

演戯の精神史—クローデル『縞子の靴』

The Intellectual History of “Jeu” —Claudel's *Le Soulier de satin*

矢橋 透

YABASE Toru

はじめに

「演戯の精神史」は、演劇がみずからを主題化し、「演技」をつうじて世界を捉えようとする作品をフランス演劇（映画）史のなかから選び出し（だが、はからずして各時代を代表する作品が並ぶことになった）、そこに表象される「演技」の内実の変化を追うことで、世界観の変遷を跡づけてきた。人間が神という他者によって操られる「受動的演技」（一七世紀半ば、ロトルー）から、人間が他者＝世界を操縦する「欺きの演技」（一八世紀、マリヴォー〔ただしそれは、一七世紀後半の古典主義演劇から見られる〕）へのドラスティックな変化を確認したのち、「分裂の演技」（一九世紀、ミュッセ）、「イメージの演技」（二〇世紀半ば、ジュネ）へと進むうちに、「演技」が主体のがわに収束し、他者＝世界が消え去る傾向が強まることを認めた。そして、「開かれた演技」（二〇世紀後半、リヴェット）において、いまいちど主体が、他者＝世界との共存のうちに世界を立ち上げようとする試みを見た。これで、ヨーロッパ精神史のアウトラインは辿れるように思われるが、あらゆる歴史は単線的なものではなく、さまざまな抵抗や反動の現象をも含むものである。ここではその——重要な——一例として、二〇世紀前半のフランスを代表する劇作家ポール・クローデルの畢生の作『縞子の靴 *Le Soulier de satin*』（一九二八年から二九年にかけて刊行）を取り上げたい。その巨大な作品においては、一六・一七世紀バロック時代の「世界劇場」のイメージが復活し、そこに作者の独自のカトリック的世界観が盛り込まれている。両大戦間というまさに近代が危機に瀕していた時代にあって、クローデルがそうした前近代的とも言えるイメージにどのような意味を込めようとしたのか、それを検証していきたい。

クローデルの生涯と作品、そしてその時代

ポール＝ルイ＝シャルル＝マリー・クローデルは、一八六八年八月六日、北フランスピカルディー地方エヌ県の小村ヴィルヌーヴ・シュール・フェールに、登記所の役人の家庭に、ふたりの姉に続く長男として生まれている⁽¹⁾。四歳ちがいの長女は、のちに有名な彫刻家となり、ロダンとの恋愛関係でも知られることになるカミーユであり、詩人はこの彫刻家の姉の強い影響下に育つことになる。八二年ころには、早熟な才能を発揮していたカミーユのたつての希望で、一家は父を任地に残してパリに移住。ポールは名門ルイ＝ル＝グラン校を経て、パリ大学法学部で学ぶが、都会の華やかな雰囲気と当時の思想界の科学主義的唯物論的傾向になじめなかったと言う。そうしたなか、一八八六年運命の年がやって来る。夏に、雑誌に掲載されたランボーの『イルミネーション』について『地獄の季節』を読み、啓示を受ける。そして一二月二五日、ノートルダム大聖堂のクリスマスのミサ中に、神の存在を確信し回心する。この年から詩作を初め、九〇年には、超人的主人公の世界征服への欲望とその挫折を描く処女戯曲『黄金の頭 *Tete d'or*』を匿名で発表、また外交官試験に主席で合格し、文学者と外交官の二重のキャリアをスタートさせる。外交官としてまずアメリカついで中国に赴任し、その

地の文化との接触から発想を得て、戯曲『交換*L'Echange*』、詩集『東方の認識*Connaissance de l'Est*』といった初期の代表作を書く⁽²⁾。

だが一九〇〇年にいたり、僧籍への思いが高じ、フランスに帰国し僧院に身を置くが、神の拒否の声を聞いたと感じ、断念する。そして中国へと帰る船のなか、人妻ロザリー・ヴェッチと運命的な恋に落ちる。その恋は、福州を中心舞台に四年間にわたって燃えあがるが、一九〇四年八月、ローザはクローデルの子を宿しながら出奔。その断腸の思いが、戯曲『真昼に分かつ*Partage de midi*』に結晶化される(一九〇六年刊)。そして、それによってローザへの想いを沈めたポールは、レーヌ・サント＝マリー＝ペランと結婚する。その後中東欧(プラハ、フランクフルト)、南米(リオ・デ・ジャネイロ)と勤務地を変えながら、それぞれナポレオン時代とゴシック期を舞台にキリスト教徒の運命を描く戯曲『人質*L'Otage*』、『マリアへのお告げ*L'Annonce faite à Marie*』などを刊行(一九一一年)。また、一九一二年末に『マリアへのお告げ』がはじめて舞台に乗せられた(リュニエ＝ポー演出、作品座)のを機に、クローデルの戯曲があいついで上演されることになり、名声もようやく広まっていく。一九二一年からは、大使として日本に着任。その青年時代からの憧憬の地で、多くの芸術家や文化人との交流から舞踊劇『女と影*La Femme et son ombre*』、短詩集『百扇帖*Cent phrases pour éventails*』などを発表するが、日本滞在期の最大の成果はなんと言っても総決算的戯曲『孺子の靴』であり、着任前後から書き始められたそれは、一九二四年一月東京で、『日記』においていちおうの完成が告げられることになる(刊行は離日後の二八年。なお駐日大使としての滞在は、一年ほどの帰国期間をはさんで、正味四年半に及ぶ)。この作品をもって、僧籍への思いとローザとの電撃的な恋から始まった中期の作品群の幕が閉じられ、後期へと入っていく。

