

サルトルの著作活動における *Huit clos* の位置

岡村 雅史

1. *Huit clos* の特異な位置

Huit clos は奇妙な作品である。まとまった小品なので初演時より評判が良いが、*L'enfer, c'est les Autres.* という最後の台詞をこの劇の結論と考えた当時の観客や批評家は、これを作者の他者論の舞台化と解し、*théâtre à thèse* とみなした。つまり哲学的な思想を示す道具としての舞台と考え、ゆえに哲学的な命題をアフォリズムの形で示すことを疑問視するむきもある。ではこの劇は他者存在を論証するためだけのものであろうか。

サルトルは哲学と文学の融合をめざし、むしろ両者を区別することを基本的に拒む。そしてその名が世に知られたのは哲学的小説 *La Nausée* によってである。そこには絶対的に孤独な人間の意識が描かれ、他者と相容れぬ魂が抱くブルジョワ社会への呪詛がある。だがこの創作姿勢はその後の作品には受け継がれず、一人称の形で読者を絶望の世界へと引き入れるような主人公は現れない。たとえ自滅的な登場人物が描かれてもそれは距離を隔てた形で客観的に示され、読者はその意識の内奥まで入り込まれるにはいたらないのである。¹⁾ ではこの小説にある意識の地獄はどこへ行ったのか、その行き先が初期の戯曲 *Huit clos* にあるものと見当をつけてみることにする。

サルトルの文筆活動は回心 *conversion* によっていくつかの時期に分かれるが大きく分かれるのは社会参加 *engagement* に目覚める以前と以後の二つの時期である。とはいえ急激に *engagement* の文学に変化するわけではなく試行錯誤の後、ジャン・ジュネの発見とともに *Saint Genet, Le Diable et le Bon Dieu* を書いた時期に、肯定的な全体への参加の思想が定着し *optimiste* に回心したと言

われた。ちなみにこの時代から小説の執筆は放棄され、創作は戯曲のみになる。

さて *La Nausée* で一躍有名人となったサルトルはその後、明瞭性を作風に取り入れ、様々な変貌を遂げていくわけだが、この作品とそれ以後のすべての作品との差異は大きい。これは作家自身の述懐にもよるが、戦争という自由を脅かす大きな要因は見のがせない。つまりこれによって他者に無理やり向かわせられることとなった孤立した自由人サルトルは、読者という他者に理解してもらうために表現に構築性が必要となった。「なぜ自分は意識を持つのか」と意識を意識する意識の物語である *La Nausée* にあつては、作者は読者に独白を聞かせるのであり、対自の毘とサルトルが呼び、ブルーストが読者を導き入れることに成功した一人称の世界に誘うこととなる。従ってそこには、人に物事を説明する際に用いられるたとえ話＝虚構性が欠落している。一方これ以外の作品はすべて、読者という他者を引き込むための構築性を備えており、とりわけ演劇は散文小説に比べて約束事 *convention* の多い芸術であり、長期にわたって古典主義の伝統が根をおろしてきたフランス演劇では三一致の法則を始めとする数々の作劇法上の約束がある。サルトルはこの劇作術を踏襲し、伝統的な形式を使うが²⁾ *Huit clos* においてはこういった構築性は排除されている。そこでこの戯曲の独自性を形式と内容の両面から考察してみることにする。

1) しかしサルトルは *La Nausée* に対しても距離を置いていたため、自分は主人公のロカンタンとは一体化していないと語っている。

« Ce que j'ai regretté dans *La Nausée* c'est de ne m'être pas mis complètement dans le coup. Je restais extérieur au mal de mon héros, préservé par ma névrose qui, par l'écriture, me donnait le bonheur... » (Michel Contat et Michel Rybalka, *Les Écrits de Sartre*, Gallimard, 1970, p.64)

2) « Nos pièces sont violentes et brèves, centrées sur un seul événement [...] il en résulte qu'elles obéissent à une sorte de « règle des trois unités » qui n'a été qu'un peu rajunie et modifiée. » (Jean-Paul Sartre, *Un Théâtre de situations*, Gallimard 1973, pp 63-64. 以下 TS. と略記)

