

ポリフォニーの詩学：
2000年7月、カーンでのBrèves de
Prévert上演をめぐる

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2008-01-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 安永, 愛 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00000487

ポリフォニーの詩学

— 2000年7月、カーンでの*Brèves de Prévert*上演をめぐって —

安 永 愛

はじめに

西暦2000年は、シャンソン「枯葉」*«Les feuilles mortes»*の作詞者として、また、映画「天井桟敷の人々」*Les enfants du Paradis*のシナリオ作家として広くその名を知られ、詩、童話、戯曲に至る多彩な仕事を残したジャック・プレヴェール Jacques Prévert (1900 - 1977) 生誕百年に当たり、フランスでは、記念の企画が相次いだ。その夏、機会を得てフランス語教育研修¹のためノルマンディーの地方都市カーン Caen で一月を過ごすことになった私は、この研修の一環として開講された演劇クラス²の上演会に、全くの偶然から音楽係として参加することになった。このクラスを主宰したのは、ミルタ・リーベルマン Myrtha Liberman³。彼女は、プレヴェールの詩や寓話をオムニバスの組み合わせ、上演することを試みた。演じたのは、国籍も様々な受講生14名であった。*Brèves de Prévert*（「プレヴェール断章」あるいは「プレヴェールきれぎれ」と訳すことができる）と題されたこの詩劇は、7月27日に2度上演され、カーン

1 BELC(Bureau sur l'Enseignement de la langue et de la civilisation françaises à l'étranger)が毎年主催する夏季研修で、2000年の研修は33回目にあたる。フランス語教育に携わる世界各国の受講生に向け、ほぼ一ヶ月のプログラムを用意するもので、受講生はカーン大学の寮で生活する。我々のような、大学で初修外国語としてフランス語を教え、フランス文学を専門とするような者から、北アフリカの旧植民地の中学やリセでフランス語（位置づけとしては、「国語」にあたる）を教える者、フランス本国で移民の子息の教育に携わるネイティブまで、受講生それぞれの教育のフィールドと背景は多様である。BELCのプログラムはそうした多様性に対応できるだけの選択肢の幅がある。

2 この演劇クラスは、他人の面前に身体を晒し、自己表現する感覚を鋭くすることで、「人前稼業」である教師としてのプレゼンスの力を授けるものであり、フランス語そのものを生き生きと身体化する格好の機会を提供するものでもある。BELCのプログラムの後半二週間に開講された。

3 自ら劇団Compagnie Théâtre 3を主宰する一方、子供から大人まで、またプロをも対象とした、様々な演劇のワークショップを主宰している。パリ第三大学の演劇の講師も務めている。共著に *Pièces et dialogues pour jouer la langue française : Adolescents et adultes* Editions Retz, 2002.

大学のホールの200ばかりの客席は各国からの受講生で埋まり、研修終了間近の解放感とコスモポリタンで祝祭的な雰囲気も手伝ってのことでもあろうが、スタンディングオベーションで迎えられた。

本論文では、リーベルマンの演出の方法をまず提示し、音楽係として直面することになった言葉と音楽の照応関係を論点の一つとしつつ、プレヴェールのテキストそのものに内在し、上演を通じて更にダイナミックに表現された、様々なテーマの響きあいについて、できるだけ客観的に明らかにしていきたい。

もとより私は、プレヴェールの専門家でも、演劇の専門家でもないが、方法論のひとつとして「比較芸術論」を掲げて仕事をしてきており、特に文学と音楽の相互関係には、関心を寄せ続けてきた。2000年7月のカーンでのプレヴェール詩劇上演への参加は、まさしく「比較芸術論」のフィールドワーク実践であったともいえる。この上演を通し、異質なものが響きあい、深く豊かな世界を形作っているプレヴェールのテキストの、ポリフォニーの詩学とでも呼ぶべきものを実感した。またプレヴェールのテキストの持つ力を受け止め、集まった十数名の受講生の肉体を通して舞台表現へと昇華していく演出家のダイナミックかつ鋭敏な仕事ぶりに触れることができた。本論文は、いわば偶然の機会に与えられたフィールドワークのモノグラフである。

1. リーベルマンの方法

*Brèves de Prévert*は、上述したとおり、プレヴェールの詩作品や寓話の断片をオムニバスのつなぎ合わせた形で構成された作品である。作品の選択および配列は、演劇クラスを主宰したリーベルマンによるものである。この演劇クラスの受講期間は2週間であり、受講生達は、他の授業も受講しつつのことであるから、上演準備に割ける時間は限られている。フランス語のネイティブは数名いるが、あとは外国人で、テキスト暗誦にもおのずと限界はある。また、衣装やメイク、小道具を一手に引き受けるスタッフは一人いるものの、大掛かりな舞台装置は望むべくもない。そのような制約の中でこの演目は上演された。

上演にあたって、リーベルマンには二重の課題があったと言える。ひとつは、あくまで授業の一環であることから、受講生それぞれの力に見合った、バランスを酷く欠くことのない出番を用意しなければならないということであり、二つ目は、当然のことながら、一個の作品として観客に訴えるものとしなければならないということである。

この困難な課題を乗り越える上で、断片をつなぎ合わせて全体を成すこの手

法は、実に有効であったと見受けられた。まず、この断片形式は、「主役」「脇役」といった明確なヒエラルキーを作らない。台詞の暗記がかなわなかったとしても、テキストを目の前に置き、詩を朗読するという、いわば逃げ道も用意されている（しかも、元来、詩のテキストであるのだから、舞台上で朗読されるのを見、聴くというのは、観客にとってリアルで新鮮な体験であることに変わりはない）。教育上の意義を持った素人の役者の演じる劇に課される条件は、これでかなりクリアされるのである。

純粹に一個の劇作品として眺めてみても、リアルで大掛かりな装置は望めない中で、言葉そのものの喚起力に多くを負い、また、通時的な物語の進行によるのではなく、断片同士の繋がりや響き合いを観客自身に受け止め楽しんでもらうことで、自在に想像力を羽ばたかせるこの手法は、ミニマムにして豊かな可能性を残すものであったように思われる。

無論、断片形式ならではの困難もある。全体の流れが見えない、単に支離滅裂である、感情移入できない、といった印象を観客に与えてしまう危険である。しかし、リーベルマンの劇構成は、この陥穽を免れていたように思われる。上演時にはプログラムをこなすことで精一杯で、本当にはわかっていなかったのだが、今回、手許に残された上演のビデオ⁴を何度か視聴し、更にプレヴェールのテキストを読み込んでみて、リーベルマンが、実に周到に断片を選択・配列し、プレヴェールのもつ世界の多面性を、決して長くはない上演の中に見事に表現していることに驚かされた。そこに彼女のどのような感応力や配慮が働いているかについては、後に詳述するが、まず、この劇がどのように構成されているかをまず示しておこう。それぞれのシーンで演じられたプレヴェール作品を順に列挙する。

① <Fête>⁵ 「祝祭」 (I 432)

② <Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France> 「フランス

4 北海学園大学の中村寿司氏の撮影、*Brèves de Prévert*に出演された本学塩谷敬氏ダビングによるビデオテープ。この資料が無ければこの論文は書かれ得なかった。ここに記して感謝申し上げる。

5 *Oeuvres complètes I*, édition présentée, établie et annotée par Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, p.432, Paris Gallimard, 1992.以下、プレヴェールのテキストは、全てガリマール社のプレイアード版の2巻の全集（第2巻は1996年刊）に拠る。引用の訳は全て拙訳である。翻訳のある作品に関しては、平田文也訳『プレヴェール詩集』、ぽるぷ出版、1982年、小松原豊樹『プレヴェール詩集』（マガジンハウス、1991年）、『世界詩人全集 18』（新潮社、1968年）所収の大岡信訳を参考にした。以下、引用の個所については全集第1巻をI、第2巻をIIの略号で示し、ページ数をアラビア数字で記す。

国パリ市における仮面晩餐会描写の試み」(I 3-12)

