慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	サルトルのドラマツルギー
Sub Title	Dramaturgie de Sartre
Author	調, 佳智雄(Shirabe, Kachio)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1963
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.16, (1963. 10) ,p.122- 133
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00160001-0122

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.

サルトルのドラマツルギー

調　佳智雄

サルトルの演劇を構造及び手法の側面から論ずる。

サルトルは、かっての演劇を《性格の演劇》、現代の演劇を《状況の演劇》と名付けているが、これは、いわば対立物の種類によって演劇を区分しようとしたものと思われる。(註1)

サルトルに従えば、前者に於ては、対立するものは性格と性格であり、それらの各々が他の性格によって如何に変えられるか、ということ以外の役割を持っていなかった。例えばモリエールの場合、偽善者のタルチュフ、ミザントロープのアルセスト、守銭奴のアルパゴンなどは、何れもみな、確かに強烈な性格の持主であり、これらの人物と周囲の人々とのぶつかり合いによってドラマは展開されている。

これに反して、《状況の演劇》に於ては、対立するものは人物と状況であり、問題なのは、そこで《形成されつつある性格であり、一つのモラルと全生涯とを賭ける選択であり自由な決断》なのである。(註2) なぜならば、《人物たちがわれわれすべてと同様に罠にかゝった自由》であり、《人間が日々己れを創り出すべき》ものである以上、ある一定の状況に於て《各人物は選択すべき出口を持たず、そ

れを創り出すべきである》[註3]からである。

《状況の演劇》を更に一層明確にするために、状況という言葉の持つ意味を考察する必要があろう。状況とは、サルトルに従えば、《世界の存在充実のなかにおける自由の偶然性》[註4]のことであり、自由と不可分の関係にある。言い換えると、人間は自由であり、いつでも彼の欲する通りに行うことができるが、絶対的な意味でそうなのではなく、彼の外に立てられている問題との関係に於て自由なのである。これを状況と呼ぶ。従って人間の自由とは、認知した自己の状況に関して、それを変えるか否か、それを引き受けるか否かという自由なのである。この結果、先に、《状況の演劇》に於て対立するものは、人物と状況であると言ったのは十分ではなく、厳密には人間の自由と状況であるということになるであろう。

ところで、この《状況劇》の理論は、サルトル自身の作品に於ては、如何なる展開を示しているであろうか。彼の戯曲の二三について考えてみよう。

最初の戯曲である《蠅》で、主人公のはオレストは根無し草として規定されている。彼は存在感の欠如に悩まされ、「心の空白を埋める行為があるとしたら、たとえ母殺しの罪を犯しても……」と嘆いている。これが彼の状況であり、ドラマは、このような状況に於て、彼が単なる復讐ではなく、存在感の欠如を埋める行為を果し得るか否かを廻って展開する。しかしオレストは、ジュピテルの第二の奇蹟（第二幕・第一景・第一場）を見て、突如として自己の自由にめざめ、これまで彼を包んでいた軽快さに訣別し、彼自身の重々しい行為を妨げていた鎖の一切を解き放つのである、そしてこの行為によって彼の運命は急転する。従ってこの戯曲は、一応、サルトル的な意味での状況劇と言えるであろう。

サルトルの第二の作品《出口なし》は、甚だ特異な状況を示している。[註5]それは地獄の密室なのである。三人の人物は何れも死者なのであるが、彼らの間には、恋愛があり、嫉妬があり、殺人類似行為がある。類似というのは、死者である彼らがもう一度死ぬことができないからにほかならない。この奇妙な行為で明かな如く、彼らには行動の自由を残されていないのである。[註6]従ってこのドラマは、登場人物の一人が認める如く、《地獄とは他人のことである》というようなわれわれ生きている人間に課せられている状況を描いた演劇ということはできても、状況の演劇とは認め難い。問題は、状況そのものを描くことではなく、状況内の爆発を描くことなのであるから。

