

ブレヒトの演劇論 —『真鍮買い』を中心に—

小 川 正 巳

1

20巻本のブレヒト全集 (edition suhrkamp) のなかの、15、16、17巻はブレヒトの演劇に関する発言が集録されている。必ずしも年代順とは言いがたいが、大体15巻はかれの初期の発言が、16巻は中期・後期の発言が、そして17巻はかれの戯曲につけられた註が集録されている。本来は劇作家であるブレヒトの演劇に関する発言のなかで、まとまった演劇論と言えるのは16巻の中期を代表する『真鍮買い』(1939/1940)と、後期を代表する『演劇のための小思考原理』(1948)であろう。『真鍮買い』と『小思考原理』との関係については、ブレヒト自身『小思考原理』を書きあげた後、1948年8月に「これは『真鍮買い』の総括である」と言っている¹⁾。勿論10年経て書かれた『小思考原理』は、『真鍮買い』の「総括」とは言え、両者を較べたとき、そこに変化は認められる。「のちの『小思考原理』のなかでの論争を目的とした数々の尖鋭化は、ここ(『真鍮買い』筆者)では——そしてまさにそれが対話の形式をとっているので——巧妙に相対化されている。諸概念はまだ熟していなくて、やっと発展されたところである。諸概念はまだ可動的で、誤解されたり、教条的に使用されたりする危険はない²⁾」。両者の違いは、

1) GW16, Anm. 8

しかし何よりも『真鍮買い』が未完結があるのに対して、『小思考原理』が完結していることであろう。後者が前者の「総括」であれ、そこに違いがある以上、完結した後者を参考にしながら、未完結の前者を中心に据えて、ブレヒトの演劇論を考えてみよう。

『真鍮買い』は、その成立年代を見てわかるように、ブレヒトの亡命中の作である。ブレヒトの亡命生活は1933年に始まり、東ドイツに帰った1948年まで続く。その間、主な亡命地は1933～1941の北欧（主としてデンマーク、次いでフィンランド）、次いで1942～1947のUSAである。今かりに亡命までのブレヒトを初期と呼び、亡命中を中期、亡命以後を後期と呼ぶならば、初期のブレヒトは何と言っても劇作家であった。従って有名な「演劇的演劇」と「叙事詩的演劇」との差異の対照表は、あくまで劇作『マハゴニー市の興亡』の上演のための註であった。つまり劇作の上演がまずあって、その上演のため演劇論的註が付されたのであった。しかし亡命は劇作家にとって最も重要な上演の機会を奪う。亡命期の劇作家ブレヒトについて、クラウス・フェルカーはその『ブレヒト伝』のなかで次のように述べている。「政治的状況が要求したので、またブレヒトは演じられることを望んだので、かれは作家としてかれの作品制作において妥協を強いられた。ブレヒトは理論と実践とを分離した。今まではかれにとって実践の仕事は理論なしでは全く考えられなかったが、今やかれはそれぞれ数週間は劇作を書きおろし、それと並行して叙事詩的演劇の理論を仕上げた。『カラールのおかみさんの銃』、『第三帝国の恐怖と貧困』及び『ガリレイの生涯』と並んで対話形式をとった演劇的語録である『真鍮買い』が生れた、そこでは既成の演劇の批判から新しい演劇形態がかち得られることが証明される。『真鍮買い』の仕事はブレヒトにとって、実践譲歩への解毒剤であったのだ³⁾」。

フェルカーは『真鍮買い』を「対話形式をとった演劇的語録」と言ってい

2) Ernst Wende: Der 《Messingkäufer》 Bertolt Brecht, Theater heute 12, 1963. 5. 63

