

---

## ロートレアモン伯爵、劇場へ

『マルドロールの歌』舞台化の試みについて (2005-2007)

---

SAIGUSA Hironobu

三枝 大修

## 1. はじめに

イジドール・デュカスの詩作品『マルドロールの歌』<sup>(1)</sup>は、戯曲形式で書かれていないにもかかわらず、毎年のようにフランス語圏で芝居として翻案され、上演されている。実際、本稿の筆者も、フランスに滞在し、この作品の演劇性について研究を行っていた2005年から2007年のあいだ、三つの演劇版『マルドロールの歌』を観る機会に恵まれた<sup>(2)</sup>。

一つ目は、ティボー・コリオン<sup>(3)</sup>の演出になる『マルドロールの歌 第一歌』であり、これは2005年7月1日にパリのメゾン・ド・ラ・ポエジーで一度だけ上演されたものである。二つ目は、ジャン＝フランソワ・マリオッティ<sup>(4)</sup>演出の『マルドロール!』。こちらは2006年の春に、同じくパリの劇場「Les Déchargeurs」にて30回ほど上演されている。三つ目は、2007年5月にリモージュの国立演劇センターにて舞台化された『マルドロール』。ピエール・ブラディナス<sup>(5)</sup>の手になるこの演出作品は、同年11月にも同じ劇場で追加公演が行われている。

筆者は、2008年の夏から秋にかけて、これら三人の演出家にインタビューを行い、演劇のプロフェッショナルの目から見た『マルドロールの歌』について、貴重な意見を聞くことができた。以下、それぞれにスタイルの異なる三者の演出と、各々のロートレアモン解釈とを紹介しつつ、ときときにはそれらの比較を試みながら、『マルドロールの歌』の演劇性について考察を深めていきたい。

## 2. 三つの演劇版『マルドロールの歌』

本稿において取りあげるのは、右記の三つの演劇版『マルドロールの歌』である。

比較を行う前に、それぞれの演出の特徴を、簡単にまとめておこう。

まず、『マルドロールの歌』が「枕頭の書」だというティボー・コリオンの演出は、使用テキストを『第一歌』のみに限定している点で、複数の『歌』のモンタージュからなる他の二つのスペクタクルとは一線を画している。上演時間が二時間半と圧倒的に長いのは、『第一歌』に含まれる十四詩節をすべて上演したためである。五人（二人の俳優と三人の女優）と最多の俳優を使っているが、演出はきわめて簡素であり、舞台装置・映像・音楽の類はいっさい用いず、衣装は長袖のシャツと黒のズボンに統一されていた。はじめの五詩節は俳優たちが一人一詩節、直立不動のまま朗誦し、第六詩節からようやくテキストの内容にあわせた身振りが現れはじめる。第十一詩節（エドゥアールの

(1)『マルドロールの歌』(*Les Chants de Maldoror*, 1869)は、『ポエジー』(*Poésies I et II*, 1870)と並んで「ロートレアモン伯爵」ことイジドール・デュカス(Isidore Ducasse, 1846-1870)の詩作品。韻文ではなく、散文で書かれている。

(2)この期間、一般向けの公演が行われた演劇版『マルドロールの歌』として、他にCécile Duval演出のもの(2005年5月、サン＝ドニ)、Ronan Cheviller演出のもの(2006年5月、ナント)、

Jean-Louis Manceau演出のオペラ版(2007年3月、タルブ)などが挙げられるほか、2006年2月18日にはスイスのローザンヌで上演時間12時間の完全版『マルドロールの歌』が上演されている。

(3)演出も行うが、ティボー・コリオン(Thibaut Corrion)は現在のところ俳優業を中心に活動しており、コルネイユの『ル・シッド』(Alain Ollivier演出)におけるドン・ロドリグ役では、2008年度のモリエール賞にノミネートされた。

