

ポール・クローデルにとっての大樹  
— 『黄金の頭』 から 「松の中の譲位」 へ —

井戸 桂子\*

The Significance of Great Trees to Paul Claudel  
: From *Tête d'Or* to *L'Abdication au milieu des pins*

Keiko IDO\*

はじめに

フランスの詩人劇作家で外交官のポール・クローデル（1868—1955）にとって、初期の戯曲『黄金の頭』（第一稿1890年出版、第二稿1894年脱稿）を執筆したときから、大樹は一つの重要なテーマであった。1898（明治31）年中国勤務時に休暇を利用しての日本旅行の際も、1921（大正10）年からの駐日大使時代にも、その作品に於いて、松を通じて大樹のテーマを様々に扱った。

本稿では、『黄金の頭』での大樹に関わるテキストを読んでから、1898年の散文詩「松」での海辺の松林の捉え方、散文詩「そこここに」での二条城障壁画の松の読み取り方、さらに大使時代の『百扇帖』の146「老桜」と147「古景」での巨木の意味、および、『朝日の中の黒い鳥』所収の「松の中の譲位」での松の意味を検討する。フランス語テキストを分析しながら、連続するテーマとして大樹、ことに松に関するクローデルの思考の変化をたどる。そして、その変化の頂点として、「松の中の譲位」を検討したい。<sup>注1)</sup>

第1章 「父」なる大樹 — 『黄金の頭』より

クローデルは1888年20歳の時、故郷のタルド

ノアにて落日を見て『黄金の頭』の着想を得て<sup>注2)</sup>、翌1889年に第一稿を書いた。その翌年の1890年は、2月に外交官試験に首席合格し外務省勤務を開始する一方、12月に『黄金の頭』を匿名で出版した。さらにボストン駐在時の1894年に、同劇の第二稿を書いた。作家と外交官とを同時にスタートさせたクローデルの、若さと活力とを余すところなく表す作品となっている。

その主人公となるのは、シモンこと後の黄金の頭という名の王である。子供の時シモンはどんな人とも一緒にいることが耐えられなかったが、「ある一本の樹が父親、教師であった。(un arbre a été mon père et mon précepteur.)」<sup>注3)</sup>そして成人して放浪から戻るとその樹に語りかける。順にテキストを読んでみたい。

Comme tu tettes, vieillard, la terre,  
Enfonçant, écartant de tous côtés tes racines  
fortes et subtiles!<sup>注4)</sup>

なんとお前は旺盛に乳を吸うことか、老人なのに、大地を  
砕き、押し分けながら、四方八方に力強く細やかな根を張って！

\*人間総合学群 人間文化学類

父であり教師である一本の樹は、老木の巨木であるのに、なお、多くの根を岩をも砕きながら張り巡らす。そして老木は乳を吸う。ここでクローデルは *tette* という動物にしか用いない乳首を意味する名詞から派生させた *tetter* という表現を使いながら、老木に大地の乳を吸い取らせる。その老木の樹は、繊細な根なのに荒々しく岩を貫通し、動物のように大地の乳を旺盛に吸い上げる。力をみなぎらせる。しかし、その大樹が力強さを見せるのは下方の大地に向かう姿だけではない。上方の天に向かうときもある。

Et le ciel, comme tu y tiens! comme tu te bandes tout entier

A son aspiration dans une feuille immense,  
Forme de Feu!<sup>注5)</sup>

そしてまた、天だ、なんとお前は天に食いついて離さないことか！お前の全身は激しく緊張して、いっぱい

天を吸い込むのだ、大きな葉叢を、上に掲げる炎の形にして！

天に向かうときも、“*tenir*” という古典ラテン語 *tenere* (張る) と関わる単語を用いて、天をしっかりとつかむ。吸い込むとき、大樹は全身を“*se bander*” というからピンと張らせて、緊張させて、その葉の巨大な塊を“*Forme de Feu*” (炎のかたち) にする。大文字の F を使い、特別な意味を樹全体に与え、一本の燃えさかる松明 (たいまつ) のイメージに重ねる。

このように一本の老木の樹は、大地の奥底に根を張り巡らし、天は天でしっかりと吸い込んでつかむ。なぜなら、

La terre et le ciel tout entiers, il les faut pour que tu te tiennes droit!<sup>注6)</sup>

大地と天とのすべて、それらが必要なのだ、お前が真っ直ぐに立つためには！

天と地の全体、これら二つを吸い取りつかむことによって、樹は、真っ直ぐに立つ。droit (一直線の) という妥協を許さない立ち姿である。天と地の両方を樹はつかむのである。天と地はこの大樹によってつかまれて、つながったとも言えよう。

するとシモンは、続けて自分に当てはめて言う。それら (天と地) が必要だ、と。“*il les faut pour que*” に続けて

De même, que je me tiens droit! Que je ne perde pas mon âme!

同じように、おれが真っ直ぐに立つためには！おれの魂を失なわないためには！

(…)

Que je me demeure unique et droit!<sup>注7)</sup>

唯一無二で真っ直ぐであり続けるためには！

“*La terre et le ciel tout entiers, il les faut*” に続くので、父と同様シモンも天と地と両方が必要で、両方を得て、*unique* (唯一) で *droit* (真っ直ぐ) に立ち続けるのである。父と同じく天と地とをつかむという自覚である。この自覚については、そばにいたセバスとシモンの会話によって、さらに明確になる。

Cébés : ...si quelque commandement

Et volonté de non-homme

Te pousse comme du genon au milieu de nous, misérables...<sup>注8)</sup>

セバス：…もし人間でないものの何らかの命令と意志が

君の膝の前に押し立てるなら。君が僕たち哀れな人間の間を…

(…)

Simon : Un esprit a soufflé sur moi et je vibre  
comme un poteau!

