

デュラス訳『かもめ』を読む

—戯曲におけるデュラスの言語世界—

中山 智子

1. はじめに

1985年、マルグリット・デュラスは、アントン・チェーホフの戯曲『かもめ』の翻案作品を発表した。

デュラスとチェーホフとの結び付きは決して意外なことではない。他の作家の戯曲の脚色といえば、デュラスはすでに、ヘンリー・ジェイムズやストリンダベリなど外国の作家の作品の脚色を何度か手がけている。そして、デュラス自身の戯曲を論じる際にも、チェーホフとの類似性を指摘されることは珍しくなかった。¹⁾デュラスによるチェーホフの脚色は、デュラスの『かもめ』の演出を手がけたジャン＝クロード・アミルが述べているように、「考えれば考えるほど、この——世紀を隔てた——二人の偉大な作家の出会いは、私にはぜひとも必要に思えた。不思議なことにそれまで誰もそんな考えを持たなかったのだ。」²⁾という印象さえ与えるものであった。

しかしながら、チェーホフの脚色を勧めるアミルの提案にすぐに賛成したにもかかわらず、³⁾デュラスによるチェーホフの『かもめ』評は辛辣である。チェーホフの戯曲の中で「最も古くさい戯曲」、「現代では最も時代遅れ」、「まったく上演不可能な」とまで述べ、⁴⁾『かもめ』に対して、フランス語訳という枠を大きく超えた大幅な改変を行なっているのである。

このような、『かもめ』に対するデュラスの辛辣な意見や、また近代演劇の名作にメスを入れたデュラスの行為が批判を招いていないわけではない。⁵⁾しかし、デュラスの行なった改変の根幹をなすのは、なにもチェーホフを真っ向から否定することではなく、チェーホフのテキストに内在するものを引き出す作業であった。デュラスの『かもめ』を読み解く際、見落とせないのは、「私が読み取った『かもめ』は、チェーホフが非常に長い間追い求めている、深層にあるテーマに近づいたと思われる。」⁶⁾とデュラスが述べていることである。しかしながら、そのテーマの引き出し方の独自性ゆえに、デュラス訳『かもめ』は、脚色という形を取りながら、デュラス自身の創作に限りなく近いものとなっている。

ここでは、デュラスがチェーホフの『かもめ』からどのようなテーマを読み取ったのか、そしてそれをどのように引き出し、デュラス自身の『か

もめ』を創造していったのかを考察していきたい。

ところで、このような比較研究の場合、デュラスが参照したテキスト（底本）の特定作業がその前提となろう。すなわち、デュラスが原語のテキストを参照したか、他のフランス語訳を参照したのかという問題である。ただ、残念ながらデュラス側からのいかなる証言も残されておらず、ガリマール社に問い合わせても回答を得ることはできなかったため、目下のところ底本を特定することは不可能であった。

それゆえ、次善の策として我々は現在フランスで出版されている六編のフランス語訳を検証した結果、逐語訳に一番近いと思われるサン・ミッシェル訳をデュラスのテキストとの比較対象として選んだ。以下サン・ミッシェル訳は[S.M.]、デュラスのテキストは[D.]と略記する。

II. 舞台背景の変換

デュラスのテキストで、まず冒頭から目を引くのは舞台装置の大幅な改変である。

Une partie du parc dans la propriété de Sorine. Une large allée partant du public, pénètre dans la profondeur du parc jusqu'au lac. Elle est barrée par une estrade montée à la hâte pour une représentation privée de sorte que l'on ne voit pas du tout le lac. A gauche et à droite de l'estrade, des buissons. Quelques chaises, une table. (S.M., p.7)

Une grande toile au fond bleu outremer, des reflets blancs.

