

クローデルと東洋

— 視線の思考 —

鈴 江 和 子

外交官生活を通して得られた東洋経験がクローデルの思想にも作品にも多くの影響を与えたことは誰もが知るところであろう。経済の専門家としての面も持つクローデルと中国の関係については G. Gadoffre の *Claudiel et l'Univers chinois*¹⁾ に詳しく、また B. Hue の論文 *Littératures et arts de l'Orient dans l'oeuvre de Claudiel*²⁾ はとりわけ東洋美術との関りを明らかにしている。後者ではクローデルが東洋の絵画を発見していく過程を五期に分けているが、この区分はクローデルと東洋の関りの全体をとらえ直す上でも有効であると思われるので以下に記しておく。

l'initiation (Paris, 1884–1893) (①) — les premières découvertes en Orient (1895–1909) (②) — les années de transition (Europe, Brésil 1909–1920) (③) — les grandes découvertes (Japon, 1921–1927 et Amérique, 1927–1920) (④) — le temps du bilan (Europe, 1934–1955) (⑤)³⁾

(番号は筆者)

これをクローデルの年譜に照らしてみるならば次のようなことが付け加えられるであろう。まず第二の時期は彼の危機の時代でもある。1895年に僧職への使命の暗示を受け、1900年リギュジュにてその挫折を見る。前年知り合ったV夫人と再会、不倫の恋、1905年別離。危機的状況を写し取り、乗り越えるために書かれた *Partage de midi* とともに *Connaissance de l'Est, Art poétique, Cinq Grandes Odes* という詩作の要とも言うべき作品群がこの時期に生み出される。第四の時期にはクローデルの劇作の総決算であり、一人の女性によってもたらされた傷が完全に癒えたことを示す作品でもある *Le Soulier de satin* (1919–24) とともに *Dans le Loir-Et-Cher* を始めとする *Conversations* (対話形式の散文集) 等の散文作品が書

かれ、東西の文化が論じられる。さらに第二の時期にすでに感じ取っていた日本の文芸の本質—それは師マラルメの追求した余白の美であり、エクリチュールと絵画との間の際立った類似性から生まれる美である—に対する認識を深め、*Cent phrases pour éventail* (1926) で自らの詩作において実現しようとする。この時期に東洋に対する理解は心情的なものに達するまでに深められる。*L'Oiseau noir dans le soleil levant* に収められた散文、*Un regard sur l'âme japonaise* (1923)、*A travers les villes en flammes* (1923、関東大震災の記録)、*Une promenade à travers la littérature japonaise* (1925) 等がそれをよく示している。第五の時期について言えば、1934年に*l'Œil écoute*の冒頭の部分をなす*Introduction à la peinture hollandaise*が書かれ、翌年外交官としての経歴が終わる。

東洋に対するクローデルの態度の中にすぐ感じ取られるのは、師マラルメに対するのと同じくアンビヴァランスとも言うべき感情である。第四の時期に東洋的なるもの、その本質の理解に達したクローデルは美的側面については讃辞を惜しまない。殊に簡潔の美に讃嘆し、この点については西洋を徹底的に非難する。《*Défaut de toutes les Œuvres d'art occidentales, c'est trop remplir; trop bourré, on en veut trop.*⁴⁾》と1923年の日記には記されている。その背景にはクローデルの、近代ヨーロッパの芸術、思想に対する嫌悪感があると言われる。しかしながら、カトリックとしてのクローデルは、諦観に支配された東洋の精神を批判し、嫌悪の念さえ示す。たとえば*Un regard sur l'âme japonaise*に見られるように、美しいと認めることはあっても決して正当とはしない。(但し、正に対して負の、善に対して悪の存在が必要であるという意味でその存在を認めてはいる。) アジアの人々とは《*peuples sans soleil qui n'ont jamais rêvé un autre paradis que cette amère paix. La communion avec le Destin. Une considération sans joie*》であり、1921年アンコールワットで見い出した《*les eaux stagnantes qui se putrifient et donnent naissance à des nuées de démons.*⁵⁾》は、彼の眼にはアジアそのものを象徴するものとして映る。

さて、クローデル自身、自分の東洋への対し方に無自覚なわけではない。*A travers la littérature japonaise*の中でその立場を端的に述べている。

Je n'ai poursuivi aucune étude méthodique et toute ma connaissance du pays résulte de l'atmosphère dont je me suis laissé imprégner, des circonstances, des entretiens, des excursions, des lectures plus ou moins

incohérentes que j'ai picorées de tous côtés. [...] l'ignorance constitue pour un visiteur qui ouvre à un pays nouveau des yeux à la fois réfléchis et émerveillés un privilège féerique dont il sent tout prix. La fraîcheur parfaite du regard mérite quelques sacrifices. Il y a bien de l'intérêt à vivre dans un milieu où domine l'inconnu, je dirai même l'impénétrable, et où des données nouvelles s'offrent à chaque pas au travail de l'imagination. La vérité est belle mais l'erreur de son côté a du charme.⁶⁾

