

二人の「爆発」

——岡本太郎と横光利一——

位 田 将 司

一 はじめに——二人のバリ

横光利一「厨房日記」(『歐洲紀行』所収、創元社、一九三七・四)には、横光と行動を共にする岡本太郎の姿が描写されている。横光の約半年に渡るヨーロッパ外遊(一九三六・二〜八)を小説化したこのテクストには、横光が「梶」として、岡本は「梶の友人」として登場する。そして、「梶の友人」こと岡本は、「梶」こと横光をダダイズムの中心人物である、トリスタン・ツアラに引き合わせるのである。ツアラは、自らが開いた前衛芸術家たちとの会合に横光を招き、二人はそこで会見をした。

ツアラはフランスにおける前衛芸術と人民戦線との繋がりやを踏まえながら、日本における「シニョールアリズム」と「左翼」の関係について特に興味を抱いた模様で、「梶」に日本国内における芸術運動と政治運動の関係について説明を求めた。しかし、「梶」は「シニョールアリズム」及び「左翼」が果たす役割は、日本においては「地震」が代替してしまっているという、おそらくツアラにとつては予想外の返答をする。

「日本といふ国について外国の人人に知つていただきたい第一のことは、日本には地震が何より国家の外敵だといふことです。その外敵の侵入は歴史上に現れてゐる限りでは二百七八十回ほどあります。一回の大地震でそれまで嘗々と築いて来た文化は一朝にして潰れてしまふのです。すると、直ちに国民は次の文化の建設を行はねばならぬのですが、その度に日本は他の文化国の最も良い所を取り入れます。(中略)このやうな習慣の中に今ヨーロッパの左翼の知性が侵入しつつあるのですが、しかし、これらの知性は日本とヨーロッパの左翼の闘争対象の相違について考へません。従つて同一の思想の活動は、ヨーロッパの左翼の闘争が生活機構の変形方法であるときに、日本の左翼は日本独特であるところの秩序といふ自然に対する闘争の形となつて現れてしまつたのです。これはどうしたつて負けるのは左翼です。(後略)」

この二人の対話が噛み合わないものであつたのは、「ツアラアは梶の友人の通訳を聞くとただ頷いて黙つてゐた」という反応からもわかる。さらにツアラは「シニョールアリズムは日本では成

功してゐますか。」と、ヨーロッパと日本の思想的な連帯や同時代性を確認しようとするのだが、「梶」は「日本ではシユールリアリズムは地震だけで結構ですから、繁昌しません。」という気持ちを持ち、「駄目だ」という一言でツアラに返答したのである。「シユールリアリズム」の芸術運動と「左翼」の政治運動という、アヴァンギャルド芸術家にとっては当然の理論的連関を日本へと投影させた質問であるが、「梶」こと横光には、そのような連関は見えていなかったか、あるいは興味を引かなかった。

日本の「新感覚派」の旗手である横光を、日本のアヴァンギャルドとしてダダイズムの盟主ツアラと出会させた「梶の友人」と岡本太郎は、この対話をどのような思いで聞いたのだろうか。そして岡本もまた、ツアラ同様に沈黙せざるを得なかったのだ。

「厨房日記」には、岡本と横光との芸術上の交わりはこれ以上登場しない。この小説が象徴するように、岡本も横光も以後、互いを理論的に関わらせることがほとんどないのだ¹。では、岡本と横光の出会いもまた、ツアラと横光との出会い同様、すれ違いであつたと結論付けられるのだろうか。

ところが、二人の芸術論及び文学理論を比較してみると、実は二人が理論的に強く結びついていたことが判明するのである。本論では、この二人の芸術と文学における理論的な繋がりを追っていききたい。

二 二人の「爆発」とアヴァンギャルドの「枠組み」

岡本太郎の「対極主義」と呼ばれる芸術理論には、「爆発」という、後にマスメディアにも注目される用語が登場する。岡本は、「アヴァンギャルド宣言——芸術観」(『改造』一九四九・一一)で次のようにいう。

ロゴスは勿論あくまでも追及さるべきであり、主体的なパトスはまた爆発的に飛躍しなければならない。これからのアヴァンギャルド芸術の精神には、非合理的な情熱のロマンティズムと、徹底した合理的な構想が激しい対立のまゝ同在すべきである。私はこの異物や混合や融和を考えない。二つの極をひき裂いたまま把握する、だがより厳密に言えば己を一方の極に賭けるのだ。それによつてはじめて他の極との激しい対決が誘起されるのである。それこそこれからの芸術の正しいメトードだと思ふ。既往のアヴァンギャルドと区別するために、私はこれを便宜上対極主義と名づけ²る。(傍線引用者、以下同)

岡本の「対極主義」は、例えば「ロゴス」と「パトス」というような「対極」にある概念を、「融和」(止揚)するのではなく、「二つの極をひき裂いたまま把握する」理論である。そしてその引き裂かれた二極が「対決」することで、「爆発」のエネルギーを芸術に与えるというのだ。だが、この理論は岡本の独自の芸術理論かという点、そうとはいえない。

一九二五年に発表された横光利一の「新感覺論——感覺活動と感覺的作物に対する非難への逆説——」(初出「感覺活動——感覺活動と感覺的作物に対する非難への逆説」、『文芸時代』一九二五・二)(以下「新感覺論」)においても、岡本と理論的に通底する表現が登場するのである。

ここではパートの崩壊、積重、綜合の排列情調の同様若くはその突感の差異分裂の顛動度合の対立的要素から感覺が閃き出し、主観は語られずに感覺となつて整頓せられ爆発する。(中略)／認識活動の本態は感覺ではないからだ。だが、認識活動の觸発する質料は感覺である。感覺の消滅したがごとき認識活動はその自らなる力なき形式的法則性故に、忽ち文学活動に於ては圧倒されるにちがひない。何ぜなら、感覺は要約すれば精神の爆発した形容であるからだ。

「新感覺論」は「未來派、立体派、表現派、ダダイズム、象徴派、構成派、如実派のある一部、これらは総て自分は新感覺派に属するものとして認めてゐる」というように、ツアラの「ダダイズム」を含めたアヴァンギャルドの諸芸術が、文学的立場として横光の掲げる「新感覺派」に「属する」と主張している。この意味で「新感覺論」は、横光にとってアヴァンギャルドの芸術理論といえるのである。先に引用した部分では、日本の作家である芥川龍之介や金子洋文、片岡鉄兵らが「構成派」に属する作家と見做され、彼らの作品に「差異分裂」や「対立的要素」が内在すると指摘されるのである。

そして、この「差異分裂」や「対立的要素」の構造から、「感覺」という「爆発」が引き起こされるわけだが、横光がなぜ「差異分裂」や「対立的要素」に注目するかというと、「新感覺論」という評論が、まさしく差異や対立をめぐって構築されたテクストだからだといえるだろう。「新感覺論」は人間の「感覺」を産出する「主観」の構造を、イマヌエル・カントの認識論を援用することで基礎づけようとする。そして、そのカントの認識論こそ、人間の「主観」に、感性と悟性という認識能力の差異と対立の構造を發見していたのだ。「新感覺論」は、そのようなカントの認識論を理論的に援用しているのである。

例えば「新感覺論」では、カントの『純粹理性批判』の用語を下敷きにしながら、人間の主観性の構造である感性と悟性の構造に注目している²⁾。感性は感覺的で個別的な認識能力であり、逆に悟性は知性と普遍性に関わる認識能力である。この相矛盾する二つの認識能力が人間の主観性では「綜合」されて両立している。横光はそれをカントの認識論の用語を使用して、「認識とは悟性と感性との綜合体なるは勿論である」と表現する。横光はそのような矛盾する二つの認識能力が「差異分裂」し「対立的要素」となつてぶつかり合う時、人間の主観性の中で新しい「感覺」として「爆発」する³⁾というのだ。この「爆発」こそが「新感覺」を生み出すエネルギーなのである。

ただしここで注意すべきは、横光のいう「綜合」もまた、岡本と同様に感性と悟性の「融和」(止揚)ではないということだ。

感性と悟性という認識能力の矛盾は、人間の主観性の中でその矛盾を保持したまま両立する。横光はそれを感性と悟性の「交渉作用」、あるいは「唯物論的文学論について」(初出「文学的唯物論について」、『創作月刊』一九二八・二)では「交流作用」と呼んでいる。感性と悟性は「総合」によって差異を無化して融合するのではなく、相互に「交渉」あるいは「交流」しながら両立し関係を維持する。

つまり横光は岡本の「対極主義」と同じように、人間の主観性は二つの矛盾した「差異分裂」の構造があり、その構造が「爆発」を引き起こすことで文学の「新感覚」を生み出すというのである。そして、この岡本と横光に共通する「対極」と「差異分裂」の間に起こる「爆発」の理論を、「アヴァンギャルド」、「前衛」の理論から捉えることで、岡本と横光との理論的相同性が単なる似ている、というだけの問題ではなくなる。岡本の目指した「アヴァンギャルド芸術」と横光の「新感覚派」としての文学運動の中に、理論的な繋がりを見出すことができるようになるのだ。

この繋がりを見出せばこそ、なぜ岡本はツアラというアヴァンギャルドの芸術家に、横光を引き会わせたのかの理由も説明できるようにになる。つまり、ツアラと同様に岡本も横光も、芸術や文学を刷新するような、理論的「枠組み」の発明を目指していたのである。その新しい「枠組み」こそが、岡本ならば「対極主義」であり、横光ならば「新感覚論」であった。³⁾

