メガン・テリー『シモーヌへの接近』
―劇の構成・技法とヴェイユの生涯―

広本勝也

序

『シモーヌへの接近』（*Approaching Simone*）は，米国の女流劇作家メガン・テリー（Megan Terry, 1932–　）が，ボストン大学創立百周年記念に際して書いた，フェ ミニズムに基づく作品である。1970 年 2 月，マクシーン・クライン（Maxine Klein）演出のもとに，マサチューセッツ州における同大学演劇学科所属の学生俳優たちによって大学構内の劇場で演じられた。その後 3 月には，ニューヨーク，イースト・ヴィレッジのカフェ，ラ・ママ実験演劇クラブ（La Mama Repertory Theatre）に移り，同じキャストで上演された。同年，オフ・ブロードウェイおよびオフ・オフ・ブロードウェイのすぐれた演劇を選考対象とするオビー賞（Obie Awards）の最優秀新作戯曲（Best New Play）部門で受賞している。舞台には一連の足場や階段があるだけで，ほかには何もなく，凝った背景や装置は邪魔になるという作者や演出家の考えを反映している。この作品は 20 世紀前半，社会的な向上のために尽力した哲学者シモーヌ・ヴェイユ（Simone Weil, 1909–43）を甦らせ，この女性像を通じて社会と個人の関係や女性の地位などの諸問題を問い直すものとして，今なお衝撃的な力を失っていない。

ユダヤ系フランス人のシモーヌは 34 年の短い生涯で，人々の悩みや苦しみを魂の奥深く受け止め，ロシア革命，ナチス台頭，第 2 次世界大戦など，

激しく揺れ動く時代の証言者になった。良心的な教育上の実践，工場や農場での労働，組合活動への関与，スペイン人民戦線への参加，ナチス占領後のレジスタンス運動——など，人間性について省察しつつ，社会の病根を絶つために身を捧げた，その行為と精神において彼女に匹敵する人物は少ない。詩人 T. S. エリオットは，シモーヌの評論『根を持つこと』（*The Need for Roots*）に付した序文（1952）の中で評している。彼女は「本質的に孤立者であり，個人主義者であって，現代の全体主義によって創り出された怪物，すなわち集団主義と彼女が呼んだものをひどく怖れた。」また彼女は，「保守主義者を自称する人々よりも真に秩序とヒエラルヒーを尊重し，社会主義者を自称する大半の人々よりも心底民衆を愛した人物」であって，「聖者に似たある種の天才を持つ女性である。」[1]

テリーの作品では，テクストは演出家，俳優，観客が一体となって劇場体験を生み出す一つの基礎を与えるに過ぎず，観客は舞台の進行を単に見ているだけでなく，そこに積極的に参加することが求められる。そのため彼女の劇では，俳優のパフォーマンスと共に，観客の想像力に委ねられる部分が多く，ことばによる伝達が意識的に省かれているところが少なくない。劇場の中の即興性と書斎の中の読書がどのように相反するものか，もしくは補い合うものなのかは分からないが，『シモーヌへの接近』に関しては，読者が台本を読むだけでも，女主人公の生の全体を比較的容易に理解できるように組み立てられている，と思える。この論稿ではシモーヌの実人生に言及しながら，テクストの分析を通じて，作品の構成と手法を解明し考察することにしたい。

I

劇の冒頭で，自我意識と潜在意識を構成する，大人になってからのシモーヌの内部の声が響いたあと，舞台上に現われる彼女は，裕福なユダヤ人を

両親に持つ5歳の少女である。第1幕は①幼年期（5歳頃），②思春期（14歳頃），③大学生（ナイトクラブの情景），④リセの教員（赴任，教室の生徒たち，生徒たちとの遠足），教育委員会との対決・解雇，⑤他の学校に転勤，再び教育委員会との対決・解雇，⑥恩師アランとの再会，⑦工場での労働体験――などが主な内容である。

第2幕は，まず①女主人公の内面の葛藤が，コーラスとの遣り取りを通じて告げられる。その後は，②左翼運動内部での対立（スターリン批判），③スペイン人民戦線への参加，④野戦病院，⑤宗教的な体験（G. ハーバートの詩「愛 III」），⑥警察の尋問，⑦神父との出会い（マルセイユのドミニコ修道院），⑧ハーレムの教会（ニューヨーク），⑨自由フランス政府委員会（ロンドン），⑩サナトリウム（ケント州アシュフォード）――などで構成される。

これらのことについて，もう少し詳しくその内容を個別的に見ていくことにしよう。

（1）

劇が始まると，舞台下手に，シモーヌがひとり離れて立っていて，その他すべての登場人物が観客に向かって歌いかける。「暗黒，暗黒，……頭の中で激しく叫ぶ暗黒の声が聞こえる。」そしてデュエットの歌声で「集中力がたいせつ。脳内の闇にとどまるのよ。やがてそれが，お前の道を照らし出す」という，彼女の内面に響く声を伝える。「集中的な努力」（‘effort of attention’）というのは，実在のシモーヌのノートに記されていることばであり，彼女の生き方の根底にある信念の核であって，幾つものコラージュから成り立つこの劇をつないでいき，女主人公を支えるモットーになっている。

劇中，幼年時代のシモーヌは，6つのコラージュによって描かれている。まず，5歳の時に家族でロッジに遠足に出掛けるが，シモーヌは自分の体重程もありそうな荷物を運ぶと言い張って，両親の忠告に耳をかさない。こ

のエピソードは彼女がこれからの人生で，特別待遇を嫌って，世間と妥協しない拒絶性の強さを萌芽的に示していると言えよう。次のコラージュは，兄 [アンドレ] とラシーヌの悲劇『フェードル』（*Phaedra,* 1774）を暗唱し，つかえた方が平手打ちを食らうというゲームであり，すでに兄妹二人には，幼くして知的な素質が窺われる。しかしシモーヌは客が訪れ，雑談の中で「お兄さんは天才，妹さんは奇麗というわけですね」と言われ，「目に見えない手で引っぱたかれた」ような衝撃を受けた――とト書きに記されている。男性が知力で傑出し，女性が美貌で注目を浴びるというのは，テリーのシモーヌにとって，社会的な役割や境界をジェンダーによって定める男性支配の抑圧的な意識を反映しており，知性・意志・能力によって進出しようとする女性の企意を阻む ‘sexism’ と解されるのであろう。

