

第 部 ポール・クローデル晩年の俳諧的表現

第一章 ポール・クロデルの『百箇帖』

西洋詩における「余情」の可能性

第一節 詩集の付合的な連関性

一 はじめに

フランスの詩人、劇作家、また外交官でもあったポール・クロデル (Paul Claudel, 1868-1955) は、駐日フランス大使として一九二一年から一九二七年まで、あじだ約六年の休職期間をほむんで四年以上日本に滞在したことがある。日本滞在中、詩人大使と呼ばれたクロデルは、巴黎の才能をいかし、『江戸の壁』 (La muraille intérieure de Tôkyô, 1923) や『朝日の中の黒い鳥』 (L'oiseau noir dans le soleil levant, 1927) をはじめとして、日本文化の影響を受けながら熱心に詩作に取り組んだ(1)。その中でも、日本の俳句のモチーフを採り、十七首を集めた『百箇帖』 (Cent phrases pour éventails, 1927) (2) という作品は、最も日本的なものである(3)。

今回、フランスのクロデル研究者、シシエル・トリコフエ氏は、一九二七年初版の『百箇帖』に注釈(4)を添えて、この詩集にみられる付合的な展開法について検討した。そして、具体的に、作品群の十首をとりあげ、クロデル特有の付合的表現について、その特徴を分析するつもりである。

二 作題紹介

そもそも、『百箇帖』に収められた十七首のうち、四首は『四風帖』 (Souffle des quatre souffles) として一九二六年十月二十五日に東京麹町の山邊書院からすでに刊行されていた。クロデルの詩集その題意と、画家の田代栄仙による染筆が加えられ、合わせて六枚の扇面として風変わりな形に用いられたものである。また、『四風帖』について、十七年あまり後には、クロデル自身の題意十六首、田代栄仙の染筆十六首、両者の合作四首、計三十六首と増補された『雑體集』 (Poèmes du Pont-des-Faisans) が、日本文芸社に出版された。

さらに一九二七年に出版された『百箇帖』の初版は、十七首から成り、扇面印刷にはなっていない。

が、経本仕立ての三冊本(五十章 五十章 五十章)として刊行された。刊行された時期についてはクロフトルが駐米コンラド大使として離日した一九一七年(百十一頁)の数字目録とされている⁵⁾。第一巻の表紙にはただTokyo, 1927と書かれていて、最初のページにはMaison Koshiba de Tokyo (又ハハハ柴)と記して出版元がみられる。また、第一巻の最後のページには「一冊部が印刷された」とコンラド語で書かれているだけである。

『巨艦帖』の初版には、以前の『四風帖』や『推遷集』と同様に、クロフトルの漢書による独特な文字の配列がみられる。一七番目の段落を除けば、一ページに段落が二つずつ書かれている。また、コンラド語の語の横に、有田生野氏による、文字を右段落にそそいで、語の横に書かれたその一つの漢字は、山内謙雄氏や吉田憲松氏が段落の意味に關連するものを選びだしたものである。初版の一ページの目録説明が書かれている。

三 下書きによる連貫性に関する点

トリコフエ氏の調べによる、コンラド国立図書館に所蔵されている『巨艦帖』の下書きは、井上四郎から成り立っている。最も古いものは、日光の森谷ホトヲの傳藏、枚に二六の段落が書かれている(以下「下書き」云々)。クロフトルの日記による、この下書きは、一九一六年六月八日、八日の間、日光近辺で書かれたといつていざがわかる⁶⁾。この下書きには、それぞれの段落の順序を示すような番号が付いていない。もつ一つの下書きは、七ページ、九八の段落に「東京 六月八日」と記されている(以下「下書き」云々)。この下書きには、それぞれの段落に番号が丁寧に振っている。また、一三章を収めた別の下書きがあり、日付は「東京 六月」と書かれている。この下書きにも段落に番号が付いている。最後に、一九一七年の初版とほぼ同じ内容の下書きが残っていて、一七章にそれぞれ番号がついているのである。つまり、一九一七年の初版には番号が現れていないが、下書きの段階では、最初の草稿を除けば、クロフトルの手にあつて、段落の順序を示すような番号が書かれるといざがわかる。たゞ、冒頭の一〇章について、これを下書きに振ると、下書きにはどれも存在しない。下書きには、一〇章も書かれている。一三番目、一四番目の段落の順序は逆になっているが、その一点を除けば、下書きから初版まで同じ順序が守られているといつていざが注される。実際、作品全体をみると、その下書きに書かれている九八の段落のうち、一七の段落も初版と同じ位置になっているのである。つまり、クロフトルは、漢書を九八の段落から一七の段落まで拡大させた上で、できるだけ下書きの順序を守つたのである。初版には、漢書的な配列による各章の番号記載が削除されたことが、それ以前の二つの下書きにはほぼ記されていた。これは、作者の、作品の順序立てとその連貫性に関する点々を語っているといざが、