II. 反演劇 *anti-théâtre* あるいは反悲劇 *anti-tragédie*

この劇は様々な点で倒立している。普通の悲劇では主人公達は未来を変えられぬ苦しみから逃れるべく死を選ぶが、地獄を舞台としたこの劇の主演は死者であり、過去を変えられぬことに苦しみ、死によって救われることはない。さらに筋らしいものもなく、ただ推理劇 (*La Nausée* の場合もボーヴォワールの助言で推理小説の要素が取入れられている) にも似た謎解きだけがある。登場人物の関心事はただ二つ、「どのような罰を受けるのか？」及び「どのような罪を背負っているのか？」である。この探求がこの劇にサスペンスを持たせているが、それ以外の話の展開は見られない。

小説より歴史の古い演劇芸術では、アリストテレスの『詩学』以来数々の法則があり、こういった演劇の理念を真っ向から否定する不条理演劇が二十世紀後半盛んになる。サルトルはこういった演劇の流れとは無関係と思われるが *Huis clos* には、かなりこれと類似点がみられ、この作品が従来のリアリズム演劇の形態を残しつつも *théâtre de l'absurdité* 又は *nouveau-théâtre* への橋渡しとなったといわれるゆえんである。では一般的な演劇の約束事という観点からこの戯曲がどのように異なっているかを見してみる。

・筋 *action*

行動の意味でもある筋は、*fable* と呼ばれ作劇術における重要な要素だが、こういった筋＝行動はみられない。なぜなら場面は死後の世界であり、死者である登場人物達は一切の行動ができない。つまりそこに見られるのは凝固した空間であり、未来のない意識であり、行動のない劇なのである。

・時間の一致

三一致の法則の一つで、「舞台で展開される時間は一日以内とすべき」といったもの。この法則は『詩学』の誤読から生じたといわれるが、場面の緊張を高めるためには、有益であると今も守られることが多い。*Huis clos* の死者の世界では時間は実質上無限であり、上演時間と劇中で進行する時間とは一見同じだが、ここでは数分が数ヶ月なのである。現実世界との時間のずれによって、

この世界の時間の永続性が示される。従って厳密に言えば時の一致は守られていないことになる。

・出来事 *événement*

事件性はなく、彼らは過去に犯した自分達の罪を過去形で話し合う。彼らにはもはや過去しかなく、その意味ではその会話は告白小説の体裁に似る。

・葛藤 *conflit*

近代において主流をなしてきた性格劇 *théâtre de caractères* あるいは心理劇では、登場人物間の心理的葛藤キャラクターが示され、その衝突が弁証法的にあらたな結果へとつながる過程を舞台化するわけだが、*Huit clos* では作中人物間の葛藤は何も生み出さない。互いを苦しめる視線の相克だけがこの劇の主題であり、結論でもある。

・作劇術の他者性

この他者＝観客＝読者のための構築物である、物語性、文体、作劇術とはしたがって他者のために作られたものであり、これを用いない事でサルトルは *La Nausée* と同様 *Huit clos* おいても、形式に他者性を含まぬゆえに、つまり読者及び観客と距離を置くこと（ブレヒトの提唱する異化作用 *distanciation*）¹¹ によって、他者と共に状況を生きる芸術を生み出しえた。このように見られる他のサルトルの劇との形式的な差は、他者性への意識の相違に由来するもので、観客という他者を取り込みつつ作られた作品であれば、観客の興味、ドラマの行方を追う好奇心へ訴えるあらゆる手立てである、筋立て（*intrigue*）を駆使しなければならない。だが逆にそれは観客の視線に迎合するべく創作することであり、他者＝観客の奴隷ともなる。この劇では虚構に招き入れるための他者を意識した作劇法をとらず、直接観客に主題をぶつけるがここで確認すべき事は、その内容において *Huit clos* は他者の問題そのものを扱っている点である。この劇の第一の疑問「地獄の責め苦とは何か」の答えは「他者との相克」であり、これは登場人物の一人イネスによって、互いが互いにとって拷問者であるという解答によって早々と述べられてしまう。観客は容易にこの劇の結末を予