3) Klaus Völker: Bertolt Brecht eine Biographie. München 1976. 5. 286

るが、ブレヒトの本来の意図は、演劇形態をとった演劇論であったわけである。すなわち登場人物は主として哲学者、演劇主任 (Dramaturg)、俳優による対話劇であって、その対話劇は四晩にわたって演じられる予定であった。しかしそれは完成しなかったので、現在私たちが手にする全集 16 巻の『真鍮買い』は、完成、未完成の対話と散文をブレヒトの計画に基いて、やはり四晩に分けて、全集のために編纂されたものである⁴⁾。ブレヒトの本来の意図であった哲学者と演劇主任と俳優による演劇形態をとった演劇論ということから言えば、私たちはゲーテの『ファウスト』の始めに置かれた「劇場における序曲」を思い出さないわけにはゆかないし、伝統のパロディー化を好むブレヒトもそれを意識していたのではないか。「劇場における序曲」もまた舞台監督と座付作者と道化によって演じられる演劇形態をとった演劇論ということができるが、ここではヴァイマル宮廷劇場で実地に演劇的苦労をしたゲーテではあるが、やはり作家の分身である座付作者に最も感情移入しているように思われる。『真鍮買い』においては、まさにその作家一座付作者のかわりに、演劇とは一見無関係な哲学者がおかれている。哲学者がいかに演劇とは不調和であるかは、この演劇論の標題となった〈真鍮買い〉の比喻を哲学者自身が述べるくだりにあらわれている、「私は私の関心のこの特殊性を非常に強く感じるので、私は次に述べる人間のように思っている、すなわち謂うなれば真鍮商人として音楽隊のところにやってきて、例えばトランペットでなくて、たんに真鍮を買いたがっている人間。トランペット吹きのトランペットは真鍮でできているが、トランペット吹きはトランペットをまさに真鍮として、真鍮の値打ちで、何ポンドかの真鍮として売りたいがりはしないだろう」⁵⁾。音楽隊にトランペットの音を聞くためではなくて、トランペットを真鍮として買いにきたというのは、まさに異化効果であろうが、この異化効果は『真鍮買い』という演劇論を貫く概念であるだけに、こ

4) なお私たちは全集 9 巻、詩篇 2 に「『真鍮買い』からの詩篇」(S. 761-798)を、さらに全集 7 巻、劇作 7 に『真鍮買い』のための「俳優のための稽古劇」(S. 3004-3027)を有っている。

5) GW. 16. S. 507

の演劇論の標題になったわけである。そのような重要な異化効果を荷なわされた哲学者とは一体何者であろうか。とりあえず哲学者がかれの職業とは一見不調和な劇場にわざわざ足を運ぶ理由を聞いてみよう、「私があなた方の芝居づくりに興味をいだくのは、あなた方の装置や芸によって、人間のあいだに起こっている成り行きを模倣するからです、その結果あなた方の許にいと現実の生活にむかいあっているように思うことができますのです。人間の共同生活のやり方に私は興味をもっていますから、それをあなた方が模倣するのにも私は興味をもつのです」⁶⁾。つまり音楽隊にトランペットの音を聞きにくるのではなくて、トランペットを真鍮として買いにくるという些か突飛な目的をもってはいるが、哲学者は演劇に観客として参加していると言っているのではないか。その点で再びゲーテの「劇場における序曲」と較べたときに、ゲーテの座付作者にあたるのが、観客である哲学者であるということは、少くとも『真鍮買い』という演劇論には、劇作家、つまり作家論が、そしてその劇作家が苦心して作りあげる作品、つまり作品論が欠けているということが言えよう。たしかに『真鍮買い』のなかに作家論、作品論が欠けているという確認は大切だが、だからと言って作家論、作品論がないわけではない。それはむしろ強いて言えば『真鍮買い』の輪郭をなしていると言うべきだろうか、『真鍮買い』があくまで本来は劇作家ブレヒトの演劇的形態をとった演劇論であるかぎりには、それは劇作家ブレヒトが作品として私たち観客（読者）に提出した演劇である、とすればブレヒトの他の演劇作品とともに、そこには異化効果が含まれているはずである。私たち観客（読者）はこの提出された『真鍮買い』という演劇作品に感情移入することなく、批判的態度で臨むべきであろう、それがこの作品を書いたブレヒトの意図でなかったとしても、本来のブレヒトの私たち観客（読者）に望む態度ではないかと思う。

