

Huis clos の劇形式について

——nouveau théâtre との比較において——

岡 村 雅 史

I

SARTRE は、最初の劇作 *Les Mouches* 初演の翌年、つまり1944年に第二作 *Huis clos* を発表している。しかし、これは内容的にも形式的にも、前回のものとはかなり作風を異にしているように思われる。また、これ以降の彼の劇作とも違っており、その諸作品の中では、特異な位置をしめているのである。一般的に SARTRE の作品は、形式上は斬新なものではなく、比較的オーソドックスであるとみなされている。(*Les Mouches* は古典劇的、 *Le Diable et le Bon Dieu* はややシェークスピア調、 *La Putain respectueuse*、 *Nekrassov* はブルヴァール劇風……)

従って、彼の作品の独自性は、むしろ、その哲学理念によるものと思われる。

La nouveauté du théâtre sartrien n'est pas dans la forme (à l'exception de *Huis clos*, 1944), mais dans son double engagement, philosophique dans l'existentialisme athée, politique dans l'idéologie révolutionnaire.⁽¹⁾

SARTRE が、既成の演劇形式を採用するのは、自分の思想を伝えるためには最も大衆に馴染みのある劇の convention に従って劇を創ることが最良の手段であると考えからである。

しかし彼の世界観は決して古典的な理性主義にとどまってはいない。現代に

おける、あらゆる危機を彼は鋭く意識しており、その思想は今の時代に属するものである。しかも、人間の存在、行動、意識に関する彼の考察は、極めて演劇と密接な関係があり、革新的である。従って、彼の思想が、演劇の形式に波及しないはずはないのであり、それが、彼の劇の形式が、その内容に比して古いといわれるゆえんなのである。

Sartre aussi bien que Camus (sont des) moralistes avant d'être dramaturges, ils ne voient dans le théâtre qu'un moyen efficace. (...) A aucun moment, ils ne tentent d'en révolutionner la forme et les structures, versant avec insouciance leur vin nouveau dans les vieilles outres du théâtre traditionnel.⁽²⁾

だが、本当に SARTRE は演劇における形式の改革者ではないのだろうか。それとも彼の思想の斬新性は、新しい演劇形式を生み出すにはいたらなかったのか。

この疑問を解明するために、私はここで、彼の劇作のうちで最も異色であると思われる *Huis clos* をとりあげてみようとするのである。この劇の構造、そこに提起されている問題、および思想はどのようなものか。そして、その表現法、すなわち劇形式は、従来のものと比較して、いかなる点で異なり、いかなる点で共通しているのか。さらにその問い以前に古い劇形式とは、新しい劇形式とは何か。また、いわゆる *nouveau théâtre* と *Huis clos* の関係はどうなのか。それらの点について、考察を続けてゆくことにする。

註

- (1) Alfred SIMON, *Théâtre français contemporain*, p. 227.
- (2) Geneviève SERREAU, *Histoire du «nouveau théâtre»*, p. 26.

II

演劇を分類する場合、宗教劇、風俗劇、政治劇といったぐあいに、その内容

によって区別する方法と、古典主義演劇、象徴主義演劇、リアリズム演劇といった、多分に形式的な分類とがある。しかしこれらの分類は、その基準がいずれもあいまいで、しかも複雑多岐にわたっている。従って、先ず我々はここで、一つの側面にしばって、簡潔な分類を試みなければならない。

演劇を美学の立場から研究している Henri GOUHIER は RACINE や VIGNY, MONTHERLANT などの劇作家が、自らの演劇理念を述べるさいに、二つの要素を主に挙げており、そしてその二つの要素が、それぞれ対応していることに注目している。RACINE は単純さ (simplicité) を尊び、複雑さ (complexité) を排除しようと努める。VIGNY は、精神的行動 (action morale) と物質的行動 (action matérielle) という対比を示す。MONTHERLANT は劇を、静 (statique) と動 (dynamique) という二つの面から見つめ、「ギリシア演劇は、純粋に、典型的に statique である。⁽¹⁾」としている。もっとも GOUHIER はこれを訂正して、動 (mobile) と不動 (immobile) の対比よりも、むしろ拡散 (dispersion) と集中 (concentration) の対比の方が、より正確であるとしている。また彼は、RACINE が simplicité-complexité の一対に、unité-multiplicité の一対を加えていることも指摘している。

これらの対比はいずれも作劇上の問題、すなわち、「出来事」(événement) が単数であるか複数であるか、筋が単純か複雑か、あるいは事件が複数でも、扱われている内面性が一つである場合、その逆に事件が単一であり、その内面性が、多様性を持つ場合、といったいくつかの組み合わせが考えられ、そしてそのいずれの組み合わせが優れているか、あるいは本筋であるかの問題である。いうまでもなくこれは、アリストテレスの唱えた「悲劇は行動 (action) の模倣 (imitation) なり。」という言葉の様々な解釈に由来する。

