「オペラ『マハゴニー』への註釋」の位置

――討論のひとつの材料として――

野村　修

1

こんにちのぼくたちの藝術を考えるとき、ぼくたちは、いわば大衆と藝術、とでも言うべき問題を避けてとおることはできない。だから、ぼくたちにつながる唯一の傳統と言っていいプロレタリア文學の歴史には、くりかえしこの問題があらわれてくる。一九二八年にはすでに「藝術大衆化」をめぐる中野重治、藏原惟人、林房雄らの論爭があり、以後、大衆と藝術の問題は、さまざまにかたちをかえ、論者をかえながら、こんにちにひきつづいている。そしてぼくたちは、いわゆる「藝術大衆化」論のもっとも尖鋭な批判者としての、吉本隆明の登場を見た。吉本のみごとな整理は、ぼくたちがこの問題を考えてゆく上に、前提として用いるのに十分な堅固さをもそなえている。ぼくは、かれの「藝術大衆化論の否定」（「異端と正系」所收）の引用から、この試論をはじめたいと思う。

一九二八年の「藝術大衆化」論爭をうごかした『根本的なモチーフは、プロレタリア藝術運動は、その周邊に大衆をひきよせることが必要であるにもかかわらず、現實には、大衆は通俗藝術のまわりに多數あつまっている。この原

因はどこにあり、この現實を打開して、藝術を大衆化するには、どうすべきか、という素朴な問題であった。……プロレタリア文學者の常識的な見解は、通俗文學のまわりにあつまっている大衆は、政治的な意識が低いから、高度の政治意識をもったプロレタリア文學にはついてくるはずがない。ひとまず政治的意識を低めて作品を通俗化するか、さもなければ政治運動を強化して、文學外の要因とあいまって大衆をプロレタリア文學の方へひきよせるより外はないのではないか、という點におかれた。』そして吉本は、こんにちの綜合藝術論も、かってのプロレタリア文學が内容の通俗化をもくろんだところを、傳達手段の通俗化をもくろんでいるだけで、俗論であることは同じだ、と註釋を加えたのち『このような俗論には、重大な落丁がある。……それは、通俗小説のまわりにあつまる大衆の政治意識や社會意識が、はたして、プロレタリア文學のまわりにあつまる大衆よりも、低いと斷定できるか、という問題であった。……極端な場合には、高度の社會意識や政治意識をもち、すぐれた現實認識をもった大衆が、通俗文學の愛好者であり、低級な社會意識とセンチメンタルな現實認識をもった大衆が、プロレタリア文學やアヴァンギャルド藝術の愛好者であることもありうるのだ。』吉本によれば、大衆の社會意識と藝術意識とを混同してはならない。文學運動は『大衆の藝術意識を對象として、大衆化論を提起すべきであって……大衆運動のなかの大衆の社會意識や政治意識を對象として藝術の大衆化論を提起すべきではない。』

『中野重治は「いわゆる藝術の大衆化論の誤りについて」のなかで、プロレタリア文學運動のコモン・センスとしての大衆化論にたいし、イデアルな「大衆」を對置させた。中野によれば、このイデアルな「大衆」は、「藝術の藝術、諸王の王」をもとめるはずであり、階級關係の認識者でなければならぬ。しかもこのイデアルな「大衆」は、階級關係を認識しているがゆえに、階級的な諸關係の認識のうえにつくられた「藝術の藝術、諸王の王」をもとめるはずである。したがって、通俗小説のまわりにあつまる現實の「大衆」をイデアルな「大衆」に轉化するのは、プロレット・クルトの問題であり、藝術自體の問題ではない。』吉本は、この中野の考えは正當だが、しかし大衆の藝術意

識と社會意識とのちがいを見ていないために『大衆をイデアルに階級關係の認識者に仕立てあげ、藝術の創造を階級的な諸關係の描寫のうえに基礎づけようとした點に』中野の誤認があった、と言う。中野にたいして、藏原惟人は「藝術運動當面の緊急問題」において、イデアルな大衆概念の缺陷を指摘し、一方で階級藝術を確立するとともに、他方で大衆的な綜合雜誌をつくって大衆をアジプロしなければならない、と書いたが、吉本によれば、ここでも『大衆の藝術的な欲求と社會的・政治的な欲求とは、當然のように同一視されている。』吉本によれば、藝術は階級的な觀點から享受されることが可能だとはいえ、階級藝術などはもともと存在せず、藝術があるだけであり、また大衆を『イデオロギー的に教育することは、藝術の問題ではなく純然たる政治的問題である。』

吉本は、藝術大衆化論の誤謬の根本は『藝術の形式を、生産的勞働過程の形式的可能性の表象と見、藝術の内容を社會的・階級的必要の表象と見たために、大衆の社會生活の形式的・内容的な必要が、ただちに藝術にたいする欲求としてあらわれるにちがいないと、錯覺したところにあった』と考える。吉本によれば『藝術の實體が、藝術家の想像力の實體であり、藝術の享受が、この想像力の實體の追體驗からはじまるかぎり、大衆の藝術意識や藝術にたいする認識が、社會意識や社會的必要などと對應しないのは、あたりまえ』なのだ。吉本はつぎのように結論する。

『藝術大衆化の課題は、藝術運動をいかにして社會的な大衆運動と結びつけるか、また、いかにして大衆運動のなかから大衆藝術をうみだすか、という問題としてのみ成立する。藝術運動内部の問題としても、藝術家の問題としても、まったく、成立しない。たとえ、いかなる思想のもち主を成員としようとも、藝術や藝術運動は、政治的な機能をもつことはできないし、もたせることは錯誤にほかならぬ。社會的な大衆運動と結びついたときにのみ、藝術運動は政治的な機能をもちうるのだ。藝術家の想像力のなかに、被支配大衆にたいするヴィジョンが生々と存在するとき、かれの藝術は、はじめて政治的な機能をもちうるのだ。』

2

一部を抄出したにすぎないが、吉本の問題意識のありかは、右だけでもかなりはっきり讀みとられる、と思う。大衆につながろうとして、いまだにそれができずにいるぼくたちの藝術運動の現状を見て、その現状のなかから、真の大衆運動としての藝術運動を組みあげようとする吉本の發言は、するどく緊張して、明快だ。かれはぼくらの缺陷を、ないし症候を、指摘する。たしかにぼくらはしばしば、正確な大衆概念をもつこともなしに、大衆を指向するつらがまえだけを廣告しているし、またしばしば、藝術運動にくわわることによって政治運動をさぼることの、いわば許可證を手にいれているかのような、錯覺におちいり、大衆の政治運動との接續をあいまいなままにしている。これらの缺陷、ないし症候を痛くぼくらに意識させる點で、吉本の指摘は、すでに大きな役割をはたしてきたし、いまもはたしているに違いない。

たしかにぼくらの藝術運動は、大衆運動になりえていないのみならず、大衆のための運動にさえ、十分な意味ではなりえていないだろう。藝術や藝術運動は、反體制の看板をかかげるだけでは、大衆のために有効な機能を（藝術的にも政治的にも）もつことはできない。もたせるためには、それだけの用意が（とくに藝術上の用意が）不可缺である。ぼくは、この用意を問題として、ベルトルト・ブレヒトのばあいを例にとりながら、考えてみたい。

