

『悪魔と神』について

——^{ジェスト}仕草か，行為か——

岡 村 雅 史

I

SARTRE の演劇は、彼自身がそう呼ぶのだが、「状況の演劇」(théâtre de situations) である。内容からすると、それは「自由の演劇」というべきものである。すなわち人間が本来自由な存在である以上、その自由を舞台上に提示することが目的なのだが、自由とは説明不可能なものであり、定義することのできぬ概念であるゆえに⁽¹⁾、これを示すためには、一つの状況の中で人間がいかにして自由な意志によって自己を選択するかを劇化する必要がある。これが状況の演劇である。しかし、こういった劇にも大別して二つの表現の型があるように思われる。一つは主人公が自由な選択によって行動をなす、その瞬間を描く方法である。*Les Mouches* や *Les Mains sales* などはこのタイプの作品と考えられる。これは SARTRE の次の言葉に即したものといえよう。

Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie.⁽²⁾

もう一つは、すでに挫折してしまっている人間や、自由をもはや行使できぬ限界状況にある人間を示すことによって、逆説的に望むべき本来の自由を描こうとするものである。*Huis clos*, *Morts sans Sépulture*, *Les Séquestrés d'Altona* などがこのタイプの作品として挙げられよう。後者の作品群が積極的に自由を示すことのない否^{ネガティブ}定的な劇であることは勿論だが、前者の類の作品で

も最後には自由な選択に基づいた行動が結局無効になることがしばしばである。Oreste (*Les Mouches*) は王位篡奪者を殺し、町の人々に自由を与え、王子として美しい魂を演じるが、町にとどまることはせず、再び孤独な旅に出る。Hugo (*Les Mains sales*) は真の行動を夢見ながら果たせず自殺同様の死を求める。このために SARTRE は好んで人間の挫折的姿勢を取りあげ、行動への指針をなんら描いていないと批判される。確かに彼の多くの戯曲や小説は、人間が決断し行動するが、現実の中でその行動の結果が有効にならない状態を示し、問題を提起するだけで結論は下さない。解答を出すのは常に観客や読者の役目である。しかしこれは現実世界における自由実現の可能性に対する危惧の念を示しているのもであって、これを否定する目的によるものでないことは状況の演劇に関する SARTRE の言葉からも察せられよう。演劇が世の中の様相を映し出す鏡であるならば、SARTRE の劇は現代における自由の具体化の困難さを反映しているものと考えられる。今日の世界は複雑化し分裂し、人格の自由な発展を妨げる要因に満ちており、行為はこういった状況の中で常に無効に帰するという危機に瀕している。このことが現実の問題と深くかかわりを持つ SARTRE の劇において肯定的な行動の舞台化を阻んできたのである。だが徐々に彼の劇は現実的な行動成立への進展を見せる。*Les Mouches* においては自由の現実化は意図の段階にとどまるが、*Les Mains sales* では一つの行為に意味を持たせるために主人公は自らを殺すのである。そしてここで取りあげる *Le Diable et le Bon Dieu* では自由は、はっきりと具体的な行為の中で初めて肯定されるのである。この作品は従って *Les Mouches* や *Les Mains sales* の延長線上にある。

Cette pièce peut passer pour un complément, une suite aux *Mains Sales*, bien que l'action se situe quatre ans auparavant.^③

しかしこの作品の後には、積極的な行動を描いたものは見られず、再び SARTRE は挫折する自由者を主題として『*Les Séquestrés d'Altona*』を書いた後、

創作劇からは遠去かってしまう。それゆえ現実性の中で開花する行動を描いた戯曲はこの作品のみということになる。

ではなぜ、そしていかにしてこの劇が肯定的な行動を描きえたのか、また、そこに描かれた行動は真の行動なのか。かかる疑問点からこの作品を検討してみたい。

註

- (1) J. -P. SARTRE, *L'Être et le néant*, p. 513. La liberté se fait acte et nous l'atteignons ordinairement à travers l'acte qu'elle organise avec les motifs, les mobiles et les fins qu'il implique. (...) Comment donc décrire une existence qui se fait perpétuellement et qui refuse d'être enfermée dans une définition. La dénomination même de «liberté» est dangereuse si l'on doit sous-entendre que le mot renvoie à un concept, comme les mots font à l'ordinaire. Indéfinissable et innommable, la liberté ne serait-elle pas indescriptible?
- (2) J. -P. SARTRE, *Un théâtre de situations*, p. 20.
- (3) Ibid., p. 272.

II

アリストテレスが『詩学』を書いて以来、「演劇（悲劇）は行動（action）の模倣（imitation）」と信じられてきた。近代になってこの理念は次第に崩され、二十世紀にいたって、これを根底からくつがえす nouveau théâtre,あるいは anti-théâtre といった劇の出現を見た。しかし、こういった演劇が否定の対象としたのは、アリストテレス的な行動の理念であり、その意味ではこの言葉は今尚生きているわけである。またこの「詩学」の演劇観に反対することなく、これに従っている作劇態度においてさえも本質的な意味での行動のとらえ方の相異は作品に大きな影響を与えている。SARTRE は行動と仕草（geste）を区別する。行動とは常に志向的（intentionnel）でなければならない、一つの目的に向

うものである。geste とは目的を持たぬ無効の行動、目的から逸脱した似非行動である。彼にとっては自由は行動によってのみ開示するのだから、演劇は行動を描かねばならないと考えられる。しかるに、*Huis clos* に代表される否定的な状況劇では行動は全く描かれておらず、筋 (action) さえ見られない。また *Les Mouches* のような作品の主人公達が劇中で展開させる一連の行動は諸々の障害に出会い、また自己の意志の曖昧さのために geste に変わってしまう。しかし彼等の行動が geste に帰する本当の理由は一つである。それは彼等が行動を夢見たからであり、行動を模倣しようと努めたからに他ならない。