- ③ <La grasse matinée> 「朝寝坊」(I 54-55)
- ④ <Chanson dans le sang> 「血の中の歌」(I 67-68)
- ⑤ <En argot …> 「隠語で…」(II 135-136)
- ⑥ <L’Orgue de Barbarie> 「手回しオルガン」(I 99-100)
- ⑦ <Chasse à l’enfant> 「子供狩り」(I 57-58)
- ⑧ <L’autruche> 「駝鳥」(I 859-861)
- ⑨ <Maintenant j’ai grandi> 「今や、大人になった」(I 673-674)
- ⑩ <Chang song> 「シャン・ソン」(I 331-332)
- ⑪ <Barbara> 「バルバラ」(I 130-131)
- ⑫ <Les ombres> 「影たち」(I 820-821)
- ⑬ <Patte de velours> 「猫かぶり」(II 765-755)
- ⑭ <Les enfants qui s’aiment> 「愛し合う子供たち」(I 337)
- ⑮ <Adrien> 「アドリアン」(I 847-848)
- ⑯ <Je suis comme je suis> 「わたしは、わたし」(I 66)
- ⑰ <Les Feuilles mortes> 「枯葉」(II 785-786)

上記のごとく *Brèves de Prévert* は 17 の作品の断片から成っている。殆どが、短い詩作品から取られているが、シーン⑧は *Contes pour enfants pas sages*『おりこうでないこどもたちのためのお話』(1963年)の一篇であり、シーン⑬は舞台用のコントである。また、シーン②は、フランスで空前絶後の読者を得た詩集 *Parlores*『言葉』(1946)冒頭の散文を含む長詩から取られており、複数のシークエンスから成り、他のシーンと比べてかなり長い時間が割かれる。⑧や⑬が舞台のオーソドックスな演技に近いものであるのに対し、他の短い詩作品から取られた断片群は、動きの少ない朗誦から、音楽を伴うもの、複数で詠唱されるもの、活発な動きを伴い、あたかも台本の台詞のように口にされるものまで、演出には様々なタイプが混在する。最後の有名なシャンソンの歌詞である⑰は、台詞として口にされる部分が一部で、あとは、出演者全員が舞台に揃っての斉唱である。それぞれのシーンの後はあまり長いポーズが置かれることはなく、直ちに次のシーンに移っていく。シーンとシーンの間は、しばしば、ピアノの音で繋がれていく。

以上が、リーベルマンの *Brèves de Prévert* の構成と演出の概要である。以下、本論文では、この上演の構成とテーマ群を意識しながら、それぞれの断片の上

演分析を推し進めていく。まず、第2節において、オムニバス形式のこの作品の冒頭にプレヴェールの存在が提示され、後に続く様々なテーマ群を統べる役割を担っていることを述べ、第3節から第7節にかけては、上演のシーンを5つのテーマ群に分けて分析していく。

以下の記述にあたっては、上演の準備段階での試行錯誤についても触れ、また、上演後にあらためて知ることになったプレヴェールのテキストの背景となっている事項も参照しながら、プレヴェールのテキストの含みをもつメッセージが、どのような解釈とダイナミズムを経て上演されたかについて考察していく。

2. 詩劇の冒頭

暗がりの中、ピアノの奏でる物哀しげなワルツが響き始めると、やがて、舞台の隅に、帽子の中年男性がスポットライトで浮かびあがる。場末の酒場に座っているような雰囲気その男は、何かつぶやくように語り始める。*Brèves de Prévert* はこのように始まる。

リーベルマンは、詩劇の冒頭に、プレヴェールの詩篇「祝祭」を配した。男がつぶやくのはこの詩である。

母親のあふれる水のなかで
私は、冬、生まれた
一月のある夜のことだ
いく月か前の
春のさなか
両親の間で花火が上がった
それは命の太陽だった
そして、私は、もうその中にいた
両親は私の体に血を注いだ
それは根源の酒だった
貯蔵庫なんかの酒ではなかった

私もまた いつの日か
両親のように去り行くだろう。(I 432)

シンプルな表現の中に、自らの出生と来るべき死とが閉じ込められていて、

読む者、聴く者を肅然とさせずにはいない詩である。「血」や「酒」といったキリスト教的な語彙が用いられていながら、宗教的な世界観とは決定的に断絶している。実におおらかな生命の見方がある。表題の「祝祭」とは、自らは両親のあいだの「祝祭」から生まれ、その生自体が祝祭である、との思いを映したものである。

この詩は、本邦においてもジュニア向けの詩の本で紹介され⁶、広く知られており、本国フランスでは、この詩のプレヴェール自身の署名入りの肉筆原稿を目にしている読者は相当な数に上るはずである⁷。変幻自在なプレヴェールの表現の中で、とりわけストレートであり、自分自身を語るディスクールになっている詩でもある。プレヴェールの断片を集めた詩劇を始めるにあたり、リーベルマンは、彼に敬意を示し、劇全体の創造主たるプレヴェールの存在を示そうとしたのであろう。受講生の中で最もプレヴェール本人のイメージに近い、少し影のあるイギリス人男性がこの詩を受け持った。男性がこの詩をつぶやき終わると、スポットライトは消え、男性はすぐに舞台の袖に消えるが、この短い詩は、プレヴェールその人を鮮やかに印象付ける。後に演じられる数々の断章も、全てそこに源を発するものとして見えてくるような仕掛けであるといえる。

筆者は、当初、指示に従い、必要な音楽の断片（例えば「崩壊する『ラ・マルセイーズ』』といったもの）を録音し、リーベルマンに提供するという条件で、彼女の演劇クラスの受講生ではなかったものの、上演への協力を引き受けたのだが、最終的には、この詩劇上演の間、観客に背を向け、舞台上に置かれたアップライトピアノ⁸の前に座り、断章に合わせて音を付けたり、シーンとシーンの間を短いパッセージで繋げたりし、能のワキよろしく舞台の進行を

6 茨木のり子『詩のこころを読む』13-15頁、岩波ジュニア新書、1979年

7 ガリマル社のプレイアード版においては、この詩のみ、手稿がそのまま掲載されており、活字テキストは掲載されていない。

8 練習場には、グランドピアノも用意されており、リハーサル中に使用したこともあったが、リーベルマンは、音響効果を犠牲にしても、舞台上ではアップライトを使用することを承諾して欲しいと言ってきた。もちろん、それに何の異論もなかったが、彼女の説明が興味深かった。まず、「グランドピアノは舞台上で場所を取り過ぎること」。それはもっともであるとして、「グランドピアノはあまりにブルジョワ的な雰囲気醸し出してしまうのが良くない」というのである。貧しき者、虐げられた者、そして子供の側に立ち、いかなる権威に対しても「ノン」を突きつけた本来的に民衆的な詩人であるプレヴェールの世界とグランドピアノは似合わないというリーベルマンは考えたのであろう。

プレヴェールの作品の中に、ピアノに対するシニカル視線の現れた一節があるので引用しておく。これは、次節で取り上げる「フランス国パリ市における仮面晩餐会描写の試み」の中に見られるものである。「炭や麦を売り込みに来た連中。彼らは炭や麦や四方を海に囲まれた大きな島を売り歩く。島にはゴムの木がある、形のいい金属製ピアノがある。ピアノがあるのは、ふざけた植民者たちが、食後のひととき、連発騎兵銃で戯れるとき、栽培園のまわりにひしめく原住民たちの叫び声を聞かないようにするためである。」(Oeuvres I, p6)

眺める役回りをあてがわれることになった。

この冒頭の部分に関しては、リーベルマンから、音源の定かでない、録音の条件も悪そうな、センチメンタルで単純極まりないワルツのピアノ演奏のカセットテープを渡された。左手は単純な分散和音の繰り返しであり、音楽的には、実に貧弱なものと言ってよかった。和声をつけたり、伴奏形にヴァリエーションをつけたりして、面白味のあるものにするには可能だったが、カセットテープが渡されたことには何か意味があるのかと思い、「メロディー部分だけではなく、演奏全体を忠実に再現した方がいいのか」と尋ねたところ、彼女の答えは是であった。おそらく、そのセンチメンタルにして単純で貧しいところこそが、場面にふさわしいと考えられたのだと思われる。しかし、感情移入するあまり、テンポが遅くなってしまった時、彼女は、「もっと速く」とすかさず指示してきた。

リーベルマンの指示を受けこの曲を弾く中で、他愛もなくセンチメンタルなものにとても容易に涙しそうになりつつ、それでも感傷に溺れまいと、きつと顔をあげて足早に歩こうとするような気質（それは、すぐれてフランス的な気質だと感じられる）が、彼女の望むメロディーとテンポに明らかに反映されていることを理解した。

