至ってはそこに描かれた道化は被り物に

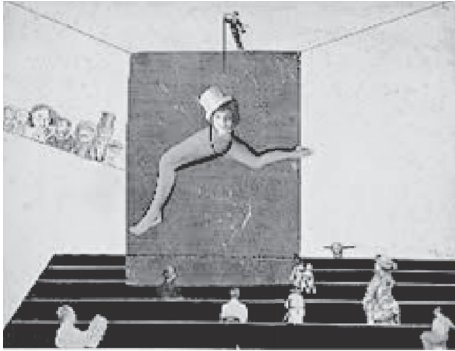
よってその表情が見る者から遮断され、顔の造作は隠蔽されてしまっている。詩的言語テキスト「上海の繪本」において重要なモチーフであった「少女」が絵画として描かれ得なかった理由はここにあるのではないか。詩篇では「少女」の「可愛い愛嬌」という表情が描写され、さらにそれを「ヂット見惚れて居る」「彼氏」の感情とがコミュニケーションしていく束の間が切り取られていた。しかし、「道化の時代」にある三岸の絵画モチーフはあくまで顔の不在であり、表情の共有の拒否にある。三岸の筆は「少女」の「愛嬌」を描き得ないのだ。

「見物客」と「サーカス」

詩篇に対する絵画の空白。三岸は「少女」の「可愛い愛嬌」を自らの筆では描けなかったと今述べた。だが、それは彼が「少女」の「可愛い愛嬌」を全く表象し得なかったということを必ずしも意味しない。別の表現方法の模索が痕跡として残っている。コラージュという方法である。

「上海の繪本」の一連を読み直すと、その語りが照らすもう一つのモチーフが浮上してくる。「鳥打帽を伊達にかぶつた若い男、派手な支那服の女」、つまり「見物人」への視線である。この散文詩に物語を辿るとするなら、サーカスのテントに雨音がしてきたのを機に「見物人は腰を上げる。救ひを求める様に引きとめる爲めの楽隊がより一層高音に奏される」。そこに「黒い燕尾服の可愛い少年とドガの踊り子の様に桃色の舞踏服をつけた軽い少女が現れる」。「手をつないで軽く軽く踊る」のが終わると「雨は未だやまない。歸らうとする客が多い」。しかし「彼氏」だけは「ヂット見惚れて居る」。そこに「白い馬」が「現れ」、「見物人のザワめきがとまる」。サーカスが終わり、テントの外に出ると、先ほどまでの雨はもう上がっており「星がキラキラ」と瞬いている。このように見ると物語はネガのようにも見える「見物人」の動向によって展開していくことがわかる。

この「見物人」たちの姿をモチーフとしたコラージュ作品が「見物客」（図版7）ではなかったか。決して長いとは言えない人生の中で幾度もモチーフや画



図版7 見物客

風をメタモルフォーゼしていった三岸にとって、「見物客」を第一回北海道独立美術作家協会展に出展する一九三三年は既に「道化の時代」は終わりを迎え、主要なモチーフもオーケストラへと、そして蝶と貝殻へと移りつつある時期に当たる。「見物客」の特異性は言うまでもないが専ら油彩を表現技法としてきた三岸が、これまでにないコラージュ

という手段を、ある意味、唐突に選択している点にある。「見物客」と題しているながら画面に貼付されている観客を表す図像が疎らな印象が否めないが、「上海の繪本」と重ね合わせると「腰を上げ」「歸らうとする客が多」かったことを表していたのかもしれない。そう言えば画面奥に小さくこちらを向いて両手を広げている男は「救ひを求める様に引きとめる」「樂隊」の一人と見えないこともない。ダダのフォトモンタージュさながらに中央にはロープで吊り下げられたシルクハットを被った女性の顔が貼り付けられている。当時のモード雑誌から切り取ってきたと思われるその顔は、そう、笑っているのだ。三岸が油彩で描いてきた道化たちの表情はどれも仮面や化粧の下に固く隠されていた。三岸は言語では容易に表すことのできる「少女」の「可愛い愛嬌」を自らの手を用いる油彩では描けない画家だったのか