L'incarnation de la liberté dans *Les Mouches* demeure ainsi au niveau de la simple intention de s'incarner: l'acte s'y change en geste (...) ⁽¹⁾

行動が一つの 目的に向かうものならば、その行動 そのものを 目的とすることは二重の目的を持つ結果となり、行動は演技に変わってしまう。そのため SARTRE の主人公達は多かれ少なかれ道化となる。*Le Diable et le Bon Dieu* の主人公 Goetz とてその例外ではない。ではなぜ彼だけが行動への一步を踏み出すのか。これは一つにはその背景に作者の思想的変化がある。作中人物が作者の投影であるなら、Goetz は SARTRE の肯定的な思想の反映である。彼はこの劇作を創作している頃、スターリン主義を批判しつつ、現代における有効な哲学はマルクス主義以外にはないという見地から、これに大幅に接近するという決断を行なった。もう一つ彼の考えを大きく変えさせたものに、Jean GENET の発見がある。この一私生児の作家が現実世界の中で自由を具現化した事実に彼は驚嘆した。そして実存主義的精神分析と自ら呼ぶ方法で SARTRE は GENET を分析したが、他の作家に対する場合と違って GENET の分析は分析者自身の思想に大きな影響を与えたのである。かくして SARTRE はこの私生児の作家を念頭に人間の自由と行動の問題を再検討することになる。(ちなみに *Saint Genet, comédien et martyr* の刊行は、*Le Diable et le Bon Dieu* 初演の翌年である。) かつて『L'homme est une passion inutile』⁽²⁾ と結論し

た悲観主義から楽観主義へと彼は方向を変えることになる。

Goetz の行動を肯定的にさせている要因は、基本的にはこの作者の思想的変化にあるが、それが具体的に劇作においてどのように現われているだろうか⁽⁹⁾。作者はこの劇を一人の個人の冒険物語であると述べている。実際、Goetz は *un caractère en train de se faire* そのものであり、彼がその冒険によって一人前になるまでの試行錯誤がこの劇の基本軸となっている。この点ではこの劇は先行する SARTRE の他の劇作とは趣を異にする。他の劇では人は一個の明晰さであり、客観的に状況を分析しようとする知性派^{インテリ}である。そこへ「突然自由が襲いかかる⁽¹⁰⁾。」根源的自由が爆発し一挙に舞台は熱を帯び大団円へ向かう。劇は静的 (statique) な状態から急に動的 (dynamique) となる。人間の自由が瞬間的な行為の中でとらえられる時、その劇構成は明快で凝縮され、三一致の法則に従ってさえいる。だが Goetz の場合、彼の自由は継続せる行動の中でとらえられ、劇中の経過時間も一年に及ぶ。F. JEANSON は SARTRE の全作品には青年から大人への移行が示されている⁽¹¹⁾と指摘しているが、そういった過程が瞬間においてでなく、段階を追って描かれるのは Goetz の場合だけである。

Oreste も、Hugo も Garcin もそれぞれ年令の差はあるものの青年期に属するとみなせる人間である。世界を認識するが認識を超える行為ができない、あるいはできなかったことを悩む。青年とは具体的現実性を前にして、その抵抗を受け、これに圧倒されそうになりながら逃がれようとする自由の姿である。SARTRE の言葉をもってすれば、それは人間の意識＝自由の姿であり、対自 (pour soi) の受難である。こういった青年によって象徴される意識的な姿勢はインテリの立場でもあり、ひいては SARTRE 自身の姿である。だが Goetz の場合は違う。彼はインテリでも悩める青年期の人間でもない。むき出しの意志であり欲望 (désir) なのである。例えていえば、それは青年というより、むしろ幼児に近いものである。

Goetzを説明するにあたって、その最も特徴的なものは彼が私生児 (bâtard)

であることである。SARTRE はこの言葉に多くの意味を持たせている。第一に私生児は社会から除外された存在であり、すべてに対して正当性を持たない。私生児とはその存在を認められていない者であり、所有する権利も義務もない。つまり在って在らぬような存在である。

GOETZ

(...) Nous ne sommes pas et nous n'avons rien. Tous les enfants légitimes peuvent jouir de la terre sans payer. Pas toi, pas moi.⁽⁶⁾

そして所有することなく、ただ与えられる。

GOETZ

Parce que j'ai trop reçu. Pendant vingt ans, ils m'ont tout donné gracieusement, jusqu'à l'air que je respirais: un bâtard, il faut que ça baise la main qui le nourrit.

第二の私生児の特性はその二重性である。農民と貴族の間に生まれた Goetz は、その両要素を持ち、そして双方の側から疎外され、憎まれる。その代わりどちらに対しても自由であり、どちらの保護も受けず、また束縛もされない。

GOETZ

(...) Moi, je suis agent double de naissance: ma mère s'est donnée à un croquant et je suis fait de deux moitiés qui ne collent pas ensemble (...)⁽⁸⁾

このように見てくると私生児とは SARTRE 流の存在論によって図式化され、象徴化された人間存在であることがわかる。人間の意識とは常に自己に対して在るもの (être-pour-soi) であり、意識は自己の外側にある。それは在って無きものに等しく、一つの否定的能力としてある。これが自由の特性である。一方人間は現実的存在でもある。あるがままの存在 (être-en-soi) でありながら、在るべきものとしての存在、即ち意識的存在であるという二重の存在である人間を、私生児の在り方に重ねて見ることは容易である。また SARTRE 独自の他者論である対他 (pour autrui) も、この私生児は示している。我々人間はこ