«l'ignorance constitue [...] un privilège féerique» さらに«La fraîcheur parfaite du regard mérite quelques sacrifices»という言葉が全てを言い尽くしている。クローデルは眼前にあるものをただあるがままに無心に眺めようとする。だから東洋を知り理解しようとする熱意にも拘らず、客観的判断を下すのに必要な正確、系統的な知識を得るための努力は払わなかった。東洋通でありながらあくまでも「素人」であり続けたのである。従って彼は自分の判断の正当性を主張するようなことはしない。そしてこれらの言葉によってクローデルは謙虚さを示していると言えるが、多分に恣意的な解釈に対して当然起こってくる非難に予防線を張っているのだという見方もできるであろう。しかし、気をつけなければならないのは、それらが彼の自負の裏返しでもあるということである。クローデルはすでに1910年の日記に次のように記しているのである。

Il est utile d'avoir des idées d'ensemble même fausses. Car une vue d'ensemble ressemblera toujours plus à une vérité d'ensemble qu'une vision de détail.⁷⁾

先の引用の根底にあるのはこの考え方である。細部にこだわる厳密な見方、「l'esprit géométrique」よりも全体を大づかみにとらえる自由な見方の方が立ちまさと彼は考える。しかし、この自由な見方よりも、都合の悪いものに対しては無意識のうちにせよ目に覆いし、自分の見たいもの、見ようとするものだけしか見ないということにもなりかねない、にも拘らず彼は自分の synthétique な思考力には絶対的な自信を持っているし、様々な観念、折々の印象を統合していこうとする意欲は並々ならぬものなのだ。

自信に満ち、恰も強固な一枚岩でできたかのようなクローデルの精神は、先に述

べたような両極間の揺れ動きにも拘らず、東洋の影響を拒んでいるようにさえ見うけられる。東洋は自ら作り上げた思想の体系の中に組み込まれ、その美学も、*Le chemin dans l'art* (1937) の中で芸術の辿るべき道筋の途中に位置づけられてしまう。Gadoffre や Hue の研究から浮かび上がってくるのも、東洋の中にまず反西洋、反近代、次いで自己の理論の根拠づけを求め、結局のところ自分の方に同化してしまうという形で東洋を理解するクローデルである。しかし東洋との接触によってクローデル、その本性は本当に intact なままでいられたのだろうか。彼が東洋に捜し求めたものは西洋へのアンチテーゼだけだったのであるだろうか。

ここでクローデルの東洋観そのものを論じてもおそらく意味のないことであろう。だが、その「無心に」眺めるまなざしを取り出し、それを忠実に辿っていくことによって新たなクローデル像を浮かび上がらせることは可能なのではないだろうか。

1909年に中国勤務を終えたクローデルは1921年日本大使に任じられ、再度東洋の地を踏むことになるが、これを契機として先に挙げたような数多くの東西比較論を書き始める。その中で詩人は眼前の風景を読み解くことによって両者の精神の相違を感じ取っている。まず *Jules ou l'Homme-aux-deux-cravates* (1926) に展開される庭園の日仏比較論をみてみよう。本質をついた非常に鋭い指摘である。

Le Poète— On pourrait dire qu'en France le jardin est une accomodation progressive du paysage à notre utilité; à notre goût et à notre agrément personnels. [...] Le jardin est une préparation à une nature de plus en plus vaste et indéfinie qui de toutes parts nous enveloppe et nous invite. Mais au Japon, le jardin est une invitation à ne pas bouger.
Jules— De là tout d'abord un des éléments essentiels de ce paradis, la parois devant nos yeux, le flanc de montagne, le talus végétal qui empêche le regard de passer outre.⁸⁾

さらに *Le chemin dans l'Art* に於いても ≪ [...] le jardin à la française fait d'avenues et de perspective rectiligne qui d'un seul coup d'oeil assurait au seigneur souverain le spactacle et la jouissance de son domaine d'une nature à lui rapportée et ordonnée.⁹⁾ ≫ と述べている。人を視線の冒険に誘うのは

両者に共通する点である。しかしフランスの庭園がまわりの自然からの呼びかけに応ずるべく造られた、散策のためのものであり、視線の動きが思念の動きを誘発し、行動へと向わせるのに対し、日本の庭園は瞑想 *contemplation* のためのものである。フランスの庭園には視線にとっての障壁がなく、従って視線は自由であり、その直線的な構造により一目で見はるかすことができる。ところが、日本の庭園では視線は束縛を受けざるを得ない。至る所で我々の視線は一か所を凝視するように仕向けられる。視線は謂わば「従属」を強いられるのである。そして、詩人はこれが日本の庭園の美と本質を成すことを指摘しつつ、視線の囚れの中に至福を見い出しているかのようにさえ思われる。ちなみに後年(1953年)書かれた *Le Retable portugais* でも彼は *retable* (教会祭壇背後の衝立) に同じ働きを見ている。即ち「神を仰ぎ見るまなざしが他に移ることを壁によって遮ること¹⁰⁾」である。

クローデルはまた、東洋と西洋の違いはすでに自然そのものの中に表われているとする。ヨーロッパでは ≪ *tout est disposé pour la direction horizontale face au spectateur, tout est avenue et vallée vers la mer. [...] Où va l'oeil le pied le suit. Tout est à la portée de la main.*¹¹⁾ ≫ であるとクローデルは *Le Poète et le Vase d'encens* (1926) の詩人に語らせる。庭園がそうであったように、ここでも視線の防げとなるものはない。それに対し、東洋の国々の形状自体が人を囚れの状態に置くのだとクローデルは言う。アジアとは ≪ *une élévation de montagnes étagées*¹²⁾ ≫ であり、のみならず幾何学的に解き放つことのできない人屋である。≪ *L'Inde est un triangle et la Chine est un segment de cercle, les deux formes géométrique de la fermeture. [...] Le Japon est un groupe d'îles.*¹³⁾ ≫ と詩人は香炉に語る。≪ *Rien que la forme de ces contrées suggère l'idée d'une prison mystique.*¹⁴⁾ ≫ 結局アジアでは ≪ *tout est calculé pour empêcher l'humanité de bouger de place.* ≫ と言えるのだ。