Cébes, une force m'a été donnée, sévère,  
sauvage!<sup>注9)</sup>

シモン：おれの上に一陣の精霊の風が吹きつけた、そしておれは野の一本の柱のように、震えている！

セベスよ、一つの力がおれに与えられた、厳しく野性的な力だ！

人間ならざるものからの commandement (命令、すなわち掟) と、volonté (意志) がシモンを駆り立てるならとセベスが言うと、実際に、精霊の風がシモンに吹いて彼は震える。つまり、シモンは人間を超えたものからのメッセージを受け取った。une force (一つの強い力) を与えられたと感じたのである。ここから、シモンは強くなる。自分も真直ぐに立ち、いよいよ天からの命令、使命があり、一般の哀れな人間にはない一つの力を得たと思い、駆り立てられていくことになる。

これは、シモンの強さともろさを示す。強さとしては、精霊の風による使命の自覚がカトリック者クローデルの一生を貫いていくことである。しかし、もろさとしては、若き王の挫折である。この特別な力があるから他国との戦いに勝ると信じて駆り立てられた黄金の頭は、勝利を重ねていくが、最後にコーカサスの東、アジアに入ったところで敗れ、瀕死の状態でコーカサスに戻って死ぬ。一つの力を得たと信じた若者の挫折として劇は終わる。父と仰ぐ大樹のように天をつかみ、全てが出来ると思い込んだ若者の挫折である。

ところで本劇『黄金の頭』の第二稿が出版されるのは、1901年発刊の戯曲集まで待たねばならない。しかし初期の5つの作品を集めたこの

戯曲集全体のタイトルは、*L'Arbre*『樹木』であった。シモンが父と慕う樹であり、シモンもなりたいた願う樹である。天と地をつなぎ、岩も突き破って根を張り、松明のごとく葉叢を力強く掲げる大樹である。このタイトルは、黄金の頭のような勢いで筆を進めていく若手作家クローデルの創作意欲の高まりを表している。

同時に樹は、『黙示録』22章の「いのちの木」やイザヤ書11章の「エッサイの木」にあるように、カトリックとして重要なテーマである。クローデルは幼い時、家の近くの古いリンゴの木に登り、一番上の二股にまたがり地上を見おろして、地上の構造にじっと見入り、さらに村の高見から見渡せる土地を統合したいと思った。<sup>注10)</sup> 続いて18歳、1886年に回心をして1890年に告解と聖体拝領にさずかったカトリック者としては、1901年に戯曲集に『樹木』の名をつけて、世界統合の希望と神の意思とをこめたとみることが出来る。さらに1901年という刊行年は、次章で扱うが1898年日本旅行で大樹の意味をさらに考察した経験も経ている。これらの様々な意図から、*L'Arbre*『樹木』という書名が冠されたのではないだろうか。

『黄金の頭』における大樹に戻り整理すると、ここでの大樹は一本の老木ながらも活力があり、天と地を両方つかみ、つなげる。シモンこと黄金の頭はそれを慕い、自らもそうなる願う。つまり、一対一で大樹と対峙し、さらにその大樹に自分を同化していく。黄金の頭を作者とみれば、大樹だけでなく自分も(黄金の頭もクローデルも)地と天をつなぐ存在になるという気づきである。クローデルにとっての神からの使命、召命の原点ともいえるのではないだろうか。

では、こののち、どのように大樹のテーマは展開していくのだろうか。日本でその例を探したい。

## 第2章 1898年、日本旅行での松 —松林の群像と障壁画の松

外交官クローデルは、1893年から1895年のアメリカ勤務の後、一度フランスに戻るとすぐに中国に赴任した。1898（明治31）年、在勤3年を経てようやく長期休暇を取得した。行先は、姉カミーユの影響もあり「惹かれていた」<sup>注11)</sup>と後年に打ち明けているように、念願の日本である。

その日程は、長崎と神戸に寄港してから、5月30日、横浜に降り立つ。東京は一泊だけで6月2日の東照宮例大祭を見るために、日光に急ぐ。6月5日に東京に戻り、横浜、箱根、静岡などを通りながら、6月15日京都へ到着し、2日間、精力的に見学する。6月18日神戸から乗船し、21日長崎港を出港し、中国に戻る。

この旅行での印象と観察は、*Les Agendas de Chine*『中国手帳』と呼ばれるメモ帳に記された。文学作品としては、散文詩4篇を書き、のちに、*Connnaissance de l'Est*『東方所感』に所収される。これらを参照しながら、青年クローデルの樹木と松に関わる記述と思索を検討したい。

### 第1節 群像による神話的世界 —散文詩「松」

『東方所感』において4篇のうちの最初の散文詩“Le Pin”「松」は、次の二つの理由からこの位置に据えられたと考えられる。一つには、旅の行程で最初にあたるからである。クローデルが目にした松林は、まずは、横浜から東京に向かう車窓から見た東海道沿いの並木道と推測できる。もちろん、東京から箱根、小田原に向かうときの車窓にも松林があるので、それと合わせて創作されたとも言えるが、クローデルが旅の案内書として常に携行していた *Handbook for Travellers in Japan*『日本旅行案内』において、東海道の松並木の説明があるので、<sup>注12)</sup>旅の順からして、この4篇の冒頭に置いたと言

えよう。もう一つの理由は、『黄金の頭』の第二稿を4年前の1894年に完成させた作者が、日本上陸してまず見た松の姿に、この戯曲と共通する樹木の力強さを発見し、日本体験の幕開けにふさわしい神話的世界の入口として、最初に置きたかったからであると考えられる。

まず、そのタイトルも簡潔な散文詩「松」の冒頭を読みたい。

“Le Pin”

L'arbre seul, dans la nature, pour une raison typique, est vertical, avec l'homme.<sup>注13)</sup>

「松」

樹木だけが、自然において、類型的理由からみて、人間に加えて、垂直である。

自然界で垂直な存在は、人間と樹木であると宣言する。しかし、相違点があるとクローデルは続ける。同じ垂直とはいえ、人間は自分で自由に平衡感覚を使って立っていられるし、腕も身体に沿って思い通りに動かせるように胴体の外にぶら下がる。それに対し、樹は以下のような点で異なる。『黄金の頭』の父なる大樹の描写と共通する表現によって、特徴づける。フランス語とともに、確認する。

L'arbre s'exhausse par un effort, et <sup>注14)</sup>

樹は、引力に抗して上に向かっていく。そして

つまり樹は、un effort（頑張り、労力、自己保存に動く力）によって、具体的には引力や空気の重圧にそれぞれあらがいつつ、s'exhausse（自らを高く）させていくものである。抗するという努力をしながら、上に伸びるという樹の特徴をとらる。次に、et（そして）と、今度は地下に向かう根に目を向ける。

(…) et, cependant qu'il s'attache à la terre par la prise collective de ses racines, (…)<sup>注15)</sup>  
(…) そして、樹は地面を自分の多くの根で一斉につかむ (…)

『黄金の頭』でシモンが大樹に向かって、「tes racines fortes et subtiles<sup>注16)</sup> 力強く繊細な根」をしっかり張っていると述べたことを、この散文詩では一般化する。根を張ってこそ、地面に固定させることができる。しかし、cependant (その一方で) と、今度はまた眼を上に向けて、伸びていく立ち姿が再び分析される。

les membres multiples et divergents, atténués jusqu'au tissu fragile et sensible des feuilles, 樹の手足のような幹と枝は、四方八方に無数分岐していき、葉叢の繊細な組織にまでなり、par où il va chercher dans l'air même et la lumière son point d'appui, その先で、樹は天空にそして光の中に、支えてくれるものを探しに行く、(les membres) constituent non seulement son geste, mais son acte essentiel et la condition de sa stature.<sup>注17)</sup>  
(les membres 樹の四肢は、) そうした動作をなすだけでなく、本質的な行為と高さという有り方を示す。