さて、これらの対応する様々な要素を、GOUHIER は大きく二つに分けて、劇の筋を意味する action と、観客の興味をひきつけ、劇の進行を円滑にする

ための筋立て (intrigue) という二つに要約する。

Que ce soit le schème immobile-mobile signifiant surtout concentration-dispersion, ou le schème intérieur-extérieur se précisant dans le couple moral-matériel, ou le schème simplicité-multiplicité traduisant l'opposition qualitatif-quantitatif, il s'agit toujours d'exprimer une dualité radicale, une distinction fondamentale comparable à celle de deux éléments, c'est-à-dire de deux termes également premiers et, par suite, irréductibles. Pour voir clair, décidons d'appeler ces deux éléments *action* et *intrigue*.

action とは、字義通り、行動の意味であり、人間が一つの目的に向かって行動を企て、いかにしてそれを完遂するかを舞台上に示すのが筋 (action) というわけである。一方、観客の目を外らさぬように色々の事件を組み合わせ、いわゆる suspense の状態を持続させるための操作が筋立て (intrigue) と呼ばれる。

これら二つの要素は、観客に効果を与えるという究極の目的に照らしてみれば、本来、一体のものである筈である。Francis FERGUSON は、アリストテレスにおいてはこの action と intrigue の区別はなされていなかったことを指摘している⁽³⁾。しかし、行動の模倣という目的のために一つであったこれらの要素は、時代と共に次第に分裂していったのである。

action の演劇の典型がギリシア劇であるなら、近代劇、ことに心理劇に代表されるブルジョワ演劇は、intrigue の演劇である。そこでは、かつて action を支えるための補助であった intrigue が幅をきかせ、action はひかえめになる。こういった傾向に反発して Pierre-Aimé TOUCHARD は、

(4)
«L'intrigue n'est que le squelette de l'action.»

と述べている。

祭式的な意味を持っていたとされる演劇、すなわちギリシア演劇、中世の演

劇、エリザベス朝演劇等々は、いずれも行動の模倣を中心とした劇作であった。しかし、CORNEILLE, RACINE の劇では、行動の模倣は抽象的な論理でしかなく、行動の結果はあらかじめ与えられており、主要なものは行為ではなく、言葉によって示される心理の世界なのである。そこには近代劇のきざしが見られる。こういった劇では、行動の展開によって観客を動かすことがないので、intrigue の必要性が大きくなる。そしてもっぱら intrigue が主体となる演劇が、商業演劇、あるいはブルジョワ劇である。

このように見てくれば、古い劇形式は、action の要素が多く、新しい劇形式は intrigue の要素が多いといえる。

ところで、*Huis clos* には action も intrigue もない。そして劇作につきものの、事件 (événement) もない。しいていえば、作中人物が、なぜ、どこから地獄へ送りこまれ、どのような罪で、どのような罰を受けるのかという疑問の追求が、この劇のおおよその筋といえよう。そしてその答えが、すべてなかった時が、この劇の終幕である。しかし、この筋は三人の登場人物の葛藤の中で、漠然と示されるだけであって、積極的な action ではない。彼等は自分達の身に何が起こるかを、ただ待っているだけであり、従ってこの劇では行動は描かれていないといえる。この劇の主要なテーマは、三人の caractères の間の相克のみである。

SARTRE は劇の要素としてではないが、行為 (acte) と仕種 (geste) という二つの概念を示す。acte とは、自由な意志が一つの目的を定め、これに向かうことであり、geste とは無効の acte、あるいは^{ふせ}似非の acte を言う。

「行為 (acte) が仕種 (geste) となるのは、行為そのものが無効の烙印を押された時です。例えば、私が牢に閉じこめられたとして、そこから出ようとノックするのは仕種です。(…)仕種とは不完全な行為なのです。行為となるためには、何かしらの目的を獲得せねばなりません。」⁽⁵⁾

つまり、無目的な行動、すなわち衝動、みせかけ、無駄と知りつつする自暴自棄の行為、等々は、すべて geste である、そして acte と geste の決定的な相違は、前者が必ず、何らかの効果を持つのに対し、後者にはそれが欠如しているという点にある。そして SARTRE は文学にも acte の文学と geste の文学があると主張する。

「(…) 文学にも仕種の文学と行為の文学があります。仕種の文学はなんびとも損害を加えず、なんびとをも怒らせたり、傷つけたりしません。仕種とは、行為のカリカチュア⁽⁶⁾なのです。」

これを敷衍してみれば、筋 (action) は行為 (acte) に、筋立て (intrigue) は仕種 (geste) に対応しているとみなすことができる。例えば、一人の女の気をひくために、別の女を誘惑するといった劇の intrigue は、それ自体、目的から逸脱した行為、すなわち geste でしかない。この点から見れば *Huis clos* は geste を描いた演劇といえよう。なぜなら登場人物の人生は終わっているのであり、舞台上に示される彼等の諸行為は、すべて無効である。従って、それは何らの効果も生み出すことはない。「地獄」という舞台設定の特殊性が、この劇を内容的にも、形式的にも、独創的なものにしたてている。では、ここで SARTRE の創造する地獄とは、どのようなものであるかを見てみよう。

註

(1) Henri GOUHIER, *L'œuvre théâtrale*, p. 61.

