慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	瀧口修造の空所
Sub Title	
Author	朝吹, 亮二(Asabuki, Ryoji)
Publisher	慶應義塾大学アート・ センター
Publication year	2006
Jtitle	Booklet Vol.14, (2006.) ,p.7- 16
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000014-04211367

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

瀧口修造の空所

朝吹　亮二

まさに今回の企画でアート・センターが焦点をあてている1958年の欧州旅行の掉尾を飾るアンドレ・ブルトン訪問、《アンドレ・ブルトンの書斎》と題された文章とブルトンの書斎で二人で撮られた写真はとりわけ印象的だ。感動的であると云ってもいい。20年代末からはじまり、戦争で途絶えていた二人の詩人の精神的交流が初めてそしてただ一回の出会いを果たしたものだ。それはブルトンが瀧口にあてた献辞 en souvenir de sa visite / bien longtemps attendue によくあらわされている。

この話から書き始めたのは、瀧口修造の書斎がアンドレ・ブルトンの書斎のたたずまいとよく似ているからだ。書物、絵画、オブジェなどが「不安で脅かすような風情を示しながら、すばらしく挑発的な魅惑をたたえているこの壁面」。それはまた写真で見る瀧口修造の書斎と同じ風情であり、ともに「彼自身の思想と行動の歴史を物語っているのだろう[★1]」。机上のオブジェ群、人形、制作中のデカルコマニー、書物やオブジェの壁面のまえで煙草に火をつける瀧口。そこには拾った石、貝殻、星砂もあるのだろう。

瀧口修造の机 1958年 撮影：瀧口修造 慶應義塾大学アート・センター所蔵

1982年だったと思うが、富山県立近代美術館が「瀧口修造と戦後美術」展を開催したときも、最も好奇心を刺激されたのは「ローズ・セラヴィ‐夢の漂流物‐」と銘うたれた小部屋だった。瀧口修造の書斎にあったさまざまなモノが置かれていた。オブジェ、作家たちから贈られた小品、拾った石、古い看板、絵はがき、缶詰め、瓶詰めなどなどなど。あるがままのただのモノ、だがそれはひとたび瀧口修造という文脈のなかに置かれると不思議な光芒を発しはじめるのだ。

自筆年譜によれば、この欧州旅行の後、徐々にジャーナリスティックな文章を書くことに障害を覚えはじめ、スケッチブックに線描をはしらせたり、デカルコマニーに没頭したり、紙を焦がして描くデッサンをこころみるようになる。またオブジェの店をひらくという想像、これは後に『マルセル・デュシャン語録』という書物／オブジェに結実するのだが、にとりつかれる。

言葉についても同じだ。『余白に書く』におさめられている文や言葉も、およそジャーナリスティックなものの対極にある、「流通価値のないもの」だが、これも時期を一にしている。

かつて私は瀧口修造の「手」についてふれたことがある★[2]。むろんそれは文字を書きしるす手であるのだが、そうであると同時に、紙と絵の具をこすりあわせる手であり、紙を焦がす手であり、石を拾う手でもある。リバティ・パスポートを手渡す手でもある。

画家の手であり、石工の手である。とはいえ、その手は熟練した職業人の手としては機能しない。シロウトの手であり、いつもモノに初めてふれる子供の手だ。成就させ、完結へと向かう手ではなく、驚きとともにモノにふれ、驚きのまま、モノをモノのまま、謎を謎のまま輝かせる手。手探りの手。今回ひさしぶりに瀧口を再読したが、やはりこの手についての描写や手についての考察が印象的であった。

同時にまた、次のような文章。

> むかし、旅をゆく日本の文人画家たちは、とある未知の家の襖の前に坐り、興いたれば胸中の山水をえがいて、また飄然と立ち去っていった。書家も同じであった★[3]。

今まであまりたちどまることのなかった文章でたちどまる。「旅する眼差し」に意図的に沿おうというのではないが、瀧口の文章のなかで空間移動の箇所が気にかかる。旅をゆく、のだが、むしろ移動というよりも移動のさなかに一瞬静止する、その空白だろうか。空間移動のさなかの空所。