たゞ、冒頭一〇章に番号を付して、その連貫性の特徴を挙げたい。

四 『巨匠帖』における句のついで

1112で日本の連句論の分類にしたがって『巨匠帖』における連句性を分析する1113もある。前提としてこのへく語と日本語との差の程度にも留意すべきかもしれないが、このへくの語法には作問同志の連句性を分析する理論が存在しない1114から日本の連句論における一般的な分類を実践する1115を試みた(7)。一般的な定義として、たとえば一九四六年に刊行された伊藤巨摩氏の『連句大観』における(8)、連句における句の付け方を“物付”、“心付”、“句付”とした1116種類の分け方を試みる1117。 “物付”は前句の言葉により、前句の言葉にひいて付けを行なう付、“心付”ともいって物付の例として、伊藤巨摩氏は次の句を取り上げている

己安を國のをねめしはなる

藤山千立の秋の山田を刈り上げん

1112では「己安」に対して「藤山千立」、「をねめ」に対して「刈り上げ」となり、付は前句の言葉に直接に懸っている1118

“心付”とは前句の言葉にはかかわりはないが、前句の句意、即ち意味にそがってつける1119の付であり、“意味付”ともいって、たとえば次の句が挙げられる

春や昔のまのらの空に

今年のまのらの身はついで巨匠書み

1121句の意には「春や昔のまのらの春ならぬ我身」のまのらの身はついで、ついでと語からまねてくる伊藤巨摩氏は指摘している。これを「本歌取」といって、“心付”の1120である

最後に、“句付”とは、拙筆以降の連句になられる付け方であり、伊藤巨摩氏にもない

拙筆は、たつひに言葉の縁や意味の連鎖、故事や古歌をらまくる付け方を総論としていって離脱しまして、前句の余韻余情、即ち前句の気分、情緒をそがってそにく付けとゆへ付け方を発見したのであります。

ついで その例として

一 轉味きつた薬の姿

暮の玉未 口ふちたる目を明けん

が、気分や情趣の上での深い関係を持つている句である1121である。この間にか味いたた薬の大舞としての題材は、何となく悲しく、けだかに感じさせる。それに対して、口ふちの苦心を畫せしめてゆく暮の妙手を考え出し、目を開いたその瞬間は、同じく悲しく、けだかに感じさせるのである1122。おおむね、現在の『俳文辞典大辞典』などの解説も、これに懸っている

また、一般的には、物付・心付のものを付句を、親句的、ついで、句付のものを付句を、孫句的、といつたものである。では、この分類のしかたにのっと、巨匠の句の付け方を調べる。以下の別表にまゐる

