

ポール・クローデルの劇作品についての試論

岡村正太郎

[キーワード：①ポール・クローデル ②幽明界 ③リズム ④伝統演劇
⑤劇音楽]

序論

導入

19世紀象徴主義から20世紀前衛を経て、日本の伝統演劇に出会うことでそのドラマツルギーを確立した稀有な劇作家にして詩人、ポール・クローデル。この試論では、その劇作品における、彼の演劇構想の変遷についてみていき、彼がいかにして日本の伝統演劇を受容し、自らの劇作品のなかで展開するに至ったのかということについて扱ってみたい。

クローデルの劇作において日本の伝統演劇を受容するに至った過程と、彼の劇作がいかに確立していったのか。まだ研究途中ではあるが、この試論を現時点での報告としたい。演劇構想の変遷には、ごく初期から、日本滞在以降に書く戯曲に至るまで、一貫した舞台空間と劇音楽への問題意識があったのである。

問題提起

クローデルが日本の伝統演劇、その日本の伝統演劇からの影響は、能や歌舞伎や文楽の劇形式、劇作術であり、クローデルはそこから、劇世

界と観客を直接的に結び付けようとする、劇音楽と、劇言語におけるリズムのドラマツルギーの構想に発展させる。

クローデルの能受容に関しては「何者かの到来」という有名な言葉とともによく知られている。

がしかし、能を発見し、能のドラマツルギーを自らの創作にあてはめたのだとするのは早計で、ある程度は、日本に来る以前から考えられていた劇形式であり、問題系であった。彼が劇音楽や劇言語について考え、理論化していく過程は、いくつかの段階を経ている。まず、中国滞在中、およびその前後に中国演劇から影響を受けた時期（1895年から1906年）。次が、ヘレラウで、エミール＝ジャック・ダルクローズから受けたリトミック理論の影響と、リオデジャネイロ赴任中のニジンスキーのバレエの影響を受けた時期（1913年から1917年）。これらを経てのち、満を持して、1921年から、1927年までの日本滞在期において彼は、自らの劇形式を確立していく。それが、最晩年までの、パローとの共同作業に結実していくわけである。このように、第一期（中国演劇等からの影響期）、第二期（ダルクローズ等からの影響期）、第三期（日本滞在以降、演劇構想の確立期）と、わけることができる。

第一期は、アンナン（安南）演劇からの影響を受け、さらに、ギリシア悲劇のアイスキュロスのオレステス三部作を翻訳し、合唱隊というものへの構想の萌芽がみられ、ニューヨーク、そして、中国滞在時に観た中国の伝統劇の影響がみられる。中国滞在の初期に書かれた『七日目の安息』は、中国演劇からの影響が色濃く、後の能から着想を得て書く一連の戯曲にも通ずる、現世と死後の世界、そしてその間にある媒介としての幽明界を描くという舞台構造の着想の発端が見られる。他方、この時期には、処女長編戯曲『黄金の頭』が書かれ、代表作『真昼を分かつ』も執筆され、真昼時、現世では遂げられない愛、征服などのテーマ系が現れる。

そして、『マリアへのお告げ』の上演をきっかけにリトミック理論の

ダルクローズやアッピアに出会い、日本にくる直前の、リオデジャネイロで、ニジンスキーと出会い、『男とその欲望』を執筆する。これが第二期である。

そして、第三期。日本の伝統演劇に数多く触れるという、当時の同時代演劇人としては稀有な経験に基づいて戯曲を書き、その演劇理論を確立していく。戯曲としては、『女とその影』『埴輪の国』といった小作品から、『繻子の靴』という長大な彼の代表作、そして、『クリストファ・コロンプスの書物』等の作品がある。

この時期には、『七日目の安息』『黄金の頭』に現れた舞台表象への着想、『マリアへのお告げ』では不完全燃焼だった構想、『男とその欲望』である程度形式のレベルまで構築が進んだものをより、精緻なレベルで思考することになる。それは、日本の伝統演劇が果たした役割が非常に大きく、クローデル戯曲の完成は日本の伝統演劇との接触によってなされたといっても過言ではないであろう。これらは、のちにバローの「全体演劇」や、「生まれたままの演劇」といった演劇思想とある程度の親和性をもって結びつき、バローとの共同制作のなかで、『繻子の靴』、『クリストファ・コロンプスの書物』等が上演されていくことになる。

クローデルの劇作品は、日本の伝統演劇を受容し、自らの劇作に応用したことで、同時代にも、そして現代においても比類のないものとなって、輝きを放っている。

これまで、それは、主に、能の形式と言われてきた。確かに、能の形式、複式夢幻能の形式を取り入れてはいる。がしかし、それを実現する際に用いたものは、なんだったのか。それは、歌舞伎や、文楽といった、他の日本の伝統演劇の手法、特に、劇音楽、俳優の発話法といった、より具体的な日本の伝統演劇のメソッドを受容し、効果的に用いたからに他ならない。その発見、その受容なくして、能の受容はあり得ないと思われる。

そして、その複式夢幻能的発想の土壌は、日本に来てから現れたテー

マ系ではない。クローデルの青年期のマラルメと象徴派との接触、あるいは中国演劇との出会いといった出来事からの一続きの川の流れであることがわかる。それは、その世界を描くために必要であったメソッドである、歌舞伎や文楽の劇形式についても同様である。ごく初期から、クローデルは、舞台の音、リズム、音楽、発話に注目していた。日本の伝統演劇は、彼の演劇構想に大きな影響を与えた。彼の演劇構想を決定的に上演可能なかたちとして、至らしめたのが、日本の伝統演劇であったといえる。

本論



生い立ち

クローデルは、1868年、パリから東へ約100キロ、シャンパーニュ地方にほど近いタルドノアで、地方官僚の家に生まれるが、14歳のとき、一家はカミーユの芸術化としての大成のためパリに移住する。時は19世紀末。1890年代のフランス演劇界は、いわゆるブルジョワ趣味的なブルバール演劇が依然として圧倒的多数を占める時代に、新たな演劇の胎動、自然主義演劇も生まれてきていた。しかし、クローデルはこの自由劇場の運動とは関係なく、象徴派のサロンに出入りし、マラルメに師事した。クローデルの、戯曲において独自の言葉の世界を紡ぎだそうとする原点はここにあるのであろう。本論で扱うことになる、彼独自の劇言語の確立、またリズム的劇音楽と俳優の発話とその身体、という演劇構想の根幹は、この象徴主義的土壌を背景としているといえるだろう。

そしてクローデルは、姉のカミーユの発狂という危機を青年期に体験することで、上級外交官としての道を歩むことになる。長い海外駐在在生活は、その劇作を特権化しているといえる²⁾。

中国演劇との出会い

まずは、中国演劇との接触という初期体験から見てみることにしよう。

クローデルの中国演劇体験は、3度の時代的変遷を経ている。①1889年の『薔薇』という安南劇（これは正確には東南アジア、ベトナムの伝統演劇である）、②1893年3月から4月にニューヨークの中国人街で観た伝統演劇（これが中国の演劇としては初体験となる）、③1895年に中国に赴任してから、現地で見た芝居、の三段階である。

①クローデルと東洋演劇との出会い（1889年万国博覧会）

クローデルの中国への接近の出発点は、89年の万国博覧会における安南の芝居である。正確には、安南は東南アジア、ベトナムのことである。見たのは、『薔薇』と訳されているLé Huéという芝居である³⁾。

クローデルが、この芝居から受け取ったエッセンスは二点。

一つは、劇音楽と俳優の発声。

もう一つは、「仮面」「不動性」といった、自然界と超自然界をつなぐ幽明界との接点を持った視覚的舞臺表象の発見、である。

まず一点目、劇音楽、および、舞台上の声についてである。

『薔薇』の劇評の大方は、「俳優の咆哮」や「オーケストラの不協和でやかましい調べ」を、「言いようもない叫び声、創造を絶した不協和音」「狂った猫の鳴き声、一連のおぞましい歯ざしりの音」としか知覚できなかった⁴⁾ようだが、クロード・ドビュッシーは違った。ドビュッシーはワーグナー楽劇との比較のなかに、安南の演劇をとらえようと、「安南演劇においては、中国的な雰囲気の詩的ドラマが展開されており、そこには、神と、少ない舞臺装飾があるのみであり、小さなけたたましい