演 出 家	ティボー・コリオン	ジャン＝フランソワ・マリオッティ	ピエール・ブラディナス
タ イ ト ル	マルドロールの歌 第一歌	マルドロール！	マルドロール
公 演 地	パリ	パリ	リモージュ
公 演 会 場	Maison de la Poésie (Théâtre Molière)	Théâtre les Déchargeurs (Salle la Bohème)	Centre Dramatique National du Limousin
客 席 数	181 (当日は満席)	最大 20	最大 400
公 演 日・期 間	2005年7月1日	2006年2月21日 -4月1日	2007年5月9-19日 2007年11月21-22日
上 演 回 数	1	約 30	約 10
上 演 時 間	2 時間半	1 時間 15 分	1 時間 20 分
俳 優 の 人 数	5	3	1
メ イ ン の 俳 優	エレヌ・ロスール	ティボー・コリオン	ダヴィッド・アヤラ
音 楽	なし	現代音楽など、若干	ピンク・フロイド
舞 台 装 置	なし	ピアノ、仮面	スクリーン、ソファ、 ミニバーなど、多数
映 像	不使用	不使用	使用
使 用 し た 詩 節	第一歌すべて	I-3, I-4, I-5, I-6, I-7, II-4, II-9, III-2, IV-3, IV-4, V-5	I-3, I-5, I-7, I-9, II-5, II-9, IV-4
テ ク ス ト 改 変	第十二、十三詩節の ナレーションの削除	人称代名詞の変更、 自筆テキストの追加など	なし
イ ン タ ヴ ゥ ー	2008年9月23日	2008年8月18日	2008年10月13日

ジャン＝フランソワ・マリオッティの演出作品にしばしば俳優として参加している。

- (4) ジャン＝フランソワ・マリオッティ (Jean-François Mariotti) は主にパリで活動している演出家。ニース大学で哲学のDEAを取得後、2003年に劇団「L' Héautontimorouménos」を結成した。主な演出作品にコピの『四人の双子』(2003)、クロードルの『三声のカンタータ』(2006) などがある。
- (5) ピエール・ブラディナス (Pierre Pradinas) は

1978年に劇団「赤頭巾」を結成し、2002年よりリムザン国立演劇センターのディレクターに就任。演出作品はモリエール『人間ざらい』、チャーホフ『かもめ』など、多数。2008年の冬にはパリのコメディ・フランセーズにて、モリエール『強制結婚』の演出を手がけた。

詩節)の演出は独創的であり、舞台・客席ともに照明を落としたうえで、暗闇の中から登場人物の声だけが聞こえてくるというもの。第十二詩節(墓堀人夫の詩節)は二人の俳優のダイアログであり、三人の女優は墓場の死者を装ってその場に倒れている。

次に、そのコリオンの演出作品をメゾン・ド・ラ・ポエジーで観客として観ながら『マルドロールの歌』の舞台への適性を確信したというジャン＝フランソワ・マリオッティの演出であるが、これは観客が二十人ほどしか入れない小さなホールで上演された。テキストのモンタージュには演出家自身の思想・メッセージが色濃く反映されており、使用された詩節は『マルドロールの歌』の中でもっとも残虐性が高く、スキャンダラスなもの(少女強姦の詩節、男色者の詩節など)である。ダダイズム、シュルレアリスム、ショアーを喚起しつつ、二十世紀を生きるマルドロールの彷徨を描いた自筆のテキストが若干書き加えられている。役者は三人で、マルドロール役をティボー・コリオンが演じ、そこに若い二人の女優が絡んでゆく<sup>(6)</sup>。

最後にビエール・プラディナスの演出であるが、これは、俳優がダヴィッド・アヤラ<sup>(7)</sup>ただ一人であることを補うかのように、ピンク・フロイドの音楽をフィーチャーするなど、きわめて装飾的なものとなっていた。マルドロール役のアヤラは黒のジャケットで登場。舞台にはロートレアモン「伯爵」をイメージさせるソファやミニ・バーが据えられていたほか、映像を投射するスクリーンも掛けられており、時おり荘重なピンク・フロイドの曲が大音量で流れる。会場は大ホール。第一歌第九詩節(大洋の詩節)の朗誦中はスクリーンに魚の影がゆらめき、第二歌第九詩節(風の詩節)においては、そこに化け物じみた風がアップで映る。

それでは、以下、三度にわたるインタビューから浮かび上がってきた問題系・主題系に沿って、三者の比較を試みてみたい。

### 3. なぜ『マルドロールの歌』を舞台化したのか

戯曲作品ではない『マルドロールの歌』をなぜ舞台向けに翻案し、上演したのか。われわれの興味はまずこの点へと向かう。とはいえ『マルドロールの歌』を長らく愛読してきたティボー・コリオンにとっては、この選択そのものに特に大きな理由はなかったのかもしれない。

(6) クレマンティーヌ・マルメイ (Clémentine Marney) とクレマンティーヌ・ポンス (Clémentine Pons)。

(7) ダヴィッド・アヤラ (David Ayala) は1990年に俳優としてのキャリアをスタートさせ、現在までシェイクスピアの『コリオラン』(Jean Boillot演出、2004-2005年、コリオラン役)など、出演作品多数。自身、演出家としては、アルフレッド・ジャリの『フォストロール博士』、シェイクスピアの『アテネのタイモン』、サミュエル・ベケットの『ゴドー

