

初期のブレヒトにかんする覺書

高 原 宏 平

K氏を長いあいだ見なかった男が挨拶をして云った。「あなたはちっともお變りになっていませんね。」
 「おお！」とK氏は叫んで顔いろを失った。——コイナー氏の話から——

ひとりの作家あるいはひとりの藝術家の創作活動をいくつかの發展段階に分けて考察するなどということが、はたしてどれほどの意味を持ちうるか。一昨年七〇歳の誕生日を迎えてまもなく死んだ西ベルリンの詩人ゴトフリート・ベンは、一九五四年ミュンヘンにおける「藝術家にとつての年齢の問題」と題する講演のなかで、そうした發展段階などは文學史家や藝術家史家のでたらめな恣意の所産にすぎぬと斷じた。「晩年のリルケ」、「晩年のホーフマンスタール」、「晩年のエリオット」、「晩年のジード」、こうしたいわゆる「晩年」の流行を「晩年」のベンはにがにがしく思っていたのかもしれない。おまけにドイツの文學研究のなかでは、詩人がしばしばこの「晩年の段階」にむりやりに「本來の自我」に到達させられたりするものである。ベンにはベン特有の意地のわるい皮肉をこめて云う。「ここではしたがって藝術の分析がまさしく一種の希望音樂會の觀を呈してくる。」あるいはまた、「私にはときどき、藝術家の創作活動を發展段階に分けて敘述しようとするこの學者たちの衝動が獨特なドイツ觀念論的衝動であると思えてならない。」

ベンこの言葉はたしかに一面の眞理をはらんでいる。たんに趣味的で主観的な文學批評乃至藝術批評でなければ公式的な文學研究や藝術研究といった、現代の文學あるいは藝術學のもつ弱點をじつに大膽に衝いていくことができる。しかし、このように學問としての文學研究の一面に冷笑を浴せたからといって、それで問題を解決したことはない。その詩人は、すではやくから藝術を生活から切離し、歴史における法則や意義を眞向から否定し、外部世界のもつ現實性を疑わしいものと決めてかかっていたのである。歴史の發展を否定する場所では、もとよりその歴史の内部における個人の發展も否定的にしか眺められまい。ベンが第二次世界大戰後始めて出した詩集の題を「靜力學的な詩」としたのもまったくの偶然ではないのである。

ハンス・マイヤーは、エルンスト・シューマッハーの綿密な研究書「ベルトルト・ブレヒトの演劇上の實驗、一九一八年——一九三三年」の書評を兼ねた小論「初期のブレヒト」において、ブレヒトを論ずるに先立ってブレヒトともっとも對照的な詩人ベン（ベン）の發言をとりあげ、ベン（ベン）の發言がベン（ベン）の世界觀の靜力學的な性格から來てゐることを明らかにし、ブレヒトのような變革の詩人を論ずるばあいにはシューマッハーのとつた發展史的方法が必要であることを逆に印象づけようとした。

マイヤーによれば、ブレヒトとベン（ベン）の相違はその初期から「辯證法と靜力學」という言葉であらわされる。ニーチエアーナーであるベン（ベン）にとつての問題はつねに「同一者の永劫回歸」であつたのかもしれない。個人個人はそのさい何らの變革の可能性をも持っていないのである。

發展に無縁であることが

賢者の深さである

初期のブレヒトにかんする覺書

方向をとる

行動する

何處かをめざして旅立つ

すべてこれは 明晰に見る眼をもたぬ

ひとつの世界の徴候である

發展という概念の否定から、當然、アルチザンの技巧に一切を賭ける徹底したニヒリスチックなベンの詩學が生れてくる。言葉から一切の社會的機能を抽象してしまい、それは形式への信仰となり、詩人における職人意識の極端な昂揚となってくるのである。ベンのばあい、詩は「何人に向けられたものでもなく、」藝術家は絶対に「社會的に動かず、かれ自身の前後の何ものをも知らず、印象を自己の内部にとり容れて、それを材料として生きる」というのである。ベンが「カーテンのかげの聲」という一九五二年の放送劇のなかで推薦している坐右銘は「暗がりのなかで生き、暗がりのなかでぼくらに出来ることをする」という言葉であった。あるいはまた他の詩で、ベンにとって、人間とは

・・・たぶん 夜を寝て しかし

髭を剃ることもう疲れきってしまふ

郵便が届いたり 電話がかかってくるまでに

實體は燃えつきて空っぽになっている

これは、個人のまた人間の歴史にたいする無力感、あらゆる變革にたいする不信の表白だと思われる。このばあいナチスの讃仰者であり一時そのお先棒をかついだベンと、大戦後の徹底したニヒリスト・ベンのあいだには、ベン自身の自覚においてもなんら本質的な差異がなかったことは、注意しなければならない。

このベンが、すでにそのごく初期に「パンタ・ライ化されたあぶら菜の茂り」などという駄洒落をとばして、パンタ・ライすなわち辯證法的流動説を嘲笑したころ、ブレヒトの初期の作品「パール」や「夜うつ太鼓」あるいはのちに「家庭用説教集」に收められた詩「死んだ兵士の傳説」をふくむいくつかのバラードやソングが書かれていたのである。何という鮮やかな對照であろうか。ベンが第一次世界大戦中、軍醫としての體驗から「歴史と時代の喪失」というドグマを汲みとったのにたいして、十二歳年下のブレヒトは、若い醫學部學生として、また陸軍衛戍病院における實習生として、同じ戦争にたいしてまったく異った反應を示した。