引力に抗して上方に向かおうとする樹木へのクローデルの称揚が伝わる表現である。自らを分岐させて天空と光にまで手を伸ばしていくという樹の行為と立ち姿には、英雄的な生命意志がある。そして、地下に張っていく根だけでなく、天を目指す立ち姿は、シモンの父なる大樹が天と地の両方をつかむのと、同様である。また、ここでのクローデルによる樹木の定義と称賛は、「樹」というものを普遍化して語っている。

しかし、次の場面になると、松並木という複数の松の群像が具体的に表れる。すなわち、樹木の特徴がよく表れるのは「針葉樹類」であり、その具体的な例として、いよいよ「東海道の悲劇的な昔からの松並木」に言及していく。それも、「j'ai vu 自分は見た」と、実体験を強調しながら。

(…) j'ai vu les pins soutenir leur lutte contre les Puissances de l'air.<sup>注18)</sup>  
(…) 私は見た、松が大気の【権力】との戦いに耐えているのを。

そもそも樹は引力にあらがって上に伸びるのだが、並木道の松は、海の大気という大文字の Puissances で表される特別な【強大な支配者】との戦いに抗戦し続けている。しかしその抗戦ぶりはしぶとい。

En vain le vent de l'Océan les couche :<sup>注19)</sup>  
太平洋の風も彼ら松並木をなぎ倒そうとしても無駄である。

大文字の l'Océan の太平洋の暴風ですら、松並木を横倒しには出来ない。なぜか。コロロン(:)を配して、その理由はすなわち、と、視線は海岸線の荒れ地に生える根元に注がれる。『黄金の頭』の父なる大樹と同様である。

: agrippé de toutes ses racines au sol pierreux, l'arbre invincible se tord, se retourne sur lui-même,<sup>注20)</sup>  
根という根を使って石の多い地面にへばりつき、不死身の樹は身体をよじり、自らの幹の上に折り曲げる。

『黄金の頭』の大樹と同じく、幾つにも分岐し

た全ての根が地面をがっちりつかむという頼もしい働きがあってこそ、樹は石の多い海辺の困難な地にも踏ん張り、幹も立っていられる。たとえ垂直に伸びなくても、腰を折り曲げくねりながら立つのである。太平洋の暴風に耐え、根を総動員させて海岸線に立つ松は、いまやただの松ではない。一本一本が姿を持ち、周囲と戦う戦士となる。そこで、作者はこの夕べ、戦士を閲兵することにした。

Au long de cette plage solennelle, j'ai, ce sombre soir, passé en revue la rangée héroïque et inspecté toutes les péripéties de la bataille. <sup>注21)</sup>

この荘厳な海岸線で、今日夕暮れ時、私は英雄的な隊列を閲兵し、戦いのあらゆる大波乱を視察した。

作者自身が実体験として、目の前に立ち並ぶ松の木を順に見ていく。松はそれぞれの英雄の姿であり、並木は隊列となる。彼らを見て行くことは閲兵であり、したがって、どのような戦いが繰り広げられるのかを観察する。solennelle（荘厳な）、la rangée héroïque（英雄たちの隊列）という語を使うことによって、彼ら松たちの戦いを、叙事詩のように大義があり気高いものにさせる。その英雄たちとは、「巨人たち、王子たち」であり、曲がっていても筋骨たくましい腰をもち、「ヘラクレスのような腕」<sup>注22)</sup>であるという。

このような例えを駆使しながら、松の力動性、崇高さを称え、あるいは悲壮感すらかもし出す。<sup>注23)</sup>この詩の冒頭では、樹というそのものを一般論として称揚したが、具体的な海岸沿いの松並木では、群像としてとらえる。居並ぶ松がすべて、それぞれの姿と志で力強く海風に屈せず、地面の岩や砂地に挑むという複数形での表現である。

もはやそれは、旅の車窓の一風景ではない。現実に見える松の姿でありながら、その意味するところは、彼ら松が主人公となり彼らが繰り広げる神話的、叙事詩的な世界である。

『黄金の頭』での大樹、すなわち天と地をつかむ一本の樹とはまた違った世界である。群像にすることにより、さらなる迫力と叙事詩的な世界をクロードルは描いた。マラルメの問いかける「それは何を意味するのか？」に答えるべく<sup>注24)</sup>、現実の松並木の意味を探った。そのきっかけが東海道の松であったことは、日本旅行の成果である。

この散文詩は、東海道の松並木の戦闘ぶりを讃えたあと、葉について述べ、最後は夕暮れの富士山と並ぶ一本の松で印象的に終わる。なお、東海道の松の不屈の精神は、クロードルに深く刻み込まれ、大使として来日した時の講演録をもとにしたエッセイ「日本人の魂へのまなざし」“Un regard sur l'âme japonaise”でも言及した。恵まれない環境の人々の立ち向かう姿を、強風に打たれても根を張り立ち続ける松の姿に重ねて語った。それほど東海道の松が印象的だったと言えよう。<sup>注25)</sup>

東京に到着して翌日には日光に行き、例大祭を含めて東照宮を参拝し、近くの滝も訪れたあと、その翌日、中禅寺湖畔へ行こうと雨の中、坂を登った。<sup>注26)</sup>この時、日本での4篇のうち三番目の散文詩「散策者」あるいは後の『詩法』にあるように<sup>注27)</sup>、森の中で、事物を確認する自分のまなざしの役割に気づく。詩人の啓示を受けた貴重な体験をした。その若者クロードルは、東京、静岡を経て十日後京都へと入る。そして精力的に見学を続ける二日目、あらたな大樹、松との出会いがあった。

## 第2節 伸び出る松 — 二条城と西本願寺の障壁画

来日したクローデルが旅の前半に、車窓からの東海道松並木、あるいは日光山中の森という実際の自然の樹木から、まずは強い印象を受け取ったとすれば、旅の後半の京都では障壁画の松に魅了された。二条城と西本願寺の松で、どちらも実物大、あるいはそれ以上の大きな樹である。

徳川の遺構である二条城は、明治に入り太政官代、京都府、陸軍省を経て、1884（明治17）年に宮内省の管轄となり、「二条離宮」と呼ばれた。したがって、1898（明治31）年のクローデルは『中国手帳』のメモに、Le Palais du Mikado（ミカドの宮殿）、と記した。第一印象を探りたい。

