

1920 年代フランスにおける「能」の受容をめぐって

長 野 順 子

Sur la réception du Nô dans les années 1920 en France

NAGANO Junko

1920年代フランスにおける「能」の受容をめぐる

長野 順子

Sur la réception du Nô dans les années 1920 en France

NAGANO Junko

1927年6月24日から4回にわたって、パリのコメディ・デ・シャンゼリゼ劇場で『ル・マスク』(Le Masque)と題された舞踊劇が上演された。当時オデオン座の支配人を務めていたフィルマン・ジェミエ(Firmin Gémier, 1869-1933)が企画した国際演劇祭の一環として、日本の新歌舞伎『修禅寺物語』をフランス語で演じたものである。岡本綺堂原作のこの作品は、修禅寺近くに住む面作師おもてづくりしの夜叉王を主人公にした物語で、翻訳を主に手掛けたのは松尾邦之助(1899-1975)であった。主役を自ら演じたジェミエをはじめとして出演者はフランス人の俳優が中心であったが、当時パリ在住の様々な日本人がこれに協力した。日本大使館の柳沢健らは資金面で奔走し、舞台装置は藤田嗣治(1886-1968)が担当した。舞台での所作の手ほどきを担当したのは、歌舞伎通の画家大森啓介、歌舞伎役者の経験のある山田五郎、瓜生靖らで、瓜生は原作にない村祭りの場面を途中に挿入して狂女の役を演じた。多くの紆余曲折の末に実現したこの公演は成功裡に終わり、新聞評ではジェミエの演技と藤田による趣のある印象深い舞台背景が好評であった⁽¹⁾。二千人分の客席は満員で、パリの主だった批評家や演劇人、外交官らの観客のなかに、フランス演劇の改革を企てた演出家ジャック・コポー(Jacques Copeau, 1879-1949)、そして駐日大使の任を終えたばかりの文学者ポール・クローデル(Paul Claudel, 1868-1955)の姿があった。旧来の友人でもあった彼らのこの作品に対する印象がどうであったかは知る由もないが、兩人ともにそのタイトルにはとくに関心をもっていたはずである。それぞれに、「仮面」に関するこだわりとともに、「仮面」を用いた日本の古典芸能である「能」に並々ならぬ傾倒を示していたからである。

0. 研究全体の見通しと本稿の位置づけ

本研究のめざすところは、20世紀初頭とくに1920年代パリの芸術運動における「文化の

編み合わせ」の諸相を浮き彫りにすることである⁽²⁾。筆者はその一段階として、これまで小森敏（1887-1951）、松山芳野里（1891-1974）、瓜生靖（1893-?）ら日本人アーティストの前衛劇場への参加に着目してきた⁽³⁾。

その過程で前景化してきたのは、前衛劇を含むフランス演劇の新しい動向が、19世紀の自然主義・リアリズム（写実主義）を脱却するためのヒントを、東洋の演劇とくに日本の伝統劇の「仮面」や「人形」による様式化された身ぶりに見いだしたことである。なかでも古くから存続してきた「能」は、「仮面」を用いた役者の演技をコロス（能では「地謡」）が支える古代ギリシア劇にも類似する点で、とりわけ人々の関心を引いてきたのである。このように原初の非日常空間の現出によって本来の演劇的エネルギーの復活を図ろうとした試みとしては、フランスだけでなく、イギリスの演出家ゴードン・クレイグ（Edward Gordon Craig, 1872-1966）の「超人形」概念や、エミール・ジャック＝ダルクローズ（Emile Jacque-Dalcroze, 1865-1950）らによる新たな身体表現の創出も忘れてはならない。そこには、国境を越えた活発な影響関係が見られる。こうした動きとも関連しつつ、フランスにおける芸術革命の一契機となった「能」の受容に、大きな役割を果たした二人の人物がいる。1921年に能作品の翻訳をパリで出版したノエル・ペリ（Noël Péri, 1865-1922）と、1927年に能についての印象深い文章を発表したクローデルである。

ノエル・ペリ以前の、20世紀初頭のフランスにおける日本の能の紹介としては、ミシェル・ルヴォン（Michel Revon, 1867-1947）が1910年に出版した『日本文学選 起源から20世紀まで』（*Anthologie de la littérature japonaise, des origines au XXe siècle*）第V章「南北朝・室町時代」第II節に、能と狂言の説明と作品の翻訳がある。能の作品ではよく知られた『羽衣』、狂言では『三人片輪』がここでフランス語に翻訳されている。ルヴォンは、1893年から99年まで東京帝国大学で法学者ボアソナード（Gustave Emile Boissonade, 1825-1910）の後を継いでフランス法を教授したが、フランスに帰国後は、日本文化を講じた。本書は長い間、日本文学に関心をもつフランス人たちの入門書としての役割を果たした。クローデルもまたこの書から多くを学んだことを、自ら述べている。

またイギリスでもB.H. チェンバレンの『日本人の古典詩歌』（1880年）に入っている能4作品と狂言2作品の英訳以後、M. ストープスやA. ウェイリーによって複数の能作品の英訳（1913年、1921年）が試みられている⁽⁴⁾。ペリよりも10年ほど早く来日したアメリカ人のアーネスト・フェノロサ（Ernest Fenollosa, 1853-1908）は、動物学者のE.S. モース（Edward S. Morse, 1838-1925）の導きで能を観るだけでなく謡を習い、いくつかの作品を英語に翻訳しようと試みた（日本滞在は1878-90年と1897-1900年）。彼はよく知られるように岡倉天心（1863-1913）とともに東京美術学校の設立に専心し、アメリカに帰国後も日本美術の普及に努めた。1908年に急逝したフェノロサの能に関する遺稿は、詩人エズラ・パウンド（Ezra Pound, 1885-1972）が編集してまとめた能の研究書として、1916年（大正5年）にロンドン