A gauche, l'amorce d'un balcon, une balustrade en bois. Des panneaux - toiles - orientés à volonté, permettent de délimiter les différents lieux. Ce dispositif est mobile. (D., p.15)

デュラスは背景幕やパネルを使い、舞台装置を非常に簡素化・抽象化している。チェーホフが指定した「並木道」や「湖」、「茂み」はどこにも見当たらない。また、デュラスは「ソーリン家の領地内の廃園の一部」という設定も与えてない。つまり、デュラスの舞台設定は、固有名詞を失い無名の場所へと変わっていると言える。このことは、ロシアのある限られた社会を描くという枠組みを取りはらう試みでもある。

また、デュラスは、チェーホフが随所に用いる文学作品の引用を大幅に

減らしている。例えば、モーパッサン、ゴーゴリ、ロシアの童話などである。ラテン語のことわざやメロドラマのエピソードなども削除している。それらの表現が表わす固有の意味を排除しているのである。

固有名詞という関連から言うならば、デュラスはロシア人特有の長い名前の呼び方をあまり用いていない。ロシア人の名前は、名字または、名と父称とに分かれ、両方とも使われることが多いのだが、デュラスは作品中なるべく一つの呼び方で統一しようとしている。例えば、ニーナという登場人物の名字はザレーチナヤだが、サン・ミッシェル訳では、第一幕でト書きでの一回を含め計七回ザレーチナヤという名字が使われている。それに対し、デュラスはト書きを含め二回しか使っておらず、残りの五回はニーナで通しているのだ。このことも、作品の固有の世界、ここではロシアの社会だが、その世界へのこだわりをデュラスはできるだけ少なくしていることの現れとも言える。

ロシアの社会という枠組みを外しただけではない。『かもめ』の重要なモチーフに演劇があった。『かもめ』はもともと、劇作家や女優を主要人物にし、彼らが芝居の中での劇中劇に関わり、自らの演劇論を述べていくという構成になっている。それに対し、デュラスは登場人物が演劇人であるという特殊性を抑えようとしているようだ。

TRÉPLEV [...] je regrette d'avoir pour mère une actrice célèbre et j'ai l'impression que si elle était une femme ordinaire, je serais plus heureux. (S.M., p.13)

TREPLEV [...] En somme j'aurais voulu être comme tout le monde, être né de mère inconnue, ordinaire. (D., p.22)

デュラスのテキストでは、「女優」«actrice»という言葉は使われず、ただ暗示されるだけである。他にも、「私は女優だから」«[...] mais c'est que je suis une actrice.» (S.M., p.64)というアルカーチナの言葉は「私は芸術家なの」«Je suis une artiste.» (D., p.78)とされており、同じくアルカーチナのセリフ「私は女優で、銀行家じゃない」«Je suis une actrice, pas une banquière.» (S.M., p.65)は「私のことどう思ってるの...お金はないのよ」«Qu'est-ce que vous avez après moi... Je n'ai pas d'argent.» (D., p.80)となっている。また、ニーナに関しても「私はかもめ... いいえ、そうじゃない、私は女優。そう、そうよ！」«Je suis une mouette... Ce n'est pas ça. Je suis une actrice. Oui, c'est ça!» (S.M., p.104)というあの有

名なセリフ自体、デュラスのテキストでは削除されている。

デュラスがこのように、簡素な舞台装置を用いたり、女優に対するこだわりを無くしているのは、いわば作品の装飾をはぎ取り、屋台骨のみを残そうとする作業であろう。デュラスはこのような作業を行なうことで、深層に潜む『かもめ』のテーマの顕在化を試みているのではないだろうか。

III. セリフの変更について

それでは、セリフにはどのような特徴が見られるのだろうか。

デュラスのテキストを読むと、「夢」という言葉がほとんど使われていないのに気づく。例えば、次のような改変が行なわれるのである。

NINA [...] Il [=Trigoline] ne croyait pas au théâtre, il se moquait toujours de mes rêves [...]. (S.M., p.104)

NINA [...] C'est que lui il croyait que je ne pourrais jamais jouer au théâtre, il se moquait toujours de ce désir que j'avais, [...]. (D., p.120)

* * *

NINA, elle s'approche de la rampe. Elle réfléchit un moment. Un rêve! (S.M., p.56)

NINA, elle reste un instant songeuse. Quel bonheur. (D., p.69)