Kioto 16 juin

Le Palais du Mikado---Nijô/ Totalité et principe : l'or

京都、6月16日

ミカドの宮殿——二条、総体も基本も金。

Salle : bambous et tigres // puis, grandeur naturelle. Cime émergeant du parquet  
広間では、竹と虎、そして実物大の樹、梢の先端は羽目板からはみ出る

Pommiers en fleurs// (splendide) // Chrysanthèmes//Pins — le tronc seulement <sup>注28)</sup>  
花咲くりんごの樹、(壮麗だ)、菊、松は幹だけ。

総体として金の印象を強く受けた。そしてクローデルは、その障壁に描かれる題材を、実際の二の丸御殿の入口から入って見える順に書く。すなわち、まず入口の「遠侍」「式台の間」には「竹と虎」が描かれてあり、それぞれ実物大の威圧感をもって座すものに迫る。そして奥の「大広間」では、実際、松が輝かしい壁面に枝

を広げ、梢を鴨居の上まではみ出して伸ばしている。それをクローデルは、*émerger* という、「潜っていたものが頭を出す」という動詞を使いながら、松が襖一枚では収まらず、隣の襖という横に広がるだけでなく、上にも伸びることを書き記した。まさにその松は横板の長押を超え、鴨居にも堂々とその頂をもたげている。クローデルは室内なのに圧倒されるほどの大きな樹と出会ったのである。

この大きな樹を描く障壁画というものに、彼は同じ日に西本願寺でも再び出会う。すなわち『中国手帳』でのメモに、

Nichi Hongwanji

*Splendide* — Mêmes effets de cloisons / qu'à Nijô — Les pins grandeur nature les bambous <sup>注29)</sup>

西本願寺

壮麗だ。二条と同じ障壁画の効果。松、実物大の規模、竹。

とある。二条城に続いての訪問だったためでもあるが、その「壮麗さ」、「規模の大きさ」を、「二条と同じ効果」とみなす。実は、この西本願寺も金碧障壁画で金色が基調なのだが、それについては「金」という語は書かず、*splendide*（華麗な、壮麗な）という語に託しただけで、むしろ規模の大きさだけをメモした。これは、クローデルがいかに巨大さに圧倒されていたかを示すものである。

この二条城での印象は、散文詩4篇の内の最後となる“Çà et là”「そこここに」で、次のように展開する。

Mais à Nijô l'habitation impériale n'est que l'or tout seul.

（御所に比べて）しかし二条では、宮殿はただ金でしかない。

Emergeant du plancher qui les coupe, lui-même caché sous des nattes, peintes en grandeur naturelle, des cimes de pins déploient leurs bois monstrueux sur les parois solaires.<sup>注30)</sup>

畳床から出現して、実物大で描かれた松の頂きは、太陽のように輝く金の障壁の上にその巨大な樹木を広げ伸ばす。

松の根の部分は描かれていなく、畳から「emerger 隆起して顕れ出る」。松の幹は、実物以上の太さを持ち、クローデルによれば、「monstreux とてつもないほどの」巨大な樹となる。実際、幹から別れた枝は横幅約11メートルで、左右の隣の襖まで伸びるし、上方向では梢は襖を超えて欄間に並ぶ高さに至る。

この巨大な松にクローデルは何故それほど惹きつけられ、何を読み取ろうとしたのだろうか。それは、この散文詩「そこここに」でクローデルは前半、西洋と日本の絵画芸術を論じているのだが、ことに障壁画は「開かれた窓」<sup>注31)</sup>であり、日本の芸術家が風景の本質を捉えて画家のヴィジョンを襖と障壁に表現していることに興味を持ったからである。すなわち、この障壁画はすでに日本の画家が自然から読み取った意味を表現していて、その意味をクローデルがさらに読み取って「そこここに」を創作するという、二重の読み取りとなる。したがってこの巨大な松は、まずは二条城創建の徳川と狩野派の意図を反映し、それをさらにクローデル自身で受け取り、この散文詩となった。クローデルはこの巨大な松に、徳川の込めた権威を読み取り、自らの詩でも松の伸びる勢いを表現する。そこまでは、狩野派という日本の芸術家の意味するところを、素直に受け継いでいる。

しかし、そのあとに登場する le Prince (王) は、クローデルの創作である。ちなみに、この

1898年の時点では、二条城二の丸御殿での徳川慶喜の譲位という歴史的事実について、クローデルはまだ知らない。<sup>注32)</sup> この一人の王をクローデルは対面の間の上座に座らせる。

Devant lui, à sa droite, à sa gauche, le Prince en son assise ne voyait que ces grandes bandes de feu fauve,

座した王は自分の前に、右手と左手に、黄褐色の大きな炎の塊しか目に入らない。

et son sentiment était de flotter sur le soir et d'en tenir sous lui la solennelle fournaise.<sup>注33)</sup>

そして王の想いは夕べに浮遊して、荘厳な火をとらえる。

松の前の上座に座って彼が見るのは、もはや権威付けのための松ではない。そそり立つ松を左右と正面に見るのは、臣下である。王が見るのは、feux fauve (黄褐色で野性的な炎) の帯である。そして、王は浮遊して上から solennelle fournaise (荘厳な燃えたるぎる炉) をつかむ。fournaise という地獄の業火でもある燃えたるぎる炉を掌握する。

巨大な松を背景に、王が業火であり金でもある炎を掌握するという世界を、クローデルはここにたった7行で表現した。隆起する松との出会いは、その松の迫力によって、クローデルに一人の王を描き出させたのである。そしてやがて、この王の存在はさらなる変容を遂げる。それは25年後のことで、大使時代の二度の二条城訪問を経てからの作品、“L'Abdication au milieu des pins” 「松の中の譲位」に於いてである。

### 第3章 大使時代の大樹 —1923年の大覚寺と1926年の二条城

青年時代のクローデルにとっての大樹は、『黄



金の頭』では劇の中に自分が創造した樹であった。1898年は、散文詩の一作品ごとにその意味は深化した。すなわち、「松」では自然界の実際の松並木を見て意味を問い、日光の「散策者」では森の中で自らが共生と事物の確認者であるという使命を自覚し、京都では「そこここに」に於いて障壁画という芸術作品に現れる巨木の持つ意味から、王を登場させた。こうした大樹への様々な思い入れが、先に言及したように1901年の戯曲集のタイトルを *L'Arbre* 『樹木』とさせた要因の一つとも言えよう。

