

## サルトルの『蠅』とカミュの『戒厳令』

とうろ  
東浦 弘樹

### I

1943年6月、占領下のパリで上演されたジャン＝ポール・サルトルの『蠅』と、パリ解放4年後の1948年10月に上演されたアルベール・カミュの『戒厳令』は、ともに、ナチスによる占領と、それに対するレジスタンスを寓話形式で描いた戯曲であり、ごく普通に生きてきた青年が、反体制の闘士に変貌する過程を描いている。『蠅』の主人公オレストがレジスタンスを、ジュピターがナチスを、アルゴスの王エジストと王妃クリテムネストルがヴィシー政権および対独協力者をあらわしていることは、誰の眼にも明らかであろうし、『戒厳令』のディエゴ、ベスト、女秘書、ナダが、それぞれ同様の役割を果たしていることもまた明らかであろう。どちらの作品でも、ナチズムが神話的人物によって擬人化されていること、また、その人物が男女ふたりの部下をもち、一種の悪のトリオを形成していること<sup>(1)</sup>は興味深い。ひとつの町の解放が主人公の行動にかかっていること、追い詰められた独裁者が、主人公に、身の安全と安楽を保証するかわりに、町を引き渡すよう取り引きをもちかけ、主人公がそれを拒絶する点でも、両者は似かよっている。なにより興味深いのは、主人公が、自らの戦いの原動力であった女性——オレストにとっては姉エレクトル、ディエゴにとっては恋人ヴィクトリア——に最終的に見捨てられてしまうことである。

サルトルとカミュは、『蠅』の初演の日にはじめて出会った。その後、ふたりは親交を深め、サルトルは『出口なし』の演出、およびガルサンの役をカミュに引き受けてもらいたいと申し出て、ポーヴォワールの部屋で、いく晩にもわたって、稽古が行われることになる。ふたりの間に真に友情の名に値するものがあつたかどうかは定かではないが、彼らの交遊は、1952年の所謂カミュ＝サルトル論争までつづくことになる。とはいえ、『蠅』が『戒厳令』になんらかの

影響を与えたとは思えない。ふたつの戯曲に多くの共通点がみられるのは、占領という歴史的現実にはひとつの形式を与えることを必要とした時代の要請のなせるわざというべきであろう。

ひとくちに寓話形式といっても、占領下で上演された『蠅』と、終戦後に上演された『戒厳令』では、当然、そのもつ意味は違う。サルトルが寓話形式を選んだのは、なによりまず検閲を逃れるためであっただろうし、カミュが寓話形式を選んだのは、ジャン＝ルイ・パローの要請があったとはいえ、基本的には、カミュ自身の創作上の美学に基づいていると考えるべきであろう。また、抵抗の問題についても、『蠅』が、占領下に生きるフランス国民へのよびかけであるのに対し、『戒厳令』は、すでに過去のものとなった占領とレジスタンスに関して証言し、さらなる戦いに備えるという意味合いが強くなっている。ふたつの戯曲を比較するうえで、そうした歴史的背景を無視することは無論できない。

しかし、今日的な眼で振り返ってみると、寓話形式であるがゆえに、ふたつの戯曲の意味するところは広く、ナチズムだけでなく、全ての専制政治、全ての全体主義、つまりは全ての歴史的な悪を射程におさめることができるように思える。ロラン・バルトは、カミュの『ペスト』を論じた文章の中で、ナチスをナチスとして、レジスタンスをレジスタンスとして描かず、他のものに託して描くことを激しく批判している。バルトによれば、「歴史的な悪は、その本質を直視してこそ癒せるものであり、象徴を用いて癒せるものではない」<sup>9</sup>のである。『蠅』や『戒厳令』に同様の批判をすることも不可能ではない。しかし、寓話形式であるからこそ、これらの作品は、時代的・地理的状況を超えて、21世紀に生きるわれわれにもとどくのではないか。ナチズムやレジスタンスがもはや過去のものとなりつつある現在、『蠅』と『戒厳令』は、その真の姿をわれわれの前にみせるのではないか。今こそ、これらふたつの戯曲を再評価すべきであろう。

