

『百扇帖』における〈バラ〉と〈牡丹〉：クロードルの〈俳諧〉

上杉, 未央
東洋大学経営学部 : 准教授

<https://doi.org/10.15017/7329808>

出版情報 : Stella. 43, pp.117-137, 2024-12-18. Société de Langue et Littérature Françaises de l' Université du Kyushu

バージョン :

権利関係 :



『百扇帖』における〈バラ〉と〈牡丹〉^{*}

——クローデルの〈俳諧〉——

上 杉 未 央

1921年から27年まで滞在した日本でポール・クローデルは、東洋を題材とした初めての詩集『東方の認識』(1905年)とは異なる手法で日本理解を試みる。「これは何を言わんとするのか?」というマラルメ的な問いを投げかけながら、日本人と協同作業を行い、日本の芸術の形式を自身の創作に適用する試みを積極的に行った。1923年の能舞台『女と影』と、画家の富田溪仙と合作した詩作品があるほか¹⁾、離日後の27年12月には、詩人自らが墨書きした172の〈俳諧〉²⁾のような短詩に、フランス文学者の山内義雄・吉江喬松がそれぞれの句のために選定した漢字2文字を有島生馬が書いた『百扇帖』を出版する。漢字とアルファベットが併置されるこの詩集はまさしく西洋と東洋の対話を実現したものと言える。

『百扇帖』をめぐる先行研究は概ね、句集におけるクローデルの詩法を形式面から論じたものが多い³⁾。そのなかで、句集の題材や動機について考察した中村弓子の論考「『百扇帖』と〈普遍的詩学〉」⁴⁾は異色である。中村は、クローデルが駐日フランス大使に着任する直前の1921年9月に発表した「ダンテ没後600年記念に捧げるオード」と「ダンテについてのある詩への序論」で展開した詩論を参照しつつ、このカトリック詩人が俳諧に触発されながら、自らの〈普遍的詩学〉を援用して日本を題材に『百扇帖』を成立させたことを説得的に論じている。

この中村論文に触発された本稿は、クローデルがどのように日本の俳諧を理解したかを、日本文学をめぐる講演や短詩「ハイカイ」創作を通して概観した後、〈普遍的詩学〉に根ざした自身の詩法と俳諧とを接合した試みとして『百扇帖』を取り上げる。具体的には「牡丹」の題字のもとに〈バラ〉について語る『百扇帖』第1句を出発点として、奈良の長谷寺の〈牡丹〉を見て〈バラ〉を思う詩人が句集で展開する東西の対話を間な視点から考察してゆく。

クローデルが日本での体験・見聞・思索を題材とした『百扇帖』のなかで登

場する植物はしばしば具体的な土地の思い出を伴っているが、〈バラ〉にはそれがない。また日本の詩歌において〈バラ〉を夏の季語として用いたものは古くは『万葉集』に確認できるものの、それは茨を指していた。江戸末期に西洋バラが輸入され、明治期には高浜虚子⁵⁾をはじめとして西洋の〈バラ〉を題材にした俳句が読まれるようになるが、それでもなお当時〈バラ〉が登場する句は西洋の雰囲気をししばしば纏っており、西洋を感じさせる題材であった。本稿では、2017年に公開された運命の恋人ロザリー・ヴェッチ宛クローデル書簡をもとに、〈バラ〉と〈牡丹〉の重ね合わせを断言する詩人の言葉を拾い、西洋的な花の選択、花卉の色彩描写とその変容に句集の普遍的な性格^{カトリック}を決定づける意図があったことを確認したい。

俳諧理解と実践

クローデルは『百扇帖』制作の動機について、かつての愛人ロザリーに宛てた1926年12月14日付書簡のなかでに次のように説明している――

140の句から成る詩集を素晴らしい紙の上に筆で書いています。この仕事は私に贈り物をくれた全てのひとたちに感謝の念を表すことに役立ち、それは十分ではないくらいです。⁶⁾

この詩集は、日本で出会った人々への感謝の印とするべく、同年半ばに下書き開始、離日直前に墨書きの清書原稿が完成し、翌年12月に日本で刊行された。1942年にフランスで再版される際、クローデルはこれらの短句の性質を俳諧にならったものであったと説明している――

今日、16年の年月を経て、我々フランスの空の下に飛び立とうとしているこの『百扇帖』、これこそ、かつて日本で俳諧の影を慕っておこがましくもその規範的作品群の一端に加えてもらおうと試みた句集なのです。⁷⁾

その一方で、1927年のインタビューでは『百扇帖』について、日本の俳諧は「もっと短く」、自分の句は「俳諧ではない」と答えている⁸⁾。自ら実践しようと思うほどの俳諧をクローデルはいかように捉え、どのように実際の創作をおこなったのか。この点を探るために、当時の欧米での俳諧紹介の歴史を参照しつつ、『百扇帖』成立以前のクローデルの〈俳諧〉について、その理解と実践を概観する。

俳諧は中世文学の連歌の伝統から生まれたものである。欧米で初めて俳諧が紹介されたのはイギリス人バジル・ホール・チェンバレンによる『芭蕉と日本の詩的エピグラム』（1902）で、フランス語での最初の紹介はポール・ルイ＝クーシュの俳諧論「日本の抒情的エピグラム」（1906）であった。クローデルが直接言及する、俳諧紹介を含むミシェル・ルヴォンの『日本文学選集』は1910年に出版される。クーシュは1916年に他の日本論と併せて『アジアの賢人と詩人』を刊行⁹⁾、この出版が1920年9月号『新フランス評論』でのハイカイ特集と、文学の一形式としてのハイカイの流行へと繋がっていく。20世紀初頭に正岡子規が中心となって俳句が俳諧から独立するものの、クローデルが参照するミシェル・ルヴォンの『日本文学選集』第3版（1918）では、俳諧と俳句・発句は日本人においても混ぜこぜになっていると説明されている¹⁰⁾。このルヴォンの著作に限らず、クローデル来日以前に出版された英仏語による俳諧紹介の文献では、日本において俳諧と俳句の定義がはっきりとは分かれていないことが指摘されていた¹¹⁾。ルヴォンやクーシュによる定義を要約すると、五・七・五の形式をとり、主題に制限はないが、特に自然風景を題材とするのを好む傾向にあるものとされた。またルヴォンは当該ジャンルが元来持っていた俳諧性が芭蕉以後、「より真面目でしばしば奥深い」内容を含むようになった変化に言及している¹²⁾。