で出版された⁽⁵⁾。そして同年、友人のパウンドや野口米次郎から得た能の知識に触発されて、アイルランド出身の詩人 W.E. イェイツ (William Butler Yeats, 1865-1939) が舞踊詩『鷹の井戸』 (*At the Hawk's Well*) を創作し、伊藤道郎の舞踊によりロンドンで初演した。これら一連の動きと演出家クレイグとの関わりも、本稿との関係では重要なテーマになるが、ここで詳しく触れる余地はない。クレイグが「俳優と超人形」 (*The Actor and the Über-Marionette*) という刺激的な論考を発表し、演劇誌『仮面』 (*The Mask*) を創刊したのは1908年のことであり、1929年まで続いたこの雑誌には断続的に、日本の能や文楽についての記事が掲載されている。そのクレイグの思想——それはまず1911年の論集『演劇芸術論』 (*On the Art of the Theatre*) に集約された——に、フランスの演劇改革者コポーは傾倒した。それは、彼が1913年にパリでヴィユ・コロンビエ座 (*Théâtre du Vieux-Colombier*) を立ち上げた際の宣言文「演劇革新の試み」 (*Un essai de rénovation dramatique*) にも表われている⁽⁶⁾。1915年、コポーはフィレンツェ在住のクレイグを訪問した。また同時期にスイスのジュネーヴにダルクローズ及び A. アッピア (*Adolphe Appia, 1862-1928*) を訪ねて、新しい舞台装置や役者の身体訓練の手法を学びとろうとしたのである。

ここではまず、日本で実際に能公演を体験したうえで本格的に能について論じた人物として、ノエル・ペリとポール・クロードルの二人のフランス人に焦点を絞りたい。前者は、宣教師として1889年 (明治22年) に来日し、日本学研究の主要テーマとして研究者の目で能について考察するとともに諸作品を翻訳した。後者は、駐日大使として1921年 (大正10年) に来日し、自身が詩人・劇作家でもあることから創作者／受容者の目で能に出会った驚嘆を詩的な言葉で語っている。

以下ではこの二者の能解釈について、とくに「能面」や能の形式に関する彼らの考えを中心にみていく。

1. ペリの能研究

ノエル・ペリは、23歳のときカトリック教会の宣教師として1888年末に日本へ向けて出発し、約17年間にわたって日本に滞在した⁽⁷⁾。まず名古屋で日本語を学んでから信州の松本教区の司祭として教会で数年間つとめたのち、彼は1896年に東京に戻り、最終的には東京に定住することになる。音楽家でもあったペリは、1899年 (明治32年) から5年間東京音楽学校の講師として、オルガン、和声法、作曲を教えた。その間にペリは、グルックの《オルフェオとエウリディーチェ》 (日本語タイトル《オルフォイス》) の上演を企画し、これは日本で初めてのオペラ公演となった。東京音楽学校、東京美術学校、東京帝国大学文科大学の有志学生たちの独唱、合唱、舞台作りによって、ペリの指揮のもと、ピアノ伴奏を当時東京帝国大学で哲学や美学を講じていたケーベル博士 (*Raphael von Koebel, 1848-*

1923) が担当した。1903年(明治36年)7月23日、上野の東京音楽学校の奏楽堂における日本語による上演であった⁽⁸⁾。

同年1903年にペリは、その頃日本に滞在していたクロード・メートル(Claude Eugène Maitre, 1876-1925)と知り合い、親しくなった。メートルは、大学卒業後の世界旅行で日本に立ち寄った際、日本文化に強い関心を持ち、その後フランス極東学院(l'École française d'Extrême-Orient=EFEO)の研究員として、1902年に再び来日した。フランス領インドシナで1898年に設立されたこの組織は、1901年以降ハノイを本拠地として活動を続け、1968年になって学院本部はパリに移り、インドやベトナムをはじめ各国にセンターをもっている⁽⁹⁾。2年間の日本滞在中にメートルはとくに、日本の仏教伝来期における中国や韓国の仏教文化との相違を中心に研究を進め、法隆寺の仏像や工芸品にみられる日本独自の文化的特徴や、『日本書紀』『古事記』以降の歴史書などについての研究を極東学院の紀要(*Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*)に発表した。その後同学院の学院長を1908年から20年まで務めたのち、1923年にパリのギメ東洋美術館に学芸員補佐として関わると同時に、雑誌『日本と極東』(*Japon et Extrême-Orient*)を発行して、1920年代における日本学の発展に寄与している。

さて1902年に外国宣教会から離脱して東京に定住するようになったペリは、メートルに導かれて、日本学研究とくに「能」の研究に力を入れるようになる。二人は、観世会をはじめ宝生、喜多、梅若の能公演を観劇した。明治維新によって一旦衰微していた能は、能楽社の設立を機に宝生九郎、梅若実、桜間伴馬(明治三名人)らによって復興の機運が高まっていた頃であった。ペリは、東京音楽学校を1904年に退いたが、この年に池内信嘉らが設立した能楽会が催す「能楽文学研究会」に唯一の外国人として初回から参加している。能の上演形態や謡曲について研究し、継続していくつかの作品のフランス語訳を試みている。その後ペリは友人メートルとのつながりもあって1907年(明治40年)にハノイのフランス極東学院の研究員となり、ここを拠点に日本語のクラスなどをもちながら数回にわたって日本を再訪する機会を得て、日本学と東洋学の研究に専念することになったのである⁽¹⁰⁾。

