

サルトルにおける演技と意識の問題

岡村雅史

いくつかのジャンルにわたってサルトルは、文筆活動を行なってきたといわれるが、それらは全体化という試みのためになされた一つの行動であり、分野という観念を当人は排除している。その出発点には哲学研究があり、さらにそれ以前に超えられない幼児体験がある。幼児期における意識への疑問から、書くという行為に自己の存在理由を見いだしたサルトルは、意識存在とは何かを追求し、かつ自分の存在を正当化するために、書くという営為にからめて演技という姿勢を創作態度に持ち込んだ。「人生とは道化芝居であり、その出口は二つしかなく、自殺か文学である⁽¹⁾」なら、もうひとつの道つまり道化を演じることで芝居を乗り越えることも可能ではないか。『ボードレール論』『聖ジュネ』『家の馬鹿息子』といった作家論においても、とりあげられた作家達はいずれも役者的性格をあたえられている。このように自己意識に取り組んだことから、哲学的思索と、書くことが始まる。そして晩年にいたるまでサルトルは演技とエクリチュールを、小説ともみなせるフローベール論を通して論じ続けたのである⁽²⁾。結局そのすべての著作活動は一つのこと、つまり自己意識の探求であり、そしてその存在論は演技論、俳優論なのである。しかし俳優的人間が扱われてはいても実際に「俳優」の名のもとに示された人物は、アレクサンドル・デュマの劇作の翻案である『キーン』の主人公キーンと、俳優をめざす少年フローベールのみである。本稿では比較的後期の作品におけるこれら二人の人物を参照しつつ、そこに見られるサルトルの演技観がどのようにその世界観、文学観を反映しているか検討してみたい。

【1】自己意識から演技へ

サルトルの意識に関する問題の根底には、まずコギト批判があり、そこから独自の存在論が展開される。そのいわんとするところは、意識は透明なものであり、そこに自我の入る余地はなく、常にそれはなにものかについての意識であり「我は」は介入しないということであった。従って依り所のない意識は、常に実体あるものをめざすが果たせず、実体のある意識的存在、即ち即自＝物でありかつ対自＝意識である神たらんとする無益な企てをなす。いわば対自は「存在でない」と存在を否定しつつも存在との同化を求める矛盾した存在である。そこでサルトルは、即自に呑込まれないような、意識の存在仕様をこの地上で追い求める。そのために『嘔吐』に見られるような、創作を夢みる男ロカンタンを登場させるが、これとて書くことによる自己救済というよりは、ブーヴィルの町の孤独な散歩者を演じる男の話とも読める。サルトルは自分が不正乗車した際に、検札係に政府の仕事をしていると一芝居打って、その演技を続ける間は列車を降ろされないと確信をあげるが⁽³⁾、ロカンタンもまた自己の存在をいかに救済するかを演じ続ける限りとりあえず人格破壊を免れている。

かくして演じるという手段が注目されるにいたる。意識は、意識自らをも意識の対象とする。だが意識された自己は常に過去のものであり、意識と自己は永遠に一致しない。そこで対象化され、実体化した意識をたどることで、意識するものと意識されるものとの一致を図ろうとする。これが演技である。

C'est ce qui fait qu'à chaque instant je ne suis pas diplomate et marin, que je suis professeur, quoique je ne puisse que jouer cet être sans pouvoir jamais le rejoindre.[...]le passé c'est que je suis sans pouvoir le vivre. Le passé, c'est la substance. Le cogito cartésien devrait se formuler plutôt «je pense donc j'étais.»⁽⁴⁾

自我のない透明な意識は自由だが現実界に根をおろさず、実体として捉えられるには、演じられたものであらねばならない。

Nous signalons plus haut que nous ne pouvons rien être sans jouer à l'être.⁽⁵⁾

人は生来演じる存在であるという確信をサルトルは幼時期に抱くが⁽⁶⁾、大人達の演技に好意的ではない。しかし嫌悪するとともに愛着をもつというアンビヴァレンツな感情をもって、この演技というものにサルトルは一生つきあうことになる。周りが嘘について演じるのなら、自分も演じ返してやろうという決断がそこにある。そこで肯定される演技と否定されるべき演技が区別される。例えばサルトルは、comédie réalisanteとpure et simple comédieの二種を示すが両者の差異はそれほど明かにされていない。