先述したように、横光は『純粹理性批判』を援用して「新感覚

論」を完成させている。それも特に、一九二〇年代当時に日本でも隆盛を誇っていた新カント派のカント解釈の影響の下でなされたのである。⁴⁾新カント派では感性と悟性という矛盾した認識能力の「総合」の方法が重要な課題となっていた。この課題を横光は「新感覚論」に引き継いでいるといえるのだ。⁵⁾人間の主観性の構造である感性と悟性の「枠組み」をテクストの創作において組み替えれば、主観性は刷新され「感覚」もまた新しく変化する。横光のいう「新感覚」とはこのような、カント哲学における主観性の構造的刷新と、それによる新しい「感覚」の発明にあったといえるだろう。「新感覚論」ではそれを「爆発」と形容しているのである。

では、岡本の「対極主義」においてはどうかだろうか。実は岡本の「対極主義」の理論化に際しても、カントは大きな役割を果たしている。岡本はカントの理論的な影響を、「自伝抄 挑む」(『画文集 挑む』所収、講談社、一九七七・二)で振り返る。

講義はまずカントの純粹理性批判から出発したが、えんえんとそれが展開される。ヘーゲルはいつまでたつても一向に出て来ない。しかし、私は感動した。それまでカントというと固く冷たい、ひたすら理論のための理論のような先入観を持つていたが、黒いボヘミアンネクタイのバツシュ教授が両手を開き振りあげ、目をむいて烈々と講義すると、カントの哲学が燃えあがるよう。もの凄くロマンチックな響きで迫ってくるのだ。興奮した。これも貴重な私の思考の土台となつ

た。

一九三〇年から四〇年までフランスに滞在した岡本は、パリ大
学にて哲学や文化人類学を学んだ。特に、「対極主義」はその弁
証的な理論から、友人のジョルジュ・バタイユらとともに聴講
した、アレクサンドル・コジエーヴのヘーゲル講義の影響が強く
見られる⁶。岡本の「ヘーゲルのように理論を前提としたのではな
く、この永遠の矛盾に引き裂かれてあることの方がはるかに現実
的な弁証法。弁証法は正・反・合の歴史的時間ではない。対極は、
瞬間だ」という、ヘーゲル弁証法との対決意識からもその影響の
強さはうかがえよう。

だが引用したように、岡本はヘーゲルのみではなく、カント哲
学の影響からも考えるべきなのである。岡本も振り返るように、
カントの悟性と感性の弁証論もまた、ヘーゲル同様、「対極主義」
に影響を与えていた可能性を指摘できるのだ。カントが主観性の
構造として解明した悟性と感性の矛盾を、ヘーゲルの弁証法を経
由しながら岡本は、悟性を「ロゴス」として、そして感性を「パ
トス」と言い換え、その矛盾を「爆発」の契機としてとらえてい
る。このように岡本と横光は、一九二〇〜三〇年代にかけてのカ
ント哲学の受容の中で、文学論及び芸術論を考えていた可能性が
高いのである⁷。横光が日本で「リアル・タイム」に紹介されてい
た新カント派の影響を受けていたことを考えれば、岡本はまさし
く「リアルタイム」に新カント派が隆盛するヨーロッパで、「バッ
シュ教授」の『純粹理性批判』に関する講義を聴いていたことに

なるのだ。

確かに岡本の「対極主義」は、一九四〇年の日本帰国以後に具
体性を帯び始める。しかしその「対極主義」の理論的基礎は、フ
ランスでの知的交流と理論の摂取によって基礎づけられたと考え
るべきだろう。ヨーロッパでの知的交流をほとんど経験していな
い横光の文学理論と、岡本の芸術理論の相同性は、その同時代の
思想的な影響関係を考慮すれば説明することができるのだ。

二人は「対極」と「差異分裂」において「爆発」を理論的に発
生させようとし、その「爆発」によって芸術及び文学を刷新しよ
うと考えたのである。その新しい芸術及び文学を生み出す理論的
「枠組み」を、二人は意識的にも、そして無意識的にも共有して
いた。その点、フランスで岡本が横光を迎えたのは、互いの文学・
芸術理論から考えると必然的な出来事だったともいえるだろう。

しかし「厨房日記」以後、岡本と横光の理論的な交流は、直接
的にはほぼ見あたらす、横光をめぐるこれまでの研究史において
も、岡本の芸術理論との関係を詳細に追うことはなかったのでは
ある。しかし、アヴァンギャルドの新しい「枠組み」の発明と共有
こそ、「対極主義」の岡本と「新感覺派」の横光を強く結びつけ
るのだ。

三 「爆発」と「不気味なもの」

それでは二人にとって、「対極」や「差異分裂」の間で引き起
こされる「爆発」とは具体的にはどのような意味を持つのか。こ

ここでは二人の「爆発」を「不気味なもの」という概念から解明してみたい。この概念を手掛かりに「爆発」を分析することによって、岡本と横光の間に「爆発」の更なる共通点を見出すことができるだろう。

この「不気味なもの」という概念は、ドイツ語の「unheimlich」の日本語訳であり、語源的には「un」という否定の接頭語と「heimlich」という「慣れ親しんだ」あるいは「わが家にあること」という二つの部分から成り立っている。つまり「不気味なもの」とは、「慣れ親しんだものではない」「あるいは「わが家にいない」という、親しいものから引き離され、「わが家」から疎外された不安に満ちた概念を指すのである。そして、この「不気味なもの」という概念に刻み込まれた構造こそが、岡本と横光の「爆発」を繋げるのだ。

そこで岡本敏子が岡本太郎による「爆発」の解説を紹介しているので、それを手掛かりにしたい。⁸⁾そこで語られる「爆発」のイメージは、日常的な爆発と比較すると違和感を覚えるものである。

「爆発」というと、みんなドカーンと音がして、物が飛び散ったり、壊れたり、また血が流れたりする、暴力的なテロを考える。僕の爆発はそういうんじゃないんだ。音もなく、宇宙に向かつて精神が、いのちがばあつとひらく。無条件に、それが爆発だ」

岡本のいう「爆発」とは、一般的な「爆発」のイメージである。「ドカーンと音」がするものではなく、「ばあつとひらく」と形容

される。ここから、岡本は「爆発」に「ばあつと」という「ドカーン」と比較すれば静かなイメージと、そして「ひらく」という空間性を付与していることがわかる。この一見奇妙な「爆発」の形容には、岡本の理論的な根拠がある。その根拠はマルティン・ハイデガーの存在論を参照することで明らかにできる。例えば、ハイデガーは「物と作品」(『芸術作品の根源』所収、関口浩訳、平凡社、二〇〇二・五)〔初出一九三五年〕の中で、「芸術作品においては存在するものの真理がそれ自体を作品の内へと据える。芸術とは真理がそれ自体を一作品の内へと一据えること」[das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit]である」と、「芸術」が「真理」の在り処であると主張して、次のように分析する。

存在するもののもっとも身近な周辺領域の内にあつて、われわれはわが家に居るように思う。このように存在するものは、親しいものであり、信頼できるものであり、安心できるものである。それにもかかわらず、拒むことと偽装することという二重の形態で恒常的に伏蔵することが、空け開けの全域にわたつてくまなく作用している。安心できるもの〔das Geheute〕は、根本においては、安心できないものなのであり、それは不気味で途方もないもの〔un-geheute〕である。真理の本質、すなわち不伏蔵性は、拒絶〔Verweigerung〕によつてくまなく支配されている。

ハイデガーはここで非常に複雑な形で、「芸術作品」が「真理」を作品内部に保持する時の「真理」の様態を分析している。そし

てその「真理」の様態は「二重の形態」をしているといっているのだ。

ハイデガーのいう「真理」とは、人間によって日常的に認識可能で同時に対象化可能な、「存在者」を存在させることができる場所性を意味している。つまり「存在者」が存在するには、それがそこに存在するための時間的及び空間的な広がりが必要である。引用部にある「空け開け」という言葉は、あらゆる「存在者」を存在させるような「真理」の時空間の場所性を表しているのだ。ハイデガーはこの存在論を応用することで、「芸術作品」の内にも、このような「空け開け」としての「真理」が備わっているとするのである。

しかし、ハイデガーのいう「真理」は一樣のものではない。引用部が示しているように、「真理」は「不伏蔵」と「伏蔵」という二極の抗争によって「二重の形態」をしている。「不伏蔵」という「空け開け」の作用は、「伏蔵」という隠蔽作用と弁証法的に相互関係を結んで始めて成立するといわれているのだ。ハイデガーのいう「真理の本質」としての、すべての「存在者」を受け入れ存在させることを可能にする「空け開け」の場所性は、同時にすべてを拒み閉鎖する力にも支配されているのである。つまり、覆いを取り払い、すべてを明らかにする「真理の本質」は、いまだ覆いの取り払われていない閉鎖された場所を顕在化させる「本質」でもあるといえるのだ。ハイデガーが複雑な形で主張する、「真理」は身近なものでありながら、同時に拒まれ疎遠で「不気味な

もの」だというのは、この「真理」の「二重の形態」のことである。

このように考えると、岡本の「対極主義」とハイデガーの「芸術作品」の「真理」の在り方は非常に似ているといえる。岡本は「ロゴス」と「パトス」の「対極」の抗争から「芸術」の「爆発」を引き起こすわけだが、先の岡本敏子の証言によれば、それは「ぱあ」とひらくものであった。一方のハイデガーが「芸術作品」の中に見た「不伏蔵」と「伏蔵」という「対極」の抗争も、そこから「真理」としての「空け開け」を現出させる。岡本の「宇宙に向って」「ぱあ」とひらく」という「爆発」に付与した広がりとしての空間性は、ハイデガーの「空け開け」としての「真理」の場所性と理論的に重なり合い始めるのだ。

