

Title	瀧口修造における「断片」/「箱」/「本」について：晩年の制作を中心に
Sub Title	
Author	朝木, 由香(Asaki, Yuka)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2006
Jtitle	Booklet Vol.14, (2006.) ,p.52- 65
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000014-04211371

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.

瀧口修造における「断片」「箱」「本」について

晩年の制作を中心に

朝木 由香

詩人、美術批評家、また特異な造形家として知られる瀧口修造（1903-79）の書斎には、夥しいまでの品々が私蔵されていたことが残された写真によって伝えられている。壁や棚に飾られた絵や版画、床に平積みされた書籍や画集、机の上の原稿用紙に挟まれたメモの切れ端、所狭しと並べられた石ころ、ビー玉、マッチ箱、さらには彼のもとに贈られてきた絵手紙や手づくりのオブジェ。「私の部屋にあるものは蒐集品ではない」¹というように、これらは「持たざるもの」の「物憑き」²のもとに流れ着いた漂流物である。

周知のように1958年のヨーロッパ旅行を境に、自ら作家としての人生を歩むことになる瀧口は、次第にジャーナリズム的な執筆活動から遠ざかり、デカルコマニーなどの造形作品や、プライベートな性質の執筆に情熱を傾けるようになった。敬愛するマルセル・デュシャン（1887-1968）から「ローズ・セラヴィ」の名を譲り受け、1963年ごろから構想した架空の「オブジェの店」はこの書斎に原型があったと考えられる。

今日、慶應義塾大学アート・センター、瀧口修造アーカイヴが所蔵する資料の大半は、かつてこの書斎に私蔵されていた品々である。細々とした資料体は、断片の集積と言うほかなく、これらの分類作業は容易なことではない。だが、「そのごっちゃなものがどんな次元で結合し、交錯しているかは私だけが知っている」³のであるとするならば、メモの切れ端、石ころやタバコの箱に至る資料体には、瀧口という作家の創造世界を紡ぐ連想の糸が見出されるに違いない。タバコを吸ったその手が、ふとしたことから空き箱でオブジェをこしらえ、近しい人に言葉を添えて贈る。その生成の跡を手繰ることがアーカイヴ作業の出発となるであろう。

本稿では、最晩年の制作のうち、《検眼圖》（1977年、慶應義塾大学アート・センター蔵）から《シガー・ボックス》（制作年不明、個人蔵）に至る一連のデュシャンへのオマージュ作品をとりあげる。この時期、瀧口の終生の課題であった「オブジェ」が具体的な作品に展開したことは既に指摘されている

が⁴本稿では、制作に付随したさまざまな資料群、すなわち過剰な痕跡とも言うべき断片の集積に着目することで、作品の制作過程を浮き彫りにしたい。そのことは晩年の瀧口の制作が必ずしも完成を終点としない方向に向ったことを明らかにするだろう。具体的には、手稿資料に記されている「箱」の構想をもとに、それがいかなる生成をみせたかについて考察したい。

1. 手稿メモの「断片」/「箱」/「本」

瀧口の晩年の制作活動を知る手がかりを、まずは一枚の自筆の手稿資料に確認したい。(図1)はピンクのA4サイズのプラスチック製ファイルの中に、大きさ、内容も雑多な手稿に入り交じって保存されていたメモ書きである。スペルのミスや書き直しの跡があるこのメモからは、大まかに3つの構想が認められる。やや煩雑な手書きの文字を判読する都合上、ここでは上から順に番号をふることにする。

「(Boxes) 1958 旅日記1、2、3、4、5?」/「コラーージュの代りに」/
「手帖ノ断片モ / Itin raire」
「Box diminuer ? I、 ...」
「Throug[h] th[e] Large Glass」/「Narahara s photos」/「先ヅ断片ヲ
[削除の跡]箱にツメル」(下線、囲みは瀧口。[]は引用者)

以上、3つの箇条書きには「Box」「箱」あるいは「断片」という文字が共通していることが確認できる。また、このメモが記された時期が晩年であることが、⁵の写真家、奈良原一高の写真とデュシャンの作品《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》、通称《大ガラス》の文字から推測される。「...それよりもフィラデルフィア美術館で奈良原一高氏に特写して貰った素晴らしい「大ガラス」のカラー・フィルムの連作で、一種の「絵本」のようなものをつくる計画もいまだ宙吊りのまま、奈良原氏にも申しわけがなく、このままおさらばするわけにはゆかない。たしかに私の旅はまだ終わっていないらしいのである」⁵。1977年8月に発表されたこの原稿は、最晩年にさしかかった瀧口が自らの制作について語る興味深いものであるが、この時期、《大ガラス》の写真を用いた「絵本」づくりが思うように進まずにいたことが理解できる。また、奈良原は、1973年秋、瀧口から「詩のようなかたちで生涯最後のデュシャン論を書きたいという構想」があるので、「それに見合うような写真を」撮ってほしいという依頼を受け、撮影したフィルムはニューヨークから送ったが、4年後、西落合に瀧口を訪ねた時、「まだ書き上げられないで済まない」と言われたと述懐している⁶。記述がない以上、正確な日時を確定することは困難だが、このメモは74年から77年あたりに書かれたと推測される。