の世に生まれ出たその日から他者の眼差しにさらされる。そして人間の仲間入りをするために教育を受ける。他者の存在なくして人間は人間たり得ないことは狼に育てられた少女の例を見ずとも明らかである。しかし子供はすべてを与えられることから始める。食物や衣服ばかりでなく、言葉も、考え方もすべて一方的に先ず与えられるのであって、大人の世界は子供にとってすでに存在しているものであり、自分がいなくともそこに存在している充実した世界である。子供はその世界を「鍵穴から覗いている⁹⁾」に過ぎない。彼は恰も存在しないかのである。子供にとっては自己の存在そのものも大人によって存在せしめられたものでしかない。そしてある時、この他者から与えられた存在 (l'être-pour-autrui) を奪い返す (reprendre) ことによって大人へと変貌する。この子供と大人の中間的な存在が青年であり、Goetz の物語は他の SARTRE の劇作におけるような青年期の一時期ではなく、幼児から青年、そして大人への経過を示している。SARTRE は人間の成長過程を、存在論的に子供の等価物である私生児 Goetz によって描いたと考えられる。

以上のような見方からすれば Oreste も Hugo も、さらには人間すべてが私生児であろうが、SARTRE が舞台にのせた時に、人に私生児と呼ばせている私生児とは、多くの人間が気づかずにいるか、敢えて無視しようと努めている自らの私生児性 (bâtardise) を認識している者、もしくは認識せざるを得ない状態におかれた者を意味している。Goetz は除外された半端者であるゆえに、人間の持つ宿命的な私生児性に目を向けざるを得なかった。その代わり彼は絶対的に自由であり、人々の目から、彼等の私生児性を覆い隠している自己欺瞞を鋭く見破る透徹した目を持つ。Goetz とは SARTRE によって、Oreste や Hugo 以上に徹底して純粹培養された人間の自由であり意志である。彼が Heinrich に呼びかける次の台詞は同時に我々にも向けられているのである。

GOETZ

Salut, petit frère! salut en bâtardise! Car toi aussi tu es bâtard!¹⁰⁾

註

- (1) Francis JEANSON, *Sartre par lui-même*, p. 25.
- (2) J. -P. SARTRE, *L'Être et le néant*, p. 708.
- (3) Michel CONTAT et Michel RYBALK, *Les Écrits de Sartre*, p. 239. «*Le Diable et le Bon Dieu*, c'est l'histoire d'un individu.»
- (4) J. -P. SARTRE, *Les Mouches*, p. 112.
Oreste. — (...) Mais tout à coup, la liberté a fondu sur moi et m'a transi, la nature a sauté en arrière, et je n'ai plus eu d'âge, et je me suis senti tout seul, (...)
- (5) Francis JEANSON, *Sartre par lui-même*, p. 16.
(...) nous tenons ici une préfiguration de toute l'œuvre de Sartre, qu'on pourrait assez valablement présenter en effet, sous le signe du passage de la jeunesse à l'âge adulte, de l'état d'innocence et de chaude intimité avec le monde à l'angoissante dérélition de l'homme responsable, engagé dans le monde et cependant séparé de soi par toute l'épaisseur du monde.
Cet âge adulte, c'est «l'âge de l'homme» auquel Hoederer, dans *Les Mains sales*, voudra faire accéder Hugo.
- (6) J. -P. SARTRE, *Le Diable et le Bon Dieu*, p. 64.
- (7) Ibid., p. 76.
- (8) Ibid., p. 64.
- (9) Ibid., p. 64.
Goetz. — (...) Depuis mon enfance, je regarde le monde par un trou de la serrure.
- (10) Ibid., p. 64.

III

Le Diable et le Bon Dieu は挫折することのない真の自由者に到る人間の成長過程を劇化したものと思われるが、その過程をこの劇の中で辿ってみることにする。

第一幕では最初 Goetz は登場していない。他の SARTRE の劇では主人公は開幕後すぐに現われる。彼は司教に反乱を起こしたヴォルムスの町を攻囲中

であるが、舞台は大司教の陣営と、反乱の指導者 Nasty の陣営とが同時に示され、それぞれの側の台詞の中で Goetz の人間像が語られる。そのいわんとするところは彼の行動の掴みどころのなさである。それは方向性がなく、裏切行為の連続であり、何者にも帰属する気配がない。

L'ARCHEVÊQUE

A vrai dire, je ne sais pas trop ce qu'il (Goetz) est. (...) Il est d'humeur changeante, c'est le moins qu'on puisse dire.⁽¹⁾

私生児は何者にも帰属せず、所有もせず価値基準もない。Goetz は本質を持たない。彼は確乎たる実存にまで成長していない人間であり、その関心はいつも自己の実存に向けられている。だから彼の冒険は自己の本質を探究するドラマであり、それは先王殺害の犯人を探するという行動が自己の出生の秘密を明らかにしていくことになるオイディプス王や、人間の可能性を追求して悪魔と手を結ぶファウストのドラマに表われているのと同じ人間探求の精神である。根無し草の、この私生児 Goetz がその根底のなさを超克して他者に対抗するには、自分を人と違った次元に置く必要があった。そこで彼は悪をなす。地上における悪魔となることで別格の存在たろうとする。第一幕は Goetz の悪の局面である。大司教と反乱軍の両陣営から同時に次の台詞が発せられる。

L'ARCHEVÊQUE

C'est un bâtard de la pire espèce: par la mère. Il ne se plaît qu'à faire le mal.