アメリカやベルギーで大使を務めつつ、マックス・ラインハルトやイダ・ルビンシュタインといった当時の演劇の革新者たちとの協力のなかから生まれた、『クリストファー・コロンブスの書物*Le Livre de Christophe Colomb*』(ダリウス・ミヨー作曲、一九三〇年ベルリン初演)、『火刑台上のジャンヌ・ダルク*Jeanne d'Arc au bûcher*』(アルチュール・オネゲル作曲、一九三八年バーゼル初演)によって、音楽や舞踏を取り入れた新たな劇芸術の可能性を探る。四〇年フランスがナチス・ドイツに占領されると、占領下でのアカデミー・フランセーズへの入会を拒否するなど、反独的態度をとる。そうしたなか一九四三年には、『孺子の靴』が執筆後二〇年をへて、気鋭の演出家ジャン＝ルイ・バローによってコメディール・フランセーズで初演され、占領下での最大の演劇的イベントとなる。戦後の四六年には、アカデミー・フランセーズに全員一致で推挙される。その後もクローデル作品の上演熱はいや増すばかりで、四八年には、コメディール・フランセーズを脱退したバローがマリニー座で『真昼に分かつ』を初演。五五年には、コメディール・フランセーズが『マリアへのお告げ』を上演しようとし、劇作家は高齢と病気をおして舞台稽古と公演に立会う。そして公演の数日後、心臓発作を起こし八六年の生涯をパリの自宅で終える。だが死後もその作品の上演はつねに注目を集め、二〇世紀前半を代表する劇作家の名を不動のものにすることになる。

クローデルが生きた一九世紀の終わりから二〇世紀前半にかけての時代は、ほぼ第三共和政期に重なっている。ルイ・ナポレオンの帝政とパリ・コミューンの瓦解のちに成立した第三共和政は、当初経済的繁栄を誇り、万博に象徴されるベル・エポックと呼ばれる未曾有の華麗な消費文化を花開かせるが、第一次大戦後の、またとくに世界恐慌後の経済的危機の時代になると、ファシズムとコミュニズムを両極とする世界的な政治的混乱のなかで、フランスも右派と人民戦線のあいだの激しい政治的闘争の時期に入る。そして、そうしたなか成立した人民戦線政府も、ナチス・ドイツの進行のまえにあえなく崩壊することになる。このように、前半のベル・エポックに隠されていた政治経済的な矛盾が、帝国主義＝植民地主義の問題も含めて、後半の世界大戦の時代にいっきに顕在化してきたと言え、まさに近代文明の光と影が極端なカタチで描き分けられた時代であったと考えられる。

つぎにこの時代の思想的状況はどのようなものであったかと言えば、アカデミズムがヴィクトール・クザ

ンらの「折衷主義的精神主義」に支配されていたにせよ、社会全般にわたる影響力という面から見た場合、やはりテーヌやルナンに代表される科学主義が支配的であったと考えられよう。こうした思潮は言うまでもなく、文学においても、レアリスムや自然主義というかたちでヘゲモニーを得てゆく。そしてこうした科学主義・唯物論的傾向にたいする反発が、マラルメらの象徴主義やワグナー主義——このふたつの潮流には、クローデルも深い影響を受けた——となって表れてくるわけであり、クローデルを初めとするネオ・カトリシズム——クローデルの同世代のシャルル・ペギー、フランシス・ジャム、また後発世代であるフランソワ・モーリヤックやジョルジュ・ベルナノス——の思想潮流も、同様の流れのなかで捉えられよう。よってここでも、科学主義に代表される近代文明の支配——近代科学は言うまでもなく、一七世紀の科学革命以来近代的世界観（「欺きの演技」が主導する人間と世界、主体と客体の分離）のいわば屋台骨であった——という状況、そしてその負の部分の顕在化とそれへの抵抗と反動の動きが認められるのである。

『縞子の靴』のストーリー、そして成立過程・上演史

『縞子の靴』は、ひとつひとつがゆうに一戯曲を構成するような分量を持つ、四つの「日」からなる巨大な作品であり、そのすべてを要約することはとうていできない。ここでは、主要な筋を追うに留める。