初期のブレヒトはパンタ・ライの思想を誇張といえるまでに徹底して、社會やその社會に生きている人間の不安定性を戲畫化しつゞけた。

いかれるなよ

回歸なんぞありはしない

あるいはまた

初期のブレヒトにかんする覚書

四〇

ゆるやかに流れてゆく河 それは

いくど眺めても 同じ水じゃない

流れ去ったものは戻らない

一滴だって水源にかえったりはしない

足もとで碎ける波

それが頼りになるものか

河のなかに立っているかぎり

たえず新しい波が足もとで碎ける

人間とその状況の變貌する可能性を無際限に強調しようとするこの觀念論的な辯證法は、同じく資本主義市民社會の所産である機械論的な唯物主義とたがいに補いあって、一切のロマンチズムを嘲笑するシニカルなドライな性格をブレヒトの初期の作品に與えている。「そんなにロマンチックに見惚れるな！」ブレヒトは「夜うつ太鼓」の上演にさいしてこの標語を劇場の飾りつけとして掲げることが提案した。

例の「家庭用説教集」も唯物主義的なすどい諷刺の精神によって、個人個人、またその個人個人が立っている状況の不安定性のみを歌いあげた詩集であるということができよう。ヨハネス・R・ベッヒャーがドイツ語で書かれた戀愛歌のなかでもっとも美しい作品のひとつと絶讃している「マリー・Aの思い出」をとってみても、戀人の思い出をとどめるものは、わずかに空の高みに浮んでいた小さな白い雲の影だけなのである。すべては忘却の流れにひたさ

れている。

青い月 九月のあの日

李の若木の下で だまって

ぼくは 静かな蒼白い彼女を抱いた

腕のなかに やさしい夢を抱くように

ふたりの頭上の美しい夏空には

雲がひとつ浮んでいた ぼくはしばらく眺めていた

雲は眞白く はるかな高みに浮んでいたが

見上げると もうあとかたもなく消えていた

あの日から いくつもいくつも月がめぐり

音もなく 流れて逝った

李の木立も伐りとられてしまったらう

あの戀人はどうしていると訊かれても

ぼくにはもう誰のことかわからない

いや たしかにわかつてはいるのだが

彼女の顔も覚えてはいないのだ

わずかに覚えているのは その顔にあのときキスしたことばかり

そのキスでさえ もしもあのときあの雲がなかったら
とくに忘れ去っているだろう

あの雲のことはまだ憶えている いつまでも忘れない

眞白く 空の高みを流れてきた雲

李の木立はまだ相變らず花をつけているかもしれない

あの女も七人の子持ちになつていられるかもしれない

だが あの雲が白く空に咲いていたのはほんの数分間だった

見上げると もう風のなかに消えていた

この忘却ということが初期のブレヒトの作品に共通してみられるひとつのライトモチーフである。人間はたえず變貌してゆくことによつてすべてを忘却してゆく。何ひとつ確固としてとどまりうるものはないのである。

ヴァルター・ベンヤミーンは詩集「家庭用説教集」に寄せて書いています。

「あきらかにこの『家庭用説教集』という標題は皮肉である。ここではその説教はシナイの山から響いてくるのではないし、福音書のなから聞えてくるものでもない。この説教集のインスピレーションの源泉は市民社會である。市民社會の觀察者が市民社會のなから汲みとる教訓は、市民社會そのものが廣めていゝる教義とは思ひもよらぬほどかけ離れたものなのだ。『家庭用説教集』で問題になるのは、もちろんこの第一の教訓だけである。アナキーが切札であり、アナキーのなかに市民社會の生活の法則がひそんでいゝるのであるならば、すくなくともそのアナキーをはっきりと名づけねばならぬ。詩人はこう考へる。しかし、ブルジョアジがその生存を弄ぶために用いていゝるいゝるんな詩形は、詩人にとつて、ブルジョアジの支配の本質をあからさまに云いあらわすのに、そのままではかくべつ

好都合だというわけではない。そこで、教區の人々を教化する讚美歌、兵隊を死地に送り込む愛國的バラード、安價な慰安を喚きたてる戀の歌、こうしたものがすべてこの詩集のなかではまったく新しい内容を持たされるのであるがそのさい責任感のない非社會的な人間が（神とか民族とか故郷とか戀人など）こうした事物について、ちようど人々が無責任な非社會的な人間のことを面と向ってとやかく云うときのように、本當の羞恥心はおろか表面だけの羞恥心もみせずぬげぬげと語って聞かせる。」

