

## ブレヒトの初期の戯曲

今 村 孝

### 1

ホルトウーゼン<sup>1)</sup>は1961年の《ブレヒト試論》において、ブレヒト (Bertolt Brecht, 1898-1956) の死後こんにちまでにブレヒトの総体的解釈がいくつか現れ、ブレヒト芸術の発展を三段階に截然と区別することが一般に行われていると前置きして、次の三時期を区別している。

第一期、およそ1918年から1928年までの血気盛んな創作の狂暴な充溢した十年。

第二期、《リンドバーグの飛行》(Der Flug der Lindberghs, 1929) から《カラル夫人の銃》(Die Gewehre der Frau Carrar, 1937) に至る教育劇によって代表される時期。

第三期、1938年から、アメリカ亡命より還る1948年までの円熟期。

この区分においては晩年の八年が無視されているが、この時期はベルリナー・アンサンブルを中心とする実際の演劇活動や政治との関り等のために、創作力が低減し見るべき作品を産出しなかったと考えられて、ブレヒトの発展段階としての一時期を与えられていないのである。

私はこの小論で、ブレヒトの初期の歩みをその戯曲の発展を跡づけることによって考察しようと思うのだが、ここに言う初期とはほぼ上の区分における第一期に当る時期である。しかし1928年の《三文オペラ》(Die Dreigroschenoper) については、ブレヒト自身やイエンス等<sup>2)</sup>とともに初期に数えるよりは次期に繰り入れて考えるべきだと思いここでは殆んど言及しない。(なおフォイヒトヴァンガー Feuchtwanger との共作でありマー

ロウ Marlowe の戯曲の改作でもある《エドワード二世の生涯》Leben Eduards des Zweiten von England, 1924 にも触れることができなかった。) )

ブレヒトの発展を全般的総体的に考察してその発展段階をおよそ三時期に分ける考え方は確かに、その境界線を正確にどこに引くかを別とすれば、妥当であり異論のないところであろう。しかしながら、夫々の時期における個々の作品を里程碑とするブレヒトの発展の跡づけは、今日必ずしも一定しているわけではない。夫々の立場からする毀誉褒貶は当然のこととしても、個々の作品の理解評価はむしろ区々で、従ってそこに引かれたブレヒトの発展の軌跡も同一ではない。無論それらの様々に描かれた軌跡の多くは互いに矛盾抵触するものではなくて、ブレヒトの作品において何をより本質的なものとするかによって異なるものと考えられる。とすれば現段階ではそれらの軌跡の総体をもってブレヒトを考えることが必要なことも知れない。以下の考察ではそれらの多くを羅列する煩瑣は避けるけれども、次に述べる理由からヒンク<sup>3)</sup>とクロッツ<sup>4)</sup>の所論にはつねに言及しようと思う。

私自身のブレヒトの初期の戯曲の理解はヒンクのそれに近いものであり、末尾に記したヒンクのブレヒト論に教えられる所が多かった。ディートリヒ<sup>5)</sup>が《現代の演劇》において様々な立場や角度のブレヒト研究を紹介し、その中でヒンクの別の論文《後期ブレヒトの作劇法》(Die Dramaturgie des späten Brecht, in: Palaestra, Bd. 229, 1959) の立場と理解とをおよそ次のように述べている。ヒンクは階級的立場に立つ見方を否定し精神的立場から、ブレヒトの劇を、クローデル (C Claudel) の戯曲やヤスペース (Jaspers) やガルディーニ (Guardini) の哲学に表現される「人間の状況」の、即ち新しい方向に向う人間像世界像の戯曲だとし、そこでは個人の自律の理論が否定されて個人の超個人的連帯関係の理論がそれに置き換えられている、と。

一方クロッツの末尾に挙げた《ブレヒト、その作品試論》を評して、ク

ロッツはブレヒトに現代人の真の当惑と未来の信仰の作家を見、ヒンクとは全く反対に人間の個人的人格への努力をブレヒトに、殊にその後期の戯曲に見ている、とディートリヒは述べている。ここでは主に後期のブレヒトが問題にされているわけだが、その全く対立するブレヒト理解は初期のブレヒトの考察においても相似た解釈をほどこしながらも根本的には対蹠的な理解を見せる筈である。そして個的存在としての人間をめぐる諸問題、即ち近代的自我、近代的個人概念は現代においてなお効力を持つのか、また個人の私的平面への執着は現代社会においてどんな様相と意味を持つのか等々の問題は、殊に初期のブレヒトの劇作の中心テーマであるだろう。このような事情から私は特にヒンクとクロッツの所論に言及しなければならなかった。

さてブレヒトの初期に属する主な戯曲は次の通りである。

《バール》(Baal) 1918年、初演1923年12月

《夜の太鼓》(Trommeln in der Nacht) 1919年、初演1922年9月

《都会のジャングルの中で》(Im Dickicht der Städte) 1923年、初演1923年5月

《エドワード二世の生涯》(Leben Eduards des Zweiten von England) 1924年、リオン・フォイヒトヴァンガーとの共作、初演1924年3月

《男は男》(Mann ist Mann) 1926年、初演1926年9月

この簡略な作品年譜からも明らかなように、ブレヒトは第一次大戦とその敗北、革命の失敗、戦後の混乱等の体験の中に劇作を始めている(早熟だったブレヒトは16歳にして既に詩や評論を新聞に掲載されていた)。それはドイツ演劇界に表現主義演劇が風靡した時代でもあった。表現主義が19世紀的世界ヨーロッパ的世界の没落と混乱の予感の中から、そしてその没落と混乱とを決定的にした第一次大戦の時代体験の中から生れ育ったとすれば、ブレヒトの戯曲が表現主義のそれと無縁である筈がない。事実ブレヒトの初期の戯曲には種々な点で表現主義の影響が指摘されている。し