『真鍮買い』は、古い演劇に従事する演劇人——ここでは演劇主任と俳優であるが——に、一見演劇とは不調和な哲学者が介入してくることによっ

6) ibid. S. 502

て、古い演劇が批判され、これが解体され、新しい演劇が志向されるということであろう。そしてこの古い演劇を批判して、新しい演劇を打ち立てようとすることは、すでにブレヒトの初期から、すでに述べたように実践を主としながらも、その実践に基いた理論として行われてきた。実作『マハゴニー市の興亡』の註として書かれた「演劇的演劇」に対する「叙事詩的演劇」の対照表は余りにも有名である⁷⁾。その対照表を見る限り、それは古い演劇と新しい演劇との表現様式の相違である。そしてこの古い演劇と新しい演劇との表現様式の相違は、『真鍮買い』においては、アリストテレス演劇に対して、叙事詩的演劇として概念化され、前者の表現様式として、アリストテレスの詩学に基いて、「感情移入」(Einfühlung)が批判され、後者の表現様式として「異化効果」(Verfremdungseffekt)が推賞される。『真鍮買い』の第二夜で述べられる回転木馬型(ドイツ語の Karussell から T型)とプラネタリウム型(Planetarium から P型)の対比は、それ以前の対比が新しい比喻のもとで敷衍されたと言うべきである。もっともこの回転木馬型とプラネタリウム型という対比は、そこでブレヒトも言っているように⁸⁾、弱点をもっているのだ、余り流行を見なかった。ただしこの比喻による対比は、弱点をもっているだけに、この時期のこの対比に対する底意を窺わせるものをもっている。つまりブレヒトの推賞するプラネタリウムは、音楽とともに回転してゆく回転木馬と違って、それを見るものに距離をもった観察の機会を与える点はいいわけであろうが、しかし頭上に展開するものは、ブレヒトはそれがシェーマ的と一応保留はしながらも回転木馬の非科学的な風景ではなくて、科学であるということである。この点は後に触れることになろう。

『真鍮買い』の第二夜においては、回転木馬型とプラネタリウム型の対比につづいて、ブレヒトが推賞するプラネタリウム型の表現様式として、これまた有名な『街頭の場面』が長々と述べられる。すなわち自動車事故の目撃者

7) GW. 17. S. 1009f

8) 「これらは、ただかりそめの説明に使用すべきで、それがすんだら再び廃止されるべきである、というのは様々な弱点を有っているからである」GW. 16. S. 540

が、集ってきた人々に、その判断を求めるために目撃した自動車事故の様を伝えるのが「街頭の場面」であるが、ブレヒトが目指す新しい演劇、すなわち叙事詩的演劇の基底にこの「街頭の場面」がなければならないとするわけである。ここで私たちは始めて「異化効果」という概念に出会う。「街頭の場面」の目撃者の伝達様式こそ「異化効果」である。叙事詩的演劇は「異化効果」という表現様式に基いてつくられねばならない。

ブレヒトは『真鍮買い』において、以上述べたように、古い演劇、それをアリストテレス劇と呼ぼうと、回転木馬型と呼ぼうと、その表現様式である「感情移入」を批判し、新しい演劇、それを叙事詩的演劇と呼ぼうと、プラネタリウム型と呼ぼうと、その表現様式である「異化効果」を説いている。しかし『真鍮買い』で述べられているのは、そのような古い演劇と新しい演劇との表現様式の対比に尽きはしない。ブレヒトは『真鍮買い』において、古い演劇の表現様式が「感情移入」であるというだけでなく、一歩進めて「感情移入」という表現様式は、古い時代の産物であると言おうとしている。『真鍮買い』の「総括」である『小思考原理』の33は次のように述べている、「エディプスは当時の社会を支えていたいくつかの原理に背いたので処刑される、それは神々の配剤であって、神々は批判できない。シェクスピアの偉大な個々人は、自らの運命の星を胸に抱いているので、その空しく、死すべき熱病のコースを止めがたく完走し、自らの獲物となる、死ではなくて生はかれらの破滅においてはいかがわしいものとなり、その破局は批判できない。到るところ人間の犠牲だ。何という野蛮な楽しみだろう。私たちは野蛮人にも芸術があることを知っている。私たちは別の芸術をやろう」⁹⁾。