たしかに、プレヒトの初期の詩は、自己満足のみで安定を樂しんでいる人々にたいする剝出しの挑戦であり反逆であつたということができよう。

この「家庭用説教集」のなかのかずかずの歌が作られたのは、第一次世界大戰後の混亂期からやがてインフレーションの波もようやく鎮まつた頃にかけてであつた。「物價安定」「健全價格」「均衡財政」等々という標語が巷に溢れてゐた。藝術や精神科學の面をみても、「安心のできる確實な方法」がもてはやされるようになった。そのころまでいわばドイツ精神界の流行であつた表現主義は、ドイツ各地における勞働運動・革命運動が挫折し、インフレーションも一應おさまつて資本主義が一時的な均衡状態におちつくとともに、いわゆる新即物主義に席をゆずりはじめてゐた。表現主義にみられた威勢のよさは、じつは、革命の現實的な實踐と何の關係もなく、ルカッチの指摘してゐるとおり、その基本的性格はきわめて主觀的な觀念論であり、ロシアにおける社會主義革命の成功と殖民地における反帝國主義鬭争の擴大など重大な外部の歴史的事件に強いられた小市民的インテリゲンチヤのヒステリックな緊張感をあらわす無内容な一種のポーズにすぎなかつた。資本主義體制の一時的安定化とともに外部からの拍車がかからなくなると、この緊張も融け、やがて小市民的インテリゲンチヤは、いわば興醒めの冷靜な氣分で、新即物主義の方向を辿るようになるのである。ルカッチはさらに表現主義と當時の USPD の政治的な意味での親近性を指摘し、ともに問題のありかをそらせる牽制的なイデオロギーである點を明らかにして、のちにこの USPD の左翼が KPD

に合流し、右翼が SPD と合同した當時のドイツの政治的背景と表現主義の運動内部の分裂を結びつけて考えている。ともあれ、表現主義藝術運動がその運動の内部において革命的な興奮に酔いながら、じつは歴史の辯證法的な把握をぜんぜん缺いており、本質的にはきわめて静力學的な性格をもっていたことは明らかなのである。いわゆる「おお人間よ！」の演劇や「人間は善なり」といった叫びに代表される表現主義の作品のなかでは、いつでも人間性の「永遠の價值」がたかだかと掲げられ、それがいわゆる「危機」に向って宣戦を布告するのであった。ペンはこの静力學的な「おお人間よ！」の叫びをいわば裏返しに實踐した。ペンのばあいは「創造の精華、すなわち豚、すなわち人間——」となるのである。しかし、「人間は善なり」にたいするペンのこの裏返しもけっきょくはまったく同じ表現主義の静力學にはかならない。この表現主義の両面は、ヨハネス・R・ベツヒャーの初期の詩集の標題「滅亡と勝利」にきわめて象徴的にあらわされているということができよう。

ブレヒトは一度も表現主義者であったことはなかった。シューマツハーやハンス・マイヤー、あるいはエルンスト・フィンシャーなどはくりかえしてこの點を強調する。なぜこのようなことをそれほど強調しなければならないのかちよつと理解に苦しむぐらいである。もちろんブレヒトが文學活動をはじめたのははば一九二〇年代になってからであり、表現主義藝術運動が内部分裂して新即物主義がもてはやされはじめた時期である。ブレヒトの作品がこの新即物主義とパラレルの関係に立っているのはいうまでもない。そして、シューマツハーがていねいに分析しているところ、ブレヒトの書いたもつとも初期の作品「パール」も當時もつとも表現主義的といわれた後のナチス作家ハンス・ヨーストの「孤獨なひと」(詩人グラッペの生涯をえがいた劇)にたいする作者の意識的なアンチテーゼであったのかもされない。しかし翻えて考えてみると、ブレヒトが表現主義者であったかかなかったかなどということは、「表現主義」という文學運動の解釋の仕方によってどのようにも云えることではないだろうか。新即物主義を後期表現主義と呼んでいる人もあるのだ。そうした觀點に立てば、ブレヒトの文學的出發を一應表現主義にみることもできるかも

しれない。もっとも、ブレヒト自身がこのいわゆる表現主義という都會文士たちのきわめて意識的な文學運動の旗を自分からかついだことは一度もなかったようである。それゆえ、ここでは、一九一〇年代の文學運動という狭い意味で表現主義という言葉を理解して、シューマツハー、ハンス・マイヤーらの見解に従っておきたい。ブレヒトが當時の流行的な文學にたいしてどのような態度をとっていたかは、ブレヒト自身の回想からうかがうことができる。

「あの時代の『お・お・人・間・よ!』の劇といえは非現實的なみせかけの結末ばかりで、當時自然科学の學生であつた私は、それに激しい反撥を覺えた。そこでは『善良』な人間性などというぜんぜん効果のないいかげんな集合概念がでつちあげられ、それが社會形態にふかく根ざした戦争というこの複雑な現象に永遠の終止符を打とうというのであつた。私は當時ロシア革命について正確なことはほとんど何ひとつ知らなかつた。しかし、衛生兵としての一九一八年冬のささやかな経験から、私は、未曾有の規模をもつたまったく新しいひとつの戰鬪的勢力が登場してきたということを感じていた。それはほかならぬ革命的プロレタリアートであつた。」