さらにメモには「先ヅ断片ヲ箱にツメル」とある。この「箱」と「断片」についても、奈良原が瀧口の書斎には「木製のシガー・ボックスが一つ置いてあって、その中には本のために書きためたデュシャンについての断片的な言葉が大事そうにしまわれていました」と記憶していることが注目さ

れる。つまり、瀧口が「絵本」を制作するにあたり、写真や言葉の断片を「箱」にためていたことが窺える。言うまでもなくこの「箱」はデュシャンへの最後のオマージュとなった《シガー・ボックス》(図2)であるが、一方、肝心の「絵本」の計画はどうなったのか。ことのほか作業が進まない様子から、奈良原がフィルムをプリントして渡したが、それから間もない79年の夏、瀧口が逝去することで、未完の構想のままに終わったのである。

さて、「箱」、「断片」という文字はメモの「(Boxes) 1958 旅日記¹、2、3、4、5？」からも確認される。これは文字通り1958年のヨーロッパ旅行に関連する「箱」であろうと想像される。「手帖ノ断片モ」とは、瀧口が旅の道中、日々の出来事や、予定表、訪問先の住所などを書き留めた9冊の「手帖」のことであろう。その他にも行く先々で撮った写真のネガ、ポジ・フィルム、集めた切符やタバコの箱、カフェの領収書、美術館の半券などが夥しい「断片」として現在、アーカイヴに所蔵されている⁷。瀧口に、58年の旅を辿りなおす意図があったと推測されるが、現段階で「(Boxes) 1958」に相当する資料はこのメモ以外には確認されていないことから、どうやらこの「箱」も先の「本」と同様、実現したとは考えにくい。この「箱」が「旅日記」のような「本」の体裁をとるものだったかは想像の域を出ないが、いずれにせよ、58年の旅の「手帖」を始めとするさまざまな「断片」を、「コラージュの代わり」に貼らずに「箱」に入れるという構想があったことは指摘できるだろう。

最後の「Box diminuer ? I、 ...」という「箱」は最も奇妙に思われる。これについては、同じファイルに入っている1枚の自筆手稿のメモが手がかりになるだろう。「減らし箱 減らず箱」「減らず/(連)ひるまず/負けず.../減らずくち口 = 遠慮なく出放題を言うこと/(負け惜しみの言葉)」、さらにフランス語に置き換えた「Bo te diminuer / con ue en 1974 ... / Soustraire?」という記述から判断するならば、「Box diminuer」(直訳すると「減らし(す)箱」の意)とは、日本語の「減らず口」の言葉あそびからつくった「箱」であるらしい(メモには1974年の着想とある)。したがって、これは純粋に造形的な「箱」ではなく、言語のオブジェとして着想された「箱」なのである。その言葉のオブジェ「減らし箱」の一端を、次のような詩句に見つけることもできる。「本のなかに本は無く/本のそとに本は無い/[...]/結局、紙を折り、書かず、綴じず.....箱に投ず/わが『減らし箱』とも異なるもの」これは、加納光於(1933-)との共作『《稲妻捕り》Elements』(1978年)に収められた詩「《稲妻捕り》とともに」からの引用である⁸。この詩は、加納の版画の制作過程に呼応して執筆されたが、注目されるのは、その自筆手稿を活字化せず写真で再現して発表したことである⁹。加筆と削除の痕跡も生々しい言葉の「断片」が、順不同のまま「箱」に投じられたかのような様相を呈したこの「本」には、制作過程の資料「断片」が亀裂のごとく顕れている。今、この特異な詩画集について論

じる余裕はないが、再び先のメモ、の「Box diminuer」に戻るならば、この「減らし箱」は、さしあたって晩年の「本」の構想に深く結びついてつくられた、言葉と造形によるオブジェの「箱」であると考えられることは可能であろう。

以上、手稿のメモを手がかりに、瀧口の晩年の制作にみられた「箱」/「断片」の構想、さらにその背後に浮上する「本」の青写真について、周辺資料から考察した。ここからは、作品を創作する上での資料、つまり制作過程にあるメモや素材となる写真、手帖などの「断片」を「箱」に入れるという瀧口の企図が読み取れた。ところで、これらの構想のうち、少なくとも《大ガラス》についての「絵本」が実現に至らなかった事実は重要である。結果として《シガー・ボックス》という「箱」が制作年も不明なまま、資料の「断片」タバコの箱、紙片に記したメモや、《大ガラス》の複製写真などを集積したまま残されたことは、次のような問題を提示するであろう。すなわち、制作過程の資料から完成への道筋を辿ることが果たして可能であろうかと。なぜなら、これらは実現しなかった「絵本」についての手がかりを与えてくれはするが、その手を混迷に導くほどに多種多様であるからだ。仮に、瀧口の晩年の制作が、作品の完成/未完成の線引きを曖昧化し、むしろ制作過程に力点を置く方向に向ったとするならば、作品と資料はいかなる関係を結ぶことになったのか。《シガー・ボックス》がデュシャンへの最後のオマージュとなったことは既に定説になっているが、この時期、すなわち《大ガラス》についての「絵本」の計画を抱えていた1977年前後、実際に制作されたデュシャン関連の作品をとりあげ、「箱」/「断片」/「本」の構想に照らして検証してみることにしよう。