『真鍮買い』において、演劇主任がアリストテレスの詩学における悲劇の定義を述べたあと、「演劇はアリストテレスがこれを書いて以来、しばしば変化してきたが、この点では殆んど変わっていない。この点が変われば、それはもはや演劇（テアター）ではないと考えねばならない」と言うと、哲学者はそれなら、自分の目指す演劇は、テアターならぬ、タエターと呼ぼうと言って

9) GW. 16. S. 677

皆を笑わしている¹⁰⁾。つまりアトストテレスの悲劇の定義に従うかぎり、それがギリシヤ悲劇のように神々であろうと、シェクスピアの悲劇のように巨大な個人を襲う運命であろうと、その表現様式は「感情移入」であるところの古い演劇たらざるを得ない。古い演劇を発生させた古い時代に対して、ブレヒトは現代（すなわち新しい時代）を「科学の時代」と呼ぶ。ブレヒトは科学を自然科学と、人間相互の関係の科学とにわけている。この二つの科学の発展史の概略を『小思考原理』の15以下は述べている。近世の初頭にガリレオなどの自然科学者が自然の法則を発見した、以後自然科学は人間に幸福な未来を約束するかに見えた、「人類は今や始めて意識的に統一的に、自分の住んでいる地球を住みやすいものにすることに着手するかに見えた。地球の生成要素の多く、例えば石炭や水や石油等は宝物に変わった。……」(16)「新しい科学はこうにして巨大な変化を、就中私たちの環境の可変性を可能にしたが、新しい科学の精神が私たちすべてを規定的に満たしたということとはできない。新しい思考及び感性方法が大いなる人間集団にまだ実際に滲透しない理由は、科学がかくも自然の搾取と屈服に成功しながら、科学のせいで支配を得た階級、すなわちブルジョワジーに阻ばまれて、まだ暗黒のなかにある他の領域、すなわち自然の搾取と屈服にさいしての人間相互の関係という領域を耕さなかったことにある……」(17)。「実際に人間相互の関係は以前より不透明になった。人間相互の関係がかかわりあっている共同の巨大な企ては人間相互の関係を次第に分裂させるかに見え、生産の増加は悲惨の増加を生み、自然の搾取に際してはほんの若干の僅かなものだけが利益を得、しかもそれは人間を搾取することによってである。万人の進歩であり得るものが、少数者の特権となり、生産の次第に大きな部分は、巨大な戦争のための破壊の手段をつくるのに利用される。……」(18)。「……かくて人間社会の本質にかかり、約数百年前に樹立された新しい科学は、被支配者の支配者との闘争に樹立されるに到った。……」(19)。私たちはここに、1924年のブレヒトのマルクスとの出会い、それ以後のブレヒトのマルクス研究、そして

10) GW. 16. S. 508

マルクス主義者としてのブレヒトを見ることができる。ブレヒトにあっては、科学は自然科学とともに、この人間相互の関係の科学であるマルクス主義を意味するわけである。ガリレオが科学者であれば、マルクスも科学者である。そして古い演劇のなかに介入していった『真鍮買い』の哲学者も、そのような意味での科学者である。『真鍮買い』の俳優が言う、「はっきり言って、私には、かれが哲学者であるという印象は持てません」。それに対して哲学者は、自分は普通のカテゴリーに属する哲学者でないことを言う¹¹⁾。

