

Title	ポール・クローデルのエッセイ「能」とその反響： 1930年代以降の西洋における能の受容史の中で
Sub Title	L'essai sur le Nô de Paul Claudel et son influence sur l'histoire de la réception du nô en Occident de 1930 à nos jours
Author	西野, 絢子(Nishino, Ayako)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2012
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.103, (2012. 12) ,p.85(178)- 99(164)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	川口順二教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01030001-0099

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.

ポール・クローデルのエッセイ「能」とその反響

— 1930年代以降の西洋における能の受容史の中で

西野 絢子

「劇、それは何事かの到来、能、それは何者かの到来。¹⁾」劇詩人ポール・クローデル（1868-1955）は、鋭い感性で能を捉え、「能」と題するエッセイの冒頭にこの言葉を綴った。象徴派の文学に目覚め、西洋外部への探究心から外交官となった彼は、1921年から27年にかけて日本に駐在する。『朝日の中の黒い鳥』は詩人大使が日本の自然や芸術に親しんだことを証左する日本文化論集である。エッセイ「能」はここに「歌舞伎」「文楽」等と共に収められているが、冒頭の明晰な言葉は東西を問わず有名になっている。しかしこの文章が書かれた1926年当時、西洋での能楽研究は本格化しており、クローデルはその成果に負うところが多い。西洋人が能を発見したのは16世紀末だが、専門的な能楽研究が始まるのは19世紀末である。東洋趣味の延長で、西洋優位の視点から研究を行ったチェンバレンやアストンの世代（1854-1900年）、より対等な姿勢で取り組んだブランクリー、ミシェル・ルヴオンやガストン・ミジョンの世代（1900-1910年）、そして翻訳により謡曲の文学的価値を広めたストーブスやフェノロサ、パウンドの世代（1910-1920）。続いてさらに専門的な研究や翻訳を進めたアーサー・ウェリヤノエル・ペリの世代が1920-30年代であり、クローデルはここに位置する。しかし大正の名手たちの演技を直に鑑賞したことは稀有であり、能に心酔しつつも実際に舞台を観なかったイエーツやブレヒト、コポーと一線を画す。さらにカトリック劇詩人の個人的な演劇・文

学的関心と能の表現形式と主題が一致したことも特記すべきである。彼はワグナーの楽劇やマラルメの影響を受け、新たな「諸芸術の統合」、即ち詩と音楽と舞が調和して成り立つ舞台芸術の実現を目指していた。日本の宗教的な仮面劇である能は、まさにその楽劇の体現であった。この個人的体験により、クローデルの解釈した能は受容史から超越している。本稿では彼の能解釈を辿ったあと、それが後世に与えた影響を探る。1930年代以降、2012年の現代に至るまで、西洋、特にフランスにおいて、クローデルの名言はどのように響いたのだろうか。

1 クローデルの能解釈

クローデルが初めて能に接したのは1922年10月22日、観世別会で大概十三が演じた『道成寺』である。以後、計十数曲を鑑賞し、数曲については日記にその印象を詳述している。晩年まで対談や講演、書簡などで能は語られるが、中でも3種類の資料、鑑賞体験を具体的に伝える日記、1926年5月頃に書かれたエッセイ「能」、離日後1935年頃に書かれたオラトリオ『智慧の饗宴』の序文で「日本の能の翻訳の試み」と題された記事を検討すると、彼の能解釈が形成され、時間を経て凝縮されていく過程を追うことができる。

能は劇作術に基づいて、この世の人間世界を描く「現在能」と、旅の僧ワキの夢の中に幽である主人公シテが現れ昔を語る「複式夢幻能」とに分類できる。クローデルが最初に観た『道成寺』は女性の霊が出現する「準夢幻能」である。嫉妬の執念で蛇体に変身した女が、鐘に隠された僧を焼き殺すという清姫伝説を脚色したスペクタクル性の強い曲であり、白拍子(シテ)が舞う乱拍子が見所である。クローデルは能の演技の特徴を以下のように述べる。「能はその原理として全ての姿勢を単純化し、全ての運動を緩慢にする。²⁾」続いて乱拍子を舞うシテの、殆んど不動に近い動きを、足の爪先に注目しながら描写し、さらに囃子方の発する咆哮、鼓の音など聴覚要素を静寂も含めて記す。