2. 《検眼圖》と《検眼圖傍白》

晩年の瀧口の制作のなかで、デュシャンへのオマージュ作品はひときわ重要な位置を占める。というのも、一連の制作を通して、瀧口の終生の課題であるオブジェが追求されたからである。オブジェへの関心は夙に戦前に遡るが、58年の旅でダリをカダケスの家に訪ねた折、偶然にもそこに居合わせていたデュシャンに会ったことはその後の制作に大きな影響を与えることとなった。旅の翌年、瀧口はデュシャン論を所収した自著『幻想画家論』を贈り¹⁰、一方、デュシャンからは『塩の商人』が贈られた。したがって、先述した「オブジェの店」の構想はこうした行き交いの中から生まれたと言えよう。「私がデュシャンに惹かれる最大の理由のひとつは、彼が言語を一種のオブジェ化したことである。というよりも、それがオブジェをも暗に言語と化していることと関連しているからである。」¹¹このデュシャンへの追悼文で明言されたオブジェと言語の問題は『マルセル・デュシャン語録』(1968年)を契機に、より深化することとなり、晩年にかけての瀧口の制作は、「言語のオブジェ化」と「オブジェの言語化」の両方を追求する方向に向った。今、その流れを1977年以降、具体的には《検眼圖》

《検眼圖傍白》、《岡崎和郎宛 リバティ・パスポート》の3作に追うことは可能であろう。言うまでもなく、これらは先に確認した「箱」/「本」/「断片」という構想に根差した作品であるに違いないからだ。

《検眼圖》(1977年)(図3)は、瀧口が彫刻家、岡崎和郎(1930-)の技術的な協力を得て制作したマルチプルのオブジェである。その着想は『マルセル・デュシャン語録』制作の頃に遡り、1974年頃に着手されたが、制作上のさまざまな障害から実現したのは1977年のことで、その年明けから始まるポンピドゥー・センターでのデュシャン回顧展に出品された。《大ガラス》の一部に「由来」し、立体化する構想のもと制作されたこのオブジェは、アクリル板と金属棒などの個々のパーツを解体すると特製の木箱に収納することが可能である。一方、この造形的なオブジェと照応して制作されたのが《検眼圖傍白》(制作年不明、慶應義塾大学アート・センター蔵)(図4)ではないだろうか。これは《検眼圖》についての自筆手稿を綴じた、彼自ら「私製草子」と呼ぶ手づくりの本であり、岡崎のいみじくも言い得た表現によれば「言葉からつくったオブジェ」である¹²。つまり、デュシャンの《大ガラス》へのオマージュとして《検眼圖》のオブジェを制作した瀧口は、今度は言葉によってオブジェをつくる作業に着手したのだと言えよう。

そこで、《検眼圖傍白》の制作について、当時(1977年)瀧口自身が次のように述べていることは注目される。「……つい先頃、岡崎和郎氏と協力して作った「検眼圖」と名づけたマルチプルについて、「検眼圖傍白」と題して、同じような手製草子のために折りにふれてノートしているが、つぎつぎに問題がでてきて、いっかな終止符が打てそうにない(傍点は引用者)¹³。これによれば、《検眼圖傍白》の制作が思いのほか進まず難儀していることが窺える。「同じような手製草子」とは、1973年、フィラデルフィア美術館のデュシャン展へ行った際の旅の手稿メモを、ゼロックスを用いて制作した手づくりの冊子《扉に鳥影》のことである。恐らく、これを機に晩年、デュシャンへのオマージュ制作により力を入れていった瀧口は、先の手稿のメモで確認した「絵本」を含め、複数の「本」づくりを構想していたと想像される。

試行錯誤の末に出来た《検眼圖傍白》を開いてみよう。光沢のある黒い表紙に手書きのラベルを貼り、内側に折りたたんだ紙を背から紐で綴じた冊子はいかにも完成された体裁であるが、しかしながら中はそれとは裏腹に、まるで制作の裏話を呟いているかのような印象を与えている。そもそも「傍白」とは、「舞台上、相手には聞こえないことにして語られる脇台詞」の意であるが、この手稿本は生前、公にされることもなく岡崎さえその存在を知らなかったという。

様式的には素材、形状の異なるさまざまな手稿の「断片」をコラーージュのように白い台紙に貼って綴じている。1から8までのページ番号が打たれた芥子色の手稿原稿¹⁴(図5) 続く5枚の小さな用紙には、ポンピドゥ