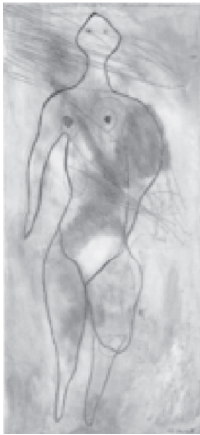
図版8 海と射光

もしれない。道化以外のモチーフであっても例えば「海と射光」(図版8)に象徴的だが描かれた女性の露わな裸体に対しその顔は布で覆われている。勿論、それは技術的な問題ではなく彼の画家としてのポリシーとでもいうべき領域に関わることだ。それでも上海で「ヂット見惚れて居」た「少女」の「可愛い愛嬌」を表象しようとするなら、フォトモンタージュによるコラージュという画法しかなかったのだ。

それにしても観客たちが見上げる位置には笑った

女性の顔と、その顔とは不釣り合いなほどの大きさの両脚。「上海の繪本」の「踊る」「少女」をシンボライズするように躍動感を表しているのだろうか。そうだとしたらこのコラージュもまた詩篇に対して一つの空白を抱えていることになる。すなわち「黒い燕尾服の可愛い少年」がここにはいないのだ。この空白によって強調される規格外に大きな両脚。顔と誇張された下半身だけの女性像についてはやはり検討が必要だろう。香川檀がダダイストたちの性と身体にまつわる表現について次のように問題提起していることが参考になろう。

彼らは裂け目を生じた身体、穴をうがたれた身体、瓦解してしまった身体を偏愛する。調和や完璧ではなくて、逸脱や欠損、局所化されたちぐはぐな不均衡をことさら増幅させていく。¹²



図版9 乳首

三岸はダダの後に続く芸術的潮流としてのシュルレアリスムに位置付けられるが、女性表象について言えば前述の「海と射光」や「乳首」(図版9)などからもむしろダダの片鱗さえ感知することができよう¹³。

さて、ここまでコラージュ作品「見物客」を詩篇「上海の繪本」との関連で見てきたが、ロープで吊るされた女性の身体は当然、空中ブランコを想起させる。三岸のテキストを同時代へと開いてみよう。空中ブランコを描いた同時

代のテキストと言えば中原中也「サーカス」が思い浮かぶ。

「見物客」は一九三三年七月に展示され、中也の「サーカス」の初出は一九二九年四月、『生活者』においてだが(このときのタイトルは「無題」)、一九三三年二月、『短歌と方法』に、次の月の三月に『紀元』に再掲されている。「見物客」と「サーカス」はまさに一九三三年という共時性を有するテキストなのだ。大島幹雄は『〈サーカス学〉誕生 曲芸・クラウン・動物芸の文化誌』¹⁴のなかで「昭和九年に無題の詩が「サーカス」という題になったのは、この前年来日したハーゲンベック・サーカスが関係あるのではないか」と推測している。大島自身がすぐに訂正しているように一九三二年九月から一〇月の『山羊の歌』校正段階で「サーカス」に変え

られていることが明らかになっている。「無題」から「サーカス」への改題はハーゲンベック・サーカス来日以前ということになる。そうであればハーゲンベック・サーカスの来日により沸き起こったブーム¹⁵に敏感に反応していたのはむしろ三岸だったのではないか。三三年三月の第三回独立美術協会展には「乳首」や「オーケストラ」などこれまでの「道化」のモチーフを脱却し、次の新しいモチーフへと移行しているはずの三岸が同年七月の第一回北海道独立美術作家展になぜ再びサーカスを主題とした「見物客」のコラージュ作品へと敢えてテーマ的に退行したとも見える理由はここにあったのかもしれない。