「祝祭」と題された生と死を謳う詩の場面に、場末の酒場の雰囲気漂わせ、通俗的で哀しげな音楽を取り合わせようとしたリーベルマンの感覚には、喜びと哀しみを分かつことなく提示することでポリフォニックな表現をめざそうとする方向性が見て取れるように思われる。

また、場末のピアノの物哀しげなワルツという選択は、文名を馳せることなど全く無頓着で、庶民の喜びや悲しみに寄り添い、映画やシャンソンといった大衆的なジャンルで仕事をし続けたプレヴェールのイメージに、いかにも似つかわしいものだと感じられた。

3. 食う者たち、食べぬ者たち：長詩「フランス国パリ市における仮面晩餐会描写の試み」のシーケンス

前述したとおり、冒頭の断片に続く「フランス国パリ市における仮面晩餐会描写の試み⁹」（以下、「仮面晩餐会」と略す）の場面は、この詩劇上演の中でも

9 この作品は、1931年に雑誌 *Commerce* に掲載されたが、詩集 *Paroles* に収録され、1946年になってようやく書物の形で発表されることになった。

重いウエイトを成し、複数のセグメントで構成されている。そもそも、この場面の元となっているプレヴェールのテキスト自体が、詩篇としては大変長く、散文によるシュールな仮面晩餐会の場面の長い描写を、サンドイッチのように *Ceux qui*… (～する者達) の執拗な列挙の部分が挟み込む形になっている。

リーベルマンは、「仮面晩餐会」冒頭の *Ceux qui* で始まる呪文のような列挙の部分を全てネイティブの男女に交互に朗読させた。この場面は、言葉自体の力、声の力が引き立つよう、伴奏は無い。フランス人の男女は、ホール座席後部の左右の隅から、フレーズを交互に発しつつ、徐々に舞台へと近づいていく。この時、ピアノとその奏者を除き、舞台の上には何も無い。観客は、聴覚に神経を集中させ、繰り返す *Ceux qui* の単純なリズムと、それに続く異様で、てんてんばらばらな言葉の繋がり妙に身を任すことになる。暗い闇の中から繰り出される脱臼してしまったかのような言葉の畳み掛けに、常日頃は、眠っている不条理なユーモアの感覚が刺激され始める。33回の *Ceux qui* に始まるフレーズの繰り返しの後、列挙された主語に対する述部がようやく現れ、聴衆は、奇妙なイメージを振りまいていた彼ら (*Ceux qui* ～する者達) が、仮面を着け、エリゼ宮で始まろうとする大晩餐会に集まっていることを知る仕掛けである。

リタニがひと段落すると、舞台上には紙袋を繰りぬいて作った仮面をかぶった出演者達が現れる。この晩餐会では、「大統領」が喜劇的なまでの愚かさで威張っており、晩餐会の客達は、卑屈なほどに媚びへつらっている。大統領の仮面は金色に輝いている。晩餐会の客たちは、バゲットにまるごとしゃぶりついている。その中で、ひとりの男が「まず、子供たちを！」(I4) と叫んで頓死する。晩餐会は誠に異様な雰囲気包まれている。

そして大統領が立ち上がり、演説を始めるといので、皆が静止する。大統領は杯を挙げ、もったいぶって話すふりはしているが、台詞はない。リーベルマンはこの場面に「チャップリンの無声映画の音楽のようなもの」をつけるよう指示した。無声映画の音楽とは、陽気で野暮ったく、コミカルなまでに単調かつ機械的なリズムのもの、という印象である。ラグタイム¹⁰と呼ばれるジャンルの音楽に無声音楽に似合うものが多い。おそらく、それが、人間の愚かさを笑いのめすのに似合っているのであろう。ラグタイムの語法を自分のものとし

10 19世紀末から20世紀初頭にかけてアメリカで大流行した黒人ピアノ音楽。黒人音楽独特のグルーブと西洋式のクラシックピアノの奏法が融合したものとされる。代表曲にスコット・ジョプリン Scott Joplin (1868-1917) の「The entertainer」等。ドビュッシーやストラヴィンスキー、ミヨー、サティなどもラグタイムに影響を受けた曲を残している。

ていない筆者は、研修会のパーティーの余興の為にカーンの楽譜屋で偶々購入していたエリック・サティの曲集の中から、Le Pccadilly 「ピカデリー」(1904)冒頭をこの場面に当ててみることにした。大統領登場の物々しさ、仰々しさと、晩餐会の馬鹿馬鹿しさを辛うじて両方表現できる曲だと思ったからである。

観客に聞かれる大統領の演説は、最後の「人類の得たもののうち、最上にして、高貴なるもの、それは、馬であります。」(I5)だけである。この空疎な演説の後、音楽係の私は指定された通り「崩壊する『ラ・マルセイエーズ』」を弾いた。権力に対するプレヴェールの熾烈な反抗心が炸裂する場面である。国歌の最初のフレーズは勇ましく、もっともらしく始めて、フレーズの終わりの小節だけ不協和音にし、さらに拍の感覚を廃棄して無造作に下降の音形を弾いた。上演の際、プレヴェールのこの詩のテキストは読んでいなかったのだが、この場面に相当する箇所には、「演説はこれで終わった。育ちの悪い餓鬼が、力一杯、壁に向かって投げつけた腐ったオレンジさながらに、フランス国歌が爆発する。」(I5)とある。この言葉は視覚的なイメージが豊かで、呪詛がこもるが、このテキストを読んでいたとしても、他の音楽的処理を思いつくことはできなかったらう。

その後、舞台の袖から男が現れ、晩餐会の客たちは、恐怖に震え上がる。プレヴェールの原詩の中では、「人間の仮面をつけた男」とされている登場人物の台詞が聞こえてくる¹¹。客たちは舞台の袖に引く。「見てください。聞いてください」(I8)。黒人男性が舞台の中央に立ち、そう語りかける。世の悲惨や不条理について、しがたない庶民の生活について…。これは、世界の貧困にまつわる力学、肌の色の持つ権力的な分割という現実によるのだが、そのフィジオノミーが、ことばに、その訴えに、抗いようの無い説得力を与えてしまうのは否定しがたい。

仮面晩餐会の散文の場面は終わり、終末の Ceux qui の繰り返しが始まる。今度は、Ceux qui の部分は、「太陽は、皆を照らす、太陽は照らさない、監獄の中を。太陽は照らさない、炭鉱で働く者達を」(I11)ではじまる文章の、目的語にあたる位置づけである。「仮面晩餐会」の冒頭の場面が、仰々しくエリゼ宮に入場してくる者達の欲望の過剰の戯画的な描写であるのに対し、終結部におかれた Ceux qui ~ の描写からは、抗えない現実の中で右往左往する力なき者た

11 プレイアード版の解説によれば、「仮面晩餐会」の場面が過去にも上演されたことがあった、「人間の仮面をつけた男」は素顔で演じられた。今回の上演についても同様である。

ちのため息が聞こえてくるようである¹²。

この「仮面晩餐会」の場面で、観客達は、権力を持つものと持たざるもの、食える者と食えない者¹³といった、この世における不条理なコントラストを、黒いユーモア¹⁴の中に見出すことになる。この力の偏在に由来する諸問題は、プレヴェール作品の随所に現れている。詩集としてはフランスにおいて空前絶後の部数を誇る *Paroles*『言葉』の冒頭に掲げられたこの作品の仮面晩餐会の場面はシュールであるが、革命を成し遂げた国の民衆の根底にある気質と響きあっているのである。

リーベルマンは、長詩の全てを演出するのではなく、長詩の最初と最後のリフレインの効果を十分に生かし、散文部分については、要素を的確にミニマムに引き出した上で、プレヴェールのこの作品のダイナミックなポリフォニーとそのエッセンスを抽出し得たといえる。

4. 狂気としての戦争：「血の中の歌」「手回しオルガン」

前節で述べたとおり、プレヴェールは、世の不条理、ことに権力関係に由来するアンシンメトリーに対して常に鋭敏であり、日常の文脈を踏み外し、シュールな手法を使ってまで徹底した権力への揶揄を行う詩人である。この詩人にとって、人間の欲望の肥大の帰結と権力闘争に他ならない「戦争」という主題は避けて通ることのできないものであった。この主題を中心に据えていると考えられる作品が、*Brèves de Prévert*では二作取り上げられている。一つが〈Chanson dans le sang〉「血の中の歌」であり、もう一つが〈L'orgue de Barbarie〉「手回しオルガン」である。本節では、この二つを取り上げる。

