

Title	ジャン・アヌイの戯曲における死の表象：生者のための死
Sub Title	La représentation de la mort chez Anouilh : La mort pour les vivants
Author	大谷, 理奈(Otani, Rina)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2014
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.19, (2014. ) ,p.64- 79
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20141201-0064">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20141201-0064</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## ジャン・アヌイの戯曲における死の表象： 生者のための死

大谷理奈

### 序.

ジャン・アヌイ(1910-1987)は、本格的に戯曲の執筆を始めた 1929 年以降、死の直前まで劇作を続けた。彼は 58 年の職業人生の間に 47 本の戯曲を書き、さらにテレビ・映画のシナリオ、オペラのリブレット、バレエ台本等の執筆、外国語戯曲の翻訳・翻案、自身のあるいは他の作家の戯曲の演出・上演と、劇場を拠点とする様々な活動を行った。劇場という、商業性から切り離すことの甚だ困難な場でこのように終生劇作及び上演に関わり続けることが出来たのは、偏に彼の作品の興行的成功の証左というほかない。しかし一方で学術的には、それらの作品は十分に分析されているとは言い難い。

2010 年の討論会« Jean Anouilh Artisan du Théâtre : Savoir-faire et faire savoir<sup>1</sup>» の題にとられているように、アヌイは生前から度々「Artisan 職人」と呼ばれることがあった<sup>2</sup>。揶揄を込めたこの表現はしかし、的をついている部分もある。アヌイの戯曲では、繰り返し類似の主題が取り上げられる：身分違いの愛・結婚、若者と年長者の対立、貧窮の艱難や純粹な若者の挫折。こうした題材・主題はアヌイ個人の作品に頻出するというだけではなく、古代から今日に至るまで幾度も舞台の上で繰り広げ

---

<sup>1</sup> 2013 年に本討論会と同題の論集が編まれ、出版されている。(Dir. par Élisabeth Le Corre et Benoît Barut, *Jean Anouilh Artisan du Théâtre*. Presses Universitaires de Rennes, 2013.)

<sup>2</sup> «L'ébéniste amer [...], fantôme pâli de Pirandello» (Jean-Pierre Léonardini, *L'Humanité*, 12 septembre 1974)等の表現が劇評においても散見される。

られた物語に違いない。ではアヌイは、これらの題材を扱うのに長けた「職人」に過ぎないのだろうか。そう断ずるのは早計かもしれない。アヌイは確かにアルトーでもピランデッロでもない。しかしそうした前衛作家たちの発明した新たな概念を受け入れ、自分の作品に取り込むことが出来た。それも大きな興行的成功を遂げ、フランスのみならず世界中の観客が彼の作品に触れることとなったのだ。

このようにアヌイ作品には演劇的技巧に支えられたある種の職人性だけでなく、時流に乗った同時代性がある。本論は、アヌイ劇における「死」の描かれ方を分析することで、その同時代性の所在を明らかにしようとする試みである。「死」の表象に注目したジャン・アヌイに関する先行研究は、筆者の知る限りにおいて存在しない。その上で、本論の執筆にあたっては、アンカ・ヴィスデイによる伝記<sup>3</sup>やシャルル・マズールの論<sup>4</sup>が助けとなった。

## 1. アヌイにおける死の類型：主役の死と脇役の死

死と一口に言っても、主役の死と脇役の死が戯曲においてもつ重みは当然ながら異なる。とりわけアヌイにおいては、ある登場人物の、その他の登場人物たちからの疎外が人物相関の一つの定石となっている。この前者の登場人物とは、若く不器用で、世間との折り合いを付けられずに、その純粹さ、あるいは傲慢によって破滅へと身を投じる人物であり、つまりは *Antigone*<sup>5</sup> (執筆 1942/初演 1944) におけるアンチゴーヌ、*L'Alouette*<sup>6</sup> (執筆 1952/初演 1953) におけるジャンヌがその典型である。このように一対多の対立の構図を多くとるアヌイ作品では、自ずと主人公の死と、その他の脇役の死は、異なる描かれ方をすることになる。本

---

<sup>3</sup> VISDEI, Anca. *Jean Anouilh: Une Biographie*. Paris, Éditions de Fallois, 2012.

<sup>4</sup> MAZOUER, Charles. «Anouilh et la tragédie grecque» *Jean Anouilh Artisan du Théâtre*. Presses Universitaires de Rennes, 2013.