ブレヒトのすぐ前は自然主義の時代であった。丁度日本の現代のアングラ小劇場運動がそのすぐ前の新劇を批判することによって、自らの演劇を打だしたように、ブレヒトは古代劇でもシェクスピア劇でもなく、このすぐ前の自然主義の演劇を批判することによって、自らの新しい演劇を展開したと言えよう。ブレヒトが自然主義演劇というとき、それは必ずしも一律ではないようだ。ハウプトマン、イプセン、ショー、トルストイ、ストリンドベルク等自然主義の劇作に対しては必ずしも批判的ではなかったようである。『真鍮買い』でも演劇主任は次のように言っている、「だが自然主義の作品から社会的衝撃は出てきた。公衆は多くの抑えがたい状態を今や、それがまさに抑えがたいと感じるようにさせられた。公教育の場での教育、女性の独立をさまたげるやり方、性的な事柄における偽善、その他多くのことが告発された」¹²⁾。それはまさに「科学の時代」である現代を視野に入れたものであると言えよう。ブレヒトが自然主義演劇を批判するのは、自然主義演劇の作品ではなくて、その上演法、すなわち表現様式であって、それはスタニスラフスキーに集中する。ブレヒトの演劇の本質をなす叙事詩的演劇とか異化効果の概念を意識化さす契機ともなっているスタニスラフスキーへの関心は、以

11) GW. 16. S. 512f. (なお全集15巻、演劇論集1)には、「演劇における哲学者」という項目で、演劇と哲学にかかわる文章が集められていて、ブレヒトが哲学をどのように考えているかを窺うことができる)。

12) ibid. S. 517

後もブレヒトは抱きつづけ、全集16巻にも、1953年の東独における「スタニスラフスキー会議」を中心とした文章が「スタニスラフスキー研究」という項目のもとに集められている。そこで見られる所謂後期のブレヒトは、かれが居住を選んだ東独におけるソ連の影響もあり、さらにその影響のもとにブレヒト自身スタニスラフスキーを研究しているだけに、スタニスラフスキーの研究はこれからだとしながらも、そこには自分とスタニスラフスキーとの関係づけの努力が見られる¹³⁾。しかし『真鍮買い』の段階では、スタニスラフスキーは、ブレヒトのかかげる新しい演劇に対比する古い演劇の見本として扱われている、演劇主任はそこで次のように言っている、「スタニスラフスキーが最良の年齢にあったとき、革命がやってきた。かれの演劇は最大の尊敬をもって取り扱われた。革命後二十年たって、この演劇においては、丁度博物館におけるが如く、その間に視野から消えうせた社会層の生態をまだ研究することができた」¹⁴⁾。

ブレヒトが自分の＜異化＞の演劇を反アリストテレス演劇と呼んで批判しているアリストテレスの「感情移入」は、観客に「同情と恐怖を巻きおこすことによって、カタルシスをおこさす」ところの謂わば観客の「感情移入」が狙われている。しかしスタニスラフスキーの「感情移入」は、そのような観客の「感情移入」を得るために、むしろ重点は俳優の役割への「感情移入」におかれる。そしてこの俳優の役割への「感情移入」に最も鋭く対立するのが、『真鍮買い』の第二夜で述べられている有名な「街頭の場面」である。「街頭の場面」は既に述べたように、ブレヒトの叙事的演劇の謂わば骨格をなすものであるが、それは基本的には俳優の役割への＜異化＞が言われているわけである。このようにブレヒトはそのすぐ前の自然主義の劇作より、むしろスタニスラフスキーに集中される自然主義の表現様式を「感情移

13) ブレヒトとスタニスラフスキーとの関係については、雑誌『匙』創刊号(1979)に「スタニスラフスキーとブレヒト(1)」という題目で書いているので、参照していただきたい。

14) *ibid.* S. 516

入」と批判し、その「感情移入」を、さらに遠くアリストテレスにまで溯っているわけであるが、要はそのような古い時代が生んだ「感情移入」という表現様式で、新しい時代である現代、すなわち「科学の時代」を、理解も表現もできないと言っているのである。