> 訪れる人もあり、訪れる人もなし。

辻さんの陶器の彫刻を叩きながら、思わず私はひとつの家を想像する。それは蟻の家に似て、食物はたくわえられない。おそらく風が巣くっているのかもしれない。しかし案外、そこを訪れる人もあるであろう。まず仔細らしく叩いてみて、家相を確かめる慎重な訪問者もあるであろう。時には戸をかたく閉ざして夢みている壁もある★[4]。

あるいは、

生か死か、その一点で事はすむ。
時・空間はまた別のものだ。きみの住む透明な部屋を探そう★[5]。

『余白に書く』からの引用をかさねたが、そもそも「余白」に「書く」とはどういうことか。ある作品の周辺に副次的に書き添える、ということである、わけはない。書かれるべきところではない場所、作品外の、不可能な場所に書こうとすること。書かれるべきではないもの、作品外のものを、不可能な行為として書こうとすること。

しかし私は気ままに、頑固なほどに、文字でもなく絵でもない、ひとつの空所からの使いを愛しています。
その「空所」とはなにか。いまはもっぱらこの紙の上の線の軌跡が語るのにまかせましょう★[6]。

瀧口修造のいとなみというものを想像するとこのような空所に出会うような気がする。透明体、結晶体は瀧口の偏愛する物質ではなかったか。

ガラスは蔽わない。開くからである。むしろ遮りつつ開く。
それは人間がつくりだした内部・外部のドラマの無言の凝結体。空間という不可捉なものの物質化★[7]。

このようなものだから、この空所、透明体は観念的なものであるよりはひとつの実体であり、手で触れ得る（と同時にけっして触れ得ない）モノである。「なんという形の転生、そしてすべては手に触れられる「実物大」！／空虚に、みずから膨れ、みずから穿たれ、また裂けるのも地の性ではないか★[8]」。空虚でありながら手で触れることのできるモノとしての空所。穿たれて空虚でありながら、充溢して膨れる実物大としての空所。

それだから、肉体もまた空所である。肉・体としかいいようのないアントナン・アルトーを「この重たい透明人間★[9]」と呼ぶとき、そして土方巽に「毛むくじゃらの真空よ、血走り、噛みつく真空よ」と呼びかけるとき、肉体が肉体であるままひとつの空所であることをしめしている。

土方巽はその舞踏術によって、時間と空間のあいだの真空の真唯中に、突如、介入することによって、われわれの生まれたもっとも近くの土にまで墜ちていった。
そこが鎌鼬の里であり、真空の巣でもあろう★10。

このようなモノである空所として、『瀧口修造の詩的実験1927-1937』★11を読む。「戸をかたく閉ざして夢みている壁」を叩くように、まずはそっと触れてみる。

これもまた以前からもちつづけている感想であるが、そしてまた瀧口自身がその添え書きで「この集録は私にとって、いわゆる処女詩集にあたるものであろう。しかし詩集と呼ばず、『詩的実験』と呼ぶことにした。実験という語については、字義通りに解釈していただきたいのである」と述べているように、実験を新奇な試みであると解釈するよりは、実際に試して確認したことと捉えるべきだろうし、あるいはより単純に、実際の体験、実体験と解釈した方がいいのかもしれない。実際の体験なのだから、それは完結することなく未来へと未完のまま開かれる。『詩的実験』のとりわけ重要なキーワード「実在」と同じである。『詩的実験』はこのうえなく実体的な経験を記録した書物として、実物大のモノたちの生成を記録した書物として、そしてその記録が不可思議な輝きを放ちつづけている稀有な実例としてあるのだ。
どのテクスト、やはり作品という呼び方は適切ではないので、瀧口本人にならってテクストと呼ぶことにするが、を切りとってきてもいいのだが、例えば、あまり長くないというだけの理由から、《断片》というテクストについて触れてみよう。

肉體の紅玉（ルビ）がぼくの死ななかった肉體に光った。　紅玉が三秒間の寒冷をおぼえた。　青春期のヴィーナスの完全な頸がぼくを慰める。肉體の紅玉が彼女の指にある。　灰色の紅玉がぼくの指にある。