中也の「サーカス」¹⁶の中盤以降を引いてみよう。

サーカス小屋は高い梁
そこに一つのブランコだ
見えるともないブランコだ

頭倒さに手を垂れて
汚れ木綿の屋蓋のもと
ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん

その近くの白い灯が
安値いりボンと息を吐き

観客様はみな鰯
咽喉が鳴ります牡蠣殻と
ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん

屋外は真ッ闇 闇の闇
夜は劫々と更けまする
落下傘奴のノスタルジアと

ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん

「汚れ木綿の屋蓋」を持つ「サーカス小屋」。その「梁」から観客たちの視線では「見えるともない」ほどの「高」さに「ブランコ」が吊るされている。「頭倒さに手を垂れ」た空中ブランコの乗り手の演技が始まる。この詩の特徴の一つは空中ブランコの乗り手からの視点で情景が描かれている点だ。「観客様」と敢えて「様」を付けていること、高い位置から見える観客たちはその個別性を失い「みな鯛」に見えてしまうこと、「咽喉が鳴ります」と観客たちの演技に対する驚嘆からか口を開けたまま上を向いているさまが見えることがその証左である。北川透が「語り手は同時にイメージのなかの芸人と一体化している」¹⁷と述べるように、この詩篇では詩の語り手と空中ブランコの乗り手と間に身体感覚の融合が果たされている。「サーカス」は空中ブランコの乗り手という特異な視点に憑依しながら観客を描いたテキストとも言えるのだ。三岸がサーカス小屋を描いたコラージュもタイトルは「見物客」であったことを思い出そう。「サーカス」は「見物客」の解題詩でもあると言えは言い過ぎであろうが、一九三三年という同時代に二人の表現者が同一のテーマをそれぞれの方法で創作していたことに注視してもいいだろう。勿論、三岸と中也が実際に接触した記録は残っていない。互いが互いについて言及する文章も見出すことはできなかった。だが、二人が表現するイメージが「道化・サーカス・見物客（観客）」において同時代的に交差したことの意義は確認しておくべきだろう。このイメージが彼らの創作の展開へと繋がっていくのだ。

「ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん」は擬音であるばかりではなく空中ブランコの乗り手の浮遊感が詩の語り手の身体感覚を揺さぶり、そして読者の眩暈をも誘発するオノマトペである。この浮遊感が次のモチーフとなる。

「蝶ト貝殻（視覚詩）」を読む

三岸は『アトリエ』第十一巻第五號（一九三四年五月）に「蝶ト貝殻（視覚詩）」¹⁸を発表する。既に述べているようにこの年の「独立美術協会展」には蝶と貝殻をモ

ティーフとした油彩を出展し、また筆彩素描集『蝶と貝殻』も刊行している。三岸は油彩、筆彩素描、そして詩的言語作品を横断する形で「視覚詩」と名付けた。三岸が急逝するわずか二か月前である。

ここでは絵画作品と随時参照ながらも専ら詩的言語としての「蝶ト貝殻（視覚詩）」を読んでいく。「蝶ト貝殻（視覚詩）」は連の句切れを持たない八〇行近い長編詩である。一目してわかる表記上の特徴はそれがカタカナ書きであるということだ。これは三岸自身、筆彩素描集『蝶と貝殻』の序文を外山卯三郎に依頼するなど、『詩と詩論』同人などのモダニズム系詩人との交流があったことをまず踏まえて考えなければならない。近藤東の「カタカナ」詩を考察する鈴木貴宇の論考¹⁹は「都市モダニズム文化の成熟期から国家総動員法の発令に至るこの時期に、詩人たちが「カタカナ表記」を用いることで、形象化しようとした時代相とは何であったのか」と問いを立て「幾重にも重なる喪失意識と可能性が、スムーズな解釈を阻むカタカナ表記によって、色濃く輪郭を結ぶことになる」と述べる。鈴木が同時代のカタカナ詩から抽出した「どこにも行けない宙吊りの浮遊感」は三岸の「蝶ト貝殻（視覚詩）」にも見出せる。そもそも蝶とは浮遊のメタファーである。窓際に置いた貝殻を描いた油彩に「旅愁」（図版 10）と名付けたように、三岸にとって貝殻もまた浮遊の表象であった。「蝶ト貝殻（視覚詩）」の中盤から引用しよう。