「柱の傍らに座した僧が、己のほうへ向かってくる吸血鬼を凝視する。楽士の発する咆哮にも似た声。足の先が持ち上がる、鼓を一つ打つ、爪先が下りる。静寂。[…] 実に見事に劇的である。すなわち、敵が先ず斜めから、次いで正面から襲ってきて、やがて斜めに、そして背をむけて遠ざかっていく。[…] この間見つめる役は、文字通りまばたきひとつせず、不動の姿勢を保つ。[…] 私は、誘惑の突然の襲来を、悪霊との長い孤独な闘いを、迫りくる危険と死に耐えている様を思った。³」

クローデルはワキとシテの間に劇的な対立関係を読み取っている。「僧、見つめる役」VS「吸血鬼、敵、悪霊」という図式である。これは『道成寺』の主題からは少し離れているが⁴、この世の者とは思えぬ強烈な力を持つ女性の誘惑に襲われる男、というクローデル劇の中心テーマと通底していた。『交換』では妖婦レシーが素朴なルイを、『真昼に分かつ』では宿命の女イゼが悩める青年メザを誘惑し、死をもたらす。中国の牡丹灯籠伝説にも同系のテーマをみていたクローデルは、この能にも同じドラマを読みとり、これは後に与えた定義「何者かの到来」を準備するものとなる。

1923年の正月、クローデルは特殊な儀式『翁』と、『羽衣』を鑑賞する。『翁』の「莊嚴」で「聖なる」雰囲気魅せられた詩人は、役者が次々と礼服で列進し、深い礼をして着座する様子、面箱が運ばれる様子を詳述する⁵。クローデルの興味は、平和や長寿を祈る白き翁の場面——天地人の舞——よりも、力強く豊穡を祈る黒き翁の場面——鈴ノ段——に集中する。エッセイではこの農耕作業の模倣的仕草に呪術的意味を与えることになる。『羽衣』は当時翻訳がいくつか存在し、カトリック詩人は天女と人間の出会いというテーマに惹かれた。朗誦の印象、囃子、舞と衣装の調和について述べた後、最終場面を以下のように観察する。「舞台中央で幅広い袖を翻す崇高な形。幾度となく退場しかけては戻るのも、まるで観客に天の道を示し、連れ出し、一緒に連れ去っていきたいかのように。最後に橋掛かりで天を仰ぐ仕草。⁶」彼が注目したこの仕草は、観世流の「彩色」と

いう小書き（特殊演式）により、より強調される演出になっていた。この仕草に天の国への誘いを読み取るというのは、『羽衣』の仏教的世界とはかけ離れ、彼の視点の独自性を示している。同年の2月には人間的主題を扱う現在能『景清』と『隅田川』を鑑賞する。盲目の琵琶法師となったかつての勇将景清は娘と刹那の対面の後、永遠の別離をする。多くの西洋人は父景清の娘に対する武士道的な冷酷さに批判的であった。しかし劇詩人クローデルは、別離の場面が、極度に切り詰められた動きによって、逆説的に悲愴感を増幅させていることに注目する。「二人は離れる。彼は娘の方に手を置き、揃って二歩踏み出し、そして彼だけ後に残る。見事だ。⁷」人買いに攫われた息子と死別した母の悲劇『隅田川』は、クローデルに能の表現を理解する決定的な鍵を与えた。『道成寺』以来注目してきた仕草の「緩慢さ」の意味が、悲しみに沈む母親の泣く仕草——シオリ——によって明かされたのだ。「仕草がゆるやかなことが、あらゆる解釈を許す。例えば彼女が泣くために手を目に運ぶ、しかしそれは、彼女が苦悩の映像を、よりはっきりと見つめるために、己に近づけるのだとも取れるし、あるいは彼女が汲む涙の水、祈りの重み、次いで飲みほしては口から離す苦渋の盃、生の放棄、等々という具合だ。⁸」