(2) *Ibid.*, p. 63.

(3) Francis FERGUSON, *The idea of a theater*, p. 37.

Aristotle says the tragic poet is primarily a maker of plots, for the plot is the "soul of a tragedy," its formal cause. (The reader must be warned that this conception of the plot is rather unfamiliar to us. Usually we do not distinguish between the plot as the form of the play and the plot as producing a certain effect upon the audience—excitement, "interest," suspense, and the like. Aristotle also uses "plot" in this second sense.

(4) Henri GOUHIER, *L'œuvre théâtrale*, p. 64.

- (5) J. P. サルトル, 『サルトル対談集 I』, p. 130.
- (6) *Ibid.*, p. 130.

III

人間は自由な意志に基づいて、自らの在り方を行動によって決定してゆく存在である。しかし状況は我々に苛酷であり、我々が沈滞し、逃避し、非行動的になることを強いる。ゆえに、状況に対して常に突破口を開かねばならない、それが人間の宿命である。

「主人公は我々が皆そうであるように、罠にかかった自由者なのだ。では出口はどこか？各々の人物は一個の出口の選択に他ならず、出口以上の価値もない。…選ぶべき出口は、ありはしない。出口は創り出されるのだ。」⁽¹⁾

そして、その出口が創り出せぬ状態、抜け出せない罠、それが『出口なし』(*Huis clos*) の世界である。

この劇の舞台は、死後の世界で展開する。だが作者は地獄も、人間の死後存続も信じてはいない。従って、SARTRE の地獄は、人間にとって死とは何か、耐え難き地獄の責苦とはどんなものであろうかを論理的に証明してゆく。いわば、それは合理的に構築された地獄である。FERGUSON は、RACINE の劇を、行動の論証であるといっているが⁽²⁾、同様の意味で、*Huis clos* は、「地獄とは何か」を論証するものと見ることができる。

それゆえ、舞台には異様な空間を創るための背景は、いっさいない。この劇の世界は、神秘的な要素を全く持たず、非常にリアリスティックに表現されている。三人の登場人物、Garcin, Inès, Estelle はいずれも、死人ということであるが、彼等は息をし、考え、話し、苦しむ。つまり彼等の意識は全く自由に作用し、その会話は極めてレアリスム劇的に始まる。人生を終えてしまった彼等にとって、今あるのは行動でも情熱でもなく、ただ言葉だけである。

Gilles SANDIER は、やはり言葉の呪術性をその手段とする GENÉT と、SARTRE の類似性を認めて次のように述べている。

Sartre, et pour cause, ne connaissait pas Genêt quand, en 1943, il écrivait *Huis clos*, tragédie du regard et de l'image, et tragédie de la parole : pour la première fois en France depuis Racine peut-être, le langage, au théâtre, retrouvait son pouvoir d'*opération*, sa valeur instrumentale : il était acte, il était à lui seul le ressort du tragique, qui naissait de la pure articulation de la parole, (...)⁽³⁾

SARTRE は言葉の効力を最大限に発揮させようと試みる。彼にとって言葉は理性の証しであり、真の行動を生みだすものは、理性しかないのである。

(...) il s'agit de trouver une organisation de la parole et de l'acte, où la parole ne paraisse pas superfétatoire, où elle garde un pouvoir, au-delà de toute éloquence. C'est même la première condition d'un théâtre vraiment efficient.⁽⁴⁾

舞台は平凡な会話から始まる。一人のジャーナリスト風の男、Garcin がボーイに連れられて室に入ってくる。男は自分が理性的な人間であることを、しきりに他人に納得させようとする。虚勢を張っているのである。紳士ぶっているこの男は第二の登場人物 Inès に、お行儀良くすることを提案する。だが、Inès の態度はニヒリスティックである。彼女はすべてのことに対し、否定という形でしか自分を示さない。最後に現われる Estelle は、さらに見せかけて自分をおおっている。他の二人は彼女の正体を暴露させようとする。Inès は罪の中に身を沈めている。彼女が後悔していないように見えるのは、彼女が自分で自分に刑罰を与えているからだ。あたかも彼女は喪服を着た、あの *Les Mouches* における Argos の人々の一員のようである。彼女は憎悪の化身であり、他人も自分自身をも憎む。そして他の二人の罪を、ひたすらあばきだそう

とする。

Inès. - (...) Moi, je suis méchante : ça veut dire que j'ai besoin de la souffrance des autres pour exister.⁽⁵⁾