た

夏目漱石の付方一覧表

群	初版 の 順 序	原文 (注9を参照)	付方	付 け 方 の 分 類	主な題材	日本語訳(マコト)訳 (注10を参照)
I	1	Tu m'appelles la Rose dit la Rose mais si tu savais mon vrai nom je m'effeuillerais aussitôt			植物 (薔薇)	薔薇が言う 君はわたしを薔薇と呼んでいる しかし君がわたしのほんじつの名を知るなら わたしはたちまち薔になるだろう
	2	Au cœur de la pivoine ce n'est pas une couleur mais le souvenir d'une couleur ce n'est pas une odeur mais le souvenir d'une odeur	薔薇 牡丹	物付	植物 (牡丹)	白牡丹の芯にあるもの それは色ではなく 色の思い出 それは匂ではなく 匂の思い出
	3	Glycines Il n'y aura jamais assez de fleurs pour nous empêcher de comprendre ce solide de nœud de serpents	牡丹 藤	物付	植物(藤)	藤よ おまえがこんなになくせんの花をつけたらし も わたしたちはその固い蛇の結をなげき 認めざるを得ない
	4	Glycines Cèdre Enlacé par ses milles bras au tronc du colosse funèbre l'hydre de la vie escalade et remercie la mort	藤 回	繰り 返し	植物(藤)	藤よ 千の手で死の巨人に結ばれた命のとりこは どう寄り死に感謝する
II	5	Jizô sur son piédestal ferme les yeux comme un homme en plein midi qui ferme les yeux à cause d'une lumière trop grande		句付 風	宗教 (地藏)	石の台座の地藏尊 晝昼の激しき光に目を閉じた男のちづり 目を閉じていらつやる
	6	Une pauvre prière fragile comme une pierre en équilibre sur la tête de Jizô	地藏 回	繰り 返し	宗教 (地藏)	貧しい折り 地藏の頭の上に釣金をかけたせらねた石のち づり

					おほこがなく	
三	7	Comme un tisserand par le moyen de ma baguette magique j'unis un rais de soleil avec un fil de pluie		句付 風	天象 (太陽) 降物(雨)	織物師のよこに わたしは魔法の杖をもって 太陽の光線と雨の糸を織りつける
	8	Une grenouille saute dans l'étang et là haut dans le ciel O tzukisama se met à rire si fort qu'elle est obligée de s'essuyer le coin de l'œil avec un mouchoir de soie	太陽 月 太陽・雨 空	物付 逆行	天象(月)	お月様よ 一匹の蛙が池に飛びこむ すると 高い空で 月は笑い 笑いますよ 眼かじらを絹のハチマキで拭いている
四	9	Tas de pierres sur la tête de Jizō le dernier caillou que ce ne soit pas un aveugle qui soit chargé de le mettre		句付 風	宗教 (地藏)	地藏尊の頭の上に山積みされた石 そこに最後の小石をのせるものは 盲人ではないよこに
	10	La nuit approche ta joue de ce bouddha de pierre et ressens combien la journée a été brûlante	地藏 仏 小石 石	物付	宗教(仏)	夜 石の仏に頬寄せ 昼のこちの炎熱を 感じたらん
	11	La journée a été brûlante et maintenant approche sens un dieu chaud	昼のこ ちの炎 熱 回	繰り 返し	宗教(神)	今 昼のこちの炎熱を 暑い神に身を近づけて 感じたらん
	12	Approche ton oreille et sens combien au fond de la poitrine d'un dieu l'amour est long à s'éteindre	近づい て回	繰り 返し	宗教(神)	耳を寄せて感じたらん 神の胸の熱が消えるまで そんなに時間がかかるか
	13	Ce n'est pas la glycine dit Dieu qui est capable de me garrotter c'est la vigne et le raisin	神 様	神 物付	宗教	神様が言う 藤はおのれをいましめるじぶがたまない それができるのは葡萄と葡萄の葉だけ
	14	La pivoine et cette rougeur en nous qui précède la pensée		句付 風	植物 (牡丹)	牡丹花 わたしたちの心のこぼれ 愚考に先だつ