しかし、そのまえに、吉本の理論にたいしてぼくが疑問をさしはさむ點に、觸れておかねばならない。一見してぼくが危惧をいだくのは、かれの藝術概念の固定性、それも因襲的と思われる概念の固定性にかんしてである。吉本は、藝術が階級的な觀點から享受されることは可能だとはいえ、藝術は藝術であり、階級藝術などはない、と言い切っている。かれはどうやら、藝術に内在する價値を信じているように受けとれる。しかし、はっきりさせておきたいが、ヴァレリーが「詩學序説」で述べているように、藝術の生産と藝術の價値の生産とは別のことがらなのだ。藝術

を生産するのは生産者であるが、價値を生産するのは消費者である。むろん現在では藝術は一般に商品社会のなかに置かれているから、藝術の生産者は藝術家よりもむしろ、註文者たるマス・メディア機構であり、藝術家はその下請化しているし、同時に價値の生産者も大衆よりもむしろ、マス・メディア機構そのものであって、大衆はたんなる購買者と化しているけれども、大衆のための藝術をこころざすぼくらが、この現状を容認していいわけはない。この現状とはたたかわねばならないのだ。藝術にそれ自體の價値はなく、價値は消費者によって生みだされるものとする限りは、大衆によって消費（使用）されなければならないぼくらの藝術の價値は、大衆の觀點からする使用價値のほかにない。藝術自體にかかわるような價値は、たとえそれが藝術家の倫理の色彩を帶びていようとも、さしあたっては床の間の置物の價値でしかない。藝術には大衆による、藝術としての使用價値しかないし、ぼくらの考える大衆は階級的存在にほかならないのだから、ぼくらの藝術を階級藝術（を指向するもの）とよんだところで、いっこうに差し支えはあるまい、とぼくは思う。

しかし、ぼくのことばは空疎のようだ。吉本の理論は、理論というよりはむしろ、かれの孤獨を武装したものかもしれない。現在の疎外された社会にあっては、藝術家の内部世界と下層大衆の内部世界とのあいだの斷層は、しばしば、藝術などで處理できるものではない。現在では藝術は、少なくともその生産は、藝術家の孤獨な作業でしかありえない。かれが藝術大衆化論の誤謬の根本として『藝術の形式を、生産的勞働過程の形式的可能性の表象と見、藝術の内容を社会的・階級的必要の表象と見た』ところにある、と言うとき、かれの孤獨が透けて見えてくる。孤獨はきびしく、美しくありうるものだが、だからといって必ずしも正しくはない。いわゆるマルクス主義藝術理論か、藝術の形式は生産的勞働過程の形式的可能性から機械的・直線的に規定される、などと述べたことがあったろうか。藝術の形式は、具體的にあらわれるばあいには、具體的なさまざまな要因に動かされるものだ。じぶんがひとつの作品を作るばあいを考えてみても、そんなことは判りきっている。と同時に、多くの作品の形式から形式の概念を抽象して

ゆけば、藝術の形式は生産的勞働過程の形式的可能性の表象である、ということができるのも、ほとんど自明だろう。ぼくは美學體系にはまったく不案内だが、以前、ヴァルター・ベンヤミンの本で、藝術の技術的再生産（印刷、寫眞、その他）の可能性のはじまりとともに、藝術の基底が儀式（リトゥアール）から政治（ポリティーク）に移行しはじめるということを読んだおぼえがある。ぼくは吉本にもかかわらず、ベンヤミンのこの考えは正確だと思う。藝術の形式も内容も、時代とともに変るのが当然なのだ。ぼくらは永遠の藝術などになんの用もない。

要するに、吉本の指摘するぼくらの重大な缺陥は、吉本が考えたようにぼくらの藝術理論の「根本」に由來するものでは、おそらくないだろう。ぼくの考えではむしろ『藝術の形式を、生産的勞働過程の形式的可能性の表象と見、藝術の内容を社會的・階級的必要の表象と見た』ところから、實踐上の課題に移行する過程に、つまり方法論に、誤りがあったのだ。いや、誤りがあったというよりも、ほんとうに有効な方法論が多くのひとの眼に具體化されていなかったのだ。むんんまったく具體化されていなかったわけではない。これから見るブレヒトの例は、ドイツにおける例とはいえ、その傍證となるだろう。

3

一九一八年――戰線は破れ、皇帝は逃亡し、將軍たちは平服を着た。以後、革命の高揚と挫折をふくむ比較的みじかい戰後期を經て、資本主義の相對的安定期、大恐慌期とつづき、ナチズムの支配にいたる一五年間は、おそらくドイツ文學が意識的に政治性をもとうとしたことが、もっとも顯著だった時期である。世界文學史上にもめずらしい實驗だったのではないか、とぼくは思う。ことに戰爭末期から直後にかけての表現主義の高汐期と、一九二七年にプロレタリア革命作家同盟が成立してから革命運動の壞滅にいたる六年間の時期とは、その意味で興味ふかい。いずれの時期も政治の激動期と重なっている。たとえば表現主義の時期には、ペンをにぎる時間のほかに銃を持ってバリケー

ドに立つ時間をもった詩人もいるし、勞働者・兵士ソヴィエトの一員として政治的に活動する時間をもった詩人もいる。ちかごろはやっている言いかたで言えば、誰がどうなるか、お互いに先の見えない動亂期だった、と言えるだろう。

とにかく、一五年にわたる政治的な文學の季節の幕をひらいたのは、戰後期に若い世代によってになわれて登場した、いわゆる表現主義の文學運動だった。この運動は、のちのプロレタリア文學運動とはことなり、共通の運動理論をもってはいない。それはむしろ、世界大戰にいたってついに公然たる破局をあらわしたブルジョアの世紀にたいする、若い世代の、自然發生的な反抗の様相を帶びている。作家たちの性向も、認識も、じつにさまざまだった。そこに共通するものは何かと言えば、まず情緒・思念・表現・形式の上のラジカリズムであり、その緊張度の高さだった。大戰にいたる閉塞狀態のなかで呪いであり欺きであったものが、敗戰と革命的狀況という開かれた混亂のなかで、暴動へ・清算へ・革新への叫びとなって爆發する。もはや個人ではなく人類が、分離ではなく結合が、戰爭ではなく連帶が、暴動をつうじて生長させられねばならない。

詩人たちの追求したものは、藝術的な文學ではなかった。みずからこの運動の渦中にあって、この運動についてのもっともすぐれた證言をのこしたクルト・ピントゥスによれば、表現主義においてほど「藝術のための藝術」の原理が、無視されたためしはない、という（ピントゥス編のアンソロジー「人類の薄明期」の序文）。詩人たちのなかには、じぶんたちの文學は「政治的文學」でなければならぬ、と公言する者も多かった。むろん「政治的」と言われるものの内容は、ぼくらがこんにちこの語のもとに表象するものとは、ちょっとずれがある。ピントゥスによれば、かれらの詩はまぎれもなく政治的な文學であるが、それは、そのテーマが同時代に生きている人類の狀況である、という意味においてなのだ。しかしそれは外的な狀況ではなく、内的な狀況なのである。たとえばかれらの痛切な體驗だった戰爭でさえ、即物的・寫實的に語られることはない。戰爭はつねにヴィジョンとしてのみ存在し、一般的な恐怖

に溶解し、非人間的な悪となってふくれあがる。悪に抗する手段としては、主として精神革命が、人間の革命が、プログラムにあげられていた。

だから、いまから振り返ってみるとき、さまざまな動きをはらんで流れていた表現主義の基底には、ベルグソンあるいはフッサールの世界觀が、ヴォリンガーの美學が發見される、と言ってもあながちこじつけではない。前時代のリルケやゲオルゲのばあいとはことなり、既成のものにたいする叛逆の氣に燃えていたとはいえ、表現主義の詩も、リルケやゲオルゲのばあいとひとしく、機械的合理主義に對抗する精神の詩の色彩を帶びていた。後年このラジカリズムを手段とする表現主義の文學、藝術のための藝術とはもっとも遠いと言われた文學から、文學上のラジカリズムそのものを自己目的とする文學、もっとも唯美主義的な文學が、あたかも自己そのものの亞流のように派生してきたことは、けっして偶然ではなかった。