時はスペインの黄金時代である一六世紀後半、その新旧両大陸にまたがる広大な領土と海上を舞台に話は展開する。一日目は、口上役の状況説明に続き、主人公ドン・ロドリッグの兄であるイエズス会神父が、新大陸に布教に向かう大西洋上で海賊に襲われ絶命するまえに、唯一の身内であるロドリッグの魂の救いを天に祈る場面で始まる。つぎに話はスペインに移り、主筋であるロドリッグとドニャ・プルエーズを中心とする長い恋の物語が動き出す。スペイン王国の重鎮であり、アフリカ総督府の長である老貴族ドン・ペラージュには、若い妻のプルエーズがいる。美しい彼女には、モロッコにあるイスラムにたいする最前線基地であるモガドールを治める若い貴族ドン・カミーユが言い寄っているが、プルエーズの心は、いぜんいちどだけ会ってたちまち恋に落ちたロドリッグ——彼の能力と野心に注目したスペイン国王は、彼を新大陸の長に推挙しようとしている——に向いている。ペラージュは、腹心のドン・バルタザールに妻を託し、総督府への船が出港する都市まで彼女を送り届けさせようとする。というのも、彼には出発まえにひとつ仕事が残っているものであり、それは、従姉妹が死に、その姪の身の振り方を決めておかねばならないことで、その姪こそが、もうひとりの中心的登場人物ドニャ・ミュージク（音楽姫）なのである。バルタザールと出発しようとしていたプルエーズは、すでにロドリッグと駆け落ちする決心をしているのだが、同時に罪を犯すことに不安をも感じている彼女は、聖母像にみずからの縞子の靴の片方を捧げ、自分が罪に落ちようとするときには、片方の足がなえて進めなくなるように祈る。ロドリッグはプルエーズとの逢瀬の場所に行くとちゅうで、聖ヤコブの祭りを舞台とした誘拐事件に巻き込まれ、瀕死の重傷を負ってしまう。プルエーズが港町の宿屋に着くと、ミュージクが転がり込んでくる。彼女は自分が「ナポリの王様」と結婚することを確信しており、農民と結婚させようとしたペラージュのもとを逃れてきたのだ。そこにプルエーズのもとに、ロドリッグの負傷の知らせがもたらされ、彼女は男装してバルタザールのもとを逃げ出す。ミュージクのあとを追ってきた一味が、宿屋を襲撃し始め、ひそかにミュージクを想っていたバルタザールは反撃し、ミュージクが港からナポリに向け出港していくのを眺めながら、流れ弾に当たって絶命するところで、一日目が終わる。

第二日目。プルエーズは、母ドニャ・オノリアのもとに運び込まれたロドリッグの病状を見守っている。そこにペラージュが現れ、プルエーズにカミーユがいるモガドール要塞の長官の任につくこと

を命じる。毒をもって毒にあてるというところ。彼女は抵抗するが、結局夫と国王の命に従うことにし、砂漠の要塞へと出発する。そのころミュージックは、難船して偶然流れ着いたシチリア島で、そこを治めるナポリ副王（スペインの属国であるナポリには、「王様」はいない）に偶然出会い、心を通わせることになる。傷のいえたロドリッグは、プルエーズとカミーユに嫉妬の炎を燃やし、プルエーズへの帰国命令（ロドリッグの新大陸への赴任の交換条件として、国王が彼に与えた）を手にモガドールに向かうが、プルエーズは彼に会わず、カミーユに託して、「残ります。お発ちください」とだけ書かれた手紙を渡す。ロドリッグは傷ついた心を抱えて、新大陸へと出発していく。

三日目は、一〇年あまりの歳月が流れている。ミュージックは、神聖ローマ帝国軍の総大将となった夫のナポリ副王についてプラハに来ており、その教会でカトリックがプロテスタントとの戦いに勝利し、ヨーロッパに平和と調和が戻ることを祈願する（彼女はこのとき、のちにオーストリアの王子ドン・ファンとなり、レパントの海戦でトルコ軍にたいし勝利を得る子供を身ごもっている）。ロドリッグは新大陸を治め、さらにヨーロッパとアジアを結ぶパナマ運河の建設（意識的アナクロニズム！）に身を捧げているが、心にはプルエーズが穿った空虚を抱えている。プルエーズはペラージュが亡くなったのち、ロドリッグにすぐ来てくれるよう手紙を出す。それはなぜか、大西洋上を巡り、宛名人に届かない。そのあいだにプルエーズは、夢に現れた守護聖人に、ロドリッグの魂を救うためには、彼のものにならないことが必要であることを告げられる。ついに「手紙」がロドリッグのもとにもたらされ、彼は新大陸の全権を腹心のドン・ラミールとドニャ・イザベル（彼女は、ロドリッグが聖ヤコブの祭りで誘拐から救った娘なのだが）に譲り、モガドールへと駆けつける。モガドール沖の船上でプルエーズの引渡しを求めるロドリッグのもとに、プルエーズ自身が現れ、彼の妻にはならないことを告げ、カミーユとのあいだにできた娘であるドニャ・セテベ（七剣姫）を託し、自らは要塞に戻って、カミーユとともに自爆する。

四日目には、「バレアレス諸島の風の下に」という副題がつけられており、全体がエピローグ的性格を持ち、トーンも喜劇的色彩が強くなってくる。ロドリッグはすべてをかけた恋に破れたのち、アジアへのカトリック教の布教に乗り出し、日本の合戦に巻き込まれて片足を失ったあと帰国して、いまでは故郷バレアレス諸島の船上で、日本から連れ帰った絵師とともにキリスト教の聖画を製作して生計を立てつつ、プルエーズの忘れ形見のセテベとともに暮らしている。そんななか新しいスペイン国王は、無敵艦隊のイギリス征服の誤報に乗って、自分にすこしも恭順の意を表さないロドリッグの鼻っ柱を折ろうと、メアリー・スチュアートに扮した女優にロドリッグを誘惑させ、イギリス副王就任を受け入れさせようとする（もちろん、すべては彼を笑い者にするための茶番劇に過ぎないのだが）。誘惑に乗せられたロドリッグは、セテベの止めるのも聞かず、波間に漂う海上の宮廷（スペイン帝国の没落を象徴する）に赴き、イギリス開放の自説を熱弁する。まんまと罠にかかったロドリッグは翌朝逮捕されて、ふたりの下級兵士に売り払われる。ロドリッグは廃品を買いに来た修道女に、修道院の雑役夫として買い取ってくれと嘆願して受け入れられる。そのとき、セテベがミュージックの息子であるドン・ファンの船に泳ぎ着いた（ふたりは数日まえに、偶然会って恋に落ちていた）ことを知らせる祝砲が鳴り響き、居あわせた神父の「解き放たれたのだ、囚われの魂たちは！」の台詞とともに、全編の幕が閉じられる。

