

Title	詩のテキストと絵画 : クローデルにおける絵画と文学の接点
Author(s)	内藤, 高
Citation	大阪大学文学部紀要. 1999, 39, p. 55-67
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/12581">https://hdl.handle.net/11094/12581</a>
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

## 詩のテキストと絵画

### — クローデルにおける絵画と文学の接点

内 藤 高

はじめに

本稿はフランスにおける作家と美術批評の一つのケースとして、ポール・クローデル(1868-1955)における文学と絵画の接点について考察する試みである<sup>1)</sup>。クローデルが絵画について本格的に語り始めるのは、彼の文学的キャリアの上では比較的遅い1920年代半ば頃からであるが、こうしたキャリア上の事実も考慮しながら、彼の文学が絵画の方へどう接近して行くのかということについて少し考えてみたいと思う。フランスの作家と美術との関連という問題を設定するとき、数多くの作家が、さまざまな次元で深く美術作品と関わってきたことはいうまでもない。まずなによりも美術批評という手段を通して新しいパリ、多様な関係の錯綜するパリの現在を捉えようとしたボードレール、一つ一つの絵画作品を素材として注意深く用いながら小説空間を構成していったプルースト、画家であり作家であったフロマンタン、カリグラムによって詩に絵画のシステムをとり入れようとしたアポリネールなど、絵画と文学の関わりのさまざまな例を列挙するのは容易である。

クローデルの場合、外交官としてフランス、パリという場から遠く離れ、美術批評や論争の現場にいたわけではない。また『繻子の靴』の一部の例などを除けば、絵画を素材として文学作品そのものを構成していく例も少ないように思われる。にもかかわらず、別のレベルで絵画というものはクローデルの文学に深く関わっている。先取りしていえば、それは、詩のテキストと絵画のテキストとの接近という次元に関わる問題としてである。詩のテキスト、とりわけ一枚の白紙、一つの頁によって構成されるテキストの可能性についての考察、テキストへの夢想の中に、絵画の問題が深く関わってくるからである。本稿では、この問題を基本的な視点として、クローデルにおける絵画と文学の関係の一つの展開について検討を進めたい。

## 1. オランダ絵画の「表面」

以上のことを念頭においたうえで、まずクローデルの美術評論それ自体に目を向けることにする。冒頭で少しふれたように、クローデルにおいて、絵画に関する具体的な言及が多くなるのは、1920年代半ば、25年の一時帰国期をはさんでの21年から27年にかけての日本滞在期を出発点とする。次の赴任地アメリカでも絵画に関する関心はおおいに強まり、『日記』などのメモも増えるが、数多くのエッセーが残されるのは特に1930年代である。40年代以降も聖書註釈などに絵画が引かれることも多いが、解釈の補助手段としての性格が強く、絵画に与えられる意味は固定化されやすい。美術論としての独創的な観点、イメージの展開の豊かさでいえば、たとえば「芸術における道」など、30年代に書かれた多くのエッセーが重要な作品であることはいうまでもない。そしてそのなかでも、1934年ベルギーに大使として赴任中に書かれた『オランダ絵画序説』は、いわば現象学的に、絵画の表面における形や構図の現われを極めて敏感に捉えるクローデルの眼と、詩人の想像力に大きく傾斜した芸術創造観、この二つがダイナミックに結合されたクローデルの美術評論の代表作であることは疑いの余地がない<sup>2)</sup>。

ところで、本論の目的である絵画と詩的テキストの接近という問題を考えるためには、このオランダ絵画論のなかで絵画、とりわけその表面が、どのように把握され定義されているか、という点にまず注目する必要がある。いうまでもなく、このエッセーの中ではレンブラント、フェルメール、ハルスなどの個々の作品について、それぞれ分析が試みられている。しかしそれと同時にこの絵画論で特徴的なのは、オランダ絵画一般、とくにその表面の作用というものが、個々の作品の分析を超えて、オランダの地至るところに見られる水の表面－反射作用（鏡のイメージに集約される）とのアナロジーのもとに定義されており、そのイメージの反復、変奏がこのエッセーの根幹部分を構成していることである。水の表面に集約された絵画の定義にまず注意しておく必要がある。