を待ちながら』などを舞台に載せている。

コリオン：[友人である五人の役者たちとスペクタクルを創るにあたって] どの作品にするか迷い、いろいろ試していたのですが、配役の点で完璧なものを見つげるのに苦労していました。一方で、私は長いあいだ『マルドロールの歌』になみなみならぬ興味を抱いていた。そこで、これを提案してみたのです。そうしたら、思いどおりの配役ができた上、信じられないくらい稽古がやりやすかった。俳優が各自、パラグラフを一つずつ担当して、私がマンツーマンで稽古し、その後でいっしょに全体を練習するといった具合です。(p. 298.)<sup>(8)</sup>

とはいえ『マルドロールの歌』の演劇への適性は、共同作業のごく初期の段階においてすでに問題になっていたのだと、女優エレヌ・ロスール<sup>(9)</sup>の発言を引きながら、コリオンは続ける。

コリオン：[今回の仕事では] こんなエピソードがあります。エレヌ・ロスールはロートレアモンにあまり詳しくはなくて、私これが提案したとき、彼女の最初の反応は拒否でした。「演劇向きではないわ」というわけです。まさに作品の演劇性が問題になっているところが面白いと思います。俳優たちは、「どうやってこのテキストに取り組みればいいんだろう、どうすればこれを観客に聴かせることができるだろうか」と自問してしまうわけです。ところが、練習を始めるやいなや、この疑念は氷解しました。エレヌも、女優としての真の感興をこのテキストの中に見いだせたと言っています。本当に楽しんで、舞台上上ることができたわけです。しかし、彼女はロートレアモンの言葉がどれほど聴かせられるものであるか、どれほど役者にとっても横断可能なものであるか、すぐに感得できたわけではなかった。(p. 299.)

一方、ジャン＝フランソワ・マリオッティにとっては、友人でもあるコリオンの演出作品を観たことが『マルドロールの歌』に取り組むきっかけの一つになったようだが、彼はその他にも二つの理由を挙げている。

マリオッティ：演出家というものは、職業柄、あるテキストが演劇向きであるかそうでないか、非常に速く、また容易に、見極めることができます。戯曲として書かれていなくても、

(8) 本稿に引用・訳出される三つのインタビューのフランス語原文は、2009年にナント大学に提出された筆者の博士論文(Hironobu SAIGUSA, *Isidore Ducasse, dramaturge ? Étude de la théâtralité dans Les Chants de Maldoror*, thèse de doctorat, Université de Nantes, 2009)に収録されている。以下、この論文から引用を行うたびに、引用文の直後に、原文該当箇所の見数を記す。インタビューに気さくに応じてくださったコリオン氏、マリオッ

ティ氏、ブラディナス氏に深く感謝したい。

(9) エレヌ・ロスール(Hélène Lausueur)の過去の出演作品は、ジャン・ジュネ『女中たち』(Alain Ollivier演出、1992年、ソランジュ役)、シェイクスピア『アントニーとクレオパトラ』(Stuart Seide演出、2004年、クレオパトラ役)など、多数。コリオンの演出する『マルドロールの歌 第一歌』では、第九詩節(大洋の詩節)の朗誦を任された。

読めばすぐに舞台向きだと分かる『マルドロールの歌』のようなテキストが存在しているのです。とりわけ『歌』は、長らく親しんでいた作品だったのですが、これを再読してみたところ、その前年から私の取り組んでいた詩的言語に関する仕事、生のままの詩的言語を演劇空間に、舞台に、肉声に移してみるという仕事にピッタリだと思い当たりました。この観点から、『歌』は申し分のないテキストだったのです。

もう一つ、根本的な動機があります。私は、この青年——まだ自分の書いているものを完全に統御することもできないくらいに若く、しかしそれにもかかわらず、われわれの近現代において、ほとんど比類のないほどの反響を得たこの青年——によって十九世紀後半に書かれたこれらの言葉を、現代という時代に向き合わせることが重要だと思いました。このテキストを、われわれのモデルニテの内に導き入れたかったのです。だからモンタージュを行うときに、私は、二十世紀に出来た数々の悪夢をマルドロールに横断させようと思いました。血みどろの歴史に彼を向き合わせ、そうして今日、ロートレアモンの言葉がなおも正当性を保っているか、確かめるためです。というのも、私が『歌』のテキストから抽出した主題系の一つは、悪との関係性、けがれなき悪との関係性だったからです。(p.315-316.)

