

広島大学学術情報リポジトリ  
Hiroshima University Institutional Repository

Title	Jacques BREL CES GENS-LÀにおける歌と芝居のあいだの分析試論
Author(s)	戸板, 律子
Citation	フランス文学 , 22 : 11 - 19
Issue Date	1999-06-21
DOI	
Self DOI	
URL	<a href="https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00041026">https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00041026</a>
Right	
Relation	



# Jacques BREL CES GENS-LÀにおける 歌と芝居のあいだの分析試論

戸板律子  
(広島大学非常勤講師)

## 序

フランスのポピュラー音楽史に大きな足跡を残したシンガー・ソングライターJacques BREL (1929-1978, ベルギー出身)。没後20年を経た今も変わらないその高い評価は、テキスト・音楽両面での楽曲としての完成度の高さと、その楽曲に自ら命を吹き込んだパフォーマンスによっている。とりわけ後期の楽曲には演劇性が強く表れており、CES GENS-LÀ<sup>1)</sup>はその代表的傑作である。4分38秒間<sup>2)</sup>の芝居ともいえるこの楽曲の圧倒的な力はどこから来るのか。HIRSCHIは歌詞・音楽・パフォーマンス各要素を綿密に検討し、それぞれが絡み合っ生まれる深い象徴性からその力を解き明かしているが、<sup>3)</sup>ここでは聴き手に対する語りを中心としたテキスト構造と、歌/芝居という表現形式からの説明を試みる。そもそも歌でありながら「演劇的」とはどういうことなのか。テキスト・音楽・パフォーマンスはそれぞれどのようにかかわりあっているのか。こうした問題を、演劇の言語の仕組みを手掛かりに、他楽曲との比較も通して考察する。

## 1 語りの時空

歌において演劇性を感じさせる要素としては、身振りや声色などの「演技」を伴って歌われる、或いは何らかの出来事が再現されている、などが考えられる。CES GENS-LÀでは演技的要素が、スープを吸る音や老婆の手の震えの実演など他のBREL作品と比べても特に顕著である。演唱も自然な発話に近い。<sup>4)</sup>しかしこの楽曲には演唱法や歌詞の内容以前に、テキストそのものに「演劇的」となる条件が備わっている。それは語り手=主人公が聴衆ではなく舞台上のMonsieurに向けて語っていることである。佐々木が『せりふの構造』で述べているとおり、演劇はディアローグ、つまり舞台上での水平方向の台詞のやり取りを常態とし、この「内世界的コミュニケーション」をとおして、垂直方向つまり客席への一方的な「芸術的コミュニケーション」が行われる。<sup>5)</sup>これに対して歌は舞台から聴衆への直接的語りかけを典型とすることから、コミュニケーション方向が水平であることはCES GENS-LÀのテキストを大きく特徴付ける。

『せりふの構造』の台詞の分類を手掛かりにCES GENS-LÀと他楽曲を比較したところ、

「水平方向」であってもCES GENS-LÀ同様に語りを全く含まず、<sup>6)</sup>受信者が目の前にいなければ成立せず、語り手と受信者が同一次元にあり、「内世界的」受信者と聴き手の同化が起こらない楽曲は、かなり限られるようである。<sup>7)</sup>例としてBREL作品ではJEF, L'IVROGNE, LES BONBONS, LES BONBONS 67, REGARDE BIEN PETITを、BREL以外ではMILORD, IL PLEUT, LA LUNE, COMME UN P'TIT COQUELICOT等を挙げることができる。これらの楽曲はテキストレベルでCES GENS-LÀと一定の同一条件下にあるといえる。

## 2 状況設定

テキストが水平方向のコミュニケーションのみで構成されている以上、内世界を設定するための情報が台詞=歌詞のなかに組み込まれる必要がある。<sup>8)</sup>しかもポピュラーソングというジャンルには一篇が3～4分という暗黙の制約があるので、かなり早期の情報提供が要求される。

従って、例えばJEFの冒頭6行（4小節）《Non Jef t'es pas tout seul / Mais arrête de pleurer / Comme ça devant tout le monde / Parce qu'une demi-vieille / Parce qu'une fausse blonde / T'a relâissé tomber》からは「受信者Jefは失恋のため往来で泣いており、語り手=主人公はこれを慰めている」というかなり具体的な状況が設定され、主人公と受信者の関係（友情）も容易に特定できる。そして何よりも内世界的受信者の存在が最初に明示されている。これは垂直方向のコミュニケーションを典型とする歌の聴衆に、自分に向けられた言葉ではないことをはっきりさせる。L'IVROGNE, MILORD, LA LUNE等も受信者への呼び掛けの言葉で始まっている。<sup>9)</sup>

