

Title	クローデル作品の能劇化
Sub Title	De nouveaux Nô inspirés de l'oeuvre de Paul Claudel
Author	西野, 絢子(Nishino, Ayako)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2017
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hi-yoshi. Langue et littérature françaises). No.65 (2017. 10) ,p.79- 100
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20171031-0079

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.

クローデル作品の能劇化¹⁾

西 野 絢 子

フランス 20 世紀最大の劇詩人ポール・クローデルは、外交官という仕事柄、世界で活躍しただけでなく、地球規模の劇的想像力を持つ芸術家としても世界的に活躍した。それゆえに彼が与えた影響は、存命中から没後約 150 年に至る現在まで、広い地域で響きつづけている。フランスのみならず、ヨーロッパ諸国、アメリカ、アジアにおけるクローデルの受容に目を向けると、日本における受容にはある独特な特徴が見出せる。大部分の国では、クローデルの詩作や劇作品を翻訳して紹介し、フランス語やその土地の言語で上演するなどの活動にとどまっているのに対し、日本では、それを新たな創造につなげており、さらにそれをフランスに紹介するという「往復運動²⁾」が展開されているのだ。それは具体的には「クローデルと能」というテーマに関わる問題である。

大正期の日本にフランス大使として滞在したクローデルは、能や歌舞伎、文楽などの日本の伝統的な演劇に関心を示し、特に能を愛好した。「劇、それは何事かの到来。能、それは何者かの到来³⁾」ではじまるあの名高いエッセーには、彼の理解した能が鋭い視点から詩的に描かれている。やがて彼は自分の創作活動に、日本文化、能や日本の古典演劇の鑑賞体験を活かした作

1) 本稿は、口頭発表「日本におけるクローデル受容—新作能を中心に」(日本クローデル研究会例会、2017 年 6 月 13 日、東京大学)をもとに、再考、加筆したものである。

2) 渡邊守章、「解題 能の本を書くこと—新たな音楽劇を目指して」、『舞台芸術』、14 号、角川学芸出版、2008 年 12 月、42 頁。

3) Paul Claudel, « Nô », *Oeuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1167.

品をいくつか書くようになる。ここまでは周知のことであるが、実は日本において、今度はそれを日本人が新たに「新作能」として創作する、という稀有な現象が一度ならず行われているのだ。それはクローデルの書いた特定の作品を翻案・アレンジした「新作能」という形、または複数の作品をコラージュした「創作能」という形をとっている。大きな枠組みでは両者とも「新作能」と呼べるが、新作能とは古典的な演目として今日も演じ継がれている作品に対し、江戸時代から明治以降に作られた近現代の作品のことをいう⁴⁾。狭義には明治以降の近代の作品を指し、ちょうどその近代以降に、西洋の戯曲や詩歌を素材とし翻案した作品が作りだされている⁵⁾。クローデル作品に関する新作能はその系譜にあたり、現在四曲存在する。この四作品という数自体、西洋の作品を素材とした新作能の中でもきわめて多い。さらに日仏両国における上演回数の上でも、新作能の歴史の中で特別に多く、成功している例といえる。

本稿では、まずこの四作品を時代順に紹介し、劇作術を中心に特徴を分析する。次にクローデルのフランス語のテキストが和訳を通じてどのように能の謡になるのか、具体例を通じてその一端を検討する。そしてクローデル作品の能劇化についての反響に目を向けるため、集められた範囲で日仏双方からの劇評の一部を参照する。最終的には、クローデルが能を愛好したからという理由以外に、なぜこれほどの新作能がつくられ、上演され続けているのか、という問いや、能劇化する意味は何であるのか、という問いに答えていきたい。

4) 西野春雄、「新作能の百年 (2)」、『能楽研究』30号、2005年、248頁。古典的でスタンダードな演目は南北朝から室町末期までに創作された。

5) その先駆はメーテルランクの『タンタジールの死』(1894)を高浜虚子が1916年に『鐵門』とした例であり、他には能の影響を受けたイエーツが創作した舞踊詩劇『鷹の井戸』を横道萬里雄が翻案した『鷹の泉』(1949年)、およびその改作『鷹姫』(1967年)がある。

I クローデル作品の能劇化—時代順の概観

まずはクローデル生誕 100 周年の 1968 年に記念行事として、仏文学者の木村太郎とシテ方観世流能楽師の泉嘉夫の協力により作られた『女と影』が挙げられる。これはクローデルが 1923 年に書き、歌舞伎の所作事として羽衣会によって上演された『女と影』⁶⁾の第 2 稿を、その上演を観ていた木村が翻訳し、泉が節付、型付して作能したものである。クローデル自身が「ある種の能」とよんでいた作品を、まるでその意図に添うかのように、後世の日本人が創作したのだ。大阪で初演されたのちは名古屋で、翌年に大阪で三演され、東京では 1987 年に四演された⁷⁾。後に観世栄夫が手がけたバージョンが 1993 年 3 月に東京で、5 月にはパリで上演されたので、ここである意味「クローデルと能」というテーマの円環がフランスに繋がることになる⁸⁾。

21 世紀に入ると、クローデル専門家であり演出家の渡邊守章が二作の創作能を発表した。渡邊は 1957 年にパリで能の初の正式な海外公演の現場に立ち会って以来、外国人の目に立ち現れる能の姿や「伝統の越境性⁹⁾」について考察を重ね、それを実践すべく能楽師とともに様々な実験も行っている。まずは 2001 年、フランスの国際クローデル会議のプラング城にて初演された『内濠十二景あるいは二重の影』が挙げられる。節付・作舞は観世栄夫が担当した。パリ、エクサンプロヴァンスでも上演された後、2004 年には東京、京都、そしてパリで再演され、2005 年にはクローデル没後 50 周年記念行事として東京で上演された。この創作能が 2004 年にパリで上演された際、

6) 1923 年の上演については拙稿 « La réception japonaise des Nô claudéliens : *La Femme et son ombre*, de 1923 à 2005 », *Paul Claudel et l'histoire littéraire*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2010, pp. 465–478 で論じた。

