

## 線描の自由

——寺山修司「忘れた領分」、一九五〇年代のパウル・クレー、谷川俊太郎「愛 Paul Klee 2」

### 服部訓和

#### 一 はじめに

寺山修司最初の戯曲作品、詩劇「忘れた領分——ディッドル・ディッドル・ダム・ダム」（権の会編『権詩劇作品集』、一九五七、的場書房、以下「忘れた領分<sup>1)</sup>」）は、一九五六年五月二六日に、早稲田大学詩人会主催の第八回緑の詩祭にて上演された（グループ「ガラスの髭」、於早稲田大学大隈講堂）。生前の作品集等には採録されなかった作品なので、まずはその概要を辿ろう。

舞台は「ある戦争状態での荒地」、<sup>2)</sup>「日蝕の日の掘立小屋での出来事」が描かれる。登場人物は、戦場から逃れた花売娘アユとサックス吹きの男、小屋に迷い込む青年鳥山鳥夫、小屋の住人と思しい黒人である。アユとサックス吹きは腹をすかし、拳銃片手に小屋へ忍び込む。部屋では巨漢の黒人が軒をかいている。彼は眠ったまま「いくさ」をやり過ぎそうとしている。黒人はアユと会話を交わすが、名前を聞かれると耳を塞ぎ、「ディッドル・ディッドル・ダム・ダム」と唱えて眠ってしまう。

アユとサックス吹きは黒人をよそに愛と思い出を語るが、そこにトランクを抱えた鳥夫がやってくる。二人は食料を期待するが、鳥夫はトランクには「あれ」（＝「鳥」）が入っているだけだと言う。鳥夫はかつて政治運動に従事して入牢し、その際、当の指令を出した友人に恋人を奪われた経験がある。以後、鳥夫は眼に見えない「あれ」を信じることにしたのだった。アユは鳥夫に惹かれていくが、それを見たサックス吹きはアユを連れて部屋を出、鳥夫は残された拳銃を使って自殺する。黒人は「ディッドル・ディッドル・ダム・ダム」と唱えて眠ったふりをする。

激しくなった戦闘を逃れて戻ったアユたちは鳥夫のトランクをあけるが中身は空である。だがアユは「あれ」を信じ始めており、鳥の声が聞こえ、赤い鳥が見えると言って、そのすがたを追って部屋を飛び出してしまふ。サックス吹きもアユを追うが、やがて暗闇のなかで銃声が鳴る。黒人は起きない。

第八回緑の詩祭では、石原慎太郎の講演や谷川俊太郎の詩劇「白鳥の湖」（文学座アトリエ公演）の上演も行われた。「忘れた領分」を見た谷川は、その言葉をめぐる才能に驚き、長期入院

中だった寺山を訪ねたのだという。<sup>(2)</sup> 谷川は「忘れた領分」を『權詩劇作品集』に推薦し、退院後には放送劇の仕事を紹介することで寺山の領域横断的な営為が開かれていく。これは寺山伝説を象るに相応しい逸話だが、「忘れた領分」そのものについては、後述する大岡信の同時代評を除き、「台詞には既成の価値観を紊乱しようとする瑞々しい青年の息吹がいまも感じられる」と評される程度である。だが「忘れた領分」は、寺山作品史上の転換点をなす作品であるのみならず、複数の同時代的な問題系が交錯する、今日から見て興味深いテクストではないだろうか。

「忘れた領分」は「チエホフ祭」(『短歌研究』一九五四・一)をめぐる盗作騒ぎを受けた後の作品である。この時期の寺山は、盗作疑惑について一定の責任を認めつつも、写生的・自然主義的リアリズムの立場からの批判、さらには俳句から短歌への転用を「言葉のクロスワードパズル」<sup>(4)</sup>だとする批判に対して、抗弁の論理を組み立てようとしていた。たとえば「ロミイの代弁——短詩型へのエチュード」(『俳句研究』一九五五・二、以下「ロミイの代弁」)で寺山は、内面や写真に拘泥した短歌のモノローグを否定し、「新しいリアリズム」を確立すべきことを主張している。しかもその語り手「ロミイ」は、「ぼくの作者つまり寺山修司のなかに内在する第三の存在」とされ、「ぼくの作者の世界観とロマネスクが次元を超えて握手しあったところ」で生まれた存在として設定されている。「忘れた領分」前後の、非日常的な幻想劇の試みは、短歌の私性を否定する「ロマネスク」の実践の試みであり、その限りで、引用を駆使した「言葉の錬金術」<sup>(5)</sup>に向

かう、以後の寺山の営為への転換点に位置づけられるのである。

こうした課題はリアリズムをめぐると同時代的な課題とも重なっていた。「忘れた領分」が書かれた一九五六年は、スターリン批判によって社会主義リアリズムの影響力の喪失が決定的となった年であり、宮川淳が後に「危険な曲り角」<sup>(6)</sup>と評したアンフォルメル旋風が起こった年である。この時期の前衛芸術陣営は、シュルレアリスムに残存する「情緒的なヒューマニズム」と、抽象絵画の「反人間性」とを批判的に問い直し、それらを止揚して新しい現実を表現する必要を主張していた。<sup>(7)</sup> そうした問題意識は、次節で触れる、新しい詩劇や放送劇を実験していた当時の谷川たちの関心とも通底している。谷川は、詩劇によって「ひとつの新しい様式」をつくることの重要性を論じながら、「いわゆるクソリアリズムは常に詩劇の敵」だと批判する。「何かを描写することによって再現するのはなく、「存在せしめることによって表現する」のだと述べる谷川は、この時期、パウル・クレーに寄せた詩「愛 PaulKlee」(『詩学』一九五四・八)を詠み、前衛芸術の問題領域と重なり合う地点で詩作を行っていた。写实的リアリズムを乗り越え、同時代の現実を描く「新しいリアリズム」をいかに確立するかという問題は、一九五六年前後に広く共有された問題だったのである。

宮川によれば一九五六年は、「表現行為の自己目的化」が「表現主体の唯一のアンガジュマンたらざるをえない」という現代の「逆説」<sup>(10)</sup>が現出した「地殻変動」の年である。以下の本稿では、「忘れた領分」を読み解き、それを谷川たちの実践に接続していくことで、一九五六年前後における「地殻変動」の一端を描き出したい。

あらかじめ述べておけば、その試みは、戦後日本に特権的な画家と言ふべき、パウル・クレーの「線」によって結ばれるはずである。

## 二 「様式」と「リズム」——詩劇という問題

そもそも、寺山はなぜ詩劇を試み、そして谷川たちはなぜ無名の寺山の作品を積極的に評価したのか。前提として、詩劇という試みが孕んでいた同時代的な意味を把握しておこう<sup>11</sup>。

戦後の詩劇は、現代が社会に共有された基盤を喪失した時代だという認識を前提に、現代の新しい韻文形式を確立しようとした試みである。T・S・エリオットの詩劇の影響を受けた『荒地』派の加島祥造、木原孝一、マチネ・ポエティックの中村眞一郎等の戦中世代の詩人が試み、谷川たち『権』同人や『列島』の木島始等が続いた。また、同様の試みは演劇の側からも行われ、とくに帰朝後の福田恆存が『明暗』（一九五六）等で定型詩劇を試みて話題を呼んだ。これらの詩劇の試みは、テレビでの放送劇やラジオドラマの試みとも重なり合いつつ、六〇年代前半まで継続されている<sup>12</sup>。