[...]si je dois jouer à être garçon de café pour l'être, du moins aurais-je beau jouer au diplomate ou au marin: je ne serai pas. Ce fait insaisissable de ma condition, cette impalpable différence qui sépare la comédie réalisante de la pure et simple comédie, c'est ce qui fait que le pour-soi, tout en choisissant le sens de sa situation et en constituant lui-même comme fondement de lui-même en situation, ne choisit pas sa position.⁽⁷⁾ (下線は筆者)

前者は自己演出的な積極的能動的演技を要求するが、後者は自覚されない消極的受動的演技を伴う。後者の場合は、他者から付与された役柄を甘受しこれを自己そのものと混同することで人は形骸化した役割＝物と化す。ではいかにして積極的演技が生まれるのかを自己意識と他者存在の関係から見ることにする。

意識は志向的に目的を目指し行動へと向かうもので、自由なる意識は行為せねばならず、行為は意識的でなければならない。つまり自由と対自、そして意識、行動は一体のものである。だが他者存在はこの行為を無効にしてしまう。自由な意識存在にとって脅威となるのは物質的存在である即自存在だけでなく、同じ意識存在たる他者の視線であり、これが自由な意識を物のように固定してしまう。この他者からあたえられた自己の物質化した映像は、對他存在 être-

pour-autruiと呼ばれる。これは他人から押し付けられたレッテルであり、役割なのだ。この役割はもっぱら外的だけでなく自己の内部にまで侵入して、それと知らずにこれを演じさせるにいたる。サルトルはカフェのボーイの例を挙げ、その機敏な応対は演じられたものであると説明する。ここでは＜ボーイであること＞と＜ボーイの役＞つまり機能と役割は区別しがたいものと考えられている。だがこの場合役を演ずることは社会的順応主義者にとっては都合が良い。ボーイと客という関係、つまり役者と観客のそれは共犯関係であり、役割は仕事を円滑に進めるのに役立っているが、双方から自由な意識を失わせる。とはいえボーイという職業上の仮面（ペルソナ）は容易に脱ぎ捨てることができ、日常にこれを引きずることは稀である。なぜならボーイの役は非現実化されやすく、虚構としてこれを対象化しうるからである。しかし日常的に蔓延する現実的な役割、良き父、良き母、男らしさ、女らしさといった役は虚と実が混在し、これから逃れられなくなる。それどころか役を自身と信じ込み、新たな自己を創造せず惰性によって生きる自己欺瞞 *mauvaise foi* に陥る。自覚のないこういったへぼ役者達は「ろくでなし」*salaud*か、またはあたえられた自分の役を無批判に演じる「くそまじめの精神」*esprit de sérieux*なのである。

しかし意識存在は演じられてのみ存在し得ると考えるなら、この演技はやむを得ず肯定されねばならないはずだが、サルトルは肯定すべき面を明確化せず、否定的側面は詳細に示す傾向がある。例えば自由は人間の特性として肯定的に示される一方、我々の重荷とみなされる。望もうと望むまいと我々は自由だが、そのために生ずる困難のほうをサルトルは列挙する。思考についても同じで、人は考えることをやめるわけにはいかないが、思考は諸々の苦悩の源泉でもある。演技もまたしかりであって、我々の意志と離れて我々は演じざるをえない。存在を定着させるには演ずる他ないにも拘らず、演技は多くの虚妄、欺瞞を生み出す。その結果演技は自由な意志から出た行動を、偽の行動である仕草（ジェスト *geste*）に変えてしまい、それが自由への障害となる。さらにその創作に現れる主人公の行動も、それぞれの否定的な側面は明らかにされるのに対し、

あるべき自由、挫折にいたらぬ行動は明示されない。サルトルが人間の挫折や絶望のみを描く作家だといわれるゆえんである。ではなすべき行動を理解する前に、否定されるべき演技=gesteを定義づける必要があろう。

サルトルは似非行為である、ジェスト（身振り、仕草などと訳される）についてまとまった形で説明していないが、行動に関する論文や対談、エッセイに示された表現を集めてみると、おおまかな定義が成り立つ。

- a) 無目的な行為：行動は志向的(intentionnel)でなければならないゆえ、目的を持たぬ行為、即ち衝動や無効と知りつつなす感情的な行為はすべてジェストに転化する。
- b) 多重目的の行為：例えば「他者にみせる」という目的が本来の目的と矛盾するなど、複数の目的のため不統一な行為はジェストに変わる。
- c) 全体から遊離した行為：自分では行動しているつもりが、状況への認識不足のためジェストとなる。