測できるが、他者の目にさらされる地獄を登場人物と共に体験すると同時に、彼らに眼差しを向ける加害者の気分も味わう。客席に向かってガルサンは生者の餌食となる自分を嘆く。

Garcin. (...) *Je suis tombé dans le domaine public. (Il rit)* ²⁾

人間を固定した対象物とする世間の目、噂へのガルサンの反発はそのまま観客へと向けられる。死者と生者の対立も他者との相克であり、しばしば我々は死者をのりこえることができない。死者が「自由な意識をかつて持っていたオブジェ事物」として歴史の中に入ってしまったら、これは動かすことのできない即自存在となってしまうからである。

[...] *L'homme saisit l'Autre comme objet signifiant, par la mort même de l'Autre surgit la vérité de la vie de l'Autre comme destin.* ³⁾

監禁され、行動の術を失った抵抗運動家^{レジスタンス}を死者になぞらえた劇 *Morts sans sépulture* では、一つの歴史的人物になってしまったペタン将軍に、対独協力派^{ミリンヤン}の民兵が叫ぶ、

Landrieu. (...) *Tu te sacrifies, tu te donnes à la France, (...) Tu es entré dans l'histoire, toi (...)* ⁴⁾

一方死人であるガルサンは「自分が歴史の中に入ってしまった」と嘆く。

Garcin. (...) *la guerre est finie, ma femme est morte et je suis entré dans l'histoire. Il a un sanglot sec et se passe la main sur la figure. (...)* ⁵⁾

ここに反転がある。歴史に入ってしまった者を羨む生者に対し、死者は歴史に入ったことを悔やむ。この他者によって物化させられた存在つまり対他存在 être pour autrui となることへの拒否もまた、この劇の主題である。かくして、作品の内容に含まれる他者問題がこの劇を演劇たらしめ、しかもそれは、舞台と観客席という最も他者の視線が重要な要素となる場であるゆえに演劇的なのである。それは *La Nausée* が一つの意識存在による偶然性の発見を、孤独者の日記という形で表現しえたように、サルトルの他者論がこの劇の形式を、通常の演劇の形式を打ち破った斬新なものにし、さらに演劇という表現を取る必然

性を生み出している。*Huit clos* は人間の行動を描かない「観念劇」だという批判があるが、その観念そのものが演劇性を有するのである。それでは作劇法が独創的なこの劇を内容の面から見ることにする。

1) ドイツ語の *verfremdungseffekt* フランス語訳では「距離を置く」という意味だが、舞台から日常的な要素を取って特殊状況を創り出すこと。そのことによって日常性に煩わされずにメッセージを観客に直接送ることをめざす。

2) Jean-Paul Sartre, *Huit clos*, Gallimard 1947, p.174.(以下 HC.と略記)

3) Jean-Paul Sartre, *Vérité et Existence*, Gallimard 1999, p.131.

4) Jean-Paul Sartre, *Morts sans sépulture*, Gallimard 1947, p.256.

5) HC., p.173

III. 地獄の責め苦：他者

この戯曲の第一の問いかけ「いかなる罰を受けるか」の解答は、他者による意識の拷問であった。この他者存在はサルトルの文学観、哲学思想の中に大きな位置を占めている。これを自己を取り戻そうとする役者の話 (*Kean* の場合)、あるいは神の視線に立ち向かうアナーキーな軍人の冒険 (*Le Diable et le Bon Dieu* の場合) といった物語性のある設定を使わず、正面から取り上げて舞台にのせているのはこの *Huit clos* のみである。それは結局人は人と共存しなければならず、それでいて人と共にあるために自由を失うという矛盾を示す。我々は他者の視線にとらえられ、そのために一つの役割を演じさせられ、その役を真実と思いこむ自己欺瞞に陥り、自由な行動を失なう。この地獄の刑罰には、サルトルの他の著作に通じるテーマが随所に見られるが常に思索している内容を散りばめているゆえ、演劇として見た場合、一見脈絡がなく理解しにくい。劇の進行に従ってこの作家の脳裏にある観念を追ってみる。