詩劇をめぐる試みは多岐に渉るが、簡単に言えば、それは写実劇・近代劇としての新劇を乗り越え、劇場に観客を、言葉に芸術的な感動を取り戻そうとした試みだったとみなされる。たとえば中村眞一郎は、「詩劇とは、要するに、人間の声に、ぼくらの感動の凡ゆる領域を表現する力をとりもどさせよう、ということ」であり、「セリフを、日常会話の引きうつしから、もう一度、自由な芸術的素材たらしめようということだ<sup>13</sup>」と、その目的を説明している。そのた

めに、①詩に劇的要素を取り入れ、「詩」と「劇」の一致<sup>14</sup>を図ること、②ともすれば「個人的に内閉化してしまふ危険がある」詩に對話性を取り入れること、そして、③現代詩に、かつて和歌が持っていたような「様式」を確立することで、大衆との紐帯を取りもどすことが目指された。

こうした戦後における詩劇論議の出発点には、加藤周一が「抵抗の文学」（一九五一、岩波書店）で展開した、以下のような議論を想定することができる。加藤によれば、アラゴンやエリュアールの「抵抗詩」の世界は「ナチスの権力とフランスの人民との対立を軸としてあらゆるものがそのまわりに動いた抵抗の世界」、<sup>15</sup>「劇的世界」だった。しかるに、第二次大戦後の世界は「情勢の客観的な判断」がよりいっそう「困難」な「劇的世界」の様相を呈しており、「もはや世界が、自我の対象ではなく、自我が世界とともに非人称的な意識の対象」となっていると加藤は言う。そのような「劇的世界」の「新しい人間像」は「市民階級ではなく人民のなかに」、「人間と世界とのあるいは人間と人間を超えるものとの緊張関係のなかに」見出されるべきであり、それをよく成すのは、人間同士の心理的な葛藤を客観的に「観察」して捉える写実的な近代劇ではなく、現代の超越的なものと人間の対立が描かれる古典劇の表現方法を取り入れ、観客との連帯が可能な劇場演劇だ、ということになる。こうした加藤の議論を踏まえて言えば、詩劇の試みは、第二次大戦以前から進行していた芸術観ひいては人間観の変容、すなわち、近代的な合理主義的人間観から実存主義的な人間観への転換、心理を描く芸術から関係を描く芸術への転換に、大戦後の極東から応答し

ようとしたものと位置づけられるだろう。

しかしながら戦後日本の詩劇の試みは、日本近代に宿命的な困難を抱えてもいた。山本健吉は、日本に詩劇を定着させることの難しさを、「伝統的演劇から断絶した場所で発生した」日本の写実劇の問題と接続して論じている。現代日本の詩は古典がもっていた社会との交通、共有された「詩劇としての様式」や「反覆に堪えるリズム」を欠いており、そのため詩の言葉に、かつて「人生の断片としてでなく、人生の象徴」であったという意味での、象徴性を取りもどす必要があると山本は論じている。山本によれば、詩に必要なのは「詩劇や叙事詩を復活」させることではなく、「一般的な意味で、その存在すべき社会的な環境を詩に与えること、詩の伝達の機能を回復すること」<sup>(17)</sup>なのである。ちなみに言えば、これは純粹俳句の世界を、それ自身が「対話性」<sup>ダイアローグ</sup>を内包した象徴的世界として自立した世界だと論じた、山本の純粹俳句論の議論と重なる主張でもある<sup>(18)</sup>。そのことを踏まえれば、「ロミイの代弁」の頃の、短歌的な私性を批判して「ロマネスク」を追求しようとしていた寺山が詩劇に関心を持った所以をまずは読み取りやすい。現実世界との象徴的な紐帯を保ちながらも、作品自体を自立させ、そこに作者たる「私」以外の声を響かせることができれば、「チエホフ祭」に加えられた批判を乗り越えることができるはずだからである。

谷川らの詩劇や放送劇の試みは、韻文劇の方法や詩語にこだわらず、山本の言う意味での「詩の伝達の機能」を回復し、読者・観衆とのつながりを目指す方向に向かっていた。その前提にあるのは、マス状況において「個人と個人のコミュニケーションはますます乏

しいものとなり」、「ひとり人間のモノローグを、他の人間が自分の身に起こったことのようにきくため」の共通の「基盤が失われている」という認識である<sup>(19)</sup>。谷川は、自身がラジオドラマを書く理由について、「人間的な交わりをもちたい、そのための言葉を見たい」という「切実な要求」の結果だと述べている<sup>(20)</sup>。

谷川俊太郎「詩劇について」（『季節』一九五六・一〇）によれば、「日本の詩人の手になる今までの詩劇のつまらなさの大部分は」「言葉による意味の追求の過度」の結果である。「意味を掴ぶに急なあまりに、行為を掴ぶことが出来ずに観念の迷路に陥」り、「劇は動かなくな」る。必要なのは読者と切り結び、「様式」化された「新しい形」なのだと谷川は主張し、さらに次のように述べる。

詩人のもうひとつの必然性、それは読者との関係、いかえれば様式の問題です。我々詩人は、今までの詩型によっては、殆ど完全に読者からの孤立を余儀なくされています。我々詩人の真の社会性を回復するために、我々は新しい形を求めています。歌と共に詩劇はその最も希望をもてるもののひとつなので

す。

谷川にとつて重要なのは、「様式」を確立することで「読者との関係」を再構築し、「詩人の真の社会性を回復する」ことだった。その意味で谷川の詩劇は高められた詩語で書かれる必要はなく、「何かを描写することによって再現する」必要もないものだった<sup>(21)</sup>。

「リズムについての断片」（『短歌研究』一九五六・六）で谷川は、北川冬彦のような視覚性重視の詩を言葉遊びと批判し、詩に「肉体」と「リズム」を取り戻す必要を主張している。曰く、「リズム」

は「現代の最も必要な様式の一要素」であり、「詩劇の問題も、歌う詩の問題も、結局、詩人が自らの孤独から脱出しようとする努力に他ならない」。「様式」化された「リズム」には他者と結びつく契機があるのであって、「あらゆるリズム」は「ひとつの生きた力として照応しあう」。それゆえ、「西部劇の馬の蹄の音やシエクスピア、あらゆるものからリズムを学ぶことができる」と谷川は論じる。<sup>(22)</sup>

「世界の解釈が必要なのではなく、むしろ世界の存在が必要なのだ」<sup>(23)</sup>と述べる谷川にとって、詩劇あるいは「劇的」な詩の空間とは、詩人の「肉体」の「リズム」によって読者・観衆と共通の「様式」によって結ばれる、関係の結節点となる空間である。その意味で谷川にとつての詩劇は、人々との関係を結び直すための言葉、その「様式」と「リズム」を探りあてる行為遂行的な試みでもある。谷川たちが詩劇としての「忘れた領分」を評価したのは、その舞台上に結ばれる行為をこそ、そこに読んだからに他なるまい。