日記に記された具体的な謡曲の数々は、エッセイにおいて、ある一つの「クローデル的能のモデル」とよびうるものに集約される。能舞台の描写から始まり、上演のプロセスを再現しつつ劇の構成要素——囃子方、地謡、ワキ、シテ、役者の所作の特徴について語る。能の精神、テキストの文体と朗詠法、そして装束、面、扇についての考察が述べられる。クローデルは「複式夢幻能」をもとに理解したが、これは多くの西洋人と共通する態度である。しかし実際鑑賞したのは「現在能」が多かったにもかかわらず、夢幻能を基本としたのは、この世とあの世の交流という個人的テーマに合致していたからだ。クローデルが再現する夢幻能の構造は、ペリが翻訳した典型的夢幻能『敦盛』に近い。この修羅物を読み、歴史的人物の魂の救いを目的とした劇形式に関心を示した可能性がある。勿論、カトリック詩人にとって、仏教の救いの問題は相容れないものであるが、彼は日本の阿

弥陀信仰や禅の精神や芸術には例外的に興味を示していた。阿弥陀信仰とキリスト教を同一視する言動もあり⁹、これは後にクローデルが独自の方法で能の翻案をする態度を予想させる。

彼によると能は「物象化された夢」であり、舞台と観客は「互いに入り込み合い」、「すべては観客の内部で展開していく¹⁰」。その「夢の離れ屋」（舞台）に「未知なるものの使節」であるシテが到来し、過去のドラマを再現する。「魔法の扇の一振りによって、彼〔シテ〕は現在時というものを蒸気のように霧散させ、あの神秘的な翼のゆるやかな風によって、もはや存在を止めていたものに対して、自らのまわりにもう一度立ち現れるようにと命じるのである。¹¹」『隅田川』で発見した緩慢な仕草の多義性は、「永遠」というキリスト教的語彙を用いて語り直される。

「その運動についてはもはや意味だけが残っているのである。[…]
何者かが我々がかつて為したことをゆっくりと我々の前に再現するのであり、その目的は、我々が偶然に行うとるに足りない仕草の一つ一つが、どのような永遠の姿勢を無意識に即興的に模倣したものであるかを我々に理解させるためなのである。[…悲痛を現す] 目の前に運ばれる手の仕草が、今、我々の前で緩やかに、そして荘重に演じられるのを見るとき、それは何と深い意味を帯びてくることか。¹²」

つまりクローデルによると、能の緩慢な表現はすべてを意味の世界で説明するためであり、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なのである。「鏡のように研かれた」舞台で演じられる能は、扇の翼が飛翔し上昇して示す天上の世界への暗示であり、天上への熱望の劇形式である。この解釈はクローデル劇の根底を流れるものと重なり、つまり彼は独自の演劇理念をあてはめて能を理解したのだ。「何者かの到来」は、不吉な悪や死をもたらす地上の女性の到来ではなく、天上の世界で意味を解き明かすために我々にヒントを与え、導いてくれる存在の到来となる。詩人にとってシテは「未知からの使節」であり、ワキは性別を超えて観客も含

めたこの世の人間なのである。シテ一人主義を重視する日本の能楽研究において、ワキはシテの演技を導くだけの副次的存在として軽視されているが、クローデルはワキに劇的重要性を与える。双方は相互不可欠な存在であり、彼にとって能はこの世の代表者ワキとあの世の代表者シテの出会いのドラマなのだ。10年後の記事「日本の能の翻案の試み」では、能の主題は「超自然界の代表とその証人との対話」と語られる。ここでは地謡の演劇的かつ音楽的効果も再び語られている¹³。

クローデルは能を独自に解釈した後、それを自分の創作に活かしていくが、その様子を見る前に、能の解釈においてクローデルが他の人々に与えた影響を検討する。そのために受容史上、彼の解釈が超越する点をまとめると¹⁴、まず、網羅主義の説明文や専門論文を離れ、詩的なエッセイという文学ジャンルにおいて能を語ったという点。この表現形式により、名高い能の定義が生まれ、かつ能という楽劇は詩、音楽、舞、観客を含めた諸要素の調和の上に成り立つ芸術であることが明らかになった。次に、能舞台の説明的描写を離れ、舞台と観客の内面が交流する場を発見したこと。そして今までそれほど注目されてこなかった装束の袖や扇に、象徴的意味を与えたこと。袖は「思考の構築物」、面はあの世とこの世の境界にある「硬く変質することのない面」であり、扇は「魂の微動を伝える翼」と捉えられているのである。