ー・センターでのデュシャン回顧展カタログや単語 pendule について調べた辞書からの引用（図6）、そして最後にデュシャンの《片眼を近づけて約一時間（ガラスの背後から）みつめるために》（1918年）の写真葉書が貼られている。また内容も、全体として筆跡が不統一なことや執筆日時がどこにも記されていないこと、あきらかに構想段階にあるメモも混在していることから、この手稿本が完成作品であることを積極的に示す傍証資料は乏しいと言わざるを得ない。

近代以降、作品における未完の問題が美術、音楽、文学それぞれの領域に新たな視座を拓いたことについて今、ここで述べる余裕はないが、とりわけ草稿研究では、複数回にわたって執筆された異稿を、「最終稿を到達点とする目的論的遠近法とは別様に読み解く」¹⁶ ことを問題としている。こうした生成論的アプローチは、《検眼圖傍白》のように時系列上の追跡が不可能な資料の解明に有効であると思われる。それは、「言葉の意味を確定するのではなく、むしろ言葉の作用」を問うことであり、したがって、主題は、「生成過程とはなにか、ではなく生成過程について語ること」へ向かうことになるだろう。

その意味で注目されるのが、《検眼圖傍白》に残る推敲の操作の跡である。ここには「折りにふれてノートしているが、つぎつぎに問題がでてきて、いっかな終止符が打てそうにない」、すなわち瀧口が、今、まさに書くという行為にあって言葉と格闘している過程をそのまま窺わせる。例えば、冒頭8枚の手稿原稿には、まず青インクによる執筆段階で加筆と削除の手が入り、さらに鉛筆での操作が重ねられている。一方、5枚のメモの「断片」は、あきらかに先の8枚よりも以前の準備段階の記述とみなされるが、×印で文字を削除したり、加筆を施したままの状態が貼られている。しかも、こうして複数回、重ねられた推敲の操作が、最終的な改変として見做されるべきかさ定かでない。なぜなら、文中にしばしば挿入されている表現「なおよく調べてみること……」「コレヲ調べルコト」「なお検証すること」によって文の流れがその都度、中断されることで、完結は先送りされるからである。

さらに、この他にも推敲の跡が残されていることも付け加えておこう。「TEMOINS Oculistes」と表紙に記されたレポート用紙の中には、執筆時期が不明な、異種混合の手稿メモが30枚以上、バラけた「断片」となって挟まれている。これらは自らの《検眼圖》の構想図や《検眼圖》の箱に添付したカードの見本、あるいは1973年のフィラデルフィア美術館のデュシャン展カタログ、デュシャンの《グリーン・ボックス》、ブルトンのデュシャン論 Phare de La Marie からの引用も含む、多種多様な構想段階の資料である。しかし、完成地点が見えない《検眼圖傍白》に対して、果たしてどのメモが利用されたかといった因果関係や、執筆過程を時系列的に追うことは、ほとんど不可能である。確かに、この過剰な痕跡には、未知なる展開が胚胎している可能性も窺えよう。とはいえ、仮にこれらの推敲の

跡から、いわゆる完成を目的とした制作過程とは「別様の読み取り」を試みるならば、それは瀧口が残した膨大なデュシャン資料全体の中で照らし合わせるという難儀な作業になるに違いない。瀧口自身の手稿はもとより、デュシャンについての新聞・雑誌記事の切り抜き、カタログ、書籍、あるいはその引用、作品写真にとどまらず、意図も執筆時期も不明な資料にまで視野を広げなくてはならないだろう。

そもそも、こうした完成なき資料体の問題は、アーカイヴ資料それ自体が内包する特性に照らしてみる必要がある。資料とは、一般に完成作品に対する準備段階や素材としてみなされるが、アーカイヴ資料の生成においては、そうした完成を終点とする単線的な図式は必ずしも成り立たないからである。

瀧口の書斎を思い起こしてみよう。制作と生活が交錯するこの部屋には、あらゆる断片が集積されていた。ミロやデュシャンの作品が飾られる一方で、タバコの箱やワインのアルミ栓、使用した切符や拾った石までが、なかばゴミとして廃棄されるべきモノでありながらオブジェの胚子として棲息していたのであった。実際に、1960年に制作された《手づくり本》の一冊には、チョコレートの包装紙やワインのアルミ栓がコラージュとして貼り付けられている。また、「エコー」のタバコの箱のひとつには、ジャスパー・ジョーンズ(1930-)が1966年来日した折に記した、住所と署名がある。瀧口はこれをオリジナルとしてマルティブルのオブジェをつくる構想を抱いていたことが、試作品と手稿メモから推測される¹⁷。その他、詩句が記されたコースター、《シガー・ボックス》の中にある「ジタン」のタバコの箱紙に記されたメモなど枚挙に遑がない。このように、生活用品としてのモノが、常にオブジェへ生成する可能性に置かれていることを考慮するならば、両者の間に資料/作品の明確な線引きを見出すことにどれほどの意味があるだろうか。