五	15	Cette nuit il a plu du vin Je le sais il n'y a pas moyen d'empêcher les roses de parler	真紅 葡萄酒 牡丹 薔薇	物付	植物 (薔薇)	真紅のいる 夕ぐ葡萄酒が降ってきた 仕方がない 薔薇たちはそのじこを語りつづける
	16	Cette nuit dans mon lit je vois que ma main trace une ombre sur le mur La lune s'est levée	今夜 回	繰り 返し	天象(月)	今夜 床について 見ると わたしの手は壁にもの影をまがいている 月が出た
	17	Cette ombre que me confère la lune comme une encre immatérielle	月・影 回	繰り 返し	天象(月)	月に頂いた あの影 無体物となる 墨のよこに
六	18	Je suis venu du bout du monde pour savoir ce qui se cache de rose au fond des pivoinies blanches de Hasédéra		句付 風	植物 (牡丹)	わたしは世界の涯から来た 長谷寺の白牡丹の裏底に隠れている 淡紅のなにかを見るために
	19	Rougeur Le sang qui pénètre la chair et l'esprit qui pénètre l'âme	淡紅 紅	物付	植物 ? (紅)	紅 肉にしみ入る血のいる 墨にしみ入る悪念のいる
	20	Seule la rose est assez fragile pour exprimer l'Eternité	魂 遠 紅 らの花	永 物付	植物 (ばら) (以下26 種で「花」 が題材)	ばらの花だけは 永遠を奏すほしに 脆いものである

一〇章の構造をみると、それはいわゆる、物付的に密接につながっているグループとしての六群から成り立っているということが指摘される。しかも、同じ群の中では、題材における強い統一性もつかがえる。最初の一群は様々な墨の花を詠んだ四章がつつま、一群では、地蔵を詠んだ一章、それから二群では天象(「太陽」と「月」)の一章、さらに四群の宗教を詠んだ五章までつづく。その次、五群は植物と天象という二つの題材が、一章ずつ入っているが、植物から天象への推移は、同じ *Cette nuit* (今夜、夕ぐ) という詞の繰り返しによって、強い付合を繰りつづけている。また、その後の一六番と一七番の短章をみると、下書きの段階では、両作群がともに一編の詩になっていたというふうもわかる。

したがって五種目においても強い統一性が認められる。最後に、六種目の群をみると、群の柱石や母の花を題材にした作品が、実際に六種目の設置までつづいたものもある。福田 伸一郎からも題材からめて、一つの群をまとめた一つの設置として扱ったが、それらを連続的に読んでいるかどうかもわからない。しかも、『巨匠館』の171頁を最後にまとめた「つたがた」の171頁のあとには、全編にわたってつづいたものもある。

たゞ、各群の相互の展開のしかたを検討してみると、その関連性は、いわば、原句、句、一頁のほつながらながらつたがたにみえるかも知れない。ただし、四種目と五種目の設置を検討してみよう。

(4) 藤と花
 千の手で死の巨人に抱かれた命のふたは
 なじき死に感謝する

(5) 石の巨匠の地獄
 豊島の激しきまた光に目を閉じた影のふたは
 目を閉じていついっしょ

1112ではまず、4と5は構造的な付け方にならなくなっている。しかも、明解な心的なつながりもみあたらない。近世の連句作家が座右に置いた『俳諧類聚』を引いても、死と藤や花などの付け合は田に来ない。むしろ、「死に感謝する」と「激しきまた光に目を閉じた」といった一つの表現には全体的な隣接性、すなわち句付風のものか指摘されるかも知れない。たしかに、空に回らして群の群を登る藤と花つたがたに目を閉じていついっしょ、地獄との間には全体的なつながりが感じられる。しかも、豊島と豊田の設置もあり、しかも、我を讃えるものな発想の現れもある。

次に、一種目の群と二種目の群の移りを検討しよう。つまり、六種目と七種目の設置の付合をひたして見よう。

(6) 會し折り
 地獄の頭の上は鏡をいつのせうにた石のふたは
 おぼつかなく

(7) 織物師のふたは
 わたしは魔法の杖をいつ
 太陽の糸線と雨の糸を結びつける

1112では、「地獄」として題材から「太陽」や「雨」のふたが天象の題材に移ってきている。全体的に

こちらの短歌にも 不安定な音韻が漂っているといえる。おぼつかない人間の祈り、それから 日照り雨のよつな天気、また 魔法の杖をもった織物師としての部分は、鎌をもった詩人をぼそらえて表現したのである。だが、祈りは詰り回響韻のものである。驚くべきことでは、先の4種と5種の位、とりわけ、間接的に、余響的に、洗練された位であるといえるかも知れない。