ブレヒトは日々變貌する世界のなかで、この新しい變革にぶさわしい理論と實踐の統一を求めた。かれはいわゆる表現主義者たちのように、革命的な要請を大げさにふりかざすばかりでその實現の可能性を見落し現實の利害と理念の世界を二つに分けてけっきょくは社會の根本構造に何ひとつ觸れようとしないう文學につよく反撥した。もちろん、ブレヒトが最初から演劇界の「レーニン主義者」として出發したわけではない。出發はあくまで小市民的インテリゲンチヤの世界からである。しかし、ともかくブレヒトは市民社會のなかでの理論と實踐の統一から出發した。その頃のいわゆる表現主義者たちの作品によくあるような空論をふりまわす悲愴家のタイプは、ブレヒトの作品には出てこない。パール、歸還兵アンドレアス・クラークラー、材木商シーリング、それにあの有名なメッキー・メッサー、あるいは兵隊ウーリアなど、ブレヒトの初期の作品をひとわり眺めても、そこに登場するのはいずれもきわめて非社會的あるいは反社會的な冷笑家ばかりである。例のパンタ・ライ思想と挑戰的な唯物主義の化身ともいふべきこれら

冷笑家のタイプがあきらかに初期のブレヒトの批判的リアリズムを特徴づけている。そして、この冷笑家たちのタイプには、作者のシニカルな同感がひそかにこめられていることをぼくらは無視することができない。もちろん、このタイプはいずれもいわば社會のアウトサイダーである。しかし同時にこのアウトサイダーを生み出したものは、ほかならぬ資本主義社會ではないか。かれらがいかに既存の社會に嘲笑を浴びせかけようと、かれらはやはりこの資本主義社會のルールに従って行動しているのである。大泥棒メッキー・メッサーも乞食會社の社長ピーチャムも警視總監ブラウンもけっきょくは同じ社會の同じ原理によって動いているのである。ここでひじょうに奇妙なことが起る。作者は一方で作中の人物にひそかに同感をもちながら、一方ではあくまでもその人物を否定的に描き出さねばならない。この矛盾が、初期のブレヒトの作品から、どうしても一種アンバランスな感じを拭い去ることができないようにしているのではないだろうか。作品全體としてみたばあい、もちろんこのアンバランスは不協和音としてそのまま鋭い諷刺の武器となつていゝるのではあるが、ブレヒトが異化効果の理論を中心としてかれの敘事詩的演劇論を全面的に展開しなければならなくなつたひとつの理由はここにあるのかもしれない。

ともかく、非社會的・反社會的な人間にたいするシニカルな同感、ほぼ一九二〇年代の終りを境として姿を消し、それに代つて、作中の人物にたいする作者の、また同時に觀客の距離がきわめて綿密に計算されて、ブレヒトの作品はここで大きく轉回する。もちろん例の「三文オペラ」におけるメッキー・メッサーの荒唐無稽な回心にいわゆる「回心」などということのバカバカしさを徹底的に戲畫化し嘲笑したブレヒトにとつて、全面的な魂の轉回とか變身などというものがあつたわけではない。要するに、リアリスチックな藝術を指向するかれの立脚點が、時代の要請と相俟つて、いまや小市民的インテリゲンチヤアの場合から働く人民大衆の場へ擴げられ高められ、具體的な現實全體がもはや斜かいからではなく正面から扱えられるようになったのである。人間とその環境の關係の分析が深められる。「都市のジャングルの中」におけるシューリングとガルガのあいだのあの抽象的なみせかけの鬭争に代つて、いまは「屠殺

場の聖女ヨハナ」におけるマウラーとレノックスのあいだの具體的な競争が資本主義社會の矛盾をめぐりに戲畫化する。プレヒトの文學の世界觀的な基礎はこの時期に機械論的唯物主義から辯證法的唯物論へと明確な發展をとげたといふことができよう。

プレヒトはその後しばらくのあいだ初期の作品をひっこめてしまった。なによりもまず初期の劇作品や歌が具體的な全體のたんなる一斷面しか示していないことを認識したからである。プレヒトは後に「初期作品集」を再刊するにさいして書いている。「これらの作品はすでに歴史に屬しており、この歴史はごまかすことができないという考えと私の現在の思想や能力は初期の私の思想や能力を知らないでは——これは、その間に改良が行われたという前提に立っての話であるが——價值が少いかもしれないという感じ、そのおかげで私は小さな反古の山をつくるのを思いとどまったのである。それに、ただ抑えつけてしまっただけでは足りないのだ。誤謬は訂正されねばならない。」

さきにプレヒトの世界觀が機械論的唯物主義から辯證法的唯物論へ發展したと述べたが、プレヒトが自己の生活や創作に加えた變更そのものがすでに正しい意味で辯證法的であったといえよう。プレヒトの協力者であり友人であった劇作家リオン・フォイヒトヴァンガーの言葉は、プレヒトの作家としてのこうした誠實な態度をよく説明している。

「わが友プレヒトは、かれの創作のすべてを完成の途上にある暫定的なものともみなしていた。自分で何回となく上演した作品も、かれにとっては何も完全なものではなかった。多くの偉大なドイツ人にとってそうであったように、かれには作品を完成することよりも作品に向って仕事をする方がはるかに大切だったのである。かれはまた生れつきの演劇人であった。そして、かれの裡にひそんでいる詩人が演出家であるかれを補い、また逆にかれの裡にある演出家が詩人であるかれを補った。だから、かれには出來上った戯曲作品を最終的なものと認めることができなかつた。かれは實驗を信じていた。實驗することはかれにとって大きな情熱であった。一回一回の下稽古がかれに新たな