<sup>5</sup> Anouilh, Jean. *Théâtre*, tome I-II. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2007. pp.627-674. (以下、同作品集の引用については二度目の言及より戯曲題名を斜字にて記す。例：*Antigone*)

<sup>6</sup> «L'Alouette» *Théâtre II*. pp.1-89

項ではまずその描かれ方の違いを、それぞれ「主役の死」「脇役の死」という分類のもと検証する。

## 主役の死

さて、先に触れたように、アヌイ作品の主役たちはしばしば世間を拒絶し、破滅へと自ら向かっていく。この破滅への指向性は、時には失踪<sup>7</sup>や殺人の計画<sup>8</sup>として表出することもあるが、死にたいという願望に結実することも少なくない。アヌイの主人公と死との関係は深いと言わざるをえない。「主役の死」は二重に主人公たちを誘う。

まず彼らは、他の登場人物たちや社会そのものによって死に追い込まれるといえるだろう。Y avait un prisonnier<sup>9</sup> (執筆 1934/初演 1935) では、かつての詐欺事件のために 15 年の禁錮刑を忍び、釈放され家族たちのもとへと帰った主人公リュドヴィクが自殺未遂を起こす。彼は、自分の帰還を喜ぶ家族たちが、結局は再び自分を幽閉しようとしているのだと嘆く («S[alaud] ! Alors, je suis prisonnier encore ? » « Je ne veux plus être prisonnier ! Je ne veux plus de vous, ni de votre vie! Lâchez-moi!<sup>10</sup>») 確かに家族は身内から出た犯罪者を恥じ、自分たちの生活を護るために彼を飼い殺しにしようという様子を見せる。さらにリュドヴィクは、家族の態度への不満のみならず、長きに渡る牢獄での生活のために自分がすっかり変わってしまい、今やかつてのような生活に喜びを見いだせないのだと訴える。今や彼が望むのは働きもせず、日がな一日幼子のするような

---

<sup>7</sup> *La Sauvage* (執筆 1934/初演 1938) の女主人公 Thèrese は心優しく才能あるピアニストである婚約者の属する上流社会の人々とその「幸福」を拒絶し、結婚式の前の晩に一人闇夜に走り去る。 (« *La Sauvage* » *Théâtre I*, p. 241-328.) « Il y aura toujours un chien perdu quelque part qui m'empêchera d'être heureuse... » (p.326.)

<sup>8</sup> *L'Hermine* (執筆 1931/初演 1932) のフランツによる殺人の企てについては、次項にて検証するが、これもまた周囲への拒絶ゆえに彼が選びとった破滅への道筋である。 (« *L'Hermine* » *Théâtre I*, p.11-83.)

<sup>9</sup> « *Y avait un Prisonnier* » *Théâtre I*, p.85-174.

<sup>10</sup> *Y avait un prisonnier*, p.121. 以下、下線は全て筆者による。

遊戯に明け暮れる生活なのだ。しかし周囲はそれを許さない。

LUDOVIC : [...] J'avais payé ma liberté de quinze ans de supplice, mon premier geste d'homme libre a été de la perdre ! Quand je suis arrivé ici, j'ai si vite compris quelle était la vie qui m'attendait, que je reste avec eux ou que je m'en échappe, pauvre révolté sans argent, que j'ai eu envie de me flanquer une balle dans la peau. Je ne l'ai pourtant pas fait, ce geste élémentaire de liberté, et sais-tu pourquoi<sup>11</sup> ?

彼に残された唯一の自由は、「自由の基本的身ぶり」、すなわち自らの生殺与奪の権利だけである。リュドヴィクは死を決意し、一人になるや自殺を決行するも、囚人仲間であり無一文の唾者であったのを連れ帰ったラ・ブレビという男に救われる。貧しく、障害を持つ「雄羊」と名付けられたこの人物もまた、社会から疎外され他存在であり、主人公たちの世界に属するといえよう。こうして実現こそしなかったものの、「リュドヴィクの死」は世間体を重視する家族たちの保身や社会からの抑圧によってリュドヴィクが追い込まれた破滅である。

一方で死は、主人公たちを優しく受け止める逃避先として描かれもする。オルフェウス伝説の翻案である *Eurydice*<sup>12</sup> (執筆 1942/初演 1941) では、貧しいバイオリン弾きのオルフェと旅一座の女優ユリディスがとある駅で恋に落ち、駆け落ちをする。急拵えの恋人たちは後朝の床の語らいの中で、過去に対するお互いの考え方の相違に不安を覚える。オルフェの心にしこりをのこしたままにユリディスが交通事故で命を落とすと、謎の人物アンリ氏が優しくオルフェを死へと誘う。やがて彼が死の化身その人であることが明らかとなる。

MONSIEUR HENRI : Je vais te confier un secret, à toi seul, parce que je t'aime bien. [La mort] n'a qu'une chose pour elle que personne ne sait. Elle est bonne, elle est effroyablement bonne. Elle a peur des larmes, des douleurs. Chaque

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.141.