4 番目のコラージュでは，シモーヌとその兄は，悪天候にもかかわらず長靴下を穿くのを拒むが，それは労働者の子どもたちが穿かないで寒さに耐えているからだという。また，5 番目のコラージュでは，シモーヌは配給の砂糖を食べないで，前線の兵士に送るために封筒に入れる。伝記的な事実に多少の変更を加えたこれらの逸話は，幼年期において，富裕層の子弟である自分たちが物質的に恵まれた境遇に甘んじることへの罪悪感を示し，他人の不幸を自分の不幸と感じる，早熟な感受性が窺われる。

6 番目のコラージュは，シモーヌが父親と共に浜辺に来た時の出来事を扱い，俳優たちのグループ――「アンサンブル」（Ensemble）は波，かもめ，浜辺の鳥などに姿を変える。夕陽を眺めていたシモーヌは，とつぜん耐え難いほどの激しい頭痛（migraine）に襲われ，アンサンブルは全員口をあけて苦痛の表情をしながら，舞台の奥に突進する。頭痛は彼女の生涯につきまとう持病であり，観客は病気に伴う彼女の最初の発作を目撃する。ここで，アンサンブルは背景や小道具になるだけでなく，女主人公の身体的・心理的な状態の視覚的イメージ――ここでは「頭痛」そのものを表出する。

テリーのこの作品で特徴的なことは，俳優たちがとつぜん別の人物や大

小の道具に変身したり，一つの役割から他の役割へ移ることであって，「変身の技法」（transformational technique）と名付けられている。ゲーム感覚のこの劇作法は，シカゴ在住の教師ヴァイオラ･スポリン（Viola Spolin）によって開発されたが，テリーの演劇形態に実に都合よく適合するものだった。また，テリーは子どもたちが日常の遊びの中で，たえず変身するのを見て，大人の演劇に取り入れることを思いついたという。[2]

（2）

「14 歳のシモーヌ」（SIMONE at Fourteen）と題された思春期の場面では，年代記的な展開に沿うリアリズムの手法とは異質な要素が入り，表現主義的な様相が見られる。ここで ‘One,’ ‘Two,’ ‘Three’ など，数字で示されるアンサンブルの登場人物は，女主人公の自我の諸側面であり，それぞれ心が語り掛ける声であって，自己の存在について否定的なことばを投げ掛ける。

シモーヌの願望は真理と正義の王国に参入することであるが，「女の自分には，その資格がないのではないか」（ ‘You’re nothing but a girl,’ ‘You’ll never match your brother,’ ‘You’re only a girl,’ ‘Beauty is useless,’ ‘You’re a girl, . . .’）と疑い，真理へ到る道を見出せないなら，生存し続ける価値がない——などと暗い気持ちを表明する。

SIMONE: If I can’t find the way to justice and truth, then I don’t want to live! I’m mediocre! Only the truly great can enter that transcendent kingdom where truth lives.

懐疑，自己嫌悪，苦痛などの患事が自我の断片として番号化され，彼女を自殺の衝動へ駆り立てていく。彼女は発作的な偏頭痛に加え，知的な能力の限界を感じて，破滅的な心境に追い込まれる。アンサンブルの一人ひとりが白い布切れを携え，次々にシモーヌを巻いていき，からだ全体が頭を除い

てすっぽり包み込まれてしまう。30 番目の内的自我は「死ぬのよ, シモーヌ」（‘Kill yourself, Simone.’）とさえ囁くが，その瞬間，白いシーツが取り除かれ，絶望のどん底で，シモーヌはそこから転がり出て立ち上がる。そして，コーラスが再び劇の冒頭での思索を披瀝する歌をうたい,「凡庸な人間でも，日々近づこうと努力すれば真理に到る」と彼女を鼓舞する。シモーヌの苦しみが偏頭痛だけでなく, 女であるがゆえの苦悩であるとも言え, 女性が「第一の性」である男性と同じように社会的な事業に参加して，目的を達成する難しさが語られている。

（3）

8 番目のコラージュは，ジャズのナイトクラブでの大学生たちの情景である。自殺の危機を脱したシモーヌは，ここで同時代の著名な知識人たちとの議論に携わる。メガン・テリーを研究題目とする学位論文のなかで，James Larson が述べているように，劇の中で，この情景は「1960 年代アメリカの大学のキャンパスで，若い活動家たちが関心を持った政治的・社会的な正義を反映している」のである。[3]

そこにはカロリーナという黒人ダンサーが働いている。が,「わたしたちはアフリカで黒人を搾取しているのに，どうして平気で飲んだり食べたりできるのかしら」とシモーヌは疑問を投じる。友人のジャン・ポール（・サルトル）は「そんなことは明日にして，後日変革に着手すればいい。今夜は楽しもう」と応じる。また，彼女は労働の美徳を力説するが，ジャン・ポールやアルベール（・カミュ）は，労働に価値があるのではなく労働からの解放に価値があるという意見を述べる。

作者テリー自身，シモーヌの言説を支持しているようであるが，女主人公への感情移入を断ち切るように，カロリーナによるブルースやチャールストンが導入される。シモーヌはカロリーナに舞台に引っ張り出されるが，リズムに合わせて踊るのは苦手――こういう場面での動作のぎごちなさに

よって，シモーヌの内省的で ‘awkward’ な性格が一層明瞭になる。[4]

シモーヌは舞台に一人取り残されると，胸中の憂慮を形象化するようなアンサンブルが「グロテスクな灰色の袋」の形で再び現われ，この場面のクライマックスへ向かう。彼女の独白は苦渋に満ちている。「わたしは現在の自分に耐えている……，耐え忍び，苦悩し，願望を抱き，疑い，愚かなわたし……，こんなふうになるつもりはなかったのに。明日のわたしも変わることなく……」ここで，一瞬，アンサンブルが彼女に覆いかぶさり，窒息させるような様子を見せるが，すぐに離れてばらばらになる。女主人公は内面の暗雲から脱したのであるが，懐疑はつきまとう。