### 三 「形」と「行為」——「忘れた領分」を読む

「忘れた領分」の上演を目撃した大岡信は、寺山評「白描」（『短歌研究』一九五七・二）のなかで「忘れた領分」に触れている。そこで大岡は、「劇そのものはドラマとしての構成を欠いたものだったが、それを見たとき僕は、寺山君が形を持つとして苦しんでいるんじゃないかと思った」としたうえで、次のような評言を与えた。

無定形ないのちに形を与えるのが芸術であるなら、彼はこの劇

に登場する、他人にはみえない鳥と一緒に暮している奇妙な青年のなかに芸術家を見出そうと努力しているように思えた。確かに寺山君は形をもとうと努力している。同じテーマを俳句と短歌の両方で試みているのもそのためだろう。だが恐らくは形を一番必要とする彼の若さが、形を裏切る。作品集「われに五月を」が僕らにみせるのはそれだ。つたないと言えは啄木のつたなさに通じるような彼の歌、だがそれは無定形な若さを見事に造型した。僕はそれが好きだ。そしてそんな若さに疑問符をうつことのできる彼の理性と意志に真の正しい若さを見る。

ここで大岡は、「形」という語を用いつつ、寺山自身が見出そうとしている芸術家の創作行為が主題化されていると指摘している。さらにその創作行為は、「クソリアリズム」のそれではなく、「無定形」なものに「形を与える」ものだという芸術観に支えられているとされる。こうした評価は「忘れた領分」の本質をつかんでいると思われる。そこで、そうした芸術家の創作行為が「忘れた領分」にどのように描き出されているかを読み解いておくこととしたい。

「忘れた領分」は、わずかな合唱パートとト書きを除き、登場人物の台詞で構成される会話劇である。物語の場面は、①サククス吹き・アユと黒人との会話、②アユとサククス吹きの会話、③アユと青年の会話の順に進行していく。そこで登場する台詞は、「薔薇の好きなおまえのために僕は棺桶を薔薇で焚いてやったのさ」といった飾り立てられた言葉によるのだが、ここで確認しておくべきことは、「忘れた領分」の物語が、会話中の言語遊戯に従って展開していくことだろう。たとえば、以下のような場面がある。

アユとサックス吹きが小屋に入り込んだ際、目覚めない黒人を前にサックス吹きは、「こんだけの皮膚と体格の持主じゃどっかに袋づめの焼イノシシとかパンだとか——せめてピーナッツの一粒位。それともこいつめ、反芻して生きているのかな」と言う。「反芻」が分からなかったアユは「ハンスウって何？」と聞き、その意味を知って「思い出のようなものね」と応じる。さらにアユは、「じゃあたし（両乳房をさし）ここんとこへ私の花を買ってくれた外人部隊の人やらガラスの仔鹿、フライパンみたいな初窓の日の雲だの——それにあなたのこともちよっぴり。ためておいて、ゆっくり、生きることをやめてからハンスウしてもいいかしら」と述べ、その後二人は思い出話に花を咲かせていく。「忘れた領分」では、物語を語るために言葉が存在しているのではなく、言葉によって物語が生まれ、駆動していくのである。

こうした言語遊戯的な会話が意識的に主題化されているであろうことは、二人の思い出話の場面からも示唆される。サックス吹きが「キヤバレエ・マヤ」で吹いていたころの思い出を語る場面では次のような会話が交わされている。

**サックス吹き** その子は三つの誕生日にケーキを見てすてきだと言おうとした。言葉を知らないの口ごもって指さしたら女中が「やわらかいでしょ」といった。やわらかいと、覚えていたのだ。何でもすてきだということはやわらかいという意味だと思っていたので、その夏、海へ行ったとき、すてきな海を見て「やわらかい！」と叫んだ。

**アユ** その人「やわらかい」人だった？

ここでは、「やわらかい」という言葉が記号的に解体され、言葉に新たな意味が充填されている。つまり、「思い出」の「ハンスウ」によって物語が展開していくなかで、そうした言語の恣意的な特性が自己言及的に主題化されるのである。

同様のモチーフは黒人の言葉にも見て取ることができる。黒人はこの小屋で「いくさがなくなる」日である（「枝の日」）を待っていると言う。「おふくろが娘つこの頃から今日の次は明日で明日の次が（枝の日）だった」と言う黒人は、ひたすら寝転がって明後日を待っているが、「たった二日なのにどうしてもたどりつかねえ」と言う。ここでも、「明後日」という言葉は意図して記号化されている。黒人が唱える「ディッドル・ディッドル・ダム・ダム」という呪術的な響きを持つ言葉も、意味を欠いた言葉それ自体である。黒人は今日をやり過ぎごとに「白紙だけのカレンダーから一枚ジャリツとはぎとってそれを捨てる」が、かかる空白の前に今日を繰り返すイメージは、現実から逃れて思い出を「反芻」し、前に進むことができないう若者たちの心象と重なり合うものでもある。このように提出された空白に形を与えるのが、「他人にはみえない鳥と一緒に暮らしている奇妙な青年」鳥山鳥夫である。かつて「どんな国のどんな家で生れたやつも同じにくらせるという日」のためにという歌のために、「科学」的な革命運動に従事していた鳥夫は、同志であった友人と恋人に裏切られた後に、現実よりも「夢」の「鳥」の方を信じるようになった。もちろん、実際には「鳥」は存在しておらず、そこに存在しているのは「鳥」という空白の形、見えない鳥を入れた「トランク」だけである。だが、その「鳥」の

おかげで思い出の「反芻」など必要なく、「食わなくて」も良いのだと言う。

こうした空白を象る形のイメージは、もちろん記号としての言語のアナロジと言うべきだろうが、同様のイメージはアユと鳥夫の会話のなかでも反復されている。鳥夫は「トランクに耳をつけて）ほらはばたきぎきこえるでしょ」と「鳥」について語った後、「あ

あそう。部屋、あそうか」と呟いて、「小舎の中の一部を手で四角く覆う手ぶり」をする。そうして、部屋のなかに架空の部屋を描き、「アユさん、こは僕の部屋だから入るときにはノックして下さい」

と言う。鳥夫は、「トランクを少しあげて瓶とグラスを出し、」グラスに注ぎ入れる「草」をするが、そこには「むろんなにもない」。このような、存在しない空間に形を与えて部屋を生み出す構造は、「トランク」のなかの「鳥」を生み出す構造と重なり合う。

アユが鳥夫に惹かれていくのは、彼が描く形に惹かれたからでもある。鳥夫はアユに「君はそういえばおまえによく似ている」、「おまえがあたしというときは「あたしは」おまえにそっくりなんだ」と言う。ここでは、人称代名詞の指示対象がコンテクストによって変わりうるという言語の特性が会話に落とし込まれている。こうした例は他にも挙げられるが、要するに鳥夫は、現実からの逃避のなかで思い出を「ハンスウ」するサックス吹きたちとは異なり、「目に見えるものから何が得られるというんです」、「それらをやさしい、みにくいときめる価の意味は目に見えないもんですよ」と述べて、現実よりも「見えないもの」の方に価値を置くのである。

