

ポール・クローデルの詩についての 試論

岡村 正太郎

[キーワード：①超自然的なるもの ②靈感 ③発話 ④リズム ⑤日本の伝統演劇]

はじめに

ポール・クローデル (Paul Claudel, 1868-1955) は、フランスを代表する詩人、劇作家、外交官である。初期においては、ランボー (Arthur Rimbaud, 1854-1891)、マラルメ (Stéphane Mallarmé, 1842-1898) から影響を受け、またキリスト教カトリックへの目覚めが、彼の創作活動の根幹となる。外交官としても、11年に及ぶ中国滞在をはじめ、ブラハ、ハンプブルグなどヨーロッパ各地からニューヨーク、ボストン、リオ・デ・ジャネイロまで、各地に大使や領事として赴任した。1921年から1927年にかけては、日本に大使として滞在し、歌舞伎や文楽、能といった日本の伝統演劇に触れ、積極的にそのドラマツルギーを受容し、それをもとに、多くのエッセイや詩論、演劇論を書き、劇作や詩作に反映させた。

日本の伝統演劇は、いわゆるクローデル律 (Le verset claudélien) と呼ばれる、クローデル独自の詩の韻律法の発展に大きく寄与することとなる。それは、その成立過程からして、従来のフランスの韻文詩の慣例にはとらわれない、「反-西洋」的な性質を持っていた。あるいはそれを渡辺守章が、ブランシヨ (Maurice Blanchot, 1907-2003) のクローデル評を引いて述べているように、「西洋」の「始原」を求める姿勢の現れ

であったということもできるだろう(渡辺 [2005] 435-438)。「西洋近代」が忘れてしまった「始原」的なものを求めたロマン主義者らに漏れることなく、クローデルも、「始原」としての「外部」、つまり「東洋の世界」を求めたのである。その最終的な到達地点が、日本の伝統演劇なのであった。しかし、この日本の伝統芸能の受容は、突然彼の創作に影響を及ぼしたのではない。それは、彼の詩や戯曲の創作意図の根幹を考慮するならば、必然的な出会いであったということができるだろう。クローデルは滞日以前に、中国の伝統演劇の発見、「古代ギリシャ演劇」の翻訳「20世紀の前衛芸術運動」体験を経ている。それらの行動はクローデルが詩人として表現したいことが、従来の詩法では、十全に表現しきれなかったということの意味している。では、クローデルが表現したかったことはなんだったのか。そして、その表現方法とは、いかなる詩法によって実現されたのか。

本論ではまず、クローデルが詩、戯曲において表現しようとしていたことを整理し、「外部」としての「東洋の世界」——そのなかでも特に日本との関わり——が、どのようにクローデルの詩法の形成、演劇構想の発展に影響を及ぼしたのかについて、先行研究を整理しつつ検証する。詩法形成の前提となるクローデルの自然観(世界観)およびそれを表すために発想された詩論を確認し、その後、日本体験が彼の詩論、演劇構想に対しどのような変化をもたらしたかについて明らかにする。

詩論と演劇構想と書いたが、それは、クローデルの詩論が演劇的な発想を必要としており、かつ、演劇論も詩を朗読する空間として思考されることによって発展したということ、本論を通して明らかにしたいと思っているからである。

尚、テキストについては、プレイヤー版を底本としている。注では下記のように示した。適宜既訳を使用し、引用文献に示し、一部訳を改めた。

[省略表記一覧]

Pr. : CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*, édition établis et annotés par Jacques Petit, Paris, Gallimard, 1965.

Po. : ---, *Œuvre poétique*, textes établis et annotés par Jacques petit, Paris, Gallimard, 1967.

Ⅰ クローデルの詩論における自然観・詩人観

本節では、まずクローデルの詩の構想を検証するにあたり、クローデルの詩論の特質と彼の詩人観を、時代を追って考察することから始める。クローデルが考える世界とその認識においては「超自然的なるもの (surnaturel)」、「息 (souffle)」、「聖霊 (esprit)」、そして「靈感 (inspiration)」が重要なタームとなると思われる。まずは、それらについて時代を追って確認する。

Ⅰ. i). 「超自然的なるもの (surnaturel)」

「超自然的なるもの (surnaturel)」はクローデルが詩で表現したい対象である。これは、クローデルのローマ街の師マラルメの「これは何を意味するか (Qu'est-ce que ça veut dire ?)」という問いと、ほぼ同様の意味であると考えられるが、自然界の事物における超自然のレベルでの在りよう、その事物の真相とでもいうことができるだろう。グラン・ロベールには、「あらゆる [自然の] 力に拠らない、はっきりとは受け取ることができない存在」を意味するとあり、「超自然的なるもの」は、人間をとりまく事物の表面的な部分ではなく、その真相、神の被造物としての性格、事物の存在の感覚的な部分ということができるだろう。この「超自然的なるもの」の概念は、クローデルの創作の原点とも密接に結びついており、『受肉の詩学』において中村弓子は以下のように指摘している。即ちクローデルにとって創作の意欲は、1886年クリスマスのパリのノートル＝ダム聖堂での回心と、同じく青年期のランボー体験、そしてマラ

ルメによる教えの3つが絡まりあうことで醸成された(中村 221-223)。

ランボオの『イリュミナシオン (*Illumination*)』(1886)による「超自然的なるもの」の啓示があり、感覚的事物は、なにかについて「証しをし」、「表明をし」ており、かつ「自然は超自然的である」ことを、クローデルは受け取った(中村 172)。『わが回心 (*Ma Conversion*)』(1913)には、クローデルはランボオから「超自然的なるものの生き生きとした、ほとんど身体的な印象」¹⁾を受け取ったという記述がみられると指摘する(中村 161)。「超自然的なるもの」という「形而上学的(*métaphysique*)」な存在が、同時に重みをもった「身体的(*physique*)」なものとしてとらえられており、クローデルの詩作に通底する「超自然的なるもの」の概念は、このように、ランボオ体験とキリスト教への回心によってもたらされた、いわば見えないものの身体感覚であると渡辺は指摘する(渡辺 [1975] 71)。