さて、二群と四群の移り方は、いろいろになっている。ところが、

- (8) お直様よ
一匹の群を池に群ひしむ
ちるし
雨に空を
日は紫し
笑ひたまふ
眼かしらを纏のへたたまらうしむ

- (9) 地蔵尊の頭の上に山纏をれた石
そじり響後の小石をのちるまのせ
盲人にはないまじり

今までの短歌と対照的に、こちらの短歌も鮮やかなエッセンスに凝れた作品である。目を俳諧目舞に配してたり、または日本の宗教的音韻の中の意外なテクニクを凝縮したりして、こちらの短歌にも、神聖な題材を笑ひものにするという傾向が印象的である。響韻にもつながり以外の響接は、句にはなく、これこそ「返分」でつながった、響であるといえる。

ついで、四群目の群と五群目の群とのつながりを分析してみよう。

- (13) 神様か言ひ
藤はものれをいましめるじふかたまはら
そながたまるのは響節と響節の響だけ

- (14) 牡丹花
わたしたちの心のつら
思ふに花だつ
真紅のいろ

13の短歌の共通点は、植物的な余響と植物的な題材であるといえ、かつ「藤」と「牡丹」といった題

材の隣接性を考へるゝ物付的な仕立に近いところがあるといへるかも知れない。しかし 13の「神様か言ひ」として部分は 14の「思案に先だつて霞紅のいろ」としてた部分と違ふといふところは、形而上学的な美観に基つてのものである。また下巻を せめるゝおもしろは、この挿畫の順序が逆になつていたといふことがわかる。しかし 前の順序では 宗教に關する四巻の後 一端「牡丹」の一巻に移つてそれからまた宗教に戻るといふことになつてた。したがつて五巻目のカトリックの統一性がなくなつた。そこで群の統一性を保つために、ローソクの挿畫があつたものといふられる。ただしこの展開は 植物としての共通の題材が直つてゐて 物付的でもあり、句付的でもあるといふこともわかる。

最後に 五巻目の群と六巻目の群の間の付け方をみよう。

(17) 月に傾いた
おの影
無体物となる
暁のまじり

(18) わたしは世界の涯から来た
初瀬寺の白牡丹の露底に隠れている
淡紅のなじかを穿るために

この 群は まつたく異なる題材といつてもよいが、同じ神秘的な余情が感じられる。「無体物」であるおの影、長谷寺の白牡丹の露底に隠れている淡紅の なじか、— さらにも繊細で美しく、しかも掴みづらい自然物を題材にしてゐる挿畫である。やはり 無風の漣に漣は句付しよはたしている仕立に非違に近いものがあるといへる。共通の題材もなく、全く違つた意味の作品でありながら、その非合理的、余情的なところ、ほつちつとした仕立の認識が感じられる。

五 総論 “ 連誌 ” の可能性について

以上 『巨國帖』 四巻の 10巻を概説したところ、六つの群による構造を認めることができた。一つの群に集まつている挿畫の数は承まつていないが、同じような題材を扱つてゐる挿畫が一つを 題句的な仕立の群の中では一般的である。実際 作品全体を見渡しても、同じ連び方を認めることができる(一)。さらに 群の間の仕立をみるゝ一巻目以下の群の最初の挿畫は、前の群の最後の挿畫の余韻・余情を受け、それに呼ぶるものが付け方になつてゐるものが一般的である。日本の連誌には、この

たけこの種類を分けようとして、舞臺舞句の特色を述べた。クロートルは、舞句としての日本特色のシヤムルについて述べた知識が、たけかは不明である。しかも、没後に自筆で作られたクロートル所蔵の書物には、舞句を取り上げた書物が入っていないことが知られる(一²)。また、明治大正時代の日本では、舞句があまり盛んではなかったことを考えると、クロートルは日本滞在中に舞臺舞句のたけこの講義をほかに機会をなかったのである。むしろクロートル自身が、長編の作詩に慣れていた(一³)。そのうち、講義の舞臺的展開を考えたのだとみるべきである。そして、自ら舞臺舞句のたけかに非難に近いけり方を発見したのである(一⁴)。しかも、クロートルは、物言的なものと句言的なものを交互に連繫させてゆくように、たけの句言的な部分をさらに広げたいように成功しているのである。やはり、あじまじな意味をもつ自由律の短語の多くは、作品全般にわたって句言的なものだけで統一する、句言的な展開が前提にならなければならぬという危険が生ずるのである。