ブレヒトは現代を「科学の時代」と呼ぶが、その科学は、既に述べたように、二つの意味に使われている。一つは自然科学だ。近世の初頭に、自然科学は、自然の秘密に関する様々な発見をした。そしてそのような自然科学の発見の成果は、万人のために使われないで、少数者の手に握られ、それによって少数者は支配者となり、多数者は被支配者となり、後者は前者によって搾取されて不幸な状態に陥っている。そのように、現代においては、人間の相互関係が「不透明」になっている。「不透明」であるから、多数の人々にとっては、それは「当然」(natürlich)と思われている。「人間による人間の巨大な抑圧と搾取、あらゆる種類の軍事的殺戮と平和的な冒瀆が全地球上において既に殆んど自然的(natürlich)様相を帯びている」¹⁵⁾と、『真鍮買い』の第二夜の冒頭で哲学者は述べている。哲学者はその「時代についての説話」を次のように閉じている、「私たちは人間の暴力から解放されるとき、はじめて自然の暴力から解放されるだろう。私たちの自然についての知識に、私たちが付け加えねばならないのは人間社会についての知識であり、いかに私たちが私たちの自然についての知識を人間的に利用したがつているかという人間相互の関係の知識である」。ブレヒトがいう「科学の時代」における科学とは、自然科学と、この人間相互の関係の科学である。そしてこの人間相互の関係の科学とは、既に述べたように、ブレヒトを衝撃的に社会的開眼させたマルクスの科学である。そして『真鍮買い』という演劇形態をとった演劇論に、演劇論とは不調和にはいり込んできた哲学者は、すなわちマルクス主義科学者であるわけである。哲学者エルンスト・ブロッホはその『希望という原理』の第19章「世界変革、あるいはフォイエールバッハに關す

15) *ibid.* S. 538

16) *ibid.* S. 539

るマルクスの十一のテーゼ』で、すべての知（哲学）の歴史をマルクス以前と以後とにわけて、マルクスの知こそアルキメデスの点であると言っている。マルクスの知によって批判されたすべての過去の知は「過去」にかかわり、観想的であり、その意味でプラトンの言ったアナムネーシス（回想）であるのに対して、未来に実践的にかかわる点にマルクスの知の画期性があると言っている¹⁷⁾。ブレヒトにとって、『真鍮買い』の哲学者にとって、マルクスはまさに、ブロッホの謂う「アルキメデスの点」である。それはまさに人間を、人間の相互関係を、そして世界を解く鍵である。「科学の時代」を解く唯一の「科学」である。哲学者は第一夜の「無知について」の談話のなかで、「問題はそれゆえ、出来るだけ多くの人々にこの知を伝達することである¹⁸⁾」と言っている。無知な人々に、この知を伝達する方法が、劇作家ブレヒトにとっては、叙事詩的演劇であり、異化効果である。『真鍮買い』の第三夜は、ブレヒトとともに叙事詩的演劇を始めたピスカートの演劇の叙述に続いて、ブレヒトは自らの演劇の経歴を語ったところで、演劇主任に次のように言わしている、「劇作家（ブレヒト—私註）は演劇にかかわるようになる前に、自然科学と医学を勉強していた。芸術と科学とはかれにとっては一つの平面上の対象物であった¹⁹⁾」。（傍点筆者）さらに『小思考原理』20ではこう述べられている。「だが科学と芸術が会おう点は、両者が人間の生活を容易にするために存在することだ、科学は人間の生計（Unterhalt）に、芸術は人間の娯楽（Unterhaltung）に従事して。来るべき時代には芸術は新しい生産力から娯楽を汲み出すだろう、そして新しい生産力自身が、やがて妨げられることがなければ、最大の娯楽となり得ることであろう²⁰⁾」。つまりブレヒトにあっては、少くとも、『真鍮買い』の時点では、かれの科学、すなわちマルクス主義と、その表現様式である叙事詩的演劇乃至異化効果は

17) Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt a.M. 1959. S.328ff.

18) ibid. S. 524

19) ibid. S. 599

20) ibid. S. 670f.