このようにテリーの劇では，俳優たちがたえず変身するが，作者の目的は人物の性格的な発展や心理分析にあるのではなく，主題の発展にあり，批評家 Felicia Hardison Londré が言うように，テリーは「いかにして内部や外部の障壁を取り壊すか」（‘how to break down internal or external barriers’）という主題をフォルムの提示・破壊・統合によって追求するのである。[5]

（4）

アンサンブルは今度はトラックになり，シモーヌとその母親はそれに乗って，教師としての赴任の地 [オート・ロワール県ル・ピュイ] にやって来る。部屋に着いた後，シモーヌは絶え間なく煙草を吸いながら，新聞や雑誌を読んでいる。トラックには家具などがいっぱい積まれていて，母親に指示を与えられた二人の運送業者役の俳優は荷物を降ろす動作をする。「ちゃんと食事を取るのですよ」と言って, 母親が立ち去ると, シモーヌは, 机, 椅子, ベッド以外の家具をすべて楽団席に投げ落としてしまう。自律心の強い女主人公も，支配欲の旺盛な母親には従わざるを得ないのであった……。

次のブロックでは，シモーヌが初めて女子高等中学校（リセ）の教壇に立った時の様子が示される。アンサンブルの男性俳優たちは机の姿勢を取り，生徒たちは各自その背中に座る。俳優たちが机に変身した時，観客はこれが現実では

なく，「劇」であり「遊び」であることを認識しつつ，人間が事物に転化する教育機構についての疑問を抱くことにもなる。テリーの演劇では，観客は劇のイリュージョンのなかで作中人物に同化するのではなく，感情移入が阻害され，劇を批評的に見ることが求められるのである。

シモーヌは保護者たちの期待に沿ってエリート教育を施すという役目を理解しているが，独自の教育観も持っている。彼女は教育が，「食べるための手段」であると共に「自分の魂を養う手段」でもあると考えており，授業時間外でも，生徒たちの面倒をみることを厭わない。

次いで，場面は2日目の授業風景であり，ここでも ‘transformations’ の手法が用いられている。生徒たちが「机」をシモーヌの方に引き寄せたことで，彼女に親しみを持ったことが分かる。彼女は生徒たちの作文を印刷することにし，今度は男性俳優が活版印刷機になる。教師のシモーヌは生徒たちの作品を印刷して，生徒たちは観客席の通路に入っていき，即興的に作成した自分の詩や哲学の断片を読んで聞かせる。このコラージュで，テリーは肉体労働と知的労働の分裂，人間の機械化，労働の物象化などを暗示している，と考えられる。

生徒たちが観客席の一番後ろに集まると，週末のハイキングに転じる。シモーヌと生徒たちは観客席を通って舞台に向かい，山を登っていく様子を伝える。舞台に上がったとき，生徒たちは「愛とは何か」についてシモーヌに尋ねるが，「愛に関しては，わたしは模範的とは言えません。どの人生も個別の法則によって展開します。……自分で見つけようとしなくても，愛のほうからやって来て，あなたがたを捉えるようになるでしょう」などと答える。

シモーヌは学校に戻ると，山高帽を被った教育委員会の委員たちが待ち構えており，生徒たちの作品を印刷・出版したことで非難され，解雇を言い渡される。

（5）

次のコラージュでは，シモーヌは，当局より転勤を命じられ，[オセールの] 女子高等中学校へ赴任するが，この学校の生徒たちは勉強意欲がなく，「生きること」「現在を楽しむこと」ことを求めている。これに対して，シモーヌは現在の楽しみが，過去・未来の富と不可分であり，過去・未来について考えることが人格の形成，家庭の幸福，国家の発展などにとって肝要であると説く。そして生徒たちを週末のハイキングに誘う。

当日，真冬の寒さの中で，女生徒たちは服を脱ぐことになり，さんざんからかいあったり，くすくす笑ったりした後，裸になって川で泳ぐ。溺れそうになった生徒もいるが，他の生徒に救われる。「つらい労働を通じて，知性について理解できる」という信念を実践し，シモーヌは信望を得る。

こうして彼女は問題の多い生徒たちを心服させ，指導能力を発揮するが，教室に戻ると，ここでも教育委員会が待ち受けている。「学校の許可なく，生徒たちを遠出に連れ出した」ことで問責され，彼女は教師としての適格性を疑われて免職される。

（6）

恩師アランはシモーヌと再会し，「抽象的な細部にこだわるゲームを止めて，直接的な分析ができるといいのだが」と指摘する。シモーヌは「そうするつもりです。農場や工場に入っていき，労働者と労働の関係について研究したいと思っています」と答え，今後，彼女が選択する職業上の方向性を示唆する。彼女は知的作業の世界からしばらく離れ，労働者階級の環境に身を置いて，肉体労働者の実態について直接的な体験をし調査したい，と思っているのである。また，「知識よりも非知識のほうが優位」というだけでなく，[6]「代数学の記号を使わなくても，類推の能力を発展させる必要がある」というところには，兄に負けまいとする競争心の持続が感じられる。

（7）

1 年間の「個人研究休暇」を文部省に申請し，工場で働くようになったシモーヌのところへ，以前の生徒たちが会いにくる。アンサンブルの俳優たちが入ってきて，工場施設および機械になる。彼女は生まれつき無器用で，体が弱く，偏頭痛の持病があり，その上「考える習性という痼疾」のため工場労働には向いていない。が，彼女が抽象的な思考から自分を解き放ち，「現実」との接触を求めていること，また大衆の現実について直接的な調査をする必要があることなどについて，訪ねてきた生徒たち話している間に，訪問者たちは「機械の部品」になって工場の施設の一部に転化する。ここでも，テリーは機械を操作している人間が機械的な存在になると訴え，労働が人間の ‘humanity’ を疎外する様子を表現している。