<sup>12</sup> « Eurydice » *Théâtre I*. p.539-626.

fois qu'elle le peut, chaque fois que la vie lui permet, elle fait vivre... Elle dénoue, détend, délace, tandis que la vie s'obstine, se cramponne comme une pauvre, même si elle a perdu la partie, même si l'homme ne peut plus bouger, s'il est défiguré, même s'il doit souffrir toujours. La mort seule est une amie. Du bout du doigt, elle rend au monstre son visage, elle apaise le damné, elle délivre<sup>13</sup>.

MONSIEUR HENRI, *doucement* : Tu es injuste. Pourquoi hais-tu la mort ? La mort est belle. Elle seule donna à l'amour son vrai climat. Tu as écouté ton père te parler de la vie toute à l'heure. C'était grotesque, n'est-ce pas, c'était lamentable ? Hé bien, c'était cela... Cette pitié, ce mélo absurde, c'est la vie. Cette lourdeur, ces effets de théâtre, c'est bien elle<sup>14</sup>.

アンリ氏は、死が「善良」で「涙や苦しみを恐れて」いて、「唯一の友人」であり、「自由に」してくれる「美しい」ものであると説き、死との対比において生を「グロテスク」「道化、滑稽なメロドラマ」「重苦しさ、芝居がかったわざとらしさ」と評している。この台詞は、アヌイ作品に通底する生と死の類型を端的に表現するものである。

またこの理想的逃避郷としての死は、先にみた追い込まれる場としての死と、同じ死について適用することもある。*Antigone* においてアンチゴーヌが、クレオンの布告によって死に追い込まれると同時に、父譲りの「傲慢<sup>15</sup>」によって死を理想化し、自ら望んで死に向かう道を選ぶ場合などがこれにあたる。主人公の死の二つの性格は二重写しの誘いとして主人公たちに働きかける。

## 脇役の死

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.594.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.622.

<sup>15</sup> CRÉON : *la regarde et murmure soudain*: L'orgueil d'Édipe. Tu es l'orgueil d'Édipe. Oui, maintenant que je l'ai retrouvé au fond de tes yeux, je te crois. Tu as dû penser que je te ferais mourir. Et cela te paraissait un dénouement tout naturel pour toi, orgueilleuse! Pour ton père non plus [...] (*Antigone*, p.652.)

このように「主役の死」が「そうせざるを得ない」あるいは「そうすれば楽になれる」という二重の動機付けによって強力に主人公たちを惹きつける一方で、それ以外の登場人物の死は、やや都合主義的な描かれ方をしているといえるだろう。*Léocadia*<sup>16</sup> (執筆 1938/初演 1940) の題名となっている歌手レオカディアは主人公アルベール公のかつて熱烈に恋した女性であるが、幕開きの時点で既に亡くなっている。西洋演劇の伝統に則れば、人名を関するこの劇はレオカディアを中心とした悲劇であるべきかもしれない。しかし彼女の死因は首に巻いていたスカーフを強く結びすぎた、という何とも滑稽なものである。また彼女の死は物語の前提に過ぎず、彼女の死への喪の感情は間もなく彼女に容姿の良く似た、しかし澁刺とし「生きた」若い娘である女主人公アマンダに書き換えられることを運命づけられている。「レオカディアの死」はアルベール公を傷つけ、彼の憂鬱症を引き起こす呪縛として機能する作劇上の仕組みなのである。アルベール公の叔母であり主人公たちの恋のお膳立てをしたともいえる公爵夫人の閉幕間際の台詞にも、レオカディアの死がある種のおかしみを込めて語られる。

LA DUCHESSE : [...] Poor Léocadia! Elle en avait été réduite à s'étrangler elle-même avec sa belle écharpe. et voilà que nous venons de la tuer une seconde fois dans son souvenir. Il fallait sauver notre petit Albert. Et si ce sont les jeunes Amandas qui sauvent les petits Alberts, vivent les jeunes Amandas ! Mais si inutile, si frivole et si foncièrement injuste qu'elle ait pu sembler, la pauvre chère raffinée, personne ne pourra nous empêcher de la regretter et de lui verser notre petite larme<sup>17</sup>.

