

Title	マルグリット・ユルスナールにおける能の受容について
Sub Title	La réception du nô chez Marguerite Yourcenar
Author	平松, 尚子(Hiramatsu, Naoko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2005
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.88, (2005. 6) ,p.167(144)- 177(134)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00880001-0177

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.

マルグリット・ユルスナールにおける 能の受容について

平松 尚子

はじめに

マルグリット・ユルスナールが日本を旅したのは 1982 年、79 歳のときであるが、日本文化と深く関わっていることはそれまでに書かれたいくつかの著作にすでに明らかである。たとえば、初期の戯曲『沼地での対話』*Le Dialogue dans le Marécage* については作者自らが覚書で能との関連を指摘しているし、能についての言説は他にも『牢獄巡礼』*Le Tour de la prison* 所収の「歌舞伎、文楽、能」« Kabuki, bunraku, nô »、三島由紀夫の『近代能楽集』の仏語訳 *Cinq Nô modernes* に寄せた序文、また『三島あるいは空虚のヴィジョン』*Mishima ou la Vision du vide* や書簡などに散見される。これらの記述からは、最晩年の旅に至るまでにすでに作家が書物を通じて日本文化に深く親しんでいたことが窺える。本稿では、ユルスナールが日本文化から受けた影響を特に能の受容という点に絞って考察したい。ユルスナールは能をギリシャ演劇と比較しつつその美学を高く評価しているが、能をどのように理解あるいは誤解したのか。作家の関心は能のどのような点にあり、またそれらはユルスナールの作品世界においてどのような位置を占めているのだろうか。

1. 鑑賞者として

ユルスナールが初めて能の舞台を鑑賞したのは 1982 年の日本滞在時だ

と思われるが、まず鑑賞者としての作家の**ことば**を見てみたい。能の特徴のひとつは極限まで押さえられたその演技にある。登場人物の感情や行為は何種類の「型」に類型化されており、役者の演技はすべて型によって表現され、わずかな動きが多くの意味を担うことになる。またリアリズムを目的としないのも能の特徴で、役者はすべて男性であるが、この点についてユルスナールは歌舞伎の女形と比較しつつ次のように述べている。

歌舞伎の洗練された美はここにはふさわしくない。たとえば唐織の袖から突き出た腕は白く塗られているわけではない。旅の僧と連れの者の顔におしろいのあとではなく、長い長い謡いの後では汗が流れている。つまるところ彼らは私たちと同じ観客なのだ。シテの性別は鬘や装束で示されてはいるものの、「女形」の魅力的な女らしさを思い起こさせるものは何もない⁽¹⁾。

謡いや囃子についても同様である。能の舞台は拍子によってリズムカルなものとなり、そこでは笛や太鼓が止まったときに作り出される一瞬の間が、謡いや囃子の奏でる音楽と同じぐらい重要である。つまり能は多くの意味を担った沈黙と静止の状態が極度に洗練された芸術だと言うことができる。しかしそれゆえに能の進行は極度に鈍化し変化のないものになりがちで、観客は上演の最中に退屈を感じてしまうことがある。ユルスナールも例外ではない。

しかしここで、能の舞台について一観客としての印象を書きとめておかなければならない。(中略)多くの観客がうたた寝するのを見たし、私自身も彼らの如くうとうとしないようこらえたことがある。ゆっくりと謡われるこの詞が眠気を誘うものであると仮定しよう。外国人や自国の傑作をほとんど知らない日本の若者のような多くの観客にとって、この詞は退屈を醸し出すのだ⁽²⁾。

これらの記述から明らかなように、歌舞伎の舞台には興味を示したユルスナールにとっても能の舞台はいささか退屈だったようで、作家の関心は能の演劇形態ではなく、作家が二十代から長らく親しんできたように、文学テキストとしての謡曲であり、その芸術的特質にあることがわかる。

2. 能の芸術的特質

では、能の芸術的特質とは何か。ユルスナール自身は能の美的特質について『三島あるいは空虚のビジョン』のなかで次のように述べている。

能の美しさは、非永続性を法則とする世界では互いによく似ているように見えるけれども、今日の私たちの心象風景においてはあまり説得力のない、生者と死者とを私たちの目の前で混交することに幾分かは起因している⁽³⁾。

