

ポール・クロードルの伊香保旅行：『峨眉山上の老人』を読むために

学谷, 亮
中央大学文学部：准教授

<https://doi.org/10.15017/7329807>

出版情報：Stella. 43, pp.93-115, 2024-12-18. Société de Langue et Littérature Françaises de l' Université du Kyushu
バージョン：
権利関係：



ポール・クロードルの伊香保旅行[＊])

——『峨眉山上の老人』を読むために——

学 谷 亮

ポール・クロードルは、フランス大使としての日本滞在中に少なくとも2度伊香保に出かけた。最初は1924年（大正13年）10月、2度目は1926年（大正15年）8月のことであったが、クロードル研究において重要なのは前者であろう。そのときに『峨眉山上の老人』（*Le Vieillard sur le Mont Omi*）と題された短詩集が書かれたためである。この作品の末尾には、「伊香保、収穫祭の祝日（Fête de Moisson）、1924年10月19日」と明記されている¹⁾。

『峨眉山上の老人』については、数は少ないながらも示唆的な研究が複数存在する。アンリ・ミチオロは、クロードルの日記を主たる手がかりとしながらこの作品を読み解き、その着想源をいくつも指摘してみせた²⁾。ニナ・ヘラーシュタインは、クロードルが日本で試みた詩法の変革のなかにこの詩集を位置づけようとし、詩篇中に現れた様々なテーマを精緻に分析している³⁾。そして最も新しいソフィー・レジヴィッチによる研究では、草稿および複数の版を比較する生成論的・書誌学的アプローチによって、内容のみに注目していたのでは見えてこない側面に光が当てられている⁴⁾。だが、この作品が伊香保で書かれたという事実と正面から向き合ったのは、山本功ただ一人ではあるまいか⁵⁾。山本は、この作品を解説する手がかりが伊香保という場所そのものにあると考え、1960年代に現地調査を行った。その結果、いくつかの興味深い収穫は得られたものの、「40年前の記憶や家具調度の類をいまに復原して見せてもらうということは、ほとんど不可能だった」⁶⁾と語り、満足のいく結果ではなかったことを告白している。クロードルの伊香保訪問から100年の時を経た今、実証的なレベルで山本以上の発見ができる可能性は皆無に近い。しかし、『峨眉山上の老人』が伊香保で書かれたという明確な事実があるにもかかわらず、ミチオロ、ヘラーシュタイン、レジヴィッチのいずれもがそれを軽視してきたことを鑑みると、山本に倣って伊香保という場所そのものに再び目を向けてみるのは決し

て無益なことではないだろう。

本稿では、『峨眉山^ミ上の老人』を伊香保との関係に注目して読み解くことを試みる。まず、1924年10月にクローデルが行った伊香保旅行について、現在判明しているかぎりの事実を確認する。次に、『峨眉山^ミ上の老人』の生成過程およびこの作品がもつ特異な形態について論ずる。その上で、クローデルが同作で試みた詩法を、詩篇の内容と配置という2つの観点から分析し、さらに伊香保という土地の記憶がそのなかでどのように機能しているかを明らかにする。

1924年10月の伊香保旅行

1924年10月にクローデルが伊香保を訪れたことを示す資料は、彼の日記にある記述がほぼ唯一であるとされてきた――

10月18～20日 凍つくような強風のなか、伊香保での素晴らしい散策。榛名湖と榛名神社。野菊、紫蘇。18の短詩『峨眉山^ミ上の老人』(*le Vieillard du Mont Omi*)を書く。⁷⁾

ここには伊香保滞在の期間が「10月18日～20日」と記されているのだが、この日付は重要な問題を孕んでいる。10月19日に東京の小石川聖マリア教会で開催された第1回全日本カトリック教徒大会⁸⁾にクローデルが出席しているからである⁹⁾。実際、日記中にある「19日、公会議の壮麗な典礼」¹⁰⁾という記述はこの大会を指すと考えられよう。この矛盾を解消するため、クローデルの滞日年譜では、伊香保滞在は10月18日から19日までであったとされている¹¹⁾。

しかし筆者はこうした通説を覆す新資料を発見するに至った。1924年10月20日付の『上毛新聞』に、クローデルの伊香保訪問を報じる記事が掲載されていたのである――

詩人大使と言つた方が仏国大使といつたより通りのいゝクローデルは、かねて榛名伊香保の勝景を探つて詩趣を練るべく希望されてゐたが16日午後4時上野発列車で伊香保温泉を訪ふ伊香保ホテルの客となつた、17日の午前8時にはホテル支配人斎藤栄氏、木暮金太夫氏及び東京随行の下田書記等の東道でホテルを出て途中の秋色を賞でながら榛名湖に赴き湖畔の眺望を恣にし榛名神社の詣で、その結構の美を稱し、午後4時暮れなづむ空に聳える榛名富士の雄姿を激賞されながら帰館した、18日も又早朝前日同様の一行で水澤及びその付近の紅葉を賞観して終日を愉快に過ごされ夕刻ホテルへ帰つたが香山及榛名をめぐる秋の景は殊の外詩人大使の旅情をなぐされたかに見えた(下田書記官特報)。¹²⁾

この記事により、クローデルの正確な伊香保滞在期間が明らかになった。末尾に「下田書記官特報」とあるが、これは記事中に登場する「東京随行の下田書記」、すなわち在日フランス大使館付の通訳であった下田順平を指す¹³⁾。クローデルが伊香保を離れる際、下田が地元紙である『上毛新聞』に情報を提供したと考えるのが自然であろう。19日の早い時間に帰京したとすれば、全日本カトリック教徒大会へ出席しているのも不思議ではない。これにより、日記に記された日付は誤りであることがわかり、クローデルは10月16日の午後に東京から伊香保へ向かい、当地で3泊したと考えられる。17日の朝に伊香保ホテルを出発した彼は、日記にもあるように榛名神社およびその道中にある榛名湖を訪れ、さらに榛名富士を眺めたのであった。注目すべきは翌日の旅程であり、榛名湖・榛名神社とは逆方向の水澤へ向かっているが、このことは日記には記されていない。また記事は、『峨眉山上の老人』末尾に記されている「収穫祭の祝日」が10月17日の神嘗祭の祝日を指すという山本の説¹⁴⁾をも立証してくれる。神嘗祭の日、クローデルは間違いなく伊香保にいたのである。こうした点からしても、この記事は『峨眉山上の老人』読解を一步先に進める可能性を秘めていると言えよう。

だが、なぜ伊香保だったのか。クローデルは、神嘗祭の祝日のころ旅に出るのを習わしとしていたようである。だが、その目的地は1922年（大正11年）と1923年（大正12年）ともに日光および中禅寺であった¹⁵⁾。『上毛新聞』の記事からは、この伊香保訪問は本人の希望によるものであったことが窺える。彼を伊香保に向かわせたものは何だったのか。それについては残念ながら記事には明記されていないが、「かねてより榛名伊香保の勝景を探つて詩趣を練るべく希望されてゐた」という一節は見逃しがたい。この伊香保旅行は、後に『峨眉山上の老人』と呼ばれる詩集を創作するためだったのであり、その意味ですべての謎はこの詩集に隠されているのである。