かし大勢としてはその本質において表現主義と区別される方向に評価され位置づけられているようである。いずれにせよ——表現主義との近縁を言うためにも表現主義から区別するためにも——表現主義との関係を抜きにして初期のブレヒトを考えることはできない。

このような状況の中で劇作を進めながら、1926年頃ブレヒトはマルクス主義経済学を中心に社会科学に親しみ、自己の発展の方向を次第に明確にしつつ1928、29年以後の教育劇叙事演劇の時期に移ってゆく。

このマルクス主義との関りのために、後にブレヒトはマルクス主義に関する以前の戯曲について《私の初期の戯曲を閲読して》(Bei Durchsicht meiner ersten Stücke, 1954, 以下《閲読》と略す)を書いて一種の自己批判と弁明とを行わなければならなかった。ブレヒトはそこで、当時の彼の時代体験を通して当時の演劇界の状況にも触れつつ《パール》から《男は男》に至る五つの戯曲を個々に取り上げ、作品の意図を説明するとともに論評を加えている。従ってこれについても言及しなければならないだろう。

## 2

処女戯曲《パール》は、抒情詩人でもあり自らバンジョーを掻き鳴らして歌いもする主人公パールの、怠惰で利己的で冷酷で酒と性とに明け暮れて放浪し滅ぶ姿を描いたものである。パールは彼を援助しようとする金持ちの妻をはじめ多くの女を誘惑する。ある学生の恋人だった17歳のヨハンナはパールに犯されて投身自殺する。パールは安酒場で浮浪者や馬車引き達と飲み歌い、安キャバレーで芸を売りながら彼と同性愛的関係にある友人の作曲家エーカルトとともに放浪して歩く。パールに身籠らされたゾフィーは後を追うがやはり捨てられ投身自殺する。そしてパールは遂にエーカルトをも殺す。警察に追われて森に逃げこみ、樵達にも見捨てられて死ぬ。

単純な背景の短い場面の連続によって構成されるこの劇は、表現主義のそれと同様に、ビュヒナー (Büchner) から、殊に《ヴォイツェック》 (Woyzeck) から深い影響を受けている。またスタッカート的な語法においても表現主義に近縁である。

さてヒンクはこの《パール》について、1926年にホーフマンスタール (Hofmannsthal) がこの戯曲のウィーン公演に際して書いたプロローグ体の解説を敷衍しつつ、个体概念、天才崇拜の否定という角度からおおよそ次のように述べる。

ドイツにおいて個人の自律という観念に王位を与えたのは疾風怒濤時代 (Sturm und Drang) の天才崇拜だったが、20歳のブレヒトは処女戯曲《パール》において、即ち車引きの酒場に沈淪する放浪零落の詩人バールの像においてこの天才概念を、18、9世紀の个体概念を否定しようとしたのである。《パール》は、アウグスブルクのヨーゼフ・Kなる人物にモデルがあるにせよ (ブレヒト自身が《バールの原像》 Das Urbild Baals, 1926 という一文にこのことを書いている)、ランボー (Rimbaud) とヴェルレーヌ (Verlaine) の閱歴を彷彿させるものがあるにせよ、何よりも先ずハンス・ヨースト (Hans Johst) が詩人の使命と本質の象徴としてグラッベ (Grabbe) を描いた伝記劇《孤独な人》 (Der Einsame, 1917) のパセティックな天才像に対する皮肉な否定であった、と。

ここで急いでハース<sup>6)</sup>の見解を付け加えておかなければならない。ハースは《パール》にヨーストの《孤独な人》の、そしてそれに加えて誇大妄想的グラッベの影響は見落せないとして、この戯曲を疾風怒濤時代、ビュヒナー、グラッベの系譜に属する、粗暴卑猥なそして殊にそのバラッドにおいて天才的作品とする。ブレヒトのバラッドの独自の表現世界はつねに高く評価されて異論はないが、《パール》をバール像の否定としない解釈が、ハースをはじめ他にもあるのである。

しかしヒンクの次の解釈と指摘とは異論のないところであろう。《パー

ル》では旧約聖書が偽神とした西南アジアの地神バールが、生を陶酔的衝動的に享受する幸福主義 (Eudämonismus) の象徴となる。屋根裏部屋を捨て安酒場を徘徊放浪し樵小屋で死を待つ詩人バールには、劇的択一も決断もない。官能に衝き動かされて女を口説き捨て友人を殺すバールは、道徳も責任も知らぬ。詩才の実現すら問題にならぬ。自我の解放、大地に結びついた存在への後退的変身とそれとの共生感を彼は希求する。「なぜ植物と寝ることができないのか」(Warum kann man nicht mit den Pflanzen schlafen?)

《バール》は確かに全ての市民的なものに対する嘲笑的態度に貫かれた戯曲であり、アウトロウや放浪者、ヴィヨン (Villon, 《三文オペラ》に剽窃される) やランボー (《都会のジャングルの中で》に引用される) に対する親近性がブレヒトの初期の作品の相貌をつくっている。

ところで《閲読》の中でブレヒトはこんな意味のことを述べている。弁証法的に考えることのできない人は、《バール》に自我狂熱 (Ichsucht) の讚美以外のものを殆んど見ないかも知れない。しかしこの戯曲では「自我」は社会の不当な要求に反抗するものなのだ。バールは非社会的 (asozial) である。しかしそれは非社会的社会の中においてなのだ。ブレヒトは最後に「私はこの作品には叡知が欠けていることを認める (そして戒める)。」(Ich gebe zu (und warne): dem Stück fehlt Weisheit.) と書いている。

ここには弁明と同時に批判があるわけだが、マルクス主義的立場を離れてもこれを正当な評価だと私は考える。この戯曲自身の中にそれを検証する暇をここに持たないが、後に触れるように《都会のジャングルの中で》においてブレヒトが放棄し断念してゆくところのものを《バール》が持っているとするれば、それは批判的立場を導く。一方ヒンクのようにこれを天才像の、18, 9世紀的个体概念の否定と見ることもできるとすれば、そしてブレヒトの初期の歩みを究極的には、個人を疎外する現代社会の機構の