二つの世界の境界（*Limite-des-deux-mondes*）としての絵画、そこでは現実と幻影が入り交じり、人間の姿が亡霊として束の間の現前をなす、反映の作用がたえず営まれる場であるとクローデルはいう。その作用の微妙で多様な様相を注意深く見抜くこと、その姿勢からまず彼は出発する。ここで、とりわけ特徴的なのは絵画の表面でたえず進行する様々なこうした作用、それをクローデルが<dialogue><conversation>などの声に関する言葉で形容していることであろう。これらの語はこのエッセー全体のキーワードとしてこの作品のなかに繰り返し出現する。たとえばオランダ絵画のもつ「静かさ」というものを強調しながら、それは「ものたちが、共存と相互浸透というただその事実のみによって論理をこえて交す会話（*cette conversation au delà de la logique qu'entretiennent les choses du seul fait de leur*

coexistence et de leur compénétration)」（Pr189）<sup>3)</sup>を聴くことを可能にする、とクロードは説く。あるいはテル・ボルフ、ピーター・デ・ホーホ、フェルメールなどの室内は静寂のなか至るところに無意識の〈対話〉が交される場となる。鏡を見つめる女がなす「影との対話 (dialogue avec le reflet)」, 手紙を読む女に表わされる「不在との対話 (dialogue avec l'absence)」, こうした「声」を詩人はいたるところに聴くのである。

こうした「会話」への注目というものがクロードの絵画に対する根本姿勢をまず決定する。彼にとって絵画とはまず何よりも無数の音のない会話が営まれる場、それによる関係性の生じる場である。『眼は聴く (L'Oeil écoute)』という、クロードの美術評論集につけられた総タイトルが端的に示すように、絵を見ることは、この会話を聴くこと、画面からのもうひとつの声、エコーを聴くことにある、それがまず彼の基本姿勢である。「声高に語るのかたわらに、小声で語ろうとする何か (quelque chose qu'elle (=composition des anciens peintres hollandais) *veuille dire tout bas*) をもたないような絵画はない」、この「下から聞こえて来るもの (sous-entendu)」に耳を傾けるように説くのである<sup>4)</sup>。

既に上の例に窺われるように、水面＝絵画のイメージは、単に日常目にする反射反映のイメージの様相を越えて、クロード固有の幾つかのニュアンスを帯びる。室内画の描写がよく示すように、人と人、人と物、あるいは物と物とのあいだで無意識の中でとり交される会話の場としての表面。あるいは「水面がすべてのものについてなす二重性 (ce doublement qu'elle (=nappe de l'eau) réalise de tout)」, こうした幻影 (fantôme) の場は、形と影との対話のなされる場、現実とそれを支える背後との対話の場として意味がさらに拡大される。またレンブラントの場合のように、現在とそれを支える記憶の層との対話の場、「自然の生産力、再生産力の眠る」深層のなかで芸術家に決定的な形を誕生させる、過去と現在の反響の場となるのである。こうした意味を帯びたさまざまな対話のエコーとして反響する、それがクロードにとってのオランダ絵画の表面のなす何よりも重要な意味作用なのである。

だがこうした意味作用は、絵画が直接表象しているものの背後に一瞬聞き取れる極めて不確かなものかもしれない。クロードはこの点をまさにオランダ絵画の特徴として強調する。そこに、絵画から聞こえる「別の声」に耳を傾ける姿勢と並んで、オランダ絵画論の中で注目すべきもうひとつの顕著な傾向がある。たとえば、クロードは次のように書く。

... nulle part devant un tableau de Rembrandt, on a la sensation du permanent et du définitif : c'est une réalisation précaire, un phénomène, une reprise miraculeuse sur le périmé : le rideau un instant soulevé est prêt à retomber, le reflet s'efface, ...