『峨眉山上の老人』の生成と構造

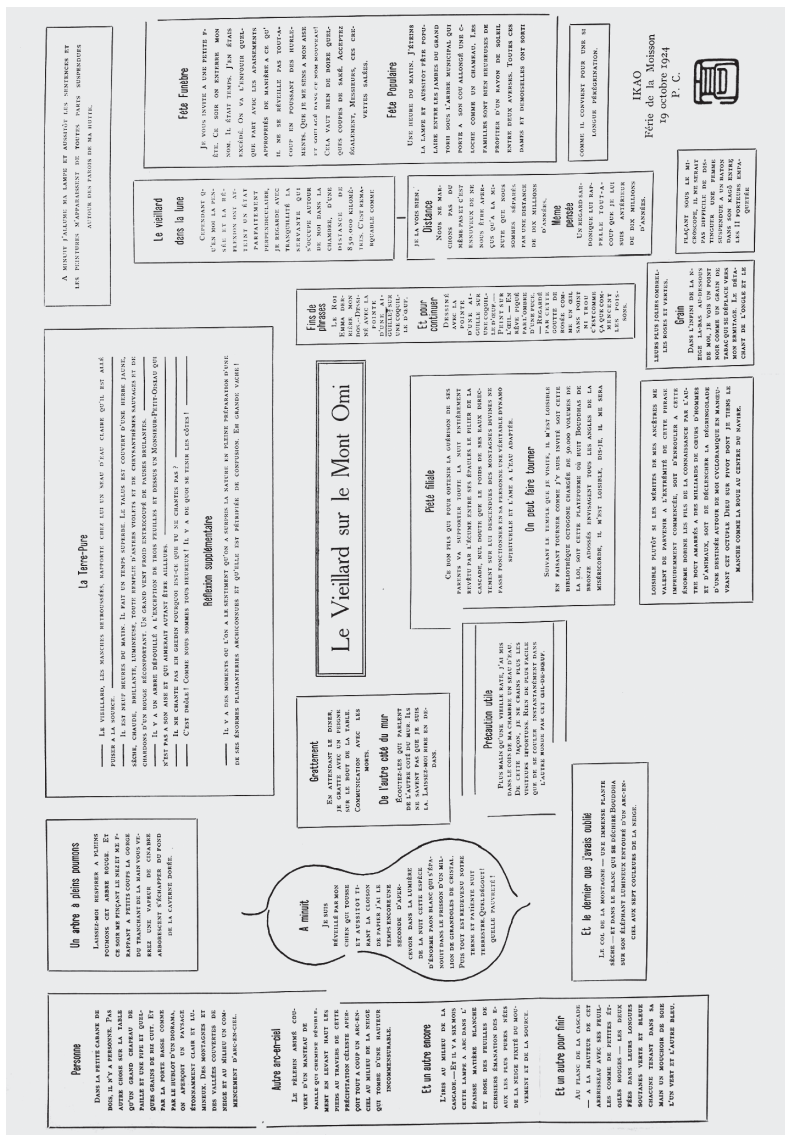
『峨眉山上の老人』の読解に移る前に、この詩集がどのような経緯をたどって世に出たのかを振り返っておこう。公刊されたものとしては、1925年（大正14年）の『コメルス』誌第4号掲載版¹⁶⁾、1927年（昭和2年）の『朝日の中の黒鳥』掲載版¹⁷⁾、そして同じく1927年の単行版¹⁸⁾の3種類がある。なお『コメ

ルス』版と『黒鳥』版はごくわずかな差異を除いてほぼ同内容であるため、今後は初出である前者に従って議論を進めるが、その最大の特徴はすべての短詩が1枚の紙の上に印刷されていることである〔図版1〕¹⁹⁾。クロード・ルフェーブルとの対談でこの作品に言及しており、「山中で過ごした秋のある素晴らしい一日について、私は18の小さな詩 (poèmes minuscules) を作りました。その詩集のタイトルは『峨眉山の老人』といます。私が望むのは、真夜中にランプを灯して見る、小屋の壁に掛けられた絵のように、これら18の短詩すべてが同時に現れることなのです」²⁰⁾と語っている。

だが、ここで一つの疑問が生じる。『峨眉山の老人』は、タイトルを付された22篇と無題の1篇の合計23篇の短詩からなるが、ルフェーブルとの対談では短詩の数は18とされており、日記にも「18の短詩」と記されている²¹⁾。なぜクロードは詩篇の数を18としているのか。この疑問の解決に資する解釈がソフィー・レジヴィッチにより示された。それは18とは短詩の数ではなく、テキストを囲む枠の数を表しているというものである――

筆者の考えでは、実際のところ詩人が関心を向けていたのは、塊を、すなわち様々な形をもつブロックを配置・配列することだったのであり、テキストを分節化することではなかったのである。そもそも、詩篇という弁別単位 (unité distinctive) は、実はクロードにとってはブロックに、すなわち視覚的に縁取られた単位 (unité visuelle encadrée) に対応しているのである――「私は18の小さな詩を作りました」。²²⁾

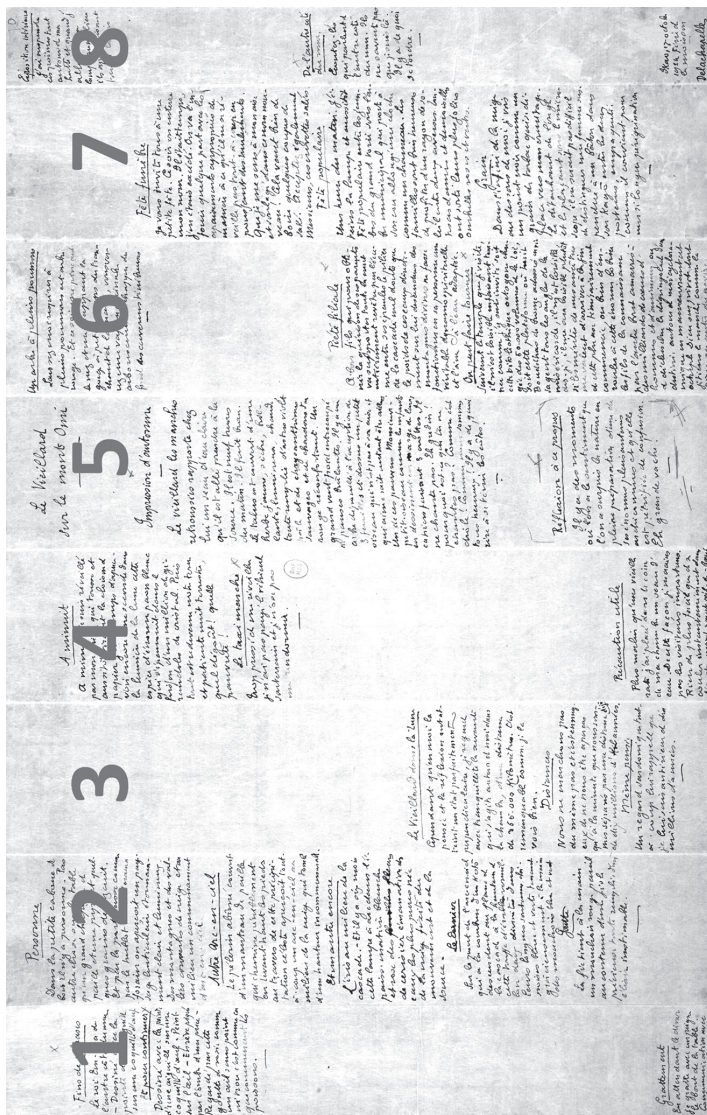
たしかに、中央に配置されたタイトル *Le Vieillard sur le Mont Omi* を囲んでいるものを含めれば、印刷されている枠の総数は18であり、レジヴィッチ説には説得力があるといえよう。この作品が「真夜中にランプを灯して見る、小屋の壁に掛けられた絵」に喩えられているのは、詩集内での各詩篇の秩序づけを廃し、「全詩篇が同時に現れることによる驚きの効果」²³⁾を狙ったためだと考えられる。だが、仮にクロードが枠の数を単位と見做していたと仮定しても、そのなかには前述のとおり「峨眉山の老人」というタイトルだけを囲っている枠もあれば²⁴⁾、複数の短詩をまとめて1つの枠で囲ったものもある。さらに、本来1つの詩篇をなすべきテキストがいくつかの枠に分割されている例もある。こうした断片によってのみ構成された枠をどのように解釈すべきか、依然として疑問は残る。