他方、ピエール・ブラディナスは、『マルドロールの歌』の中にデュカスの「自己演出」を見てとり、それをこの作品の舞台への適性として指摘している。

ブラディナス：私はロートレアモンの中に時おり現れる残酷な側面、グロテスクと云ってもいいような側面が嫌いではありません。しかし、矛盾するようですが、ある種のユーモアもあるのです。一方では、自分のことを「マルドロール」と言ってみたり、「イジドール・デュカス」と言ってみたり、「ロートレアモン伯爵」と言ってみたり、あの手この手でユーモラスなでっちあげを行い、もう一方では、これ以上ないほどの残酷さや、途方もない心の弱さ、あるいは幻視的な一面を見せて自己演出している。そのあたりが、まさに舞台向きではないかと思ったのです。(p.334.)

#### 4. 『マルドロールの歌』の音楽性・オラリティ

ある文学作品が舞台上に載せられるということは、それが黙読ではなく、俳優の肉声による表現に委ねられるということである。それでは、『マルドロールの歌』を構成する言語は、テキストの音声面の吟味に長じた演出家たちによって、どのようなものとして評価されているのだろうか。プラディナスはインタビューの最中、ロートレアモン作品の「音楽性」(p. 334)を指摘したが、その点をそれ以上、くわしく展開することはしなかった。一方で、マリオッティは、テキストを「聴く」者の立場から、以下のように述べている。

マリオッティ：身体的な次元の話をする、ロートレアモンの文学には、どこかオーガニックなものがあります。彼のテキストには、その向こう側で書いている青年の筆が、なおも感じられるのです。たまにこういう作家が、いることはいます。大作家のこともあるのですが……そういう作家のテキストは、たいてい読めば充分で、耳で聞く必要はありません。しかしロートレアモンは、聴きたいと思わせる作家です。とりわけ耳で聞くのに適しています。たやすく耳に残る言葉なのです。たやすく、というのは言い過ぎかもしれませんが、ともあれ、他のテキストよりも耳に残りやすいわけです。(p. 323.)

興味深い指摘ではある。だが『マルドロールの歌』の音楽性についてもっとも雄弁に語ってくれたのは、やはり演出家として、さらにまた俳優としてもこのテキストに取り組んだ経験を持つコリオンだった。まず彼は、演出家としての立場からこう述べている。

コリオン：[『マルドロールの歌』には] 役者を尻込みさせるような文章が並んでいます。十行も続く長文で、耳で理解してもらうには困難な思想を含んだものなど……それは確かです。それに、ロートレアモンはシンタックスをよくマスターしていますが、それでもときどき小さなミスや、ぎこちなさがあります。そういったことで、俳優が尻込みしてしまうわけです。しかし、いまいち通りの悪い文章があったとしても、それでもとにかく音楽性やオラリティが『歌』の中にはあるんだと、だんだん分かってきます。そうやって、テキストの光り輝く瞬間へと、すこし

ずつ進んでいけるのです。(p.299.)

ついで、彼は自らマルドロールを演じた経験から、以下のように語っている。

コリオン：渴望、食欲、ロートレアモンの作品には、本当にそういったものがあります。彼が言葉を発するたびに、そこには何か、噛みつくようなものがあるのです。そう、それはまさに噛み傷だと思えます。ロートレアモンのテキストを口にするためには、言葉を、文章を噛むために、あごの筋肉がどれほどたくましくなっていなければならないか、私も自分で演じたときに、身をもって実感しました。怠惰であってはいけない。受動的であってはいけない。毎回、言葉に挑みかかるようにして、歯を、舌を、唇を、つねに活発で警戒心に満ちた運動状態に置いておかなければならないのです。(p.306.)

## 5. テキスト（詩節）の選択

スペクタクルに使用される詩節は、演出家の嗜好や愛着を反映していることもあれば、より実践的な水準で、舞台化の際の難易度に左右される場合もあるようだ。マリオッティは自らの主題系にあくまでも忠実であり、それに合致する詩節を選んでモンタージュを作り上げている。

マリオッティ：私のしたことといえば、スペクタクルを三部に分けたことくらいです。第一部の主眼は登場人物の提示でした。ごく有名な詩節を用いて、マルドロールという人物を、原型のままに提示したのです。第二部では、マルドロールを自分自身と、それから恐怖心と対決させています。第三部では、汚さの詩節（第四歌第四詩節）や男色者の詩節（第五歌第五詩節）を用いて、彼の、自分自身との関係性、憤りとの関係性、己に対するある種の疑念や、暴力性などを提示しました。(p.316-317.)