また、ランボオ体験と並んで、クローデルの詩作に重要な示唆を与えた人物にマラルメがいる。世界が「言わんとするところ」をとらえるという詩人の使命は、世界が「言わんとするところ」を通じて、究極的には、その創造者である神の「言わんとするところ」をとらえ表現することである(中村 207-208)。つまり、中村に従うなら「超自然的なるもの」=「言わんとすること」の奥には、神の意図を読み取ることが可能なのである。神の定義による世界の秩序は、われわれ人間の介入することができない神の被造物としての意味の領域である。

クローデルの中で、ランボオ、キリスト教への回心、師マラルメ、それらの要因が絡まりあい、「超自然的なるもの」、「言わんとすること」を感じ取る詩人の問題意識が形成され、その後の詩論は展開してゆく。

I. ii). 「息 (*souffle*)」と「聖霊 (*esprit*)」

クローデルの詩論を理解するうえで、「息 (*souffle*)」と「聖霊 (*esprit*)」は重要な概念である。『詩法』では、「息 (*souffle*)」は「吐き出され、

音となったりならなかったり、言葉になったりならなかったり」しながら、「一つ一つ呼吸 (aspiration) するにつれて、肉体の生命と靈魂の生命が、章句たると行為たるとを問わず実体的な詩が、噴出する」というイメージを提示する (クローデル [齋藤訳] 201) ²⁾。そして「息」は同時に「靈氣 (esprit)」でもあり、詩人の吐く息によって、実体化した詩が噴出する。「息」には、隱喩的に「靈感を与える (inspirer)」という意味がすでに付与されている。ドミニク・ミエ＝ジェラル (Dominique Millet-Gérard, 1954) は、クローデルの「息」について、「クローデルの神秘主義的かつ詩的なキリスト教の根源的な要素との一致」を見出し、それはまた、ヨハネ福音書 3 の 8 にある「[望むところに吹いてゆく] 聖靈 (ubi vult spirat) ³⁾」のことだと指摘する (ミエ＝ジェラル 192)。つまり、クローデルにとっての「息 (souffle)」とは、人間に吹き付ける「聖靈」としての「風」であり、詩人が吸って、そして吐く「息」でもある。

また、「聖靈 (esprit)」は、「三一神の第 3 の位格、聖靈 (le Saint-Esprit)」(リヴィングストン 909) であり、「神の靈は、すでに天地創造の際に働いており、神の真理を伝えるよう任命された人たちに授けられた」と考えられている (リヴィングストン 471-472)。詩人が吐き出すものそれ自体が「聖靈 (esprit)」であり、人間の思惑を超えた神の息であるといえる。前節で述べた神の被造物としての「超自然的なるもの」から伝達される息吹は、「聖靈 (esprit)」として読むことが可能ではないだろうか。また、それを詩人が吸い込んで、吹き出されたものも同様に「聖靈 (esprit)」と表現されていると言える。

ヨハネ福音書 1 章の 1 節 - 3 節に「初めに言 (ことば) があった。言は神と共にあった。言は神であった。この言は、初めに神と共にあった。万物は言によって成った。成ったもので、言によらずに成ったものは何一つなかった」とあるように、キリスト者であるクローデルにとって神は言そのものであり、万物は神の息吹と同じなのである。三一神のキリ

スト教的教義に立てば、詩人が感じるその神の言たる超自然的なるものの息吹もまた、「esprit」であるから、それは、聖霊であり、同時に神そのものであるとクローデルは考えたと言えるだろう。

1. iii). 「靈感 (inspiration)」

さて、前段で述べたクローデルの詩論は1910年代～1920年代により具体化、明確化しクローデルの『詩法』からほぼ20年の年月を経て、詩の表現構想に発展する。詩論『フランス語の韻文に関する省察と提題 (Réflexions et propositions sur le vers français)』(1925)は、『詩法』よりも実践的な内容であり、想定される詩のあるべき姿を提示したといえる。ほかの同時期に書かれた詩に関するテキスト『ダンテを主題とする或る詩への序論 (Introduction à un poème sur Dante)』(1921)、『マラルメ——イジチュールの破局 (Mallarmé La catastrophe d'igitur)』(1926)、『リヒャルト・ワーグナー——フランス詩人の夢想 (Richard Wagner rêverie d'un poète français)』(1926)、また日本演劇論である『文楽 (Bounrakou)』(1924)『歌舞伎 (Kabouki)』(1926)『能 (Nô)』(1925-1926)『劇と音楽 (Le drame et la musique)』(1930)などとも間テクスト的な関係を有している。日本滞在後期に書かれたことから、伝統演劇に代表される日本体験というものに影響を受けた詩論であると考えられる。

『フランス語の韻文に関する省察と提題』では、詩人のあるべき姿、詩の効果、役割の構想を発展させ、これを整理する形で書かれている。超自然的なるものとの合一が可能な霊媒かつ表現主体となった詩人について、まずは2年後に書かれた『詩の靈感に関してのブルモン師に宛てた手紙 (Lettre à l'Abbé Bremond sur l'inspiration poétique)』(1927)から見てみたい。このエッセイにはクローデルの詩作への積極的姿勢が見られ、そこでは、「靈感 (inspiration)」という概念を主題として扱っている。

「靈感」と「着想」はフランス語においては、同じ「inspiration」であり、「1. 人間に忠告やひらめきをもたらす、超自然的なるものの存在に由

来する息の種類。魂の超自然的な心の動きの下での神秘的な状態。天からの、神の天命の靈感。聖霊 (esprit)。聖寵 (grâce)。ひらめき／天啓 (illumination)。2. 着想、突発的自然発生的意思。3. 研究者、芸術家、作家を突き動かす創造的息／何事かを引き起こす作用。」と、グラン・ロベールには定義されている。つまり「inspiration」とは、超自然的な息吹を意味し、同時に詩人の着想そのものを意味している。息は、前の項でも触れたように、神の息吹かつ聖霊でもあったわけであるから、「inspiration」は、(1) 神からの、超自然的なるものからの、詩人に吹き付ける靈的息吹であるとともに、(2) 詩人の内的着想の運動それ自体であることを、ひとつの言葉で言い表している。

では、クローデルは「靈感」をどのように考えているのか？クローデルは『ブルモン師に宛てた手紙』では、「靈感」について3つに区分けする。その1つ目の意味についてクローデルは、「一般的な意味で、召命の意味とかなり近いように思われます」(クローデル [三嶋訳] 116)⁴⁾ と言う。召命 (vocation) とは、[voc-]、即ち「発声」の意味を含んでいることから、「靈感」の第一義は、神の息吹の段階であると言ってよい。