五・七・五の17音節の規則をフランス語で遵守するのは困難であったため、クーシュやルヴォンが俳諧を3行で仏訳したのを参考に、ヴォカンスをはじめとする詩人たちは韻を踏まない奇数行の三行詩によって、フランス流のハイカイを模索する¹³⁾。他方、クローデルの場合はどうであったのか。クローデルもまた1925年に行った講演『日本文学散歩』で直接言及するルヴォンの説明にならない、俳諧を三行詩として理解していたことが分かる。現に、1923年9月に起きた関東大震災での体験をもとに制作した短詩に「ハイカイ」なる題名をつけ、3行で書いている。ただし中條忍が指摘するように¹⁴⁾、この短詩「ハイカイ」は俳諧というラベルを貼るには語数が多すぎる。1926年より作り始められる『百扇帖』の詩句は、この3行という原則を大いに逸脱し、詩句の長短は一定せず、自由な行数・語数によっている。クローデルの俳諧の実践はフランスでのハイカイ流行とは「一線を画していた」¹⁵⁾と一般に言われるのはこのためである。

それでは、俳諧の一番の特徴である形式について、どのように捉えていたのだろうか。その答えは『百扇帖』第109句に求められよう――

【第109句】

「句算」詩には数えることを妨げるような数がなければならぬ

Il faut// qu'il y ait / dans le poème / un nombre / tel qu'il empêche / de compter

[Po, 729]

「数える」(compter) とは、12音節詩句や10音節詩句等に分類される、フランス定型詩の基本をなす音節の勘定を指している。韻や音節にまつわる規則を遵守しない自由な詩は批判を受けることが度々あり、クローデルはそういったフランス詩の伝統を揶揄する文句を2度日記に書いていた¹⁶⁾。彼は批判を気にしている向きがあり、たとえば1918年には「クローデルの詩では数を数えることなく済ませている」¹⁷⁾ という記事の一節を日記に書き留めている。また1925年1月に書かれた「フランス詩に関する省察と提言」¹⁸⁾ では、12音綴で詩を書いたとしても、音読するときには一息で読むわけではないため、呼吸を軸にした自分の詩の方が自然であると述べる。規則という伝統を守ることにかんしては「言葉の音楽はあまりに繊細かつ複雑なものであるから、ただ単に数を数えるというような初歩的かつ野暮な方法で満足できるはずがない」とまで言っているのである¹⁹⁾。1942年のフランスでの『百扇帖』出版に付せられた序文でも「なぜ韻律の規則の外的、機械的な拘束が必要なのだろうか？」[Po, 701] と規則の有効性について問うていたが、この第109句は、詩を俳諧たらしめる三行詩という形式さえ守らない『百扇帖』への想定しうる批判に対する予防線を貼る句だと解釈できよう。

俳諧における季語

俳諧の形式を書物を通じて学び取りながらも、己が実践するにあたってはそれを遵守せずという選択をしたクローデルは、俳諧に倣う句集で何を重視するのか。クローデルが1942年、『百扇帖』の序文で言うには、それは「言葉が切れ目なく続く要素を凝固させる」働きを唯一果たす「思考」の重視であった [Po, 701]。クローデルはとりわけ、『古今和歌集』の「仮名序」で言われる「人の心を種」として、短い句のなかで言葉の暗示力を大いに発揮する点に惹かれる²⁰⁾。かかる俳諧受容は、チェンバレンの『芭蕉と日本の詩的エピグラム』以降、俳

諧の簡潔さと暗示力の2点を強調する傾向にあった欧米での俳諧紹介の流れに違っていない。彼によれば、フランスの詩や芸術が「観念やイマージュ、感情の奔流」のごとく饒舌に「すべてを言うこと、すべてを表現すること」である一方で、日本の詩歌は簡潔さを特徴とし、人の心の「種」が「波風の立っていない水面に指が触れていくつもの大きな同心円が広がっていく」ように播かれるものであり、「心と思考に少しずつ染み渡っていく一音を響かせる弦」²¹⁾のごこきものなである。

中村は『百扇帖』の制作動機を1921年9月、すなわち日本到着の直前に発表された「ダンテについてのある詩への序論」のなかに見出している。カトリック詩人が創作の題材とすべきは被造物の普遍性であるとクローデルは規定しているのだ――

真に優れた詩人は、神から実に広大な表現対象を受け取っていて、彼らの作品を満足させるには世界全体が必要とされるのです。彼らの創作は詩人が被造物全体と向き合って捉えたひとつの像 (image) であり、ひとつの見方なのです。²²⁾

世界、すなわち神が作った被造物全体がクローデルにおいて詩作の題材や動機となる。ここの「像 (image)」という語は、1925年の講演『日本文学散歩』での俳諧の説明と重なる――

優れた俳諧とは本質的にひとつの中心的な像 (image) と、その像が精神に与える響きと、そして言葉にされるか、されないかはともあれ、それが包まれている一種の霊的・精神的後光のようなものから成るのです。²³⁾

中村が指摘するように、この、「ひとつの中心的な像」は俳諧に必須な要素とされる季語を指している²⁴⁾。俳諧理解と季語の観念が「像」という語のもとで一致し、かつ、それが「後光」という宗教的語彙を用いて説明されるところに、カトリック詩人の創作動機と俳諧の手法とが共鳴するのだ。すでに1923年、クローデルは東京で開催された『聖女ジュヌヴィエーヴ』出版記念祝賀会でのスピーチで、大文字から始まる「天地創造」というカトリック的な語彙を用いて自分の世界の方に近づけながら、「天地創造の永劫の様相」を描き出す日本の詩歌の性格について言及していることが確認できる――

私の理解するかぎり、昔の日本の詩歌は人の魂に交差する木霊を言葉の構造物のなか

に閉じ込めるというよりも、むしろ天地創造（Création）の永劫の様相を描き出し、ほとんど気づかれない手法でその恒久なる意図を示唆することを目指しています。²⁵⁾

「言葉の構造物のなかに閉じ込める」というのは、俳諧や和歌における音数の縛りのことを指す。詩句が収められる枠組みではなく、神の「恒久なる意図」の示唆に重きが置かれていることを見出すクローデルは、日本の詩歌の「ほとんど気づかれない手法」について次のように説明している――

自然を隅々まで余すことなく一気に照らし、その隠れた意図を感知させ、散在しているさまざまな要素を結びつけるには、一房の菖蒲、黄色く色づいたひと枝の木の葉、水車小屋の水車、藁葺き屋根の屋根、すり減った碑文で十分であったのです。²⁶⁾

決まった時期に咲く「菖蒲」、色づく「木の葉」、これこそ季語に外ならない。ただし、この「隠れた意図」という考え方にはクローデルのカトリック的視点が溢れている。ルヴォンやクーシュの俳諧論を見るかぎりでは、俳諧が自然の事物を通して暗示するのは、人間の特定の感情が喚起されることや、その事物が置かれる場所よりも大きな空間が広がることであって、それらを照らし出す超越的な存在には言及がない。クローデルは「日本人の心を見る目」で展開するように、日本人の宗教には「超越的な」存在が欠けているが、自然に対して敬虔で謙虚な姿勢をとり、「崇敬」の念をもつことに日本人の宗教性を見出し、そういった態度を取らせる自然こそが超越的な存在だと捉えていた²⁷⁾。また1926年、画家の竹内栖鳳と龍安寺を訪れたときの体験を記した「自然と道德」では、人間の道德心を律する自然を「知恵（Sagesse）」に喩えさえしている²⁸⁾。ルヴォンやクーシュは日本人が自然や生き物を大切にすることについて言及しているので²⁹⁾、クローデルは日本人が心遣いを向ける対象と自分の詩法とを接合したと考えられる。神の普遍性を称揚するために被造物のひとつを取り上げて歌うことと、日本人が詩句で自然を取り上げる行為が一致を見せるのである。