この作品には、このほかここでは言及しなかったが、聖ヤコブをはじめとする多くの聖人や、多彩を極める副次的（道化的）人物が登場し、それらがうえに述べた中心的ストーリーと、様々な——現実的かつ/または象徴的——レヴェルで関わりあい、ひとつの巨大な有機的調和的宇宙を形づくっているのである。

つぎに作品の成立過程と上演史にも、かんたんに触れておこう。『繻子の靴』のオリジンは、一九一九年に書き始められた「海上の道化芝居」であると、作者自身が『日記』で語っている。それは、「恋に破れた老残の征服者」の話であり、完成作の四日目にあたると考えられるが、喜劇『プロテー

ウス*Protée*』（一九三七年初演）のプロローグとして構想された短い作品であった。それが現在のよ
うな巨大な形になったのは、作者がかつての運命的な恋を思想的に位置よとする構想とつながった
ためである。というのも、一九一八年八月に、一〇年いじょう音沙汰がなかったローザからの手紙が、
当時リオにいたクローデルのもとに届いたのだ（「手紙」は、戯曲とどうよう、大戦の影響からか数
ヶ月大西洋上をさまよっていたという）。その後二〇年にふたりはロンドンで再会することになるが、
こうした和解が、『真昼に分かつ』いらいの運命的な恋のテーマを清算するよう、劇作家に促したこ
とは想像に難くない。こうして『縞子の靴』は、『黄金の頭』の征服者のテーマと、『真昼に分かつ』
の恋のテーマを総合する、まさに総決算的な作品へと膨れ上がっていったのである。前述のように、
本格的な執筆は一九二一年の駐日大使としての着任前後から開始され、関東大震災による「三日目」
の原稿焼失という事件をはさみ、二四年にはいちおうの形がなると考えられる。

初演はこれも前述のとおり、一九四三年にバロー演出でコメディ・フランセーズにて行われたが、
それは、四日目を完全なエピローグとして、最終場いがいは口上役によって語らせたことをはじめと
する、多くのカットを含む〈上演版〉での公演であった。その後コメディ・フランセーズから独立
したバローは、「バレアレス諸島の風の下に」を単独で初演したり、それを〈上演版〉と合わせて〈
全曲版〉として上演するなど、『縞子の靴』の舞台上演に意欲を注ぎ続けた。だが、ここで「ストー
リー」として掲げたようなクローデルの初版に基づく〈初版全曲版〉での上演は、刊行後六〇年をへ
た一九八七年のアヴィニョン演劇祭における、アントワヌ・ヴィテズ演出の、郊外の石切り場に
しつらられた仮設舞台での、画期的な徹夜上演を待たねばならなかったのである⁽³⁾。

世界劇場——「受動的演技」と「他者」の復活

「演劇の精神史」では前述のように、各時代の演劇作品において演技が世界理解の鍵となるさまを
見てきたわけだが、この『縞子の靴』でも、冒頭のト書き（舞台での上演では、口上役が語ることに
なっている）から、「この劇の舞台は世界であり……La scène de ce drame est le monde……」と、
バロック演劇におなじみの世界劇場のイメージが表れる。こうした世界をひとつの芝居として捉えて
いく見方は、このあと検討することになる「イギリス副王就任の儀」の茶番劇をはじめとして繰り返
し表れることになる。

そしてこの作品の（演劇的）世界観の特徴は何かと云えば、結論から言っておけば、これまで見て
きた「欺きの演技」「分裂の演技」「イメージの演技」といった一八（一七）世紀から二〇世紀半ばに
かけての近代戯曲に表れた演技が、いずれも他者や世界を対象化・物象化し、しだいに主体のみの世
界に没入していく傾向を示していたのにたいし、ここでは人間存在の根本的受動性、その「他者」へ
の依存という傾向が顕著に見られることだ。そうした意味で、それはロトルー作品に見られた「受動
的演技」への回帰とも見られるのである。

主人公のロドリッグは、傑出した能力に恵まれ、カトリック世界の拡大という使命を担って、アメ
リカ新大陸を治めることに成功し、さらにパナマ運河を開設してアジアへの道を開くという大事業を
やってのける。ところがその彼が、たび重なる運命のいたずらにより（みずからの怪我、「手紙」の
遅れなど）、生涯をかけた人妻プルエーズとの恋を成すことができない。そしてさらに、過酷な
運命は彼の後半生をも悲惨なものとする。布教に赴いたアジアで片足を失い、廢残の身で聖画を売っ
ていたところに、国王の残酷な仕打ちによって、全宮廷の笑い者になったあげく、二束三文で修道院
に売り払われるという最悪の運命に翻弄される。だがそれにもかかわらず、結末で彼は自由な境地に
達し、プルエーズから任された養女が、カトリック勢力の守護者となる王子と結ばれたことを知り、
居あわせた神父によってその魂が救われたことが明らかにされるのである。そしてこうした救霊の過