かたやブラディナスのテキスト選定には、スペクタクル全体のバランスへの配慮がうかがえる。



ブラディナス：[マルドロール役のダヴィッド・アヤラと]二人で何度か集まり、一緒にセレクションを行いました。[…] 劇場では、一時間程度の上演時間だと、選んだテキストが大いに強調されることになります。だから、その配合には時間を割きました。難しすぎるテキストもあれば、難易度が不十分なものもあったのです。[…] あのスペクタクルは『マルドロールの歌』の要約ではないし、多少は傑作選という趣もあったので、「大洋の詩節」など、非常に有名な部分も使いました。(p. 336)

複数の『歌』から詩節を選び、モンタージュを行ったマリオッティ、ブラディナスの両者とは異なり、コリオンは『第一歌』を全詩節、そのままの順序で上演した。しかし、それはスペクタクルを構成する上で、一種の足枷となりはしなかったか。この問いに、コリオンは以下のように答えている。

コリオン：私は『第一歌』には特別な愛着を抱いています。じつに豊かだと思うのです。自己不信のようなものがあり、宣言のようなものもあり、そのため、舞台上に載せるとじつにうまくいきます。『第六歌』は、思うに、「小説」として独立しているため、はるかに舞台化が難しいのです。自由になる部分がずっと少ない上、必ずナレーションに陥ってしまいます。それは俳優にとって、余計に厄介なことです。

[[『第一歌』のみを上演するという決断について] 私は、自分にこういった制約を課すのが嫌いではありません。安易にあちこちからテキストをかき集めてきたりしないようにするためです。実際のところは、他の『歌』の読み合わせも何度となく行ったのですが、すぐに『第一歌』の統一性をそのまま残すことに決めました。なぜなら、語るのは私ではなく、ロートレアモンであるべきだと思ったからです。(p. 301.)

## 6. オリジナル・テキストの尊重

三つの演出作品、そのいずれもが驚くほどロートレアモンの原文に忠実であったことは、特筆しておいていい。オリジナル・テキストにいっさいの変更を加えなかったブラディナスは、その理由として主に、『マルドロールの歌』が戯曲ではなく詩であること、そしてこの作品の一般における

認知度が十分に高くないこと、の二点を挙げている。

ブラディナス：テキストへの取り組みには、いろいろな方法があります。たとえばシェイクスピアを演出したときには、原文に手を加えて、実質的にはほとんど別物といってもいいようなシナリオを書きました<sup>(10)</sup>。こういった変奏は、原典がもともと戯曲であり、よく知られたものだったからこそできたことです。ところが『マルドロールの歌』、こちらは純粋な詩であり、知名度が高いわけでもありません。古典的な戯曲作品であれば、材料として使って、原文を多少無視しつつ手を加えたりしても問題はないでしょう。むしろ観客は、原典の方も読みたいと思ってくれるかもしれない。しかし詩は、まったく話が別です。絶対に書き換えてはいけない。『イリュミナシオン』に手を加えたりしたら、それは愚行です。だから、ロートレアモンの場合も、私はダヴィッド [アヤラ] とともに控えめな立場をとったわけですが、それはまさにこの詩のテキストに応じてのことであり、その音楽性や意味のすべてを活かしたかったからなのです。(p. 338-339.)

かたや、『第一歌』全詩節の上演に挑戦したコリオンがあえて削除に踏みきったのは、二人の登場人物の対話がテキストの大半を占めている、第十二詩節・第十三詩節のナレーション部分だった。この省略の理由を、演出家は以下のように述べている。

コリオン：詩節と詩節のつながりがスムーズになるように、何行かは削除したと思います。『第一歌』の終わりの方でした。ノルウェーの島について書いてある第十二詩節の序と、とりわけ、第十三詩節のナレーション部分です。この二つの詩節に関しては、対話の部分しか使わなかったのです。もうスペクタクルは本当に大詰めで、役者たちも登場人物の声に完全に入りこんでいました。だから、またナレーションに落ちこんで、観客がそのせいで対話のいきいきした言葉から引き戻されてしまうのを避けたかったのです。(p. 302.)