日本での大樹のイメージを大成したのは、1921（大正10）年11月から1927（昭和2）年2月の大使時代である。クローデルは大樹のテーマを二つの作品に残した。『百扇帖』の短詩と「松の中の譲位」である<sup>注34)</sup>。どちらも、障壁画の巨樹を契機とする。すなわち、「そこここに」にあったように、自然を表した日本の画家の意味を読みとり、そこからさらに、クローデル自身の世界を創出したのである。

### 第1節 金雲の中の紅梅 — 『百扇帖』より

はじめに大覚寺の障壁画とクローデルについて考えたい。大覚寺「宸殿」の「紅梅図」に想を得たのが、『百扇帖』146「老桜」、147「古景」である。作品を読む前に、どのような絵なのか、「紅梅図」を確認する。<sup>注35)</sup>

大覚寺は正式には旧嵯峨御所大本山大覚寺と称する。平安時代初め、嵯峨天皇の離宮嵯峨院として建立され、天皇から恩寵を受けた弘法大師空海を宗祖と仰ぐ。嵯峨院から大覚寺になったのは、皇孫恒寂入道親王を開山として開創した876年であり、明治初めまで、代々皇統の方が門跡を務めた格式高い門跡寺院である。その皇族の門跡寺院に、なぜ華やかな障壁画があるのか。

それは、現在の社殿は後水尾天皇の中宮東福

門院（徳川秀忠娘）の女院御所を、元和から寛永年間にかけて御所から大覚寺に移転したものだからである。徳川の意向を受けた狩野永徳門下は、勢力をかけて秀忠娘の女院御所の障壁画に筆を振るった。その多くは狩野山楽とその一派によるものである。移転された社殿のうち、創建当時の障壁画が残るのは、「宸殿」「正寝殿」「玄関」などで、総数は百面を超える。

「宸殿」の「宸」は皇帝を意味して最も格調高い社殿であり、南にある前庭には右近の橘、左近の梅が植えられている。その前庭に面するのが「牡丹の間」であり、宸殿全体の中で最も広い。その間を飾る襖十八面（西側四面、北側十面、東側四面）は、垂直水平を強調する岩と、穏やかなまとまりで曲線を描く満開の牡丹とが、リズムカルに描かれている。訪れる者はこの正面の「牡丹の間」に魅せられる。この「牡丹の間」こそ、「宸殿」のメインなのである。

この大覚寺へ、クローデルは1923年4月に富田溪仙宅を訪問した後、足を運んだ。当然、正面の「牡丹の間」から鑑賞したはずである。しかし日記では「牡丹図」への言及はまったくない。

クローデルは、その裏側の「紅梅の間」の「紅梅図」に魅せられた。「紅梅図襖」と「牡丹図襖」は「宸殿」の二つの間を仕切る八面の襖で表裏を成している。つまり、普通の訪問客が最も注目する「牡丹図襖」の裏側が「紅梅図襖」である。その八面には、金地を背景に梅の巨木が二本、枝を力強く伸ばす姿で描かれている。その大きさは、一面の襖が縦184cm、横99cmなので、八面となれば横幅全体は約8メートルに及ぶ。襖の画としては、二本の古木の紅梅と白梅は長押の上ではなく、横の襖に連なりながら、幹と枝を伸ばしていく。ことに左側の紅梅は七面の襖にわたって金雲をくぐりながら、リズムカルに枝を広げ、先端の小枝でさえも、ほっこり

とした蕾と八重の花弁を満開に咲かせる花とを、多数つけている。

七面の幅にわたるので、この古木の紅梅は狩野永徳の得意とした「大画方式」を踏襲するとと言える。しかし、狩野山楽の筆致は威圧的ではなく繊細で、整然とした人工的な美しさを醸し出す。さらに色彩は金と紅と幹の黒を使い効果的である。輝く金雲に包まれる梅の落ち着いた幹の色が確かな存在感を示し、さらに蕾や多弁の花を彩る濃いピンクは、大樹を讃える。この繊細な美しさと華やかな色彩とを持ちながら、同時に、老木の大樹であるということが、クロードルを惹きつけた。

先ず、彼の感嘆するさまを日記で読みたい。「大覚寺では古い見事な数々の画」が鑑賞でき、「巨大な桜の樹」に注目する。梅をその花卉の華やかさから桜と思ったようだが、以下のように日記に書き留める。

surtout un cerisier monstrueux chargé de fleurs roses, pareilles à des ventouses, boutons d'un rose presque violet et comme virulent,<sup>注36)</sup> とりわけ巨大な桜。それは吸盤に似た花を咲かせ、ほとんど紫がかった薔薇色の、毒を含んでいるかのような蕾をつける

幾つも見つた障壁画の中で、「とりわけ」、この絵に惹きつけられた理由が明快に述べられる。この樹が monstrueux（化け物のように大きく巨大）であるからである。まさに、大画面方式がクロードルを圧倒した。しかしただ樹の大きさだけではない。花と蕾にクロードルはただならぬものを感じた。咲いているバラ色の花は、実寸直径数センチはあり丸くて八重なので、pareilles à des ventouses（吸盤のよう）であるという。実際、花の色がかなり濃い色のピンクであるから、ぼっちらりとしながら、タコの

吸盤のように思えた。つまり吸い付いてくるほどに執拗で、主張をする。蕾は薄紫色で、virulent（毒を含んでいる）かのように見えた。こうした花と蕾を、この巨木はたくさんつけているのである。まさに、精気盛んな巨木である。

ここで、私たちが思い出すのは、『黄金の頭』の父と仰いだ大樹である。老木にもかかわらず、しっかりと根をはり自らの丈の高さをしっかりと保つと同時に、その根は地面から獣のように旺盛に乳を吸い上げる。そして垂直方向の上に目を向けると、葉叢は天まで届く。天と地上をつなぐという神性を有した。この『黄金の頭』にあったような、老木ながらみなぎらせる生命力と永遠性を、「宸殿」の「紅梅図」にクロードルは発見した。日記は次のように続く。

émergeant d'une vapeur d'or, réunissant les idées d'une antiquité immémorial, de la joie nouvelle et de l'éternelle splendeur.<sup>注37)</sup>

（その桜は）金雲の中から現れ出て、記憶遙か彼方の太古と、新たな喜びと、永遠の輝きとの理念を一つに合わせている。

樹は「d'une vapeur d'or 金という神々しい雲を かいくぐって」、émergeant（姿を突出）してくる。émerger という動詞はクロードルが二条城の松のてっぺんを言うときも使った。<sup>注38)</sup>すなわち、松の頂きが長押の上に突出する大きさと勢いを示したのであるが、今回の émerger は、梅が金の霞から現れ出る動きを表し、単にこの老樹の大きさを言うだけではなくなった。金の霞の間から現れるという神的な動きとなる。だからこそ、réunissant les idées、つまり「観念を一つにまとめる」のである。どの観念かという、遠い過去と新たな喜びの現在と永遠に輝く将来という三つの観念である。