## II

『蠅』の主人公オレストは、3歳の頃、父王アガメムノンが暗殺された際、森の中に捨てられ、コリントの貴族に拾われる。養父母のもとでなに不自由なく育てられた彼は15年ぶりに故郷の町アルゴスを訪れるが、町の通日も、家並みも、自分が生まれ育ったはずの宮殿も、彼には見覚えがない。アルゴスの住民は、だれひとり、彼を知らず、彼がなにものかを疑うことも

ない。いや、それどころか、姉エレクトルや母クリテムネストルさえ、オレストの素性に全く気づかない。彼は故郷の町にいながら、「通りすがりの旅人」でしかないのである。その意味では、『蠅』の冒頭は、『戒厳令』よりも、むしろ『誤解』を思わせる。

1944年に上演されたカミュの戯曲『誤解』は、ユーゴスラビアのある村で実際に起こった悲惨な事件を、舞台をチェコスロバキアの村に変え、三幕の劇に仕立てた作品である。主人公ジャンは、20年前、都会でひと旗あげるために、故郷の町を捨てた。彼は財を築き、結婚して、母親と妹マルタが小さな宿屋を営んでいる故郷に戻ってくる。ジャンは、妻マリアを別の宿に泊ませ、母親と妹の宿屋をひとりで訪れる。だが、いざ彼女たちを前にすると、自分が誰かを言い出しかねて、旅行者を装い、部屋をとる。悲劇はそこから生まれる。金持ちの客がひとりで泊まりに来たと思ったマルタは、金品を奪うために、母親と共謀して、その夜のうちに、ジャンを殺してしまうのである。翌日、旅人のパスポートをみて真実を知った母親は、川に身を投げ、マルタは、夫の身を案じて宿屋にやって来たジャンの妻マリアに、呪詛のことばを投げつけ、部屋で首をつる。マリアは「私には助けがいます。憐れんでください。助けると言って」と、宿の老僕に救いを求める。それまで終始無言であった老僕の「いいえ」のひと言が芝居の幕を閉じる。

『蠅』のオレストも、『誤解』のジャンも、ともに、自分の祖国を取り戻したいと願いながら、その方法がわからず、疎外感に苦しんでいる。だが、ひとくちに祖国といっても、ふたりの間には微妙な差異がある。ジャンにとって、祖国とは、母親と妹であり、彼女たちを幸せにして、息子としての責任、兄としての責任を果たすことが、祖国を取り戻すことである。一方、オレストにとって、祖国とは、蠅に取り囲まれ、悔恨に苛まれているアルゴスの町であり、そこに住む民衆を意味する。オレストは、最初、姉エレクトルを幸せにするために、彼女を連れて町を出ようとするが、エレクトルは拒絶する。彼女の運命はアルゴスの町の運命と固く結びついている。祖国を取り戻すためには、オレストは町を解放するほかないのである。

『誤解』の悲劇性は、ジャンが自分の正体を母親と妹に言い出せず、それが悲惨な結果をもたらす点にかかっている。すなわち、『誤解』はことばの探求とその失敗から生まれる悲劇なのである。のちにカミュは『誤解』について、次のように述べている。

ひとりの息子が、名前を名乗らずに、自分を息子と認めてもらおうとするが、誤解の果てに母親と妹に殺されてしまうというのが、この戯曲の主題である。これはおそらく人間の条件についての非常に悲観的な見解であろう。しかし、それは人間に関する相対的な楽観主義と両立しうる。結局、息子が「僕です、僕の名前はこうです」と言っていれば、すべては違っていたらうということになるからだ。すなわち、不当で無関心な世界においても、最も単純な正直さと最も正確なことを用いれば、人間は自分自身を救えるし、他人をも救えるということになるのである<sup>9)</sup>。

ジャンにとって重要なのは、「正確なことば」を見出すことである。一方、オレストにとって、ことばはあまり意味をもたない。ジャンは母親が自分を見分けてくれないことに大きな衝撃と悲しみを感じている。だからこそ、彼は母親を前にしてことばを失ってしまう。オレストは同じような状況に身を置きながら、それほど悲しんでいる様子もなく、いともやすやすと、姉エレクトルに自分の正体を打ち明ける。しかし、エレクトルは彼を弟と認めようとはしない。彼女に弟と認めてもらうためには、ことばだけでは不十分なのだ。オレストには行動が必要なのである。