鳥夫の学生運動をめぐる過去は、同時代のもうひとつの「新しい

リアリズム」の問題系を呼び込んでいもいる。鳥夫はかつて「国家的ブルジョアジイを糾合するものを葬るに火をもって火を消せ」といったスローガンや、「科学は自然を反映」するというテーゼを信じていた。ここには、スターリン批判と社会主義リアリズムの失効という現実の出来事が想起される。そこに、砂川闘争に際して全学連の直接行動に一定の共感と「しつと」を示しつつも、「学生たちの感傷は社会的にどんな意義があるだろうか」と疑義を呈した寺山の思想の反映を読むことも可能であろう。その意味では、「忘れた領分」は端的に社会主義リアリズム批判である。

こうして見ると、なぜ谷川や大岡が「忘れた領分」を無視できなかったかが示唆されるのだが、大岡は鳥夫が語る芸術観それ自体よりも、「むしろ形を真切る」「彼の若さ」の方、それでも「形をもとうと」する行為性において寺山を評価していた。鳥夫は寺山の代弁者ではなく、「忘れた領分」がミメシスに対する幻想劇の優位を二項対立的に語っているわけでもない。その意味では、「忘れた領分」において鳥夫よりも重要なのは、鳥夫の自殺後に「あれ」を信じるに至り、「誤解でも見える人はしあわせだ」という言葉をあえて信じて、「あれがとんでるじゃないの。赤い羽根なのね。あれはね、——見えるでしょ。「見える」と言つて！」と叫ぶアユの方である。この舞台を見る者は、舞台上に描かれたアユの眼差し運動に導かれ、その行為性に巻き込まれることになる。実際、「鳥」は存在しないことは明確で、鳥夫は自殺し、アユと彼女を追ったサックス吹きもおそらくは銃弾に倒れる。だがそれゆえにこそ読者／観衆は舞台上の行為に参加することができる。重要なのは、鳥夫に

よって語られる意味内容ではなく、「あれ」を追い求める行為が描き出され、そこに読者／観衆が巻き込まれるということなのだ。

#### 四 クレーの「線」——一九五〇年代の抽象芸術

では、「忘れた領分」で主題化された、「無定形な」ものに「形を与える」芸術観は、当時どのような意味を持っていたのか。ここでは、「忘れた領分」の舞台設定を手掛かりに考えてみよう。

戦場からときどき流れ弾がとんで来て小屋の柵板に当る音がする。幕があくと暗い小屋の内部日附のない大きなカレンダー。蜘蛛の巣。巨漢の黒人が顔を新聞紙で覆っていねむりしている。鼾をサジストした弦楽器の音。

こうした脚本の指示に対し、上演時の舞台装置を担当した野中ユリは「好きだったパウエル・クレーが遠近法で描いた室内の絵を、白い角材で線を表して、遠近法の形状をそのまま立体化して舞台にあげてしま」い、「一か所に、赤い紐で蜘蛛の巣を作」ることで、その幻想的な空間を構成したと言う。ここで言及される「遠近法で描いた室内の絵」とは、パウハウス時代のクレーが透視画法を実験的に用いた「Raum der Häuser (家の空間)」(図1)<sup>26</sup>だろう。

「家の空間」は、パウハウスの「形態論」講義に向けて、クレーが透視画法を再検討した一連の作品のひとつである。西田秀穂によれば、視覚映像を平面に落とし込むための透視画法をクレーが再検討したのは、単に写実的な技術を訓練するためだけではなく、同様に透視画法を用いた作品に「住む人のいる室内透視図」(一九

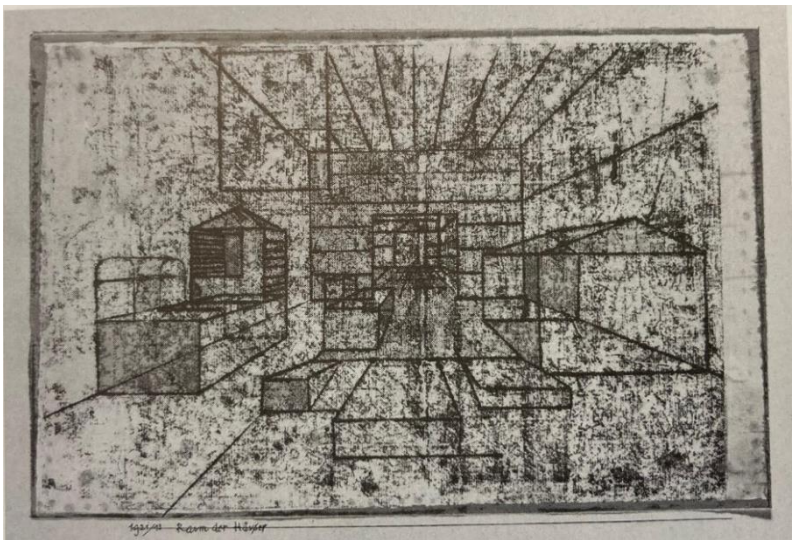


図1 パウル・クレー「Raum der Häuser」、1921/13、  
バイエルン州立近代絵画コレクション

二一／二四、パウエル・クレー財団／ベルン美術館蔵）等があるが、これら一連の透視画法の試みにおいてクレーは「視点の変化とその多



元的利用により透視画法が新しい、一種劇的空間を造り出すことを示した」のだとされる。画面に視点を含み込む透視図法を用い、意図的に複数の視点を組み込むことで、画面それ自体に劇的要素、運動性を持たせる試みである。

「家の空間」は比較的シンプルな一点透視図として描かれているが、画面の中心に設定された無限点に向けた線の運動性と、左右（黄）、上下（桃）、正面（緑）の面ごとに配置された色彩によって、見る者を画面に誘う構造を有している。さらに、部屋に見える空間に配置された立方体に眼を凝らすと、室内を内包しているはずの家が、さらに室内空間に配置されているようにも見えることに気づく。単なる室内空間の再現にも見える「家の空間」であるが、それを見る者はむしろ、旧来的なリアリズムにおける遠近法に則った眼差しをかき乱されて、自身の拠って立つ視点が安定的なものではないことを知るようになる。<sup>28)</sup>

ここで想起すべきは、「忘れた領分」の舞台Ⅱ小屋の内部にも別の立方体、「トランク」が置かれていたことである。「トランク」が記号としての言葉のアレゴリーとして読まれることには触れたが、「忘れた領分」の舞台そのものが、記号としての言葉のアレゴリーを形成しており、それが「家の空間」の構図と重なり合うのである。つまり、「あれ」を幻視する構造は舞台上にも可視化されていたと言え、「忘れた領分」の舞台を見る者は、「軒をサジストした弦楽器の音」のリズムと相まった舞台の構造のなかで、その眼差しの運動に巻き込まれることになる。