また四番目の戯曲《恭々しき娼婦》に於ては、どの人物も自由を享受していない。リッジー及び黒人に至っては――言うまでもなく、サルトルは彼らの解放のためにこそこの戯曲を書いたのであるが――それぞれ、《アメリカの神話》及び白人の神話の虜になっている。(註7) 彼らは自分自身を支配者の眼で眺めるという悲劇的な段階にとどまって居り、彼らに自由の爆発を望むべくもない。つまり状況劇とは言い難い。

以上の如く、サルトルの戯曲の初期の三篇をとってみても、彼の定義にこのような曖昧さが見出されるとするならば、《かっての演劇》を顧みて検討する必要があろう。

そこで今度は、二人の古典主義劇作家、ラシーヌとコルネィユの作品を採り上げる。

まず、前者の《アンドロマク》では、四人の人物がそれぞれ対立している。これらの対立は、内部から、つまり登場人物の性格とそれに由来する感情からやって来る。ラシーヌが、このような対立の描写、すなわち、愛と憎しみの間の感情の揺れ動きの描写に情熱を傾けるとき、確かにサルトルの言う性格劇の趣きがある。しかしながら、このドラマの悲劇性が事件という形で外に現れて来るのが〝結婚か子供の死か〟という二者択一の状況内に閉じ込められているアンドロマクの〝結婚と自殺〟という二重の決意によってであり、その決意が他の人物に将棋倒しのように伝わってそれぞれの決意を呼び、二人の死と一人の狂気とを招くのであるから、この限りでは状況劇と言って言えないこともないであろう。

次に、コルネィユの《ル・シッド》であるが、こゝでは、ロドリーグとシメーヌという相愛の男女が対立している。しかも彼らの対立は、初めから存在していたのではなく、二人の父親が仇敵関係に入る（ドン・ゴメスがドン・ディエーグに喰わす平手打ちによって）という状況の変化に応じて現われるのである。二人は、この新しい状況に直面して、愛という感情、義務という観念への意志との間で悩み、絶えず決断を迫られる。そして《蠅》に於てオレストが受けた雷の如き自由の啓示とそ示されないが、結局意志の力が勝ちそれに基いて選択を行う。このドラマに於ては、悲劇性が外部から、つまり当の人物の外に立てられた状況からやって来て、その状況が、彼らに、状況の認知と自由なる決断を迫り、彼らの内部に危機が生ずるという形をとっているのであるから、《ル・シッド》は、もはや十全な意味で状況劇と言わねばならない。

この結果、かつての演劇 théâtre d'autrefois がどのあたりを指すかは必ずしも明かではないが、それを性格劇と名付け、その呼称の下に現代劇と区別することは些かためらわざるを得ない。(註8)

更にサルトルは、状況劇を規定する際に、《もはや性格はない》と言っているが、果してそうであろうか。実は、サルトルの主人公たち、オレストにも、後に問題にする《汚れた手》のユーゴーにも、《悪魔と神》のゲッツなどにも性格はある。しかも彼らはそれこそ兄弟のようによく似ている。(註9) 彼らに共通な性格とは、自己の存在感を獲得しようとする傾向、それに伴う諸傾向、例えば自尊心の激しさなどであるが、これらは、孤立し、引き裂かれ、存在感の稀薄な人間に等しく認められる性格である。ところで、彼らに性格が認められることは少しも不思議ではない。言うまでもなく、性格というものが〝与えられていて、しかも永久不変なものである〟ということを意味しているのではない。というのも、各個人は体質や過去の生活や社会的階級その他諸々の固有条件を背負って居り、それに由来する価値観に従って行動するのであるが、それらの行動の集積または傾向こそが性格として認められるものであろうからである。(註10)