詩想を呼びおこした。そのさい、どのような着想でもかれはそれを吟味しつくすまで捨てなかつた。かれの作品はすべて、かれの言葉にしたがえば、名實ともに『實驗』であつた。印刷された作品といえどもすべて断片である。』

ブレヒトの文學を考へるばあいに、その作品の性格から云つても、またブレヒトの作家としての態度からみても、どうしても發展史的方法が必要であり、そのためにはまたかれの創作活動をいくつかの段階に分けて考察するのも意味があるかもしれないということを説明してみたのであるが、どうもうまく行かない。その段階としては一應、ほぼ一九二〇年代の終りごろまでの新即物主義と併行している時期、次にそれに續いてマルクス主義的教育効果をねらつたいわゆる教訓劇を主として書いた時期、さらに、この時期を経て、ゆるぎないマルクス主義的世界觀の基礎と徹底的な幅ひろいリアリズムへの反省の上に立つ亡命時代（この時期に、「膽っ玉おつ母とその子供たち」、
「地主ブンティラとその下僕マッティ」、
「ゼーツァンの善人」、
「ガリレイの生涯」、
「家庭教師」、
「コーカサスの白墨の輪」その他の大作の構想がねられ次々と書きあげられて行つた）、そして戦後ドイツに歸つてからのペルリーナー・アンサンブルを中心とする社會主義的演劇實踐の指導に精力を集中した時期、この四つの時期に大きく分けることができよう。しかし、この各段階における特徴をその歴史的背景とともにこの覺書のなかで綿密にあとづけることは不可能である。ここでは前節に述べた初期の段階にひきつづく第二の時期から、ブレヒトの變革思想を中心とする若干の問題をとりあげてみたい。

ブレヒトはかれの作品やかれの評論のいたるところで變革という言葉をお口にす。もちろんブレヒトにとつても現實の變革というこの課題は、この世界のもっとも困難な仕事であり、けつして容易なことではなからう。

．．．．いかに多くのことが

世界を變革するために 必要であるか

怒りと粘り 知識と激昂

迅速な行動と慎重な思慮

冷靜な克己心と無限の持續力

個々のものの把握と同時に全體の把握

すべてを現實から學ぶことよつてのみ

ほくらは現實を變革することができる

第十二番目の實驗「處置」のなかでは、このように語られている。この實驗はもとより労働者の實踐運動のために書きおろされたもので、ブレヒトはまたこれに註を附して、「しかしこの『處置』から政治運動のための指針をひきだそうとする試みは、辯證法的唯物論の初歩を知らないばあいは、けつして企てるべきではない」と書いてある。

ドイツにおけるファシズムが次第に勢力を擴大しはじめ、日ましに挑發的な暴力行爲を重ねていたころ、ブレヒトは明確な黨派性をもつてファシズムに對抗する労働者階級の闘争に加わつた。

おれとおまえ二人を結びつけるような

言葉はけつして見つからない

雨は上から下に降る

おまえはおれの階級の敵だ

初期のブレヒトにかんする覺書

この闘争におけるブレヒトの武器は辯證法的唯物論であった。劇に詩にブレヒトはただ階級闘争の實體を描いただけではない。階級闘争のための戦術を示し、またこの闘争のために有効な合言葉を掲げた。ブレヒトのいわゆる敘事詩的演劇においては、たんに劇のなかにちりばめられている歌やテキストばかりでなく、俳優の身振りまで劇の流れのなかから取出して見せることができる、つまり引用が可能であるということを、ヴァルター・ベンヤミンがその卓抜な獨創的論文「敘事詩的演劇とは何か」のなかでみごとに説明していたが、この引用可能ということがらの本来の意味もブレヒトの文學の戦闘性と結びつけて考えるべきであるかもしれない。もっとも、ブレヒトの文學が戦闘的だといっても、それはあくまで理性的な意味においてであり、この時期のブレヒトはとくにエモーショナルな要素をつよく排撃している。たとえばゴリキーの小説を劇化した「母」のような明確な目標をもった社會的政治的な作品において、いわゆる感情移入による劇的效果を極力しりぞけたということは、きわめて大膽な比類のない新しい試みであった。この新しさが初めは一般の無理解に遭遇するであろうということをもとよりブレヒトはよく知っていた。かれは、ニュー・ヨークの労働者劇團「シアター・ユニオン」による「母」の上演にさいして、その劇團にあてた書翰詩のなかで書いている。

同志諸君 新しい作品の形式は新しい

だが だからと云って なぜ 新しいものを

怖れるのだ？ 演りにくいというのか？

だが なぜ 新しい困難を怖れるのだ？

搾取され、欺かれつづけている者には

毎日の生活が 淫しない實驗ではないか

僅かばかりの金をつかむのも 不確かな冒険

これは だれも教えてくれない

それが なぜ 古いものを怖れず 新しいものを怖れるのだ？

たとい きみらの観客である労働者が後込みしても

きみらが その後に隨いてはならぬ きみらは 先頭に立たねばならぬ

颯と 大きな足どりで 後に續く、労働者の無限の力を

無限に信頼しながら その先頭をゆくのだ

この時期のブレヒトは、のちにかれ自身が例の「演劇のための小原理」の序文で反省しているように、頽廢的なブルジョア藝術の耽美主義に反抗し、科學的生産の世紀にふさわしい新しい演劇を求めめるのに急であるあまり、しまいは演劇の娯樂性まで放棄して、演劇を教化宣傳の材料にしかねない極端な政治的演劇理論を展開した。それと同時に、労働者や學校向けのいわゆる教訓劇、「ヤア・ザーガー」、「ナイン・ザーガー」、「ホラーチアとクリアーチア」、「處置」、「例外と法則」、あるいは少年少女のための放送劇「リンドバークの飛行」、「諒解についてのバーデンでの教訓劇」などを書いた。「母」はこの教訓劇の時期を代表するとともに、ブレヒトのその後の發展にきわめて重要な意味をもつ作品である。