ハノイに移ってからペリは、1909年(明治42年)に極東学院の紀要に「能研究序説」(*Essai sur le drame lyrique japonais, Nō*)を発表した。そして1911年から13年にかけて、能作品の解説とフランス語訳を次々に紀要に発表した。『老松』『敦盛』『卒塔婆小町』『大原御幸』『綾の鼓』の五番である(うち4曲が夢幻能)。それに続いて1920年にさらに五番の解説と翻訳を発表した。『三輪』『田村』『江口』『砧』『松山鏡』である。それ以外にも11曲の狂言の翻訳や、未発表の能の翻訳もあった。ペリ自身に音楽の専門的な知識があったこと、また語学に秀でていたことが、能のもつ音楽劇としての重要性に注目するきっかけとなったと推測できる。最初の論考「能研究序説」は、1913年(大正2年)に『能楽』雑誌第11巻1月号(特種研究号)の付録「ノーエル・ペリ 能の研究」として日本語訳で掲載された⁽¹¹⁾。

フランスではこれらの成果はまず、パリの出版社から〈東洋の古典〉シリーズの一環として、『五番の能：日本の音楽劇』(*Cinq Nô : Drame lyriques japonais*)と題されて1921年に出版された。挿絵画家のジャン・ビュオ (Jean Buhot, 1885-1952) が、能面や舞台情景を表わした木版画を挿画として提供することでこの書をより印象的なものになっている。フランス語によるこの書から、東洋の伝統劇に関心をもつ人々、そして演劇の革新をめざそうとしていた人々は多くを学び、大きなヒントを得たはずである。同年1921年の秋に、マルセイユを出発して日本へ向かったクロードルにとっても、チェンバレンやウェイリーの英語の手引書と並んで、ルヴォンによる『羽衣』の翻訳以来の、能を理解するための主要なフランス語の手引きとなった⁽¹²⁾。というのも、五番の能の解説と翻訳に先立って、この書の前半は能について概説した11章からなる「序論」で占められているからである。これは、ベリ自身の「能研究序説」を再編成してまとめたものである。そして全体にわたって、丁寧な脚注が付せられている。

序論全11章は以下のような構成である⁽¹³⁾。

- I. 能の起源 II. 能という語の定義 III. 演者と役割 IV. 舞台 V. 曲節 a) 謡の曲節
b) 詞の曲折 VI. 身ぶりと舞 VII. 装束と能面 VIII. 能の一般的な形式と構造 IX. 能の分類及びその番組 X. 曲と物語 XI. 能の文体

まず、第1章は次のように始まる⁽¹⁴⁾。

日本の劇文学が、「猿楽の能」という独特の形態をもっているということは、まれなる幸運である。今日一般にはこれは「能楽」あるいは単に「能」と呼ばれている。……舞踊に代わって、あるいはむしろ舞踊とともに初めて所作を壇上で、すぐにまた舞台上で演じさせることになったのが、能である。能によって、舞の動きと形による造形的な美を一定の人物像が纏い、その人物像は観客の前で生動することになる。(Cinq Nô, I, p.9)

能についてはまた、ヨーロッパで注目され始めた当初からギリシア悲劇との類似性が指摘されており、ベリもこの点について述べている。両者の類似性の主なものは、それらのもつ宗教的かつ通俗的な起源、二人の役者からの出発（その後は増えた）、合唱隊／地謡による吟唱やリズムカルな歌／謡の諸様式、仮面の使用による複雑な表情、舞による荘厳あるいは激しいあるいは優美な動き、そして古い伝説や歴史上の事件を演じること、喜びよりも悲哀や苦しみの表現などである。しかしながら、この二つのジャンルを分かち相違にも、彼は注意を向ける。

悲劇の息づかいが時として能に貫き渡っているけれども、それが能を生き生きとさせ

るのではない。主題が悲劇的な事件を含むときには、それを行動に表わすよりも、それを叙述するのが常であって、それを演じようとするよりはむしろそれを謡おうとする。能は何よりもまず音楽劇 *une œuvre lyrique* である。(I, p.13)

……〔とはいえ〕もちろん、能がヨーロッパ近代の音楽劇〔歌劇〕に似ていることにはならないだろう。とりわけ根本的な相違として、後者の抒情 *lyrisme* は何にもまして音楽的 *musical* であるのに対して、能の抒情は主として詩的 *poétique* なものである⁽¹⁵⁾。

(Ⅱ, p.15)

次に、能の場面を始めるワキ(脇)と一曲の枢軸をなすシテ(仕手)という、物語全体を担う役者の数の少なさの点で再びギリシア悲劇を引き合いに出し、さらに能に特有のツレ、地謡、後見、囃子方(笛方、小鼓方、大鼓方、太鼓方)などについて述べたあと、能と狂言における各流派の名称——例えばシテでは「観世」、「宝生」、「金春」、「金剛」、「喜多」——を挙げている(Ⅲ)。舞台については、方三間(5 m 40cm)の能舞台、後座、切戸口、鏡板、橋掛、脇柱などについて説明する。その際、「飾り気のない裸の、単純だが非常に洗練されたこの舞台 *Sur cette scène d'une nudité sévère et d'une simplicité si élégante* に、能は時折、装飾としてではなく一種の様式化された物体の形象を置くことがある」と述べて、作物(つくりもの)にも触れている。このように、例えば井戸や舟や住居などを象徴する簡素な装置を置くのみで、あとは自由な想像に任すままにすることから、能のめざすところを「それ自体で自足すること *se suffire à lui même*」だとみなしている(Ⅳ, p.30)。