かくして性格劇及び状況劇という規定は甚だ曖昧なものとなり、従ってサルトルの演劇の性格そのものが不明確なものになった。

では、サルトルの演劇の特徴とは如何なるものであろうか。そこで、彼の作品の幾つかを概観して、検討を加え、それを明かにしたい。

まず《汚れた手》であるが、このドラマは、〝ユーゴーの殺人の動機は何であったか、それは果して政治的暗殺であったか〟ということを廻って展開されるのであるが、事がすっかり終ってから、〝それが如何なる意味を持っていたか〟を、映画的なフラッシュ・バックによって解き明かすという形式を踏んでいる。このためにドラマの構成はいわば二重の構造をとることになる。主人公はプロレタリア政党に加わったブルジョワ出身のインテリであるが、彼は党首エドレェル暗殺のために、党内の反対派からエドレェルの下に派遣される。幾多の逡巡の後に、ユーゴーはエドレェルを射殺する。しかしながら、その行為が妻の情事の目撃という偶発事に触発されたもので、〝党の純潔護持〟という彼本来の意図に基くものではないから、彼の行為は完全なる結末を遂げず、宙にとどまっている。そしてユーゴーがオルガの部屋を訪れることから、第二のドラマが始まるのである。この場合、エドレドレェル殺害までの事情が背景と

して退いて、新たに始まった劇行為の状況となるのである。オルガとの対話の中で、ドラマの第一の構成に於て足踏み状態になっていた劇行為が、急激に発展して破局へと進む。ユーゴーは党の新しい要求が彼自身の過去（政治的暗殺、これこそ彼が切望していたものなのである）の否定を強いるものであることを知って、その要求を拒否する。そこから彼の運命の急転が訪れる。彼は扉を蹴って、死を選び、劇行為は真の結末を告げる。このように、《汚れた手》に於ては、劇に於ける危機はすべて、外部的な要因からではなく、内部的な要因から、つまり、状況を受け止める主人公の意識に発生して、彼の運命を逆転するのである。

《悪魔と神》の主人公は、悪のために悪を行っているゲッツである。しかし、彼は、農民指導者のナスチに彼の行為が大諸侯にとっては善であることを暴露され、更に悪魔と同居している破戒僧のハインリッヒに善が不能であると指摘されて、悪を見限る。このような状況の中でゲッツが善を決意することから劇行為は始まるのである。こうして始まった劇行為が様々な対立を孕みながら転換点に達するのは、第三幕第十場に於て、彼が神の不在を発見したときである。それによって彼は自己を否定し、悪と善から弁証法的止揚を行って、民衆のために戦うゲッツへと急激に転身するのである。

《アルトナの幽閉者》では、主人公のフランツは十三年の間自己を幽閉している。第一幕の家族会議を通じてかゝる状況が示され、第二幕に於て義妹のヨハンナが夫と自分の立場を救うためにフランツの部屋に入ることから、このドラマの劇行為が始まる。そして、ヨハンナが彼に行ういわば尋問の一つ一つによって、彼の過去と現在を包むヴェールが一枚一枚剝ぎ取られながらドラマは進行し、フランツの発見によって転機を迎える。彼は、自己欺瞞を認め、ロシヤ戦線で行われた拷問が生涯に唯一度父親を離れて行った自分自身の行為であることを発見するである。この発見が、父親のイマージュとしての自己を否定し、彼自身の責任を明かにし、最後に、彼と父親の間で行われる二重の自殺へと導いている。

さて、以上の三つの作品に《蠅》を加えると、幾つかの共通点が浮かび上って来る。

その中で最も顕著なものは、〝劇行為の単一性〟である。サルトルの戯曲に於ては、状況の展示の後に始まった劇行為が、様々な対立葛藤を孕みながらも決して中断されることなく、完全なる結末へと発展して行く。劇行為の単一性は、言うまでもなく、古典悲劇の最高の準則であった。[註11] それはまた、アリストテレス《詩学》の根拠でもある。それ故、アリストテレスが分析を試みたギリシァ悲劇の