この記述から、作家の関心のひとつが、同一空間内に生者と死者の共存を可能にする能の芸術的性格にあることがわかるだろう。

さて演劇では一般に、複数の人物が登場し、なんらかの出来事が起こるものと期待されることが多い。能においてもシテとワキという代表的な人物が登場するが、劇的な状況が対等な重さでシテとワキ双方にのしかかり舞台が展開されるということではない。ドラマはシテを中心に展開し、シテひとりが主である。さらに言えば能をシテの独演主義と規定し、ワキは見物人の代表に過ぎないとさえ言うことができよう⁽⁴⁾。この特徴は「夢幻能」において特に顕著である。能においてもっとも特徴的なのは時間と空間の捉え方であるが、現在能では登場人物は皆、筋の展開そのものに関係する当事者であり、舞台経過は現在形で進む。それに対してユルスナールがより関心を持ったと思われるのが夢幻能である。夢幻能においては、ワキとシテの時間的な次元が異なっており、舞台は過去に遡る。ワキはいわば見物人の代表で、シテの内的葛藤を引き出すが、ここにこそ能の劇的な高まりが見出せる。過去の亡霊であるシテひとりを前面に打ち出すという

この方法により、ワキに代表される見物人つまり観客は、シテの語る過去の出来事の場合へと誘われ、その結果能の舞台は、生者と死者、此岸と彼岸、現在と過去が自由に交流する場になり得る。シテの語りによって舞台が時間と空間の枠を超えたものとなる、この語りの舞台化という点に、ユルスナールは特に興味を持ったと思われる。そのことはユルスナールの作品、なかでも戯曲にどのように表れているだろうか。

3. 『沼地での対話』にみられる能の影響

自分のことについて言えば、偶然が『敦盛』か『隅田川』を『アンティゴネー』と同じ時期に私に教えてくれていなかったら、私の感受性も違ったものになっていただろうと思うことがある⁵⁾。

ユルスナールは 1930 年頃に書いた一幕物の戯曲、『沼地での対話』に覚書を付している。覚書はこの戯曲が『戯曲集 I』*Théâtre I* にまとめられるにあたって 1969 年に書かれたものである。

極東の古典を常に数多く読んでいたので、おそらくこの戯曲を書いたときにはすでに能を知っていただろう。ともかく、能に手を染めるきっかけとなった最初の訳本はスタイニルベール・オベルランとクニ・マツオのもので、1929 年の刊行だからほぼ同時期である。いずれにしても意図的に能を真似ようという考えが私になかったことは確かである。しかし、クローデルの簡潔な言い回しが表すように「劇は^{ドラマ}何事かの到来であり、能は何者かの到来である」というのであれば、『沼地での対話』は能であり、ロラン卿がワキ、つまり幻覚にとらわれた巡礼者で、ピアがシテ、つまり亡霊となるだろう⁶⁾。

意図的に能を真似て書いたものでないことは記述から明らかであるが、この戯曲がある劇的な出来事によってではなく、登場人物の内的葛藤の中

心に展開されるという点では、能と非常に似通っていると言えるだろう。場面は冒頭からすでに曖昧で夢幻的な様相を帯びている。すべてが眠りに沈む夏の日の午後、ロランは侍者とともに館を訪れるが、妻のピアは正気なのか狂っているのかははっきりとせず、さらには生死さえも定かではない。戯曲を通して現れる記憶の不確かさや眠り、曖昧さや妄想は、夢と現実の混在、生者と死者の共存あるいは混同を可能にしている。錯乱したピアの頭の中で記憶は入り混じり、それは現実さえも汚染していく。あるいは最終的にピアとの出会いは、「幻覚に囚われた巡礼者」、「妄想にとりつかれた旅人⁽⁷⁾」と形容されるロランの頭の中で起こった出来事に過ぎないのかもしれない。すべてが曖昧で何ひとつ明らかにされるものはなく、ロランは沼地を去ってゆく。

さて、この戯曲において内的葛藤を顕にするのは誰なのであろうか。能においては、ワキがシテの語りを誘い、シテを苦しめている情念の呪縛を解いて浄化する。この戯曲において、作者自身が振り当てた役、つまりロランがワキでピアがシテという図式どおりに人物を読むと、ロランはワキとしてピアのカタルシスを誘い出し最終的に救済するという役割を果たし、ピアは語る者であり救済される者であるシテを演じることになる。しかしロランとピアの役割はそれほど単純ではなく、二人は作者が与えた能の形式的な役割分担を離れ、より自由である。それは、シテとされたピアだけが内的葛藤を顕にするのではなく、ワキとしてピアの葛藤を静観する見物人であるべきロランも、亡霊かもしれないピアの存在に心を掻き乱され、激しく動揺するからである。したがって、語る者はピアでもありロランでもある。同様に、語りを誘う者は、ロランでもありピアでもある。作者が登場人物に振り分けた能の形式的な役割は忠実に守られているわけではなく、物語はピアが亡霊である（かもしれない）という点にのみ集約されるように思われる。この戯曲で最終的に残るのは、ワキによるシテの救済という形での結末ではなく、年老いた男の記憶の曖昧さであり、「人間のアイデンティティの不確かさ⁽⁸⁾」なのである。こうしてみると戯曲はむ