ところで中村の論考によれば、今では句のなかで必須とされる季語は、1950年代に至るまで、欧米での俳諧紹介では正式に取り上げられてこなかった³⁰⁾。それにもかかわらずクローデルが参照するルヴォンは、根岸徹郎が指摘するように³¹⁾、クローデルが関東大震災の夜のことを歌った短詩『ハイカイ』で蟬を用いたことについての批評家ルネ・ラルーへの説明は、詩人が俳諧における季語の役割を理解していた証左となるだろう――

私は一種の俳諧をあなたに送ります。〔短詩『ハイカイ』の〕第2行は同時に、蟬が（蟬は当地の詩歌のなかで実に重要な役割を担っています）まもなく鳴くのをやめる時節〔＝夏の終わり〕を仄めかしているのです。³²⁾

震災発生時、クローデルは逗子に滞在していた長女を探しにゆくべく当地に向かったものの、橋の崩壊のために車で多摩川を渡れず夜通し歩いた。このときの経験を短詩「1923年9月1日の夜 東京と横浜の間にて」と題し、詩話会の詩集『災禍の上に』（新潮社、1923年11月刊）で発表、1927年に『朝日の中の黒い鳥』に再録される際、タイトルを「ハイカイ」に変えた。この短詩の2行目、「レールに頭を乗せ、私の体は震える大地とひとつになり、今年最後の蟬の声を聴く」と、1924年1月発表の散文「炎の街を横切って」の最終段落は同一の主題を扱っている――

ひとりの若い女性が透明な長い翅をもつ大きな蟬をつかみ、小声で言った。「見てください、この蟬は私の手のなかでは鳴きません。もう歌わないのでしょうか。夏は終わったのです。1週間後にはこの蟬は死んでしまうでしょう」。――そして我々もそうなのだ。この不安定な崖の上の束の間の相席者である我々も、死を免れていないのだ。³³⁾

ここでは、ルヴォンの『日本文学選集』で紹介される蟬にまつわる2つの句、芭蕉の「頓で死ぬ気しきは見えず蟬の声」、丈草の「ぬけがらに並びて死る秋のせみ」は、蟬が命の盛りと儚さを同時に象徴する生き物であることを歌う句を参照しつつ書いたとされる³⁴⁾。上記『選集』では『方丈記』と『徒然草』の引用のなかにも蟬が登場しており³⁵⁾、いずれも、蟬が日本人の心において命の短さの象徴となることが指摘されていた。1927年にはすでに『百扇帖』のために「ハイカイ」より短い短詩を制作済みで、形式の上で俳諧から外れていることは承知していたと思われる。それにも関わらず、1927年の時点で関東大震災をめぐる短詩を「ハイカイ」と題名変更した理由として、自分の詩句が暗示し表現するものが日本の俳諧に倣っていることを示したかったのだと考えられる。

実のところ、クローデルの来日以前の俳諧紹介では、季語という言葉こそ出ないにせよ、自然が頻繁に取り上げられることについて、いくつかの言及がある。ルヴォンは俳諧に季語が必須とは考えていなかったようだが、クーシューのほうは、題材に縛りがなかったことを述べていたものの、自然や動植物による暗示力、まさしく季語に相当するような自然の事物で季節を指し示す方法に繰り

返し言及している³⁶⁾。文字数の縛りがあるなかでいかに感情の波動を伝えるか。日本人が好んで選んだのが植物であり、クーシュールはこの「植物の象徴性」について次のように説明していた――

それぞれの語がもつ暗示力を正確に計ることに注意を払いながら、巧みな俳人は、ある植物の名を聞けばどんな日本人の頭にもさっと浮かぶ考えを利用する。桜といえ、読む者は武士の栄枯盛衰を思う。蓮といえ、阿弥陀の幻影がたち現れ、来世の存在の漠とした予感に捉われる。³⁷⁾

クロードルもこの一節に共感したのだろうか。『百扇帖』では自然の事物のなかでもとりわけ植物が多用されるのである。

〈バラ〉か〈牡丹〉か

実際にクロードルが題材の上で日本とフランスを接近させたのか否か。『百扇帖』の冒頭で展開される植物、〈牡丹〉と〈バラ〉の重ね合わせに着目して、日本と西洋の接近の過程を見てゆこう。

『百扇帖』全172句中、〈バラ〉を題材とした句は16句あり、植物のなかでも登場回数が多い。かつ、句集の最初の30句のうち、〈バラ〉の句は11に及び、句集の冒頭でいかに〈バラ〉が重要な働きをしているか、数の上からも自明である³⁸⁾。山内義雄による翻訳ならびに雑誌記事³⁹⁾、栗村道夫の註解での見解をまとめると、〈バラ〉の名をもとに長谷寺の〈牡丹〉に着想を得た句は10句（1, 15, 20, 21, 23, 25, 26, 28, 29, 47, 113）、〈牡丹〉の語が登場する句が5句（2, 14, 18, 30, 112）である。

句集の最初を飾る第一句は、題字は山内らによって「牡丹」という題字が付けられているが、フランス語では「バラ」(Rose)となっている――

【第1句】

「牡丹」〈バラ〉いわく、君は私を〈バラ〉と呼ぶ、しかしもし君が私の本当の名を知れば私はたちまち散りさってしまうだろう

Tu// m'appelles la Rose / dit la Rose / mais si tu savais mon vrai nom / je m'effeuillerais / aussitôt⁴⁰⁾ [Po, 702]

花の儚さを歌った句である。2つの花を重ね合わせる根拠は、山内によれば、長谷寺を訪れた翌月に書かれた対話体のエッセイ『詩人と三味線』の一節、「長谷寺の仏教式庭園で我らの見た、君が牡丹と呼ぶあの大輪のバラ」⁴¹⁾にある。ク

ローデルが牡丹を見たのは1926年5月初旬、神戸の川崎邸の庭園⁴²⁾と奈良の長谷寺でのことであった⁴³⁾。日記には「牡丹」(pivoines)と書いているため、クローデルが花を誤認していたわけではない。実のところ、1926年夏、クローデルは〈バラ〉が派生した名前を持つ昔の恋人ロザリーに宛てた手紙のなかで、『百扇帖』の〈牡丹〉が〈バラ〉を指すと明言している。その手紙には体調を崩していた彼女への「見舞いの花輪代わり」に〈バラ〉と〈牡丹〉にまつわる句が9つ並べられていた⁴⁴⁾——