構造とサルトル劇の構造が非常な一致を示すとしても驚くには当らない。

以下に、ギリシャ悲劇の代表作、ソポクレスの《オイディプス王》とサルトル劇との構造上の対比を示す。

《オイディプス王》

A（展示）　主人公は、疫病が猖獗を極めているテーバイにあって、それを抑えるべき立場にある。

B（劇行為の始まり）　デルポィの神託。先王の殺害者を詮索する必要が生じ、これが危機を生み出す。

C（発見）　自分が当の殺害者であることの発見。

D（急転――自己否定）　この発見によって、主人公は自己の全存在を否定し、自らの眼をえぐり、王座を捨てて放浪の旅に出る。

この場合の発見は、単なる客観的な事実の発見ではなく、そのなかに発見者自身の運命の転換の契機を孕むような、言い換えると、発見者がこれまで平静または正常なものとしていた状況の逆転をもたらすような、いわば自己否定を伴うような形で行う発見である。(註12)

従って、CとDには内容的にも時間的にも密接な関係がある。

《蠅》

A　主人公、根無し草的存在として故郷に帰還。

B　エレクトルとの出会い。彼女に会ったことによって、主人公は、退くべきかとどまるべきかという岐路に立たされ、ゼウスの指示を仰ぐ。いわば自由の危機が導かれるのである。

C　ジュピテルの第二の奇蹟を通じて、人間の自由を発見。これまで彼を包んでいた軽快感との訣別。過去の自己との断絶。主人公は、声色まで変り、フィレェブという偽名を捨てて、本名のオレストを名乗る。

D　自分の行為である復讐を遂げる。注意を要するのは、劇行為がここで終ってはいないことである。ラシーヌがブリタニキュスの死でドラマを終結させなかったのは、「悲劇が完全な行為の模倣であり、そこで何人かの人物が相競い、その行為は、それが、その同じ人物をどんな状況に委ねるかを人が知るのでなければ決して終らない。」(註13)からであるのに対して、サルトルの劇行為は、或る人物が自由の爆発によって自分自身の行為を選んだ場合、その行為が当の人物に如何なる結果をもたらすか、換言すれば、彼がその行為の責

任を如何に引き受けるかまでを人々に示すのでなければ決して終らないのである。しかしながら、発見——急転から完結への過程が長いことは、戯曲の構成をゆるめ、劇効果を減殺するものであろう。

《汚れた手》

既に示した如く、二重の構成を持っている。

A　ブルジョア出身のインテリである主人公はプロレタリア政党に属して居り、直接行動を望んでいる。

B　党首エドレェルの下に派遣される。

C　妻の情事を発見。

D　エドレェルの救いの手にすがろうとしている自己を否定し、彼を殺害する。

以上のA・B・C・Dが新たな状況（A′）となる。

B′　オルガを訪れる。

C′　党の要求がD′の行為を宙に浮かせること、つまり、彼自身の否定に繋ることの発見。

D′　要求の拒否。死を選ぶ。

こゝでは、既に事が終ってから過去に遡ることによってその事件の意味を探り、それが明かになった突端に、一気に破局へ突き進むという甚だ劇的効果の高い構成を示している。

《悪魔と神》

A　絶対悪の追求

B　絶対善への決意。この企ては挫折のうちに終り、主人公はより深い霧に包まれ、神に問いかける。彼の自由は危機に暴される。

C　神の不在の発見。自己欺瞞を行っていたことの認知と人間の自由の発見とによって、過去の一切と訣別して、新たな人生への出発を決意する。

D　戦うゲッツとして相対の世界に踏み入る。

この戯曲は複雑な対立葛藤を示しながら、悪から善へ、更に善悪の錯綜する相対の世界へと弁証法的発展を遂げて居り、サルトルの作品の中でも最もダイナミックでしかも緊密な構成を示している。