開幕と同時にジョゼフ・ガルサンが死後の世界に連れてこられる。唐突に、生前彼は *situation fausse* (どっちつかずの曖昧な立場) の中で生活してきたという。

Garcin. (...) je vivais toujours dans des meubles que je n'aimais pas et des situations fausses ; j'adorais ça.. Une situation fausse dans une salle à manger, ça ne vous dit rien?¹⁾

一方、民衆の側に立ちながら圧制者にもおもねる、中途半端な立場（中間的私生児的立場 *bâtard*）にあるため何をして悪をなしてしまうという罰を受け、悪魔に憑かれている僧侶ハインリッヒに関してサルトルはこう述べている。

(...) un peu 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 mal quoiqu'il fasse parce qu'il est dans une situation fausse... ²⁾

即ち置かれた状況から逸脱した行動は無効であり、ガルサンの行動も同様に無効の烙印を押されている。

・以前 *avant*

時間化 *temporaliser* とは人間的なものである。³⁾ まだ意識の上では完全に死に切っていないガルサンは生前より死人同然だったイネスにこう答えている。

Inès. [...] La peur, c'était bon *avant*, quand nous gardions de l'espoir.

Garcin. *doucement*. Il n'y a plus d'espoir, mais nous sommes toujours *avant*. ⁴⁾

やがて彼らにも時間の流れが止まってしまったことがわかる。

・物体 *objet*

物は *La Nausée* においては無意味でしかも意識にとって無遠慮な脅威であったが、この死後の世界ではその力を失っている。本がないのに置いてあるペーパーナイフ、鳴らない呼び鈴、そして暖炉上のブロンズ像。ガルサンはこれらといずれ自分は向かい合うことになる、この劇の結末をにおわせる。

Tandis que le bronze, à la bonne heure... J'imagine qu'il y a de certains moments où je regardais de tous mes yeux. ⁵⁾

これは推理小説において読者へのヒントを与えるあの約束事にも似ている。このブロンズ像についてもサルトルのコメントがある。

Dans *Huis clos*, il y avait un bronze de bazar. Je l'avais mis là parce qu'il me paraissait bien qu'en enfer un homme n'ait rien où poser son regard qu'un objet laid. ⁶⁾ (下線は筆者)

La Nausée のマロニエと同様、ブロンズ像も醜い塊として登場する。

・鏡

第二の登場人物イネスは鏡に関して次のような台詞を発する。

Inès. Allez! Je sais ce que je dis. Je me suis regardée dans la glace.⁷⁾

彼女は自分がいかなるものか鏡によってわかっていると主張する。そしてこの地獄と思われる部屋には鏡はなく、これを持ち込むこともできない。鏡は *La Nausée* においても重要な要素であり、罫である。⁸⁾

鏡の中の虚像によってしか自己を確認できないために各場面でそれぞれが執拗と思えるほど鏡を求める。鏡が自己を物化してしまう罫だと否定的に考えるロカンタンと違い、*Huis clos* の三人は共に鏡への依存を肯定する。

・偶然性

La Nausée において徹底的に追求され、吐き気の原因となるこの偶発性といった概念は、『偶然性への弁駁書』*Le Factum sur la Contingence* というその以前の題名から察しられるように主要なテーマである。が反対に、この劇では偶然性が望まれる。登場人物は自分達がここに来たのは単なる偶然であり、何かの間違いかもかもしれないとさえ考える。そうであれば地獄の刑罰、さらに地獄そのものを否定できるのだが、イネスのいうようにすべてが仕組みられていたことが最後にわかる。三つの長椅子の位置、色、ブロンズ像、ペーパーナイフ、部屋全体をおおう熱気。これらすべての物体が芝居における道具立てのように、彼らの台詞を誘導する。