アーカイヴにおいては個々の資料の「結節点ではなく、ネットワークそのものが構造に対応する以上、アーカイヴ資料と作品は同質であるとみなしてかまわない」¹⁸とする前田富士男の主張に従えば、瀧口の資料体について、個々の資料の意味を記述することよりも、資料相互の作用に目が向けられることになる。振り返って、《検眼図傍白》について言うならば、それは、完成をあえて先送りにするゆえに、彼の言葉によれば完成/未完成の「振り子/pendule」の中に「宙ぶり」状態に置かれることになるだろう。このことは、作品なき制作過程にこそ瀧口資料の本質が宿ることを示唆しているのだ。

以上の検証から、《検眼図傍白》は綴じられてはいるものの、ひとたび表紙を開けば、そこに貼りこまれた手稿の「断片」と、数々の推敲の痕跡によって「いっかな終止符が打てそうにない」制作過程の只中にあることが確認できた。結果として、「傍白」の語りは、《検眼図》の制作ドキュメントであるどころか、制作過程について語るという作業になったのだが、そ

れは言うまでもなく、自らのオブジェ観を言葉で書く行為、すなわち「言語のオブジェ化」という難解な作業であった。そうした逡巡の果てに生まれたのが「検眼図」という言葉のオブジェであったに違いない。事実、この絶妙な日本語訳に落ち着くまでの言葉の置き換えと選択の経緯は、この本の冒頭に縷々綴られているのだが、その手稿にさらなる手が加えられることで本の完結は先送りされることになってしまうのである……。この永遠に閉じることのない言葉の生成を再び、先述した晩年の手稿メモに照らしてみるならば、「本」の構想が、「断片」/「未完」と表裏一体の関係にあることを示している。

3.《岡崎和郎宛 リパティ・パスポート》

では、「箱」の構想についてはどうか。最後に、岡崎和郎宛に贈った《リパティ・パスポート》を取り上げてみよう(図7)¹⁹。《検眼圖》を共同制作した岡崎は、1977年夏、マルチプルで制作したうちの何点かを携えて、フィラデルフィア美術館に売り込みに行くことになった。このデュシャン巡礼とも言える旅に際し、瀧口は「ローズ・セラヴィ」のスタンプを押した手づくりのパスポートを手渡したのだ。《リパティ・パスポート》が瀧口の制作のなかで特権的なオブジェであることは、既に充分論じられていることから²⁰、ここではこのオブジェが晩年の「箱」の構想といかに接続してゆくのかについて述べたい。

そもそも、「箱」は瀧口にとって最も馴染みの深い形態であった。彼の書齋には「ジタン」や「エコー」のタバコの箱、マッチ箱がオブジェとして残された。箱はまた、何かを入れることでオブジェとなった。海外から送られた手紙の切手を集めて入れた葉巻ケース、カダケスの海岸で拾った石をつめた化粧箱、彩り豊かな鉱石の標本箱……。もっとも、ここで問題とされるべき「箱」は、制作のために書きとめた構想メモ、蒐集した資料「断片」を入れる「箱」のことである。ただちに想起されるのが《シガー・ボックス》であろう。既に触れたように、瀧口が晩年、デュシャンの《大ガラス》についての「絵本」を制作するにあたって資料の「断片」を入れたこの「箱」は、その構想が未完に終わったことで今なお、制作中のままに開かれている。また、この「箱」はデュシャン自身の未完に終わった《大ガラス》の制作資料をためた《グリーン・ボックス》(1934年)を髣髴させているのだが、中には《グリーン・ボックス》からの引用メモも含まれていることで、二つの箱はまるで入れ子の箱のような照応関係に置かれる。つまり、ここには、作品なき資料相互が「箱」/「本」/「断片」/「未完」の関係性によって結ばれていると理解されるのだ。

ところで、篠原資明が、デュシャンの《グリーン・ボックス》は、作品《大ガラス》に対して「外部」に位置づけられながら、にもかかわらず「作品と抜き差しならぬ関係」にあるとし、両者の関係を「交通」という切り口で論じていることは示唆に富んでいる²¹。考察したように、《検眼

図》と《検眼図傍白》の関係にみられる、作品と制作過程の資料との間に生成する相互作用と同様の関係が成り立つからである。氏はこの場合、「作品制作以前に、あるいは制作と並行して作られる、メモやスケッチなどの方向」を作品に対する「外部」として位置づける。さらにこの他に、「作品と同時に現前する感性的な方向」と、「作品から生成する解釈、物語という方向」という二つの「外部」があると説明する。

今、ここで取り上げる《リバティ・パスポート》は、後者の「解釈、物語」の方向に位置づけられるのではないだろうか。なぜなら瀧口は、このオブジェの制作を通じて、「箱」と「扉」に共通する開/閉の構造それ自体を主題としていると推測されるからである。ここでは、「箱」の機能は単に容器として「断片」を収納するだけでなく、むしろ、内と外の関係、つまり作品に対する資料の動的な関係を生み出す装置として見做されるのではないだろうか。