劇の進行と共に明らかになってくる彼等の性格は次のようなものである。みせかけは平和主義者、インテリでジャーナリストの Garcin は、実は卑怯者で徴兵忌避者であり、虚栄心が強く粗暴で女好きで、妻を苦しめてきた男である。Inès は同性愛嗜好の女で、男を嫌悪し、自分の生を感じるために他人の情熱を奪う。彼女は相手の女の恋人を死にいたらしめた。Estelle は色情狂で、嬰兒殺しである。

各々の素性が露見した後の彼等の次の関心は、一体何が自分達の身にふりかかるのかということであり、なぜこの三人が一組になって幽閉されたかである。偶然だという Garcin, 何かの間違いだという Estelle, 最初から仕組まれていたという Inès. しかし、彼等がこの疑問を解くためになすことは何もない。最初に Garcin が Inès にいったように、ただ待つしかないのである。

Inès. - (...) Alors ? Qu'est-ce qui va venir ?

Garcin. - Je ne sais pas. J'⁽⁶⁾attends.

通常、この待つという姿勢は、観客のとり立場である。観客は舞台上に展開される行動の行方を追ひ、その目的が果たされるのを待つ。ところが、*Huis clos* では、登場人物の方が待っているのである。待つという姿勢が観客から舞台へ移行すると、劇の動的な要素がなくなり、一種の膠着状態がおこる。これは *intrigue* によらない *suspense* である。ここで、ただちに想起されるのは、BECKETT の *En attendant Godot* との比較である。この劇の二人の主人公は、待つことのみに終始している。彼等は自殺することもできず、生きる目的もない。ただ、とりとめもない会話が続くだけである。

Estragon. – En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.

Vladimir. – C'est vrai, nous sommes intarissables.

Estragon. – C'est pour ne pas penser.⁽⁷⁾

これもまた言葉の悲劇であろう。彼等の道化じみた仮面の下には、人間の宿命的な悲哀がある。SARTRE はこの二人の主人公を、Garcin 達と同様に、罪ある者と見なす。

Et peu importe ce que peut être Godot : Dieu ou la Révolution... Ce qui compte, c'est que Godot ne vient pas à cause de la faiblesse intérieure des héros ; qu'il ne peut pas venir à cause de ce «péché», parce que les hommes sont ainsi.⁽⁸⁾

つまり、二人は舞台に登場しない Godot をいつまでも待つという罰を課せられている。では *Huis clos* の人々は、どのような罰を受けるのか。ほどなく、それは明らかになる。男を憎む同性愛の Inès は、Garcin を排し、Estelle を得ようとはかる。色情狂の Estelle は Inès を退け、Garcin の愛を得ようとする。虚栄心を満足させたい Garcin は、情欲に目のくらんだ Estelle の言葉よりも、男に興味のない Inès の賞讃を求める。だがその結果は破綻である。この三人の堂々めぐりは飽くことを知らない。そして Inès は明晰に結論を下す。

Inès. – Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres.⁽⁹⁾

この結論は正しかった。彼等に罣が仕掛けられていることは、もはや疑う余地のないことである。そしてそれは、SARTRE 哲学の、「あらわれ」(apparition) と、「存在」(être) の論理に裏打ちされている。

人間は世界を考え、判断し、自らの在り方を選ぶ能力を持つ。世界をあるがまま受け容れることも、否定することもできる。それが人間の自由であると

SARTRE は考える。人間が一人でいる限りは、この自由は完全である。しかし同じ人間である他者の自由は、人間にとって障害であり、私は私が物事に与えた意味に他者のそれが反発することを阻止できない。

SARTRE は行動の第一条件を自由であるとする。だから自由を阻むあらゆる要因を列挙することで、「行動の不可能な世界」つまり死の世界を描くことに成功している。ではその自由への障害とはいかなるものであるのか。

まずその第一は、自己欺瞞 (*mauvaise foi*) である。*Huis clos* の人々が苦しむのは、彼等の *mauvaise foi* が原因である。そこに、この戯曲と前作の *Les Mouches* との間にある明白な連続性が認められる。彼等は良心に重くのしかかる後悔に身をゆだねた *Électre* の運命を受け継いでいる。彼等は過去の行為の結果を悔やみ、正当化し、さらには事実を歪曲しようとまでする。自己にとって好ましい誤りを真実とすることである *mauvaise foi* は、何よりも自己を欺き、そして他者の目を意識する。Garcin は自分が主義のために死んだ英雄であるというみせかけを、確かな真実とするために Estelle の同意を求める。だが彼女は男の過去には無頓着である。彼女の興味は男の目に、魅力ある女と映ることだけなのだ。Estelle の言葉は、彼を満足させることはできない。

Estelle. - Que tout cela est donc agaçant ? Même si tu étais un lâche, je t'aimerais, là ! Cela ne te suffit pas ?⁰⁰