そして、*retable* の例からも感じられることであるが、宗教的感情の問題がそこに入りこんでくる。*Un regard sur l'âme japonaise* の中でクローデルはヨーロッパの景観と日本のそれを比較して次のように述べている。

Toute la nature est un temple déjà prêt et disposé pour le culte. Il n'y a pas au Japon de ces grands fleuves, de ces vastes plaines aux horizons gradués qui entraînent le rêveur toujours plus loin et s'offrent avec soumission à la navigation dominatrice de l'esprit. A chaque instant le

pas et l'imagination du promeneur se trouvent arrêtés par un écran précis et par un site concerté qui requiert l'hommage de son attention, du fait de l'intention incluse.¹⁵⁾

日本の地形そのものが礼拝のために整えられた寺院であり、そこに住まう者に敬虔さを要求していると言うのである。立ち止まること、それは祈りへの準備である。それに対し、西洋の自然は navigation dominatrice de l'esprit という言い方からもわかるように、その前に立つ者を征服、支配へと向わせる。視線は唯単に制約を受けないばかりではなく、自ら意欲を持った運動として捉えられている。見ることは認識しようとする心の動きそのものなのである。そして、rêveur 及び promeneur はクロードルにとっては殆ど poète と同義語であり、彼自身を指している。かつて詩人の支配下にあった自然がここ日本では逆に彼を支配し、命令を下す。能動的であった視線が受動的なものになる。

しかし、この時期最大の発見は東洋絵画の構図の垂直性であって、これは以後、東洋を理解し説明するための大きな原理となる。中でも日本の床の間は掛軸、立ち昇る香煙によって完全な垂直性を備えているとされる。Le Poète et le Vase d'encens の中で、クロードルは掛軸の絵を次のように定義している。

En bas le détail fourmillant et quotidien, les choses immédiates et vivantes, un bateau [. . .], au-dessus le forêt qui change à la mode du mois, [. . .] au-dessus les formes immobiles du mouvement, des escaliers, [. . .] en haut enfin, tout en haut, les cimes éternelles soustraites au changement et à la diversité. Tout cela existe à la fois mais plus l'oeil s'élève plus il prouve le repos.¹⁶⁾

このような絵では遠近法の消失点は絵の上方にあると言うのである。日常性、具象性の強い事物から永遠不変の存在である山の頂に向かって視線は上昇していく。可変性から不変性 fixité, 具象性から抽象性への移行が上昇運動の内に完成していく。また、この垂直方向の動きは東洋の人々に唯一許された動きでもある。同じく Le Poète et le Vase d'encens の中で le Vase d'encens はこれを説明して ≪ Un homme enfermé dans un carré forcément il lèvera les yeux en haut. Il n'y a plus à marcher, il n'a qu'à regarder et attendre, tout au plus faire le tour.¹⁷⁾ ≧

と言う。ちなみに1939年クローデルはジュネーブで開かれたプラド美術館の特別展観でエル・グレコの絵を見て感銘を受けるが、「キリストの復活」及び「聖霊降臨」の二枚の絵について「des statues entassées et allongées vibrent de bas en haut à la façon de l'air ardent.¹⁸⁾」と述べている。エル・グレコの絵の特色を良く捉えた言葉である。人物を積み重ねる手法、及び垂直的遠近法はルネッサンス以後の西洋の絵画ではビザンティン・中世の影をとどめてエル・グレコ独特のものであり、垂直方向の動きが画面に動きを与え、水平方向の奥行きがあまり感じられず、恰も遠近法の消失点が上方にあるかのような印象を与える。そして、この場合にも上方に望まれるのは山水画と同じく全てを統合する存在である。

丁度この時期、則ち1924年に *Le Soulier de satin* が書き上げられるが、これにより、1886年ノートルダム寺院での回心に始まり、1900年神の沈黙による僧職につく意志の挫折、引き続いて *Partage de midi* のイゼのモデルとなる女性との出会いによって大きな転機をむかえる内心の葛藤の劇が書き終えられることになる。彼に罪を犯さしめた女性、そして神との和解が完全なものとなり、この作品で初めて作者の分身である主人公は魂の解放を体験するのである。

クローデルの視線がとらえ理解した東洋とはおおよそ以上のようなものであった。一方彼の最初の東洋体験は1900年前後の不安に満ちた日々の中に得られたものである。即ち1895年に始まる中国滞在であって、この時期に書かれた散文詩集 *Connaissance de l'Est* の客観的描写文の中に、苦悩し矛盾に満ちたクローデルの姿を透かして見ることができる。彼の眼に初めて触れる中国、そして1898年の5月から6月にかけて訪れた日本の印象が多くは風景の描写という形で記される詩集であるが、その中の一つ「*Rêves*」と題する詩では、Villeneuveに於ける幼年時代の思い出と現在の詩人としてのクローデルの姿が二重うつつにされる。