ジャンと同じく、オレストも、最終的に、祖国を取り戻すことに失敗する。彼はエジストとクリテムネストルを殺害するが、姉エレクトルは彼を捨て、ジュピターのもとに走る。アルゴスの住民たちは、オレストを王殺しの犯人として殺そうとする。オレストはひとり町を出る。「風が蜘蛛の巣から引き離し、地面から 10 尺ばかりのところを漂っている蜘蛛の糸のような自由」(p. 120)<sup>10)</sup>を捨て、「アルゴスの人々の中に、自分の思い出を、自分の土地を、自分の地位を求め」(p. 174)、「どこかに籍にある人間、人々の間にあるひとりの人間になる」(p. 175)という彼の望みはかなわずに終る。姉も、町も、彼のものにはならない。しかし、少なくとも、自ら選びとった殺人という行為だけは、自分のものになる。「お前たちは僕の罪がまったく僕だけのものであることが分つただろう。僕はこの太陽を前にして僕の罪を引き受ける。その罪こそ僕の生存理由であり、僕の自尊心なのだ」(p. 244)と、彼はアルゴスの民衆に言う。

「今や、僕はお前たちの仲間だ、臣下たちよ、僕らは血で結び付けられている」(*ibid.*)というのは、おそらく幻想にすぎないだろう。彼は「土地もなく、臣下もない王」(*ibid.*)にすぎないだろう。だが、彼の犯した罪だけは、彼のものである。いや、それだけではない。オレス

トはアルゴスの民の「誤謬、後悔、夜ごとの苦しみ」、さらには「エジストの犯罪」まで引き受け、「お前たちの死者」は「僕の死者」であるとまで言い切る (*ibid.*)。その意味では、『蠅』の結末はオレストの真の人生への目覚めを物語っていると言っている。彼の孤独は、その代価にほかならないのである。

無論、こうした態度に異論の余地がないわけではない。フランシス・ジャンソンは、オレストの行為はあくまで個人的行為であり、民衆には届かない——「オレストのことは彼らのことばではなく、彼らの問題はオレストの問題ではない。オレストと民衆の間には、とらえがたく、それでいて根本的な距離がある」<sup>9</sup>——と、オレストの目覚めについて否定的な見解を述べている。しかし、その問題については、もう少しあとでとりあげることにして、カミュの『戒厳令』に目を向けてみよう。

### III

オレストとは違い、『戒厳令』の主人公ディエゴは、満ち足りた男である。恋人ヴィクトリアと正式に婚約したばかりの彼は、生きる喜びにあふれ、将来に一片の暗雲すら漂っていない。彼は「幸福になる」という「根気のいる仕事」をしており、そのためには「町も田舎も平和でなければならない」と言う (p. 196)<sup>10</sup>。彼の最大の関心事は、ヴィクトリアとの愛、すなわち個人的な幸福であり、祖国の平和は彼の目標ではなく、幸福に必要な条件なのである。

しかし、ある日、カディアスの町の空に彗星があらわれ、事態は一変する。ペストがやって来るのだ。最初のペスト患者が出た後、ヴィクトリアはディエゴを探して町をさまよう。彼女はようやく、病院でペスト治療医の仮面をかぶり病人たちの世話をしているディエゴを見つける。彼はペストを前にして自分が臆病風にふかれていることを恥じている。だが、だからといって看護をためらうことはない。目の前に病人がいる以上、その看護をすることは、彼にとって、選択以前の当然のことなのである。

やがて、女秘書を連れたペストが、町にあらわれ、支配権を掌握する。ディエゴは初めてペストと対決し、「おれたちに罪はない」と叫ぶ。だが、ちょうど『蠅』の死者の祭りでのエレクトルのダンスによる挑発と民衆へのよびかけが、ジュピターの介入——彼が民衆の目の前で演じてみせる奇跡——によって失敗するように、ディエゴとペストの最初の対決は、ディエゴの