続いて曲節の種類や舞などについて詳しく説明した(Ⅴ, Ⅵ)のち、Ⅶ「装束と仮面」の中で、能面について次のように述べている。

仮面については特に述べる価値がある。それは一般的には「おもて」、漢語では「めん」〈顔 *face*〉という名をもっている。……最初の仮面〔シナから移入され、「伎楽」及び「舞楽」に伴って伝来した〕はしばしば激しい演技に用いられた異様な性質のもので、時にはずいぶん大型のものであったようである。……これらの面ははじめ田楽及び猿楽の舞に使用せられ、のちにそれから出た能が用いようになり、能の時になって面を作る術は高度の完成の域に達した。かくて面打の名人と流派を生じ、それはこの時代の彫刻史に主要な地位を占めることになる。(Ⅶ, p.53-)

これに続き、能面の美しさは舞台での光の効果を考えてのものだという指摘のほかに、老人や般若の面は見事であるが、若い女性の面は滑らかで表情や面白みを欠くので近くで見るとよい場合が多い、とも述べている。

さらに能の一般形式と構造を一曲の流れに沿って分節し（Ⅷ）、また能の分類では主題の性質からの分類（神能、祝言能、夢幻能、現在能）のほかに、「神・男・女・狂・鬼」という五番立を挙げている。最後に、枕詞、掛詞、兼用言などの日本語のレトリックについても丁寧に記述している（Ⅸ）。

ペリがハノイの極東学院に本拠を移してから、1913年（大正2年）に二度目の日本出張で約半年の滞在をした折、『能楽』雑誌の7月号に石秋生の監修・翻訳により短い談話が載せられた。そのなかで、彼は謡曲のあり方を「象徴〔主義的〕文学」とみなしている。ヨーロッパ19世紀末の象徴主義文学よりも単純ではあるが、微妙な言葉で「或ることを説明しながら、反って全然かけ離れたことを言おう」とする性質をもっているとして、「勿論能は飽くまでもクラシカルなものであるから、その現われ方は極めて悠長なかつ古雅なものである。しかしこの古雅なる自国文芸の中から、現代的な切実な感じを発見」すべきではないか、と語っている⁽¹⁶⁾。

2. クローデルと「能」

ペリの『五番能』がパリで出版された1921年（大正10年）9月、クローデルはマルセイユ港を出発し、11月に横浜に到着、途中一年間の休暇時期（1925年）を含みながら、1927年2月まで駐日フランス大使として日本に滞在した⁽¹⁷⁾。

パリ大学で法学を修めた彼は1890年以来、外交官としてヨーロッパやアメリカ、アジアの各国で領事や大使を務める日々をほぼ45年間過ごした。それと並行して1890年末に最初の戯曲『黄金の頭』(*Tête d'or*)を出版して以降、詩人、劇作家として多産な活動が続けた。彼は詩人ランボーに傾倒して早くからマラルメの火曜会に参加し、象徴主義文学の機運のなかで文学活動を始めた。1908年にジッドやコポーらが創刊した『新フランス評論』(*La Nouvelle Revue Française, NRF*)には、作品や評論などを継続して寄稿した。この文芸雑誌の演劇部門として1913年にコポーが立ち上げたヴィユ・コロンビエ座では、1914年にクローデルの戯曲『交換』(*L'Échange*)が初演されている。最初は戯曲集として活字になるだけであった彼の戯曲作品が実際に上演され始めたのは、1912年の『マリアへのお告げ』(*L'Annonce faite à Marie*)——演出家リュニエ＝ポー(Aurélien Lugné-Poe, 1869-1940)により制作座(Théâtre de l'Œuvre)で初演——からである⁽¹⁸⁾。

駐日大使として赴任する前、彼は上海副領事であった1898年（明治31年）に約一ヵ月間日本を訪れ、長崎から北上して京都、箱根、日光などを旅行しているが、このときは能や歌舞伎の観劇まではしなかったようだ。二度目に大使として来日した50代半ばのクローデルには、日本の古典劇を受容する準備は十分整っていたようである⁽¹⁹⁾。日本文化をめぐるエッセイ集『朝日のなかの黒い鳥』(*L'Oiseau noir dans le Soleil levant*)は、彼が大正期の終焉を見届けてから今度は駐米大使としてワシントンに着任したあと一旦帰国した1927年

に、藤田嗣治の挿絵とともにバリのエクセルシオール社から出版された。1929年には増補版がガリマール社の普及版の形で出た。そのなかに、「能」(Nô)と題された珠玉の文章が入っている⁽²⁰⁾。

クローデルは能について何度か語っているが、まず1925年に一時帰国した際リヨンで彼が行なった講演「日本文学散歩」(Une promenade à travers la littérature japonaise)のなかで能に言及した文章を挙げておきたい。

……日本の絵画や詩が、風景や生き物や感情などの本質のみを示そうとするのと同じく、能もドラマというよりは一つの劇的狀況 *une situation dramatique* であり、それは一種の半ば不動の記念碑として建立され、観客の瞑想にゆだねられ、合唱隊により註釈をつけられるものなのです。それぞれの仕草、声の抑揚は非常に厳密なしきたりに則ったものであります。それは人間の感情の一種の儀式的な表現です。また、注意力の訓練、身体の動きの鍛錬の場でもあり、その動きの一つ一つが完全なる意味を展開するためにスローモーションでわれわれに提示されるのです。⁽²¹⁾

