

Title	大正期の日本人によるポール・クロードル受容： 岸田國士によるクロードル
Sub Title	La réception de Paul Claudel au Japon de l'époque Taishô : Claudel vu par Kunio Kishida
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	2023
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.76 (2023. 3) ,p.45- 83
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20230331-0045

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.

大正期の日本人による ポール・クローデル受容

——岸田國士によるクローデル——

西野 絢子

20世紀最大のフランス劇詩人、ポール・クローデルが大使として滞在大正期の日本で得たものは大きい。その文学的、芸術的影響については、日仏両国で幅広く研究されている。しかしクローデルの日本における受容については、大正期から現代に到るまで、さらに検討し続ける必要がある。大正期の日本人、つまりクローデルと同時代をすごした日本人のクローデル理解について、既に他で全体像を概観したが¹⁾、個別の作家、芸術家のケースについてさらに解明していく。大正時代は、開国後の明治維新の土台の上に築かれた、文学のみならず、絵画、音楽、芸術などあらゆる芸術の華が開いた時代であった²⁾。この美しき時代に、日本人の憧れの国・フランスから、若い頃から日本に憧れていたクローデルがやってきたことで、両者に相思相愛が成立したことは容易に想像がつく。しかし、表面的には幸福に見えるこの時代に、実は自身の渡仏経験があるがゆえに、両国のギャップを前に、複雑な思いに悩んだ日本の知識人も少なくなかったであろう。日本の近代演劇

1) 拙論、「大正期の日本人によるポール・クローデル受容—小牧近江がみたクローデル」(1) および (2)、『藝文研究』、慶應義塾大学、(1) 2020年、119-2号、100-112頁；(2) 2021年、121-2号、68-81頁。

2) 赤瀬雅子、「大正のフランス文学—近代文学のベレボック」『桃山学院大学人間科学』1995年、8号、36頁。

の担い手、岸田國士（1890–1954）もその一人であった。若くして新劇運動の指導者となった岸田は、クローデル劇を演出したこともある、ジャック・コポーの弟子となり、フランス演劇から吸収したものを、日本の舞台で実現させようと試みて、多くの挫折を経験した。

本稿では、岸田國士によるクローデル理解を探るため、まず岸田の演劇観や作品を通じ、フランスで何を学び、大正時代の日本演劇に何を齎そうとしていたのかを、部分的ながら解明する。そのうえで、岸田がクローデルについて語った資料を分析し、どのように彼を理解し評価していたのか考察する。最後に、二人の演劇人をつなぐものとして、能楽観を検討する。

はじめに：『ゆかり』1924年12月25日発行、『クローデル篇』

クローデルが「詩人大使」と呼ばれ、日本人から親しまれていたことを顕著に示すのは、日本の芸術家とともに美術品に近いような詩集『百扇帖』などを刊行したことや、『日本詩人』などの雑誌が特集号を組んだこと、そして何よりも『ゆかり』（改造社）という記念文集がクローデルに捧げられたことである。親仏文藝会がこの書を刊行するに至っては、興味深い経緯がある。1924年3月、クローデル大使更迭（Aサロー氏が後任）の誤報が流れ、日本の芸術家や詩人たちは日本の大学のフランス関係の教授の署名も集め、クローデル留任を要請する電報を打つことを決める。結局、ニュースは打ち消されたが、クローデルに捧げる記念文集を出版しようという動きがフランス文学関係者や芸術家の間におこり、吉江喬松、島崎藤村らが中心になって編集を進めた（4月11日、読売新聞³⁾）。そして1925年にクローデルが賜暇休暇で一時帰国する際に献呈すべく、1924年12月25日に刊行された⁴⁾。石井柏亭画伯による美しい装丁の『ゆかり』は「仏蘭西文学篇」、「クロオデル篇」、「創作篇」の三篇で構成されている。クローデルへの献辞が日・仏両

3) 中條忍監修、『日本におけるポール・クローデル—クローデルの滞日年譜—』、クレス出版、2010年、231頁。

4) 『詩人大使ポール・クローデルと日本』、アルバム・クローデル編集委員会、水声社、2018年、69頁。

言語で記され、富田溪仙や竹内栖鳳らの挿絵に彩られている。まさにこの一冊に当時の芸術の開花が実現されているのだ。一例をあげると「仏蘭西文学篇」には島崎藤村、内藤濯によるフランス印象記、小牧近江や平林初之輔によるフランス作家紹介、「創作篇」には与謝野晶子の歌や鈴木信太郎の訳詩、豊島与志雄の短編小説、岡田三郎や中村星湖の戯曲、野口米次郎による謡曲『邯鄲』の英訳、太宰施門によるフランス語による講演原稿も掲載されている。そして「クロオデル篇」は、絶妙な寄稿者の人選と、バランスの良い多様な内容で成り立っている。クロードに捧げると共に、実際の読者となる大正期の日本人に向けて、入門的であり専門性も排除しない、程よいクロード紹介の役目を果たしている。1924年末の刊行なので、1921年11月に来日し、すでに親しまれてきた詩人大使の、名前は知っていても内容は深く知らない多くの日本人にも、啓蒙と興味の書となったであろう。

まず、辰野隆の短詩的な紹介文から始まり（「印象」）、吉江喬松（「ポオル・クロオデルの劇作」）、木村太郎（「加特力詩人ポオル・クロオデル」）、増田篤夫（「春と夏のあはひ」：『三声のカンタータ』分析）による作品研究、次いで岸田國士のエッセー（「^{やまぶき} ^{しん}棣棠の心」）、山田珠樹による哲学的コント（「水時計—クロオデル「芸術論」をよみて」：『詩法』読後に着想された小話）、在仏のジャーナリスト柳澤健による劇評（「人とその欲望」：バレエ・スエドワのパリ公演）が登場する。それから石川淳による論考（「ポオル・クロオデルの立場」）、詩人・川路柳虹による、『聖ジュヌヴィエーヴ』読後に創作された短詩が収められた後（「聖ジュヌヴィエーヴ第三歌」）、クロード作品の名訳4種類が掲載される：犀東日路士訳、『聖ジュヌヴィエーヴ第三歌』、竹友藻風訳、『クロオデル詩抄』として『神の年の御恵みの冠』（1915）から2篇、堀口大學訳、『真昼の聖母』（『戦争詩篇』1915）、山内義雄訳、『東方所観』5篇）。錚々たる執筆者はフランス文学者、大学人、詩人、ジャーナリストと幅が広いが、この中で劇作家・岸田國士が寄稿していることに注目したい。おそらく、内藤を師とし、東京帝国大学大仏文科で太宰、鈴木、辰野と親交があり、太宰とは共訳をしたこともある岸田に声がかかったのであろう。1920年1月から1923年7月まで渡仏していた岸田と、辰野・

内藤との滞在時期は重なっている。クローデル大使は1921年11月、つまり岸田の渡仏中に日本に到着していた。エッセーは1924年、岸田の帰国後それほど時間が経っていない時期に書かれたが、のちに芸術派新劇の父といわれる岸田は、このときどのような状況にあり、フランス劇詩人クローデルについて、何を語ったのであろうか。「棣棠の心」を分析する前に、岸田の渡仏経験を中心に、その経歴・作品について簡単に触れておく。

1 岸田國士：台詞劇の父、その生涯、理論と作品⁵⁾

その劇的な生涯

岸田國士は、紀州藩の武士の家柄で軍人である父庄藏の長男として東京に生まれた。軍人となるべく士官学校に入れられ、卒業し、久留米の連隊で少尉となる。しかし、軍隊生活への反発、かねてからのフランス文学を学びたい意欲から、休職届を出し、勘当される。1916年、晴れて帝国大学仏文選科に入学し、辰野隆、鈴木信太郎、豊島与志雄、山田珠樹らと知り合い、フランス近代演劇を学ぶ。渡仏への希望が高まると、1919年8月、少額の所持金で船に乗り込み、香港でしばらく通訳として働いて資金をため、一夜トランプで大勝し、マルセイユ行きの切符を手に入れる。国家の後ろ盾もなく出発し、ドラマの主人公のような船旅の末、1920年1月、パリ着。通訳などの職を得ながら演劇を研究する。まずは「芸術と行動座」で左派の女優ルイーゼ・ララ夫人の知遇を得るが、1921年10月、前衛でありながら古典的な色彩が濃厚な「ヴィユー・コロンビエ座」の主宰者コポーに会う。この演劇革新者の弟子となり座付きの演劇学校に通った岸田は、講義を聴講し、稽古場にも自由に入出入りする。「裸舞台」の上で、俳優の演技力を重視する

5) 岸田の生涯やその作品については主に以下を参照：由紀草一、「岸田國士入門」、『岸田國士の世界』、日本近代演劇史研究会編、翰林書房、2010年、9-37頁；年譜（今村忠純作成）、『岸田國士全集28』岩波書店、1992年、552-564頁；佐伯隆幸、「岸田國士を読む 沢氏の二人娘をめぐる変奏」『現代演劇の起源：60年代演劇的精神史』れんが書房新社、1999年、301-384頁；渡邊一民、『岸田國士論』岩波書店、1982年。

「人間中心主義」の演劇を観察し、主に古典の上演に立ち会った。コポーの弟子、ジョルジュ・ピトエフの劇団にも親しく出入りするが、1922年11月、父の訃報に接し帰国準備にせまられ、1923年7月、心ならずも帰国する。

この約3年弱という長くはない滞在で、岸田は何を学んだのだろうか。由紀草一氏によると、コポーから学んだものは、演劇から非演劇的なもののできる限り取り除こうとする「純粹演劇」の理念であり、また、それを求めるために齎される挫折も含んで受け継いだ、という。実作面だと、岸田の戯曲から逆算すると、ミュッセ『気まぐれ』、ヴィルドラック『商船ティナシティ』、ルナル『日々のパン』『別れも愉し』など、日常的なさりげない会話でデリケートな心理の揺れを描いた演目に魅かれたと推察できるという⁶⁾。