敗北に終る。彼はペストの衛兵たちに追われ、ヴィクトリアの家に逃げ込む。彼の腋の下には、いつの間にか、ペストのしるしがついている。

ヴィクトリアの父カサド判事は、しるしのついた人間を家に置くわけにはいかないと、ディエゴを追い出そうとする。ディエゴは、判事の息子を人質にとり、追い出すなら少年の口にペストのしるしを押しつけてやると脅す。それをきっかけに、判事の家不和や醜い過去が明らかになる。この場面は、ディエゴもまた、弱い人間であり、卑劣な行いをする可能性があること、一見、上品で平和なブルジョワ家庭も、ひと皮むけば、醜悪なものであることなどを示している。だが、なにより重要なのは、この時点でディエゴがすでにペストに巻き込まれているということであろう。

『蠅』のオレストは、アルゴスの町を出るべきか、とどまるべきか、エジストとクリテムネストルを殺すべきか、殺さざるべきか、長い間、逡巡し、選択する。だが、ディエゴには、ペストの外にとどまるという選択肢は、はじめから存在しない。「空を漂う一本の蜘蛛の糸」のように故郷の町を訪れたオレストは、「どこかに籍のある人間」になりたいと望み、自らの意思で戦いに身を投じるが、最初からカディアスの町に「籍」をもっているディエゴは、好むと好まざるとにかかわらず、町の住民ともども、戦いの渦中に投げ込まれるのである。

ディエゴに選択の余地がないと言ってしまうと、おそらく正確さを欠くことになるだろう。ペストに服従するという選択肢もないわけではないからだ。だが、ディエゴがこの選択肢を考慮に入れることはない。「何らかの方法で戦うべきであり、ひざまずくべきではない」<sup>9</sup>という確信——「感嘆すべきことでも何でもなく、当然の帰結にすぎない」<sup>10</sup>この真理——を、ディエゴは『ペスト』のリウーやタルーと共有しているように思われる。

ヴィクトリアから逃げるようにして、波止場まで来たディエゴの前に、ペストの女秘書があらわれる。彼女が手帳に線を引き、船頭を死なせるのを見て激昂した彼は、「これ以上はないという見事な勝利の中であって、君たちはもうすでに負けている。人間の中には、きみたちがどうしても打ち砕けない力、恐怖と勇気の入り混じった、無知な、それでいていつの時代にも勝ち誇る透明な狂気があるからだ」(pp. 271-272) と叫ぶ。ふと腋の下を見ると、ペストのしるしが消えている。女秘書はディエゴにペストの秘密を漏らす。『蠅』のジュピターが「人間の魂の中で一度でも自由が爆発してしまったら、もうその人間に大しては何もできない」(p. 201) の

と同じく、ペストは「恐怖を克服し、反抗する」人間に何もできないのである (p. 273)。

こうして反抗に目覚めたディエゴは、カティスの民衆によびかけ、星じるしを消し、窓を開け、ペストが建てた建物を解体する。民衆の蜂起を鎮圧すべく、ペストは、人々の中から無作為に名前を選び、死なせるよう女秘書に命じる。しかし、民衆はひるまない。窮余の一策として、ペストは、女秘書を群集のもとに赴かせ、委員会を作り、多数決でだれを抹殺するかを決めることを提案させる。女秘書は、さらに、群集に手帳をわざと奪わせる。人々は、もうこれで誰も死なずにすむと安心するが、だしめけに判事の娘があらわれ、手帳を繰り、線を引く。すると、判事の家で、鋭い叫びが起り、人が倒れる音がする。怒った群集は、手帳をひったくり、判事の娘の名前に線を引き、彼女を抹殺する。別の男が手帳をつかみ、いままで甘い汁を吸っていた人間を殺そうとする。

民衆は決して無垢ではない。解放のための戦いが、いつの間にか復讐や肅正にすりかわることは、決して珍しいことではない。こうして、反抗は墮落し、あらたな独裁を生む。「ほら、見る。奴らは自分から進んで仕事をしてくれる。これでもお前は、奴らのために骨折り甲斐があると思うのか」(p. 283) というペストのことは、ディエゴの連帯の限界を示している。カミュはのちに『反抗的人間』の中で、革命がいかんして当初の目標を見失い墮落するかを分析し、それがもとでカミュ＝サルトル論争が起ることになるが、その萌芽はすでにこの場面に見られると言うべきであろう。

ディエゴは手帳をとりあげ、引き裂く。民衆は自分たちがだまされたことに気づき体勢を立て直す。追い込まれたペストは、ヴィクトリアを人質にとり、ディエゴに取り引きを迫る。こうして、集団的蜂起は、ディエゴとペストの対一の決闘に変わり、ディエゴは苦しい選択を迫られることになる。