女性には人間的な満足感の得られる仕事がなく，「機械的な仕事が与えられ，スピードが要求されるため，とりとめのない思考に耽っている暇などない。大学では考えること，あるいは考える振りをすることによって賃金が与えられるが，工場では考えないことによって賃金が支払われる。このような環境で，考え続けるためには，生活の条件を超えた驚異的な努力を要する」――というシモーヌの考えは，舞台上のアンサンブルの演技によって視覚的に増幅される。

II

（1）

13 のコラージュから成る第 2 幕では，シモーヌの労働組合活動や神秘体験を扱いながら，哲学的な省察とか政治的な問題を絡めて，テリー独自の前衛演劇を形成している。神学的な問題では，シモーヌが経験した神との出会いや恩寵の訪れに関して，テリーは彼女の評論から引用しているところが少なくないが，観客が舞台上で読まれる高度に形而上的な内容を即座に理解す

ることは難しい。しかし，作者はシモーヌの著わした作品の文学的な意味の理解を目指すのではなく，演劇という表現媒体に即した虚構を作り出していると考えられ，ベトナム戦争など，60 年代にアメリカが直面した政治・社会問題との関連で，過去から何を学び得るかを観客に問い掛けていると言えよう。[7]

後半の幕があくと，アンサンブルが人文字で数学の等式や記号の形態を描いており, シモーヌがドイツの理論物理学者プランク（Planck）について，兄に尋ねる手紙を書いている。量子力学に関するモノローグは一般の観客には意味不明とも思えるが，作者テリーの目的はシモーヌが，抽象的な理論への嗜好を失っていないことを示し，男性の学問領域とみなされている分野への彼女の進出を称えることにある。アンサンブルが観客に向かって物理学の理論を読み上げたあと，観客席に入っていくが，俳優と観客の垣根を取り払い，劇が「劇であること」を改めて認識させる上で効果的である。

次のコラージュでは，シモーヌのペルソナであるアンサンブルが，観客席の通路を歩きながら，「お前のことなど関心がない」（‘You don’t interest me.’）とささやく。舞台上には，ソプラノやバリトンのコーラスがシモーヌと共に存在し，アンサンブルのささやきは，観客に対する一つの問題提起となる。シモーヌは, 自分の評論「人間の個性」（‘Human Personality’）を韻文化した一節で観客に直接語り掛ける。「『お前のことなど関心がない』などと言えば，個人の魂の独自性に対する重大な残酷さと深刻な不当性を示すことになる」と。このように，アンサンブルやコーラスは，女主人公と一緒に彼女の心のなかの対話を表現しているのである。

アンサンブルは，二三人ずつ高くなるピラミッドを構築する。その間，シモーヌとコーラスは，「どの人間にも神聖なところがある」とギリシャ悲劇のように交唱する。「人間ピラミッド」が回転しはじめると, シモーヌはコーラスと対話するのではなく，観客に向かって自分の中心的な思想を伝える。「大切なのは，人間一人ひとりの存在の神聖さです。存在すること自体が大

切なんです。輝く目とか親切な心とかいう部分的なものでなく――。」これに対して「人間の神聖さを特徴づけるものは，『期待する』という性格です」とコーラスは答える。その後，シモーヌの時代と現代を結ぶようにロック音楽が演奏され，全員でダンスを始める。

（2）

その後，断片的なコラージュの連続によって，テリーは，1930年代半ば以降シモーヌが関わった労働運動などを扱っている。まず，失業者たちがハンマーで，大きな岩を打ち砕く場面がある。彼らは「壁や庭」を造るという目的があってそうしているのではなく，ただ失業手当をもらうために必要な作業としてやっているのだという。シモーヌは彼らの中に入って，その仕事を手伝う。

場面は転換し，工場労働者がスクラムを組んで，「インターナショナル」を歌い，事業主と賃上げ交渉をする。シモーヌもその隊列の一人として入っている。

さらに，同じ俳優たちが左翼諸党派の集団を形成し，合同政治集会を開く。その中で，シモーヌはロシアにおけるスターリンによる粛清・弾圧を批判し，いかなる形態の抑圧にも反対だという立場を鮮明にする。この時，数名の党員がシモーヌを取り囲み，「トロツキストだ」と糾弾する。「私はトロツキストではありません。スターリンの全体主義的な政策がレーニン的理想の消滅と人民民主主義の終焉に到ることを恐れるのです」と彼女は声を挙げるが，何名かの者が彼女に摑みかかり，数名の同志たちに救出される。（こうした労働運動内部の対立は，60年代70年代世界の各地で繰り広げられた光景でもある。）シモーヌは自分を助け出した仲間の一人ピエールに，スペイン人民戦線に参加する意志を明らかにする。自分の政治的な理念を実践するために，スペイン内乱でファシスト勢力と戦うことを決意したのだ。「無器用な君が銃を扱うのは心配だ」とのピエールの懸念に対して，「わたしは平和主

義者だから，銃は取らない」と彼女は答える。

（3）

スペインの戦場エブロ河岸の場面となり，シモーヌは人民戦線アナーキスト派の分隊に所属し，フランコ派ファシズム勢力と戦っている。戦場にやって来て，分隊とともに銃を撃つことになるが，戦争が進んでいくうちに，暴虐が敵味方の区別なく行われているのを目撃し，戦闘行為への疑問から料理班に回ることになる。「みんな愚者で駒じゃないの」（‘We’re fools and pawns.’）と腹立ちのあまり，彼女は煮え立つ油の鍋を力任せにたたいたため，油を自分の脚に引っくり返してしまい，悲鳴を上げる。（史実では，無器用なために，煮えたぎった油鍋に片足を突っ込んだ，とされている。）

（4）

大火傷を負って，野戦病院に担ぎ込まれた彼女が，痛みを忘れるために数学の定式を暗唱しているところへ，両親が駆け込んでくる。彼らはシモーヌが十分な看護を受けず，半ば放置されているのを見て唖然とし，直ちに連れて帰ることにする。第2幕に始まるこれら一連の出来事は，概略，大人のシモーヌが関与した事実に基づいて展開している。