不即不離の關係にあったと言い得る。「科学の時代」を伝達するためには、叙事詩的演劇でなければ伝達できないであろうし、無知なる観客に科学の知を獲得してもらうためには、感情移入ならざる異化効果が必要であったわけである。

（異化効果について、『小思考原理』42は次のように述べている、「……古代及び中世の演劇はその登場人物を人間や動物の仮面で異化したし、アジアの演劇は今日でも音楽的な、そしてパントマイム的な異化効果を用いている。それらの効果は明らかに感情移入をさまたげたが、この技術は、感情移入が狙われる技術よりも催眠術的に暗示するという基礎にもとづいていないわけではなかった。これらの古い効果の社会的目的は私たちのとは全く違ったものだ²¹⁾」。この発言からも、ブレヒトの表現様式である異化効果が、全くブレヒトの科学思想と不可分に結びついていることがわかる。）

2

1982年に俳優座が岩淵達治訳、千田是也演出で、ブレヒトの『食肉市場のジャンヌ・ダルク』（原名『屠場の聖女ヨハanna』）を上演した。それに対して、全芝浦屠場労働組合が、それを差別劇として、批判介入した。当時部落解放同盟中央本部文化対策部から「見解」が出され、さらにそれに対して雑誌『前衛』から反批判²²⁾が出されたりして、討論騒然たるものがあった。私もその騒然たるなかで一文²³⁾を書いたが、私はそのなかでブレヒトのその劇作品を、ブレヒトの演劇論を含めて擁護しながらも、その劇作品の日本における上演については、文化伝統の相違を考慮すべきであると述べた。だがそのような私に衝撃を与えたのは池田浩士の「表現の＜暴力＞について考えて

21) *ibid.* S. 680f. (追注)ブレヒトにあって、科学と芸術が不可分に結びついているからと言って、勿論芸術家であるブレヒトにあっては科学と芸術とは等式記号で結びついているわけではない。私たちが『真鍮買い』に興ずるのは、かれの視野のなかにある、科学からはみだした芸術が到るところにちりばめられているからであろう。

22) 西沢舜一「芸術と暴力——ブレヒト劇介入の意味するもの」『前衛』8号1982。

23) 「表現と差別」、『部落解放』第183号、1982。

みる」という文章²⁴⁾だった。それは批判がブレヒトの演劇自身に触れていたからである。そのなかで池田浩士は次のように書いている、「介入は、ブレヒトを頭で知っている、起るはずの異化効果をあらかじめ予期しながら、葉巻やパイプをくわえて、観客席でうなずいている前売券の観客から、やってくるとは限らない。ライトを浴びた舞台上で演じられていながら、しかも舞台から闇につつまれて見えないところにいる人間たちから、介入はやってくるのである」。(傍点池田) 同年3月号の『新日本文学』の、訳者岩淵達治を加えての討論「俳優座公演『食肉市場のジャンヌ・ダルク』をめぐる」のなかの村田拓の次の発言はこの問題に関して決定的であったと思う、「日本の演劇界の中に被差別の民衆が物申したという、ブレヒト流に言えば観客が演劇に参加したことです」。つまりブレヒトの劇場は、その本質から言って、いかなる批判介入、参加にも開かれているかという問題である、よしその批判介入、参加がブレヒトにとって未知のものであってもだ。

たしかにブレヒトはその演劇論で、観客の介入、参加を言っている。音楽隊のなかに、その音楽隊のトランペットの真鍮を買いに来た哲学者の介入、参加を歓迎した『真鍮買い』の構造そのもの。さらにその『真鍮買い』のなかでも、その哲学者がかれの信奉するマルクス主義について述べたくだり。

「マルクス主義の教説は物の見方のある種の方法を、すなわち批判基準を提示する。その教説はその際、現象のある種の判断に、実践への予言と合図に導く。その教説は、それが社会的な介入に属するかぎり、現実に対する介入の思考を教える。その教説は人間の実践を批判し、人間の実践によって批判される²⁵⁾」。(傍点筆者) マルクスの教説を信奉するブレヒトは、たしかにその劇作において、観客が「現実に対して介入する思考」を、社会に＜参加＞してゆく思想を教える、そしてそのような思考、思想を観客に伝達する手段が叙事詩的演劇であり、異化効果である。そしてたしかに異化効果は、対象に感情移入しないで、対象を批判することの態度を求める。しかしブレヒト

24) 『新日本文学』1月号, 1983.