—Et je me revois à la plus haute fourche du vieil arbre dans le vent, enfant balancé parmi les pommes. De là comme un dieu sur sa tige, spectateur du théâtre du monde dans une profonde considération, j'étudie le relief et la conformation de la terre, la disposition des pentes et des plans: l'oeil fixe comme un corbeau, je dévisage la compagne déployés sous mon perchoir [...].¹⁹⁾

Villeneuve は四方に地平線が開け、少年クロードルにとってはエッダの世界のように暗示に満ちた神話的世界であり、冒険心をそそるものであったことが後年のテキスト *Mon pays* (1937) に語られている。この地でクロードルは ≪explorations personnelles²⁰⁾≫を試み、≪immense paysage decouvert à mes yeux²¹⁾≫が広がるのを見たのだ。眼下に収める風景を宇宙全体と感じ、自分はその中心=神であるという子供らしい幸福感に満ちた夢想。しかし、夢想の中の過去はまた現在でもある。現在という時の全てをその調和の中に余すところなく剋明に捉えきろうとする詩人は幼年時代の夢想の中へと絶えずいざなわれていくが、≪je vois devant moi tout le présent≫と呟くのはすでに詩句で埋めるべき紙を前にしたクロードルである。子供のそれに重ね合わされた詩人の視線は *Connaissance de l'Est* 全体を支配するまなざしであるとも言える。

この幼年時代につながる夢想に加えてもう一つの夢想が *Connaissance de l'Est* には現われる。日本滞在中、中禅寺に至る道で発見された『詩法』の公理について語られる ≪Le Promeneur≫ に詩人は ≪l'Inspecteur de la Création, le Vérificateur de la chose présente²²⁾≫として現われる。現在の時の把握という点で前の詩と共通するが、その意図はより明確であり、強く意識されていると言える。穏やかと思える口調の中に、厳しいまなざし、強靱な意志の力を感じ取ることができる。今詩人の用いる手段は鳥瞰ではなく散策である。確かにクロードル自身が ≪Je ne suis allé nulle part, mes démarches sont sans but et sans profit²³⁾≫と言うように、散策ははじめ目的のない行為、非常に穏やかな行為であった。だが詩の終わりに近づくと、詩人の声は俄に活気を帯びてくる。

Et je marche, je marche, je marche! Chacun renferme en soi le principe autonome de son déplacement par quoi l'homme se rend vers sa nourriture et son travail. Pour moi le mouvement égal de mes jambes me sert à mesurer la force de plus subtils appels. L'attrait de toutes choses, je le ressens dans le silence de mon âme.

Je comprends l'harmonie du monde; quand en surprendrai-je la mélodie?²⁴⁾

「見る」という動詞がここでは「歩く」という動詞に置き換えられている。大地を踏みしめるといった動作を通じて詩人は新たな認識の力を与えられ、一足ごとにより

包括的、全的な認識に近づいていく。そして、ゆっくりと進んでいく彼の前に差し出されるものを心の内に味わうが、全てを味わい尽くしたわけではないことも知っている。詩人は、一足ごとにもたらされる喜びと期待とともに一種の苛立ちを感じているように見受けられる。

これと同じ、喜びに震えながらなお満たされぬ叫びを我々は1906年に書かれた詩 *L'Esprit et l'eau* の中に再び聞くことができる。

Je connais toutes choses et toutes choses se connaissent en moi.
[...] Par moi

Aucune chose ne reste plus seule mais je l'associe à une autre dans mon coeur.

Ce n'est pas assez encore! [...] Je regarde toutes choses, et voyez tous que je n'en suis pas l'esclave, mais le dominateur.²⁵⁾

万物が詩人の力で承認され、また承認しあうのみならず、詩人はそれらの全てを見、支配者とならねばならないのである。「見ること」は認識するはたらきを意味するのは勿論のことであるが、クロードルにとってはさらに支配し、所有することでもあったのだと言うことができる。

Connaissance de l'Est 中にはしかし、全く逆の動きを見ることができる。後にアンコール・ワットを訪れ、その池の水を ≪*l'eau thésaurisée et stagnante*≫ と呼んで東洋への非難の言葉としたことは先にも述べたが、この澱んだ不動性、或は東洋を表現する別の言葉 ≪*attente végétale*≫ に似通った状態に身を置いているのだ。一種の不動性の中に沈潜し、自らを囚れの状態に置くことによって安心感を得るのであるが、そこには怠惰ささえ感じられる。たとえば、真昼時詩人は窓という窓を閉め切って自らの手で ≪*prison hermétique*²⁶⁾≫ を作りなし、物思いに耽る。あの冒険心に満ちた散策者がその途中で身を潜めるのは ≪*solitude végétale*²⁷⁾≫ (草木に守られた孤独) である。そして雨の日の詩人は、≪[...] *jouissant de la sécurité de mon emprisonnement, intérieure, aquatique, tel qu'un insecte dans le milieu d'une bulle d'air, j'écris ce poème*≫ と言う。²⁸⁾ 気泡の中に閉じ込められた一匹の虫のように感じることにたのしみを見出すのである。≪*Visite*≫ と題する詩ではサロンで一人主人を待つ詩人はこうつぶやく。≪[...] *on a*

appliqué à ce paysage trop large de verdure et d'eau cet écran au triple jour, [...]. Le cadre fixe le tableau, les barreaux qui laissent passer le regard m'excluent moi-même, et mieux qu'une porte fermée de son verrou, m'assurent par dedans.²⁹⁾ ≧ 屋外の広すぎる風景が窓枠で区切られて固定され、それを眺める自分は完全に守られている。