「忘れた領分」の舞台にクレールが召喚されたことは必ずしも偶然

ではない。なぜなら、クレールは戦後になって抽象芸術の展開とともに再評価された特権的な作家だったからである。戦後の前衛芸術全体の動向において、ピカソに続いて抽象芸術、わけても「ノン・フイギュラティブ」Ⅱ「非具象絵画」が主流となっていた。ミッセル・ラゴン『抽象芸術の冒険』（一九五七、紀伊國屋書店、吉川逸治・高階秀爾訳）によれば、戦後フランスでは「ゲルニカ」（一九三七）の作者としてのピカソがまずは特権的に評価された。その流れのなかで、共産党に入党したルイ・アラゴンらによって「新しいリアリズム」が提唱されたものの、一九四八年を境に共産党が社会主義リアリズムを旗印にするに及び、次第に抽象芸術が優勢となっていく。その背景にあったのは、映像テクノロジーの発展する現代社会に対する問題意識だとラゴンは言う。曰く、「かつての文字の代りに、いまや映像が世を支配して」おり、「ヒットラーとムッソリーニは、巧みな演出によって人心を捉えた」。そのような時代に「われわれはもう、画家が自然をも一度映像化すること」などでは満足せず、「画家が、新しい形を想像することを強要する」。むしろ「太陽を、鋸歯紋をめぐるした車輪で表わすあの原始人と相通するほど、力強い抽象能力を備え」、「新しい形を創りだして、それに意味を附与することができるほど、鋭い変形メタモルフォーゼの天分を持つ」芸術家こそが現代に相応しい。すなわち、芸術の本質は「既知の形態の世界を描き出す」ことから「捉え難いものを表現すること」へと移り、絵画の主題は対象の映像（の再現）から、「画家自身」の「想像力」へと移行していったのだ、ということになる。

こうした文脈においては、やはり自由な視点を設定して既成の人

間像を幾何学的に切り刻んだキュビスムのピカソが、偉大な先駆者として適格的に評価された。だが、一九五〇年代に入ると「ピカソの影響が弱まって、クレールとカンディンスキーが重要になつて」いく。「芸術の本質は、見えるものをそのまま再現するのではなく、見えるようにすることにある」と述べ、様式化するまで高められた線描を駆使したクレールらの、対象を離れて自律する非具象絵画こそが複雑化した現代を象るに相応しいと考えられていくのである。

こうした欧州の動向は、日本では「抽象・創造」に参加していた岡本太郎によって持ち込まれ、「夜の会」をはじめとした前衛芸術家グループ、とくにその若手メンバーに参照された。その結果、戦後美術では「苛酷な戦争体験や戦後の心理状況のなかでシュルレアリスムも復活したが、抽象美術とシュルレアリスムの区別が次第に明確でなくなり、時間の経過とともに抽象美術が優勢になつた。一九五一年にはサロン・ド・メエ・東京展、一九五二年の「抽象と幻想」展が開催され、抽象美術のなかでもとくに「具体的な物の形を全くどめないノン・フィギュラティブ」が台頭していく。「忘れた領分」上演の一九五六年には、「世界・今日の美術」展が開催されており、画面に対象のイメージを一切とどめないアンフォルメルの旋風を巻き起こす。そしてその衝撃が、六〇年代初頭にかけて抽象表現主義の大流行、そして反芸術への展開を用意することは戦後美術史に知られた事柄である。<sup>(32)</sup>

では、現実を直接的に象ることがない非具象絵画が、なぜ現代の現実を描くに相応しいとされたのか。この問いに関しては、抽象芸術の理解に大きな影響を与えた、ハーバード・リードの抽象芸術論

を参照しておくべきだろう。<sup>(33)</sup> リードの抽象芸術論は、「未開民族や古代エジプトの文化」に見られる抽象表現を「空間恐怖」に基づく「抽象衝動」という概念で説明した、ヴィルヘルム・ヴォリンガーの議論<sup>(34)</sup>を踏まえている。ヴォリンガーによれば、「未開民族」に見られる抽象的な表現は、あてどなく広がる空間に対する恐怖を克服するためのひとつの精神的な態度の表れである。さらにヴォリンガーは「抽象衝動」を、テオドル・リップスがその心理学的美学において提唱した「模倣衝動」<sup>(35)</sup>に対置した。「未開民族」（や東洋芸術）の抽象表現は、西洋的「感情移入」型の美学に対して劣位に置かれるのではなく、古今東西の芸術はこれら二つの対称的な美学、その根底にある「模倣衝動」と「抽象衝動」の相克・交換の過程として読み解かれる。かくして「未開民族」の「抽象衝動」は、人間に本来的に備わっている根源的な能力とみなされるに至る。

リードが行ったのは、「ヴォリンガーが未開人種の抽象衝動に関連づけて考えた「空間恐怖」に」、「ハイデッガー的アングスト——不安——を照応させ」ることだった。すなわち、現代の抽象表現は、本来性を喪失して「無の深淵に無防備で直面させられた」現代の人間が、「そこに自分の力を以て」「新しいリアリティを創造しようとする時に迫られる表出の方法」だということになる。<sup>(36)</sup> 旧来の写実的リアリズムが現実との蜜月関係に基づく美学だとすれば、その逆の状態、現実に対する空間的な恐怖に基づくのが抽象表現の美学である。このような枠組みのもと、抽象表現について考えることは、旧来的なユマニズムが崩壊した後の、基盤を喪失した現代社会とそこで生きる人間を考えることとなる。

そこで特権化されるのがクレーの「線」である。リードによれば「線」は「最初の芸術——穴居民族の芸術——」にすでに見られる。

だがその「線」は「輪郭を示す」だけではなく、「線自身の自律的な運動を獲得することによって、ものをありのままに写すという目的とはまったく関係のない遊びでページの上をおどることによって運動が表現される」ものとされる<sup>37</sup>。クレー自身も、「線描絵画」

のフォルムは「点が動いて線とな」り、「線が面を生み、面が動いて」形成するものであり、それ自身が「運動」する「エネルギー」を内包するのだと述べていた<sup>38</sup>。「線」は芸術家の内面に関わる主観的な表現だが、内面の単純な反映として存在しているわけではなく、外界の事物の形態を機械的になぞるものでもない。「一つの純粹な抽象」としての「線」は、それ自身が一定の「リズム」を持つつつ自然発生的に画面上に生成していくものであり、「内部と外部とはそこで出会って一つのリアリテを生み出す<sup>39</sup>」とされる。それは「眼に見える事物の相対性が明らかにされ」、事物が「多様性と複雑性の意味をおびてあらわれる」ようになった現代の複雑な諸関係を、「あくまで自己を失わずに」描き出すことができる<sup>40</sup>。

『抽象芸術論』（一九五六、昭森社）の編訳者である瀬木慎一<sup>41</sup>は、モンドリアンらの幾何学抽象は「人間存在の諸条件を、可能な限り最大限に純粹化すること」を指すものであり、「画面からいっさいの人間の外観を剝奪してしま」ったと批判している。瀬木によれば、幾何学抽象では、自然の一部に位置づけられる存在となった複雑な現代の「人間」を捉えきれない。現代の「人間」は、自然と相対して眼差す主体であった一九世紀的な人間とは異なる、「現実

の諸関係の総和」、「複雑な関係の集約」としての「人間」であり、そのような「新しい人間像」をかたちにするのが非具象芸術だと瀬木は論じている。こうした非具象芸術をめぐる当時の議論を踏まえれば、形態論的な追求によって客観的なフォルムが追求され、それと矛盾せずに「自己」が表出されるクレーの「線」に、現代を象るに相応しい「新しいリアリズム」の可能性が（とくに戦後の新しい世代から）期待されていたと考えられるだろう。