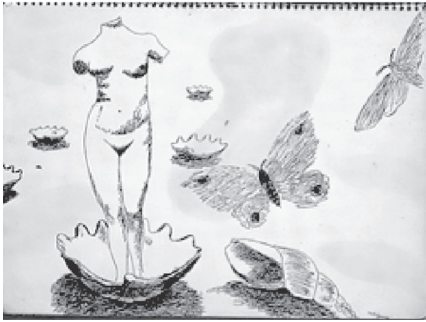


図版 10 旅愁

蝶ノ重量ハ煙草ノ煙ニ等シイ／情緒ハケイベツサレテイイ／貝殻ノ形體ハ本能的デアル／ソレハ全ク儀禮的デハナイ／形體ニ無智デアルコトハ本能ノ主體ヲ傷ツケル／ヴィナスノ生レル貝／音樂ガ聞エル／バンドホテルノ前面ハ水ト／コンクリートアスファルト／ヴィナスノ生レル貝／現在ヲ感覺ノ陶醉主義者トテ笑ヘヨ／黒アゲハ蝶ハ玉蟲色ノ光澤ヲホコル／白モンハ蝶ハ女性的ナ形式感情ヲ持ツ／ホテルノ鎧戸ハ白ク／外界ハ薄暮デアル／トギスマサレタテーブル／パイプノベッドハ冷ク白布ハ衛生的デアル／トランクヨリ取り出サレタ貝殻

ハ重大ナ物語リヲ始メタ

まず詩の語り手は「バンドホテル」に逗留していることを確認したい。語り手もノマド的な放浪の途上にある。「トランクヨリ取り出サレタ貝殻ハ重大ナ物語リヲ始メタ」という「物語」こそ「旅愁」なのかもしれない。その移動性のメタファーとしての「煙草ノ煙ニ等シイ」「蝶ノ重量」。その軽さ、それゆえのこの上ない浮遊感。もう一方のモチーフである貝殻についてはその「形體ハ本能的デアル」と言う。「形體ニ無智デアルコトハ本能ノ主體ヲ傷ツケル」とあるのだから、「形體」、つまり抜け殻的な表面への「智」こそが「主體」を回復させるということか。そうであれば「主體」こそが生としての役目を終えた抜け殻であるとなるのだ。



図版 11 ヴイナスと蝶

「ヴィナスノ生レル貝」とは素描集の「ヴィナスと蝶」（図版 11）の解題となるが、しかし、「ヴィナスと蝶」の「ヴィナス」は、ボッティチェルリの「ヴィーナスの誕生」のそれとは異なり、トルソなのだ。山田諭は「海と射光」と「蝶ト貝殻（視覚詩）」との関連に着目しながら「シートで顔や脚を覆い隠されることによっ

て、その人格が奪われ（中略）「赤イ乳首ハザクロノ如ク」に膨張した「バタ色ノ肉体」という愛欲の対象（道具）へとおとしめられて、見るもの（男性）の淫らな想像力を刺激している」²⁰とそれらの対応関係を的確に指摘している。

白イ蝶々／青イ空へ吸込マレテ行ク／海洋ノ微風／射光ハ桃色ダツタ／バタ色ノ肉體／赤イ乳首ハザクロノ實ノ如クニハレテイル／角貝、平貝、のんびり貝／虚無ヨリ生活ヲ始メタ／生活トハ／イタリヤネルノ白キ觸覺ト同様ニ／嫉妬デアル／海洋ヲナデル^{ママ}微風ハ／諸君ノ嫉妬ヲモナデル／砂丘ノ貝類ハ生活ナキ貝類デアル

山田諭はこの部分に「海洋ノ微風」「射光ハ桃色」「バタ色ノ肉體」「赤イ乳首」「生活ナキ貝類」など「海と射光」の「絵画（イメージ）を組み立てる骨格となった要素がすべて出揃っている」と述べ、「虚無」や「嫉妬」などの「「海と射光」の

世界を解釈するためのキー・ワードを散見することができる」とし、「詩「蝶と貝殻（視覚詩）」が絵画「海と射光」のための台本のような役割を果たしている」とまとめる。確かに「海と射光」については蓋然性のある指摘だが、果たして詩は脚本というように絵画に従属した存在なのか。