このホテルの一室に擬せられた地獄に偶然性はなく、計算された地獄の責苦が用意されている。

・無神論

ここには反転した形のサルトルの無神論を見ることができる。サルトルによれば人間は神によって創られた本質を持たず、人生はすべて偶然によって成り立っており、人間自らが人生に意味を与えねばならない。だが *Huis clos* の世界では偶発的なものではなく、すべてが仕組みられ計画されている。つまり反一神=悪魔の存在がこの世界を支配していることになる。悪魔がいれば神も存在する。だが神の世界も地獄の存在も否定するサルトルでは、生きている世界しかないわけであり、「人は自由であるべく呪われている」。死後の世界を信じ

ていないこの作者は、神も悪魔もない、あるのはただ人間だけのこの世界を甘受するしかないと結論づける。

・畏

サルトルの文学に頻繁に見られるこのことばも *Huis clos* では少々異なった扱われ方をしている。ガルサンが言うには、お互いが相手にとっての畏であり、仕掛けたのは、地獄の支配者達である。この点では畏は「仕掛けられた」ものとして提示される。サルトルは世の中に多くの畏があるというが、仕掛けた者は明らかでない。小説においては、そこに登場する性格 *caractère* がそれぞれ畏であり、読みすすむにあたってその畏に読者がかかる。仕掛けたのは神ならぬ作家であり、*Huis clos* では *ils* と呼ばれる地獄の支配者である。しかも、イネスはその畏にはめられることを望むという。

地獄の責苦となる数々の畏。それらをサルトルは現実においては、人間の自由な意志が行動することを阻む要因として列挙する。それらは人間を物のような存在、物化した即自存在におとしめる畏であり、視線、役割、自己欺瞞等がその中に挙げられるが、これらの根本にあるのはやはり他者の存在である。

・役割 *rôle*

意識が常に何ものかに対するものならば、対象を正確に認識するには意識を限りなく透明にしなければならない。すると矛盾が生じる。対象を意識するために自己を消すのであれば意識できなくなるのではないか、つまり自我なくして意識は対象をとらえることができない。我々は、何ものかについての意識を考えられはするものの、何ものかを意識するためには、それを意識する自己というものを前提としなければならない。

演じる者の自己意識は二重である。自己意識は他者に向かっていき、第二の自己意識になって帰還する。第一の自己意識を他者との区別において形成された意識だとすると、他者の目を通して自己を意識するという第二の意識が成立する。第一の自己に対する他者1と第二の自己に対する他者2があることになる。

第二の自己を役割と考えた場合、単なる対他存在 *être-pour-autrui* 即ち他者に押しつけられた役割とは異なっている。カフェのボーイといった役割は人との関係の中で作られ、承認されたもので、ボーイもこれを了解しているが、他人の目の中にある第二の自己を認識し、これを受け入れているのは、やはり第一の自己なのであり、そこに承認を与える他者は介在しない。それは結局は自己流の自己なのである。このことがサルトルが社会参加を主張する理由であり、栄光願望となる。engagement 文学の要請はこの承認された役割即ち、他者によって作られた自己を全体の中で承認させる欲求なのである。

1) *HC.*, p.127.

2) Jean-Paul Sartre, *TS*, Gallimard 1973, p.73

3) «[...] C'est la temporalisation même qui surgit avec l'homme et [...] l'avant est humain.» (Jean-Paul Sartre, *Vérité et Existence*, Gallimard 1999, p.59.)

5) *HC.*, p. 129.

6) *TS*. p.274.

7) *HC.*, p.135.

8) « [...] Au mur, il y a un trou blanc, la glace. C'est un piège. Je sais que je vais m'y laisser prendre. » (Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Gallimard 1981, p.22.)

« Un peu plus, j'étais pris au piège de la glace. Je l'évite, mais pour tomber dans le piège de la vitre.» (*Ibid.*, p.39.)