いずれにせよ、クローデルが『峨眉山上の老人』を発表するにあたり、テキストの配置に細心の注意を払っていたことは確かである。レジヴィッチによれば、『コメルス』版発表までに3段階の草稿が存在しているという。第1段階は「峨眉山上の隠者 (L'Ermite sur le Mont Omi)」と題された全6ページの草稿であり、17の詩篇が順番に書かれている。第2段階では詩篇の数は23に増えており、草稿の形態自体も大きく変化した。縦横348×545 cmの紙を折り畳んで作られた縦長の8つの列に、23の詩篇が余白を伴って不規則に配置されているのである〔図版2〕。そして、第3段階が『コメルス』掲載のために作られたと考えられる、縦横19.5×32.5 cmの試し刷りであり、クローデルの手によって字句の校正がなされている²⁵⁾。最も注目すべきは、やはり第1段階から第2段階への移行であろう。ここで詩人は、全ての詩篇を一枚の紙の上に配列するという手法を試し、結果的にそれが『コメルス』版の特異な形態へと反映されていったのである。レジヴィッチは、第2段階で導入されたこの手法を「空間化 (spatialisation)」と呼んでいる――

したがって、初めて行われたこの空間化は、垂直に配置したテキストを表のように見せることによって実現している。第1段階で行われた各詩篇の線的な順序づけは、第2段階において1つのページを構成する要素としての詩篇がもつ重要性和一致しているように思われる。空間化によって、とりわけ、左から右へという西洋の伝統的な読みの順序とはすぐさま縁が切れ、それよりもずっと複雑な、中心 (centralité) と分散 (dispersion) という2つの原理に従った読みの道筋が提案されたのである。中央から左端と、右端との間に境界が設定されており、さらに中央寄り (第4, 6列) と周縁寄り (第3, 7列) の間で往復運動がみられる。²⁶⁾

『峨眉山上の老人』を前にした読者は、いったいこの詩集をどこから読み始めるべきか、大いに惑わされることだろう。レジヴィッチが指摘するとおり、作品は通常の詩集につきものである「線的な順序づけ」を意識的に廃しており、読者はどの詩篇からでも自由に読み進めることが許されている。その一方で、その配置には「中心」と「分散」の原理が認められるという点もきわめて重要である。レジヴィッチは第2段階草稿の8つの列を左から1列、2列……と呼んでいるが、「峨眉山上の老人」というタイトルおよび第1段階草稿で先頭に置かれた2篇 (「秋の印象 (Impression d'automne)」と「補足的考察 (Réflexion supplémentaire)」が配置されている第5列がこの詩集の「中心」であると考えて



図版 2 :

Manuscrit autographe du *Veillard sur le Mont Omi*, BnF, Département des Manuscrits, NAF 28255, Fonds Paul Claudel, cité in LESIEWICZ, « Mise en page du *Veillard sur le Mont Omi* : Étude génétique et bibliographique d'une "amusette typographique" », p. 38. なお、画像上部に付されている番号はレジヴィッチによるものであり、現物には存在しない。

おり²⁷⁾、じじつ第3段階草稿および『コメルス』版でもこの2篇は中央上部の目立つ位置に置かれている。そして第1段階草稿で上記2篇に続いて書かれていた詩篇は、順に第2列に2篇、第1列に3篇、第8列に1篇と、周縁部に配置されている。それ以降の9篇および第2段階草稿で新たに追加された6篇は、いくつかの例外を除き、中心と周縁との謂わば中間地帯にあたる第3, 4, 6, 7列に分散している²⁸⁾。このことから、クローデルが詩集の核となる2篇を紙面の最も目立つ位置に据えた上で、次に周縁部に、そして中間地帯に残りの詩篇を散りばめていったことが分かる。また、各列の詩篇の配置も一様ではなく、列ごとに詩篇の数が異なるのはもちろん、詩篇と詩篇の間には空白が存在する。したがって『峨眉山上の老人』を読むにあたっては、各々タイトルを有した詩篇が紙面の中心から見てどの位置に置かれているのかを考慮する必要があると言えよう。また第1段階から第2段階への変化を鑑みると、ある特定の列を上下に読み進めてゆくことが暗に求められているようにも思われる。

だが、第2段階ではあくまでも各詩篇の紙面中での位置取りが示されたに過ぎず、テキストを囲む18の枠が登場するのは第3段階においてであり、ここでいくつかの詩篇の位置に変更が加えられている。18枠のうち、1つの枠のなかに1編の詩が過不足なく収まっている例は5つしかない。残りの13枠のうち、複数の詩篇が1つの枠に入っているものが4つ、ある詩篇と別の詩篇の断片が1つの枠に収まっているものが3つ、詩篇の断片のみからなる枠が5つ、そして「峨眉山上の老人」というタイトルを囲む枠が1つである。つまり、23篇のうち、詩篇としてのまとまりが視覚的単位としての枠と一致しているのは5篇に過ぎず、それ以外は複数の詩篇を結合させたり、ある詩篇に別の詩篇の断片を接続したり、詩篇の断片のみを提示したりして、詩篇とは別の視覚的単位が生み出されている。テキストを文の途中で切って残りを別の枠に含めるという詩篇の分割は、3篇で行われており、「回すことができる (On peut faire tourner)」「月の老人 (Le vieillard dans la lune)」は2つの枠に、「粉 (Grain)」は3つの枠に分けられている。こうした分割がなされているのは、紙面の右半分、さらにはタイトルを囲む枠よりも下部において集中している。つまり、紙面全体を左から右へ、上から下へと読み進めた場合、最初はテキストとしてのまとまりと視覚的なまとまりが一致しているが、紙面中央のタイトルにさしかかったあたりからテキストが次第に断片化されていく仕掛けになっている。そ

の極致と言えるのが「粉」であり、3分割されたこの詩篇は紙面の最下部にほぼ横並びで配置されている。しかも、最初のブロックには紙面右端に配置された詩篇「民衆の祭 (Fête Populaire)」の断片が含まれているため、左から右へ、上から下へと目を動かしてきた読者の視界には、突然何の脈絡もない詩の断片が姿を現わすことになるだろう。こうした手法について、クロードルは『コメルス』誌の出資者であるマルグリット・カエターニに次のように書き送っていた――

私はタイポグラフィーとしておかしな切断をいくつかの単語に施したのですが、それがシェイクスピア晩年の戯曲における、あまりに奇妙なやり方でなされた句跨ぎからインスピレーションを受けたものであるとは、あなたの雑誌の読者はおそらく予想だにしないでしょう。語を力ずくで止めることによって、そこまで続いていた感情全体が宙吊りにさせられ、語を真ん中で切断することで一種の意味の出血が起こるのです。一般に、読者というものは謂わば半ば眠りに落ちているのですが、そこに積極的な介入を加えるのです。同様に、詩篇をど真ん中で切り、あらゆる方向からその断片を宙吊りにすることにより、手足を切断され跳び上がるほどの苦痛から逃れられる場所を気も狂わんばかりに探し求めている読者に、言うなればその詩を抱え込ませるのです。²⁹⁾