こうした抽象芸術の動向は、北國克衛周辺の「造型詩」にも影響を与えている。冒頭に触れた寺山「ロミイの代弁」でも、「YOU」クラブの詩人たちがアブストラクトからノン・フィギュラティブの造型詩美などということをととなえはじめ<sup>42</sup>たことが、短歌の私性を乗り越えるべき根拠のひとつとして挙げられていた。そのことを想起すれば、「忘れた領分」の舞台がクレーによって象られる必然性も、その幻想劇の試みの同時的な意味も理解されよう。「忘れた領分」における、目に見えないものの方に価値を置く鳥夫の眼差し、さらには実在しない「鳥」を希求するに至るアユの眼差しの運動は、クレーの「線」に重ね合わせるべき行為の軌跡を描いているのだ。そして、谷川や大岡がそれを評価しえたのは、そこに描かれた「自由」な「運動」をめぐる主題が彼ら自身のものだったからであろう。

## 五 新しい人間——大岡信「詩人の設計図」・谷川俊太郎「愛 Paul Klee 2」

谷川や大岡は、寺山よりも意識的に、線描の描く「自由」を主題

化していった。大岡の現代詩論「詩人の設計図——現代詩はなにをめぐすか」(『文学界』一九五八・二、以下「詩人の設計図」<sup>44</sup>)は、「詩を読むひとのうちに、かれ自身の自由を起動させ、自覚させること」を「詩の最高の目的」であると論じている。大岡によれば、その「自由」は「言葉によって」こそ可能となる。なぜなら「言葉」は「質量」もなく、「人間の所有するもののうちで、もつとも純粹に否定的属性によって成り立っている」ものだからである。「常に消えさり虚無のなかに没入していこうとする言葉」は、それ自体が「絶えざる自己否定によって成り立つ運動体」、「運動そのものにほかならず」、「いわば死を内にはらんでいる」ゆえに「もつとも生命的な存在」であると言える。もちろん、「詩人は常に言葉のなかで、言葉の自由をからめとる孤独な作業に熱中するだけである」が、その詩作が「空白」に描き出された「自由な運動」である限りにおいて「読者」の「感受性」を刺激し、「読者の精神の自由な運動を触発する」のだと大岡は論じている。

以上のような議論の前提をなす、「言葉」の「自由」をめぐる認識が、クレール／リードによってもたらされたものであることは、「詩人の設計図」の次のような現状認識から理解できる。

極度にコミュニケーションの手段の発達した現代社会において、日ごとに明らかにになっていくと思える事実がひとつある。それは、ぼくらの精神が、コミュニケーションの手段の発達にあたかも歩調を合せるように、原始的な心性、とりわけ原始的な恐怖感をとりもどしつつあるように思えるという事実である。多くの念頭にあるのは、ぼくらの心のうちに根深くひろが

っていくように思える一種の真空恐怖、あるいは空間恐怖のことだ。

大岡は「自然の悪意の前でおののいた原始的な心にとつて、恐怖を克服する方法は」「空白な部分を埋めつくす」ことだったと論じる。その抽象化の延長に現代文明があるが、「慣習や固定観念」に縛られた現代では「ものを根柢から創造」する能力は弱まり、「ぼくらひとりひとりの内面に」「未遂のままうごめいている欲望」を抱えている。だがだからこそ「みずから洞察したものの純粹な像を刻んでいく自己の抽象能力に自信をもって服従できる自由」が、「観る者、聴く者、読む者の現実感覚に変革を与える」のだと言う。<sup>(45)</sup>

単行本「詩人の設計図」に採録されたクレール論「パウル・クレール——線と胚種」(『美術批評』一九五六・八)<sup>(44)</sup>においてもリードが参照されつつ、クレールの「無限の動勢の実現でありつつ、同時にイメージに適確な輪郭を賦与する線」が論じられていた。そこでクレールの芸術の本質は「創造行為の結果ではなく、何よりもまず、創造の過程そのものであり、言いかえれば、その本質は運動そのものにある」と規定され、「線」こそがそれを体现するとみなされる。これは、「創造についての信条告白」でクレールが「作品を鑑賞する側にとつても、最も大切なのは、時間である」と述べていたこととも照応していよう。クレールの「線」はそれ自体がエネルギーを孕み、時間とともに「生成」する存在である。クレールによれば鑑賞者の「肉眼は時間を追うように作られて」おり、鑑賞者は制作者と同様の運動を、その鑑賞行為において共有<sup>(45)</sup>。すなわち、「線」が生みだす「リズム」は、読者と作者を結びつけることにもなるのだ。

「詩人の設計図」の大岡は、現代の「詩人は読者の欲望を簡単に抒情的に満足させることよりも、その欲望をさらに増幅させ、エネルギーを高めさせるよう読者の感受性に挑戦することの方を選ぶはずだ」と述べたうえで、現代日本において「詩の最高の目的」である「自由」を表した詩のひとつとして、谷川がクレレーに寄せた詩「愛 Paul Klee に」を挙げている。<sup>(46)</sup>

「いつまでも／そんなにいつまでも／むすばれているのだどこまでも／そんなにどこまでもむすばれているのだ」と始まるこの詩で詠まれるのは、クレレーの絵の再現的描写でも、世界のどこかの風景の形象でもない。それはまた、谷川の心象風景でも、読者への直接的なメッセージでもない。この詩では、短い改行や句読点の不使用、語の反復使用や押韻によって「リズム」が与えられ、その「リズム」とともに、「たちぎられたものをもとのつながりに戻」そうとする運動それ自体が、次のようなかたちで詠み込まれていく。

天と地とをあらそわせぬために  
たちぎられたものをもとのつながりに戻すため  
ひとりの心をひとびとの心に

塹壕を古い村々に  
空を無知な鳥たちに  
お伽話を小さな子らに  
蜜を勤勉な蜂たちに

世界を名づけられぬものにかえすため  
どこまでも

そんなにどこまでもむすばれている

まるで自ら終ろうとしてるように  
まるで自ら全いものになろうとするように  
神の設計図のようはどこまでも

そんなにいつまでも完成しようとしている

大岡が同詩について「問題は常に、到着を超えて到着し、つづける意志を持つことにある」<sup>(47)</sup>と述べるように、その運動は「神の設計図」という超越的な存在に向けてなされるがゆえに「いつまでも完成」することがない。そして、その終わらない運動のなかで「いつまでもひろがつてゆくイマージュ」が開かれていく。その「イマージュ」は、「世界に自らを真似させようとして／やさしい目差でさし招くイマージュ」であり、クレレーの線描による天使のように、「自ら」の運動によって象られる光景なのである。

谷川は「この詩はただクレレーを説明しているのではなく、そのリズムによって、クレレーの絵と照応し、この詩を読むことにより、クレレーのイマージュのリズムを読者が感じてくれることを私は期待した」<sup>(48)</sup>と自注している。この自注をふまえて言えば、「愛 Paul Klee に」における「世界を名づけられるものにかえすため」の運動は、「名づけ」によって切り取られ、意味付けられた世界を根源的に捉え直す運動だとまずは言える。そこには、言葉によって新しく世界を捉え直すとする詩人の営為それ自体、クレレーの絵の運動に導かれた「線」の運動が「リズム」をもって描かれている。その「線」は、クレレーの「線」と同様に、「私」自身の表現でありながら内面描写ではなく、「読者の精神の自由な運動を触発する」（大岡）ことに向かう。「愛 Paul Klee に」が詠むのは、運動することによっ