そして、ハイデガーにとって「真理」とは、安定的で恒常的な「安心できるもの」ではなく、「安心できないもの」との「二重の形態」に引き裂かれている。つまり、この引き裂かれてあること自体が「不気味で途方もないもの」としての「真理」の様態なのである。同様に、岡本の「対極主義」も「融和」ではなく、引き裂かれてあるところに「火花」と「爆発」の芸術的な力を獲得する。二人の哲学上の、そして芸術上の「真理」は「不気味なもの」、「途方もないもの」の構造そのものなのである。¹⁰⁾

ただし注意が必要なのは、ここでの岡本とハイデガーとの比較は、理論的に似ているというだけの偶然性からではない。このハイデガーの存在論を、岡本はフランス滞在中に親交を結んだバタ

イユ經由で受容していると考えられるからである。岡本は「わが友——ジョルジュ・バタイユ」(初出「ジョルジュ・バタイユの思い出」、『蠱惑の夜』所収、ジョルジュ・バタイユ、若林真訳、講談社、一九五七・二〇)の中で、「私を最も強くひきつけたのはバタイユだった」、「私は強烈な個性によって貫かれた彼の実存哲学、その魅力にひきずられた」と語り、パリ滞任時代に最も影響を受けた人物として挙げる。そのバタイユの「太陽肛門」(『眼球譚 太陽肛門／供犠／松毬の眼』所収、生田耕作訳、二見書房、一九七一・四)(初出一九三二年)を参照すると、岡本とハイデガー、そしてバタイユとの理論的な連関が見えてくるのだ。¹¹⁾

反省にふける頭脳のなかに文章が循環しはじめて以来、全面的同一化が行なわれた、けだし繫辞(copule)の助けをかりてどの文章もひとつのものをいまひとつのものに結びつけるからだ。それ自らの迷路のなかで思考を導くアリアネの糸(道しるべ)が印す道筋を、もしも一望のもとに見わたすならば、一切はつながっていることが判明するであろう。／だが辞項の交接(couple)は肉体のそれにも劣らず刺戟的である。従って私は太陽であると私が叫ぶとき、そこから完璧な勃起が生じる、けだし〈である〉という動詞は愛の熱狂の媒介物だからだ。(傍点、強調原文)

バタイユはここで「繫辞」の働きに注目している。「繫辞」はフランス語ならば「etre」、英語では「be」、ドイツ語の「sein」にあたるもので、主語と述語を繋ぎあわせる働きをする。また、

これらの繫辞は名詞化すれば「存在」を指し示す言葉ともなる。

「私は太陽である」(JE SUIS LE SOLEIL) という場合、「私」という主語と「太陽」という述語は本来同義として結びつくはずがない。しかしそれを「である」(suis [etre]の直説法現在一人称単数形) という「繫辞」が結び付けてしまうのだ。この本来結びつかない両極を結び付けてしまう「繫辞」の機能に、バタイユは「太陽」の爆発的な力を読み取る。¹²⁾ 矛盾のうちに膨大なエネルギーを読み取るバタイユのこの理論は、岡本の「対極主義」の理論的な支柱となり、さらに後に岡本が制作を担当する、大阪万国博覧会(一九七〇・三〜九)の「太陽の塔」とも符合するのである。

そして、この岡本とハイデガー、バタイユが理論的に出会った一九三〇年代において、日本では横光が「純粋小説論」(『改造』一九三五・四)を発表し、そこで「自意識といふ不安な精神」を創作の課題としている。

人間の外部に現れた行為だけでは、人間ではなく、内部の思考のみにても人間でないなら、その外部と内部との中間に、最も重心を置かねばならぬのは、これは作家必然の態度であらう。けれども、その中間の重心に、自意識といふ介在物があつて、人間の外部と内部を引き裂いてゐるかのごとき働きをなしつつ、恰も人間の活動をしてそれが全く偶然的に、突発的に起つて来るかのごとき観を呈せしめてゐる近代人といふものは、まことに通俗小説内に於ける偶然の頻発と同様に、

われはれにとつて興味溢れたものなのである。

横光は「内部」と「外部」に「引き裂」かれた「自意識」を描くことが、「近代人」を小説で描く要だと認識していた。この「引き裂」かれ分裂した「自意識」を描くための人称が、横光が唱えた「四人称」ということになる。次章でも詳しく論じるが、「四人称」はこの「引き裂」かれた「不安」を内在させた人称なのである。つまり、ハイデガーやフロイトの「不気味なもの」に共通する両極に「引き裂」かれた構造を、横光もまた共有していたことになる。横光は同時代において「unheimlich」を「近代人」の「自意識」の中に読み取り、文学理論の中に取り込んでいたのである。¹³そして、興味深いことに、横光は「純粋小説論」の中で、この「引き裂」かれた「自意識」の存在する所を、「場所」と鉤括弧で強調している。岡本やハイデガー同様に、横光も「引き裂」かれた構造に、空間性を付与していたのだ。

このように岡本と横光が同時代的に共有していた芸術と文学をめぐる、「対極」や「自意識」の「引き裂」かれた構造は、ハイデガーやフロイト、バタイユのいう「unheimlich」としての、「不気味なもの」、「不安」の構造と相同的であった。岡本と横光二人のアヴァンギャルドの形式には「不気味なもの」と「不安」の構造が内在していたのである。そしてバタイユが見出したように、「unheimlich」の裂け目は、「太陽」の莫大なエネルギーを生み出す構造でもあったのだ。

四 二人の「神話」

岡本太郎の芸術制作には「神話」というモチーフが存在している。例えば「明日の神話」という一九六八年に制作され、二〇一六年現在東京都の渋谷駅に展示されている巨大な壁画は、その作品名にも「神話」が付されているように、代表的なものである。¹⁴そして、この「神話」というモチーフは、「対極主義」と深く関わっている。岡本の「神話」という言葉には、理論的な裏付けがあるのだ。では、「神話」とは何なのだろうか。ここで重要なのは、「神話」を単純に神に関わる物語として理解するのではなく、「形式」として捉える必要があるということである。そして、「対極主義」を考慮に入れれば、岡本も「神話」を「形式」として構造的に捉えていたことがわかる。

例えば、福嶋亮大の「神話」の分析を参照するとわかりやすい。¹⁵福嶋は「神話」における「象徴」の重要性を指摘し、「第三章 象徴的なものについて」の中で、「象徴とは、かいつまんで言えば、世界を理解する基本的な形式」と定義している。福嶋はこの定義を、新カント派のエルンスト・カッシーラー『シンボル形式の哲学』（生松敬三、木田元訳、岩波文庫（全四巻）、一九八九・二〇一九七・五）〔初出一九三二～一九三九〕の第一巻を援用することで考える。つまり、「神話」とは「象徴形式」という「構造」であり、それが「世界を理解する基本的な形式」なのである。ならば、「世界を理解する基本的な形式」とは何か。それは、「不

透明な世界に偶然つけられた「傷」を、事後的に必然のものとして捉え返す、神話とはそのための縮減装置」ということなのだ。¹⁶⁾人間にとつて、世界に生起する偶然的な出来事を理解することは難しい。なぜならば、その偶然的一回性の出来事には、人間が理解するための「形式」が存在しないからである。しかし、「神話」はその偶然性に人間が理解可能な「形式」を与えるシステムである。「神話」には、生起する出来事の偶然性を形式化することで、理解可能な必然性に変換する機能があるといえる。ただし強調すべきことは、この変換によつて「神話」は偶然的な出来事を無化するのではなく、「神話」の「形式」の内に偶然性を出来事として保持するということだ。

福嶋の提示する「神話」とは、神に関わる説話や神代の物語を指すのではなく、この「偶然」出来事を「必然」形式で構造化し記憶化するシステムであり、「偶然」と「必然」という対極の概念を共存させることができるのである。「神話」はこの記憶化のシステムによつて、神代から古代、そして現代に至るまでの出来事を、「形式」として伝えている。

そして岡本はこの「神話」における「偶然」と「必然」の形式化の問題を、「対極主義」の中にも認めているように見える。岡本は花田清輝・埴谷雄高・佐々木基一が参加する「討論」(『新しい芸術の探求』所収、夜の会編、月曜書房、一九四九・五)で、「統一性と云うことは考えていない」と断りを入れた上で、次のように続ける。

たとえば今の皮が半分に切られて此方は財布になり、此方がベルトになつたという、その偶然性を認める、認めないということはだね。これは俺の考えでは対極主義以前の対極であつて、たとえば偶然と必然というような問題の場合ね。これは対極主義以前のものから対極主義に移るところの過程みたいな気さえするんだ。だからわれ／＼は偶然というもの如何在に必然たらしめるか、というところだね。

岡本は日常的な意味での「偶然」と「必然」の対立を「対極主義以前」としつつ、「偶然」と「必然」を統一することなく把握する「形式」を求めているのである。「偶然」というものを如何に必然たらしめるか」ということを、同じ座談会の中で岡本は「芸術家のパトス、魂が逆にロゴスの面を強調することによつて矛盾を生じ火花を散らす」と言い換えている。「偶然」は「必然」へと統一されるのではなく、「偶然」から「必然」への移動の過程に、矛盾としての「対極主義」があるというのである。

同じように横光も先に引用した「純粹小説論」で、岡本と同様に「偶然性」と「必然性」の問題に取り組んでいる。横光は、「通俗小説」が物語を進展させるために、「偶然(一時性)」を装つた「都合主義的な出来事を物語内容に仕掛け、読者の「感傷」を誘っているという。反対に「純文学」は、そのような都合主義的な「偶然」を排し、「必然」に継起している「日常性」を描くジャンルなのである。「通俗小説」と「純文学」というジャンルの対立は、「偶然性」一時性」と「必然性」日常性」という概念的な対立となつ