しろ、一応はワキとされているロランを中心に成立するとさえ言えるのではないだろうか。

ここで改めてクローデルの言葉を参照したい。

ドラマ
劇、それは何事かの到来であり、能、それは何者かの到来である⁽⁹⁾。

先にも述べたように、一般に古典劇では何か劇的な出来事が期待される。そしてこの劇的な出来事はほぼ全ての登場人物の上に等しくのしかかる。それに対して能では、劇的な緊張はシテというひとりの人物に関わる。つまるところ亡霊であるシテは、情念の擬人化とも言うべき存在である。シテは過去あるいは彼岸から現在の我々のいる生者の世界へやってくる者のことであり、クローデルの言う「到来する何者か」*« quelqu'un qui arrive »* はシテを指す。それはクローデルがワキを次のように定義していることから明らかである。

ワキは見つめ、そして待つ者である。待つためにそこにやってくる。

(中略) 彼 [=ワキ] は待つ、そして何者かが現われる⁽¹⁰⁾。

したがってクローデルの定義では、ワキは「待つ者」*« celui qui attend »*、シテは「来る者」*« celui qui arrive »* とされていることは明らかである。しかしながらユルスナールの解釈はこれとは異なる。同じく*« arriver »* という表現を使っているが、そもそも「単純化すると同時に誇張しているクローデルの美しくセンセーショナルなエッセー⁽¹¹⁾」について、「記憶に残る言いまわしを追及するあまりそれだけで満足してしまうものだ⁽¹²⁾」と明言するユルスナールは、*« celui qui arrive »* について次のように書いている。

ワキ (来る者、つまり巡礼者)⁽¹³⁾

能の伝統的な図式においては「来る者」が寺や有名な景勝地の付近で何者かに出会うが、その者はまもなく亡霊であることが明らかになり(後略)⁽¹⁴⁾

これらの記述において、「来る者」がワキのことを指していることは明らかである。ユルスナールは« celui qui arrive »を遠い過去からワキ、そして物語の現在へと「やってくる者」ではなく、ドラマの起こる場所に物理的に「到着する者」として解釈しているのである。この取り違えは何を意味するだろうか。ワキによって誘い出されるシテの内的葛藤だけに物語が集約するのではないということではないだろうか。さらに言えば、作家の関心はシテよりもむしろワキの心理状態にあるとは考えられないだろうか。つまりユルスナールは、シテを通じて超自然的な出来事が起きることよりも、人間の「幻覚にとらわれた」状態により焦点を当てているのであり、そのような心理状態が不確かで曖昧な幻影を生むことがあると、すべてはワキの幻覚であるのかもしれないと、そのような解釈が可能であるというのではないだろうか。すでに見たように、ロランを「幻覚にとらわれた」ワキとしたこともひとつの証左になるだろう。

上に挙げたシテとワキの役割の解釈はおそらく誤解にすぎないものであろうが、ユルスナールが能の美学から踏襲あるいは援用したのは、表現上の形式や技法ではなく、また登場人物に割り振られた役の区別のみに還元されるものでもなく、空間と時間、夢と現実、生者と死者の自由な交流を可能にするその詩的特質であった。それは彼女の作品によくみられるテーマであるだけに、能のさまざまな芸術的性格から自身の美学に合わせて自由にその特質を借用したと考えてよいだろう。

4. 幻覚と記憶の曖昧さ

さて、幻覚というテーマに関連して『三島あるいは空虚のビジョン』にも少し触れておきたい。ユルスナールは三島由紀夫についてのこの批評的

エッセーを執筆するに際し、英仏語に訳されたすべての三島作品を繰り返して読み作家の全体像を捉えようと努力したのだが、三島作品の読者としてユルスナールがおそらく理解しえなかったと思われるのが、『豊饒の海』を貫く輪廻転生の思想である。転生という仏教的観念が「この四部作の魅力的な長所ともなっている⁽¹⁵⁾」ことを認めてはいるものの、たとえば異なった登場人物の身体と同じ場所にあるほくろのエピソードなどは作家の目にとっても奇異に映ったようで、「読者を納得させるよりはむしろ苛立たしくする⁽¹⁶⁾」と書いている。また、剣道の試合で勲を認めた本多についても「このきわめて主観的な感動から生まれた馬鹿げた確信が、波のように本田を押し揺るがす⁽¹⁷⁾」と断定している。三島自身が『春の雪』の巻末に記しているように、『豊饒の海』は「夢と転生の物語⁽¹⁸⁾」であり、少なくとも転生の思想を排除してしまっただけでは理解しえないであろう。しかし輪廻転生による一連の出来事は、ユルスナールの解釈によると本多の幻想に還元されてしまうのである。こうした、幻想、記憶の曖昧さや実在の不確かさといったテーマは『源氏の君の最後の恋』*Le Dernier Amour du prince Genghi* においてもみられる。

