

Title	クローデルとジャポニスム： ジュディット・ゴーチエとの比較を中心に
Sub Title	Claudél et le japonisme : comparaison avec Judith Gautier
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	2025
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.80 (2025. 3) ,p.1- 30
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20250331-0001

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.

クローデルとジャポニスム

——ジュディット・ゴーチエとの比較を中心に——¹⁾

西 野 絢 子

ジャポニスムとは主に 19 世紀後半から 20 世紀初頭にかけてパリを中心に展開した、西洋の近代美術における日本文化への関心や日本美術の影響のことを示すが、美術のみならず、文学、音楽、建築の分野でも指摘されている。最近のジャポニスム研究は、分野の広がりにより、対象とする時代や地域も拡大傾向にあり²⁾、「ジャポニスム」という用語の定義も厳密には共有されていない³⁾。文学におけるジャポニスム、特に「フランス文学におけるジャポニスム」も今一度検討する必要がある。そのために、ピエール・ロチ（1850–1923）やジュディット・ゴーチエ（1854–1917）など日本の影響を受けたフランス文学の作家達を、通史的に縦に並べて概観するだけでなく、作家同志を横に並べて双方向の枠組みから比較・検討することを試みたい。具体的には 20 世紀最大のフランス劇詩人で、1920 年代の日本に大使として滞在したポール・クローデル（1868–1955）の特殊な日本体験と彼のジャポニスムを鍵とし、その他の作家達をジャンルごとに比較していく。本稿で

1) 本稿は日本クローデル研究会での発表（2024 年 6 月 1 日、日本語）、および同テーマに変更を加えたフランス語による発表（国際シンポジウム、バルマ大学、2024 年 9 月 24 日）をもとに、各学会で頂いた指摘を反映して変更を加え、日本語で再考したものである。

2) ジャポニスム学会編、『ジャポニスムを考える 日本文化表象をめぐる他者と自己』思文閣出版、2022 年、3–20、304–315 頁を参照。

3) 馬淵明子、「日本人にとってのジャポニスム」、前掲『ジャポニスムを考える』所収、86 頁。

は詩のジャポニズムをとりあげ、クローデルとJ. ゴーチエを比較することで、前者の特異性を具体的に引き出すと共に、後者の特徴も把握していく。演劇のジャポニズムについては、能の受容を中心に、クローデルとマルグリット・ユルスナール（1903–1987）を比較したが、稿を改める。

まずクローデル自身がジャポニズムをどのように捉えていたかという点を整理したあと、彼における詩のジャポニズムについて、J. ゴーチエが西園寺公望の下訳をもとに作成し、山本芳水が挿絵を提供した和歌翻訳集『蜻蛉集』（1885年）と、クローデルが富田溪仙と協同作成した『内濠十二景』（『聖女ジュスヴィエーヴの裏を飾る詩』（1923年）、『四風帖』、『雉橋集』（1926年）などの視覚的オブジェや、有島生馬が漢字を記した『百扇帖』（1927年）等を取り上げて比較検討する。

I クローデルにおけるジャポニズムの捉え方

ジャポネズリーとジャポニズム

まず「ジャポネズリー（日本趣味）」と「ジャポニズム」という用語・概念を、高階秀爾氏に従い区別すると、前者は明らかにそれとわかる日本的な主題やモチーフを利用したものを示す。それに対して後者は、「ジャポネズリーを含みながら、さらに広く、造形原理、構造様式、価値観をも視野に入れて、日本とは全く関係ない主題を扱った作品にも日本との関連、日本の影響が探れるようなもの」を指す⁴⁾。現在では異国趣味のニュアンスを含む「ジャポネズリー」という語は、次第に使用されなくなり、「ジャポニズム」が広く用いられている。この用語には様々な意味が含まれているが、西欧および日本にも身を置いたクローデルとジャポニズムの関係を探るために、この用語や概念が、まずは西洋でそして日本でどのように受容されてきたか確認する。

ジャポニズムという用語や概念の西洋での受容

「ジャポニズム」という用語自体は1872年にフィリップ・ビルティが初

4) 高階秀爾、「ジャポニズムとは何か」『ジャポニズム入門』思文閣出版、2000年、ジャポニズム学会編、5–6頁。

めて使用し、19世紀末の西洋では多義的に使用されていた⁵⁾。1878年のパリ万博は、まさにジャポニスムの到来を表すイベントであり⁶⁾、全盛期の様子はエルネスト・シェノーの有名な記事「パリにおける日本」に伺える⁷⁾。クローデルが移住した1880年代のパリでは、日本美術に対する熱狂が多くの画家のアトリエを包み、若き彫刻家の姉カミーユは日本趣味の服装をし、ロダンと共に創作活動に打ち込んでいた。伝統的な西洋絵画の表現様式を根本的に刷新しようとしていた彼らにとって、特に北斎や広重などの浮世絵版画は触媒として働き、名作をうみだした⁸⁾。1889年の万博にクローデルが訪れたことは知られているが、彼はその後外交官の任務のためにフランスを離れる。その間もパリでは相変わらずジャポニスムが続き、1900年のパリ万博は、仏教彫刻や掛物を出品し、従来の浮世絵に偏った紹介から真の日本文化を紹介する記念碑的なものであった。その後、ジャポニスムの終焉の時期は、1910年から20年頃といわれている。その理由は、馬淵明子氏によると、ジャポニスムとして視覚表現に与えた刺激は、さまざまな形で吸収され尽く

5) 宮崎克己、『ジャポニスム 流行としての日本』、講談社現代新書、2018年、18–22頁。Sophie Basch, *Le Japonisme, un art français*, les presses du réel, 2023, p. 231–277.

6) 万博とジャポニスムの関係については次を参照。寺本敬子『パリ万国博覧会とジャポニスムの誕生』、思文閣出版、2020年。

7) 日本美術の特徴は、「構図の意外さ、形状の巧みさ、色調の豊かさ、彩やかな絵画効果の独創性ととも、それらの効果を得るために用いられた手段の単純なこと」という。「On ne pouvait se lasser d'admirer l'imprévu des compositions, la science de la forme, la richesse du ton, l'originalité de l'effet pittoresque, en même temps que la simplicité des moyens employés pour obtenir de tels résultats.」Ernest Chesneau, *Le Japon à Paris*, in *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1878, p. 387, Source gallica.bnf.fr / BnF エルネスト・シェノー「パリに於ける日本」(稲賀繁美訳) <https://inagashigemi.jpn.org/uploads/pdf/80ukiyoe.pdf> (浮世絵と印象派の画家たち展 1979年カタログ)

8) 三浦篤、「フランス・1890年以前—絵画と工芸の革新—」『ジャポニスム入門』思文閣出版、2000年、ジャポニスム学会編、33頁。ジャポニスムの多面的展開については、三浦篤、『移り棲む美術 ジャポニスム、コラン、日本近代洋画』、名古屋大学出版会、2022年。

し、現代的な表現を構築した時点で用済みとなったからである。また、日清、日露戦争で勝利を収めた日本は、かつての「幻想の異国」から「野蛮な強国」となり文化的な魅力を失ったという背景もある⁹⁾。クロード・モネが来日した1920年代のパリでは、ジャポニスムは下火になっていたと考えられる。

ジャポニスムという用語や概念の日本での受容

ジャポニスムはフランスを中心に起こった現象であり、その主体は日本ではなく、フランス・西洋であるが、日本は「ジャポニスム」という用語や概念をどのように受け入れてきたのだろうか。馬淵氏によれば¹⁰⁾、明治維新後、西洋の技術と表現を学ぶ使命を果たすために、あえてジャポニスムを無視する傾向があり（黒田清輝、久米桂一郎）、また西洋人による日本美術の応用力の高さに危機感を覚える者もいたようである（浅井忠）。永井荷風は、西洋コンプレックスにうちのめされながら、西洋人の視点を取り入れて江戸時代を再発見するという「別次元のジャポニスム」を実現し¹¹⁾、彼の『江戸芸術論』（1913年、14年に書かれた記事）は1920年、つまりクロード・モネが来日する時期に発表されていた。戦中・戦後は、客観性を持った分析を行う美術史家が現われ（小林市太郎）、軍国主義が高まる中では、西洋美術における浮世絵の感化を自慢に思う国粋主義者に警鐘をならす者もいた（森口多里）。

また南明日香氏によれば¹²⁾、1910年代、雑誌『白樺』では「日本趣味」や「ジャポニスム」という用語をあえて使わない傾向があったという。その理由は、例えば武者小路実篤らは、浮世絵版画よりも、室町水墨画の伝統を受け継ぐ精神性を重んずる様式を好んでいたため、彼らがやや軽視している浮