レオカディアの馬鹿馬鹿しい死因が再び持ちだされ、物語終盤に至って唯一彼女の存在を記憶しているかに思われる公爵夫人が彼女を「役立たずで、取るに足らない、本質的に不当なもの」と言い切る。こうして「脇役の死」は同情や憐れみを剥ぎ取られ喜劇化される。

---

<sup>16</sup> « Léocadia » *Théâtre I*. p.389-457.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.457.

このような都合主義的な脇役の死の扱いは、*Le Voyageur sans Bagage*<sup>18</sup>（執筆 1936/初演 1937）の結末部にも見ることが出来る。第一次世界大戦の退役兵であり、戦後記憶喪失のまま養護院に身を寄せていた主人公のガストンは、自分の家族として名乗りを挙げたいくつもの家庭のうち一つを訪れている。しかし、その過去の自分かもしれない男は暴力的で短気、淫蕩な浮気者であったということが徐々に明らかになる。やがてその男の背にあったという疵を自らの背に見出すと、ガストンは激しい苦悩に襲われ、自己の同一性を拒絶するがごとく鏡を叩き割る。そこに、不意に一人の少年が登場する。その少年こそが、本戯曲の<sup>デウス・エクスマキナ</sup>機械仕掛けの神とも言うべき人物である。

*[...] Gaston reste seul, jette un regard lassé dans sa chambre ; il s'arrête devant son armoire à glace, se regarde longtemps. Soudain, il prend un objet sur la table, près de lui, sans quitter son image des yeux, et il le lance à toute volée dans la glace qui s'écroule en morceaux. Puis il s'en va s'asseoir sur son lit, la tête dans ses mains. Un silence, puis doucement la musique commence, assez triste d'abord, puis peu à peu, malgré Gaston, malgré nous, plus allègre. Au bout d'un moment, un petit garçon habillé en collégien d'Eton [...] se trouve devant Gaston<sup>20</sup>[.]*

ガストンの家族を主張する一人であるこの少年は海難事故により親族を皆亡くし、天涯孤独になったばかりである。そして遺産を正当に相続するために、彼の年上の甥に当たる人物を捜しているのだ。つまり少年は、ガストンをとりまく他の家族たちとは違い、情念めいたしがらみではなく、ただ現実的な理由でガストンを必要としている。この悲劇の少年の本戯曲における機能が極めて喜劇的なものであることは、上の

---

<sup>18</sup> « Le Voyageur sans Bagage » *Théâtre I*. p.175-239.

<sup>19</sup> *Deus ex machina* とは、「機械仕掛けから出てくる神」という意のラテン語。古代ギリシア劇において、劇終盤で筋が膠着状態に陥った際、機械仕掛けの舞台装置から神を登場させ、それによって物語を収束させた。

<sup>20</sup> *Le Voyageur sans bagage*, p.233.

引用から読み取れる。主人公の絶望の場面に流れ始める音楽は、初めこそ悲しげな調子であるが、ガストンや観客であるわれわれの思いに反して陽気な調子へと変貌する。少年の申し出を聞いたガストンは、渡りに船と彼の話に乗れり、自分こそが少年の捜す年上の甥であると名乗り出て、少年の遺産で共に悠々自適の生活を送るためにイギリスへと旅立つのである。そしてこの非常に都合のよい「少年の家族の死」は、この戯曲の転調の起因となるための演劇的効果として機能しているのだ。

以上のように、「主役の死」と「脇役の死」が作劇上で与えられた機能は異なる。前者の死を自身の主人公類型の一助として描く一方で、アヌイは後者を物語の展開のための装置として配置している。そのため、表層的な扱いとしては、前者が執拗とも言えるほどの丁寧さで描かれるのに反して、後者は無造作に、時に実に都合よく持ちだされている。

では、作者は死の対象者によって、つまりは誰が死ぬのかという点に基づいて、死に軽重をつけているのだろうか。ところが考察をすすめると、今度は二つの死の根源的同質性が浮かび上がってくる。