これらのジェストを乗り越えるには（a）では本能的な状態から脱却し知的水準を上げる必要があり、（b）では統一を持たねばならず（c）では理性によって認識を高め、行動に踏み出し、全体とそこに含まれる他者性の問題を解決しなければならない。この全体への認識の欠如からジェストに陥ることを避けるには、逆説的に押し付けられた役をわがものに奪還する俳優的演技、自己演出的芝居*comédie réalisante*が必要となる。

【2】ジェストから行動としての演技へ

俳優を主人公にした作品『キーン』では、役者としての存在論をサルトルが書き加えてキーンにいわせている。しかしそれも否定的側面に限られている。

名優であり私生児であるというキーンの立場は彼を虚妄の世界の住人にし、それゆえ人々を魅了する。なぜなら彼の讃美者達は彼が虚構の中において、現実に効果のある行為をなせないゆえに愛するからである。つまり観客はその身振りgesteをまさにそれが身振りであるという理由で愛する。

キーン、というより役者は自己嫌悪から演じる。彼は何者でもなく、何も所

有せぬ私生児だからである。

Kean.- [...]On joue pour mentir, pour se mentir, pour être ce qu'on ne peut pas être et parce qu'on en a assez d'être ce qu'on est. On joue pour ne pas se connaître et parce qu'on se connaît trop.⁽⁸⁾

なれないものになろうという行為は、その＜振りをする＞（ジェスト）になる。

一般に人が世渡りに便利な仮面（persona）をもって演ずるのに対し、私生児には正当な人格がないため、自分の役を探し続けるピランデルロー的人物つまり様々な役を身にまもっては着替える者、即ち俳優という役を演じることになる。ここに私生児＝役者の連関性が認められる。

生まれてまもない幼児は最初の他者である両親、とりわけ母親との関係の中で意識を持ち、言語を習得する。もともと最初は母子の関係は一体感の強いもので自己と他者の関係とはいいがたく、しかもサルトルにあっては父親の夭折により母子一体の期間が人より長かったため超自我をもたず、自分の役柄から脱け出すことに成功できたと自ら分析している⁽⁹⁾。この境遇が「私生児」サルトルを作り出す。演技していることを意識できる自らの意識の独自性は、私生児的立場ゆえであるとみなされる。人はそれと知らずに演じるが、私生児は演技を自覚する。しかしそれだけでは充分ではない。私生児は必然的に役者にならねばならず、役者であるためには私生児でなければならない。しかも人は意識によって、自己を客体化できる限りにおいて元来私生児的なのである。だが自らの私生児性を認識せざるをえない状況にあった者がとりあえず私生児とみなされよう。そして私生児＝役者のみが演じることによって演技＝ジェストから脱却できる。

キーンは存在感の欠落ゆえに、俳優という自己の立場に満足していない。そもそも人はみな無意識に自らの役を演じるが、役者はその「演じられた自己」そのものを素材にして他者を演じる、つまり医者らしく振舞う医者を模倣するものであり、似非行為である舞台上の演技によって観客に伝えるべきメッセー

ジ、いわば筋＝actionを伝えることが仕事である。こういった固定した役＝性格を演ずる演技は、本来的な演劇ではなく、性格劇、心理劇即ちブルジョワ劇に限ったことである。それは先述のカフェのボーイと客の関係と同質であろう。劇場という場が観客と俳優両者に偽の行為を要求する。宗教的、祝祭的意味を失い娯楽の演劇と化した近代劇、ブルジョワ劇では演じる者も観る者も共犯関係にある。観劇料のもとをとるべく客は舞台を楽しむ振り（ジェスト）をする。キーンの怒りはこのまやかしの世界に向けられる。

こういった劇ではステレオタイプの性格（キャラクター）しか登場しない。いずれにせよこれはジェスト＝演技によって模倣されるaction＝筋であり、その意味では俳優の演技は厳密にはgesteとはいえない。舞台でみせる行動は、キャンバスや絵の具と同じである。この行動またはジェストによって行動＝筋を模倣することが目的であり、それは意図的行動だからである。そして役を降りた俳優は、市井の人に戻る。これが純粋な虚構としての役に身を貸しあたるcomédienであり、様々な役柄を演じ分けられる専門的俳優である。だがキーンは、日常にも役を引きずりこむacteurであり、遂には自分が今、役を演じているかどうか解らず、存在感さえ失ってしまう。