9) 馬淵明子、『ジャポニスム：幻想の日本』、ブリュッケ、2015年、12頁。

10) 馬淵明子、「日本人にとってのジャポニスム」、前掲『ジャポニスムを考える』所収、86-108頁。

11) 荷風がジャポニスムという視座を獲得するまでの過程は、以下に詳しく論じられている。南明日香、『永井荷風のニューヨーク・パリ・東京―造景の言葉』、翰林書房、2007年。

12) 南明日香、「近代日本における美術史上の「ジャポニスム」への認識」、前掲『ジャポニスムを考える』、65-85頁。

世絵版画と、彼らが尊敬している西洋美術を関連付ける解釈は受け入れ難かった、ということである¹³⁾。

ここで注目したいのは、多義的な用語である「ジャポニスム」が「日本主義」と翻訳される珍しい例である¹⁴⁾。セザンヌ受容を研究する美術史家の永井隆則氏によると、有島生馬、つまり後に『百扇帖』に漢字を書き入れた画家は、1910年に「セザンヌにおけるジャポニスムの可能性を示唆」してセザンヌの作品と文人画の類似に注目し、以後、他の批評家たちもセザンヌと文人画の倫理性、水墨画の気韻生動との影響関係を主張するようになった。それを踏まえて、永井氏は日本人がセザンヌを通して改めて日本の伝統的絵画の精神性の意義に気づくという解釈の傾向を「日本主義」という言葉でまとめた¹⁵⁾。この背景には1920年代から現れた軍国主義的な「日本主義というイデオロギー」があり、それは「明治初期以来の西洋美術の模倣時代から、模倣を棄てて、日本、東洋美術の特殊性を反省し称揚する美術論」につながったという¹⁶⁾。また、軍国化が進むなかでは「ジャポニスム」という用語は、政治的な意味を帯び、領土拡張主義をイメージさせる危険もあるため、積極的に用いられない時期もあったらしい¹⁷⁾。

クローデルにおけるジャポニスムに関する間接的な発言とその背景

クローデル自身はジャポニスムをどのように捉え、その用語を使用してい

13) 正統派の西洋美術史研究でも同様の傾向があり、幕末に大衆向けの印刷物として出回った粗悪品や春画のイメージがまだ根強かった浮世絵版画をアカデミックな西洋美術史と結びつけるのは阻まれたという。

14) 現代に到るまで、「ジャポニスム」が「日本主義」と訳されず、カタカナで表記される理由は、村井則子氏によると、この現象が西洋の文化現象とその産物であり、その中心がフランスであったという史実を日本語の用語としても明らかにしておきたいからである。村井則子、「拡散するジャポニスム、模倣される《ラ・ジャポネーズ》」、前掲『ジャポニスムを考える』、264頁。

15) 南、前掲論文、71頁。

16) 永井隆則、「日本主義」『セザンヌ受容の研究』、中央公論美術出版、2007年、261頁。

17) 南、前掲論文、80頁。

たのだろうか。彼が中国滞在中に初めて訪れた日本旅行の際に書いた散文詩「そこここに」(1889年、『東方の認識』所収)にも、彼が日本滞在中に書いたテキストにも、「ジャポニスム」という用語そのものは見出せない。しかし間接的にその概念に近い内容を述べている例がある。例えば1922年5月、東京で第1回フランス現代美術展覧会が開催された折にクロードルが書いた「今日の佛国美術」が挙げられる。絵画ではルノワール、シスレー等、彫刻ではロダンのほか姉カミーユの作品、また多くの工芸美術品も出展された。クロードルは「ジャポニスム」という言葉は使わずに、西洋美術の中に見出せる日本美術の要素について述べ、この展覧会が両国にとって意義深いものであることを強調した。

ロダンや、ベルナルや、ブールデルやの青銅の彫像は、我々の霊の態度そのものではないか、我々の情緒の面影また表現ではないか。我々の争ひ、我々の欲求の記念ではないか。(…)胸を開いて新事物を迎へ入れるゝ、聡明な日本人が、自国の芸術と相違はしてはいれど、一味通ふところのあるこの芸術の観念を賞味すべきは望み得らるゝことである。(…)併し今日の仏蘭西芸術のなかに、炯眼なる日本人は自国の先人等から来る幾多の特性、即ち、正確なる線、本質的な色彩、運動感及び生の感念を認めるであらう。されば、デルスニース氏の展覧会は好機に際したるものと私には思はるゝ、この展覧会は、日本の公衆が評価するであらう光輝と豊富との報導を我々の現代芸術の上にもたらすのである¹⁸⁾。

18) 「今日の佛国美術」吉江喬松訳、『中央美術』8巻、63号、1922年、36-37頁。下線は引用者。◀ Et ces figures de bronze de Rodin, de Bernard, ou de Bourdelle, ne sont-elles pas les attitudes mêmes de notre âme, le visage et l'expression de nos sentiments, les monuments de nos luttes et de nos désirs ? (…) Il est permis d'espérer que les Japonais si intelligents, si ouverts aux choses nouvelles, goûteront cette conception d'un art si différent du leur et cependant apparenté. (…) Mais dans l'art français d'aujourd'hui, le connaisseur Japonais reconnaitra maints traits qui viennent de ses ancêtres nationaux, la ligne juste, la couleur essentielle, le sens du mouvement de la vie. C'est pourquoi l'Exposition

クローデルが日仏両国の芸術に「通うところ」があること、そして日本人が「自国の先人等から来る幾多の特性、即ち、正確なる線、本質的な色彩、運動感及び生の感念を認めるであらう」、というとき、それが日本美術の何を具体的に示しているのか確定するのは難しい。ジャポニスムの契機を作った浮世絵なのか、浮世絵ほどまだ西洋で認知されていなかった山水画や水墨画なのだろうか¹⁹⁾。彼が1922年5月の時点で知っていたはずの日本美術を掘り起こす必要がある。来日前からパリで観ていた浮世絵は勿論、この展覧会の内覧会の前、同年2月に京都を訪れた際には、雪舟、牧谿、狩野探幽等の絵を観ていることが日記から確認できるが²⁰⁾、それに対するまとまった考察は記されていない。しかし彼の最初の日本美術論は1889年の散文詩「そこここに」に既にあらわれていた。京都で大画面の金碧障壁画に初めて接し、日光で建築や彫刻に魅了された彼は、西洋と日本の芸術家の手法の違いを発見している。前者は自然を模写するのに対し、後者は自然を模倣する、として日本の画家は「一瞥のうちに法則をつかみとり、おのが想像力のおもむくままに、その法則を文字の簡素さをもって適用する²¹⁾」と述べていた²²⁾。

de M. d'Oelsnitz me paraît venir au bon moment, elle apporte sur l'état de notre art contemporain un renseignement d'un éclat et d'une plénitude que le public japonais appréciera. » Paul Claudel, « L'Art français d'aujourd'hui » juin 1922, *Supplément aux œuvres complètes*, L'Age d'Homme, tome III, 1994, p. 72.

19) 水墨画の受容については次を参照。南明日香、「西洋における水墨画の受容」、『ジャポニスム研究』33号、2013年、49-61頁。

20) Paul Claudel, *Journal*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 538-539.