## 2. 無意味化される死：生者のための死

ここでまず、前項で触れた「レオカディアの死」を振り返ろう。かつてのアンニユイな女歌手は荒唐無稽な死因を与えられ、著しくその死を軽んじられていた。*L'Hermine* のヒロイン・モニームの叔母グラナト公爵夫人の死にも同様の矮小化が認められる。主人公フランツは、夫人を殺し、その遺産を手にするだけでしか、恋人であるモニームと結ばれる道はないと思悩む。「*C'est vrai, Monime, je ne t'avais rien dit parce que je savais que tu n'aurais pas pu vivre avec ce secret. C'est décidé, maintenant ; tout à l'heure, je vais la tuer*<sup>21</sup>。」しかし、彼がその決意を実行に移す直前に、一通の電報が届く。フランツはそれを読み公爵夫人の部屋に入っていくが、観客は電報の内容を知らされないままだ。扉が締められ、殺害の場面をみることは叶わず、物音一つ聴こえてこない。やがて舞台に戻ってきたモニームが電報を読むことで、観客はそれがフランツの望んでいた

---

<sup>21</sup> *L'Hermine*. p.60.

仕事の採用通知であることを知る。これで二人駆け落ちが出来ると思ふ  
モニームであるが、フランツの顔は晴れない。

FRANTZ : C'est trop tard, maintenant.

MONIME : Que dis-tu ?

FRANTZ : Je te dis que c'est trop tard.

MONIME *s'écroule avec un grand cri* : Tu l'as tuée quand même... Tu l'as tuée  
quand même<sup>22</sup>...

殺人は完遂されてしまった、その動機の失われたままに。「公爵夫人の死」はまず主人公フランツの貧しさからくる強烈な劣等感の向かう先として観客に提示される。そしてその死が実現すると、今度は必然性を剥奪され、無意味化されてしまうのだ。

このような死の無意味化は、*Antigone* でも用いられている手法である。ソフォクレスをはじめとするアンティゴネー伝説の系譜に名を連ねるこの翻案劇において、アヌイの最大の改変が、アンチゴーンとの対話における以下の重大な告白である。

CRÉON : Mais je vais te dire quelque chose, à toi, quelque chose que je sais seul, quelque chose d'effroyable: Étéocle, ce prix de vertu, ne valait pas plus cher que Polynice. Le bon fils avait essayé, lui aussi, de faire assassiner son père, le prince loyal avait décidé, lui aussi, de vendre Thèbes au plus offrant. [...] C'est un hasard si Polynice a réussi son coup avant lui. [...] Seulement, il s'est trouvé que j'ai eu besoin de faire un héros de l'un deux. Alors, j'ai fait rechercher leurs cadavres au milieu des autres.[...] Ils s'étaient embrochés mutuellement, et puis la charge de la cavalerie argyenne leur avait passé dessus. Ils étaient en bouillie, Antigone, méconnaissables. J'ai fait ramasser un des corps, le moins abîmé des deux, pour mes funérailles nationales, et j'ai donné l'ordre de laisser pourrir l'autre où il était. Je ne sais même pas lequel. Et je t'assure que cela

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.65.

m'est bien égal<sup>23</sup>.

ここで王クレオンは、自分だけが知るアンチゴーヌの二人の兄の死にまつわる秘密を暴露している。それは、救国の英雄として国家をあげて弔われたエテオクルが、反逆者としてその埋葬を禁じられたポリニスに負けず劣らぬ悪漢であったという事実である。さらには相討ち死にした二人の王子の遺骸すら、騎兵隊に踏みつけられ損傷が激しく、いずれとも見分けがたい「*en bouillie*」の状態であったというのだ。エテオクルの死は物語世界の位相においてはクレオンの政治パフォーマンスの材料に過ぎず、さらに作劇の位相においては、アンチゴーヌの立場を揺るがし、クレオンとアンチゴーヌの対話に新たな局面をもたらすための装置である。

さらに本作で注目に値するのは、「主役の死」である「アンチゴーヌの死」もまた無意味化の対象となっている点である。物語終盤、生き埋めの刑を受けて自ら頸を吊ったアンチゴーヌに、その恋人であるクレオンの息子エモンも自刃をし、さらにその報を受けたクレオンの妻ユリディスも自害する。ソポクレスは、積み上がった死体の山を前にしたクレオンに喪の悲しみを大仰に表現させ、錯乱の身ぶりを取りながら退場させる。かたやアヌイのクレオンは、3人の死を実に静かに受け止める様子を見せる。アンチゴーヌと息子について「*Ils ont fini, eux*<sup>24</sup>」と呟き、在りし日の妻を懐かしく思い起こす<sup>25</sup>。それからごく穏やかな様子で小姓に話しかけるのだ。

CRÉON, *un silence. Il pose sa main sur l'épaule de son page* : Petit...