最近では、日本語の自由律の連語についても、大岡信氏は同じ問題を指摘している。

引き出すように見える一つの短語は、定形律や種々の約束事をめぐる不断にシヤムルハカポートとあるように見える古典的な連言形式にちよる以外には、一行あつて既述不足の語句のたけはほんたう成り立たない(一⁵)。

これに於いて大正時代にたけのクロートルは、タクトアージュに短語のたけをまよめるようにすることで、連語の基本的な問題を解決したといえる。そして、タクトアージュに句言的なたけを認めた『巨匠詩』^註いわば、独吟^註の作品もありながら、現代の、連語、発生の軌跡になつていっているといえる。日本や外国にもいる連語の様々な試みより、半世紀も早く、『巨匠詩』は初めて連語の可能性を開いた作品であるといえるようにたけである。

註

(一)『19世紀の作品について』たけのハカホ (Université de Besançon, Faculté de lettres, Centre Jacques Petit)の歴史を参照。

• Œuvre poétique, éd. S. Fumet et J. Petit, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

• *Le poète et le Shamisen et autres dialogues*, édition critique et commentée, par Michel Malicet, Les Belles-Lettres, Paris, 1970

その他

• Paola d'Angelo, *Lyrique japonaise de Paul Claudel*, Thèse de doctorat, U.F.R. de littérature française, littérature

comparée, Université de Paris IV - Sorbonne

日本語とは

- ・『朝日の中の蝶』 内藤昌訳 (講談社学術文庫 講談社・一九八八)
- ・ *L'oiseau noir, Revue d'Études Claudeliennes*, I ~ XI 日本クロートル研究会 (正土聖文科大学クロートル研究会 研究雑誌(寄附生発行) 一九七七-一〇〇)

等を参照

(2) *Cent phrases pour éventails*, Maison Koshiba, Tôkyô, 1927.

ポール・クロートル及び権藤正樹の自筆による版本 一〇〇部印刷 19cm x 10cm 経本立ての二冊本 (五七巻 五七巻 五八巻) 全巻時地の綴り

(3) 『巨匠帖』 に関する日本語の研究は 当時クロートルの案内役をつとめた山内義雄氏の紹介のほか、クロートル研究会 *L'oiseau noir* や若鷺徹氏の研究があるだけで、日本語による全般の翻訳や注釈は存在しないのである。 *L'oiseau noir* の邦人層から 連載で訳者増次氏による注釈が刊行され、一書では六〇種目の投書に至る。

- ・『山内義雄訳註集』 (角川文庫・一九五四)
- ・ *L'oiseau noir, Revue d'Études Claudeliennes*, IV, VI, VIII, IX, XI クロートル研究会 一九八三-一〇〇

- ・若鷺徹『詩の国 詩人の国』 (筑摩書房・一九九八)
- ・若鷺徹「クロートルの日本語現象から」 (『淡交』 一九九七・一・一七-三三 四)

を参照

註集の連関性を中心に扱った研究は日本語で発表されていない。

(4) Michel Truffet, *Cent phrases pour éventails, Édition critique et commentée avec la reproduction en fac similé de l'édition japonaise, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 310*, Les belles lettres, Paris, 1985

(5) *Les Nouvelles littéraires*, 7 mai 1927' クロートルの「インター」コーナーに次の発言がある。

私は國子のための投書一八〇題を書きました。(中略) その本は現在日本に印刷中ですが、初版はおそらく非売品になります。私の友人のために一つでも売りたいものです。

(6) クロートルの日記(一九〇四年-一九三三年) *Journal I*, éd par J.Petit et F. Varillon, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1968 等を参照

(7) トリコフ氏の研究にも 註集の連関性については明確な解読がみられない。(4) の p. 47 に於

「『巨匠』のある連関性によつて一七の短章が形成され、読者にとって、これには連関的に、これには非連関的にハーケハスが読者を交差したりするものである。

Une discursivité "lacunaire" régit notre lecture qui organise les soixante-douze poèmes brefs en diverses séquences, continues ou discontinues, qui s'entrecroisent et s'articulent.