「宙吊りにする (suspendre)」という動詞が2度使用されていることに注意しよう。ある単語を思いもよらぬところで切り、次行に送ることで、読者が紡いできた感情に切れ目が生じるのであり、詩人はこれを「意味の出血 (hémorragie du sens)」と呼ぶ。粹によって「詩篇をど真ん中で切」ることに同様の効果があり、漫然とテキストを読んでいる読者の意識に、ともすれば痛みを伴うような一撃が加えられると、詩篇が本来もっていた意味のまとまりは断ち切れ、新たな意味の産出につながっていくのである³⁰⁾。

こうした手法はいつ着想されたのだろうか。これまで『峨眉山上の老人』の初出は1925年春刊行の『コメルス』誌第4号であるとされてきた³¹⁾。だが実は、それに先立って一部の詩篇が日本の雑誌2誌で発表されていたのである。まず、1925年2月発行の『改造』に「喪の祭 (Fête Funèbre)」「民衆の祭」「粉」「心の内なる展覧会 (Exposition intérieure)」³²⁾の4編がフランス語原文で掲載され、山内義雄による「^{ママ}峨眉山上の老翁」解説³³⁾が添えられた。さらに、同年4月発行の『女性』には「月の老人」「隔たり」(Distance)」「同じ考え (Même pensée)」の3篇がやはり原文で掲載され、こちらにも山内の解説「月の翁」に添へて³⁴⁾が付されている。注目すべきは、これらの詩篇中に、『コメ

ルス』版で分割された3篇のうち2篇（「月の老人」「粉」）が含まれている点だろう。2篇とも、日本の雑誌に掲載された際は独立した詩篇として紹介されている。このことから判断するに、文の途中で詩篇を分割するという発想は、『コメルス』掲載時に着想されたのではあるまいか。

その一方で、『改造』と『女性』における詩篇の提示のされ方を比較したとき、そこには若干の、しかしきわめて重要な変化が認められる。前者では、4つの詩篇が各頁に1つずつ配置されていたのに対し、後者では3つの詩篇が1頁に収まり、かつ枠で囲われているのである。その配列は上から「月の老人」、「隔たり」、「同じ考え」の順番であり、第2段階および第3段階の草稿における縦の配列と同一である。つまり、クローデルはこの3篇が一続きのものとして読まれることを想定していたと考えてよいだろう。すると、実は『改造』掲載の4篇も『コメルス』版ではすべて右端に配置されており、「心の内なる展覧会」「喪の祭」「民衆の祭」「粉」の順に、概ね縦一直線上に並んでいるのに気がつく。やはり、縦方向の配列に大きな意味が潜んでいるように思われてならない。

このように、『蛾眉山^{ママ}上の老人』を読む上では、紙面上での配置がいたって大きな意味をもつと見なせよう。日本の読者に向けていくつかの詩篇の内容を「解説」する役目を負った山内も、「蛾眉山^{ママ}上の老翁」の詩、もともと全篇としてのみ鑑賞せらるべきものであつて、〔…〕これらの詩句は「その只中に燭を点ずるとき」同時にあらはれ出づるべきものであつて、種々の事情からしてその内の幾つかの短章のみしか公にし得ざることは、ク氏に於ても少からず心のこりとするところであ」ると語り³⁵⁾、この作品に込められた意図に触れている。だが、詩篇の内容に踏み込むうえでやはり気にかかるのは、紙面最下部右端に記された「伊香保」という地名である。クローデルが1枚の紙上に詩的世界を構築する上で、この山間の温泉地はいかなる役割を果たしたのだろうか。

現実と幻想のあい

『蛾眉山^{ママ}上の老人』は、作者自身によってその創作日時と創作場所が作品中に書き込まれているにも関わらず、現実の出来事——1924年10月に行われた3泊4日の伊香保旅行——とのつながりが一見して希薄である。そのことを最も象徴的に表しているのは、そのタイトルではないだろうか。山本功は、山内義雄から次のような証言を得ていた——

クロードは伊香保で、「峨眉山」を題材とした掛軸・襖絵・書などのたぐいのものにふれて、そこからこの小品〔引用者註：『峨眉山上の老人』〕の想を得たのではないか。伊香保に行ってみなければならないことになった。

ところで、話は前後するが、先日所用で山内義雄先生のお宅を訪ねた時、この話をした。すると先生は、「いや、伊香保にはクロードと一緒に行かなかったが、……ただクロードが帰ってきてから、伊香保で支那の山に非常にすがたの似ている山を見た、と言っていた。オミとかオメとか言っていたな。伊香保にそんな名前の山などありやしない。だからぼくは、支那で夢幻的な山と考えて、それからその作品を紹介する時には、『峨眉山上の老爺』と書いたんだが、……それじゃ、その直感がくすしくも実証されたわけだね」と言われた。³⁶⁾

『女性』および『改造』で解説役を担った山内もまた、伊香保で書かれた詩のタイトルに中国四川省の霊峰が含まれていることに疑問をもっていた。彼の証言によると、クロードは伊香保で見た山の形状から峨眉山を連想したことになる。アンリ・ミチオロは、クロードが外交官シャルル＝ウード・ボナンの小著『峨眉山』³⁷⁾を参照した可能性を指摘し、同書の記述が『峨眉山上の老人』の詩篇に反映されている例をいくつも挙げている³⁸⁾。詩人が本当に同書を読んだかどうかは措くとしても、『峨眉山上の老人』というタイトルは、目の前にたしかに存在する伊香保の山——おそらくは榛名富士——と、記憶のなかにある峨眉山とが混合して生まれたものと考えられよう。

だが、『峨眉山上の老人』に伊香保旅行の具体的な痕跡が全く残されていないかという点、そうとも言い切れない。特徴的な例として、最も読者の目に入りやすい中央上部に置かれた詩篇「純粋な土地」を見てみよう——

老人は袖をまくり上げ、源泉（source）まで汲みに行った水を桶一杯分家に持ち帰った。時刻は朝の9時。天気は上々だ。斜面（talus）を覆う草は黄色く、乾いていて、眩いばかりに光り輝き、紫アスターや野菊、心を慰めるような赤色をしたアザミが咲き誇っている。断続的に冷たく強い風が吹く。3枚しか葉の残っていない一本の木があり、その上に小鳥どの（Monsieur-Petit-Oiseau）が、居心地悪そうに、まるで別の場所に身を置いていたそうにしている。小鳥どのの歌わない。ああ、困ったやつだ、なぜ君は歌わないのか？ 変わったやつだ！³⁹⁾

この詩篇は第1・第2段階草稿で「秋の印象」と題されていたことから、詩人が伊香保で受けた印象が反映されていると考えられる。じつは、ミチオロが指摘するように、「冷たく強い風」や「野菊」は、すでに引用したクロードの日

記にみられる記述と共通している⁴⁰⁾。すると、山内義雄が「山上の老翁とは言ふまでもなくク氏自らを指したもの」⁴¹⁾と述べているとおり、ここでの「老人」もやはり詩人自身の似姿であると考えられよう。「源泉」に水を汲みに行き、その道中で「斜面」の草花に目をとめるというのも、いかにも伊香保的な光景とは言えまいか。当時の代表的な英文旅行案内書のひとつである『テリーの日本帝国案内』には、伊香保温泉の「湯元」について、「町の後方にあつて画趣に富み、朝早くに旅人たちがひどい味のする水を飲みに行く場所」⁴²⁾と記されている。ともすれば、「老人」は飲泉する湯を汲みに行ったという趣向なのかもしれない⁴³⁾。一方、後半部に唐突に現れる「小鳥どの」について、山本功は伊香保でクロードルを案内した木暮金太夫の子息から、「玄関の広間に、木の上に剥製の鳥をとまらせたものがあつた」と、伊香保ホテルの調度品にかんする記憶を引き出している⁴⁴⁾。仮に「小鳥どの」が剥製ののだとすれば、「居心地悪そうに、まるで別の場所に身を置いていたそうにしてい」て、かつ「歌わない」ことにも納得できよう。さらに、この後半部は伊香保ホテルの、すなわちクロードルにとっての伊香保における「家」の描写であることになり、冒頭で「老人」が「水を桶一杯分家に持ち帰った」とされていることにも符合する。「峨眉山上の老人」というタイトルからして、この「老人」が「山上」で暮らしているという設定であることは疑いようもない。