帰国後すぐ関東大震災に見舞われたが、翌1924年3月には、フランス語で書いた戯曲で、ピトエフ夫妻にも見せて好評を得た『黄色い微笑』を日本語にし、『古い玩具』と改題して『演劇新潮』に発表した。9月に発表された『チロルの秋』とともに、新進劇作家としての足場を築くのだが、同年6月には、日本初の新劇用劇場、築地小劇場が開場しており、いわゆる築地小劇場論争が始まっていた。翻訳劇中心の上演を主張する小山内薫に対して、菊池寛や久保田万太郎など日本の既成の劇作家が反発したのである。岸田も勿論、反論し、さらに小山内から自作を「気取りと、厭味と、遊びの他には何もない⁷⁾」と酷評されると、反駁する。岸田は、再び由紀氏の表現を借りると、小山内たちの暗く深刻な「北欧系」に対する明るく軽快な「南欧系」であり、プロレタリア演劇となる「民衆派」に対する「芸術派」、舞台上の派手な動きを喜ぶ「動作派」に対して、繊細なせりふをこそ重んじる「言葉派」であるのだ⁸⁾。1925年には、『ぶらんこ』（演劇新潮）、『紙風船』（文藝春秋）を発表し、まさに語られる言葉の魅力を体現する劇作家として、その

6) 由紀草一、「岸田國士入門」、『岸田國士の世界』、日本近代演劇史研究会編、翰林書房、2010年、12頁。

7) 小山内薫「九月雑誌戯曲評」『都新聞』1924年9月16日。由紀、前掲論文、15頁から引用。

8) 由紀草一、前掲論文、15頁。

地位を決定的なものとする。

その後の演劇活動は、日本の演劇指導者としての、現在にも至る重要な仕事を残している。1926年には新劇研究所をつくり、28年には雑誌『悲劇喜劇』を創刊。1932年には新劇団築地座の指導にあたり、雑誌『劇作』を発行。36年に築地座が解散すると、いよいよ37年、岩田豊雄、久保田万太郎とともに三幹事体制で指導にあたる、劇団文学座が結成される。38年試演会を経て3月、旗揚げ公演。この間勿論、劇作家としても名戯曲を発表している。犀利で繊細なニュアンスの会話が注目された『牛山ホテル』（1929）や『沢氏の二人娘』（1935）などがその例である。また、戯曲の執筆を中断し、新聞小説『由利旗江』（1929-30）、『暖流』（1938）なども書き、他方、近代フランス戯曲の翻訳も多く残している⁹⁾。

戦争中の活躍は複雑な問題も含んでいるが、大政翼賛会に参加し、1940年、大政翼賛会文化部長に就任。1941年、日本移動演劇連盟、委員長となる。戦後、1947年は公職追放に指定される。53年、文学座による『どん底』演出中に永眠。最期まで舞台と共に生きた男であった。

作品の主題・日本に齎したもの

岸田文学の主題と彼が日本に根付かせようとしたものは、簡単に述べることは難しいが¹⁰⁾、由紀氏によると、まずは「醜い日本人」というテーマが処女作『古い玩具』からみられる¹¹⁾。この「東洋対西洋の問題」のほか、フランス演劇の得意とする手の込んだ恋の駆け引きという題材もある（『恋愛恐怖病』、『歳月』など）。次に「都会の勤め人とその妻たち」というテーマが

9) 加藤新吉、「岸田國士」、『日本大百科全書』、小学館。

10) 佐伯氏によると、岸田はコポーにならない「虚無の言葉」そのものを舞台に表すべく、「言葉と事物（その現実）との関係の喪失」を表現しようとし、なんでもない「小市民」の日常生活を問題とした。事件ではなく偶然おこる「現代人」の自然状態から、言葉とその剥離した意味との「ずれの諸相、微妙な韻律、リズム、諧調」を主題として、「物語なき現代演劇」とした。佐伯、前掲論文、336-337頁。

11) 以下、由紀草一、前掲論文、23-37頁を参照。

『紙風船』などにみられる。ここでは「夢を使いながらも、大正の末年を生きる人間の現実が描破され」、「日本の産業構造の変化によって、この時代から現在まで増え続けた階層の人々の生活と意識¹²⁾」を表現した。つまり、今「現在」おかれている状況の日本人に注目した作品をうみだしたのである。岸田は常に「現代」に目を向け、「現代を救はう」という意志はないが、現代人を見るのが面白いと語っていた¹³⁾。岸田が日本に根付かせたものは、由紀氏によると、近代演劇特有の、舞台上の現実から広大な世界を暗示することと、チャーホフ流の、人間のあるべき姿の「意識」と「現実」との落差をドラマとすることである、という¹⁴⁾。しかし、挫折も多くあったことの原因の一つとしては、近代劇の確立のためには、近代自体が確立していなければならないのに、それに気が付いた頃が戦争期に重なり、複雑な立場にいたことである¹⁵⁾。ともあれ生涯、芝居について真剣に考えつづけた岸田の戯曲は、今日でも多く上演され続けており、彼が近代日本の代表的な劇作家の一人であることは間違いない。

12) 由紀草一、前掲論文、29頁。

13) 岸田國士「劇壇左右展望」（1932年10月）全集22。

14) 「近代演劇はもともと、舞台が閉ざされた空間である事実を逆手にとって、その場の繊細なリアルを通して、広大な「外部」、即ち「世界」を暗示しようとするものであった。さらにまた、チャーホフ以来、かくあるべき自分（意識）とかくある自分（現実）との落差にドラマを見出すのも、劇の王道であった。これらを日本に輸入し、日本の風土の中に根付かせたのは、確かに岸田の功績である。」由紀、前掲論文、33頁。

15) 「彼はもともと、放っておいたのではこの日本には強く美しい個人など育たないが、上からの働きかけによる文化の発展や風俗の矯正は可能であるとずっと考えてもいた。演劇面ではこれは官立演劇アカデミー創設の呼びかけとなったが、大政翼賛会文化部長に就任するに及んで、日本の文化全般を指導対象とする大事業に取り組むことになったのである。このポーズをつけるだけならまだしもだったろう。（…）しかし岸田はけっこう本気だったから悲劇もまた大きくなった。（…）この時代の知識人を含めた大多数と同様に、戦争をひとたび始めてしまったからには勝たねばならないという思いもあった。（「荒天吉日」）由紀、前掲論文、35-36頁。

1920年代の岸田の状況と演劇論

岸田は戯曲、小説などの実作、翻訳の他、多くの評論や随筆（演劇論）を新聞や雑誌に発表しているが、岩波書店刊行の全26巻の全集中、10巻が後者にあてられていることから、近代演劇の推進者としての奮闘ぶりがうかがえる。初期の随筆が収められた全集第19巻（評論・随筆1）によれば、最初に発表された評論は1924年3月に新聞掲載された「懐かし味なし—5年振で見ると故国の芝居」である。帰国後はじめてみた日本の現代劇として、谷崎・菊池両氏の芝居を率直に批判している。全集第19巻を概観すれば、岸田がみてきたばかりのフランス演劇の事情を俳優・演出のことなど様々な面から日本の読者へ伝えている様子がわかる。注目すべきは、処女作『古い玩具』が3月に発表され、この1作しか発表していない時点の4月に、後々有名となる独自の演劇論を「言はでものこと」として『都新聞』に発表したことである。曰く、「或こと」を言ふために芝居を書くのではない。芝居を書くために「何か知ら」云ふのだ（全集19巻、24頁）この謎めいた名文句が、従来の流れから逸脱することは確かである¹⁶⁾。また演劇の本質論にふれる、有名な岸田による演劇の定義もすでに語られている。曰く、戯曲とは「人間の魂の最も韻律的な響き（或いは動き）を伝えるもの」に他ならない、これは云ふまでもなく「語られる言葉の、あらゆる意味に於ける魅力の表現である。」（『舞台の言葉』1925年3月（全集19、277-278頁））

全10巻におよぶ演劇論をここで年代ごとに分析するのは拙論の範疇を超えるが、佐伯隆幸氏によれば、岸田が日本の演劇について語った言葉の多くは「そのままコピーの引き写し」であり（例えば、新劇における俳優不在の指摘やその養成が急務であるとの提言など）、デビュー当時の岸田は、「祝福されるべき再出発の時点にある新劇にもっぱら水をかける苛烈な批判者」であったという¹⁷⁾。

16) 晩年の岸田によれば、これは当時の一つの「宣言」であり、当時の日本演劇の非近代性に対する不満を前提とした演劇論の実践の一形態であり、後年、その偏狭さを自ら是正することになった、という。「古い玩具後書き」、1952年、全集19、484頁。

17) 佐伯隆幸、「岸田國士を読む 沢氏の二人娘をめぐる変奏」、『現代演劇の起

岸田の演劇および演劇論のなかには、西欧演劇を移入して言葉の演劇を築くという「戦略意識」と、「現代演劇（超近代）の戦場は言葉の世界にしかない」、という二面性が矛盾なく含まれている、と佐伯氏は述べている¹⁸⁾。また同氏によれば、岸田は1934年に「僕が従来発表した演劇に関する評論及至感想の類は、どこか日本の劇壇と呼吸の合っていないところがある。それを、僕が、自分の罪だとは思っていないところに、僕の痼癩批評がうまれるのである」と漏らしているが、これがおそらく西洋演劇の教養を詰め込んで、遅れた国・日本に帰ってきて、近代というものに直面した岸田の20年代の状況であったであろう、という¹⁹⁾。

2 岸田のクローデル観

クローデルが言及される記事（初期評論中で）

ここからは全集19巻に絞りクローデルに関する言及を集めていく。クローデルの名が最初に出るのは1924年の8月1日に発行された、『演劇新潮』掲載の「仏蘭西役者の表裏」と題する記事である。渡仏中の岸田が観劇した、「ララ夫人 [女優ルイズ・ララ] を主役とするポオル・クロオデルの『正午の分割線』 [真昼に分かつ]」の印象が数行割かれている。内容はきわめてポジティブで、曰く、「感慨之を久しうした。よかつたですよ。クロオデルは、ほんとうに偉いと思つた」（全集19、74頁）。同じく、部分的な

源：60年代演劇的精神史」、れんが書房新社、1999年、307、319頁。

18) 「この国ではまだ誕生していないがゆえに西欧演劇を移入して、最低でも言葉の演劇という出発点を築くべしという戦略意識と、現代演劇（超近代）の戦場は「言葉」の世界にしかないのだという二面性がほとんど矛盾なく隠れている。「何かを云ふ」ために芝居を書くこと（たとえば演出先行の北欧型演劇に対して、言葉の演劇を対置すること）と、芝居を書くために「何か知ら」いわれること（演劇が「言葉」の運命を貫徹すること）とが破綻なく同居してしまっているといい換えてもいい。たぶん無意識だったろう。しかし、かれはこのふたつを巧みに使いわけた。演劇のアニマトゥールとしては前者を強調し、実作者としては後者の側面を表に立てるというふうに。」佐伯、前掲論文、333-334頁。