7) この時の番組にマラルメの作品を新作能とした『半獣神の午後』がある。

8) 『女と影』は 2005 年に東京で歌舞伎形式で上演された（クローデル没後 50 周年記念行事）。2017 年 10 月には新たに翻案した新作能『面影』が京都の金剛能楽堂で上演される。2018 年 2 月には国立能楽堂でクローデル生誕 150 周年記念行事として上演される。

9) 渡邊守章、『渡邊守章評論集 越境する伝統』、ダイヤモンド社、2009 年参照。

能舞として作られた『長谷寺の牡丹』は、2005年に新たな創作能『薔薇の名一長谷寺の牡丹』となり、これも記念行事で上演された（節付・作舞は観世栄夫）。翌年には東京で、2008年には京都で再演されている。

最後は2012年、ジャンヌ・ダルク生誕600年記念にオルレアン市から制作を委嘱された、喜多流の狩野琇鵬と能楽研究者の西野春雄により創作された新作能『ジャンヌ・ダルク』が挙げられる。これはクローデルが能からインスピレーションを得て創作した劇的オラトリオの一つ、『火刑台上のジャンヌ・ダルク』（1934年）に想を得て脚本が書かれている。オルレアンの劇場での初演の後、パリの劇場、エクサンプロヴァンスの能舞台にて上演され、翌2013年は熊本で本邦初演された。

以上、どの作品をみても、日仏両国、しかも首都のみならず地方都市でも国際的に上演されていることがわかる。大正期、日本の文化や演劇がクローデルにインスピレーションを与え、フランス語の作品を生みだし、さらにその作品が後に日本語の能となり、フランスで上演される。能とクローデル、日本とフランスという円環は、長い時間の流れの中でつながりつづけているのだ。

II 劇作術の分析

四作品の劇作術を中心に分析していくと、まずいえることは、『女と影』以外の作品は、能特有の形式である「夢幻能」に準じた形をとっていて、その中でも結末にある種の調和あるいは和解が含まれる作品であるということだ。調和、和解というのは別の言い方をすれば、救いがあるということで、「鎮魂」というテーマにも結び付く要素を見出せるということである。

まずはそのような特徴がみられない、『女と影』から検討する。この新作能は、ある種「不吉な」ドラマを描いたクローデルの原作をそのまま脚色した作品で、能の曲柄の分類によれば、四番目物の「怨霊物」に属している。

場所は幽冥界の荒涼としたあたり。深い霧のとばりが立ち込める中、武士が登場する。愛していた亡き妻を追慕していると、とばりに妻と思しき女の影が浮かんてくる。そこへ現実の女が登場すると、影は消え、女と武士が会

話を交わす。女が詩や芸術の力を讃えると再び影が現れ、女と同じ動きをとるが、次第に女とは別の独自の動きを始める。不思議に思った武士が、太刀で影と女の間の見えない絆を断ち切ると、影は残り、女が倒れる。武士が再びとぼりへ向かって太刀をつくと、女が死んでしまい、影も次第に遠ざかる。残された武士は一人呆然と立ち尽くす。

原作通り、救いのない、いわば不条理なドラマが能舞台に載せられる。泉によると、クローデルの「原作自体が演劇的な意味における筋を完全には持っていない」ので、この新作能は、クローデルという象徴詩人の「ある心象を形象化したもの」と考えるのが適当であるそうだと¹⁰⁾。ある心象というのは、「怨霊物という単純な考えでは処理しきれない深い意味」を含むもので、それは例えば「男女間の関わり合い」であったり、「人間の孤独」、「詩の力や芸術の偉大さ」という深い内容を象徴している。なるほどクローデル劇の中心テーマである、地上では不可能な男女の愛や、詩人の使命と芸術の賛美などが能の象徴性の中に溶け込んだ新作能となっている¹¹⁾。

この能では武士がワキ、女がツレ、影がシテとなっている。1923年に上演された歌舞伎では、女が主演であったが、能では影が主演となっており、この配役には賛否両論があるが、クローデルの能解釈に適っているように考えられる。この世のものであるワキの前に、あの世から「何者か」であるシテが到来してくるからだ¹²⁾。

この新作能の結末は不条理であるとはいえ、その演出方法を1923年の歌舞伎上演のそれと比べれば、より詩的な倍音があることに気が付く。歌舞伎

10) 泉嘉夫、「新作能『女と影』について」、1987年1月29日、国立能楽堂公演プログラムより。

11) クローデル自身、原作を書くときに、まるで能作者のように、和歌の徳を讃える紀貫之の古今集の序を引用した。その部分はこの新作能において、古典の引用により成立する本物の能の詞章のような味わいを生んでいる。

12) 木村によれば、「女」は武士、つまり「男」の求めてやまない「永遠の女性」であり、これこそ「真実の存在」であり、そうであるとすれば、先妻も後妻も結局は現実の女で「あった」あるいは「ある」限りにおいて影にすぎないので、「影」をシテとした。

ではリアルな演戯で、女の死、影の消失、武士の失望を表現したのに対し、能舞台では、ツレ女は「下居¹³⁾」してその死を象徴し、シテ影は「一の松へ舞行き、袖をかついで幕に入る¹⁴⁾」。そして地謡（斉唱団）がツヨ吟で

「これやこれ とことはの夏、初花の誘ふは、立ち惑ふ さばえにあらで、常夏の大きいなる蝶¹⁵⁾」

と結び、つまり「人物の動作を叙述したものではない歌¹⁶⁾」で劇を終えるのだ。これは不条理な結末とは無関係な詩の魅力で舞台を包み込むということである。救いのない結末も、観客が覚えるもどかしさや心苦しきも、まるで詩や音楽、芸術の力が緩和していくかのようだ。その点で、救いのない結末であるとはいえ、この新作能は、歌舞伎と比べれば、観客の心の平安を保証する作品といえることができるのではないだろうか。

次に夢幻能に準じた2つの創作能をみていくが、これらの作品はクローデルの様々なテキストが絶妙に繋がれた形で成り立っている。『内濠十二景あるいは二重の影』は、滞日中の詩人大使が日課としていた皇居内濠の散策の折に日本の伝統的詩法についての省察を書き留めた詩篇『内濠十二景』（1922年夏）と、同時期に書き進められていた、世界を舞台とする集大成的戯曲『繻子の靴』二日目の「聖ヤコブ」、「二重の影」、「月」の場面をカラージュして一篇の能にしたものである。渡邊によると、「神の禁じる恋」を生