《アルトナの幽閉者》

A　十三年に渉る主人公の自己幽閉。

B　ヨハンナ介入。

C　拷問に於ける自己の責任の認知。民族虐殺・国土荒廃の神話否定。

D　自殺。

ところで、ギリシャ劇は、哀憐と恐怖とを呼び起こし、それらの情緒を浄化するために、人間の全き行動を模倣しようとするものであった。従って、劇行為の単一性の要求は、専ら不自然さを避けんがためのものなのである。(註14)

では、サルトルの作品に於ては、それは如何なる意味を持つものであろうか。

ここでわれわれは、再び彼の《状況劇》への志を想起しなければならない。彼は、《もし人間が、与えられた状況に於て自由だとするなら、もし人間が与えられた状況に於て自分自身を自由なものとして選ぶのならば、もし人間が、この状況のなかでこの状況によって自分自身を選ぶものとするなら、舞台の上に、単純かつ人間的な諸状況を、これらの状況のなかで自分を選ぶ自由者を示さねばならぬ……》(註2参照)と言っている。この中から必要な解答を引き出すのは極めて容易なことであろう。つまり、展示――劇行為の開始――急転――破局という演劇の図式は、状況――自由の発見――行為の選択――結果（責任）というサルトルの自由の系譜と構造的に密着しているのである。従って、「演劇は哲学的であり、哲学は劇的である。」(註15)というサルトルの言葉はこのように解すべきであろう。

サルトル劇の第二の特徴は作者と登場人物との関係にある。彼らは明白に、作者の分身及至は彼の思想の代弁者である主役と、引き立て役に過ぎない木偶とに分類することができる。彼らは現実の人間のリアスティックな形象化ではなく、彼の頭から直接生まれ出て来るので、それぞれの役柄にもかゝわらず、それぞれの身分なり、世代なり、階級なりを代表しているようには見えない。このことが

登場人物の兄弟関係の主要な理由なのである

このような特徴は、チェーホフの人物、とりわけ《桜の園》の諸人物と比較してみることによって一層明かになる。こゝでは、ラネーフスカヤとガーエフは没落しつつある地主階級を、ロパーヒンは新興ブルジョアジーを、フィールス老人は時代に即応できない召使いを、ヤーシャは跳ね上った若い従僕を、アーニャとトルフィモフは生まれつゝある新しい世代をというように、自分自身の属する身分・世代・階級等々を代表して、しかもその役から一歩も踏み出すことはない。従って、作者の意見を代弁することは稀である。若い二人に、それぞれ、「さようなら、わたしのうち！　さようなら、古い生活！」「ようこそ、新しい生活！」と言わせているのが数少い例の一つであろう。この結果、チェーホフの人物は十分に形象化され、活気とリアリティとを具えることになるのである。(註16)

これに反して、サルトルの主人公は哲学者のようにふるまう。彼らの台詞のどの一つをとり上げてみても、多分、哲学者としてのサルトルの著作の中にその原型を見出すことができよう。つまり彼は、演劇を自己の思想の伝声管にしてしまっているのである。それ故人物がその役柄を踏み外して著しくリアリティを損う場合を生ずるのである。それは、ある人物がより重要な人物乃至は彼の行動に註釈を加え、引き立たせる必要から生ずる。

例えば、《悪魔と神》に於て、太陽の街が他人の不幸の上に築かれていることを承知しているほど聰明だったヒルダが、ゲッツの留守中に木偶に変貌して、祈りを以って戦争を防ごうとする。しかも後には、再び総明さを取り戻すのである。

この結果、サルトルは《神》の地位に上る。彼は人形たちの糸をしっかりと押えていてそれを自在に操る。それ故、人形たちは、恐らくは彼ら自身の意志に反してまで、サルトル＝神の意の儘に動くのである。

以上のようなサルトルの演劇の構造の特徴も、人物の特徴も、彼が演劇によって今日の世界の再現を企てる代りに、今日の世界に対処する彼の哲学的方法の体現者を舞台に上らせることを企てたことの当然の帰結なのである。