外界から完全に遮断されることで内側に見い出されるものは、確実に自分のものとなる世界である。或は無限な外界に限界を与えることで詩人は安らぎを覚える。そしてこれら一連の動きの中に我々が見ることのできるものは一種の逃避であり、J. Petit が次のように指摘するとおりのものである。

Il m'a semblé que « cette conversion à la limite, à la mesure³⁰⁾ ≧ Claudel la portait en soi, qu'au mouvement de conquête qui lui paraît le plus naturel et sur quoi l'on a souvent insisté répondait un mouvement de retrait, de fermeture, au désir de l'univers une sorte de refus, un mouvement d'inquiétude, un besoin de sécurité.³¹⁾

しかし、voir = posséder ないし conquérir であるとする我々の図式に照らして考えるならば新たな意味を帯びてくる。

ここでクローデルが視線そのものをどのように考えていたかを思い起こしておかねばならない。1903年に書き始められる Art poétique の中で、諸々の事物が己れを認識する様が次のように説明される。

Toutes s'inscrivent dans une forme plus générale, s'agencent en un tableau; c'est une question de point de vue à chercher, ce regard à qui elles sont dues. Chacune obéit à la nécessité d'être vue.³²⁾

各々の事物は恰も一枚の絵の中にあるが如く、ある一つの視線によって秩序づけられるべく定められているというのである。そして、この視線が詩人のものである時、詩人はまさに世界の中心となる。

[...] l'une (image) se construit sur la différence, et l'autre sur la

variation.³³⁾

認識をつかさどる五感のうちで、クローデルは空間の把握に与る視覚と時間の把握に与る聴覚とをより総合的で高次の感覚として上位に置くが、視覚のみが諸々の事物をその同時性において捉えることができる。

La vue résulte d'un contact réel avec l'objet que le regard attouche et circonscrit.³⁴⁾

視覚はクローデルにあっては恰も昆虫の触角のようなものである。映像は受け取られるべきものではなく、視線と対象物の接触によって生じるものであるからだ。

クローデルはさらに我々の眼は「円周の全ての点に光を送ることのできる携帯可能な一種の太陽である³⁵⁾」とするが、「視線は宇宙的原理である³⁶⁾」というバシュラールの言葉は彼のこのような認識の方法にそのままあてはまると言えるであろう。「世界の夢想家は世界を物体のように眺めず、ただ浸透する視線によって攻撃性をつくりだす。彼は眺める主体である。³⁷⁾」《*Connaissance du temps*》を *Art poétique* の冒頭に立て、時間の空間に対する優位性を示そうとしつつも、クローデルはその全存在を挙げて空間の把握に挑もうとしているかのように思われる。詩人クローデルは自ら視線となって空間を支配しようとする。

「全てのフィルムは円の変化である³⁸⁾」とするクローデルは人間の存在とその認識の仕方についても次のように定義する。

Celle (connaissance) de l'homme peut se définir une naissance consciente qualifiée par l'objet qui en limite l'expansion.³⁹⁾

外部の事物に向って我々の存在の波動は《partant du centre vient s'infléchir à cet obstacle; le sujet entier en reçoit une information particulier.⁴⁰⁾》限界によって己れを知り他者を知る存在は G. Poulet の言うように、呼吸によって収縮と膨張を繰り返す球体のようでもある。そしてクローデルの存在自体が円であり、太陽を中心に持った彼の視線もまた円形を成す。ニーチェと比較して「もっと凝視的で攻撃性の少ないクローデルの目の宇宙的性格⁴¹⁾」についてバシュラールは語る。が、視線の持つ攻撃性はクローデルにあっては柔らげられているだけに一層明確に

意識されているとも言える。事実、クローデルは五感を論じるにあたって、感覚そのものが断じて受動的な現象などではなく、活動の或特殊な状態であると前置しているのである。

全て存在するものはその限界を知る。だがクローデルという存在、視線となったクローデル自身は円を描きながら自ら限界となすことを受け入れるであろうか。否。りんごの木に上って彼方を見はるかすクローデルは、自身の円心を世界の円心となすことを欲し、己が円周を世界のそれに重ね合わせようとしたのではなかったか。

Cannnaissance de l'Est の中に見た身を潜めるクローデルの存在もいかにも丸い。そして、確かにそこには円周を限りなく縮小しようとするクローデルの姿が見られる。しかし、これは己れを無にしてしまうことでは決してない。それを確かめるために、異国中国での今一つの夢想について考えてみなければならない。「世界の夢想家」であるクローデルが「世界の雛形」である中国の庭園に引きつけられるのは当然のことではあった。事実 *Cannnaissance de l'Est* には中国の庭園の描写が数多く見られる。