(Pr197)

...レンブラントの絵を前にして、どこにも人は永遠なるもの、決定的なるものという印象を受けない。それは束の間の実現であり、一つの現象であり、既に失効したものの奇蹟的な取り返しなのである。一瞬上げられた帳はまたすぐ落ちそうであり、影は姿を消し...

レンブラントを始めとするオランダ絵画が、運動変化する自然（この場合は無意識の領域なども包括されることになるが）の現象の極めて敏感な翻訳者であり、実現された画面はその束の間の現前である。こうした瞬間性、不安定さ、不確かなものの強調が、このオランダ絵画論の中で強く前面にでてくる。脆く崩れる水面の反映と比喩的に重ねられ、それは、晩年のハルスの養老院の男女の理事たちを描いた二枚の集団肖像画の解釈にみられるように、現実の不確かさ、オランダ絵画がよくいわれるようにブルジョアの芸術ではなく、その大地の不確かさと通底した自然のリズムに従う芸術であるという芸術観の提示へと展開されていくのである。

こうした不確かさを表現する画面というものは、オランダ絵画がまた優れて時間というもの表現する絵画であると言い替えることもできる。「画家が時間というものの実質をその作用を停止させることなくつかみ取る」、そうした芸術であるとクローデル自身語っている。崩壊しつつある老いた人間の身体、テーブルクロスから垂れ下がるむきかけの果物の皮、夕べの斜めに射す光によって壁に映る物の影、こうしたものに極めて注意深い眼を向けるオランダ絵画は、それぞれの瞬間、いわば微分化された無数の時間を一つの画面の中に留めようとする試みの極めて優れた成果と考えられる。クローデルの目もそこにひきつけられ、テキストの多くの箇所でもその効果を彼自身の言語に移していくのである。

ところで、瞬間性などこれまで見てきたようなオランダ絵画の特質へのクローデルの注意、好みは、とくに前期の彼の作品に顕著に窺われる性格、自己の内心の情念を叫びとして解き放とうとする戯曲や、カトリック世界のつくる広大な調和のヴィジョンを支配し高らかに歌い上げようとする詩の作者としてのクローデルとはかけ離れた印象を与えるかもしれない。外見的には、ブルジョアの日常生活を慎ましく描いたかのようなオランダ絵画に、クローデルが強く引かれたこと自体、奇異の感をもつ読者もいるかもしれぬ。にもかかわらず、これまで示してきたような、オランダ絵画論のなかで特徴的な詩人の姿勢は、もうひとつ「別の」クローデルを示すものとして、とりわけ彼の後期の文学的探究の中で重要な意味をもっている。ここで『オランダ絵画序説』から少し遡り、この作品の成立を準備する文学的状况を具体的に検討することが必要となろう。この小論では先ほど述べた〈会話〉〈声〉などクローデルの絵画論に見られた特徴的なテーマを主な手掛かりとして以下考察を進めることにする。

## 2. テキストのなかの多声

絵画あるいは詩のテキストにおけるこうしたテーマの検討にはいるまえに、〈会話〉というテーマがクロードのとくに1920年代頃の文学において持つようになった重要な独自の意味について簡単に触れておきたい。この時期の彼の文学を方向づける出来事として、1924年の『繻子の靴』の完成や、日本滞在が重要な意味をもつことはいままでの『繻子の靴』の完成によって、クロードの実人生と深く結びついた内心の劇の表現に一応の区切りがつけられる。そして、このことはクロードの書く行為にも変化をもたらす。ある意味では作者の意図に拘束されることのより少ない、状況にそのつど応じた作品、あるいは実験的な形式をより自由に試みるテキストが数多く残されるようになる。プレイアッド版『クロード散文集』の年譜が端的に示すように、詩及び劇作品に比べて極めてわずかであった、さまざまな対象についての批評的散文が顕著に増えるのはこの時期であるし<sup>5)</sup>、美術批評の増加もこの流れの中にある。