ところがCES GENS-LÀでは、内世界の状況に関する垂直方向の情報は全く欠如しているといつてよく、冒頭から唐突に始まるl'ainéの皮肉な描写が理由も知らされぬまま1節延々と続き、次節に移ってもl'autreについて同様のことが繰り返される。結局この主人公は自分との仲を認めない恋人Fridaの家族を罵っていたわけだが、そうした状況がようやく飲み込めるのは最終第4歌節14行目《Parce que les autres veulent pas》に到ってからである。しかもそのような中で、内世界的受信者の存在は、5行目冒頭（6小節目）に挿入される《Monsieur》という呼び掛けと、更に進んで19行目（第1歌節末尾から4行目）《Faut vous dire Monsieur》でようやく明らかになる。聴き手は直接的コミュニケーションの外にいて、かなり遅れて認識するのである。しかもこのMonsieurとは何者なのかは、結局最後まで知らされない。

### 3 展開

L'ainé – l'autre – les autresと偽善者一家の告発が3節に渡って続いたあと、第4歌節は一転して主人公とFridaとのラブストーリーの顛末である。家族つまり告発された偽善者たちによって妨害されたこの悲恋は、しかしFridaの出奔決意という成就の寸前で主人公がそれを偽として行き止まり状態となり、彼はそこで語りを放棄し退出してしまう。このような展開は、直線性・一貫性を欠き未解決感を残している点で少なくともポピュラーソングとしては一般的ではない。既に述べたとおり時間制約があり、それに加えてこのジャンルは音楽的な完結性にも支配されている。つまりエンディングが終止形フレーズであれフェードアウトであれ、曲は音楽的に明白な形をとって終了し、これがテキストの枠組みとなる。

その上で演劇的なテキストによる楽曲であれば、曲の終了と同時にドラマの展開のために構築された内世界も閉じる必要があるだけに、テキストには直線一貫性と解決が一層要求されるはずである。

実際、例えば泣きわめくJefは慰めが奏功して遂に立ち上がり (JEF)、傷心のMilordも道化に徹した娼婦の歓待に笑みを取り戻す (MILORD)。MILORDでは去った恋人が忘れられないMilordと彼に思いを寄せる主人公の娼婦それぞれの状況は、繰り返し歌節に物語歌節を挟みながら順次展開され、最後は装いの浮かれ騒ぎが最高潮に達して終わる。ところでCES GENS-LÀは水平方向のコミュニケーションのみで構成されながら、展開されるのは語り手-受信者間のドラマではない。語り手は内世界のいま・ここから離れたドラマを語っており、そのドラマに関して受信者が第三者であるという点で先の2例も含め同タイプのお他曲と異なっている。この点で最も近いCOMME UN P'TIT COQUELICOTの展開はどうか。この楽曲では問答形式を取る2タイプの歌節<sup>10)</sup>が一組となり、曲の有節形式に従って反復され、恋物語の始まり～発展～終了と、やはりドラマの核心へ向かって直進する。最後には横恋慕するライバルによる恋人刺殺というドラマチックな結末も用意されている。

CES GENS-LÀにはドラマの核心へと真っ直ぐに導く受信者の問い掛けはなく、全ては主人公一人の語りによって展開する。ドラマを蛇行させているその語りは、ポピュラーソングより時間制約の緩い劇の言述としても一般的ではない。何故なら劇の対話であっても自然発生の会話と比較すれば「さまざまなレベルのテキストの一貫性によって、終始、強力に制約されて」おり、むしろ「脱線、冗長、無関係な話、話題の突然の変更」や「要領を得ない」点で自然発生の会話の再現に近いといえる。<sup>11)</sup>しかしそれだけではない。テキスト上には意図的に聴き手の攪乱が仕組まれていることが随所にみとれるのである。

例えば偽善告発から恋人賛美への急転回のやり方。各節冒頭は《D'abord[又はEt puis] il y a...》という固定詩句である。第3歌節まで告発対象の提示に用いてきた同じ詩句に第