クラリネットが興奮をかきたて、銅鑼は恐怖におとし入れる」と残している。ドビュッシーは、その劇音楽の有用性を見出していた。クローデルとて、同様であったろう⁵⁾。

二点目。クローデルは、朱色の仮面や、二人の悪魔の登場、不動の演技といった要素に注目した。朱色の仮面は朱の隈取であり、二人の悪魔は、『薔薇』に、超自然界と通じる悪玉として現れている。「クローデルが安南演劇に見出したのは、不可視界の存在に「耳を傾ける」ことであり、「仮面」と「不動の演技」を通じて不可視界の存在を表現することであり、そうした存在との交流を可能にする舞台であったといえる。」⁶⁾

以上のように、舞台形象の物質的な面（俳優の演技、衣装、朗誦法、音楽等）、これこそが、クローデルに強い印象を与え、その想像力をつき動かしたものであった。これがやがて、ヘレラウでのダルクローズのリトミック理論や、ニジンスキーバレエ、日本における能・歌舞伎・文楽の読解にその展開を見ていく態度に他ならない⁷⁾。

②ニューヨークでの中国の伝統演劇体験

クローデルは、その外交官としてのキャリアをアメリカから始めることになる。1893年、4月にニューヨークに到着し、12月にボストンに副領事として発つまでの間に、まずはニューヨークの中国人街で、伝統演劇を鑑賞する。それは、ニューヨークのチャイニーズタウンの、ドイヤーズ・ストリートDoyer Streetのチャイニーズ・オペラ・ハウスと呼ばれる劇場での、シカゴ万博のために渡米公演していた役者による*Moy Leon York*という芝居であったらしい⁸⁾。

クローデルはアメリカで中国演劇を観た際の感想として、1893年のルナールへの書簡で、「緑色に塗った舞台の背景の前に立つ素晴らしい衣装に包まれた俳優の存在（…）、焰をくぐらせた弓のように瘦せた奇妙な楽師が一人、昆虫の器用さで、藁のように細い弓を動かしている姿のうかがえるオーケストラのやや奥まった席とで、それでもう十分に一つ

の戯曲なのです。小生は俳優の優雅な魅力と、その正確な所作にほとほと感じ入って、見飽きることを知りません。それにあのしなやかさ、俳優たちは、あたかも絶えずヴァイオリンの荘重な哀歌に耳を澄ませているかのように、いとしなやかに足全体で筋の流れに従っていくのです。」⁹⁾と述べている。

このときも劇音楽、そして俳優の朗読と動作に興味を持っていることがわかる。それは打楽器ではなく、抒情的な旋律を奏でる胡弓の類の弦楽器であるが、これも、自然界と超自然界の交流を図る手段としての、劇音楽の方法論としての受容であった。そして、それとかみあった形で、この世とあの世を接続するかのように舞台上を行き来する俳優というものに魅せられている。クローデルはこの1893年のニューヨークの中国演劇体験とマラルメの演劇論であるところの「舞踏=躰で書く文字」という考えとを接続させ、中国演劇の身体所作をみるのである¹⁰⁾。

この段階においては舞台上に存在する俳優は、幽明界の表象そのものとみることができるのではないか。それは、語る身体であり、テキストを忠実に観客に伝える、ダイレクトな媒介としての俳優の身体である。安南の伝統演劇、中国の伝統演劇からのインスピレーションが、まずは日本の伝統演劇受容の発端としてあったのである。

黄金の頭

1889年の安南演劇観劇の次の年、1890年には、『黄金の頭』の第一稿を書き、1893年の中国演劇観劇の次の年、1894年に『黄金の頭』の第2稿を書き上げている。

第二部の宮殿の場では、さながら、夢の中をさまようような人物が登場する。国王は、「パントマイム。——錯乱の態で、国王登場。素足で衣服は乱れている。激しい動揺のうちに、広間を駆け巡る」¹¹⁾ というように現れるし、特に王女は、ディオニュソスの憑依のような舞踏で舞台に現れる。

(王女、再び登場。赤い衣服と、頭から足の先まで全身をおおう金襴の長袍に身を包んで。一種の司教帽に似たかぶり物を戴き、長く、おびただしい、黒い編下髪が、肩から胸に流れている。王女は目を閉じて、前へ進む。一種の拍子に乗りながら、しかもきわめてゆるやかに。そして光と闇の境に止まる。人々はみな沈黙して、食い入るように王女を見つめている。)

間。

並みいる群衆の一人が立ち上がり、ランプを取り、それを王女の顔に近づけ、しげしげと見つめるそれから彼はランプを床に置き、元の場所に戻る)

第一の見張り (口を切って) なんだ、あれは？

第二の見張り ほら。しいーッ！

王女 (一瞬、目を開いて、低い声で) 目を閉じていたが、やがて長い眠りから覚めようとする女。

(再び目を閉じる。——沈黙)

(……)

王女 んーん！

第一の見張り (小声で) あれはどういう意味だ？

第二の見張り わからないのか？

(パントマイム。王女はあたかも目を覚ますかのごとき様子をする。きわめてゆるやかなしぐさで、目は相変わらず閉じたまま)

よく見るのだ！

王女 (再び吐息をもらし) いけない！ああ！

(彼女はゆるやかに頭を振り、そのまま動かなくなる)

第四の見張り お前は、目を覚ますのか？

王女 (さらに低い声で) ああ！

第四の見張り もう、よい

この両の臉が互いに結ばれていたいというなら。

王女 ああ！
甘美なる国よ、お前ともお別れか？
第一の見張り どんな国だ？
王女 《私は眠る》という名の国¹²⁾。

夜の王宮における、この幻想的な所作—舞踊というよりは、暗黒舞踏のような印象を受ける—。眠りという昏睡状態の身体と、そのような状態にあることを示すような全身を覆う長袍。これらは、象徴主義演劇の考えたような記号的身体、エクリチュールの身体ともいえるし、クローデルが、先ほどの中国演劇、東洋演劇からその要素を発見し、いっそうの興味関心をかきたてられていた身体ともいえる。そして、ヴェールを身にまとった俳優は、この後の中国本国での伝統演劇でも見出すこととなり、舞台幕（舞台と観客席を分ける、自然界と超自然界を分ける存在）の変容としてうけとめられることになることは、このあとすぐ触れよう。この世のものではなく、半分超自然界の存在となり、幽明界、両者が出会う場というものを、俳優の身体が担っているといえる。

そして、この一種の夢の世界、ここではまだ、王女の身体のみになし、その幽明界としての表象が現れていないが、今後これはさらに俳優の身体から、舞台全体へ展開していくことになる。

そして、その夢と現実の境であることを明示するかのようにより、光と影の境「光と影の間で」(entre la lumière et l'ombre)という場所が設定される¹³⁾。今後出てくることになる、この境界、幽明界としての舞台空間の概念が、いまだ確立段階であることがうかがえる。しかし、この(ombre)は、クローデルの重要なキーワードとして、今後も登場することとなる。

そして、低い声と、高い声による台詞の演じ分けの指示のト書きが現れる。これも、今後のクローデル劇においても現れる、重要な指定である。俳優の朗誦の仕方によって、詩の内容をより関曲に伝えようというクローデルの構想である。

③中国での伝統演劇体験

ニューヨーク赴任を終えたクローデルは、1895年7月に上海の領事館に着任する。散文詩「劇場」は、福州で1896年の3月～4月に書かれたもので、これが、クローデルの中国演劇体験の記録であり、また『七日目の休息』は、1896年に執筆され、1901年に刊行された戯曲である¹⁴⁾。

クローデルはどのように中国の伝統演劇を受容したのか。

「劇場」と『七日目の休息』においては、東洋の伝統演劇の受容、そして、劇音楽や、劇言語、俳優の身体への具体的な展開がみられる。

渡辺によると「劇場」は、「舞台的幻覚」(les fantasmes scéniques)を作り出すための仮面の全体性と、音楽の支配的な力について語られているテキストであり、そこには、晩年の『クリストファ・コロンプスの書物』や『火刑台上のジャンヌ・ダルク』などに見られる発想の芽があるといふことができ、同時に、中国演劇を見るこの時期のクローデルの視点が、どのくらいワーグナー楽劇の影響を受けていたかもわかるという¹⁵⁾。