強靱ナ音響／透明ナ海ノ様ナ空／地下ニ掘リ下ゲラレタ大キナ穴／第二次色ニ
ヨツテ作ラレタ人間ノ労働／キリキリトマキ上ゲラレル生産的ナ音調／地獄ニ
落ちル雑音

「視覚詩」と銘打ちながらその冒頭は「音響」の描写から始まっている。勿論、「人間ノ労働」の、その「生産的ナ音調」など三岸の絵画のどこにも描かれていない。「地下ニ掘リ下ゲラレタ大キナ穴」も「地獄ニ落ちル雑音」も三岸のどの絵画表象からも見出すことはできない。詩篇「蝶ト貝殻（視覚詩）」は必ずしも絵画に従属するとは言えないのではないか。むしろ詩的言語と絵画表象とのずれ、言ってよければ詩的言語としての創造的な過剰を読むべきではないか。

海ノカナタノ砂丘ヲ紳士ハ散歩スル／磁石ノ白色／海藻ハ笑ヒノ祝宴ヲ始メタ
／海女ハコノ際風速ダケヲ樂シム／大キナヨツトハ食料品ヲ乗セテ 40 ノ如ク
ニ走ル／楕圓形ハ安逸ヲ暗示スル／海洋ノ砂ハ赤白黒灰赤白灰黒茶／ボートハ
緑色ニ塗ラレタリ又ハ少女ニヨツテ白ク塗ラレタリスル／コノ際海洋ノ匂ヒハ
必ズシモ植物的デハナイ／ジヤスミンプラス肉體ノ體臭デアツテモイイ／フオ
ードノ拋物線ハ球體ヲ要求スル一歩前デアル／直線ハ曲線ヲ要求スル／曲線ハ
必ズシモ直線ニ對比的デハナイ

この部分は三岸の画家としての個性を表すように「磁石ノ白色」、「海洋ノ砂ハ赤白黒灰赤白灰黒茶」、「少女ニヨツテ」「緑色ニ塗ラレタリ」「白ク塗ラレタリスル」「ボート」など多様な色彩が示される。ただ「砂丘ヲ」「散歩スル」「紳士」の姿や「海藻」、「食料品ヲ乗セ」た「大キナヨツト」は詩篇においてだけあるモチーフだ。「楕圓形」「フオードノ拋物線」「球體」「曲線」は貝殻を指すのだろうか。さらに詩篇には聴覚、視覚、「觸覚」に続いて嗅覚に関する記述を取り入れていることは重要であろう。「コノ際海洋ノ匂ヒハ必ズシモ植物的デハナイ／ジヤスミンプラ

ス肉體ノ體臭デアツテモイイ」。三岸は「視覚詩」と標榜しながら、視覚に留まることなく体性感覚的な詩的世界を構築しようとしていた。

流行ニ限定サル、淑女ノ夜會服ヨリモ蝶ノ集團ハ美シイ海洋ヲ渡ル蝶／ソレハ
習性的行動デハナイ／海ノエロチシズムハ開放的デアル／幾萬ノ蝶ガ海洋ヲ渡
ル

「海洋ヲ渡ル蝶」のイメージを三岸は既に引用しているが「先般北海道に旅行の際昆虫の松村松年博士に彼等の生活習性（海洋を渡る蝶）を聞いて実に豊富なモチーフを得る事が出来た」²¹と述べていた。ただ、三岸自身は言及していないが、海を渡る蝶の表象からは先行するテキストとして安西冬衛の一行詩「春」を想起しないわけにはいかない。

てふてふが一匹韃靼海峡を渡つて行つた。

「春」の初出は詩誌『亜』第一九号（一九二六年五月）、そしてこの一行詩は一九二九年四月に刊行された詩集『軍艦茉莉』に収められた。足立巻一は三岸が松村松年博士に海洋を渡る蝶の習性を聞く以前に「安西冬衛の詩「春」によってひそかに美的刺激を受け取っていたのではあるまいか？」²²と推測している。『詩と詩論』系の詩人たちの周辺にいたともいえる三岸が「春」からインスパイアを受けていることは間違いない。ただ確認しておかねばならないのは三岸と安西との差異で