中で天才崇拜を頂点とする個人への執着がいかにも滑稽な虚妄であるかを認識し劇作してゆく歩みだとし得るなら、弁明的立場もとりに得るわけである。

弁明と私は言った。ブレヒトが弁証法的に考えることができない人は、と断っているように、ブレヒトのいわゆる弁証法的、叙事的演劇に眼を養われた者には、パール像そのものが現代社会の異化となり得る像として映る。即ち人間を機能化し個人を抹殺する現代に、18、9世紀的の個性概念を持ちこしている現代社会の虚妄、その虚妄に徹しつつかえって市民社会道徳に反抗するパールの自我狂熱は現代人の虚妄の異種に過ぎない。戯曲《パール》そのものが現代社会の異化となり得るものだった。しかしブレヒトは《パール》を書いたとき、十分にそれを自覚してはいなかった。異化効果を彼の戯曲の手法として自覚するのは後のことである。今後ブレヒトは彼なりの角度からむしろ現代人の純系種を異化して見せてくれるであろう。《パール》はまぎれもなくブレヒトの劇でありながら、まだ十分にブレヒト演劇ではなかったのである。ここにブレヒトが批判と同時に弁明を加えなければならない理由があったと、私は考える。

### 3

《夜の太鼓》。モロッコで捕虜になっていたクラグラーが復員してくると、彼の恋人だったアンナが戦争成金のムルクと婚約している。婚約祝いの席にクラグラーは現れて、アンナの両親と酔ったムルクと喧嘩する。その間蜂起したスパルタクス団が新聞街を襲う。その団員になっていたクラグラーは蹠蹠と街頭を歩み、居酒屋で酒を飲み自暴自棄になって新聞街に赴こうとする。そのとき後を追って来たアンナに出会う。アンナは既にムルクの子を宿していたが、彼は革命への参加を捨てアンナと家に帰る。

クロツは先に挙げた書の「ブレヒトの発展、テーマとモチーフ」の章を《夜の太鼓》の考察から始める。

先ずクロッツは表現主義をこう要約する。表現主義の劇は、無制約な自我が他の人物——これもこの自我の反映か部分的投影かに過ぎないが——と関るよりは、むしろ宇宙や理念の傀儡や幽霊や死者達と関る劇であり、歴史的社会的現実の中に劇を設定することも、人物の心理的動機づけや個性付与も拒斥されている。ブレヒトはこれに反対した。《夜の太鼓》はなるほどその言語（スタッカート的語法等）にまたその人物類型（復員兵等）に表現主義的特徴を持つけれども、それらは具体的状況（ベルリン、スバルタクス団蜂起）に裏うちされている。復員兵と彼のかつての恋人と彼女の新しい婚約者との三角関係という主題とその扱いは、例えば表現主義の代表作ハーゼンクレーファー（Hasenclever）の《彼岸》（Jenseits, 1920）における亡霊を交えた非現実的世界の三角関係のそれとはっきりと異なる。だがそれ以上に初期のブレヒトはあらゆる理念への嫌悪によって表現主義と異なる。ブレヒトは市民社会に反対する立場に立っていた。しかし明確なプログラムを欠いていた。クラウグラーは蜂起に加わらない。

「お前たちの理念が天国に達するために、俺の肉が溝の中で腐らなければならぬのか。お前たちは酔払っているのか」（Mein Fleisch soll im Rinnstein verwesen, daß eure Idee in den Himmel kommt? Seid ihr besoffen?）

彼はただ生きることを、そして女を欲する。

「さあベッドへ行こう、大きな白くて広いベッドへ」（Jetzt kommt das Bett, das große, weiße, breite Bett, komm!）

ここに指摘されている理念の嫌悪についてブレヒト自身が《演劇のための私の仕事》（Meine Arbeiten für das Theater）の中でもっと正確巧妙に述べている。「人間は自分の利益に関係のない理念のために、いや利益に悖る理念のためにさえ死ぬ用意があるものだ」とでたらめを言う観念論者達に対する私の嫌悪は過度のものだった」（In meiner Abneigung gegen die Ideologen, die uns verlogten, die Menschen seien bereit, für Ideen,



die mit ihren Interessen nichts zu tun haben, ja ihnen widersprechen können, zu sterben, ging ich zu weit.) そしてそのために真の革命勢力を見失っていたと言うのだが、同じことを《閲読》の中では作劇上の視点から次のように述べている。「拒否さるべき文学上のコンベンションに対する反抗がここでは殆んど偉大な社会的反抗に対する拒否になった」(Die Auflehnung gegen eine zu verwerfende literarische Konvention führte hier beinahe zur Verwerfung einer großen sozialen Auflehnung.) ここで文学的コンベンションとは、クラウグラーにアンナを返すか決定的に拒むかし、いずれにせよ彼を革命の中に残すような常套的な筋の組立てのことである。

ブレヒトはこんなふうにも述べている。当時のレアリスティックでない見せかけの解決しか持たない「おお人間よ演劇」(Oh-Mensch-Dramatik)は、自然科学の学徒に反撥を感じさせた(ブレヒトは医学生だった)。そこでは社会機構に深く根ざした戦争を根絶させるのに、戦争をただ道徳的に断罪すればこと足りるとするような「善良な」人間達の、現実性も効力もない集合体が作図されていた。衛生兵としての1918年冬のささやかな体験から(彼は労兵評議会の一員だった)、革命的プロレタリアートの登場は予感していた。プロレタリアートの姿は悲劇的で、クラウグラーの姿は喜劇的であることを眼にはしていたものの、観客に革命をクラウグラーとは違った視点から眺めさせることには成功しなかった。まだ異化効果の技法を自分のものにしていなかったのだ、と。(《閲読》)