こちらがバラにまつわるいくつかの短い詩です。バラというよりバラを輝かしくした牡丹でしょうか。バラは香りのなかに失ったものを、大きさと軽やかさにおいて取り戻すのです。⁴⁵⁾

クローデルにおいて、〈バラ〉が香りの面で〈牡丹〉に優越するのに対し、〈牡丹〉は〈バラ〉よりも花が大きく、開花の様子がより軽やかとされる。彼のうちで2つの花は同様なものと見なされることが分かる。なお、『百扇帖』のなかで最後に〈牡丹〉が登場する第112句 [Po, 729]、最後に〈バラ〉が登場する第113句 [Po, 730] は連続して花＝女性に惹かれた蜜蜂が自分の針を花の芯に刺すという主題を共有している。以上のことから、『百扇帖』では〈バラ〉と〈牡丹〉、どちらに解釈してもよい詩句が重ねられていると結論づけることができる。

花の儚さ、永遠性

実のところ、〈バラ〉はクローデルにとって特別な題材であった⁴⁶⁾。戯曲『黄金の頭』(1890年)以来、この花は愛や美しさの象徴として度々作品中に現れていた⁴⁷⁾。1900年、中国でロザリーと出会い、1905年の関係破局後は、クローデルにおける〈バラ〉はより具体的な思い出を含有し、理想化された女性の美しさや永遠性を歌う際に登場する。たとえば、1912年に作られた詩『三声のカンタータ』「バラの讃歌」で〈バラ〉はその色と香りをもって女性の美しさの不变性を示すものとして展開される——

それは単なるバラではありません！ 永遠であるのはたった一瞬嗅いだバラの匂いなのです！ [...] 滅びゆく存在にとってこれ以上に儚いものがあるでしょうか。バラというこの永遠の本質以上に、また瞬時にして無限のものとなるバラの匂い以上に」[Po, 336]

色や香りは移ろいやすいが、それがかえって不滅性を強調するとの考えが示さ

れている。ロンサールの「カッサンドルへのオード」の〈バラ〉が美しさの短さに名残惜しさを漂わせるのに対し、クローデルのそれが肯定感に溢れる理由として、感覚を通じて記憶された恋人との思い出は不滅である、そのような思いを、〈バラ〉にまつわる詩句に見出すことができる。『百扇帖』でも同様に、バラのこの第1句と第23句で〈バラ〉の単語が固有名詞のごとく大文字で始まる点や、先述の通り、実際にロザリーへ詩句が贈られている点とその根拠となっている。「名指し一つ一つひとつの存在を創造した神の口からは永遠なるものしか生まれなかった」⁴⁸⁾ がため、永遠性が刻印され、それを現世に垣間見せてくれる被造物、クローデルにおいては個人的な思い出と結びついて〈バラ〉が特権的な題材となる。

続いて第2句を見よう――

【第2句】

「色句」白牡丹の芯には 色ではなく色の思い出 匂いではなく匂いの思い出

Au cœur // de la pivoine blanche / ce n'est pas une couleur / mais le souvenir d'une /
couleur / ce n'est pas une odeur / mais le souvenir d'une / odeur [Po, 702]

第2句ではフランス語でも〈牡丹〉という単語が使われている。第1句にある〈バラ〉の「本当の名前」とは花の本質を指すが、この第2句の1行目の「芯(cœur)」は花の心、すなわちこれも「名前」と同じく花の本質を意味している。牡丹の本質は色や香り自体ではなく、それが消え去った後の思い出にあるとされる。第1句で〈バラ〉という単語で〈牡丹〉を歌った次の第2句で、〈牡丹〉という語を用いながら、〈牡丹〉の本質が〈バラ〉と共通することを示すことで、2つの花を一致させながら『百扇帖』を読む提案がなされているのである。

ところで、花の重ね合わせにはクーシュの俳諧論の一節も影響している可能性がある。クーシュは蕪村の句「ちりて後おもかげに立つばたん哉」⁴⁹⁾を引きながら、白牡丹が喚起する儚さに言及していた⁵⁰⁾。花が散った後も面影を感じ、脳裏に姿が浮かぶ。日本の諺「立てば芍薬座れば牡丹……」に倣い、花に女性の姿を重ねることもできるのであろう。クローデルの〈バラ〉と蕪村の白い〈牡丹〉に対する感性が共鳴するのは、第26句でも同様である――

【第26句】

「花消」我々が目を再び開けるとバラは消えていたが香りを嗅ぎ尽くした

Nous r//ouvrons / les yeux / et la rose a d / isparu nous / avons tout r / espiré [Po, 708]

姿かたちはなくなっても記憶は永久に残ると歌うこの句に、蕪村の〈牡丹〉の句と共通した感性を感じ取ることができるだろう。

実際、クローデルは「日本人の心を見る目」で、日本画の特徴として儚く脆い自然の事物に永遠性を付与する技術を挙げていた――

一羽の小鳥や蝶、いやさらに儚い、今まさに開こうとしている一輪の花や枝から散りかけている一枚の葉を描いたのです。これらのものすべてを芸術家たちは自分達の魔法の筆が置いたたったひとつの点によって永遠に生き永らえるものにします。ものはその移ろいやすい人生のなかで生き生きとして不死なるもの、以後は決して壊れることのないものとして我々の前にその姿を止めることになるのです。⁵¹⁾

クローデルがここで日本画を想像するなかには、1922年秋に共同製作者となる画家・富田溪仙の白い〈牡丹〉の画幅も入っていることであろう⁵²⁾。

ところで、この日本人芸術家の仕事の特徴は、クローデルがカトリック詩人としての使命を語る『五大讃歌』(1910年)にすでに示されているものであった。ロザリーと破局した翌年、別の女性と見合い結婚した直後から執筆開始された第二讃歌「精霊と水」でも、詩人が描く儚い〈バラ〉が登場していた――

その声によって私はあなたたちを永遠の言葉にする！
私には永遠のものしか名付けられない。
木の葉は黄ばみ、果実は落ちるが、木の葉は私の詩句のなかで枯れない、
熟した果実も、幾多のバラのなかのあのバラも枯れることはないのだ！
それは滅びるが、その名前は私の精神である精霊のなかで滅びることはない。[Po, 242-243]

「幾多のバラのなかのあのバラ」はまさにロザリーのことを指していると考えられる。聖職に就くことを諦め、ロザリーと結ばれることも諦め、カトリック詩人として生きていくことを決意した時期、クローデルは手に入らなかったものを永遠なものとするべく、神の被造物を詩句のなかに永遠化することを今後の使命として自らに課していた。こうして第二讃歌『精霊と水』からは、日本到着のはるか以前より、彼が日本人芸術家の美学に通じるような詩観を持っていたことが判明する。