L'acteur c'est l'opposé du comédien qui, lorsqu'il a fini de travailler, redevient un homme comme les autres, alors que l'acteur «se joue lui-même» à toutes les secondes.⁽¹⁰⁾

役者として、後援者である貴族やブルジョワを喜ばせるための「作られた存在」であるキーンは舞台の外では存在しない。そこで舞台上でオセロを演じている最中に（原作ではロメオ）皇太子に対する嫉妬が、オセロの嫉妬と重なって役柄を逸脱し、彼は舞台から怒鳴りつける。サルトルの脚色でキーンの怒りは皇太子よりもむしろ観客に向けられる。それはまさに自分を虚構の世界の住人に仕立てた人々への反逆であり、サルトル劇全般の中心的主題である自己の実存に目覚める瞬間なのである。サルトルが描く他の作中人物が自由に目覚めた後、新たな虚妄にとりつかれるか死を選ぶのに対し、非現実界の人間であるキ

ーンは、私生児であり俳優であるからこそ虚妄の世界から抜け出せる。彼の放棄した虚像＝対他存在は人々を魅了する「名優」であり、虚飾に彩られた存在である。だが真実の怒りをぶちまけると客は爆笑するだけである。役を演じていないキーンは本人は知らずとも滑稽な存在でしかない。

Kean.- [...]C'est à tort qu'on prenait Othello pour un grand cocu royal. Je suis un...co...un...co...co...mique.(Rires.)⁽¹¹⁾

結局自分が何者か理解した彼は、並のcomédienとして恋人とアメリカに旅立つ。最初自分が道化と化していることに気づかなかったキーンは、サルトルの描く他の人物、自分は笑いものではなく状況を直視していると自負する者達と同様あわや悲劇的末路をたどるかに見えるが、自己演出的演技のおかげで自己を取り戻す。だがサルトルの創作した人物、論じた人物の中に唯一人、自ら嘲弄を引き受けた役者がいる、それが「家の馬鹿」フローベールである。その演技をサルトルと共に見てみる。

【3】マゾヒストとしての喜劇的演技

俳優をめざした少年フローベールの意図は、虚構を脱して現実界に根を張りたいとするキーンの望みと逆転している。普通の子供が現実的に、例えばパイロットになりたいと考え、希望が達せられると想像はなくなってしまうのに対し、非存在を愛するフローベールは偽物になること、舞台上で偽の医者、偽の王子になることを望む。その目的は自己を非現実化することであり、結局様々な役を演じることはやめて、非現実的な存在である「俳優」という役を演じようと試みる。キーンが基本的に悲劇俳優であつたのに対し、フローベールは喜劇役者acteur comiqueを「役柄」として演じる。なぜならそれは普通の俳優と違って、いつそう非現実化された存在と考えられるからである。

En d'autres termes, il est clair que Gustave a choisi d'atteindre-à-la-gloire par le comique et qu'il n'y a pas là deux options mais une seule.⁽¹²⁾

喜劇役者として笑いものにされること、それは自分を嘲弄した父親への復讐

だった。馬鹿という役割をあたえられたゆえ馬鹿を演じるわけである。この悲劇俳優と喜劇俳優の対立がキーンとフローベールに差異を生み出す。

喜劇役者とはそもそも他者の蔑みを糧とし、フローベールは人々に笑ってもらう喜劇役者、とりわけファルスの役者をめざす。サルトルは喜劇役者を、その役によって笑いをとる者ではなく、それ以前に滑稽な人物であるべき者とみなす。即ち非現実化し何者でもない人物、何をしてもジェストに転化してしまう道化師であることが前提なのだ。

Le rire sauvegarde le sérieux mais celui dont la profession est de se faire objet risible, comment serait-il sérieux?⁽¹³⁾

しかし喜劇役者は人を笑わせることによって、笑う者より優位に立つ。彼は笑いを支配することで人々を掌握したという自負を持つからである。

Jouer la comédie, c'est donner: il fera montre au public de sa générosité-objet en se sacrifiant pour le faire rire; [...]⁽¹⁴⁾

サルトルの描く他の人物はいずれも結果的に道化にみえても、喜劇人ではない。むしろ美しき行動を夢みて、失敗する悲劇のヒーローが主であり、自由な行動に挫折しない肯定的主人公は『悪魔と神』の私生児ゲッツと、キーンのみである。