状況に応じた、より自然発生的な拘束の少ない言葉を求める傾向は彼のテキストの形式にも変化を与えることになる。ここで注目してよいのが、この時期に特徴的となってくる多声、ポリフォニーをつくる〈会話体〉形式のテキストの出現であろう。1925年フランスに一時帰国中に書かれた『ロワール-エ-シェール県の会話』の「木曜日」を嚆矢として、この時期から〈conversation〉と呼ばれる会話体のエッセーが数多く書かれ始めることになる。「様々な命題の危なっかしいピクニック (pique-nique hasardeux de propositions)」と著者自身述べているように、目の前の風景から、政治、社会、文学芸術、あるいはヨーロッパ、アジア、アメリカなどの諸地域についてなど、『ロワール-エ-シェール県の会話』のテーマはある観点に固定されることなく多様に変化していく。通常の古典的な対話体にみられるような目的に沿った厳密な構成、それぞれ対立する思想を表現する明確な役割を担った人物の配置、こうした性格は弱くなる。この「会話」の中では、まずなによりも、絶えず変化しながら生じてくる観念が、その自発性、瞬間性、あるいはその連なりがつくる流れを失うことなく書き留められようとしている。二人、あるいはしばしばそれ以上の発話者に関しても、一応その名が劇の登場人物的に設定されてはいるが、発せられるそれぞれの言葉は、その人物に一貫性を保ちながら従属するアイデンティティーのある言葉というよりも、ほとんど人物の枠を越えて多重化された無数の発話という性格を帯びている。作者は人物に対して自己の確固たる声押し付けるといっても、自己のなかにある別の何者かに自由に語らせようとしているかのようであり、自らのなかにある無意識的な無数の声を聴くという位置に自らを置く。テキストは、観念を総合化し普遍化固定化するよりも、無数の断片的な提言をそのまま映し出す。意味はこの幾つもの断片のすき間から生じるのかもしれない。ともかく、この

「会話」のテキストは、種々の観念の発生そのものをそれぞれ提示する瞬間的でしかもポリフォニックな空間を構成することになるのである。

### 3. 短詩の試み — テキストの可能性

こうした試みを前に述べたオランダ絵画論の絵の解釈の問題と直接的に結びつけるわけにはいかないが、少なくとも、意識よりもむしろ無意識的に発生する、自由で多様な声をテキストに留めようとする「会話体」の試みは、オランダ絵画の中にある種の「声」を聴きとろうとする姿勢と共通する問題意識に根ざしていることは確認できる。そして、こうした問題をもう少し微視的な視野で具体的に検討できるのがクローデルが日本滞在中に詠んだ幾つかの短詩であろう。先に少し触れたように、絵画と詩のテキストの接近という問題に関して、日本滞在中の詩のテキストをめぐる幾つかの実験、実践というものは極めて重要な意味を持つ。その中でもとくに、来日からまもない1922年の夏に書かれた「聖女ジュヌヴィエーヴの裏を飾る詩 東京内堀十二景」<sup>6)</sup>の詩、および百数十篇の短詩からなる『百扇帖』(1927)がとくに重要な意味をもつテキストである。まず注意しておくべきことは、「内堀十二景」をはじめとして、日本滞在の時期が、クローデルにとって詩のテキストの可能性についての重要な省察の時期であったことである。それは、たとえば、「フランスの詩についての省察と提言」という長編の詩論(1925)の発表に窺われるし、「書物の哲学」などの書物論、漢字などについての文字論もいうまでもなく詩的テキストについての考察である。詩人の注意が向かうのはとりわけ一つの頁、断片として存在する一枚(一を強調しなければならない)の白紙のもつ意味作用の可能性である。詩のテキストと絵画との接近がここで問題となる。数頁、数十頁に渡って連なるクローデルの長編のヴェルセ(たとえば「内堀十二景」の表に書かれている「聖女ジュヌヴィエーヴ」)と異なり、一枚の紙の閉ざされた枠の中での詩のテキスト、それがもつ多様な可能性を新たに意識するきっかけがそこに生まれてくるのである。