2 1930年代以降の西洋における能の受容史におけるクローデル

今でこそ西洋の観客が能に触れる機会は少なくないが、最初の公式な能の海外公演は1954年ベネチアのビエンナーレ国際演劇祭においてであり、フランスでは1957年のパリにおいてである。それ以前そしてそれ以降でも、クローデルのエッセイ「能」は、観能体験の有無にかかわらず、西洋人の能理解に貢献している。1930年代以降のこのテキストの反響を調べるのに、コーパスを3つに絞る。まず西洋の日本学者による専門的研究書や学術論文、次に芸術家——演劇人や作家——による能に関する自由なテキスト、そして西洋の演劇人による能の翻案の試み及び日本人による能の海

外公演をめぐるプログラムや劇評である。30年代から現代までの能の受容史は次の4つの時期に区別できる。まず1930年から45年（第1期）は、演劇人による「書物を介した」能発見の時期である。シャルル・デュラン、バチ、バロー、エチエンヌ・デクルーなどが能に関心を示すが、これは西洋人によるアジア演劇の発見という大きな文脈に位置づけられる¹⁵。まだプロの能楽師による上演機会はなく、知識は専ら書物によるものであった。例外的に、アンリ・ミショーや建築家ブルーノ・タウトなどが日本で能を鑑賞する。他方、駐在武官ガストン・ルノンドーはパリの後を継ぎ、専門的な研究、翻訳を進めていた。

第二次大戦後1945年から1960年にかけて（第2期）、フランスの人々はまず「フランス人による擬似能」を、そして「日本人による本物の能」を知ることになる。かつてコポーは1926年に能『邯鄲』を形式的に模倣し上演を試みたが、実現には至らなかった¹⁶。しかしその弟子ジャン・ダステは師の理念を忠実に引継ぎ、『隅田川』（1947）と『景清』（1950）の上演を実現した。エレヌ・ジウグラリスも着物を着て『羽衣』を舞い（1949年）、クローデルもその観客となる。そして1957年、いよいよパリ市民はサラ・ベルナル劇場で、喜多実、観世喜之が率いる能楽一座の公演で、8曲の能と2曲の狂言を鑑賞する。

以後、1960年から80年にかけて（第3期）、能の海外公演の回数は増え、パリだけでなくフランスの地方都市でも巡業が行われた。形式だけでも大衆に広まりかけた能を、より本質的に理解させようと努力したのが、日本学専門家のルネ・シフェールである。彼は1960年、世阿弥の『花伝書』の一部を翻訳し、演出家ビテーズやバローに刺激を与えた。バローは日本で能を鑑賞し、シテ方の観世寿夫と親交を結び、二人は日仏の演劇交流に貢献する。バローの招きで観世寿夫率いる世阿弥座はオルセー劇場で新作能『鷹姫』を上演するが（1967年）、この作品はかつてイエーツが能を翻案した戯曲『鷹の井戸』（1916）を横道万里雄が能に創作し直したもので、ここで能をめぐる東西の輪が一周したのである。同様にクローデルが「能」と呼んだ日本劇『女と影』（1922）も、1968年、木村太郎と泉嘉夫により新作

能となっている。一方、ベンジャミン・ブリテンは、日本で鑑賞した『隅田川』に深く感動し、オペラ『カーリユー・リバー』を創作した。独自のやり方で西洋の舞台に能を取り込んだのである。

1980年から現在に至るまで（第4期）、デンマーク、スウェーデンなどヨーロッパ各地で公演が行われ、能を通じた東西交流は盛んになり、また多様化した。1984年にはパリで薪能が、2000年代はオペラ能や英語能の上演があった。1999年にはヌムーシュキンが能と文楽を取り入れて『堤防の上の太鼓』を創作した。渡邊守章は、クローデルの作品を題材に新作能を2作創作し、日仏両国で上演した。他方、女流作家ユルスナールは、日本で触れた能についてエッセイを書き、また三島由紀夫による能の翻案『近代能楽集』を翻訳した。

この文脈でクローデルのエッセイの影響をみると、多くの演劇人や作家、批評家が冒頭の定義を引用しているが、専門家はほとんど言及していないことがわかる。バチは1932年の著作で能装束の象徴的意味や「役者と観客の間に直接的関係」を成立させる「簡素な空間」を語っており、クローデルの影響は明らかである¹⁷。他方ミショーはクローデルに言及せず、正反対の反応を記す。能舞台の「威圧的」な「空虚」を前に「凍る」思いをし、舞台の両端で不動の役者が「どなりあう」様子をやや嫌悪している¹⁸。