『マルドロールの歌』に親しんでいる読者ならば、このナレーション部分の削除によって、コリ

---

(10) ブラディナスは、劇作家ガボル・ラソフ (Gabor Rassov) とともにシェイクスピア『リチャード三世』の翻案を行い、『リチャード三世の罪深き生涯』として1993年から1995年にかけて上演している。

オンが知らず知らずのうちに『第一歌』のヴァリエント（1868年版）を復元してしまっているという点に気づくかもしれない<sup>(11)</sup>。当該二詩節は、このヴァリエントにおいてはト書きを含む厳密な戯曲形式で書かれており、ナレーションは1869年に完成された決定稿において初めて追加されたものである。自らの演劇的感性にしたがいがながらコリオンがごく自然に行ったナレーションの削除は、1869年の決定稿よりも1868年版のヴァリエントの方が、実際の舞台における上演には適しているということを、言い替えば、より強固な演劇性を備えていることを示唆しているように思われる。

一方で、モンタージュに際してテキストに若干の加筆・修正を行ったマリオッティは、自らの脚色を「ズルをする (tricher)」という動詞で表現しており、そこに読み取ることでできる一種の罪悪感が、逆に、彼の持つ原典への強い敬意を証したてているように思われる。

マリオッティ：私は少しばかり——お気づきになりましたか？——ズルをしました。たとえば「彼」とある部分を「君」にしたりして、少々、テキストを改変したのです。そのあたりは原文を無視しました。しかし、そういったことはすでに元のテキストにも含まれていたように思います。言葉が炸裂して複数の人物に飛び火してしまうほど、そこには矛盾・対立があるのです。[...] お分かりいただけたと思いますが、演劇にせよ、翻案にせよ、ある種の響きに合うようにテキストを脚色することは、よりよく忠実であるために裏切るようなものです。一方で、脚色しないというのは、アカデミックな自己満足の方へと向かうことです。脚色すること、少々ズルすること、テキストを少しばかり引っ張ってみること、それは自分のロートレアモンに忠実であろうとするなら、まずまちがいがなく避けられないことだと思います。(p.317-318.)

## 7. 演出

そのようにして構築されたテキストを、それでは、いかに演出すべきか。マリオッティはシンブルスの必要性を強調している。

マリオッティ：すべてが言葉から立ち現れてくるように、飾りは用いず、状況設定もしな

---

(11) 筆者はインタビューの最中、コリオンがこのヴァリエントの存在を知らなかったことを確認している。

ようにしていました。状況といえば、役者とテキスト、それから観衆の関係のみだったのです。最終的に、ホールに残っていた舞台装置としては、あの〔観客席の〕テーブルがあります。とはいえ、そういった装飾の類には、少しも興味がなかったのです。だいち、女優たちの衣装も非常にシンプルなものでした。化粧で官能性を際立たせたくらいです。というのも、エロティシズムや官能性を、純粋で良い意味における煽情性を強調しておくことは重要だったからです。彼ら、若い役者たちには堂々としていてほしかったし、欲望を惹き起こすくらいであってほしかった。観ている方が、彼らについていきたいと思うようであればダメだったのです。(p. 320-321.)

しかし、コリオンの演出のシンプルさはさらに際立っていて、とりわけ五人の俳優が舞台上で不動状態を保ちつづける前半部分は、演劇というよりも純粋なテキスト朗誦のようだった。

コリオン：俳優たちにとっては消耗のはげしい仕事でした。というのも、内部の強烈な運動性を引き出すために、肉体的には不動であることを私が要求したからです。これはバシュラールが「攻撃性 (agressivité)」<sup>(12)</sup>として見事に定義している考えです。私はそれを、マルドロールの行為の中ではなく、ロートレアモンの言語の内に見いだしました。俳優たちには、かかとを動かさず、まさしく地面に釘付けになったまま、「動けない」というこの束縛、この無力感の中で、いかにテキストがその内側において反抗として機能するか、見極めてほしいと言っておいたのです。彼らに頼んだのは、動けないという事態に対して、反乱を起こしてほしいということでした。(p. 299-300.)

こういった「不動性」は、結局のところ、ロートレアモン自身が押しつけてきたのだとコリオンは続ける。

コリオン：[スペクタクルを] 準備し始めたとき、私は長年『マルドロールの歌』で仕事をしたと思っていたこともあり、この映像だけは絶対に使おう、とか、演出に関してとてもた

---

(12) コリオンはガストン・バシュラールのロートレアモン論 (Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939) に有益な示唆を受けたと述べている (*Isidore Ducasse, dramaturge?*, *op. cit.*, p. 300.)。なお、『マルドロールの歌』における「攻撃 (agression)」について、バシュラールは自著の冒頭の一章を割いて論じている。

くさんのアイデアを持っていました。ところが、読み合わせを始めてすぐに、それらすべてを脇にのけることとなります。そんなものは、完全に不必要だったからです。テキストが、それだけで、十分に意味を成していました。俳優たちの不動性は、だから、ロートレアモンから押しつけられたという面もあるのです。テキストだけで充分だと、彼が主張してきたわけです。それに、そのことは、俳優たちが初回の読み合わせで強く感じたことでもありました。(p. 303.)