21) « L'artiste européen copie la nature selon le sentiment qu'il en a, le Japonais l'imite selon les moyens qu'il lui emprunte (...) l'autre dégage d'un clignement d'œil la loi, et dans la liberté de sa fantaisie, l'applique, avec une concision scripturale. » Paul Claudel, « ça et là » (1889), *Connaissance de l'Est*, in *Œuvre poétique* (以下、Po. と略す) Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 86. (引用は渡邊訳。渡邊守章、『ポール・クローデル 劇的想像力の世界』(以下、『劇的想像力の世界』と略記)、中央公論社、1975年、484頁。)

22) 1922年のテキストにも、西洋と日本の芸術家の違いが述べられているが、

渡邊守章氏が指摘するように、この散文詩は「すでに伝統的日本画における余白と、本質的な線だけに切りつめられた<<文字にも似た>>簡潔な表現」について語っていたのだ²³⁾。具体的には、日本の画家は語らせようと思う対象の「本質的で意味ある特徴＝線だけを表現する」(il n'explique que les traits essentiels et significatifs. <Po.> p. 86) と語り、限られた色彩は「目に見える万物が普遍的な光に対して行う個々別々の証言」(La couleur est une passion de la matière, elle singularise la participation de chaque objet à la source commune de la gloire. <Po.> p. 87) と述べ、「デッサンは生命体の一つ一つに固有のエネルギーを、その行動、またそのリズム、その舞踏を表現する」(le dessin exprime l'énergie propre de chaque être, son action, son rythme aussi et sa danse. <Po.> p. 87) という。これらの表現は1922年のテキストでいう「正確なる線、本質的な色彩、運動感及び生の感念」(la ligne juste, la couleur essentielle, le sens du mouvement de la vie) と近いものがあるのではないだろうか。クロードはジャポニズムの流れのなかで西洋美術がとりいれた日本美術の要素として、浮世絵だけではなく山水画や水墨画など古代の絵画の精神性をみようとしていた可能性もある。

-
- そこでは、模写する西洋人と模倣する日本人、という対比ではなく、日本人における「簡素」に対するフランス人における「充満」という対比で把握されている。：「日本人は選んだ景色の方へ控え目にその窓を開ける。仏蘭西人は八方から蒐集した多くの宝でその内部の洞窟を富ましめる。」(前掲、吉江訳) « Le Japonais ouvre sobrement sa fenêtre sur un paysage choisi. Le Français enrichit sa grotte intérieure de maints trésors recueillis de tous côtés. » (ibid.) この対比はさらに日本文化に親しんだ後、1923年6月の日記にクロードが書いている、「西洋芸術の欠点は過度の充満、過度の詰め込み、表現過多であること (…) 演劇でも色々と盛り込みすぎているが、本当に面白いのは2, 3のごく短いシチュエーションのみであり、日本の能だけはそれを保持している」(J., 1. p. 601) という対比に近い。最終的には1925年のテキストで語る、日仏芸術の対比論、即ち、充満に対する余白という理解につながる。
- 23) 1898年に障壁画について語るとき、対象は金碧大画面に限られているようにみえるが、京都の寺々をめぐる彼が「そこでみた水墨画の余白の効果などにひかれなかったとは考えにくい」と渡邊氏はのべている。渡邊守章、前掲『劇的想像力の世界』、中央公論社、1975年、483頁。

クローデルによるジャポネズリー（日本趣味）に関する発言と その後の日本美術理解

勿論、浮世絵や日本趣味に関しては明確な言及がある。前述したように、ジャポニスム全盛期のパリに身をおいていた彼は、北斎から想を得たといわれている彫刻作品『波』（1897年）を創作した姉カミーユの影響もあり、「日本の版画や書物を色々と見て、この国に非常に惹かれていた」と回想録で語っている²⁴⁾。

ところで1895年3月付けのジュール・ルナールの日記によれば、ある日本人が「クローデル嬢に、彼女が蒐集して、心底熱愛していた日本の物は、デカダンス時代の悪い物の悪いコピーにすぎない、と教えた」という²⁵⁾。当時ドビュッシーと親しかった彼女は、彼にも日本美術を教え、彼も北斎から影響を受けて交響詩『海』（1905年）を作曲したといわれている。当然ながら、フランスの芸術家達は浮世絵の日本国内における悪評によって信念を崩すことはなかった。浮世絵の国内評価の低さはヨーロッパには一般的に知られており、早くも1884年にフェノロサは、雪舟や室町水墨画、江戸初期狩野派等をさしおいて、北斎などの浮世絵師を過剰評価する傾向に異議を唱えたが、無視され、北斎熱は一向に収まる気配はなかったという²⁶⁾。クローデルもこの批判の存在を認識していたかもしれない。勿論、来日後は日本人との交流により浮世絵軽視の状況をよく理解していたであろう。1923年7月、日本の聴衆を前にした講演では、自身の過去の浮世絵への熱狂を告白するが、

24) « Ma sœur, qui était une grande artiste, avait une admiration sans bornes pour le Japon. Alors, moi aussi j'avais pas mal regardé d'estampes ou de livres japonais, et j'étais très attiré par ce pays-là. » Paul Claudel, *Mémoires Improvisés*, Gallimard, 2001, p. 135–136. 「姉は日本に対して限りのない称賛の念を抱いていた。そこで、私も、日本の版画や書物を色々と見て、この国に非常に惹かれていた。」（渡邊訳、前掲『劇的想像力の世界』495頁。）

25) 渡邊、前掲『劇的想像力の世界』、495–496頁。

26) 「ルイ・ゴンズ著『日本美術』所載絵画論書評」を『ジャパン・ウィークリー・メール』紙（1884年7月12日付け）に載せて、「該博な知識と鋭い論法によってヨーロッパ人の誤謬を正そうとした」という。馬淵明子、『ジャポニスム：幻想の日本』、ブリュッケ、2015年、228頁。

表面的な日本美術理解を詫びている。

我々の好みはウキヨエ派の版画や絵画の方に向いていましたが、皆さんはむしろそれをデカダンスの時代を証言するものと見做されている。でもお許し頂けると思いますが、私自身は、その日々の光景の厳しく、華麗で、劇的で、色彩や機知や見せ場に富み、無限に多様で、生き生きとした生命を吹き込まれたあの表現に対して、昔から個人的には熱狂的な好みを持ってきました。『日本人の心を訪れる目』1922年7月²⁷⁾

その後の発言は、彼の日本美術理解が表面的なジャポネズリーを超えたものであることが明らかになる。日本人の好みは浮世絵のように人間を描くものではなく、「人間がほとんど姿を消しているか、あるいはほとんど木や石のような不動の姿と化した僧侶の肖像によってしか表されていないような古い時代の絵²⁸⁾」の方に向かっていると述べ、風景画や掛物に言及し、そこに潜む日本人独特の「魂のうるおい」(cette humidité de l'âme)、つまり自然と親密に融合する性質を賛美したのだ。

27) 強調は引用者。« Notre préférence allait vers les gravures et peintures de l'Ecole Ukiyoé, que vous considérez plutôt comme le témoignage d'une époque de décadence, mais pour lesquelles vous m'excuserez d'avoir conservé personnellement tout mon ancien enthousiasme : vers une représentation violente, pompeuse, théâtrale, colorées, spirituelle, pittoresque, infiniment diverse et animée du spectacle de tous les jours. » « Un regard sur l'âme japonaise » (1922), in Paul Claudel, *Œuvres en prose* (以下、Pr. と略す), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, 1965, p. 1128 強調は引用者。引用は内藤訳、ポール・クロードル、内藤高訳、「日本文学散歩」、『朝日の中の黒い鳥』、講談社学術文庫、1988年、32頁。ここでクロードルが浮世絵の印象や特徴を描写する為に使用している語彙の中で、pittoresque (絵になる、風変りな)、という形容詞は、シェノーが浮世絵の絵画的効果を語る時にも使われていた。

28) (内藤訳、同上) « Votre goût au contraire va vers les images anciennes, où l'homme a presque disparu ou n'est plus représenté que par quelques effigies monastiques qui participent presque de l'immobilité des arbres et des pierres. » (Pr. p. 1128.)

先に見たように、浮世絵を軽視する白樺派やフェノロサが正当としていたのは、室町水墨画の伝統を受け継ぐ精神性であったことを思い起こすと、クローデルの見解は彼らと重なる部分がある。内藤高氏が指摘するように、クローデルが関心を示した日本美術には、「雪舟に代表される水墨山水画、桃山、江戸初頭の金碧障壁画、さらに竹内栖鳳など滞在中に知り合った大正期の画家たちの作品」が挙げられる²⁹⁾。講演を行った1923年7月の時点で彼は、既に京都を複数回訪れ（1922年2月のあとは5月、1923年4月と訪れている）、狩野派を中心とする障壁画等を鑑賞していたので、より正統的な日本の伝統絵画を理解していたことになる³⁰⁾。この講演後も彼の理解はさらに進み、1925年の講演では日本画における余白の重要さを明言している³¹⁾。

クローデルが多義的な用語である「ジャポニスム」を使用しなかった理由は、おそらく、この用語がイメージさせる浮世絵が日本では軽蔑の対象であることを知っていて、自身も水墨画など伝統的な日本画をより評価し、日本美術の本質は浮世絵ではないと確信していたからと考えられる。さらに19世紀後半の西洋美術に日本からの影響があった、という過去の間接関係をみるより、彼は東西の美術の共通性、普遍性を見つけた上での未来の世界芸術の進展や、今後の日仏交流を考えていたのではないだろうか。また、外交官という政治的立場から「ジャポニスム」という用語が1920年代とはいえ、日本の覇権主義と結び付けてイメージされやすいと危惧した点もあったのかもしれない。