一言でいえば、過去現在未来の時間を一つに

合わせるのである。金色障壁画、すなわち襖に金箔が貼られている全画面を金雲に見立てること、これは、神性を帯びた理想的な空間を作ることになる。しかしクロードは空間だけでなく、さらにこの空間の中で、時間も結ぶ。勢いのある老樹が花を咲かせ蕾も付け、神々しい金の空間で時間を一つにする。その一本の大樹は時空を超えて力強い。雄壮である。ゆえに最後の一言は、

L'Arbre de la chair.<sup>注39)</sup>  
肉の樹。

である。金の空間で時間もつなげ、神々しいまでの存在は、思えば、たくましい肉体を持つこの樹なのである。この樹は何なのか。

そこでクロードの日記は、今度は日本の画家たちについて、述べていく。

Les peintres Japonais pensaient que la divinité était mieux exprimée par ces êtres anonymes que sont les plantes qui tiennent directement à l'éternité.<sup>注40)</sup>

日本の画家たちは、神性がよりよく表現されるのは、永遠を直接握っている植物というこれら無名の存在を通してであると考えていた。

すなわちクロードは日本の画家たちについて次のように解釈した。植物は無名であるから、直接 l'éternité（永遠）をつかんで、神々しさ、神性を表現できると日本の画家は考え、その神的な植物を描いた、と。言い換えればクロードは、この金色の神々しい空間で、西洋のような神話世界の神々でもなく、キリストや聖人でもなく、ただの無名な植物である老木の大樹こそが、神々しさを表現していることを発見した。日本の画家の想いを読み取った。この日記をも

とに、作品となったのが、『百扇帖』の次の二句である。

二句に分かれるのは、宸殿での発見をまずは短詩「老桜」で花を咲かせる「現役の大樹」として謳い、次の短詩「古景」でこの空間全体つまり「紅梅図」の意味と「紅梅の間」の空間とを謳ったからである。まず、大樹そのものについてである。

L'Arbre de la Chair

pareil à un monstrueux cerisier  
aux ventouses roses

et aux boutons d'un violet virulent<sup>注41)</sup>

老桜

「桜の木にも似た肉体の樹

紅梅色の花咲き 紫色の蕾ふくらむ」(山内義雄訳)

詩と日記を比べると、栗村が『百扇帖』注解で述べるように<sup>注42)</sup>、日記の単語を変えずに詩を仕立てるために時制や配置の工夫している。しかし、本稿にとって重要なのは、この句において、怪物のように大きい現役の肉体の樹が、吸盤の花、毒性の紫色の蕾を持つということである。〈老樹なのに勢いはみなぎる〉という『黄金の頭』以来のクロード得意のテーマが、この詩でより明確にアピールされたのである。老樹の若さである。そして次は、この間全体を謳う。

Une vapeur d'or

réunit tout le paysage

dans le bain d'une antiquité immémoriale  
joie nouvelle et l'éternelle splendeur<sup>注43)</sup>

古景

「襖での風景全体が金雲に包まれ

遙かな古代と新たな喜びと永遠の輝きのうちに

浸る」(山内義雄訳)」

réunir (一つにする) という動詞を使うのは日記と同じだが、日記では大樹が過去現在未来の時間を一つにした。一方詩では金色の霞が、過去現在未来の時間に浸れる風景を一つにする。風景という空間に時間を取り込むが、それ全体は金色の霞が一つにしたのである。金が時間も空間も飲み込む。まぎれもない金の永遠性である。

この1923年の日記と短詩があつてこそ、クローデルは次の1926年の二条城訪問をもとにした「松の中の譲位」という小品の創作に向かった。すなわち、この宸殿で「紅梅図」と出会い、生き生きした老大樹と、金が表現する永遠性とを知ったことにより、つぎの創作となったのである。

## 第2節 巨木の松の意味 — 「松の中の譲位」より

クローデルは1898(明治31)年の旅行の折、精神的に京都を見学したが、大使時代も仕事を兼ねて京都をよく訪れた。その中でもお気に入りの訪問先は、回数で言うと4回が清水寺と修学院で、それに次ぐ3回は二条城である。ちなみに2回は、桂離宮、博物館、大徳寺、本願寺、三十三間堂、金閣寺、銀閣寺である。第1節で扱った障壁画「紅梅図」に感動した大覚寺は、1923年4月の1回のみである。

二条城への3回の訪問は、1898(明治31)年の旅行時と、大使出張時に訪問した1922(大正11)年と、元首相夫人のエリオ夫人を娘と共に案内した1926(大正15)年である。1898年は第2章で述べたように、『中国手帳』に金の強烈な印象を書き残し、「そこここに」では、金色障壁画の前に王を登場させた。1922年の訪問時は、ただ、日記に「將軍の宮殿はアクサンコン

フレックスの屋根があり、黄金の襖に巨大な松の頂きが表される」<sup>注44)</sup>と記すだけで、1898年の印象を特に超えるコメントはない。しかし、1926年の訪問は違った。

観光地としてアピールを始めた二条城で、クローデルたち一行は案内から二つの情報を得た。すなわち、二の丸御殿の「鶯張りの廊下」は敵の侵入を防ぐために組み込まれたことと、大広間は徳川慶喜による「大政奉還の舞台」であったことである。クローデルは、この観光情報を自己流に解釈応用して、この二条城を舞台とした、一つの短い作品を創作した。「松の中の譲位」である。<sup>注45)</sup>

この小品の概要は、次のようになる。天皇は国を統治せず、それに耳を傾け、清らかな御所に住まっていた。彼の江戸の代理人(徳川將軍)は、御所の近くに金色の壁面の宮殿(二条城)を作り、一つの太陽をしまい込んだ。その後空っぽとなった宮殿だが、この宮殿が造営された理由が今日明らかになった。廊下を高らかに寿ぎ進む使者の足音がして、御所からここに赴いた太陽の子孫(天皇)は、今日、輝く壁に枝葉を伸ばす松の中、臣下からの譲位という知らせを聴くところである。

すなわち、鶯張りの廊下の足音をきっかけに、時間が「今日」、すなわち「譲位」の知らせが届く瞬間になり、空間がその知らせを天皇が受ける舞台、二条城の「松の中の」大広間となる。まさに、クローデルが得た新しい情報の応用である。

この作品において、私たちの注目する大樹のテーマはどのように展開されるのであろうか。本作品の最終場面の文章を読みたい。

Du plais de neige le descendant du Soleil s'est transporté dans le palais de métal,  
雪の宮殿から、「太陽の子孫」は金属の宮殿に

