

《特別講演》

さまざまな『女中たち』

—ジュネ演劇再考—

鶴 飼 哲

『女中たち』(*Les Bonnes*)は、ジャン・ジュネの仕事のなかで、今日フランスでもっともよく知られている作品です。この事実からだけでも、この作家の今日の受容のされ方について、いくつもの考察の扉を開くことができます。ジュネの生前に出版された戯曲作品には、『死刑囚監視』(*Haute surveillance*)を除いて、男性同性愛の主題をその中心にすえた作品がありませんでした。もともと、彼の没後に出版された『スプランディッツ』(*Splendid's*)や『徒刑場』(*Le Bagne*)には、明らかに、同時期の詩や小説と同様、閉鎖空間における男性犯罪者たちの間の同性愛が濃厚に表現されており、その意味で、かつてリュシアン・ゴルドマンが試みたような、ジャンルの違いによる主題の変化という解釈をそのまま受け入れることはできなくなっています。とはいえ、ジュネの演劇がその散文作品とは別の受容のされ方をしていることはまぎれもない現実であり、その一因として、『女中たち』をはじめ、『黒んぼたち』(*Les Nègres*)『バルコニー』(*Le Balcon*)『屏風』(*Les Paravents*)といった中期の大きな戯曲作品では、男性同性愛の主題が、消滅はしないまでも、かなり後景に退いていることが挙げられるでしょう。なかでも『女中たち』は、女性三人によって演じられる一幕劇であり、のちに見るように、演劇の古典的規範である三一致の法則に厳密に則った作品です。おそらくそのこともあって、今日ではリセの演劇部でもよく演じられるレパートリーのひとつです。このような普及は、当然のことながら、その一方で、理解の平板化も招きます。数年前、私は、モロッコの作家アブデルケビール・ハティービ氏とともに彼の友人であるフランス人の家に昼食に招かれたことがあります。ジュネと親しかったハティービ氏は、私たちの前で、ジュネの思い出話を始めました。しかし、やがて彼のフランス人の友人はこう言いました。「Oui, mais sa littérature s'adresse à une partie limitée de l'humanité.」(でも、彼の文学は人類の限られた一部を相手にしているものだ)。私たちの気まずい沈黙に気付いたのでしょう、この友人はあわてて付け加えました。「Sauf *les Bonnes*, bien sûr, qui traite d'une question universelle qui est celle de la domination.」(もちろん『女中たち』は別だ、支配という普遍的な問題を扱っているから)。

作品の成り立ちについて、まず軽い話題から入りましょう。両大戦間期の名優で演出家でもあったルイ・ジューヴェ Louis Jouvet は、1946年夏、南仏のモントルドンでモリエールの『ドン・ジュアン』の舞台構想を練っていました。ところが彼の道具係であるクリスティアン・ベラルは、

ジューヴェをほったらかして、恋人のボリス・コシュノと一緒にジュネの話ばかりしています。パリに帰ってみると、今度はコクトーが待っていて『女中たち』の原稿を渡される。皆がこれを読めと言う。そこで、ジューヴェは読んでみた。そして考えた。そう言えば、彼が支配人をしているアテネ座の出し物もそろそろ決めなくてはならない。愛人の女優モニック・メリナンは『ドン・ジュアン』で役がもらえず機嫌が悪い。出会ったばかりの新しい愛人イヴェット・エティエヴァンにも役を見つけられれば……。そうだ、この作品を、ジロドゥーの『ベラックのアポロン』の前座に使おう。それにはちょっと長いから、作者に言って縮めさせよう……。