LE PAGE : Monsieur ?

CRÉON : Je vais te dire, à toi. Ils ne savent pas, les autres; on est là, devant l'ouvrage, on ne peut pourtant pas se croiser les bras. Ils disent que c'est une

---

<sup>23</sup> *Antigone.*, p.661.

<sup>24</sup> *Antigone*, p.672.

<sup>25</sup> « Une bonne femme parlant toujours de son jardin, de ses confitures, de ses tricots, de ses éternels tricots pour les pauvres. » (*Antigone*, p.672.)

sale besogne, mais si on ne la fait pas, qui la fera ?

LE PAGE : Je ne sais pas, monsieur

CRÉON : Bien sûr, tu ne sais pas. [...]

*L'heure sonne au loin, il murmure.* Cinq heures. Qu'est-ce que nous avons aujourd'hui, à cinq heures ?

LE PAGE : Conseil, monsieur.

CRÉON : Eh bien, si nous avons conseil, petit, nous allons y aller.

*Ils sortent, Créon s'appuyant sur le page*<sup>26</sup>.

こうして彼は、愚痴を口にし、公務の予定に頭を巡らせながら、小姓と共に退場する。その胸中に死者たちへの思いが渦巻いていたとしても、われわれがそれを垣間見ることはない。さらに、狂言回しめいた登場人物である合唱が物語を次のように締めくくる。

LE CHŒUR, *s'avance* : Et voilà. Sans la petite Antigone, c'est vrai, ils auraient tous été bien tranquilles. Mais maintenant, c'est fini. Ils sont tout de même tranquilles. Tous ceux qui avaient à mourir sont morts. Ceux qui croyaient une chose, et puis ceux qui croyaient le contraire même ceux qui ne croyaient rien et qui se sont trouvés pris dans l'histoire sans y rien comprendre. Morts pareils, tous, bien raides, bien inutiles, bien pourris. Et ceux qui vivent encore vont commencer tout doucement à les oublier et à confondre leurs noms. C'est fini. Antigone est calmée, maintenant, nous ne saurons jamais de quelle fièvre. Son devoir lui est remis. Un grand apaisement triste tombe sur Thèbes et sur le palais vide où Créon va commencer à attendre la mort<sup>27</sup>.

死者たちがいずれも「同じよう」であり、「醜く、役に立たず、腐りゆく」のだと、合唱は語る。この「役立たずの死者」という概念は、*Léocadia* の公爵夫人の台詞にもみられたものである。これまでアンティゴネー伝説の系譜において、物語の焦点となってきたアンティゴネー/アンチゴーヌ自身の死をも、アヌイは取るに足らない死として描き直し

---

<sup>26</sup> *Antigone*, p.673.

<sup>27</sup> *Antigone*, p.674.

ている。さらに死者たちが生者たちにやがて忘れ去られていくのだということもここで言及される。

このようにアヌイの戯曲において、それが「主役の死」であろうと「脇役の死」であろうと、死は時に滑稽さを負われ、あるいは意味や必然性を奪われ忘れられるべきものへと変貌する。ここでアヌイがクレオンの喪を通じて提示する「忘却の喪<sup>28</sup>」が、生者が死に直面しながらもそれを乗り越え生き続けるための、生者のための喪であることを指摘しなければならない。そしてこの生者のための死の描写という信念は、以下の *Antigone* からの引用にもみることが出来る。合唱と同一の役者が演じる、前口上という役名の人物が、物語冒頭でいきなりアンチゴーンの死を予告する長台詞である。

LE PROLOGUE : Elle pense qu'elle va mourir, qu'elle est jeune et qu'elle aussi, elle aurait bien aimé vivre. Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout... Et, depuis que ce rideau s'est levé, elle sent qu'elle s'éloigne à une vitesse vertigineuse de sa sœur Ismène, qui bavarde et rit avec un jeune homme, de nous tous, qui sommes là bien tranquilles à la regarder, de nous qui n'avons pas à mourir ce soir<sup>29</sup>.