ともかく、この「政治的文學」は、同時代の現實の政治の動きとは作者の内面以外では、直接の交流はほとんど持たなかった。詩人たちは連帶をよびかけたが、連帶をきずくすべを知らなかったし、革命をよびかけたが、工場や街頭の騒音を押し破ってひとびとの胸に踏みこむすべを知らなかった。狀況の文學は、外部狀況の要請が内面の狀況の要請と重なりあうところに生まれる、と言われるが、その意味では、表現主義の詩は内面の狀況の要請にこたえることに、より多く重きをおいている。外部狀況の要請を文學に實現することは、つぎの時代に俟たねばならなかった。

一九二〇年を境に、表現主義は退潮にむかう。詩人たちは四分五裂する。一方では、さきにちょっと觸れたように、手段としてのラジカリズムを自己目的に化してゆき、非政治的・唯美的な文學をみがきあげていった詩人たちがいた。意識的に反政治を標榜して、反政治的・唯美的な政治のイデオロギー（ファシズム）の、側面掩護の役割を演ずるはめに、知ってか知らないでか、おちいっていった詩人もある（その代表的な例がゴットフリート・ベンだろう）。また一方では、連帶をめざし革命をめざす志向を保ちつつ「人類」にかけた期待を、勞働者階級に、被壓迫大衆にか

け、プロレタリア・革命文學運動をきずきあげていった詩人たちがいた（たとえばヨハネス・R・ベッヒャーがそうだ）。さらにまた、宗教に接近していった詩人たちもいたし、時代の相對的安定にともなってあらわれた新即物主義の流れに、舟をのりかえた詩人たちもいた。この表現主義から新即物主義にかけての時期に、ブレヒトがどうそだっていたかは、ぼくはすでにスケッチをこころみたことがある（「報告」八號）。

4

表現主義はのちのプロレタリア文學運動につながる一面をもつとはいえ、右の論及は、大衆と藝術の問題をめぐろうとするぼくのこころみをうらぎって、焦點がぼけたままに終ったようだ。ともかく、ぼくたちの言う意味での「藝術大衆化」は、ドイツでも、プロレタリア文學運動の展開にともなって、はじめて具體的にプログラムにあらわれた、と言うことができよう。プロレタリア・革命作家同盟の機關誌「リンクスクルヴェ」（一九二九――三三）には直接・間接にその間の事情が反映されている。しかしぼくは、ここでは問題をブレヒトの周邊に限ろう。そして話しを、文學運動と竝行して文學運動と切り離せないかたちで展開されていた運動、演劇運動に焦點を合わせてすすめよう。むろんそこでの問題は、文學運動と無縁ではないはずだ。

一九三三年、ナチに追われて亡命を余儀なくされた劇作家フリードリヒ・ヴォルフは、みずからその一員として――まず表現主義者、やがてコミュニストとして――加わってきた一五年間のドイツ演劇運動をふりかえっている（「ドイツ現代演劇」および「アジプロ演劇の創造的課題」）。このふたつの貴重な證言は、当時のいわゆる左翼演劇（そしてこれは劇場演劇とアジプロ演劇とに大別できる）の、よい鳥瞰図を提供してくれる。主としてこの證言に依據し、ぼくのかってな解釋をも附け加えながら、当時の演劇を一瞥してみよう。

「ドイツ現代演劇」においてヴォルフは、一九一八――二一年にいっせいにスタートラインに立った、一〇人の劇

作家の一五年間の歩みを追跡している。それぞれの傾向をはらみながらも、ひとしなみに表現主義者とみなされていた劇作家たちは、表現主義退汐期の興ざめに似た中間期をへて、一九二五年ごろにおよぶと、はっきりと立場を分けるようになる。このころ――いわゆる資本主義の相對的安定期――には、一方には「もう劇場での太鼓連打やお説教はたくさんだ。劇場ではのんびりとくつろがしてくれ」というムードが浸透し、ハーゼンクレーファー、ウンルー、カイザーは多かれ少かれこのムードの影響を受けた。ヴェルフェルとツックマイヤーは宗教性あるいはロマンチシズムに後退ないし逃避した。しかし他方には、あきらかに政治的な立場を示した演劇戰線が形成されてきた。右翼にはヨーストとゲーリングが、左翼にはトラー、ヴォルフ、ブレヒトがいた。さらに左翼演劇で忘れられえない名として、当時もっとも意識的に政治的な劇を追求していた演出家エルヴィン・ピスカートアの名を、附け加えておかねばならない。ピスカートアは早くも一九二〇年に、リープクネヒトとルクセンブルクの追憶にささげる大規模なモンタージュ劇を公演して、プロレタリア演劇の幕を切っておとしたのだが、その後會員一二萬を擁するベルリンの「フォルクスビューネ」の演出家として、二八年以降はかれ自身の劇團を持って、活潑に、センセーショナルな活動をつづけていた。「ピスカートアに賛成か反對か」が、沸騰する劇界の合言葉となり、「フォルクスビューネ」の會員たちのあいだにも、革命派と修正派との分裂がおこった。劇界は亂世の様相を呈した。『ドイツの最良最大の諸劇場がぼくらの戯曲をうばいあい、觀客運動がおこって大衆のために上演を組織し、あるいはスキャンダルを捲きおこした。新聞は激烈な舌戰をまじえ、演劇戰線の戰況についての幾段にもわたる記事を連日掲載した』とヴォルフは書いている。[17] 憲やファシストの妨害が加わったといえ、この狀態はしばらく續いた。しかし現實の足どりは早かった。一九三三年ヒトラー政權の成立とともに、演劇「戰線」はあっさりと舞臺から追い拂われてしまう。

ヴォルフは、マルクスが「ドイツにおける哲學の發展と政治のそれとの不均衡」について述べたことばを、想起する。資本主義發達のテンポが速かった諸國では、ブルジョア革命のエネルギーが政治に（フランス）經濟に（イギリ

ス）發現したのに對して、ドイツでは精神的な發現をみたにとどまったが、ドイツが現實の革命を成就しえなかったことと、革命が決定的にたたかわれた場が思想の場であったこととは、無關係ではない、とマルクスは言っている。このテーゼは、ドイツの演劇にもあてはまるだろうか？

あてはまる、とヴォルフは考える。ドイツ演劇はついに、警報機であると同時に安全瓣だった。なぜなら、演劇の本質的な特徴は、現實の世界の闘爭を舞臺という非現實の世界に移し入れて、現實から切り離して自立させることだ。舞臺では演技者にはつねに對立演技者があり、闘爭がうまれる。のみならず舞臺と觀客席との直接の（眼と眼の）接觸をつうじて、觀客もまた共同演技者、あるいは對立演技者となることをもとめられる。言いかえれば舞臺にはつねに黨派があり、觀客は黨派のひとつにくみすることをもとめられる。ここから演劇の挑發的な作用が結果する。二〇年代末期からの演劇は、とくに挑發的にはたらいた。觀衆は喚聲をあげ、げんこつを振りまわし、ビール瓶を投げ、催涙彈をまで投げて、舞臺上の闘爭に參加するにいたった。だが、これは何を意味したか？　舞臺が「警報機」であることを、だがそれと同時に「安全瓣」であることを、意味したのだ。この悲劇的な二重の役割を、ドイツ・劇場演劇は、ヴォルフによれば、ついに脱却できなかった。