「肉體の紅玉がぼくの死ななかった肉體に光った」と書き始められるのだが、まず「肉體」という言葉のもつ柔らかなそして肉感的なイメージ、同時に「體」という漢字にある骨の硬さ、骨の解剖学的なイメージから内臓の不定形な諸器官へ連鎖され、血や内臓の色との親和性をもつルビー、しかし同時に肉体のもつ柔らかさや不定形さとは対極にある鉱物であるルビーが「肉體の紅玉」と「の」一語で連結される。まさに遠いものの連結である。しかし、ただ遠いものを連結させれば良いというものではむろんない。ひとたび連結された「肉體の紅玉」は今述べたような連鎖からぬきさしならないモノとして提示される。この一行を読むとこのルビーは「ぼ

く」の肉體にあるように読める。しかし「紅玉が三秒間の寒冷をおぼえた。青春期のヴィーナスの完全な頸がぼくを慰める。　肉體の紅玉が彼女の指にある。　灰色の紅玉がぼくの指にある」と続けられると、ヴィーナスと重なって「彼女」が登場し、ルビーは彼女の指にあることになる。さらに彼女のルビーの紅と対比されるように灰色のルビーが「ぼく」の指にもあると記述される。ルビーという硬質な物質を「ぼく」と「彼女」のあいだで交換させることで、ふたつの肉体を登場させ、きわだたせる。「肉體の紅玉」という隠喩のようでいて実は隠喩ではないいわゆる詩的イマージュがテクストの流れそのものを牽引していると云って良いだろう。そしてこの流れは「肉體の紅玉」を交換させることで、肉体の交換、エロティックな交換へ向かう。「断片」は改行して、

> 夜とその他のすべてのものとが燦爛たる秤器の上で均衡をたもつ。ぼくは火星を見る。　夜はぼくの魂をつつむ。　ぼくはヒヤシンスを見る。　夜はヒヤシンスをつつむ。　冷酷な倦怠がぼくを動かす。少女の裸體の魂が葦のように切断されようとして震えている。　ぼくはすべてのものを立ち去る。

と続く。「夜はぼくの魂をつつむ」という語句だけを抜きだすと抒情的な、甘美なイメージに読める。しかし、その直前が「ぼくは火星を見る」であり、さらに後に続く「ぼくはヒヤシンスを見る。　夜はヒヤシンスをつつむ」のなかに位置させて読めば、このイマージュは宇宙的な拡がりとあやうい均衡のなかに浮かびあがってくるし、当然のようにヒヤシンスという植物もその均衡のなかで「彼女」の甘美な姿と二重になる。というのもその直後に、今度は「少女」と呼ばれ、葦のイメージと結びつけられるからだ。

> 空想の悪魔が彼女に憑いた。　彼女は阿呆のようになりぼくに白い指を見せる。　言葉を知らないぼくの魂が白百合のように膨れてくる。どうして彼女が変態したのか。　放蕩者の乳房は新しい貝殻の内部のように女性的になる。　ぼくの眼ははじめてそれを見ることができる。彼女のとる不可解な姿態。

ヒヤシンス、葦と植物の変容がここでは直喩の形態をとって白百合となる。白百合と直喩されるのは「ぼくの魂」なのだが、その直後に「どうして彼女が変態したのか」と述べられることで彼女の変容が強調されるだろう。さらにルビー、火星といった鉱物質で輝きをもった硬質のイメージがここで貝殻という新しい姿をもつ。この硬質のイメージはしかしながら「内部」もしくは「女性的」といった言葉が続くことで、柔らかな感触をも感じさせるようだ。「ぼくの眼ははじめてそれを見ることができる」という

箇所の「はじめて」という語で「ぼく」の能動的な視線が強調される。と同時に、前節の「ぼくは火星を見る」の火星が彼女の別の変態であったのではないかと思い至らせる。

> どの花にも似ない混雑した笑い。　限りなく変化したがる花簪。ああ恐るべき類似！
>
> 彼女は寂しさのために啜り泣く。
>
> 極端な女性のようになって着物につつまれている。　ぼくは簡単なアジサイになる。　彼女は未知の肖像画を携えてぼくの芸術に変化をあたえようとした。　彼女は傷ついた妖艶な腕をぼくの前にさしだす。とうとう空想の悪魔がぼくを捉えた。　ぼくはブルックリンの鉄橋の写真のほうに彼女の注意を向けようとした。　突然彼女はアジサイになる。