程は、神意を受けたプルエーズが、彼のものとならないことで逆説的に彼のために用意したものなのだ。三日目八場で、プルエーズは夢に現れた守護天使からつぎのような言葉を聞かされている。

あの傲慢な男、彼に**他者**というものを理解させる、他者を彼の肉の中に突き刺すためには、他に方法はない。

誰かに依存する、どうしても必要だ、どうしても欲しい、つまり**他者**が自分の上にあるということ、それを理解させるには他に手段がない。

自分とは違う人間が掟を課するが、それは、その人間が存在するという以外に理由はないと。

Cet orgueilleux, il n'y avait pas d' autre moyen de lui faire comprendre le *prochain*, de le lui entrer dans la chair;

Il n'y avait pas d' autre moyen de lui faire comprendre la dépendance, la nécessité et le besoin, un *autre* sur lui,

La loi sur lui de cet être différent pour aucune autre raison si ce n'est qu'il existe.⁽⁴⁾

ロドリッグの栄光と悲惨そして救済の人生は、こうした「他者（神、そしてプルエーズ）」への依存を学ぶ長い長い道程にほかならなかったのだ。

ロドリッグの「受動的演技」は、四日目の「イギリス副王就任の儀」でもはっきり表れている。ここでは、国王が女優と組んで、宮廷全体を巻き込んだ大掛かりな「欺きの演技」を彼に仕掛けるわけだが、そこでの「演技」がマリヴォーや古典主義演劇のものとは異なるのは、その焦点が、欺くがわの意図や成果にあるよりは（国王の意図は、ロドリッグの傲慢を打ち砕くことであるにせよ、ことさらに曖昧である）、欺かれるがわつまりロドリッグの判断力や感覚の弱点に置かれている点である。そしてここにおいて『縞子の靴』は、欺くがわの知力を強調するマリヴォーよりも、悟性や感覚の不確かさに翻弄され欺かれ続ける人間を執拗に描くロトルーらのバロック演劇に近いのである。クロードルは、ジャン・ルッセがバロックの象徴的神とした（『フランスバロック期の文学』）プロテウスを主人公とした劇を書いているが（そして前述のとおり、『プロテウス』と『縞子の靴』は、構想過程において大きな関りを持っていた）、そこでも変幻きわまりない海を舞台に、何が真実で何が幻想なのか分からない、バロック的イリュージョンの世界が展開されている⁽⁵⁾。『縞子の靴』は多くのものをバロック演劇と共有しているが⁽⁶⁾、そのもっとも本質的な共通点は、こうした悟性的感覚的イリュージョンの世界と、そこで人間が辿ることを余儀なくされる「受動的演技」にあると考えられる。

つぎに、ロドリッグとプルエーズにつぐ重要性を有するミュージックとナポリ副王のカップルを見てみよう。音楽姫は、心に浮かんだ「ナポリの王様」のイメージだけを頼りに出奔し、黒人の召使女やナポリのお巡りといったいかがわしい面々をお供に、奇蹟のようにシチリアでナポリ副王と出会い結婚する。そして、夫はモンターニュ・ブランシュの戦いでプロテスタント軍に打ち勝ち、ヨーロッパでのカトリック勢力の塞を守り、さらにその息子はレバントの戦いでトルコ軍からカトリック・ヨーロッパを救う。つまりここでは、ロドリッグとプルエーズの挫折と苦難からなる人生行路とはまったく逆の、あまりにも円滑で調和的な行程が辿られているわけだが、じつはこうした夢のような調和的行程も、バロック演劇にはよく見られるものであり、人間の意志を超えた神意の発現という意味では、ロドリッグたちの場合と同様の「受動性」を示しているのである。そして、この対照的かつ相同的なふたつのカップルの子供が、結末で奇蹟的に出会い、三番目のカップルを形づくることになる。ここには、「人間は神の操り人形である」という古代いらいの伝統的「世界劇場」の意味が回帰しており、「欺きの演技」「分裂の演技」「イメージの演技」をとおして見られる世界（他者）から隔絶した主体への収束とはま逆の、神の恩寵のまなざしのもと人間が世界（他者）に依存する有機的調和的世界観が復活しているのである。

このような世界観を、クローデルはいかにして手にしたのだろうか？あらゆる人間（あるいはあらゆる生物・事物）が、互いの救いのために存在しある有機的調和体を形成しているという思想は、クローデルが『詩法 *L'Art poétique*』のなかで開陳する有名な「共同・出生」^{コ・ネッサンス}に由来すると考えられるが⁽⁷⁾、それを詩人は、「神の恩寵の助けによってすべての生者・死者の靈魂が愛徳の絆に結ばれ、功徳を分け合って救いを得る」〈諸聖人の通功〉というキリスト教の奥義、また聖パウロに由来する〈キリストの神秘体〉として協同する三つの教会（生者のための〈闘いの教会〉、煉獄にいる靈魂のための〈苦しみの教会〉、天国にいる靈魂のための〈凱旋の教会〉）の説を通じて、練り上げたと考えられる⁽⁸⁾。そして、こうした思想の展開として『縋子の靴』を見れば、この巨大な作品を形成するすべての登場人物たち——たとえば、冒頭以降ずっと天国にいるイエズス会神父、ペラージュやカミーユといった主人公カップルの表面的な敵対者、あるいはディエゴ・ロドリゲスやドン・レオポルド・オーギュストといったまったくの脇役までも⁽⁹⁾——が、ロドリッグとブルエーズの主人公カップルの救済に関与し、ひとつの有機的な統一^{コミュニケーション}体を形成していることが理解されるのである。