GERLACH

C'est une tête de cochon, un bâtard: il aime à faire le mal.⁽²⁾

だが悪とは実体のないものであり、単なる否定の態度でしかない。一つの目的に向かって善を行なう場合、これを阻むものが悪であり、Goetz のいう悪のための悪、即ち絶対悪とは無意味であろう。悪とは善に対して付随的であり、さらには善が存在するために悪が贖罪山羊として必要となる場合もある。かか

る悪はもはや客体である。それは悪役という一つの役割であって Goetz はこれを演じているに過ぎない。

彼の暴走に周囲の者が右往左往するところへ、Goetz は大見得を切って登場する。彼のヴォルムス攻撃をやめさせようと大司教の代理や Nasty 自身が来て嘆願するが、当人は自分の演技に悦に入るばかりである。そもそも悪が存在感のない役割である以上、悪の行為はいずれも身振り (geste) に似ている。そして Goetz の悪の演技はもっぱら暴力という形で示される。彼は兄 Conrad に対する 忠誠の誓いを破ることで大司教と結び、兄の土地を受取る約束をする。このような行動も人間に恐怖を起こさせ、人々を嘲弄し、人が彼に期待するのと正反対のことをなすことのみを目的としている。これはすべてを与えられてきた私生児が所有するための反撃である。

GOETZ

(...) Curé, je me suis fait moi-même : bâtard, je l'étais de naissance, mais le beau titre de fraticide, je ne le dois qu'à mes mérites.^[3]

こういった態度は彼の情婦 Catherine に対する場合も同じである。彼が暴力でものにした女が彼を憎悪する、それゆえに彼女を愛する。そして彼女が自分を殺そうと考えていると思うと一層彼女への愛が強まるといった具合である。これらはすべて奪うことで自己の存在感を得るためである。具体的な目的へ向かう暴力はその遂行と共に暴力的でなくなるが、自己の存在感を得るための暴力には際限がない。自己の存在とは在って在らぬようなものであり、把握した瞬間にまた遠去かってしまうものだからである。この目的喪失感ゆえに Goetz の暴力は行為ではなく geste なのである。Oreste や Hugo はその明晰さで世界を見つめ、自分の自由に窒息し、おとなしく暮すこと *filer doux*^[4] に焦燥を感じる *bonne foi* の人々であるが、Goetz の人生は *mauvaise foi* で始まっている。だが彼等には共通した部分がある。行動したい、人々の注目を引くことで自己の存在を定着させたい。そこで Oreste や Hugo は劇的な行

動によってこれを果たそうとする。そこで選ばれる行為はいつも暴力的なのである。一方 Goetz は無目的な暴力に悦に入っていたが最近生彩を欠いてきている。Catherine は彼を愛し始め、自分を城へ連れて行ってくれと願う。そもそも彼の悪が人間を対象としている以上、人間のもつ愛や気粉れによって彼の悪は絶対のものとならない。そこで彼は神を相手にする。第一幕は神への挑戦としてヴォルムス市民虐殺を彼が敢行する寸前のところである。

絶対者と人間の関係はこの劇の主題であるが⁽⁵⁾、それはまた見るものと見られるものとの相剋でもある。悪を演じる Goetz にとって神は視線 (regard) であり⁽⁶⁾、偉大な観客である。演技者にとって必要なのは観客の目であり⁽⁸⁾、そしてそれによって形成される 対他存在 (être-pour-autrui) を媒体として、役作りが行なわれる。Goetz の役は絶対悪であり、そのために絶対善たる神の目を必要とする。今夜 Goetz は虐殺によって神を追いつめ、自分の芝居を頂点に持っていこうとしている。だがここに、もう一人の私生児 Heinrich が現われ、神は Goetz など見てはいないとうそぶく。反乱軍を裏切って Goetz の陣営にやってきたこの僧侶は貧しい人々と教会の間であって双方に裏切りをなしている私生児の人間である。彼は善を行なおうとするにもかかわらず悪をなしてしまう Goetz の陰画的^{*ガ}存在である。彼の言うには、この地上で善はありえず人間は悪より他はできぬよう神自身の意志によってそう創られたのだから、神の敵役など道化に過ぎない。そこでこの世に善が不可能なら、神の意に反してこれをなそうと Goetz は、賭をし、負けたら善をすると決める。彼はいかさまをして、わざと負け、善人になる約束をする。ここで第一幕は終わる。この劇の主要な筋 (action) は、いささか遅すぎると思われるのだが、ここに到って初めて展開を見せる。第一幕は hors-d'œuvre でしかない⁽⁹⁾。観客は Goetz が善を行なうかどうかという関心をもって action を追う。第二幕からこの劇は行動の模倣としての drame となるのである。

註

(1) J. -P. SARTRE, *Le Diable et le Bon Dieu*, p. 18.

- (2) Ibid., p. 20.
- (3) Ibid., p. 66.
- (4) J. -P. SARTRE, *Les Mouches*, p. 70.
Oreste. — Alors ... c'est ça le Bien? Filer doux. Tout doux. Dire toujours
«Pardon» et «Merci»... c'est ça?
- (5) J. -P. SARTRE, *Un théâtre de situations*, p. 272.
«La pièce traite entièrement des rapports de l'homme à Dieu, ou, si l'on
veut, des rapports de l'homme à l'absolu...»
- (6) J. -P. SARTRE, *Les mots*, p. 83.
Une seule fois, j'eus le sentiment qu'Il (Dieu) existait. J'avais joué avec
des allumettes et brûlé un petit tapis; j'étais en train de maquiller mon
forfait quand soudain Dieu me vit, je sentis Son regard à l'intérieur de ma
tête et sur mes mains (...)
- (7) Ibid., p. 80.
Charles Schweitzer était trop comédien pour n'avoir pas besoin d'un Grand
Spectateur mais il ne pensait guère à Dieu sauf dans les moments de pointe
(...)
- (8) J. -P. SARTRE, *Un théâtre de situations*, p. 276-277.
Au premier acte, la question est: fera-t-il le mal? Au deuxième et au
troisième: fera-t-il le bien? En fait le premier est un hors-d'œuvre.