それならば、『マルドロールの歌』を演出するにあたって、映像、音楽、舞台装置など、多くの装飾を盛りこんだブラディナスはどう思っているのだろう。豪華に彩られた舞台を擁護するのだろうか。しかし、実際のところは、彼もまた、簡素な演出の有効性に意識的なのであった。

ブラディナス：一般的に言って、このようなテキストは控えめな演出を要求します。読んでみたときに、こう思うわけです。「仰々しくする必要はない。控えめな方がいい。」ですから、それ以上にスケールの大きなことをしようとする、厄介になります。飽和してしまったり、重複してしまったり、冗長になってしまったり、そういったリスクがあるのです。その種のリスクはつねにあります。ですが、それと同時に、テキストを、たまにはミニマリズムから引き離してみるのも面白い。個人的には、こういったテキストには何か手の加えようがあるような気がしています。[...] とはいえ、強烈すぎる映像を重ねたりして、俳優を溺れさせてしまっはけません。それらはあくまで補助的なものでないといけない。すべてはテキストと、それから俳優を強調するためのものです。それこそが目標なのです。(p. 338.)

## 8. 音楽

上記のごとき三者の演出スタイルのへだたりをもっとも端的にあらわしていたのは、音楽の使用法であった。コリオンの演出には、音楽は用いられていない。

コリオン：[音楽は] いっさい使いませんでした。演劇においては、音楽には用心しなければなりません。舞台の上で起こることよりも、強く自己主張してしまうことがあるからです。(p. 303.)

一方で、マリ奥特ティは控えめながらも音楽を使用している。彼の言葉を借りるなら、音楽はテキストを「同伴／伴奏する (accompagner)」のである。

マリ奥特ティ：音楽の使用は、他の要素と同様、とてもわずかでした。音量も小さく、時間的にも短いものとどめました。[...] ロートレアモンのあのテキストは、舞台に載せるにあたって飾り立てる必要のあるものではありません。他のすべての要素は、同伴していただけなのです。テキストと、俳優についてゆく。あのスペクタクルの根本的な形、それからわれわれの仕事の九十九パーセントは、テキストを肉声の内部に送りこむことにありました。(p.324)

それならば、ブラディナスはどうか。ロートレアモンのテキストとピンク・フロイドの音楽のコンビネーションが売り物であった以上、彼の演出において音楽は脇役ではありえない。名高いロック・グループの音楽に期待された、ごく具体的な役割があったのである。

ブラディナス：[ロートレアモンの知名度からして、演劇版『マルドロールの歌』が] 多くの一般観衆を集めるようなスペクタクルにならないことは分かっていました。しかし、ピンク・フロイドの音楽を組み合わせたのは、まさにそのためだったのです。[...] あれは、私に言わせれば、スペクタクルに来てくださいという訴えかけ、単なるテキストの朗読よりも強烈な、一種の呼びかけのようなものでした。詩をよく知らず、ロートレアモンを知らない人たちにも気に入ってもらえていたら、そして彼らを挑発し、驚かせることができたら、本望です。(p.335)

## 9. 総括

以上の比較から、何が見えてくるだろうか。

まずは「装飾性」という観点から、コリオンとブラディナス、両者の演出のコントラストに注目したい。インタビューの別の箇所、コリオンは、「演出家としてこれだけは擁護しなくてはいけないという明確な目的を持っていたジャン＝フランソワ [マリ奥特ティ] とは異なり、私はロートレアモンそのものを擁護し、知らしめたかったのです」(p. 302) と述べているが、その言葉どおり、

彼は『マルドロールの歌』のテキストを聴かせることに全力を傾けていた。映像、音楽、舞台装置といったいっさいの装飾を排して俳優の声と肉体だけを舞台上に載せ、しかもスペクタクルの前半部分では役者の身振りすら完全に禁ずるといった徹底ぶりである。そこにはまちががなく、演出家の企図と実践の美しい一貫性が認められる。

だが一方で、コリオンの舞台には五人という役者が投入されていたことも忘れてはならない。俳優の数において、コリオンの演出は、今回とりあげた三者のうちでもっとも贅沢だったのである。