しかし同時に、こうしたまさにカトリック的な世界観が、「近代」との激しい葛藤のなかで、作者によってつかみ取られたことを忘れてはならないだろう。たしかに、こうした万物がある諧調のなかにあるという感覚、世界（自然）との一体感は、故郷のタルドノア地方で過ごした子供時代から、クローデルのうちに存在したと思われる。渡辺守章氏が指摘するように⁽¹⁰⁾、『東方の認識』の「夢 *Reves*」という詩のなかで、詩人は故郷の自然と一体になった幼少期を想起している（その諧調のなかで、「世界の演劇の観客 *spectateur du théâtre du monde*」という、まさに「世界劇場」の特権的イメージが表れていることに注意）。

今でもわたしには見える、風のなか、年経た木の枝別れした頂にいる自分の姿が、リンゴの実のさなかに風に揺れる子供の姿が。そこから、おのれの茎の上にとまった一人の神のように、世界の演劇の観客として、大地の形態の凹凸を、坂と平面の配置を、深い洞察のうちにわたしは学んだ。……わたしは、この枝に登りさえすればよい、すると、塀を越えて、わたしには、わたしの目の前に、現在というものがことごとく見えるのだ。月が昇る。このたわわになる果実の館のなか、月光にひたされて、わたしは月に顔を向ける。わたしはそのまま動かない。時として、リンゴが木から落ちる。重く熟した思考のように。

だが、このような世界との一体感、万物の諧調の感覚は、その後移住した、ルナンの科学主義が支配する物質主義的都市パリの環境において、抑圧されていったと考えられる。「唯物論の徒刑場」と呼ぶパリの街を、若きクローデルは主体の牢獄を抱えてさ迷い歩くことになる。それが、一九八六年運命の年のランボー体験によって激変する。書店で買い求めたランボーの詩を読んだあと、そのとき歩いていたリュクサンブール公園の木々が石が、突然意味あるものとして立ち現れてくるという啓示的な体験を、クローデルは「わが回心 *Ma Conversion*」（一九一三年執筆）で語っている。そして、そうした汎神論的とも言える体験が、同年末のノートルダム大聖堂における「神の無垢と永遠の幼児性」の啓示、「幼児イエス」の顕現へとつながっていく。中村弓子氏によれば⁽¹¹⁾ こうした一連の体験は、まさに「世界の受肉」の瞬間であり、デカルトいらいの人間と世界、主体と客体、精神と肉体の分離という二元論的思考の超克であった。このような近代との葛藤をへてはじめて、『詩法』や『東方の認識』における、とくに中国や日本の風景のうちに宇宙的諧調を見出していく作業が可能になるのである。

ところがさらに注目すべきは、ブランショによれば、一方においてクローデルは、それでも本質的に「ほとんど極端なまでに近代人」⁽¹²⁾ であり続けたことである。インタビューのかたちで生涯を省みた『即興の回想録 *Memoires improvisés*』（一九五〇—一九五一年実施）のなかで彼自身が、質問者

の、被造物のなかに「統合される」必要（まさに有機的調和的統一への帰属ということだ）を感じているのではないかという質問にたいし、「わたしの考えはいつも、あなたの言うように、被造物のなかに含まれ＝理解されるということではなかった、そうではなくて、被造物を征服することだ……むしろそれは闘いだ」と、答えたと言うのである。こうした近代的性向と、まったく逆の世界との融合を求める宗教的傾向が、つねに詩人のなかに同居し、激しく彼を引き裂いていたと思われる。一九〇〇年前後の詩人や外交官としての栄達と僧籍への隠遁のあいだでの激しい迷いが、そのことをよく物語るだろう。そしてそこに——神の拒絶のあとで——あの人妻との決定的な恋が起きる。そこで自らの欲望の奈落、禁忌の侵犯などを徹底的に生き抜くことで、クローデルはようやくある「均衡」に達したと考えられる。そして、破局から十数年後のローザとの再会と和解が、おりからのダンテ死後六〇〇年記念にちなむ『神曲』の読解とあいまって、女性という「他者」による魂の救済という『縞子の靴』のテーマへと結晶化していく。このように、一見スタティックにも見える『縞子の靴』のカトリック的な調和的世界観のうらには、こうした作者の近代（外なる、そして内なる）との対決・超克というダイナミックな葛藤が隠されているのである。

異化的道化的演技

いじょう述べてきたように、『縞子の靴』の「世界劇場」で展開されるのは、いま見たような作者の近代との葛藤が覆い隠されているにせよ、基本的にはバロック演劇に近い、登場人物が神によって操られ、また神意のもと相互に依存しあう「受動的（相互依存的）演技」であった。だがじつは、もうひとつ別の演技がテキストに顕在化しており、それは神意の要求する荘重性とは対極とも言える、「異化的道化的演技」とでも呼べるようなものなのである。