ここではまだ、彼が能に見てとった「きわめて荘重で奥深い *si grandiose et si profond*」あり様については、示唆するだけにとどまっている。

クローデルは、駐日大使として日本に赴任した翌年から精力的に能の観劇を行っている。1922年10月22日に初めて観劇した『道成寺』(観世会秋季別会、シテは大槻十三)から、『翁』『羽衣』『隅田川』『船弁慶』『砧』と続き、その記録は『日記』に記されている⁽²²⁾。

エッセイ「能」は、この直接の能体験で得た洞察を結晶化させたものであり、有名な次の文章から始まる。「劇、それは何事かの到来であり、能、それは何者かの到来である」(Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nô c'est quelqu'un arrive. *L'Oiseau noir*, p.89)。能では大抵、舞台上で出来事が現在進行形で生起するというよりは、ある人物がまず現われ、かつて起きた出来事を語り、ときには自らそれをなぞり、舞い、そして消えてゆく。このエッセイでは、『道成寺』『羽衣』『隅田川』といった具体的な作品は暗示されるのみであり、それらの印象から抽出された能の核心的な要素が語られていくのである。

クローデルはまず、橋掛と舞台という二つの空間とその効果について述べ、そこでは劇と観客とがそれぞれ互いの中に入りこんでくる (Ils [un drame et un public] entrent l'un dans l'autre) ことを強調する。「侵入あるいは退出の道」としての橋掛は、冥界と現実界とを架橋する中間領域である。屋根の下、四本の柱によって枠取られた四方の舞台、その中央と側面に観客席がある形態は、ヨーロッパで一般的になったプロセニウム・アーチ(いわゆる〈額縁舞台〉——「虚構と照明のつくる裂け目」)で隔てられた暗い観客席とは異なる。そこには両者を仕切る幕はない。観客は「演者たちとともに、一人一人自らの占める位置

によって、自分の目や耳と相応する角度に従って、己れ自身の幾何学を作る。すべては観客の内部で展開していく。しかも観客は自分が何かに包まれていると同時にそれと距離を保っているという印象を失うことがない。われわれとともにある、同時にわれわれの傍にある、という感覚である。」(p.90) この空間に登場してくる順に、クローデルはまず囃子方と地謡の位置づけから始める。

打楽器がリズムと運動を与えるためにそこに存在し、物悲しい笛の音は、間を置いて、われわれの耳に、流れゆく時のもつ抑揚 modulation を伝え、演者たちの背後から、時間と瞬間との対話を伝える。これらの合奏に、楽師たちの発する長い叫び声がしばしば加わってくる。……その声は、まるで夜、野を渡る声、自然からの無形の呼びかけ les appels informes de la nature のように、広大な空間と隔たりとの異様で劇的な印象を与える。(p.91-2)

合唱〔地謡〕は、「言葉を語る彫像の傍らに蹲って」夢を見、つぶやく。演者については、ベリと同様に時折「彫像」(le Statue) という語を用いて、そのスタティックな佇まいを表わしている。後座に控える地謡の集団は、劇の展開には直接加わらないが、「非人称的な註釈 un commentaire impersonnel」を加えるのである。クローデルの語る言葉はときに詩的でありメタファーに満ちているが、同時にきわめて的確な眼差しを証している。

ワキは見つめ、そして待つ者である。音楽があらかじめ彼の足元に音の道 un chemin sonore を張りめぐらし、それに導かれて重く垂れた錦の幕が上がり、ワキが渡り廊下の三重の口〔三本の柱〕を通ってくるのが目にはいる。ついに彼は舞台の上に立ち、ゆっくりとわれわれの方に向き直り、……それから長い口上がある。

彼は待つ、そして何者かが現れる。神、英雄、隠者、亡霊、悪霊——シテは常に「未知なるものからの使者」であり、この資格ゆえに、彼は un masque をつけている。(p.93)

ここではクローデルは特定の作品名を挙げていないが、ヨーロッパの多くの能研究者が夢幻能に——『隅田川』や『景清』のような現在能よりも——注目していたのと同じように、例えば『道成寺』(準・夢幻能)や『敦盛』を念頭に置いている。いわゆる「複式」夢幻能では、シテは、前場から一旦退き、中入りでの狂言的な説明のあと後場になり、本来の姿を顕わにして再び現れる。

彼は、死から、かすかな輪郭から、あるいは忘却の中から外へ出た。シテは衣裳を変え、しばしばその形も変えている。……だが今は舞台全体が彼のものであり……彼〔シ

テ]がかつてその基盤となりそれを表現していたあの人生の一断片全体が、彼とともに目覚め、その想像による容積で、夢の湖水のただ中に眠るこの四阿〔舞台〕を満たしていく。魔法の扇の一振りによって、彼は現在の時を蒸気のように霧散させてしまい、あの神秘的な翼のゆるやかな風によって、もはや存在しなくなったものに、自らのまわりにもう一度立ち現れるように命じるのである。(p.95)

驚くべき一つの逆説によって、もはや演者の内側に感情があるのではなく、演者が感情の内側に身を置くことになる。われわれの前で、彼はまさしく、己れ自身の思考を演ずる者であり、己れ自身の表現の証人なのである。(p.96)

すべてが「物象化された夢という印象 *l'impression d'un rêve matérialisé*」(p.96)を与え、そこでシテのゆっくりした舞と謡と、地謡の「一種の非人称的な詠唱」によって「夢遊病的な」ドラマは展開していく。そして、ここに先に触れられたような舞台と観客との間の相互貫入のようなものが生起する。そこで謡われる詩句は、語りに対して「熟慮という性格」を与える。……あたかも言葉が立ち止まって、思考に対して先に進むための時を譲っているかのようなのである。そこでは、イメージと観念が「襪に満ちた一つの織物」をなしている。この文章の後半、クローデルは能面について次のように述べる。