一方サンテチエンヌ劇場の創立者、ダステにとって、能の形式的模倣は演劇の脱中央化運動の一環であった。能は「地謡、所作、音楽、詩が調和して単純で人間的な筋を支え、その主題と形式の簡素さが大衆を魅了する」と考えた¹⁹。『隅田川』『景清』のプログラムにはクローデルのエッセイ、能をギリシャ演劇と共に評価する記事（Adieu Japon, 1945）が引用されている。能の詩的価値だけでなく、形式的特徴も詳細に示したクローデルの文章は、この試みの具体的で重要な参考資料の一つであったであろう。着物を着たフランス人のフランス語によって上演された『隅田川』は「能に対する敬意と自由に満ちた」翻案として地方でもパリで大成功を収めた²⁰。しかし『景清』では脱中央化運動としての「日本趣味」が不評で、ある

批評家は、皮肉まじりにクローデルの名言を引用した。「何者かの到来？ 間違いである、誰もいない。²¹」勿論、現在能『景清』に幽霊は出現しないが、クローデルの名言が一般には表面的にしか理解されていないことがわかる。一方、ロベール・ケンブはジウグラリスの『羽衣』上演記事でクローデルのテキストを賞賛する。「我々は能の漠然とした考えしか持っていなかった。最も信頼できる資料といえば、ポール・クローデルによる、能の演出の詳細な描写と、悲劇的な性質と、役者が観客に課す緊張感の分析である。²²」ケンブは擬能の演技の緩慢さや荘厳さ、朗誦をほめ、また一部の批評とは異なり『景清』も評価しているが、本物の能を前に戸惑うことになる。

実は1957年、パリ初の能公演は成功したとは言えなかった。故郷を離れて移植された能はエキゾチックで神秘的な「古文書」、「演劇の生きた美術館」と映り、観客は無理解に苦しみ完全に「面食ら」った²³。テキストに立脚した演劇になじんでいた西洋人にとって、能はテキストが理解し難いだけでなく、所作や音楽が謎めいた形で形式化され、それがテキストや他の要素と密接に関わっている複雑な劇形式、と思われたのだ。ともあれこの公演の報道をみると、多くの記者がクローデルに言及している。パリヤルノンドーの専門的な研究よりもクローデルのエッセイが主要な参考書となっているのは、専門研究は一部の紀要にしか発表されず、クローデルのテキストが一番身近な資料であったからだ²⁴。公演初日、ル・モンド誌でロベール・ギランはクローデルの表現を紹介、パロデイしつつ述べる。「能に魅了されたクローデルは〔能に登場する幽霊達を〕未知からの使節と呼ぶ。その使節達は今日、我々とともにいる、世界の果てから我々のもとへ到来してきた。²⁵」しかし公演期間の半ばには、無理解、拒否反応—特に囃子方の掛け声に対する—の酷評が並ぶ。パリプレス誌でマルセル・ジウグラリスは、クローデルの能理解を軽視して曰く、「能を誤解しても大丈夫。ポール・クローデル自身愚かな言動をしているのだから²⁶」。次第に批評家たちはクローデルを特殊なケースとして区別する。エクスプレス誌によると、「クローデルは見事に能の魅力的な要素を分析した、しかしその世界

(172)

にわけなく入っていくなど問題外だというべきだ²⁷』。クロワ誌の総括的批評によると、「クローデルの熱意を共有できなかったとしても、テアトル・ド・ナシオンが我々に神秘的な演劇形式を示し、クローデルが未知の使節と呼んだものに拍手する機会を与えてくれたことに感謝すべきだ²⁸」。