ここで « nous tous », « nous qui n'avons pas à mourir ce soir » とされる生存者、すなわち生者の立場からアヌイは死を描く。そしてこの生者とはすなわちクレオンであり、またわれわれ読者・観客である。アヌイは観客と同じ高さに立ち、劇作を行なっているといえるかもしれない。アヌイにおける死の表象は、生者である作者の視点から、生者に焦点を当てた、生者のための死の描写であるといえるだろう。

---

<sup>28</sup>アヌイの描くクレオンが従来のクレオン像から大きく転回し「忘却の喪」を提示するものであるという指摘は拙論「生きるための喪：ジャン・アヌイ『アンチゴーン』」（慶應義塾大学文学研究科修士論文, 2014, 未刊行.)にて詳しく論じている。

<sup>29</sup> *Antigone*, p.629.

### 3. 演劇における死と歴史

さて、ここまではアヌイ作品における死の具体的事例をみてきたが、ではそのアヌイの「死」は果して彼独自のものであつただろうか、それとも彼が生きた時代を反映するものであつただろうか。本項では歴史論を援用することでその時代性に着目したい。そこでまずはアヌイとほぼ同じ時代を生きたフィリップ・アリエスの理論<sup>30</sup>を通して、死の時代性とは何であるかを定義する。

アリエスは各時代における死の違いを次のように表した：「飼いならされた死」、「己の死」、「汝の死」、そして「タブー視される死」。これらはそれぞれ中世初期、11・12世紀以降、18・19世紀以降、19世紀後半から現代にかけて生じた死に対する態度を考察している。かつてごく身近なものであり、社会的に共有される出来事であつた死が、少しずつ個人的な意味合いを強めていったという。それにより「己の死」への関心が高まり、ひいては死という事象そのものへの疑問や興味が高まったという。アリエスはこれを最後の晩餐の表彰、遺骸への関心の強まり、および墓の個人化といった点から考察している。18世紀には死は「ロマン主義的で、言葉に飾られた死<sup>31</sup>」として美化される一方で、己から切り離され、あくまでも他者に属するものであるということになる。死は一種の断絶となり、喪の悲しみの表現が激化する。家族関係の緊密化によって、死における焦点が死にゆく本人からその家族にまで拡大したのだ。耐え難きは「己の死」ではなく他者の、つまり「汝の死」なのである。かつて喪に与えられてきた、遺族に儀礼的な喪の悲しみの表明を強制すると同時に、過度の悲しみから護るという二重の役割が崩壊し、喪は病理に迫るものとなっていく。

さていよいよ20世紀の初頭になると、死の変化は加速してゆく。その発端は19世紀後半にあるとアリエスは論じる。彼によれば、死にゆく者を慮り、その人から迫り来る死を隠匿しようという労りであつた

---

<sup>30</sup> Ariès, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : Du Moyen Âge à nos jours*. Paris :Édition du Seuil. 1975.

31 « la mort romantique, rhétorique » (*ibid.*, p.51.)

ものが、やがて死にゆく者自身の死からの疎外にまで至る。死の場所が家庭から病院へと移動したことが拍車をかけた。死にゆく者からその家族へと移譲された死の主導権がさらに病院のスタッフという他人へと移ろう。死は遠ざけられ、遺体や墳墓もまた避けられるようになる。喪の悲しみの表出すら抑圧される一方で、近親者の死による動揺が弱まったかといえ、むしろ一層の烈しきで感じられているのだと、アリエスは主張する。彼はジョフリー・ゴラー<sup>32</sup> が論じたように 20 世紀が死をタブー化したという説を支持しているのだ。

アリエスによる以上のような死の時代論を、演劇史に当てはめることは可能だろうか。紙幅に限りがあるのでここでは各時代の特徴的な事例を示すのにとどめておこう。例えば古代ギリシャの演劇において、死は中心的な主題の一つであるが、これは神々に対比する人間の最大の特徴が「mortalité」にあることを考慮すれば当然のことといえるかもしれない。死を自然なものとして受け入れる風潮は、アリエスの指摘にそぐうものであるといえる<sup>33</sup>。15 世紀にその人気がその頂点に達した聖史劇の見せ場はなんといってもキリスト受難の情景であった。観客は自分たちの罪を贖うキリストの姿に、「己の死」の表象を観たいという欲望を満たしたといえるかもしれない。さらに下って「汝の死」の時代は、バレエやオペラの時代であった。ジゼルやヴィオレッタの死は作品の最大の見せ場の一つであり、舞踊や歌唱の技術と合わせて華々しく提示され、観客は盛大に同情し、嘆くことを許された。

無論、以上のような考察は多分に恣意的なものであり、アリエスの理論を物差しとして演劇史を読み解く一つの試みに過ぎない。とりわけ中世末期の職業俳優・劇作家の出現以来、死の場面は制作者にとっても

---

<sup>32</sup> Gorer, Geoffrey. « The Pornography of Death » *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*. London : Cresset Press. (1965) p.169–75.