IV

Oreste や Hugo が自己の存在実現のために暴力へ向かったのと逆に、無差別な暴力を繰り返してきた Goetz は愛をもって善行へと転換する。彼のこの変身は信仰獲得法として PASCAL が用いた賭の論理を想起させる。

神があるという方を表にとって損得を計てみよう。もし君が勝てば君は全部もうける。もし君が負けても、何も損しない。それだからためらわずに、神があると賭けたまえ。(…)彼ら(信仰を持つ者)が、まずやり始めた仕方に習うといい。それはすでに信じているかのようにすべてを行なうことなのだ。聖水を受け、ミサを唱えてもらうなどのことをするのだ。そうすれば、君はおのずから信じるようにされるし、愚かにされるだろう。⁽¹⁾

Goetz もまた聖人の真似をする。彼は自分の領地を農民に与えると粗末な衣服に身を包み、友愛と平等を説いてまわる。召使い達を兄弟と呼び、足を洗ってやる。これはキリスト教的救済者の大ざっぱな模倣であり、パロディーとなっている。悪役を演じていた時以上に彼は geste をしなければならない。

Goetz が善を説くに当って他者と接する態度は愛であり、善をすると決める前の彼の他者に対するそれは暴力であった。しかし、この愛も暴力と同じ自己中心的なところから発している。人の意志を無視して暴力で相手を自由にしてきた彼の愛は、同じく他者を自分のものにするのが目的である。そのような彼の善行は当然、民衆に全く受け容れられず、挫折するかに見えるのだが、かつて彼が善をするためと称して捨てた Catherine が、死に瀕して魂の救済を求めているのを前に彼はキリスト教的善を行なおうと最後の試みをする。彼は神に聖痕を求めるが空しく、結局自らの手で傷をつくり、女の心を救う。またしても Goetz は第一幕の最後と同様にいかさまをやってしまう。だが彼女を救ったのは、いかさまをしてまで女を救おうとした彼の誠意であった。

CATHERINE

Ton sang, Goetz, ton sang. Tu l'as donné pour moi.

GOETZ

Le sang du Christ, Catherine.

CATHERINE

Ton sang...

Elle meurt.⁽²⁾

この偽の奇蹟は遂に民衆の心をつかむ。Goetz の geste はここに到って一つの効果を持ってしまった。《Ne leur fais pas de mal》⁽³⁾ という Hilda の言葉も耳に入らず、彼は言う。《Ils sont à moi. Enfin.》⁽⁴⁾ これが第二幕の終わりである。

悪のために悪をなすといったような無目的な暴力は行為ではなく、何の効果ももたらさないが、善をなすという目的のもとに行なった救済者の模倣は、その目的がいかであれ、一つの効果を持ち、それが大きな悲劇を呼び起こす。

Goetz は自己中心的な愛を拡大させて友愛と平等の「太陽の町」を建設するが、それは他の村の農民を無視してのことであった。農民戦争が始まると、キリスト教的隣人愛、戦争の悪を説く Goetz の町の農民は、領主に対する戦争に参加することを拒否するために虐殺されてしまう。個が全体から分離している時、個人の行為が予想しない結果をもたらすことを Goetz は知らされる。かくして彼の善行は多くの死者を産み、破綻するが、彼の意識は徐々に全体性へと向けられていく。これに手を貸すのが Hilda の愛である。

この劇を肯定的な作品にしている一つの要因にこの愛がある。他者を所有せんとする Goetz の愛と違って、愛の化身である Hilda の愛は無償である。彼女は裕福な娘であり、尼僧になる決意をしていたが、飢えが民衆を苦しめ始めると、これを断念し、苦しみを分かつために人々の中に入った。民衆の心を、そんな彼女はひきつけずにはおかない。悪をなすにせよ善をなすにせよ他人の意志を無視して行なう Goetz も、彼女の純粋さに対しては素直にならざるをえない。彼女は特別な思想や神への信仰といったものに従うことなく善を行ない、この地上において人々と共に在る。

HILDA

(...) tu (Goetz) es seul comme un riche et tu n'as jamais souffert que des blessures qu'on t'a faites (...)

Mais je souffre dans tous les corps, on me frappe sur toutes les joues, je meurs de toutes les morts (...) ^[5]

この愛は SARTRE の描く最も美しい愛であろう。しかし多くの場合、彼の劇にあらわれる愛は、特に女性の愛は無効で不毛なのである。どの作品にも他者へのかけ橋としての愛が見られはするがそれは自己欺瞞や状況認識の誤りによって無残な結果となる。そこでは愛は劇中に示される挫折の悲劇を一層浮き彫りにするための道具立てとなっている感がある。Electre の愛も Lucie や Jessica の愛も、いずれも自滅していく他ない。愛は自己と他者の間に関係を打ち立てる基本であり、もしその現実性が認められれば SARTRE の作品にも

光明がさす。L'enfer, c'est les Autres⁽⁶⁾ は Le paradis, c'est les Autres ともなりうるであろう。自己と他者の関係は相剋 (conflit) であるとする SARTRE 流の存在論において愛は矛盾を含みながらも、自他の間に自由を阻むことなく関係を樹立させるものとみなされる。この劇においてのみ、愛は作品全体に波及する劇的要素となり得ている。Hilda の愛は Catherine から受け継がれ、Goetz に連帯することで、彼の積極的な行動実現の補助となる。この自由者同士の連帯を肯定する唯一の SARTRE の劇では他の戯曲にない nous がある。

GOETZ

Nous prenons la décision ensemble?