13) シタイする＝座っている、または座る、の意。能の登場人物（地謡・囃子方・後見・アイ以外の各役）は正座することはなく、必ず片膝を立てて座る。片膝を立てもう一方の膝を床につけ、両足ともに爪立て、床についたほうの踵の上へ腰を落ち着けて座り、両手は左右の膝頭に添える。扇は開いている場合と閉じている場合とある。

14) 北岸祐吉、「新作能『女と影』—クローデル生誕百年記念の上演—」、『観世』1968年12月号、20頁。

15) 田中允編、『未刊謡曲集 続二』、古典文庫、昭和63年4月、251頁。

16) 北岸祐吉、「新作能『女と影』—クローデル生誕百年記念の上演—」、『観世』1968年12月号、20頁。

きる二人の恋人の「執心」が、アフリカの白い壁に、男女一体の「二重の影」として出現するという「超現実的事件」を、能の中核としたという¹⁷⁾。また、それはクローデルの「能とは何者かの到来」という命題に呼応するし、能の言語と技法で演じられるに相応しい主題であった、と述べている¹⁸⁾。

石垣を巡らせた廃墟。中秋の名月の夜、ワキである現代の若者の前に、前ジテの老詩人（クローデル）の霊が現れ、「二重の影」の謂れを語る。かつて上演されたことのないこの場面を日本の役者によって舞台にかけてほしいと望む老詩人は、若者に舞いながら待つようにと述べて消える（中入り）。若者が三番叟の揉みの段を舞うと、二重の影（ツレ）が出現し、神への恨みを述べ、糾弾の叫びを乱拍子で表現する。死んだ情念の再臨にとりつかれたワキの若者は、恋する騎士の役を演じる。月の水底で、二重の影であるツレは、「月」の場面のプルエーズの言葉を語り、若者はロドリゲの夢の詩を語る。最終場面では後ジテである聖ヤコブが出現し、恋人たちの地上での別離と天上での再会を語り、調停者として、その光景を勇壮な舞で包み込む¹⁹⁾。

この能は、旅の僧ワキが夢の中で幽霊シテに出会うという典型的な夢幻能の前提には厳密には該当しないが、ワキの若者の前に幻のごとく故人の霊が出現するので、夢幻能に準じた形と考えられる。結末では、二つの調和ないしは和解が見出せる。まずはクローデルの霊であるシテが抱えていた、「二重の影が演じられたことがない」という「口惜しさ」「恨めしさ²⁰⁾」が、ツレ

17) 渡邊守章、「クローデルの詩による能—創作の現場から」、『観世』2005年6月号、51頁。

18) 同上。

19) 渡邊守章、「新作能上演台本『内濠十二景あるいは二重の影』」、Zeami (2)、森話社、2003年、14-26頁。および空中庭園第7回公演、クローデルの詩による創作能連続上演、ポール・クローデル没後50周年記念行事、『薔薇の名—長谷寺の牡丹』、『内濠十二景あるいは《二十の影》』、2005年3月公演プログラム参照。

20) 「その「二日目」の切りとなる二重の影は その時だにも昔語りや僻事と舞台に掛かることもなく いたづらに書物の中に閉ざされて 黒き活字の染みの筋 句惜しや恨めしやと 日いづる国の俳優に 影の姿を貸したまへとこれまで現れいでたるなり」（プログラム12頁。）

の二重の影の登場により実現したということ。今一つは、二重の影自体が抱えていた神への恨みも、後ジテである聖ヤコブの調停により、解決をみたということである。クローデルの霊も、二重の影の怨念もこの創作能の上演により「救われる」と考えることができるのではないだろうか。

次に、『薔薇の名—長谷寺の牡丹』は、クローデルが奈良の初瀬の長谷寺の牡丹に惹かれて日本風短詩集『百扇帖』（1927年）の主要なテーマとした詩編をもとにして、「牡丹」の紅に「薔薇」の記憶を読もうとする謂れを能に仕組んだものである。そこでは『百扇帖』のほか、『東方の認識』（1900年）の「福州鼓山」シリーズや「アマテラスの解放」の神話、情念の劇『真昼に分かつ』（1906年）など多様なテキストが典拠となっている。

福州の鼓山湧泉寺の絶壁にある草庵を訪れた、クローデル研究者の若き詩人が、前ジテである尼僧＝イゼの霊に出会う。滝壺の響きに守られ瞑想する詩人は、シテ尼僧の物語的世界つまり『真昼に分かつ』の禁じられた愛の悲劇の中へと引き込まれていく。詩人がイゼの名の謂れを問うと、『トリスタンとイゾルデ』やアマテラスの神話のことが語られ、シテは「イゼの名は伊勢にも由来する」と述べ、自分が禁じられた愛を生きたヒロインであったことをほめかして消える（中入り）。間狂言では鼓山の精である童子がアマテラスの岩戸隠れの神話について語り、ウズメの歌を中心とした「風流的な²¹⁾」歌舞を加える。童子は、イゼの名を説くためには初瀬の寺へ詣でて、牡丹の紅に薔薇の秘密を問うべきだ、と言い詩人を初瀬の寺へ連れて行く。到着した詩人が『百扇帖』を読んでいると、後ジテである長谷観世音つまり牡丹の精が現れる。薔薇の愛称で呼ばれていたヒロインにまつわる薔薇の短詩が読まれる中、岩窟の暗がりの中に観世音の姿は消え、金色の足のみが見えて残る²²⁾。

21) 風流「ふりゅう」とは、風流「ふうりゅう」（風雅、上品で優美という意）とは異なり、日本芸能史では、派手な作り物などをして見世物にすることから、華美な意匠・装飾、囃子（ハヤシ）物、またそれを特色とする芸能、の意味。特に民俗芸能で、仮装・囃子・歌舞を伴う、念仏踊りなどの類をいう。