て形成され、読者と作者をも結びつける関係性なのである。

「愛 Paul Klee に」おける「愛」は、それ自体が価値を持った実体としての愛ではない。それは、関係し、つながろうとする運動において結ばれる「愛」であり、求めるがゆえに結ばれ、あるいは求めれば求めるほど逃れていくような、それを問う行為において像をなす「愛」である。そのような「愛」に象られる「人間」は、近代的な心理劇が描き出す、近代的市民社会の人間ではない。それは、存在の根拠などないからこそ他者とつながろうとする「人間」、「空白」に脅かされる限りで「自由」な線を描く、「新しい人間」なのである。

## 六 おわりに

「忘れた領分」にも、リード／クレーの抽象芸術論、線描論が前提とされており、一九五六年前後の「地殻変動」がたしかに象られている。たとえば、「忘れた領分」の作品世界の基底をなす、「明後日」を待ち続ける黒人には、リードが論じた「抽象衝動」を読むことができよう。「いくさ」を怖れる黒人は明らかに「未開民族」として造型されており、「いくさ」の現実を理解することができない人物として描かれる。決して訪れない「明後日」を待ちながら、「白紙だけのカレンダー」を毎日めくり、自身の理解を超えるときには「デिटドル・デिटドル・ダムダム」と唱えて寝てしまうこの黒人はしかし、他の誰よりも根源的な「抽象衝動」を備え、ある意味でもっとも「自由」な人間として造型されている。黒人は「明

後日」にはたどり着けない。だが、眼前に広がる「空白」にどのような「線」を描くかは完全に「自由」である。上演時の舞台には黒人のかく「鼯をサジストした弦楽器の音」が響いていたというが、そこに響く「リズム」は、鳥夫／アユの眼差しの運動の「リズム」や、アユやサクソ吹ききの心情を歌う合唱の声と響き合いながら、見る者とその運動に巻き込んでいくことになるだろう。そこには、「空白」に描かれる「自由」な「線」を読み取ることができる。

寺山において、こうした黒人表象はリードから単線的にもたらされたものではない。舞台上に黒人を登場させ、プリミティブな響きを帯びたタムタムを響かせる演出は、ユージーン・オニール『皇帝ジョウンズ』（『皇帝ジョウンズ・毛猿』、一九五三、岩波書店、井上宗次訳、初演一九二〇）にすでに見られる。同作のタムタムの響きについては花田清輝『錯乱の論理』（一九四七、眞善美社）や関根弘『狼がきた』（一九五五、書肆ユリイカ）でも言及されている。「忘れた領分」が当初は「楯円律」というタイトルだったことを考え合わせると、オニールを借用したものと考えるのが妥当であろう。また、「忘れた領分」のための習作と言うべき散文作品に「墮ちた天使」（『早稲田詩人』一九五五・一一）、「レーナの死」（『風』一九五六・一）があるが、いずれも黒人が主人公である。これらの黒人の形象やその作品世界は、VOUクラブの若手詩人、黒田維理の詩に依拠している。<sup>(50)</sup>「忘れた領分」は、クレーへの直接的な関心に裏打ちされた大岡や谷川らの試みとは異なり、戦前からの連続性を有しつつ戦後に再燃した、抽象芸術・造型芸術をめぐる議論の方に出自を有している。その限りで言えば、谷川たちによる

若き寺山への評価は半分は慧眼だが、半分は誤解である。

寺山と谷川の往復書簡「明日のための対話——若い世代の証言」(『短歌研究』一九五八・四)では、「リズム」や「様式」の確立を提唱し、その方策をいくぶん安易に提案する寺山に対し、谷川が「ひとつの存在は言葉と行為との、のつびきならないむすびつきによつてのみ生きてるのであり、「そういう存在と存在の対立によつてこそ始めてドラマは生まれる」はずだと批判している。ここに見られる両者の差は、「空白」に「線」を描く行為を、あくまで「私」の表現として行うか否かの差であり、「私」をめぐる以後の両者の表現の差にもそのまま反映されていく。この差は最後まで埋まらなかったということになるが、少なくとも彼らは、内面から関係へ、写実から記号へと向かう、一九五六年前後の「地殻変動」の一端を、非具象絵画への関心と、(非政治主義的な)戦後世代の立場において共有していたのである。

注

- (1) 寺山の死後、『俳句現代』(一九九九・六)、寺山修司『寺山修司の忘れもの——未刊創作集』(一九九九、角川春樹事務所)に収録された。  
(2) 谷川俊太郎・佐佐木幸綱・三浦雅士「シンポジウム 寺山修司と文学」(『現代詩手帖』一九八三・九)参照。なお、「忘れた領分」上演前後の経緯については、小川太郎『寺山修司 その知られざる青春——歌の源流をさぐって』(一九九七、三一書房)、小田亨「戯曲『忘れた領分』とその時代」(『俳句現代』一九九九・六)に詳しい。  
(3) 前掲 小川『寺山修司 その知られざる青春』。肥田こずえ『寺山修

司とラジオドラマ——詩と劇、言葉の可能性』(『富大比較文学』二〇一一・一二)にも「忘れた領分」への言及がある。

(4) 楠本憲吉「或る『十代』——短歌俳句に於ける純粋性の問題——」(『俳句研究』一九五五・二)。なお、『俳句研究』の当該号は「チエホフ祭」批判として企画されており、寺山の「ロミイの代弁」も当該号に併載された。

(5) 三浦雅士「寺山修司 鏡のなかの言葉」(一九八七、新書館)等を参照。

(6) 宮川淳「アンフォルメル以後」(『美術手帖』一九六三・五)建畠哲編『宮川淳 絵画とその影』、二〇〇七、みすず書房)

(7) 安部公房「シュール・リアリズム批判」(『みづぶ』一九四九・八)。花田清輝「アヴァンギャルド芸術」(一九五四、未來社)、中原佑介「現代の神話」(『美術批評』一九五五・一〇)、針生一郎「新具象その後」(『美術批評』一九五五・一二)等をあわせて参照。

(8) 谷川俊太郎「詩劇の方へ」(『権』一九五四・一一)『世界へ!』一九五九、弘文堂)

(9) 谷川俊太郎「詩集愛について」(一九五五、東京創元社)

(10) 前掲、宮川「アンフォルメル以後」

(11) 寺山修司「中野トク宛書簡 昭和三年七月四日(消印)」(九篠今日子監修・小菅麻起子編著『寺山修司 青春書簡——恩師・中野トクへの75通——』、二〇〇五、二玄社)によれば、谷川は「忘れた領分」を最初に『三田文学』に持ち込んでいる。『三田文学』は当時、劇作家の内村直也を中心に、詩劇に積極的に取り組んでいた。