ブラディナスの演出がこれとは対照的に非常に装飾的だったのは、彼がダヴィッド・アヤラただ一人を舞台上げたことと、おそらく無関係ではない。映像、音楽、舞台装置の豊富な利用は、俳優が一人であることを補いつつ、舞台が単なるテキスト朗読の場と化してしまわないようにするための、必然的な措置だったのである。文学ファンやロートレアモンの読者のみならず、一般観衆にもスペクタクルが受け入れられるようにするために、種々の映像やピンク・フロイドの音楽を導入したこの演出家の戦略は、妥当なものであったと言わなければならない。

それでは、マリオッティはどうか。俳優の数と演出の装飾性、この二点において、彼の作品はちょうど他の二者の中間に位置しているように思われる。『マルドロールの歌』のテキストを「同伴」する、若干の音楽と、若干の舞台装置。一方で、三人という数の俳優の必要性について、演出家はこう述べている。

マリオッティ：二人以上は居てほしかったのです。というのも、ああいった声の響き合いや対立を提示したかったからです。[...] 三人を使うことで、女優二人の間の葛藤と、それからその二人のマルドロールに対する葛藤を示すことができました。三人いることで、演劇的なダイナミズムがはるかに有効に機能するようになったのです。そこには厳密に美学的な要請もありましたが、さらに、女優二人の間に俳優を一人配置することで、徹底的なエロティシズムを導入することもできました。もしも二人だけだったら、単なる対話になってしまっ、うまくいかなかったと思います。(p. 319.)

マリオッティがとりわけロートレアモン作品の「矛盾・対立」に惹かれていたことを思い起こす

ならば、これもまた演出における必然と言わなければなるまい。

われわれの眺めてきた三つの演出作品は、繰り返すまでもなく、演出家自身の思想や目的を反映しながら、それぞれ個性的・独創的なものになっていた。しかし、いずれのスペクタクルも、与えられた条件やコンテキストが異なる中で、ロートレアモンの言葉を最大限に舞台の上で活かすため、細心の注意をもって構築されていたという点では大差なかったのであり、三人の演出家たちの『マルドロールの歌』への敬意と愛情とは、驚くほど共通していたのだといえる。

## 10. おわりに

複数の理由から、本稿が日本における『マルドロールの歌』のテキスト読解に寄与しうるかどうかは、はなはだ心許ない。まず、個人的に実施したインタビューを基盤に、現代フランスにおける『マルドロールの歌』演劇化の試みを紹介することを主眼としていたため、学術的な論証の要素に乏しいということがある。しかも、演出家は研究者ではないため、『マルドロールの歌』とその作者に関して必ずしも正しい知識を備えているわけでは当然ない。実際、筆者が今回インタビューした三人の演出家のうち、二人までは、「イジドル・デュカスは夜、ピアノの前に座って作品を書き、鍵盤で和音をたたきながら、大声で自作を朗読していた」という、いまとなっては信憑性に乏しいとされる伝説を、真実と思いこんでいた<sup>(13)</sup>。

とはいえ、これらの演出家たちの試みは、学術的な文学テキストの読解とはまったく異なる次元において、固有の価値を持つと筆者は信じている。今回とりあげた演出作品はいずれも、上演に至るまでの準備に三ヶ月以上かかっているそうであり、一つのスペクタクルを創造するという作業は、いかなる演劇人にとっても並大抵の投資ではないのである。そこには当然、十代の半ばから後半にかけてロートレアモンの作品に出会い、そのときの衝撃を記憶したまま、それと共鳴することで、『マルドロールの歌』の舞台化にまで行き着いた演出家たちの、情熱がある。実際、筆者は、研究者とは異なる視点でテキストに対峙している彼らの言葉から、有益な示唆を受けることも多かった。本稿は『マルドロールの歌』という詩作品と演劇の実践の場とを橋渡しする、ごく小さな試み以上のものではないのである。ともあれ、マルドロールという魅力的な主人公とその言葉にとり憑かれる演劇人は、これからもまだまだ増えつづけてゆく気配があると、最後に言い添えておきましょう<sup>(14)</sup>。

(13) この伝説は、1890年に刊行された『マルドロールの歌』の序文においてレオン・ジュノンソーが記し、広まったものである。

(Cf. « Préface de L. Genonceaux », in Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1963, p. 11-12.)

(14) 2008年から2009年にかけては、Jean-Louis Manceau 演出のオペラ版『マルドロールの歌』が再演された(2008年11月、パリ)ほか、Matthias Langhoffの演出作品(2008年10月、カン/2009年1月、パリ)、

Frédéric Roudierの演出作品(2009年3月、モンペリエ)の公演も行われた。



本論文は、日本学術振興会、平成 20 年度科学研究費補助金による研究成果の一部である。