この最初の演劇体験から教訓を得たのでしょうか、ジュネは戯曲に関しては50年代の大きな作品を含め繰り返し書き直すのがつねでした。『死刑囚監視』にも、最晩年の80年代に若干手を入れたりしています。しかし、ジューヴェほど断固としてジュネに書き直しを命じた人は後にも先にもいませんでした。それも二人の愛人（彼女たちが女中たちを演じたのです）に役を与えるために！ こうして当初四幕だった長編劇は一幕に圧縮されました。女中部屋に向かう階段の踊り場で演じられるはずだった劇は、もっぱらマダム部屋で展開する室内劇になりました。この最初の執筆にかかわる資料は、今日、最初のロング・ヴァージョンも含め、ほとんどすべて、フランス国立図書館の Archive Louis Jouvet に収められています。ご存知のように演劇では、テキストが劇作家と演出家、さらには役者たちの共同作業によって成立することは珍しくありません。しかし、ジュネの作品では、『女中たち』ほど、全集版のテキストのどこが作者にとっての最終稿だったのか不確かな作品はありません。そこで、作者による後年の指示との整合性に照らして変更可能と考えられる部分は大胆に読み替えることができます。世界中の多くの演出家が、のちにみるように、今日にいたるまで実に多様な、さまざまな『女中たち』を創案してきた裏にはこのような事情があるのです。演出家にとって、また、生成研究に携わる研究者にとって大変魅力的な状況です。しかし、まもなく出版される Pléiade 版の編集をされた Michel Corvin 氏は並々ならぬ苦勞をされたことと思います。

ジュネは『女中たち』成立の事情をのちに何度か語っていますが、彼の演劇界との最初の出会という重要な出来事だったにもかかわらず、老優の女性関係に巻き込まれて苦勞したことがよほど腹に据えかねたのでしょうか、いつも悪意のこもった扱いをしています。すでに1954年、二つのヴァージョンを収めた単行本の出版のとき序文として付け加えた「ジャン＝ジャック・ポヴェールへの手紙」で、ジュネはこの作品を「当時有名だったある俳優に依頼されて」「*Commandée par un acteur célèbre en son temps*」「見栄から、だがうんざりしながら」「*par vanité, mais dans l'ennui*」書いたと、すでに物故していたジューヴェの名をことさら無視しつつ言っています。また、最晩年の『恋する虜』（1986）にもこんな件があります。

ルイ・ジューヴェは46年から50年にかけてフランスで名を馳せた俳優だった。登場人物が2、3人の戯曲を彼のために書いてほしいと言われたとき、彼の気のない素振りに対して同じく気のない調子で、私はいいですよと答えた。ほとんど挑発的なこの依頼を彼に囁いたものが慇懃さであることはわかっていた。そして、アラファトが私に次のよ

うに言ったときも、彼の声音に私は同じ慇懃さを認めた。「で、一冊ご本を書かれてみてはいかがでしょう?」「もちろんですとも」私たちは挨拶を交わしていたのだから、口に出る遙か以前に忘れられた約束などにどちらも拘束されたりはしなかった。

パレスチナ解放機構 (PLO) 議長ヤセル・アラファトと比較されてジューヴェは名誉回復したのでしょうか、それとも……。いずれにせよ、この作品が演出家の依頼によるものだという嘘を、ジュネは生涯つき通したわけです。

よく知られているように、『女中たち』にはモデルとなった事件があります。1933年2月、マンスで起きたクリスティーヌとレアのパバン姉妹による女主人とその娘の殺害です。孤児の姉妹は冷遇されながらも沈黙を守って日々の仕事を完璧にこなしていました。しかし、ある日、アイロンの扱いを誤り、アパルトマンのなかを停電で真っ暗にしてみました。帰ってきた主人たちになじられると、女中たちは突然襲いかかり母と娘の眼球を生きたままえぐり出しました。そして、二人を殴り倒し、手の届くところにあった金槌、水差し、果物ナイフで被害者たちの顔を潰し、一人の腿と尻を切り裂いてその血をもう一人の体に塗りつけました。事が終わると姉妹は凶器として使われた品々と自分たちの汚れを洗い落とし、女中部屋に閉じこもって同じベッドに横たわり、警察が来るまでそのままじっとしていました。「*En voilà du propre!*」(ずいぶん汚しちゃったわね)。興奮から醒めた二人はそう言い交わしたと伝えられています。