前節の最後の「彼女のとる不可解な姿態」という言葉が「どの花にも似ない混雑した笑い」をひきよせたのか。動的な動きをみせ、それゆえか、「限りなく変化したがる花簪」と動きが加速されるようだ。ぼくが「簡単なアジサイ」になるのとは対極的に「彼女は傷ついた妖艶な腕をぼくの前にさしだす」。ここで運動が頂点をむかえ、暗転するかのように「突然彼女はアジサイになる」。「ぼく」と「彼女」の肉体（植物的な）の交換、交叉が再度、そして最後におこなわれる。

> もし肉體が死ぬならばぼくは彼女を愛さない。
>
> まったく同じスタイルの微風が三日つづく。　彼女は海岸に出て鳥類の卵に酷似した膝を珍しそうに撫でまわしている。　彼女はほとんど肉體を失ってしまったようだ。　彼女は葡萄の実が永遠に持続するなら悲しくなると告白した。　彼女はぼくの前で大理石の彫像のように食事する。　生きた白百合にさまざまな言葉がふりそそぐのを少女は気附かずにいる。　無数の神々が驚くときすでに夜明けである。

これが最終節である。植物の変態は続かず、葡萄の実も白百合も彼女の変態とは無関係にある。彼女はアジサイに変態した後、「鳥類の卵」「大理石の彫像」といった硬質のイメージを身にまとう。瀧口修造の「卵」については花田清輝、澁澤龍彦が緻密に分析しているが、澁澤の「一個のユートピアに似た、不可能の夢をぎっしり抱懐した物質★12」であるという指摘を引用するにとどめよう。「卵」は、このテクストでは（内部の不定形な要素を隠蔽しつつ）その表面の硬質、滑らかさが重要な要素になっていることを強調するだけで良いだろう。その硬質性を帯びるとともに呼び名も「彼女」から「少女」に戻る。そしてこの最終節は、期せずして（つまり作為的に構成したという意味ではないということだが）冒頭に呼応する。「もし肉體が死ぬ

ならば」は「ぼくの死ななかった肉體に」に、そして「まったく同じスタイルの微風が三日つづく」は「紅玉が三秒間の寒冷をおぼえた」に。

そして第二節の冒頭にあった「夜とその他のすべてのものとが燦爛たる秤器の上で均衡をたもつ」は「無数の神々が驚くときすでに夜明けである」へと時間の経過を示して終わる。

瀧口修造がこの夜から夜明けへと至る時間を実際に体験したのだと断言しても良いだろう。詩を作る、詩を推敲する、のではなく、ここにある言葉が言葉のまま変態してゆくありさまを記録した時間の経過なのだ、と。遺失物のようなモノとしての言葉を書きとめた記録なのだ、と。だからこそ、譬喩といったレベルのものではない言葉のエロティスムが、手で触れることのできる言葉が生まれ変容してゆくときの生々しさが読み手にも伝わってくるのだ。

言葉のエロティスムが濃厚に表出されたテクストにもうひとつ《絶対への接吻》がある。『詩的実験』中、巻末におかれ、瀧口修造のシュルレアリスム宣言もしくは詩論とも呼ぶべき《夢の王族》《詩と実在》を除けば、いわゆる散文詩（行分けになっていない）形式の最後のテクストである。

ちなみに『詩的実験』は目次の構成からは５つのパートに分けられていると考えられる。第１パートは1927年から1933年までのテクスト、第２パートは《七つの詩》と題され、それぞれシュルレアリスムの画家へのオマージュとなっているテクスト（より正確に云えば、画家の作品に呼応したテクスト）、第３パートは今井滋のデカルコマニーにそった《連鎖詩》、第４パートは阿部芳文との詩画集、そして第５パートはシュルレアリスム宣言、詩論と呼ぶべきテクストである。時期的にみると、第１パートと第５パートが1927年から1933年までのテクスト（それぞれ発表の時期であるがおそらく執筆時期も同時と考えて良いだろう）、数年のブランクがあり、第２パートから第４パートまでが1936年と1937年に書かれている。さらに、これは断言するにはやや恣意的な感じもするが、形式からみると、1927年から1931年までと1932年以降に区別できるのではないだろうか。つまり第１パートの冒頭から《絶対への接吻》と《夢の王族》《詩と実在》までは大部分が散文形式。行を分けず、句点の後に一字あけて文が続く形式（例外は《LINES》《amphibia》《地球創造説》の３作）。1932年以降のものは行分けになっている（例外は《白の上の千一夜》、これは改行されているとも読めるが、長く続く一個の文章がいくつかに切断されているとも読める、私は後者として読んでいるのだが）。