* * *

TRÉPLEV [...] (Il va rapidement à la rencontre de Nina Zaretschnaïa qui entre.) Enchanteresse, mon rêve... (S.M., p.14)

TREPLEV [...] (Il va au-devant de Nina Zaretschnaïa qui entre.) Ma folie – mon amour – (D., p.23)

デュラスのテキストでは「夢」«rêve(s)»がそれぞれ「欲望」, 「幸福」, 「愛」に変えられている。このことは、チャーホフが「夢」という漠然とした表現を多く用いているのに対し、デュラスの表現は一層対象に分析的である、とも言えるだろう。

チェーホフの人物たちは夢想家だ、とよく言われる。現実を生きる苦し
さから、人々はつい夢見がちになる。しかしながらデュラスは、登場人物
を夢想へと逃げ込ませてはいない。それは、次のセリフに見るような表現
の違いからも推察することができる。

TRIGOLINE [...] C'est comme si je dormais, comme si je la
[=Nina] voyais en songe - Je suis en proie à des rêves merveilleux,
délicieux - [...]. (S.M., p.71)

TRIGOLINE [...] Je dors. Je suis dans le bonheur, le plus grand
des bonheurs - [...]. (D., p.85)

* * *

TRIGOLINE [...] Un amour juvénile, charmant, poétique, qui
vous emporte dans un monde de rêves, il n'y a que lui qui puisse,
sur cette terre, procurer le bonheur ! (S.M., p.71)

TRIGOLINE [...] Tu dois comprendre que c'est un amour jeune,
qui vous emporte et contre lequel on ne peut rien. (D., p.86)

同じく、ここでも「夢」«rêves, songe»は「幸福」に変えられている。
二番目の例では「夢」が省かれているばかりか、「若々しい、うっとりさ
せる、詩的な愛」と誇張された表現が、デュラスの方では「若い愛」と簡
潔な表現となっている。

次の例では人生の描き方についての両者の違いが表わされている。

TRÉPLEV Des personnages vivants! Il faut peindre la vie
non pas telle qu'elle est, non pas telle qu'elle doit être, mais telle
qu'elle se présente dans nos rêves. (S.M., p.18)

TREPLEV Pourquoi peindre des personnages vivants ? La vie
telle qu'elle est, pourquoi la peindre ? Elle est là. C'est telle qu'elle
devrait être, telle qu'on la souhaiterait qu'il faut la montrer. (D., p.27)

チェーホフは「夢の中に現れるように」人生を描くべきだ、と言うのに

対し、デュラスは人生を夢の中に逃げ込ませていない。「望むように表わさなくてはならない」となっており、そこには主体の意志が感じられる。夢と空想に生きることは、当然現在から離れることを意味する。現在を直視することをやめれば、人々は未来か過去に目を向けるしかない。チャーホフの人物は、過去により愛着を示す。『かもめ』の中にも、過去を回想する場面が多い。しかし、デュラスは過去を振り返りがちな人々の目を、現実に向けられている。

NINA [...] C'était bien, avant, Kostia! Vous vous souvenez? Comme elle était pure la vie, claire, chaude, joyeuse et quelles sensations : des sensations semblables à des fleurs tendres et délicates... Vous vous souvenez? (Elle récite.) «Hommes, lions, [...]»
(S.M., p.106)

NINA [...] Tu te souviens, Kostia, comme on était heureux avant. Comme la vie était claire et joyeuse. Quels sentiments étaient les nôtres, Kostia, si purs, si purs... Tu te souviens? (D., p.122)⁸⁾

ここでも、もちろん、過去の生活や感情に対するチャーホフの豊かな形容は、デュラスでは前に挙げた例と同じく簡素なものに変えられている。しかしそれだけではない。サン・ミッシェル版では、過去の追想に耽るニーナは、かつて出演したトレープレフの芝居のセリフを暗唱し始める。それに対し、デュラスはここでニーナに昔の芝居を回想させてはいない。いや、ニーナは回想しようとしたのかも知れないが、それは次に引用するトレープレフのセリフで遮られるのである。次の引用は、デュラスが創作したセリフである。

TREPLEV, comme s'il se réveillait. Non. Ce n'était pas de sentiments purs.