『蠅』のジュピターがオレストに、罪を悔い改めるならば、アルゴスの王位を与えようとし出ると同じく、ペストはディエゴに、町の支配権を渡すならば、ヴィクトリアの命をたすけ、ふたりを町の外に逃がしてやろうと申し出る。オレストはジュピターの申し出をきっぱりとはねつける。彼の選択は、エジストとクリテムネストルを殺害する前に、すでになされている。罪を悔いて、ジュピターの傀儡となることは、自分自身の選択を裏切り、責任を放棄することになる。オレストがオレストであるためには、自らの行為を担い続けなければならないの

である。

一方、ディエゴは、カディスの町と恋人の命のどちらも選ぶことができず、ヴィクトリアの身替わりとなって死ぬことを選ぶ。すると、驚くべきことに、ペストは「お前は最後の試験に打ち勝った。もし、この町を譲り渡していたら、お前は女を失うどころか、自分も一緒に破滅するところだったのだ」(p. 292)と種明かしをする。ペストの言う「選択」は、実は選択ではなく、畏だったというのである。さらに驚くべきは、息を吹き返したヴィクトリアが、「あなたには私の方を選ぶべきだったのよ、たとえ天に背いても。この大地全体よりも、私の方をとるべきだったのよ」(p. 297)と言うことである。

ディエゴにとって死は必ずしも不幸ではない。必要とあれば、命を捨てる覚悟が彼にはできている。『幸福な死』、『異邦人』、『正義の人々』などにみられるように、「幸福な死」という逆説は、カミュの中心的テーマのひとつでもある。作者はディエゴを幸福に死なせることもできたはずだ。しかし、ヴィクトリアはディエゴに感謝するどころか、彼の選択を激しく非難し、「ぼくは満足なんだ、ヴィクトリア。ぼくはなすべきことをしたんだ」と言うディエゴにむかって、「そんなこと言わないで。それは男のことばだわ。忌わしい男のことばよ。死ぬことが満足だなんて、そんな権利は誰にもないわ」とさえ言う (*ibid.*)。

ここには選択ということに関するサルトルとカミュの考え方の違いが如実にあらわれている。サルトルにとって、選択とは、行為であり、真の人生、真の自由への目覚めでもある。しかし、カミュにとっては、二者択一の選択をしなければならないという状況そのものが、すでに悲劇なのである。

カミュは処女エッセー『裏と表』の中で「僕はあらゆる動作で世界につながり、憐れみと感謝で人間たちにつながっている。世界のこうした裏と表の間で、僕は選択をしたくはないし、人に選択をして欲しくもない」<sup>9</sup>と述べている。無論、ここでいう選択とディエゴが直面する選択は同じものではない。しかし、対立する二項のいずれをも選ばず、両者を包括する、あるいは両者の均衡をはかる手段を模索する——悪く言えば、弁証法的展開を拒否し、足踏みをつづける——立場を、カミュは終始一貫してとりつづけた。『反抗的人間』で彼が言う「正午の思想」「中庸」もまた、その延長線上にあるといえよう。

ディエゴの自己犠牲により、ヴィクトリアは生き返り、ペストと女秘書は町を去り、ペスト



の協力者であったナダは海に身を投げる。だが、物語はさらに意外な展開をみせる。カデイスの町の女たちがヴィクトリアを取り囲み、瀕死のディエゴに向かって、「この男に呪いあれ。私たち女の体を捨てていく全ての男に呪いあれ」(p.298)と呪詛のこぼを投げるのである。男たちは、女の愛よりも「観念の方を好み」、「世界を作り直そうと」、「母親を捨て、恋人を捨て、あてどもなく駆け巡り」、たったひとりで死んでいく。取り残された女たちは、「長い年月をかけて、この世の重みを背負っていく」(ibid.)。カデイスの民衆と連帯しベストと戦うはずだったディエゴは、ベストとの一対一の決闘を余儀なくされ、ついにはヴィクトリアから見捨てられ、孤独な死を迎えるのである。ディエゴという人物の中に、正義の追求、連帯のモラルをみている観客は、この意外な結末に唖然とするほかない。別のところでも述べたことだが<sup>10</sup>、この結末は、男性と女性、正義と幸福の決定的な分裂を意味し、『戒厳令』のもつ政治的意味を不明瞭にしているといえよう。