4 歌節でFridaを代入し、同様の告発を予測させておいて賛美を始める。BRELの得意とする「繰り返し構造」の効果の利用<sup>12)</sup>である。同様に第3歌節13行目のla toute vieilleに対しては、一旦同じ固定詩句に代入して老いの醜さを揶揄しながら、4行先でその醜い震えの象徴する老婆の孤独を代弁してみせる。またces gens-làの対極に置いた理想的恋人Fridaは、最後にその一族と同列に墜されるのであるが、この反転はただ各節末尾の繰り返し詩句をFridaにも適用して《chez ces gens-là on s'en va pas》とすることのみによって行われている。繰り返し枠による図式性・簡潔性に加えて、格言的語法特有の、論理的検証を拒んでカテゴライズする力が効果を高めている。ラブストーリーを閉じるこの格言的詩句は、同じく検証拒否の性質から難局打開の可能性を予め閉ざしており、トーンダウンで終わる音楽アレンジとともに<sup>13)</sup>未解決感を強める働きもしている。そして語り手の退出という形での中絶によって、未解決は決定的になっている。

#### 4 主人公像

それではこのような要領を得ない語りを繰り返し広げる主人公は何者なのか。その像はしかし最後まで決定的に結ばれることはない。2で述べたとおり人物情報を欠いていることに加え、3でみたような局面の変化のなかで、更にヒロイックと滑稽の間を揺れ動く。正義の告発者、にしてはどこかいかかわしく、一転悲恋のヒーローとなっても（ここで告発者の義憤は実は逆恨みの私憤で、BREL自身に言わせれば、彼は《Juge de Paix》ではなく《faux témoin》だったことがばれるのだが<sup>14)</sup>やがて愚かさ・弱さというボロを出す、という具合に局面から当然期待される役割からずれていく。そして全体を貫いていた傷心故の熱弁、その狂熱も最後には冷めてしまう。

この揺らぎはテキストにパフォーマンスと音楽が絡んで生み出され、増幅されている。

第3歌節までの主人公は、正義感と機知に富んだ告発の言葉を吐き続ける。しかしそこにはまず、冗長な或いは執拗な繰り返しが目立つ。L'ainéの酒浸りを表す《boit》《a bu》《cuit》《se saoule》等の言い換え（第1歌節）；告発対象を描写する《[lui] qui...》による詩句（殊に第1歌節では、繰り返しの末尾4行を除く18行中12行を占める）；スープを音を立てて啜る真似を入念に2回繰り返す（第3歌節）；末尾2行の《On ne [動詞1] pas Monsieur / On ne [動詞1] pas on [動詞2]》（3節共通）等々。次に、紋切り型やそれに似せた比喩が多用され、しまいに勿体ぶって聞こえてくる。先に引いた各節最終行の格言的な総括；同じく格言めいた《Faut pas jouer les riches / Quand on n'a pas le sou》；その他《Qui fait rien de ses dix doigts》《Blanc comme un cierge de Pâques》等。更に、脚韻は歌節毎に不規則に乱れる。冒頭8行の行末は順に、

歌節1：ainé - melon - nez - nom - boit - bu - doigts - plus



るには、その上に音楽とパフォーマンスによる書き込みが不可欠であった。とりわけパフォーマンスはBRELにとって書き込み以上の、作品完成の決定的要素である。鏡の前で計算し尽くしたことで有名なMONTANDのそれとは対照的に、まるでトランス状態から生まれるような独特のパフォーマンスのなかで、テキストは書いた当人にとってさえ未知の意味を伴って初めて完成するのである。<sup>16)</sup> ARBANとの対談でBRELは次のように述べている。

Oui [, ces attitudes et ces gestes viennent spontanément]. Et ce sont eux qui déterminent [...] l'état d'esprit du gars qui chante. [...] quand je chante une chanson pour la première fois, je ne sais pas du tout *qui* chante... [...] ce n'est *qu'après* que je sais que le gars qui chante JEF est fait comme ceci et comme cela; ce sont mes mains qui me le disent, c'est mon corps... J'attache beaucoup plus d'importance à mon corps qu'à ma pauvre tête.