22) 渡邊守章、「創作能『薔薇の名—長谷寺の牡丹』解題 能の本を書くこと—新

この能は渡邊自身が「複式夢幻能」と明記している²³⁾。配役について、詩人はワキと明示はされていないが、亡霊と出会い過去の物語に引き込まれていくこの人物がワキに相当すると考えるのは不可能ではない。そもそも新作能では伝統的な配役を厳密には区別しないこともある。この夢幻能の結末も、ある種の調和が感じられる。作者の注にある通り、前段の福州鼓山の舞台においては悲劇的な倍音を担って歌われていた「自然—ピュシス—」が、後段の初瀬の観音寺では一種の地上樂園のようにして開示され、それは「ピュシス」の交響楽である、というのだ²⁴⁾。中国での禁じられた恋の悲劇が日本での老境に入ったクローデルの瞑想のまなざしにより、まるで解決・浄化されたような結末である。観客はその優美な樂園で浄化の儀式に立ち会うのだ。

このように二作とも、結末に救いのある夢幻能に準じた能、と考えることができるが、さらにもう一つ、共通する点がある。それはワキないしワキ的人物が変貌し、クローデルの恋愛劇のヒーローの姿と重なることだ。『内濠十二景あるいは二重の影』では、ワキである現代の若者は、作者の注にあるように、「月に憑かれたピエロ²⁵⁾」の如く、三番叟の揉みの段を舞いつつ意識を失って倒れ伏し、「死んだ情念」の再臨にとりつかれて恋する騎士の役を演じる²⁶⁾。そして「月の水底」の段では、『繻子の靴』『月』の場面で、月光に浸されて二人の恋人が夢の中で語るうちの、ロドリッグの台詞を歌い、ト書きの「ツレ、ワキ互いに背を向けて泣く」という指示通り、ロドリッグ

たな音楽劇を目指して」、『舞台芸術』、14号、角川学芸出版、2008年12月、25-43頁参照。および空中庭園第7回公演、クローデルの詩による創作能連続上演、ポール・クローデル没後50周年記念行事、『薔薇の名—長谷寺の牡丹』、『内濠十二景あるいは《二重の影》』、2005年3月公演プログラム参照。

23) 渡邊守章、「創作能『薔薇の名—長谷寺の牡丹』解題 能の本を書くこと—新たな音楽劇を目指して」、『舞台芸術』、14号、角川学芸出版、2008年12月、42頁。

24) プログラム9頁、注32。

25) ジローの詩、シェーンベルク曲に拠り武智鉄二が演出した能の技法前提の現代劇で、1955年に観世寿夫と野村万作が上演した作品名。

26) 渡邊守章、「新作能上演台本『内濠十二景あるいは二重の影』」、Zeami (2)、森話社、2003年、21頁、後段1の注。

になりきって演じるのだ。『薔薇の名—長谷寺の牡丹』では、「イゼの名」の段において、作者注にあるように、詩人は「滝壺の草庵の滝の勢いによって、シテの世界に引き込まれ²⁷⁾」、ヒロインの名の由来を問う。その問答の中で、詩人がシテであるイゼの霊とともに『トリスタンとイゾルデ』の愛の死（第2幕の中心に置かれた、愛する二人による宇宙への没入）を、名を入れ替えながら歌う。シテが「トリスタン我はトリスタン」と歌うのに、詩人は「我はイゾルデ」と答えるのだ。また、『真昼に分かつ』のメザの台詞にも言及し、イゼの霊であるシテと共にメザになりきったように「愛の二重奏」を奏でる²⁸⁾。

このようなワキの変貌や、劇的な性格は、大部分の典型的な能におけるワキの消極的・受け身的性格とは異なる。消極的性格というのは、シテと直接で劇的な関係も持たずに、ゆかりの地を訪れる旅の僧という意味においてである。しかしいくつかの曲、例えばクローデルが能についてのエッセーで言及している『楊貴妃』のように、例外的に主体的な意図でシテを探し出すような積極的な役割を演じるワキが登場することがある。この二作の創作能も、積極的な性格を持つワキが登場し劇全体に相応しい役割を演じているのではないか。その意味では、『女と影』のワキである武士も、妻を追慕し、シテと劇的な関係があるという点において、積極的な性格を持つワキといえるかもしれない。そしてこのような積極的なワキ像というのは、クローデルの能解釈の中でも特徴的な点であったことも想起しておきたい。日本の能楽研究者が「シテ一人主義」によりワキを副次的存在としてしか見ていなかったのに対し、クローデルはシテと対峙する存在としてワキに劇的で重要な役割を見出していたのだ²⁹⁾。

27) プログラム 8 頁、注 15。

28) 「『真昼に分かつ』のメザも言ふ ついに読み得たり君の目のうち」（空中庭園プログラム、4 頁。）

29) クローデルが参照した専門書の著者ノエル・ペリの見解も含め、この点に關しては拙著 *Paul Claudel, le nô et la synthèse des arts*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 156–161 で論じた。

このように考えていくと、二作の創作能が、夢幻能に準じた形をし、その結末が調和・和解、ひいては救いにつながるという性格自体も、クローデルの能解釈と通じるようなところがあるようにみえてくる³⁰⁾。クローデルは、能はシテの内面に集中した回想劇であると理解し、夢の語彙を用いながら詩的な散文に綴った。しかし、能に「自らの創作活動の根幹にふれる至高の舞台芸術³¹⁾」をみた彼は、能を独自の演劇理念を通じて解釈した。つまり、能は地上のドラマを天上の次元で捉え直すための演劇表現であると考えたのだ。能の緩慢な仕草には多くの意味が含まれていると考え、能の表現はすべて「永遠の相」を前提とした、意味の世界で解明するためのものであるととらえたのだ。より具体的に言えば、渡邊が指摘するように「複式夢幻能の前段と後段の関係を、人生を意味の時限で読み直す仕掛け³²⁾」と考え、これは「聖書的な「表と裏にかきこまれた書物」という「解釈学」に支えられている³³⁾。つまりあの世から到来した「何者か」は人生の意味を理解することにより心の平安を得るのだ。このような能解釈の影響がみられると考えられているオラトリオを分析し、渡邊は「能が降霊の呪術を通して、亡霊の解脱と仏果とを願ったように、クローデル劇の最終的な形態も人間をかりたてる彼を超えた力を神の愛に帰依させる、聖寵への感謝の祈り³⁴⁾」となる、と述べている。