『蠅』のオレストもまた、戦いの中で姉エレクトルに見捨てられる。オレストに復讐を教唆し、殺人へと導いたエレクトルは、復讐が完了したことを喜び、感謝するどころか、罪の重さに耐えかね、自らが復讐を望んだことを否認し、オレストを憎むようになる。「僕のかわいいエレクトル、僕のたったひとつの愛、僕の一生のたったひとりの優しいひと、僕をひとりぼっちにしないでおくれ。僕と一緒にいておくれ」(p.238)と哀願し、どこか知らないところへふたりに旅立とうと言うオレストを捨て、エレクトルはジュピターのもとへ走る。彼女の豹変ぶりには唐突の感が否めないし、そこにサルトルの女性観を読み取ることも決して不可能ではないだろう。しかし、やはり、オレストとエレクトルは、人間が自らの行為を前にしたときにとりうる2つの態度を表象していると考えるべきであろうし、作者サルトルが全面的にオレストを支持していることは明らかであろう。

それに比べて、カミュは、ディエゴとヴィクトリア、正義を求める男たちの原理と、愛を求める女たちの原理の間で引き裂かれ、どちらも選べずにいるように思われる。その結果、奇妙な逆転現象が生まれる。実母とその愛人を殺したオレストは、無垢なる英雄として描かれ、自らの命を犠牲にして恋人の命を救い、町を解放したディエゴは、愛を裏切った者として断罪されるのである。

『蠅』のオレストは、エジストとクレテムネストルを殺害し、父王アガメムノンの仇をうつ

が、姉エレクトルに見捨てられ、アルゴスの民衆から激しい怒りの声を投げつけられる。「鼠を引き連れて永久に姿を消してしまったスキュロスの笛吹き」(p. 245)と同じように、彼は蠅を引き連れて、ひとり町を出る。だが、それによってアルゴスの町が解放されるかどうかはだれにもわからない。オレストの物語は、一見、敗北の物語のようにもみえる。しかし、すでに述べたように、オレストは自らの行為を選びとることによって、真の人生、真の自由に目覚めたのであり、その点では、『蠅』は勝利の物語であるといえよう。

一方、『戒厳令』は、一見したところ、民衆が連帯し、ペストと戦い、ついにはこれに勝利する物語のようにみえる。しかし、女秘書の手帳を奪いあう場面のみたように、民衆はあまりに愚かでもある。民衆対ペストの戦いは、いつの間にか、ディエゴ対ペストの決闘にすりかわる。最終的に町を解放するのは、民衆の力ではなく、ディエゴの個人的な犠牲である。「海は叫んでいる。全ての海の人々に協力しろと叫んでいる。ひとりぼっちの人々に結合しろと叫んでいる。波よ、海よ、反逆者の祖国よ、ここにお前の民衆がいる。決してひざまずくことのない民衆が」(p. 300)と、幕切れで叫ぶ漁師の声はどこか虚しく響く。ディエゴは、戦いの目的であり、原動力でもあったヴィクトリアの愛を失い、死んでいく。彼は、最も重要な戦い、すなわち幸福になるための戦いに敗れたのではないか。

『蠅』は政治参加を呼びかける物語である。オレストの行為は、舞台の上のだけからも評価されない。『蠅』が「連帯」の概念を欠いていることは事実であろう。その意味では、彼の行為を「民衆に届かない個人的行為」として退けるフランシス・ジャンソンの批判は正しいと言わざるをえない。しかし、オレストは観客をあてにすることができる。観客ひとりひとりが、彼を手本として、真の人生に目覚めるなら、歴史を動かすうねりが起こり、世界は変わるかもしれない。「徳や価値は、インフルエンザのように伝染するものではない」<sup>(11)</sup>とジャンソンは言う。彼によれば、オレストの民衆に対する姿勢は「完全に魔術的なものに陥ってしまって」<sup>(12)</sup>おり、その「行為」は結局のところ「演劇的な身振り」<sup>(13)</sup>にすぎない。だが、しかし、演劇とは、まさに魔術的な力によって、ひとつの真実、ひとつの情熱を観客に伝えるものではないのか。