ブレヒトおよびそのベルリナー・アンサンブルの演劇の理論と實踐を大成したあの一九五二年刊の「演劇研究」のなかには、一九三二年のベルリン公演、一九三五年のニュー・ヨーク公演、同じく一九三五年のコペンハーゲン公演、さらに戦後一九五〇年のライプツィヒ公演、一九五一年のベルリン公演と、この作品「母」の上演の歴

史が迎られている。それによると、この作品は、ナチスの権力奪取を目前にひかえたベルリンにおいて、元來そのために編成された職業俳優および素人俳優のグループの手で、ちょうどローザ・ルクセンブルクの命日を初日として上演された。そのときは、舞臺装置は廉價なものでなければならず、また小さな劇場や講堂などでも容易に準備できるように考慮されていた。眞鍮のパイプにとりつけられた白い布幕が舞臺の三方の壁に張りめぐらされた。これは自在に折りたたみができるようになっており、いろいろな舞臺やシーンに適合するように特別に考案されたものである。警察が上演中止を命じるようにならばあいにもそなえて、ただちに撤去できるように工夫されていた。舞臺がロシアであることも、じつはドイツの現状をあばきだすための巧妙なアリバイであった。形式は直接的で、簡潔であると同時に煽動的であった。演出にはこの時代のアジ・プロ劇場の特徴が若干とり容れられていた。重點的な状況描寫とか、じかに訴えかける歌やコーラス、あるいはシーンからシーンへの轉換の自在さなど。もちろんこの作品そのものをみて、またその上演の方法をみて、たといどのように多くの點でアジ・プロ劇場の方法と似ていたにせよ、それはあくまで異質のものであった。アジ・プロ劇場がたとえばある特定の賃銀切下反對のストライキへの呼びかけといった直接的な行動を課題としており、そのために政治情勢が變ればすぐ時代的な意義を失ってしまったのにたいして、プレヒトの演劇は、さらに階級闘争のための戦術そのものを教えることを目的としていた。それに、ここには、生きた人間同志のあいだの關係の展開が示され、また明確な筋があった。これはアジ・プロ劇場による演劇の總じて知らなるところである。要するに、「演劇研究」によれば、この一九三二年のベルリンでの「母」の演出は、アジ・プロ劇場の方法とドイツの古典主義的な演劇の傳統とが織り合せられたものであったという。

「母」にかぎらず、この時期のプレヒトの一聯の教訓劇は、舞臺装置を極度に節約して、觀客の演劇への参畫を容易にしようとするものであり、當時のドイツにおけるアジ・プロ劇場の演劇運動との併行關係を無視することができない。プレヒトの演劇はこのころからはっきりと働く人民、労働者階級のために書かれるようになるのである。これ

はもちろんかれの作品がある特定の人々のためのものであることを意味しない。それは逆に演劇を少数の演劇通や趣味人の手から奪いかえして多数者の財産にすることを意味した。一九三二年の「母」の初演の後で、ブルジョア批評家の側から、この作品はただ共産主義者たちだけの問題にすぎぬと非難されたとき、ブレヒトは次のようにその非難に應えた。

「しかし、たとい全世界が共産主義を自分たちの問題だと思っていないとしても、共産主義の方は全世界を問題にしているのである。・・・共産主義は、西歐の（資本主義的）発展の唯一の現実的延長であるとともに、偉大な西歐哲學の直接的な唯一の現実的延長であることを忘れない。・・・われわれはわれわれの發言がけつして一面の主觀的なものではなく、客觀的なものであり、すべての人々に關わりのある發言であることを示すことができるしまたそれをはつきり示さねばならない。われわれは、たんに小さな一部分として、われわれ自身のために語っているのではない。（一部分ではない）全人類の利害を代表する部分として、全人類のために語っているのである。」

ブレヒトにとって共産主義とはたんに現實を規制する理想ではなかった。共産主義は、現在の狀態を變革し高めてゆく現實的な運動であり、その運動は眼のまえにある現實を前提として生じてくるのである。支配階級が、世界は「現在あるがまま變らない」と云い、抑壓されている大部分の者も「われわれの望みどおりになつたためしがない」と嘆くときに、共産主義すなわち唯物論的辯證法は「まだ生きてゐる者がそんなことを云ってはならない」、「敗れた者よ、闘うのだ！」、「今日の敗殘者こそ明日の勝利者ではないか」と教える。