やがて1960年代、バローやニコラ・ブビエは、日本で観た能についてクローデルを引用しながら述べる。バローはクローデルのいう「物象化された夢」をより身近な表現で語る。夢の内部に到達し、魂の内側を具体的に生きた印象を述べて曰く、「我々は目覚める、眠っていたからではなく、夢を体験していたから。具体的な夢とでもいうのだろうか。手でふれることのできそうな夢なのだ²⁹」。しかし役者であり演出家、そして世阿弥の芸術論集の読者であったバローは、クローデルに比べて実践的、技術的側面をより注意深く観察している。能の不動に近い所作に注目したクローデルとは異なり、バローによれば能の「不動性はニュアンスに満ちている、全ては我々が気付かぬうちに絶えず動いているのだ³⁰」。クローデルにとって象徴的な道具である面は、バローには演技の実践的な道具である。「能面は声を遮断するが、ギリシャ演劇の仮面は声を増幅する。³¹」旅行作家ブビエもクローデルのエッセイに従いながら筆を進めるが、能の仏教的側面を強調する点で異なる。この世の儚さ、苦しみなどの仏教観を知ると、西洋人は能をよりよく理解できるであろう、と述べる³²。

1969年の第二回目の能楽海外公演のプログラムには、シフェールによる専門的定義が掲載された。「能は、大概テーマとは何の関係もないことのある幾つかの舞によって区切られ、伴奏を伴い、謡われ、仕草で示される長い詩。」これはクローデルの詩的定義とは正反対で、能をその楽劇性を強調しながら厳密にフランス語に置き換えた試みである。しかし70年代の海外公演の劇評をみると、クローデルの名言の息吹は消えていない。フィガロ誌によると、「鑑賞の準備に最良の方法は今でもクローデルが能の印象を綴った頁を読む事である³³」。76年の劇評では、バローの言葉が新たな能観賞の道を提示する。「能を味わうのに初歩的な知識を身につけることは必ずしも必要ではない、全ては感受性の問題なのだから。³⁴」

80年代、ユルスナールはクローデルのエッセイは能を「同時に単純化し誇張したもの」と批判しつつ引用する³⁵。クローデルよりも謡曲に親しんでいた彼女は文学性と仏教世界を強調する。しかし懐古趣味で象徴的な能よりもメロドラマ的現実主義の歌舞伎を愛好するユルスナールは、女形のように化粧をしない能役者の肌や、少女の面からはみ出す年老いた能楽師の顎に幻滅する。バローのように象徴的な意味で眠ったのではなく、本当に退屈さから眠ったことを告白している。

以上、能を賛美するわけではなくても、多くの西洋人がクローデルのエッセイにより能に親しみ、参照し、指標にしていることがわかった。海外公演の回数が重なるにつれ、観客は当初の無理解の壁を越えていく。クローデルのエッセイ、バローの言葉により、能を知識によって頭で理解しようとする姿勢から、心で味わおうとする態度に移行したのである。

3 クローデル的能の翻案『火刑台上のジャンヌ・ダルク』と新作能『ジャンヌ・ダルク』

さて西洋での能の翻案については、クローデル自身、エッセイ執筆後、コポーへの手紙でその困難さを語っている³⁶。しかし彼は独自に能を変奏し、「劇的オラトリオ」に活かしていく。これは歴史や聖書に取材し、キリスト教世界の英雄のドラマを、音楽や所作、映画などを用いて賛美する宗教的楽劇である。『クリストファ・コロンプスの書物』（1927）では、コロンプスの生涯を記した書物が舞台に運ばれ、合唱隊を前に解説役が説明する。主人公の過去を遡り、再現するというのは夢幻能に似ており、それは『火刑台上のジャンヌ・ダルク』（1934）にも活用される。捕縛されたジャンヌは火刑台のもと、ドミニック神父に呼び出される。神父はジャンヌ・ダルク裁判の書物を読み聞かせるが、それは「天上で天使によって翻訳」される。即ち地上の悲劇は天上の聖なる劇へと変貌する。この天地の二重構造は舞台上では上下二段で表される。上段ではジャンヌと神父が本を読み、下段では動物達や寓意的人物が地上のドラマを再現する。劇の前半、ジャンヌは神父になぜ自分が火刑台の前にいるのか問いかけ、神父はそれ

に答える。これはクローデルが捉えたワキとシテの関係に似ている。後半では役割は逆転し、ジャンヌは過去を回想し、クローデルが描写する「トランス状態」の能役者のように、啓示を受けた瞬間や闘いに向かう場面を再現する。神父はこれを見守る。この行動する者と見つめる者という図式は、クローデルが理解した複式夢幻能の後場のシテとワキのそれに対応する。