（5）

パリに戻ったシモーヌは，持病の偏頭痛のほかに，火傷による痛みに悩まされ，仕事が手につかない。考えようとしても考えることができず，頭脳を使う作業も覚束ない。が，「何かが自分のなかで作用している」（‘something in me is working’）と感じる。彼女は苦しみのあまり，救いを神に求め，神との霊的な合一を体験する。作者テリーは，この神秘的な見神体験を舞台の上で巧みに表わしている。

「キャストの全員が舞台に登場し，シモーヌの苦痛を自分たちの身体で表

現する。5人の俳優が神に捧げるように，彼女の身体を持ち上げ，衣服を脱がしていく。滑り落ちた衣服を他の俳優たちがまとい，その衣装を着けた部分に身体の痛みが続いている様子を演じる。」

神との抱擁のあと，シモーヌは愛の完全性について描写したジョージ・ハーバートの詩「愛 III」（‘Love III’）を朗誦する。彼女は神の愛に心を奪われ，満ち足りた気持ちでこの詩を歌い上げる。その後，アンサンブルが彼女と共に踊り，コーラスが彼女やオペラ歌手やダンサーたちのために歌をうたう。その歌の中で, 神の愛を定義する彼女の哲学的な思索が開示される。それは「わたしは小さな自己を放棄し，“自分”でない存在になり，自我を消滅させることで神の愛を受け入れる」という，弁証法的な矛盾から生じた思考である。

By my giving up my “I”
As I become not “I”
As I cannot see the sky, nor be the sky
God loves me as I disappear

テリーはシモーヌの宗教的な覚醒を他の登場人物との対話によるのではなく，歌と踊りによって表現しているが，その方がことばで説明する以上に迫力がある。自己抹殺（self-abolishing）によって，自己を実現するというのは彼女の資質的な特徴であり，この時の啓示的な体験がなくても存在したのであるが，これを契機にその傾向が一層強化されたと言える。[8]

（6）

テリーはシモーヌの宗教的な関心を提示した後で，彼女を再び世俗的な領域に復帰させる。場面は警察署で，シモーヌはド･ゴール支持派と疑われ，非合法出版物の配布など地下活動について取り調べを受け，ほかの活動家

たちの名前を明らかにするように求められる。この要求に応じなければ，娼婦たちと同じ監房に収容される，と脅かされる。が，彼女は「娼婦の実態について調査するよい機会になる」と言って脅しに屈することなく，警察官たちをあきれさせ，頭が少しおかしいとみなされて釈放される。

(7)

シモーヌは家族と共に，モロッコ経由でアメリカへの脱出を計画しており，旅券発給などに関して，マルセーユでドミニコ派修道院司祭の支援を受ける。さらに彼女は労働による慰めを求め，葡萄園での収穫を手伝えるような仕事の斡旋について司祭に尋ねる。司祭は郊外に農場を持っている知人に聞いてみる，と答える。それから彼女は「神について話したいのです」と話頭を転じ，復活祭にグレゴリオ聖歌を聞きにいった礼拝堂で，神秘的な体験をしたことについて話し始める。すでに視覚的に演じられた場景がことばによって内面化され，観客はもう一度，この出来事を追体験することになる。

「ハーバートの詩を暗唱している時に，キリストの愛に満たされたのです。でも，洗礼を受けたいとは思いません。わたしはどのようなグループにも所属したくないのです。すべてのグループに出入りできるように，見えない存在でいたいのです。わたしには，組織構成というものが信用できません。特にカトリックの構成には懐疑的です。カトリックはローマ帝国の時代以来，全体主義的でした。」

このようなことばを残して，シモーヌはアメリカに旅立つ。

(8)

場面はニューヨークのハーレム。シモーヌは教会に面した通りで，友人クレアを伴っており，彼女を説得して黒人たちの教会に入っていく。[9]

牧師は，ルーズベルト大統領が戦争に勝利するようにと祈りを捧げる。その後，説教の中で，イエスの性別や生殖器官についての問い掛けがあり，

クレアは「情緒的に圧倒されそうだから，ここを出ましょう」とシモーヌの手を引っ張る。「ナチと戦えるあなたが，神に近づくことはできないの」とシモーヌは彼女をとどめる。会衆はジルバを踊りながら，主なる神への接近を確信して忘我状態となる。その中の一人が，霊的に憑かれた状態で跳び出して歌をうたい，コーラスがそれを復唱する。ここで作者テリーの試みは，人類を救済するために性的エネルギーを昇華させるという点で，イエスとシモーヌの同一性を示唆していると思われる。が，女主人公の魂の巡歴はここで終わるのではなく，祖国フランス解放のために，彼女はイギリスのリバプールへ向かう船旅に出発する。

(9)

舞台はさらに転じて，ロンドンに設置された自由フランス政府の司令部である。フランスで同胞が苦しんでいるときに，シモーヌはアメリカで安全に暮らしていて，援助の手を差し延べないでいることに耐えられず，渡英して，レジスタンスへの参加を切望したのである。ト書きによれば，彼女は一連の担当部署を訪ねなければならず，‘Man’，‘Captain’，‘Major’，‘General’ という順序で面接し，各々の軍人は少しずつ職位が上がるに連れて，背が高く恰幅がよくなっていき，頂点に達すると，ド・ゴールを思わせる人物がスクリーンの上に巨大な姿で大写しにされる。指示系統における各担当官は責任を先送りし，その身体的な特徴の変化は，官僚主義が贅肉をつけて肥満している様子を戯画化しており，テリー独自の解釈が盛り込まれている。

アメリカ演劇では，デザイン・美術・演出の面で，種々の表現媒体を取り入れ，舞台の上で混成・統合する方法が，1960 年代以降盛んになり，大きなスクリーンに映像を投射するのもその一つとして用いられた。こうした映像と舞台を結合するデザイン担当者も，制作チームの一員となり，作者・監督・俳優たちと共に創造的な過程に関わり，劇作品の主題を明白にする