以上のように、クローデル作品を能に仕立てた作品には、クローデルの能解釈と響き合う点を見出せる曲もあることがわかった。同様に、その特徴が

30) 渡邊は『内濠十二景あるいは二重の影』について、「構成としては、世阿弥型の複式夢幻能よりは、禪鳳や小次郎信光などの得意とした、女体の神がツレで出る「風流能」であるが、クローデルが「記憶の劇場」として捉えた複式夢幻能の作用は活かしている」と述べている。渡邊守章、「日本の伝統演劇とその言語」（2002年）、『渡邊守章評論集 越境する伝統』所収、ダイヤモンド社、2009年、48頁。

31) 西垣通、「グローバル芸術としての創作能『内濠十二景』」、『ダンスマガジン』2004年6月号より転載。空中庭園公演プログラム11頁。

32) 渡邊守章、「能あるいは深層の演劇」、『能と狂言』2、能楽学会、2004-2005年、18頁。

33) 同上。

34) 渡邊守章、「クローデルと能（Ⅲ）」、『能楽思潮』29号、1964年、28頁。

最も顕著にでていいるのは、新才能『ジャンヌ・ダルク』である³⁵⁾。そもそもこれはクローデルの能解釈を反映したオラトリオ『火刑台上のジャンヌ・ダルク』(1934年)³⁶⁾から想を得たものであることを考えれば、当然のことと言える。以下にみていくように、この新才能も夢幻能の形をとり、結末に調和と救いが見出せる。

時は5月、所はオルレアンの御堂。前ジテのジャンヌの母の霊と思しき老女がロザリオを手に祈りを捧げている。ワキである巡礼を続ける旅人は御堂を訪れ、堂内にある兜を見つけ不思議に思い、老女に尋ねる。それはジャンヌ・ダルクのものであると、老女はジャンヌの戦いや理不尽な裁判のことを語り、涙しながら消えていく(中入り)。フランス人の俳優が演じる所の者がフランス語でジャンヌのことを語り、旅人がジャンヌの生涯をしのんでいると、夢の中に後ジテである軍装したジャンヌの霊が現れる。狂言方が演じるイギリス兵との闘いや砦の奪回の様子が演戯と地謡で表現され、戴冠の歓びを兵士が舞で表現する間、ジャンヌは作り物に入り衣装を変える。所の者が再び現れジャンヌが裁判にかけられ火刑台に運ばれたことを告げると、作り物の引き回しが下され、炎をイメージした赤い紗のベールに包まれた

35) この新才能については拙稿「『火刑台上のジャンヌ・ダルク』から新才能『ジャンヌ・ダルク』へ」、*L'Oiseau Noir*、XIX号、日本クローデル研究会、2017年、36-68頁で論じた。

36) Paul Claudel, « Jeanne d'Arc au bûcher », *Théâtre*, II, Paris, Gallimard, 2011, pp. 647-673. 瀕死のジャンヌは書物を携えたドミニク神父に呼び出される。それはジャンヌの裁判記録であり、天使が永遠の言葉に翻訳してくれた書物で、神父が読み聞かせるにつれジャンヌは過去の出来事を回想していく。上下二段の舞台は天地の二重構造を反映しているかのようで上段ではジャンヌと神父の対話は厳かに進行し、下段では上段で読まれた書物の内容が端役たちによりグロテスクに皮肉交じりに民衆的な雰囲気の中で再現されていく。11場中の7場あたりから能の後場のようになり、ジャンヌは後ジテのように過去を自ら語り再現するようになり、神父がそれをワキのように見守るようになる。最終場面では神父に代わり聖母マリアがジャンヌに語りかけ上下段の差は取り払われ、火刑台の下に民衆が集まり見守る中、ジャンヌは両手で鎖を断ち切り、聖書の言葉とともに炎となって昇天。

ジャンヌの姿が現れる。ジャンヌは死に臨み十字架に祈り、ベールが下されると、白い装束で現れ、舞う。地謡はジャンヌの魂が5月の空に昇っていくことを謡う³⁷⁾。

典型的な複式夢幻能の形で、特殊なのは前ジテがジャンヌの母と思しき霊で、その母性愛が描かれている点と³⁸⁾、ワキが巡礼の旅人である点だ。従ってこのワキはシテと劇的な関係を持つ積極的な性格は無く、仏教の僧侶のように念仏を唱え死者の霊を弔う鎮魂の機能もない。しかし、ジャンヌの魂が救われることは、地謡の最後の謡で明示されている。この新作能の典拠は、クローデルのオラトリオだけではなく、能『朝長』や数篇の讃美歌があるが、ジャンヌの救いが描かれる最終場面はオラトリオからの引用により詞章が綴られている。

オラトリオ『火刑台上のジャンヌ・ダルク』はクローデル的能の変奏で、後半部分、特に7場以降が能の後場のように、ジャンヌが後ジテのように過去を語り再現していくのが特徴的である。最終場面では「燃えてこそ美しい火」が賛美され、火刑台の下に民衆が集まり、群衆の列は客席まで延び劇場全体が一体化して見守る中、ジャンヌが昇天していく。これはクローデルが観客として能楽堂で体験した、舞台と観客の一体化を応用したような演出であった。新作能の最終場面でも、「燃えてこそ美しい火」「讃えよわれらのジャンヌ・ダルク」「何よりも強き歎び 深き愛³⁹⁾」などの詞章がオラトリオから直接引用され、それが謡われる中、観客は鎮魂の儀式に立ち会うことに

37) 西野春雄、「『ジャンヌ・ダルク』の能本作成」、『楽劇学』第21号、2014年、53-67頁参照。

38) これは狩野の希望で、狩野は「私にはジャンヌと母親の関係が、キリスト教のイエスと母マリアの物語に重なり合うように思えた。そこからジャンヌの母親が語り出していくのです。」と述べている（狩野琇鵬、『生死の境を歩む』、熊日出版、2017年、82頁）。クローデルはジャンヌにイエスの姿を重ね合わせてオラトリオを創作し、そこでは聖母マリアは最後にジャンヌを召命する役割を持っている。