赴く、  
et c'est là, au milieu des pins éternels qui, sur  
les parois de lumière élargissent leurs  
membres et leurs touffes,  
まさにここで、永遠の松のただ中、その松は光  
り輝く壁に、幹と枝、そして葉叢を広げるのだ  
が、  
qu'il se prépare à recevoir cérémonielement  
l'aveu dans l'or du serviteur que son service  
est fini. <sup>注46)</sup>  
そこで、彼は厳かに金の中で臣下の誓いを受け  
取る。自分の務めは終わったと。

この二条城の大広間に座わるのは、le  
descendant du Soleil「太陽の子孫」すなわち、  
雪のように清らかな御所から移ってきた天皇で  
ある。徳川慶喜ではない。輝く存在の天皇であ  
る。ここでクローデルは、1898年のあとに書い  
た「アマテラスの解放」での光り輝く太陽を意  
識している。というのも、ちょうど1925年の一  
時帰国中、リヨンで行った文学講演「日本文学  
散歩」において、『古事記』と『日本書紀』に  
言及したあと、自分の作品を「太陽の解放」と  
名を変えて紹介したところであった。天皇は太  
陽の子孫であるから、“Le pas que l'Empereur  
attendait depuis des siècles”<sup>注47)</sup>「天皇が数世  
紀にわたり待っていた使者の足音」を聴き、知  
らせを受けとるのは、徳川がこの日のために何  
世紀も前に用意した金の離宮で行われるのがふ  
さわしいという論理となる。

そして天皇が座するにあたっては、pins（松）  
と les parois de lumière（金色の壁）が重要と  
なる。

まず松については、au milieu des pins éternels  
とあるように、pins（松）は éternels（永遠の）  
という形容詞をともなっている。二条城側とし  
ては、松は常緑だけでなく、めでたい松竹梅の

筆頭であるし、何より徳川の出自、松平を示す  
と説明する。しかし、クローデルにとっては、  
常緑の永遠性、樹木としての永遠性を考えてい  
る。たとえば、第3章第1節で読んだ『百扇帖』  
「老桜」「古景」に続く短詩は、有名な「葉々」（水  
の上に水のひびき、葉のうへにさらに葉のかけ  
山内義雄訳）<sup>注48)</sup>である。前の二つの句で生  
き生きとした老大樹が永遠の金につつまれるこ  
とを謳った次に、生命の水を得て、樹木が葉を  
さらに重ねていき、常に緑である永遠性に到達  
することを謳ったのである。

この小品でも同様に、松の永遠性を謳うため  
に盤石の構成を考えている。金色障壁を示すの  
に、sur les parois de lumière とあるように、  
lumière という語を使う。これは、or（金色）  
を超えて、「光、日光、陽光」である。神の啓  
示に基づく超自然である。発する輝きである。  
永遠の耀きである。その光輝く障壁の上に、松  
は描かれる。しかも、ただの松ではない。  
leurs membres（手足となる幹や枝）を、そし  
て leurs touffes（葉の束）を、élargissent（大  
きく広げて）いる。それらの松は十分に手足を  
伸ばし、しかも、「老桜」のときのようなやが  
て散る紅い花ではなく、それ自体が永遠を示す  
常緑の葉の塊を豊かに広げている。単に空間的  
な大きさだけではない。常緑という時間をも含  
んだ永遠性を松は有する。光と緑の二重の永遠  
性である。

この最高の永遠の舞台に座るのが、「太陽の  
子孫」である。そして彼は徳川の務めは終わっ  
たという譲位の知らせを受けて復活する。ゆえ  
に、その復活に最もふさわしい舞台は、「光輝  
くの壁」に広がる「永遠の松」という二重の永  
遠性を示す大樹の前である。だからこそ、この  
作品のタイトルは、「金の中の譲位」ではなく、  
“L'Abdication au milieu des pins”「松の中の譲  
位」なのである。

最後に、ポイントとなる二条城の松についての記述が、どのように変化してきたのか整理する。

『中国手帳』のメモでは、grandeur naturelle, cime émergeant du parquet (…) Pins -le tronc seulement<sup>注49)</sup>「実物大。…羽目板から隆起する。(…)松、幹だけ」と、大きさが注目される。

散文詩「そこここに」では、des cimes de pins déploient leurs bois monstrueux sur les parois solaires<sup>注50)</sup>「松の頂は巨大な樹を太陽のごとくに輝く障壁に広げる」と、松の大きさと光り輝くことが結び付く。

1922年5月の日記では、Les panneaux d'or représentant des cimes de pins gigantesques<sup>注51)</sup>「巨大な松の頂きを表す金の壁が」と、金の障壁に巨大な松が広がって描かれると認識する。

1926年6月の日記では、Visite au Palais de Niji, Les grands pins des salles de réception, celle où le shōgun a abdiqué entre les mains de l'Empereur,<sup>注52)</sup>「対面の大広間の大きな松。ここで将軍の譲位」と書いて、大きな松のある大広間で、将軍が譲位したことを、認識する。

散文「松の中の譲位」では、les pins éternels qui, sur les parois de lumière élargissent leurs membres et leurs touffes,<sup>注53)</sup>「永遠の松は光輝く壁に、幹と枝と葉叢を広げる」と、本節で見てきたように、大きさだけでなく、永遠性も伴う。そして譲位したという情報をヒントに、ただし将軍慶喜ではなく太陽の子孫（天皇）を座わらせて、復活させる。

このように、同じ二条城の松を表現していくに際して、クローデルにとって、その「大きさ」と「金色の壁」に描かれたことが当初から基本事項であるものの、両者は並立しているところから、次第に巨大さと輝きが相乗効果を伴いな

がら結び付いていった。そして最後の作品で、太陽の子孫が復活するために、さらに必須だったのが、輝く壁に描かれた永遠性を表す松である。ここで、松の意味する力は頂点に達したと言えよう。松自身が永遠性を示すと同時に、太陽の子孫の復活にさえ、役立ったのであるから。

## おわりに

クローデルが大樹というテーマに、惹きつけられてきた過程を本稿では考察してきた。彼が大樹を扱うのは、単に大きさが頼もしいからではなく、その樹に役柄を与えて、意味をもたせ、自分の作品に理想の世界を表現できるからである。