〈バラ〉がクローデルのうちに喚起するものと、〈牡丹〉が日本人の心に喚起するものが共通することを、自分で観た日本画や、クーシュの著作を通じて知っていた可能性を鑑みると、2つの花の重ね合わせを通じて、日本人と己の

感性，さらには芸術家の方法としての合致を示したかったとも考えられる⁵³⁾。同句で主語が「私」ではなく、「我々」となっている点は、クローデルとロザリーという二人を想定するほかに、クローデルと日本人という風に読み込むことも可能であるのだ。

花の色

続いて花の色に着目しよう。黄蓓フアン・ペイが指摘するように⁵⁴⁾、『百扇帖』の〈牡丹〉と〈バラ〉に決まった色が与えられるのも興味深い点である。『百扇帖』において、〈バラ〉の色に言及するときには常に赤いものとされる一方、フランス語で〈牡丹〉と記されるときには第14句を除いて白い。そもそも〈牡丹〉の丹という漢字は赤を表しており、長谷寺の〈牡丹〉が当時白いものだけであったとも想像しづらい。この色分けにクローデルの特別な意図を読み取ることができよう。

西洋では赤は情熱や愛、白は純粋さといった具合に、それぞれの色が特定の観念を象徴する。クローデルは『百扇帖』執筆と同時期、「赤は活動、情熱、意志を明確にする存在、欲する存在、あの御方〔神〕と混じり合いたいという意志」⁵⁵⁾と書いており、赤い色を神の賜物と捉えていたことが分かる。その一方、花の色については、信仰に依拠した自分の世界観を示した『詩法』(1907年)で「バラやケシは太陽に対する義務を赤でしるし、他の花は白あるいは青となって署名する」[Po, 154]と言っている。また、「我々が色彩と呼ぶものは〔…〕太陽の衝撃を受けた事物の点火である」[Po, 167]とも述べており、クローデルにおいて太陽とは事物に決まった色を与えるものであることが窺える。

この考えは、〈牡丹〉についても適用された。長谷寺を訪れた翌月に書かれた『詩人と三味線』には、〈牡丹〉が自分に色を与えてもらうように太陽に願う一節がある――

200年前から毎月、自分にではなく、神である太陽に自分達の色彩と開花を願い求めている大輪の薔薇〔＝長谷寺の牡丹〕⁵⁶⁾

この一節は『詩法』で展開された色彩観と通じている。「神である太陽」の「神(Dieu)」の頭文字が大文字で記されるように⁵⁷⁾、太陽はクローデルにおいてしばしばキリスト教の神のことを指す⁵⁸⁾。赤いものとされる〈バラ〉、白い〈牡丹〉には神の意向が働いているとの考えを読み取ることができよう。

次に、神に与えられた花の色彩が変容する第15句を見てみよう——

【第15句】

「酒雨」昨晚葡萄酒が降った⁵⁹⁾、バラたち [=牡丹] がしゃべるのを止める手立てはない
 Cette nuit // il a plu / du vin je le sais il n'y a pas moyen d'empêcher les roses
 de parler [Po, 705]

酒と〈牡丹〉の結びつきは、クーシュールが説明する日本の花見の文化を思い起こさせる。彼は、仲間同士で酒を飲み交わす花見の伝統を語るなかで、人気を集める場所として奇しくも「6月、長谷寺の牡丹」を挙げていた⁶⁰⁾。「話す」(parler) という動詞が、赤い〈牡丹〉が生き生きと咲き誇る様子を擬人的に表現している。そこでは人間が酔って話に花を咲かせる様子が重ね合わされているが、『詩人と三味線』中の第15句を解説する次の一節はクロードルの意図をより一層明らかにする——

君はおそらく川崎家の庭園の牡丹 (pivoines) の輝きが生まれてきたあの素晴らしい血のことを考えているのだろう。血が雨のように降る、あるいは多分葡萄酒が雨のように降る春の夜があるのだと私は確信している。それを大地がすぐ飲み込んでしまうけれど、バラ (roses) が話すのを妨げる手段はないのだよ⁶¹⁾。

葡萄酒はキリスト教において重要な象徴である。新約聖書では十字架の上で人類全体の贖いのために流されたキリストの血を示し、キリストと人間が一体化するための聖体拝領で使われる。栗村の註解によれば、1924年1月の日記がこの句の読解に役立つという⁶²⁾。クロードルは新約聖書『ヨハネによる福音書』第2章の「カナの婚礼」に触れ、葡萄酒の「染み渡り、晴れやかにし、活気づけ、温め、心を開かせ、社交好きにさせる」⁶³⁾ 性質について書き記していた。カナの婚礼の逸話では、宴席で葡萄酒が尽きてしまい、キリストが水を葡萄酒に変える奇跡を起こす。天から降る雨が水からキリストの血＝葡萄酒へと変容し、大地に染み込み、白い〈牡丹〉を赤く色づかせるというアイデア。先に引いた、『詩人と三味線』には「血 […] あるいは葡萄酒」とあるため、第15句は明らかにキリスト教の文脈における葡萄酒を指し示している。なお第29句「花酒」もまた、葡萄酒が花の色を決定づける句である。「〈バラ〉のあまりの赤みが葡萄酒のように人の心に染みを作る」と、花の赤さを歌うこの句。この解釈には1915年制作の「聖テレジア」の一節、「そのお方〔神〕が一滴の葡萄酒をバ

ラに与えるのなら、注意深い被造物〔＝バラ〕はいかなる変貌を遂げるだろうか」[Po, 628] がヒントになる⁶⁴⁾。すでに 1915 年の時点で、クローデルにとって赤は神の意志により葡萄酒を通じて〈バラ〉に贈り物として授けられた色だとされており、『百扇帖』第 15 句、29 句は「聖テレジア」でのアイデアを日本の花に移して再利用したものと言えよう。

葡萄酒で色付けされる〈牡丹〉を歌うこの句はクローデルの宣教精神^{あら}が顕わになる詩句である。葡萄酒は紛れもなく西洋の事物である一方、〈牡丹〉と酒という日本においても伝統的な結びつきを見せるこの詩句では、キリスト教の象徴を使いながら西洋と日本が混ざり合わされているのだ。「話す」という表現は、おしゃべりする意味のほかに、降り注いだ葡萄酒の雨を吸い込んだことを白状してしまう意味でもとることができるだろう。このように考えると、〈牡丹〉の白は神の意志によりいまだ「点火」されていない状態、赤みが染みていない状態と捉えることが可能である。

最後に第 18 句。2つの色の混ざりあいについて見てゆこう――

【第 18 句】

「長谷」地の果てより私は来た 長谷寺の白い牡丹の花の奥に隠されたバラ色のものを見るために

Je suis venu // du bout du monde / pour savoir ce qui se / cache de rose au fond / des pivoines blanches / de Hasédéra⁶⁵⁾ [Po, 706]