さて《パール》において既に旧来の天才概念・個体概念の否定を見たリンクは、続く十年のブレヒトの戯曲の試みを、伝統的な劇的悲劇的人物描出の否定の歩みと解する。自然主義が、主人公と敵役との葛藤における価値秩序の劇的衝突から、無防備な人間のそれに敵対する環境との衝突に劇を狭めて、苦しみ減ぶ個人の心理的破局に劇を集中したとすれば、ブレヒトの劇は人物の心理的統一や心理状況に関心を示すものでもなく、また表現

主義の予言者的態度，新しい人間のユートピア的ヴィジョンに関心を示すものでもない。ブレヒトの人物は現実と劇的悲劇的に関るのでなくて，不快な状況の中でそれと講和して生き延びる。クラークラーはアンナがムルクに体を与え孕んでいるを知ったとき，男の意地から彼女を捨てるのではなく，スパルタクス団の蜂起に絶望から身を投ずるのでもない。彼は変革されぬ日常の中にアンナとともに生き延びる。

「俺は洗いたてのシャツを着る。俺の肌を俺はまだ持っている」(Ich ziehe ein frisches Hemd an, meine Haut habe ich noch.)

復員兵の英雄的悲劇，心理的葛藤劇の素材でありながら，悲劇や心理劇が構成されはしないのである。英雄的な行為や心情を拒否する態度は《都会のジャングルの中で》でも同じである。ガルガは言う。

「大切なのはどちらが強いかということではなくて生きていることだ」  
(Es ist nicht wichtig, der Stärkere zu sein, sondern der Lebendige.)

私なりのアレンジではあるがヒンクはおよそこのように述べている。

## 4

《都会のジャングルの中で》には次の序詞が添えられている。

「皆様方はいま1912年のシカゴにおられます。皆様方は二人の人間の説明し難い格闘を御覧になるでしょう。そしてサヴェンナから大都会のジャングルの中にやって来たある家族の滅亡にお立ち合いになるでしょう。この格闘の動機に頭をお悩ましになってはいけません。この人間同士の絡み合いに参加され，どちらに加担されることもなく敵相互の格闘の仕方を判断され，最後まで興味をつないでいかれますように」(Sie befinden sich im Jahre 1912 in der Stadt Chicago. Sie betrachten den unerklärlichen Ringkampf zweier Menschen, und Sie wohnen dem Untergang einer Familie bei, die aus den Savannen in das Dickicht der großen Stadt gekommen ist. Zerschneiden Sie sich nicht den Kopf über die Motive

dieses Kampfes, sondern beteiligen Sie sich an den menschlichen Einsätzen, beurteilen Sie unparteiisch die Kampfform der Gegner und lenken Sie Ihr Interesse auf das Finisch.)

筋を紹介しておこう。マライ人の材木商シュリンクは貸本屋の店員ガルガにその私的意見を自分のそれに従わせようとする仕方で故意に喧嘩を売る。ガルガが喧嘩を買うとシュリンクはガルガに店をはじめ彼の全てを委ねる。侮辱を感じてガルガは、二重取引等によって店を潰そうとし財産も救世軍に与えたりして姿を消す。ガルガの恋人ジェインとガルガの妹とはシュリンクに墮落させられ、またガルガの三週間の失踪中彼の両親はシュリンクに養われる。ガルガはジェインとの結婚祝いの晩、二重取引を摘発されると、シュリンクを屠るために三年後の出所直前に妹と恋人に対する悪事を新聞を通して社会に告発する手筈を整えて、自ら入獄する。三年後リンチを加えようとする群衆を逃れたシュリンクはミンガン湖畔で死ぬが、同行したガルガに告げる言葉を少し引用しておこう。

「私たちは形而上的の戦闘の戦友であることを君は分ってくれた」(Du hast begriffen, daß wir Kameraden sind, Kameraden einer metaphysischen Aktion!)

「私は君を愛している」(... ich liebe dich.)

「人間の限りない孤立化は敵意を抱くことすら達し得ぬ目的にしてしまう」(Die unendliche Vereinzlung des Menschen macht eine Feindschaft zum unerreichbaren Ziel.)

「孤独は非常に大きくて戦いすらあり得ない」(Ja, so groß ist die Vereinzlung, daß es nicht einmal einen Kampf gibt.)

「あなたは私の終焉を望んだが私は戦闘を望んだのだ。それは形而下のものではなくて精神的なものだった」(Sie wollten mein Ende, aber ich wollte den Kampf. Nicht das Körperliche, sondern das Geistige war es.)

「あなたが私という人間に示してくれた関心に感謝します」 (... danke ich Ihnen für das Interesse, daß Sie meiner Person erzeugt haben.)

シュリンクは彼の店をガルガの名義にしたことも告げた。ガルガの母親は既に失踪し、ジェインは他の男と去った。ガルガは焼かれた店を売り、父親と妹とをそこに託してニューヨークに去る。

前二作よりは叮嚀に紹介したのは、この戯曲がある意味で要約しにくい作品だからである。例えばヴィレット<sup>7)</sup>の紹介とエスリン<sup>8)</sup>の要約とを較べると少し違う点がある。上の要約からも推測されるように、まだしもガルガの行為には比較的動機が読みとれるのだが、シュリンクの——挑戦自体の目的は最後に語られるにしても——個々の行為は前口上に示唆されている通り動機が分明でない。要約の相違は述べられていない動機の寸度の相違からくる。行為や事件をただ羅列しようとしたところで、行為や事件相互の連関の背後には必然的に動機が付帯してき、事實は逆にこの動機の寸度によって行為や事件は取捨され羅列されるのだから。動機が分明でないのは、これはガルガの行為にも言えることだが、劇を運ぶ彼らの行為が相手を掴むための「あれやこれやの方策」(Die Hauptpersonen trafen diese und jene Maßnahme, um zu Griff zu kommen. 《閲読》)であるためである。格闘(Ringkampf)自体に目的動機はあり得ても、格闘の方策方法には心理的動機は問われない。それは私達が相撲(Ringkampf)において技に興味をつないでもその技の心理的動機を求めないのと同断である。少くともプレヒトが前口上に、格闘の仕方を判断し最後まで興味をつなぐようにと指示しているのはこのことであつたらう。