諸々の能において、能面はつねに同じ役割をもっている。つまり登場人物を現在の時間から守り、彼がその形となっている情念、彼がその象徴である年齢、彼がかつてその担い手であった歴史的あるいは寓話的出来事、これら〔象徴的過去〕の中に彼を永遠に凝結させる役割なのである。あの世とこの世の境目に、シテとワキの間に、この堅く変わることはない能面が存在する。……日本語の古い表現によれば、面は「彫る」のではなく「打つ」ものである。それは、今この時に生命を帯びる過去あるいは夢であり、われわれはそれに問いかけるのである。そして彼は語り、そうしながら墓の彼方から漂ってくる気を吸うことを止めず、背後にあるものの現実をわれわれから隠すために作られたあの装われた顔〔面〕を捨てず、役者を隠す行為を捨てることもない。……(p.104)

現実の生の世界と別の時空間とを画し、役者が別の何ものかとしての生命を輝かせるための一種の境界域として、能面を見るクローデルのこの文章は、かつてクレイグが「超人形」について語っていた言葉を想起させる⁽²³⁾。そして扇についての文章ではさらに、詩的な想像力が美しい表現をくり出して、読み手を夢幻空間の内部に誘い込むかのようなのである。

この彫像〔演者〕にあつては、扇がうち震えるただ一つのものであり、……扇はまるで

翼のように、揺らめき、抛り所を求め、空を漂ったり旋回したりしながら上昇していく人間の思考の運動を、余すところなく模倣するのである。それはあの色彩の構築物〔華麗な衣裳に包まれた演者〕を変容させ、その心臓の上でゆっくりと鼓動し、動かぬ顔の代わりに揺れ動く黄金と光の点なのである。それは、同時に咲き誇る花、手の内にある炎、鋭い矢であり、思考の地平線、魂の震えである。(p.106)

3. むすびに代えて

以上で見たように、ペリは1920年代のフランスに能についての充実した情報を提供することになり、クローデルは、伝統的な演劇界を刷新しようと模索していたコポーら演劇人との直接的な交流も含めて、文化的な橋渡しの役割を担うことになった。

ヨーロッパの新しい芸術運動の潮流において日本の伝統芸能である「能」がどのようなヒントを与えたのか、それには大きく次の4つが挙げられる。①能は総合芸術として、詩句と音楽とともに舞い演じられること。②ほとんど「何もない」舞台空間に橋掛が渡され、観客は舞台を囲む形になること。③重要な役柄(シテ)が仮面をつけること、また女性の役も男性が演ずること。④きわめて様式化され抑制された身体の動きで舞い演じられること。これらは、19世紀のリアリズム演劇をはじめとする写実主義、自然主義という芸術全体のあり方を脱却しようとする新しい潮流に重要な示唆を与えることになったのである。

例えば、現代フランス演劇の父とも言われるコポーは、自らの劇場を創設する際に、可能なかぎり装飾を排した簡素な舞台である「裸舞台」(un tréteau nu)を求めた⁽²⁴⁾。そして当時の多くの劇場に見られた商業主義や役者中心主義(名優気取り)に対抗して、役者の基礎的な身体訓練に「仮面」の使用や敢えて動作を緩慢にする手法を取り入れようとしたとき、彼の念頭には日本の「能」の舞台空間があった⁽²⁵⁾。

20世紀初頭、芸術の革新——その最先端は様々な前衛運動であった——をめざす時代の息吹は、ヨーロッパ近代文化の外部に突破口を見いだそうとしていた。日本の古典芸能である「能」は、その突破口のひとつとしての役割を果たしたのである。

註

- (1) パリでの『ル・マスク』上演については以下を参照。松尾邦之助『フランス放浪記』鱒書房、1947年(第五篇 修善寺物語—パリ上演の楽屋裏話)、茂木秀夫『小森敏とパリの日本人—近代日本舞踊の国際交流』星雲社、2011年、松崎碩子・和田桂子・和田博文編『両大戦間の日仏文化交流』(Revue Franco-Nipponne 別巻)ゆまに書房、2015年、神山彰編『演劇のジャポニスム』(近代日本演劇の記憶と文化5)森話社、2017、佐野勝也『フジタの白鳥 画家 藤田嗣治の舞台美術』エディマン、2017年。フランス国立図書館Gallicaにて*Comoedia, Le Temps*紙他での当公演の批評記事も参照した。