ているのだ。

横光はこの対立を「純粹小説」に高めるための契機とする。しかし、「純粹小説」とはこの対立を単純に止揚し、統一するものではない。「純粹小説」は「純文学にして通俗小説」という言葉のとおり、構造的に対立する二つのジャンルを同時に内在させるのだ。「純文学を救ふものは純文学ではなく、通俗小説を救ふのも、絶対に通俗小説ではない。等しく純粹小説に向つて両道から攻略して行けば、必ず結果は良くなる」というのである。つまり対立を止揚し統一するのではなく、「両道」から対立を維持する。そして、この二つの文学ジャンルの「両道」を横断させるために発明されるのが、「四人称」なのである。「純文学」と「通俗小説」の対立、そして「人間の外部と内部を引き裂いてゐるかのごとき働き」をする「自意識」、このような対立と分裂の構造を描写できる人称こそ「四人称」なのだ。

様々な誤解を招くことになった「四人称」という言葉だが、対立や分裂を単純に止揚し統一するのではなく「綜合」し、対立のままに維持する装置と考えることもできる。つまり「四人称」は、岡本ならば「火花」や「爆発」、バタイユならば「太陽」に相当するのである。二つの文学ジャンルの対立を維持しながら、その対立の矛盾を契機として「純粹小説」へと昇華させる。そのようなエネルギーを構造的に「四人称」は保持するのだ。こう考えると、「純粹小説論」は、「偶然性」と「必然性」を構造的に共存させることのできる「神話」の「形式」と、相同的な文学理論とい

うことになるだろう。

さらに横光は「純粹小説論」の発表から約二年後に、哲学者の三木清を通じて「神話」の構造に触れてもいるのである。『定本横光利一全集』「第十六卷」(河出書房新社、一九八七・一二)に所収されている、草稿的断片「評論・隨筆三」を参照すると、横光が三木の『構想力の論理』の一部を読んだことがわかる。横光は「三木清氏の思想六月号に出てゐる「神話」は私には面白かつた」と書き残している。これは後に纏められた『構想力の論理』の第一章にあたる「神話(上)・(中)・(下)」(『思想』一九三七・五〇七)の「神話(中)」を、横光が読んでいたということである¹⁷。

では、三木のいう「神話」とは何であるのか。それは「構想力」から読み解けるのだ。三木は「序」(『構想力の論理 第一』所収)で「私はカントが構想力に悟性と感性とを結合する機能を認めたことを想起しながら、構想力の論理に思ひ至つた」といい、「最初の章「神話」を書いてゐた頃の私にとつては、ロゴスとパトスとの綜合の能力として構想力が考へられた」というのである。また、三木は「神話(上)」で次のようにいう。

構想力の論理は象徴の論理であると云ふことができる。
カッシーレルのいはゆる「象徴的形式の哲学」(Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde, 1923-29)は
構想力の論理に従つて書き更へられねばならぬであらう。

三木自身はドイツに留学中(一九二二―二五)、西南ドイツ学

派のハインリヒ・リツケルトに師事し、新カント派の哲学者としてのキャリアを積む一方で、さらにそこからハイデガーの教えを受けて存在論へと重心を移していった。ハイデガーのカント解釈の影響を受けた「構想力」によって、三木は新カント派の「カッシレル」(カッシーラー)を批判的に乗り越えようとする。そこに「神話」が「ロゴスとパトスとを総合」する「象徴」、あるいは「形式」として登場するのである。そして、三木もまた「ロゴスとパトス」との「総合」を、単純に止揚や統一と捉えているわけではない。

横光が読んだ「神話(中)」でも、「構想力の論理は混合的推理といふが如きものではなく、元来パトス的にして同時にロゴス的である」と、「ロゴス」と「パトス」を「混合的推理」で統一するのではなく、対立したまま維持しようとする。もちろん、この「パトス的にして同時にロゴス的」という三木の表現は、「純粹小説論」の「純文学にして通俗小説」という表現と共鳴している。このように、横光が「神話(中)」を「面白かつた」ということができたのは、既に「新感覚論」の発表当時、新カント派の哲学理論に親しんでいたからであって、「神話」を構造として理解する理論的基盤を三木と共有していたからなのだ。

また三木は「神話(下)」において、この「構想力」を「太陽」と関わらせているのである。ここでは、「主観と客観との親和を媒介するもの、例へば認識とただそれに対応する存在とを互に関係させる媒介が善である」とし、「主観」と「客観」という対立

を媒介するのが「善のアイデア」であると述べている。そして、この「善のアイデア」は「両者は共に太陽によつて太陽的 sonnenhaft に作られ、生産的に働」き、「あらゆる二元的な乖離を克する総合的な、生産的な力を与へるもの」であると、「二元的な乖離」を総合する作用を「善のアイデア」の作用、即ち「太陽」の「生産的な力」と表現するのである。

この「構想力」と「太陽」の関係を考慮すると、横光の「講演草稿」(『定本横光利一全集』「第十六卷」)所収、執筆年月不明)と見られるテクストの記述が非常に興味深くなる。

(前略) その東洋と西洋とも、又同じやうにさう云ふ意義のもとに主観と客観との一致へ向かつてゐるのだとしましたら、太陽系自身もまたさうにちがひあるまいと思はれます。われわれ地球を率ゐてゐる太陽系もさうであるとなりましたなら此の太陽系をまた更に率ゐてゐる、十三萬の宇宙もまたさうであるにちがひあるまいし、その十三萬の太陽を率ゐてゐる、そのまた上の太陽も、さらにそのまた上の太陽系もさうであるにちがひありません。さうしますと、グレイが仏とはこれいかにと云つたとき、親指一本出したと云ふこの意味がはつきりして参ります、即ち出した指は、自分の自身の意味であり自分の中にすべて宇宙が這入つてをり這入つてゐると云つて悪ければ、自身一個の中に宇宙の持つてゐる総ての要素が含まれてゐると云ふ意味で、指一本と十三萬の太陽とは結局、主観と客観の一致に向つて完成をいとなんでゐる

と云ふことを現してをります。

「十三萬の宇宙」にある「十三萬の太陽」は、「客観と主観の一致」の媒介として現れている。そして興味深いことに、「太陽」による「客観と主観の一致」を、横光は「総ての要素が含まれてゐる」と表現しているところである。つまり、「太陽」の媒介によつても「すべての要素が含まれ」た形で共存しており、統一されているわけではない。このように横光もまた三木同様に、「客観と主観」の対立を「太陽」によつて媒介しようとするのだ。

以上のように、岡本の「神話」という芸術上のモチーフは、「神話」が内在させる対立や矛盾を媒介する構造から考えると、横光の文学理論と三木の「神話」の哲学と理論的に連関し始めるのである。『構想力の論理』に頻出する「ロゴス」と「パトス」という言葉は、岡本の「対極主義」に現れる重要な概念でもあった。先に引用した「アヴァンギャルド宣言——芸術観」において岡本は、「これからのアヴァンギャルド芸術の精神には、非合理的な情熱のロマンティズムと、徹底した合理的な構想が激しい対立のまゝ、同在すべきである。私はこの異物や混合や融和を考えない」と記していたのだが、この「対極主義」の理論は、三木が「構想力の論理は混合的推理といふが如きものではなく」とする論理と非常に近いといえよう。

このように岡本も横光も、「必然」と「偶然」、「ロゴス」と「パトス」、あるいは「客観」と「主観」といった対立を、止揚することなく対立のまま維持する理論の構築を試みていた。そして、

この理論と構造こそが、二人の芸術上及び文学上の「神話」だったのである。

五 「太陽」と「原子力」

岡本と横光における、「対極主義」と「新感覚論」における「爆発」は、同時代のハイデガーやフロイトの『unheimlich』(不気味なもの)の構造と相同性を持ちながら、バタイユが構想したように、そこには「太陽」の爆発的なエネルギーを生み出す構造でもあった。二人がアヴァンギャルドとして、芸術や文学の刷新に「対極」や「差異分裂」の間で引き起こされる「爆発」を利用しようとしたのも、この矛盾と亀裂を内在させた構造にエネルギーを読み取ったからであらう。このエネルギーは二人にとって、そして特に「アジア・太平洋戦争」の後、所謂日本の「高度成長」を経験しながら創作を続けた岡本にとつて、理論上のエネルギーではなく現実的で具体的なエネルギーの形をとる。それは原子力である。

一九五四年三月一日にビキニ環礁でアメリカがおこなった水素爆弾実験による放射性降下物で、「第五福竜丸」の乗組員が被曝した。それを受けて岡本はその約一年後に「原子力万能時代」(『毎日新聞』一九五五・一・四)を発表する。

五四年度、メチャクチャにいじめられ、てこずらされた原子力を、今年こそ巧みに料理して、人類に有難い時代を創つてくれるものと期待している。／平和的利用などいとたやす

い。生活全部を原子力に頼めるからである。我我はいままで働きすぎた。だからちよつと一休み、寝たまま原子力エネルギーに食わしてもらい、酒もサービスしてもらおう。パチンコまでやつてもらわうべきである。(二科会員)

この記事には「燃える人」と題されたドロージングが添えられており、顔を持ったキノコ雲が擬人化され、この記事の内容のように飲み食い人間にさせて、パチンコまでしている²⁰⁾。この記事を読む限り、岡本が原子力を肯定的に捉えているとも読めるが、戯画化されたドロージングと、あからさまな原子力肯定の記事はアイロニーを含んでいるとも読める。

その証拠に同年に制作された同名の「燃える人」と題される抽象画は「第五福竜丸」をモチーフとしているが、新聞掲載のキノコ雲のような戯画化は読み取れず、水爆実験の威力の凄まじさを読み取ることが可能ではあるが、原子力に対する肯定を読み取るのは難しい²¹⁾。前掲『岡本太郎』(美術出版社、一九六八・九)に所収されている「燃える人」の英語訳が、「Atomized man」とされている所からも、この絵画には原子核分裂の「爆発」のテーマが折り込まれているといえるだろう。