当時若き精神科医だったジャック・ラカンが、事件のわずか二ヶ月後、シュルレアリストの雑誌『ミノトル』に「パラノイア性犯罪のモチーフ」という短い論文を発表しこの事件を分析しました。ラカンによると、この犯罪は主人たちの迫害に対する単なる復讐ではありません。死刑判決を受けた瞬間クリスティーヌが跪いたこと、獄中で発作に襲われた彼女が自分の眼を刳り貫こうとしたことなどから、この惨劇の裏に、彼はパラノイア性の自己処罰の衝動を見ます。この衝動は姉妹の間の殺傷行為となって現れることもありえたのですが、「真の双生児の魂」だった同性愛者のこの姉妹間にはそのような関係を可能にする距離さえなく、自己に対する憎悪、分身に対する憎悪は第三者へと投影され、「二人であることの病」と分析家が呼ぶこの精神病にはらまれた攻撃的エネルギーのいっさいが、精神分析の用語でアクティング・アウトと呼ばれる機制にしたがって、犠牲者に向けて発動されたのです。

人民戦線政府の成立前のこの時期、ブルジョワの習俗はまだ相当野蛮で、「家に虱が出たからといって女中を丸刈りにしてはいけません」という類の啓蒙記事がたびたび新聞に掲載されるほどでした。ラカンの分析は、この事件に関する一般的な関心が、階級的観点を重視していたことを意識しています。しかし、この事件が耳目を集めたのは、なんといってもその凄惨さであり、犯罪としてのすさまじさでした。ところが、ジュネの『女中たち』は、この事件に取材しつつ、その結末を反転させます。主人の殺害という「解決」の不可能性を大団円に持ってきます。現実の出来事がこれほど激烈であるとき、殺害が結局起こらず姉妹の一人の自殺に終わるという筋書きで、どのようにして、その強度において、喚起される感情の深さにおいて、モデルの事件に匹敵する作品を作りうるか。この戯曲における作者の挑戦の意味を、さしあたり、こんな風に考え

ることができるのではないかと思います。それでは戯曲の筋立てに入りましょう。本来四幕劇として構想されたこの戯曲は、一幕に圧縮されたのちも、おおよそその構造を留めています。現在の研究では、最後の部分の複雑さを考慮して、古典劇の規範により近い五部構成とみなすのが普通です。

第一部はクレールとソランジュの二人の女中が演じる劇中劇です。Madame の留守中に、クレール扮するところの Madame と、ソランジュ扮するところのクレールが、一種の言葉のサドマゾ劇を繰り広げます。閨房に女中が置き忘れた台所用手袋、牛乳屋と女中の関係、どんなことでも Madame には、女中をからかい、けなし、いじめ、なじる口実になります。女中の基本姿勢は Madame に対する恭順と愛着の表明ですが、ときおり自立した意志をかいま見せます。たとえば、白い服を要求する Madame に、女中はどうしてもと赤い服を差し出します。しかし、この劇中劇にも、女中クレールを演じるソランジュが自分のことをうっかりソランジュと呼んでしまうような形で、ときおり現実が侵入します。何の用意もない観客は、そのときはじめて、これが劇中劇だということを悟る仕掛けになっています。やがて女中の態度がふてぶてしくなり、反撃に転じ、Madame のお株を奪って長科白で Madame を圧倒し、ついにその首に手をかけたとき、目覚まし時計が鳴り響きます。