IV. 倫理

この劇の登場人物が抱く第二の疑問は、「いかなる罪が原因で彼らが地獄に墮ちたか」である。これまで *Huis clos* の内容の特殊性が形式まで変化させたことを指摘してきたが、形式には影響を与えないものの、地獄におとされた者を通じて示されるのはこの倫理の問題である。それはサルトルの文学と哲学を結びつける大きな要となっている。人は無限に自由だが、どうあるべきかについての規範がない。それは個々の人間が責任をもって、行動するたびに創り出していかねばならない。それでは、この三人の罪人にのしかかる倫理の問題に目を向けよう。

三人の登場人物の中で倫理の問題に最も苦しむガルサンに比べ、あとの二人の女性は自分の倫理的な罪に悩んでいる様子はない。劇の最後は彼の弾劾裁判となる。*huit clos* ということばは、「閉ざされた」の意味と同時に、傍聴禁止の密室裁判をさし、*Le Diable et le Bon Dieu* の最終場面で、その行為が裁かれる時ゲッツも次のようにいう。

Goetz. Il a raison, Hilda : ce procès doit se juger à huit clos. ¹⁾

サルトルの創作の中では女性もまた仕掛けられた罠なのである。まずイネスは、知性もあり、モラルとは何かを認識できるが彼女の存在理由は、この世間的モラルを否定することにある。倫落の女 *damnée* であると自らを規定し、自分の行為にも何ら後悔は感じないと主張する。その告白によれば、誰も直接殺してはいないがイネスは地獄にいる。彼女はモラルを理解しつつもこれを利用して他人を苦しめることが、生きがいなのである。

Inès. (...) Moi, je suis méchante : ça veut dire que j'ai besoin de la souffrance des autres pour exister. (...) ²⁾

いわば、他者に付随し、寄生的な悪でしかない彼女は自己の存在を無にしつつも、他人の道德観を告発し、ついには自殺に追いやる。その動機のない悪意、無償の悪は悪魔的でさえある。一方もう一人の女エステルには、倫理観が欠如している。モラルを理解する知性がなく、優先するのは自己の快楽、虚栄である。意志の伴わない行動は行動ではない。エステルをこのような人物にしているのは、その無知である。倫理が存在することは知りつつも、それを探究する事は無益と考える。子供が無知なのは何も行動しないからであって、何かをする事で子供は学ぶ。

C'est parce que l'enfant ne *fait* rien qu'il ne *sait* rien et il apprend à mesure qu'il fait. ³⁾

子供でもないのに理性による行動をなさないエステルは、従って無知であり続ける。この無知もまたガルサンを苦しめる罠となる。ガルサンは、彼女に一般の倫理観では自分は悪者だが、政治的には自分の行為は英雄的であると説得する。それは女の目を鏡に仕立て、その中に自らの求める自己の姿を見出そう

とする試みだが、エステルは無知はこの意図を無惨に砕く。自分の行動がモラルに照らし合わせて善か悪かという点に一番悩むガルサンにとって、第一の関心事は自分が卑怯者かどうかである。ただし、この卑怯 *lâche* ということばによってガルサンとエステルは共通して自責の念を表す。エステルも、自分が犯した犯罪的行為＝嬰兒殺しについては、罪悪感を持たず、夫に不倫を悟られないために子供を殺し、恋人も自殺に追い込んだ自分の脆弱さを嘆くだけである。彼らにとって *lâche* は、力のなさ、弱さを示し、必ずしもモラルとの関連はうすい一方、他者の目に映る自分を、他者の目で断罪する羞恥とも異なる。イネスにいたっては、ガルサンの行動が卑怯かどうかは自分に決定権があり、彼女がそう望むから彼は卑怯なのだと言い切る。結局、二人の女は、モラルに関心が無い。イネスの望みは他人を苦しめることであり、ガルサンはその格好の標的となる。しかし彼らの追求では一様に三人共自分達が通常モラルに照らし合わせて悪をなしたことを認め、それを自負さえているにもかかわらず、善悪の基準という点では結論がでない。このモラル不在の状態を示すことによって、この劇はモラルの劇にもなっている。

結論がいわゆる地獄とは他人であるということ、これはひいてはすべては人間の間での相克でしかなく、神も、モラルも存在せず、ただ人間同士の戦いの中で強き者が理を得、弱き者が卑怯者として断罪される弱肉強食の地獄を見せるに終わっている。逆に言えば彼らに根本的に欠如しているものは自己の行動に見合った、自身のモラルである。

1) Jean-Paul Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, Gallimard 1951. p.238.