1896年に書かれた《Jardin》ではまず庭園を訪れる時の心のときめきが語られる。《Je heurte mystérieusement à une petite porte noire⁴²⁾》(いかにも入口は小さくなければならない。)庭は石で構築される。何故なら石は《susceptible d'élévation et de profondeur, de contours et de reliefs⁴³⁾》であって広大な自然を映しとることができるからである。庭園内の径はまさに迷路であって、山と池(世界の中心)のまわりに《la circulation de la rêverie⁴⁴⁾》を作り成す。山上に立ってクローデルはこの小宇宙を *cavité* と感じ、池のほとりにあって《l'eau immobile⁴⁵⁾》を発見する。《Heure dans le jardin》(1899)にも次のような描写が見られる。

Les arbres et les fleurs conspirent à ma captivité, et le repli cochléaire de l'allée toujours me ramène vers je ne sais quel point focal qu'indique, tel qu'au jeu de l'Oie, retiré au plus secret, le Puits; [. . .] j'agite le seau invisible. Tel qu'un fruit comme un poète en train de composer son sucre, je contouche dans l'immobilité cela au-dedans de quoi la vie nous est mesurée par la circulation du soleil, [. . .]. En vain la tourterelle au loin fait-elle entendre son appel pur et triste. Je ne bougerai point pour

ce jour. En vain du fleuve grossi m'arrive la rumeur grave.⁴⁶⁾

渦巻の中心は世界の中心であるが、それはここでは井戸である。池の水の不動性に自身の存在の不動性を重ね合わせたであろうクロードルは、ここでも不動性を見出す。そして、先に引用した《La pluie》で *emprisonnement* という語が用いられていたが、ここでも《*captivité*》が用いられている。生の秘密が明される世界の中心には必ず *immobilité* があり、そこに赴くことは囚れの身になることに他ならない。しかも囚れ人の導き手となるのは囚れ人自身なのである。詩人は成熟しきるのを待つだけになった果実のまろやかさをもって存在の中心に身じろぎもせず立つ。動く必要はない。とびが頭上高く描く円とともに軽いめまいを伴って始まった巡回運動は、その中心で太陽の運行につながっている。「今日の日はもう動くまい」という詩人の言葉が切れ目となって時は真夜中に移る。

また、別の庭で詩人の眼を驚かすのは《*l'enclos carré, rempli par un vaste paysage*⁴⁷⁾》である。《*ce petit coin paraissait vaste et complexe comme la nature*》とあとで言い直されるが、先の表現の方が真実を表わしている。この庭 (*enclos*) の中央にも《*un thème de rêverie et d'énigme*⁴⁸⁾》のように巨岩が聳り立っているからである。この巨岩の存在によって、この庭園が(庭というものはもともとそういう目的で造られたものであるが) 夢想の力によって、一つの中心を持つまさに宇宙の雛形となることが暗示されるのである。

contempler という動詞が巡回を続け中心に達した時 *méditation* に変わる。夢想によって変容した空間(有限でありながら無限である)を夢想の主体たる視線が満たしていく。夢想家が *immobilité* に達すると、眼前の事物は庭園となって己れを開いてくる。《*Jardin*》では巨岩の描写が瞑想の始まりを告げて詩のしめくりとなっているが、《*La Dérivation*》(1896-97)の最後の部分でも、暮れ方の川面が瞑想への戸口を開く。そして《*alors que cette eau deviendra noire, je posséderai la nuit tout entière avec le nombre intégral des étoiles visibles et invisibles.*⁴⁹⁾》と、「花なき庭」が更に宇宙全体に転じて詩が終わる。《*Le Temple de la conscience*》(1896)のこれもまた最後の部分を見ると、山に囲まれた広大な風景は夢想によって一輪の花に転じる。

Ne comparerai-je pas ce vaste paysage qui s'ouvre devant moi jusqu'à
la double enceinte des monts et des nuages à une fleur dont ce siège est

le coeur mystique? N'est-il pas le point géométrique où le lieu, se composant dans son harmonie, prend, pour ainsi dire, existence et comme conscience de lui-même, et dont l'occupant unit dans la contemplation de son esprit une ligne et l'autre?⁵⁰⁾

詩人は放射状に広がっていく花卉のその力の源、花が旋回し始めた時、まさに円の中心となる。詩人の座す所は即ち «le point géométrique» であり、瞑想のうちに詩人は無数の線分を心の鏡に写し取り、一つ一つ取り集めていく。このような山に囲まれた、瞑想に導く風景を最初に見出したのがここ福州の地なのであった。このイメージは繰り返して現われ、Art poétiqueの重要なテーマともなる。Connaissance de l'Estの今一つの詩«Ça et là»にも形を変えてあらわれる。

Dans la rue de Nihonbashi, à côté des marchands de livres et de lanternes, de broderies et de bronzes, on vend des sites au détail, et je marchande dans mon esprit, studieux badaud du fantastique étalage, des fragments de monde. Ces lois délicieuses par où les traits d'un paysage se composent comme ceux d'une physionomie, l'artiste s'en est rendu subtilement le maître.⁵¹⁾

盆栽を売る傍で、詩人は心の内に世界の断片を商う。世界の夢が始まるのはこれら小さな断片からなのである。

夢の力で世界が詩人の内部の風景になってしまうのだが、そのためには視野の限定或は fermetureが必要であることがわかる。今挙げたいいくつかの例では夢によって有限な空間を作り出している。しかし、それは空間を完全に自分のものとするためである。中心に達した時、クローデルは渦巻が外に向って流れ出すが如く、自己の内部で拡大していく空間を満たしていく。

