

# 誰か条理を思わざる 一山縣熙 著「劇作家サルトル」を読んで一

## 末木利文

数年前に『トロイアの女たち』を上演した時も、4半世紀前に『出口なし』を演出した時も、若者たちは既にサルトルのサの字も知らなかった。

思わず「ウッソー！」と、若者ことばがとび出すほどの驚愕だった。

というのも、安保騒動のさ中に学生時代を過ぎた我々世代にとって、サルトルはマルクスにとって代る思想家・芸術家だったからだ。

学生演劇の演し物レパートリーを選ぶにせよ、プロの舞台を観て、あれこれ批評するにせよ、生煮えうろ覚えの知識を振り廻し、サルトルはこう言っている、サルトルはあゝ言っていると、今思うと笑止千万なのだが、サルトルと実存哲学抜きでは、夜も日も明けぬくらいだった。

私の通った大学の、当時の仏文科は、退任間際の辰野隆をはじめ、鈴木力衛、福永武彦、白井健三郎、大久保輝臣、粟津則雄、辻邦生ほかの諸先生という布陣で、篠沢秀夫はまだ研究室の助手を勤めていた。

生意気盛りの上に来たの悪い学生相手に、錚々たる教授陣も、さぞや手を焼いたことであろう。

あれから50年の歳月を経て、この度思いがけず、そのサルトルに再会する機会を得た。

好機を与えてくれたのは、山縣熙・著「劇作家サルトル」。

処女戯曲の『蠅』から、『トロイアの女たち』まで、全10作品を〈形式〉、〈内容〉、〈状況〉の三項目に分けて、その劇作法ドラマトゥルジュを読み込んだものである。

周知のとおりサルトルは、思想家であり小説家であり、評論家でもあり、更には政治的实践家でもあった。

この本の著者が、サルトルを劇作家の側面だけに絞り、その劇作法のみにアプローチしようと試みたとしても、サルトルの思想や政治的傾向に触れぬわけにはいかない。そうなれば、著者の考察は難解にならざるを得ない。

しかし、――

“芝居のテキストとは、本来上演されることを考慮して書かれたものであり、読まれることを目的として書かれたものではない。”

“脚本を「読む」ことと芝居を「観る」こととの違いは、一般に考えられているよりは遙かに大きいように思われる。”

“脚本を読み、それによって何かが解ったと思う時、われわれは舞台のみがもつ何かを失うことになるのではなかろうか。”

――と、この本の著者は、一観客の視点にも立ち、サルトルに対する畏敬の念と、芝居への愛情を隠さない。

戯曲の読み方は、小説や評論の読み方とは根本的に違うというのである。

それは、舞台装置、照明、音響効果、登場人物たちが身に着けた衣裳など、主にト書きに示唆される作者の指示を手懸りに、読者が想像力を発揮して、一様ではない読み方、つまり自由な舞台の楽しみ方ができるのだと教えてくれる。

いつの間にか生意気盛りの学生気分フラッシュ・バックして、戯言・暴言・妄想の類さえも許されるような気がしてくる。

そこで、最初の暴言を許してもらおうと、

——『アルトナの幽閉者』は、サルトルの遺作となるはずだった。——

新劇は明治に始って以来、イプセン・ストリンドベリ、ゴーリキー・チェホフ時代、戦後になってジロドゥー・アヌイと続き、この頃はサルトル・カミュの全盛期で、あたかも輸入取次店のような歴史を重ね、一時的に活性化してはまた停滞するの繰り返しで、その都度目新しい作品を消費するだけの、はなはだ魅力に乏しいものだった。

白土三平のマンガを廻し読みし、吉本隆明、高橋和己の影響を受け、大島渚の「日本の夜と霧」や今村昌平の「豚と軍艦」に狂喜する毎日は、まさに政治の季節だったのだが、60年代の〈造反有理〉や〈大学解体〉は、72年の連合赤軍リンチ殺人事件に行きついて、激動の時代と共に劇＝ドラマの質も、大幅に変わっていったのである。

残酷劇、街頭劇、ハプニング、ビート・ヌード劇など、いわゆる“アングラ演劇”を経て、サルトル・カミュの時代はベケット・イヨネスコ時代に、とって代わられることになった。