Il a un geste de désespoir, brutal, il ferme les yeux et détourne la tête.

NINA Qu'est-ce qu'il y a?

TREPLEV Il n'y a pas de sentiments purs. (D., p.122)

トレープレフは前述のニーナの言葉をまったく否定する。トレープレフのこのような行為は、夢想到に耽るチャーホフの人物は取りえない行為である。デュラスはここで、チャーホフ的人物に夢想からの「目覚め」を与え

ていると言えるだろう。

IV. 顕在化したテーマ —死—

1. かもめの象徴の変化 —ニーナからトレーブレフへ

デュラスがチェーホフの『かもめ』から読み取り、描こうとしたテーマの一つが死であったと言えるだろう。この死というテーマを描くうえでデュラスは興味深い改変を行なっている。それは、かもめを死の象徴としてトレーブレフに結び付けるという作業である。

サン・ミッシェル版では、かもめはもともとニーナと重ね合わされていた。しかし、デュラスは、ニーナとかもめとを切り離して描こうとする。デュラスは三度くり返されるニーナのセリフ「私はかもめ。」*«Je suis une mouette.»*を削除している。ニーナはもはや、自分がかもめだと錯覚することはない。⁹⁾

第四幕でニーナが過去を回想するセリフを、デュラスは次のように改変している。

NINA [...]. Je suis une mouette. Non, ce n'est pas ça... Vous vous souvenez que vous aviez tué une mouette? Par hasard un homme arrive, il la voit et, par désœuvrement, la détruit. Sujet pour un petit récit... ce n'est pas ça... (S.M., p.105)

NINA [...]. Kostia, tu te souviens? C'était dans les derniers jours, il y a deux ans, avant mon départ... Tu avais tué une mouette, tu me l'avais apportée, et moi, je l'avais posée sur un petit banc, dans le jardin. Et lui, il est passé par là, par hasard. Il y a vu la mouette, il m'a demandé ce que c'était, et moi, je lui ai dit qu'il pouvait la prendre, s'il le voulait. Mais il m'a dit qu'elle n'était peut-être pas tout à fait morte. Alors je lui ai dit qu'il pouvait la tuer tout à fait, et puis la prendre. Il a trouvé que je parlais bizarrement, et puis il a écrit un petit conte là-dessus. [...]. (D., p.120)

元々のセリフは、ニーナがトリゴーリンがかつて自分に語った短編の筋と自分とを重ねながら回想するものである。しかしデュラスのテキストでは、同じかもめについての回想を発端としながら、ニーナは自分とかもめとを重ねてはいない。しかも、ここでのニーナが語る「もしお望みならかもめを持っていってもかまわない」以降のトリゴーリンとのやりとりは、

サン・ミッシェル訳には存在しない、デュラスの創造である。サン・ミッシェル訳では短い回想であるのに対し、デュラスがこのように拡大して創作しているのには、特別な意味が認められる。

ここでのかもめは一度撃ち落されながらも「完全に死んではないだろう」と言われている。そして、この後は殺される運命にあることが予告される。ニーナの話の中のかもめのこの生きざまは、トレーブレフの運命と一致している。トレーブレフもピストル自殺を図り、未遂に終わり、幕切れでの「完全」な死を迎えるからである。デュラスのテキストでのニーナのセリフは、このようにトレーブレフとかもめを結び付け、トレーブレフの死を暗示するのである。

デュラスの改変により、第四幕で現れるかもめの剥製は一層大きな効果を持つ。剥製のかもめは、それ自体が死骸であるということ、ならびに今述べたようにトレーブレフの自殺を暗示している点から死の象徴と見ることができ。剥製になったかもめが戸棚から出された直後にトレーブレフの銃声が鳴り響く場面は無気味である。舞台には剥製という死骸が現れ、舞台裏では人間の死体が横たわることになる。¹⁰⁾