19) 佐伯、前掲論文、334頁。

言及にすぎないが、同年1924年11月30日「演劇一般講話—演劇の本質—」（『文芸講座』）にも、クローデル劇の上演形式についての説明がある。

クローデルにより詳しく言及のある記事を、19巻から発表年月日順に列挙すると、①同年12月1日「アンリ・ルネ・ルノルマンについて」（『演劇新潮』）、そして後程詳しく分析する②12月25日『ゆかり』に掲載された「棟棠の心」、最後に③1925年5月発表の「仏国現代の劇作家 その三 1910年前後」（『文芸講座』）ということになる。①と③が紹介文、説明文、評論に近いのに対し、「棟棠の心」は短く詩的なエッセイである。後者に焦点をあてるため対象を以上の3点に絞り、岸田によるクローデル観をみていく。

まずここにあげた大部分が発表された1924年という時期について注目すべきは、先述した通り、謎めいた名文句「芝居を書くためになにかしら云ふのだ」を4月に発表していたこと。それから、11月（3-5日）に『チロルの秋』が帝国ホテル演芸場で初演された際、つまり雑誌発表後、文壇ではある程度評価されていた自分の劇が、はじめて舞台にあがるのをみたときに、見るに堪えない芝居になっていた、という大きなショックをうけたことである²⁰。この挫折は数年後に語られたのだが、今後に向けて精進するための良い機会となったという。曰く、「わたしと芝居との腐れ縁は、この時にはじまると云って差支へないでせう。なぜなら、その時から、私は芝居といふものを真剣に考へ出したのです」（『チロルの秋』以来）『若草』1927年8月）このショックから数年の時を経て、岸田はその原因を冷静に考えている²¹。まず、「私の書くものが日本の新劇の畑に適しない」ものであること、そして、自分の演劇経験のほとんどはフランスにおけるものであって、「自分の作品を日本の舞台にかけるものとして具体的に考へて見ることなく書いた」ことに思い至っている。（『チロルの秋上演当時の思ひ出』『文芸倶楽部』1927年11月）

これからみていく3つのテキストはいずれも1924年12月1日以降に発

20) 阿部由香子「岸田戯曲における反抗者たち」『岸田國土の世界』、日本近代演劇史研究会編、翰林書房、2010年、95頁。

21) 阿部、前掲論文、97頁。

表されているが、執筆時期を特定するのは難しいため、少なくとも1925年発表の記事は、初演でのショックの後に書かれたものであろう。芝居について「真剣に考えた」結果はまずは1925年頃に発表された記事を中心に収めた「我々の劇場」によみとれるが、その課題は晩年まで続き、創作活動や演出指導にも反映されている²²⁾。

ルノルマンについて：「先駆劇壇」としてのクローデル

「アンリ・ルネ・ルノルマンについて」はまず『演劇新潮』（1924年12月1日）に掲載され、後1925年5月、春陽堂から発行された岸田訳『落伍者の群れ』の冒頭に収められた。題名から察する通り、ルノルマンの紹介のための記事であるが、そこにクローデルが同時に語られている点に注目したい。岸田は、「外国劇と云へば、多く北欧の劇にのみ親しんで来た現代の日本に、仏蘭西の戯曲を出来るだけ多く紹介し」、「自分の好きな作家、文学史的に見て当時の作品、最も新しい傾向を代表する作家の興味ある作品」（全集19、後記、400頁）を訳していきたい、と述べている。最初に断っておくと、岸田はクローデルの作品は一切翻訳していない。紹介はするけれど、翻訳はしない、という選択をしたといえる。なぜか、という点は後に考察していくが、まずはルノルマンを二作翻訳した意図をみると、いくつかのヒントになるであろう。「作品の全体的な価値は別として、此の二作を通じて、日本の若き劇壇が、日本の若き演劇愛好者が、仏国現代劇の「歩み」を知ると同時に、作者自身の、新進作家たる作者自身の、古今東西に向つて開け放たれた「灵感の窓」を発見し得たならば、そこから、「明日の日本がもつべき演劇」

22) 阿部氏によれば、岸田は日本の土壤に「常識的感動」（例えば菊池寛の「父帰る」による感動）ではなく、真の「芸術的感動」をもたらそうと思っていたはずであった。「だが典型的ではない人間の生き方を、典型的ではないドラマにして作品を書こうとしてきた岸田は、自作の上演という現実を突きつけられて、日本演劇の強固な因習や慣例に太刀打ちできないことを知ったのではないだろうか。「是名優哉」には劇作家としての理想が破れた後に、あらためて演劇の現場に理想を実現しようとした態度が表明されていると思えてならない。」阿部、前掲論文、97頁。

について、何か知らず貴重な暗示を受けはしないかといふ、ほのかな期待を感じたからである。」(同上)

岸田によれば、ルノルマンもクローデルも、仏蘭西現代劇の未来を担う存在で、「明日の演劇」つまり「直感と感情昂揚、エグザルタシオン サンテチザシオン総合と暗示に根ざす象徴的心理劇乃至諷刺劇」(全集 19、249 頁)を代表しており²³⁾、さらに『先駆劇壇』テアトル、ダヴァン、ギヤルドの作り手のうちでも「力強さ」・「閃き」において卓越している存在である²⁴⁾。しかし、ルノルマンの作品には、作者自身が、作劇面でも演出面でもまだ不動のものを確立していない面があり、まさにその模索中であるが故に、日本の劇壇に何か影響を与えることを期待できる。反して、既に「戯曲作家として」、演出上の工夫も考え始めている(「舞台の征服に特殊な戦略をめぐらしている」)クローデルは、文体も作劇法も、既に完成された動かしがたい世界をもち、しかもその世界はカトリックの力強い世界である(「加特力教的信仰を基礎とする深刻な体験を犀利な人生批評に向け、簡素にして荘重、巧まずして香り高き詩劇の文体を完成しつつある」)、という。つまり、日本の劇壇への距離が遠く、影響を与える可能性にあまり期待はできない、というのが岸田の考えであろう。しかし、ルノルマンと対比しながら語ることで、クローデルの完成度、存在の大きさについて説明していることになる。「ルノルマンは、その「重量」に於て、或はクロオデルに及ばないかもしれない。「裡に有つてあるもの」の「力ある叫び」に於て、或は、クロオデルのそれと比較は出来ないかも知れない。(中略) クロオデルは、芸術家として、何と云つても既に「或る動かすべからざるもの」を有つて

23) 仏蘭西の現代劇を通じて、「昨日の演劇」の余影と、「明日の演劇」の曙光とを、はつきり見分けることができるとすれば、前者は、観察と解剖の上に立つ写实的心理劇、並に、論議と思索とを基調とする問題劇であり、後者は、直感と感情昂揚、エグザルタシオン サンテチザシオン総合と暗示に根ざす象徴的心理劇乃至諷刺劇である。(全集 19)

24) 今日、所謂仏国の『先駆劇壇』テアトル、ダヴァン、ギヤルドを形造る幾多の有為な新進劇作家、その名を数へれば十指を屈してなほ余りがあるに違ひないが、その「力強さ」に於て、その「閃き」に於て一頭地を抜くものは、たしかにポオル・クロオデルとアンリ・ルネ・ルノルマンとであらう。(全集 19)

るやうに思はれる。」このように、クローデルについて、岸田は先駆的劇壇、信仰に基づいた力強いを持ち、香り高い詩劇の文体を完成した芸術家、と高い評価をしていたことがわかった。今でこそこれは定評になっているが、当時、ここまで深い批評を加えた岸田のセンスは鋭いといえる。

棣棠の心：「君等の偉大なるクロオデル」

「棣棠の心」（1924年12月25日）は、先程の記事やその後の「仏国現代の劇作家」のような仏蘭西文学・作家紹介文とは趣旨の異なる、クローデル大使に捧げる本に掲載されたため、一般向けの評論ではなく、やや個人的で詩的なエッセイ風の文体で書かれている。長いものではないので、注釈を加えながら全文を紹介する。まず、タイトルはなぜ「棣棠の心」であるのか。「棣棠」とは「山吹」の花の中国名であるが、「気品」という花言葉をもち、『万葉集』にも登場したこの春を彩る花が選ばれた理由は定かではないが、言葉の演劇を重視する岸田が評価した、クローデルの「巧まずして香り高き詩劇の文体」のイメージがこの可憐な花と重なるのであろうか²⁵⁾。

異国での読書体験

テキストは岸田による『マリアへのお告げ』読書体験の想起から始まる。

ファルギエール通りの貸本屋で、「マリイへの御告」を借りて来て、それをモンパルナスの墓地で読んだ——クロオデルを初めて知つたのはその時である。

ボオドレエルの死像の前に董の花束などが置いてあつた。

なるほど、これは違つた世界だ——さう思つた。

やがて、喪服を着た若い女の、つゝましい瞬きに心を惹かれた。

——然し、その女は「天刑病者の接吻（くちづけ）を受けた女」に似てゐた。

25) 岸田は1899年（明治32）名古屋市、棣棠尋常小学校に転校（東京、四谷から。9歳）しているが、その名前に関連するのだろうか。

「ファルギエール通り」というのは、1920年30歳でパリに到着した岸田が、翌年から住み始めたパリ15区モンパルナス駅近くのシテ・ファルギエール界隈である。そこから少し移動して「モンパルナスの墓地」で読む、というのは実体験か虚構なのか不明であるが、その先のややドラマチックな展開に好都合な背景となっている。まず、ボードレールの死像の前に「堇の花束」を発見しながら（読書体験＝内面体験の外部の描写）、この戯曲を読んだ岸田は、「なるほどこれは違った世界だ」と、クローデル作品の異質性を捉えている（読書体験の内部の描写）。そしてまた読書体験の外部の描写として、墓地を訪れた「喪服を着た若い女」、おそらく現地のフランス人女性、を発見したことが述べられ、さらにカメラをクローズアップするようにその「つましい瞬き」に注目して「心を惹」かれている。このフィクションのような外部の展開は、岸田の読書体験の内部に接続・統合される。すなわち、「その女は天刑病者の接吻を受けた女に似て」いた。つまり本とは無関係の外部世界（現実）に属する女性が、読書する岸田の頭の中で、作品内容と結びついたのである。そもそも「堇の花束」は伏線で、『マリアへのお告げ』の主人公ヴィオレーヌを想起させ（堇＝ヴィオレット *Violette*、ラテン語の *viola*）、ピエール・ド・クラオンとの口づけから癡者となり、悪魔的な妹マラにフィアンセを奪われ、家族から迫害され、盲目の乞食となり絶命する、というあの悲劇的な自己犠牲のドラマのヒロインと重なったのだ。

劇詩人としての「非凡な息（スッフル）」

次の段落は、ララ夫人がイゼを演じた『真昼に分かつ』上演の話である。プレイヤードの注釈によれば、日付けは1921年11月12日か1922年2月4日、と想定できる²⁶⁾。

アール・エ・アクションのスタジオで、ララ夫人の「正午の分配」を

26) Paul Claudel, *Théâtre* tome I (*Th. I*), éd. Didier Alexandre et Michel Autrand, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. 1574.