図版 12 海洋を渡る蝶

ある。「ロマンチズム 蝶と貝殻の弁」でも触れているように三岸は「応挙」の「百蝶図」の伝統を意識しつつ蝶を表現している。だから詩篇にも記された「幾萬ノ蝶ガ海洋ヲ渡ル」姿が油彩「海洋を渡る蝶」（図版 12）として結実するのだ。三岸はあくまで「幾萬ノ蝶」であり、それは安西のたった「一匹」の蝶とは対照的である。そうであればこそ安西が敢えて「一匹」の「てふてふ」を創出した意義は伝統からの飛翔として際立ってくる。「韃靼海峡」に「一匹」の「てふてふ」を配した安西と三岸の「幾萬ノ蝶」を比較す

れば、その詩的凝縮度においては安西に軍配を上げざるを得まい。ただ、だからと言って三岸の詩篇が油彩「海洋を渡る蝶」の解題という従属的位置に留まるとも言い難い。「幾萬ノ蝶ガ海洋ヲ渡ル」の後は次のように続く。

自働車ガ雑草ノ中ヲ走ツタ／静止シタトキ多クノ蝶ガエンジンニ死體ヲトメテ
イタ

この部分は絵画では全く描かれていない。「海洋ヲ渡ル」「蝶」が辿り着いた先は予想を裏切る場所ではなかったか。そこはあまりに現実的であるがゆえに逆に超現実的な場所だったと言えよいか。「海洋ヲ渡ル」という雄大さ、その英雄的な飛翔を裏切るように「雑草ノ中」にとまっていた「多クノ蝶」、それらが「自働車」の「エンジン」に巻き込まれ「死體」となっていく。蝶がとまった先、その無残な死を絵画で表現することは、あくまでここではであるが、回避された。三岸の詩篇が絵画に対して過剰があるとすれば、それは累々と積み重なった死の表象なのだ。

「飛ぶ蝶」と「一つのメルヘン」

アカシヤノ枝ハヒステリックナ線ヲ作ル／ストーブノ暖力ハ寒暖計ニ忠實ニサ
レル／自個ノ體積ノ動キヨリナイアトリエハ／真空ニモ等シイ

注意深く見ると「蝶ト貝殻（視覚詩）」は終末部に近づくと「アカシヤ」、「ストーブ」、「寒暖計」と三岸の故郷である札幌を思わせる風景に背景が入れ替わる。蝶の浮遊感よろしくノマド的旅愁をポエジーとしてきた三岸もここへきて故郷の「アトリエ」に帰還しようとしていたのか。勿論、この詩篇を書いた後すぐに名古屋で客死した彼の実人生を思えば、それはあり得なかったことなのではあるが。

ビロードノ壁カケハ全ク呼びカケナイ
白キ壁ハ乾燥サレタ呼吸ヲ呼吸スル
窓カラヒラヒラト飛ンデ來タ蝶ハ
呼吸シナイ白イ壁ニ足ヲトメタ

蝶ノ冬眠ガ始マル

而シ押エラレタピンヲハネノケテ再ビ飛ビ出ス事ハ自由ダ

黒イ眞夜中

低イ雲ガ平行線を作ツテイルトキ

突然ニ多クノ色彩ガ飛ビ出シタ

黄イ蝶ハレモンノ娘ノ如クニ新鮮デアル

桃色ハ享樂ヲ刺戟スル

黒イ境界ハ婦人帽ノ如クニ神祕デアル

感覺

妄覺

水面ニ雲ノ影ガウツタ

×

×

×

油彩「飛ぶ蝶」(図版 13) の解題としてしばしば取り上げられる「蝶ト貝殻(視覚詩)」の末尾である。ただここにも詩篇と絵画の間にはズレがある。先ほど、絵画において三岸は蝶の死を表現しなかったと述べたが、「飛ぶ蝶」はタイトルに反して描かれているのはそれこそ累々とした死の有様なのだ。標本箱にピン留めされた蝶たちは、死んでいる。「海洋を渡る蝶」では描かれなかった蝶たちの死がここにはある。注視すべきは詩篇ではそれが「蝶ノ冬眠ガ始マル」と表現されていることだ。「冬眠」とは、その習性を持つ動物にとっては確かに危険な、死に近似した眠りかもしれない。しかしそれは生の領