《絶対への接吻》は「ぼくの黄金の爪の内部の瀧の飛沫に濡れた客間に襲来するひとりの純粋客観の女性」と書き始められる。「卵」「卵形」ほどではないかもしれないが、「爪」も瀧口のテクストの重要な語彙であるといえるだろう。「爪」もまた表面は滑らかであり、硬質であり、楕円形（卵形）

であるとも云え、また内部に柔らなかな物質を隠しもっている（このテクストにそっていえば「瀧の飛沫」）。さらに重要なことは爪が半透明であるということだ。半透明な物質である爪の内部に襲来する女性。この爪の（半）透明性に導かれるように「彼女の指の上に光った金剛石」と続く。さらに透明のイメージは、このダイヤモンドだけでなく、鏡玉＝レンズ、光、空、虹と続いてゆく。あるいは水。水のイメージは漢字だけ拾っていっても「水平」「水陸混同」「水銀」「水準器」と続く。こうした透明性や半透明性なものの内部でテクストが展開されているようだ。「鏡玉の前後左右を動いている」「ぼくの正六面體の室内を雪のように激変せしめる」「貂の毛皮のなかに発生する光の寝台」「彼女の気絶は永遠の卵形をしている」「海の要素等がやがて本棚のなかへ」「ぼくの掌のなかで疾駆するだろう」「瞳のなかの蟹の声、戸棚のなかの虹」「熱風のなかの熱、鉄のなかの鉄」「灰のなかの鳥類」、このように「〜のなか」が繰り返され読者は幾重もの内部のなかに迷い込むような印象をもつ。しかし、なんという無限の拡がりをもつ内部なのだろう。そこには海もあり、空もあり、星もある。このようなさまざまなモノの「なか」で、彼女の変容が記録されてゆくのだ。《断片》では植物の変態を示した女性が、《絶対への接吻》では透明性、硬質性、無機性と連結され、もっと自由な連結がされている。自由ではあるが、《断片》もそうであったように、無秩序というわけではなく、むろん論理的であるわけはないが、言葉の、テクストのといってもよいかもしれないが、不可逆的な方向性を示している。彼女の出現から始まり、「彼女の精液のなかの眞紅の星は不可溶性である」という行まで加速して昂揚してゆく。

アンドレ・ブルトンにも《自由の結合》という作品があって同じように一人の女性への讃歌になっている。基本的にはMa femme　A de B 「私の女はBのAをもつ」という文型の反復で、Aに体の部位があり、Bにさまざまなモノの名が入る。Bの箇所には、その言葉の関係が近いものから遠いものまで刻々と変化してゆく名詞が入り、愛する女性の体が、その錯綜したイマージュとともにさまざまなモノへと変容する。記述は「髪」からはじまり、徐々に体の中心へ向かい、最後に水・空・地・火の四元素があわさる「眼」へと不可逆的な昂揚を示す。自由な言葉の連結によって女性の全体像が同時進行的に生成されてゆく過程を捉えた作品である。この《自由な結合》は瀧口の《絶対への接吻》と同年の1931年に書かれ、発表された作品であるのは感動的な一致だ。両作品とも、言葉が愛を営み、その過程でひとりの女性が生成されてゆくのが記録されているのだ。《絶対への接吻》の末尾が、

> すべては氾濫していた。　すべては歌っていた。　無上の歓喜は未踏地の茶殻の上で夜光虫のように光っていた……　（sans date）

と瀧口には例外的な昂揚感をもって終わる、いや、終わらない。同時期の

《実験室における太陽氏への公開状》《詩と実在》の末尾に「(未完)」とあるように、末尾「……(sans date)」もこのテクストが永久に完結しないことを示していると読むべきであろう。