聴いた。

それは一つの啓示であつた。

——そこに、劇詩人としての「非凡な息」を感じた。

俳優の「人間臭さ」は、しばしば、その扮する人物を「人間らしさ」から遠ける。

戯曲の上演を「聴いた」というのは、芝居を「観る」のではなく、芝居を「聴く」つまり台詞を聴く、ということで、「言葉派」演劇の岸田がこだわっていた表現である。(1929年「これからの戯曲」でも「聴く劇」に言及している。)また明治期にすでに長田秋濤が主張した言い方でもあったようだ²⁷⁾。ララ夫人との交流は先述したように、1924年8月1日「仏蘭西役者の表裏」にも記載されていた。「劇詩人としての非凡な息^{スツフル}」というのは、おそらく「クローデル風ヴェルセ」といわれる、独自の長短入り混じった自由詩のことであり²⁸⁾、それが舞台上で「俳優の全的参与を要求しながら²⁹⁾」出現してい

27) 赤瀬雅子、「岸田國士の一側面 フランス派台詞劇の運命」、『国際文化論集』、桃山学院大学、1996年、13号(4-5頁)によると、「欧州の劇の本質は台詞劇であること、フランス語では、演劇は観にゆくとはいわずに聴きにゆくとするのが正しい表現であるというのも、その本質の顕れであることなどは、重要なこととして」(明治期に、長田秋濤—1871—1915—から硯友社の作家たちへ)語られた筈である。

28) 詩句に長短のアクセントをつけ、散文を韻文にしたような独特な形式。アレクサンドランに対抗し、イアンブ(ギリシャ・ラテン詩の短長脚詩)や人間の息や呼吸、リズムに基づいた独自の自由詩を作り、突飛な行替えや大文字の使用、空白の使い方で視覚的にも工夫した。クローデル自身、これをピンダロスやプラウトゥス、ギリシャ演劇の合唱隊やシェイクスピアの系譜と主張している。『黄金の頭』から既に注目され、『真昼の分かつ』でも使われたその自由な形式について、クローデル自身1925年に論考をまとめている。詳細は以下を参照：Alexandre-Bergues Pascale. « J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre » : Claudel et le vers dramatique. In: *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 2000, n°52, pp. 349-366.

29) 渡邊守章「『真昼に分かつ』の言語場」、『演劇とは何か』所収、講談社学術文庫、1990年、281頁。

くのに岸田は立ち会ったのであろう。クローデルは『真昼に分かつ』の出版後、自分の詩句の「同時に劇的、音楽的、意味論的、心理的価値」を主張し、特に人間の呼吸にもとづいて作られた部分は、人間の感動や、不規則或いは規則的な口調そのものを表し、登場人物のその場の感情や個人的な声の抑揚の細かなニュアンスもうつつしとる、と述べている³⁰⁾。それが「人間の魂の最も韻律的な響き」を追求していた岸田に触れたことは、十分あり得ることである。

人間臭からざる人間＝「人間らしき人間」という逆説

つづいてクローデル作品の登場人物について、「人間臭からざる人間（人間臭くない人間、人間らしくない人間）」＝「人間らしき人間」という逆説的な論が展開される。

クローデルの戯曲中に現れる人物は、極めて「人間臭からざる人間」である。

それが、最も「人間らしき人間」だと、どうして云へないだらう。

——その証拠に、彼等はわれわれの如く生きてゐる。

少くとも、その時から、わたくしの心に生きてゐる。

——*Seigneur, que nous étions jeunes alors.....le monde n'était pas assez grand pour nous*——

彼は予言者であるよりも詩人だ。

——それでいい、ではないか。

この部分でまず目につくのは、フランス語の原文の引用である。岸田はよく作品中にフランス語を原語で引用している。このエッセイより前に書かれた『古い玩具』のプロローグでも『嘆きのセレナーデ』を人物たちが原語で

30) Lettre du 31 août 1907, éditée par François Chapon. Notice du *Partage de Midi*, Paul Claudel, *Th I*, op. cit., p. 1571.

口ずさんでいるし³¹⁾、後の作品、例えば『落葉日記』(1927)でも老婦人がアナトール・フランスの自伝的4部作の一つ、*La vie en fleur* (1922)を音読している。そのことについて岸田自身は次のように述べている。「老婦人が仏文を読むところは、ただ台詞の音楽的効果(伴奏的)をねらったものであるから、意味の解らない人は、それを意にかけないで読過(看過)して欲しい。意味のわかる人は、わかってもしかたがない」(「文壇波動調」欄記事(その5)全集2巻、後記、今村、389頁)「棟棠の心」は戯曲ではなく詩的なエッセイであるが、ここでも音楽的効果をねらったのだろうか。典拠は示されていないが、岸田の意図を考えるべく出典を探ると、クーフォンテーヌ三部作の1作目、『人質』第2幕の第1場、トゥッサン・チュルリユールの台詞であることがわかる³²⁾。

歴史的、社会的、宗教的象徴劇といわれるこの劇は、貴族の生き残りである女主人公シーニュが、王党派の人質となったローマ教皇を匿うために、愛する従兄との結婚を諦め、自身の両親をギロチンにかけた張本人である、醜悪な成り上がり知事チュルリユールと結婚するという、残酷な自己犠牲の劇である。引用された場面は、チュルリユールがおぞましい求婚を申し出る前に、王党派のシーニュと革命派のチュルリユールが、それぞれの立場について厳しく議論を交わすところである。かつ、信心深いシーニュは神の掟を、棄教者チュルリユールは「人間が書き記した理性」である法律の重要性を、それぞれ主張し対決、議論は平行線をたどる。引用されたのは、チュルリユールがフランス革命のときの情熱を語る場面で、和訳すると、「神さまよ、まったくわれわれは若かったのだ、世界はどう考えてもわれわれには狭すぎた³³⁾」となる。このセリフは、特に劇の内容や背景を知らなくても一般論として意味の通じることを語っている。若さゆえに広い世界を求めるといふ情

31) 西村博子、「古い玩具」と「チロルの秋」とから「ぶらんこ」「紙風船」へ、『岸田國士の世界』、日本近代演劇研究会所収、翰林書房、2010年、67頁。

32) Paul Claudel, *L'Otage in Th.I*, op. cit., p. 941.

33) ポール・クローデル、渡邊守章訳、『人質』、『現代世界演劇(4)、宗教的演劇』、1971年、白水社、174頁。

熱・青春のテーマは、普遍的であり、つまり「人間らしい」性質といえる。

引用の前に話題となっているのは、「人間らしき人間」であった。人間らしい登場人物の例としての引用であれば、この台詞の主、チュルリユールは極めて人間らしい人物、むしろ人間臭く、地上的な人物である。渡邊氏が指摘するように、「新興市民階級のエネルギーの権化」であるチュルリユールは、「通常なら悪代官の類型として表されることも可能な人物」であるが、「その行動の醜悪さ、卑劣さにもかかわらず、ついに観客の共感をよばずにはおかぬような、ある種の打ち克ちがたい生命力の湧出そのものとして描かれている³⁴⁾」。そこにはクローデル自身のこの単純に「人間らしい人物」への共感も含まれている、という。

しかし、岸田のいう、極めて「人間臭からざる人間」が最も「人間らしき人間」という逆説はどのように理解したらよいだらうか。「人間臭からざる人間」、つまりチュルリユールのような単純に「人間らしい人間」の真逆である、人間らしくない、人間離れしている、ある種、地上的でない人間、といえ、『人質』であれば勿論、究極の自己犠牲を演じるシーニュであるし、『マリアへのお告げ』であれば、聖女のような奇跡を行い（盲目の赤子の眼に光を与える）全てを赦すヴィオレーヌである。しかしこのような超人的な人物たちも「人間らしき人間」であり、つまり、チュルリユールと変わらないのであろうか。ヴィオレーヌの場合は、中世の農村において、あくまでも地上の極限を実現する、つまり人間の領域内ということで、「人間らしい」のかもしれない。臨終のさい、全ての不幸の発端を作った悪玉の妹マラを赦し、救うために語る彼女は、あくまでも妹思いの姉なのだ。シーニュの場合は、確かに最終場面から、人間らしさを読み取ることは可能である。臨終のさい、夫・チュルリユールを明確には赦さないということで、初演後物議をかました、あのシーニュの曖昧な沈黙の場面である。そこにはクローデル自身がシーニュの救済を説明するにも拘わらず³⁵⁾、自己犠牲はしたが、自分の

34) 渡邊による『人質』解題、『現代世界演劇(4)、宗教的演劇』、1971年、白水社、407-408頁。

35) Michel Lioure, Notice in Paul Claudel, *L'Otage*, Gallimard, folio théâtre,

魂の救いが得られなくても、親の仇である夫が赦せない、という強い意志が現われている、と解釈する余地が残されている。

「人間らしさ」の問題は、1925年に書かれた「仏国現代の劇作家」でも語られる。そこでは、「人物の飽くまでも人間らしき生き方」として、『人質』の王党派のヒロイン・シーニュについて述べられていると考えることができる。曰く、「反ブウルジュワジイの思想、正義と寛大の信念が、その作の根柢を成してゐるところに、社会劇的の主張が潜んでゐるにはあるが、その人物の飽くまでも「人間らしき生き方」に於て、彼の戯曲は、驚くべき熱と力とを感じさせる。」(全集 19、336頁)

なお、『人質』は1914年6月15日マラコフ劇場で初演されたが、最終場面の解釈をめぐる——シーニュの沈黙の謎と救済の問題、つまりシーニュは夫を赦したのか否か、シーニュの魂は救われるのか否か——スキャンダルがおき、クローデルは抗議文や説明文を書いている。再演は1916年12月アントワヌ劇場(小牧近江が鑑賞)、1923年4月、制作座リュニエ＝ポー演出、1928年3月オデオン座フィルマン・ジェミイ演出なので、22年11月に帰国した岸田が鑑賞した可能性は低く、読書体験に留まると考えられる。1925年の記事では上演についての情報を、伝聞調で記しているので、自身が観客となったわけではないことが確認できる。「『人質』の如きは、一九一三年オデオン座で上演された時³⁶⁾、一般観衆にさへ大きな感動を与へ、連日満員の盛況を呈し、批評家をして意外の眼を見張らしめたと伝えられる。」³⁷⁾

2015, p. 240.