29) 内藤高「動きと観照 富田溪仙とクローデルの交遊をめぐって」『比較文学研究』50号、1987年、72-84頁。

30) 富田溪仙、竹内栖鳳、山元春挙などとの交流もあり、後に彼らの作品をフランスに送るなど、世界的に評価されている日本美術の後継者の存在も認識していた。

31) « Au Japon au contraire sur la page, écrite ou dessinée, la part la plus importante est toujours laissée au vide. » « A travers la littérature japonaise » (Pr. p. 1162) 「日本では書であれデッサンであれ、一枚の頁の上でもっとも重要な役割は常に余白の部分に委ねられています」(ポール・クローデル、内藤高訳、『日本文学散歩』、『朝日の中の黒い鳥』、講談社学術文庫、1988年、99頁。)

II クローデルにおける詩のジャポニズム：

ジュディット・ゴーチエとの比較

ではクローデル自身が実践したジャポニズム、というよりはジャポニズムを超えたものとも考えられる創作活動をみていこう。まず詩に注目すると、『内濠十二景』（ブラジルで作った詩『聖女ジュヌヴィエーヴ』の裏を飾る詩）が挙げられる（図1）。クローデルは来日後、内濠散策から詩想を得て制作したこの詩に挿絵をつけてくれる画家を探し、富田溪仙と出会った。溪仙は西洋絵画との接触によって覚醒された写実主義的風潮が強かった京都画壇を離れ、独自の道³²⁾を追求していた画家である。二人は意気投合し『聖女ジュヌヴィエーヴ』を新潮社から折帖形式で出版した（1923年2月、伊上凡骨版画）。日本滞在終盤の1926年にも合作が生まれ、まずは『四風帖』（図2）そして『雉橋集』が出版される（図3）。前者はクローデルが日本の四季、特に日光や奈良の風物を素材としてよんだ短詩約170篇の中から四季のための四篇が扇面にまとめられたものである（1926年10月刊行）。後者はこの折に準備された溪仙の扇面とクローデルの詩を36頁に再編したものである（同年12月刊行）。さらにこのとき準備された短詩は1927年に『百扇帖』として、経本仕立ての折本形式で出版される（図4）。このような日本人芸術家とのコラボレーションによる作品については、多くの先行研究があるので、ここではJ. ゴーチエの『蜻蛉集』と比較しその特殊性を確認する。

J. ゴーチエと日本

J. ゴーチエの東洋への関心と創作欲はまず中国へ向き、翻訳詩の『白玉書』（1867年）や小説『皇帝の龍』（1869年）を発表する。前者はクローデルが1937年の講演『フランス詩と極東』で紹介し、さらに彼女の訳詩の一部を改訳して後に『中国詩による他の詩』（*D'autres poèmes d'après le*

32) 具体的には文人画、仏画の研究、思想上では禅、老荘、さらにキリスト教への関心で、これらがクローデルと溪仙を近づけることは想像に難くない。（内藤、前掲論文、77頁）。

chinois, 1937) に変形させている。クローデルも来日前に中国に滞在して漢字や老荘思想に触れたことで、日本文化理解の下地ができたことはよく知られている。しかし J. ゴーチエが日本関連の作品に挑む前に、まず中国関連の作品を発表しているのに対し、クローデルはその逆で、日本で『百扇帖』などの実践を終えた後に改めて中国詩に注目してアレンジしている³³⁾。クローデルが『蜻蛉集』を知っていたか否かは不明で、蔵書目録には含まれていない³⁴⁾。J. ゴーチエは日本を素材に小説、戯曲も書いているが³⁵⁾、以下、『蜻蛉集』の優れた分析的研究を行った吉川順子氏の論考³⁶⁾を参照しこの和歌翻訳集の特徴を、クローデルが日本で創作した作品との比較を念頭に入れながらみていく。

『蜻蛉集』について（形式、主題、翻訳方法）、

J. ゴーチエの詩のジャポニスム

『蜻蛉集』には『古今和歌集』から『新古今和歌集』までの8つの勅撰和歌集（八代集）から選ばれた88首が収められている³⁷⁾（図5）。まず西園寺公望がフランス語散文に訳した和歌を J. ゴーチエがフランス語韻文に再訳している。すなわち音節と（5・7・5・7・7）韻を整えた5行詩につくりかえたものが掲載され、巻末には西園寺公望訳がまとめられている³⁸⁾。専門家による日

33) 門田真知子、『クローデルと中国詩の世界—ジュディット・ゴーチエの『玉書』などとの比較』、多賀出版、1998年、129–130頁。

34) 『蜻蛉集』について1937年に記事をかいた高橋邦太郎は、クローデルのとりまきの一人で『降誕祭の夜1914年』を翻訳し、1922年のクローデル歓迎会にも出席していた。しかし彼の日本滞在中に『蜻蛉集』のことを話したかは不明である。

35) ジュディットが日本を題材として創作した最初の作品は小説『篡奪者』（1875年）であり、『蜻蛉集』（1885年）は第二番目にあたり、その後、戯曲『微笑売り』（1888年）等も創作している。

36) 吉川順子『詩のジャポニスム ジュディット・ゴーチエの自然と人間』京都大学出版会、2012年。

37) 吉川、前掲書、270頁。

38) 吉川順子、「ジュディット・ゴーチエ『蜻蛉集』における和歌翻訳について」、

本文学紹介の黎明期の和歌翻訳と違い、『蜻蛉集』には日本語の原歌への言及や日本語やローマ字の表記もない³⁹⁾。つまり学術的な目的をもたない、独自に編纂されたアンソロジーなのである⁴⁰⁾。主題は勅撰集のように四季の歌と恋歌に大体二分されるが、四季の中では春が多く、そのすべてが花に関する歌、という偏りがある⁴¹⁾。和歌翻訳の方法は、西園寺とJ. ゴーチエの二段階の翻訳により、原歌の純度は下がっており、原歌の意味が西園寺の段階で誤解される場合と、西園寺が正確に訳していてもJ. ゴーチエが誤訳してしまう場合もある。誤訳や意識を経て、彼女の最終的な翻訳文は原歌から離れたものにはなるが、和歌のエッセンスを吸収し自由に作り変えた新しさがある。

なぜ彼女は和歌のエッセンスを吸収することができたのか、という疑問に答えてくれるのが、『蜻蛉集』冒頭に引用された、紀貫之による『古今和歌集』の「仮名序」の抄訳である。これはクローデルも好んだ素材であり、ここには「歌の発生を植物の成長になぞらえとともに、日本人が自然と向き合って歌を詠んできたこと⁴²⁾」が述べられている。J. ゴーチエは長く人間をこの世の中心に据えてきた西洋の伝統的価値観に反して、自然と人間の間を再認識すべく、東洋に目をむけていた。つまり、仮名序は自然という主題を重視する彼女の文学観と共鳴していたのである⁴³⁾。

クローデルにおける詩のジャポニズムとの対比

J. ゴーチエにおける詩のジャポニズムは東洋文化の中に自分の追求する

『人文知の新たな総合に向けて』第二回報告書Ⅳ〔文学篇 1 論文〕(京都大学大学院文学研究科 21 世紀 COE プログラム「グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成」)、2004 年、352 頁。

39) 吉川、前掲書、242 頁。

40) 吉川、前掲論文、354 頁。

41) 吉川、前掲書、276 頁。

42) 吉川、前掲書、328 頁。

43) そこで彼女は韻文訳を作る際に感嘆表現を用いて自然に語りかける形にし、動植物を擬人化して描き、下訳にはない意味を添えることもあった。吉川、前掲書、288-314 頁参照。

テーマをみつけ、新たな創作に昇華させたものであることがわかった⁴⁴⁾。クローデルの場合も同様であるが、決定的な違いは、彼女の訳詩はいかに意識が多く、西洋文化への内省とも結びついた独自のメッセージがあるとしても、翻訳であるかぎり百パーセントの創作ではないことである。吉川氏によれば、J. ゴーチエの五行詩は「和歌翻訳」という枠組みなしには存在し得なかった、換言するとジャポニスムの流行に乗り、「和歌」という特別なモチーフがあったからこそ受容されたという、作品としての不安定さも含んでいる⁴⁵⁾。