「内堀十二景」はこうした詩のテキストの意味への問いかけ、それ自体をテーマとしてとりあげ、それを書き方にも反映させた作品である<sup>7)</sup>。たとえば、少し長くなるが、その十番目の詩を例として引用すると、

Une pensée et sa réflexion.

Une branche et son reflet, cette branche particulière

Avec ses feuilles au milieu des autres feuilles.

Et tantôt le vent l'agite au-dessus de l'eau en extase,

patiente, et toujours recommençant le même signe,  
étudiant lentement la réponse.

Et tantôt c'est elle qui reste immobile et c'est l'eau  
paresseusement qui s'émeut et désagrège le reflet.

Répondant à ce choc inconnu ailleurs là-bas.

一つの思想とその反映と。

一本の枝とその影と、他の葉むらの中で  
己自身の葉むらによって際立つあの枝、  
あるときは、忘我の中にある水の上で風がそれを揺する、  
辛抱強く、そしていつも同じ身振りを繰り返しながら、  
枝はゆっくりとその応答を探る。

またあるときは、じっと動かないのはその枝、  
水が物憂げに動き、その影を崩していく。

彼方、他所からのあの見知らぬ衝撃に答えながら。

「内堀十二景」の他の詩の中で、詩の<テキスト>と<水面>との同一性はしばしば喚起されており、ここでもそれは当然意識されているが、とりわけその表面での反射作用に作者の微視的な眼は向かっている。ここには前に述べたオランダの水面における形と影との対話を予想させるテーマが既に見られるが、この詩では具体的な書き方の次元では、対称性を強調した書き方になっているのが特徴であろう。4行目の<pensée>と<réflexion>のシンメトリー、4行目以下の<Et tantôt>と7行目以下の<Et tantôt>とのシンメトリー、テーマにしたがって、詩句の形式がある種の視覚性に左右されている、形式の問題をよく伝える詩である。

また「内堀十二景」の第2の詩では、「聖女ジュヌヴィエーヴ」の「裏に書かれた」詩という形式的な枠組みが詩の内容を大きく決定する。一枚の紙を太陽に透かしてみる男のように「彼（詩人）の目はテキストを表からみる、だがそれと同時にテキストの裏側に描かれた風景（le paysage qu'on a peint de l'autre côté）を彼は見抜く」こうしたフレーズで始まるこの詩は、実際においても文字どおり「聖女ジュヌヴィエーヴ」の裏に記される、「内堀十二景」のテキストのありかたをそのまま示していることになるが、テキストの表面からその裏に出現するもう一つの詩を感じとるこの<裏>のテーマの現われにより注意すべきであろう。少し後の箇所にも、ジュヌヴィエーヴのエクリチュールが一つの頁から次の頁に進んでいたとき、「語があらかじめ不思議な影を描く紙の裏側（l'autre côté）から／未来の風景は



白いもやを通して立ち上っていたのである」という、この詩の誕生の予感が語られている。このようにして、詩のテキストの表面はその裏から「もう一つ別の」ある詩を成立させる場としての意味をクローデルの中で持ち始める。表面と反映という関係でいえば反映の作る詩ともいえるであろう。それは「未来の風景」として立ち現われるというマラルメ的表現からも推察できるように、これはテキストという場そのものから生まれる詩、テキストのなかで始めて生まれる詩的意味作用をクローデルなりの表現で捉え直しているものと理解することができよう。しかしそのことをさらに具体的に理解させてくれるのが『百扇帖』の実践である。