それはまずもって、ロシア・フォルマリズム＝プレヒト的な、虚構の露呈＝異化的手法により、芝居を芝居としてむき出しにするものである。作品冒頭で口上役が現れ状況を説明したりするのもそうだが、より明確には二日目二場で「抑えがたい男」（彼は出を待つ役者のひとりという設定なのだが）が登場し、観客の眼のまえで舞台転換が行われるいわゆる明かり転換（それ自体が異化的手法であるが）のなか、道具方に指示を出し、観客に状況を説明し、役者を演出することまでやってのける。さらに、三日目五場の旅籠屋の場面では、「ドン・レオポルド・オーギュストの体の外見は、その胴着だけになっており、半ズボンの上に止め紐で結びつけられている。こういう恰好になっても、空気で膨らみ、釣竿の先にぶら下げられて、彼は午後の心地よいそよ風に乗って、荘重かつ陽気な、個性的なダンスを踊っている。」また、四日目二場では、国王の使者ドン・マンデス・リアルは、「さかさまになっている。黒い生地を切り抜いた単なるシルエットである。」こうした奇怪で突拍子もない演出指示は、芝居の人工性を際立たせ、観客に異化的効果を与えるとともに、作品に道化劇的雰囲気、さらに言えば不条理劇的雰囲気をさえ与えるものであろう。いじょうのような場合は、明らかな脇役の場面だが、中心的人物が登場し筋の展開のうえで重要な場面でも、それは見られる。三日目六場で、ラミールとイザベルが「ロドリッグ宛の手紙」のことを話している。すると、「手紙が落ちてくる。裏方がそれを拾って、ドン・ラミールの目の前に置く。」⁽¹³⁾

このような——異化的道化的不条理的——傾向は、作者自身によって「途方もない道化芝居」と名づけられた四日目になると、冒頭の漁師たちのファルスから基本的トーンを形成するまでになり、その中心をなす「イギリス副王就任の儀」という巨大な茶番劇で絶頂を極めることになる。たとえば六場では、メアリー女王を演じるはずの女優がメーキャップをする場面が展開していたと思うと、突然緞帳が上がって、すでにもうひとり別の女優が、メアリー役でロドリッグと演技を始めており、最初の女優は慌てふためき役を奪い返すべく退場する。こうした劇中劇中劇とでも言える複雑な演戲的状

況の露呈＝異化は、観客を心から茫然とさせるものだろう。

こうした異化的道化的不条理的要素——それは明らかに近代的感性に属するものだ——は、カトリック的な旧世界観に属する「受動的演技」の有機的調和的宇宙を破壊するものではもちろんないが（神のみが実在であり、人間はその操り人形であり、その営為は戯れに過ぎない）、それでも『縊子の靴』の作品世界は、旧世界観と近代的な精神——アヴェンギャルド精神と言ってもいい⁽¹⁴⁾——が拮抗し、危うい（あるいは——表面的には——ほどよい）バランスをとっているという印象を与える。それは、「極端なまでの近代人」であるだけでなく、マラルメの弟子でそのヨーロッパ精神の最良の前衛性を受け継いでおり、また無信仰の家庭に育ち姉のカミーユ——彼女は周知のように、精神病院で長い生涯を終えている——とは狂気と虚無へいたる血を共有している、特異なカトリック詩人の矛盾した内面の反映であると考えられよう。当初我々の眼に、スタティックな印象さえ与えた前近代的諧調の世界は、けっして旧世界観の単なる復興ではなく、前章で扱ったその背後に隠されたクローデルの内面の葛藤史も含めて、近代的な前衛的精神と、そこに安住できない作家がその乗り越えのために依拠しようとする旧世界観の激しい拮抗から生まれてきたことが、以上のことから明らかになったであろう。

おわりに

『縊子の靴』に表れた「世界劇場」のイメージは、人間が神の恩寵の眼差しのもと「他者」に依存し、万物が有機的調和的な宇宙を形成しているというものであり、それをクローデルは、幼少時からの汎神論的感覚（それはパリという「唯物論の徒刑場」において抑圧されていたのだが、ランボー体験とともに復活した）に、〈諸聖人の通功〉をはじめとするカトリックの伝統的思想を取り込むことで構築した。それは、デカルト以来の人間と世界（他者）、主体と客体、精神と肉体を分割する近代的二元論に抵抗するものであり、「演劇の精神史」の文脈で言えば、近代性——人間の主体化——を先鋭化していった「欺きの演劇」「分裂の演劇」「イメージの演劇」とはまったく逆のベクトルを持ち、むしろ前近代的なバロック演劇の「受動的演技」が前提としていた諧調的宇宙——そこでは人間と世界は、神的存在の視線のもとに融合している——に接近するのである。だが繰り返すが、こうした世界観は、近代がふたつの世界大戦の狭間というもっとも過酷な危機に立たされていた時代にあって、クローデルが近代と文字通り格闘——思想的レベルの、また恋愛という個人的レベルの——することから生み出されたものであり、また作品内部においても、作者の近代的性向を映す「異化的道化的演技」という前衛的な脱構築的とも言える要素と、カトリック的な旧世界観の緊張関係が生じていた。そうしたディコンストラクティブな要素は、渡辺守章氏が指摘するような、『縊子の靴』がジュネの破壊的ポトラッチ的作品に似てくるという驚くべき現象⁽¹⁵⁾を生じさせる。だが他方、「演劇の精神史」で言えば、クローデルの有機的調和的世界観の方も、人間が他者との関係を客体化＝対象化＝物象化を超えて再構成する試みとして、とおく半世紀以上ものちのリヴェットの「開かれた演技」と響きあっている。いずれにせよ、時代との対決から生まれたこの巨大な作品が、「演劇の精神史」の重要な一頁をなすことは否定しようがないのである。