「灵感」の2つ目の意味は次のように言い表されている。それは「現実的灵感 (Inspiration actuelle)」に関してである。クローデルによれば詩人は、或る様式に従って、例えば一種のリズミカルな刺激や繰り返し、言葉の均衡などによって調子づいて来て、やがて少しずつ、想像力と欲求との間の規則正しい躍動につれて、言葉と観念の波がほとぼしりだす。この時、詩人のすべての能力がこぞって極度に注意深い状態になり、能力のひとつひとつがそれぞれにできることとしなければならないことを提供しようと待ち構えている、という (同書 117)⁵⁾。

ようするに、詩人は、拍子をとったりリズミカルな朗誦をつうじて、その彼に沸き起こってくる詩の「欲求」の裡に、それを秩序づける知性としての「想像力」によって均衡をもたらさなければならず、いいかえれ

ば、たんに詩を求める「欲求」のみによって動機づけられることのない、さまざまな能力に裏打ちされた、高度に透明で明晰な意識のもとに詩を生み出すのである。この状態が、詩作の現実的な位相ともいべき、靈感の2つ目の要素である。

靈感の3つ目の意味は、「詩はもろもろの事物の中から、それらの純粋な本質を描き出すからであり、その純粋な本質とは、神の被造物としての属性であり、神の存在の証拠であるから」(同書 122)⁶⁾こそ、詩は祈りとも結びつく、という位相である。「詩人は言葉を有用さのために用いるのではなく、言葉が用い得るかぎりのすべての美しい響きの幻惑でもって、知性に理解可能であると同時に、間隔に快適な一つの光景を作り出すために言葉を用いる」(同書 120)⁷⁾ が必要なのである。「同じ音の繰り返し、音節の調和、リズムの規則正しさ、その他韻律をもつ歌のすべては、そのためにこそ役立つ」(同書 120)⁸⁾ とクローデルは言う。ここでは、その靈感の表現方法として、「音節 (syllabe)」、「リズム (rythme)」、「韻律 (prosodique)」といった単語が出てくる。詩の表現方法としての声=パロールには、これら音楽的要素が不可欠であることが、クローデルの認識に現れてくる。

クローデルにとって、1920年代に「靈感」についての検討と日本の伝統演劇体験を経ることで、詩における「超自然的なるもの」の表現形式への手がかりをつかんだとみることができるのではないか。

II. 日本体験における「息」「聖霊」「靈感」と実作への接続

クローデルが、詩人として「超自然的なるもの」の「息」、「聖霊」を取り込み、詩として表現しようとする作業を、「靈感」として概念化したことを見てきた。また、それは1920年代を経ることで、詩での表現について一定の方向性を見るに至る。それにはいくつかの理由が考えられるが、本節では、クローデルの詩の醸成の要因として日本の伝統演劇に

ついて考察する。

クローデルは、1889年のパリの万国博覧会や最初の赴任地ニューヨークにおいて安南や中国の伝統演劇を体験している。1910年代には、ヘレラウの前衛演劇運動、エミール・ジャック＝ダルクローズ (Émile Jaques-Dalcroze, 1865-1950) のリトミック理論への接触、アイスキュロス翻訳時のギリシャ古典劇の長短節のフランス語への導入等を経ることで自らの演劇理論を確立すると同時に、朗誦も含んだ詩論を構想している。演劇における詩、劇言語の朗誦のリズムというものに注目してみると、能の地謡や、歌舞伎や文楽の浄瑠璃の朗誦などは、西洋の近代演劇のものとは異なる「外部」として、クローデルには映ったと考えられる。クローデルは日本の伝統演劇を実際に体験することによって、その詩の表現方法を自らの詩論にとりいれたと思われる。人間の心臓の鼓動と結びつくようなリズムを重要視する劇詩の確立、そして俳優と同等の存在として舞台上に存在する劇音楽やコロスの存在、それらがクローデルにとっての日本の伝統演劇受容の諸相の一側面であり、その劇言語と劇音楽で表現しようとしたものが、「超自然的なるもの」の「靈感」であった。

先行研究では、日本の風景や風俗、宗教に対してクローデルが感じ取った「超自然的なるもの」の様相についての指摘が主であり、日本の伝統演劇を、彼の詩論、あるいは演劇空間における具体的な「超自然的なるもの」の表現形式の模索の要因とする見方はあまりされてこなかった。渡辺守章は『虚構の身体』においてクローデルにおけるパロールの優位を、デリダを引用しながら検討しており、内藤高も『明治の音』の中で、文字化できない始原的な音の要素をくみとるクローデルの姿勢に注目している。しかし両者とも具体的にそれがどう実作と連関しているかは、その関係を指摘することはあまりなかった。そこについて、本論でも明確な見解を述べることはできないが、クローデルの詩論の発達と、演劇における劇詩の朗誦を視野に入れた演出家的な視座の獲得が、日本の伝

統演劇体験を経ることで加速していったことは指摘しておきたい。

II. i). 日本との接触

『五大讃歌 (*Cinq grandes odes*)』(1910) や『詩法』は中国駐在時に書かれたものであり、その風土や特に伝統演劇の体験は彼の詩論の形成に影響を及ぼしていると推測される。また『東方の認識 (*Connaissance de l'Est*)』(1900) もマラルメの教えである、万物を前に「言わんとすること」を問う姿勢に貫かれている(渡辺 [2005] 452)。『詩論』には以下のエピソードが登場する。

いつぞや日本で、日光から中禅寺に登って行くとき、わたしは、遠く離れてはいたものの、わたしの眼の一直線の視線によって並置されて、一本の楓の緑が一本の松の木によって提案された調和を、十分に充たしているのを見た。この森の原文^{テキスト}、「六月」の手になり、「宇宙」の新たなる「詩法」^{アール・ポエチック}に則り、新たなる「論理」^{ロジック}を用いた、樹木の叙述に、これらのページは注釈をほどこす。むかしの論理は、その機関として三段論法をもっていたが、この論理は、暗喩を、新しい言葉を、二つの異なる事物の結合された同時の存在からだけ生じる活動を、もっている。(クローデル [齋藤訳] 202)⁹⁾