ことに一役買って，劇の上演を一層迫真的なものにすることができる，とテリーは信じている。

それぞれの担当官との面接で，シモーヌは前線に従軍看護婦を送り，担架の上で死に瀕した兵士たちの最後を看取るという役割を提案する。ヒトラーの慧眼は，「人々の想像力を奪う本質的な必要性を見逃さなかった」ことにある。「想像力の欠如ゆえに苦難や死にもなんら心を動かされないヒトラーの親衛隊は，戦いを遂行する上で，最も効果的な軍事力の一つです。精神的な要因がこの世界大戦で重要な役割を果たしており，反ナチ勢力が前線に女性の挺身隊を送れば，世界の注目を集め，ヒトラーに対抗する大きなプロパガンダになります。非人間性の頂点で，人間的な奉仕をしたいのです」と彼女は熱弁を振るうが，非現実的で，あまりにもファンタスティックである。

司令官は「考えみよう」と答えるが，シモーヌに与えられたのは，タイプライターと膨大な書類の山だった。

シモーヌが自由政府の職務に携わるようになったあと，劇場が暗転。戦闘行為が視覚的聴覚的に劇場全体を用いて表現される。天使，灰，骨，プラスチック製の赤ん坊の人形など，紐でぶら下がった物体が観客席に落ちてくる。クライマックスに向かう切迫感が漂い始め，明かりがついたり消えたりする。俳優たちは敵味方に分かれ，観客席の通路を這ったり，観客の上に倒れ込んだりする。

奇妙な音――銃声が聞こえ，叫び声が上がって，人々が走り回っている間，シモーヌは舞台の上でマイクロホンを取り，観客に訴え続ける。

「現代の戦争には，目的とするものがありません。目的がないのだから，妥協もないのです。戦闘の重大性は，費やされた犠牲の数によって計られ，味方の犠牲が更なる敵の犠牲を要求し，戦争を終結に導くものがありません。トロイ戦争では 10 年間，ヘレナのためにギリシャとトロイの間で，殺戮と流血が繰り返されました。現代の戦争で，ヘレナの役割を果たしているのはことばであり，声高に叫ぶ大文字のことばであって，血と涙にふくらんで

いますが，摑んでみるとからっぽです。意味も内容もない大文字のことばが, わずかな口実で, 人々を流血に駆り立てているのです。思考を明晰にし, 本質的に無意味なことばを信用しないことが，人間の生命を救う道になるでしょう。」

このスピーチの間に，アンサンブルの男たちは戦火に倒れた死者となって劇場の通路にころがり，女たちがその体を引きずっていき，舞台の上に積み上げる。彼らへのシモーヌの呼び掛けは，20 年前の第一次世界大戦で負傷した入院中の兵士たちへのメッセージであるが，トロイ戦争から第 2 次世界大戦やベトナム戦争を経て，今日，世界の各地で過酷な日常と化している「戦争」――テロ事件にも当てはまると言える。テリーの劇で, シモーヌの平和主義は，閉ざされた ‘ revenge cycle’ のなかで，敵国に最大限の損失を与えるために戦う殉教兵士の「美徳」に批判の矢を放っているのである。

「人々は卵の内側の暗黒の中にいますが，殻を破れば，真理の光に浴することができます。卵はわたしたちが見ているこの世界です。その中にいる小鳥は“愛”であり，神そのものにほかならない“愛”です。それは私たち一人ひとりの深部に存在しますが，最初は目に見えない種なのです。」一人の男が「自殺するのを手伝ってくれないか」と頼むが,「殻を破れば，中に閉じ込められてはいません。空間が開き，引き裂かれるのです」とシモーヌは答える。男たちが苦しんで身をよじるように，彼女も偏頭痛のために苦痛の表情を浮かべるが, 演説しながら, 苦しみを抑え，立ち上がって叫ぶ。「精神は惨めな身体を隅っこに投げ出し，空間の外部にある地点に運ばれていく。空間は無限になる。瞬間が静止する。」

苦痛についてのシモーヌの省察は，自己犠牲によって世界を救済するキリストと似通う彼女の本質的な性格を示している。「苦痛について考えるためには，深くそして長時間，自分の肉体に打ち込まれた釘のようなものとして，苦痛を受け止める必要がある。思考が，その苦痛を凝視するほど強くなるぐらいの時間を得られるように。」

(10)

シモーヌはアンサンブルの男たちの間を通って，少しずつ舞台の高い所に向かっていく。彼女は病院のベッドに横たわっているのであるが，意識が地上を脱け出して，天国を目指している――このことを，テリーは観客に表現主義的に伝えようとしているのである。

シモーヌが舞台のより一層高い壇に昇っていくとき，アンサンブルの俳優たちが食べ物を差し出すが，彼女はそれを食べようとしない。フランスで飢えている人々との連帯を示すために，食事を摂らないのである。昇天を象徴するその階梯の，最も高い先端にあるのが彼女の死である。ついに彼女は，飢餓によって生じた心不全のために34歳で死に到るが，フランスにおける食料不足に抗議にする一種のハンガー・ストライキによる自己死であり，人道主義の理念から後退しなかったことによる悲劇である。

アンサンブルの俳優たちはコーラスの役割を果たし，シモーヌの取った行為について解説し，「奇妙な自殺だ」「食べ物を摂るのを拒んで」という台詞を繰り返す。シモーヌが最も高い所まで来たとき，アンサンブルに向けられていた照明は消え，シモーヌにスポットライトが当たる。その「ライトも次第に消えていき，暗黒の冷たい虚無のなかで劇が終わるのは，見事な演劇的大成功である」と，Clive Barnesは『ニューヨーク・タイムズ』紙の劇評欄で称えている。[10]

結　語

以上のようにこの劇では，5歳の子ども時代から34歳で病死するまでのシモーヌの魂の遍歴における主な出来事が，コラージュをつないでいきながら展開する。女主人公は絶対的な「善」に向かい，あくまでも自我に忠実に生きようとして，自己内部の煩悶や社会との闘いを経験する。彼女にとって人類の救済はほとんど生理的な欲求であり，他者が苦しんでいるのを見ると，

行動を起こさずにはいられない。しかし，目標を達成するために，強い倫理意識によって自己の生を規制するのはよいとしても，純粋というにはあまりにも偏狭で徹底して頑固なその生き方は，他人を複雑な関係のなかに巻き込み，周囲の人々との軋轢を生じないわけにはいかない。作者はこのようなシモーヌの生に, フェミニズムの視点から「接近する」ことを試みたのである。