39) 西野春雄、「『ジャンヌ・ダルク』の能本作成」、『楽劇学』第21号、2014年、66-67頁。

なるのだ。

Ⅲ クローデルの詩から謡曲へー『内濠十二景あるいは二重の影』を例に

さて、クローデルのフランス語の作品は、和訳を通じてどのように能の謡になるのだろうか。ここでは鑑賞体験と手もとの映像資料によってテキストが耳と目に立ちあがっていく様子を実際に確認できた『内濠十二景あるいは二重の影』を具体例として取り上げ、その一端を検討する。勿論この能に引用される詩篇「内濠十二景」や『繻子の靴』第2日目のいくつかの場面は、クローデルが能を鑑賞した後にその影響を受けて書いた作品ではない。日本文化に親しむ中で創作されたのであるが、それが能に変貌していく様子を見る。そのことは、劇詩人クローデルの中にあるものと、能の中にあるものが響き合う様子を垣間見せてくれるかもしれないと考えるからである。

この創作能は上記の作品からの断片がコラージュされたものであるが、さらに動員されているのは「クローデルのエッセー「能」や「日記」等に見られる能観」、具体的にはクローデルの「印象に残った能のパフォーマンス上の特長―橋掛かりからの登場、夢幻能、『道成寺』乱拍子と急の舞、『翁』三番叟、『景清』の別離、『角田川』のシテのシオリ等⁴⁰⁾」である。これらの視覚的な特徴は、絶妙な形でこの新作能に導入されていたが、これからみるテキストもそれらの要素と調和して成り立っていることをまず指摘しておく。

この創作能の背景について作者自身が語るところによると、かつて「能の脱構築」をはかり、能と現代演劇のインターフェイスを模索し「能ジャンクション」(1987年)を試みたことのある渡邊は、本格的な能を作るにあたり「詞章が謡になり、囃子にのらなくてはならない⁴¹⁾」と考えたそうだ。そこで思いついたのが『内濠十二景』と題する「詩法の詩」であったという。こ

40) 渡邊守章、「新作能上演台本『内濠十二景あるいは二重の影』」、Zeami (2)、森話社、2003年14頁。

41) 渡邊守章、「薔薇の名―能の本を書くこと」、『新潮』1198号、2004年11月、265頁。

の詩はクローデルが散策に「事寄せ」で「自分の深層において言説や表象を日本文化の浸透に任せながら⁴²⁾」、新たな詩法を「断片」として書きつけた十二篇からなっている。その断片の中で「特に第一（「森にあらず磯にあらず、日ごと我が歩むところ石垣あり…」と第四（「漁夫は波の底深く籠を伏せて魚を捕らえ…」）はクローデルの友人でもあった故山内義雄先生の名訳があり、これはそのままでも「謡」になりそうであった⁴³⁾」という。「謡になりそう」とはどういうことなのであろうか。そもそも能の謡・テキスト・言葉はどうあるべきなのだろうか。

渡邊によると「能の言説は単なる分節言語でも、ただ詩的な文章でもない。それは謡として謡われ、囃子と拮抗しつつ囃子に乗り得る言語態でなければならない⁴⁴⁾」という。能という舞台芸術は、詩と音楽そしてそれに伴う身体表現（舞、所作）の有機的な結びつきにより成立するので、テキストにはそのように他の要素と調和する性質が求められるということであろう。世阿弥は『三道』において「開聞^{かいもん}」という文学的感動と音楽的感動がひとつの音の感動となって集中する瞬間について述べている。すなわち、「一作の能の原典の含蓄をみごとに表現して、観客の心を文学的に感動させることに加えて、さらにその内容をあらわす語句が音楽的な表現と調和して、文学と音楽の一体感が一瞬に観客の喝采を博する瞬間⁴⁵⁾」のことで、これを作るのは作者の仕事である、と述べている。渡邊によると、能舞台では「作者＝演出家」が「言語」に託したものを演者（地謡方・囃子方も含めて）が造形し「音楽劇」が成立するという⁴⁶⁾。クローデルが能に惹かれた理由の一つもこの点にあった。来日前から音楽家ダリウス・ミヨーと協力し、自分の劇作品の演出

42) 同上。

43) 同上。

44) 渡邊守章、「薔薇の名―能の本を書くこと」、『新潮』1198号、2004年11月、266頁。

45) 世阿弥、『三道』、『日本の名著 10 世阿弥』所収、山崎正和編、中央公論社、1983年、264頁。

46) 渡邊守章、「クローデルの詩による能―創作の現場から」、『観世』2005年6月号、55頁。

のために実践的な方法を模索していた彼は、「俳優術、特に朗誦法と身体的演技の新しい統一の上に、劇と音楽が互いに相手をより強度にする〈呪術的な全体演劇〉⁴⁷⁾」を追求していたのだ。クローデルはフランスの日本学者のように日本語のテキストの意味を理解して能を鑑賞していたわけではないが、その「聴く眼」と「観る耳」で歌舞劇である総合芸術としての能の姿を把握していた。

創作能『内濠十二景あるいは二重の影』は、詩『内濠十二景』からの引用だけでは劇的要素が足りないので戯曲『繻子の靴』からも断片が引用されたという。以下クローデルの戯曲の能への変遷ではなく、「謡になりそう」な詩の能への変遷をみていく。具体的には詩と音楽の結びつきに注目しながら、引用された『内濠十二景』の「第四」（詩法の詩）を分析する。まずはそのような名訳を導き出した、クローデルの原文をみてみたい。

Le pêcheur attrape les poissons avec ce panier profondément enfoui
au-dessous des vagues.

Le chasseur avec cet invisible lacs entre deux branches attrape les
petits oiseaux.

Et moi, dit le jardinier, pour attraper la lune et les étoiles il me suffit
d'un peu d'eau, - et les cerisiers en fleur et les érables en feu, il me suffit
de ce ruban d'eau que je déroule.

Et moi, dit le poète, pour attraper les images et les idées il me suffit
de cet appât de papier blanc, les dieux n'y passeront point sans y laisser
leurs traces comme les oiseaux sur la neige.

Pour tenter les pas de l'Impératrice-de-la-Mer il me suffit de ce tapis
de papier que je déroule, pour faire descendre l'Empereur-du-Ciel il me

47) 渡邊守章、「クローデルと能—演劇の一系譜学」、『虚構の身体』所収、1978年、279頁。例えばアイスキュロス作品の上演について演出の工夫を考えるミヨーへの手紙にそれは反映している。*Cahiers Paul Claudel* 3, Paris, Gallimard, 1961, pp. 37, 38, 69などを参照。

suffit de ce rayon de lune, il me suffit de cet escalier de papier blanc⁴⁸⁾ .