と述べているが、趣向的な解釈には同意しない。

(8) 伊藤昌博『連句大概』(朗文堂・一九四六)、p.8~13

(9) 『巨匠帖』の初版には独特な文字の配列がめられる。この点について、『巨匠帖』の視覚的次元はたとえばポリアールの『カリグラム』並みのもたらに歴史的な試みであるといえても、すなわち以前の版面に書かれた短章と同様に、クロートルは書きこみ入語の文字を書き、度々不思議な置換の切り方や改行を行って、二二では紙幅の関係でそのレイアウトを調整する工夫がめられる。比較的目に入りやすいカリグラム版(*Cent phrases pour éventails*, in: Poésie / Gallimard, 1942, 1996)を参考にしていただければ幸いです。

(10) 今回、口語訳を試みた。クロートルの文体に関しては、現在のフランス語と全く変わらぬ言葉で、古めかしい語彙や文語調のフランス語がどこにも見当たらない。一方、『巨匠帖』が書かれた五十年といえば、日本語の自由律の詩においても、言文一致体が確立した時代である。したがって、山内義雄氏の文語訳に対して、二二ではあえて口語調に翻訳したというの意味は、わかっていただけるものと確信している。

山内義雄氏の和訳には、原文の *la Rose* (薔薇の花) が「牡丹」と訳されている。また、初版において短章の左欄に書き込まれた有馬生馬の書も「牡丹」となっているが、その訳語の選択も主に山内義雄氏によるものである。しかし、フランス語では、語彙が牡丹の「*la Rose* (薔薇)」と間違えて呼ばれるおそれはない。したがって、二二の短章の中で「牡丹 (*la pivoine*)」と「薔薇 (*la Rose*)」を混同して誤用している作品が多い(たとえば、短章の「*一種*」と「*一種*」または「*九種*」と「*二〇種*)」。そのため、山内氏は *la pivoine* も *la Rose* も同じ場面で誤用されたものとして、すべてを「牡丹」に翻訳しようとしたのである。クロートルは、一九二六年五月十日、糸原島の長谷寺を訪れたこともあり、そこで見られた牡丹の花の思い出が、その後、多くの短章の発想の源になったに違いない。しかし、改めていって、クロートルのこの大詩人が、牡丹(*pivoine*) のつもりで薔薇(*rose*)と書いたとは、どこにもおそれられない。クロートルは、短章の意味を考えた上で、「牡丹の花」と「薔薇の花」を使い分けたのである。西洋文化におけるはらの花としての「*la Rose*」は非常に複雑に深みがある。よくクロートルの場では、多くの作品にはらの花が現れ、その意味ははらかな女性的な愛のテーマを越えて、聖マリアの神秘的な存在を表す場が多い(J. de Lambriolle, "Le thème de la rose dans l'œuvre de Paul Claudel", *Revue des lettres modernes*, Paul Claudel, 3, 1966, p.65-103 を参照)。やはり、短章に薔薇が神秘的な愛のテーマとして使われている場合、クロートルは「牡丹」ではなく、あえて「薔薇」を選択したのだのである。黒村道平氏も、クロートルが *rose* と *pivoine* を使い分けたことに何らかの意義を認めしている (*Loiseau noir*, *Revue d'Études Claudeliennes*, VIII, p.2)。最後に、*La Rose* という言葉のクロートルは愛人の *Rosalie Šcibor-Rylska* の名前を込めた意匠があつた指摘されること (Thérèse Mourlevat, *La passion de Claudel - La vie de Rosalie Šcibor-Rylska*, Éditions Pygmalion, Paris, 2001, p.232 を参照)。今回の和訳では、小文字で書かれた *la rose* を「はらの花」と訳し、大文字