したがって、1959年に発表された『アルトナの幽閉者』は、時代の節目を印す作品となり、サルトルが演劇活動の幕を閉じた、記念碑的作品ともなったのである。

実際には65年、ベトナム戦争のさ中に、エウリピデスの『トロイアの女たち』を脚色しているものの、サルトル自身はこの作品を、遺作にしようとしていたに相違ない。

「劇作家サルトル」の著者は、サルトルの全戯曲の<sup>ドラマトウツジュ</sup>作劇法を、形式・内容・状況に渡って分析し、『アルトナの幽閉者』については、

“<sup>プレザンタシオン エヴェヌマン</sup>劇の紹介部分と展開からクライマックスにいたる部分が複雑かつ冗長で、登場人物の交わす会話も具象化されていない故、演劇的感動が得られない失敗作……”

と断じているが、この“失敗”は、サルトルの生きた時代と写実主義の、<sup>リアリズム</sup>蜜月期間が終ったことを意味するものではなからうか。

……現代のようなブルジョワ社会における私のような作家には、批判的写実主義以外のことは実行し難い。もし主人公が、結局のところ自分自身と和解すると、芝居でそれをみている観衆がもつ疑問や未解決の問題と和解することにもなりかねない。

これは、本書にも引用されている、1959年9月17日の「フランス・ヌーヴェル」紙上の対談で、サルトル自身が語ったものの一部である。

ここで述べられた“批判的写実主義以外のこと”とは、いったい何を指しているのだろうか。

イヨネスコの「禿の女歌手」の初演は1949年、「授業」は50年、そしてベケットの「ゴドーを待ちながら」のパリ初演は、1953年のことであった。

<sup>テアトル・ドゥ・ラブシュールド</sup>〈不条理劇〉とも、<sup>アンチ・テアトル</sup>〈反演劇〉とも呼ばれているこれらの劇には、まず物語が欠けている。登場人物の因果関係も説明されない。彼らの交わす会話も非論理的で、終始噛み合うことがない。

観客が目にする舞台には、場所も時間も特定されず、対立も葛藤も存在しないので、〈劇的な絡みが展開し〉、〈緊張が高まり〉、〈大団円に至り〉、<sup>カタルシス</sup>〈浄化作用をもたらす〉という、アリストテレス以来の演劇的公式が通用しない。

観客は、果てしない不条理の世界に放り出される。

サルトル流に言うと、“<sup>エクジスタンス</sup>現実”にそのまま在るもの”になる。

作者の物語や、作者の語らせる会話に拘束され、作者の企みにのせられ、一定の方向に誘導され、その論理に支配されていた<sup>リアリズム</sup>写実劇の観客は、<sup>テアトル・ドゥ・ラブシュールド</sup>不条理劇によって、自由に解放されるのである。

サルトルは、十分そのことを認識していた。それが前記の“批判的写実主義以外のこと”、という発言になったに違いない。

“私のような作家には……”というのも、作家としての資質はもとより、自ら気付いていながら、自己のスタイルに固執しようとする、サルトルの意地さを感じられまいか。

サルトルのような思想家は、その誠実さゆえに、かえって現実から目を逸すことができない。

敏感に受け留めた現実<sup>アクチュアリテ</sup>を作品化した、過去8編の戯曲も、本書の著者が再三分析し解明するように、時に作者の“生の思想”<sup>なま</sup>を伴いながら、サスペンス・重層構造・三角関係などの作劇法<sup>ドラマトゥルジュ</sup>を駆使して、巧妙にサルトル独自の、個性と力柄とを發揮したものである。

“劇作家サルトルの作劇法の特徴のおそらくすべてが、この作品”（『アルトナの幽閉者』）において、集約的にそしてまた重層的構成的に見出される。”

というのは、誰しも認めるところだろう。

にもかかわらず、

“形式的頂点とはしかし作品の頂点を意味するものではない。”