ここでサルトルの行動の理念に今一度立ち返ってみるなら、それは古代ギリシャ劇の理念、即ち「演劇は行動の模倣なり」に一致する。なぜならサルトルの劇は自由を舞台で示すものであり、自由は行動によってのみ開示するものとされるからである。しかも原語に従えばそれは悲劇 $\tau\rho\alpha\gamma\omega\delta\iota\alpha$ に限ったことになる。悲劇の主人公は自らを喪失することで行為の目的を完遂する。たいていの場合それは死の形で表される。ただし古典悲劇では果たすべき行動は、人の意志を超えた、神の残酷なまでの抵抗にあうが、人は自分が求める神の摂理に従おうとして自らを失う。そこには守るべき倫理がある。ところがサルトルの劇では行動へと向かう人間の決断を示すのみで、あるべき人の姿勢は描かれない。行為は挫折に終わる。結局それはカタルシスのない悲劇、人を絶望の

淵におとし入れるドラマとなる。

これに対し喜劇では模倣されるべき行動は無効の烙印を押されている。いわばそれはジェストの舞台化であり、かくして喜劇役者は二重にジェストを行う者である。それは舞台で展開するジェスト＝＜無効の行為＞をジェスト＝＜見せかけの行為＞によって示すことを役目とするからである。

ここには裏返しの行動の理念がある。つまりなすべき行動が観客に共有されているが、主人公は行動の完遂に常に失敗する。これを観る誰もが、自分はあるような失態を犯さないと限らないという共感と同時に、絶対あれほど愚かではないという優越感をもつ。さらに主人公の行為が愚行であるということは集団によって承認されていなければならず、その意味では喜劇は集団的であり、異なった集団や別の時代に属す人々には享受されない。まず定まった価値基準があり、ジェストに転化する以前に集団に認められた行動が先行する。つまり古典的喜劇、本来的な喜劇もまた行動を前提とするのである。

Le rire est collectif par essence; [...] L'hilarité ne disperse pas, elle fait passer d'un type de société à un autre; la morphologie de l'ensemble social que forment les témoins se transforme: le groupe, si groupe il y a, ou la demi-solitude des badauds devient série.⁽¹⁵⁾

共同体の中心にあった古典的な意味での悲劇が死んだ後、喜劇もあとを追って死滅するかにみえるが、それは体制内に寄生して内部からの告発者と変貌していく。偏向的な近代劇においても、一部の喜劇は反体制的傾向を示す。次のジャン・ルイ・バローの言葉を待たずとも演劇は本来全体演劇であった。

On devrait donc dire: «pour un retour au théâtre complet» (ou bien au théâtre total, peu importe encore une fois l'expression) contre le théâtre «partiel», psychologique ou bourgeois.⁽¹⁶⁾

ここでは主に表現法の観点からの全体性に言及しているが、それは社会との関わりとも呼応し、サルトルは全体と結びつく民衆演劇でなかった劇はブルジョワ劇だけだとみなす。従ってキーンがいくら反逆し、芸術家的俳優としての

地位を主張しても、彼の攻撃はブルジョワ劇の役者である限り全体には波及せず、彼の怒りは茶番にしかない。本来的な「行動の演劇」に回帰しようとしたサルトルもまた挫折のドラマを数多く書いた。そして喜劇は、「ブルジョワにはもう何もいうことはない」と、劇作と縁を切る契機となった不評の『ネクラソフ』のみである。（喜劇ではないがその後『アルトナの幽閉者』と、最初の戯曲同様ギリシャ悲劇を脚色した『トロイヤの女達』がある）

だが役者フローベールは違う。家庭状況から職業俳優への道は断念したものの、彼は作家という役を演じ始める。その演技は、限りなく自己を消し、役の中に身をかがめて入り込み、役に身を貸し与える。その手法は、自らを非現実化する道化の演技であり、喜劇というより笑劇（ファルス）的である。

Rien n'est réel qui ne soit sérieux, rien n'est sérieux qui ne soit réel. Par ces raisons, l'acteur comique apparaît comme un pitre qui délivre l'homme de lui-même par un sacrifice ignominieux dont nul ne lui sait gré.⁽¹⁷⁾（下線は筆者）

その原動力は自分を笑った世間への、そして何より父親への怨念であつた。無論、作者＝道化は顔を出さない。あくまで主観を殺して嫌悪しているブルジョワを、父である医者进行を笑いものにする。それは彼のブラックユーモアもしくは、不気味な道化芝居の趣向なのである。ここに推論をもつてくることで初めてサルトルはフローベールに共感を見いだした。それどころかこの作家は、サルトルより役者が一枚上である可能性も認められるのである。