12 プレヴェールの原詩において、詩の終わりにおかれたCeux qui～は38回に及ぶが、リーベルマンはこの部分については、部分的に朗読させるにとどめた。

13 *Brèves de Prévert*の3番目のシーン〈La grasse matinée〉「朝寝坊」(*Oeuvres complètes.*, p.67)は、「ブリキのカウンターで固ゆでの卵を割る小さな音」さえ怖い、三日も飲まず食わずの男についての詩である。舞台上、詩の朗読をする3人の前には、座って新聞を読む人間がいる。この飢えに苦しむ男は、殺人事件を引き起こす。日々、報じられる事件の背後に想像力をめぐらすプレヴェールが浮かぶようである。今でも、パリの街角やメトロで、こうした食うにも困る人々にしばしば行き逢う。上演の際、この詩を朗読した女性は、独特の低くハスキーな声と、どこか硬質な雰囲気を持ち主で、男の食べられない日を数える彼女の〈un, deux, trois, trois jours〉のドスの利いたリフレインは実に印象的であった。

14 プレヴェールは一時シュールレアリスムの運動に参加していたが、運動自体の中にある権威主義、そしてことにシュールレアリスムの「法王」たるアンドレ・ブルトンAndré Breton(1886-1966)と決定的に相容れず、運動を去っている。しかし、ブルトンは、この「仮面晩餐会」のテキストを、決裂後に、自ら編集した*Anthologie de l'humour noir*『黒いユーモア選集』(1939)に収録している。

「血の中の歌」は、日本人とエジプト人の二人の男性受講生によって朗読された。

世界には、大きな血溜りがある
撒き散らされた血は、どこへ行くのか (I 67)

このように始まるこの詩には、例によって息もつかせぬ言葉の畳み掛けがある。世界中で流されている血を、プレヴェールはてらいの無いストレートな言葉で数え上げていく。シーンは二人の男性の交互の朗読のリズムによって活気づく。さらに、「地球はまわる」というしばし差し挟まれるリフレインによって、殺戮を働いてしまう人間の業と、歴史の暗い原動力のようなものが現出され、流血をめぐるフレーズは単なる悲惨な状況の数え上げに終わらない。詩の最後の二行「地球はまわる、ぐるぐる、まわる、まわる／一緒にまわる、滔々と流れる血の河」(I 68)は、二人が声を限りに、終結に向け加速するかのよう読み上げる。

リーベルマンは、「血の中の歌」を導入する音楽をピアノでつけるよう指示した。リーベルマンから参考にと渡されたCDの中には、ギター伴奏によるこの詩の朗読が収録されていた。この詩についての解説は目にしなかったが、ギターの演奏からは、直ちにスペイン内戦のイメージが湧いた。事実関係を確認するすべもなかったが、スペインを濃厚にイメージさせるそのギター演奏を換骨奪胎して導入の音楽とすることに決めた。CDのギター演奏は朗読の間、ずっと鳴り続けており、動きも複雑であったが、リーベルマンの指示は、前のシーン（「朝寝坊」）が終わり、この詩の朗読に移るべく演者が舞台に移動する短い間を音楽でつなぎ導入とすることであった。CDの演奏をそのまま再現しても場面に合わないのである。そこで、ギターのアルペジオのイメージだけは残し、最小限のシンプルなフレーズに、流血を前にした疲労感に満ちた取り返しのつかない想いを重ねてみようとした。詩の朗読の最後に、断ち切るような鋭く激しい和音が欲しいとリーベルマンは指示してきた。この和音も、力強くかき鳴らされるフラメンコ風のギターをイメージした。

今回、プレイアード版のプレヴェール全集で、この詩の解説を読み、この詩がまさしく、スペイン内戦に重なる時期に書かれていたことを知った。プレヴェールは1936年の3月から4月にかけてスペインを訪れ、同年7月26日には、人民戦線に寄せたメッセージが「ユマニテ」紙に掲載され、プレヴェールも署名

を寄せている¹⁵。「血の中の歌」は1936年に書かれたが、長らく時局が発表を許さなかったという。

この詩のシーンは、*Brèves de Prévert*の中で、最も直截的な表現を取り、戦争の狂気という、人間性の最も重く暗い局面を描いており、プレヴェールの極北となっているといえよう。このストレートな暗さあってこそ、他のシュールなユーモアや通俗紙一重の感傷のようなものも所を得てくるのである。

もう一つ戦争を描いたと思われるのは、シーン⑥の〈L'orgue de barbarie〉「手回しオルガン」である。この作品は、男女三人によって、コミカルな仕草つきで演じられる。詩作品自体に会話の文章が織り込まれており、また、実に日常的な語彙から成り立つシンプルな文彩なので、テキストを朗読するというより、テキストの場面自体を演ずるといった方が似合う作品であると言えるかもしれない。プレヴェールは、詩であれ、寓話であれ、劇のシナリオであれ、作品の形式や媒体には左程こだわることなく、とにかく書いてしまう作家だったと言われている。「手回しオルガン」は、詩集 *Paroles*『言葉』に収録されているが、たしかに、コントの台本だったとしても不思議ではない。

まず、二人の女性が出てきて、私はピアノ、私は、ヴァイオリン、私はハーブ、私は、バンジョー、私はチェロ…という風に、交互に楽器を弾く仕草を試みせる。すると「みんながみんな、自分の楽器のことをしゃべった、しゃべった、しゃべった」(I 99)と言って、ワイルドな風体の男が出てくる。その男が弾くのは手回しオルガン。「他にナイフも使うがね」と言って、ナイフで次々音楽家を殺し、自らは手回しオルガンを演奏する。その演奏に聞きほれた娘が、新体操に使うような大きなリングを手に出てきて、こんな遊びをした、と次々と仕草を重ねていく。そして最後に、「色んな遊びをしたけれど、もう、おしまい、おしまい。今度は人殺しをしたい。手回しオルガンを弾きたいの」(I 100)と言う。それから手回しオルガンの男とその娘は教会で結婚する。そして二人にはたくさん子供が生まれ、一番上の子はピアノを、二番目の子はヴァイオリンを、三番目の子はハーブを…という具合である。そして男は手回しオルガンの仕草を続けながらこう言う。「みんながいっせいにしゃべりにしゃべり、もう音楽は聞こえない。そして話は振り出しに」(I 100)。ここで、このシーンは終わる。

この場面は、二人の女性の役者達のコミカルでリズムカルな動き、極悪人ら

15 *Oeuvres complètes I*, p.LIII(ラストールによる年譜より)

しいのに、始終にたにたしながら腰を折ったようにして手回しオルガンを回し続けている男の姿がユーモラスである。同じパターンが繰り返され、最後には話が振り出しに戻ってしまうあたりは、何か子供の寓話のようでもある。

しかし、このコミカルなシーンにこめられているのは、やはり、人間の欲望の果てしなさと、それが生む殺戮に対する痛烈な批判である。また、自己陶酔的で、殺戮に手を染めずにはいない人間の実に大胆なパロディである。プレヴェールは寓話のような形式を借りて、あとうかぎりの毒を込めたのである。

このシーンの導入の音楽をつけるにあたっては、「繰り返す馬鹿馬鹿しさ」ということを念頭に置いた。男が弾くという手回しオルガンは、「奏者」の心のありかなどおかまいなしに、ほとんど自動的に鳴ってしまうものである。繰り返される決まりきった音の繰り返しは、人間の愚かさと結びついているだろう。手回しオルガン¹⁶の男が、大量殺戮を働く男であるというのは意外なようであるが、無思慮で、動き出したら止まらないところが、もともと通じ合っているといえるかもしれない。ピアノでは、手回しオルガンにありそうな屈託のない音形の繰り返しを、わざと単純極まりない音階に振り当て、おかしみを出してみようと試みた。

「血の中の歌」のようなストレートな詩とともに、このたくらみに満ちた寓話詩も、等しく狂気としての戦争の根源に視線を投げかけている。リーベルマンは、これら二つの戦争をめぐる詩を、全く対照的な方法で演出してみせたのである。