2. 登場人物とテーマとの関わり - トレーブレフ像の変化

デュラスの改変により、最も性格付けに変化が見られる登場人物はトレーブレフである。トレーブレフは終始、人間の内面や生の深層を明らかにしようとする人物として描かれる。

すでに検討したように、デュラスのテキストでは、トレーブレフは「夢の中に現れるような」人生の代りに「我々がそうあってほしいと望む姿」を描くべきなのだと言っていた。「生きた人間」や「あるがままの人生」を描くことに満足できないトレーブレフの追求が死へ向かうのは当然とも言えるだろう。以下は、トレーブレフの書いた劇中劇のセリフである。

NINA [...] Craignant qu'en vous [=pâles lumières] ne surgisse la vie, le père de la matière éternelle, le diable, procède à chaque instant en vous, tout comme dans les pierres et dans l'eau, à l'échange des atomes, et vous vous modifiez sans cesse. [...].

(S.M., p.23)

NINA [...] Le diable, père de la matière éternelle, vous surveille. Il est là désormais pour empêcher la vie de revenir. A tout moment il opère. Il crée la mort. Il la maintient morte. Il assure le maintien de la circulation de la mort à travers les pierres, l'eau. Ainsi vous transformez-vous perpétuellement sans revivre. [...]. (D., p.32)

デュラスはここで「死」という言葉を何度も使い、観念的な芝居の世界にはっきりと死のイメージを打ち出している。

それでは、死の世界を描こうとするトレーブレフに対して人々はどのように反応したのだろうか。すでに引用したトレーブレフのセリフ「我々が望むような人生を描かなくてはならないんだ」のセリフに対するニーナの問いかけは次のようなものであった。

NINA Dans votre pièce, il y a peu d'action, uniquement de la récitation. [...]. (S.M., p.18)

NINA Comment montrer ce qui est en nous, caché? Votre pièce manque aussi d'action, on ne fait que réciter, déclamer. [...]. (D., p.27)

デュラスのテキストには、「どうして私たちのうちに隠されたものを露にしなければならぬの？」という一行が加わっている。

生きることは実は刻一刻と死に近づいていくことにほかならない。それは自明のことである。しかし誰が自分が死につつある存在だと自覚しつつ生きる望みを持つことができるだろうか。少なくとも、特別な契機が必要であろう。死を忘れ、または、黙殺し、初めて人々は生に安住できる。しかし、トレーブレフは人々が内面に隠し持った死への意識を呼び覚まそうとする。

サン・ミッシェル版では、周囲の無理解によってトレーブレフの芝居が中断する様子のごく自然に描かれる。トレーブレフの「芸術に新形式をもたらそう」という試みが、あまりに突飛な形で行なわれたため、人々の反発や黙殺に会う。しかしデュラスのテキストでは、トレーブレフの作品は、その奇抜さによってのみ人々から拒否されたのではない。人々は自分たちの「内に隠されたものを露に」する力を感じ取ったためにトレーブレフの芝居を拒否するのだ。このことは、次のアルカーチナのセリフの改変にも示されている。

ARKADINA [...] Mais pour moi, il n'y a là aucune forme nouvelle : tout simplement un mauvais caractère. (S.M., p.26)

ARKADINA [...] En fait de formes nouvelles, je ne vois ici que le désir de nous déplaire, de nous atteindre dans notre raison d'être,

dans ce qu'il y a en nous de plus profond, [...]. (D., p.35)

ここでは、トレーブレフの行為が人々の「存在意義」さえ危うくするものであったことが語られる。トレーブレフは人々の心の中にある禁忌に触れてしまったのだ。続くアルカーヂナのセリフも、次のように改変される。

ARKADINA Qu'il écrive comme il veut et comme il peut, seulement, qu'il me laisse tranquille. (S.M., p.26)

ARKADINA Qu'il me laisse tranquille. Qu'il nous laisse tranquilles. Nous ne demandons rien. (D., p.35)

デュラスのテキストでは、トレーブレフに好きなように書く許しを与えていない。そして「そっとしておいてもらいたい」という願いは「私たち」にまで広げられている。

次の場面には、内面と死を直視するトレーブレフの姿が象徴的に現れている。この場面は、シャムラーエフが剥製にされたかもめの話を持ち出した直後のものである。

TRÉPLEV, *il ouvre toute grande la fenêtre, et prête l'oreille.*
Qu'il fait sombre! Je ne comprends pas pourquoi j'éprouve une telle inquiétude.