註1　ドラマとは対立であるとか、葛藤であるということが屢々言われている。木下順二は、「作者が体験した現実と作者との関係をある一つの緊張をもってとらえること」と定義しているが、これを、作者である人間と人間以上の対象との根元的な対立と言い換えることができよう。つまりこゝで対立という場合、ギリシァ悲劇に於ける人間と運命の対立から、イプセンに於ける個人と社会、或は木下順二に於ける緊張まで、広く含めるものとする。三笠書房、現代演劇講座(1)所載の木下順二、《演劇の本質》参照。

註2 Francis Jeanson : Sartre par lui-même; Ecrivains de toujours, aux éditions seuil. P.P. 11～12

註3 Sarte : Situaton II Gallimard; "Qu'est-ce que la littérature ?" P.P. 312～313

註4 Sartre : L'être et le néant; Gallimard. P568

註5 ガルサン、イネス、エステルの三人が閉じ込められている状況は、彼らが即自であると同時に対自でもあるような世界である。彼らは、地上の人間との関係に於ては、専ら《生者の餌食》であるような即自存在であり、他方相客である彼等同志の関係に於ては、対自存在なのである。
cf. Robert Cambell : Jean-Paul Sartre; Editions Pierre Ardent, Chapitre II Les en-soi-pour-soi de《Huis Clos》

註6 行動する主体にはとりわけ自由が必要であり、世界との繋りが必要である。しかるに彼らは、地上との繋りを断ち切られて居り、地上の人々の眼には彼らは即自として石化してしまっている。自由な人間の行動の特徴の一つとして、現在の彼の行動が遡って過去の行動の意味を変えることができることがあげられるが、彼らにはもはや主体的にそれを行うことができない。つまり彼らは、まず、地上の人間に対して行動することが不能であり、更にエステルの茶番で明かにされている如く、密室内での行為も、その効果を剥奪されている。従って彼らに残されている可能な唯一の行為は、強いて言えば、言葉によるもの、つまり相手を説得することだけであろう。しかしながら、彼らに地上的な行為の余地が残されていない以上、究極的には無効なものとなるであろう。

註7 cf. Philip Thody : Jean-Paul Sartre; Hamish Hamilton P. 87 Jeanson : Sartre, par lui-même P.P. 35～36

註8 安堂信也氏は、雑誌〝理想〟一九五九年五月発行・第三一二号に寄せられた《サルトルの演劇》に於て、サルトルの概念による演劇の区分に対して異議を申し立てている。

註9 cf. Robert Jones : The Alienated Hero in Modern French Drama; University of Georgia Press Athens 1962. P. 95《We feel a strange affinity with the heroes of Sartre doubtless because they have many admirable character traits.》

註10 サルトルは《存在と無》の中で、《性格なるものは、他者にとっての認識対象としてしか、はっきりした存在を持たない。意識は自分自身の性格を認識しない――少くとも、他人の観点から出発して、反省的に自己を規定するのではない限り――。》と言っているが、これを認めることはわれわれの議論の障碍とはならないであろう。cf. L'être et le néant P. P. 416～417

註11 cf. Roger Vailland : Expérience du Drame; Corêa ヴァイヤンがここで行っているフランス古典悲劇の分析は興味深い。その中の一節に次の如き文章が見られる。《劇行為の第一の特性は始まりと終りとを持っていることである。……劇行為の始まりは作者の勝手にはならない。劇行為は人生の断片の正反対であり、それの始まりは文字通りの始まりでなければならない。……ドン・ゴメスがドン・ディエーグに平手打ちを食わせることで、「ル・シッド」の劇行為は始まる。同様に、劇行為は気侭には終らない。……悲劇はある完全なる行為の模倣である。》