音読するとわかるようにこの詩篇は極めて音楽性が高い。同語や同音が反復され、また同一の文型も繰り返し使われている。動詞「attraper」は、テーマとしても中心的に使われ反復されている上に、この語を構成する「a」や「p」の音も、単独、または同時に詩のあらゆる部分に散りばめられている。(例えば「avec」、「lac」の「a」。「poisson」、「profondément」、「pour」、「petit」の「p」。あるいは同時に「papier」や「panier」) また「il me suffit de」の繰り返しも耳に残る。この詩の美点はここでは分析しつくせないが⁴⁹⁾、このようなフランス語の詩の響きや味わいを日本語にするのは至難の業である。山内義雄の名訳は以下のようになる。

漁夫は、波の底ふかく籃をふせて魚をとらへ、獵夫は、目に見えぬ網を枝に張つて小鳥をとらふ。

庭師は曰く、われ月と星とを捉ふるには、いささかの水あらば足り
一花咲く桜樹、火と燃ゆる楓樹を捉ふるには、わが展ぶる一条の流れあらば足る、と。

かくて詩人は曰く、われ形象と思想を捉ふるには、ただ素白の紙あらば足る。すなはち、神その上をわたらば、雪に痕つくる小鳥のごとく、必ずそこに影を印す。

滄溟の後を招ずるには、わが展ぶるこの素白の氈あらば足り、上天の帝を迎ふるには、月光、すなはち、この素白の階あらば足る、と⁵⁰⁾。

48) Paul Claudel, « La muraille intérieure de Tokyô IV », *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, 2002, p. 648.

49) 内藤高はこの詩が単なる日本の風景の礼讃ではなくクローデル特有の「空無」「反映」「水」「共生」などのテーマを動員させながら詩人としての詩作の根拠を問いつける詩であると指摘している。内藤高、「『内堀十二景』試論」、*L'Oiseau Noir*、VIII 号、日本クローデル研究会、1995 年、41-52 頁。

50) ポール・クローデル、「江戸城内濠に寄せて」、山内義雄訳、『クローデル詩集』、ほるぷ出版、1983 年、102-103 頁。

動詞« attraper »は「捉ふ（とらふ）」と訳されて反復され、「と」や「ふ」の音も幾らか繰り返されている（助詞の並列の「と」や伝聞の「と」、「ふかく」、「ふせて」の「ふ」）。« il me suffit de »は「あらば足る（り）」となり、響きを作る。そして全体として詩的であると同時に音楽性ももつ「謡になりそう」な訳となっている。実際に謡となった部分をみてみよう。ワキの前に現れたクローデルの霊であるシテが、二重の影の謂れを語った後に、ワキが「見えざる形を文字に捉ふ 詩作の秘法は何々ぞ」と問いかけるのに答える部分からが、「詩法の詩」（第四）の引用となる。

シテ 漁師は波の底深く籠を伏せて魚をとらへ

地謡 獵師は 目に見えぬ網を張って小鳥をとらふ

シテ 庭師は われ月と星とを捉ふるには いささかの水あらば足り

地謡 咲き匂う桜樹 紅葉の梢とらふるには わが展ぶる一条の水の流れあらば足ると

シテ かくて詩人の曰く われ形象と思念をとらふるには ただ素白の紙あらば足る

地謡 すなはち神その上を渡らば 雪に痕つく小鳥の如く必ずその影を印す

滄溟の后を招ずるにはわが展ぶる素白の氈あらば足り

シテ 上天の帝を迎ふるには月光

地謡 すなはちこの素白の階あらば足る⁵¹⁾

一見してわかるようにほぼそのままの引用となっているが、多少の語の調整の他、注目すべきは、元のひとつの詩が、シテの独唱と地謡の斉唱という二つに分割されていることである。多少の語の変更はいうまでもなく、響きの問題からであろう。「花咲く桜樹、火と燃ゆる楓樹」が謡いでは「咲き匂う

51) 空中庭園第7回公演、クローデルの詩による創作能連続上演、ポール・クローデル没後50周年記念行事、『薔薇の名—長谷寺の牡丹』、『内濠十二景あるいは《二十の影》』、2005年3月公演プログラム、13頁。

桜木 紅葉の梢（さきにおうさくらぎ もみじのこずえ）」となっているが、前半は頭韻により「さきにおう」と「さくらぎ」の最初の語をそれぞれ「さ」で統一し、後半は思い切って字数の少ない言葉で言い替えることにより、観客の耳に残りやすい印象を生んでいる。そしてそのように聴覚の工夫がなされただけではなく、「咲き匂う」という表現は嗅覚を刺激し、「もみじの梢」は視覚に訴えるイメージを喚起する。

一つの詩（声）をシテの独唱と地謡の斉唱に分割するのは謡によくあることだが、この声のボリュームの差が生む効果は、「音楽劇」であるこの創作能において重要である。シテが謡う後を地謡がまるでエコーをかけるかのように、あるいは影をつけるかのように多声によって響きや厚みを創り出す。それが交互に繰り返されることにより、まさにテキストがたちあがり、その詩的美点が浮かび上がってくるのだ。さらに囃子（ここではまず鼓、そして笛）が入るので、それはまさに単一の糸から織物がおり上がる、あるいは単色の墨絵から多彩色の絵画が描き上がるかのようなものである。このあとも、地謡により「詩人の展ぶる素白の紙」という語は反復され、シテと地謡の交互の謡が続く。二重の影が言及され、シテは「これまでなりさらばぞと」中入りする（「潮曇りに消えにけり」「芦を霞と失せにけり」）。

しかしブラングでの初演をみたある日本人によると、この第四の「詩法の詩」の部分の引用は「影を軸とする展開を強調するためには必ずしも必要ではなかったようにも思う⁵²⁾」という。『繻子の靴』という「過剰な」作品と、能という「単純な」形式のアンバランスを指摘し、能的な成功をめざすならクローデルのテキストももう少し単純化できたのでは、という意見である。『内濠十二景』からのもう一つの引用（「第一」）は、影が出現する場である「石垣」が謡われているが、「詩法の詩」は影という中心軸から少しずれると考えたのかもしれない。しかし、まさにそれだからこそ、この詩の引用は音楽的で詩的な、いわば装飾的な一場面を創り出している上で、能として不可欠な要素なのではないだろうか。あるいは、中心軸からずれているのではな