いかなる場合にも、クローデルは自己の存在の描く円周を世界のそれに重ね合わせようとする。そのためにこそ詩人は視野を限られることを望み、かなわぬ時は夢によって有限な空間を作り出すのである。そして、夢の始めに世界の中心と自らの中心とが重ね合わされるところに詩人が見出す不動性 immobilitéは、結局のところ想像力が力を蓄え、自由に羽ばたきだすための準備でしかないと言える。そして、瞑想 contemplationに移る前に先導を勤めるのはまなざしの力なのであ

る。

さて、再び第四の時期に話を戻そう。1926年、中禅寺にあったクローデルは *Jules ou l'Homme-aux-deux-cravates* の中で次のように述べている。

Celui qui regarde de bas en haut attend et prie, celui qui regarde droit devant lui désire et conquiert, celui qui regarde de haut en bas, il domine et il possède.⁵²⁾

第一の態度が東洋のものであることは言うまでもない。第二のそれはヨーロッパの風景の要求するものであると同時に、いわゆる静寂主義者には批判的であったクローデルが、カトリック信者の持つべきものであるとしたものでもある。一見相矛盾した二つの形をとってあらわれるが、結局のところこの第二の視線でもって、クローデルは初めて目にする中国の風景とその文化を読み解こうとしていたのである。勿論20年後のクローデルが J. Petit の「*Une heure est arrivée dans la vie de Claudel où la première attitude lui paraît préférable*⁵³⁾」という言葉通り、第一の態度に共感を覚え、好ましいとする心境に達していたとしても、この「黄金の頭」の視線は終生捨てられることがなかった。1937年クローデルは *Le Chemin dans l'art* の中で、「私は成功した。私を阻むもの全てを私は乗り越えた。」と力強く言い切る。けれども彼を阻んだのは他でもない。かくも確信に満ちた彼を導いてきた、この第二の視線なのである。

問題は、今まで見てきたことからわかるように、クローデルがきわめて visuel な人間であることだ。彼はとりわけその執拗な攻撃性を備えた視線によって侵入し、浸透していく存在であると言える。 *Connaissance de l'Est* の中でも詩人は自らのまなざしの力に酔いしれて、「*ivre de voir, je comprends tout*⁵⁴⁾」と言う。確かに「*Ne dites point que je vois, car l'oeil ne suffit point à ceci qui demande un tact plus subtil*⁵⁵⁾」とも言うが、それはさらによく見ようとする意志のあらわれでしかない。アウグスティヌスは視覚を精神のまなざしに最も似通ったものとしているが、クローデルの場合、それだけにとどまらず、眼のはたらきは他の全ての認識能力を引き出して regard intérieur に導いていく力となるのである。

彼は逆に他者の視線は拒否する。瞑想に耽ける詩人は「*Nul oeil humain ne*

saurait me découvrir où je suis⁵⁶⁾ ≧ と述べる。一方盲目性 *cécité* は視線の対象となることで二重の意味で「見ること」の対極にあると言える。神の領域である *l'invisible* , 不可視なものとの交感を可能にし、聴覚に転じて不可視に向かう視線であるとも言える。いわば視線の *conversion* を完成させるのであるが、あくまでも受け入れる能力でしかない。ところがクローデルは全てを見ることを望み神までもその目で見ようとする。あの歎きに満ちた *Vers d'exil* の中でさえ、彼は神に面を見せるようにと、殆ど強要といってもよい言葉使いで訴えかけるのである。

従って、この盲目であるということは、クローデルにとってこの上もなく望ましいものでありながら、また同時に彼の存在をその本質において脅かす実に危険なものでもあるのだ。*Connaissance de l'Est* に我々が見るのは、不可視なるものからの誘いかけを受け、強く引かれながらも、受け入れようとする一歩手前でためらいと抵抗を示して揺れ動くクローデルの姿であると言ってもよい。視覚の奪われる夜は次のように表現される。

La nuit nous ôte notre preuve, nous ne savons plus où nous sommes.
[. . .] Notre vision n'a plus le visible pour limite, mais l'invisible pour cachot, homogène, immédiate, indifférent, compact.⁵⁷⁾

また、1896年に書き始められる戯曲 *Le Repos du septième jour* の神と人間の仲介者である中国の皇帝は確かに盲目の状態を受け入れるが、クローデル自身の内心の複数の声から成る本来的な意味でのクローデル劇では、*cécité* のテーマは彼の分身である主人公ではなく、もっぱら女主人公たちによって受け継がれていく。

けれども、先に引いたような、人生の終りにあっても繰り返される、一見傲慢さに満ちた彼の本性の表白とも取れる言葉がカトリックの人の言葉として生きるためには、彼を導いてきた「黄金の頭」の視線は、その本質に於いて密かな転換を遂げざるを得なかったのであると考えられる。

第二の時期、中国でのクローデルは、能動的な瞑想者としての姿を風景の中に映し出す。東洋というところは個人としてのクローデルにとっても西洋の人としてのクローデルにとっても外部を成し、二重の意味で所有の対象となり得、詩人は眼前の風物の一つ一つをこの上ない細心さをもって観察し、理解し、剋明に描き出すことに専ら心を傾けていたのである。一方時を隔てて、今度は詩人の夢想の世界ではなく、東洋そのものの中に再び見出す瞑想 *contemplation* も不動性 *immobilité*