という著者の指摘から、かねて脳裏にくすぶっていた〈妄想〉が、とりとめもなく浮かび上がってくる。

——サルトルは、不条理劇を書くはずだった。——

サルトルが不条理劇に手を染める最初の機会は、1944年に発表された『出口なし』にあった。

登場人物はガルサン (G)、イネス (I)、エステル (E) の3人。

それぞれが、何の因果関係も持っていない。血縁関係もない。そして全員が死者たちであり、舞台となるのは、現実の場所ならぬ地獄、という設定である。

アリストテレスの演劇的公式から解放されるすべての条件が、この戯曲には整っていた。

“EはIを拒み、GはEを拒み、IはGを拒む。あるいはIはEによって拒否され、EはGによって拒否され、GはIによって拒否される。IEはGに妨げられ、EGはIが妨げ、GIはEの存在によって成立しない。

短い第5章は「地獄とは他者のことだ」という有名

なセリフに終るGの長い独白で始まり、やはりGの次のセリフで終る。「さあ、続けることにしよう。」

これは、著者が『出口なし』の終幕部分をまとめたものだが、この要約を“読む”楽しさは、読者を知らぬ間に、想像の舞台を“観る”楽しさへと導いてくれる。それが本書の特長の一つでもある。

登場人物の固有名詞がG・I・Eと、それぞれのイニシアルに略記されているのは、単純な簡略化か、それとも意図的な暗示か……

ともかく〈妄想〉を、続けることにしよう。

最初に“第二帝政風サロン”、と指定されたト書である。

地獄という架空の舞台を、時代を特定したサロンにする必要がどこにあるか。

登場人物の社会的階級やら、性癖やら、その固有名詞でさえ、何一つ特定する必要はなかったのである。特定することの方が、むしろ不純とさえ言える。

交わされるせりふも、合理性や統合性によってつじつまを合わせ、役者や観客を一方的に縛りつける、いわば言語ファシズム的傾向を拒絶しさえすればいい。そうすれば、写実主義の拘束性から解放され、自由で未知なる演劇世界が展かれる。

3人の登場人物が、それぞれ相手の眼差しに支配され、他者の眼差しの内に囚われるというメカニズムに相応しい、新しい劇形式が、目前に芽生えようとしていたのだ。

『出口なし』（“Huis-Clos”）も、また当初考えられていた「他者たち」（“Les Autres”）という題名にしても、ベケットの「ゴドーを待ちながら」（“En attendant Godot”）が、キリスト教的神話を思い起こさせる意味から、いささか陳腐かつ嫌味であるのに比べ、はるかに不条理劇に似合った、ウンチクのある題名ではないか。

サルトルは、44年の時点で、ほとんど“不条理劇”作家の開祖として、その榮譽を担うはずだったのであ

る。

しかし、やんぬるかな。

収容所に於ける現実体験と、当時執筆中の「存在と無」の論理が、サルトル自身を無理矢理、アリストテレス的劇公式の世界へ押し戻してしまった。

『出口なし』から『トロイアの女たち』まで20年間、“私のような作家には、批判的写実主義以外のことは実行し難い”

と、ベケットやイヨネスコ、アダモフなどの不条理劇を意識しながら、サルトルは生涯その劇作法を変えないことはなかった。

『アルトナの幽閉者』は、サルトルが自身の演劇活動の幕を閉じるつもりで書いた作品だと前述した。

執筆の動機は、またしても戦争だった。

1954年に始まったアルジェリア戦争は、『アルトナの幽閉者』の発表される前年には、フランス国内にF・L・N（アルジェリア民族解放戦線）によるテロ活動を生むまでに拡大していた。