5. 遊びとユーモア・幻想：「Chant song」「猫かぶり」

前二節において、「仮面晩餐会」、「血の中の歌」、「手回しオルガン」の各シーンを取り上げ、これらが、スタイルは変えつつも、権力や力の偏在、歯止めのきかない狂気といった、人間性の本来的に暗く重い側面の追求をテーマとしていることを確認した。*Brèves de Prévert*には、あたかもそれらとバランスを取るかのように、日常の重力を脱したような幻想やユーモア、遊びに満ちた断片が組み込まれている。それが、シーン⑩「Chang song」とシーン⑬「Patte de velours」「猫かぶり」である。いわば、ナンセンスの詩学に属するといつてよいこれら二つの作品を次に見ていくこととしよう。

16 フランス語で手回しオルガンはorgue de Barbarieである。この語源はつまびらかでないが、直訳すれば、「野蛮のオルガン」となる。殺戮という野蛮とこの楽器を結びつけるプレヴェールの発想は、このようなフランス語の表現に由来している面もあるように思われる。

「Chant song¹⁷」は、表題が示すとおり、フランス語の単語と英語の単語とが絶妙な具合に混じりあい、いつの間にか、それぞれの言語の寄って立っている足場さえも無化されて、メロディーのような楽しい音の連なりだけが虚空に残る。そんな印象を与える。リーベルマンは、この作品を男女三人の組み合わせで朗読させた。フランス語と英語の単語が互い違いに聞こえてくるのだが、それが、男女の掛け合いにもなっている。言葉の母音の部分をゆったりと響かせる朗読により、掛け合いは、歌のようなものに近づいていく。もとより単語の羅列だけで成り立つこの作品は、脱意味的な志向性を持っているが、朗読する人たちが、単語の一つ一つを実に楽しそうに口にしてるのが印象的で、見ていて思わず頬が緩んでくる。声を、言葉を発する原初的な楽しみ（ロラン・バルトなら唇の快樂と言うであろう）というのがあったということを再確認させてくれる場面である。とぎれとぎれの単語が集まって纏まりのある意味を伝えてくることはないが、ただ、幸せにフランス語と英語が共存している。

言葉とは「事・わけ」にして、「身・分け」、つまり人と人とを分かつものもある。言葉が本来的に担う意味の規範を無化し、音の遊びへと移っていく身振りには、一種、退嬰的なユートピア主義のようなものも伺えるかも知れない。まさしく戦争と殺戮の世界の対極である。リーベルマンはこの詩を三人で朗読させることによって（三人とは、最も小さな社会である）、そんな幻想の楽園を現出しようとしたのではないかと思われてくる。

もう一つ、日常の重力を遁れるようにして上演されるのが「猫かぶり」¹⁸である。このシーンは、劇場用（バレエ）に書かれた作品の中から取られた唯一のものである。プレイアード版『プレヴェール全集』には、こうした劇場用の短いコントの台本がかなり多数掲載されており¹⁹、それだけでも、優に数時間の上演時間を要するほどであるが、リーベルマンはこのジャンルの作品に偏った選択はしなかった。コント台本はある意味で演出法を一定の枠に拘束するが、詩作品の上演は、演出家の自由な選択を許す。リーベルマンはそこに魅力を感じていたのだろう。しかし、「詩」とは、日常での使用とは比べ物にならないほど陰影深く、喚起力の強い言葉から成り、そうした言葉の波を浴び続けると、観

17 この表題は、子音の最後を発音しないことの多いフランス語のシステムに則って読むならば、「シャン・ソン」となり、フランス語のchanson「シャンソン」の発音と同じになる。

18 翻訳では表せないが、原題Patte de veloursには言葉遊びが隠れている。Patteは動物の手足のことであり、veloursはベルベットのことであるが、faire la patte de veloursで「猫かぶりする」の意の熟語になる。

19 *Oeuvres complètes II*, pp.667-778

客は興奮状態に置かれ、異常なほどの緊張を強いられることにもなる。「猫かぶり」は、言葉そのものの喚起力にのみ依存するのではなく、言葉の密度はむしろ希薄になり、役者の動きの方が喚起力を担っている断片である。リーベルマンは、詩の密度でともすれば息のつまりそうな劇の進行に新しい風を入れ、観客をリラックスさせるためにこの場面を挿入したのだと考えられる。

「猫かぶり」の舞台は、婚礼の舞踏会である。うっとりとしてワルツを踊る若い男女のペアが中心にいる。

新郎：幸せかい？

新婦：ええ

新郎：見事だ！

君はいつも、ええ しか言わないね。(II 765)

愛し合う男女の紋切り型の応答に続き、紋切り型を皮肉に対象化するかのような最後の新郎の台詞が不穏な空気を生んだかと思うと、舞台の隅に、仮面をつけた猫が現れる。新婦はなぜか、その猫から目が離せなくなり、やがて新郎を残し仮面の猫のもとに走っていく。「猫かぶり」の場面はそれだけのものである。

婚礼のさなかに相手への愛が確信できなくなり、他の異性のもとに走っていく、というのは古今東西のドラマの中にしばしば見られる場面であるが、新婦が「仮面の猫」に走っていく設定とすることで、プレヴェールはそんな通俗的な物語を、シュールで幻想的で遊びに満ちた場面に転換して見せているのである。

リーベルマンは、このシーンの音楽について、舞踏会の場面であることから、ワルツをと指定してきた。舞踏会の華やかさならばショパンの「華麗なる大円舞曲」あたりかと思いき、練習ではそうしてみたのだが、うっとりで見詰め合ったり、猫に気をとられたりする仕草が舞台を領して、台詞は最小限に切り詰められているから、ショパンのワルツでは、ささやきのような台詞はかき消されてしまう。リーベルマンはその後、この場面のワルツを「一本指で弾くように」と指示した。非現実な、夢の中のような雰囲気を出して欲しいと言う。その指示に、サティの「ジムノペディ1番」はどうかと思い、合わせてみたが、それは、婚礼の場を祝う華やかさとはそぐわないため却下となった。結局、ヨハンシュトラウスの「美しき青きドナウ」のメロディーを心持ちテンポを緩め

一本指で弾き、高音部の合いの手のような部分だけ、小さな鈴がシャンシャンと鳴るようなイメージで、こっそり和音を重ねて添えることにした。こうした試行錯誤を通してわかったことは、音楽は記憶と結びついているものであって、たとえ、一本指の演奏であっても、華やかなオーケストラ演奏の視聴の記憶と重なり、そのギャップがもたらすものが意味を投げかけてくるということである。音楽そのものの持つ情緒だけでなく、その音楽にまつわる記憶までもが、我々の聴覚像を作っているのである。このような音楽の仕掛けによって、「猫かぶり」の場面のシュールさが演出された。

以上に述べてきたように、「Chant song」と「猫かぶり」の二つの作品は、共にプレヴェールの軽さと遊び心が生きた作品であり、そのナンセンスが、重い意味を背負った断片群と力動的な対比を示し、プレヴェール世界のポリフォニー形成の重要な要素となっていると見ることができる。

6. 子供という存在:「隠語で…」「今や、大人になった」「駝鳥」「子供狩り」「愛し合う子供たち」

本節では、*Brèves de Prévert* にあらわれる「子供」の主題について分析していく。すでに分析してきた断章にも、子供の存在は印象深い影を落としているが、「子供」自体が中心テーマとなっているシーンは、*Brèves de Prévert* のシーン⑤〈En argot〉「隠語で…」、⑦〈Chasse à l'enfant〉「子供狩り」、⑧の〈L'autruche〉「駝鳥」、⑨〈Maintenant, j'ai grandi〉「今や、大人になった」、⑭の〈Les enfants qui s'aiment〉「愛し合う子供たち」の5作品である。

プレヴェールにとって、子供とは、まだ既成の価値観にとらわれない自由だが、弱い存在である。先に述べた5作品のうち、4作品が何らかの意味で、大人との関係性の中で子供たちが捉えられており、最後の「愛し合う子供たち」だけが、そうした関係は、直接には見えにくいという点で異質である。

「隠語で…」(題名の無い作品なので、冒頭の言葉で示している)は、もともと、1955年12月にミラドー画廊で開かれた George Ribement-Dessaigne ジョルジュ・リブモン・デセーニュの樹木をテーマとする30ばかりの作品の展示に添える詩として発表されたものの一つである。この企画は、1967年には、*Arbres* 『木々』と題された詩画集として結実することになる。

この作品の中で、子供が大人になることは、一種の喪失として語られている。

木々は木の言葉を話す

子供たちが、子供の言葉を話すように。

.....