2) *HC.*, p.157.

3) Jean-Paul Sartre, *Vérité et Existence*, *op.cit.*, p.46.

V. 反証としての *Huis clos*

nouveau-roman を最初 *anti-roman* と命名したサルトルだが、*anti-quelque chose* という形で創作する姿勢はフランスの文学にはないと述べている。

— *On a dit aussi que vous aviez voulu écrire l'anti-Soulier de satin.*

Sartre. *Écrire des anti-quelque chose n'est pas dans nos mœurs littéraires.* [...] ¹⁾

しかし *Huis clos* はさしづめ anti-tragédie そして anti-*La Nausée* と読むこともできる。*La Nausée* が、人間が望むと望まずに関わらず自由であるべく呪われ、行動によってその自由の重みから自己を解放することの困難を描いているのに対し、この劇では行動のできない意識が自由を持たず、過去に捕らわれて自己を解放できない閉塞状態に苦悶するという、この反転こそが要となる。つまり *Huis clos* は *La Nausée* の吟味、反証と思われる。そしてこの二つの作品が共にサルトルの他の創作と異なった独自性をもつ理由が、他者に対する捉え方にあると考えられる。つまり他の著作では他者を意識した「良くできた」形式の作品を創る一方、共有している状況を提示し、読者や観客をひきずり込むアンガージュマン文学を選んだが、*La Nausée* のみが、孤独な魂の告白の形で、状況内で孤立し、世界の偶然性に目覚めた者に共振、共鳴という形で問いかける対自＝意識の文学となっている。ではなぜこの創作姿勢は続けられなかったのか、そして *Huis clos* の位置はどうか？

一つの世界を創出する際に倒立した形で示す anti ～の姿勢をサルトルはブルジョワ的即ち体制順応型であるとみなす。つまり体制を外側から告発する方法では、体制破壊の後社会がどのような形で統合されるべきかと言ったヴィジョンがない。

Et le problème de ces écrivains (=dramaturges de l'anti-théâtre), c'est celui de l'intégration, [...] mais de n'importe quelle intégration, de leur intégration à n'importe quelle société. [...] ²⁾

このため芸術的には完成度の高い否定的表現による創作態度を放棄し、(なぜなら既に確立された様式を踏み台にしたほうが有利である) サルトルは肯定的な構築性のある作品をめざす。世界を外側から見ていた頃の *La Nausée* と訣別し、全体化を意図した。サルトルの示す全体と個、行動と仕種^{ジェスト}といった数々の二項対立、とりわけ対自－即自といった観点からすれば、演劇芸術は戯曲というテキストを生身の〈役者〉という媒介 *interprète* によって具現化する半ば

対自的半ば即自的な芸術であり、しかも直接他者=観客と接する。こういった意味で *Huit clos* は、自己を取り巻く世界と連動する *engagement* の文学、演劇と *La Nausée* の世界との架け橋となる。

サルトルは劇作において従来の様式を用いるだけでなく、*Les Mouches*, *Kean*, *Les Troyennes* といった既成の作品を脚色することもあった。ただしそれらはパロディーではない。なぜならパロディーもまた倒立の形でその作品を告発する体制的な否定であり、これとは違って既成の様式、あるいは作品の換骨奪胎をなすところにこの作家の独自性が見られる。

このように形式と内容ともども独創的である *Huit clos* は歴史への証人という *engagement* を示しつつ、個人の意識の相克をも見せる五人の *Huit clos* というべき *Les Séquestrés d'Altona* という傑作に結実するのである。

1) *TS*, op.cit,p.277.

2) *Ibid*, p.76.

(本稿は、2001年12月15日開催の日本サルトル学会第12回例会での口頭発表の原稿をもとにしたものであることをお断りさせていただきます)

(文学部非常勤講師)