HILDA

Oui. Ensemble.

GOETZ

Et nous en porterons les conséquences ensemble?

HILDA

Ensemble quoi qu'il arrive.⁽⁷⁾

この二人の間の連帯が前提となって Goetz は全体へと目を開いていく。自分がいかなる位置におかれているのか、愛するとはどういうことなのかを知る。

さて Goetz の善行はすでに破局に終わったわけだが、この劇の基本軸である、「Goetz は善をなすか」という筋 action の結末は、これを裁きにきた Heinrich の登場で大詰を迎える。この男は Goetz と同じく世界から除外された存在であったため、世界を透徹した目で眺め、神の不在を知った。だが人間の裁きから逃れるために虚妄を信じ、信仰の geste を続ける自己欺瞞 (mauvaise foi) そのものである。彼においては意識と現実性が分離している。きわめて現実的でありながら虚妄の世界に生きようとする Heinrich とは一つの分裂病である。彼の言葉によって逆に Goetz は虚の世界から脱する。そして自由を奪う最大の視線である神を否定することで彼は完全に自由になる。彼の geste は一転して行為へと向かう。いかさまをやって善をやったのも、偽の聖

痕を作ったのもすべて自分である。人間が存在するなら、神は存在しない。彼は神の視線から自己を解放することで、道化であることをやめる。

他者の、そして神の視線によって芝居をさせられていた私生児は、他者を超克するために、その役をすすんで演じた。だが最初に彼が演じた悪は、人間の本性に悪がある以上、この役は自分と区別できぬものであった。自己と役の区別もつかず自己陶醉していた Goetz は明確に自分とは違う善玉を演じることで自己の役割＝対他存在との距離を認識する。神が死んだ今、全き孤独の中で彼は自己と正面から向い合う。喜劇は終わった。だが彼は役者をやめるのではない。へボ役者をやめるのである。人間の中の、ただの人間になりたいと望む彼は一兵卒として Nasty の軍隊に入ることを申し出るが断られる。Goetz の役割は軍の指揮官以外にはない。彼は自分に用意された役を引きうける。反対者を殺し、人と共に在るために殺人者となることを肯定する。全体の中での自己の客体性を了解した上で、彼が行動への一步を踏み出すこの場面で舞台は幕となる。

註

- (1) パスカル、『パンセ』, p. 165-167.
- (2) J. -P. SARTRE, *Le Diable et le Bon Dieu*, p. 194.
- (3) Ibid.,
- (4) Ibid.,
- (5) Ibid., p. 185.
- (6) J. -P. SARTRE, *Huis, clos*, p. 182.
- (7) J. -P. SARTRE, *Le Diable et le Bon Dieu*, p. 144.

V

SARTRE の演劇は虚妄と現実の倒立した芝居であり、劇中の人物は演技をしている。そして、その演技が自滅し、瓦解するのを見せることで真の行動の意味を説くのが、この作家の手法であることは、すでに見た通りである。彼の示

す action の時間的経過は常に現在から未来であり、それは未来へ向かう投企 (projet) の芝居であるといえる。彼は近代のブルジョワ演劇を性格の演劇 (théâtre de caractères) であるとして拒否する。つまりそういった劇は行動を示すのではなく、過去の行為の結果形成された諸性格の間の葛藤や衝突を示すに過ぎないからである。それは過去から現在の時間をたどる演劇である。しかし演劇はあらゆる芸術の中で最も現存 (présence) とかかわり、現在進行形で描かれる時間的空間的芸術である。SARTRE にとって問題なのは現在から未来であり、過去の結果である性格は対象にならない。彼の演劇の出発点には、この性格、あるいは性質 (nature) への否定がある。しかしこの否定は *Les Mouches* その他の状況劇では充分ではない。私生児という設定を用いることで初めて彼は舞台から性格を放逐することに成功したのである。これがこの *Le Diable et le Bon Dieu* を肯定的な作品にしている。そしてもう一つ重要な点は私生児は必然的に役者になるということである。他者から与えられ、私生児というレッテルを貼られて他者の視線にさらされる時、彼はその役を演ずること以外道のない役者である。Oreste や Hugo がそれと気づかずに演技しているのに対し私生児は演じていることを自覚する。虚と実の逆転した SARTRE の劇で、この虚妄を打ちくずして行為者となる役目は、虚の荷い手である役者をおいて他にない。Goetz も Kean (SARTRE が DUMAS の作品を翻案して書いた劇 *Kean* の主人公) も、現実への一步をしるす二人はいずれも私生児であり、また役者である。そして自己の対他存在を奪い返して作家となった GENET も Comédien et martyr⁽¹⁾ である。

Goetz のドラマは正反合の弁証法的構成をなしている。第一幕は自分を拒絶した世界への壮大な復讐としての悪、暴力。第二幕は一転して愛による他者の我有化 (appropriation) を試みる善行。第三幕は他者の存在を認めた上で、自分を空しくすることなく自己の対他存在を引き受ける善悪の彼岸の立場である。しかしこの劇では、はっきりと対象化できるような行動は描かれていない。そこには行動をなすという企てのもとに多くの試行錯誤が示され、geste に終

わるのだが最終的にすべては逆転し一つの行動の誕生を見る。この点からすればこの劇は行動を描いたものといえることができる。*Les Mouches* や *Les Mains sales* において到達できなかった真の行動にこの劇だけがからくも達することができたのである。それはひとえに虚から現実へと向かう Goetz の役者性によるものであった。彼の劇中の変遷は、俳優の弁証法的な形成過程に相通じるものがある。この劇の初演を演出した Louis JOUVET はその俳優論の中で俳優を三つの局面に分けて精緻に分析している。