一〇人の劇作家の歩みを辿って、ヴォルフが行き着いた問題は、演劇の機能の問題である。革命的な演劇をめざした劇作家たちは、革命的な形式を、あるいは革命的な主題を追究した點では、いかにも「革命的」だったかもしれないが、演劇の、ないし藝術の機能の革命を追究することが、なかったのだ。むろん、わずかなひとびとは、かれらの藝術から「安全瓣」の機能を抹殺しようとして、努力していた。たとえばピスカートアがそうだったし、二〇年代末期からのブレヒトがそうだった。ブレヒトが獨自の演劇機能論を「オペラ『マハゴニー』への註釋」というかたちで發表するのは、一九三〇年のことである。

5

「オペラ『マハゴニー市の繁榮と没落』への註釋」は、「敍事的演劇」として知られるにいたったブレヒトの演劇についての、ブレヒト自身がくわだてた最初の理論化のこころみと言うことができる。オペラ論として書かれているけれども、演劇論のみならず文學論としても考察できよう。以下、かいつまんで、かれの論旨を紹介してみる。

『ちかごろ、オペラの革新が指向されている。内容にアクチュアルなものを盛りこみ、形式にあたらしい技術を生かそう、というのだ。ところがひとびとは、オペラの美食的な性格は変更しまいとしている』し、『オペラの（その機能の！）原理について議論』することもない。進歩的なひとびとさえ、そうなのだ。そうであるについては、經濟的な背景がある。『オペラ・劇場・新聞のような大きなマス・メディア機構は、機構の意志を、いわば匿名で貫徹する』ために、頭脳勞働者（藝術家）たちは、じぶんらがマス・メディア機構という獨占體の下請け職人となっていることに、なかなか氣づかない。かれらは、實際にはかれらを所有している機構を、じぶんらこそが手中にしていると信じていて、その機構を擁護する。しかし機構はすでに生産者（藝術家）のための手段ではなく、『生産者に敵對する、また生産者の生産したものに敵對する（つまり作品が自主的な、機構の手に左右されない、新しい、ないし機構に對立する傾向を追求すれば、それに敵對する）手段と化している。……機構は機構に必要なものをとりあげるが、必要なものとは、たんに一定量の原料にすぎない。』機構は、藝術家の自由な創造などを必要としてはいない。藝術家がいようがいまいが、機構はその機能をはたすのだ。『しかし生産者のほうは完全に、經濟的・社会的に、機構に依存している。機構は獨占體だ。作家・作曲家・批評家のつくるものは原材料の性格をつよめ、完成品の製作者は機構そのものとなる。……換金を根柢とする價値概念がうまれる。ここから一般に結果することは、あらゆる藝術作品は機構への適応性を検査されるが、機構のほうの作品への適応性は決して検査されない、という慣習である。あれこ

れの作品はいい、と言われるとき、言外に意味されるのは、機構にとっていい、ということだ。』しかもこの機構は現存する社會體制によって規定されているから、現社會での『この機構の社會的機能すなわち一夕の娯樂をおびやかさない限りにおいて、革新は論じられることができる。機能の變革を迫るような革新は、すなわち社會におけるこの機構の位置を轉換し、教育施設とか弘報機關とかのなかまに組みいれるような革新は、論じられえない。』しかし、機構によって個人の創案が制限されることは、そのこと自體をとってみれば、進歩的な歩みである。なぜなら『個人が、世界を變革する大きな過程のなかへ』くみこまれて『共同の課題を解決すべく、抑留され、改造される』のは、進歩だから。『誤謬が存するのはただ、機構がまだ共有の財産ではないという點、生産手段が生産者に属せず、したがって勞働が商品の性格をおびて商品の一般法則に支配されるという點、にすぎない。』ぼくたちは當然、この生産手段を利用するほかに、藝術を生産する手段をもたない。この生産手段を利用しつつ、その機能の變革をひとびとの論議にのぼせるような方法が、考えられねばならない。

たとえばオペラ「マハゴニー」は、依然として商品だが、しかし『ここではロマンティシズムも商品だ。ロマンティシズムは形式としてではなく、もっぱら内容として登場する。』つまり「マハゴニー」はロマンティックな形式をあたえられたオペラではなく、ロマンティシズムそのものを提示してみせるオペラなのだ。それは美食的な娯樂だが、同時に娯樂の商品性および娯樂に耽る人間の商品性をあばいてみせる。このことが可能であるためには、オペラの技法が『現代演劇の技法の水準に高められる必要があった。現代演劇は敍事的演劇である。つぎの圖式は劇的演劇から敍事的演劇にいたる際のアクセントの轉移のいくつかを示す。この圖式は絶對的な對立を表示するものではなく、アクセントの轉移を表示するだけだ。だから、ひとつの傳達過程の範圍内で、ときには感性的・暗示的なものが、ときには純粋に理性的・説得的なものが、優位を占めることがありうる。』

演劇の劇的形態	演劇の敍事的形態
行動する	敍述する
觀客を舞臺のアクションにまきこむ	觀客を觀察者にする、しかし
觀客の能動性を貴消して	觀客の能動性をよびさまし
觀客に感情を湧かせる	觀客に決定を強いる
體驗	世界像
觀客はなにかに移入される	觀客は對峙させられる
暗示	論證
情緒は保存される	情緒は認識にまで到達させられる
觀客は舞臺に浸り、體驗する	觀客は舞臺に向きあい、研究する
人間は既知のものと前提される	人間は檢證の對象である
人間は變らない	人間は變り、變える
解決を期待する緊張	過程に期待する緊張
各場面は連續的	各場面は自立的
生長	モンタージュ
事象は單軌的	事象は複雜な線をえがく
不可避的な展開	跳躍
固定的なものとしての人間	プロセスとしての人間
思惟が存在を規定する	社會的存在が思惟を規定する

感性　　理性

さらにブレヒトは、「綜合藝術」はごたまぜ藝術、ないし「融合」藝術であってはならず、むしろテキスト・音楽・演技などの諸要素がラジカルに分離されねばならない、ということを論じてから、ふたたび現在のオペラの機能を問題にして、古いオペラのみならずいわゆる新しいオペラ（ヒンデミットやクシェネックのものが考えられているのだろう）も、美食にすぎず、フロイトの言う意味での「代償的満足」を提供するものにすぎない、と論じている。それは儀式的な、イリュージョンにささげられた娯楽だ。社會はそれを必要としている。そして、イリュージョンを必要としている社會を、社會體制を、論議のたねにするようなこころみが、歓迎されない理由は、こんにちではすでにそのような論議そのものが、社會體制にたいする脅威となりうるからだ。「マハゴニー」は依然として美食的なオペラではあるけれども、同時に『社會變革の機能をもっている。それはまさに美食的なものを議論の材料とし、かかるオペラを必要とする社會を攻撃する。いわば、それは古い枝の上にまだ恰好よくすわっているが、少なくともうその枝に、なにげなく、それとも、うしろめたそうに）ちょっとノコギリをあてている。』

ブレヒトは最後をこう結んでいる。「マハゴニー」を書いてからこの「註釋」を書くまでの二年のあいだに、いくつかの仕事でかれは『美食的なものを犠牲にしてますます強く教育的なものを強調することを、こころみた。すなわち娯樂の手段から教育材を發展させること、ある種の設備を娯樂場から弘報機關に轉形させることを、こころみた。』