註12 雑誌〝文芸〟一九六三年七月号《歴史と悲劇について》（木下順二）参照

註13 Britanicus : Première préface de Racine

註14　アリストテレス《詩学》参照。劇行為の単一性に関する記述の主なるものは、第六章から第十三章に見られる。

註15　Madeleine Chapsal : Les Ecrivains en Personne. P.209 Julliard

註16　《桜の園》の創作に際して、チェーホフは現実の人間の中にその形象を求めたが、これとは反対に、サルトルが小説執筆を中断して戯曲を書く理由として、「個人的な体験の裏付けなしには、小説は書けぬ」と言っているのは見逃すことができない。スタニスラフスキー《芸術に於けるわが生涯》〝桜の園〟

追記　この小論は昭和三十七年十一月十七日に、芸文学会で行った発表に加筆訂正したものである。その際、ベルトルト・ブレヒトの叙事的演劇及び異化的効果に触れて、サルトルの演劇に一つの規定を与えることを試みたのであるが、小論では紙数の関係からその部分を割愛した。更に研究を重ねて、次の機会を待つとしても、特に、その概略を記しておきたい。

ブレヒトの叙事的演劇技法の最大の特徴は異化的効果と呼ばれるものであろう。異化的効果とは、われわれが日常なれ親しんでいて当然のこととして気にも留めない事柄を、正常でないものとして際立たせ、対立させる技法である。この効果によって、彼は、あらゆる出来事の根底に潜む社会的身振りを、しかも歴史的な出来事として、言い換えれば、一定の時代と結びついた、一回限りの、絶えず変化し、次の時代に追い抜かれ得るものとして表現しようとする。従って舞台で演じられる人物または状況に対して、作家・俳優・観客の三者は、歴史家が対象に対してとるような距離を置かねばならない。この結果、観客は社会的な立場をとることを求められ、一つの決定を行わされるのである。戦争から利益を得ようとして立ち廻り、三人の子供たちを失うという大きな犠牲を強いられた肝っ玉おっ母を突き放して、ブレヒトが〝作者にとって大切なことは、彼女に教訓を引き出させることではなくて、観客にそれを行わせることである。〟と言っているのは、彼の立場をよく示している。

これに反して、サルトルの演劇は観客を舞台の行為に捲き込み、さまざまな感情を共にするような性格のものであり、いわば感情同化を惹き起こす。同化は、舞台と観客の間でだけ行われるのではない。それは作者と舞台の一体化までも行う。この意味でサルトルの演劇は、作者・人物・俳優・観客の四者による《共犯関係の演劇》と規定することができよう。舞台を媒介としてこのような共犯関係が結ばれる結果、否定的人物が主役として現れた場合、或は肯定的人物であっても、彼が否定すべき行為を行った場合、観客は批判の

対象として眺めることができず、単に浄化を行うばかりで、従って、作者はその目的を十分に達することができないという事態が生ずる。

《汚れた手》がそのよい例である。このドラマは一般に悲劇として受け取られているが（例えば Jones）、これは誤りである。こゝで展開されているのは悲劇ではない。《桜の園》が、悲劇ではなく喜劇であるのとそっくり同じ理由によって、悲劇ではなく喜劇である。

《桜の園》の喜劇性は、主人公のラネーフスカヤ夫人が、歴史に於ける自らの位置を見究めることができないこと、歴史の流れに逆って最も有効なる対処手段を取り得ないことに由来している。

《汚れた手》のユーゴーもまた、作者自身が言明している如く、否定的な人物である。現実に基盤のない《個人主義的モラル》の信奉者である主人公が、《効果性のモラル》を最もよく身につけているべき政治的暗殺者の道を選んだからである。こゝにこのドラマの喜劇性が存在する。それ故作者はユーゴーのこのような弱点を異化的効果（例えばカリカチュア）によってもっと露わに批判的に示すべきであるのに、主人公に夢中になり、彼に否定的人物としての十分な形象を与えなかった。そこでわれわれ観客は、主人公を突き放して眺めることができなかったばかりか、逆に、彼と体験をともにし、彼の運命に同情さえ寄せて、ついには喜劇と悲劇の評定を取り違えるという結果に陥ったのである。