この時期サルトルは、アルジェリアからの帰還兵の拷問問題を、前大戦時の状況に重ね合わせ、状況が個人の行動を決定する劇を書こうとしたのだった。

「弁証法的理性批判」の執筆と、重度の体調不良が重なる中で、サルトルは残されたすべての力を、この作品に注ぎ込んだ。

書き込みたいテーマは、ありあまるほどある。問題は15年前の、『出口なし』以来封印した、劇の〈様式〉だった。

『アルトナの幽閉者』は、2階の部屋に閉じこもったままの、フランツを中心に展開する劇である。

2階の部屋というのは、13年前に歩を止めた“時間”であり、“歴史”であり、“原罪”の象徴でもあるのだが、そのような描写は、単なる観念に過ぎない。

あくまでも人間的現実を描くことに固執する、

現実主義者サルトルにしてみれば、自身の演劇活動最後の作品と意識すればこそ、劇の〈様式〉は、“批判的写実主義”の枠組の中で処理しなければならないテーマであった。

サルトルの意向と真正面に向き合い、その意図に沿いながら、全戯曲を詳細に観察してきた本書の著者も、『アルトナの幽閉者』に関しては、

“形式的にみるとき、第一幕が純然たるプレゼンテーションの場で、諸人物、状況、フランツの過去が紹介されるが、また第二、三、四幕においても、それぞれ、ヨハンナの過去、ウェルナーの過去、フランツの隠された過去が同時進行的に紹介される。従ってプレゼンテーションとエヴェヌマンの関係が重層的に形成され、それがこの芝居をより複雑に、そしてまた時に冗長にみせさえすることになる。”

と言うとおり、5人の登場人物には、よほどの名優を揃えないかぎり、劇の成功はおぼつかない。

複雑、冗長であるばかりか、重厚でもあるこの劇は、言い換えると、それほど作者の並々ならぬ意欲に満ちた作品ということでもあるのだが、先ず劇の〈様式〉が、舞台装置に関して、どのように処理されているかを見てみたい。

他の作品分析でも、しばしば触れられているように、サルトルの舞台装置は、単なる飾りや容れ物ではない。

多くの場合、登場人物の性格と密接に結びつき、主題を象徴的に表わす役割りを帯びていて、無視できない重みを持っている。

“幕が上る。きざで醜悪な家具が一杯の大広間。それらの家具の大部分は19世紀末のドイツのものである。”

“『汚れた手』の場合同様、ここでも舞台装置への指示を通して、その空間に関わる登場人物に対するサルトルの生の<sup>なま</sup>想いが読みとれる。”

“サルトルの生の<sup>なま</sup>想い”とあるのは、この大広間が、ただ単にアルトナのゲルラッハ家の一室ではなく、大戦後13年間の、〈醜悪〉で澱んだ空気を漂わす、ヨー



ロッパの空間そのものであることを感じて欲しいという、サルトルの願望を汲み取ったものであろう。

場面が2階のフランツの部屋に移ると、雑多な置道具に混って、壁には印刷体の英語で書かれた「起すな」、「怖れてはならぬ」の厚紙ボードが掛っていて、ヒトラーの肖像画が一際目立つという風に、階下の大広間より更に、〈醜悪〉で澱んだ空気は具体化されている。

舞台装置は、この2部屋の他に、フランツの弟ウェルナーの仕事部屋を間にはさむが、この〈醜悪〉で澱んだ空気から、無縁でありたいと願望する仕事部屋は、ことさらに他の2部屋の〈醜悪さ〉を、強調するために置かれたかのようである。

つまり、階下には〈澱み〉を引きずる大広間と、〈澱み〉から無縁であろうとする仕事部屋という現代そのものを配し、階上には〈澱み〉そのものである過去を置いて、サルトルは舞台を重層的に装置するという、新機軸を開こうとした。

次に劇の内容に目を転じて、フランツの最初の登場場面を見てみよう。

ここは、『アルトナの幽閉者』を成功作と認めない、本書の著者も絶賛する“フラッシュ・バック”の場面である。

父親 ……或る日ベルが鳴った（遠いかき消されたようなベルの音）それがあれであった。

（フランツが舞台の奥、父親の背後、薄くらかりにあらわれる。彼は背広を着て、外見は若く、23、4才。ヨハンナ、ウェルナー、レーニは、このフラッシュ・バック及び次の場で、記憶の中から呼び出されたこの人物を見ない。ただこの人物を呼び戻した人々——最初の2つの回想では父親、3番目の場ではレーニと父親——が、フランツと話さなければならないときに、彼の方をふり向く。回想場面を演じる人物の語調と演技とは、興奮したときでも、現在と過去とを区別する一種の後退、時間的なルキユル《隔離作用》テイスタンシアシオンを含まなければならない。）