ARKADINA Kostia, ferme la fenêtre, ça souffle.
Tréplev ferme la fenêtre. (S.M., p.98)

TREPLEV, *regardant au-dehors.* Comme il fait noir. Qu'est-ce que c'est que cette terreur tout à coup.

ARKADINA Kostia, ferme cette fenêtre qui bat.
Treplev disparaît quelques instants, puis revient. (D., p.114)

デュラスのテキストでは、トレーブレフは暗闇をじっと見つめる。そして、自分の内面にわき起こる「恐怖」に向かい合って、それが何によるものなのか自問する。それに対し、サン・ミッシェル版では「耳をすまし」、外を吹き荒れる風に取り残されている。ここで言う「胸さわぎ」とは、おそらくニーナの突然の来訪を暗示するのだろう。続くト書きは、チャーホフのテキストでは、「窓を閉める」である。しかしデュラスのテキストでは、トレーブレフは窓を閉めるわけでもなく、舞台からいったん姿を消す。

この行為は闇に溶け込み、「恐怖」に身を任せる象徴的な行為とも受け取れるのである。何よりも、トレーブレフが幕切れに舞台裏で自殺を図ることを思えば、トレーブレフの自殺の暗示的行為となっているのである。

このトレーブレフのセリフの後で、アルカーチナが窓を閉めるようにと言うセリフがある。闇を見つめ「恐怖」と向かい合うトレーブレフに対し、窓を閉めさせようとする行為は死の意識の隠蔽に重なっている。

幕切れ間近、ついにトレーブレフは自殺する。銃声が舞台裏で響いた後、アルカーチナは次のようにつぶやく。

ARKADINA, s'installant à la table. [...]. Ça m'a rappelé le
jour où... (Elle se cache le visage dans les mains.) Je me sens défaillir.
(S.M., p.108)

ARKADINA, s'asseyant à la table. [...]. Ça m'a rappelé... (Elle
se couvre le visage.) une chose horrible. Enfin... n'en parlons plus.
(D., p.124)

デュラスのテキストでは、トレーブレフの死が沈黙によって隠蔽されることがほのめかされている。

V. おわりに

以上の考察から浮かび上がってきた死というテーマは、デュラスが創作作品において長年描いてきた大きなテーマの一つである。デュラスが他の作家の脚色という形を取りながら、このように死を描かずにはいられなかったところに、デュラスの中に占める死のテーマの大きさをうかがうことができる。作品を通じ、私たちの「内に隠されたものを露に」しようと試みるデュラス自身、デュラス訳『かもめ』におけるトレーブレフ的役割を果たしていると言えるのではないだろうか。

注

1) ピエール・ブリュネルはデュラスとチェーホフの作品におけるテーマの共通性を指摘している。Pierre BRUNEL, *Anton Tchekhov et Marguerite Duras — Le contrepoint du temps réel et du temps psychologique*, in *La mort de Godot, attente et évanescence au théâtre*, "Situation" n°23, Minard, 1970, pp.41-73参照。また、同論文の中でも、フィガロ紙の演劇欄担当記者ジャン＝ジャック・ゴティエがデュラスの『ラ・ミュージカ』とチェーホフの『イワーノフ』の類似性から二人が結び付けられていることが述べられている。ジュヌヴィエーヴ・セローもまた、デュラスの『辻公園』を「何度となく思い起こさせたチェーホフ」と形容している。(セロー、『ヌヴォ・テアトルの歴史』、中條忍訳、思潮社、1986、p.227.)