俳優の第一の局面とは天職、即ち俳優が自分自身について全く無知の状態にある時、つまり彼の誠意という局面である。他の者になりたいという迷夢が彼の人格と存在とを動揺させるのである。新しい身分を得るために、彼は自分自身から逃れ脱出しようとする、オレストやハムレットやアルセストを生々とさせるためには、自分の魂を彼等に提供しなければならぬと素直にも信じているのである。(…) 俳優は演劇というものに関するいっさいの事柄は彼から始まり彼によって始まるのだと信じている⁽²⁾。

Goetz が最初悪を演じるのは私生児という境遇から脱したいためであり、他者になろうという願望ゆえである。

GOETZ

(…) Qu'importe d'ailleurs: monstre ou saint, je m'en foutais, je voulais être inhumain.⁽³⁾

しかし悪をなしたところで道化にしかならぬことを指摘される。俳優の第一の局面とは感性の局面である。役を直感で感じとり、役になったと思ひこみ、自分の魂を役に提供する。役の中で没我に生きたと信じるとそこに快感がともなう。だが客観的にはそれは何も演じていないことなのだ。そこで Goetz は自分とかけ離れた役に挑み、善をなす。これは第二の局面である。

俳優の第二の局面とは第一の局面の必然的且つ論理的帰結に他ならない。化物じみたエゴイズムとか充血した誠意とか、その中で俳優が生きているという没我の境などというものは余り長時間我慢することはできないであろう。こうして幻滅し、疲労し、不

平満々となった俳優は彼自身から他の者への移行ということ、即ち人物の所有なるものが幻覚に過ぎないということに気づき始めるのである。俳優の情熱的ではあるが分別に欠ける熱意は自我認識ではなく一種の他我認識に席を譲る。⁽⁴⁾

第二幕の Goetz の善行は悪戦苦闘であった。そして自己と他者の距離に気づき、さらに第三幕にいたっては自分を知るのである。

GOETZ

(...) Il n'y avait que moi: j'ai décidé seul du Mal; seul, j'ai inventé le Bien. C'est moi qui ai triché, moi, l'homme.⁽⁵⁾

ここで Goetz の到達したのは俳優の第二の局面の最終段階であり、幻想性の認識、嘘の発見である。ここに彼自身の喜劇は終わる。

俳優は自分が落ち着くべき嘘の世界を発見する。彼は自らの不誠実を認め告白する。つまり彼は自分が強いられ了解の中で本来あるものと、見られるものとの間に生きるものであり、又彼が自らの芸術と称するものは先ず實際行動であり仕事であるという自分自身の二重性を理解するのである。⁽⁶⁾

Goetz は指揮官という役を理性的に演じることを決意する。第二の局面とは理論的側面である。そして第三の局面については JOURNAL は次のように述べている。

第三の局面とは極めて稀にしか到達されないものである上に極めて理解して頂くことの難しいものなのである。それは演奏者が遂に自分自身の感覚を支配するに至る局面なのである。彼が第二の局面で経験したいっさいのものが直観的ともいいうる程、高度な熱い感覚の極致まで蒸留され昇華するのである。この様な一種奇妙な独立性の中に、俳優は劇的感情というものに近づくのである。⁽⁷⁾

Goetz はこの劇中ではこの局面には達していない。それは彼の未来の姿である。しかし、これに達したと見受けられる人間像は、*Les Mains sales* の Hoederer に見ることができる。Hugo や Jessica が彼について語る言葉の中には一人の人間が自己のすべてを支配し、しかも自由である姿を思わせるもの

がある。

HUGO

Tout ce qu'il (Hœderer) touche a l'air vrai.⁽⁸⁾

JESSICA

Vous (Hœderer) êtes vrai. Un vrai homme de chair et d'os, j'ai vraiment peur de vous et je crois que je vous aime pour de vrai.⁽⁹⁾

俳優の第三の局面とは、いうまでもなく名優の境地である。SARTRE が最も肯定的に描いた Hœderer とは、けだし名優であろう。

Goetz の自己創造のドラマは人間探究の劇であり、役者にも似たその成長過程はアナロジーによって人間の形成に還元できる。なぜなら、この世界に生まれた時から我々人間は他人によって与えられた自己を背負って生きる私生児だからである。その結果、人は好むと好まざるとにかかわらず、自己を演ずる役者となる。だが役を演じることに嫌気がさし、人は役者であることをやめて脱自を図るが、結局また別な役を演ずることになる。演ずることをやめることはできない、ただ役柄が変わるだけである。Goetz が役者であることが、この劇を肯定的な行動のドラマにした理由なのである。一つの役として定まった性^{キャラクター}格を舞台上に描くことは人間を描いたことにはならない。そういった性^{キャラクター}格は、作家によって評価の定まった対象化された人間の姿であり、歴史の中に入った人間でしかない。人間が役者であるなら、人間を描くには役者を舞台にのせねばなるまい。Goetz は自分の役から脱したいと望んだが、その役そのものが役者であった。つまり彼は演ずることをやめたいと欲するのであって、役を変えたいのではない。だが他者がいる限り対他存在から逃れることはできない。そこで役者を否定しつつ、役者であることを受諾する。それは名優への道である。なぜなら名優とは自らの役者性を完全に否定できた役者だからである。

Oreste から Hugo へと引き継がれてきた人間の自由探究は、Goetz において明確化された。一方、Electre から Inès, Garcin とつながる挫折の姿勢、自由実現の可能性に対する否定としての人間像は Heinrich に集約されてく