も同じ言葉で言い表わされ、同じ形を備えながら、もはや同じものとは言えない。対象から目を向けられることを強いられる時、対象そのものから視線が投げかけられるのである。《En ce lieu tout regarde et tout est regardé. Tout est poste et attention⁵⁸⁾》渦巻は中心から再び外側に向って流れ出すことはなく、視線はひたすら永遠即ち l'invisible を求めて上を仰ぎ見る。

これらを秩序づける垂直の構造は、確かにキリスト教的世界観の中で東洋の存在を承認しようとして見い出されたものではある。が、それ以上の意味を持っているのである。我々は先に触れた視線の conversion の持つ大きな意味について改めて考えてみなければならない。

回心以後のクローデルは、詩作に生きようとする限り、我が掌中に全世界を収めようとする詩人と、自己を完全に放棄して神への帰依を誓う一信者との折り合いをつけねばならぬという極めて困難な課題——それは彼の本性が今まで述べてきたようなことであってみれば尚更であるが——に直面させられるのである。神による造化のはたらきを再現することを自らの詩業の目的とみなし、神から靈感を受けることをこいねがうにも拘らず、詩作という営為はクローデルの場合、神への挑みかけとなる危険を常にはらんでいる。そして、信仰によって自己を捨て去ること以上に耐えがたい重荷であったに違いなく、これを担うことこそが彼の果たすべき使命であったとも言えるであろう。このような見方に立てば、かつて詩作を捨て、神の方を択びとろうとしたことは逆に義務の回避であったと言えるであろう。視線の conversion は従って、信仰の問題であるばかりでなく、その中で創作活動が成り立つかどうかにかかわっているのである。

Connaissance de l'Est のクローデルは、1886年禪に触れられるということ、即ち自らの内に主語が二つ存在するという事態からひき起こされる矛盾を克服し、自らの存在の拠り所を求める努力の中で東洋を捉えていたのであり、それがかえって殆ど予備知識なしに接する異国の理解を深く鋭いものにしたことになったのである。また、第四の時期の東洋での発見も理解の深まりも、矛盾の剋服された、即ち l'invisible, 更には1900年リギュジェの僧院で知った神の沈黙への同意へと向かって行き、たなごころの中の世界という果実を喜々として神に差し出すクローデルでなくてはあり得なかったであろう。東洋はクローデルにとって、西洋との比較の対象であるよりは、むしろその異質性の故にまず所有の対象、自己投企の場として存

在していたのである。そのために彼の判断はしばしば arbitraire なものになることを免れなかったが、より深い所で異国の文化に接していたことも事実である。20世紀初頭にあつて並ぶものなき東洋の理解者は、おそらく最も主観的な観察者であつたとも言えるのである。

註

クローデルのテキストの引用は全て、Pléiade版 *Œuvre poétique*, *Œuvre en prose* 及び *Journal I* (以後 Po., Pr., JIと略す)による。

- 1) Gallimard, 1968.
- 2) Klincksieck, 1978.
- 3) Bernard, Hue 前掲書, p.273.
- 4) JI. p. 601.
- 5) Pr. p. 840.
- 6) Pr. p. 1115.
- 7) JI. p. 165.
- 8) Pr. p. 855.
- 9) Pr. p. 266.
- 10) Pr. p. 255.
- 11) Pr. p. 842.
- 12) Pr. p. 842.
- 13) Pr. p. 842.
- 14) Pr. pp. 843-4.
- 15) Pr. p. 1125.
- 16) Pr. pp. 843-4.
- 17) Pr. p. 842.
- 18) Pr. p. 222.
- 19) Po. p. 67.
- 20) Pr. p. 211.
- 21) ibd.
- 22) Po. p. 85.

- 23) Po. p. 84.
- 24) Po. p. 85.
- 25) Po. p. 238.
- 26) Po. p. 92, «Le Sédentaire»
- 27) Po. p. 84.
- 28) Po. p. 63 «La Pluie»
- 29) Po. p. 115.
- 30) Georges Poulet が «Œuf. Semence, Bouche ouverte, zéro» *N. R. F.* septembre 1955 の中で用いた言葉.
- 31) «L'Escargot, la Coquille, la Spirale», *la revue des lettres modernes.* Paul Claudel (3), 1966, p. 8.
- 32) Po. p. 154.
- 33) Po. p. 168.
- 34) Po. p. 168.
- 35) ibd.
- 36) G. Bachelard. 及川馥訳「*夢想の詩学*」思潮社, p.225.
- 37)
- 38) Po. p. 163.
- 39) Po. p. 165.
- 40) Po. p. 163.
- 41) 「*夢想の詩学*」, p.225.
- 42) Po. 33.
- 43) Po. p. 34.
- 44) ibd.
- 45) Po. p. 35.
- 46) Po. p. 103.
- 47) Po. p. 35.
- 48) ibd.
- 49) Po. p. 60.
- 50) Po. p. 52.
- 51) Po., p. 85.
- 52) Pr., p. 843.
- 53) «L'Escargot, la Coquille, la Spirale», p. 17.
- 54) Po. p. 45.

- 55) Po. p. 65.
- 56) Po. p. 56.
- 57) Po. p. 108, «La lampe et la Cloche»
- 58) Pr. p. 858.