だが現実には、「老人」すなわちクロードルの「家」は山頂にはなかったのである。彼の宿泊した伊香保ホテルは、木暮金太夫が経営する旅館「蓬莱館」の外国人向け洋式別館であり⁴⁵⁾、1912年（明治45年）3月に商業登記されている⁴⁶⁾。金太夫が現在の横手館の一角にあつた西洋料理店の蔵座敷を改良して別館として開業したことに始まるが、後に温泉街の東北部に移転した⁴⁷⁾。大正期の文献では、「電車の終点から4丁」の位置に、すなわち渋川と伊香保を結ぶ伊香保電気軌道の伊香保駅付近にあつたと記されており⁴⁸⁾、温泉街への玄関口と言うべき低い場所に建っていたことがわかる。一方、湯元は温泉街のなかでも高地に位置しており、伊香保の象徴である365段の石段を登り切り、そこにある伊香保神社からさらに奥へと進んで行かねばならない。クロードルが実際に湯元に足を運んだか否かは定かでないが、伊香保ホテルの一室で筆を執った彼は、自らが山上に住まう姿を幻想しつつ、この詩篇を書いたのではないか。

山本功は、前述の「小鳥どの」以外にも、クロードルがホテル内部およびそ

の周辺で眼にしたものが詩篇中に描写されている可能性を指摘しているが、そのなかには現在も実見できるものがある。「回すことができる」と題された詩篇を見てみよう――

私が訪れている寺によれば、私にできるということだ、促されるがままに、五万巻の仏典を収めたこの八角形の書棚を、あるいは八体のブロンズ製仏陀が慈悲というものをあらゆる角度から直視しているこの台座を回すことによって、私にできるということだ、そう、わが祖先の功績のおかげで、軽率に書き始められたこの一文の果てまで到達することができるとしたら、私にできるということなのだろう、この巨大な糸巻きに、もう一つの端で何十億もの人や動物の心につなぎ留められた認識の糸を巻きつけることが、あるいは私の周りに円形パノラマのように広がっている運命の落下を始めさせることが、船の中央にある舵輪のように、私はその柄を手に行っている心棒の上に座す、この八倍になった神を操縦することによって。⁴⁹⁾

山内義雄が指摘するように、『峨眉山上の老人』の詩篇はいずれも「軽快な散文詩形」⁵⁰⁾によって書かれているが、その唯一の例外と言えるのが「回すことができる」である。この詩篇は、「軽率に書き始められたこの一文の果てまで到達することができるとしたら」という一節のとおり、全体が一文で書かれている。また、「私にできるということだ (il m'est loisible)」という表現が何度も繰り返されることによって、話が先に進まず同じところをぐるぐると回っているような印象を読者に与えており⁵¹⁾、そうした文体上の工夫が「巨大な糸巻き」や「円形パノラマ」「船の中央にある舵輪」といった回転するもののイメージを支えている。山本によると、「私が訪れている寺」は伊香保の東南にある五徳山水澤寺という観音寺を指し、その本堂にある六角堂は「廻転自在の題材の上に、六体の地藏が背中合せに四方を眺めて、網のなかにおさめられて」おり、「その台座のところにつき出ている横木をおしてこれをまわせば、そのご利益にあずかる」⁵²⁾というものであった。『上毛新聞』の記事によると、クローデルは10月18日に「水澤及びその付近の紅葉を賞観し」ているが、その際に水澤寺を訪れた蓋然性は非常に高く、その体験がこの詩篇の着想源になったと見てまず間違いはあるまい。

だが同時に、ここでもやはり現実と幻想との混交が生じている。水澤寺の六角堂はその名のとおりの六角形で、六道（地獄道・餓鬼道・畜生道・修羅道・人間界・天人界）をそれぞれ守る六体の地藏が収められているのだが、この詩篇

に描かれているのは「八角形の書棚」で、「八体のブロンズ製仏陀」が収められているという。山本が指摘しているとおりの、ここにもう一つの着想源が存在するのであり⁵³⁾、それは成田山新勝寺の輪転経蔵である。クロードは1923年1月にこの寺を訪問しており、そのときの印象を「厳しい寒さと素晴らしい晴天のなか、成田を散策。[…] そばにある建物のなかには、回転する八面の書棚があり、色とりどりの鬼八体がこれを支えている」⁵⁴⁾と日記に記している。だが、この記述を詩篇と照合すると、「八角形の書棚」は「回転する八面の書棚」と合致するが、「八体のブロンズ製仏陀」に相当する記述は日記にはない。クロードが「色とりどりの鬼八体」と記しているとおりの、輪転経蔵の台座にはたしかに鬼がいるのであって、仏はどこにもいないのである。アンリ・ミチオロも日記のこの箇所が詩篇の着想源であるとしており、「鬼」が「仏陀」になったのはクロードの創作であると考えているが⁵⁵⁾、やはり水澤観音の六地藏との混合と考えるのが自然であろう。

以上の例から明らかのように、『峨眉山上の老人』にはクロードの伊香保旅行の痕跡が確かに刻み込まれている。だが、彼が当地で目にしたのは、かつて読んだ書物や過去の記憶と混合せられ、詩篇へ作り変えられていったのである。「伊香保」という地名を作品中に明記しておきながら、タイトルにそれとはまったく無関係な「峨眉山」を用いるということからしても、この詩集に収められた詩篇はいずれも現実と幻想のあわいにあるのだと考えるべきであろう。

詩的「空間」の現出

『峨眉山上の老人』は、各詩篇の内容のみならず、紙面上での詩篇の位置が重要であることはすでに指摘したが、ここではいくつかの例に基づいてそれを具体的に検証してみよう。例えば、「純粋な土地」が中央最上部に配されていることと、その内容が「老人」の家を描いたものであることとは決して無関係ではない。この詩篇は「峨眉山」に、すなわち紙中で最も高い位置に置かれねばならないのである。

さらにそこから右側へ目を移すと、23篇のなかで唯一無題の詩が最上部右端にひっそりと置かれている――

真夜中、私はランプを灯す。すると間もなく、我があばら家 (ma hutte) の壁の四方八方に吊るされた文章と絵が、私の目の前に現れるのだ。⁵⁶⁾

言うまでもなく、これはフレデリック・ルフェーブルとの対談で詩人が語った「私が望むのは、真夜中にランプを灯して見る、小屋の壁に掛けられた絵のように、これら18の短詩すべてが同時に現れることなのです」⁵⁷⁾ という一節と同義であり、『峨眉山上の老人』という詩集の根本原理を言い表したものである。この詩篇が『改造』に掲載された際、「心の内なる展覧会」というタイトルが付けられていたことはすでに述べたが、『峨眉山上の老人』を構成する詩篇は、山内義雄の言葉を借りれば「すべてこれ悉くその夜ク氏の心内に動き来つた奔放怪奇な幻想の数々を綴り出したところのもの」なのである⁵⁸⁾。同時に、そうした「幻想」をひっそりと楽しむ場所は、山上にある詩人＝老人の住む「あばら家」でなくてはならない。