<sup>33</sup> 一方で、こうした死の場面が舞台上で演じられることは原則としてないということ指摘しておく。ソフォクレスの『アンティゴネー』も、アイスキュロスの『アガメムノン』も、彼らの死の瞬間は描かれず、報告の後遺骸のみが舞台に引き出される。

大きな見せ場であり、それは今日にまで続く傾向である。死の場面は、こうした制作側の都合によっても量産されただろう。しかし一方で、舞台上で死を演じるとき、そこには常にリアリズムの問題が発生する。舞台の上で苦しむ役者を眺めながら、彼が本当に死の苦しみを味わってはいないことを観客は知っているからである。こうした矛盾を孕むからこそ、死の場面を舞台に上げる否か、あるいはどのようにその場面を見せるかという選択には各戯曲の個性あるいは時代性が反映される。

そこで、前項までのアヌイ戯曲における死の考察にもまた、アリエスの死の理論を当てはめてみたい。特に 1940 年代以降、死者自身の死からの疎外が進み、死がタブー化されると同時に、喪の悲しみの抑圧が進んだとアリエスは論じている<sup>34</sup>。これを踏まえてアヌイ作品を思い起こしてみよう。アヌイの戯曲においては、指摘した通り、死の主眼はその主体にない。劇の焦点は死にゆく者たち（レオカディア、グラナト公夫人、ポリニスとエテオクル、アンチゴヌ）よりもむしろ生き残る者達（アルベールとアマンダ、フランツとモニーム、アンチゴヌ、クレオン）に置かれる。また死は常に舞台照明の届かぬ先に潜み、舞台上で演じられることはないのだ。これはもちろん、一つには先に指摘したりリアリズムの問題があるだろう。またアヌイにおける喪の典型としてクレオンの喪を例示したが、これはソポクレスのクレオンの喪と比較して明らかに内省的で抑圧傾向にある。このように、アヌイの戯曲における死の表象は、彼が現代という時代性をくつきりと反映する作家であったことを保証してくれるものである。

## 結.

本論では、アヌイ戯曲における死の表象をその具体的な事例を通して考察した。「主役の死」「脇役の死」はそれぞれ作劇上で異なる機能を持つが、それらの死がいずれも作者によって意味を奪われ、やがて忘れられるべきものとして描かれるという点は共通している。彼が死にゆく者、あるいは死んでしまった者を描く筆致はあくまでも優しく、同情的

---

<sup>34</sup> Ariès, *op. cit.*, p.173.

なものである。公爵夫人はレオカディアを悼んで涙を流し、クレオンは妻の編み物姿を思い起こす。しかし、生者たちが今後も生き残り生き続けるために死者たちは忘却されてもよい、むしろ積極的に忘れ去られるべきである、というアヌイの姿勢は、あくまでも生者の生き残りを重視するものであるだろう。さらにアヌイ作品における意味を剥奪された死は、フィリップ・アリエスの死の歴史を物差しとしたとき、現代という時代性をはっきりと映すものであるということを論証した。

人間が« Mortel »である以上、死はいつか等しく訪れる運命であるかもしれない。しかしながらそんな普遍的に思われる死も、その意味合いはと言えば時代によって大きく変質するものであるだろう。ジャン・アヌイという作家にとってもそうである。彼の世界観、あるいは死生観に想像を巡らせる時、彼が二度の世界大戦経験者であり、また灯火管制の敷かれた占領下のパリの劇場で創作を行った人物であったということを見過ごすことはできない。死と密接に結びつく戦争という事象がアヌイに与えた影響については、すでに前掲の拙論にて取り扱った問題ではあり、本論においては触れなかった。ジャン・アヌイを取巻く同時代の劇場の状況と時代性の問題については、今後改めて考察を深めたいという志を述べると共に、本論の結びとしたい。