では動機に頭を悩まさないようにと前口上に指示されているこの格闘の目的は何か。この戯曲における格闘には目的がないとされる。「格闘即自、格闘の楽しさ以外に理由のない格闘」(ein „Kampf an sich“, ein Kampf ohne andere Ursache als den Spaß am Kampf 《閲読》)なのだ。形而下の戦いとしてはなるほど即自的無目的的行為であるが、しかしシュリンク

が形而上の戦いを望んだのである以上この戦いにいわば哲学的意味が尋ねられていだろう。ブレヒトはハイデルベルク公演のパンフレット(1928)にこう述べている。「この世界では、そしてこの劇では心理学者より哲学者の方が勝手がよかろう」(In dieser Welt und in dieser Dramatik findet sich der Philosoph besser zurecht als der Psychologe.)

この哲学的意味も既に引用したシュリンクの台詞に読みとられる筈のものであるが、クロッツの見解を要約しておこう。極端に自由主義的な法の産業都市のジャングルは個人を孤立させ、ここには友情も愛も育たない。シュリンクは人間の機能化から脱出口を求めてガルガに無目的的な戦いを挑み、ガルガの家族は破滅しシュリンクは財産と生命を失い、結局「人間の限りない孤立化は敵意を抱くことすら達し得ぬ目的にしてしまう」(既出)ことがわかるのだ。

ブレヒトはこの戯曲を書くのにランボーの「高踏的散文」(die gehobene Prosa)を、殊に《地獄の一季節》(Une Saison en Enfer)を研究した(《不規則なリズムをもつ無韻詩について》, Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen, 1939)。そしてそれはガルガの台詞に屢々引用されている。これについてのクロッツの指摘を簡単に紹介しておこう。ガルガははじめランボーを自己に密着させて引用する。しかし遂にはこれに距離を置き「愚かなこと」(was für Dummheiten)と批判を加えるに至る。この方法によってブレヒトはガルガに詳細な性格付与をなし得、同時にランボーの自我狂熱(Ichwut)を現代社会の中に検証したのだ。即ちランボーの態度からアウトサイダーのパトスを滑稽な奢侈とする懐疑的態度へのガルガの移行は、ブレヒトの発展を反映している。そしてクロッツは続く《男は男》を念頭に置いて、ブレヒトは個人の恒常性を問い新しい自然科学の発見を前にしては一回的自我の強調は保持し得ぬと考えたのだとする。

クロッツのこの最後の数行の指摘それ自体は確かにブレヒトの初期の発

展の中に見出し得る特徴であろうが、それをガルガに対する性格付与とランポーからの脱皮に見ることには全面的には賛成しかねる。

この戯曲は、シュリンクとガルガの格闘の話には違いないが、むしろいわば何ものによっても置き換えられない彼らの一回的事件としてその心理的動機や彼らの性格やその成長から描かれてはいない。ブレヒトは先にも引いたパンフレットの中で、場所はシカゴでなくてベルリンであってもいいのだという意味のことを書いている。この戯曲は、極端に言えば現代社会の任意の都会の任意の個人の任意の格闘方法の応酬が描かれている。それ故にこそ格闘の個人的な心理的動機を尋ねることは拒否されているのだろう。ここにこそブレヒト演劇の一つの大きな特徴を見るべきであろう。ブレヒトの劇は、劇である故に個人の生を描きながら、かえって現代の社会状況とそこにおける人間関係一般の問題を提示してゆくであろう。

表現主義との連関について言えば、現代人の孤立化をテーマとしその意味では劇的対立を欠いたこの戯曲を、フランツ<sup>9)</sup>ェンやシュトレルカ<sup>10)</sup>は《パール》とともに Doppelgänger-Figuren ないし Ich-Figuren の戯曲として表現主義の戯曲と同列に置き、ただ終幕近くでガルガが（彼自身の幻影だとされる）シュリンクに言う次の台詞にブレヒトの現実への転回を見ている。

「精神的なものは、あなたはそれを見ているが、そんなものは何でもないので。大切なのはどちらが強いかということではなくて生きていることなのだ。私はあなたに勝つことはできない。私はあなたを地面に踏み潰すことができるだけだ」 (Und das Geistige, das sehen Sie, das ist nichts. Es ist nicht wichtig, der Stärkere zu sein, sondern der Lebendige. Ich kann Sie nicht besiegen, ich kann Sie nur in den Boden stampfen.)

最後にこの戯曲を大衆社会状況における人間の孤立の戯曲と正当に解したヴィーゼ<sup>11)</sup>が右の引用と、そして更にこの戯曲の次の結語とを引いてブレヒト自身の訣別と諦念を見ていることを付け加えておこう。

「一人でいることはいいことだ。カーオスは使い尽された。それは最良の時だった」(Allein sein ist eine gute Sache. Das Chaos ist aufgebraucht. Es war die beste Zeit.)