子供が
女と男の子である子供が、
一本の木に話しかける時、
木は答える、子供はそれを理解する。

まもなく、子供は、
先生たちや親達と、
園芸の言葉を話し出す
子供には、もう木々の言葉が聞こえない、もうわからない。
その風の中の唄が (II 135-136)

そして、子供のころを思い出しながら、このようにつぶやくのが聴かれる。

緑の鬱蒼とした森の中で、
自分を失いそうになりながら
我に帰れるだろうかと思いながらも
とても幸せだった。(II 136)

この詩は、男女の二人組によって朗読された。「木々の言葉」とは、子供から大人になることによって、忘れていくもの、失っていくものの象徴とも言えるだろう。シンプルな象徴を介して語られている故に、喪失の痛みにも少しでも身に覚えのある人であれば、誰もが心捉えられてしまう。

シーン⑨の「Maintenant J'ai grandi」 「俺は大人になった」も、子供から大人になることに伴う喪失を描いた詩であるが、こちらの方は、喪失してしまった自分を処罰するような方向さえ含んでいる。舞台上で朗読されたのは、原詩の最後のほぼ三分の一だけであるが、その部分を示しておこう。

今や俺も大きくなった
考えの方もそうだ、
いつだってそれは、
偉大で、ご立派で、理想に満ち満ちたやつ

それで、俺はそれを鼻で笑ってやる
でもやつらは待ち構えている
俺に復讐しようと
いつの日か疲れたら
木に身を寄せて、
俺もまたそうした「思想」たちを待ち伏せ、
そいつらの喉をかき切り
欲を断ち切ってやるのだ。(I 674)

この詩は、上演の冒頭で、自己署名的な詩である「祝祭」を朗読した男性が受け持った。そのことで、プレヴェール自身の自己批評が現出された場面になったと言える。

「大人」に対する批判のまなざしは、シーン⑧の「駝鳥」にも現れている。これは、*Contes pour les enfants pas sages*『おりこうでない子供たちのためのお話』²⁰から取られた寓話で、登場人物は親指小僧と駝鳥である。森に捨てられた親指小僧が、迷子にならないようにと置いていく石を、次々駝鳥が食べていく。気づいた親指小僧が泣き出す。なだめようとする駝鳥との会話の中で、親指小僧は、どこの家庭にでもありそうな、親とのちょっとしたすれ違いや違和感をあれこれ述べる。親指小僧が親に叩かれた話をする、駝鳥は「子供を叩かないのに、何で親は子供を叩くの？」(I 860)と答える。やがて、親指小僧は駝鳥の背中に乗って旅に出る。村人たちは捕まえようとするが、次の日には遠くに逃げてしまう。これがこの寓話のあらすじである。

この場面では、小柄な日本人女性が親指小僧をまことに愛らしく演じた。場面の導入に「子供っぽい音楽を、日本の童謡か何か」とのリーベルマンの指示に「チューリップ」を当て、主旋律の一音一音に前打音をつけ、親指小僧が石を置き、駝鳥が石を食べるタイミングにあわせた前打音つきの和音をとパターンを揃えてみた。

まことに他愛もない場面なのだが、子供に対する親の態度が日本よりはるかに厳しいフランスでは、親が子供を叩く場面は決して珍しくない。親指小僧の嘆きもありふれたものだろう。しかし、駝鳥と親指小僧が村人たちの目の前から消えることで、ありふれた大人と子供の関係も異化されるのである。躰の名

20 *Oeuvres complètes I*, pp.859-873

を借りた大人たちの横暴に痛烈な批判を浴びせた一篇である。

以上に挙げた、子供をめぐる詩や寓話のメッセージは比較的ストレートでわかりやすいものであると言えるだろう。しかし、シーン⑦「子供狩り」やシーン⑭「愛し合う子供達」は、一筋縄ではいかないものをもっているように思われる。

「子供狩り」は繰り返される「Bandit! Voyou! Voleur! Chenapan!」（悪党！不良！泥棒！チンピラ！）の、男女7人による群唱が印象的な作品である。その群唱の間に独詠の言葉が切れ切れの物語を語る。

島の少年院から逃げ出した子供を追いかける大人たち。ついに子供は夜の海を泳いでいく。そんな事件からは超然として、「島の上には鳥がいる 島のまわりは水ばかり」（I 57, 58）のフレーズが作品の冒頭近くと最後に現れる。この最後のフレーズ直前は、母性的な女性によって朗詠される、次のような優しい言葉である。「岸にたどりつくかしら、岸にたどりつくかしら」（I 58）。

不良少年の抵抗をめぐる大人たちのどたばたと、海に浮かぶ島の風景とがオーバーラップする。少年をあくまで「悪」のカテゴリーに押し込めておこうとする世の規範が、善悪の彼岸を示唆するような自然の姿と母性の声によって、一挙に広い文脈の中に置き直される。そのような感覚を与える詩である²¹。

この断片の導入の音楽については、海のイメージを、という指示であった。子供狩りそのものではなく、舞台となっている背景の自然を想起させることが音楽の役目であった。海の広がりと波をイメージし、両手で2オクターブの上昇・下降のアルペジオを繰り返し、かもめの声を擬して、高音部に途切れ途切れのメロディーを入れてみた。

この断片には、プレヴェールの一環のアナキズムが不良少年への共感となって現れている。海と島を背景にし、世の規範を超える別なる肯定の摂理が現れた作品であるとも言えよう。

シーン④の〈Les enfants qui s'aiment〉「愛し合う子供たち」は、実に不思議なイメージである。夜の門を背にし、立ったまま、子供が愛し合っていると

21 プレイアード版の解説によれば、プレヴェールは、1934年8月に実際に起きた、ベル島の少年院からの脱走事件に想を得て、同年にこの詩を書いたという。その後、1937年にジョゼフ・コスマ Joseph Kosma作曲でシャンソンとなり、マリアンヌ・オズヴァルト Marianne Oswaldによって歌われた。ボーヴォワールと共にオズヴァルトのリサイタルに出かけたサルトルは、特にこの曲に感銘を受けていたと、ボーヴォワールは*Force de l'âge*『女ざかり』に書いている。サルトルは、*Saint Genet*『聖ジュネ』(1952)の第一巻のエピグラフに「子供狩り」の詩を掲げている。

プレヴェールはこの事件をモデルとして映画のシナリオを書こうとし、マルセル・カルネも映画化に意欲を見せていたが、当局の検閲により実現をみなかった。

いうのである。二人は、通りすがりの人々に白い目をされるが、お構いなしである。詩は、次のように結ばれる。

もはやふたりは はるかに遠く
夜よりも遠く、昼よりはるかに高く
初恋のめくるめく輝きの只中に (I 337)

この詩の朗誦に音楽をつけるよう指示されたのだが、どう解釈したらよいか、今ひとつ確信がないままに、セックスを欠く「超越した愛」という天使的なテーマの詩だと考えた私は、リーベルマンから渡されたCDのこのシャンソンの、憂愁に満ちたロマン派風の雰囲気にと然としなない思いを持った。舞台練習の段階ではCDのメロディーの雰囲気を残しながら、和音に厚みを持たせて朗誦に合わせてみたが、和音が朗誦をかき消してしまう場面があり、リーベルマンの注意が飛んだ。音量を下げることで対処したが、どうもこの場面の音楽になっていない気がして仕方なかった。そこで、上演当日の予行演習の段階に入って、思い切って方針転換を決断した。CDの音楽の印象に沿うことはきっぱりやめることにした。

導きとなったのは、子供と星とが重なるイメージである。遠いもの、未知のもの、光り輝くもの、地上の重力を脱したもの、そうしたイメージを探っていった。記憶の底にあったグリーグの「叙情小曲集」第10集「夏の夜」の冒頭の一節が助け舟になり、そのモチーフを少し変えて組み合わせてみることにした。どのくらいで終結部に持っていけばいいのかは、連日の練習であらかたつかめていた。詩の朗誦が始まる前に前奏めいたものを添え、詩の最終行「初恋のめくるめく輝きの中に」のところは、きらきらと高音部を上昇していくような音形にしようと決めた。