6

ながながと引用したのは、ぼくたちがぼくたちの藝術を問題にするばあい、その機能を問題にすることを視野から失ってはならない、と思うからだ。ぼくは、「綜合藝術論」を吉本の言うように「俗論」だとは考えていないが、テレヴィや映画そのほかに進出している綜合藝術家たちの作品が、必ずしもマス・メディア機構の枝にノコギリをあて

ていない事實は、確認しておかねばならない。ノコギリをあてないかぎり「藝術大衆化」はまやかしなのだ。

さて、前述のようにヴォルフはドイツ・劇場演劇をかえりみて、演劇の機能の問題に行きつき、警報機であって安全瓣であるという機能の二重性に注目したが、その問題意識は、すでにブレヒトの問題意識だったわけだ。いわばブレヒトは、安全瓣であることが現社會體制のもとではオペラ（演劇）の社會的機能であることを確認して、それが安全瓣であることを安全瓣そのものの提示によって曝露し、安全瓣を警報機に轉換しようとこころみている。このことろみの線上に、一九二八年のふたつの作品「三文オペラ」および「マハゴニー市の繁榮と没落」（初演三〇）があった。しかしいずれも、ブレヒトの意圖が十分に觀衆につたわった、とは言えなかったらしい。前者はとくに熱狂をよんだけれども、ブレヒト自身がみとめているように、美食として熱狂をよんだのだった。當時のもっともするどい批評家のひとりであるクルト・トゥホルスキーは「三文オペラ」と「マハゴニー」とが喝采と怒號をまきおこしていることについて、三〇年にこう書いている。『ぼくにしてもその場に居あわせたとしたら、わめきたてる連中と渡りあい、喝采する連中に味方していたろうが、しかしほんとうは、わめきたてる連中も喝采する連中もまちがっている。オペラに怒號なり拍手なりを送っているつもりでいる連中はまちがっている。作品の背後の現實世界そのものに怒號なり拍手なりを送っているつもりなら、まだ話しはわかる、反對する者と賛成する者との闘爭は現代をつらぬいている大闘爭だから。それにしてもなんというエネルギーのむだだ！　天井桟敷で手を叩いて手を赤くし、一等席めがけて一發くらわせることが、政治闘爭の代用品なのか？　こんなところで勝ってもなんにもならぬ。市民たちが、ぜんぜん無害なブレヒトに歡聲を浴びせたところで、なにひとつ変革されはしない。ひとりの失業者もそれで減るわけではない。……ブレヒトの作品と一九三〇年のドイツとの關係は、しどく漠としている。……この作者の仕事は、火事の最中にスープをささえているひとを思わせる。しかしもちろん、家はかれのせいで燃えているわけではない。』

ブレヒトの意圖はもののみごとに誤解されている。同じ一九三〇年に教材劇「方針」があらわれたことを考えあわ

せると、「ぜんぜん無害なブレヒト」という評價はひにくだ。しかしトゥホルスキーの評價は、けんとうはずれとは言いきれない。この二作のオペラでのブレヒトは、あきらかな「危險分子」ではない。一九二七年ごろから、ブレヒトは徹底的にマルクシズムの研究をはじめていたが、「方針」の上演がひとびとをおどろかすまでは、ひとびとの眼からすれば、かれはピスカートアの協力者とはいえ、反俗的・反傳統的・反社會的ではあるが藝術アヴァンギャルドにすぎない、と見えていたとしてもふしぎではなかった。

ブレヒトがマルクス主義に轉換した過程については、ハンス・マイヤーの最近の著作「ブレヒトと傳統」がおもしろく語っているから、それに讓る。かんたんに言えば、ベッヒャーやヴォルフが反抗から革命へ轉じたのに對し、ブレヒトの轉換はパトスからではなく知識欲から由來した、というのだ。ブレヒトは「文學」以外のあらゆるものに、スポーツ・探偵小説・新聞記事・科學・技術等々に熱烈な關心をいだいていたが、大恐慌の現象を説きあかしてくれる經濟理論を探索しているうちに、「資本論」に行きついた。つまり政治的・革命的實踐をつうじてではなく、資本論三巻の讀書をつうじて、ブレヒトはマルクス主義者になったのだ、とマイヤーは書いている。

とにかく「マハゴニー への註釋」を書いたブレヒトは、「マハゴニー」を書いたブレヒトよりも、自己變革の過程において、前進している。「註釋」の末尾に書いているとおり、すでにかれは「娯樂の手段から教育材を発展させる」仕事をすすめていた。實質的に「危險分子」になろうとするわけだ。情緒の平面において社會體制にとって危險なものは、思考であり認識である。藝術という「技術」をつうじて、情緒を「認識にまで到達」させることが、ブレヒトの關心事となる。ここからかれの「教材劇」とよばれる一聯の劇作がうまれる（「諒解についてのバーデン教材劇」「イエスマンとノーマン」が二九年に、「方針」が三〇年に書かれている）。むろんこのことは當時の社會上・藝術上の狀況と切り離しては考えられない。「マハゴニー」にしても、目的をさだめ射程をさだめて書かれている。射程範圍には、ちょうどいまのぼくたちの國の誰かのような、リクリエーションでふぬけにされている觀衆がはいってい

る。そのような觀衆にたいしては「マハゴニー」はいちどは有効だろう。しかしその有効性には限りがある。ブレヒトは、もちろんトゥホルスキーに指摘されるまでもなく、そのことをさとっていた。しかし劇場演劇は、美食でない演劇をこのまない（三〇年に完成した「屠殺場の聖ヨハナ」は、第二次大戰後まで上演の機會をもたなかった。これはカルテルの生態を曝露し、社會改良よりも社會革命を、とアピールする演劇である）。ブレヒトにとっては、觀衆すなわち消費（使用）者をぬきにして藝術は考えられないが、「教材劇」は、劇場とはことなる組織形態の觀衆を豫想することができなければ、考えられない。當時のドイツにはそのような觀衆が存在していた。つまり學生・生徒などのアマチュア劇團やプロレタリア・アジプロ集團による非劇場演劇（オペラ）ないしプロレタリア・アジプロ演劇の觀衆である。ブレヒトはここへはいってゆき、少年たちのために、あるいは勞働者のために教材劇を書いた。ことに勞働者たちとの協力は、ブレヒトにとって、かってのピスカートアとの協力のように、大きな意味をもつこととなった。「方針」につづき「例外と法則」（三〇）と「母」（三二）が書かれた。勞働者のための映画「クーレ・ヴァンペ」（三一）のシナリオも、これらと關聯する仕事である。さきに引用した敍事的演劇の理論の形成には、かれが勞働者たちとの交流から得たものがあずかっていることは疑いない。そしてかれが得たものは、かれの活動をつうじ、ふたたび勞働者たちの手許へ、かれらの活動のなかへ、投げかえされていった。

7

劇場演劇が社會的には警報機であって安全瓣という機能をしかはたせなかったのは、劇場演劇の機構を手中に收めている階層がブルジョアである以上、ある意味で當然である。なら、非劇場演劇はどうだったか？　ドイツは傳統的に非劇場演劇のさかんな國であり、勞働者のアジプロ演劇もながい傳統をもっている。勞働者大衆を對象とし、はっきりした目的性の意識をもって演じられるアジプロ劇は、その機能と切り離しては考えられない。「安全瓣」の機能を