この言葉は彼を致命的に打ちのめしてしまう。そして彼は完了してしまった自己の行為に、なおも固執する。

Garcin. - (...) Autrefois, j'agissais ... Ah ! revenir un seul jour au milieu d'eux ... quel démenti ! (...) Je suis tombé dans le domaine publique.⁰⁰

死者である彼には、いかなる努力をもってしても、新たな行動で過去の意味

を変えることはできない。そして彼等は *mauvaise foi* を内に持つ限り、それを暴く他者の存在におののかねばならないのである。

自由を阻むもう一つの要因として、この他者がある。《L'enfer, c'est les Autres.》⁰³ という Garcin の言葉は *Huis clos* を要約するものとして有名である。だがそれは、単なる人間の *égoïsme* の衝突という解釈では充分でない。

人間が即自 (*en-soi*) を超越できるのは、何かを否定する能力によってであり、同様に人間は *en-soi* だけでなく、対自 (*pour-soi*) である人間をも否定しうる。他者のまなざし (*regard*) は、常に人間の自由にとっての障害であり、人間を固定し、なろうと思うものになることを阻む。

Inès. – Tu es un lâche, Garcin, un lâche parce que je le veux. (...) Et pourtant, vois comme je suis faible, un souffle; je ne suis rien que le regard qui te voit, que cette pensée incolore qui te pense.⁰³

人間は他者の言葉を封じ、力で沈黙を強いることはできても、他者の頭の中にある自由な否定の能力を、その思考を変えることは不可能である。その結果、見つめること、見られること、そして見せようとすることの堂々めぐりが始まる。

Estelle. – (...) Mon image dans les glaces était apprivoisée. Je la connaissais si bien... Je vais sourire: mon sourire ira au fond de vos prunelles et Dieu sait ce qu'il va devenir.⁰⁴

かくして、人は自分の望む自己の映像を捏造すべく、一つの役割 (*rôle*) を演じる。この *rôle* もまた、自由を剝奪する要因である。それは安易な生活を送るための発明であり、責任や真実から逃げる手段なのだ。しばしば、SARTRE の使う語彙の中には「ネズミ取り」であるとか「罫」といった言葉が見受けられるが、*rôle* は、いたるところに存在する罫の一つである。それはすべての人

間が、共存する他者の視線にさらされているからであり、この地獄の幽閉者達はおまけに、生きている地上の人間のさらしものにもされている。彼等は、人々が自分達の噂をし、過去のも⁰⁹として葬り去るのを見て苦しむ。《Être mort, c'est être en proie aux vivants.》と SARTRE はいう。

死者は *Huis clos* においては見つめる意識でしかなく、具体的現実性から切り離されている。彼等は、血も涙もなく、傷つくこともない。彼等は自由に思考する対自 (pour-soi) であると共に、一方では過去の中に埋没した即自 (en-soi) である。このような分離こそ、もはや彼等が存在していないこと、つまり死んでいることを示すものである。

このような存在論的立場から SARTRE は生ける死ともいうべきものを示し、そしてそれは現実^{ネ、ガタイフ}に生きる我々への痛烈な告発となっている。しかも、これは極めて否定的な形での告発といえる。ここに *Huis clos* の特性があり、それはこの劇作と nouveau théâtre とを結びつける要素と思われるのである。

註

(1) J. P. サルトル, 『シチュエーションⅡ』, p. 242.

(2) Francis FERGUSON, *The idea of a theater*, p. 50.

The action of *Bérénice* (using an infinitive to suggest if not to define it) is "to demonstrate the tragic life of the soul-as-rational in the situation of the three passionate monarchs." It is this demonstraion which the audience is invited to see, which *Racine* makes, first in his rational plot, then in his reasonable presentation of character (kings and queens as they logically would be by conventional agreemet); and finally and above all, in the logical and musical order of his language.

(3) Gilles SANDIER, *Socrate dramaturge*, p. 80.

(4) J. P. SARTRE, *Théâtre de situations*, p. 75.

(5) J. P. SARTRE, *Huis clos*, p. 157.

(6) *Ibid.*, p. 136.

(7) Samuel BECKETT, *En attendant Godot*, p. 87.

(8) J. P. SARTRE, *Théâtre de situations*, p. 75.

- (9) J. P. SARTRE, *Huis clos*, p. 147.
- (10) *Ibid.*, p. 175.
- (11) *Ibid.*, p. 174.
- (12) *Ibid.*, p. 182.
- (13) *Ibid.*, p. 180.
- (14) *Ibid.*, p. 151.
- (15) J. P. SARTRE, *L'Être et le néant*, p. 628.