まずは、「劇場」についてみていくことにしよう。

「広東の同業組合会館」のなかに、劇場はあり、「劇はそこで進展」し、「伝説はそこで自ら語られる。轟音のなか、出来事の光景は出現させられる。」ようである¹⁶⁾。

幕、休止の区分であるこのヴェールで分けうるもの、それはここには存在しない¹⁷⁾。

彼にとって「幕」とは、自然界（可視界）と超自然界（超自然界）を分けるものである。しかし、ここにはそれが存在しない。

では、舞台における境界は存在するのか¹⁸⁾。

しかし、まるでおのおの（の登場人物たち）は、その断片をそこから切り離して、乗り越えられない布地に包まれているようである。幻

覚をおこさせる、その布の色と、切れ端は、闇夜のしるしのようなものである。その絹織物に包まれたそれぞれの登場人物は、揺れ動く己れ自身によって、その内側をまったくあらわにすることはない。役のいでたちのもとで、黄金で髪を結った頭、顔料と仮面で隠した顔、ひとつの声とひとつの身振りしかない¹⁹⁾。

自然界と超自然界の境界は俳優そのものなのであった。そこは、物語られる伝説（超自然界）と現実世界（観客席）の境界をただよう²⁰⁾。

存在しない幕、そして、幕を身にまとった登場人物、という形式は、「七日目の休息」においてさっそく実践され、皇帝が、冥界をさまよひ、仮面を身につける、という物語設定として活用される。

これらの俳優と同じくらい重要な役割を果たしている存在はなにか、それは、オーケストラ、劇音楽の存在である。音に関してクローデルはこのテキストの大半をさいている。

そして、俳優の出で立ちだけでなく、リズムを伴って動くその身体にもクローデルは注目している。「音楽あるいは複雑なダンスの上演における参加者として、どんな俳優」も、「一連の動きを調節する全体を通じる単調な旋律とリズムで舞台を退場」したりする。「降霊術的喧噪」たる「後方のオーケストラ」は、「おんぼろ楽器をこつこつたた」いている。彼らは演じる存在であり、「いわばプロンプターであり、観客に応答しながら、奏ぜられる」のである。俳優の動きを鈍らせるのも、駆り立てるのもこれによる。「ギター」、「ティンパンのようにたたき、カスタネットのごとくぶつける木片」、「一種のモノコードのヴァイオリン」、「哀調を帯びたカレンティーナのか細い流れ」は、「エレジーの高まりを助長する」。「勇壮な動き」においては、「トランペット」である。その音色は、「信じられないほどの大音響と、恐ろしい威勢をもっている」。また「銅鑼とシンバルを不調和にたたき音」は、劇の活力をかきたてる²¹⁾。

この短いエッセイのなかで、大部分を劇音楽の記述にあてていることは、クローデルの関心がかなり劇音楽と俳優の朗読に向いていた証左であろう。

幽明界となった舞台で、ドラマを展開させているのは、音楽であり、その感情の起伏を支配するのは、そのリズムである。音楽は役者と同等の立場であり、音楽はドラマの進行者であり、導き手にして、全体の支えであり、観客と舞台をきり結ぶのである。

打楽器への言及は、1913年のヘレラウでの、ダルクローズのリトミック理論から感銘を受けるという事件を経由しつつ、劇音楽と俳優の発話におけるリズムはクローデルの音楽において、重要な位置になっていくのである。

次は、これをふまえ、実際の戯曲である『七日目の休息』をみていくことにしよう。『七日目の休息』は、古代中国を舞台に、死者の徘徊を、皇帝が七日目に安息日をつくることで、治めるという物語である。

『七日目の休息』では、「劇場」で見聞したものが、実際の上演を意識したものとして実践される。俳優／楽器は、リズムを刻み、超自然界と自然界の間(=幽明界)を観客に提示する。これは、第一幕の、死者に悩まされる皇帝が、降霊術師に祈禱を頼んだ場面である。

降霊術師 うずくまり小声で Om ! a, a, i, i, u, u, ri, ri, li, li, e, ai, o, oul

Om ! ka, kha, ga, gha, na ! (彼は低音で、同じ形式で、何度も、繰り返し、そしてし終える。)

(立ち上がり、高音で。)

Om ! a, a, i, i, u, u, ri, ri, li, li, e, ai, o, ou, angah ! çwahah !

聞け！聞け！

私は学問の力によって君を払いのける、

魂が、奥底まで、母音の開口度が開いている身体から押し出す母音、

このaとi、その低音と高音。

そして、子音、口は、その子音に、舌、唇、歯、それら三つの出入り口の通過を与えるのだ！

(…)

理解しなさい、死者よ、生きている言葉(langage)を、人間の言葉を理解しなさい！

からっばの魂のなかで、考え、自発的に生じる発話(parole)。理解しなさい。そして話しなさい！

(彼は一度ゴング（金属製の円盤状の打楽器）を打つ。

(…)

(彼はゴングを一回鳴らす)

その瞬間、現れよ、現れよ！

(…)

(大地のもとから唸り声)

O！o！ki！ki！現れたまえ！現れたまえ！²²⁾

降霊術師が、高い声と低い声を使い分けながら、憑依状態のなかで、この世にはいない死者という存在に対して語りかけている。そこには、死者と生者の両者をつなぐ媒介としての登場人物、降霊術師をみることができる。また、これもものに日本で書く『フランス詩に関する省察と提題』でも触れられることになる母音と子音の関係性、舞台上でのその発話の方法への構想の一端も垣間みえる。

打楽器が劇的効果を高め、舞台を盛り上げるのに役立っている。ゴング、銅鑼は、劇場においても触れられていた。

ここまで、安南の伝統演劇、ニューヨークの中国の伝統演劇を受容しての『黄金の頭』。そして、中国本国での伝統演劇を受けての劇場論、『七日目の休息』。ここでは、幽明界の表象はヴェールをまとった俳優であり、劇音楽、あるいはそのリズムが、その表現に重要な役割を担ってい

る。言葉にリズムの躍動は付与されてはいるが、そこに意味性は見いだせない。

日本の伝統演劇との接触前夜（ヘレラウ〜リオデジャネイロ）

時計の針を少しすすめることにしよう。クローデルの次の外部からの演劇体験からの影響としては、1913年のエミール＝ジャック・ダルクローズとの出会い、そして、リオデジャネイロでのニジンスキーの再発見がある。まずは、そこを經由し、日本の伝統演劇受容が準備されることになる。

20世紀初頭から1920年代の演劇状況、この時期の世界演劇の潮流を眺めてみると、それは非常に豊穡であるといえるだろう。アルトー、クレイグ、イェイツなど、フランスや、ドイツ、ロシア等各地で、各演出家、各理論家たちが、演劇の再演劇化、中世的な劇形式、身体性への探求を模索し、実践をしていた。これらは、中世演劇、聖史劇、コメディア・デラルテ等のルネッサンス以降のリアリズムを追及するような劇以前の劇形式に回帰しようとする運動なのであったし、そこには、西洋が失ってしまった身体性、という問題意識からの東洋演劇の受容があった。東洋演劇への関心は、リアリズム演劇や、ブルジョワ演劇への反駁であった。ゴードン・クレイグは超人形の思想、言葉の重要性を考え過ぎるあまり、俳優さえ邪魔になってしまうという、極論に達してしまった。

しかしながら、クローデルは、自らの戯曲の伝えたいことをより直接的に観客に伝えようと努めるのである。そのための劇音楽であり、劇言語であり、それを朗誦する俳優の身体、あるいは舞台美術なのである。クローデルという孤高の劇作家は、戯曲の力を信じ、演劇を、戯曲から身体や舞台演出に取り戻そうとする運動とは別のところで、舞台を劇作家のほうへひきつけようと、自らの理想的演劇を模索していた。それは、東洋演劇との接触という稀有な体験を通じて、構築されていったのだっ

た。彼が演出家ではなく、劇作家であった。

『マリアへのお告げ』上演ノート

まずは、1912年、『マリアへのお告げ』が、リュニエ・ポーの作品座で上演された際のノートを見てみる。

「自分の劇の上演方法一般についての私の考え」のなかで、クローデルは、「(一) 俳優は、芸術家であって、批評家ではない。(…) 舞台の上で俳優の使う言葉は、自然な表現を超えたものという印象を与えてはいけない。(…)」、と宣言する。これは、東洋演劇から彼が構想していた俳優像であり、幽明界に存在する俳優の発する朗誦は、幽明界のものでなくてはならない。これは、先にみた『黄金の頭』、『七日目の休息』での、超自然的発話をその例として挙げることができるだろう。