ここから第二部になります。「現実」に連れ戻された女中たちは互いに相手を責めます。今日もまた最後まで演じられなかった責任をなすりつけ合い、芝居のはずの互いの言葉に実は含まれていた相手に対するとげのある表現を指摘し合い、牛乳屋や Monsieur に対する相手の弱みを暴露し合います。ここはこの劇で唯一「現実」が示される場面です。ここであらわになるのは、この「現実」のなかの事物たちが女中たちに及ぼす奇妙な「力」です。この作品に登場するオブジェについてはベルナール・ドルト以来いくつも研究があります。Madame の服や装身具は女中たちを魅惑し、先ほどの目覚まし時計、鏡、絨毯、電話の受話器など日常の品々についても、女中たちはその呪いに怯えます。この部分で、観客はまた、女中たちが警察に偽の告発状を送り、Monsieur はそのために逮捕されたことを知らされます。ところが、その Monsieur から突然電話があり仮釈放になったことが告げられる。彼が帰ってくれば、女中たちの行為は確実に露見するでしょう。彼女たちの動揺が深まるうちに Madame が帰宅します。

本物の Madame の登場とともに第三部が始まります。愛人が捕らえられた Madame は早くも悲劇のヒロインであることに酔っています。Madame もまた一つの役を演じており、彼女がソランジュにたずねることは、罪人の愛人という役柄にはどんな服装がふさわしいかということです。女中たちももちろんいまや女中の「役」を演じなければなりません。第一部が彼女たちの非日常のお芝居だとすれば、第三部は彼女たちの日常そのものであるお芝居です。ソランジュは Madame の境遇に同情するふりをしなければなりません。そうするうちにクレールが Madame のための菩提樹茶を持ってきます。この毒入りのお茶を飲ませて Madame を殺し、逃亡する以外に彼女たちの活路はありません。しかし、Madame に同情するふりをしていたソランジュは、うっかり本当に同情してしまい、Monsieur の釈放を知らせてしまいます。ソランジュがタクシーを探しに行っている間、クレールは必死で Madame にお茶を飲ませようとしますが、ついに

Madame は女中の手を逃れて出ていってしまいます。

第四部。外から帰ってきたソランジュは、クレールが Madame を逃がしてしまったことで激昂します。うちひしがれ声も出ないクレールに、早く逃げようとけしかけます。やがてクレールは自分の女中服の上に奥様の白い服を着ます。ソランジュはふたたび芝居を始め、Madame 殺しを演じることで本当の妹殺しに及ぼうとします。長大な科白の後、しかし、ソランジュはくずおれる。この後の展開が第五部です。ソランジュの言葉をじっと聞いていたクレールは、クレールを演じるソランジュの勧めを受け入れる Madame を演じつつ、みずから毒を盛った菩提樹茶を飲み干して死んでいきます。こうしてクレールは、自分を殺すことで Madame を殺し、尊属殺人に問われて死刑になるであろうソランジュもまた殺すことになるのです。こうして、女中たちはついに奥様の部屋の外に出ることはできません。すべての登場人物が閉鎖空間で死を迎えることが古典悲劇の一つの型であるとすれば、戯曲『女中たち』もまたその伝統に連なっていると言えるでしょう。しかし、古典演劇では小間使い、乳母、家来たちは主人公たちの相談役かメッセージの伝達係と相場がきまっていたことを考えれば、女中たちを主人公にしたこの劇は、ひとつの伝統の最後に現れ、それに封印を施すものだったとも言えるかもしれません。初演の副題はいみじくも *Tragédie des confidentes* でした。

初演の評判は散々でした。しかし、ひとつの伝説を残しました。第三部で「可哀想な私」を演じる Madame はソランジュに毛皮のコートを一度はくれるのですが、Monsieur が釈放されたと知るやいなやさっさと取り返して出ていってしまいます。この場面を見たある婦人が、作者のジュネに、「私の家は問題ありません、私は本当に女中に私の服をあげていますから」と言ったところ、ジュネは即座にそっけなくこう尋ね返したと言うのです。「おいにけっこう。それで彼女はあなたに自分の服をくれましたか？」後年話がこのエピソードに及ぶと、ジュネはうれしそうに、あれはサルトルの母だと言うのがつねだったと言われます。