(12) 『荒地』派の詩劇の試みについては、田口麻奈「一九五〇年代の詩壇と鮎川信夫」(『文学』二〇一六・五)『空白』の根底——鮎川信夫と日本戦

後詩』、二〇一九、思潮社)に詳しい。

(13) 中村真一郎「ラジオ・言葉・詩・詩劇」(『文学の創造』、一九五三、未來社)

(14) 木原孝一「詩劇の形成に向けて」(『三田文学』一九五五・九)

(15) 鮎川信夫「詩劇について」(『ポエム・ライブラリー1 私は詩をこう考える』、一九五五、東京創元社)

(16) 山本健吉「詩劇について」(『新潮』一九五六・五)『現代文学覚え書』、一九五七、新潮社)

(17) 山本健吉「詩について」(前掲、『ポエム・ライブラリー1 私は詩をこう考える』)

(18) 山本健吉「純粹俳句」(一九五二、創元社)を参照。

(19) 黒田三郎「詩劇論の周辺」(放送文化研究所『調査研究報告』三、一九五八・三)

(20) 谷川俊太郎「見失われたオウディエンス」(『CBCレポート 放送と宣伝』一九五九・九)

(21) 以上の引用は、前掲、谷川「詩劇について」による。

(22) 以上の引用は、前掲、谷川「リズムについての断片」による。

(23) 前掲、谷川「詩劇について」

(24) 寺山修司「寺山から山田へ35 昭和三二年一月二日」(山田太一編『寺山修司からの手紙』、二〇一五、岩波書店)

(25) 前掲、小川「寺山修司 その知られざる青春」参照。

(26) Paul Klee, Paul-Klee-Stiftung, *Catalogue raisonné Paul Klee, Bands*, edited by the Paul Klee Foundation, Museum of Fine Arts, Bern, Thames and Hudson, 1999. 掲載の画像は、日本バウル・クレイ協会より提供を受けた。

(27) 以上は、西田秀穂「バウル・クレイの芸術——その画材と技法と——」(二〇〇一、東北大学出版会)による。

(28) この時期、「部屋」の表象が多く見られた。中原佑介「密室の絵画」(『美術批評』一九五六・六)は、そうした「部屋」の表象を「密室」的表現と捉え、批判的に論じた。また、谷川俊太郎の放送劇「部屋——詩劇のためのスケッチ——」(『荒地詩集1958』、一九五八、荒地出版社)も「忘れた領分」と同じく部屋を舞台とした物語であり、両者には連続した問題意識も認められる。尾崎真一郎「一九五〇年代のキュビズム」(『日本におけるキュビズム——ピカソ・インパクト』、二〇一六、読売新聞社、美術館連絡協議会)は、そうした「部屋」の表象にキュビズムの系譜を見る。

(29) 前掲、ミッシェル・ラゴン「抽象芸術の冒険」

(30) バウル・クレイ「創造についての信条告白」(『造型思考』、二〇一六、筑摩書房、原著一九二〇)

(31) 『戦後日本美術の展開——抽象表現の多様化』(一九七三、東京国立近代美術館)

(32) 戦後美術史については、『戦後文化の軌跡 1945-1995』(一九九五、朝日新聞社)、『戦後日本の前衛美術』(一九九四、読売新聞社)等を参照。

(33) リードの芸術論は五〇年代に集中的に翻訳されている。たとえば、『今日の絵画』(一九五三、新潮社、植村鷹千代訳、原著一九三三)、『美術と社会』(一九五五、牧書店、周郷博訳、原著一九三六)、『モダン・アートの哲学』(一九五五、みすず書房、宇佐美英治・増野正衛訳、原著一九五二)、『芸術の意味』(一九五九、みすず書房、瀧口修造訳、原著一九三二)等がある。リードのクレイ論には『クレイ 1879-1940』(一九五四、みすず書房、片山敏彦訳、原著一九四八)『ピカソ・ルオー・クレイなど』(一九五五、み



すず書房、増野正衛訳、原著一九五四）等がある。

(34) ヴォリンゲル『抽象と感情移入——東洋芸術と西洋芸術——』（一九五三、岩波書店、草薙正夫訳、原著一九〇八）

(35) テオドル・リップス『心理学原論』（一九五〇、岩波書店、大脇義一訳、原著一九〇九）

(36) 島本融『リードにおけるアブストラクションの意味』（北園克衛編『机一九五五・一）

(37) 前掲、ハーバート・リード『芸術の意味』

(38) 前掲、パウル・クレール『創造についての信条告白』

(39) 矢内原伊作『クレールの世界』（『みづゑ』一九五四・六）

(40) 前掲、パウル・クレール『創造についての信条告白』

(41) 瀬木慎一『抽象絵画の可能性』（『現代の芸術——新しい芸術は理解できるか』、一九五八、社会思想研究会出版部）

(42) 大岡信『詩人の設計図 大岡信詩論集』（一九五八、書肆ユリイカ）

『大岡信著作集 第四巻』、一九七七、青土社）

(43) 大岡が翻訳したハーバート・リード『近代絵画史』（一九六二、紀伊國屋書店）には、「芸術はつねに抽象的・象徴的であり、視覚的・触覚的感覚の組織化によって、人間の感受性に訴えてきた」とあり、カンディンスキーから、芸術が「感動」を得る構造についての次のような図式も引用されている。

この間のつながりはつぎのとおりである。感動（芸術家の）↓感覚↓芸術作品↓感覚↑感動（観る者の）。

双方の感動は、芸術作品が成功している度合に応じて、似たものとなり、等しいものとなる。この点絵画は歌と何ら異なるところがない。ど

ちからも「伝」達である。……

「感受性」とは、芸術家とその受容者との「コミュニケーション」を媒介し、人々の「魂の感動」を共有させることを可能とする結節点なのである。

(44) 前掲、大岡『詩人の設計図』↓『大岡信著作集 第四巻』

(45) 前掲、パウル・クレール『創造についての信条告白』

(46) 谷川のクレールをめぐる詩篇については、望月あすか『詩と絵画について——谷川俊太郎とパウル・クレール』（静岡大学国際関係学部『国際関係・比較文化研究』二〇〇五・九）、中村三春『ひらがなの天使——谷川俊太郎におけるクレールとモーツァルト』（『北海道大学文学研究紀要』二〇二二・一二）が論じている。

(47) 前掲、大岡『詩人の設計図』

(48) 前掲、谷川『リズムについての断片』

(49) 前掲、小田『戯曲「忘れた領分」とその時代』

(50) 黒田維理『ナポリのナブキン 詩集』（一九五六、VOUクラブ）

(51) 一九八二年に交わされた寺山修司&谷川俊太郎『ビデオ・レター』（一九九三、河出書房新社）でも同様の差が焦点化された。また、谷川は『クレールの絵本』（一九九五、講談社）、『クレールの天使』（二〇〇〇、講談社）等でクレールへの関心を持続させるが、寺山にそうした関心は見られない。

【付記】「忘れた領分」は『権詩劇作品集』収録版に拠る。引用文中の「〓」は改行を表す。引用に際して、旧字は新字に改めた。また、レイアウトの明らかでない誤りを訂正した箇所がある。本稿は、科学研究費補助金（課題番号20K00322）ならびに日本大学商学部個人研究費の成果の一部である。