扇面に記されることを予想されて詠まれた『百扇帖』の短詩が、そのなかに視覚的效果を最大限に発揮するように書き記されていることは詳しく説明するまでもないであろう。たとえば、次のような詩では、意図的に一つの単語から切り離されて配置された文字と大きく取られた間隔が霧の中から浮かび上がってくる束の間の風景をよく表わしている。

Fenêtre            au lever du soleil  
                       qui s'o        uvre dan  
                       s le bro       uillard  
                       blan            c un pay  
                       s de braise et de  
                                   fe  
                                   u

窓は 日の出とともに 白い霧の中に 燠と火の国を開く

あるいは、次の詩では、詩が歌う「水の上の水音、葉の上の葉の影」という上下に重なるイメージと、全体としてのシンメトリカルな詩句の構成をそのまま書き方のレベルにも採用している。

                      de l'eau  
 Bruit            sur de l'eau  
                       ombre  
                       d'une feuille  
                                   sur  
                       une autre feuille

アポリネールのカリグラムの思い起こさせるこうした試みは『百扇帖』の中に数多く存在している。

しかし、この詩の試みはこうした比較的単純な視覚的効果を表現することにとどまらない。たとえば、次の詩では、「扇と屏風の対話」というシンメトリカルなテーマが、配字の上で視覚的に示されると同時に、「éventail」の「vent」と「paravent」の「vent」が「ヴァン」という音としても反響しあうという構成になっている。

Dialogue            de  
                          l'éventail  
                          avec  
                          le  
                          paravent

この小論では詳細な検討には立ち入らないが、こうした音としての効果の表現も注意深く目ざされているのである。今の例がよく示すように、こうした音の効果は、たとえば扇面など一つの小さな空間に文字が配されるときにより敏感に感じられるようになる。クローデルの日本における短詩の試みは、まずこの空間、テキストの可能性についての問いかけに支えられている。一枚の紙という場はそこに一つの枠が存在する故に、詩のテキストとして逆に微妙な意味作用の充満する空間となりうる。たとえば、さきほど引用した詩で音の反響が、無限定の空間の中でよりも、より敏感に意識可能となるように。こうした一つのテキストの表面で、分断された文字や詩句が互いになす反響、通常の詩の固定化された配置から生じるよりももっと束の間で不安定な意味作用、作家の意図や意志よりも、もっとテキストという現場そのもので生じる意味作用にクローデルの注意は向かう。聴覚的であれ視覚的であれテキストの中で、そこに置かれた要素の間での相互のリアクションを通して始めて発生する意味に向かうのである。こうしたテキストの中で始めて生じる意味作用、いわばテキストの為す自立的な創造作用、詩人は自らをある種の受動的な状態に置くことによってこうした作用により注意深くなる。この受動性は、視覚よりもより受動性の強い聴覚を重視し始めるこのころ顕著になるクローデルの姿勢と結びついている。テキストからの「声を聴く」ことは、単に狭い意味での聴覚の問題ではなく、テキストが示すトータルな意味作用を感じとることという意味をクローデルの中で帯びるのである。

#### 4. 自然というテキスト

これまでみてきたように『百扇帖』の試みは、テキストという場、その上でさまざまな相互反射作用が営まれ、そこから微妙な音、声や姿が現前する、テキストの真の意味作用はそこにある、そのことを十分に意識した実験である。絵画がしばしばより端的に示すこうした意味作用を、クローデルは詩のテキストの上でも充分に取り返そうとする。テキストという表面での行為、作用が問題となる。書かれた言葉が固定化された意味を示すのではなく、書く行為を通じて意味が発生する場、創造行為そのものの現場を浮かび上がらせるというニュアンスを、『百扇帖』の実践は強く帯びてくる。テキストはこうして、それ自体から響いてくる声、反響を聴く場となる。そしてそこから現前する声、姿は束の間の幻影として出現する。そして今述べたように、詩人の役割は、言葉を発する主体というよりも、幻影を見、反響を聴く証人（観能の際、クローデルがワキに確認した役割もこれに近いところがある）へと大きく傾斜するのである。すでに「内堀十二景」の詩がその発端を示しているように、日本滞在期の詩人の重要な基本姿勢がこの中に存在しているのである。