他方、クローデルにおいては長年の文学テーマが日本との接触により新しい形で延長され、百パーセント、あるいはそれ以上にオリジナリティの濃い創作となっている。『内濠十二景』では、例えば「自然」、「水」といった「精霊と水」の詩人が昔から追及するテーマが日本において新たに結実し、詩を生み出す場や詩の発生する瞬間など、詩人の営為を浮き彫りにする詩として完成された⁴⁶⁾。『四風帖』、『雉橋集』、『百扇帖』はマラルメの弟子クローデルが、今まで長篇の詩を書いていたところ、驚きをもって日本で発見・共感した凝縮の美である俳諧に、自ら挑戦したものである。日光や奈良の風物を素材とし、薔薇の花や奈良の藤、長谷寺の牡丹、地藏、月などがフランス詩人の内面に引き起こした感動や発見がしばしば俳句よりもさらに短く表現されている⁴⁷⁾。さらに東洋の表意文字にライバル心を抱いたクローデルが自

44) 吉川、前掲書、333 頁。

45) 吉川、前掲論文、360 頁。

46) 内藤、前掲論文、79-80 頁。

47) 俳諧自体を彼は次のように定義している。「« En somme on peut dire qu'essentiellement, un bon hai-kai se compose d'une image centrale et de sa résonnance dans l'esprit, de cette espèce d'auréole spirituelle et morale, exprimée ou sous entendue, dont elle est environnée. » (Pr. p. 1164) 「要するに、いいハイカイというものは、本質的に一つの中心となる映像と、それが心の中に呼び起こす反響、つまりははっきりと言い表されたものであれ言外のものであれ、その映像をとり囲んで生じる一種の霊的精神的な量、とからなっている」(芳賀訳、芳賀徹、『ひびきあう詩心—俳句とフランスの詩人たち』、TBSブリタニカ、2002 年 28 頁) 芳賀氏はこの定義に一番近いとして次の句を挙げている。「« Bruit /de l'eau/sur de l'eau /ombre/d'une feuille/sur/une autre feuille (Po.

ら墨をすり毛筆で描いたという点も、言葉による創作のレベルを超えて、画家や書家の領域に近いところまで、創作者として挑戦したことになる。この大きな違いをふまえながら、J. ゴーチエの『蜻蛉集』一作品と、クロードルの複数の作品という、点数の上では公正さに欠けるが、比較を通じ、両作家の作品における詩と絵の関係、そして内容の一部に注目する。

対比①詩と絵の関係、配置

『蜻蛉集』において 88 篇の訳詩は一ページに一篇ずつ置かれており、山本翠水が描いた 8 種類の絵柄は色違いに 11 枚印刷されている⁴⁸⁾。絵柄は例えば松にコウモリ、雪景にカラス、梅にウグイス、竹等で、いずれも伝統的かつ典型的な日本風のものである⁴⁹⁾(図 6)。羽を持ち空を飛ぶ生き物が多いのは、表紙絵にあるように蜻蛉がメッセージを運んできたような様子がこの作品を一貫するイメージだからである⁵⁰⁾。高階絵里加氏によると、ページ間で訳詩と挿絵の位置は統一されておらず、五行詩はページの上下左右のどこかに偏っていることもあり、余白がうまれ、余白がありながらもわざと絵と文字を重ねたりしている。それは詩行そのものが自然の一部になって自由に飛び回り、歌っているような印象を与え、全体として自然の中に潜む詩という効果を演出しているという⁵¹⁾。また、各詩が印刷される 8 種の絵柄は、それぞれ可能な範囲で歌の内容と関連づけられている⁵²⁾。しかし 11 種類は同じも

p. 738.)「水の上に水のひびき 葉の上にさらに葉のかげ」(山内義雄訳)。

48) 蜻蛉の羽に文字がかいてある印象的な表紙絵のほかに、88 篇の詩につける 8 種類の絵柄、7 つの詩に対して単色刷りの挿絵を作成した。(吉川、前掲書、262-263 頁。)

49) 高階絵里加氏によると、19 世紀後半のジャポニストたちがこぞって「虫や鳥や花に心を寄せて、身近に親しく愛でる日本人の自然観」に感銘を受けたことと共通している(高階、「フランスから来た「日本」—『蜻蛉集』挿絵について」、宇佐美斉編、『日仏交感の近代—文学・美術・音楽』、京都大学学術出版、2006 年、190-192 頁、吉川による引用。吉川、前掲書、262 頁。)

50) 吉川、前掲書、262 頁。

51) 高階、前掲論文、195-196 頁、吉川による引用、吉川、前掲書、267 頁。

52) 吉川、前掲書、264 頁。

のになるので、絵柄ひとつひとつの希少性は低く、詩と絵のつながりは必ずしも密接ではない。

それに対して、クローデルが画家とコラボレートした創作においては、詩と絵は密接につながっている。『内濠十二景』に挿絵をつける際、溪仙はクローデルの詩にインスピレーションを与えた内濠をとともに散策し、語り合い、絵が生まれる段階を詩人と共有した。7枚の絵から最終的には桜田濠の絵が選ばれ、画面の右三分の二を占め、左の三分の一にあたる余白の上部にクローデルが詩を書き入れた。結果、詩と絵の両者は美しい調和を成している（図1）。『四風帖』は、クローデルが内心を外界に投射した性格の強い短詩⁵³⁾の中から、溪仙が自己の画題にふさわしいものを選び、最終的に四季のための4篇が選ばれた。つまり詩人は画家に選択を委ねたのである⁵⁴⁾。結果、夏と冬の扇面は扇面の半分に絵（夏は右に観世音、冬は左に雪景色）、もう半分に詩がそえられ、春と秋は絵がほぼ全面を占め、余白に詩がそえられ、調和が計算されている（春は右上に、秋は左端と右端に）（図2）。クローデルは詩を書くときに「フランス語の厳格な綴りや統辞法や文節上の切れ目などを無視して、表意的なイメージを膨らませた実験的な散らし書き⁵⁵⁾」をしているため、詩そのものが絵に近い効果を作りだしている。『雄橋集』は、36枚の扇面から『四風帖』の4枚を除く32枚のうち、半分にはクローデルの詩だけが単独で、残り半分には溪仙の絵が描かれる、という対等な配分がなされ、両者の和合が確認できる。

『百扇帖』では絵は姿を消し、代わりに有島生馬による毛筆の漢字＝表意文字が添えられる。クローデルはここでも短詩を書く際、単語の音節を予期せぬ部分で区切るなど、野心的な筆遊びを行い、アルファベットに絵のような効果を与えている。1ページが三段に区切られ、まずクローデルが毛筆で

53) 内藤、前掲論文、74頁。

54) 富田は扇面という小さな画面で仕事をする必要があり、狭い面で納得のいく表現を得るための苦心を、山内に伝えている（内藤、前掲論文、83頁）。

55) 谷口薫、「ポール・クローデルと奈良」、『四国大学紀要』、46号、2016年、154頁。

詩を墨書し、一篇ごとに、山内義雄と吉江喬松によって選ばれた詩の内容に関連する漢字二字を、生馬が添えた（図4）。有島武郎の弟生馬は画家・書家であると共に小説家であった。先に見たように、セザンヌを日本に紹介した留学経験のある彼は、日本画の神髄を水墨画にみる点がクロードと一致していた。彼の小説作品には、岸田國士の戯曲のように、フランス語の文章がしばしば登場し、フランス語に通じていたことが想像できる。となると、生馬は短詩に漢字を書き入れる際、各詩の内容を理解していたことになる⁵⁶⁾。その意味では、詩人と書家の創作過程における精神的距離は近いことになる⁵⁷⁾。

対比②作品における詩の順序（配列）

『百扇帖』の話題から、詩集という点で、『蜻蛉集』における各詩の順序・配列に注目したい。日本の伝統的な歌集は和歌の配列に意味をもたせるが、『蜻蛉集』はそれには倣わず独自の展開をしている。印刷方法によって順序が決まっている挿絵に、あとから絵柄に関連づけて訳詩を配置していったようで、歌の順序自体にはほとんど意味が与えられていなかったという⁵⁸⁾。吉川氏によると、内容からもあまり連続性は見いだせない⁵⁹⁾。ただし、最初と最後はリンクするという意図的な目配せがある⁶⁰⁾。この作品はJ・ゴーチエの恋人であったといわれている光妙寺三郎に捧げられているが、冒頭の献辞には詩を花にたとえた句が添えられており、最後の句はそれと対応するように、その花（詩）をわかるあなただけにささげる、となっており、円環が描

56) 有島生馬記念館の年譜によると、1920年に肺尖を病み鎌倉で療養し、21年には鎌倉に屋敷を購入、28年には家族と渡仏しレジオン・ドヌールを受賞している。http://www.ngn.janis.or.jp/~shinmachi-useum/arishima_mem_hall/shinmachi_ikuma.html