36) 岸田の誤記。1914年が初演で、マラコフ劇場のあとに、オデオン座で再演された。

37) さらに、次の部分は、『人質』での論争をほのめかしているようによめる。「が、クローデルは、自作の上演が、如何なる結果を生むかを知つてゐる。『正午の分配』は、まだ何処の舞台でも公演を許可しないことにしてゐる。『真昼に分かつ』は内容的にもクローデル自身の不倫体験を投影した四角関係を題材としているので、スキャンダルになりかねない、よって公演しない、と岸田は理解したのかもしれない。

読者の心の中に生きている「人間らしき」登場人物

さらに、岸田はクローデル劇の登場人物が「人間らしき人間」である証拠として、「彼等はわれわれの如く生きてゐる。少くとも、その時から、わたくしの心の中に生きてゐる。」と述べていた。岸田の心の中に、ヴィオレーヌやシーニュ、イゼやチュルリユールが生きているというのは、どういうことであろうか。1925年4月1日発行の『演劇新潮』に掲載された「対話させる術」という記事を見ると、外国劇の研究方法が非常に具体的に述べられている。文学史的考察や戯曲構成の論議は、芸術家や芸術愛好家には「どうしてもよく」、「一人の作家の一つの作品を」「十度」でも「十五度」でも原書で読み返し、「人物の心理に細心の注意を払ひながら、その心理的波動の韻律に耳を澄ましなが、そしてその舞台の雰囲気敏感な神経を働かせながら、自らその人物に扮した気持ちで台詞を云ってみるのである」（19巻、304頁）という。そしてそのセリフが如何に言われるべきが、如何にいうことによつて、その人物の心理がもっとも鮮やかに、前後の關係に於いて、最も美しく、耳、心、生命全体に響いてくるかということを知り、「真の劇作家」が「ニュアンスから無意識的に微妙な心理的韻律」を作り出していることを理解せよ、と述べている（19巻、304-305）。このような読みをした結果、岸田の心には、「真の劇作家」であるクローデルの作り出す「人間らしき」登場人物の「心理的韻律」が伝わり、彼らがその中に生きるに至ったのではないだろうか。単に読者がストーリーに感動したというレベルではなく、読者がまるで役者のように登場人物に成り代わって、言葉に息を吹き込み、その心の動きをつかみとり、自分のものとする、ということなのである。

クローデル劇の人物たちの「心理的律動」は、どのように作られていたのだろうか。別の言い方をすれば、「内心の劇を展開させる場として劇作を選んだ³⁸⁾」クローデルは、どのように台詞を作っていたのだろうか。青年の欲望の劇、『黄金の頭』第1稿を友人、アルベール・モッケルに献呈した際（1891年）の手紙には、詩句の定義が記されている。

38) 渡邊守章『ポール・クローデル：劇的想像力の世界』中央公論社、1975年、183頁。

私にとって人間の発する言葉以上に美しいものはないと思われます。それ故、私はそれを紙の上に繰り広げ、二つの息、すなわち胸の息と詩的靈感の息とを二つながら目に見えるようにしたのです。私は知性に理解されるようになった息のことを詩句と呼びます。(…) 詩句は無言の本能と、発せられた言葉との間の、説明しがたい関係を明らかに表すためのものです。(手帖 1、140–141 頁、渡邊、前掲書、183 頁³⁹⁾)

これは、岸田がいうような、「ニュアンスから無意識的に微妙な心理的韻律を作り出す」というよりは、意識的に作りだして、あたかも無意識的に作ったような印象を与えるという方が正しいのかもしれない。ともあれ人間の息を重視した魂の叫びを表現することが重要なのであり、「人間の魂の最も韻律的な響き」を探求する岸田がクローデル劇の人物と同化し、「非凡な^{スッフル}息」を感じているのに間違いはない。

預言者であるより詩人だ

この段落の最後「預言者であるより詩人だ」とは、どういうことであろうか。「預言者」という言葉が、「カトリック信者」あるいは「宗教作家」という文脈で使われているとしたら、クローデルは敬虔なクリスチャンではあるが、その作品は全て福音書のようなものではなく、あくまでも貴重な文学作品である、という意味であろう。「詩人」ないし「詩的」という表現は岸田の中ではポジティブな意味を持っている⁴⁰⁾。1925 年の「仏国現代の劇作家」には、この部分の補足説明といえる文が見いだせる。曰く、「彼の魂は、加

39) « Rien ne m'a paru plus beau que la parole humaine ; c'est pourquoi je l'ai établie sur le papier, rendant visibles les deux souffles, celui de la poitrine et celui de l'inspiration. J'appelle Vers l'haleine intelligible, (...) Le vers sert à représenter le rapport inexplicables de l'instinct muet et du mot proféré ». Paul Claudel, *Th.I*, op. cit. p. 1176.

40) 例えば 1929 年「これからの戯曲」では次のように述べている。「戯曲家は、ゆゑに、何よりも詩人たることを必要とする。(中略) 戯曲が次第に小説的になるといふ見方は当たらない。小説的になるといふよりも、寧ろ詩的になるのである。」

特力的信仰から生れる特殊な理想に燃え、その体験には常人の窺ひうる事が出来ない半面があるやうに思はれるが、最も傑れた詩人に賦与される調和と生気に満ちた想像力が、企まずして香り高き文体と相俟つて彼の作品に「偉大なる真理の閃き」を与へてゐる。」(全集 19、336 頁)つまり、クローデルのカトリック信仰が、一般人を排除し、理解への道を遠ざけるというのではなく、バランスのとれた想像力によって、真理を示しているというのである。

芝居を観る愉しみを含めて書く

最後の部分には、岸田の独自の演出論が反映されている。

わたくしは嘗て「芝居を書くに云ふことのうちには、芝居を観る楽しみも大方含まれてゐる」と云つた。

クローデルの戯曲を読んで、「クローデルが観つゝある芝居」のユニックな魅力を感じないものがあらうか。

「我等の偉大なるクローデル」とフランス人の或るものは云ふ。

「君等の偉大なるクローデル」とわたくしは云ふことができる——お世辞でなく、皮肉でなく、まして見栄からでなく。

クローデルが日本に来た。仏国大使として日本に来た。

——諸君、彼に先づ瞑想の時間を与へよう。

「嘗て云つた」という内容は、例の有名な、「芝居を書くために何か知らを云ふのだ」を含む記事「言はでものこと」(1924年4月20日、全集 19、26 頁)で発言されている。「芝居を観る楽しみ」というのは、自分が書いた芝居の上演に立ち会い、自分の想定し計算した舞台がたちあがっていき、効果を発揮し、一期一会の生命をおびていく、それを発見するよろこび、ということであろう。「芝居を書くには演出の工夫も同時に考えることが必要だ」、という劇作家・岸田の教訓であるとすれば、クローデル劇の読者となった岸田は、劇作家クローデルが「観つつある芝居のユニックな魅力」を感じた、という。

つまり、自分の劇作上の教訓に似たようなものをクローデルが実現しているのを発見した、ということになる。クローデルも、芝居を書くときに、上演を想定し、演出の工夫を考えながら書いていることが⁴¹⁾、読者岸田はよみながらそのクローデルの計算した舞台を想像し、魅力を感じたことから確認できた、ということであろう。演出家としてのクローデルの姿は、岸田の他のテキストからも確認できる。ルノルマンについての記事でも、クローデルは「舞台の征服に特殊な戦略をめぐらしてゐる」（1924年12月1日）と述べていたし、1924年11月30日「演劇一般講話」「演劇の本質」では、身振り役と台詞役を同時に併用する形式（日本の歌舞伎など）について述べ、「近代ではポール・クローデルのある戯曲をさうして演じたことがある」と述べている（全集19、138頁）⁴²⁾。

最後に、このエッセイでは、クローデルが今日本に到着したばかりのような言い方をしているが、クローデルは岸田の帰国前の1921年11月に到着していた。岸田のエッセイは、『ゆかり』の構想が発表された新聞が1924年4月の日付けであるから、おそらく早くても1924年4月以降に書かれたはずである⁴³⁾。ともあれ岸田は「君ら」＝フランス人の「偉大なるクロオデル

41) 岸田がこの文章を書いた時点ではまだ出版されていないが、クローデルは、『繻子の靴』の「口上役」や「抑えがたき男」のように劇の進行役のような登場人物を作り出し、上演がまさに生成されていく様子を観客に味わわせる効果を演出している。このようなメタ演劇的傾向は晩年の作品につれて強くなっていく。

42) 「ある戯曲」としては、『アテネの城壁のもとで』が思い浮かぶが、1927年の作品なので当てはまらない。1924年以前であれば、『女と影』であろうか。『クマと月』は人形劇であるが初演は1948年である。また「クローデルがみつつかある芝居のユニックな魅力」という表現の「ユニック」という語は、チャーホフについても同様にポジティブな意味で使用している（1932年10月『劇壇左右展望』）。

43) ただし、『ゆかり』寄稿者の原稿は、初出のものが少なく、多くが23年頃に執筆されたものの再録であった。（吉江、1921年10月、改造11月号、木村、石川ともに1923年5月日本詩人、増田1922年9月、私がふれえたクロオデル、川路、1923年3月。）

ル」と心の底から、正直な言葉として述べているが、それは現在の日本には、クローデルのような劇作家の出現は期待できない、と潔く諦め、現実的に判断した故ではないだろうか。クローデルにまず「瞑想の時間を与へよう」というのは、クローデルのような劇詩人の出現も、その作品が日本に齎すものにも期待はできないが、せめても、逆方向に、クローデル自身が、日本から「瞑想」により何かを吸収する可能性には大いに期待していた、ということではないだろうか。実際、クローデルは独自の「瞑想」により、日本から多くのものを採り入れて、再創造して行くのだ。