はたすようでは意味をうしなうのがアジプロ劇なのだ。

プロレタリア・アジプロ演劇は、ヴォルフの「アジプロ演劇の創造的課題」によれば、戦後の狂瀾怒濤のなかからそだった。自發的な勞働者劇團がうまれて、みじかい場景を演じてみせた。平和主義的な内容のものが多かった。しかし事態の急速な進行が、アジプロの形式をも内容をも急速に生長させた。ヴォルフは書いている――『そのころ「ローテ・ファーネ」は連日發賣禁止だったから、アクチュアルな報告が「生きた新聞」のかたちで演じられた。そこからおのずから、みじかい場景の集成が、場景のモンタージュにすすんでいった。』このアジプロ演劇のもつ創造性をいちはやく認識したのが、ピスカートアだった。『現在ぼくらの劇と切り離せない形式上の諸要素――みじかい場景、場景のモンタージュ、客觀的解説、ルポルタージュ、事件の二重の面を同時に見せる複數の場景の同時的竝列、舞臺の枠をとりはらって觀衆を能動的な共演者として劇中へ引きいれること――これらの諸要素は、アジプロ・グループならびにピスカートアの、イデオロギー上・實踐上のくるしい仕事によって、獲得され、また獲得しなおされてきたものだ。』

奔騰と飛躍の時期につづいて、谷底の時期がきた。この時期には政治上の「安定期」が對應する。アジプロ・グループはいたるところにできたが、仕事の内容は停滞した。ヴォルフによると類型的な「アジプロ様式」がはびこって、どんな問題をテーマにしようが、解決はいつも似たりよったりだった、という。それに登場人物のタイプも紋切型だった。『資本家といえばシルクハットの太皷腹、ダラ幹といえばカバンもちで俗物でデブ、ファシストといえば齒まで武裝していて人殺しのつらがまえ、社民といえばまぬけ、プロレタリアといえば非のうちどころのない人間で餓死せんばかり』ときまっていた。むろん類型であれ、紋切型であれ、それを意識的に運用して効果をあげうるばあいも、十分に考えられる。しかし多くは、そのように運用されてはいなかった。「左へ、左へ、左へ！」の叫びは、悪く言えばたんなる自己満足、自己僞瞞でさえあったかもしれない。當時は、ここでもおそらく演劇は「警報機」で

あると同時に「安全瓣」になっていた。

注目すべきことは、勞働者のアジプロ・グループの多くが、黨活動とむすびついていたことだ。KPDの創立當初の「生きた新聞」は、黨の擴大・弘報活動の任務を帶びていた。アジプロ劇の領域ではSPDの活動はほとんどなかったことも、言っておかねばならない。グループはそれぞれATBD（ドイツ勞働者劇團同盟）に結びつき、後者はMORT（國際勞働者劇團同盟）に結びついていた。階級意識・連帶性・そのほかさまざまのことを訴たえ、教えるアジプロ・シーンが用意され、それがプロレタリアのあらゆる集會に進出した。アジプログループの登場をぬきにした集會などは、ほとんど考えられなかった、とヴォルフは言う。時とともに專門演劇人が、勞働者たちに加わって、共同して創造的な活動をおこなうようになった。ヴォルフ自身がそのひとりだったが、かれはほかにマクス・ヴァレンティン、ヴォルフガング・ランゲホフ、ヴェルナー・ケーピヒ、ギュスターフ・ヴァンゲンハイム、アルトゥール・ピーク、ベラ・バラージュ、ジョン・ハートフィールド、ハンス・アイスラー、それにブレヒトの名をあげている。

恐慌と國内のファッショ化とが進行し、政治情勢が緊迫を告げてきた時期に、アジプロ演劇もふたたび活潑化した。シュプレヒコールはしだいに歌や演技によってとってかわられ、さらにそれに伴奏するジャズ・バンドがあらわれる。演技者自身が歌を、樂器をマスターしてゆき、同時に見せるだけでなく、思考をよびさますように演ずるすべをも身につけてゆく。情緒的要素と思索的要素、音樂と文學との統一が、演劇的に成功する。ついに全體をぴしっと一貫する筋をもち、有機的な構成をもったアジプロ劇が出現する。その頂點に立つのがブレヒトの「方針」（三〇）、「母」（三二）、ヴォルフの「ニューヨークから上海まで」（三二）、「農夫ベッツ」（三三）、ヴァンゲンハイムの「絶體絶命」（三二）などの作品群だった。

これらの作品群は、それぞれに當時のアクチュアルな問題を踏まえている。どちらかといえばブレヒトが原則的な

問題をえがいている（「方針」については、ぼくは「山河」三一號に紹介した）のに對し、ヴォルフとヴァンゲンハイムは時事に即しながら黨の活動方針を舞臺化している。「ニューヨークから上海まで」は、中國への日本帝國主義の侵略を中心に國際帝國主義と國際勞働運動の對立をえがいている。「農夫ベッツ」と「絶對絶命」とは、勞働者・農民・中間層の統一戰線への呼びかけを、前者は農民を對象に、後者は中間層を對象に、演劇化している。これはアジプロ演劇運動にとっては、對象とする大衆の層を擴大を意味していたが（ＡＴＢＤが統一戰線をめざす方針を決定したのは三二年だった）、時すでに遅かった。上記の作品群がたびかさなる上演中止や逮捕に抗しながら國内をめぐっていたころ、革命的左翼はすでに孤立していたのである。

8

ドイツ・アジプロ演劇は、その機能を完全に意識し、完全に發揮した、とは言えないかもしれぬ。しかしそれは、實驗につぐ實驗をもって、あたらしい領域を切り拓いてきた。それを一時期の現象としてこんにちのぼくらが無視するとしたら、ぼくらはぼくらの藝術を考えてゆく上での豊富な材料を、みずから拋棄することになるだろう。ここにはぼくらが選擇し、繼承することのできる、貴重な遺産がある。ブレヒトもかって「アジプロ藝術を鼻であしらう鼻は、つまらない鼻だ」と書いた。むろん、とおくへだたった時代と環境に住み、ドイツもドイツ語もほとんど知らないぼくが、當時のアジプロ演劇運動の有効性を測ることができるなどとは思わないが、殘されている資料やテキストによって判斷するかぎり、ブレヒトの評價は正しいように思う。作品も、藝術的にも高度な、興味あるものが少なくない。藏原の語をかりれば「大衆的な繪入雜誌」である藝術が、中野の言う「藝術の藝術、諸王の王」たりうるひとつの可能性が、ここにある（たとえば「母」）。アジプロ藝術は、有効なアジテーションないしプロパガンダでありうるためには、藝術としてすぐれていなければならない。勞働者はすぐれた藝術を要求するのだ。むろんすぐれた藝術

を戴冠させる規準は、美學は、既存の美學とはいささか違うけれども。

プロレタリア・アジプロ藝術の美學は、もし必要だとしても、現にあたえられている美學ではない。革命的勞働者にとっては、日々の生活が革命を達成するための絶えざる實驗であり、檢證であり、訂正であり、前進であるように、勞働者のための革命的な藝術も、かれらの役にたつ藝術となるための、絶えざる實驗・檢證・訂正・前進をおこたるわけにはゆかない（そのことが、おそらくは藝術プロパーの見地から見ても、藝術にあたらしい血液を注入することになるはずだ）。このばあい、いかなる方法がまさしく有効な方法か、いかなる點が現狀においてまさに强調されるべき點か、などについて意見が分れ、論爭がおこるとしても、むしろ當然のことと言わねばならぬだろう。