57) 二人の交遊は、生馬の筆跡にかねてから敬服していた山内の仲介ではじまったようである。山内義雄「クロードの百扇帖」『遠くにあてて』講談社文芸文庫、1995年、140頁。

58) 吉川、前掲書、264頁。

59) 吉川、前掲書、265頁。

60) 吉川、前掲書、278頁。

かれているのだ⁶¹⁾。

他方クローデルにおいては、日本への置き土産として出版した『百扇帖』の最後の詩は、最後を飾るのにふさわしく「別離」という漢字が添えられ、「金の砂子」という美しく崇高なイメージで終わっている⁶²⁾。ただ詩人大使は一個人にではなく、彼が愛した日本全体にメッセージを発信していた⁶³⁾。

『百扇帖』という詩集の付合的な連関性を分析したマブソン・ローラン氏によれば、クローデルには特有の付合的発想があり、『百扇帖』に収められた172の短詩の配列、順番には連関性はあるという。詳細は省略するが、クローデルには連句という日本特有のジャンルについての知識はおそらくなかったものの、長篇の作詩に慣れていたので、おのずと詩集の連関的展開を

61) « A Mitsououda Komiosi / Je t'offre ces fleurs / De tes îles bien-aimées. / Sous nos ciels en pleurs, / Reconnais-tu leurs couleurs / Et leurs âmes parfumées ? » 「献辞：三田^{*}光妙寺へ / あなたの愛する島国の / これらの花を贈ります。 / 涙にくれたこの空のしたで、 / その色と香り立つその心とに / あなたは気づいてくれるでしょうか」(※三田とも名のっていた) « Tomonori / A toi je l'adresse / Cette branche aux tendres fleurs : / Seul qui sait l'ivresse / Des parfums et des couleurs / En mérite la caresse. » 「あなたに贈ります / この淡い花々の一枝を。 / 香りと色に / 酔いしれることのできる人だけが / この愛撫を受けるにふさわしいのです」(原歌は「きみならで誰にか見せむ梅の花色をも香をもしる人ぞしる」(紀友則、古今・春上38) Source gallica.bnf.fr / BnF, 邦訳は吉川、前掲書、訳詩篇、4頁および53頁。献辞のこれらの花がこれから披露する訳詩を指すのに対し、最後の訳詩のこの淡き花々は披露し終えた訳詩を示唆するものとの解釈ができる。吉川、前掲書、278頁。

62) « Si l'on veut / me séparer du Japon / Que ce soit / avec une poussière / d'or » (Po. p. 744) 「もしわたしを日本から切り離すなら金の砂子をもってしておくれ」(別離)(ローラン訳) マブソン・ローラン、「ポール・クローデルの『百扇帖』—西洋詩における「余情」の可能性—」、『詩としての俳諧 俳諧としての詩—茶、クローデル、国際ハイク』、永田書房、2005年、176頁。

63) ただし、冒頭の句は薔薇を主題にしたもので、クローデルの愛人ロザリーを仄めかしているとも考えられる。« Tu m'appelles Rose / dit la Rose / mais si tu savais / mon vrai nom / je m'effeuillerais aussitôt / » (Po. p. 702) 「薔薇が言う／君はわたしを薔薇と呼んでいる／しかし君がわたしのほんとうの名を知るなら／わたしはたちまち崩れるだろう」(牡丹)(ローラン訳)、ローラン前掲書、105頁。

考えたとみるべきである、とローラン氏は述べている⁶⁴⁾。また、最近発見されたクローデルによる毛筆が書かれた『百扇帖』の手稿と、出版された決定稿を比較検討したパスカル・レクロア氏によると、クローデルには構成の原理、つまりこの詩集の詳細から全体の配置に到るまでの気配りと計算があり、至上の詩人である神と競うほどの手腕が発揮されていた、という⁶⁵⁾。

対比③仮名序の引用

先述したように『蜻蛉集』にはクローデルもお気に入りの『古今和歌集』の仮名序が冒頭に、序文代わりに置かれている。ところが紀貫之の原文「やまと歌は、人の心を種として、よろづの言の葉とぞなれりける⁶⁶⁾」の訳は、「葉」にたとえるべき部分が「枝や多くの花へ」と言葉を変えて訳されている：« La poésie ayant germé dans le cœur de l'homme, en rameaux et en fleurs nombreuses elle s'est épanouie. » 「詩は人間の心に芽生え、枝や多くの花へと咲き開いた」⁶⁷⁾ 吉川氏によると、この詩集が出版された 1885 年の時点で、ミッシェル・ルヴォンのような日本学者による訳は出ておらず、後

64) ローラン前掲書、79–103 頁。フランスの詩学には作品同士の関連性を分析する理論が存在しないことから、日本の連句論によって分類を試みた結果、冒頭の 20 句については「物付（ものづけ）」という前の句の言葉に応じて次の句の言葉をつける方法がとられている、という。さらにその物付で密接につながったものが、グループとしてまとまっており（冒頭 20 では 6 つのグループ）さらにそのグループ同士にも連関があり、それは前のグループの最後の句の余韻・余情を受けてそれに応じるというつけ方になっている。これは日本の連句では「句付」と呼ばれ、芭蕉連句の特徴とされてきたという。大正期、日本では連句があまり盛んではなかったが、クローデルは独自に自ら芭蕉連句の句付に非常に近い付け方を発見し、さらに物付的なものと句付的なものを交互に連関させていくことにより、句付的な部分をさらに目立たせることに成功し、現代の連詩発生の萌芽となっているという。

65) Pascal Lécroart, « La découverte d'un manuscrit calligraphié primitif des Cent phrases pour éventails », *B.S.P.C.*, N231, 2020, p. 31.

66) 新潮日本古典集成（新装版）『古今和歌集』奥村恆哉校注、2024 年（1978）年、11 頁。

67) Source gallica.bnf.fr / BnF, Nous soulignons. 吉川訳、吉川前掲書、278 頁。

の日本学者たちは「種」の部分直訳するか、「根」や「地」などと意識するかで意見がわかれることがあっても、「葉」の意味が損なわれたことは殆どないという⁶⁸⁾。1910年のルヴォン訳は「種」を直訳し、「葉」の部分も正確に訳している：« La poésie du Yamato a pour semence le cœur humain, d'où se développe en une myriade de feuilles de paroles. » 「ヤマトの詩は人の心に種をもち、そこから無数の言葉の葉に発展した」⁶⁹⁾ 吉川氏によると『蜻蛉集』に序文としておかれた仮名序は、西園寺から受け取った訳にJ. ゴーチエがある程度手をいれたと考えられる。先にみたように、詩の比喩としての花を使った献辞と最後の訳詩の内容を一致させたように、序文も詩を花に喩えて訳し直した可能性がある⁷⁰⁾。

クローデルは仮名序を複数回引用するが、座右の書であるルヴォンの『日本文学詞華集』を参照した。最初に引用したのは『女と影』の第2稿で、1922年9月に書かれた第1稿に、舞台上演にむけて台詞や歌を12月に追加したものである。これが『改造』に掲載されたとき、引用はルヴォン訳に忠実であったが⁷¹⁾、1927年にエクセシオール社から出版された『朝日の中の黒い鳥』に掲載される時、クローデルはまさにJ. ゴーチエと同様に、「葉」を「花」に変えているのだ。女の台詞で、偉大な画家が描く花の絵には蜂がよってくる⁷²⁾と語ったつながりで、「花」に改変した引用が続くので、

68) 吉川、前掲書、278頁。

69) Michel Revon, *Anthologie de la littérature japonaise : des origines au XXe siècle*, Delagrave, Paris, 1910, p. 139. Nous soulignons. 吉川訳、吉川前掲書、279頁。

70) 吉川、前掲書、279頁。

71) ポール・クローデル『女と影（第2稿）』、『改造』4巻3号3月号、1923年、8頁。2-5頁に山内義雄による和訳、6-8頁に原文（« Tokio, Décembre 1922 »）と記されている。「やまと歌も人の心を種として、よろずの言の葉となるものか。」（3頁）

72) « N'as-tu pas entendu que certains grands peintres peignaient sur le papier des fleurs si vraies que les abeilles venaient y butiner ? » « La Femme et son ombre », in Paul Claudel, *Théâtre II* (以下、Th.IIと略す), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. 539. 「むかしの高名な畫匠の描いた花のう