スイスの劇作家フリードリヒ・デュレンマットが「今日の世界がおよそ演劇によってまだ再現できるものであろうか」という質問を發したとき、ブレヒトは、この世界を變革可能のものとしてとらえるかぎり、それは可能であると答えた。「・・・今日の人間は、自分たちがそれに向つて何事かを爲しうような狀況や事件には興味をもつていません。數年前のことですが、私は大地震による東京の破壊の模様を廣告のために掲げた寫眞を新聞で見たことがありま

す。大部分の建物は倒れてしまっていました。しかし若干の現代建築は被害を免れていました。寫眞の下には「鐵筋は残る」と書いてありました。この描き方をどうかあのエートナ山噴火にかんするプリニウスの手になる古典的な描寫と較べてみてください。私の云わんとするところは、ほぼわかっていただけると存じます。そして、私がこの世界を再現しうるかどうかという問題はひとつの社會的な問題なのだとお答えしても、おそらくは不思議にはお思ひになりますまい。私はこのことを長年にわたって主張しつづけて來たのです。そして現在、私が住んでいる國では、この世界を變革するための巨大な努力が日々はらわれております。……」

さて、問題をもう一度「母」に戻そう。この作品が當時のブルジョアの演劇一般にみられたイリュージョンの技巧にたいして意識的に反抗したプレヒトの教訓劇の集大成であり、戰鬪的勞働者のための教化宣傳をねらった時代臭のつよい作品であったことは、すでに述べた。しかし、今日でも、そこに示されている教訓はけっして色あせてはいない。先年死んだ文藝評論家パウル・リラは、この劇のなかで歌われる數々の歌がたんに劇の筋を大規模に展開させるための解説としてだけではなく、社會主義建設のための日々の闘いに、劇中から切抜いてこれを旗としてたかく掲げることでもできると述べていた。劇のなかで勞働者が讀み書きを習う場面があるが、學習するのはその勞働者たちだけではない。今日の觀客も同時に學習の眞の社會的意味をそこに學びとることができるのである。

「知識が要らないとおっしゃるなら、そのあなたの知識をいただきますよ。」母が教師に向つて云うこの言葉とともに導入される勞働者の「學習の歌」

ごく簡単なことを學習するのだ

われわれの時代が來た以上

遅すぎることはない

ABCを習うのだ　それだけでは足りないが
ともかく習うのだ！　勞を惜しんではいけない

さあ　はじめよう！　おまえは何でも知らなければならぬ

おまえは先頭に立つて進まねばならぬのだ

學習するがいい　亡命者よ

學習するがいい　獄舎の人よ

學習するがいい　臺所の女よ

學習するがいい　六十才の老婆よ

おまえは先頭に立つて進まねばならぬのだ

...

ちなみに、プレヒトの劇中に挿入されるソングや詠誦は、いつでもそれ自體としてひとつのまとまりをもっている。これは立體的綜合的な藝術としての演劇をめざすプレヒトの意圖的方法であつて、このために觀客は、演劇體験と抒情體験、あるいは思想體験を交互に味わうことになり、舞臺の上の世界だけに凭れかかっている無批判の消極的な態度を捨てて、積極的な批判的な態度をとるようによつて要求されるのである。プレヒトの演劇のこの立體的な構造は、イリュージョンや興奮や非合理的な情緒のなかに觀客をおぼれさせない。もちろん、これは最初から觀客の側のイリュージョンを無の状態にしておくということではない。たとえば、舞臺の上で交される會話が喚び起す劇的なイリュージョンは、そこへ割り込んでくる抒情詩や音樂などのイリュージョンによつて消去され平均化されてしまうのである。

る。それは觀客を現實から浮上らせてしまわないための、きわめて効果的なプレヒト特有の方法であつた。作品「母」のなかではこうした文學上演劇上の諸契機の轉換の可能性にかんしてさまざまの實驗がなされている。歌の導入法だけをみて、あるときは、たとえば「つぎきれと上衣の歌」のように、別にこれといった導入部なしに、劇の進行のなかへとつぜんソングがとびこんでくる。あるときはまた、「共產主義を讃える歌」のように、歌が先行する會話のなかから導入され、後につづく對話へとバトンを渡す。あるいはまた、「第三のことがらを讃える歌」のように、劇の進行と併行して、古典劇における獨白の機能を果しているばあいもある。その他、一々のばあいを詳しく分析してこの面から作品の総合的立體的な構造を明らかにすることができれば、それは何らかの意味でプレヒトのいわゆる敘事詩的演劇の一端をも照し出すことになると思うが、ここでは、ただその多様性を暗示して、この劇がプレヒトの初期の各種の實驗のいわば總決算であり、その後のいわゆる大作時代への跳躍臺として大きな役割を果していることを指摘しておくだけにしておきたい。そう云うことはしかしこの作品のもつ作品としての價値を否定することでは決してない。パウエル・リラが一九五一年のベルリーナー・アンサンブルによる上演によつて述べたように、一九三〇年代にきわめてアクチュアルな独自の意義を擔つたこの作品は、現在、社會主義建設の途上にある東獨においても、現代の史劇として新しい價値をもっているのである。