今度は逆の方向へと目を遣ろう。「純粋な土地」の左側には、「一本の木を、胸いっぱい（Un arbre à pleins poumons）」と題された詩篇がある――

胸いっぱい、この赤い木を吸い込ませておくれ。すると今夜、私の鼻をつまみ、喉もとを手刀でちょいと叩けば、あなた方は目にするだろう、木のような形をした鮮紅色の蒸気が、黄金に輝く洞窟の奥から出てくるのを。⁵⁹⁾

山本功が木暮金太夫の子息から聞き取ったところによると、伊香保ホテルの「玄関を出た右側に、高台の上に、みごとに紅葉する楓があった」⁶⁰⁾ ようである。クロード・デルが連日紅葉狩りを楽しんだことは『上毛新聞』の記事からも明らかであり、「赤い木」が紅葉を意味することは言うまでもない。真っ赤な紅葉を前にした詩人は、胸いっぱい息を吸いこむ。鼻をつまんで喉もとを少し叩くと、「木のような形をした鮮紅色の蒸気」が詩人の口から出てくるという、実にユーモラスな詩篇である。ここでは、「黄金に輝く洞窟」という表現に注目しよう。この「洞窟」も現実のものではなく、一種の「幻想」として理解すべきであるが、同時にこれが詩人の住まう「家」を意味していて、夜間ランプを灯されているがゆえに「黄金に輝く」のだと解釈できないだろうか。そう考えると、この詩篇は、「純粋な土地」を挟んで反対側にある無題の詩篇と共鳴し合うのであり、最上部に位置していることも頷けよう。

さらにその左へと目を移すと、「誰も (Personne)」と題された詩篇が配置されているが、ここにもやはり家が登場する――

木造の小屋のなかには、誰もいない。テーブルの上にあるのは大きな麦わら帽子にパ

イブ、それにいくつかの米粒だけだ。低い扉ごしに——それはまるでジオラマの円窓のよう——驚くほど明るく光に満ちた、雪に覆われた山々と溪谷の風景が目映る。そしてその間には、虹の先端が見える。⁶¹⁾

紙面の最上部左端に置かれたこの詩の冒頭句に含まれる「小屋」は、やはり山上にあると考えるべきだろう。だが、これまで見てきた詩篇とは異なり、そこに主はいない。この詩篇の中心にあるのは、「低い扉 (porte basse)」の向こうに広がっている世界である。それは、詩人が現実にも身を置いている「秋」という季節には似つかわしくない、「雪」に覆われた光景であり、しかもそこには「虹」も垣間見られる。注目すべきなのは、「誰も」の下には「もう一つの虹 (Autre arc-en-ciel)」, 「さらにもう一つの虹 (Et un autre encore)」, 「最後にもう一つの虹 (Et un autre pour finir)」という3篇の詩が配置されており、以上4篇が一つの枠で囲われていることである。つまり、「誰も」を読み終えた読者は、あたかも山上にある「小屋」に設けられた「低い扉」から下界を眺めるかのように、自然とその下を読み進めていくことになるが、各詩篇のタイトルが示唆しているとおり、残り3篇の内容は一続きになっている。まず、傷つきながらも歩みを進める「巡礼者」が、「とてつもない高さから降る雪のなかにある虹の姿」を認める（「もう一つの虹」）。次に「滝の真ん中に咲くあやめ (iris)」が出てくるが、ここではギリシャ神話における虹の女神イーリスが二重写しになっているのであろう（「さらにもう一つの虹」）。そして今度は「滝の横」で、「小さな赤い星のような葉をつけた低木の高さ」に、「緑と青の長衣をまとい、それぞれ緑と青の絹のハンカチを手にした2人の妖精」が現れる（「最後にもう一つの虹」）⁶²⁾。

ここまで読めば紙面の最下部へと到達するのだが、詩人はその右隣に「忘れていた最後の虹 (Et le dernier que j'avais oublié)」という一篇を、そのタイトルのとおり急遽付け加えるかのように配置している——

〈山〉の鞍部——巨大な枯木——裂け開ける白色のなか、雪の七色の虹に囲まれて光を放つ象に乗った〈仏陀〉。⁶³⁾

ここでは一転して白が支配的な色彩になり、季節は再び冬になったかとも思えるが、先行研究では、この「象に乗った〈仏陀〉」のイメージがもっぱら注目されてきた。というのも、白象に座した姿で描かれる仏といえば普賢菩薩であり、

峨眉山は普賢菩薩靈蹟の地とされているためである。ミチオロは、ボナン『峨眉山』に白い象に乗った普賢菩薩にかんする記述があることを指摘し、「忘れていた最後の虹」の着想源であるとしている⁶⁴⁾。山本もまた、この詩篇を普賢菩薩と、そして峨眉山と関連づけようとしているが⁶⁵⁾、彼の発見でひときわ興味を惹かれるのは、水澤寺の山門の樓上に釈迦如来の脇士として普賢菩薩が祀られていたというものである。当時山本はこの仏像の破損ぶりに落胆したが⁶⁶⁾、クロードが水澤寺を訪問した可能性がきわめて高い以上、この普賢菩薩像を目にしていっても不思議ではない⁶⁷⁾。ここでもやはり「現実と幻想のあわい」という詩学が機能していると言える。

同時に注目すべきなのはその空間的配置の妙である。収穫の秋を想起させる「米粒」が散らばった「小屋」の「低い扉ごしに」垣間見られた「虹」は、季節の変化に応じてそのかたちを変えていく。冬の「雪」から初夏の「あやめ」へ、そして「小さな赤い星のような葉」が現れる秋、すなわち詩人が実際に身を置いている季節へと回帰するのだが、その流れが一つの枠内で展開している。さらに、再び季節外れの「雪」が現れ、これまでの幻想的世界とは異なり詩人が実際に目にしたであろう水澤寺の「象に乗った〈仏陀〉」を照らしているのだが、「忘れていた最後の虹」というタイトルが示唆するように、先の4篇とは別の枠に収まっている。さらにそこからそのまま右へ視線を移すと、空白を挟んで「回すことができる」が視界に入るようになっており、水澤寺の光景を着想源とした可能性の高い2篇が同じ高さに置かれていることがわかる。

「回すことができる」の真上には、「孝心 (Piété filiale)」と題された詩篇がある。これは「回すことができる」の前半部と同じ枠に収まっていることから、両詩篇の結びつきが強いことがうかがえよう――

このよき息子は、両親の病が癒えるように一夜を耐え忍ぶのだが、彼は全身を泡に覆われている――その両肩の間には滝の岩稜――神聖な山々から直接彼に向って落ちて来る滝水の重みが、その体においては真の精神的なダイナモを、ぴったりと合った水においては魂を作動させることは明白だ。⁶⁸⁾

「さらにもう一つの虹」「最後にもう一つの虹」と同じく滝が登場するが、ここで前景化されているのはその滝の水を夜を徹して一心に浴び続ける「よき息子」である。一読して、滝行をテーマとする詩篇であることは明らかだろう。注目

したいのは、この詩篇が「回すことができる」の真上に配置されているという点である。実は、水澤寺の裏手から榛名山を登っていくと、中腹に船尾滝という滝が存在するのである。かつてこの滝の上には伝教大師（最澄）の開いた寺があり神聖な場所とされ、「不入」が転じて「船尾」になったという説がある⁶⁹⁾。また、御嶽講の行者たちが寒行として船尾滝で滝行をしたとも伝えられている⁷⁰⁾。ほぼ間違いなく水澤寺の六角堂から想を得たと思われる「回すことができる」の真上に、滝行をテーマとする「孝心」が配置されていることが、紅葉狩りの途中、水澤寺から船尾滝へと山を登った詩人自身の体験の反映であると考えるのは深読みが過ぎるだろうか。