老いた光源氏は記憶の不確かさに苦しんでいるが、ユルスナールは曖昧な記憶の闇に沈んだ源氏から容赦なく視力を奪う。源氏は、盲たことによっていっそう他人を識別することが難しくなるというわけである。視覚を失ったうえ、花散里の変装によって、嗅覚、触覚、聴覚に頼って人を識別する手立てを次々と奪われた源氏は、かつて愛したことのある女がそばにいることにさえ気がつかないまま死んでゆく。一生涯をかけて恋愛という手段で女たちを知ることに努め、愛した女たちの間に微妙な違いを感じとろうと努めた男が、過去と訣別し、盲目となり、不確かな記憶の中では、かつて愛した女さえ識別することができないという皮肉。『源氏の君の最後の恋』では、花散里の哀れな姿の傍らに、見落とされがちだがその女の姿と相對するように、終に他人を知りえなかった光源氏の哀れな姿がある。

結びにかえて

1982 年の日本への旅を機に、能についてのユルスナールの理解はどのように変化したのであろうか。それまでに書かれた能についての記述と比較すると、旅行後の 1991 年に書かれた「歌舞伎、文楽、能」や三島由紀夫の『近代能楽集』に寄せた序文「三島の近代能」*« Les Nô modernes de Mishima »* は、日本の文化にじかに触れたことにより明らかに豊かなものになっている。それは特に、舞台や能面の描写、役者の足の運び、能における女の役と歌舞伎の女形との比較などに多く認められる。また、身近な文化と関連付けることによって異文化をより深く理解するための方法であった能楽とギリシャ演劇との関連付けも、単なる比較にとどまらずその普遍性を見出すに至っている。しかし、能の美学に関しては解釈にほとんど変化が見られない。『沼地での対話』の覚書や『三島あるいは空虚のヴィジョン』においてすでに明らかであった能の夢幻的な性格の評価は、『近代能楽集』序文や『牢獄巡礼』においても同じであるし、*« celui qui arrive »* の自由な解釈も変わらない。能楽についてのユルスナールの理解は二十代から書物によって育まれたものであったが、その独自の解釈は現実との接触に侵食されることはなかったようである。

* 本稿は日本比較文学会第 15 回中部大会（2003 年 4 月）における発表原稿に加筆修正を加えたものである。

注

- (1) *« Les raffinements esthétiques du kabuki n'ont ici pas de place : les mains qui sortent des manches de brocart ne sont pas teintées de blanc. Le pèlerin et ses compagnons n'ont pas trace de fard sur leurs visages qui suent après les longues récitation psalmodiées ; ils sont en somme des spectateurs comme nous. Le sexe du shite est indiqué par la coiffure et la coupe du costume, mais rien qui rappelle la séduisante féminité des onnagata »* Marguerite Yourcenar, *Le Tour de la prison, Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p.651. 引用箇所は邦訳は著者による。