長谷寺の牡丹の花をよく見ると、花びらに隠れた芯の部分にほんのり赤みがさしているというこの句は、長谷寺の「年老いた僧侶」に頼まれてその場で認め^{したた}た一句である⁶⁶⁾。この句ではフランス語で〈牡丹〉(pivoine) という語が選択されている。色彩を指すために〈バラ〉と同じ綴りの「バラ色」(rose) が使われ、ひとつの句のなかで〈バラ〉と〈牡丹〉、紅色と白色が共存する。この赤と白の併置は、花や色が持つ多面性のほかに、東洋と西洋の出会いという文脈で説明することができるだろう。白を割り当てられていた〈牡丹〉もよく見ると中心が薄く色づいている。西洋の赤と混ざり合う素地があることを示している。葡萄酒で赤く染まる白い〈牡丹〉の第 18 句のほかに、第 14 句も同じ文脈のもとに解釈できるのではあるまいか――

【第 14 句】

「真紅」牡丹 そして我々のうちにあって思考に先立つこの赤み

La pivoine // et cette rougeur / en nous / qui précède / la pensée [Po, 705]

ミシェル・トリュフェの註解によれば、これは神の愛を象徴する赤みを通じて精神が認識するよりも先に色に移る、自然と精神とが結びつく隣接性を表しているという⁶⁷⁾。『詩人と三味線』にはこの句と同じ内容を語る一節があり、そこではその〈牡丹〉が白いものとされている――

牡丹の白い花びらの奥で魂に先立つあの赤みが発するものを吸い込む⁶⁸⁾

第14句では牡丹の花は明示されず、栗村は赤と解するが⁶⁹⁾、この一節を併せて考えるならば「花びらの奥」に見出す色であるため、これもまた18句と同じく、白い〈牡丹〉の芯に見える赤さと解釈することができよう。

さらには、第18句をこの文脈で再読するならば、信仰面での接近を見出すことが可能である。長谷寺の僧侶にその場で贈った句の最後には「長谷」が置かれていた箇所において、出版された『百扇帖』では「長谷寺」と変更が加えられていた⁷⁰⁾。また『詩人と三味線』では、〈牡丹〉が「仏教の寺」に咲いていると場所が指定されている⁷¹⁾。「仏教の寺」に咲く花にキリスト教の方へと向かう素地を見てとり、2つの宗教が調和することを願うクロードルの信仰者としてのヴィジョンが反映されていると言えるだろう⁷²⁾。

この句の「私は地の涯からやってきた」という表現は、『百扇帖』完成の2年前に出版された『繻子の靴』4日目2場、ダイブツと名付けられた日本人に向けた主人公ロドリゲの台詞を思い起こさずにはいられない――

君たちの花と魅惑のあの柵⁷³⁾もそうだ。あれでさえ、他の障壁と同様に打ち破られなければならなかった。そのためにこそ、私は来た、門を破り前へ前へと道を進むこの私が。⁷⁴⁾

長谷寺で同一の動詞を同じ時制で使ったのは偶然ではあるまい。キリストの教えを日本にもたすために「地の果て」、すなわち「2つの海」をはるばる越えてやってくるロドリゲとクロードルがここで重なり合うのである。

結 語

「心からの共感・好意」を自分に示してくれる日本人⁷⁵⁾や世話になった人たち、友人たち⁷⁶⁾に感謝の気持ちを示すために『百扇帖』を作ることを思い立ったクロードルは、日本の自然・風物などを題材として俳諧風の短い詩句を連ね

ることで、日本体験の総決算とする自らの〈俳諧〉を作り上げた。その際、以前から作品中で頻繁に用いていた〈バラ〉のモチーフを再利用し、句集の冒頭で花を混同しながら〈牡丹〉と〈バラ〉の句を巧みに重ねることで、自然の事物に対する感性において日本人とフランス人クローデルの間に共通点があることを示した。句集のなかで、日本への好感や親愛の情に満ちたさまざまな題材を持つ詩句が続いてゆくきっかけを作り出しているのだ。

1923年、震災の夜を歌う短詩を作るにあたって、日本の俳諧が頻繁に喚起する苦悩や不安をといった感情を、蟬という季語を介して歌ったクローデルは、喚起される感情を模倣することには成功したが、詩句の簡潔性については問題を処理しきれていなかった。それから数年を経て、再び俳諧風の句集を作るにあたり、形式について結論を出し、クーシューやルヴォンらの俳諧論を読み込みながら馴染み深い自分のカトリック的詩学のなかに日本を入れ込む。クローデルが元来詩人として気にかけてきた神の被造物たることの喜びを歌い上げる讃歌を、日本の土地に対象を拡大しながら一冊の句集として創作した。1942年、『百扇帖』の序文で述べていた「言葉が切れ目なく続く要素を凝固させる」働きを唯一果たす、「思考」とはまさにこの被造物の概念であった〔Po, 701〕。それは単なる征服者の視点ではなく、幽閉された城のなかで日本画の書き方を学ぶ『繻子の靴』のロドリゲのように、読書や旅を通じて、それぞれの事物が持つ日本での文脈を学び、共通するものを拾い上げながら確立したのがカトリック詩人クローデルの〈俳諧〉なのであった。

註

- *）本稿は「JSPS 科研費：課題番号 21K20023」の助成を受けた研究の一部である。東洋大学文学部国際コミュニケーション学科主催国際シンポジウム「異文化を学び自文化を学ぶ」（2024年11月23日開催）での口頭発表「〈詩人大使〉ポール・クローデルの見た日本——『百扇帖』に見る文化間の対話』の内容をもとにしている。
- 1）『聖女ジュヌヴィエヴの裏を飾る詩——東京の内濠』（1923年）、扇4面の『四風帖』（1926年）と扇面36葉から成る『雉橋集』（1926年）参照。
- 2）クローデルの来日以前に出版された英仏語による俳句紹介の文献では「俳諧」という語が用いられていたため、本稿でも俳諧の術語で統一する。
- 3）たとえば以下を参照——中條忍『ポール・クローデルの日本〈詩人大使〉が見た大正』、法政大学出版会、2018年、第2章；Nina HELLERSTEIN, «L'Art Poétique」 des