戯曲『女中たち』に最初に本格的に分析を加えたのはそのサルトルでした。『聖ジュネー役者にして殉教者』の「補遺の3」で、サルトルは彼が「もろもろのファンタズムからなるピラミッド」と呼ぶこの戯曲の構造を、持ち前の敏捷な筆致で記述しています。「ピラミッド」というのは、この劇では、存在と仮象、真と偽、行為と演技が反転する「回転装置」が、「無の直観」というあり得ないことを観客に一瞬信じさせるために、幾層にも組み上げられいるとサルトルは見からず。第一部の劇中劇は、役者に特異な試練を強います。二人の女中は役者ではないのですから、その演技は下手でなければなりません。特にクレールを演じるソランジュは、下手に女中を演じる女中です。こうして「役者が役者を演じ、女中が女中を演じ」ていること、「彼らの真理は彼らの嘘であり、彼らの嘘は彼らの真理である」ことが舞台の上で暴露されること、サルトルによればそこにこの戯曲の狙いがあります。「光がよろめくこの瞬間、非在の存在と存在の非在の揮発性の統一が暗がりで行われる瞬間、完璧にして倒錯的なこの瞬間が、われわれに、ジュネが夢見ているときの彼の精神的態度を内側から実現させる。それが悪の瞬間である。というのも、仮象を善用することをけっしてしないよう確信するために、ジュネはおのれの夢を二段、三段の非現実化によって組み上げ、それがひとりでにその無においてあらわになることを欲」したのだ

というわけです。

このサルトルの分析は、今日読んでもなお精彩のあるものですが、ひとつ大きな問題があります。この芝居ではすべてが仮象だと彼が言うとき、その根底には、まず第一に、この女中たち自身が、本当は女ではなく男であるはずだという認識があるからです。ジュネの同性愛の実存的精神分析によってこの膨大な論考を開始したサルトルにとって、ジュネの作品に登場する女たちは、みな例外なく、女装した男性同性愛者でなければなりません。「女たちにもその心理にも彼は関心がない」とサルトルは言い切っています。そして、本来ジュネはこの戯曲が男優によって演じられることを欲したのであり、それが女優たちによって初演されたのは、ジュネがジューヴェの要請に妥協せざるをえなかったからだと確信をもって断言します（このジューヴェの要請が具体的にどのようなものだったか私たちは先に見たのですが、サルトルもそれを知っていたでしょう）。たしかに『花のノートルダム』には「私が女の出てくる芝居を書いたとしても、それをすべて男に演じさせるだろう」という件があり、また『死刑囚監視』との構造的類似からも『女中たち』がその女性版にすぎないという解釈は成り立つかにみえます。しかし、先に触れた「ボヴェールへの手紙」や「『女中たち』の演じ方」でのジュネのコメントを見るかぎり、この作品が男優だけによって演じられるべきだという主張は見あたりません。中期の大きな戯曲ではつねに重要な女性の登場人物が存在することからしても、1952年の段階でのサルトルのこの見解は修正されるべきだと思います。そして今日、私たちは、ジュネの死後まもなく精力的に行われた伝記研究のおかげで、生後9ヶ月で彼を孤児院に遺棄したジュネの母の職業について、知られえた唯一のことが、彼女がある時期 *domestique* だったということだけだったことを知っています。自分の母は娼婦だったとつねに言っていたジュネが、そのことを知っていたかどうかいまのところ確証はありません。しかし、ぼくは知っていた可能性はきわめて高いと思います。その仮説にたって『女中たち』を読む場合、サルトル的展望は、まったくの誤りではないにせよ、きわめて部分的な、限界のあるものだと考えざるをえなくなるでしょう。