本番で、この部分は成功したように思った。この部分の音楽が一番気に入ったと評してくれた人もあった。しかし、今回、もう一度詩を読み直し、解説の文章に触れ、この詩の重要な本質を取り逃がしていたことに気づいた。解説には、この詩はコスマの作曲によりシャンソンになり、映画 *Les portes de la nuit* 「夜の門」の中で、若い青年の間に愛が芽生える場面で歌われたとあった²²。カーンでの上演で、私はこの詩の天上的な部分だけを抽出しようとしていたが、Les

22 *Oeuvres complètes I*, p.1203

enfants とは暗に同性愛者たちを指しているのであり、通りすがりの人々の冷たい視線というのは、異端の者達に向けられた実に地上的なものだったのである。この詩を翻訳した平田文也²³は、同性愛のテーマの作品であることを踏まえ、この作品の題名を「愛し合うわかいふたり」としている。

ようやくこれで、渡されたCDのシャンソンの、不安に満ち、切なく後ろ暗いような雰囲気の意味がようやくわかったような気がした。しかし、プレヴェールがこの表題を Jeunes gens (若い人たち) qui s'aiment などとせず、単に Les enfants qui s'aiment としたことに、一義的に同性愛者にまつわること、と限定できない方向性が孕まれていたと見ることはできるかも知れない。Les enfants とは、大人たちや世間が作り上げた既成の価値観に染まっていない存在であり、それ故「子供」というのは、硬直した価値の序列に呪詛をあびせかけずにいられないプレヴェールにとって、終生、繰り返し立ち返っていくべき主題なのであった。

解釈のずれにも拘らず、天上的なきらめきだけを追求したこの場面の音楽は、たとえ後ろ暗いものとされているものであれ、同性愛の中にも存在する純粋な喜びやおののきと、重なるところはある。そう考えると、コスマと解釈の方向は違っても、私の取った音楽的解決は、あながち否定されるものでもないように思われてきた。

このような解釈の多様性を生んだのは、「大人」や「世間」を見つめる一つの方法として、「子供」というものに、その存在の明るさも暗さも含め、捉われることない視線を投げかけたプレヴェール自身の、人間理解の奥行きそのものであると言えるかも知れない。

7. 男と女:「バルバラ」「影」「猫かぶり」「アドリアン」「わたしは、わたし」「枯葉」

Brèves de Prévert のテーマティック系の最後に、「男と女」を取り上げてみたい。このテーマティックが現れているのは、シーン⑪〈Barbara〉「バルバラ」、⑫〈Les ombres〉「影たち」、既に取り上げた断片⑬「猫かぶり」、⑮〈Adrien〉「アドリアン」、⑯〈Je suis comme je suis〉「わたしは、わたし」、⑰の〈Les feuilles mortes〉「枯葉」の各作品である。前節で取り上げた「愛し合う子供たち」も恋愛関係を示唆していると解釈すると、*Brèves de Prévert* の後半三分の一全てが、「慕

23 『プレヴェール詩集』、110頁、ほるぷ出版、1982年。

い、乞う」関係性を軸に展開されていることになる。

「バルバラ」は、Cora Vaucaire コラ・ヴォケールらの歌により有名になったコスマ作曲のシャンソンの歌詞として知られている。〈Rappelle-toi Barbara〉

「思い出しておくれ、バルバラ」のリフレインに乗せ、ブレストの町に降る雨を背景に、女性バルバラへの思い、そして爆撃で壊滅した町の惨状と戦争への呪詛が謳われている。女性「きみ」への語りかけで成り立つ通俗的とも言うてよい詩なのだが、軍港都市であるブレストへのドイツ侵攻、1940年8月に始まるブレスト爆撃という歴史的事実がこの詩に影を落としている²⁴。したがって、この詩は、女性への思慕の詩でもあり、同時に反戦の詩でもある。

リーベルマンは、この断片については、シャンソンとして歌わせるのではなく、当初、若いフランス人の受講生が、アップライトのピアノのそばに腰掛け、ピアニストを見つめながら朗誦する、という演出を取った。しかし、至近距離で相手と目を合わせ続けるのは、実に疲れることで、また、受講生も詩を全て暗誦するのが難しいようであった。見かねたリーベルマンは、私に、朗誦の間、何か弾くことを提案してきた。

リーベルマンに渡されたCDには、「バルバラ」のシャンソンは収録されていなかったが、日本人の私でも「バルバラ」の題名は耳にしたことがあり、この有名なシャンソンを忠実に再現しなくていいのだろうかと気になり、その歌詞を朗誦することになった若いフランス人に尋ねてみたが、意外にも彼はそのシャンソンを知らなかった。リーベルマンもシャンソンを参照するようにとの指示はしなかったので、結局、こちらが適当に曲をつけることにした。「思い出しておくれ、バルバラ」という繰り返される語りかけから想起されるフレーズを一つ作り、それに対立するようなフレーズを用意し、Aa Bbの形式で持ってゆき、詩の後半に現れる〈Quelle connerie la guerre〉「なんと馬鹿げた、戦争は」の部分にまた別の音形をあて、この部分が最も暗く激しくなるように朗誦と歩を揃えてみた。「バルバラ」の原詩が、音楽の定型的パターンに一致していることもあり、それは、意外に容易な作業であったものの、メロディーの凡庸さは免れない。しかしリーベルマンが、原曲のシャンソンを示さず、私の凡庸な即興

24 プレヴェールは、1939年9月のブレストへのドイツ侵攻の直前に、映画撮影の為、ブルターニュのこの町に滞在した。プレヴェールがこの詩を書いたのは1944年8月から9月であるとされている。しかし、まだ戦争が終結していなかった当時、爆撃の惨状を織り込んだこの詩のラジオ放送は禁じられたという。「バルバラ」の名の由来についてプレヴェールは、ブルターニュ、ことにフィニステールに「バルバラ」という親称がよく見られたことを挙げている。しかし、フランスのカトリック聖人暦にこの名は見られない。プレヴェールは、そこにこの名前との自由と魅力を感じ取ったのだという。 *Oeuvres complètes I*, p.1084(解説)。

を遮らなかつたのは、「バルバラ」のような周知のシャンソンから離れ、詩のことばそのものを、もう一度立ち上がらせるためだったのだろうと理解できる。

シーン⑫は「影たち」と題され、男女二人が舞台上で向かい合う形で演じられた。

男：君はそこに／私の目の前に／愛の光の中に

女：私はそこに／あなたの前に／幸福の音楽とともに（I 820）²⁵

このように、一方が一方の影のように向き合い、幸せな二人だけの世界を作っている。しかし、詩の言葉は、その向かい合う影のような関係の破綻を描いていく。愛ゆえに、それぞれが、それぞれの影を伺い、その影の自由を監視しつづける。個人として自由であろうとすることと、二人向き合う世界をつくることが矛盾となって、恋人達は別れていく。

男女が向かい合い、問いかけるように、ささやくように演じられるこの断章は短いが、しばし両立困難な愛と自由という永遠のテーマを、苦く切ない認識とともに、幾何学的といってよい明快さで作品化していると言えよう。ディアログとしてこの詩を捕らえたリーベルマンの演出によって、愛の悲劇性が更に際立ったように思われた。

すでに取り上げたシーン⑬の「猫かぶり」も、愛のとらえどころの無さ、手に負えなさを描いた点では、場面⑫「影たち」を引き継いでいる面があるが、上述したとおり「猫かぶり」は、遊びと幻想の世界に属するもので、ままたらぬ現実から観客を別の次元にワープさせることにむしろ意味がある配置であったと考えたい。シーン⑭「愛し合う子供たち」についても既に述べたが、これを同性愛と限定して捉えるか否かは措くとしても、これも、様々な愛の形の一つである。シーン⑮「アドリアン」も一つの愛の形を描いているが、その詳細を次に見ていくこととしよう。

この詩は、50年代の映画に出てくるような、日曜日のデートのため、というように小ぶりのハンドバックを抱え、若いフランス人女性が演じた。この詩には、「ねえ、怒らないでよ、アドリアン、帰ってきてよ」（I 847）²⁶の、陳腐きわまりないリフレインが何度も差し挟まれる。逃げた男を追う女の話であるのだが、図式が通俗的なのに対して、この女性がつぶやいているのは、あまりに