図版 13 飛ぶ蝶

域に属し、あくまで目覚めることが前提とされた賭けなのだ。詩篇と絵画の齟齬は死の表象をめぐる。それぞれの表現が相互に干渉し合いながらも蝶の死をめぐるのは、三岸の意図をもとすれば裏切りながら、別個の創造の痕跡がここに残されているのではないか。「押エラレタピンヲハネノケテ再び飛び出ス」「自由」は「飛ぶ蝶」において「冬眠」からの目覚めではなく「影」を落としながら死から生への移行が可逆であるとする超現実的な表象として描かれている。そうであればもう一つ、蝶の影を描いた詩篇が想起されてくる。

秋の夜は はるかな彼方に、
小石ばかりの 河原があつて、
それに陽は、さらさらと
さらさらと射してゐるのであります。

陽といつても、まるで硅石か何かのやうで、
非常な個体の粉末のやうで、
さればこそ、さらさらと
かすかな音を立ててもゐるのでした。

さて小石の上に、今しも一つの蝶がとまり、
淡い、それでゐてくつきりとした
影を落としてゐるのでした。

やがてその蝶が見えなくなると、いつのまにか、
今迄流れてもゐなかつた川床に、水は
さらさらと、さらさらと流れてゐるのであります……

中原中也「一つのメルヘン」²³である。この詩篇は第一連、第二連において「秋の夜」であるのに「陽」が「射してゐる」という「小石ばかりの 河原」とは超現実的な、つまりは彼岸ゆえの光景であろう。そこに「淡い、それでゐてくつきりと

した／影を落とし」た「一つの蝶がとま」る。「蝶」の「影」は「ピンヲハネノケテ再ビ飛び出ス」「蝶」が標本箱に落としたそれと符合する。それを合図に生命にとって不可欠な「水」がこの世界に流れ出す。この光景が超現実的であるのは何より死から生への移行が可逆的であることに拠っている。三岸と中也は死から生への遡行という超現実的イメージにおいて交差するのだ。

見てきたように三岸の「飛ぶ蝶」は油彩でありながら中也の「一つのメルヘン」のようにいわばシュールな「メルヘン」として読むことも可能な、まさに「視覚詩」であった。文字テキストとしての「視覚詩」とあわせ、三岸自身の急逝によって途絶えてしまったその展開の可能性を推論することでこの稿を閉じたいと思う。同時代の表現へとさらに開いていくために参照したいのが竹中郁らによって実験されていたシネ・ポエム²⁴である。竹中郁が「絶対映画」に触発され、同時代の新しい表現である映画のシナリオ形式を模した実験的テキスト「五つの Cine poeme」を含む詩集『象牙海岸』を刊行するのが一九三二年。三岸もシネマという新しいムーブメントのなかにいた。雑誌『セルパン』（一九三四年三月）に掲載された三岸のエッセイ「映画の触手——三月の感触——」²⁵を見ると「狙撃兵」「我輩は鴨」「夢見る唇」「モナリザの失踪」「街の灯」「巴里の女性」「秋の女性」「女ハムレット」「令嬢ユリイ」「近衛兵」「神風連」「或る日曜日の午後」「会議はおどる」「狂乱のモンテカルロ」「輝く日本」と実に多くの映画のタイトルがあがっており、彼が映画に並々ならぬ関心を抱いていたことがわかる。このエッセイの終わりで彼は次のように述べている。

シネアストならぬ門外漢の僕に、シネマを語る饒舌苦じゆうはこの位にしておいて、僕は資本力をもつたならば、是非新らしい映画をつくり度いといふ希望をもつてゐる。マン・レイやハンス・アルプの様な感覚を、シネマの上で表現したらば、どんなに面白いかといつも空想してゐる。

注目したいのは三岸がマン・レイの名をここであげていることである。竹中郁のシネ・ポエムがマン・レイの映画「ひとで」の影響のもとにあることはよく知られている。三岸は画家としてだけではなくさらに映画という領域へと表現の幅を拡げ