これも、先のランボー体験に貫かれていると考えられる。つまり「超自然的なるもの」を宿した感覚的事物の表出を発見した詩人のメカニズムが記されているといえるだろう。これは1898年の中国赴任中の夏季休暇で日本を初めて訪れた際の経験の記述であり、息吹を感知する詩人の眼、感性の描かれた箇所である。ミエ＝ジェラルムも『詩法』のこの一文について、日本の風景の靈的性格を認める例として挙げており、即ち、このとき日本は「クローデルには先天的な靈性を備えた神秘的な土地」として現れる(ミエ＝ジェラルム 176-177)。このように日本や中国と

いった東洋を体験する際に、彼の感覚的事物をめぐる感性と、いわゆる日本のアニミズム的な土壌の親和性を指摘することは可能だろう。ミエ＝ジェラルは、日本旅行当時の日記には、「ほとぼしる万年の緑」「計算や謎をいっぱい含んだピラミッド」「生き生きと息づいている」（同書177）¹⁰ といった記述があることに注目し、「日本の自然のほとんど超自然的な性質をあらわしている」（同書177-178）と指摘する。また「自然や日本の生活習慣を観察することは、クローデルの深くカトリック的な霊的宇宙と矛盾しない」（同書180）とし、クローデルが日本の風景の奥に、カトリック的な霊性を感じ取っていたことも指摘する。

また、『五大讃歌』所収の「霊と水 (*L'esprit et l'eau*)」は北京にて、「広大な中国大陸の自然を読み込んで」書かれており、そこには、「大地の基質と合体して息をしている詩人」に吹きつける「精霊の息吹＝風」が描かれていると、渡辺は指摘する（渡辺[2005]461）しかし、この時点では、あくまで詩人がその感性で自然を感じ取っている段階に過ぎない。

II. ii). 1920年代の日本体験

日本の伝統演劇とクローデルの詩論の関係を見る前に、クローデルの日本の風土を見る目とその態度について、触れておきたい。日本のアニミズムとクローデルの霊性を感じ取る姿勢の接続についてであるが、大出敦によれば、カトリック思想とクローデルの日本理解に示唆を与えたのが、日本研究者のD.C.ホルトム（Daniel Clarence Holtom, 1884-1962）であり、彼が1922年に刊行した『近代神道の政治哲学』を、クローデルは「日本人の心を訪れる目 (*Un regard sur l'âme japonaise*)」（1923）でも引用している（大出26）。また大出は、クローデルにおける日本の宗教観の理解が、決して独自のものではないと指摘する。例えば、ホルトムは「カ」という音に注目し、その音のもつ情動は、原始的な超自然主義、原始人の超日常的なものに関する素朴な哲学の全体的な基底を表しているとし、クローデルは、その「カ」の音から「カミ」＝神とイメー

ジをずらしていくなかで、日本のカミ観念を理解するが、これは、ほぼホルトムの説に寄っているのである（大出 27-30）。日本の多神教的万物に宿る八百万の神、事物に宿るマナを感じ取ることは、クローデルにとっては、第1章で論じてきた神の被造物にして、神そのものからの息吹を感じ取ることと相反するものではなかったのである。

『詩人と三味線 (*Le poète et le shamisen*)』(1926) で描かれるのは、クローデルの日本の風景や風俗への、マラルメ由来の自然万物の「言わんとすること」や「超自然的なるもの」を感じ取る眼差しであった。また、このテキストで題材となる、日本旅行に出発する直前の日記には、詩人は見ようと努力しなくても見える、詩人には凡人には見えないものを見る可能性がある、という記述がある（里見 71）。そしてこの詩人と三味線によってなされる会話体のテキストでは、登場人物である詩人によって自らの役割、その在り様を宣言する箇所が見られる。

僕はなかば肉体的な感覚のうちに生命と、知性を得るのだ。その知性の鼻孔は僕たちが生命の息吹きそのものを与えられる器官となるだろう。（クローデル [里見訳] 66)¹¹⁾

ここでは、「esprit」を息吹きと訳しているが、本論に即していえば、それは息であり同時に「聖霊」である。クローデルは、ランボーから「超自然的なるもの」のほとんど身体的（physique）な印象を受けたと回想していることから、この「なかば肉体的（demi-physique）」と訳されている部分もその延長線上にあると考えることができるだろう。

『百扇帖 (*Cent phrases pour éventails*)』(1927) は「俳句」に触発された作品である。『百扇帖』では、引き続き「息」、「息吹」の問題系が現れる。「扇（éventail）」の中には、「風（vent）」が含まれており、聖霊の息吹である風と詩を接続する試みとして、扇という主題が設定されている（栗村 75）。116句「扇風」「扇の風よ 言葉なんぞは吹き散らせ 心う

つものだけ残せ」(山内 113)¹²⁾において、les motsは意味のない空疎な言葉を指し、そんなものは払いのけ、「人の心に響くものだけを伝えよう(栗村 87)」という思いがこめられている。136句の「吸景」「この風景を吸ひをはり 筆とらんとして息つめる」(山内 123)¹³⁾はまさに、この神の息吹と日本の風景との対応関係を表している句といえよう。

また1941年に『新フランス評論』誌に掲載された『百扇帖』の序文には、「おのが鼻孔による慎重さに欠いた一服は、靈的吐息(l'expiration de l'esprit)に衝突を起こしにはやって来ないのは確かだろう」¹⁴⁾とある。ミエ=ジェラルールによれば、修辞法にのっとったフランス語の伝統的な形式に倦んでいたクローデルにとって日本が、詩の新たな形式を彫琢するのに大きく貢献したと指摘する(ミエ=ジェラルール 189-191)。それは、「超自然的なるもの」の「靈感」を感じとるままに表現できるような、柔軟性のある形式である。まさに詩は「息吹を周囲に広げようと待ち構えている¹⁵⁾」のである。「大地と肉的なものに根差したクローデル的靈性と日本の風土の精神的高揚とが交わり互いに補い合う接点」(栗村 109)を、この『百扇帖』から読み取ることは可能であろう。

「日本人の心を訪れる目」の中で、「したがって、日本において、超自然的なものは、自然とは別のもものでは全くなく、文字通り本来的な意味において、[超自然]なのです」と語っているように、クローデルにとっての日本は、「超自然的なるもの」の靈感を受け取り、着想を得、実体的な詩の形で吐き出す、まさにその場所だったのである。