テリーは，先述の批評家 Londré とのインタヴューに応えて述べている。「私はほかの人々も自分と同じように幸せになってほしい，と思っています。みんなにそのような機会がないのは心配です」（‘I want other people to be as happy as I am, I guess. I get upset when they don’t get the chance.’）。[11] このような観点に立つ作者にとって，幸福の特権的な享受を自分に許さなかったシモーヌは模範的な存在である，と考えられる。

劇中，最初のエピソードで見たように，山小屋への家族揃っての遠足で，シモーヌはまだ幼くか弱い身体なのに，兄と同じように持ち物を自分で運ぶことを主張する。ここには特別扱いされたくないという気持ちが，兄との競合意識のなかで窺われるが，それだけでなく，後に自分の体力や適性というものをあまり顧慮することなく，社会における役割を拡げていこうとする彼女らしい傾向の最初の芽生えが見られる。

社会的な不平等と並行して，女性と男性の役割を固定し，境界をジェンダーで設定する既成の社会通念も，シモーヌが幼年期から意識せずにはいられなかったことであり，作者テリーが問題意識として抱いていたテーマに結びつく。8 歳の兄アンドレは数学の天才，３歳年下の妹シモーヌは可憐な少女，というように子どもの頃から男女の役割が周囲の大人たちによって決められることに対するシモーヌの反発は，社会への抗議を込めたテリー自身の発信する声でもあるだろう。シモーヌの「資質的な否定性」も無視できないが，彼女が女性であるがゆえに社会制度の犠牲になっている部分もあり，作者はそこに提起される問題を劇のなかに取り入れて追求したのである。

ところで，テリーは，フェミニストの演劇というものを意図的に広い意味

で定義している。それは「女性に自信を与え，女たちが女たちに示して，それが否定的なイメージか肯定的なイメージか，それが成育の糧になるかどうか，自分で分析するのを助けるようなもの」（‘anything that gives women confidence, shows themselves to themselves, helps them to begin to analyze whether it’s a positive or negative image, it’s nourishing.’）だ，と。[12]

シモーヌを女主人公にするこの劇は，こうした作者の意図に沿うものであり，観客は舞台の上で展開するストーリーを見て楽しむよりも，「社会的に責任のある倫理的な決断の選択によって，世界を改善する方法を学ぶ」ことになる。[13] 前述の Londré によるインタビューのなかで，「演劇に何を捜し求めているか」と尋ねられて，テリーは「声。自分をほんとうに目覚めさせてくれる新しい声や視点，一人の作家だけが分かっていて伝達できるようなこと，ものごとを新しい方法で理解させるような何か。演劇的な力，催眠的なエネルギー，癒しの音信などです」と答えている。[14]『シモーヌへの接近』はこうした実験的な試みを通じて，社会における女性の新しい役割や位置を観客に認識させる＜声＞や＜視点＞や＜力＞を持っているのである。

この劇の特徴は，シモーヌの人生を時間的に辿りながら，単純に一哲学者の伝記を，ストーリーを通して展開するのではなく，舞台の特殊性を活かし，‘transformations’ の技法に基づくコラージュの連鎖によって，劇場体験として観客を演技のなかに巻き込んでいくことである。彼女はジョーゼフ・チェイキン（Joseph Chaikin, 1935–　）などと共にブロードウェイの様式的商業的に閉ざされた演劇に対抗し，前衛劇団「オープン・シアター」（Open Theatre, 1963–73）を発足させ，「テクストは出発点に過ぎず，俳優や演出者はそこから自由に展開できる」という理論で武装していた。この劇場では，ノラ・チルトン（Nola Chilton）の指導のもとに，「想像される対象や感覚に焦点を当てながら，演劇の稽古を通じて，俳優各自の肉体や声を解放し自由に表現する」練習が行われた。この劇団で駆使された手法は，その後も活用されており，彼女の劇場では，俳優たちが観客の前で世界を創り出し変形す

るだけでなく，観客自身も身体・声・想像力を用いて演劇に参加することを求められるのである。[15]

演劇形態におけるこのような方法は，テリーの代表作『ベトナム戦争ロック』（*Viet Rock*, 1966）にも用いられており，プロットの発展のなかで，人物の行為や心理を写実的に描き出す自然主義的な伝統演劇と異なって，「出来事の圧縮，急速な展開，脱線の余地や反対の視点からの注釈，トピックに関するさまざまな視点の導入」が可能になる。[16]「従来の演劇では，作中人物の様々な側面が巧みに引き剥がされていき，最終的に一つの個性を定義する中心的な性格が明らかになる。しかしながら，＜変身＞の演劇では，自我を取り巻く幾つもの層があるので，自我の多くの側面が明らかにされる。観客は伝統演劇では，劇が舞台上で展開するのを受動的に見守るだけだが，＜変身＞の演劇では，舞台上に求めていた『リアリティ』に関する期待を積極的・継続的に調整するように求められる」という。[17]

『シモーヌへの接近』では，女主人公は自分に強いられるメカニズム――支配と服従の関係の外部に存在する豊かな想像的現実のなかに生きており，自分にふさわしいリアリティを見出していく。＜変身＞の演劇は，環境のなかで設定された役割を超える ‘imaginative’ な可能性を示唆する上で有効であり，観客は俳優たちと共に固定的な現実や状況を超えて，新しいアイデンティティを見つける。しかし，この劇では，ことばは可能なかぎり節約され省略されており，観客に意味が分かるように十分説明するのではなく，ことばによる意味の提供を意識的に抑えることによって前衛演劇としての性格を持っているのである。

注

作品からの引用は，*Plays by Megan Terry* (New York: Broadway Play Publishing Inc., 2000) に拠る。