そして、

(二) 私から見たとき、情調の次に大切なことは、音楽性である。一つの快い声音が、一音ごとにはっきりと発生し、ほかの声といっしょになってせりふの明快な合奏に高めて行く、この声と合奏だけでも人間の精神にとっては、各語の抽象的な意味から離れても、それだけでじゅうぶんだと言えるほどの快樂である。詩には響きや和音についての精密な感興があり、魂に届くイメージと運動がある。そのため詩は人間の声完全に活用され発展するのを可能にするのである。私の採用した韻文の区切り方は、人間の呼吸の反復に立脚するもので、いわば文章を理論によらず情調によって各単位に切ったものである。(…) この二つのリズムと、間に挿入されるさまざまの抑揚が私の韻文をつくっているのだ²³⁾。

という。台詞を語るリズム、その音楽性が、劇作家の、テキストの、魂を観客に届けるのにもっとも有効であり、その声そのものが、その表

象そのものなのである。だから、それだけで、舞台として成立するほどの強度をもっているのである。

エミール＝ジャック・ダルクローズ

ダルクローズのリトミック理論は、中国伝統演劇から、日本の伝統演劇へと至るクローデルの劇音楽や舞台における言語のリズムの構想を切り結ぶ重要な接着剤であると思われる。

まずはダルクローズという人物について少し解説したい。彼もまた、19世紀末から20世紀初頭という、オリエンタリズムと演劇が交わり、爆発的に演劇が発展した時期の申し子であった。ダルクローズは、一年間のアルジェリア滞在で、民族音楽や舞踊に触れ、身体の中に流れる根源的なリズムを生かして様々な感覚を活性化する着想を得て、音楽と運動、精神と肉体とをつなぐ基本的な役目を担うものとしてのリズムを発見し、理論化した²⁴⁾。それがリトミック理論である。幼児教育の業界においては、著名な理論であり、基本的にそちらの領域、音楽史や教育史のなかで語られることの多い理論である。モダンダンスの始祖イサドラ・ダンカンや、バレエ・リュスのディアギレフ、ニジンスキーなど、数多くの舞踊家が影響をうけた。ダルクローズによれば、舞踊はリズム化された身体運動で、感情を表現する芸術であり、リズムは運動を統制し、様式化し、意識的にその関係を変質させながら身体運動を芸術的なものにする²⁵⁾。リズムを感じる内的感覚が、舞踊を芸術にする。舞踊は感情表現をリズムによって統制された身体で表現するものなのだ。リトミック理論とは、身体運動が音楽、拍子、リズムによって統制され支配されるメカニズム、メソッドということができるだろう²⁶⁾。

この考え方に触れたということは、クローデルにとって、のちに日本の伝統演劇受容の大きなステップであるということができるだろう。戯曲をいかに観客に伝えるか、という、そのダイレクトな表象方法を、俳優の朗読と劇音楽のリズムに求めようと模索するクローデルには共感す

るところの大きい構想であったに違いない。

そして、1913年に実際にダルクローズとアッピアの実験場である、ドレスデン郊外のヘレラウの劇場を、クローデルは訪れている。1913年2月下旬、劇場を見学し、『マリアへのお告げ』のドイツ語上演計画を構想する。そしてヘレラウのアッピアの舞台構造とダルクローズの身体訓練に強い関心をもつ。そして、ポール・ド・サン＝ヴィクトールの『二つの仮面』を観劇。このときクローデルは、パロールと音楽の融合を発見する²⁷⁾。

次に見るのはアイスキュロスの『供養する女たち』の演出ノートである。クローデルは『供養する女たち』の翻訳を1913年8月に着手している。この演出ノート自体は、1914年に書かれたものであり、つまりちょうどヘレラウでのダルクローズ体験の直後から着手され、この演出プランが彼の頭の中に構想されたということである。つまり、先にふれた作品座での『マリアへのお告げ』の上演が1912年12月であり、その直後の1月にヘレラウを訪れているのであるから、この二つのテキストの間には、事前にその思想、理論に触れていたにせよ、実際の経験という、クローデルにとって決定的な体験が加味されているといえる。ちなみに、3月には姉カミーユが精神病院に収監されるという悲劇的出来事も起こっている。

〈合唱〉

(…)

私は合唱をこう定義する。それは、劇の主人公をなす演者を取り囲んでいる、顔だちのない人間たちからなる多様な会衆であり、主人公の性格のめざましい表現や、彼の情念の動きの一つ一つに答と反響とを提供する役割を帯びたものだ。観客によって派遣された公の証人でありその代弁者として、虚構に適合した仮装をしたこの会衆の反応に、

主人公は支えを見出し、意見を求めるのだ。

(…)

『アガメムノン』において、私は思い切って合唱隊の老人をきまった位置に着席させたいと思う。(…) 各人己の書見台の後に立ち、己の分担の部分を読む、(…)

一般に、ギリシャ劇において、合唱の詩は、きわめて難解な性格を持ち、観客に受け入れられにくいものだ。私の考えでは、本質的に重要な要素は、意味であるよりは、声の抑揚、荒々しくあるいは静まる口調、語り口のたたみこむ加速度あるいはその拡大、そしてリズムのあらゆる要素だ——つまり単語一つ一つの意味よりは、思考の運びや、感情の表現が本質をなすのだ。——時には、単に打楽器の支えが、時には音楽が、必要な発展を作り出す。観客が一つ一つの句の意味を理解することは全く不必要だ。時には、神秘的なささやきでじゅうぶんであろう。時として、合唱のさまざまな部分が重なり合っても良い。

(…)

その叫び声こそ、実は、劇そのものにほかならぬので、死と悪を眼前にしたときの驚愕、人間の無知、正義への呼びかけ、また、しだいにその濃さを増す闇のさ中、際限なく繰り返されえる罪によって狭まってくる壁の下で、われわれを取り巻いて存在する目に見えるもの、目に見えぬもののすべてが行う証言への呼びかけなのである²⁸⁾。

渡辺は、「この合唱の定義は、後年の彼の日本演劇についての解釈の基調をなす要素の多くを含んでいる。」と指摘する。書見台の設置は、合唱を通じての劇の《語り物》的性格の萌芽であり、一聖書と、それにマラルメの《書物》を通過しつつ—、後の歌舞伎や文楽への共鳴（見台と浄瑠璃本の発見）、『クリストファ・コロンプスの書物』に具体化される合唱隊の演劇構想に接続するのである²⁹⁾。

なによりもここで注目すべきは、ダルクローズとの出会いによって、

リズムによる作用に目覚め、その可能性に期待していることが注目される。

ニジンスキー

バレエ・リュスのニジンスキーは、『牧神の午後』（1912年初演）において、跳躍する芸を捨て、その振付は、水浴びをするニンフに心奪われる牧神の感情表現を、動物の身振りの多用や、アン＝ドゥオールの不使用等で行い、バレエに革新をもたらした³⁰。クローデルはエッセイ『ニジンスキー』（1927年）において、その自然な表現形式、身体の精神表現と舞台の調和をたいへん評価している。それは、リズムによって統制され、舞台に調和をもたらしている身体表現だった。散文『ニジンスキー』が書かれたのは1927年3月、日本滞在を終えて、次の赴任先、ワシントンにおいて書かれたものである。ちょうど、『劇と音楽』の講演がなされ、ブランク城で夏季休暇中『クリストファ・コロンプスの書物』を執筆する前夜である。そうしてみると、この『ニジンスキー』も演劇論の確立期において、重要な時に書かれたものと考えられる。つまり、感情表現において、跳躍によらず、動物的な身体を駆使して表現すること、精神と身体表現の調和というものが、クローデルにとってはとても重要な考え方だったのである。

『男とその欲望』

1913年～1914年あたり、第一次世界大戦前夜に、ヘレラウでのダルクローズとの出会い、リオデジャネイロで出会ったニジンスキーバレエ。

これらの演劇体験、それは、これからみていく『男とその欲望』にある程度昇華され、そして『女とその影』『縞子の靴』『クリストファ・コロンプスの書物』に引き継がれていく。

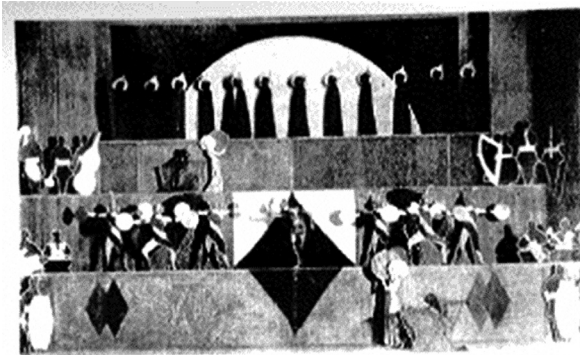
この作品は、ブラジル全権公使時代の1917年に、たまたまりオデジャネイロで出会ったニジンスキーの野性的な演技に共感して書かれたバレ