それではこの三人の女性登場人物は本当の「女」であると、サルトルの見解を単に転倒して言うことはできるでしょうか。その場合、彼女たちの関係は、モデルとなった事件についてラカンが考えたように、女性同性愛であるということになるのでしょうか。ここで問題は、この女性のトリオのその外部との関係です。戯曲で話題にはなりながら、実際には登場しない人物たちとの関係です。まず第一に *Monsieur*、そしてもう一人、牛乳屋の *Mario*。さらに第四部でソランジュが夢想するギロチンへの道を歩む彼女に連れ添う死刑執行人。現在のこの戯曲に関する研究は、この三人の姿を見せない男たちの位置づけをめぐる多様な展開を見せているということができません。先日『批評空間』という雑誌が終刊になりましたが、その最終号に掲載されたデリダの『吊鐘』の翻訳部分は、ちょうど『女中たち』をまとめて論じた部分に当たっていました。そこには次のような件があります。「揺すりあやす死刑執行人、ソランジュに毒入りの乳（房）を与える男、ソランジュに、ということは、回り持ちで、あるいは循環する痰によって、鏡のなかに囚われて時を過ごしているクレールにも奥様にもということだが、この死刑執行人は、同一化し合う鏡像的なトリオの各項によって、ただ代表されているだけである。このトリオを、性急に同性愛的と

規定してはならない。というのも、排除された第四項、差し引かれ、首をはねられ、つねに見えないけれどもけっして不在ではない、つねに不在だけでもけっして無効果ではないこの第四項は、木から落ちたどんぐり、手袋、グラジオラスあるいは痰によって代表されているからだ。舞台から断ち切られている死刑執行人も、Monsieurあるいは牛乳屋（男根的同格者たち）も、彼らが動かしているかにみえるもののさなかに、あるエクリチュールの、ほとんど匿名の、署名なきエクリチュールの非＝形色のもとにのみ現れる。」

この一節をていねいに説明していると時間がなくなってしまうので、もとの戯曲およびサルトルの分析に照らして、デリダの読解の基本的な特徴にだけ触れたいと思います。彼の分析は、奥様を含めた三人の女たちを完全に交換可能な項とみなすところから出発します。そして、この三人の女を、死刑執行人を含めた三人の男と関係づけ、前者を「性急に同性愛的と規定してはならない」ことに注意を促します。ここには明らかに、この作品を、男性同性愛者の作者が、すみからすみまで男性同性愛に染め上げて書いたはずというサルトルのアプリオリな断定に対する批判を見て取ることができます。かといって、この三者対三者の関係が異性愛だとデリダは言っているわけではありません。このあたりが、現在アメリカで盛んなゲイ・スタディーズ、レズビアン・スタディーズと、ジュネの文学の間に、強い磁力とともに、微妙な齟齬がはたらく場面です。というのも、この登場しない男たちがその姿のもとにのみ舞台に現れているとデリダの言う「どんぐり」gland、「手袋」gant、「グラジオラス」glaioul、「痰」crachatは、この部分の引用だけでは分からない『弔鐘』におけるデリダのジュネ読解によれば、ジュネの母のprénomであるGabrielleに関係づけうる言葉だからです。この解釈の有効性は、ジュネ没後の伝記的調査で、彼の母の戸籍上の名がCamille Gabrielle Genetであることが明らかになり、『泥棒日記』の作者はこのdeuxième prénomを「母の名」として選び取っていたことが明らかになったことで、いっそう増大したことになるでしょう。不在の男たちが実は母への連なりを持っていること、それは、より見やすいところでは、牛乳屋という職業、Marioという名前によって暗示されています。そして、女中たちに作者が彼の母の姿を透視していたとすれば、この男たち、とりわけMarioは母よりもさらに不在の、名前すら不明の彼の父に重なってきます。

この牛乳屋の存在をどう考えるか、この作品の研究、また演出の仕方にとっても、これは大きな問題です。Yves Chevalierという研究者は、Monsieurとは違いMarioは女中たちの言葉のなかにしか現れないことを指摘し、この戯曲の論理から見てもその存在そのものが疑わしく、女性同性愛者である女中たちが二人ででっち上げた妄想の産物であり、一種のprivate joke、内輪の冗談ではないかという説を出しています。そして、次のような興味深い事実に注意を促します。この作品の舞台は明らかにフランスですが、フランスにはイギリスと違い、朝の牛乳配達、一時代の風景とみなしうるほど普及していなかったというのです。そして、この牛乳屋は、ロンドンを舞台としたマルセル・カルネの映画*Drôle de drame*からジュネが取ったのではないかと推測しています。この映画ではイタリア系のlatin loverである牛乳屋の毎朝の誘惑に負けてしまう女中が登場する。ClaireとSolangeはたまの休みに外出してこの映画を見て以来、このジョークを投げつけ合うようになったのではないかと、とさらに空想をたくましくしてみせます。ほくがデリ