このように、一枚の紙の上には一つの小宇宙が広がっており、それはテキストの配置によって支えられていることがわかる。もちろん、本稿で試みたのはそのごく一部の解説に過ぎず、紙面全体に及ぶ詩篇配置の工夫の全貌を明らかにすることは、相当な難業であることは言うまでもない。また、上下左右に近接したものだけでなく、離れた場所に置かれた詩篇相互の関係も考慮に入れ始めると、読解の可能性は半ば無限に広がっていく。だが、そのように幾通りもの読み方を生じさせること自体が、クローデルの目的だったのではないだろうか。「峨眉山上の老人」というタイトルを中心として、上下左右に、文字どおり縦横無尽に広がる空間は、作者自身が言うように、さながら大きな壁のようである。読者は、そこにかけられた18の枠＝絵が織りなす関係を想像しながらこの作品を読むことで、時には現実の伊香保を垣間見つつ、また時には詩人の幻想へと誘われつつ、様々な詩的「空間」を見出すことになるのである。

結 語

本稿では、クローデルが伊香保で過ごした数日間にかんする僅かな記録と記憶を手がかりにして、また『峨眉山上の老人』という詩集に与えられた特異な形態のもつ意味を分析しながら、この作品と伊香保との関係を読み解いてきた。一見すると現実との接点をほとんど持たないかに見えた詩篇群のなかには、その細部において伊香保旅行の痕跡をかくかに留めているものがある。だが、それは詩人の幻想や記憶と混合して詩的世界を形成しているのだ。紙面上での作品の構成についても同様であり、テキストの内容と関連づけながら詩篇配列のもつ意味を考えていくと、それが現実との接点を完全に断っているわけではな

いことが分かる。だが同時に、こうした配置の工夫はテキストが表象する空間の現出だけを目的としているのではなく、もとより多様な読みを許容するものであることに注意が必要であろう。

日本においてクローデルが初めて短詩という形式で詩作を試みたのは、1922年7月執筆の『東京の内濠』である。この作品と『峨眉山上の老人』の関係について、再びフレデリック・ルフエーブルとの対談を参照しよう――

1923年、東京で『聖ジュヌヴィエーヴ』という詩を出版しました。[…] 用紙には、この聖人の名がモノグラムとして透かし印刷されました。

オードリー・パー氏による聖ジュヌヴィエーヴの挿絵は、正確で、心がこもり、生き生きとした線で描かれたもので、日本の友人たちから大いに称賛されました。裏面には富田溪仙画伯による挿絵と、東京の内濠についての私の詩1篇が載っています。私は天体の運行のように規則正しく、この濠の周りを毎日散歩したのですが、それについて12篇からなる一続きの詩を作ったのです。同様に、山中で過ごした秋のある素晴らしい一日について、18の小さな詩を作りました。その詩集のタイトルは『峨眉山上の老人』といいます。⁷¹⁾

「聖ジュヌヴィエーヴの裏を飾る詩」という副題を付された『東京の内濠』は、クローデルが日課としていた皇居内濠に沿った散策から想を得た12篇の詩である。彼の発言で注目すべきなのは、何気なく置かれた「同様に (aussi)」の一語である。『峨眉山上の老人』は、『東京の内濠』の続編として位置づけられていたのではないだろうか。さらに、クローデルはもうひとつ重要な点を示唆している。この2作品はともに複数詩篇からなる連作という形をとっているが、その着想源はきわめて対照的に見えはしないか。一方は「天体の運行のように規則正しく」繰り返される皇居内濠での日常的な散策を、もう一方は「山」という非日常的な場所での「ある素晴らしい一日」を題材としているのである。都市から地方へ、日常から非日常への移行は、クローデルの試みた短詩形式の発展とどのように関わるのか。今後はこの2作品の関係をさらに探っていくことで、『東京の内濠』に比べて論じられる機会の少なかった『峨眉山上の老人』の理解が少なからず進展することが期待できよう。

註

- ＊）本稿は JSPS 科研費：課題番号 24K16039 の助成を受けた研究の一部である。
- 1) Paul CLAUDEL, *Œuvre poétique*, éd. Jacques PETIT, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1967, p. 751.
 - 2) Voir Henri MICCIOLLO, «*Le Vieillard sur le Mont Omi* : les sources», *Revue des Lettres Modernes*, n° 391-397, 1974, pp. 235-248.
 - 3) Voir Nina HELLERSTEIN, «“*Le Vieillard sur le Mont Omi*” : une “énorme plaisanterie archiconnue”», *Bulletin de l'Association pour la Recherche Claudélienne*, n° 7, 2008, pp. 3-20.
 - 4) Voir Sophie LESIEWICZ, «Mise en page du *Vieillard sur le Mont Omi* : Étude génétique et bibliographique d'une “amusette typographique”», *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 219, 2016, pp. 11-46.
 - 5) 山本功 「「オミ山上の老人」のいわれをたずねて」, 『日仏文化』第 23 号, 1968 年 3 月, 73-80 頁参照。
 - 6) 同上, 76 頁。
 - 7) Paul CLAUDEL, *Journal*, éd. François VARILLON et Jacques PETIT, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, 1969, p. 647. 強調引用者。
 - 8) 『カトリック東京教区年表——1844～1947』, 東京教区司祭評議会, 1984 年, 75 頁参照。
 - 9) 中條忍監修, 大出敦・根岸徹郎・篠永宣孝編『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, 278-279 頁参照。
 - 10) CLAUDEL, *Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 647.
 - 11) 前掲『日本におけるポール・クローデル』, 278 頁参照。
 - 12) 「詩人大使クローデル氏榛名伊香保の秋色に旅情を慰さむ 気に入つた富士の暮色」, 『上毛新聞』1924 年 10 月 20 日, 第 3 面。
 - 13) クローデルは 1924 年 11 月 14 日から約 2 週間関西と九州を視察しているが, その際にも下田は同行している。11 月 14 日のクローデルの日記には, 「私の使用人の下田 (mon domestique Shimoda)」とある。CLAUDEL, *Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 650. 前掲『日本におけるポール・クローデル』, 285-286 頁を参照。
 - 14) 山本前掲論文, 74 頁参照。前述のとおり, 作品にクローデルが記した日付は 10 月 19 日であるが, 草稿には 10 月 17 日と書かれている。試し刷りには日付が印刷されておらずクローデルが 10 月 19 日という日付を書き入れている。17 日を 19 日に変えた理由は不明である。Voir aussi LESIEWICZ, art. cité, pp. 20-21 et 39.
 - 15) 1922 年は 10 月 17 日から 20 日, 1923 年は 10 月 13 日から 19 日にかけて滞在している。1924 年の 10 月 26 日から 28 日にも日光に滞在しているものの, このときは駐日ドイツ大使ヴィルヘルム・ゾルフの娘を伴っていた。Voir CLAUDEL, *Journal*, t. I, *op. cit.*, pp. 561, 608 et 648. 前掲『日本におけるポール・クローデル』, 101, 186,