仏国現代の劇作家：「明日の戯曲」を導くクローデル

最後に 1925 年 5 月『文芸講座』に掲載された、「仏蘭西文学講座」の一環として書かれた記事（「三 1910 年前後」）をみると、今までみてきた評価から特に変化はなく、総合的な見解が述べられている。既に引用した部分を除いて示すと次のようになる。「ポオル・クロオデルは、(…) 何よりも宗教的詩人である。彼の作品には「諷刺的神秘劇」の名が冠せられると同時に、また「象徴的社会劇」の名でこれと呼ぶことも許されるであらう。(…) 彼の劇作は、舞台的には、未だ満足な成功を示してはゐないが、彼が劇作家として本質的な天分を持つてゐることを疑ひ得ない以上、その作品の完全な演出は、未来の俳優を以てする未来の舞台を俟つより外はあるまい。」(全集 19、336 頁)

そして、やはりクローデルは「明日の戯曲」を導く作家とされている。コポーの理論を援用しつつ、自分の演劇論を組み立てていた岸田が、クローデルのことを、それを実現するような真の劇作家として高く評価していたことは間違いない。

3 岸田はなぜクローデルを翻訳しなかったのか

それでは、ここまで正確に捉えたクローデルを、なぜ岸田は紹介するにとどめ、翻訳までは行わなかったのか、という疑問について考えたい。まずは、既に述べたように、ルノルマンとの比較で明らかになったように、カトリッ

ク劇詩人・クローデルの戯曲は完成度が高く、日本の文化とかけ離れすぎているために、劇壇に何等かの有益な影響を齎す見込みが低い、と判断した故、と考えられる。渡邊守章は日本におけるフランス演劇の受容についての論考のなかで、岸田だけではなく、当時の誰もがクローデルの戯曲を訳さなかったことを——唯一、木村太郎が『世界戯曲全集』（1930）において『交換』を訳した以外は——「大いなる欠落」としている。同氏は、岸田國士には、岩田豊雄と同様、「心理的写実を重んじ、近代人の日常生活の断片を描こうとする志向⁴⁴⁾」があったことを示し、彼らは「兩大戦間のバリの劇壇の主流をなす心理主義的風俗劇」のみを日本に伝え、「フランス派新劇」として、日本におけるフランス演劇イメージを形成したことを指摘する。そして『緋子の靴』第1日目は1925年に雑誌に掲載され、リュニエ＝ポーは『マリアへのお告げ』と『人質』を、岸田、岩田の師ともいべきコポーは『交換』をすでに上演しているにもかかわらず、なぜ人々はクローデル劇を訳さなかったのか、という問題について、そもそもクローデル劇の傾向が、岸田たちが嗜好し重視した劇に対抗するものであったから、と説明している。岸田ら「劇作家の訳者たちが求めた日常散文による写実劇は、まさに兩大戦間までは流行していたものの、未来の演劇ではなく、クローデルがまさにそれに対抗して、劇詩人として、人々の無理解の中で闘ってきたような美学なのであった。⁴⁵⁾」

また、岸田たちの韻文戯曲軽視の傾向も指摘している。「日本の近代劇である新劇は、フランス演劇については散文の同時代演劇を重んじて、韻文戯曲を軽視あるいは排除した。(…) そもそも韻文劇を自由詩型であれ韻文で訳すという努力は当時なされていない。しかし、クローデルの韻文は、ラシーヌやユゴーやロスタンが韻文であるように韻文であったわけではない。それは単に散文詩の出現と自由詩の発明の後に来たというだけでなく、ある意味では、マラルメによる、散文そのものの解体=脱構築の企てと地平を共

44) 渡邊守章「大いなる欠落 日本におけるフランス演劇の受容」、『演劇とは何か』所収、講談社学術文庫、1990年、317頁。

45) 渡邊、前掲書、320頁。

有するところから出現したものであったからだ⁴⁶⁾。クローデルは「近代文学の信仰」を破壊したのであり、クローデルを「先駆的」と考えた岸田は、そもそも破棄対象である、近代文学自体が根付いていない日本で、クローデル文学を翻訳しても混乱すると考えたのであろう。

1927年から29年にかけて刊行された『近代劇全集』（第一書房）の「フランス篇」には、岸田の訳したものとして、ポルト・リッシュが2篇（『過去』『昔の男』）、クールトリーヌ2篇、ルナール2篇、ルノルマン2篇、クロムランク1篇が収められているが、渡邊によると、このような「劇作家＝翻訳者」としての岸田の選択は、クローデル劇の嗜好との不一致によるものではないか、と述べている。つまり岸田の「文体的気質が、クローデルのバロック的抒情性や歴史的広がりのある残酷演劇とは相容れないものがある⁴⁷⁾」ということである。

根付かぬもの＝観念の挫折・存在の勝利

同時代のフランス劇壇ともかけ離れていたクローデル劇は、日本とは根本的な文化的レベルにおいてもさらにかけ離れすぎていた。特にその演劇構造や登場人物の構成は、日本には「根付かないもの」の代表と岸田は考えたのではないだろうか。日比野啓によれば、岸田は明治以来の日本人が抱いてきた、「ヨーロッパ近代の精神は日本の風土には根付くことがないのではないか」、という不安に終始とりつかれていたという⁴⁸⁾。岸田戯曲では、「生活感のない主人公たちより低い階級に属する脇役が、しばしば「生々しい」と言えるまでの存在感をもっている」と日比野は指摘し、多くの戯曲作品において、「主役たちの観念の生々しさが、脇役たちの存在の生々しさに究極的に敗北している」という。この「存在」・「肉体」による「観念」・「精神」の敗北とい

46) 渡邊、前掲書、320-321頁。

47) 渡邊、前掲書、338頁。

48) 日比野啓「生々しさの2つの審級『麵麩屋文六の思案』『遂に『知らん』文六』」『岸田國土の世界』、日本近代演劇史研究会編、翰林書房、2010年、169-170頁。

う図式が、西洋文明からの借り物の思想が前近代的因習に敗北するという多くの日本人が抱いた恐怖に通底している、というのである⁴⁹⁾。そして、岸田戯曲の基本的構造として「脇役たちが行動を、主人公たちが無行動を選び⁵⁰⁾」、「存在が観念を圧倒する結果となる⁵¹⁾」とみている。また、「岸田は滞仏時の舞台体験を通じて「肉化」された観念、「現実化」された思考がいかにか生々しいものになりうるかを一方では確信しつつ、他方では結局それは（しばしば「思考」とは無縁の）「行動」の前には一個の観念の遊戯にすぎないのではないか、とりわけ日本語において表現するにはその限界がよりはっきりと露呈するのではないか、という不安に終生つきまとわれていた⁵²⁾」という。

クローデル劇では、当然ながら、存在と観念が対立することはなく、主人公が観念を貫き実現し、存在し、上演ではその強さを証明する。ヴィオレーヌもシーニュもキリスト教の信仰心を具現化し、チュルリユールは無信仰を実践する。岸田が「諷刺的神秘劇」、「象徴的社会劇」と呼んだように、クローデル劇には一見矛盾しそうな要素が問題なく実現されているのである。そこでは「肉化」された観念、「現実化」された思考が生々しいものになり、「行動」の前でも「一個の観念の遊戯」におさまらない、強い、確固たるものを違和感なく示す。『マリアへのお告げ』でも『人質』でも、主人公と脇役という配置は存在せず、どの人物も、対等に存在感を表し、対決しあう。『交換』の4人の人物は、相矛盾する観念を代表しつつも、すべてがクローデルの分身だ、と作者自身が言ってるし、『人質』のシーニュとチュルリユールは、王党派・革命派という対立した観念を実現しながらも、クローデルの中にある相矛盾する要素である。このようなはっきりとした対立をおびた登場人物構成を持った劇は、日本の風土では実現不可能なうえ、とても根付かないものであることが、岸田には明らかに映ったのであろう。結果、岸田が作り出す劇の構造は、クローデルのそれと非常に異なったものになる

49) 日比野、前掲論文、161頁。

50) 日比野、前掲論文、168頁。

51) 日比野、前掲論文、171頁。

52) 日比野、前掲論文、169-170頁。

のだ。

4 岸田の能楽観とクローデル

これまでみたように、1920年代後半、岸田はクローデルの劇詩人としての真価を理解しつつも、作品の翻訳はせず、ルノルマン、ルナール、クールトリヌの翻訳によってフランス劇を日本に広め、裸の舞台を追求するコポーの考えを引継ぎつつ演劇論も模索し続けていた。岸田の演劇論がまとまった形をみるのは1933年に書かれた『純粹演劇の問題』である。その理想形として挙げられているのは、日本の能楽であり、ここに能に関心をもっていたコポーの影響をみるができる。西欧において19世紀末から20世紀にかけて多くの芸術家が、芸術の「純化」をめざし⁵³⁾、その良いモデルとなったのが東洋、特に能楽であったことを思い起こしたい。ゴードン・グレークヤコポーなど西欧の演劇人、イエーツヤクローデルなどの文学者が能から得たものは大きい。伊藤真紀氏によると、実は岸田が渡仏前から能楽を意識していた様子はいかがかわれず、日本人である岸田は、外国人によって能を知らされたのであり、外国人の目を通して能を発見したのである⁵⁴⁾。西洋演劇にばかり目を向けていた岸田は、自分の「演劇本質論が、偶然、この影の薄いと思はれた骨董的芸術によつて、またとなき根拠を与へられたことは、なんといふ皮肉であらう。」(「劇壇左右展望」、1932年、全集21)と語っている。岸田の師、コポーは1924年、岸田の帰国後ではあるが、ヴィユー・コロンビエ座で能『邯鄲』の上演を試み(ジッドヤアーサー・ウェリーも試演に立ち会った)、クローデルは1922年から日本で当時の一流の能楽師たちによる舞台を観劇し、その感動をコポーへの書簡でも語っている⁵⁵⁾。1926年にはノエル・バリヤアーサー・ウェリーによる研究を参照しつつ、複式夢

53) 伊藤真紀 能楽「発見」『岸田國土の世界』所収、日本近代演劇史研究会編、翰林書房、2010年、212頁。

54) 伊藤、前掲論文、209頁。

55) Cf. 拙稿. « Claudel et Copeau, leurs regards sur le Nô » in *Cahiers d'études françaises*, Université Keio, Tokyo, 2006, n°11, p. 16-31.