最終場面で、今まで対立していた地上の声と天上の声——いずれも合唱隊により表現されていた——は一つになる。ト書きによると群衆が火刑台の前に集まり、それが合唱隊と観客との橋渡しになる。ジャンヌは縛られていた鎖を断ち切り、「愛するもののために身を捧げるまことの愛³⁷」を悟り、「燃えてこそ美しい火」となり、神のもとへ行く。この劇でクローデルは強い信仰心から、ジャンヌの死に積極的な意味を与えたのだ。ジャンヌの劇は十字架のキリストと重なる。この結末は仏教的で物悲しい静謐さが漂う夢幻能のそれとは性格が異なる。これがクローデル的能の変奏である。しかしト書きにより、観客と舞台が一体化するというのは、能舞台で劇への精神的参加をしたクローデルの個人的体験の影響があると考えられる。

このオラトリオはオネゲルの音楽により、1939年の初演以来大成功を収めている。オネゲル自身、クローデルと同様に、音楽とドラマが調和して成り立つ楽劇を目指していた。テキストは聖書や民衆に親しい歌の引用から成り立ち、ジャンヌの話は万人の知るところである。この点も、ミサのような形式、合唱隊の活用と並んで能に似ている。

クローデルが能からインスピレーションを受けて創作したこのオラトリオは、2012年、新作能『ジャンヌ・ダルク』に生まれ変わった。ジャンヌ生誕600年を記念し、オルレ안의ジャンヌ・ダルク祭で初演された。喜多流の狩野琇鵬が西野春雄に脚本を依頼した。西野はレジヌ・ベルヌーの研究書を参照しつつ、クローデルのオラトリオに想を得て、二場の夢幻能を創作した。旅人がオルレ안의聖堂で兜を見つけ、老女に由来を尋ねると、老女はジャンヌの戦いを語り、消える。旅人の夢に、軍装したジャ

ンヌの霊が現れ、戦いや戴冠の場面を再現し、火刑に処せられる。十字架に祈り、魂は空に昇って行く。台本はオラトリオ、特に最終場面の引用の他、修羅能『朝長』や讚美歌からの引用で彩られる。地謡を活用し、神の声と讚美歌を地謡の一人が独唱するなどの工夫があり、またジャンヌの面もこの機会に創作された。西洋の歴史上の人物が能の主人公となるのは演劇史上稀有なことである。クローデルの能の翻案劇が新作能となり、また能をめぐる東西の輪が繋がった。劇評は、オルレアン、パリ、エクサンプロヴァンスでの上演の大盛況を伝えている。幕間でフランス人俳優が間狂言として観客に語りかけたこと、またクローデルのオラトリオから想を得たことが、積極的に評価されている³⁸。

能を通じて交差する東西の視線。それが一周するとき、我々は演劇の普遍性と無限の可能性に驚く。その意味でも20世紀初めにクローデルが投げた一石の意義は大きく、その波紋がさらに広がることを願う。

註

- 1 Paul Claudel, *Nô in Œuvres en prose, (Pr.)*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1167. Cf. ポール・クローデル、「能」、内藤高訳、『朝日の中の黒い鳥』所収、講談社学術文庫、1988年、117-139頁。
- 2 Paul Claudel, *Journal, tome 1, (J.I.)*, Paris, Gallimard, 1968, p. 562. 和訳は渡辺守章、「クローデルと能 (I)」、『能楽思潮』27号、1963年、27頁を参照。
- 3 Ibid. シテ・ワキの対立関係を強調するイタリックは引用者。
- 4 悪魔祓いの儀式的性格を持つこの曲でワキとシテの間に劇的な関係はなく、彼の解釈は典拠の伝説に近い。
- 5 Cf. *J.I.*, p. 573-574.
- 6 *J.I.*, p. 575. Cf. 和訳、渡辺守章、「クローデルと能 (I)」、『能楽思潮』27号、1963年、30頁。
- 7 *J.I.*, p. 577. Cf. 和訳、渡辺守章、「クローデルと能 (I)」、『能楽思潮』27号、1963年、30頁。
- 8 *J.I.*, p. 578. Cf. 和訳、渡辺守章、「クローデルと能 (I)」、『能楽思潮』27号、1963年、30頁。