- (2) ドイツの演劇研究者エリカ・フィッシャー＝リヒテは「上演における諸文化の編み合わせ」(Verflechtung von Kulturen in Aufführungen)の代表的な事例として、第5回パリ万国博覧会(1900年)を機に川上音二郎・貞奴らの公演がヨーロッパのアヴァンギャルド運動(演劇の脱文学化・再演劇化)に与えた刺激と、逆に当時の主流であった心理主義的リアリズム(例えばA.アントワヌの自由劇場)を取り入れた坪内逍遙や小山内薫らによる明治期の近代演劇運動とを挙げている(Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, 2010:『演劇学へのいざない 研究の基礎』山下純照、他訳、国書刊行会、2013)。これらの周知の事例の他にも、こうしたプロセスは両大戦間期に様々な形で存在し、それは現在進行中の芸術ジャンルの多様化や地域的拡大につながる現象であったといえる
- (3) 舞踊家小森敏は1920年代にパリを中心として西洋舞踊と日本舞踊を融合した独自のオリエンタル・ダンスを披露し、1928年には未来派のパントマイム劇場にも参加した。テノール歌手の松山芳野里は、日本の古い民謡をアレンジしたピアノ伴奏付の《5つの日本的な歌》をフランスの音楽出版社で出版し、自らも歌った(Matsuyama, Yoshinori, *Cinq chansons caractéristiques japonaises*, Editions Maurice Senart, 1922)。瓜生靖は仲間の芦田栄と共にJ. コポー創設のヴィユ・コロンビエ劇場他で踊っていたが、1927年に芦田が亡くなったあと、P. アルベール＝ピロ(Pierre Albert-Birot, 1876-1967)の前衛劇にも出演した。長野順子「セルフポートレートと演劇性—クロード・カーンと前衛劇の交差」『美学芸術学論集』第10号、神戸大学芸術学研究室(pp.6-23)、2014年。他に以下を参照。茂木秀夫『小森敏とパリの日本人—近代日本舞踊の国際交流』星雲社、2011年、片岡康子監修『日本の現代舞踊のパイオニア—創造の自由がもたらした革新性を照射する—』新国立劇場情報センター、2015年、近藤秀樹「スナール社の挑戦—南紀音楽文庫に眠る室内楽シリーズ—」松山芳野里《5つの日本的な歌》『南紀音楽文庫紀要』第1号、和歌山県立図書館(pp.49-56, pp.80-81)、2018年他。
- (4) Cf. Basil Hall Chamberlain, *The Classical Poetry of the Japanese*, 1880, Marie Stopes, *Plays of Old Japan: The Nō*, 1913, Arthur Waley, *The Noh Plays of Japan*, 1921.
- (5) Ernest Fenollosa & Ezra Pound, *'Noh', or Accomplishment, a Study of the Classical Stage of Japan*, 1916.
- (6) この宣言文は以下に再録されている。Jacques Copeau, *Registres I: Appels*, pp.19-32.
- (7) ペリの日本での活動については、主に以下の資料を参照。ノエル・ペリー『能』井畔武明訳、桜楓社、1975年(訳者による解説pp.196-228)。また以下も参照。古川久『欧米人の能楽研究』東京女子大学学会、1962年(第六章)、富田真一「ノエル・ペリと明治時代の能」『淑徳大学研究紀要』2巻、1968年(pp.73-86)、坂東愛子「ノエル・ペリが残した近代の文化交流：オペラから能楽への軌跡」『武蔵野大学能楽資料センター紀要』29号、2018年(pp.22-32)。
- (8) 日本人による最初の歌劇上演については以下を参照。大西由紀『日本語オペラの誕生』森話社、2018年(pp.117-133)。当時、学校側は風紀上の理由からオペラ公演を公認することはできなかった。この《オルフォイス》上演でエウリディーチェ(=「百合姫」)を演じた柴田環(のちの三浦環、1884-1946)は、卒業後母校で声楽を教え、1911年(明治44年)に帝国劇場が誕生したとき、その最初の「歌劇部」に招聘された。彼女は1914年にヨーロッパに渡り、欧米で《蝶々夫人》をはじめとするオペラのプリマドンナとして活躍した。
- (9) メートルとペリとの関係については以下を参照。フリドマン日出子「両大戦間の日本研究」松崎碩子・和田桂子・和田博文編『両大戦間の日仏文化交流』(*Revue Franco-Nipponne* 別巻)ゆまに書房、2015年、125-148頁。

- (10) ベリが1922年(大正11年)にハノイで交通事故により早逝した翌年、パリの地理学協会講堂でメートルや東洋友人会によって追悼記念会が行われた。その際、能の素養のある日本人留学生を中心に略式で能の一部が演じられた。舞台の鏡板(老松の書割)をしつらえたのは、藤田嗣治であった(内藤濯『星の王子パリ日記』1984年、126-7頁)。
- (11) 『能楽』雑誌は1903年(明治36年)に池内信嘉(1859-1934)らによって能楽館より創刊された〔現在は第一書房より復刻版が出版されている〕。能楽会は1909年、吉田東吾(1864-1918)に見いだされた『世阿弥十六部集』(『風姿花伝』を含む)を吉田の校註により出版し、『能楽』雑誌でも紹介した。
- (12) このことは、クローデル自身の「能」と題された文章の注からも明らかである。Cf. Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Gallimard, 1929, p.100. (ポール・クローデル『朝日の中の黒い鳥』内藤高訳、講談社学術文庫、1988年、134-5頁)
- (13) Noël Péri, *Cinq Nô : Dramas lyriques japonais*, Editions Bossard, 1921, pp.9-77. 『能楽』1913年1月号に付された最初の原稿の日本語版では以下のような構成である。序論、1. 「能」書籍解題 2. 「能」の定義及意義 3. 演者と役割 4. 舞臺 5. 曲節 6. 物真似と假面 7. 「能」の一般形式と其組立 9. 「能」の分類及び其番組。第1章の補充として巻末に挙げられた文献の中には当時(1909年)刊行されたばかりの世阿弥の『十六部集』(吉田東伍編)も含まれている(この中には『花伝書』(風姿花伝)が入っている)。
- (14) 引用文は基本的にフランス語の1921年版によるが、適宜、日本語の『能楽』雑誌1913年版と以下を参照した。ノエル・ペリー『能』井畔武明訳、桜楓社、1975年。
- (15) ここには次の文章が続いている。「抒情(=詩句)は、それを支えるためにまず必要とする外的リズムや比較的变化のない音色のほかは、音楽にほとんど求めることはないが、それに乗って抒情(=詩句)は無限に繰り広げられ調子をつけることができる」(II, p.15)。
- (16) 能の「象徴性」については、ちょうど同じ頃のイギリスでも指摘されていた。また、彼の最初に翻訳した五番の能の四番までが夢幻能であったことから、この書では能の構造として前場と後場におけるシテの(現世以前の存在への)変身についての指摘も詳しい。
- (17) クローデルの外交官・文学者としての活動については、渡辺守章訳『縞子の靴』上、岩波文庫、2006年巻末の詳しい年表を参照。また以下も参照。渡辺守章『ポール・クローデル 劇的想像力の世界』中央公論社、1975年、同『虚構の身体 演劇における神話と反神話』中央公論社、1978年、中條忍『ポール・クローデルの日本 〈詩人大使〉が見た大正』法政大学出版局、2018年他。
- (18) この作品『マリアへのお告げ』は翌1913年にドイツのドレスデン近郊のヘレラウ劇場で上演されたが、そのドイツ語版上演の打合せでヘレラウを訪れた折、彼はその舞台構造やダルクローズによるリトミックを通した身体訓練に関心をもっている。また、1917年にブラジル赴任中にニジンスキーの《牧神の午後》での東洋的ともいえるスタティックな舞踊を見たことに触発されて、バレエ作品《男と欲望》(*L'Homme et son Désir*)の台本を書き、これは1921年にD. ミヨールの作曲、J. ボルランの振付でバレエ・スエドワによって初演されている。
- (19) クローデルは青年時代にすでに、ポール・ド・サン＝ヴィクトール(Paul de Saint-Victor, 1827-81)著『二つの仮面』(*Les Deux Masques: tragédie, comédie*, 1880-84)やニーチエの書物を通してギリシア悲劇・喜劇に関する十分な知識を得ていたことから、多くの人に指摘されていた能とギリシア悲劇との共通性も、彼の関心事の一つであったと思われる。渡辺守章『ポール・クローデル 劇的想像力の世界』第3章を参照。