- Cent phrases pour éven-tail*», dans *Hommages à Jacques Petit*, vol. 1, *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, n° 41, Paris : Les Belles Lettres, 1985, pp. 481-500.
- 4) 中村弓子「『百扇帖』と〈普遍的詩学〉」, *L'Oiseau noir*, n° XX, 2019, pp. 1-30 を参照。
 - 5) 高浜虚子「薔薇呉れて聖書かしたる女かな」, 『高濱虚子 / 河東碧梧桐集』(『日本現代文学全集』第 25 卷), 講談社, 1964 年, 5 頁参照。
 - 6) Paul CLAUDEL, *Lettres à Ysé*, éd. Gérard ANTOINE, Paris : Gallimard, 2017, p. 334.
 - 7) Paul CLAUDEL, *Œuvre poétique*, éd. Jacques PETIT, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1967, p. 699. 以後, 同巻から引用は本文中 [] 内に *Po* と記し, 引用頁数を付す。
 - 8) Voir Paul CLAUDEL, *Supplément aux Œuvres complètes*, t. II, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1991, p. 166.
 - 9) Voir Paul-Louis COUCHOUD, *Sages et poètes d'Asie*, Paris : Calmann-Lévy, 1916.
 - 10) Voir Michel REVON, *Anthologie de la littérature japonaise*, Paris : Delgrave, 1910, p. 382. なおクローデルが参照したのは 1918 年刊の第 3 版であった。
 - 11) Voir Basil Hall CHAMBERLAIN, *Basho and the Japanese Poetical Epigram*, [Tokyo] : Asiatic Society of Japan, 1902, p. 260.
 - 12) Voir REVON, *op. cit.*, p. 382.
 - 13) 同年クーシュの友人ジュリアン・ヴォカンスが自作の俳諧集『戦争百景』を発表, 1917 年にはジャン・ポーランがクーシュの『アジアの賢人と詩人』を紹介する記事を書いた。この俳諧をめぐる詩の前衛運動にかんしては以下の研究を参照——金子美都子『フランス 20 世紀詩と俳句 ジャポニズムから俳句へ』, 平凡社, 2015 年; 柴田依子『和歌と俳句のジャポニズム』, KADOKAWA, 2018 年。
 - 14) 中條前掲書『ポール・クローデルの日本〈詩人大使〉が見た大正』, 71 頁参照。
 - 15) 金子美都子「ポール・クローデル句集『百扇帖』の新詩法〈息吹〉と〈月花の袋や形は定まらず〉」, 『比較文化研究』第 106 号, 2020 年, 148 頁参照。
 - 16) Voir Paul CLAUDEL, *Journal*, 2 vol., éd. Jacques PETIT et François VARILLON, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1968-1969, t. I, pp. 524 et 605. 以後, 註においては *J1* と略記。
 - 17) *Ibid.*, p. 397.
 - 18) 『新フランス評論』1925 年 10 月・11 月号に掲載。
 - 19) CLAUDEL, «Réflexions et propositions sur le vers français», dans ses *Œuvres en prose*, éd. Jacques PETIT et Charles GALPÉRINE, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p. 34. 以後, 註においては *Pr* と略記。
 - 20) 「仮名序」のこの種の比喩を気に入ったようで, 1922 年の『女と影』, 1923 年に雑誌『日本詩人』が主催した『聖女ジュヌヴィエヴ』出版記念祝賀会の講演, 1925 年にマドリードやリヨンなどで開催した「日本文学散歩」の計 3 回, 同じ引用が登場する。
 - 21) CLAUDEL, «Une promenade à travers la littérature japonaise», *Pr*, p. 1162. この

- 音楽の比喩はクーシュの説明を彷彿とさせる。Voir COUCHOUD, *Sages et poètes d'Asie, op. cit.*, p. 72.
- 22) CLAUDEL, «Introduction à un poème sur Dante», *Pr*, p. 423.
 - 23) CLAUDEL, «Une promenade à travers la littérature japonaise», *ibid.*, p. 1164.
 - 24) 中村前掲論文, 13 頁参照。
 - 25) «La Poésie japonaise» dans les *Œuvres complètes* de Paul CLAUDEL, t. III, «Extrême-Orient», Paris : Gallimard, 1952, p. 180-181.
 - 26) *Ibid.*, p. 181.
 - 27) Voir CLAUDEL, «Un regard sur l'âme japonaise», pp. 1123-1132. この点にかんしては次の拙稿を参照——「ポール・クロードと 1920 年代の〈東洋 / 西洋〉論争」, 『レゾナンス』第 10 号, 2018 年, 34-41 頁。
 - 28) Voir CLAUDEL, «La Nature et la morale», *Pr*, p. 1184.
 - 29) Voir COUCHOUD, *op. cit.*, p. 70 ; REVON, *op. cit.*, p. 385.
 - 30) 中村によれば, 欧米での俳諧紹介で季語が初めて取り上げられたのは, 1949 年から 1952 年にかけて出版された R・H・ブライスの著作『俳句』であったという(中村前掲論文, 12 頁)。Cf. R. H. BLYTH, *Haiku*, 4 vol., Tokyo : Hokuseido Press, 1949-1952.
 - 31) 根岸徹郎「クロードと日本文学——『1923 年 9 月 1 日 東京と横浜のあいだで』あるいは『俳諧』を手がかりとして」, *L'Oiseau noir*, n° XV, 2009, p. 69 を参照。
 - 32) Marie-Clotilde HUBERT, «Lettres de Paul Claudel à René Lalou 1922-1946», *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 40, 1970, p. 7.
 - 33) CLAUDEL, «À travers les villes en flammes», *Pr*, p. 1145.
 - 34) クーシュもルヴォンと同じ丈草の蟬の句を引いている。Voir COUCHOUD, *op. cit.*, p. 87.
 - 35) Voir REVON, *op. cit.*, pp. 259 et 282.
 - 36) クロードは友人フィリップ・ベルトロの妻への献辞の入った刊本を所有していた。ルヴォンの『日本文学選集』の場合と異なり, クロードは決してクーシュの名を挙げることはなかった。しかしながら大出, 金子, 学谷らがクーシュの俳諧論の影響を認めるのと同様, 本稿もクロードは彼の著作を読み, 俳諧を受容したと考える立場を採る。俳諧の概念や題材の説明にかんしてはルヴォンよりクーシュの方が委細が分かるためである。金子や学谷が指摘する通り, 信仰上の理由から名前を出すことが憚られたと考えられる。たとえば 1925 年から 1926 年にかけて, クロードは彼の『イエスの神秘』(1924)を読んでいた (voir *Jl*, 692, 712)。青年時代に自分を信仰から遠ざける要因となった, ルナンの懐疑主義に貫かれた著作の主張——イエスの生涯を虚構だとする——は到底受け入れられず, 彼を参照した痕跡を残したくなかったことは想像に難くない。1938 年, メイデユ神父に宛てた手紙のなかでクロードは, 聖書註解が抱える問題の現状, 「クーシュの攻撃」や信者の反応について神父が主宰する雑誌に記事を書くことを提案していた。(voir *Corres-*

pondance de Paul Claudel avec les ecclésiastiques de son temps, éd. Dominique MILLET-GÉRARD, vol. II-1, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 433)。

クーシューの俳諧論の影響にかんしては以下の各論考を参照——大出敦「無に至る詩——クロードルと俳諧」, *L'Oiseau noir*, n° XV, 2009, pp. 35-59; 金子前掲論文, 136-151 頁; 学谷亮「短詩創作の源泉としての俳諧——ポール・クロードルにおける俳諧の受容」, 『フランス語フランス文学研究』第 124 号, 2024 年, 75-91 頁。