「リンクスクルヴェ」三〇年三月號は、マクス・ヴァレンティン署名の論文「アジプロ・グループ」を掲載した。この文章から、當時二〇〇をこえる數のアジプロ・グループが存在したこと、フアシズムの側でも勞働者劇團の組織をはじめたことなどを知ることができるが、主要な内容として、この文章はつぎのような論點をふくんでいる。一、アジプロ演劇は、アジプロとはいえ、アリストテレスからメーリングにいたる演劇學の諸原理の上に立って、最高の目標をめざさねばならない。二、内容が第一であり、内容に有機的に接合する形式は實際の創造の過程からうまれる。新しい内容は新しい形式の開拓を要求するとはいえ、形式が内容に先行してはならない。この點がわれわれの演劇と、形式上の實驗を第一とするスタジオ・アヴァンギャルドとの、本質的な相違だ。

翌月の「リンクスクルヴェ」は、ヴァレンティンの、前記の論文を反駁する手紙をのせている。ヴァレンティンは、前記の論文は編集部によってまとめられたもので、印刷のまえに眼をとおさなかったのはじぶんの落度だが、じぶんの考えとはずれた文章になっている。じぶんとしてはもともとアジプロ劇の藝術論などを述べる氣はなかった。藝術論はまだ今後の問題であって、グループや觀客の協力を俟ってあきらかにされるべき問題だ。こう書いたのち、ほぼつぎのような異論を立てている。一、「アリストテレスからメーリングにいたる演劇學」などは規準にならな

い。規準になるのはむしろ、闘爭的價値だ。アジプロの所産がたまたま藝術だとしても、藝術批評的な批評は日和見批評になるおそれがある。二、形式が内容に「有機的に接合」するなどと言えるのか。形式は目的と材料とからうまれるのだ。それも、どこかからやってきて「接合」するわけではない。

編集部は同じ四月號に、ヴァレンティンの批評に對する反批判を、編集部の名で掲載した。この反批判は、當時のプロレタリア文學の國際的な指導理論を反映しているように、ぼくには思えるが、どんなものだろう。ちなみに編集部のメンバーは、ベッヒャー、アンドア・ガーボア、クルト・クレーバー、エーリヒ・ヴァイナート、ルートヴィヒ・レンの五人である。反批判は、ヴァレンティンの手紙にはわれわれがすでに呪縛したと思いこんでいた亡靈がさまよい出ている、とまえがきをつけた上、つぎのように論じている。

一、ヴァレンティンにおいては、闘爭的價値が唯一の規準とされ「ラジカル」な言いまわしで「藝術的價値」と對立させられている。それではアジプロ劇は劇ではなくて闘爭なのか。なら舞臺に機關銃を据えればいい。これなら闘爭的價値がある。「闘爭的價値」といわれるものは、メーリングによってすでに追放されたはずの「傾向」の焼きなおしだ。傾向ばんざい藝術くたばれ、なんてことを言っては、ブルジョア美學の軍門にくだらざるをえない。われわれみずからが傾向から藝術的表現を引き去り、闘爭的價値から藝術的價値を奪い去ってしまうなら、行き着くさきには、一方には藝術なき傾向、他方には傾向なき藝術（藝術のための藝術）、という結論が待っている。これは、あまりいい結論ではない。

二、ヴァレンティンは「形式は内容と有機的に接合できない」と言い切っている。目的と材料とからかんたんに形式が出てくるものなら、誰もあたまをしぼらなくて濟む。形式は目的と材料とからは出てこない。形式は、生産力の社會的な發展に、むしろかかわるものだ。

9

右のやりとりから、これに先行する段階でドイツ・プロレタリア文學運動内部に、ぼくたちの平林・中野論爭のような論爭が、つまり「政治的價値と藝術的價値」論爭が、鬪爭的價値と藝術的價値というかたちでかわされていたことを、推測することができる。そしてドイツでも大勢を占めたのは、「藝術には政治的價値なんてものはない」(中野)といった正論だったろうことが、うかがわれる。「形式と内容」の問題でも、吉本に反撥をおこさせた「形式は生産力の社會的な發展にかかわる」という公式が、編集部には自明のこととして、持ちだされている。

ただ、ぼくとしては、ヴァレンティンの主張は、このような正論なり公式なりを踏まえた上で、立てられているはずだ、と思う。編集部は、むかしの亡靈が再現したなどと託宣をくださずに、もういちど徹底的に問題を見なおしたほうがよかったろう。藝術の價値は藝術的價値にちがいないが、それは大衆による、藝術としての使用價値だ、とヴァレンティンは言おうとしているのではないか。現に大衆が階級鬪爭の渦中にあるとき、鬪爭的價値がむしろ唯一の規準だ、と言うとしても、言いすぎではあるまい。なぜなら藝術は、すぐれた藝術でなければ、ほんとうに役にたつものではないのだ。あわて者の眼に役にたつように見えるものだけが役にたつのだ、などとヴァレンティンが主張していないのは、自明である。編集部は「政治的價値と藝術的價値」という亡靈にとらわれて、現代の狀況におけるアジプロ藝術の價値と有効範圍を、精密に測量しなおす機会を、棄ててしまった。ぼくにはそんなぐあいに見える。

形式と内容についても、編集部は、公式から前進する議論をたてるべきだったろう。公式はいいのだが、それだけではほとんど何もはじまらない。目的を見うしなわぬと同時に、材料を十分に生かすことができなければ、有効な形式がどうして創造できようか。目的も材料も捨象しておいて、形式がどうのこうの、などとごたくを並べる「藝術」批評が無意味なことを、むしろ編集部は確認すべきだったろう。

とはいえ、編集部の發言の意圖もわからぬことはない。傾向ばんざい藝術くたばれ、ということばの有効範圍を逸脱して、藝術ぬきの傾向（これはもう傾向藝術としても無價値だ）がアジプロ藝術だ、とする偏見はぼくらのあいだにも根づよく存在しているし、そこから類推すれば、當時のドイツにも存在していたろう。この偏見は、アジプロ藝術に味方する者のなかにも、敵對する者のなかにも、見いだされる。この偏見を抜くことは必要だ。だが、偏見を抜くためにも、議論は前へすすめなければならない。「アリストテレスからメーリングにいたる演劇學」を無批判に繼承するような、不用意は避けなければ、有効なアジプロ藝術の理論には到達できないだろう。

ヴァレンティンの問題意識にも、方法論にも、かなりにブレヒトのそれに近いものが見られる。ブレヒトとプロレタリア・アジプロ藝術との相互浸透の痕跡を、ここに見てもいいだろう。いわばブレヒトの演劇論は、プロレタリア文學運動内部の、ひとつの方法論となった。内部批判があらわれるのは、當然でもあり、必要でもあったろう、おそらくブレヒト自身にとっても（事實、ブレヒトは批判を役だたせた）。ここでは「リンクスクルヴェ」三二年一一／一二月合併號から、ふたつの例を引いてみる。

ひとつはアンドア・ガーボアの書いている劇評である。その要旨を辿ると、こうだ。

このシーズンにプロレタリア演劇の二作品が、現代に切りこみ、現代の問題を視覚化して大きな功績をあげた。ヴァンゲンハイムと「グループ一九三一」による「それが問題だ」およびベッヒャーの「大きな計画」を合唱作品に改編したH・W・ヒラースの作品である。だがいずれの上演でも、觀衆はたいくつしなかったとはいえ、のぞましい藝術的高揚を體驗することができなかった。作者の才能の不足か？　いな。テーマがわるいのか？　いな。創作方法の問題だ。創作方法の誤謬のせいなのだ。ふたつの作品は、若い世代の演劇人のほとんどの作品と共通して、「敍事演劇」ないし「教材劇」――その意識的な代表者はブレヒトだ――の影響が強い。ヴァンゲンハイムもヒラースもブレヒトの意識的な弟子ではないだろうが、四つの主要な點においてブレヒトの見解を踏襲している。つまり體驗ではな