以上のようにみえてくると、他者から押し当てられた役割を、演ずることによって奪い返すという手段はこの喜劇の、というよりモラルもモラリテも持たぬ笑劇、道化芝居の演技においてのみ可能なのではないだろうか。なぜならサルトルの推論ではピエロを演じることは防禦反応であり、嘲笑という攻撃から身を守るために自己を前もって嘲弄し、自己をなくし、他者となり、ついには何者でもなくなる行為だからである。あるのはただ意識のみとなり、意識から自

我は放逐される。これがサルトルの存在論の出発点であり帰着点ではないか？

名優とは自己を消して役に身を隠し、身を貸し与えるものならば、フローベールの、演じられたエクリチュールは名演技とみなせよう。サルトルの示してきた多くの人物像は体制を揺さぶり外側から攻撃するが果たせない。我々が望むと望まざるとにかかわらず状況内にあるのなら、攻撃的、反社会的でサディックな姿勢よりも、マゾヒストとしての喜劇役者が望ましいのである。そしてサルトル自身が喜劇役者フローベールを選び、また自身の感情移入によって晩年までフローベール役の演技に熱をいれたことの原因がはつきりとしてくる。つまり、フローベールになりかわって、その「世界を笑いで支配してやろう」という意図を達成しようとした、いや演技は常に現在進行形でしかありえない。つねにprésentが重要なのである。ゆえに大作『家の馬鹿息子』は未完なのかもしれない。書き続ける限り、つまりでつちあげた話を演じ続ける限り、列車から降ろされないと信じる不正乗車の客のように。

注

1) 《Première totalisation par le rire: la vie est une bouffonnerie; il n'y a que deux issues, le suicide ou la littérature.》(Jean-Paul Sartre, L'Idiot de la Famille II, Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1971, p.1215. 以下の注ではI.F.と略記。訳は筆者)

2) サルトルは『家の馬鹿息子』が学術的論文かという問いに対して、これを、小説として、また実話小説として読んでほしいと述べている。

《Je voudrais qu'on lise mon étude comme un roman[...] Je voudrais en même temps qu'on le lise en pensant que c'est la vérité, que c'est un roman vrai.》(Jean-Paul Sartre, Situations, X, Gallimard, 1976, p.94.)

3) 《[...] le contrôleur gardait le silence; je recommençais mes explications; tant que je parlais j'étais sûr qu'il ne m'obligerait pas à descendre.》(Jean-Paul Sartre, Les Mots, Gallimard, 1964, p.91.)

4) Jean-Paul Sartre, L'Etre et le Néant, Gallimard, 1973, p.163.

5) Ibid.,p.126.

6) 《Le pis,c'est que je soupçonnais les adultes de cabotinage.Les mots qu'ils m'adressaient,c'étaient des bonbons;mais ils parlaient entre eux sur un tout autre ton.》(Jean-Paul Sartre,Les Mots,op.cit.,p.68.)

《A partir de ce jour Lucien fut persuadé qu'elle[=sa mère]jouait la comédie[...]》(Jean-Paul Sartre,L'Enfance d'un Chef,Œuvres romanesques,《Bibliothèque de la Pléiade》,p.317.)

7)Jean-Paul Sartre,L'Etre et le Néant,op.cit.,p.126.

8)Jean-Paul Sartre,Kean,Gallimard,1954,p.81.

9) 《Fut-ce un mal ou un bien? Je ne sais;mais je souscris volontiers au verdict d'un éminent psychanalyste:je n'ai pas de Sur-moi.》
(Jean-Paul Sartre,Les Mots,op.cit.,p.11.)

10)Jean-Paul Sartre,Un Théâtre de Situations,Idées,Gallimard,1973,
p.284.

11)Jean-Paul Sartre,Kean,op.cit.,p165.

12)I.F.,p.810.

13)Ibid.,p.826.

14)Ibid.,p.866.

15)Ibid.,p.816.

16)Jean-Louis Barrault,Du《Théâtre total》et Christophe Colomb,Librairie Ernest Flammarion,1959,p.31.

17)I.F.,p.826.

(本稿は1996年11月16日法政大学にて開催のサルトル研究会第3回例会にて口頭発表した原稿に、少々手を加えたものであることとお断りしておきます)

(文学部非常勤講師)