[...] Dans CES GENS-LÀ le gars qui chante... Ce personnage m'a paru très trouble, en l'écrivant... et maintenant, je sais que c'est un faux témoin.<sup>17)</sup>

《gars qui chante》という表現はとりわけ象徴的である。主人公は作者＝演唱者BREL本人とも、彼が作者として予め一定の人格を与えた「作中人物」とも違う。いわば独立した《état d'esprit》を備えた存在、演者として歌い演じるたびに新しく生み出され、その物語を実際に生きる人物なのである。

そしてこの作品は、最終的にはシャンソンという表現形態をとっている。これは表現の枠組みとして次の二点で重要な働きをした。一点は4分38秒という時間に全ての表現が凝縮されたこと。そしてもう一点は、次に述べるような演唱者－聴き手の関係の綾である。

CES GENS-LÀの内世界的受信者はドラマに全く関与せず、ただ《Monsieur》と呼び掛けられるだけで姿さえ見えない。いわばコミュニケーション方向を水平に変えるためだけに存在している。第三者としての見えない受信者を置くことで、通常であれば虚構を目撃する観客であると同時にコミュニケーションの当事者の位置にいる歌の聴衆を、前者の役割に徹させている。<sup>18)</sup> それによって本来なら聴衆に向かって直接歌い演じてみせることもできたドラマを、念入りに二重に虚構化し、目撃した事象の解釈へと聴き手を導いているのである。<sup>19)</sup> BRELは先の対談でこう語っていた：《Le Juge de Paix, c'est le public.》<sup>20)</sup>

HIRSCHIはこの楽曲が、聴き手が自由に想像を膨らませる余地のないほど明示的に書かれ、歌い演じられていながら強い喚起力を持っていることを謎とした。そしてその答えを、明示性を極限まで突き詰めることで生々しい感情がむき出しのまま描き切られていることに

求めた。<sup>21)</sup>これに対して別の説明、又は補足を試みることができるように思われる。

CES GENS-LĀで表現される個々の事象は確かに明示的である。しかし全体のコンテキストはどうだろうか。状況未設定のまま唐突で筋の一貫しない話を、正体不明の語り手＝主人公が一方的に喋って切り上げる。全ての事象をつなぐコンテキストの決定は、上述したコミュニケーション方向の綾によって解釈へと向けられた目撃者＝聴き手に全面的に委ねられているのではないだろうか。このことは、平田が劇作家の立場から述べた演劇世界の「リアル」獲得の条件と合致する。平田は「表現者の側が鑑賞者に、仮想のコンテキストを押しつけるとき、台詞はリアルな力を失う」と主張し、「表現者が提示するさまざまな情報の中から、鑑賞者が主体的、能動的に、個々人にとって有効な情報を選び出し、表現者と一対一の、独立したコンテキストの共有が行われることが望ましい」とする。<sup>22)</sup>CES GENS-LĀの表現は、聴き手各々にこのコンテキスト共有のための働きかけを誘う仕掛けになっていたために、痛々しいような「リアル」を獲得していると考えられる。そのためテキストは型破りであったが、それにもかかわらず聴き手の注意を引きつけて放さずにおくのはBRELの表現者としての資質であることも忘れてはならない。

CES GENS-LĀによってBRELは芝居と歌を融合し、魂に深淵を抱えた人格を4分38秒の間だけ出現させることに成功した。それはHIRSCHIに倣って「神話」<sup>23)</sup>と呼ぶに相応しい。

## 注

- 1) 楽曲について、本文中にはタイトルのみ全て大文字で示し、その他のデータは末尾のリストに一括する。
- 2) これは10枚組CD *Jacques Brel-Intégrale* [Barclay 8167192] 第5巻収録のスタジオ録音版の演奏時間を代表的に取り上げたものである。
- 3) Stéphane HIRSCHI, *Jacques Brel Chant contre silence*, Nizet, 1995, pp.303-310.
- 4) これは歌としての主旋律が強くないという音楽的特徴による。《De l'épopée, à travers le lied jusqu'à l'air d'opéra, se produit [...] un investissement progressif du langage poétique par la musicalité.》[Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, p.182] HIRSCHIはこの楽曲の旋律の上昇・下降を語り手＝主人公の感情の動きに即したものとしており [op. cit., p.307], 確かに旋律の動き自体も発話のイントネーションを想起させる。
- 5) 佐々木健一『せりふの構造』講談社学術文庫, 1994。この二層のコミュニケーションについてはpp.25-27参照。
- 6) 映画主題歌, ミュージカル曲など予め外部にコンテキストを持つ楽曲も除外する。
- 7) 反例として地語りを含むLE ROI RENAUD, 眼前の受信者不要のMARIE MARIE,

語り手が超越的次元に立つPARACHUTISTE, tuが聴き手の同化を招くラブソングの多くなど。実際はこの聴き手の同化や作者/歌い手/主人公の区別など複雑な問題が絡み、明確に分類できないものが多い。またこの条件を備えたテキストでも、演唱スタイルや音楽アレンジにより「演劇的」な度合いは異なる。一方、職人芸的舞台表現で知られるMONTANDの場合、テキストは三人称語りか独白が中心であった。演唱が「演劇的」なのである。