- 280 頁を参照。
- 16) Paul CLAUDEL, «Le Vieillard sur le Mont Omi», *Commerce*, Cahier IV, 1925, hors-texte.
 - 17) Paul CLAUDEL, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Paris : Excelsior, 1927, p. 153.
 - 18) Paul CLAUDEL, *Le Vieillard sur le Mont Omi. Papillons et ombres de papillons par Audrey Parr*, Paris : Le Livre, 1927.
 - 19) 『コメルス』版は縦横 34.5×50 cm, 『黒鳥』版は縦横 49×63 cm の一枚紙に全詩篇が印刷されている。
 - 20) Paul CLAUDEL, *Supplément aux Œuvres complètes*, Lausanne : L'Âge d'Homme, t. II, 1991, p. 130. 強調引用者。日記と同じく、タイトルが「峨眉山上の」ではなく「峨眉山の」となっている。
 - 21) CLAUDEL, *Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 647.
 - 22) LESIEWICZ, art. cité, p. 16.
 - 23) HELLERSTEIN, art. cité, p. 11.
 - 24) ただし、この枠だけは二重にされており、タイトルの文字も含めて赤色で印刷されているため、他の枠とは差別化されていることがわかる。
 - 25) Voir LESIEWICZ, art. cité, pp. 20-21.
 - 26) *Ibid.*, p. 22.
 - 27) Voir *ibid.*, p. 21. なお「秋の印象」は第3段階草稿では「純粋な土地 (La terre pure)」というタイトルに変わっているが、クロードルによる校正では«terre»と«pure»の頭文字をそれぞれ大文字にするよう指示されている。そのため『コメルス』版では«La Terre-Pure»というタイトルになっているが、これは仏語表現による「浄土」を意味している可能性もある。
 - 28) Voir *ibid.*, pp. 21-22.
 - 29) Lettre de Paul Claudel à Marguerite Caetani, 1 août 1925, in *Correspondance française Marguerite Caetani, Jean Paulhan, et les auteurs français*, éd. Laurence BRISSET et Sophie LEVIE, Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, p. 182. 強調原文。
 - 30) 興味深いことに、この「意味の出血」の理論は1925年1月に東京で脱稿された「フランス語詩句に関する考察と提言 (Réflexions et propositions sur le vers français)」の第5章で、「句跨ぎについての注記」として再度語られることになる。しかも、そこでクロードルは『峨眉山上の老人』で「意味の出血」を実践したと明言している。Voir Paul CLAUDEL, *Œuvres en prose*, éd. Jacques PETIT et Charles GALPÉRINE, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p. 6.
 - 31) 『コメルス』には発行月日が記載されていないが、カエターニに宛てたクロードルの書簡(1925年5月28日付)のなかに「『峨眉山上の老人』の東見本 (maquette) を持参いたします」という記述があることから、実際に発行されたのは6月ごろであったと推定される。Voir la lettre de Paul Claudel à Marguerite Caetani, 28 mai 1925,

- in *Correspondance française Marguerite Caetani, Jean Paulhan, et les auteurs français*, *op. cit.*, p. 181.
- 32) 「心の内なる展覧会」は、『コメルス』版で紙面の最上部右端に配置された無題の詩篇「真夜中に、私がランプを灯すと……」のことであるが、両者の間には若干字句の異同があり、『改造』掲載のテキストは第2段階草稿と同一である。第3段階草稿ではタイトルがなくなり無題の詩篇になっている。
- 33) 『改造』第7巻第2号、1925年2月、102-106頁。
- 34) 『女性』第7巻第4号、1925年4月、60-61頁。
- 35) 山内義雄「「蛾眉山上の老翁」解説」、『改造』第7巻第2号、1925年2月、106頁。
- 36) 山本前掲論文、76頁。
- 37) Charles-Eudes BONIN, *Le Mont Omei*, Paris : Imprimerie Nationale, 1900.
- 38) Voir MICCIOLLO, art. cité, pp. 244-247.
- 39) Paul CLAUDEL, *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 747.
- 40) Voir MICCIOLLO, art. cité, p. 237.
- 41) 山内義雄「[月の翁]に添へて」、『女性』第7巻第4号、1925年4月、60頁。
- 42) T. Philip TERRY, *Terry's guide to the Japanese empire : including Korea and Formosa, with chapters on Manchuria, the Trans-Siberian Railway, and the chief ocean routes to Japan : a handbook for travelers*, Boston and New York : Houghton Mifflin Company, Revised Edition, 1928, p. 88.
- 43) クローデルが伊香保からエヴ・フランシスに送った絵葉書には、「大地の只中から取り出された、天然の、生氣あふれる、見事な湯」という記述がある。Voir Ève FRANCIS, *Un autre Claudel*, Paris : Bernard Grasset, 1973, p. 221.
- 44) 山本前掲論文、76頁参照。
- 45) 高橋信雄『伊香保温泉案内』、温泉の日本社、1926年、21頁参照。
- 46) 登記時の所在地は群馬県群馬郡伊香保町大字伊香保村甲18番地であった。『官報』、第8650号付録、1912年4月23日、2頁参照。
- 47) 下村彰男『わが国における温泉地の空間構成に関する研究』（東京大学博士論文）、1993年、204頁参照。木暮金太夫家に取材した村田敬一は、伊香保ホテルの建物は、大正初期に建造されたとしており、この頃移転した可能性が高い（村田敬一『群馬県における温泉旅館建築の変遷』〔工学院大学博士論文〕、2001年、87頁参照）。
- 48) 大村豊吉『三都中心名所の旅』、新作社、1925年、363頁参照。伊香保ホテルは1929年に同じ場所にて建て替えられ、1961年に上信電鉄に買収された後に「伊香保観光ホテル」と改名した。村田、前掲論文、88頁参照。同ホテルはすでに廃業しており、建物自体は群馬県渋川市伊香保町伊香保550番地の1に現存するが、廃墟化している。
- 49) CLAUDEL, *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 750.
- 50) 山内前掲「「蛾眉山上の老翁」解説」、106頁。
- 51) 前述のとおりこの詩篇は二分割されているが、2つ目の枠の先頭に置かれた語が

«loisible»であることも、こうした文体的効果を高めていると考えられよう。

- 52) 山本前掲論文, 77 頁。
- 53) 同上, 78 頁参照。
- 54) CLAUDEL, *Journal*, t. I, *op. cit.*, pp. 569-570.
- 55) Voir MICCIOLLO, art. cité, p. 236.
- 56) CLAUDEL, *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 751.
- 57) CLAUDEL, *Supplément aux Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 130.
- 58) 山内前掲「「蛾眉山上の老翁」解説」, 106 頁。強調引用者。
- 59) CLAUDEL, *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 748.
- 60) 山本前掲論文, 77 頁。
- 61) CLAUDEL, *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 747.
- 62) 伊香保ホテルには「南画家の小室翠雲の三幅の掛軸があって、その真ん中のが、滝の両側に不動を配したものだった」という証言がある（山本前掲論文, 76 頁）。
- 63) CLAUDEL, *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 748.
- 64) Voir MICCIOLLO, art. cité, p. 245.
- 65) 山本前掲論文, 75 頁参照。
- 66) 「白い象は、目もあてられない傷みよう、うす汚れよう、牙はかけ、木片を合せてつくった体はいたるところずれ欠けており、顔は半分ほどなくなっている。その上の普賢菩薩も、彩色ははげちよろけて、まだに手は片方欠けており、顔もわずかに二本のかすがいでつなぎとめられている。それはとても、[...] 詩人が、「二つの世界の境」にある霊峰「蛾眉山」で垣間見た普賢菩薩と、似ても似つかぬものだった……」（同上, 79 頁）。
- 67) 釈迦三尊（釈迦如来、文殊菩薩、普賢菩薩）の像は 1994 年に修復され、現在は山門ではなく釈迦堂内に安置されている。五徳山水澤観世音「境内のご案内」（URL : <https://mizusawakannon.or.jp/precincts>）参照。
- 68) CLAUDEL, *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 750.
- 69) 丸山知良・近藤義雄編著『上州のお宮とお寺 寺院篇』, 上毛新聞社出版局, 1978 年, 260 頁参照。
- 70) 群馬県史編さん委員会編『群馬県史 資料編 26 民族 2』, 1982 年, 265 頁参照。
- 71) CLAUDEL, *Supplément aux Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 130.