さて、《リバティ・パスポート》に話を戻すならば、このオブジェ自身が「扉」の構造にもとづいて作られていることに気づかねばならない。「扉」とは、すなわちその開/閉する蝶番を介して、自ずと外/内の関係を生む動的な装置であるが、このパスポートの表紙には、まさにその「扉」が備えつけられているようだ。

そこでまず注目されるのが《リバティ・パスポート》の形状の特徴である。真ん中の見開きページは、ちょうど対置する二枚の「扉」が対置された格好になっていることから、真ん中を始点に、左右対称に読み進めることが可能につくりになっている(図8)。左には、ライターで紙片を扉の形に焼き切り、左下に鍵穴を施したページ、右には、デュシャンの通称《遺作》(1968年)を思わせる「扉」と覗き穴が焼き切られたページを配すことで、《パスポート》を手にした人は、左右対称に設えられた二枚の「扉」の穴を覗き込むようにして、ページを繰ってゆくことになるだろう。一方、ページの向う側から「扉」の穴を覗き返すようにして読み進めることもできる、可逆的な構造でもある。

さらに、この「扉」は言葉によって追認される。表紙を開けてすぐに「To dear-」で始まる岡崎宛の詩がタイプ打ちされているが、これは各行の頭文字を縦に読むと「KAZUO OKAZAKI」となるこのアクロスティック詩である²²。冒頭、「Knock ! knock !」(ノック!ノック!)という一行こそは、この詩の「扉」のイメージを開くにふさわしい。続く「O in open air」(5行目)のOが、ぽっかりと丸く開いた鍵穴を視覚的に表していることは、「O resembles」「Key hole too」(6、7行目)つまりOはtoo、すなわちtwoと同音異義で、ふたつの鍵穴に似ているという詩句によって明らかとなる。それは「扉」の開/閉それ自体がうみだす内と外、「Inside out !」(最終行)の世界に引き裂かれ、この詩のイメージは二対に開かれてゆく。さらに、パスポートの後半には、岡崎の自己同一性を証明する公式として二対構造が記されている。

「 A Self-identification Card:
-KAZUO OKAZAKI
OUZAK IKAZAKO-」

見てのとおり、これは岡崎の名前をアルファベット表記にし、配列を逆転させて上下に並置したものである。二つの配列関係に注目しよう。岡崎の名前は子音K、Zと母音A、I U、Oの組み合わせによってできているのだが、上下の共通するアルファベット同志を線で結んでみるならば KとK、OとO...というように 実にこの名前自体が二対の関係を生み出す構造にあることがわかるだろう。KAZUOとOUZAKは真ん中のZを中心に全ての文字が上下で禪^{たすき}がけに結ばれるし、また、OKAZAKIとIKAZAKOは両端のO、Iを禪がけにすれば、残りの文字は全て平行関係で結ばれることになる。こうして瀧口は岡崎の名前が「扉」の構造にあることを、この上なく単純に、ユーモアをもってパスポートに身分証明してみせたのだ。

以上、《リパティ・パスポート》それ自体が「扉」の構造によって二対関係を生む装置となっていることを検証した。こうした二対構造に対する瀧口の飽くなき関心は、ローズ・セラヴィという別名をもつデュシャンの本質をその二重のアイデンティティに認めていることと密接に関係している。たとえば『マルセル・デュシャン語録』に添えられたチェンジ・ピクチャーはデュシャンの《ウィルソン＝リンカーン・システム》に由来するもので、視点を左右に動かとデュシャンの横顔とRose S Lavyの署名が交互に浮かび上がる、いわゆるダブル・イメージの構造をもつ。この二対の鏡像が《大ガラス》の上下二枚のガラス、つまり花嫁と独身者という二対の構造に由来していることは言うまでもない。フィラデルフィア美術館に出立する岡崎に、瀧口は《パスポート》を手渡ししながら、《大ガラス》の上下の継ぎ目をよく見てくるように指示したエピソードが物語るように、こうした二対についての問いは、《シガー・ボックス》の中に残された「断片」にも散見されるのだ²³。したがってパスポートが自己のダブル・イメージの証明書となり得るためには、「扉」であることは必然であったと言える。

《パスポート》の「扉」には、「ドアは開いているか閉まっているかのどちらしかない」という諺をこよなく愛したデュシャンの透徹な眼差しが映る。一方、《パスポート》の新たな受け手は、この「扉」の効果に、当然、ローズ・セラヴィ/デュシャンの「扉」《フレッシュ・ウイドウ》を、さらに、それに由来して岡崎が制作した「扉」《窓》²⁴を、あるいは、瀧口による「扉」《岡崎和郎宛 リパティ・パスポート》を重ねて見ることになるだろう。畢竟、《パスポート》はこうした複数の「扉」の連結によって、作品の外の世界を呼び込むのではないだろうか。これは先に引用した篠原に従えば、作品の「外部」、すなわち「作品から生成する物語、解釈」として理解されるだろう。重要なのはここでも、作品と「外部」の間に相互関係が結ばれることである。なぜなら、作品は、自らについての「解釈や物語」