- 8) 「必要な劇情報を物語や外的説明に頼らないで明かす」[Kier ELAM, *Semiotics of theatre and drama*『演劇の記号論』(訳) 山内登美雄・徳永哲, 勁草書房, 1995, p.175]ために「作劇法の論理」[佐々木, 前掲書, p.49]が支配する。
- 9) このことは落語において、マクラ(聴き手への直接的語りかけ)から本題(登場人物同士の対話のみで進行)へ移るきっかけの典型が「こんにちは」「ああ, お前さんか, こっちへおはいり」というやりとりであることを想起させる。コミュニケーション方向の転換が呼び掛け一つで行われている。桂米朝『落語と私』文春文庫, 1986, pp.32-33参照。
- 10) 日本版楽譜『シャンソン・アルバム1』解説[水野汀子編, 水星社, p.85]によれば「魂と肉体の対話」という副題があるが, 通常の対話と見做して支障ない。
- 11) ELAM, 前掲書, p.220。
- 12) 拙論「ジャック・ブレルの作詞技法に関する一考察」『藝術研究』5, 広島芸術学会, 1992, pp.19-32参照。
- 13) 次章参照。
- 14) Dominique ARBANによる対談*Cent pages avec Jacques Brel*, Seghers, 1967, p.74より。
- 15) 太陽と結び付けられたFrida賛美《belle comme un soleil》とともに現れるこの「光に満ちた開かれた家」のヴィジョンは, 成就した恋愛によって辿り着く幸福の象徴としてしばしばBrelの作品中に現れている。《maisons écrasées de lumière》(J'EN APPELLE), また自ら脚本・監督・主演した映画FRANZの主人公Léonの台詞に《J'ai toujours eu envie d'avoir une maison [...]. Avec presque pas de murs. Et des fenêtres tellement grandes qu'il y aurait du soleil dans les yeux des enfants.》[France BREL & André SALLÉE, *Brel*, Solar, 1988, p.182に引用]など。
- 16) ツアー・メンバーの一人Jean CORTI [Chorus N°25掲載のインタビュー, Verbe, 1998, p.94]によれば, この楽曲などはレコーディング時の著作権申請までに1年以上かけている。その間行った毎晩のパフォーマンスも創造過程ということになる。
- 17) Op. cit., pp.70-72.

- 18) 1で述べた演劇の二重のコミュニケーションが同一平面上でなされないため、語り手との間に「存在論的なレベルの相違」が生じる。佐々木，前掲書，p.27参照。
- 19) 「好劇家は，少なくとも劇的再現では，別の虚構の現実が演技者と呼ばれる個人によって呈示されるはずであり，その再現される現実に関する自分の役割は特権的な「傍観者」のそれになることであることを受け容れる。」ELAM, 前掲書，p.98。
- 20) Op. cit., p.74.
- 21) Op. cit., p.310.
- 22) 平田オリザ『演劇入門』講談社現代新書，1998，pp.191-193参照。
- 23) 《Mise à nu, mise à vif [...], image vivante: *mythe*, d'un déchirement》op. cit., p.310.

† 楽曲リスト：①作詞②作曲③創唱者，発表年の順

CES GENS-LÀ ①②③Jacques BREL, 1965

COMME UN P'TIT COQUELICOT ①Raymond ASSO ②Claude VALÉRY ③MOULOUDJI,  
1951

IL PLEUT ①②③RENAUD, 1988

L'IVROGNE ①J. BREL ②Gérard JOUANNEST & François RAUBER ③J. BREL, 1961

JEF ①②③J. BREL 1964

J'EN APPELLE ①②③J. BREL 1957

LA LUNE ①②③Arthur H, 1990

MARIE MARIE ①Pierre DELANOË ②③Gilbert BÉCAUD, 1959

MILORD ①Georges MOUSTAKI ②Marguerite MONNOT ③Edith PIAF, 1958

PARACHUTISTE ①②③Maxime LE FORESTIER, 1971

LE ROI RENAUD Trad., 16s?

† 楽曲典拠－歌詞：Jacques Brel *Œuvre intégrale*, Robert Laffont, 1986

－ C D : *Jacques Brel-Intégrale*, Barclay 8167192

－ V T R : *Brel-Quinze ans d'amour*, Polygram 041725-2