エ台本である。1921年6月、パリで初演された³¹⁾。

この『男とその欲望』で問題にしたいのは、俳優の身体と音楽の親和性、強力な関係性である。それにはダルクロワーズのリトミック理論、ニジンスキーの身体が大きく関係しており、クローデルが問題としているテーマ系、演劇における幽明界の表象、そして、それを表現する俳優の朗読と劇音楽のリズムいくつかの方法が具体的に戯曲のなかで試みられている。

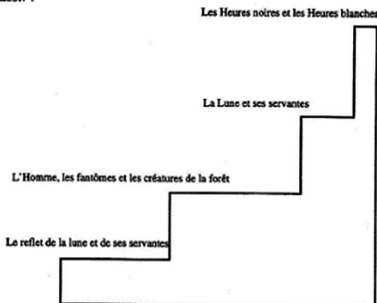
あらすじは、幻想的な森林のなかで、一人の男が、月や亡霊の女のいるなかでまどろむ、というものである。

舞台は3階で構成されており、3段目のへりには「時(les heures)」が存在している。それは動いている女のシルエットによって表現されている。



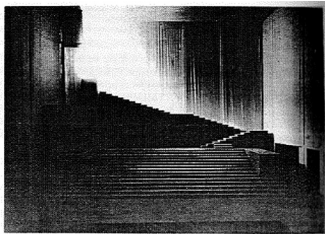
32)

désir :

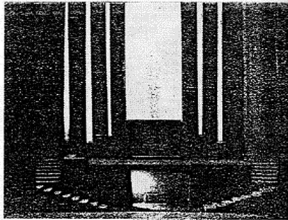


33)

それぞれの登場人物の動く世界は、階層化され、そのなかでの横の動きで、物語が展開される。この舞台装置からも、横の動きがメインになることが前提となった舞台装置といえる。それは、跳躍を用いないニジンスキーバレエの引用であるといえることができるだろうし、また、階層化された舞台には、現実空間（現世）—その媒介としての空間（幽明界）—非現実空間（冥界）という、『七日目の休息』では、舞台としては描ききれていなかった、舞台空間論のより鮮明な形での舞台装置としてのヴィジュアル化というものがなされていることに注目したい。それには、ヘレラウでみたアッピアの舞台装置から得たインスピレーションが影響を及ぼしていることが考えられる。



Dispositif d'*Orphée* (la descente aux Enfers). Institut Jacques-Dalcroze, Hellerau, 1913.



Dispositif de *L'Annonciation à Marie*. Institut Jacques-Dalcroze, Hellerau, 1913.

34)

図は、上が先ほどとりあげたダルクローズの『オルフェー』、そして下が、1913年に同じくヘレラウで上演されたクローデルの戯曲『マリアへのお告げ』の舞台装置である。これは、アッピアの典型的な舞台装置を用いた演出といえるだろう。それがこの1917年のバレエにもひきつがれていることが分かる。

そして、もうひとつ幽明界との交信や、それそのものを表象する方法

として、舞台での発声する身体、リズムを刻む身体、劇音楽があったのである。

それについての記述が以下現れてくる。

I.

物語がなにごとかを続けていることを示す、なにごとかの拍子(mesures)。

II.

「月」の出現。——それは2つの出現である。一つは3段目に、もう一つは1段目に。それは、「月」と、その水面の反射である。それぞれは手にタンバリンをもち、舞台に加わる。両人は、とても遅く、そしてほとんど感じるができない動きで舞台を横断するために、物語の継続時間のすべてを使う。それぞれは、それを操る一人の「小間使」によって明確化される。この「小間使」は雲のように想定することができる。完璧に覆い包み、頭、体、手足を見ることをさせおかない黒のヴェールで覆われていると想像すればよい。我々はそれらをいくらかも想像することができるのである。「月」一号と、その「小間使」(例えば、もし彼女が一瞬でも隠されるなら)の動作のそれぞれは、もちろん同時に、「月」二号とそのグループによって繰り返される。——「時間」と「月」とともに、別々の踊り場での個々の所作におけるその歩みと行進は、全行動を通して、中断はなく続けられる。そうして、音楽の男性低音(バス)に相当する形式美を我々は得ることができるのである³⁵⁾。

劇音楽的指定がなされる。これも、オーケストラではなく、実際に俳優・ダンサーが、タンバリンを持ってリズムを刻むという演出がなされる。緩慢な動きは、のちの能受容を想起させる。「月」を支配する形で存在する「小間使」、黒いヴェールでおおわれ、歌舞伎や文楽の黒子を

思わせる。そして、その月の一号、二号という発想も、『クリストファ・コロンプス』まで引き継がれていく、二重になる、という趣向である。そして男性低音という浄瑠璃的な劇音楽が、恒常的になり続けることで、ブラジルの密林の中の雰囲気、幽明界の雰囲気を表現する。俳優は楽器のようにもちいられ、楽器は俳優の発話のようにもちいられる。

Ⅲ.

寝ている「男」、そして、「死んだ女」の亡霊。——この亡霊は二重(double)である。(…)³⁶⁾

「男」にとって「女」は二重の不在である。死者としての女、そして、夢の中に一旦はやってきたにもかかわらず、消えてしまった幻影としての女である。男の感情は揺れるという動きで表現される。そして「男」はこの後踊りだすのだが、それは、森という、音があふれ、ざわめきの絶えない中から喚起される形で、踊りだすのだ。

V.

眠っている「男」を見にやってくる森のすべてのものたち。リズムと動作によって、独特に表現される。衣裳はない。男女のダンサーたちは、動作で衣裳とする。野生的で、こそこそとした、そして、突然きわめて素早く、そして、慌ただしい動作。夜行性の蝶、鳥、雌鹿、追ひ払うべき敵の群れ、葉（そのひとつは頬に口づけする）、オーケストラの変化にとんだ楽器、等々。そのすべては、とても長い間、継続しなくしてはならない³⁷⁾。

昏睡の「男」に森の動物や木々は、ダンサーの動作のリズム、変化にとんだオーケストラによって喧噪となり、通奏低音のように、舞台を支配する。

VI.

情熱のダンス。ちょっとずつ行きつ戻りつする動作は、情熱的かつ絶望的。まるで、絶壁にでくわし、かつ、もとの場所にも戻ることができない動物のように³⁸⁾。

感情と動作が直結していることを指定する。

このようにクローデルは感情と身体運動の連関した表現で俳優について指示している。それは、ニジンスキーが振付の記録に採用していた記譜に対してクローデルが強い関心を示していたことが、関係しているかもしれないと上杉は指摘している。クローデルはニジンスキーの『牧神の午後』の舞踊譜が、舞踊を楽譜のごとく表現していたことに『日記』と『ニジンスキー』で言及している。それはリトミック理論から学んだニジンスキーの方法で、一音一音に対する体の所作、配置を指示する楽譜のようなものであった³⁹⁾。リトミック理論に触発されたニジンスキーとクローデル。ダルクローズという通底したものがあって、クローデルはブラジルというエスニックな非—ヨーロッパ世界において彼を（再）発見し、舞踊が作られたことは、興味深いと同時に、オリエントへの志向が、音楽やリズムとのかかわりが大きかったともいえるだろう。

ミヨーは、小編成の弦楽とトランペット、木管楽器のほか、打楽器パートを18設けてブラジルの森の喧騒を表現すると同時に、歌詞のない四声の声楽の声楽パートはクローデルの台本で細かく指定される感情の揺れ動きを現した⁴⁰⁾。

表現の純粋性を高めるために、つまり、動きや音楽で、感情がより直結した形で、観客にそれが伝えることができるようにすることが、クローデルの演劇の目的だった。それはニジンスキーやダルクローズの目的でもあった。クローデルは、劇音楽とリズム、幽明界の表象の構想をより強固なものとして、日本へ旅立つことになるのである。そして、新たな実践の場は、1921年6月のパリでの『男とその欲望』の上演からほどな

く訪れることになるのである。それは、新進の日本舞踊集団「羽衣會」からの上演依頼であった。それについて、次で述べることとしよう。

『マリアへのお告げ』の上演

クローデルは、来日する直前、自らの戯曲、『マリアへのお告げ』（1912）が、フィルマン・ジェミエ、ガストン・バティの共同演出で、コメディエール・シャンゼリゼ座で1921年5月に上演された。日本への赴任を前に、パリに帰省していたクローデルは、その上演に当たり稽古場へ通った。そこで、その「家族の長たる父親が、長い旅に出発しようとして、食卓に集まった子供や召使いに向かい、これを最期と、パンを割って与える場面」⁴¹の演出に際して、その場における、効果的な音がなかなか見つからず苦心する。その時は、鉄琴の音を入れることで事なきを得たが、この時クローデルは、演出における楽器の響き等の効果音の重要性、その西洋演劇の枠組みでの限界——これが歌舞伎の太鼓の音や文楽の三味線方の叫び声に収斂されていく——を痛切に感じたのだった。