また巨大な「明日の神話」の壁画も同じく、「第五福竜丸」がモチーフとされ、中心には燃える骸骨の人型が描かれる²²⁾。これらの絵画から、新聞に掲載されたような原子力の戯画化を読み取るのは難しく、むしろ原子力のエネルギーとその暴力性が壁画の中心に「燃える人」として表現されていると捉えることもできる。

では、このような岡本の原子力に対する肯定と否定の二律背反的な態度はどのような意味を持つのか。この態度も「対極主義」から考えることができるのだ。「瞬間」(初出「ヒロシマ」⁶³⁾、『朝日新聞』一九六三・八・三(四)で、岡本は次のように原子爆弾を解釈する。

誇らしい、猛烈なエネルギーの爆発。夢幻のような美しさ。だがその時、逆に、同じ力でその直下に、不幸と屈辱が真黒くえぐられた。／誇りと悲慘の極限的表情だ。／あの瞬間は、象徴としてわれわれの肉体のうちにヤキツいている。過去の事件としてではなく、純粹に、激しく、あの瞬間はわれわれの中に爆発しつづけている。瞬間が爆発しているのである。

／原爆が美しく、残酷なら、それに対応し、のりこえて新たに切りひらく運命、そのエネルギーはそれだけ猛烈で、新鮮でなければならぬ。

岡本は原子爆弾を「対極主義」の構造から解釈している。つまり原爆には構造的に「誇り」と「悲慘」の「対極」が内在しているというのである。岡本の原子力への二律背反的な態度は、原子力を表現するための理論として「対極主義」に依拠している故に当然なのだ。バタイユが示したように「対極」の構造は「太陽」のような莫大なエネルギーを生む。ならば核分裂という、分裂の構造によって莫大なエネルギーを生み出す原子力も、理論的には「対極主義」の芸術理論と相即するというわけである。

岡本は「対極主義」の立場から原水爆の原子力に注目し、そこ

に「誇り」と「悲惨」を読み取る。岡本の原子力に対する手放しとも取れる肯定と、その「悲惨」さを「明日の神話」として表現するその矛盾自体が、岡本の「対極主義」によって可能になっている。また、この「誇り」と「悲惨」が共存する構造とは、先に分析したように「神話」の構造でもあった。原水爆のエネルギーを描いた作品に「明日の神話」と名づける必然性がここにはあるのだ。それ故、岡本の発言やテキスト、あるいは芸術作品を単独に採り上げ、岡本が原子力に肯定的だったのか、否定的であったのかを判断することには慎重であらねばならない。つまり、肯定と否定に引き裂かれた立場を、性急に「融和」(止揚)すべきではないのである。

作品を個別に見れば、毎日新聞に掲載されたドローイング「燃える人」によって、岡本を原子力肯定の立場で解釈することも、あるいは反対に抽象画「燃える人」や壁画「明日の神話」の中に、原子力に対する岡本の否定的な姿を読み取ることも可能なのだ。同じ「燃える人」と題された二つの作品に、岡本の原子力に対する「対極」の姿が解釈可能な時、作品の受容者は自らの欲望をそこに投影させる。しかし岡本のいう「対極主義」は、先に引用した「アヴァンギャルド宣言——芸術観」で見たように、「融和を考えない。二つの極をひき裂いたまま把握する」理論であった。例えば、岡本は総合芸術の運動のため結成された「夜の会」で盟友となる、花田清輝との出会いを「清輝と私」(『アヴァンギャルド芸術』所収、花田清輝、講談社、一九七五・一一)において、

「知人の家で、本棚を眺めたとき、ふと惹かれた。『錯乱の論理』を見つけ、一気に読んだ。ユニークな弁証法的論理。日本ではじめて語りあえる相手を見つけたという思いがした」と、「対極主義」の理論的な近しさを認識する。岡本は「彼は確かに矛盾律を見事に操り、そのなかで己を貫いている」と、花田の「弁証法的論理」が「対極主義」と並行関係にあることを評価するのである。

花田は「錯乱の論理」(『文化組織』一九四〇・三)で、「AはAである」という「自同律」を表現する同語反復の中に、実は人間を「不安」にする差異や矛盾が内在していると主張する。つまり、花田は「自同律」にこそ「unheimlich」としての矛盾が内在するとしたのだ。

さらに花田は「芸術家の制服」(初出「対極について——岡本太郎論」、『みずゑ』一九四九・五)において、「わが国には、「絶対矛盾の自己同一」と称し、有即無だとか、一即多だとか、はなはだ奇怪なセリフを口走りながら、きわめて無造作に対立物を統一していく、絶対弁証法という絶対便利な弁証法」があるという。これは西田幾多郎を始めとする「西田哲学」の弁証法が、「統一」を予定調和的に前提としているという批判なのだ。そして、「いきなり本来の意味の統一や調和に到達することができるかのようにな安易な気分をわれわれにいだかせるため、「芸術」愛好者たちが、岡本のかつての懐疑のはてにうまれた作品に、世のつねの「芸術」をみいだし、いささかもそれを異常とは感じない」のだと、そのような「統一」を目指す弁証法では、岡本の「対極主義」の芸術

を評価することはできないと主張する。

このように花田の「対極主義」への評価を見る限り、岡本の原
子力に対する二律背反的な態度は、理論的なものだということに
なる。そして原爆に「誇り」と「悲惨」の「対極」を維持しよ
うとする理論に対して、岡本の原子力への態度を、肯定と否定の
どちらか一方で「統一」することは、花田のいうように慎重にな
るべきなのだ。

ただし、この二律背反を理論的なものと認めたくなくて、「対極
主義」がはたして岡本が意図したように、「対極」の理論であり
得たかを問うことは必要である。実際花田は、前掲「芸術家の制
服」で「対極主義」を評価しながらも、「対極主義芸術」は、わ
たしの独り合点によれば、われわれが、理論的にも、本能的にも、
徹底的に下品になり、われわれのなかの理知と本能との対立を、
ぎりぎりのところまで激化させていったばあいの表現であろう。
そうだとすれば、かれは、理的に、いまよりも、いっそう下品
になる必要がある」と注意を促している。これは岡本の「対極主
義」が、本当に「対立」を「ぎりぎりまで激化させて」いるかへ
の花田による懐疑である。花田のいう「下品」とは、決して統一
されて整頓させられないような「錯乱」と「対立」をいうのであ
ろう。そのような「錯乱の論理」を「対極主義」の弁証法は維持
しなければならないわけである。

花田は確かに、岡本の「対極主義」が「西田哲学」のような、「絶
対弁証法」とは異なるものであると認めている。だが、花田がな

ぜ岡本にさらに「下品」を求めたのか。それは岡本が「対極」を
出発点に論理を組み立てているからである。「対極主義」はその
論理の始めから、「ロゴス」と「パトス」の対立を既に認めてしまっ
ている。しかしそれとは対極に花田は、むしろ「自同律」の内に
こそ「対立」が内在しているとするのだ。

しかし、かつて人々の考えたように、自明なものと神秘的
なものとは、ちがったものではない。AはAである、という
法則に呪縛された魔圏のこちら側には、白日のひかりがただ
よい、一切の確実なもの、争い得ぬもの、明白なものが存在
し、その向う側には、謎めいたもの、定かならぬもの、どよ
めくものが、闇につつまれてあるのではない。／夜の神秘は、
すでに問題ではない。最も解きたいものは真昼の神秘だ。

こちら側に「自同律」があり、向こう側に「対立」があるわけ
ではない。「自同律」の「真昼」にこそ、「錯乱」としての「対立」
が内在しているのである。バタイユの「私は太陽である」とい
う中に矛盾や対立を見つけるのは容易い。しかし、「AはAである」
という一見何の矛盾も存在しないかに見える「法則」にこそ、「対
立」が存在し、「対極」が存在する。何故なら「自同律」の命題
には、「A」が二つ存在してしまっているからである。〈自分、自
身は自分、自身に等しい〉という時、「自分自身」は再帰的に分裂せ
ざるを得ないのだ。このように花田は「対極主義」を評価しなが
らも、岡本が「ロゴス」と「パトス」という二項対立を自明視す
る危険性を読み取ったのではないだろうか。

そして、この「対極主義」への懐疑が象徴的に問題化されるのが、大阪万博で岡本によって制作された「太陽の塔」といえるだろう。ここまで見てきたように「太陽」はバタイユの理論を經由した「対極」の亀裂に発生するエネルギーであり、核分裂の原子力エネルギーとも繋がっていた。「太陽の塔」もそれらのエネルギーと理論的に無関係ではありえない。「万博に賭けたもの」(『日本万国博——建築・造形』所収、岡本太郎、丹下健三監修、黒川紀章構成、恒文社、一九七・三三)の中で岡本は、「太陽の塔の空間」を「ベラボーなもの」として提示しようとした、と述べる。

そして「ベラボー」の言葉通り、実際の「太陽の塔」は丹下健三が設計した万博の「大屋根」をも突き破った格好で起立したのである。それは先にバタイユの「太陽肛門」でも引用した、「私は太陽であると私が叫ぶとき」、そこから生じる「完璧な勃起」を表現しているといえよう。あるいは、またハイデガーに倣えば、「真理」の「途方もない」様態こそ「ベラボー」だといえるのだらう。

しかしこの姿は、同時代の美術評論家や批評家らによって批判されたものだ。栗津潔と針生一郎の対談で針生は「やつぱり体制に組み込まれてしまう」というように、万国博覧会という「支配構造」に「太陽の塔」が寄り添ってしまふ問題を指摘している⁽²⁵⁾。あるいは江藤淳は「それはなによりも「企業館」によく似ており、グロテスクで、醜悪で、にごつている」と、万博に「調和」してしまつた「太陽の塔」を「企業館」になぞらえる⁽²⁶⁾。これらの