イメージの一環がある。：「Il est écrit que la poésie du Yamato a pour semence le cœur humain, d'où se développe en une myriade de fleurs de paroles⁷³⁾」講演会で引用する際は、問題の「葉の」部分は、意図的か無意識か不明であるが、省略されているときもあれば（1923年6月『聖女ジュヌヴィエーヴ』出版記念の講演会）：「en myriades de paroles」（Po. p. 1140）、ルヴォン訳がそのまま正確に引用されているときもある（1925年ヨーロッパで行った講演「日本文学散歩」）：「en une myriade de feuilles de paroles.⁷⁴⁾」以上、講演では自ら共感している詩心を伝えるために多少の省略はあってもそのまま引用したが、自作の『女と影』においては、その作品世界に対応させてアレンジしたといえる。J. ゴーチエもクロードルも日本古典を自分の文学世界に合わせてアレンジし、偶然同じ花のモチーフに応用したことがわかる。

対比④右近の和歌「忘らるる…」の受容

クロードルの作品において、J. ゴーチエの和歌受容と比較できるのは、今までみた視覚的な詩のオブジェではなく、『繻子の靴』三日目第9場にはアレンジして引用された和歌である。この場面にはルヴォンの『日本文学詞華集』から3つの和歌が翻案されているが⁷⁵⁾、右近の次の歌が『蜻蛉集』にも共通して掲載されていたので比較対象とする。：「忘らるる身をば思はず誓ひてし人の命の惜しくもある哉」（右近 『拾遺和歌集』・恋四 870、『百人一首』38）

かつて神仏に掛けて愛情を誓いあった恋人に裏切られた女性が、忘れ去られる自分の身ではなく、誓いを守らなかった相手の命が、神仏の怒りに触れて失われることを案じる、という心境を読んだものである。拾遺和歌集校注

へには、まことの蜂が密をもとめにまゐつたとやら申します。」このあと「やまと歌も」と続く。山内訳、前掲『改造』、3頁。

73) Paul Claudel, Th.II, p. 539. Nous soulignons.

74) Paul Claudel, « A travers la littérature japonaise » in Pr., 1965, p. 1161.

75) 小野篁、右近、右大將道綱母の和歌。

者によると、「相手に心から同情する誠心純愛なのか、相手に皮肉を言って揶揄する社交儀礼なのか、解釈が分かれるが、拾遺集としては前者が妥当か⁷⁶⁾」とある。百人一首の校注者も「女の恋心の悲しさがよく出ている歌⁷⁷⁾」と述べているので、以下、純愛説を規準にして、西園寺訳、J. ゴーチエ訳、ルヴォン訳、クローデルによる翻案を比較検討するが、それぞれの受け止め方が反映されていることがみえてくる。

まず西園寺訳をみると、この詩集の下訳全体に通じていえるように、直訳的な散文で単なる状況説明の文になっている。: « Nous avons fait serment de ne jamais nous oublier sans mourir. O toi qui m'oublies, comme je pleure ce serment qui met ta vie en danger. »⁷⁸⁾ 原歌の語順は損なわれ、「忘らるる身をは思はず」（忘れ去られる自分の身のことは何とも思わない）という部分が明確には訳されていない。そのため原歌では冒頭に置かれて強調されていた、裏切られた女性の失望とその表明が、相手への怨みではなく、未だに続く相手への深い愛情・無償の愛に結び付く、というこの歌の本意が伝わらない。さらに「死ぬとき以外は（忘れない）」(sans mourir) という部分は、「ちかひてし」という原文にはない「死」という不吉な語を追加した説明的な意識であり、「死」を使わずに永久の誓いを表現した繊細さが損なわれている。また、原歌で「人の命の惜しくもあるかな」と婉曲に表現された部分は、「誓いがあなたの命を危険にさらすのを嘆く」と訳されており、三人称の「人」ではなく二人称の「あなた」にしたことにより（そのほうが西洋の読者にわかりやすいと判断したのかもしれない）、原歌では独白であった形式が、翻訳では相手に語りかける形となり、歌全体のスタイルが変形されて

76) 新日本古典文学大系『拾遺和歌集』小町谷照彦 校注、岩波書店、2024（1990）年、251 頁。

77) 新版『百人一首』島津忠夫 訳注、角川ソフィア文庫、2024（1969）年、88 頁。

78) Source gallica.bnf.fr / BnF, 「死ぬとき以外は決して互いのことを忘れないと誓いを立てていた。おお私を忘れているあなた、この誓があなたの命を危険にさらすのを嘆いているのですよ」（吉川訳、吉川前掲書、訳詩篇、『蜻蛉集』、47 頁。）

いる。

これを参照した J. ゴーチエの訳は、韻文形式は見事に完成しているが、原歌のエッセンスはさらに薄まっている。：« Qu'il meure sur l'heure /« Le traître ! » avions-nous juré ... /C'est pourquoi je pleure : /Car, l'infidèle adoré, /Le ciel va vouloir qu'il meure !⁷⁹⁾ 感嘆付の多いこの感情的な訳詩では、「死」という言葉が韻を踏むためという事情もあり、最初と最後に二回も繰り返されている (qu'il meure)。ただ、かつて恋人同士が誓いあった台詞そのものを想像して再現し、冒頭に引用する、という独創的な試みの中で、死ぬという動詞は接続法の願望の形になっている。さらに「裏切者」« Le traître ! » という原歌にはない強い語句が加わり、原歌の日本女性の奥ゆかしさが損なわれ、むしろ相手を糾弾するような怒れる女性像が浮かびあがる。また「だから泣いている」(c'est pourquoi je pleure) » という表現とそれに続く理由説明は、——こちら「泣く」(pleure) という動詞は「死ぬ」(meure) という動詞と韻を踏む必要から出た可能性はあるが——、原歌にない説明的な要素であり、純粋で健気な心境が失われてしまう。そればかりかむしろ裏切った相手への復讐を望んでいるような心境への疑惑が生まれる。情熱的な女性詩人 J. ゴーチエは、純愛説よりは皮肉説に近い解釈をしたのかもしれない。

クロードルが参照したルヴォンの訳をみると、見事に原文のエッセンスが伝えられており、語順にも忠実で、説明的でないところに読者の精神的参加を促す良さがある。：« Oubliée, /Je ne me soucie pas de moi-même. /Mais pour la vie de l'homme /Qui avait fait un serment, /Hélas ! que c'est pitoyable !⁸⁰⁾ » 特にこの歌は「忘らるる」(Oubliée,) という嘆くような調子で始まるところが、読者の関心を引くので、そこを尊重したことによる美点は、J. ゴーチエの訳が呪いの言葉から始まるのと好対照をなす。また、「身

79) Source gallica.bnf.fr / BnF, 『『すぐ死ぬように／裏切った者は！』と私たちは誓っていた…／だから泣いているのです。／大好きだったあの不実な人に、／天は死を求めるところから』(吉川訳、Ibid.)

80) Revon, *op. cit.*, p. 116.

をば思はず」(Je ne me soucie pas de moi-même)の部分が明確に訳出されているので、自己犠牲に近い純愛という本意が正確に伝わる。また「死」という言葉は使わずに、嘆きの形で歌を終える点も読者の想像力を刺激する。実際にはヨーロッパの読者には想像しにくいと考えたようで、純愛説の立場から、まるで作者に同情するような注をつけている：« Dans un bel élan d'amour désintéressé, la femme abandonnée oublie sa propre souffrance : elle tremble seulement pour celui qui a violé la foi jurée et que la justice des dieux pourrait punir⁸¹⁾ »ただ、注をつけるということが、翻訳の限界を補うためであったのだとしたら、注をつけずに訳した西園寺は、説明的にならざるを得なかったのかもしれない。しかし和歌としてのエッセンスを伝えるにはやはりルヴォンの忠実で文学的な訳が最も成功しており、クローデルの目に留まったことも納得できる。

クローデルがアレンジしたものを検討しよう：« Oubliée, /Je me suis oubliée moi-même, /Mais qui prendra soin de ton âme... /Mais qui prendra soin de ton âme /Maintenant que je n'y suis plus, /Maintenant que je ne suis plus avec toi ! /Mais qui prendra soin de ton âme /Maintenant que je ne suis plus avec toi !⁸²⁾ »ドニャ・イザベルが傷心の新大陸副王(ロドリッグ)(この劇の主人公ロドリッグのこと)のリクエストに答え、慰めるために歌っていた歌である。右近の原歌で、忘れられ、裏切られてもなお相手の身の上を案じていた日本女性は、彼の恋愛劇の中では女主人公のプルエーズに重ねられる。しかし単純にプルエーズ自身が嘆いている歌ではなく、ロドリッグの想いの中でのプルエーズが歌っている歌で、それをイザベルの声を借りて聴くので