IV

SARTRE は諸性格 (caractères) の分析及び、それらの間の衝突が主な関心事であるような性格劇 (théâtre de caractères) を否定する。人間は性格ではなく行為であるからである。しかし *Huis clos* では、明らかにこの caractères の間の衝突が主要なテーマなのである。

この劇の三人の登場人物はいずれも感情の資質に富んだ、生々と描かれた人物であり、単に理論を提起するための小道具ではない。そして彼等はいずれも、心理劇が好んで採り上げる複合性を持つ人間である。だが彼等の見せかけと実体との二重性こそ、*Huis clos* における否定の対象である。というよりは、SARTRE にとって性格など存在しないのであるから、この人物達の性格と見えるものは、すなわちあの役割 (rôle) に過ぎない。そしてそれが、あばき出されるのは、この劇が閉ざされた空間の中で展開されるからであり、日常的な空間であれば、この劇は単なる心理劇と変わるところがない。しかし SARTRE が、こういった性格劇に共通しているかのように見える作劇法をとるのは、性格劇、或いは心理劇、ブルジョワ劇の示す世界を否定する目的からなのである。彼が、こういった intrigue の演劇、つまり geste の演劇の convention を拒む唯一の証しは、*Huis clos* において、筋 (action)、筋立て (intrigue)、結末といったものが、いっさい欠如している点である。そして SARTRE が行動のない無益な自由を、地獄として示していることは、とりもなおさず action

の存在する演劇を要求するものなのである。

このような否定的な手法による告発、筋や結末の欠如というところに、*Huis clos* と *nouveau théâtre* との連続性を見ることができる。

Huis clos における否定的な表現は、その作劇法の細かな技巧にも及んでいる。窓のない暑い第二帝政風サロン。そこにあるものは、本来の意味を失っている。押しても気紛れにしか鳴らないベル、開かないドア、ブロンズ像、本もないのにテーブルにある一本のペーパーナイフ。それらは明らかに、日常的な機能を果たさない。しかし、これらのものはすべて、仕組まれた地獄の拷問の道具立てであることが後に示される。Estelle は Inès を殺そうとペーパーナイフで突く。もはやいかなる死も不可能なことが明らかになる。

Inès, *se débattant et riant*. – Qu'est-ce que tu fais, qu'est-ce que tu fais, tu es folle ? Tu sais bien que je suis morte.⁽¹⁾

Garcin はブロンズ像を眺める。それは彼等と同様、視線にさらされる objet である。

Garcin. – Le bronze (*Il le caresse*.) Eh bien, voici le moment. Le bronze est là, je le contemple et je comprends que je suis en enfer. Je vous dis que tout était prévu. Ils avaient prévu que je me tiendrais devant cette cheminée, pressant ma main sur ce bronze, avec tous ces regards sur moi.⁽²⁾

地獄の中での相克は始めから演出されたものだった。この劇の三人の登場人物は、互いを蝕ばむよう仕組まれた芝居を演ずる役者でしかない。このように演劇的なからくりを、演劇化する、そこに演劇の持つ魔術性への否定がある。Garcin は自分が単に役を演じているに過ぎないことに気づく。しかも、彼はそれを永久に演じ続けねばならないのだ。

またこの劇は、リアリズム風の表現を用いながら、時間と空間の枠組を超え

ることで、リアリズムを脱している。三人の死者から、次第に遠ざかっていく現実の世界、それは聞こえなくなり、見えなくなっていく。この消失の感覚は IONESCO の世界を思わせる。

Inès. -(...) Elle lui dit qu'il est midi et qu'il fait grand soleil. Alors, c'est que je deviens aveugle. (*Un temps.*) Fini. Plus rien : je ne vois plus, je n'entends plus.⁽³⁾

Estelle. - (...) Ils ont éteint les lampes comme pour un tango ; pourquoi jouent-ils en sourdine ? Plus fort ! Que c'est loin ! Je... Je n'entends plus du tout.⁽⁴⁾

一方、時間の進み方も現実とは違ってくる。彼等は加速度的に地獄へ落ちこんでいく。

Garcin. - Eh bien, quoi, ma femme. Elle est morte.

Inès. - Morte ?

Garcin. - J'ai dû oublier de vous le dire. Elle est morte tout à l'heure. Il y a deux mois environ.⁽⁵⁾

そして Garcin が劇の終わりに放つ、《Eh bien, continuons.》⁽⁶⁾ という台詞は、この劇の永続性を見事に表わしている。彼等は今も尚、互いに責苦を与え合う、地獄の芝居を演じ続けているのである。BECKETT の戯曲、*Comédie* は、*Huis clos* の延長とも見うけられる。甕の中から首だけ出した三人の登場人物。そして照明のあたる時だけ彼等は口をひらく。肉体という即自を失ない、意味のない独白だけの存在である彼等は、Garcin, Inès, Estelle のその後の姿のようである。

このように *Huis clos* と nouveau théâtre との共通点は明らかである。しかし nouveau théâtre と一括して呼ばれる一群の劇作には、様々な形態があり、一まとめにできるものではない。そこで最低限度、そこに共通性を見