## 5

《男は男》は副題の示す通り「1925年キルコアの兵営における沖仲士ゲリー・ゲイの変身」(Die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Militärbaracken von Kilkos im Jahre neunzehnhundertfünfundzwanzig)の喜劇(Lustspiel)である。印度の英国植民地で英国兵四人が寺院に泥棒に入り、その中の一人ジップが後に残される。三人の兵士はアイルランド人の港湾労働者ゲイを賺したり脅したりしてジップの身代りにしこの事件の点呼を逃れる。しかしジップは帰らない。彼らはゲイをジップにしてしまわなければならない。そこで奸計によってゲイを犯罪者にし死刑を言い渡し、ゲイ自身がゲイであることを否定しジップになり代るよう仕向ける。それは成功するがなお処刑の芝居がなされ、気絶から回復したゲイはジップになってゲイの追悼演説をする。ジップになったゲイは遂に完全な兵士、戦闘機械になってチベット戦線で要塞を陥すに至る。

既に《都会のジャングルの中で》に、一回的の自我の強調は自然科学の新しい発見を前にしては保持し得ぬという認識を見たクロッツは、まさにそのことが《男は男》に提示されるとする。そして誰もが引用する幕間の口上を引用している。

「……ここで今晚一人の人間が一台の自動車のように何を失うこともなく組み立て換えられます」(Hier wird heute abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert / Ohne daß er irgend etwas dabei verliert.)

「ベルトルト・ブレヒト氏は、皆様方が皆様方の立っていらっしやる地面が雪のように足下から消えてゆくのを御覧になることを望んでいます」

(Herr Bertolt Brecht hofft, Sie werden den Boden, auf dem Sie stehen

/ Wie Schnee unter Ihren Füßen vergehen sehen)

更に一人の兵士の言葉が引かれる。

「人間はくだらぬものだ！ 現代科学は全てが相対的であることを証明した。……人間は中心にいる、ただ相対的に」(Der Mensch ist gar nichts! Die moderne Wissenschaft hat nachgewiesen, daß alles relativ ist ... Der Mensch steht in der Mitte, aber nur relativ.)

こうしてブレヒトは市民社会の個人的人間性の観念論の基盤を、そして同時にまた《パール》の裏返えされた主観的観念論の基盤をも奪い去った、とクロッツは言う。ブレヒトは最初から市民社会と戦った。しかしそれは《マハゴニー市の興隆と没落》(Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, 1929)までは——《三文オペラ》にはマルクス主義的視点があるとはいえ——社会秩序の外での戦いであると言う。

一方ヒンクはこの戯曲に《夜の太鼓》の系譜を見る。クラグラーのように自己の肌を救おうとする者は利用され悪用される。ゲイは状況順応によって変身し、幕間口上に述べられる人間の交換可能性を証明する。即ち《夜の太鼓》に触れてブレヒトの劇に旧来の劇の否定を見たヒンクは、ここに旧来の劇における運命や環境に代る、社会科学的規模で把えられた人間相互間の諸関係の体系を見る。それは《夜の太鼓》における戦争成金の行為とモラルに鋭く具体化されていたが、《男は男》における人間の变身、人間の社会的再構成に一層鋭く具体化され、今後マルクス主義の研究によって方向づけられてゆく。即ちブレヒトは市民社会の所有関係の考察を始める、と。(先ず《マハゴニー市の興隆と没落》における金の考察)

このヒンクの理解は《男は男》の、そしてブレヒトの劇の本質を鋭く捉えていると、私は思う。ここには全く正当な三点の指摘がある。その第一はゲイの変身を状況順応によるという指摘である。例えばある兵士の台詞に「この世は恐しい。人間は信頼できない」(Die Welt ist schrecklich. Auf die Menschen ist kein Verlaß.)という言葉がある。それはまた直



ちに《三文オペラ》のピーチャム達の台詞を思い出させる。「この世は貧しい。人間は卑劣だ」(Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht.)。ゲイは奸計にのせられたとは言え、自己保存のためにジップになり代るのである。直接ジップになることを強要されるのではなく、その意味ではいわば卑劣に自発的に状況に順応するのである。これは喜劇である。しかしそのまま例えば《第三帝国の恐怖と貧困》(Furcht und Elend des Dritten Reiches, 1938)に繋るものである。

第二にこの戯曲を人間の交換可能性の主張と証明とする把え方である。先に引いたように実は幕間の口上では人間が組み立て換えられると述べられ、また副題によるならこれはゲイがジップに変身する劇であるのだが、しかしここでもゲイの一回的な生における変身が問題であるのではなくて、正確に言えばむしろ現代社会における個人一般の問題として、即ち人間の交換可能性の問題が扱われているのである。ガルガは彼の Identität をジップのそれと交換するのだが、決してジップの Identität の内容は、即ちジップのジップたる所以の個性はこの戯曲には書かれていない。正確に言えばゲイはジップの機能を補填するに過ぎない。だからこそゲイは完全な兵士に、戦闘機械になるのであり、またなり得るのである。それ以外のことは書かれていない。従ってこの戯曲は一人の人間が他の人間に変身し得ることを示す劇であるよりは、むしろ人間がただ機能として所属している社会では Identität が空疎化し人間は容易に交換され得ることを示す劇である。

第三にブレヒトの劇を社会科学に関連づける理解である。しかしこれについては次節に触れることにして、次にブレヒト自身の《男は男》についての所説を紹介しておこう。

ブレヒトは1927年4月にこの戯曲のラジオ放送のために《「男は男」のための序言》(Vorrede zu «Mann ist Mann»)を書いた。そこにはおよそ次のようなことが述べられている。ゲイは決して弱虫ではなく、最も強

い者だ。私的人間であることをやめた後の彼は最も強い者である。彼は集団の中ではじめて強くなるのだ。ゲイは新しい時代の新しい人間である。ゲイが貴重な自我を、彼の所有する唯一のものを放棄するのを聴取者諸氏は遺憾とされるだろうが、それは間違っている。ゲイは失うのでなくて得るのだ、と。ブレヒトはこの戯曲をこう説明するために1931年の上演の際には、ゲイが完璧な兵士になり要塞を陥すに至る二場を削除しなければならなかった。「なぜなら主人公ゲイの集団の中での成長に（戦闘機械になるような犯罪的な）否定的性格を付与することはできなかったからである。」（da ich keine Möglichkeit sah, dem Wachstum des Helden im Kollektiv einen negativen Charakter zu verleihen.《閲読》）