一方、『戒厳令』は、ひとりの男が戦いの中で愛を失う物語である。ディエゴは、政治的悪の闖入により脅かされた幸福を守るために戦う。彼の自己犠牲の結果、町は解放される。しかし、それと引き換えに、彼の幸福は永遠に失われてしまう。『戒厳令』は、政治参加と個人的幸福の

追求を両立させることの難しさを語る戯曲であると言うべきであろう。

サルトルにとって、人間は歴史の外では生きられず、政治参加は真の人生のための必要条件である。一方、カミュにとって、歴史は全てではない。政治参加は必要だが、真の人生はそこにはない。彼にとって、真の人生は、個人の幸福、あるいは幸福の追求の中にある。

『反抗的人間』をめぐる論争の中で、サルトルは、「(カミュは) 自分が(歴史の) 外にいるものと思いついでいる。だから、中に入る前にいろいろと条件をつけるのは当然だ」<sup>(4)</sup>と、皮肉を込めて書いている。しかし、オレストの生き方とディエゴの生き方を比較するかぎりにおいては、この言い方は正しくないだろう。ディエゴは、最初から歴史の中に巻き込まれている。むしろ、歴史の「外」から「内」へ入り、アルゴスの王と王妃を殺害し、ふたたび歴史の「外」に出て、いずこともなく去って行くオレストにこそ、このことばはふさわしいのではないか。悪に対する戦いの中で、自らの幸福を見失うディエゴの悲劇は、彼が歴史の外に一瞬たりとも出られないから起こる悲劇ではないのか。

悪に対する戦いと、幸福の追求——相反するふたつの要求の間にどのような均衡を見出すことができるか。それが、『ベスト』から『戒厳令』、『正義の人々』をへて『反抗的人間』にいたる「反抗の連作」期のカミュが自らに課した問題であった。『戒厳令』は、この問題に答えが見出せぬまま書かれた作品と言うべきであろう。『戒厳令』の無秩序や混沌は、当時のカミュが感じていた混乱の所産にはかならない。カミュは『正義の人々』でさらにこの問題への解答を模索している。サルトルもまた、『汚れた手』の中でこの問題について自問しているように思われる。だが、それについて述べるのは、別の機会に譲りたい。

(1) 無論、『蠅』のトリオ(ジュピター・エジスト・クリテムネストル)と『戒厳令』のそれ(ベスト・女秘書・ナダ)は同じものではない。エジストとクリテムネストルは文字通りの傀儡であるのに対し、ベストの女秘書は、ベストの意に反して、ディエゴに共感を寄せ、秘密を打ち明けるし、ナダは嬉々として民衆を抑圧し、独裁者たるベストすら「あいつはやりすぎる」と非難するほどである。

(2) Roland Barthes, « Réponse de Roland Barthes à Albert Camus », in *Œuvres complètes*, t. 1, 1942-1965, Seuil, 1995, p. 479.

(3) Albert Camus, *Préface à l'édition américaine du Théâtre*, in *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 1731.

(4) 『蠅』からの引用は、Jean-Paul Sartre, *Huis clos suivi de Les Mouches*, Gallimard, Folio, 1979 に拠る。以下、同

- (6) 『戒厳令』からの引用は、Albert Camus, *L'État de siège*, in *Théâtre, Récits, Nouvelles*, *op. cit.*に拠る。以下、同じ。
- (7) Albert Camus, *La Peste*, in *Théâtre, Récits, Nouvelles*, *op. cit.* p. 1327.
- (8) *Ibid.*
- (9) Albert Camus, *L'Envers et l'endroit*, in *Essais*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, p. 49.
- (10) 拙論、「Histoire d'amour, histoire d'un suicide à deux manqué - *L'État de siège* d'Albert Camus」, 『商学論究』第46巻、第4号、関西学院大学商学研究会、1999年3月、pp. 143-151.
- (11) Francis Jeanson, *op. cit.*, p. 21.
- (12) *Ibid.*
- (13) *Ibid.*, p. 23.
- (14) Jean-Paul Sartre, « Réponse à Albert Camus », in *Situations IV*, Gallimard, 1964, pp. 122-123.

(文学部教授)