いだすとするなら、それは action と intrigue の欠如である。そして、この点において *Huis clos* は nouveau théâtre と形式的につながるのである。

nouveau théâtre は、観念的な前衝劇というよりは、むしろ極く商業的なブルジョワ劇、つまり intrigue の主になった劇を継承している。だがそれは批判的継承ともいうべきもので、観客にうけることに専念するブルジョワ劇とは正反対のものであり、現実を嘲弄し、観客を怒らせようとさえする。こういった異化 (distanciation) の技法は本来、喜劇あるいは笑劇 (farce) の真髓であったが、別名不条理劇 (théâtre de l'absurde) と呼ばれるように nouveau théâtre は既成概念を、ことごとく否定していく点で、喜劇の嘲弄的性質を一層徹底したものである。そこでは理性も、言葉も、演劇そのものも揶揄の対象となり、解体されてしまう。我々に限定を強いるあらゆる観念、そして言葉さえも否定することで、こういった劇は観客を本源的自由のただ中に投げ入れる。

従って、nouveau théâtre では、一貫した action が描かれることはなく、それを補助する intrigue もない。それはアリストテレスのいう行動の模倣の理念から完全に離反した劇といえよう。実際、こういった演劇は演劇そのものを否定する目的で書かれたと思われるふしさえある。なぜなら、揶揄、嘲弄の対象たるものに、非常にしばしば演劇的なものが見られるからである。

演劇は他の芸術に比べて、より虚妄に頼る芸術であり、本質的に見世物 (spectacle) であることをまぬがれず、登場人物や劇の状況はそこでは神話化する。SARTRE はこの spectacle のもつ、人間の魔術的態度、すなわち rôle, geste を告発する。これらの告発の対象こそ、「行動の模倣」よりも「見せる」ことを重視する intrigue の劇、つまり性格劇、あるいはブルジョワ劇の産物なのである。演劇がその時代、その文化の様相を映し出す鏡であるなら、SARTRE が、こういった劇を批判するのは、その劇を生じさせた社会に批判の目が向けられているゆえなのだ。彼は nouveau théâtre の作家に対する考え

を次のように述べている。

La il faut tout de suite le constater : leurs (Beckett, Ionesco, Adamov) pièces ont un contenu profondément, essentiellement bourgeois. (...) tous les thèmes de Godot sont bourgeois : ceux de la solitude, du désespoir, du lieu commun, de l'incommunicabilité. Ils sont tous le produit de la solitude interne⁽⁷⁾ de la bourgeoisie.

これは彼の nouveau théâtre の作家に対する批判的な意見であるが、このことは、そっくりそのまま *Huis clos* にもあてはまる。この作品以外の SARTRE の劇は確かに肯定的な作品が多く、action の演劇といえる。では、*Huis clos* だけは、nouveau théâtre であるのか。この点について解明するためには再び行動の面から考えみなければならない。

註

- (1) J. P. SARTRE, *Huis clos*, p. 182.
- (2) *Ibid.*, p. 181.
- (3) *Ibid.*, p. 161.
- (4) *Ibid.*, p. 166.
- (5) *Ibid.*, p. 173.
- (6) *Ibid.*, p. 182.
- (7) J. P. SARTRE, *Théâtre de situations*, p. 75.

V

SARTRE は、自由な意志が選択によって行動をなし、その行動が孤独や疎外によって屈服することのない、真の行動 (action authentique) となることを信じている。この見解が、*Huis clos* と nouveau théâtre との間に、わずかだが重大な差異を生じさせている。従って特に、不条理性 (absurdité) という点に関して、両者の間に一線が引かれる。SARTRE は世界を不条理ではなく、合

理的だと考えるからである。*Huis clos* の世界は *irrationnel* であるが *déraisonnable* ではない。そこには論理があり、規範がある。理性を、ぎりぎりの限界まで追いつめて、SARTRE は人間の不合理な要素をあばきだそうとする。その結果、多くの不条理劇が、嘲弄をその表現手段とする、喜劇の形をとっているのに対し、この劇は悲劇である。《L'homme est une passion inutile.⁽¹⁾》と考えるこの哲学者は、人は皆生まれながらにして死ぬべく罰せられており、考え、感じ、苦しむ宿命を背負っているとみなす。こういった思想は *Huis clos* を悲劇たらしめるに充分である。そこには虚無主義さえ認められる。しかも、この人間の「自由の悲劇」は色々な点で古典的な悲劇とは逆転している。悲劇の主人公達の苦悩はおおむね、与えられた状況に自由のないところに起因する。その結果、彼等は死を望む。死は悲劇にはつきものであり、状況の中に、唯一開かれた突破口である。反対に *Huis clos* はその表題の示すごとく、逃避口のない、とりわけ死がゆるされない世界である。古典悲劇の登場人物は、望み通りに未来を変更できないことに苦しむが、*Huis clos* では過去の意味を変えられぬことが彼等の悲劇であり、未来はなく永遠に続く現在があるのみである。このような逆転から見れば *Huis clos* を反悲劇 (*anti-tragédie*) とみなすこともできよう。重要なことは、この劇を悲劇に仕上げたことで SARTRE が積極的に、現実の世界への批判の姿勢を示していることである。そして彼は *nouveau théâtre* の作家達の、現実に対する姿勢を次のように説明する。