を「外部」に増殖させつつ、それを作品の内部に呼び込みながら作品にまつわる解釈や物語の生成を育むからである。《パスポート》は「扉」を通じて、瀧口/ローズ・セラヴィ/岡崎の関係を連結させながら、我々のもとに届けられ開/閉されることになる。

最後に、手稿のメモに戻り、そこに記されている「箱」/「断片」/「本」の構想に、《リパティ・パスポート》を重ねてみよう。この時、「扉」はいかにして「箱」と接続するのだろうか。言うまでもなく、「扉」はその開/閉の機能によって「本」の表紙、「箱」の蓋となることから、「箱」/「本」/「扉」の関係が確認される。このことは、逆に言えば、「扉」という両義的な反転の力学を備えることで、「箱」も「本」も、それ自体、二対関係を生む動的な装置と化すことを意味するだろう。

4. 結び

本稿では、瀧口の晩年の制作において、とりわけ重要な位置を占める一連のデュシャン関連の作品を、同時期に記したと推測される手稿のメモを端緒に考察した。作品と資料相互の関係性から制作を見直すこの試みは、個々の作品を通してからでは窺い知れない、制作過程の水脈を浮き彫りにし、膨大に残された資料体にいくばくかの光をあてることになった。

検証したメモに記された「断片」/「本」/「箱」の文字は、晩年、構想された《大ガラス》についての「絵本」づくりと結びつくものであったが、なおかつ「断片」を「箱」に入れるという瀧口の制作姿勢をそこから読み取ることができた。その一方で、この計画は実現しなかったと想定することで、瀧口の晩年の制作が一層、明らかにされたのである。作品の完結をあえて先送りにする、完成/未完成の問題は、実際に出来上がったはずの作品《検眼圖傍白》においても検証されたが、《大ガラス》についての「絵本」の制作について言えば、たとえそれが、結果として彼の死をもって中断を余儀なくされたにせよ、資料の「断片」を入れた「箱」《シガー・ボックス》のみが書斎に残されたところに、作品なき制作過程に向かった瀧口の意図を読み取ることができる。

では、なぜ「断片」は「箱」に入れられねばならないのか。瀧口の書斎を再び振り返るならば、そこには無数の「箱」が残されていたことに気づくだろう。既に馴染みのあるタバコやマッチの箱、拾った石ころ、切手を入れた菓子箱だけではない。額縁に入ったミショーの水彩やブルトンのポートレート。よく見ると、やりかけのコラージュ、切りっぱなしの画用紙、言葉を書きとめた包装紙やコースター、紙片の数々までもが、何らかの理由によってクリップで留められ、ファイルにおさめられ、封筒に詰められ、手製の表紙で綴じられ、あるいは箱に投じられている……。書斎にはこうした小さな入れ子の「箱」が複雑に重ね合いながらマイクロコスモスを生成していたと想像される。「その連想が私独自のもので結ばれている記念品の貼りませである」と打ち明ける部屋の主は、そうした「断片」を「箱」に

図1 自筆手稿(メモ)、二つ折の紙に青インク、25.7cm × 18.1cm

図2 瀧口修造《シガー・ボックス》、制作年不明、葉巻の箱にメモ・写真など、3.6cm × 21.5cm × 16.5cm、個人蔵

図3 瀧口修造・岡崎和郎《検眼圖》、1977年、アクリル板にシルクスクリーン・金属・レンズ、24.9cm × 26.0cm × 26.0cm

図4 瀧口修造《検眼圖傍白》表紙、制作年不明、紙・青インク・紐、28.6cm × 19.4cm

図5 《検眼圖傍白》より

図6 《検眼圖傍白》より

図7 瀧口修造《岡崎和郎宛 リバティ・パスポート》表紙、1977年、紙・タイプ打ちしたラベル、15.0cm × 10.7cm

図8 《岡崎和郎宛 リバティ・パスポート》より

図2を除いて写真は全て慶應義塾大学アート・センター所蔵

入れては出し、繋ぎ合わせるオブジェの手づくりに明け暮れた。「時間と埃り」の記憶の堆積の中で、膨大な集積として残された「断片」の数々は、「箱」という装置を通すことで「ある内的要請だけによって流通」する可能性を潜めている。