《絶対への接吻》以降の作品にも(これらは作品と呼ぶのがふさわしい)空所の登場するものが多い。「光のコップたちは転がっていた/盲目の鳥たちは光の網をくぐる」(《地上の星》)、「子供たちの廣場/転がる球に紛れて飛ぶ/一つの透明な球/それをミロと呼ぶ」(《ホアン　ミロ》)、「突風は貝殻をコップのように空虚にする」(《レダ》)、「私の全身/一日一日輝きをましてゆく水の化石の中に/私の慾望はなおも泳ぐ」「私の夢は碧玉の寓話のなかで/一層青く燦めいた」(《魚の慾望》)、「ことりともしない丘の上の球形の鏡」(《遮られない休息》)、「夜は/平面の容器の中に/星ほどの近さで/恋ほどの狭さの夜衣を縫う」(《反応》)、「卵形の車輪は/遠い森の紫の小筐に眠っていた/夢は小石の中に隠れた」(《睡魔》)、「玉虫色の爪は水にまじった/脱ぎすてた小石」(《妖精の距離》)、「赤い唇の永遠の休暇/太陽はコップの底に沈殿している/眠れない小鳥と一緒に」(《夜曲》)。

そして、何より二つの詩論に次のように述べられている。「おお奇蹟、夢の抒情よ!　すべての言語は空無である。　卵形の夢、ぼくは一つの新世界に向かって開いた卵形の夢を愛する」「微風が走るとき、それは既に透明な結晶体である」(《夢の王族》)、「透明な夢よ。　透明な運動よ。　透明なメカニズム。　それは科学ですらない。　新しさ以外には存在しない神秘體。　人々は夢をみるだろう。　人々は夢をみるだろう。　人々は抱擁するとき、抱擁されるだろう」「ぼくを<思索的>にした純粋な氷の破片のような固形物」「詩は行為である。　行為は行為を拒絶する。　夢の影が詩の影に似たのはこの瞬間であった」(《詩と実在》)。

このような透明体。それは空所である。この空所は空虚でありながらさまざまな実体が充溢する空所なのだ。夢や思索といった形のないものに卵形や結晶体のような形を与え、小石の「なか」に別の物質を閉じこめる。透明なガラスや鉱物の、多くの場合は球体のなかの空所。

観念であるかもしれない。あるいは夢想であるかもしれない。しかし、観念が観念のまま、夢想が夢想のまま実体になる瞬間がある。言葉の過剰のなかで、イマージュの過剰のなかで(すでに見たようにむろんそれは単なる過剰ではないのだが)、むしろ実体として浮かびあがってくるのはこの空所だ。手で触れることのできるモノとしての空所。閉じていながらどこまでも空いている、いや開いている空所。モノとモノとが、人と人とが、モノと人とが交叉する空所。瀧口修造の言葉のひとつひとつがこの空所として刻印されているのだ。

反復しよう。モノとしての空所。

瀧口修造は花田清輝全集に寄せて「それが開閉出没自在の「箱」であることを願う★13」と書いている。またジョゼフ・コーネルというまさに箱の作家に「ひらかれた箱が仮の宿／永遠の花文字を看板に★14」と書く。

瀧口修造の書斎、書斎のなかのモノ、瀧口修造のテクスト、テクストのなかの言葉、それはこの開閉出没自在の箱、空所である箱として存在している。

瀧口修造という存在自体もまたそうである。

註

☆1 ――「アンドレ・ブルトンの書斎」、『本の手帖』第59号、1966年、特集：アンドレ・ブルトン追悼、33頁。

☆2 ――「永遠の未完」、『現代詩手帖』1991年3月号、特集：瀧口修造・新解読、思潮社、44-46頁。

☆3 ――瀧口修造『余白に書くⅠ』みすず書房、1982年、8頁。

☆4 ――同上、43-44頁。

☆5 ――『余白に書くⅡ』328頁。

☆6 ――『余白に書くⅠ』46頁。

☆7 ――『余白に書くⅡ』35頁。

☆8 ――同上、348頁。

☆9 ――同上、107頁。

☆10 ――同上、59頁。

☆11 ――『瀧口修造の詩的実験1927～1937』思潮社、1971年（各テクストからの引用箇所は煩瑣になるので省略する）。

☆12 ――『現代詩手帖』1974年10月臨時増刊「瀧口修造」、思潮社、322頁。

☆13 ――『余白に書くⅡ』289頁。

☆14 ――同上、324頁。

（あさぶき　りょうじ・慶應義塾大学法学部教授／
フランス近・現代詩、シュルレアリスム）