- (2) « Mais il s'agit ici de consigner les impressions d'un spectateur à une représentation de nô. [...] il m'est arrivé de voir sommeiller de nombreux spectateurs, et de lutter moi-même pour ne pas faire comme eux. Mettons que cette poésie lentement psalmodiée soit hypnotique ; pour nombre de spectateurs, étrangers ou jeunes Japonais peu ferrés sur leurs propres chefs-d'œuvre, elle distille l'ennui. » *Le Tour de la prison*, *ibid.*, p.648-649.
 とはいえ夢幻能に限って言えば、まどろみながら鑑賞するのもまた一興だと言えまいか。シテの語りを導くワキを観客の代表と捉えれば、夢と現実との境に身を置いて、観客はワキと同じ夢を見るのである。
- (3) « Sa beauté [du nô] tient pour une part au mélange sous nos yeux de vivants et de fantômes, presque pareils les uns aux autres dans un monde où l'impermanence est la loi, mais rarement convaincants dans nos décors mentaux d'aujourd'hui. » Marguerite Yourcenar, *Mishima ou la Vision du vide, Essais et mémoires*, *op.cit.*, p.218.
 邦訳は、岩崎力編『ユルスナール・セレクション 5 空間の旅・時間の旅』、白水社、2002 年所収の『三島あるいは空虚のヴィジョン』、澁澤龍彦訳、149 頁による。
- (4) 戸井田道三監修、小林保治編『能楽ハンドブック』、三省堂、1996 年、8 頁を参照。
- (5) « En ce qui me concerne, il m'arrive de penser que ma sensibilité eût été différente, si le hasard ne m'avait fait connaître *Atsumori* ou *Sumidagawa* en même temps qu'*Antigone*. » *Le Tour de la prison*, *op.cit.*, p.648.
- (6) « Ayant de tout temps beaucoup lu les classiques de l'Extrême-Orient, il est probable que je connaissais déjà les *Nô* à l'époque où j'écrivis cet acte. La première traduction par laquelle je les abordai fut en tout cas celle de Steinilber-Oberlin et de Kuni-Matsuo, parue en 1929, donc vers la même date. Il est certain, de toute façon, que l'idée d'imiter consciemment un *Nô* ne me vint pas. Mais si, comme l'indique la formule concise de Claudel, « un drame est quelque chose qui arrive, un *Nô* est quelqu'un qui arrive », *Le Dialogue dans le Marécage* est un *Nô* dont Sire Laurent serait le *Waki*, c'est-à-dire le pèlerin halluciné, et Pia le *Shité*, c'est-à-dire le fantôme. » Marguerite Yourcenar, *Note sur « Le Dialogue dans le Marécage »*, 1969, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p.176.

この記述におけるクローデルの引用について、正しくは注 9 を参照のこと。また、ユルスナールは『近代能楽集』の仏語訳に寄せた序文でもクローデルの同じ文章を挙げているが、そこでは « Le drame grec, c'est quelque chose qui arrive; le *Nô*, c'est quelqu'un qui arrive. » とされて

いる。

- (7) « le voyageur obsédé » *Ibid.*, p.176.
- (8) « incertitude sur l'identité de la personne » *Ibid.*, p.177.
- (9) « Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nô, c'est quelqu'un qui arrive. » Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Paris, Gallimard, 1929, p.197.
邦訳は、『朝日の中の黒い鳥』、内藤高訳、講談社、1988 年、117 頁による。
- (10) « Le Waki est celui-là qui regarde et qui attend, celui qui vient attendre. [...] Il attend, et quelqu'un apparaît. » *Ibid.*, p.199-200.
同書, 120 頁。
- (11) « bel et fracassant essai de Claudel, qui tout à la fois simplifie et exagère » Marguerite Yourcenar, Avant-propos de *Cinq Nô modernes* : « Les Nô modernes de Mishima », *Cinq Nô modernes*, Paris, Gallimard, 1984, p.3.
- (12) « En quête de formule mémorable, on pourrait s'en tenir à celle-là » *Ibid.*, p.3.
- (13) « le Waki (l'homme qui arrive, c'est-à-dire le pèlerin) » *Ibid.*, p.7.
- (14) « ce schéma traditionnel du Nô au cours duquel « celui qui arrive » rencontre aux abords d'un temple ou d'un site célèbre un quidam en qui bientôt se révèle un spectre [...] » *Ibid.*, p.10.
- (15) Cf. « La pierre d'achoppement, pour le lecteur moyen, mais aussi, pour des raisons qu'on verra, la prenante vertu de cette tétralogie tient en la notion de réincarnation qui sous-tend toute l'œuvre. Ici, il faudrait d'abord s'entendre. Éliminons pour commencer les superstitions populaires auxquelles Mishima a fait malheureusement une grande place, [...] », *Mishima ou la Vision du vide*, *op.cit.*, p.228.
- (16) Cf. « L'insistance au long des quatre volumes de *La Mer de la Fertilité* sur les trois grains de beauté qui marquent à la même place l'épiderme pâle de Kiyooki, la peau hâlée d'Isao, et la peau dorée de la princesse thaïlandaise irrite plus qu'elle ne convainc. », *Ibid.*, p.228.
- (17) « Cette conviction absurde, née d'un émoi subjectif, le [=Honda] roule comme une vague », *Ibid.*, p.232.
- (18) 「後註 —— 『豊饒の海』は『浜松中納言物語』を典拠とした夢と転生の物語であり、因みにその題名は、月の海の一つのラテン名なる Mare Foecunditatis の邦訳である。」三島由紀夫『春の雪 —— 豊饒の海・第一巻 —— 』、新潮社、昭和 52 年、409 頁を参照。