中條忍は、ナタリー・マセ=バルビエ(Nathalie Macé-Barbier)に依拠しながら、歌舞伎にあてて書かれた舞踊戯曲『女とその影(La femme et son ombre)』(1922)について、「[影]は先妻を想う[武士]の詩的産物であり、詩そのものである。[女]は詩になる以前の未完の詩で、両界の境に位置し、詩人の詩的葛藤を舞台上に可視化する役割を担っている」(中條 61)と指摘する。「超自然的なるもの」の媒介者としての詩人は、聖靈の息吹、超自然的なるものの靈感を、詩の形にして表出す

る際の苦悩を抱えている。『五大讃歌』の中の「聖寵であるミューズ (*La muse qui est la grâce*)」や『詩人と三味線』や『女とその影』には、詩人の苦しみが描かれていると見ることができるだろう。

II. iii). 日本の伝統演劇体験による詩論の進展～「発話」と「音楽」の溶接へ～

しかし、東洋、特に日本体験は、この日本の大地や風土といったところからの息吹を感じ取ることにだけ限定されるのであろうか。詩人の詩の表現形式への言及は、1920年代の日本体験を経る中でより具体的に形成されていく。

詩による「超自然的なるもの」の「靈感」の表現方法として、リズムを伴った音楽的韻律法とその朗誦を形式化する構想は、中国の伝統演劇やジャック＝ダルクローズとの接触、古代ギリシャ演劇の翻訳作業のなかで、徐々に醸成されてくるわけであるが、1920年代の詩論の発展をみると、それは日本の伝統演劇体験が大きく影響していると考えられる。

ここではクローデルの「超自然的なるもの」の表現構想を、日本の演劇について書かれたテキストから考察しておきたい。

クローデルはここまで見てきたように、1910年頃までは、抽象的なレヴェルでの詩論と詩人観を語ってきている。つまり「超自然的なるもの」を感じ取るという過程についてである。しかし、繰り返しとなるが1910年代になると、古代ギリシャ演劇を翻訳し、自身の戯曲の上演機会も増え、ヘレラウで前衛芸術運動に接した際にジャック＝ダルクローズのリトミック理論にも触発される。そんな中で、クローデルは『五大讃歌』で描かれたような大地からの息吹やその運動の拍子が、自らの心臓の鼓動、体内器官の振動と合一化するという過程で内面化された「超自然的なるもの」を、同様に、その拍子や運動を、音楽やリズムを伴った韻律の朗誦で表象しよう、という一種の構想が芽生えたと考えられる。

ダリウス・ミヨー (Darius Milhaud, 1892-1974) との往復書簡の中で、

1913年5月の『アガメムノン』の翻訳上演について、「彼女（※引用者注：カッサンドラー）の言葉が歌となるのではなく、踊りとならねばならず、その踊りのリズムが荒々しくきわだてられねばならない。そのためには通常の朗誦法では不十分であり、純粹にリズム的要素にのみ還元された《音楽》が必要だ」¹⁷⁾と書いている。ここでは、ワーグナーから距離をとるクローデルの姿勢を見ることができし、リズム的要素というのも、その直前に訪れているヘレラウでの経験が影響しているだろう。また、ギリシャ演劇の韻律法をフランス語に翻訳する際に感じた違和感というものも、この記述が生まれた原因と考えられる。オデット・アスラン (Odette Aslan) は、「リズム、クローデルはそれについて敏感である。彼は、1913年、ヘレラウにおいてジャック＝ダルクローズのリトミック理論教育に強い関心をもった。自身の『オレスティア三部作』に際して、純粹な発話は、もう彼を満足させなかった。彼はミヨーに太鼓の、打楽器の、[トロンボーンの短い叫び]の一打を要求した。[詩と、音楽の組み合わせの形式は、ワーグナーのそれよりも、多くある]と。」(ASLAN 196)¹⁸⁾と指摘している。ワーグナーのような形式とは異なる詩と音楽の融合、それは「リズム」を手掛かりになされる。本論では、クローデルにとって、その「リズム」への具体的な示唆を与えたのが日本の伝統演劇ではないか、と結論づけたい。

『能』において、クローデルは、劇音楽の打楽器と、楽師の声に注目している。

打楽器はそこにあってリズムと運動とを与え、物悲しい笛の音は、間を置いてわれらの耳に届く時の流れの抑揚であり、役者の背後からなされる時と刹那との対話である。これらの合奏に、楽師の発する長い咆哮がしばしば加わるが、それは一つは重々しく一つは鋭い二つの音から成り、ほう—くう、ほう—くうと聞こえる。それは広大な空間と隔たりの異様かつ劇的な印象を与え、いわば夜の広野を渡る声、自

然の無形の呼び声、あるいはまた、動物の発する咆哮が闇の中で人間の声に変ろうとする盲目的なくわだて、発せられては絶えず裏切られる声の営み、絶望的な努力、苦々しく茫漠たる証言でもあろうか。(クローデル [渡辺訳 1967] 25)¹⁹⁾

囃子方が、声を発しながら演奏する。その打楽器のリズムと運動は、自然の無形の叫び声、眼には見えない自然の世界の裏側からの声との同調のようにクローデルには感じられていると読むことができるのではないか。

またその朗誦についてこう述べている。

私の [日本語の²⁰⁾] 知識がじゅうぶんであったなら、役者の朗誦法についても、また、長い詩句に短い詩句が続くあの能の詩形の本質を成すもの、そして、語りにあの独特な反省熟慮の性格、つまり未完成のまま先へ進め、後になって完成させる提言の性格を与え、あたかも発せられた言葉が志向に対して先へ出る余裕を与えるために立ちまわっているような能の詩形についても、多くを語るべきだと思っている。(同書 29)²¹⁾

この長い詩句と短い詩句についての指摘は、クローデルが能を古代ギリシャ悲劇と切り結んで考えていたことの証左のひとつであると読むことができる。それは、すでにノエル・ペリーによる能の解説をクローデルが読んでいたこともあるが、その長短節（イアンブ）という古代ギリシャ演劇の朗誦形式をいかにフランス語に翻訳するか、ということについて苦悩していたことを考えれば、能は非常に示唆に富む朗誦形式を持っている演劇として、クローデルには映ったにちがいない。