幻能をモデルに、独自の能解釈を行った、あの名高いエッセイ『能』をまとめる。N.R.F.を中心に演劇の革新の志を共にしていたクローデルとコポー、そしてコポーの弟子岸田は、能という共通の関心によって結び付いていくが、岸田の能楽観をみながらクローデルのそれとの関係について考察していく。

岸田の能楽観

まず『純粹演劇の問題』で能がどのように語られたかを確認すると、そこでは伊藤氏が指摘するように、「能は理想の一つであるが、そのまま真似するものではない」という主張が目立ち、なぜ能を理想とするのかの根拠はあまり説明がなされていない⁵⁶⁾。

演劇に必要なものと、必要でないものとを区別(し、)必要なものだけで、ある「演劇」が組立てられるとして、それが、如何なる条件で、「美」の観念と結びつくかを考へる。私は今、具体的に一例を頭に描いてゐるのだが、どうもうまく云ひ現はすことができない。しかも、説明のために強ひて、過去の形式の中にその例を求めれば、やはり、能楽などは、「純粹演劇」に最も近いものであり、ただ、その古典的色彩のみが今日、われわれの目指すものと凡そ隔りがあるといふばかりである。(…)能楽と云ひ、歌舞伎劇と云ひ、共に、その形式が、そのまま、将来、「純粹演劇」の一形式として採用せられるとは考へられない。あの形式を生んだ時代は、再び来ないと同様、今後「純粹演劇」の運動が起るとしても、能楽や歌舞伎劇に、直接暗示を得るなどといふ時代錯誤が行はれたら、それこそ滑稽である。外国人には、さういふところがわからないので、珍らしいものが新しいのは当然であるが、珍らしくないものに新しい生命を見出すことは、それ以上の深い根拠がなければならない。(「純粹演劇の問題」1933年、全集22)

56) 伊藤、前掲論文、211頁。

引用の最後に、外国人にとって能が珍しい=新しいのは当然とあるが、岸田はこの記事より前の1932年に発表された「劇壇左右展望」において、おそらくクローデルとイエーツについて触れている⁵⁷⁾。

近代の戯曲作家で、能楽にヒントを得て、その作品を物したと称せられる男が二人ある。一人は仏蘭西人、一人はアイルランド人だ。二人とも、能楽の精神を解してゐたかどうかは怪しいものだが、私の考へるところでは、東洋芸術に、異国的新鮮さを味ひ、怪奇な幻想を貪り得る人種ならいざ知らず、苟も、生れ落ちるから親爺の禪を見馴れてゐるわれらが、能楽の単純主義にさう驚くわけもなし、それをまた、真似てみる興味もなからう。(全集21)

以上から外国人が能を翻案することはありうるが、日本人はそうはいかない、という主張が再確認できる。クローデルという個人名を出さないのは意図的なのであろうか。そして理解のほども疑っている。ともあれ、このテキストには、「純粹演劇の問題」で欠けていた、能を評価する根拠が述べられており、純粹演劇の見本として、能はチェーホフとともに語られている。

凡そ世界の演劇史を通じて、最も偉大且つ高貴なるモニュメントとして残るものは、チェホフの戯曲と能楽の舞台であらうとは、私の予々信じてゐるところであるが、前者は、戯曲の生命にはじめて決定的な文学的表現を与へ、それを今日にまで生かしてゐる点、後者は、同じく、舞台のイメージ幻想が、最も単純な姿を以て最も深きに達してゐる点、共に比類なき芸術と呼べるべきものであつて、何れも、東西演劇の原始精神が、期せずして、後世、見事な花を開いたとも云へるのだが、私は、この二つの例を並べてみて、総て、純粹なものに共通な特質といふものをはつきり見出し得るやうな気がするのだ。(ibid.)

57) 伊藤、前掲論文、207頁。

さらに岸田は能の魅力が、筋や構成を取り除いた「意味の通じない」曲の中にあることを述べる。

謡曲のうち、最も「意味の通じない」曲を、ひとつ、文学的に評価してみるものはないだろうか？ これは最近仕入れた知識であるが、能楽の舞台に於ては、さういふ曲こそ、最も純粋な魅力を発揮するものであるらしい。言ひ換へれば、物語の筋及び、その構成の如きは、能楽としては寧ろ第二義第三義的なもので、描写の如何、その他直接感情に慫へる言葉の意味さへ、殆ど能楽全体としての効果から云へば計算に入れなくてもいいのだ。結局、謡曲なるものの、所謂「物語としての」文学的發展、殊に、所謂「劇的」な内容は、能楽の高い鑑賞には却つて邪魔つけなのだ。(ibid.)

伊藤氏によると、この能からストーリーや筋といった「劇的な内容」を排除して能を夢幻的な詩のように捉える見方は、能を「靈魂の彫刻」であると述べた小山内薫をはじめ、大正期には共通したものであったという。それはメーテルランクの象徴劇が流行した当時の自然な傾向なのであった⁵⁸⁾。

そして岸田は能を「演技化された言葉の魔術」と捉え、観客が味わう現象を次のように語る。

それは飽くまでも、演技化された「言葉の魔術」だ。「言葉」の音と意味とが、何れともつかず渾然と同化して、瞬間瞬間の「^{イメエジ}幻象」を繰り返りひらげ、その幻象が、刻々生命の象徴として視覚的に浮び出るので。連鎖なき言葉の幻象にこそ、超現実的生命が流れるので、そこにこそ、自然ならざる「真」を感じる喜びがあるのだ。(ibid.)

58) 伊藤、前掲論文、214-215頁。

「連鎖なき言葉の幻象」、つまり聴覚に訴える言葉の「音」と、知性に訴えるその「意味」とが、観客の内部で融合し、視覚的なイメージを作り出す。そのように浮かび上がったものは「超現実的生命」を帯び、観客は超自然的な真実（自然ならざる真）を味わう。これは能の鋭い観察者クローデルが能論において、後場のシテの演技について語る部分と共鳴するのではないだろうか。

次に続く言葉が現われるにつれて消えて行く独特な言葉の怪しい魅惑によって、この世の下々の庭園が、しだいしだいに、響きに満ちた灰の中に描きだされて来る。(ポール・クローデル「能」渡邊守章訳、『今日のフランス演劇5』所収、白水社、1967年、27頁)

*Par le prestige d'une parole qui s'efface à mesure qu'une autre lui succède, le jardin de dessous le monde peu à peu s'est dessiné dans la cendre sonore*⁵⁹⁾.

外国人で日本語を学ばなかったクローデルが、能の舞台上で発せられる言葉の意味に注意して鑑賞したとは考えにくい。意味を排除した音として、何かの叫びとして、魂でうけとめ、詩人が聴きたいように、聴いていたのであろう。(これが能の自由な解釈がうまれる一因である)「夢幻の湖の中に浮かび眠るこの離れ屋」(*ibid.* « le Pavillon dormant au milieu du Lac des Songes » 能舞台のこと。)で、詩人の聴覚と視覚と感性は、「言葉の魔術」ならぬ「言葉の怪しい魅惑」によって、目に見えない世界を浮かび上がらせている。岸田の耳には当然、日本語の言葉の意味が入ってくるが、あえてこれを「言葉の魔術」として、連鎖なき言葉の幻象をみて、ひとつの夢想のように捉えていたのであれば、それはクローデルの観察態度に近いかもしれない。推論の域を出ないが、岸田は能の魅力を語った後で、しかし自分には鑑賞体験が足りないから、自分の「能楽礼賛は眉唾物である」と断っている。1927年9月24日のヌーヴェル・リテレル紙に掲載されたクローデルによる「能楽

59) Paul Claudel, *Nô, Œuvres en prose, (Pr.)*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1170.

礼賛」テキストを、岸田は、鑑賞体験の不足をうめるべく、あるいは純粋な関心から読んでいたのであろうか。N.R.F. との結びつきが強いコポーの弟子である岸田と、そのコポーやN.R.F. の作家たちとも交流があり、ことにコポーとはマラルメの演劇論をモデルとした演劇革新の意志と、そこから関連付けられる、能への関心を同じくしていたクローデルとが、その能楽観において重なる部分が多いのは不自然なことではない。

伊藤氏によると、岸田の目指した演劇の純粹化は、グレークのように舞台から戯曲という「文学」を排除する消去法ではなく、戯曲における「闘争」や人間どうしの「葛藤」といった「筋」を排除した消去法であった。そして、「劇的」とされる「闘争」のないドラマを創ったのがメーテルランクであるとし、「劇的」な内容を必要としない稀有な演劇が日本の能であると捉えた、という⁶⁰⁾。1929年頃に書かれた「これからの戯曲」(『現代演劇論』全集21)には、岸田の考える「戯曲」が述べられている。

一、「戯曲的」といふ言葉の内容が示す通り、従来、事件乃至心的葛藤の客観的形象を戯曲の本質と見做してゐたのであるが、古来の名戯曲が、よつて以てその名戯曲たる所以を發揮してゐた「美」の本質が、寧ろ、より主観的な、「魂の韻律」そのものにあることを発見して「これからの戯曲」は一層この点を強調する心象のオオケストラシオンにあらゆる表現の技巧を競ふであらう。その結果「何事かを指し示す」戯曲より、「何ものかを感じさせる」戯曲へと遷つて行くであらう。この意味で、戯曲が次第に小説的になるといふ見方は当たらない。小説的になるといふよりも、寧ろ詩的になるのである。(全集21)

岸田によると、戯曲の美の本質は、より主観的な「魂の韻律」にあり、これからの戯曲は、事件や葛藤ではなく、魂の韻律を強調する「心象のオオケストラシオン」つまり心の動きを編曲すべきであるという。そして従来のよう

60) 伊藤、前掲論文、217頁。

な「何事か」=事件、何か起こっていることを「指し示す」=直接的に舞台上に表して観客に見せる、のではなく、「何ものか」=魂の韻律・心の動きを、「感じさせる」=間接的にほめかして、観客に想像させる、ということである。小説のように受け身の読者に示すのではなく、詩のように読者の想像力に訴えかける、精神的参加を促す、ということである。

以上の岸田が考える「これからの戯曲」というのは、魂の劇といわれるメーテルランクの戯曲や、筋を排除しても夢幻のように成立すると岸田が考える能と重なるのではないか。そして、クローデルが理解した能とも共鳴している。能論を書く前、クローデルは次のようにその能観をまとめている。

能もドラマというよりは一つの劇的情況であり、一種の半ば不動の記念碑として建立され、観客の瞑想に委ねられ、合唱隊によって註釈をつけられるものなのです。(…)それは人間の感情の一種の儀式的な表現で(す)。(ポール・クローデル「日本文学散歩」⁶¹⁾)

Le Nô est moins un drame qu'une situation dramatique érigée en une espèce de monument à demi immobile, livrée à la contemplation du spectateur et commenté par le chœur. (...) C'est une espèce de représentation cérémoniale des émotions humaines. (Pr. p. 1165)