この出来事の翌月の6月には、『男とその欲望』の上演に立ち会っている。前節でふれたように、木管楽器等は、ミヨーによる作曲ではあるが、クローデルもこのときの印象から、木管楽器、打楽器の使用については、口をだしたのではないかと想像される。

日本の伝統演劇との出会い～演劇構想の確立へ～

さて、リトミック理論に出会った、『マリアへのお告げ』で屈辱を味わった、ニジンスキーに感銘を受けた、ブラジルの密林に夢の世界を見た、『男とその欲望』という作品に構想を昇華した。そこで、待ちわびた日本という国にやってくる。それはクローデルが日記に書き残した、「日本という書物を再びひもとこうと思う」という言葉からもわかるように、待望の来日であった。姉カミーユの浮世絵趣味にひたり、少年クローデルが熱狂したランボーがオリエントを思い描いていた時代、あるいは、青

年期の万博会場の安南演劇やマラルメら象徴主義者たちのオリエンタリズムの時代から約半世紀がたち、クローデルは日本の大地を踏みしめる。

そしてクローデルは、来日してすぐに、『女とその影』という作品を書くことになる。

「女とその影」



『女とその影』は、1922年9月に第一稿が書かれた舞踊詩劇である。第二稿は、同じ年の12月に書き終えている。次の年の3月に、帝国劇場で、羽衣會という新舞踊団体の歌舞伎舞踊として上演が行われた。

クローデルが来日したのが1921年11月のことであるから、来日から間

もない時期の作品である。

作品としては、『男とその欲望』の改作のような形でかかれた作品であるため、そのテーマなり手法の連続性が認められる。が、そこには、明らかに日本の演劇に触れたことによる劇作術上の変化がみてとることができる。また執筆時期が『縹子の靴』の2日目第13場第14場と重なっていることから、これと同様のテーマがみることができる。

あらすじはこうである。舞台は、霧に包まれた二つの世界の境界。武士は、この石灯籠の炎ゆらめくこの舞台に行きかかる。そこに、かつて愛した女の影が現れる。また現在の妻も籠で登場する。二人はシンクロするように、踊る。武士は、二人の間の連鎖を刀で断ち切り、女の影を突き殺す、というものである。

舞台は、

人里離れた、人跡未踏のとある国。標石の左側には碑文をよむことができる。「二つの「世界」の間の境界」、と。舞台上は、霧を表すとみなされている大きな紙のスクリーンで形づくられている。右に石灯籠、スクリーンのなかに半ば奥まっております、少し歩けば、そこに行けるし、そこでは弱い光が燃えている⁴³⁾。

とある。「二つの世界の境界(Frontière)」、これは、いままでみてきた幽明界の問題系である。中国演劇では、「幕」という自然界と超自然界の境界、はざまをになう舞台機構は不在でありながら、しかしながら、クローデルは俳優が身にまとうヴェールに、その境界をみいだした。それが、『男とその欲望』での階段舞台を経由し、ここにきて、霧に包まれた舞台を、舞台奥のスクリーンであらわし、舞台上に幽明界を観客に提示することが構想されている。このスクリーンの使用は、『縹子の靴』でも使われている。このスクリーンには、影が映し出されることになる。このスクリーンの表象は、『クリストファ・コロンブスの書物』で、さ

らに映画という自在に映像を投影することが可能な舞台機構として発展していく。

ここで、演劇に一見関係なさそうに感じられるが、クローデルの著書『眼は聴く』の「オランダ絵画序説」から引用したいと思う。これは、日本滞在も終えてから久しい、1937年に書かれたテキストであるが、クローデルのこの二つの世界の境界という問題がよくわかる。

2つの世界の境界。それを超えるのがこれほど容易に思われる国はない。私がここで書き記すべきだったのは、フランス流の明確で、厳格な境界という語ではなく、むしろ、連絡とか、接触や混交への傾向とかいった語である。(…) 現実がさし出すあらゆる情景に、オランダ美術は、沈黙というかの要素、魂が聞こえるようにしてくれる、すくなくとも、魂に耳を傾けるようにしてくれる沈黙と、共存在、共浸透という事実そのものによって万物が交わしている論理を超えた会話を付け加えるのだ⁴⁴⁾。

と、オランダ絵画についても、このように書いている。ふたつ世界の境界（ここではlimite）。厳格ではない境界、オランダ絵画的、連絡、混交の場所というのは、ここの舞台上に現れているような、霧に包まれている幽明界的な表現方法と重なってくる。つまり、能を発見する以前から、クローデルはこの複式夢幻能に通ずる舞台表象を手に入れようと悪戦苦闘していたのだ。

さらに戯曲をみる。武士が登場すると、彼は石灯籠の前で瞑想する。そうすると、女が現れる。

光がスクリーンに現れる。スクリーンの真ん中に、はっきりとしない影が出現する。それは、女の影になるまで、徐々に明らかになっていく。そのとき、生きている「女」は、駕籠で到着する、そこから舞

台の左手に降りていく。「女」は死んだ女の「影」に近づきにつれて、弱っていき、気絶してしまう⁴⁵⁾。

そして、女は言う。

ヤマトの詩は、根源的に、人間の心を持っている。その人の心では、無数の言葉の花々のなかで、詩が育っていくのです⁴⁶⁾。

スクリーンに武士のかつて愛した女性の影が現れる。そして、現世での今の妻は、気絶してしまう。影は、詩に例えられ、詩は自律的に機能しているのだという。そして、コロス、合唱隊による詩、歌が歌われる。そこでは、詩が、登場人物のように作用し、舞台において同等の価値となる。

この、歌舞伎ではあたりまえの、俳優はパントマイム、所作をし、義太夫がそれに対して台詞をつける、という構造、義太夫狂言の基本構造、文楽における、文楽人形と浄瑠璃と同じ関係性が、実際に、歌舞伎の舞踊劇に作品を書き下ろすという形で、実践の場をクローデルは得たのだった。

彼女は歌う。(実際には、彼女のために歌っているのは、合唱隊である。):

「もし、私が春の桃の枝について語るなら、ええ、もし、私が春の桃の枝について語るなら、風は、桃の枝を揺らすのです。」

枝は、スクリーンに浮かび出はじめる。

それぞれの詩句は、一本の小枝を足す。

それぞれの言葉は、一輪の花を足していく。

枝は、壁に完全に姿を現す⁴⁷⁾

そして、続けて「武士」が蝶について歌うと、スクリーンには蝶が現れるのだ。なんと幻想的で美しいシーンであろうか。現代でも十分に通用する舞台構想である。詩が、言葉が、スクリーンを通して観客に画像イメージとして、直感的に伝えられていく。女の影の現れている幽明界が、詩とその詩のもつイメージの広がり、目に見える形と、耳で聴く形の両方から、観客の魂と結び付けられる。そして、歌、音楽も幽明界そのものとして、観客に伝えられる。

クローデルは、ワーグナー批判として、『劇と音楽』のなかで、ワーグナー楽劇の誤謬は、音楽で、観客を幻想にいざなうことであったとしている。クローデルにとって、劇音楽、あるいは楽器としての俳優、あるいはその俳優による朗読とは、ある種幽明界そのものの表象であり、観客に直接訴えかけるものなのである。

のちにエッセイ「能」でも触れられることになるが、リトミック理論に触れた段階では、俳優の叫び声には意味性は付与される必要性がないということを書いていたクローデルも、日本の伝統演劇に触れることで、合唱隊がうたう朗読は、なんらかの意味を持つよう、意味とリズムの結びつきまでも構想されるにいたるのである。そして、その詩は可視化までされ、スクリーンに枝をつけていく。

「女」は歌う（より正確に言えば、合唱隊が）：

「もし、本当に、この霧の仕切りの後ろで、誰かが聞いているなら、聞いて。私は彼に話す。世俗の声ではなく、歌で、音楽で。世俗の声が届かないそこ。我々の言葉が理解されていないそこ。