注

- (1) クローデルの生涯に関しては、以下の文献を参照。渡辺守章、「年譜」、クローデル、『縊子の靴』(上)、岩波文庫、二〇〇五年、三七五—四二四頁。Jacques Petit, 《Chronologie》, Paul Claudel, *Théâtre I*, Gallimard, Pléiade, 1967, pp. XLI-LX.

- (2) クローデル作品の三時期への分類は、ジャック・マドールによる (Jacques Madaule, 《Introduction》, Claudel, *op. cit.*, pp. IX-XXXIX.)
- (3) 渡辺守章, 「解題」, クローデル前掲書, 五〇二—五一一五頁を参照。
- (4) 『縞子の靴』の原文の引用は、すべて前掲のプレイヤー版『戯曲全集』(第2巻)による。和訳は、これまた前掲の岩波文庫版『縞子の靴』の渡辺守章氏の訳を使わせていただいた。
- (5) Cf. Jacques Petit, *Pour une explication du Soulier de satin*, Lettres modernes, 1965, pp.67-69.
- (6) Cf. Pierre Brunel, *Formes baroques au théâtre*, Klincksieck, 1996.
- (7) 『詩法』の有機的調和的宇宙の記述のなかに、しばしば世界劇場的表現が表れることに注意。たとえば、「動物は共同出生するが、それはもはや単に装飾風もしくは挿絵風ではなく、問いかつ答える俳優のようにするのである。動物は演技をもち、おのが役割を演じる。」また、「人それぞれはある種の劇の観客となり俳優となるために、そしておのれのうちにその意味を決定するために創造されたのである。」(『詩法』(斎藤磯雄訳), 筑摩世界文学大系五六『クローデル, ヴァレリー』, 一九七七年, 二二九頁, 二三〇頁)のちに引用する『東方の認識』も含めて、クローデルの諧調的世界のイメージと「世界劇場」のイメージは、多くの場合重なり合っている。
- (8) 栗村道夫, 「ポール・クローデルの戯曲『縞子の靴』の成立過程研究(三)」, 『アカデミア〔南山大学〕(文学・語学編)』, 二四号, 一九七七年, 一一六—一二二頁。
- (9) ロドリゲスは、四日目七場に表面的にはまったく他の筋とは関係なく登場する人物で、新大陸で一財産作るべく出発したのだが、ぼろ船いがいは何の財産も作ることなく、老いさらばえて故郷のマジョルカ島に帰還する。しかし、彼の恋人は、心変わりをすることなく、彼の帰りを待っていた。ロドリッグと、いわば陰画的ないしは対照法的関係を有していると言える。オーギュストは、スペイン語の乱れを正すために、新大陸へと向かう文法学者。途中で、「ロドリッグ宛の手紙」を仲介する。ウェーベル=カフリッシュによれば、この人物もロドリッグにたいし、相似=対照的關係ないしはイロニーの関係を結ぶことになる。Antoinette Weber-Caflisch, *Le Soulier de Satin 2, Dramaturgie et poésie*, Les Belles Lettres, 1986, pp.163-167.
- (10) 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, 一九七五年, 三〇—三一頁。のちの「夢」の引用も、渡辺氏の訳による。
- (11) 中村弓子, 「受肉の詩学——クローデル『わが回心』読解の試み」, 『受肉の詩学』, みすず書房, 一九九五年, 一六一—二二五頁。
- (12) モーリス・ブランショ, 「クローデルと無限」(渡辺守章訳), 前掲筑摩世界文学大系に所収, 四八三頁。『即興の回想録』の引用も、渡辺氏の訳による。
- (13) クローデル研究の第一人者と言っていいジャック・プチも、『縞子の靴』に執拗に表れる「分身の戯れ」や、人物や状況の「繰り返し」などのうちに、劇的イリュージョンの拒否つまり異化効果の狙いを認めている。Jacques Petit, 《Les Jeux du double dans le Soulier de satin》, *Paul Claudel—《Structures du Soulier de satin》*, Lettres modernes, 1972, pp.117-138.
- (14) クローデルのアヴァンギャルド性はまた、二日目の終わりでロドリッグとプルエーズが別れたあとに、その悔悟を「二重の影」や「月」が代弁する驚くべき場面や、スクリーン上で地球を神の手が覆う——ここには当時その前衛性を謳歌していた映画芸術の舞台への応用が見られるわけだが、こうした技術的前衛にも詩人は敏感だった——場面など、まさに表象の臨界=崇高に関わる箇所によく表れている。
- (15) 渡辺, 前掲「解題」, 四九六頁。