る。彼は Goetz よりは一歩先に己れの私生児性に気づいた人間であり、そのためやはり役者である。だが彼は俳優における第一と第二の局面を往復している。いいかえれば、二つの局面は彼の中で並存しかつ分離している。つまり、感性和知性が、分裂している二重人格者であり、一種の狂気である。彼はいつも分身として悪魔を連れている。それは時には彼の感性的側面であり、時には知性的側面なのである。二つの面を往復するために、彼の行動はめまぐるしく変わり、裏切りの連続である。この世に絶対的な善も悪もないならば、この男は、この地上における悪の最たるものである。知性と感性の分離ゆえにこういった人間は必ず状況の選択を誤まる。知性で選べば感性が受けつけず、感性で選べば知性が反発する。誤まった状況にいたるために彼のすることは、すべて悪になる。⁴⁰

こうして見ると人間には三つの可能性がある。一つは己れの私生児性に気づかず死ぬまで道化で暮らす道。それから Goetz や Heinrich のような私生児性に目覚めた者がそれぞれ示した、二つの可能性である。Heinrich のたどった道とは、すなわち小心、裏切り、二重性、分裂そして行きつくところは自殺である。それは自己の二重性を解消するために行なわれる。自分の中の相反する一方が他方を抹殺するのである。Heinrich の場合は、自分と同一の人物と思える Goetz に殺意が向けられたに過ぎない。そして最後に残された可能性は Goetz によって示される、自己の奪還による自由への道 (Les chemins de la liberté) なのである。

註

- (1) J. -P. SARTRE の作品 *Saint Genet* の副題。
- (2) Louis JOUVET, *Témoignes sur le Théâtre «Propos sur le Comédien.»* (梅田晴夫訳), p. 30.
- (3) J. -P. SARTRE, *Le Diable et le Bon Dieu*, p. 263.
- (4) Louis JOUVET, *Témoignages sur le Théâtre «Propos sur le Comédien.»* (梅田晴夫訳), p. 30-31.

- (5) J. -P. SARTRE, *Le Diable et le Bon Dieu*, p. 267.
- (6) Louis JOUVET, *Témoignages sur le Théâtre «Propos sur le Comédien.»* (梅田晴夫訳), p. 31.
- (7) Ibid., p. 32.
- (8) J. -P. SARTRE, *Les Mains sales*, p. 132.
- (9) Ibid., p. 238.
- (10) J. -P. SARTRE, *Un théâtre de situations*, p. 73. «...ce que j'ai voulu faire du personnage d'Heinrich dans *Le Diable et le Bon Dieu*: quelqu'un de complètement perdu par sa situation, quelqu'un qui fait toujours le mal quoi qu'il fasse parce qu'il est dans une situation fausse...»

VI

以上に見てきたことは、現代における行動の演劇化が困難であることを示している。全体として統合された、肯定的な時代ではない現代においては、演劇は否定的で、揶揄を手段とするような喜劇でしかありえず、真の *drame* の実現は難しくなっている。演劇における SARTRE の斬新性は、*geste* と *action* の倒立した作劇法にあり、形式面においては、むしろ古典的である。従って彼が従来の、行動の模倣としての *drame* を創るには複雑な設定を必要とする。主人公を私生児にしたて、その陰画としての（あるいは反証ともいうべき）もう一人の私生児 Heinrich の存在、ドイツ農民戦争、神の問題、女性の愛等々を配することによってはじめて行動を描くことができたのである。主役に役者性を持たせたことが大きなポイントとなったわけだが、将来 SARTRE はこの手法で作劇を進めていく意向であったと思われる。実際、その後書かれた DUMAS の翻案劇、*Kean* では主人公は英国の役者であり、不評であった *Nekrassov* では *Nekrassov* を演じる詐欺師が主役である。しかし後者の作品の不評の原因はブルジョワ体制にあるとして、SARTRE は役者を主人公とする方向性では二度と芝居は書かずに終わった。従って *Le Diable et le Bon Dieu* は彼の劇作の頂点をなす作品である。この劇には先行する彼の戯曲に示されたあらゆる

テーマ、すなわち自由、他者、役割、神などが盛りこまれ、それまでの彼の思想の集大成となっている。彼の劇作品は常にその思想と相関関係にあったのだが、現実性を持つ行動をこの劇でしか表現しなかったのには、思想上の問題がある。彼の劇では終始個人の自由が扱われており、個と全体の関係は明示されていない。彼が追求していったのはまさにこの全体化 (totalisation) であったが、その思想は遂に演劇に反映することはなかったのである。あるいはこの全体化の思想が演劇に現われるまで究められなかったのかもしれない。SARTREの演劇と彼の思想はそれほど密接に結びついているのである。この点を指摘して彼の演劇はしばしば観念劇 (théâtre d'idées) であるとみなされる。確かに彼の劇には、彼の哲学が直接あらわれている。その意味ではなるほど、それは観念劇であろう。だがしかし、彼の観念そのものが演劇的なのである。

参 考 文 献

- J. -P. SARTRE, *Le Diable et le Bon Dieu*, Gallimard (Paris, 1951).
 —, *Les Mouches*, Gallimard (Paris, 1944).
 —, *Huis clos*, Gallimard (Paris, 1944).
 —, *Les Mains sales*, Gallimard (Paris, 1948).
 —, *L'Être et le néant, essais d'ontologie phénoménologique*, Gallimard (Paris, 1943).
 —, *Les mots*, Gallimard (Paris, 1970).
 —, *Un théâtre de situations*, Gallimard (Paris, 1973).
 Francis JEANSON, *Sartre par lui-même*, Le Seuil (Paris, 1970).
 Michel CONTAT et Michel RYBALKA, *Les écrits de Sartre*, Gallimard (Paris, 1970).
 ルイ・ジュヴェ, 『俳優論』梅田晴夫訳 (未来社).
 パスカル, 『パンセ』前田陽一訳 (中央公論社).