『黄金の頭』の大樹は、細い根を大地にはりめぐらせ、頂は天にも届き、天と地をつなぐ。垂直に立ち、神の使命を果たす。東海道の「松」は、身体を折り曲げながら、海風と戦う。全力を尽くす力強さと悲壮感を示す。「そこここに」の大樹は、実物大の大きさと長押をも飛び出して、王の登場に備える。「老桜」「古景」の紅梅は、老樹でありながら花と膨らんだ蕾をもって勢いあふれ、金雲をくぐりながら永遠の空間を作る。名もない植物にすぎない紅梅が永遠性を示す。そのことを日本の画家が知っていたことにクローデルは驚き共感する。「松の中の譲位」の松は、名もない植物なのに、大きくのびのびと、光輝く壁面の上で常緑の永遠性をも有する。さらに、この松と輝く金の壁の前に座した、太陽の子孫の復活と弥栄を謳う。

クローデルはどの松（あるいは巨樹）も、単なる風景や植物として解釈していない。障壁画なら、そこに表現された大樹の意味を自分流に読み取る。そしてその読み取った意味を、自分の作品として新たに表現していく。松に託したクローデルの想いは、松自体の永遠性と天皇復活の導きを示した「松の中の譲位」において、

一つの頂点となった。大樹により永遠の世界を構築したのである。

## 注

- 1) クローデルの作品ごとに大樹のテーマを指摘する先行研究はあるが、連続するテーマとしてクローデルの思考をたどった研究はない。先行研究としては、以下の通り。栗村道夫『百扇帖』注釈(その7)、*L'OISEAU NOIR XIV, Revue d'études claudélinnes*, (日本クローデル研究会、2007), pp.152-154, 『ポール・クローデルの作品における聖徒の交わり』(サンパウロ、2000年)、54-57頁。Moriaki Watanabe, < Claudel devant l'art japonais >, in B.S.P.C., No30, pp.13-14, 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、昭和50年)、145-150頁、471-472頁、483-487頁。中條忍『ポール・クローデルの日本』(法政大学出版局、2018年)、28-37頁。大久保喬樹『見出された「日本」』(平凡社、2001年)、69-70頁。
- 2) Paul Claudel, *Journal I (1904—1932)*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1968, p.618. (以下、*Journal I*と略す。) 日記、1924年1月。
- 3) Paul Claudel, *Tête d'Or, Théâtre I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1967, p.182. (以下、*Théâtre I*, と略す。) 訳は拙訳。但し『黄金の頭』、『今日のフランス演劇 4』(白水社、1967年)の渡辺守章訳も参考とした。
- 4) *Théâtre I*, p.183.
- 5) *Ibid.*, p.183.
- 6) *Ibid.*, p.183.
- 7) *Ibid.*, p.183.
- 8) *Ibid.*, pp.183-184.
- 9) *Ibid.*, p.184.
- 10) Paul Claudel, "Rêves", *Connaissance de l'Est, Œuvre Poétique*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1967, p.67. (以下、*Poétique*と略す。) および、Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, recueillis par Jean Amrouche, Gallimard, 2001, p.334. (以下、*Mémoires*と略す。)
- 11) *Mémoires*, p.136.
- 12) チェンバレン、メイスン編、『日本旅行案内』、B. Chamberlain and W. Mason, *A Handbook for Travellers in Japan*, Murray, London. p.264. (以下、*Handbook*と略す。)
- 13) "Le Pin", *Connaissance de l'Est, Poétique*, p.79.
- 14) *Ibid.*, p.79.
- 15) *Ibid.*, p.79.
- 16) *Théâtre I*, p.183.
- 17) "Le Pin", *Poétique*, p.79.
- 18) *Ibid.*, p.79.
- 19) *Ibid.*, p.79.
- 20) *Ibid.* pp.79-80.
- 21) *Ibid.* p.80.
- 22) *Ibid.* p.80.
- 23) 渡辺守章は「悲劇性の象徴」と評する。前掲『ポール・クローデル 劇的想像力の世界』、150頁。
- 24) *Mémoires*, p.74. 「マラルメは私にこう言いました。(…) 光景はなにか、とは問わず、これは何を意味するのか、と問うことだ。」
- 25) Paul Claudel, "Un regard sur l'âme japonaise", *Œuvre en Prose*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1965, p.1131. (以下、*Œuvre en Prose*と略す。)
- 26) クローデルは、例大祭、中禅寺湖の魅力というハンドブックの情報に惹かれて日光に

- 駆け付けた。*Handbook*, p.164. 『中国手帳』にも、日光訪問についてメモの記述をした。Paul Claudel, *Les Agendas de Chine*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Houriez, Coll. Du Centre Jacques-Petit, L'Age d'Homme, 1991. p. 308. (以下、*Agendas* と略す。)
- 27) “Art poétique”, *Poétique*, p.143.
- 28) *Agendas*, p.311.
- 29) *Agendas*, p.312.
- 30) “Çà et là”, *Poétique*, p.88.
- 31) *Ibid.*, p.88.
- 32) *Handbook* では、明治元年明治天皇が新政府の置かれた二条離宮に行幸した一文はあるが、大政奉還の史実は書かれていない。宮内省の二条離宮側も言及していない。
- 33) “Çà et là”, *Poétique*, p.88.
- 34) 本稿で扱うこれら2作品の他に、クローデルの松への愛着は、『聖ジュヌヴィエーヴ』の出版に際して富田溪仙による松の絵を入れるなどの例にも見られる。
- 35) 大覚寺の障壁画を筆者も訪れ実見したが、以下を参照した。土居次義『日本の美術 14. 桃山の障壁画』(平凡社、昭和44年)、宮元健次『寺院別障壁画の見かた』(東京美術、2008年)、東京国立博物館編、『桃山一天下人の100年』(読売新聞社、2020年)。
- 36) *Journal I*, p.583. 日記、1923年4月。
- 37) *Ibid.*, p.583.
- 38) “Çà et là”, *Poétique*, p.88.
- 39) *Journal I*, p.583.
- 40) *Ibid.*, p.583.
- 41) *Cent phrases pour évantails, Poétique*, p.738.
- 42) 栗村道夫『『百扇帖』注釈(その7)』、*L'Oiseau noir XIV*, 152-154頁。
- 43) *Poétique*, p.738.
- 44) *Journal I*, p.549. 日記、1922年5月。
- 45) 井戸桂子「クローデルと二条城」『クローデルとその時代』(水声社、2023年) 57-110頁。
- 46) “L'Abdication au milieu des pins”, *Œuvre en Prose*, p.1190.
- 47) *Ibid.*, p.1190.
- 48) Bruit de l'eau sur de l'eau ombre d'une feuille sur une autre, *Cent phrases pour évantails, Poétique*, p.738.
- 49) *Agendas*, p.311.
- 50) “Çà et là”, *Poétique*, p.88.
- 51) *Journal I*, p.549.
- 52) *Journal I*, p.725.
- 53) “L'Abdication au milieu des pins”, *Œuvre en Prose*, p.1190.