ブレヒトは結局晩年になって即ち《閲読》において、《男は男》の集団が虚偽の卑劣な集団であることを恥らい、最後の二場をゲイの「犯罪的なものへの成長」（Wachstum ins Verbrecherische）を一層明示できるように手を加えて復活させたことを述べている。この集団が虚偽的であることの恥らいは、ゲイが私的平面を捨て集団に没入すること自体は一貫して肯定されていることを示している、がとにかくこの操作によってブレヒトはこの虚偽の集団の虚偽性を明確にし、真の集団と区別しようとしたのであろう。とすればゲイがこの集団の中で本当の意味での強者になるという作品の意図ないしは解釈も同時に捨てられた筈である。元々初期のブレヒトには、既に見たように強者であることはむしろ否定され問題にされていなかったのだ。と同時にだからこそブレヒトはしかしゲイを集団の中ではじめて強者になるとし、新しい時代の新しい人間と考えたのだとも言えよう。ここには恐らく過渡的な混乱がある。この戯曲の草稿が執拗に書き改められた事実を当時のブレヒトの秘書ハウプトマンが伝えている。そしてまた<sup>12)</sup>《序言》に述べられている作品の意図は作品成立後の付会にすぎないのかもしれない。

いずれにせよ作品自体は元にかえされ、27年の《序言》は実質上否定さ

れた。この戯曲を先入観なく読む者には、ブレヒトのこの迂回は全く奇異にさえ感ぜられる。少くとも私はそう感じる。だから27年の《序言》に従ってこの作品を解釈するヴィーゼやシューマッハー<sup>13)</sup>の所論には、その限りにおいて同意し得ないものがある。この戯曲によって私的感情を否定する教育劇の、例えば《処置》(Die Maßnahme, 1930)の基盤が準備されたというのは恐らく本当だろう。しかしそれは作品解釈とは別のものだと私は考える。

## 6

社会科学は人間集団の諸現象を法則定立的に認識する学問である。一方戯曲をも含めて文学は逆に一回的特殊的具体的体験の記述である。ブレヒトの劇は続く時期に、俳優に登場人物になりきらず、役を演じているということ自体をも表現することを要求する。俳優はその役において何かを例示するのである。また劇自体が例示なのだ。例えば《アルトゥロ・ウイの抑え得る興隆》(Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui, 1941)を考えよう。劇である以上一回的特殊的なウイの興隆を觀せながら、字幕等によってこれが例示に過ぎぬこと、これと同じ法則の上にヒットラーのナチズムの興隆とオーストリア併合があることを示そうとする。ブレヒトのいわゆる叙事的演劇は、そこに演ぜられる具体的行為ないし事件を何ものによっても置き換えられぬ一回的特殊的な行為ないし事件として、従ってただ感情移入によってのみ受容されることを拒む劇だと私は解している。ブレヒトは感動や浄化でなくて認識を究極的には求めるのである。

そこには戯曲を含めて従来の文学を、そして従来の演劇を、その枠内ではあるけれども一挙に否定する方向への指向がある。ブレヒトが彼の演劇を劇的演劇に対して叙事的演劇とし、その演劇論をアリストテレス的演劇論に対して非アリストテレス的演劇論としなければならない所以である。叙事的演劇の理論としては《オペラ「マハゴニー市の興隆と没落」への註

積》(Anmerkungen zur Oper «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny», 1930) が有名であるが、《男は男》もまた1931年のベルリン国立劇場での上演の際にはブレヒト自身の演出によって叙事的演劇の方法で演じられている。またその《註釈》(Anmerkungen zum Lustspiel «Mann ist Mann», 1931, 1936) も発表されている。

ブレヒトの劇が例示の劇であることは、即ち何ものかを原理的に認識させようとする劇であることは既に《都会のジャングルの中で》においてもやや明らかであった。それはその本質において任意の都会の任意の人間の任意の格闘方法の劇であった。《男は男》においてもそれは同様であり《註釈》には「寓話《男は男》は容易に具体化され得る」(Die Parabel «Mann ist Mann» kann ohne große Mühe konkretisiert werden.) として、インドをドイツに、キルコアの部隊集結をニュルンベルクの NSDAP (ドイツ国民社会主義労働者党即ちナチス) の党大会に等々、換え得ることが述べられている。極端に言えば、認識さるべき原理法則を具現し得るものなら何でもいいわけである。

ブレヒトの劇が社会状況、社会機構を、そしてそれらを規定したそれらによって規定される人間像を、そのような人間の行為を通して原理的に認識させる劇であるとすれば——そのために劇の事件や行為が一回的特殊的に受容されることを妨げる演出法が様々にとられるのだが——戯曲そのものにおいても何らかの工夫がある筈である。それは上に挙げた戯曲において単純化して言えば《三文オペラ》のピーチャムとマクヒイス等の二重の例示として、また先にも触れた《アルトゥロ・ウイの抑え得る興隆》のウイとヒットラーというようなダブルイメジとなって現われる。

《男は男》においては、ゲイの兵士への変身の他に、ジップの神への変身は措くとして、軍曹フェアチャイルドの民間人への変身が描かれている。フェアチャイルドは軍隊の要求する機能に徹することによって「血まみれの五」(Blutiger Fünfer) という異名をとっているが、「——彼が長い

勤務によって獲得した偉大な名称を私的問題に馬鹿げた固執をみせたために失った」 (... büßte er durch ein unverständliches Beharren auf seinen Privatangelegenheiten einen großen Namen ein, den er durch lange Dienste erworben hatte. 舞台監督が舞台に出て読むト書。《註釈》) ここで私的問題とは性的問題であるが、しかし彼は機能に徹するために彼の性を撃たなければならない。ゲイは言う。「一人の男が自分自身に満足しなければいかに血なまぐさいものであるかを私はここに知った」 (Jetzt sehe ich ... wie blutig, wenn ein Mann nie mit sich zufrieden.) 人間の機能化は当然個人の私的平面の犠牲を要求する。ゲイもフェアチャイルドも私的平面を抹殺し機能として集団につく。この二重の例示において私たちは人間を機能化し私的平面を抹殺する現代の社会状況を認識せずにはいられない。