① la Rose を「薔薇」と訳すようになった

(1-1) 作品全体を校註する。一七 章はおもに二十ヶ群から成り立っている。なかなか、しかし三回は一群が一章に限るということがある(ただし、一七 章の最後はそうではない)。また、おもに三〇箇所、群をつなげる句读的な付点を確認する。したがって、

(1-2) *Catalogue de la bibliothèque de Paul Claudel, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les belles lettres, Paris, 1979* を参照。

(1-3) フランスのクロートル研究著者ルース・ド・ル・クロートルは、クロートル詩作における韻律の異例性を指摘している。その韻律解釈に賛意したクロートルは、晩年の韻律集『巨匠詩』や『都々逸』(Dodoitsu, Gallimard, 1945)において新しく詩的表現を試みたのである(Bernard Hue, *Littératures et arts de l'Orient dans l'œuvre de Claudel*, Publications de l'Université de Haute-Bretagne VIII, Librairie C. Klincksieck, 1978, pp 368-372)。したがってクロートルは韻律形としての表現法にまだ慣れていなかったからこそ、作品全体の連貫性を整えたのだという訳が成り立ちえる。また、書物でありながら芸術的な木型でもある『巨匠詩』の初版は、物質的な一体性の上、意味的な一体性が好ましかったに違いない。ただし、(出版社に対してクロートルの指図があったかどうかは不明だが)最終巻「もうわたしを日本から切り離すなら空の砂子をもちていってくれ」の意味は、初版の二冊を含む全巻時地の積りの関係が明らかである。また、クロートルの筆書きによる独自の文字の配列は、作品の意味とその形体との統一性を暗示し、ある意味では図体と精神との一致を象徴しているものともいえる。もちろん、クロートルが連句や連歌というジャンルの存在を意識して、その影響を受けたという可能性も考えられる。しかし、日本人の知り合い等にすすめられて連句または連歌を著したことがあったとすれば、当時の日記にも記載が残っていないのは不自然であるといえる。

(1-4) 一般的視座からみた、クロートル晩年の詩風と句读的な発想との隣接性については稿を改めることとする。例として、一九二六年秋の作品『シゴール 一本のネクタイを絞めた男』(*Le poète et le Shamisen et autres dialogues, édition critique et commentée, par Michel Malicet, Les Belles-Lettres, Paris, 1970, p.160*) は、クロートル自身の詩作の理解を次のように述べている。

私が指摘したい詩作というのは、詩の蘊のちのちを引き出し、光景を明確にする方法である。単に次から次へと続く言葉は浮遊のちのちであり、しかも下の海がなく、思考の空白のちのちが明るく、ものかそれらを支えている。(中略) 全体のつながりは、肉感の、言語、や基本的な連絡のちのちで整えられて、精神の脈をもち、このちのちである。

Je parle d'un poème qui s'obtiendrait par une espèce de décantation, de soutirage du site. Rien qu'un petit mot de temps en temps qui fasse que ces îles n'aient plus assise sur la mer mais sur une espèce de matière radieuse et de vide intellectuel. [...] Tout ne tient plus ensemble que par ce *mot secret*, par cette communication élémentaire, tout est suspendu au sein de l'esprit.

(1-5) 大國信『連語の愉しみ』(言語新書・言語書局・一九九一) p. 133

連詩の例 (p. 126) ..

落葉を掻いて 炊く思鍋
息子二人去り 三人去り 峠を動かぬ書の手紙の影もじゃ
湯麵啜りながら 群論読んでる 一浪

大岡信氏によると 連句の様々な約束事 (韻律 目花の定座 季題や題材の展開法 季語の本意 俳枕 古歌・名句・俳諧の意識など) を土台にしない自由詩には色々な作句理解が許される分、句合が困難になってしまっているようにも思われる。一行詩の場合は 物言的なもの以外は句合がほとんど成り立たないが、一行詩以上の長さを基準にすると意味的な句合は考えられると述べている。ただし 現在に至って連詩に句言的な句合はほとんど見当たらない。ウロートのちのちで連詩の句合を「クォー」(sequence) として見ると、句言的な句合を徹底的に使用した詩群は他に例がないように思われるのである。