ダの分析が演劇論の観点からも興味深いと思うのは、この作品が牛乳屋のエピソードで始まりみずから盛った毒を飲み干すクレールの死によって終わる、その最初と最後に乳と毒が配置されている構造に強力な照明を当てている点です。実際、クレールが毒入りの菩提樹茶をどんな飲み物として、どんな表情で飲み干すのか、『トリスタンとイズー』のイズーが飲む媚薬のようにか、ソクラテスが飲む毒人参のようにか、あるいは、メラニー・クラインが言う「悪い母」の「悪い乳房」のようにか、あるいは男の精液のようにかは、演劇的想像力を非常に強く刺激する問題だろうと思います。

Yves Chevalier の研究にはもう一点、とても面白い発見があります。それは、この作品の成立そのものにかかわる発見です。先に見ましたように、1946年、『女中たち』の原稿を最初にルイ・ジューヴェに読ませたのはジャン・コクトーでした。ところで、ジュネは、いつ頃この作品を構想したのでしょうか。1943年には、すでにアイデアを持っていたようです。この日付は、ジュネがコクトーの知己を得た時期にほぼ符合します。ところで、コクトーには、例のパパン姉妹の事件から間もない時期、歌手のマリアンヌ・オズワルドのために作詞した *Anna la Bonne* という歌があるのです。このことに気付いた批評家は初演の時からいたのですが、その後あまり注目されませんでした。この歌は、Anna という名の女中が、自分と同名の Mademoiselle を睡眠薬で殺し、露見しないまま日々犠牲者の亡霊に悩まされるという内容で、『女中たち』とは毒殺という重要な共通点があります。さらに、これまでジュネの創作と思われてきた « Madame est bonne, Madame est belle » という女中たちの科白、Madame と女中 bonne の交換可能性を露わにする言葉として知られてきた科白が、ほぼそのまま、歌詞のなかで使われているのです。« Sans doute vous étiez trop bonne, trop belle et même trop jolie... Mais moi j'étais Anna la bonne... »

実は、コクトーは、ジュネに単に作品の素材を提供したばかりではありませんでした。ジューヴェに書き直しを求められたときジュネに手を貸し、とりわけ終幕の部分はほとんど二人で書いたといってもよいほどだったようです。ここでジュネが、『女中たち』はジューヴェの依頼で書いたという嘘を一生つき通したことを思い出してください。先にぼくは、この嘘の動機を、ジューヴェとの出会いの不快な記憶を抹消することに求めました。しかし、Un train peut en cacher un autre という諺どおり、いまやこの嘘は別の光のもとに現れています。つまりこの嘘には、この作品成立にかかわるコクトーの存在を隠蔽するというもうひとつの動機があったのです。まことに犯罪者にふさわしい見事な嘘と言うべきでしょうか、いずれにせよ『女中たち』の劇中にサルトルが見た何重底にもなった嘘の世界は、作品、舞台、劇場の外にまで、このように広がっているのです。そして、この事情は、ジュネの全作品にも及んでいます。というのも、ジュネの manuscrit は現在国際的に競売でもっとも高い値がつきますが、そのことに最初に気付いたのはジュネ自身だったからです。ジュネは偽の manuscrit に本物の署名をして売ったことが何度もあったらしく、これらの作者の保証付きの偽文書がいま世界中に出回っています。『女中たち』にも、この意味でも、さまざまな『女中たち』があるはずです。ぼくはさしあたりこの方面の仕事をするつもりはありませんが、将来彼のテキストの校訂を志す人は、おそらく至難の業に挑戦することになるでしょう。