く「世界像」を、暗示ではなく「議論」を、生長ではなく「モンタージュ」を、感性にではなく「理性」に、提示している。ところで辯證法的唯物論者にとっては、ブレヒトのテーゼのような硬直した概念對立は、觀念的であることがあきらかだ。ヴァンゲンハイムの前作「絶體絶命」は生き生きした作品だったが、こんどの作品はたんなるモンタージュにすぎぬ。イデオロギーの果實をつける生きた木ではなく、イデオロギーを貼りつけたプラカードだ。ヒラースの合唱作品も、同様にゆめどこちを棄てて知的・即物的なパトスをめざす。その徹底的な報告形式が、高揚を妨げる。要するにこのふたつの作品の作者は、誤った創作方法（マルクシズムの原理の代りに新しい思いつきを代置するもの）を意識的に適用することによって、素材をも才能をもむだにし、袋小路におちこんでいる。

この批評は、ある意味で、さきのヴァレンティン批判の線の延長上にある。批評としての有効性があまりなさそうなのも、同じだ。ながながと引用したのは、プロレタリア藝術運動とブレヒトの思考との相互浸透のひとつの證跡が（批判の對象としてだが）見えるからである。ガーボアはルポルタージュ「赤い日は迫る」をのこしているすぐれた記録者であるが、やはり「藝術的高揚」といった感じに弱いらしい。ところで「リンクスクルヴュ」の同じ號からもうひとつ引用をしておこう。

10

それはゲオルク・ルカーチの「禍を轉じて福を」と題する論文だが、ルカーチが轉じたがっている「わざわい」には、どうやらブレヒトの創作方法も含まれているらしい。直接にはこの論文は、エルンスト・オットヴァルトが書いたルカーチ批判（「リンクスクルヴュ」三二年一〇月。そこでのオットヴァルトの所論は「黒いポンプ」一〇號に林睦美によって紹介されている）に對する反批判として、書かれている。この論爭の内容は、のちのエルンスト・ブロッホとルカーチとの論爭や、アンナ・ゼーガースとルカーチとの往復書簡に接續してゆく、興味あるものだが、こと

では觸れない。ただルカーチの論文のなかから、アジプロ藝術にかんする部分、ブレヒトに觸れて書かれている部分だけを、とりあげてみることにする。ルカーチは書いている——

經濟的・社會的に規定された特定の狀況のなかでの藝術の「機能的な意味」を何よりも重視するような見解は、かかる「實用主義」は、文學の機能的な意味を時事的にアクチュアルな機能だけに限定することによって、アジテーションを一面的に强調し、プロパガンダを無視し、方法的探究を嘲笑することになりがちだ。『しかし、まさに現在、プロレタリア文學の發展段階は、より高次の課題を提出している。すなわち、時代全體の發展傾向を綜合し、アクチュアルなもののみならず持續的・典型的なものを捉える作品、プロレタリア大藝術を、創造することである。』

ブレヒトの問題意識とルカーチのそれとのずれは、一目して瞭然だ。ルカーチによれば、作家は文學の機能などを氣にせずに「大藝術」を作ればいい。時代が一九三〇年だろうが、三二年だろうが、作品は時代にかかわらぬ美學の規準から、作られねばならない。その規準にてらして「大藝術」とみとめられるものだけが、藝術なのだ。つまりこの點ではルカーチは吉本と同樣であって、藝術の生產と藝術の價値の生產とを区別して考えることができない。藝術には價値が内在すると考えている。だからルカーチは、ブレヒトが古い演劇に新しい演劇を對置していることに觸れて、新しい藝術が古い藝術とラジカルに斷絶するのはまちがいであり、そのような思考法は機械論だ、と言う（ルカーチが援用するのはレーニンの、プロレット・クルト批判である）。ブルジョア藝術の遺產を拒否するのは正しくない、というのだ。

だからルカーチは、ブレヒトが一九世紀リアリズムの遺產を拒否している、という判斷から、ブレヒトを表現主義者と同一視する。ルカーチによれば、ブレヒトの「劇的演劇」と「敍事的演劇」は、ヴォリンガーの美學概念である「感情移入」と「抽象」に對應する。ヴォリンガーの「抽象」の理念が、表現主義から新即物主義を經て「敍事的演劇」にまで、糸のようにつながっている、と言う。むろん現在のブレヒトたちのばあいには『疑似革命的だった表現

主義やブルジョアへの再接近を意味した新即物主義のばあいとは違って、革命的な内容がはるかに眞剣に問題とされている。とはいえ革命的内容は、具體化のこころみにもかかわらず、依然として抽象的であって、作品は説教となり、たんなる「傾向」となる（ブレヒトの「方針」を考えてみたまえ）。だから、かかる傾向も遺産を拒否してはいない、つまり帝國主義時代の頽廢的ブルジョアの遺産を繼承しているのだ。』

表現主義者を頽廢的ブルジョアと言って片づけてしまうのはどうかと思うが、ともかく右の所論には正當な一面がある。しかし根本において、ブレヒトの敍事的演劇の發想を、ルカーチはぜんぜん理解していない。藝術が商品化していて、したがって警報機も安全瓣に轉化してしまうという現狀把握も、ルカーチにはないし、ブレヒトの「抽象」は具體化のこころみにもかかわらず拭いとれていないものだ、とルカーチは考えている。ルカーチには藝術の「機能」の變革は關心事ではないのだ。極端に言えば、ルカーチにとっては安全瓣をいかに立派に作りあげるかが、問題なのである。かれは、藝術の生産と藝術の價値の生産との区別を見ることができない。かれは、藝術と大衆との關係の考察を「實用主義」と稱してしりぞけて、たぶんかれが附與するのであろう大價値を内在させた「大藝術」をゆめみている。思想は大衆の所有となるとき武器となる、というが、ルカーチの理論ははたして大衆の武器になるだろうか。大衆と藝術との接觸のダイナミズムは、かれには無緣のものなのだ。

ぼくはしかし、無責任なことをまで口走っているようだ。ともかくルカーチの思考は、いわゆる「リアリズム」概念をがんじがらめに規定するところまでゆくのだが、ブレヒトにとってはそのような思考は不毛な「形式主義」のあらわれだった。これに對するブレヒト自身の考えは、その後の「戯曲『母』への註釋」「眞實を書くにあたっての五つの困難」「大衆性とリアリズム」「リアリズム様式の広さと多様性」などに、くわしく展開されている。

まとまりもなく書いてきたが、ぼくの言いたかったことは、結局、以下の數行に盡きる。ブレヒトの「オペラ『マハゴニー』への註釋」がしめしているように、ブレヒトの敍事的演劇論は、演劇の現代における機能（藝術としての社會的機能）への問いから出發している。こんにち、ぼくたちのあいだでこれが演劇の目あたらしいひとつの技法として受けとられるだけだとしたら、それはほとんど意味がない。なぜなら「敍事的演劇と言うとき、そのカテゴリーは社會的なものであって美學的形式的なものではない」と、ブレヒトは語っていた。かれの演劇論は、いわば、ある狀況のなかでの藝術大衆化論なのだ。少なくともそう讀むことができる。そしてそう讀むことは、ぼくたちが大衆と藝術の問題を考えてゆく上に、示唆するところが大きい、とぼくは思う。さて、藝術大衆化はいいが、大衆はどこにいるのか、とぼくは問われるだろうか。大衆はとにかく、できあいの大衆概念のなかにはいない。ぼくはさしあたり、きみのなかに、と答えておくことにしよう、きみがもし勞働者であるならば。