これまで見てきたようなクローデルのテキストへの意識には、『骰子一擲』におけるマラルメの影響があることはいうまでもない。しかし、マラルメと異なり、クローデルはこのテキストの上での意味作用を、自然の創造的作用と重ね合わせようとする。そこに自然あるいはさらに超自然の概念が接ぎ木されていく。テキストを水面と捉える思考の中にも既に、自然の介入する場としての意味が準備されている。既にみたように、テキストの表面での意味作用をクローデルは反射反響作用と呼び、それはしばしば水面上の反映の作用と重ねられた。「内堀十二景」は顕著にこのテーマを取り扱う。しかし日本の滞りが進むに連れて、クローデルはこの水のイメージに関して単なる反映ではなく、自然の活動を集約して映す、総合性に富む「翻訳者」としての意味を確認し始める。「ジュールあるいは二本ネクタイの男」という会話体のエッセーの中で、日本庭園の中心をなす池の水面について語りながら、水を「大地の視線」「時を見つめる大地の器官」「結合し、結合されるもの」と呼ぶように、そこに潜む能動的な力の発揮へとテーマを転換させている。『百扇帖』の短詩でも、テキストの上で集約性にとむ水のイメージはしばしば喚起される。たとえば、次の作品もその典型的な例であろう。

La	sent
goutte	que toute la mer
d'	est occupée
eau	à

## la solliciter

水滴は 海全体からのせわしき要請を感じとる

この水のイメージに代表されるように、クローデルにとって、テキストは自然の力が文字通りそこに介入してくる場となる。分散して置かれた文字は、それを分散させるもの、たとえば、風=息のその場への介入を示すことになる。テキストの作用、そのなかにもこうした自然の力が介入し協力する、この確信が日本という場で強まっていく。いうまでもなく、水墨画や障壁画の表面、それは余白が霧や光の介入する空間にそのまま変貌する、その作用を詩のテキストのなかにクローデルは再確認するのである。

Eventail      Poèmes  
                   é  
                   crits sur le  
                   s  
                   ouffle

扇 息の上に書かれた詩

この詩もまた、分離して配置された二つの文字が、息の介入による詩の束の間の現前を示すことになるのである。

日本におけるクローデルのなかで、この自然の領域にさらに無意識の領域や超自然の領域が融合してくることについてはここでは詳しく述べないが、クローデルがテキストの「裏側」と呼ぶ領域に対する注意がともかくこの時期に急速に深まることは疑いのない事実である。アニメと彼が呼ぶ深層意識、表面を支える影の部分についての考察が始まるのはこの時期であるし、あるいは彼がよく親しんだ夢幻能の舞台も、過去からの死者の到来の場、過去と現在の交流の場、現在とそれを支える領域をそのまま示す、一つの重要な〈対話〉、〈反響〉の場、テキストを構成する。

こうして、これまでみてきたように、〈テキスト〉という概念が、次第に集約され充実化されていくのが、日本滞在期から30年代に至る道筋である。集約された概念は、短詩以外にも、数多くの彼の作品の中で現われ始める。既に少しみた会話体のエッセーの急激な増加もその流れの中にあるし、戯曲では、言葉を語る主体の多様化、あるいは超自然界からの声など、いわば間接化、反響化された声の出現の傾向が顕著となる。『繻子の靴』においても、

既に、登場人物が多数化すると同時に、月、影など自然あるいは超自然的存在にもパロールが与えられている。それは、闇の中でほとんどテキストから生じる反響の声なのである。