- 9 Cf. Frédéric Lefèvre, *Une heure avec...*, troisième série, Paris, Gallimard, 1925, p. 159.
- 10 *Pr.*, p. 1168. 内藤高訳、前掲書、118頁。
- 11 *Pr.*, p. 1170. 内藤高訳、前掲書、123頁。
- 12 *Pr.*, p. 1171-1172. 内藤高訳、前掲書、125頁、強調は引用者。
- 13 Cf. Paul Claudel, *Théâtre*, tome II, (*Th. II.*), éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1368-1372.
- 14 1920年代までの受容史におけるクローデルの解釈の独自性については拙稿を参照。「L'interprétation claudélienne du nô : l'originalité de sa vision dans l'histoire de la réception du nô en Occident », 日本フランス語フランス文学会、関東支部論集、第17号、2008年、123-135頁。
- 15 1930年にピガール劇場で上演された歌舞伎がメイエルホリドやデュランを、1931年の植民地博覧会でのパリ島演劇がアルトーを、メイ・ラン・ファンの巡業がアインシュタインやスタニスラフスキーを魅了した。
- 16 Cf. Ayako NISHINO, « Claudel et Copeau, leurs regards sur le Nô », *CAHIERS D'ÉTUDES FRANÇAISES*, N° 11, 2006, p. 16-31.
- 17 Gaston Baty, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, Plon, 1932, p. 51-52.
- 18 Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard, 1992 [1933], p. 105-113.
- 19 Jean Dasté, *Voyage d'un comédien*, Paris, Stock, 1977, p. 37.
- 20 Cf. *La Tribune de Genève*, 12 avril 1947 ; *Le Figaro*, 12 juin 1948.
- 21 Jean Gandrey-Rety, in *Le Soir*, 19 Septembre 1951.
- 22 Robert Kemp, « Le nô japonais au musée Guimet », in *Le Monde*, 28 mars 1949.
- 23 Cf. « L'incompréhensible Nô » in Odette Aslan, *Paris Capitale Mondiale du Théâtre, Le Théâtre des Nations*, Paris, CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle, 2009, p. 78.
- 24 1957年ポール・アルノーは能の翻訳と解説本を出版するが、万人の抛り所はやはりクローデルであった。
- 25 Robert Guillain, « Pour la première fois à Paris, une troupe japonaise présente Le Théâtre du Nô », in *Le Monde*, 25 juin, 1957.
- 26 Marcel Giuglaris, « Pour comprendre ce spectacle vieux de mille ans /Voici les 7 clés du Nô » in *Paris Presse*, 28 juin 1957. (マルセルはエレヌの夫で『羽衣』上演の協力者)

- 27 Article anonyme, in *L'Express*, 5 juillet 1957.
- 28 Jean Vigneron, in *La Croix*, 5 juillet 1957.
- 29 Jean-Louis Barrault, « Nô » in *Journal de bord*, Paris, René Julliard, 1961, p. 86.
- 30 J-L Barrault, *op.cit.*, p. 83-84.
- 31 「能面はサイズが小さい故に役者を巨大にみせる。」J-L Barrault, *op.cit.*, p. 87.
- 32 Cf. Nicolas Bouvier, *Chronique japonaise*, Paris, Payot, 1989, p. 84-89 ; *Le Vide et le Plein- Carnets du Japon*, Paris, Hoëbeke, 2004, p. 166-168.
- 33 Cf. Pierre Mazaras, *Le Figaro*, 4 juin 1971.
- 34 Anne Surgers, *Le Quotidien de Paris*, 4 septembre, 1976.
- 35 Marguerite Yourcenar, Avant-propos, Yukio Mishima, *Cinq Nô Modernes*, Paris, Gallimard, [1956], 1984, p. 3 ; « Nô » in *Le Tour de la Prison*, in *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.
- 36 「音楽、所作、薄暗く超自然的雰囲気がいづも欠けてしまうであろう。」
Lettre de Claudel à Copeau, le 17 août 1926, in *Cahiers Paul Claudel* 6, Paris, Gallimard, 1966, p. 150.
- 37 Cf. *Th.II*, p. 670-673. 安堂信也訳、『今日のフランス演劇』第4巻、白水社、1967年、140-169頁。
- 38 *La Nouvelle République*, 5 mai 2012, France bleu Orléans, etc.