Et le problème de ces écrivains, c'est celui de l'intégration, - en cela, ce sont les seuls dramaturges de notre temps (ils font éclater le théâtre bourgeois où cette intégration est donnée à l'avance), - mais de n'importe quelle intégration, de leur intégration à n'importe société : en ce sens, a politiques,⁽²⁾ ils sont aussi réactionnaires.

nouveau théâtre の作家の否定性は、その対象が無差別であり、一つの方

向性を持たない。彼等が嘲弄をその手法とすることは、いいかえれば世界を外側から見ていることなのである。この姿勢は、「現実を覗きこむ」という、レアリスム作家の立場に似ている。現実を覗きこむ、ではその作家はいったどこにいるのか、神の位置なのか。SARTRE が *Huis clos* を悲劇にしている理由がここにある。なぜなら彼の主要な関心事は *action authentique* の可能性を追求することだからである。それはギリシア悲劇、シェークスピア劇等々の、真の *action* の演劇におけるような、「行動の模倣」の対象となるべき過不足のない、正真正銘の行動、自由を阻む諸々の障害によって *geste* に変えられることのない行動を求めることであり、そこにこそ真の *drame* が創造される。彼が、悲劇を書いたのは、たとえそういった行動の実現が不可能であっても、というよりは不可能であるゆえに、現実を単に嘲弄するにとどまれないからである。

Huis clos では、言葉は人間を傷つけ苦しめる道具であると共に、理性の最後の砦である。RACINE の創る理性の世界に対し、この劇のそれは非理性的にみえる。だが言葉に代表される 理性の域を SARTRE は出ない。それは彼が合理主義者であり、現実が不条理なのは論理が間違っているからだとみなすためである。

SARTRE は自由が華々しく行動を生み出すことを望む。この *action authentique* の可能な世界を、彼岸の世界として心に抱く限り、彼は悲劇を書くことができるのである。

nouveau théâtre と *Huis clos* の関係を Michel CORVIN は次のように説明する。

「サルトルは『出口なし』で対話劇の限界をつきとめた。(…)舞台を地獄とすることで彼は、芝居の筋という筋をみな廃止した。(…)今日の演劇は『出口なし』のせりふのやりとりで、せりふ 劇最後の バトン・タッチ をしたのである。」
(9)

この言葉は SARTRE 劇の位置をよく示している。彼はそのいくつかの劇作の中で最も形式的に斬新な劇として *Huis clos* を書いた。筋もなく、事件もないこの劇で、彼は古典的な意味での悲劇を、現代において書いた最後の作家であろう。悲劇を生み出す土壌には、常に一つの定着した価値観、世界観が必要であった。そして悲劇を死滅させたものは、虚無主義であり、その嘲弄的な姿勢なのである。

SARTRE が、その pessimiste な思想にもかかわらず、現実を揶揄することなく、悲劇を書こうとするところに、この作家が悲劇の存在が可能な文化、真の行動の存在しうる社会、そして真の *drame*、すなわち *action* の演劇の実現を、信じてやまぬことがうかがえるのである。

註

- (1) J. P. SARTRE, *L'Être et le néant*, p. 798.
- (2) J. P. SARTRE, *Théâtre de situations*, p. 76.
- (3) ミシエル・コルヴァン, 『フランスの前衛劇』, p. 37.

参 考 文 献

- ミシエル・コルヴァン, 『フランスの前衛劇』石沢秀二・利光哲夫訳(白水社)1973。
 J. P. サルトル, 『サルトル対談集 I』(人文選書)1969。
 Henri GOUHIER, *L'œuvre théâtrale*, Flammarion 1958。
 Alfred SIMON, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Larousse 1973。
 Geneviève SERREAU, *Histoire du «nouveau théâtre»*, Gallimard, Collection Idées, 1966。
 Francis FERGUSON, *The idea of a theater*, Princeton University Press 1972。
 Gilles SANDIER, *Socrate dramaturge*, L'Arc N°30 1966。
 Samuel BECKETT, *En attendant Godot*, Les Éditions de Minuit. 1970。
 Jean-Paul SARTRE, *Huis clos*, Gallimard 1945。
 ———, *Situation II*, Gallimard 1948。
 ———, *Un théâtre de situations*, Gallimard 1973。
 ———, *L'Être et le néant*, Gallimard 1943。