その体験の下、ミヨーに送った1927年12月の書簡を見てみると、クローデルが、詩の朗誦について新たな着想を得たことを読むことができる。

（『エウメニデス』において）私は、歌と発話の間に一種の溶接を探さねばならないと考えている。私は、前に証明したように、全てが詩であり、最も下劣で下品な発言からもっとも崇高な言葉まで全てが一貫して続けているが、それと同様に、この発話の領域に音楽の領域を加えるべきである。両方とも同じ深みから発せられ、互いに、意味、感情、騒音、発話、歌、叫び、音楽が、ときには場所を譲り合ったり、ときには削りあったりして生じる。（…）全てが音楽であることはありえないが、全てが発話であることもできない。²²⁾（強調は引用者による。）

こうしてみると、なにがしかの「リズム」が朗読に必要なだとする考えから発展して、リズムを伴う韻律法とその朗読という構想は、「発話」と「音楽」の関係に収斂していつているように考えられる。

『フランス語の韻文に関する省察と提題』においては、心臓の鼓動と「超自然的なるもの」の息吹の拍を同調させつつ、「超自然的なるもの」の靈感を受け取ることと、その靈感を、リズムを用いて詩として吐き出す過程を端的に表している。

響きのよい表現とは、（…）われわれが自分の胸の中に持っている
メトロノーム
 拍節器、われわれの生命の維持ポンプの響き、果てしなく、
 イチ。イチ。イチ。イチ。イチ。イチ。
 ボン！（沈）。ボン！（沈）。ボン！（沈）。
 と繰り返す心臓の鼓動である。

これこそ、弱拍と強拍とを交互に繰り返す短長格詩の基本である。

また一方、響きのよい詩の素材は、われわれの肺が吸い込む生命の糧である空気によってわれわれに与えられ、それをわれわれの発話器官が知性に理解可能な言葉による表現へと装飾細工をほどこして復元

するのである。

このように詩の創造には一種の鍛冶場が必要であり、そこには、金属と、炉と、鞴が区別されなければならない。(…) まず、われわれの内面の霊なる金属が、(…) 風²³⁾を受けて融解し、上から規則的に動く押圧機によって衝撃を与えられ、形をなし、詩となるのである。(クローデル [三嶋訳] 35-36)²⁴⁾

「鞴 (soufflet)」は、詩の増幅器としての意味と同時に、「息 (souffle)」を内包しており、この詩の創造=鍛冶場のイメージは『詩法』にも登場する引き継がれたイメージである。ここでは長短格詩を先に述べた心臓の鼓動、超自然的なるもの世界から吹きつける風のリズムと同調させて、朗誦することで「超自然的なるもの」を表現しようという構想がみてとることができる。それは、日本の伝統演劇体験を経ることで、古代ギリシャ演劇を思い起こしたのかもしれない。

また、『文楽』では、人形と太夫について、こう指摘する。

木でできたあの俳優たちは (…) 一群の黒い集団の中でひそかに共鳴しあう心臓の鼓動に従うのであり、その男 (※引用者注：太夫) の語りと一つになるのである。何者かがその書物から解き放たれ、書物の言葉を己のものとする。われわれはもはや通訳者たちの前にいるのではない、書物そのものの前にいるのである。(クローデル [内藤訳] 153-154)²⁵⁾

人形遣いの心臓の鼓動と、太夫の朗誦が一体となっている。太夫の語りは、リズムを伴う朗誦であるがゆえに、人形遣いと心臓の鼓動を同調させることが可能なのである。この場合、太夫の声を司祭の声と考えれば、太夫の語りは、「聖霊 (esprit)」= 神の言であり、その語られる書物はとりもなおさず聖書であるというイメージを、クローデルは着想し、

連想したと考えられる。

このことから、日本の伝統演劇体験を経ることで、クローデルは「超自然的なるもの」の「息」「聖霊」の受肉から、リズムを発見し、吹きつける風の拍と同調するような長短格詩の韻律法を生み出したといえよう。

おわりに

本論ではクローデルの詩論について、「超自然的なるもの(surnaturel)」、「息(souffle)」、「聖霊(esprit)」、「靈感(inspiration)」という語に注目しつつ、その変遷を確認し、検討してきた。彼の詩作の根源には、キリスト教的な神の被造物としての世界の超自然性の靈性を感じ取ることができる人間こそが詩人であり、詩人は、その靈性を、自らの身体を通して詩として吐き出すことで、超自然的なるものを表現することができるのであった。そして、クローデルにとって感じ取るとをいかに表現するかということが、常に課題としてあった。初期においては、『詩法』における理論化と『五大讃歌』における実践があった。そこではミュージックと詩人の対話によって、エクリチュールは否定されたが、代替物としてのパロールが提示されてはいなかった。

日本においても、クローデルは自身のキリスト教的感性、ランボーによってもたらされた「超自然的なるもの」の身体化の感覚と、マラルメの「いわんとすること」への眼差しといったものを同時に包括しながら、日本を感じ取っていた。『百扇帖』や『詩人と三味線』といった詩作品を見ても、身体化の感覚を見出すことが可能であり、日本の風土や日本の詩の表現方法が彼の身体化の感覚を刺激するものであり、そうした感性に磨きをかけたことを見ることができる。

しかし、それだけだろうか。『能』や『文楽』といった日本の伝統演劇論において、本論では触れることができなかった「ものの「ア-」を

知る」という表現を經由して、同時期に書かれた『ブルモン師に宛てた手紙』や『フランス語の韻文』『劇と音楽』を見てみると、日本の伝統演劇に触れることで、課題であった詩の表現方法について一定の手がかりを得たと考えることができる。能や歌舞伎、文楽の朗誦は、叫びであり、前-言語的、始原的声（パロール）であり、それは、靈性の息吹であると同時に、詩人の感性に直接的にその裡なる鼓動（リズム）に吹き付けるのである。

この「パロール」と「音楽」の結びついたクローデルの詩論の新たな段階は、とりも直さず、クローデルの演劇論ということもできるであろう。その演劇論と詩論とを合わせた朗誦の理論の解明と、具体的な作品における検証は、今後の研究の課題としたい。