しかしながら、デュラスの『かもめ』をチェーホフと比較したまとまった形の論文は筆者が知る限りフランスでもまだ発表されていない。日本では利光哲夫氏による論考があるが、(「チェーホフとデュラス — デュラス訳『かもめ』をめぐる」、『ユリイカ』特集デュラス、1985年7月号 pp.154-160.) デュラス訳『かもめ』の全体的な特徴が述べられており、デュラス訳『かもめ』のまとまったテーマについては考察されていない。

2) Jean-Claude AMYL, «Pour que survive l'amour», in *Rendez-vous avec le théâtre — saison 84/85—, Approches Répertoire* n°19, Marseille, Editions Jeanne Laffitte, 1984, p.62.

3) アミルは次のようなエピソードも書いている。「私たちは彼女[=デュラス]の脚色作品について話し、私はチェーホフの名前を思いついた：<『かもめ』を、新しいフランス語版テキストにするのに興味があるかい?>それはすぐに賛成された。」Ibid., p.62.

4) DURAS, *Le monde moderne n'est pas bavard*, in *Rendez-vous avec le théâtre — saison 84/85—, p.64.*

5) 「『かもめ』の思い切った翻案を試みたマルグリット・デュラスは、それについての説明を<演劇とのランデブー>誌の19号で行った。[...]イブ・フロレンスが指摘したように、一人の作家が他の作家のものを下らないと考えるがゆえにわざわざ取り上げて翻案するのは前代未聞のことである。歳月が過ぎ、やがて私も墓の底に横たわることになるだろうが、その時でもこの簡潔さと羞恥心についてのお説教のことは忘れないだろう。これはどう見ても虚栄心についての教訓としか思えないのだが。」

(ロジェ・グルニエ、『チェーホフの感じ』、山田稔訳、みすず書房、

1993, pp.240-241.)

6) DURAS, *op.cit.*, p.65.

7) フランス語訳『かもめ』として現在出版されているもののうち、筆者が検討したのは次の七編である。

La Mouette, texte français de Marguerite DURAS, Gallimard, 1985.

[D.と略記]

La Mouette, adaptation française de Paul ACHARD, Librairie Théâtrale, 1955.

Théâtre complet II, version française de Genia CANNAC et Georges PERROS, L'arche, 1960.

La Mouette, traduction d'Antoine VITEZ, Le livre de poche, 1984.

Œuvres choisies en deux volumes, tome I, théâtre, traduit par Simone SENTZ-MICHEL, Moscou, Edition Radouga, 1988.

[S.M.と略記]

La Mouette, adaptation de Karel KRAVS, Belgique Atelier théâtre de Louvain-la-Neuve, 1988.

Œuvres I, textes traduits par Elsa TRIOLET et al., Gallimard, 1992.

なお、本文中の引用文の下線はすべて筆者による。

8) ここでデュラスが *tutoiement* を使っていることは重要な問題である。ロシア語テキストでもフランス語での *vous* に相当する *ВЫ* が使われており、デュラス以外の全てのフランス語訳テキストは *vouvoyer* で一貫しているからである。アルカージナとトリゴーリンが *Tu* (ロシア語では *Ты*) で呼びあっていることと比べても、二組のカップルの関係の差は歴然とする。ところが、デュラスの『かもめ』ではトレープレフとニーナとの会話が、第一幕、第二幕（第三幕には二人が会話する場面はない）の *vouvoyer* から、第四幕の再会の場面で突然 *tutoyer* へ変わっているのだ。ここでの *tutoyer* の導入はかなり唐突である。デュラスはなぜこのような改変を行なったのだろうか。

トレープレフとニーナは二年ぶりの再会である。ニーナは、トレープレフを捨て、トリゴーリンを追って女優として舞台に立つが、やがてそのトリゴーリンにも捨てられて人生の辛酸をなめる。トレープレフは、それでもニーナのことを忘れられず、ニーナの巡業を追うが、ニーナはトレープレフとの面会を拒み続ける。このようないきさつのみならず、トリゴーリンがニーナの心をとらえる以前、トレープレフがニーナに愛の告白をする場面でさえ、*vous* で呼びあっていた二人がここにいたって初めて *tutoyer* するのは、普通に考えてかなり不自然だと言えるのではないだろうか。