甘い音楽は伝わっていく。言葉を内包するこの歌の響きを伝えて。」

彼女はリュートを奏ではじめる。不意に、兵士はそれを中断し、音楽は壁の向こうで続けられる。

「女」は歌う（より正確に言えば、合唱隊が）：

「愛する人！身体影があるように、声にも反響がある。
歌う声は、この可視世界を超えて、絶え間ない波にのって広まってい
くことをやめない。」⁴⁸⁾

「世俗ではない声」、これが超自然界、ここでいうところのスクリーンの裏側、スクリーンや、影、声や劇音楽が表象している教会の向こう側の世界からの声である。これで、自然界と超自然界の境界というもの、明確にその声を媒介していることが名言される。音楽が幻想にいざなうのではない。音楽そのものが、幻想、幽明界、そのものなのである。それは、合唱隊という登場人物にして、楽器としての存在が、世俗ではない声、で、幽明界を表象する。

死んだ女の「影」は再びスクリーンに現れる。しかし、生きている「女」は、彼女の前で、「影」と身体がぴったりと符合して重なり合う。「武士」は、「影」をつかもうとするが、「女」は彼の前に身をなげうち、それを妨げる。「女」の身振りのそれぞれが、「影」によって、模写される⁴⁹⁾。

この重なりあう影のモチーフは、同時期に書かれている『繻子の靴』2日目第13場第14場にも通じる。

「武士」は「女」を手の中に抱き、スクリーンから遠ざける。そして、刀を引きぬき、そして「女」と「影」が通じていた、見えない鎖を切り落とす。

「女」は転ぶ。「影」はだんだんとゆっくりと離れていく。

「武士」は、手の中の剣を携え、近づく。彼の一步一步の歩みに、「影」は一步一步む。彼女が石灯籠の前にいるとき、彼女は振り返り、彼を待つ⁵¹⁾。

そして、この一步一步のあゆみ、俳優の動きにも注意を払っていることにも注目したい。それは、ダルクローズが重要視した横への重心移動と呼吸と関係した身体所作、『牧神の午後』でニジンスキーが実践した、横への体重移動を主とした感情の起伏と直結した動作である。

それは、日本舞踊ならば、当然のことであるが、伴奏に伴って、身体の呼吸に逆らうことなく、所作はリズムを刻む。

お互いが関係しあっているかのように一步一步歩みつつ踊る。その関係性のリズム感が、観客には劇音楽とともに伝わっていく。それは、ダルクローズの考えたリズムと身体の関係性であり、クローデルの演劇構想だ。

こうしてしてみると、これは、クローデルの演劇構想の実践であると同時に、クローデルの劇音楽理論のマニフェストのように読むこともできるだろう。登場人物の言葉を借りて、あるいは、ト書きのうちに、クローデルの劇音楽への構想は、雄弁に語られているように思われる。

『縞子の靴』 2日目第13場「二重の影」 第14場「月」



50)

この『縞子の靴』、多層的に折り重なった物語なのではあるが、スペインの大航海時代に、世界を舞台に繰り広げられる、世界を征服していくドン・ロドリッグという男と、人妻であるドニャ・プルエーズの地上では果たされない恋というものが主題である。

その2日目第13場は、「二重の影」の場である。海を隔てて、アフリカと新大陸に離れ離れとなっているロドリッグとプルエーズはその夢の中で、お互いに重なりあうという場面である。

そこでは、

男と女の〈二重の影〉が、立った姿で、舞台奥のスクリーンに映しだされている⁵²⁾。

つまり、この世ではない場所で、お互いの愛は果たされるのである。ここまでは、『女とその影』と同様の表現方法である。

そして、語るのはだれかと言えば、ほかならぬ影自身が語るという構造をとっている。

糾弾する、わたしは、この男を、この女を、〈影たち〉の棲む国に、

わたしを主な影とした⁵³⁾。

『女とその影』では、影は、かつての女と、現在の女というあくまで女だったが、ここでは、男と女という性差を超えてひとつの影となり、その影が、人格をもって語るという構造である。『女とその影』では、スクリーンを媒介として、自然界と超自然界の境界を表していたが、ここでは、ある種スクリーンそのものが語る。これも、歌舞伎や文楽の義太夫の構造に触れなくては想定されなかった表現法であろう。

この第13場に関しては、特に登場人物の指定がない。したがって、これはどの登場人物によって語られる台詞なのか、明示されていないのである。

そして、その次の場、第14場「月」の場面においては、登場人物である、月の台詞にはなっているが、そこにはプルエーズの長い独白も、叫びも、あるいは、ナレーションも、すべて月という登場人物の台詞のなかで展開される。渡辺守章の指摘⁵⁴⁾にもあるが、これはいわゆる「語り物」構造である。月は『男とその欲望』ではリズムと時間を刻むだけの存在であったが、ここに来て、太夫にして、合唱隊のような昨日を持った存在となった。実際ここでも、月という登場人物としてでてきているが、男であるのか、あるいは女であるのか、舞台上のどこにいるのか、どんな出で立ちなのか、なにも指定されていない。ト書きには、

<影>は消え、この場面を通して、スクリーンは、棕櫚の支台歯台に薄れて力なく揺れる枝のみを映している⁵⁵⁾。

とだけ書かれているのみである。

幽明界の表象は、「二重の影」「月」の場では、より高度な次元で構想されている。それは、超自然界の表象はどのように、観客に提示されるのだろうか。これまでみてきた作品では、みな俳優による朗読と、劇音

楽によって、幽明界を表してきた。さらに、それと並行して、その表象をとともに提示する材料として、『七日目の休息』や、『黄金の頭』では、俳優に、『男とその欲望』では、階段状の舞台と、俳優の身体、『女とその影』では、スクリーンと影に、その役割が担保されていたが、「月」というこの場面、ここにきて、それさえも、なくなり、純粹に、詩が舞台上にあるのみ、という状態が出現した。それが具体的にどのように想定されているかは、本論では迫りきることが出来なかったが、それは、クローデルが、観客と劇作家をつなぐ手段として、その、劇言語の響きと意味の連関を舞台にそのまま提示するという構想だったのではないかと想像される。

結論

ポール・クローデルにおける演劇構想の変遷について、日本の伝統演劇受容に至るまでを考察してきた。

クローデルにとって、舞台とは、幽明界の表象の場であり、超自然界と自然界、不可視界と可視界、夢と現実、伝説と現在時、それらの中間にして、境界、両者が交わる場所にして、前者が現れては、観客に提示されるという場所であったのだった。それを能の言葉を借りるなら、複式夢幻能的な構造だといえるだろう。彼独自のリズムを備えた劇言語によって、それを朗誦する俳優によって、俳優化した打楽器による劇音楽によって、合唱隊によって、それぞれが、おのおの、幽明界そのものの表象として、観客の魂と直結する形でおこなわれる。

そのような構想は、決して、日本の伝統演劇によって彼が突然発見したのではなく、来日以前から、中国の伝統演劇に触れ、ダルクローズのリトミック理論に触れ、その土壌は確実に作られていたのである。その劇音楽や劇言語に関する構想に大きく影響を及ぼしたのが、ほかならぬ日本の伝統演劇、能の地謡や、歌舞伎や文楽の義太夫、下座音楽の効果

だったのである。これらを受容することで、クローデルの演劇構想は、より豊かなものとなっていった。

幽明界のあり方も、時代ごとに変遷してきた。

安南の演劇や、中国の伝統演劇に触れ、「七日目の休息」を書いたころは、舞台に幕がないことに注目し、俳優それ自体が幽明界の表象として現れた。「男とその欲望」においては、階段状の舞台で、より鮮明に出現した。そして、「女とその影」では、スクリーンに影を投影するという、同時代的にみても、かなり先進的な方法で表現し、「繻子の靴」においては、その影のみが出現したり、あるいは、なにも指定されていない空間に、台詞のみが存在するという表現にまで至った。

また、「男とその欲望」の段階でその萌芽がみられる登場人物が二重になるという形式も、「女とその影」「繻子の靴」を経て決定的になる。

このようにして、クローデルの劇形式の模索というものには、通底して、幽明界を表象するための、劇作家と観客を直接に結びつけるための、劇言語、劇音楽の獲得という問題系が存在した。

19世紀末における演劇史の革命的な出来事とはなんであろうか。それは演出家の誕生であろう。そして60年代が特に演出家の時代と呼ばれるわけであるが、アルトーやクレイグ等も考えると、20世紀というものは広く演出家の世紀であったとすることができるだろう。