言うなれば、書斎そのものがひとつのオブジェの「箱」として残されたのではないか。そして書斎の「扉」はオブジェの流通を誘うがごとく絶えず開かれているのである。

「それらはオブジェであり、言葉でもある。永遠に綴じられず、丁づけされない本。壁よ、ひらけ！」²⁵

註

- 1 瀧口修造「白紙の周辺」、『みづゑ』美術出版社、1963年3月、69頁。『コレクション瀧口修造』4巻、みすず書房、1993年、137頁。
- 2 瀧口修造「物々控」、『美術手帖』美術出版社、1965年4月、増刊号、5頁。『コレクション瀧口修造』4巻、197頁。
- 3 1. 前掲書。
- 4 瀧口の造形作品を紹介した近年の展覧会として以下を参照。「瀧口修造の造形的実験」展、富山県立近代美術館、2001年7月19日 - 9月24日、渋谷区立松濤美術館、2001年12月4日 - 2002年1月27日。「瀧口修造：夢の漂流物」展、世田谷美術館、2005年2月5日 - 4月10日、富山県立近代美術館、5月28日 - 7月3日。
- 5 瀧口修造「私製草子のための口上」、『ユリイカ』青土社、1977年8月、194頁。『コレクション瀧口修造』3巻、143頁。
- 6 瀧口が奈良原に依頼した《大ガラス》の写真と絵本の構想については、奈良原一高「“ガラスが割れたとき” 二人のローズ・セラヴィに……」、『デュシャン 大ガラスと瀧口修造 シガー・ボックス』みすず書房、1992年を参照。
- 7 瀧口の1958年の旅関連の資料は《瀧口修造1958 旅する眼差し》展（主催：慶應義塾大学アート・センター、会期：2005年12月5日 - 16日、会場：同大学日吉キャンパス来往舎ギャラリー）で紹介された。また同展カタログ『瀧口修造1958 - 旅する眼差し』を参照。
- 8 瀧口修造「《稲妻捕り》とともに」、『《稲妻捕り》Elements』書肆山田、1978年、50頁。
- 9 詩画集『《稲妻捕り》Elements』の制作に関しては、『コレクション瀧口修造』5巻、解題331-332頁参照。
- 10 瀧口修造『幻想画家論』（1959年、新潮社）に添えて送られたと考えられる書簡の下書（1959年11月1日付、英文・タイプ）は現在慶應義塾大学アート・センターに所蔵されている。
- 11 瀧口修造「マルセル・デュシャンの死/急速な鎮魂曲」、『美術手帖』1968年12月、115頁。『コレクション瀧口修造』3巻、103頁。
- 12 瀧口修造アーカイヴによる岡崎和郎への取材（2004年4月26日）。また《検眼圖傍白》については拙論「瀧口修造の《検眼圖傍白》 その「未完性」をめ

ぐる一考察』、『慶應義塾大学アート・センター年報11』2004年3月、6-12頁参照。

13 5. 前掲書。

14 この部分とメモの1枚に記された図は、「検眼圖傍白』、『コレクション瀧口修造』3巻、129-135頁に所収。

15 5枚のメモの詳細については9拙論、註を参照。

16 松澤和宏『生成論の研究 テクスト 草稿 エクリチュール』名古屋大学出版会、2003年、483頁。

17 「エコー」のタパコの箱と試作品は、富山県立近代美術館蔵、手稿のメモは慶應義塾大学アート・センター蔵。マルチプル化について、杉野秀樹「瀧口修造とマルチプル』、『マルチプル・ショー』展カタログ、町田市国際版画美術館、2005年、8-21頁参照。

18 前田富士男「アーカイヴと生成論 (Genetics) 「新しさ」と「似ていること」の解釈にむけて』、『ジエネティック・アーカイヴ・エンジン デジタルの森で踊る土方巽』慶應義塾大学アート・センター、BOOKLET6号、2000年、92頁。

19 表紙のラベルにはタイプで《LIBERTY PASSPORT/for/KAZUO OKAZAKI/issued by/Shuzo Takiguchi/July 1977 Tokyo》とある。拙論「瀧口修造の岡崎和郎宛《リパティ・パスポート》 「扉」をめぐる一考察』、『慶應義塾大学アート・センター年報12』2005年4月、14-22頁参照。

20 《リパティ・パスポート》の制作時期は60年代から最晩年79年までにわたる。大岡信宛の1963年に始まるとされ、武満徹、秋山邦晴、加納光於、飯島耕一などの親しい詩人、作家、舞踏家たちに贈られた。巖谷國士「リパティ・パスポート1、2」『封印された星 瀧口修造と日本のアーティストたち』平凡社、2004年、11-18頁、68-73頁を参照。

21 篠原資明「過剰の交通装置 デュシャン《大ガラス》を手がかりに』、『現代芸術の交通論』丸善、2005年、1-33頁。

22 「TO DEAR』、『コレクション瀧口修造』5巻、欧文76頁。

23 《シガー・ボックス》の手稿メモの写真は、6. 前掲書に所収。

24 岡崎和郎《窓》(1965年)は、デュシャンの《フレッシュ・ウィドウ》(1920/64年)と同一サイズの窓をつくり、それを凸凹の両面から型どりして制作した二対の作品である。

25 1. 前掲書。

(あさき ゆか・慶應義塾大学アート・センター訪問所員 / 瀧口修造アーカイヴ)