ここで考えられるのは、デュラスが、別れながらまだ相手に魅かれている、そういう二人の意識を表わすためにtutoyerを使っているのではないか、ということである。デュラスはtutoyerをさせることにより、そのお互いの想いを顕在化させたとと言えるのではないだろうか。

デュラス作品におけるvouvoyerとtutoyerの問題は『かもめ』と同年に書かれた『ラ・ミュージカ第二幕』(1985)においても興味深い例が見られる。

9) ニーナが自分をかもめに投影することになった原因は、トリゴーリンがニーナをかもめに結び付け、小説の題材として語ったことにある。サン・ミッシェル版では「あなたのような」(S.M., p.56)若い娘が、とはつきりニーナが指されているのに対しデュラスはニーナを示唆していない。(D., p.69参照。)

さらには、第一幕での「かもめのように湖に魅かれる」(S.M., p.16)ニーナの気持ちを、「この場所、この湖、ここの鳥たちがとつてもとつても好き」(D., p.24)だと変え、ニーナがかもめにつながる伏線も切り離しているのである。

10) デュラスはかもめの暗示を一層印象付けるため、かもめの剥製が話題にされる二つの場面のトリゴーリンのセリフ「私は覚えていない」に「奇妙なことに」(D., p.114)「奇妙なことに…何も」(D., p.124)と付け加え、強調している。

L'analyse de *La Mouette*, texte français de Marguerite Duras

Tomoko NAKAYAMA

Dans *La Mouette*, texte français de Marguerite Duras, nous pouvons trouver beaucoup de coupures et de réécritures. En effet, Duras fait une critique sévère de *La Mouette* de Tchekhov. Pourtant, l'intention de Duras n'est pas de changer totalement le texte, comme elle le voulait, mais c'est se rapprocher du «sujet profond» de Tchekhov. Quel est-il, ce «sujet profond» que Duras a trouvé dans *La Mouette*, et comment l'a-t-elle présenté?

D'abord, Duras a changé la toile de fond de la pièce. Les décors trop descriptifs sont simplifiés; l'endroit où se passe l'action n'est pas indiqué. En outre, Duras réduit les citations littéraires et les proverbes, parce que nous avons maintenant beaucoup de difficulté à comprendre les allusions qui ont été écrites pour le public russe du XIX^e siècle. Les noms russes des personnages aussi sont simplifiés.

Quant aux répliques des personnages, Duras a tenté de les rendre moins ambiguës et plus claires. Ce qui attire notre attention, c'est que les mots «rêve» ou «songe» ne sont plus utilisés dans le texte de Duras. A la place de ces mots, elle emploie des mots plus concrets, tels que «amour», «bonheur», «désir», etc. Par conséquent, les personnages cessent de se perdre dans leurs «rêves» dans *La Mouette* de Duras, ils se penchent moins sur leur passé, ils sont obligés de regarder la réalité.

Duras n'a-t-elle pas fait ces changements pour représenter plus nettement les points essentiels?

Nous pouvons trouver un des grands thèmes de *La Mouette* de Duras, c'est la mort. Cette œuvre est pleine d'allusions à la mort. Treplev joue un grand rôle pour montrer comment la vie cache la mort.

La mouette devient un symbole de la mort dans la version de Duras. Duras a enlevé à Nina son obsession de la mouette. Maintenant, c'est Treplev qui est lié avec la mouette.

Ce thème, que nous avons trouvé ici dans *La Mouette* de Duras, n'est peut-être qu'un des sujets que l'auteur a voulu montrer. Mais si Duras a réécrit de cette manière la pièce d'un autre écrivain, nous pouvons en conclure que la conscience qu'elle a de ce problème est très forte.

Ainsi, nous pouvons retrouver dans l'adaptation de *la Mouette* l'obsession de la mort qui est si fréquente dans les ouvrages de Marguerite Duras.