最後に、上演の歴史を簡単に振り返ってみたいと思います。最初に述べたように、『女中たち』はジュネの作品のなかでも世界でもっとも上演される機会の多いものです。しかし、実際にぼく自身が見ることのできたものは限られています。これも主として研究書に依拠しながらお話してみたいと思います。

初演から15年後の1963年、Théâtre de l'Œuvre で Jean-Marie Serreau 演出で上演された『女中たち』の特徴は、二人の女中を「有色人種」の女優が演じたことでした。しかし、『黒んぼ』たちがブラック・アフリカの植民地を、『屏風』が北アフリカの植民地を舞台にしていることがこれらの戯曲の本質にかかわる設定であったのと同様、『女中たち』は明らかにヨーロッパ「内部」に舞台を設定しています。「支配」という抽象的なカテゴリーでこれらの戯曲を掛け合わせる Serreau の試みは、批判的な批評が多かったことからうかがわれるように、あまり成功しなかったようです。

続いて1965年、ベルリンで、Judith Marina が、サルトルの解釈通りに全員男優による舞台を試みました。この上演については、批評などが乏しく、どのようなものだったか想像するすべはありません。1969年、Victor Garcia がマドリードで上演した舞台は、装置を黒塗りの壁、寝台代わりの溝、監獄の扉を思わせる鋼鉄のパネルに還元し、この戯曲の持つ儀式的側面と官能的側面を見事に調和させた演出を実現しました。最後の場面で菩提樹茶を飲み干すクレールは、媚薬を飲み干すイブーのようだったと言われています。この戯曲について伝説的舞台と言えるのはおそらくこの Garcia 版でしょう。ジュネもまたこの舞台を高く評価したと伝えられています。

1971年の Roland Monod は、女中たちの一人を女優に、もう一人を男優に演じさせるという折衷案を採用しました。この配役によって、演出家は、人間の根源的な両性具有性を表現しようとしたのです。

近年の代表的演出は1991年の Alain Ollivier と1995年の Philippe Adrien でしょう。前者は禅の庭のような簡素な舞台で若い女優たちによって戯曲のテキストがその細部にいたるまで丁寧に解釈され、後者はアール・デコ調の室内が、やはりテキストのもう一つの正確な解釈によって、ほとんど第四の登場人物と言えるほど重視されていました。また、レバノンのベイルートでは、Jawal al Assadi が、晩年のジュネのパレスチナ解放運動への加担という文脈をふまえ、原作のテキストを相当単純化しつつ、アラブ世界内部の重苦しい階級的抑圧関係を表現するために転用しています。また、1995年には渡辺守章氏による二度目の上演が、Madame を女優に、女中たちを男優に演じさせるという配役で試みられています。

このように、このけっして長くはない戯曲は、「女中」という職業が消滅しつつある今日もなお、世界中の演出家の欲望を刺激してやみません。私もまた、いずれこの作品について私なりの考えをまとめてみたいと思っています。今回はその準備作業として、これまでの研究史について概観してみました。何かの参考にいただければ幸いです。

参考文献

Jean Genet, *Œuvres Complètes IV*, Gallimard, 1968.

Jean Genet, *Un captif amoureux*, Gallimard, 1986.

Jacques Lacan, « Motifs du crime paranoïaque », *Minotaure*, n° 3, 1933.

Jean-Paul Sartre, *Jean Genet-comédien et martyr*, Gallimard, 1952.

Jacques Derrida, *Glas*, Galilée, 1974.

Edmund White, *Jean Genet*, Gallimard, 1993.

Yves Chevallier, *En voilà du propre! — Jean Genet et Les Bonnes*, L'Harmattan, 1998.

後記 本稿は2000年5月13日京大会館にて行われた講演の内容をまとめたものです。