1. T. S. Eliot, ‘Preface,’ *The Need for Roots* by Simone Weil (1952; London: Routledge, 2002), pp. vii-xiv.

2. Helene Keyssar, ‘Megan Terry: Mother of American Feminist Drama,’ *Feminist Theatre* (Macmillan, 1984), pp. 53-76.
3. James Larson, ‘Public Dreams: A Critical Investigation of the Plays of Megan Terry, 1955-1986,’ Ph. D. thesis (Kansas: Univ. of Kansas, 1987), p.74.
4. クロード・ダルヴィほか著，稲葉延子編訳『シモーヌ・ヴェーユ―その劇的生涯』(春秋社，1991) 所収の戯曲『シモーヌ・ヴェーユ 1909−1943』(*Simone Weil 1909−1943*, par Claude Darvy, 1983) と読み比べてみると，ダルヴィの作品が，シモーヌの生涯と思想を客観的に劇化しているのに対して，テリーの劇では，女主人公に対する「作者の理解の仕方」が分かり，シモーヌの持つ「資質的な否定性」が明らかになる。cf. 吉本隆明「ヴェーユの現代性」(同書, pp. 121-22)。
5. Felicia Hardison Londré, ‘An Interview,’ *Speaking on Stage: Interviews with Contemporary American Playwrights*, ed. Philip C. Kolin and Colby H. Kullman (The Univ. of Alabama Press, 1996), pp. 138-49.
6. 吉本 , p. 129.
7. Larson, p. 77.
8. cf. Francine du Plessix Gray, *Simone Weil* (New York: Penguin Putnam Inc., 2001), p. 172: ‘She did not seem to realize, in fact, the grave complications she caused in the lives of others when she undertook to fulfill her extraordinarily self-centered vocation for self-effacement.’
9. ニューヨークでは, 両親と共に, 123 番通りと 124 番通りの間のリバーサイド・ドライブ 549 番地のマンションに居住。ハドソン川, ジョージ・ワシントン橋, グラント将軍の墓などが見渡せた (Gray, p. 184)。そこから歩いて 5 分ぐらいの 121 番通りに，フランシスコ派キリスト聖体教会 (The Franciscan Church of Corpus Christi) があり，シモーヌはそのミサにほとんど毎日通った。しかし週末には，宗派にこだわらず，ハーレムのバプテスト派教区教会にほぼ規則的に通い，牧師や会衆が宗教的な熱情と興奮に駆られて，チャールストンに似たダンスを踊るのを見て感動した (*ibid.*, p.188)。
10. Clive Barnes, ‘Stage: Terry’s “Simone,”’ *The New York Times* (March 9, 1970), p. 43, col.1.
11. Londré, pp. 138-49.

12. Keyssar., pp. 53-76.
13. Larson, p.72; Judith Babnich, 'An interview, *The University of Mississippi Studies*,' *Engilish*, Vol. X. (1992), pp. 191-203.
14. Londré, pp. 138-49.
15. Keyssar, pp. 53-76.
16. Londré, pp. 138-49.
17. Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta, *American Playwrights: A Critical Survey*, Vol. 1 (Drama Book Specialists, 1981), pp. 183-92.

上記の注における Keyssar, Londré, Babnich, Marranca and Dasgupta などの論稿は，http://galenet.galegroup.com/servlet/ 所収 Literature Resource Center のデータベース (2003/04/01) に拠る。

また，注に挙げたもの以外に，下記を参照した。

Barron, Elizabeth Anne. 'A Structural Analysis of Representative Plays of Megan Terry,' Ph. D. thesis (Kentucky: Univ. of Louisville, 1978).

Dargon, Joan. *Simone Weil*: *Thinking Poetically* (Albany: State Univ. of New York Press, 1999).

Hughes, Catharine R. 'An Avant-Garde Simone Weil,' *America* (June 6, 1970), p. 612.

Kroll, Jack. 'Waiting for God,' *Newsweek* (March 16, 1970), p. 56.

Sainer, Arthur. 'One voice will do,' *The Village Voice* (March 12, 1970), p. 52.

Synopsis

Approaching Simone: Looking at its Structure and Technique in the Context of Weil's Life

Katsuya Hiromoto

Approaching Simone is a feminist drama written by Megan Terry (1932-) on the 100th anniversary of the foundation of the University of Boston and was first staged by student actors at the university's theatre in February 1970. It depicts the life of the eponymous heroine Simone Weil (1909-43), who attempted to save human society from various miseries.

In Terry's art, a script is merely the foundation upon which a writer, director, and players build up the theatrical space in close contact with the audience; she relies on the performers' ability to improvise to a great extent, and much of the play is left to the audience's imagination. Given that the play is a visual representation without a full verbal explanation, I am uncertain whether it is possible to gain an accurate impression of her play just by reading it, but will attempt to analyse its structure and technique, with reference to Weil's life.

The play consists of a succession of collages covering the heroine's life from the age of 5 until her death aged 34, in which she is regarded as a 'model' for the author, who wants every human being to find a chance to become happy, like she is. Weil is concerned with two issues in particular: the emancipation of the oppressed and the women's contribution to society, and these issues are explored in considerable depth on the stage.

Through her plays, Terry expects the audience to learn about how to make the world a better place by choosing the correct path towards social

responsibility. In her view, it is more important for them to do that than simply to be entertained by the narrative development on the stage. For this reason, *Approaching Simone* provides them with an opportunity to think about the elimination of social inequality, the role and position of women, the search for solace in religion, and other matters; the audience is made aware that it is actually a play and they are not intended to sympathize with its characters.

Portraying the heroine's life in chronological order, the author skilfully uses a number of theatrical devices, including the technique called 'transformations,' which makes it possible for players to transform themselves in the same way that children very often change roles in their own plays. In this way she can compress events, make rapid scene changes, and introduce many viewpoints relating to various topics. The audience are involved in the process, as they have to adjust themselves to the changing aspects of the drama and the layers of personality that are revealed.

In this action-oriented play, the heroine seems to live inside her own richly imaginative inner reality and always strives to find a way to transcend the circumstances amid which she is reduced to living. Led by her self-sacrificing enthusiasm, the audience as well as the players can see the possibility of finding a new identity that is fixed neither on the stage nor in the real world around it.

Dealing with the situation in Europe and America in the first half of the 20th century, the play enables us to re-live the life of an unyielding thinker who tackled the problems of her time, such as the social discrepancy between men and women, the division of manual and mental labour and on-going wars, all of which remain unsolved even today.