- (20) 草稿は1926年に書かれ、まず『文芸新報』(*Les Nouvelles littéraires*) 1927年9月24日号に掲載された。Paul Claudel, *Œuvre en prose*, Bibliothèque de la Pléiade (nrf), p.1167-76, notes, p.1547-8. 本稿では、ガリマール社のエッセイ集『朝日の中の黒い鳥』に所収の版を用いたが、各版により収録作品の異同がある。Paul Claudel, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, Gallimard, 1929, pp.89-112. この版では末尾に補遺として、ウェイリーの本の巻末の友人シッカート (M. Oswald Sickert, 1828-85) からの手紙の一節で能のリズムについての文章と、クローデルの大使館時代に一緒になった武官ルノンドー (Gaston Renondeau, 1879-1967) からクローデルに宛てた手紙の一節で謡曲のレトリックについての一文が付されている。日本語訳は、ポール・クローデル『朝日の中の黒い鳥』内藤高訳、講談社学術文庫、1988年(117-39頁)。以下の引用文では基本的に内藤訳を使用するが、頁数はガリマール版を用い、訳文も適宜変更を加えている。
- (21) Paul Claudel, *Œuvre en prose*, p.1165. この文章は内藤訳『朝日の中の黒い鳥』に入っている(80-116頁)。
- (22) その間に舞楽、文楽、歌舞伎を観劇した経験も『日記』に書き留められているが、とりわけ初めての能体験であった『道成寺』については、非常に詳しい記録が残されている。Paul Claudel, *Œuvre en prose*, notes, p.1547, p.1551etc.
- (23) 「超人形は生と張り合おうとするのではなく、生を乗り越える。その理想は、血肉を持たないトランス状態にある身体である——それは死のような美を身にまといつつ、生きた息吹きを発散させようとするのだ it will aim to clothe itself with a death-like beauty while exhaling a living spirit」。「俳優と超人形」‘The Actor and the Über-Marionette’(1907), E.G. クレイグ『演劇芸術について』Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, 1911, reissued by Routledge, 2009, p.39.
- (24) Jacques Copeau, *Registres I*, Gallimard, nrf, pp.31-2.
- (25) クローデルとの間に1903年から約35年間に互って断続的に書簡のやりとりをしたJ. コポーは、1913年にヴィユ・コロンビエ劇場を立ち上げたものの第一次大戦での動員で中断、ニューヨークでの活動を挟んで1920年にパリで同劇場を再開した。同時に仲間のシュザンヌ・ビング (Suzanne Bing, 1885-1967) らとともに演劇学校を設置し、仮面を用いた身体所作の訓練を試みた。19世紀に主流となった自然主義あるいは写実主義の芸術を乗り越えて、演劇の新しい形を模索するなかで、とりわけ「能」の総合芸術としての在り方や、舞台の形態、仮面の使用、そして切り詰めた身体所作が大きなヒントを与えることになったのである。ヴィユ・コロンビエ劇場併設の学校では1924年に、ビングが主導的な役割を果たして能作品の『邯鄲』を上演する企画が進められていた。英訳を参考にしてビングが仏訳の台本を用意した。上演直前の主役の怪我のために結局この企ては実現しなかったが、そのプロセスは多くの人の関心を引いていた。コポーはその後パリからブルゴーニュに拠点を移したが、彼の理想主義的・モラリスト的な演劇刷新の理念は、のちの前衛演劇運動に大きな影響を及ぼすことになった。Cf. Jacques Copeau, *Registres V*, Gallimard, nrf, p.390.

※本研究はJSRS 科研費助成事業 17K02304 の助成を受けたものである。