- 37) COUCHOUD, *op. cit.*, p. 70.
- 38) たとえば, 菖蒲 3 句・藤 24 句・杉 2 句・アザミ 1 句・椿 2 句など。
- 39) 以下を参照——山内義雄「クロードル『百扇帖』」, 『新潮』1954 年 8 月号, 39 頁; 「ポール・クロードルの『百扇帖』」, 『婦人の友』1957 年 1 月号, 155 頁; クロードル, 山内義雄訳「百扇句抄」, 『帖面』第 53 号 1974 年, 2-11 頁。
- 40) // は左部分から右部分への移行, / は改行を表している。
- 41) CLAUDEL, «Le Poète et le Shamisen», *Pr*, p. 828.
- 42) Voir *Jl*, p. 715.
- 43) Voir *ibid.*, p. 716.
- 44) 手紙に書き写されたのは第 1, 2, 20, 22, 24, 25, 26, 28, 30 句であった。なお, 1927 年 12 月の東京での初版の前に, 第 20 句と 23 句を扇の片面ずつに毛筆で認め, ロザリーに贈っている。Voir «Deux Éventails de Rosalie Vetch», *Bulletin de la Société Paul Claudel en Belgique*, n° 36, 1991, pp. 3-5.
- 45) CLAUDEL, *Lettres à Ysé*, *op. cit.*, p. 322.
- 46) 「私が現在に至るまで特に愛したのはバラで, ああ, その香りは私にとってなんと酔わせるものであることでしょう」(*ibid.*, p. 246)。
- 47) 〈バラ〉の主題の展開については以下を参照—— Jacqueline de LABRIOLLE, «Le thème de la rose», la *Revue des Lettres Modernes*, *Paul Claudel* 3, «Thèmes et images», 1966, p. 65-103.
- 48) CLAUDEL, «Introduction à un poème sur Dante», *Pr*, p. 428.
- 49) 『蕪村全集』第 3 巻, 講談社, 1992 年, 208 頁。
- 50) «Et morte, On la revoit vivante, La pivoine.» (COUCHOUD, *op. cit.*, p. 68).
- 51) CLAUDEL, «Un regard sur l'âme japonaise», *Pr*, p. 1129.
- 52) 1922 年, 『聖女ジュヌヴィエーヴの裏を飾る詩』の装画者に山内のはをクロードルに推薦, 実物の送付を依頼したところ, 白牡丹の画を送ってきたという逸話がある。山内義雄「クロードル・溪仙の交友」, *L'Oiseau noir*, n° IV, 1983, p. 54 を参照。
- 53) Voir Michel TRUFFET, *Édition critique et commentée de* «Cent phrases pour éventails.», Paris: Les Belles Lettres, «Annales littéraires de Besançon», 1985, p. 27.
- 54) Voir Bei HUANG, *Segalen et Claudel. Dialogue à travers la peinture extrême-orientale*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 269.
- 55) 1925 年夏より書き始められた『ロワール＝エ＝シェール県の会話』の草稿の一部。

- Pr*, p. 1500.
- 56) CLAUDEL, «Le Poète et le Shamisen», *ibid.*, p. 828.
 - 57) 『百扇帖』において日本の神は小文字で表される(第62・66句)。
 - 58) 栗村の註解によれば、クローデルは日本がキリスト教に開かれることを願う「暁の星なる聖母に対する祈り」の祈祷文を日記に写すなかで、神を「正義の太陽なるイエス」[*Jl*, p. 501]と呼ぶ一節がある。栗村道夫「『百扇帖』注釈(その2)」, *L'Oiseau noir*, n° VIII, 1995, p. 22.
 - 59) 関西旅行の途中で「雨が降った」(*Jl*, p. 716)と日記に記したほか、友人オルソへの手紙のなかで雨のことを伝えている。神戸と奈良のどちらで雨が降ったかは特定できない。Voir Shinobu CHUJO, «Correspondance Léonard-Eugène Aurousseau - Paul Claudel (1922-1926)», *Ebisu*, n° 30, Tokyo : Maison franco-japonaise, 2003, p. 212.
 - 60) Voir COUCHOUD, *op. cit.*, p. 77. なお、ポーランは『ラ・ヴィ』誌に1917年2月に発表した「日本の俳諧」と題した記事のなかでこの長谷寺の牡丹の一節を取り上げていた。Voir Jean PAULHAN, «Les haïkai japonais», *La Vie*, février 1917.
 - 61) CLAUDEL, «Le Poète et le Shamisen», *Pr*, p. 825.
 - 62) 栗村前掲論文「『百扇帖』注釈(その2)」, 24頁参照。
 - 63) *Jl*, p. 618-619.
 - 64) Voir TRUFFET, *op. cit.* p. 80.
 - 65) 高浜虚子が1925年に発表した句「白牡丹といふといへども紅ほのか」との相関性を示唆する研究もあるが、クローデルがこれを読んだ証拠はない。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, 49頁; 栗村前掲論文「『百扇帖』注釈(その2)」, 30頁を参照。
 - 66) Voir Shinobu CHUJO, art. cité, pp. 211-212.
 - 67) Voir TRUFFET, *op. cit.*, p. 74.
 - 68) CLAUDEL, «Le Poète et le Shamisen», *Pr*, p. 835.
 - 69) 栗村前掲論文「『百扇帖』注釈(その2)」, 22頁参照。
 - 70) Voir Shinobu CHUJO, art. cité, p. 212.
 - 71) Voir CLAUDEL, «Le Poète et le Shamisen», *Pr*, p. 828.
 - 72) なお、『詩人と三味線』ではこの宣教的視点がより明白に打ち出される。牡丹を通じて仏教批判が展開され、調子は皮肉で『百扇帖』のそれとは異なっている。この点については、太陽と露の対比を検討する論考で改めて取り上げる。
 - 73) ここで花の名前は明示されていないが、「花」と「柵」というのは日本の寺や神社に庭園が付属していることを指しているのではないだろうか。たとえば1922年には大宮の氷川神社で桜を見(voir *Jl*, p. 545), 5月には亀戸天神で藤の花を見ていた(voir *ibid.*, p. 547)。
 - 74) Paul CLAUDEL, *Théâtre*, édition établie sous la direction de Didier ALEXANDRE et Michel AUTRAND, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2011, t. II,

p. 459. 傍点による強調は引用者。

75) Voir CLAUDEL, *Lettres à Ysé*, *op. cit.*, p. 332.

76) 1927 年の時点では、この句集が一般に流通するよりも友人たちの間にのみ限定されることを望んでいた。Voir CLAUDEL, «Interview par Frédéric Lefèvre sur le retour d'Amérique», *Supplément aux Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 166.