現在と過去とを区別する一種の後退、時間的なルキユル《隔離作用》テイスタンシアシオンとは、何やら難解だが、ここは本書に先述された、脚本を（読む）のではなく、想像力によって〈観る〉能力を発揮しなければならないケースである。

著者が『蠅』の冒頭で、

“脚本を読み、それによって何かが解ったと思う時、われわれは舞台のみがもつ何かを失うことになるのではなかろうか。”

と記述しているとおりなのである。

現代人は活字至上主義に陥りすぎている。

稗田阿礼やホメロスの時代に戻ることはあり得ないにしても、それこそ一歩しりぞいて（後退）、世阿弥の言う〈離見の見〉、つまり一人称でありながら三人称の見地に立って劇に接してみよう。

〈離見の見〉とは、俳優の側からすれば、舞台上で演じながらも、観客の見地に立って、我が身をかえり見る教えることであり、観客の側からすれば、時には俳優の演じる人物に感情移入しながらも、時には一観客に立ち戻り、冷静な目で舞台に接するという、劇鑑賞の仕方を説明したことばなのである。

大広間の大半は闇の中に沈み、観客の目に映るのは、回想する父親と、回想されて闇の中から姿を現したフランツのみである。

後者は想像の人物だから、舞台上を自由に動きまわることができる。その動きに伴って、彼に向けられた照明のこぼれが、周囲の19世紀末ドイツ様式の、醜悪な家具のそちこちを、あたかも彼の分身かのように浮き上がらせる。

このプレゼンテーションは、劇的効果としても優れたもので、大いに演出意欲をそそられる。

観客である我々は、父親の側からフランツを見はじめ、次第にフランツに感情移入するよう誘導され、間もなく両者の間を、繰り返し往復し、やがて両者を含めて、客観的に舞台を眺めるように変化していく。

過去と現在の同時進行する姿が、セピア色の照明の

下に浮き彫りにされる。

これが『隔離作用』<sup>テイスタンシアシオン</sup>が発揮する、効果の一例なのである。

そこそこには、『出口なし』を、発展的に完成させようとした痕跡も見受けられる。その痕跡を辿ると、著者ならずとも作者に対する親近感は、いや増しに増すのだが、惜しむらくは、著者の指摘のとおり、“この芝居の複雑・冗長さ”のせいで、演劇的感動は得にくい。

「地獄とは他者のことだ」というのが、『出口なし』の、記憶に残る終幕のせりふだった。

『アルトナの幽閉者』のそれは、テープ・レコーダーから聞こえてくる、フランツの声のみである。それが、来るべき世紀に向かって語りかける。

さあ、答えたまえ。30世紀はもう答えはしない。われわれの世紀のあとには、おそらく世紀などはないだろう。おそらく一発の爆弾が、光を吹き消してしまうだろう……

舞台上は無人である。テープの声だけが続く。

私は言った。“この責任を負う”と。今日、そしてまた永遠に。え、何っ？

はてさて、最後に「え、何っ？」の、不可解、奇妙な一語が残ってしまった。

フランツは、誰れに向って、どのような答えを期待して、この一語を喋るのか。

「われわれの世紀のあとには、おそらく世紀などはないだろう」と喋ったとたんに、「そしてまた永遠に」などと言っていることに気付いた、自省の一語か、……それとも単純に、ふと何かを思い出した時に洩らす、何気ない呟きにすぎないのか、……

またしても何やら、無責任な幻想が浮んでくる。

薄く反響<sup>エコー</sup>をかけたテープの声の流れる中に、ほんやり一人の老人の、胸から上の姿が現われる。

その老人は、眼鏡の奥の斜視を濁らせ、かろうじて

聞こえる片方の耳をそば立て、ややかん高い声で、最後の「え、何っ？」のせりふだけを、テープの声とほとんど同時に呟くのである。

それは、謎を問いかけ、何かのオトシマエを要求するかのようでもある。

20世紀の巨人、サルトルの冗舌に圧倒されて、この〈妄想〉も、どうやら被害妄想の域に転移しはじめたようだ。



「出口なし」演出・末木利文  
手前右：勝部演之、中央奥：田島令子