81) Ibid. note2.「無償の愛が美しく高まる中で、見捨てられた女は自らの苦しみを忘れる。彼女はただ、誓を破った相手のことを想い、天が彼を罰することを畏れて震えているのである」(拙訳)

82) Paul Claudel, *Le soulier de satin*, IIIème journée, scène IX, in Th.II., p. 419-420.「忘らるる／身をは思わず、この身さえ、／誰が添うのか、御心に？／誰が添うのか、御心に？／今やわが身はなき者と、／今やそなたと生き別れ、／誰が添うのか、御心に？／今やそなたと生き別れ！」ポール・クローデル、渡邊守章訳、『繻子の靴』下巻、岩波文庫、2005年、107-108頁。

ある。ロドリッグは歌を聴いた後に「目を伏せて」無念を語ると⁸³⁾、イザベルはその台詞の一部を繰り返して歌い、まるでアレンジした和歌の続きのような響きを作り出す：« Pour toujours avec toi ! pour toujours avec toi !⁸⁴⁾ »しかしこの響きは、原歌の« Hélas ! que c'est pitoyable »（人の命の惜しくもあるかな）よりも少し安定して、やや前向きな雰囲気があるのではないだろうか。そのあと、もう一つ右大将道綱母の独り身の切なさを嘆く和歌がアレンジされたあと、彼はついに「ロドリッグ宛ての手紙」を手にする、というしかけになっている。このようにクローデルは、ルヴェンの『詞華集』に収められたあまたの和歌の中から、孤独な女性の嘆きの歌を選び、自分の劇にうまく採用して別の次元へ昇華させた。和歌はフランス語の歌となり、メロディーを伴い、舞台と客席を、普遍的で人間的な感動で包むのである。和歌をそのままわかりやすい形でただ引用するだけのジャポネズリーでもなく、個性的な意識で、もとの姿がわからない形で文学世界に溶け込ませるジャポニスムでもなく、やはりジャポニスムを超えた変容の魔術とでもいうべき技法がクローデルにはあるといえる。

日仏文化交流の文脈での比較

以上、両者の違いをみてきたが、さらにいえる大きな違いは、後の日仏文化交流への貢献度である。クローデルの『百扇帖』は、ギイ・サークルというフランス人作曲家により一部が歌曲になり⁸⁵⁾、日本でも演奏された（2005年）。また『内濠十二景』や『百扇帖』の一部の短詩そして『繻子の靴』の一部は、渡邊守章によって、2つの新作能『内濠十二景あるいは二重の影』（2001年）そして『薔薇の名―長谷寺の牡丹』（2005年）となり、日仏両国で上演された。このように、クローデルが日本で創作した作品は、クローデ

83) « Il n'y a qu'un mot à dire pour que je reste pour toujours avec toi » (Th.II, p. 420) 「一言、言えばよかったのだ、永劫に、君のもとに残るためには」（渡邊訳、前掲書 108 頁。）

84) (Th.II, p. 420) 「永劫に、そなたと一つ！」（渡邊訳、前掲書 108 頁。）

85) 7 首の曲（1978 年）そして 6 首の曲（1980-82 年）。俳句のジャポニスムが音楽に影響を与えたこととも関連しているといえるであろう。

ルの離日後も、没後も、日仏両国の文化をつなぐ糧を提供し続けている。この点が単なるジャポニスムとは違う点で、いってみれば、日本で新作能が創作されたことは、高階秀爾氏のいう「ジャポニスムの里帰り⁸⁶⁾」というヨーロッパに影響を与えたジャポニスムが再び日本に影響を与えるという現象に組み込まれる、あるいはさらに別次元をいく成果の一種といえるのかもしれない。

結論にかえて

J. ゴーチエもクローデルも、日本文化の要素を自分の美学に合わせて自由に取り入れた。前者はフランスにいながら、短歌に現れた日本人の詩心を、日本人と協同して美しい『蜻蛉集』に仕上げ、詩のジャポニスムの傑作を実現した。後者は日本の絵画や俳句、能が、風景や生き物あるいは人間の感情などの本質のみを示すことに感銘を受け、日本の芸術家とコラボレーションをして、絵画風オブジェである詩や、戯曲を作成した。確かにコラボレーションによる美点は数々あるが、比較を通じ、クローデル自身の美学の射程の大きさ、普遍的ビジョンの深さが浮き彫りになる。日本文化を摂取するときの観察眼の鋭さや解釈力の高さ、そして応用する際に彼自身の美学がもつ規模の大きさである。それは時間的には未来を向き、空間的には地球を超えている。ジャポニスムは「そのとき」の流行として去っていくが、クローデルが実現した芸術作品は、流行を超えて残り続け、常に新しいものを作り出させるエネルギーをもっている。これがやはり彼のジャポニスムの特殊性であるといえるのではないだろうか。

本研究は「慶應義塾学事振興資金による研究補助（個人研究 A）」の助成を受けたものである。

86) 高階秀爾「ジャポニスムの里帰り」『日本絵画の近代 江戸から昭和まで』青土社、1996 年、p. 216-240。

図1 『内濠十二景』(個人蔵)

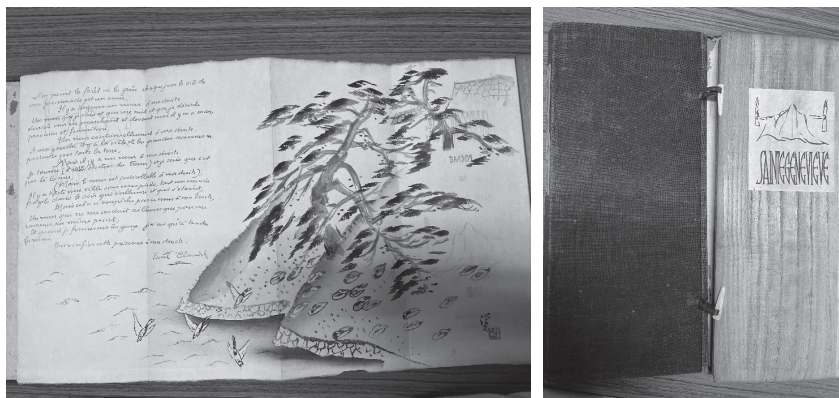


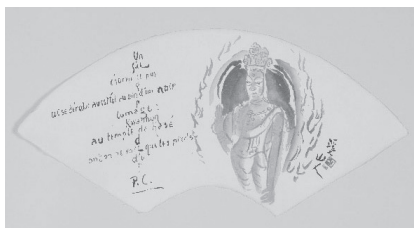
図2 『四風帖』

『詩人大使ポール・クロードと日本』アルバム・クロード編集委員会、水声社、
2018 年、47-48 頁

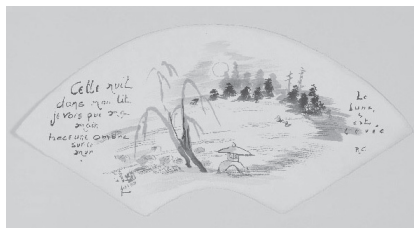
春



夏



秋



冬



図3 『雄橋集』

東京大学総合研究博物館 (The University Museum, The University of Tokyo)



図4 『百扇帖』

<https://dl.ndl.go.jp/pid/1907111/1/2> 国立国会図書館デジタルコレクション

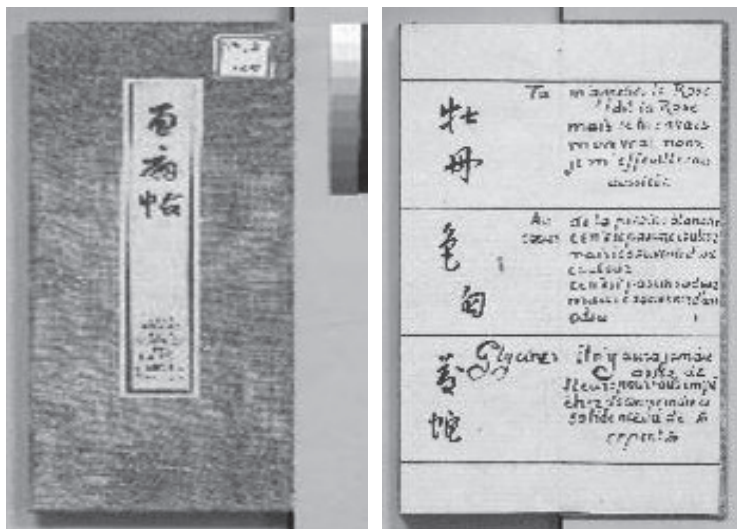


図5 『蜻蛉集』(表紙)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



図6 『蜻蛉集』(絵柄)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