25) *ibid.* S. 531.

の場合、その異化効果は、上に述べたように、かれの科学思想と不可分に結びついている。異化効果はあくまで、かれの科学思想の手段である。従って、目的である科学思想を、手段である異化効果で異化（批判）するということはあり得ることであろうか。ブレヒトは1956年、スターリン批判が行われたソ連第20回党大会の年に死んでいる。様々な批判を抱きながらも、ブレヒトは基本的にはソヴィエト・ロシアの社会主義に人間の相互関係の未来を信じていたようである。ファシズムと果敢に闘いながらも、ブレヒトは自らが抱いていた科学思想に最後まで忠実であったようである。現代、私たちは、ブレヒトの劇が異化効果のうちに終わったときに、解決保留のまま提出された問いに対して、当惑することがある。それはその未解決のむこう側で息を殺して窺っている作者が、私たちに手渡さないで握っている解決を知っており、しかもそれが私たちには唯一の解決とは信じられないことがあるからである。私たちは次第にブレヒトの劇を、池田浩士が言うように、「頭で知っていて、起るはずの異化効果をあらかじめ予期しながら、葉巻やパイプをくわえて、観客席にうなずいている前売券の観客」たらざるを得なくなっている。ブレヒトは『真鍮買い』において、すでにこのことを、スタニスラフスキーについて、言っている、「……ロシア人にとっては普通のことだが、（スタニスラフスキーの自然主義の作品—筆者）の上演のいくつかは、もう三十年以上も全く変更されることなく行われている、全く違った俳優によって演ぜられてはいるが。（略）それはシャベルを深く掘って得られた土の塊にたとえられる、植物学者によって研究のために実験用テーブルの上にもたらされたものだ。（略）かれの作品には歴史的価値がある、かれは歴史家ではなかったが²⁶⁾」。そしてやはり『真鍮買い』のなかで、ブレヒトは、それに対する対策とも言うべきものも述べている。哲学者が、劇作品に対して、俳優にすすめた方法である。「君たちがすべきすべてのことは、ただ出来事を出来るだけ真剣にうけとめて、劇作家によるその利用を出来るだけ軽く受けとることだ。君たちは劇作家の解釈を一部は実際に削りとり、新しい要素

26) *ibid.* S. 516.

をつけ加えてもいいのだ。要するに、作品は材料として使えばいい。そして私があらかじめ想定することは、君たちは、十分に公共の関心をおこさず出来事をもった作品を選ぶことだ²⁷⁾」。そしてこの方法は、同時代の作品が望めない段階にあっては、古い時代の演劇、古代劇とかシェクスピア劇にも適用することを、ブレヒトは求めている。『小思考原理』において、古い時代の演劇を、自然主義上演の表現様式である「感情移入」で上演することを批判している。古い時代の演劇の上演は、「感情移入」によるのではなくて、その発生の「歴史的条件」を＜異化＞すべきこと、そして『小思考原理』38は次のように述べている、「歴史的状態を勿論、暗黒の力（背景）として考えてはならない、（そのように組立てられることもないであろう）、歴史的条件は人間によって作られ、保持されているのである（そして人間によって変えられる）、つまりそこで行動されるものが、それを作り出すのだ²⁸⁾」。そしてブレヒトは、この原理によって、シェクスピアの『コリオレイナス』やソフォクレスの『アンチゴーネ』を上演しているのである。

つまりブレヒトの科学思想は、その一部は歴史的な価値から見られても、演劇家ブレヒトの表現様式は、かれがマルクスを発見する以前から暗黙にもっていたものであり、次第に叙事詩的演劇とか異化作用と意識化され、方法論化されていったわけであるから、一応かれの科学思想から切り離されても、創造的表現力として生き続けるのではないか。

27) *ibid.* S. 533.

28) *ibid.* S. 679.