「演劇研究」によれば、一九五一年のベルリン上演にさいしては、ロシアおよびソ同盟共產黨の歴史が充分に研究され、環境や衣裳などにも特別の注意がはらわれた。登場人物の輪廓やその配合も、新しいディテールによつて肉付を豊かにされ、舞臺装置や幻燈なども具象性をたかめるように取扱われたという。劇の終りに上映されるロシア革命および中國革命にかんする映畫は、この劇の内容をさらに擴大して、労働者階級の完全な勝利をもふくむものとしてゐる。こうしてこの戦後の上演から、一九三〇年代のアジ・プロ劇場の演劇方法の名残りを思わせるものといはずかに、直接的な反省と激情を喚び起すコーラスだけになつてゐると「演劇研究」は書いてゐる。

プレヒトの演劇は、その時代その時代の要請に應じて、演劇のはたき一切をあげて、つねに現實の社會の中心問題の表現に努めて來た。プレヒトの演劇の問題をただ形式的に抽象して論ずることはできない。政治性があるにもかかわらず、形式が獨創的で奇抜でしかも完璧だから面白いなどというのは、まったくの俗論である。じっさい、プレヒトの演劇が面白いのは、政治の問題が演劇の問題として提出されるその独自の革命的な文學性によるのである。

階級闘争のなかでのそれぞれの立場から

好むと好まぬとにかかわらず

これからも　くりかえし　くりかえし

この旗は見られる

そして　この闘争は

労働者の居るところ

すべての國のすべての町で

かならず　われらの完全な勝利をもって終るだろう

亡命前のプレヒトの最後を飾る作品「母」は、赤旗のひるがえる社會主義の國々では新しい史劇として上演され鑑賞され、赤旗が禁じられたり支配階級から喜ばれない國々ではいまもなお教訓劇としてアクチュアルに上演される可能性をもっている。

〔附記〕 この覺書のなかでは、ブレヒト論一般の中心的なテーマである敘事詩的演劇とかその方法としての異化効果といった問題を正面から論ずることはできるかぎり避けた。というのは、こうした耳なれない言葉がブレヒトの演劇理論の中心概念をなす言葉であることはわかるのだが、その特異さにひきずられて、こうした概念を生み出して來た演劇實踐上の根據を忘れて、抽象的な議論をいくら組立ててみても、それではブレヒトの文學を考えてゆく上に無用の混亂をひき起すばかりだと思つたからである。ブレヒト自身が自己の美學をそのときどきの實踐上の必要に應じて訂正し補充し續けてきたのである。死の前年、一九五五年の夏には、シューマツハーにたいして「私の演劇の敘事性が社會的なもののカテゴリーであり、美學的形式的なもののカテゴリーではないということを明確にすることに失敗したことを私は認めなければならぬ。今もちょうど『小原理』の補足にかかつているのだが、敘事詩的演劇などという概念はだいたい落してしまつた方が目的にかなうのじゃないかと本氣で考えている」と云い、また異化効果についても、「そして異化効果についても、残るものはいつてい効果だけで、社會的な關聯性からひきはなされ、その本來の目的からひきはなされてしまふ始末だ」と語っている。政治性、社會性、時代性、あらゆる角度から、その演劇の實踐と結びつけて考えないかぎり、ブレヒトの美學は解明されえないと思われる。

覺書のなかでは一々出典を明記しなかつたので、ここでまとめて文獻をあげておく。

ブレヒトの作品集としては

Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm I ~ V

Versuche Heft 9 ~ 15

Hauspostille (以上河津のSubtrkamp Verlag)

Hundert Gedichte (Aufbau-Verlag刊)

を利用した。

その他、フレイトが雑誌に発表した短文類やフレイトにかんする論文類のうち、とくにこの覽書のために利用したもの、関係のふかいものを次に列挙する。

Theaterarbeit (VVV Dresdner Verlag刊) 覽書のなかではこれを「演劇研究」と呼んだ。

Brecht: Bei Durchsicht meiner ersten Stücke (Aufbau, 11.1954)

Brecht: Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden? (Sinn und Form, 2.1955)

Brecht: Die Horst-Wessel-Legende (NDL, 6.1957)

Walter Benjamin: Was ist das epische Theater? (Akzente, Heft 2.1954)

Paul Rilla: Berliner Ensemble (Henschel Verlag刊 „Essays“)

Episch oder dramatisch? (")

Brecht—von 1918 bis 1950 (")

Konrad Farner: Bertolt Brecht zum Gedenken (Aufbau, 9.1956)

Ernst Bloch: Ein Leninist der Schaubühne (")

Hans Mayer: Der frühe Brecht (")

Max Schroeder: Aufsätze über Brecht (Aufbau, 1.1957)

Ernst Schumacher: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918—1933 (Rütten & Loening刊)

Ernst Schumacher: Agitprop-Theater und Arbeiterbühne (Aufbau, 3.1956)

Ernst Schumacher: Er wird bleiben (NDL, 10.1956)

Ernst Fischer: „Das Einfache, das schwer zu machen ist.“ (Sinn und Form, Zweites Sonderheft Bertolt Brecht,

1.—3.1957)

Herbert Ihering: Kritiken aus den zwanziger Jahren (")

Walter Benjamin: Ein Familiendrama auf dem epischen Theater (")

Andzej Wirth: Über die stereometrische Struktur der Brechtischen Stücke (")

Lion Feuchtwanger: Zur Entstehungsgeschichte des Stückes Simone (NDL, 6.1957)