人間の心、魂の劇的情況、感情の表現を暗示的に表し、観客に考えさせる、というのは「魂の韻律」を観客に感じさせることと遠くない。

また、「何事かを指し示す」戯曲より、「何ものかを感じさせる」戯曲へ、というのは「劇とは何事かの到来、能とは何者かの到来」(Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nô, c'est quelqu'un qui arrive. Pr. p. 1167)というあのクローデルのエッセイの冒頭にあげられた能の定義と響きあっているのではないだろうか。勿論「何者かの到来」と「何ものかを感じさせる」というのは一見異なるが、クローデルが「何者かの到来」というとき、その何

61) ポール・クローデル、『朝日の中の黒い鳥』所収、内藤高訳、講談社学術文庫、1988年、106頁。

者かquelqu'unというのは人間の心、魂、感情の具現化に他ならない⁶²⁾。「到来」というのは、その人間の目に見えない魂や感情が幽霊の姿（＝目に見えるシテの姿）をとって現れてくるのであり、その可視化された姿から、そのうちに秘められた魂や感情を観客に想像させる、「感じさせている」ことと矛盾しない。

「魂の韻律」は岸田の演劇論のキーワードであるが、1933年の「純粹演劇論の問題」でもまた語られ、観客は時空を超えて「心理的リリシズムの陶醉」に浸ること、そのために俳優が登場人物の魅力を發揮させる十分な技術をもち、「演劇的瞬間」を作り出す、と述べている。これはまとめて観客クローデルがみた何者かの到来の劇の姿と重なるのではないだろうか。

われわれは、ただ、一つの魂の微妙な韻律、その韻律の奇怪にして自然な交響楽に耳を澄ます。過去と未来、夢と現実、表と裏の、かの無限に拡大された生活の相と、その生活刻々の「呼吸」に触れ、空間と時間を超越して、所謂、「心理的リリシズム」の陶醉に浸ればいいのだ。それゆゑ、その「人間」は、何等かの意味に於て、人間としての「魅力」を備へてゐなければならず、言ひ換へれば、俳優とこれが扮する人物との間に、この魅力を最高度に發揮させる用意が必要であり、これさへうまく行けば、「演劇の第一要素」は備つたことになる。裸の舞台の上に、一人の「人間」が、黙つて立つてゐる。それが、なんとなく美しく、眼を惹き、心を躍らせれば、もう既に、それは「演劇的瞬間」である。音曲風に云へば「アン・モオマン・テアトラル」である。(中略)(全集22)

「過去と未来、夢と現実」との「呼吸に触れ」、「時空を超えた心理的リリシズム」、というのは、複式夢幻能の後場のシテが舞台上に作り出すものとしてクローデルが描写した部分と相通じる。

62) Cf. 拙著、*Paul Claudel, le nô et la synthèse des arts*, Classiques Garnier, 2013, p. 143.

彼（後シテ）がかつてはその根拠であり、あるいは表現であったところのあの人生の断片がそっくりそのまま彼とともに呼び覚まされ、そして今や、夢幻の湖の中に浮かび眠るこの離れ屋を、みずからの想像力の容積で満たすのだ。（クローデル、「能」、渡邊訳、27頁）

Tout un fragment de cette vie dont jadis il a été le fondement ou l'expression s'est réveillé avec lui et remplit le Pavillon dormant au milieu du Lac des Songes de son volume imaginaire. (Pr. p. 1170)

岸田のいう、俳優に必要な「魅力を最高度に発揮する用意」とは、それが整えば「黙って立っているだけでも」「演劇的瞬間」を創出できる、という。やや理想論的でその俳優術の実践的・具体的な側面は示されてないが、舞台上で成功する演技の条件と理解できる。沈黙不動でも観客を魅了できる俳優とは、例えばクローデルが発見した能役者とその内部の動きに近いものかもしれない。

彼はこの夢遊病的劇の出来事のことごとくを示すのである。驚くべき逆説によって、もはや演ずる者の内側に感情があるのではなく、演ずる者が感情の内側に身を置いているのだ。（ibid.）

[...] il indique toutes les vicissitudes du drame somnambulique. Par un étonnant paradoxe, ce n'est plus le sentiment qui est à l'intérieur de l'acteur; c'est l'acteur qui se met à l'intérieur du sentiment. (Pr. p. 1170)

伊藤氏によれば、岸田は能の視覚的表現よりも聴覚的表現に注目し、とくに声を重要視した。消去法に従って、演劇から筋を排除し、またその始原に立ち返った時、そこには声があり、その声は身体表現と融合し、イメージが立ち上がり重なること、それが岸田にとって重要な演劇の成立プロセスであり、純粹演劇論では、その典型を能楽にみたという⁶³⁾。また『語られる言

63) 伊藤、前掲書、222頁。

葉』の美」(1928年)の中で、能における声が、「聴取の想像力」を必要とする点に注目し、「将来のラヂヲ・ドラマ」(全集22)に重要な要素と考えた点は、能における地謡が、観客の想像力を助ける「われら(観客)の記憶⁶⁴⁾」である、と捉えたクローデルと重なるかもしれない。しかし、謡曲の声は「特権階級の優越感」を示す「ある時代の美声の代表的」なもので、「変な声があったものだ」(全集22)と述べている点は、クローデルが地謡の機能を適格に捉え、非人称的註釈を加えながら「登場人物を説明し、詩と歌とによって答え、また心を通わせ、語る像のかたわらにうずくまって、夢見、つぶやく⁶⁵⁾」と述べたこととかけ離れている。また、能楽堂については、「商業劇場」に対する「純芸術的劇場」と捉えているだけで⁶⁶⁾、クローデルが時空を超えた「夢の離れ屋⁶⁷⁾」として象徴的な空間としての解釈を与えたことと重ならない。

多少の相違はあれ、岸田とクローデルの能観が重なるのはある意味必然かもしれない。岸田は「皮肉にも」外国人コポーを介して能を再認識というよりは、「発見」し、外国人のようなまなざしでみていたのだ。能も理想の一つとして関与した岸田の「純粹演劇論」、その実践といわれている戯曲は宮本氏によれば、『歲月』(1935年)であるという：「人間が舞台上に存在することだけが顕在化する「歲月」は、岸田の考える「純粹演劇」の極北であるとは言えないだろうか⁶⁸⁾。『歲月』は三幕ものの「小市民」を描いた家族劇で、ある女性の悲劇が淡々と語られる。何かが解決したわけではないが、最

64) クローデル、「能」渡邊訳、27頁。cf. « ce chœur qui est notre mémoire » (Pr. p. 1171)

65) クローデル、「能」渡邊訳、25頁。cf. « [...] 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. p. 1169)

66) 岸田、「演劇漫話」1926年、全集20巻。

67) クローデル、「能」渡邊訳、24頁。cf. « le pavillon du rêve » (Pr. p. 1168)

68) 宮本啓子、「演劇論としてよむ「歲月」—「何を」から「いかに」へ—、『岸田國土の世界』所収、前掲、157頁。

終幕でヒロインが今までの思いつめた苦悩の表情から、まるで浄化されたかのように笑顔を見せる⁶⁹⁾。そこにピアノで音楽が奏でられて終わり、いくばくかの明るさが漂う⁷⁰⁾。クローデルも能を理想の一要素として翻案を試み、劇的オラトリオを作成している。ジャンヌ・ダルクやクリストファ・コロンプスの地上の悲劇を示しながら、最終幕では天の国での栄光を仄めかす、前向きな作品である⁷¹⁾。単純で表面的な比較はできないが、両者とも、独自のやり方で、それぞれが目指す演劇に能を見えないかたちで取り入れている、というのは共通するといえるかもしれない。

以上、岸田國士によるクローデル受容のテキストを分析した結果、クローデル演劇は大正の日本人は勿論、同時代のフランス人からも飛躍していることから、岸田は移入を諦めたことがわかった。しかし岸田は、コポーを理想としながら主張していた純粋演劇論の典型を能楽にみだし、その点が、岸田自身は無意識でも、クローデルの能理解と重なるところもあることを部分的ではあるが、明らかにした。岸田はフランス最頂の近代日本の代表的な劇作家の一人であることは間違いないが、フランスでは『沢氏の二人娘』が

69) 浜野家の一人娘八州子とその一家の17年間。第1幕。齊木の子を宿す八州子の苦悩と家族の困惑。第2幕、7年後。入籍したが別居する八州子と齊木。娘みどりと共に暮らす八州子のもとに齊木が現われ離婚を申し入れる。第3幕、10年後、齊木が突然現れ復縁を求めるが拒絶する。みどりがギリークの「春」を演奏して幕。

70) 佐伯氏によれば、岸田の純粋演劇の理論を実践したような代表作は同じく1935年発表の『沢氏の二人娘』であるという。「小市民」という「自己の円環のうちでしかその生を刻むことのない、現代の言葉の写し絵のような階級の世界」を問題にした」この戯曲は、『歳月』同様、幸福とはいえない家族の物語であるが、そのような設定は問題ではなく、言葉とその意味の剥離、その「ずれの諸相、その微妙な韻律、リズム」が主題となっているという。佐伯、前掲論文、336-337。そこでも最終場面は「ラヂヲの音楽」がその情景を「皮肉に彩って」終わっている（全集16）。

71) Cf. 拙著、*Paul Claudel, le nô et la synthèse des arts*, Classiques Garnier, 2013, p.535-604.

1992年に仏訳され上演されたのみである。岸田戯曲の英訳はある程度存在するが、仏訳は少ない。こんなにフランスに負うところの多い岸田の戯曲を、いわば往復運動のようにフランスにも伝えていくのは、無意味なことではないであろう。クローデルが能を翻案したオラトリオから、新作能が生まれたように、国際化がはじまったばかりの大正期に、日仏両国の文化的なギャップの中で挫折しながらも進歩的な歩みを始めた岸田の演劇が、国際的な観客を集めることを願いたい⁷²⁾。岸田の追究した「人間の魂の韻律」は普遍的なテーマに他ならないのだから。

本研究はJSPS科学研究費(18K12345)の助成を受けたものである。

72) 岸田に続く現代の演劇人、例えば2005年に岸田國士戯曲賞を受賞した岡田利規が能を翻案して海外で上演したり、「ジャポニズム2018」ではフランスにおいて『プラータナー：憑依のポートレート』を上演して好評を得たこと等にも注目していきたい。