批判は、まさしく一層「下品」であれとした、花田の危惧と重なるものだと考えられる。つまり、高度成長や資本の論理を「引き裂き」、「爆発」させるはずの「対極主義」が、それらと「融和」したのではないかという批判である。

そして何よりも、岡本自身は原爆の爆心地に対して「私なら、爆心地に、何も無い、空の空間を作る。作るべきだ」と、前掲「瞬間」の中で書き記していたのだ。繰り返すが、岡本の「爆発」は「ばあつとひらく」ものであった。とすれば、例え「ベラボー」であつたとしても、「空の空間」ではなく、「太陽の塔」として空間を占めている現実には、「対極主義」の問題として問われ続けなければならぬ⁽²⁷⁾。はたして「対極主義」は万博の「人類の進歩と調和」という資本主義のテーマを打ち破れたのかどうか、と。岡本が主張し続けてきた「対極主義」の理論に、岡本の表現自体が反していないのかという問題化が必要なのだ。

この岡本の問題は、そして実は横光の問題でもある。「新感覺論」において「差異分裂」と「対立的要素」をあれほど文学理論の中心に置いた横光が、一九三六年のヨーロッパ外遊以降、小説『旅愁』(一九三七、四、四六・四、未完)でも描かれるように、急速に「東洋」と「西洋」の対立に統一と調和をもたらそうとした問題である。

横光は『旅愁』のテキストの中に、「東洋」と「西洋」との分裂、「国境」による分裂、言語による分裂、あるいは恋愛における性差の分裂など、それらの分裂と対立に非常に強い「不安」を覚え

る人物を登場させている。そして、その「不安」を打ち消すように、『旅愁』には「立つてゐる」ものが頻りに描かれるのである。²⁸ それらは「櫂」や「ノートルダムの大寺院」、あるいは「伊勢の大鳥居」というような屹立した形象で現れながら、「不安」の源泉になつてゐる分裂や対立を和解させて、象徴的に修復していかうとするのである。この横光が登場させた「立つてゐる」ものは、まさしく「塔」だったのでないだろうか。それは横光における「太陽の塔」として、対立や分裂に「融和」をもたらさうとしたのだ。²⁹ そして横光は「アジア・太平洋戦争」の後、「文学者の戦争責任」を問われることになる。

六 おわりに——二人の「unheimlich」

岡本の「対極主義」を、原子力や原水爆といった具体的なエネルギーの使用と連関させて解釈してきたが、実は横光も、最晩年に武器開発を題材とした小説「微笑」（『人間』一九四八・一）を書き、理論と武器とを関わらせエネルギーを具体化させようとしているのだ。このテキストは数学の「排中律」という、二項対立を止揚し統一する第三項を排除する法則をテーマとして扱つており、岡本の「対極主義」にも通底する小説である。

「微笑」では、武器開発に関わる登場人物「栖方」が、この「排中律」を設計に取り入れて「新武器」の開発に挑む。しかもその武器は「負け傾いて来てゐる大斜面を、再びぐつと刎ね返す」ほどの大きな威力を持ち、「人類が滅」びる可能性を秘めている

ため、「噂の原子爆弾といふやつかな」と、原爆と比較されるほどである。デビューから最晩年に至るまで、横光の「差異分裂」や「排中律」は、現状を変化させる「新感覚」と「新武器」を生み出す理論的「枠組み」だったのである。そして、「微笑」が図らずも表現しているように、岡本の原子力と同様、横光の文学理論にも武器につながる暴力的な力が備わっていたことがわかる。

岡本と横光は「対極」と「差異分裂」といった矛盾や対立の構造をエネルギーとして、既成の構造に变革を起こさうとした意味で、アヴァンギャルドの芸術家であり文学者だったので。そしてこの「対極」と「差異分裂」の二人のアヴァンギャルドの理論は、同時代のフロイトやハイデガーの「unheimlich」（不気味なもの）の構造と、そしてその構造が生み出す、バタイユが触れる「太陽」の莫大なエネルギーとも並行する理論だったのである。

横光は岡本と違ってヨーロッパでの滞在は短く、芸術家や文学者との交流は少なかった。だが、横光が岡本と相同的な理論を構築していたという事実が判明すれば、横光もまた同時代的にヨーロッパの精神分析、哲学、文学や芸術思想に、間接的であれ触れていたということになる。岡本はそのような横光に惹かれたからこそ、ツアラとの会合に横光を招いたのではないだろうか。

ただし、岡本と横光は、二人の間で問題化されるような理論的交渉をテキストでほとんど残していない。本論がこれまで指摘したような理論的連関があつたにもかかわらず、である。岡本と横光は理論的には親近性を持ちながら、一定の距離を保ち続けた

のだ。この二人の微妙な距離感を表す興味深いエピソードを岡本は語っている。

関根弘との対話「アヴァンギャルド芸術」(『詩と思想』一九八三・二)で、岡本は宗左近から聞いた話として、「あのとき太郎さんが訪ねて来て泊めてあげなくちゃいけなかったのに、何か事情があつて泊めてあげられなかったつて、そのまんま帰したことをとても痛手みたいに言つてた」、「横光利一はよっぽどそのことを気にしていた」と語る。このエピソードは、岡本が東京青山の住居を空襲で失つた後、身を寄せる場所として横光の家を頼つた際の出来事である。その際、横光は岡本を「家」(heim)に泊めることができなかったことを非常に後悔する。この時、文字通り二人の関係は「un-heimlich」(家にーい、ない)に引き裂かれていたのだ。

フロイトが「不気味なもの」でいうように、「不気味な」[unheimlich]のものは、「かつて慣れ親しんだ」[heimlich]もの、古くから馴染みのもの」が抑圧された後、再び回歸する時に現れるものであつた。岡本と横光は「慣れ親しんだ」、その理論的近しさゆえに相手を抑圧し、互いを「不気味なもの」として認識していた可能性を指摘することもできるのである。³⁰⁾そしてこの二人の「unheimlich」な関係にこそ、二人のアヴァンギャルドの、二人の「爆発」の秘密が隠されているのである。

注

(1) 岡本がフランスから帰国した翌年、銀座三越で開催された「岡本太郎滞欧作品展」(一九四一・一一)の「図録」に、横光が岡本に関する評論を寄せており、雑誌『国民美術』でも「横光利一・岡本太郎、美術対談会」(一九四一・一二)がおこなわれているが、これらのテクストから二人の理論的な関係性を読み取るとは難しい。ちなみに、「岡本太郎滞欧作品展」の「図録」に掲載された横光のテクストは「科学寺」であり、単行本『刺羽集』(生活社、一九四二・一二)に所収された。しかし『定本横光利一全集』第十三巻(河出書房新社、一九八二・七)の「解題」及び「編集ノート」では「初出未詳」となっており、「補巻」(一九九九・一〇)でも訂正されていない。また、井上謙・神谷忠孝・羽鳥徹哉編『横光利一事典』(おうふう、二〇〇二・一〇)の『刺羽集』の項目でも「初出未詳」が踏襲されている。一方、岡本敏子・斎藤慎爾編『岡本太郎の世界』(小学館、一九九九・一〇)にも「科学寺」の全文が掲載されているが、ここでは初出として「岡本太郎滞欧作品展」の「図録」が示されていた。そこで川崎市岡本太郎美術館所蔵の「図録」を確認したところ、『岡本太郎の世界』には新字・新仮名遣いに編集された初出が掲載されているが、『刺羽集』とは若干の異同があつた。非常にわずかな異同なので明示しておく。なお、異同がわかりやすいように引用者が傍線を引き、山括弧内を引

用文とした。

〔『図録』〕〈岡本太郎氏の絵の前で、この絵は悪いと思ふと思く見えて来る。〉↓〔『刺羽集』二四六頁、一〇二行目〕〈岡本太郎氏の絵の前で、もしこの絵は悪いと人が思ふなら忽ち悪く見えて来る。〉

〔『図録』〕〈勝手にこちらで組み変へて適宜の鑑賞をしたり〉
↓〔『刺羽集』二四六頁、七〇八行目〕〈勝手にこちらで組み変へて適宜の鑑賞をしたり〉

〔『図録』〕〈どうして。ちつとも淋しくない。〉↓〔『刺羽集』二四七頁、二行目〕〈どうして。ちつとも淋しくない。〉

(2) 玉村周「横光利一に於ける『新感覚』理論——『感覚活動』の解釈を中心として——」(『国語と国文学』一九七八・九)が、用語の類似性から「新感覚論」は『純粹理性批判』を援用したものと指摘した。

(3) ジャック・ランシエール「芸術の諸体制およびモダニティという觀念の意義の乏しさについて」(『感性的なものものパルタージュ 美学と政治』所収、梶田裕訳、法政大学出版局、二〇〇九・一二)は「もし前衛という概念が諸芸術の美的・感性論的体制において何らかの意味をもつとすれば、それはこの側面においてである。つまり、芸術的斬新さの先進的分遣隊の側面においてではなく、来るべき生の感性的な諸形式および物質的・質料的枠組みの発明の側面においてである」と主張する。つまりアヴァンギャルドとは、人間の感覚や思考を変容させる、

理論的・物質的な「枠組み」の発明を意味するのである。

(4) 大橋容一郎「新カント派再考」(『ソフィア』一九九二・九)によると「一八五〇年代から一九三〇年代にかけての新カント派の代表的な著作は、一九二〇年代から三〇年代にかけての日本において、場合によってはほとんどリアル・タイムで、その大部分が邦訳され、主なるものを拾っただけでも二百点近くが出版されていた」という。また一九二四年はカント生誕二百年にあたり、岩波書店はカントの原著の翻訳を活発化させていた。