52) 内藤高、「クローデル、日本を聴く」研究集会参加報告、Gallia (41)、大阪大学文学部フランス文学研究室 2001 年、73 頁。

く、ある種「引用のゲーム⁵³⁾」である能のテキストでは、さまざまなイメージが喚起され、つながっていくので、引用部分の最後に描きだされる「素白の氈=月光=素白の階」で結ばれる「滄溟の後」と「上天の帝」の姿に、二重の影のもとである恋人たちの姿が密かに重なっていく、と考えることもできるのではないだろうか。

同じ舞台を見たフランス人クローデル研究者、アンヌ・ユベスフェルトの見解は、日本語の能のテキストの理解からは離れるが、典拠となるクローデルのテキストの意味やその文学世界には精髓している立場として重要である。

「能が我々に語るものは、人間の生涯に意味を与える過去の再臨でなくて何であろう。〔…〕能の美学はここではクローデルの詩法のイメージそのものである。音楽と動きと色彩の美しさが、記憶の力を表象しており、記憶は現在時に意味を与え、人間存在そのものを再構築するのである⁵⁴⁾」。

クローデルの中にあるものと、能の中にあるものが響き合うことが、まさに創作能という形で実現されたのである。

Ⅳ 劇評からみる反響

『内濠十二景あるいは二重の影』について、幸いにも同じ舞台を鑑賞した日仏双方の声の一部をみる事ができたが、その他の作品についても反響をみていきたい。新作能『女と影』の劇評は現在、日本側のものしか参照できていないが、この能は、照明の使用や演戯など⁵⁵⁾、演出面で新しい試みが取

53) 渡邊守章、『『班女』をめぐって』、『世阿弥を学び世阿弥に学ぶ』所収、天野文雄編、大阪大学出版会、2016年、143頁。

54) アンヌ・ユベスフェルト、「渡邊守章作・演出、クローデルのテキストによる新作能『内濠十二景あるいは二重の影』—観世榮夫主演・2001年九月ブラング城館「国際クローデル会議」における世界初演」、(『ポール・クローデル協会報』、164号、2001年)、Zeami (2)、森話社、2003年6月、26、28頁。

55) 「影の形に添ふごとく」の謡で、女と影の二人が序の舞から立ち廻りに移る

り入れられ、それが能という芸術の側にも、もたらすものがあったようである。『薔薇の名あるいは長谷寺の牡丹』については、作者自身のコメントになるが、クローデル研究の立場からの見解として重要である。

（曲の最後）「長谷寺の観世音 金色のみ足のみぞほの見ゆ」の謡で、シテが橋掛かりから揚幕に懸かって袖をかざし、三の松を通り過ぎたあたりで、すでに揚がりかけている幕の手前で一瞬すうっと停まるか停まらないかの姿をとる。足をみせるわけではないが、これほどクローデルにおける足へのエロスの執着が美しく舞台に出現したのを私はみたことがなかった。⁵⁶⁾」

創作能という日本の舞台表現において、フランス劇詩人クローデルの重要なモチーフに効果的にスポットがあたった、というのは、文学作品を世界で共有したことによる見事な成果といえるのではないか。新作能『ジャンヌ・ダルク』については、フランス側から「ジャンヌというフランスのアイコン的存在に新しい芸術的視点をもたらした」という意見、またクローデルのオラトリオに触れ、「クローデルも能からインスピレーションを受けたのだから円環は繋がった」との言及があった⁵⁷⁾。日仏の文化交流の立場から重要な指摘といえる。

V とりあえずの結論

クローデル作品を能劇化した四作品を、劇作術を中心に分析したところ、『女と影』以外の三作品は夢幻能に準じた形で結末に調和があるという性格がわかり、それはクローデルの能解釈そのものと響き合う部分があるという

演出など。北岸祐吉、「新作能『女と影』—クローデル生誕百年記念の上演—」、『観世』1968年12月号、20頁。

56) 渡邊守章「クローデルの詩による能—創作の現場から」、『観世』2005年6月号、55頁。

57) « Jeanne d'Arc, nouvelle héroïne du théâtre Nô à Orléans », francetv.fr, 09/05/2012

ことがわかった。すると、それらの新作能は、クローデルが能を独自の解釈を投影して創作した劇的オラトリオと、形式上ではなく、内容的には遠くないのかもしれない。すなわち結末にて観客をふくめた劇場全体が和解・調和のベールに包まれていくという現象が共通するのだ。クローデル作品にかかわる新作能が作られ、上演され続けられる理由、そしてなぜ能にする意味があるのかという問いの答えも、ここにあるのかもしれない。一期一会の上演ごとに、普遍的な人間の姿を描いた能のドラマは、立ち会う観客の見守る中、儀式のように成就していく。

クローデルが自分の演劇の理想像を投影しながら解釈した能は、本来の能と全くイコールで結べるものではなく、いわば能の一側面に対応するにすぎない。しかしそれが彼の中で作品を生み出し、さらに後の日本人に新作能を生み出させ、それは時代、国境を越えて上演を重ね、今後も続いていくであろう。それはクローデルの能解釈が本質に触れるものであったからに他ならない。時代、国境を越えて訴える力が能にあることをクローデルは直観し、能に心を打たれ、創作を通してその感動を反響させた結果、それが響きつづけているのだ。

能や日本文化の影響のもとに作られた作品をさらに創作能にするという試みは、日本特有の、国際的で芸術的な実験である。それがもたらすものが何であるのか、すぐに結論をだせるような問題ではないが、劇評を概観したところ、能楽、クローデル研究、日仏文化交流のそれぞれの立場から、何等かの意義があった、ということは可能であろう。

今後は集め切れていない劇評の収集と、新作能の作者および演じた能楽師へのインタビューを行い、それらを参照しながら考察を続けていきたいと考えている。

本研究は JSPS 科研費 JP16H07172 の助成を受けたものである。