引用文献リスト

- CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*, Bibliothèque de la pléiade, Paris, Gallimard, 1965.
—, *Œuvre poétique*, Bibliothèque de la pléiade, Paris, Gallimard, 1967.
—, *Cahiers Paul Claudel III Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud 1912-1953*, nrf, Paris, Gallimard, 1961.
- ASLAN, Odette, « Le « Christophe Colomb » de Claudel du théâtre « complet » à l'acteur « total » », *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1995.
- 大出敦「自然・カミ・〈闇〉——クローデルと日本のカミ観念」『教養論叢』(133)、慶應義塾大学法学研究会、2012年、21-47頁。
- 栗村道夫「『百扇帖』注釈（その5）」『L'Oiseau Noir』(12)、東京、日本クローデル研究会、2003年、31-99頁。
- クローデル、ポール『朝日の中の黒い鳥』内藤高訳、講談社学術文庫、講談社、1988年。
- 「詩人と三味線」里見貞代訳、『上智大学クローデル研究』3号、1982年、

70-56頁。

- 『詩法』 齋藤磯雄訳、渡辺守章・佐藤正彰（訳者代表）『クローデル ヴァレリー 筑摩世界文学大系』（56）、東京、筑摩書房、1976年、191-245頁。
- 『書物の哲学』 三嶋睦子訳、法政大学出版局、1983年。
- 『縞子の靴』 渡辺守章訳、岩波書店、2005年。
- 「能」 渡辺守章訳、日仏演劇協会編『今日のフランス演劇』（5）、東京、白水社、1967年、24-36頁。
- 共同訳聖書実行委員会『新約聖書』、日本聖書協会、1997年。
- 里見貞代「[詩人と三味線]について」『上智大学クローデル研究』3号、1982年、72-70頁。
- 中條忍「化け灯籠の伝説と『女とその影』」『L'Oiseau Noir』（8）、1995年、59-62頁。
- 内藤高『明治の音 西洋人が聴いた近代日本』、中公新書、中央公論新社、2005年。
- 中村弓子『受肉の詩学』、東京、みすず書房、1995年。
- ミエ＝ジェラルール、ドミニック「ポール・クローデルと日本——霊のおよび美的影響」『神戸海星女子学院大学研究紀要』、神戸海星女子学院大学研究委員会、2004年、173-197頁。
- 山内義雄『クローデル詩集』、東京、ほるぷ出版、1983年。
- リヴィングストン、E.A.、編『オックスフォード キリスト教辞典』 木寺簾太訳、東京、教文館、2017年。
- 渡辺守章『劇的想像力の世界』、東京、中央公論社、1975年。
- 『虚構の身体』、東京、中央公論社、1978年。
- 「解題」『縞子の靴』上巻、東京、岩波書店、2005年、425-515頁。

注

- 1) 一部訳を改めた。 *l'impression vivante et presque physique du surnaturel* (*Pr*:

1009)

- 2) 一部訳を改めた。(…) je tire l'air par les narines, et m'y étant combiné, il s'expire de moi mon souffle, sonore ou non, parole ou pas, esprit psychique et buée sur le miroir. Et comme la flamme jaillit sous le soufflet, éclatent à chaque aspiration la vie du corps et celle de l'âme, le vers substantiel, phrase ou acte (*Po.* 141).
- 3) ヨハネ福音書 3 の 8 : 風は思いのままに吹く。あなたはその音を聞いても、それがどこから来て、どこへ行くか知らない。霊から生まれた者も皆そのとおりである (新共同訳)。
- 4) Cela dit, on peut prendre le mot d'inspiration dans trois sens différents. Le premier est un sens général qui se rapprocherait assez de celui de vocation. (*Pr.* 46)
- 5) 一部訳を改め、要約した。Le second sens se rapporte à l'inspiration actuelle. Le poète a été mis en train, suivant un mode sur lequel les études du P. Jousse ont jeté une certaine lumière, par une espèce d'excitation rythmique, de répétition et de balancement verbal, de récitation mesurée, un peu à la manière des vociférateurs populaires de l'Orient. On le voit qui se frotte les mains, qui se promène de long en large, il bat la mesure, il grommelle quelque chose entre ses dents. Et peu à peu, sous cette impulsion régulière, entre les deux pôles de l'imagination et du désir, le flot des paroles et des idées commence à jaillir. Toutes les facultés sont à l'état suprême de vigilance et d'attention, chacune prête à fournir ce qu'elle peut et ce qu'il faut, la mémoire, l'expérience, la fantaisie, la patience, le courage intrépide et parfois héroïque, le goût, qui juge aussitôt de ce qui est contraire ou non à notre intention encore obscure, l'intelligence surtout qui regarde, évalue, demande, conseille, réprime, stimule, sépare, condamne, rassemble, répartit et répand partout l'ordre, la lumière et la proportion. (*Pr.* 46)
- 6) C'est en ce sens que la poésie rejoint la prière, parce qu'elle dégage des choses leur essence pure qui est de créatures de Dieu et de témoignage à Dieu. (*Pr.* 49)
- 7) Il s'en sert non pas pour l'utilité, mais pour constituer de tous ces fantômes sonores que le mot met à sa disposition, un tableau à la fois intelligible et

- délectable. (*Pr.* 48)
- 8) C'est à quoi sert la répétition des sons, l'harmonie des syllabes, la régularité des rythmes et tout le chant prosodique. Une fois que la partie de l'âme ouvrière, quotidienne et servile, est ainsi assujettie et occupée, Anima s'avance librement au milieu des choses pures d'un pas infiniment léger et rapide. (*Pr.* 48)
- 9) Jadis au Japon, comme je montais de Nikkô à Chuzenji, je vis, quoique grandement distants, juxtaposés par l'alignement de mon œil, la verdure d'un érable combler l'accord proposé par un pin. Les présentes pages commentent ce texte forestier, l'énonciation arborescente, par Juin, d'un nouvel Art poétique de l'Univers, d'une nouvelle Logique. L'ancienne avait le syllogisme pour organe, celle-ci a la métaphore, le mot nouveau, l'opération qui résulte de la seule existence conjointe et simultanée de deux choses différentes. (*Pr.* 143)
- 10) (...) essor du vert perpétuel (...) Le triangle antique des pyramides (...) vivant (...) (*Journal I* 585)
- 11) Je prends esprit dans un sens demi-physique, une intelligence dont les narines seraient l'organe par qui nous prenons l'inspiration même de la vie. (*Pr.* 825)
- 12) Que le souffle : de l'éventail disperse les mots et ne laisse passer que ce qui touche (*Po.* 730)
- 13) J'ai respiré : le paysage et maintenant pour dessiner je retiens mon souffle (*Po.* 735)
- 14) Quelques traits délibérés, aussi sûrs que ceux de l'insecte qui d'une longue tarière à travers l'écorce paralyse la proie invisible – ayons soin seulement de bien relever notre manche et qu'une prise imprudente de notre narine ne vienne pas heurter l'expiration de l'esprit. (*Po.* 699)
- 15) toute prête à propager le souffle (*Po.* 699)
- 16) Le surnaturel au Japon n'est donc nullement autre chose que la nature, il est littéralement la surnature, cette région d'authenticité supérieure où le fait brut est transféré dans le domaine de la signification. (*Pr.* 1126-1127)