『実践理性批判』(波多野精一、宮本和吉訳、一九一八・六)、『道徳哲学原論』(安倍能成、藤原正訳、一九一九・八)、『純粹理性批判』(天野貞祐訳、一九二二・二、上巻のみ。下巻は一九三一・二)などは、「新感覚論」の執筆時に横光が参照可能だった。

(5) 位田将司「横光利一における「形式主義」——「個性」という形式について——」(『感覚』と「存在」横光利一をめぐる「根拠」への問い)所収、明治書院、二〇一四・四)で、横光がエルンスト・カッシーラーやハインリヒ・リッケルトらの新カント派の哲学者による、カント解釈の影響を受けていることを明らかにした。横光へのカント哲学からの影響は、玉村が指摘するような、「おそらく『純粹理性批判』の翻訳あたりからの引き写し」というようなものではない。「新感覚論」は「感性」と「悟性」という対立する認識能力をいかにして「綜合」共存させるかという理論的課題を、新カント派と同時代的に

共有していたとみるべきであろう。

(6) 岡本は「清輝と私」(『アヴァンギャルド芸術』所収、花田清輝、講談社、一九七五・一一)で「有名なヘーゲル学者、コジェフ教授の「精神現象学」の講義の様子を回想しており、「対極」(岡本太郎)所収、平凡社、一九七九・一〇)でも、「週に一回、哲学関係の教授や専門家たちが数名集まるヘーゲルの「精神現象学」の講義に参加した」と、バタイユらと共にコジェーヴのヘーゲル講義に出ていたことを証言する。

(7) 岡本が「対極主義」を具体化した頃の座談会「アヴァンギャルドの精神」(『綜合文化』、中野秀人・岡本太郎・永井潔・上野省策・佐々木基一・野間宏・花田清輝、一九四八・四)において、花田清輝は「悟性的と感性的」という見出しの部分で、岡本の「対極主義」をカントの認識論に引き付けながら、永井潔に次のように応答している。「つまりAとBを媒介するのにCをもってくるのではなく、火花を散らすところを統一するわけだ。(中略)認識の問題として……認識と創造との関係も相当複雑なもので、認識が完全に出来れば能事終り、と云うわけにはゆかないけれども、その問題に入る前に認識の問題として、非常にカント的などころまでかえつていえば、悟性と感性をどう結びつけるかということだね」と、岡本の芸術論が、カントの「悟性と感性」を「結びつける」ための認識論と理論的に近いことを指摘している。

(8) 岡本敏子編「芸術は爆発だ！」(『芸術は爆発だ！岡本太郎

痛快語録』所収、小学館文庫、一九九九・一一)

(9) マルティン・ハイデガー「序論 存在の意味への問いの提示」の「第一章 存在の問いの必然性、構造および優位」(『存在と時間(上)』所収、細谷貞雄訳、ちくま学芸文庫、一九九四・六)〔初出一九二七年〕を参照。「存在者」と「存在」(『存在の真理としての空け開け』との差異、所謂「存在論的差異」が論じられている。

(10) ここではジクムント・フロイト「不気味なもの」(『フロイト全集17』所収、須藤訓任、藤野寛訳、岩波書店、二〇〇六・一一)〔初出一九一九年〕を共に強調する必要がある。フロイトによれば「不気味な〔unheimlich〕ものとは」、「かつて慣れ親しんだ〔heimlich〕もの、古くから馴染みのものである。そして、この言葉についている前綴り〔un〕は、抑圧の目印なのだ」というように、「慣れ親しんだもの」が「抑圧」された後、再び回帰してくる時に現れる。それは「慣れ親しんだもの」ものを「抑圧」して隠そうとする作用と、それが回帰して露出しようとする作用との衝突によって引き起こされるのだ。この分析は、先に引用したハイデガーの「真理」における「不気味」の構造とほぼ一致している。そして、ハイデガーの「真理」が「安心できないもの」でもあったように、フロイトも同論文で「アニミズム、呪術と魔法、思考の万能、死との関係、意図せざる反復、そして去勢コンプレックスを論じたことで、われわれは、不安を掻き立てるものを不気味なものとする諸々

の要因の範囲を、ほぼカバーし尽したことになる」と、「不気味なもの」を「不安」の構造と相同的なものに見做す。また、フロイトの精神分析が「不気味なもの」や「不安」の構造を見出した背景には、「第一次世界大戦」の衝撃（トラウマ）によってヨーロッパの安定した秩序が引き裂かれたことも関係する。ヨーロッパのアヴァンギャルド芸術も同様に「第一次世界大戦」を契機に活動を活発化させるわけだが、横光の場合は「厨房日記」でも言及するように、その安定的な秩序を奪ったものは「地震」（「関東大震災」一九二三・九）だったといえるだろう。

(11) 佐々木秀憲・酒井撰編「岡本太郎旧蔵欧文書籍リスト」（『生誕100年 人間・岡本太郎展』、川崎市岡本太郎美術館、二〇一・四）を参照すると、岡本の「欧書」の蔵書にハイデガー、フロイト、バタイユの著作を確認することができる。ただし、佐々木は同書に掲載されている「岡本太郎旧蔵 欧文書籍に関する考察」で、一九四五年三月の「東京大空襲」で、岡本は「滞欧作品の全てと書籍等を焼失している」とし、「リスト」掲載の「欧書」は、ほとんど戦後に収集されたものと指摘している。ただし、佐々木は「岡本欧書」は、岡本が没するまで大切にしていた書籍であることには変わりないのである。したがって、「岡本欧書」は、岡本の創作活動と、戦後に修得された知識との関係を考察するには、格好の資料である」としている。岡本のフランスでの知的交流を実証するような「蔵書」は、空襲によって焼失しているが、戦後に収集された「欧書」から、帰

国前と帰国後の理論的連続性を推測することは見当違いではないと考える。

(12) このバタイユの「繫辞」をめぐる理論は、ハイデガー「第一部第四章 論理学のテーゼ「すべての存在者はそのつど存在状態には関わりなく『である』によって語られる」」（『現象学の根本概念』所収、木田元監訳、平田裕之、迫田健一訳、作品社、二〇一〇・一〇）（「初出一九二七年」と重なり合う。ハイデガーは「繫辞としての存在あへの問いは、すでに述べてきたことからすれば、言明と言明の真理に、より正確に言うなら、二つの語の結合、という現象に定位します。（である）を繫辞と特徴づけることは、偶然の命名ではなく、繫辞と呼ばれるこの（である）の解釈が、語り出されている言明、語の連続として表出されている言明に定位していることの表れなのです」（傍点原文）と述べる。つまり、「繫辞」は主語と述語を結合することで、そこに言葉の意味を現前させ、「存在者」の意味を存在させる作用、即ち「空け開け」（バタイユはこれを「太陽」と読み替えたのであろう）として考えられているのである。岩野卓司「科学の優位——『普遍経済』と太陽の贈与」（『ジオルジュ・バタイユ 神秘経験をめぐる思想の限界と新たな可能性』所収、水声社、二〇一〇・三）によれば、バタイユはハイデガーの『存在と時間』と『形而上学とは何か』（「初出一九二九年」の二冊から大きな影響を受けたという。

(13) 「純粋小説論」でいわれる「引き裂」かれた「自意識とい

ふ不安な精神」は、同時期に発表された横光の評論「作家の秘密」(『文芸』一九三五・六)の「虚無からの創造」という言葉からわかるように、レフ・シェストフ『悲劇の哲学』(河上徹太郎、阿部六郎訳、芝書店、一九三四・二)〔初出一九〇三年〕による「シェストフ的不安」の影響を受けている。岩野卓司の前掲書『ジヨルジュ・バタイユ』の「序論」の冒頭とその注記では、バタイユがシェストフから強い影響を受けていたことが指摘される。横光とバタイユは無論、直接的な接触は確認できない。しかし横光とバタイユはシェストフという同時代の思想的影響を共有していたのだ。さらにここで、横光とハイデガーの同時代性も指摘しておく。本論第四章「二人の神話」でも詳しく述べるが、特に一九三〇年代以降、横光は哲学者の三木清と理論的に交流する。三木はドイツでハイデガーに師事しており、三木がハイデガーから摂取した存在論に、横光は間接的なから触れていることになる。また一九三七年六月の『新潮』には、「ヘルデルリンと文学の本質」(ハイデッガー、高橋健二訳)〔初出一九三六年〕が掲載されており、同号に加藤楸邨の「俳壇展望 横光利一と俳句」も掲載されている。ハイデガーの詩論と加藤による横光の俳論(詩論)が同居している同時代性にも注意を払うべきである。

(14) 島根県松江市総合運動公園には、「神話」と題された岡本制作のモニュメントが設置されている。

(15) 福嶋亮大『神話が考える ネットワーク社会の文化論』(青

土社、二〇一〇・四)を参照。福嶋の「神話」の分析をここで引用したのは、福嶋の分析が本章で論じていくカッシーラーや三木清の「神話」の構造分析と理論的に相即するものであり、福嶋はこれらの理論を踏まえることで「情報化」、「ネットワーク社会」の文化構造に、「神話」の構造を読み取っていると考えられるからである。