ていく希望を持っていた。勿論、それは実現されることがなかった以上、その内容を押し量ることはできないが、「視覚詩」がシネ・ポエムへと、あるいは映画的表现へと展開していくというあり得たかもしれぬ可能性を指摘しておきたい。そういえば、「飛ぶ蝶」はピンで留められ、静止させられた死から「押エラレタピンヲハネノケテ再び飛ビ出ス」「自由」を描いていたが、それはどこか画面そのものが時間的に動き出すアニメーションへの萌芽として見ることはできないだろうか。文字テキストの「蝶ト貝殻（視覚詩）」にしても最も末尾の「× × ×」²⁶は印象深い。それは静止した記号であることを跳ね除け、蝶の羽搏きを表現しようとしているのだから、ここにも「視覚詩」というテキストの未来にあった微かな映画性を感じできるのだ。

註

- 1 引用は三岸好太郎『感情と表現』（中央公論美術出版、一九八三年七月）に拠った。
- 2 「蝶と貝殻 三岸好太郎筆素描集 夭折の画家が遺した「詩集」」（『国立国会図書館月報』No. 661、二〇一六年五月）。
- 3 『シュルレアリスム絵画と日本 イメージの変容と創造』NHK ブックス、二〇〇九年五月。
- 4 寺嶋弘道「三岸好太郎の軌跡」（江藤欣弥・寺嶋弘道『三岸好太郎——夭折のモダニスト』北海道新聞社、一九八三年四月）。
- 5 註4と同じ、九六頁。
- 6 『セレクト』一巻八號、セレクト社、一九三〇年八月。
- 7 註4と同じ。
- 8 匠秀夫編、『三岸好太郎全画集』朝日新聞社、一九八三年九月。
- 9 註4と同じ。
- 10 註4と同じ。
- 11 塚原史「中原中也とツァラの「サーカス」試論——ダダ百年をめぐって」（『中原中也研究』第二十二号、中原中也の会、二〇一七年八月）。
- 12 『ダダの性と身体 エルンスト・ダロス・ヘーヒ』ブリュッケ、一九九八年一二月。
- 13 西原大輔「上海の三岸好太郎」（『駿河台大学論叢』第26号、駿河台大学教養文化研究所、二〇〇三年七月）は三岸の上海旅行について詳細に調査し、彼がこの旅行で性病に罹患したことを明らかにしている。三岸にとって上海旅行は性的な接触を伴うものであったことには注意が必要であろう。
- 14 せりか書房、二〇一五年六月。
- 15 阿久根巖はこのブームについて「新聞は“俄然サーカス時代”の大見出しで宣伝する」と伝えている（『サーカスの歴史 見世物小屋から近代サーカスへ』西田書店、一九七七年二月）。
- 16 中原中也の詩篇は『新編中原中也全集 第一巻』（角川書店、二〇〇〇年三月）に拠った。
- 17 「オノマトペとく繰り返し」の主題「サーカス」考」（『中原中也論集成』思潮社、二〇〇七年一〇月）。
- 18 この三岸の詩篇の表記は明らかな誤字を訂正し、初出に従った。
- 19 「浮遊の表象——近藤東と「カタカナ」詩の問題の中心に——」、『昭和文学研究』第74集（昭和文学会、二〇一七年三月）、所収。
- 20 「「視覚詩」の世界——《海と射光》」（『日本の近代美術 10 不安と戦争の時代』大月書店、一九九二年一月）。

- 21 註1と同じ。
- 22 「三岸好太郎と詩」(『三彩』No.333、三彩社、一九七八年六月)。
- 23 註16と同じ。
- 24 竹中郁のシネ・ポエムについては拙稿「海盤車^{ひとで}とマネキン・ガール——竹中郁のシネ・ポエム」(『二松學舎大学論集』第六十号、二松學舎大学文学部、二〇一七年三月)を参照されたい。
- 25 引用は註1に同じ。
- 26 この「× × ×」については高橋世織「風穴としてのナンセンスとシュール——一九三〇年代の^{ブランド}商品」(『幻想文学』第二十七号、幻想文学出版局、一九八九年九月)が「意味性だけが硬化するファシズム言語の暴風が吹き荒れはじめた季節にあって、意味を脱色し、息詰まる日常言語に対し、伏字×××のように自らが風穴をあける呪語であったのだ。」と述べている。