また、『クリストファー・コロンプスの書物』では、二重化されたコロンプス、ストーリーの流れのそれぞれの時点において、それぞれのアクションの中にあるコロンプスと、そうした過去を一つのトータルな書物として振り返るコロンプスというように二重化されるコロンプスが示すように、舞台は今と過去との対話の場となる。重要なことは、進行する筋を示す以上に、それを進行させている場、テキストとしての舞台そのものを問うことである。

### 終わりに — 創造のシーニュ

こうした、クローデルのこの時代の文学的探究の状況を確認したうえで、もういちど『オランダ絵画序説』に戻ることにしよう。水の表面、その反射反響作用を絵画の基本的なイメージとして定義していたこの絵画論が、これまでみてきたような<テキスト>をめぐる考察を、オランダという土地のもつイメージの刺激の下に、一挙に絵画の画面に投影させたものであることはあらためていうまでもない。無数の声が聞き取れる絵画の表面、現実とその影がなす対話、東の間の現前のもつ不確かさ、こうした性格が土地と画面に共通するものとしてオランダという土地、舞台=テキストの上で成立する。そしてそれはそのままそこで営まれる創造行為を示すシーニュとなる。

Tous ces portraits autour de nous, ... ces hommes, ces femmes.... Ils se présentent pour y éveiller un écho là où dans le coeur de l'artiste comme au fond des entrailles de la nature dort la puissance productrice et reproductrice. [...] Ils ont réussi dans le définitif ce que notre mémoire infirme, à tâtons, essayait de réaliser. (Pr195)

我々のまわりのこれらの肖像画...。これらの男たち、女たちは...我々の方へ立ち帰ってくる。自然の臓腑の奥底と同じように、芸術家の心の中に生産と再生産の力が眠るその場所に、反響を呼び起こすために自らの姿を現わすのである。... 我々の力のない記憶が手探りでやろうとしていたことを、彼らは決定的な形で成し遂げたのである。

レンブラントの肖像画の人物たちについて語っているこの箇所、上記のような特異な書き方が示すように、描かれた人物たちは、クローデルのヴィジョンの中でいつのまにかイメージを準備する創造の主体に変貌する。明暗法の中で描かれた人物のなす姿や仕草がそのまま闇、記憶の領域を通してイメージが出現する創造行為の身振りに変貌するのである。先

に述べたように、クローデルにとって、詩的テキストがその根本として示すのが様々な意味作用が生成しつつある〈場〉であったように、絵画の表面もまた創造の現場そのものを示す文字どおりの〈舞台〉としての意味が強調される。ジャンルを問わずすべての本質的な創造はクローデルの中でこの〈テキスト〉というものに包括されていく。ここにこの詩人における絵画と文学の根本的な接点がある。日本で小さな一つの短詩を成立させる「一枚の紙」についての考察が、広大な世界の創造を反映する舞台へと変貌していくのである。

## 註

- 1) 本稿は1998年10月24日大阪大学で開催された日本フランス語フランス文学会全国大会のシンポジウム「絵画と文学」の発表原稿を整理し書き改めたものである。通常の論文よりもやや簡略な体裁をとっていることをおことわりしておきたい。
- 2) 『オランダ絵画序説』の成立については、異なる観点からすでに論じている。『同志社外国文学研究』48～53, 57号所収の拙論を参照のこと。
- 3) 『オランダ絵画序説』のテキストは、ガリマール書店刊行のプレイヤッド版『クローデル散文集』（1965）に拠る。引用の頁は（Pr+数字）で示した。
- 4) Pr176, イタリックは原著者による。
- 5) 上記『クローデル散文集』の年譜およびジャック・プチ, シャルル・ガルベリンヌによる序論を参照のこと。
- 6) 実際にこの詩は「聖女ジュヌヴィエーヴ」が東京で出版される際に富田溪仙の淡彩画とともにその裏の頁に印刷されることになる。
- 7) 「東京内堀十二景」については拙論 "Ecriture de la Muraille intérieure de Tokyo" (in *Ecritures claudéliennes*, éd.L'Age d'homme,1997) でその書き方について論じたことがある。