- 17) 拙訳による。Il ne faut pas que sa parole chante, il faut qu'elle danse, il en faudrait accentuer le rythme avec une rudesse à laquelle la déclamation ordinaire ne suffirait pas. Il faut une « musique » réduite purement à l'élément rythmique, par ex. (*Cahier III 37*)
- 18) 拙訳による。Le rythme, Claudel y est sensible. Il a été très impressionné par l'enseignement de la Rythmique de Jaques-Dalcroze, à Hellerau en 1913. Pour son Orestie, la parole pure ne lui suffit plus, il réclame à Milhaud des coups de tambour, des percussions, des « cris courts de trombones ». « Il y a bien d'autres formules d'association de la poésie et de la musique que celles de Wagner ».
- 19) Les instruments à coups sont là pour donner le rythme et le mouvement, la flûte funèbre est la modulation par intervalles à notre oreille de l'heure qui coule, le dialogue par derrière les acteurs de l'heure et du moment. A leur concert viennent souvent s'ajouter de longs hurlements poussés par les musiciens sur deux notes, l'une grave et l'autre aiguë : hou-kou, hou-kou. Cela donne une étrange et dramatique impression d'espace et d'éloignement, comme les voix de la campagne pendant la nuit, les appels informes de la nature, ou encore c'est le cri de l'animal qui se travaille obscurément vers le mot, la poussée sans cesse déçue de la voix, un effort désespéré, une attestation douloureuse et vague.
- Le Chœur n'est pas partie à l'action, il y ajoute simplement un commentaire impersonnel. Il raconte le passé, il décrit le site, il développe l'idée, il explique les personnages, il répond et correspond par la poésie et par le chant, il rêve et murmure accroupi au côté de la Statue qui parle. (*Pr.* 1168-1169)
- 20) [] 内は筆者による補足。
- 21) Si ma connaissance du japonais était suffisante, je sens que j'aurais beaucoup de choses à dire de la déclamation des acteurs, de ce vers long suivi d'un vers court qui paraît constituer toute la prosodie du Nô et qui donne au récit ce caractère de délibération, d'une proposition que l'on achève après coup, comme si la parole s'arrêtait pour laisser à la pensée le temps de passer devant. La langue japonaise

aussi permet ces longues guirlandes de phrases ou plutôt cette étoffe homogène et sans ponctuation du discours où le même mot peut servir à la fois de complètement et de sujet et qui fait une seule chose avec des plis de tout un carré d'images et d'idées. (*Pr*: 1172)

- 22) 拙訳による。Je crois qu'il y a une soudure à chercher entre la parole et le chant. De même que j'ai montré que tout est poésie, et que des choses les plus basses et les plus grossières aux paroles les plus sublimes il y a suite et continuité, de même il faudrait ajouter à ce domaine de l'expression parlée celui de la musique, et que tout parte du même fond et naisse l'un de l'autre, sentiments, bruits, paroles, chant, cris, et musique, tantôt se cédant, tantôt s'enlevant la place. (….) Tout ne doit pas être musique et tout ne peut pas être parole. (*Cahiers III*. 86)

- 23) 原文では、「inspiration」であり、本論文に即して言えば、超自然から吹きつける風であると同時に、「靈感」である。

- 24) 一部訳を改めた。L'expression sonore se déploie dans le temps et par conséquent est soumise au contrôle d'un instrument de mesure, d'un compteur. Cet instrument est le métronome intérieur que nous portons dans notre poitrine, le coup de notre pompe à vie, le cœur qui dit indéfiniment :

Un. Un. Un. Un. Un. Un.

Pan(rien). Pan(rien). Pan(rien).

L'iambe fondamental, un temps faible et un temps fort.

Et d'autre part la matière sonore nous est fournie par l'air vital qu'absorbent nos poumons et que restitue notre appareil à parler qui le façonne en une émission de mots intelligibles.

Ainsi la création poétique dispose d'une espèce d'atelier où il faut distinguer le métal, la forge et le soufflet. (….) Le métal spirituel entre en fusion sous un afflux ou vent venu du dehors (inspiration) et le flan informe reçoit le poinçon de la conscience sous le choc du balancier. (*Pr*: 11-12)

- 25) (...) les acteurs de bois qui au milieu de leur tas noir obéissent non pas comme

chez nous à des mains et à des doigts mais à un conciliabule de cœurs s'unissent à ce qu'il dit ; c'est quelque chose qui se détache du livre et qui s'en approprie le langage : nous ne sommes plus en présence d'interprètes mais du texte même. (*Pr*: 1182)

Essai sur le verset claudélien

OKAMURA, Shotaro

Paul claudel invente une forme de vers à laquelle il donne le nom de verset. Les fondements du verset sont le « surnaturel », le « souffle », l'« esprit », l'« inspiration ». La conception poétique vise à l'expression du surnaturel. Après avoir découvert le théâtre japonais, Claudel y puise certains éléments qu'il adapte à sa propre versification, aussi bien dans ses poèmes que dans son théâtre. La base en est la « prosodie », basée sur le « rythme », semblable à la parole et au cri de Tayû, qui est le chœur, du Bunraku et du Kabuki.

La première partie de cet article concerne les termes de « surnaturel », de « souffle », d'« esprit » et d'« inspiration », tels que nous les définissons dans le texte claudélien. Dans la deuxième partie, nous examinons la relation entre la prosodie de Claudel et le théâtre traditionnel japonais.

Finalement nous relisons les « *Réflexions et propositions sur le vers français* » à la lumière des textes écrits par Claudel pendant son séjour au Japon.

(身体表象文化学専攻 博士後期課程3年)