(16) 岡本は『アヴァンギャルド 岡本太郎画文集』(月曜書房、一九四八・二)の「あとがき」で、「対極主義」の「文中に「引裂かれた」としばしば書いてあるが、一九三七年発行の画集にも批評家ピエール・クルチョンが「感性の裂け目」と題して「オカモトはおそらく彼の一生で一番美しく楽しかった時代を彼自身は苦悩の時代と呼び、その為に彼は引裂かれたのだと自分で云つてゐるのである。」と書いてゐる」と、「対極主義」に「裂け目」の構造があることを明らかにしている。岡本が言及するピエール・クルチョン「岡本と感情の裂傷」(『岡本太郎』所収、美術出版社、一九六八・九)〔初出「OKAMOTO ET LES DÉCHIRURES SENTIMENTALES」(OKAMOTO)所収、GML 一九三七・六)には、「彼はわたしにいった、「そのころわたしはものすごく苦しんでいた。わたしは引裂かれていた。」／これこそ彼を特長づけることばだ。一九三七年までの岡本の絵はすべて、いわば感情の裂傷である」(圏点原文)と、岡本の芸術作品に「傷」の構造があることを指摘している。岡本の芸術作品や「対極主義」といった芸術理論は、「引き裂かれ」

た「傷」を構造として内在させているのだ。

- (17) 横光が読んだことがわかる「神話」と、「制度(一)・(二)・(三)」「『思想』一九三七・八〇」及び「技術(一)・(二)・(三)」「『思想』一九三八・二・三、五」が纏められ、「序」を付されることで、『構想力の論理 第二』(岩波書店、一九三九・七)が出版された。

- (18) ハイデガーの『カントと形而上学の問題』(ハイデッガー全集 第三巻)、門脇卓爾、ハルムート・ブフナー訳、創文社、二〇〇三・一一)〔初出一九二九年〕は、「悟性」と「感性」を「総合」する「構想力」を存在論的に解釈することで、カッシーラーを始めとする新カント派の「悟性」に特権性を認める認識論を批判している。三木が『構想力の論理』によって「カッシーラー」を乗り越えようと言言するのは、ハイデガーによる新カント派への批判を踏まえていると考えられる。同書にはハイデガーによるカッシーラーの「神話」の理論への批判「エルンスト・カッシーラー 象徴的形式の哲学 第二巻 神話的思考。ベルリン、一九二五」〔初出一九二八年〕も掲載されている。

- (19) 抄訳ではあるが、『シンボル形式の哲学』を纏まった形で初めて日本語訳したテキストである、カッシーラー『言語——象徴形式の哲学 第二』(矢田部達郎訳、培風館、一九四一・六)〔初出一九三三年〕の続巻、『神話——象徴形式の哲学第二』(矢田部達郎訳、培風館、一九四一・七)〔初出一九二五年〕を参照した。『シンボル形式の哲学』の第二巻は、まさしく「神話」の

構造を分析している。例えば「第二章 直観形式としての神話——神話意識に於ける時空的世界の構造と分節——」では「神話」の構造が次のように考察される。

唯驚異はこゝでは更らに二つの対立せる感情によつて着色される。一つは賛美であり他は畏怖である。こゝに mana 及びその消極的対概念たる tabu が発生する根源があると云ふことができる。この二重性格が発達せる宗教意識に於ける聖なるものゝ概念中にも包蔵せられると云ふことは例へばルドルフ オットー (Rudolf Otto) 等によつても指摘せられた。
 古典語の sacer 希臘語の *kyros, áíctōta* の如きも聖なるものを意味すると同時に呪詛と禁忌とを意味するのである。／＼神話の世界は実にかゝる意味に於ける聖なるものと日常茶飯なる俗なるものとの区分によつて構成される。

カッシーラーによると「神話」は、「賛美」と「畏怖」、「聖」と「俗」といった対立概念によって構造化されている。そしてここに援用される「ルドルフ オットー」は、バタイユにも理論的な影響を与えているのである。佐々木秀憲は前掲「岡本太郎旧蔵 欧文書籍に関する考察」で、「バタイユは、事実上、オットーのヌミノーズの概念を下敷きにして、独自の論理を展開したといつても過言ではあるまい。バタイユは聖なるものは客体にはなく、主体の中に現れるものであり。恐怖と陶醉の感覚として現れる何かとするが、これはオットーが説くヌミノーズの要素の「魅了するもの」と「不気味なもの」の二面性に酷

(20)



ドローイングの作品名は川崎市岡本太郎美術館の「作品リスト」で確認した。

似している」と、バタイユがオットーの「ヌミノーゼ」の理論を摂取していることを指摘する。そして、「バタイユらとの交流を経て岡本は「聖なるもの」あるいはヌミノーゼへの興味が喚起されたものと考えられる。もともと、「岡本欧書」にはオットー著『聖なるもの』そのものは確認できない。しかしながら、オットーのヌミノーゼに、バタイユらの論理に共通する部分があることを岡本は察知し、エリアーデの著書『神話と夢想と秘儀』の165頁の小口にマークを記したものと考えられる」という。カッシーラーがオットーの「ヌミノーゼ」を参照することとで、「二つの対立せる感情」を「神話」の構造に見出すのと同様、オットーの「神話」の理論は、バタイユと岡本にも影響を与えていたと考えられるのである。

(21)



(岡本太郎『燃える人』 所蔵：東京国立近代美術館 Photo: MOMAT/DNPartcom)



(岡本太郎『明日の神話』 場所：東京都渋谷駅 筆者撮影：2016年2月)

- (23) 本論の花田清輝のテキストは、『花田清輝全集』（講談社、一九七七・九〇・三）に拠った。
- (24) 岡崎乾二郎は「芸術の条件 第一回 白井晟一という問題群（前編）」（『美術手帖』二〇一一・二）において、「岡本太郎が《太陽の塔》と並行してメキシコで制作した《明日の神話》が修復公開され、それがはっきりと核爆弾下の世界を表現していたことがわかった現在では、『太陽の塔』がその名の通り、太陽⇨核エネルギーを体现していたみなすことは、牽強ではないはずである」と、岡本の「太陽」や「爆発」という芸術上のモチーフが、「核エネルギー」への肯定の側面を持っていることを指摘している。また、暮沢剛巳は「第2章 万博と原子力——アトミウムから太陽の塔へ」（『大阪万博が演出した未来前衛芸術の想像力とその時代』所収、暮沢剛巳、江藤光紀、青弓社、二〇一四・八）で、「岡本太郎は「反核」ではあっても決して「反原子力」「反原発」ではなかったし両者を混同してはなるまい」と注意を促している。
- (25) 「幻像の中で」（『季刊芸術』一九七〇・四）
- (26) 「五色の文字と蝶の翅——万博ぶらりぶらり」（『季刊芸術』一九七〇・四）
- (27) 榎木野衣は「《太陽の塔》の皮膜を裏返す」（『黒い太陽と赤いカニ 岡本太郎の日本』所収、中央公論新社、二〇〇三・一二）において、「太陽の塔」を「万博会場の「ヘソ」に仕掛けられた、一種の意味の反転装置」とし、「その意味で、

《太陽の塔》は、やはり「シンボル」ではありえない。むしろ、シンボルを無化する「虚の穴」といったほうがよい」と主張する。つまり榎木は「太陽の塔」を、岡本が「爆心地」に想定したような「空の空間」として見なしているわけである。「対極主義」に従えば、「太陽の塔」として屹立した存在は、その「対極」である「空の空間」と対立しながらも共存しているという解釈になるのであろう。

(28) 対立や分裂に統一をもたらす、「立つてゐる」ものが『旅愁』に描かれる問題性は、位田将司「第十章『旅愁』という『通俗』——「自意識」をめぐる「立つてゐる」もの——」(『感覚と存在 横光利一をめぐる「根拠」への問い』所収)に詳述したので参照してほしい。

(29) 桂秀実は榎木とは対極の解釈をしている。「万国博覧会と癌(cancer)」「天皇制の隠喩」所収、思航社、二〇一四・四)において桂は、「大東亜建設記念造営計画(大東亜建設忠霊神域計画)」「(一九四二)でデビューした丹下の「大屋根」と「太陽の塔」の競演に、「大東亜共栄圏」の理念との親和性を読み取る。花田が岡本の「対極主義」に二項対立の「融和」の危険性を読み取ったように、桂も「太陽の塔」が「万国博覧会」と共榮してしまっていると批判するのである。さらに桂はこの問題を、横光の『旅愁』における「日本回帰」の傾向と重ねあわせて考察している。

(30) 特に岡本は、横光という作家に対する二律背反的な意識が

強かったと考えられる。例えば、「巴里時代の横光氏」(改造社版『横光利一全集 月報』所収、一九四八・六)で岡本は、「氏の魂にとつて西洋東洋の問題は実は氏自身が考へる程深刻な矛盾ではなく」と批判的に語る一方で、「旅愁の人」(『文芸臨時増刊号』一九五五・五)では、ヨーロッパと「まともにぶつかつて絶望した横光さんは純粹であり、繊細だった」と、「矛盾」との戦いを逆に評価している。

*横光利一のテクストは『定本横光利一全集』、岡本太郎のテクストは『岡本太郎著作集』(講談社、一九七九・一〇〜八〇・六)に拠り、必要に応じて初出を引用した。その際、旧漢字を適宜新漢字に改め、ルビは省略した。

なお本稿は二〇一四年度昭和文学会春季大会「特集 Uehemich——1920-1960」(於日本大学商学部、二〇一四・六・一四)の研究発表に基づいており、科研費基盤研究(C)[1920-30年代における「認識論」と「経済学」による文学の「価値化」に関する研究](課題番号:15K02269)の研究成果の一部である。発表後のシンポジウムでの議論をはじめとして、会場ほか様々な機会でご意見を賜りました。皆様に感謝いたします。また、岡本太郎作品の貸与・掲載及び資料閲覧に格別のご協力をいただいた、公益財団法人岡本太郎記念現代芸術振興財団、東京国立近代美術館、川崎市岡本太郎美術館にお礼申し上げます。