ブレヒトの劇はこのように初期の歩みのうちに次第に認識を強いる劇、例示の劇という性格を強めて来た。それはやがて叙事的演劇の理論となって結実するであろう。ここでもう一度、初期のブレヒトの戯曲における歩みとともにこの戯曲をふり返って整理しておこう。

いま引用したゲイの台詞は《夜の太鼓》のクラークラーの自己保存的態度を思い出させる。クラークラーにおいて自己保存と私的平面への執着は同一のものであった。しかしゲイにおける、そしてフェアチャイルドにおける夫々の自己保存はかえって私的平面の抹殺を要求する。ゲイは彼を探しに来た妻にさえゲイであることを否定しなければならなかった。社会状況の認識はより鋭く、それだけ非人間的な状況の認識を強いる。これは喜劇であるが、先にも述べた通りそのまま《第三帝国の恐怖と貧困》に繋がるものである。《夜の太鼓》において仮りに卑劣な非英雄的自己保存の態度が半ば滑稽視されたとすれば、《男は男》においては非英雄的自己保存即英雄的自己放棄が喜劇化されているとも言える。しかしクラークラーの描き方がアンビヴァレンツであったように、ゲイやフェアチャイルドに対する

ブレヒトの態度もアンビヴァレンツである。<sup>14)</sup> エスリンの言葉を借りるなら、ゲイを変身させる兵士たちに対するブレヒトの態度は明瞭ではない。フェアチャイルドの激烈な自己懲戒をブレヒトは同情をもって見ているのか、嫌悪をもって見ているのか。ブレヒトの多くの作品がそうであるようにここでも一義的な答えは得られない、ということになる。

《パール》以来初期のブレヒトは個性や私的平面を抹殺し人間を機能化し疎外する社会機構の中でその社会機構から眼をそらし虚妄の個性に、虚妄の私的生活に執着することを嘲笑することから劇作を始めたと言うことができるだろう。しかし一方個人の私的平面を決して否定するものではない。ただ虚妄の自我執着は否定されなければならない。劇作の出発の当初、即ち《パール》や《夜の太鼓》においては、現代の非人間的な社会機構に対する認識はまだ劇の底に秘められてい、それに比例して現代社会の中の個性や私的平面への執着の虚妄性の認識は徹底さを欠いていた。《パール》の描き方がアンビヴァレンツであったのも、《夜の太鼓》のクラークラーに共感を拭いきれなかったのもそのためであろう。ブレヒトは個人の私的平面を尊重すればこそ、それを抹殺する現代社会の状況に眼を向けなければならない。そして《都会のジャングルの中で》にそのような社会の中における人間の孤立化した姿を描いた。しかしそこではまだ人間の機能化の、マルクス主義的に言えば商品化の認識は劇の背景に留められていた。それが《男は男》においては劇の前面に押し出されようとした。そしてこの戯曲におけるブレヒトの態度もまたいま述べたようにアンビヴァレンツであった。しかし初期の歩み全体を通して見るならば、やはり個性への執着は現代社会においては滑稽な虚妄だとされていると言い得るだろう。そしてこの歩みの基調として、人間は利己的に自我に執着するものも、自己保存的環境順応的に自己を放棄するものも、卑劣で信頼できないという認識がある。<sup>15)</sup> オットー・マンがブレヒトにニヒリズムを指摘するのも十分に根拠があると思われる。

今後ブレヒトはマルクス主義に方向づけられながら、教育劇においては初期の関心を一歩進めて、現代社会に規定された人間の属性が卑劣であるという「原則」は揺がないにせよ、そのような人間が喜劇的に扱われるのではなくて、かえって「例外」的な善意の人間が例外である故に悲劇的な結末に導かれ、また革命の使命のために人類の進歩のために私情は否定されなければならないだろう。そして更に現代の資本主義社会機構と、そしてその中における個人の生態との考察を進めてゆくであろう。図式的に例示するなら、より個人の生態の認識を迫るものとして《第三帝国の恐怖と貧困》とが書かれるであろうし、より社会機構の実態の認識を迫るものとして《アルトゥロ・ウイの抑え得る興隆》が書かれるであろう。そして後期の他の多くの作品は両者の見事な融合として、そして初期と中期の教育劇との歩みの結実として考えることができるであろう。

#### 参考文献

1. Hans Egon Holthusen: Versuch über Brecht, in: Kritisches Verstehen, 1961
2. Walter Jens: Poesie und Doktrin, in: Statt einer Literaturgeschichte, 1957
3. Walter Hinck: Bertolt Brecht, in: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert Bd. II (hrsg. v. H. Friedmann u. O. Mann) 1961
4. Volker Klotz: Bertolt Brecht, Versuch über das Werk, 1957
5. Margret Dietrich: Das moderne Drama, 1963
6. Willy Haas: Bert Brecht, 1958
7. John Willet: Das Theater Bertolt Brechts, 1964
8. Martin Esslin: Brecht—The Man and His Work, 1961 (邦訳 白鳳社)
9. Erich Franzen: Formen des modernen Dramas, 1961
10. Joseph Strelka: Brecht Horváth Dürrenmatt, 1962
11. Benno von Wiese: Der Dramatiker Bertolt Brecht, in: Zwischen Utopie und Wirklichkeit, 1963
12. Elisabeth Hauptmann: Notizen über Brechts Arbeit 1926, in: Sinn und Form, Zweites Sonderheft Bertolt Brecht, 1957
13. Ernst Schumacher: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918–1933, 1955
14. Martin Esslin: Das Paradox des politischen Dichters, 1962
15. Otto Mann: Maß oder Mythos? Ein kritischer Beitrag über die Schausstücke Bertolt Brechts, 1958