多少乱暴な言い方をしまえば、そんな時代にあって、クローデルは、演劇を、演出家から劇作家のもとに取り戻そうと、奪還しようとした劇作家なのではないか。

演出家たちは、舞台上における身体に、ただのテキストの再現としての演劇からの脱却の活路を見出そうとした。日本の伝統演劇の西洋の演劇における受容は、多くの場合、演出家であった。

だが、クローデルは、俳優の身体を、劇作家と観客を一直線につなぐ道具として使おうとした。そのヒントが、東洋の伝統演劇であり、日本の伝統演劇なのであった。あくまで劇作家として、東洋を受容したとこ

ろが、後にも先にも、クローデルは特異であるといえるであろう。

クローデルの日本の伝統演劇の受容は、決して突発的な出来事ではなく、それまでの連続と続く問題系の解決に他ならなかった。この論では、クローデルのその前段階を追い、「女とその影」および「縹子の靴」への接続をみた。そこでは、幽明界の表象が、俳優のヴェール、そして舞台の階層機構、そしてスクリーンへと段階を追って変化していていることがわかった。また、劇音楽と俳優の発話のリズムが、その幽明界の表象の手段として、常にクローデルの問題として考えられているということ、それが、戯曲に書き込まれているということが見て取れた。

注

- 1) 筆者撮影。クローデルの生家。
- 2) クローデル・ポール『縹子の靴』渡辺守章訳、岩波書店、岩波文庫、2005年、pp431～446。
- 3) 渡辺守章『劇的想像力の世界』中央公論社、1975年、pp.400-404。
- 4) 同書、p.418。
- 5) 同書、p.400～p.404、p.418。および、中條忍「Paul Claudelの劇作術に落ちた東洋演劇の影——パリのアンナン演劇とニューヨークの中国演劇」42号、『青山学院大学文学部紀要』、2000年、pp.165-183。
- 6) 中條忍、前掲書。
- 7) 渡辺守章、前掲書、p404。
- 8) 中條忍、前掲書、p.173。
- 9) 渡辺守章、前掲書、p.403。より孫引き。
- 10) 中條忍、前掲書。および、渡辺守章、前掲書。
- 11) 訳：日仏演劇協会編『今日のフランス演劇 4』、東京、白水社、1967年、p.25。CLAUDEL, Paul, *Théâtre I*, Bibliothèque de la pléiade, Paris, Gallimard, 1948, p.188.
- 12) 訳：同書、p37。
ibid, pp.200-201.
- 13) クローデルは、照明効果をしっかりと念頭に置いた劇作家であったといえるだろう。
- 14) 1928年ワルシャワにて初演されるが、フランスでの初演は、1965年となってしまった。

- 15) 渡辺守章、前掲書、p419。
- 16) 訳：以下筆者による。
CLAUDEL, Paul, *Œuvre poétique*, Bibliothèque de la pléiade, Paris, Gallimard, 1967, p.39.
- 17) *ibid.* p.39.
- 18) *ibid.* p.40.
- 19) *ibid.* p.40.
- 20) 中條忍、「Paul Claudelの劇作術成立要素としての中国演劇——Le Repos du Septième Jourをめぐって——」『青山学院大学総合研究所人文学系研究センター研究叢書』15号、2000年、p.7。
- 21) *ibid.*
- 22) CLAUDEL, Paul, op. cit., 1948, pp.807-808.
- 23) 日仏演劇協会編『今日のフランス演劇 5』、東京、白水社、1967年、pp17-18。
CLAUDEL, Paul, « Mes idées sur la manière générale de jouer mes drames », *L'Œuvre*, bulletin no 9 oct. -déc. 1912, p. 162.
- 24) 上杉未央「クローデルとバレエ——『男とその欲望』を手掛かりに」『L'Oiseau Noir』、日本クローデル研究会、2011年、pp.19-44。
- 25) 同書。
- 26) 同書。
- 27) 渡辺守章、前掲書。
- 28) 日仏演劇協会編、前掲書、pp20-22。
- 29) 同書、p23。
- 30) 上杉未央、前掲書。
- 31) 中條忍「クローデルと日本：『女とその影』に落ちた日本の影」『文学』岩波書店、57（5）号、1989年、pp.99-115。
- 32) 『男とその欲望』の舞台スケッチ。
MORALY, Yehuda, Claudel metteur en scène. Lafrontière entre les deux mondes, Paris, Presses universitaires franc-comtoises, 1998, 45p.
- 33) MORALY, Yehuda, Claudel metteur en scène. Lafrontière entre les deux mondes, Paris, Presses universitaires franc-comtoises, 1998, p. 28.
- 34) BERETTA, Alain, *Claudiel et la mise en scène : auteur de L'annonce faite à marie (1912-1955)*, Paris, Presses universitaires franc-comtoises, 2000, p120.
- 35) 訳：以下筆者による。
CLAUDEL, Paul, *Théâtre II*, Bibliothèque de la pléiade, Paris, Gallimard, 1948, p.643.
- 36) *Ibid.*, p633.

- 37) *Ibid.*, p634.
- 38) *Ibid.*, p634.
- 39) 上杉未央、前掲書。
- 40) 同書。
- 41) 訳：日仏演劇協会編、前掲書（『今日のフランス演劇 5』）、p.41。
- 42) MORALY, Yehuda, *Claudel metteur en scène. Lafrontière entre les deux mondes*, Paris, Presses universitaires franc-comtoises, 1998, 62p.
- 43) 訳：以下筆者による。
CLAUDEL, Paul, *op. tit. (Théâtre II)*, p. 651.
- 44) 訳：ポール・クローデル『目は聴く』山崎庸一郎訳、東京、みすず書房、1995年、pp.43-44。
CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*, Bibliothèque de la pléiade, Paris, Gallimard, 1965, pp. 189.
- 45) CLAUDEL, Paul, *op. tit. (Théâtre II)*, p. 651.
- 46) *ibid.*, p. 651.
- 47) *ibid.*, p.651.
- 48) *ibid.*, p. 652.
- 49) *ibid.*, p. 652.
- 50) オリヴィエ・ピイ演出『縞子の靴』
PY, Olivier, *Le Soulier de satin*, Collection Copas, 2009. (DVD)
- 51) *ibid.*, p. 651.
- 52) 訳：クローデル、ポール、前掲書（『縞子の靴（上）』）、p.241。
CLAUDEL, Paul, *op. cit., (Théâtre II)*, p. 776.
- 53) 訳：同書、p.241。
ibid., p. 776.
- 54) 同書、p.365。
- 55) 訳：同書、p.242。
ibid., p. 777.

Essai sur le théâtre de Paul Claudel

OKAMURA, Shotaro

Paul Claudel (1868-1955) est un grand dramaturge et poète français.

Un des problèmes qu'il s'est constamment posé dans son théâtre concerne la représentation de l'espace entre les êtres surnaturels et invisibles et les êtres naturels et visibles. C'est une forme qu'on peut trouver dans le Nô, particulièrement dans le *Mugen-nô*. Dans cet essai, cet espace sera désigné par le nom japonais de *Yûmei-kai*.

Chez Claudel, la représentation du *Yûmei-kai* associe étroitement le rythme vocal de l'acteur à la musique de scène, ainsi qu'on peut le voir dans les indications du texte même.

Le théâtre de Paul Claudel pourrait être partagé en trois époques. La première est inaugurée par l'expérience du théâtre traditionnel chinois, dans lequel la convention affichée (un acteur portant un voile noir en manière de rideau) et la voix des acteurs mêlée à la musique participent à l'expression du *Yûmei-kai*. Claudel écrit *Le Repos du septième jour* ainsi que le texte en prose intitulé « Théâtre » à l'occasion de cette révélation. La deuxième époque est celle de la rencontre avec la Rythmique d'Émile Jaques-Dalcroze et le corps de Vaslav Nijinski. Entre le texte du dramaturge, le rythme scénique et le décor d'Adolphe Appia s'établit une relation permettant d'exprimer les trois degrés du *Yûmei-kai*, des êtres surnaturels et des êtres naturels. *L'Homme et son désir* date de ce moment-là. La troisième époque trouve son inspiration dans les théâtres traditionnels du Japon. Claudel construit alors sa dramaturgie, écrivant *La Femme et son ombre* et *Le Soulier de satin* à la lumière de son expérience de spectateur de Kabuki, de Bunraku et de Nô.

Le théâtre de Claudel n'a pas brusquement changé après la révélation du théâtre traditionnel japonais : sa dramaturgie est le résultat d'un long tâtonnement.

(身体表象文化学専攻 博士後期課程1年)