25 ただし、プレヴェールのテキスト自体には発話者を限定する言葉はない。

26 <Adrien ne fais pas la mauvaise tête! / Reviens!>

異常な物語である。母は前の父に殺され、その父は斬首刑、女性自身、何年も刑務所にいたといい、男から預かったフォックス・テリアを冷蔵庫に入れておいたら、死んだという。そして、詩の三節目では、「サン・ジャック塔から身投げして、埋葬され、今、私はあなたのアパートマンに戻ってきた」(I 848)とある。するとこの女は幽霊なのか…。「ごめんね、帰ってきてよ」と男にすがろうとする女の必死な姿と、せりふの細部のグロテスクさのギャップからか、観客たちは、しばし笑いを漏らしていた。新聞の三面記事を埋めるようなスクランダラスな事件と、求め、逃げられる、という実に単純な男女の茶番が何の断りも無く接合されていることによって、この作品は、黒いユーモアを醸し出している。日々報道される異常と思われる事件の背後にも、いやむしろ、そのような事件の背後にこそ、このような単純きわまりない愛の欲求が存在していたかも知れない、とふと考えると、慄然とさせられる作品でもある。

たがの外れたような、愛をめぐるこの断章の続きは、シーン⑩「わたしはわたし」である。

わたしは、わたしよ、
笑いたかったら、きゃっきゃと笑うわ
愛してくれる人を、好きになる
同じ人でなくても、私が悪いわけじゃないでしょ
わたしはわたし
これ以上、何をお望み？
これ以上、私の何を？(I 67)

これが詩の第一節である。詩は3節から成るが、恋多き、ありのままの自分を肯定し、悪びれるところがないのは、最後まで貫徹されている。この詩を朗誦したのは、ロシアの若い女性である。ボーイッシュな顔立ちと伸びやかな四肢が、この詩のストレートさによく似合う。彼女は舞台上の複数の男性たちの間を、踊るように通り抜けていく。そのとき、一人一人に一瞥を加え、小さな接触の仕草はするが、どこにも止まることはない。これをいかにも妖艶な女性が演じると、おそらく毒のある雰囲気醸し出されてしまうのだろうが、このロシア女性の清潔感が、舞台を楽しく軽快なものにしていた²⁷。

リーベルマンはこの断片の導入の音楽として「ジャズのようなものを」と指示してきた。「私は私」と言い放ち、あれやこれやの他人の思惑や風評にからめ

とられることなく、ありのままの女性の生命感、そのはずみが、ジャズのスイング感に共通するものがあるのだろう、と私は考えた。とはいえジャズの語法は自分の中にはないものなので、こうした即興はできない。研修中に何度か行われたパーティーの余興用にカーンの市街で買い求めたポピュラーピアノ曲集の中にバーンスタイン作曲の映画音楽「New York New York」(同名の映画に登場する)を見つけ、この断片の導入部にあてることにした。この曲の選択は、リーベルマンのイメージを裏切らないものであったようだ。

ピアノの常套の終結音でこのシークエンスが終わると、*Brèves de Prévert*の最後のシーンである「Les feuilles mortes」(「枯葉」)のシーンに移る。短調のアルペジオとともに、舞台上に出演者全員が揃う。ピアノに男女二人が寄りかかっている。ピアノのそばの男性が、ピアノの「枯葉」冒頭の台詞をつぶやく。台詞から歌に移り、女性の声も加わる。舞台には、男女が二人ずつ手を取り、静かに踊っている。それから踊っている人達も加わっての斉唱となり、大団円を迎える。これがこのシーンの概要である。

ショベルで枯葉がかき集められる晩秋から冬にかけての風景の中で、愛しい幸せだった日々と、それに続く別れが、あふれる懐かしさと、痛恨の思いで振り返られる。「枯葉」は周知のごとく恋をめぐる詩であるが、この作品に、戦争の影を見る論者もある。訳者の平田文也は、「枯葉がシャベルにかきよせられる　そしてやがては北風が運び去る」といった言葉の中に、戦争とそれによる累々たる死を読み取っている²⁷。この解釈の是非は措くとして、確かに、この詩に込められた惜日と痛恨の思いは、コスマのメロディーと相連れ、切々と迫ってくるようであり、戦争という抗えない宿命の重さをも受け止めるだけの、詩的な強度をこのシャンソンが持ちえていることは否定し得ないであろう。そこに、恋の歌であるとともに反戦の歌でもある、とする解釈を呼ぶ所以があるのだろう。

聞き慣れた「枯葉」であるが、プレヴェールの様々なテーマティックを巡る上演の最後に置かれたことで、通俗的な恋の歌に留めておくことのできない、大きな問いかけを含んだ詩として立ち上がってきたようにも思われた。「枯葉」演奏の常套ではあるが、このシャンソンを基音で終わらせず、開いた和音で終

27 この詩の一節を、「天井桟敷の人々」の中で、Arlettyアルレッティ演じるGaranceガランスが二度口ずさんでいる(*Oeuvres complètes I*, pp.1044-1045、ラストールの解説による)。潔く、きっぱりとしたところがあるが、常に憂愁を伴っているガランスと、*Brèves de Prévert*でこのシーンを演じたロシア女性とでは、同じ言葉を口にしても、全く与える印象が違う。

28 『プレヴェール詩集』267頁、ほるぷ出版、1982年。

えたのには、そのような解釈も反映させたつもりだった。世界の矛盾を矛盾のままに描き出し、異質なものの絡まりあいとぶつかりあいそのものをテーマにするプレヴェールのメッセージと重ねるためでもある。

プレヴェールの表現の多様性と、抱え込んだテーマのポリフォニーに目を向けるなら、プレヴェールを、あまりに有名になりすぎたこのシャンソン「枯葉」に集約するのは、むしろ不当なことであるが、観客は、ポリフォニックなテーマの響きあいの中にこの「枯葉」を置き、いつもとは少し違う文脈の中で、そのことばと歌に耳を傾けることができたのではなかろうか。断片のオムニバスという形式に終結の感覚を与え、演者を舞台に全員集合させるのに、「枯葉」の選択は妥当であったと考えられる。

8. ポリフォニーの詩学

以上に、断章のオムニバス上演というリーベルマンの演出の方法を提示し、この上演の各シーンをテーマ群5つに分け、それぞれのテーマがどのように表現されたかについて辿ってきた。

Brèves de Prévert は、これらのテーマ群が積み重なり、響きあうことによって全体が構成されている作品である。プレヴェールの詩や童話の世界にあるポリフォニックな要素は、リーベルマンの演出で新たな解釈を与えられ、生き生きと表現されたと言えるだろう。彼女のテキスト選択の幅広さ、そして、受講生それぞれの雰囲気を読み取った上で断片を選び取っていく手際は、鮮やかなものであった。

今回の上演参加によって、文学と音楽をめぐる、一種のフィールドワークを期せずして実践することになった私に、強い印象として残ったのは、作品の力とエッセンスを瞬時に読み取り、解釈し、それを音楽に転化していくスリルであった。今回の論文執筆で、プレヴェールやそのテキストについて新たに知った事実も多々あり、「知る」ことで理解が深まる面はもちろんあったが、「愛し合う子供たち」の一篇を除き、作品理解の根源が揺らぐことはなかった。作品との立会いの中にこそ本質はあったと実感した。

時間も情報も制約された状況下で、渡された詩の断片、リーベルマンの簡潔な指示、そして、演者の動きをたよりに、何とか場面に合った音楽を、と手探りした5日間は不思議な濃密さであった。劇の音楽を考え、舞台を見る体験は、プレヴェールのテキストを、急速に自らに近づけることにつながったようだった。

もとより、プロフェッショナルの上演ではないから、音楽系の私も含め、当然、技術的な稚拙さを伴っていたが、受講生たちは、集中力を持って取り組み、最後まで聴衆の注意を引き付けておくことに成功した。リーベルマンの目配りのよい場面配置と、的確な指示のもとに、プレヴェール世界のポリフォニーが舞台上に再現されたと私は考えている。

上演の準備段階や本番では漠とした感覚や印象でしかなかったものを、このたび、残された上演のビデオ記録の視聴とテキスト解釈を積み重ねることによって、言語化することを試みたが、この作業により、プレヴェールのテキストのメッセージについて、またリーベルマンの演出の意図や工夫がどこにあったか、上演のもたらした感銘がどこから来るのかについて、様々な発見があった。

全くの偶然に与えられた、この上演参加というフィールドワークとその分析を通して見えてきた「ポリフォニーの詩学」とも言うべきものが、読者にいくばくかでも伝わったならば、この小論の目的は果たされたことになる。