



Title	ベルトルト・ブレヒトにおける「寓意劇」の成立
Author(s)	木村, 英二
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 1978, 11, p. 23-38
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/47777
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ベルトルト・ブレヒトにおける 「寓意劇」の成立

木 村 英 二

ベルトルト・ブレヒト (Bertolt Brecht 1898-1956) の全作品中、明確に「寓意劇」(Parabelstück) と名づけられているのは、『ゼツァンの善人』(Der gute Mensch von Sezuan) と『アルトゥロ・ウィの抑えることができる興隆』(Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui) の二作品だけである。だが、多くの論者が指摘するように、作者自身が本のとびらに書いているいなくにかかわらず、ブレヒトの後期の劇のほとんどが「寓意劇」と呼ぶものである。筆者はそれゆえブレヒトが最終的に「寓意劇」という形式に到達したと考え、その成立の要因を考察しようと思う。本稿では、まずIにおいて「寓意劇」の形式を、IIにおいてそれに至るブレヒト劇の発展の過程を概観する。そしてIIIにおいて、ブレヒトがなぜ「寓意劇」という形式に到達したのか、彼を「寓意劇」に至らしめた要因は何なのかを探る。

I

「寓意劇」とは「寓話」の基本構造を演劇に応用した形式である。ドイツ語の「寓話」(Parabel) という単語は、ギリシア語の動詞 *ballein* (投げる) と前置詞 *para* (そばに、向こうに) から成る *parabole* という語から来ている。この語は、古代修辞学では、文字どおりの意味ではなく転義に理解されるべき話し方を意味した。それゆえ隠喩や直喩なども含んだかなり

包括的、一般的な概念を表わす術語であったが、中世末期以後しだいに限定された意味で用いられるようになってきた。⁽¹⁾ では、現代の文芸学において「寓話」はどのようにとらえられているのだろうか。

「ある真実を、別の関係領域内のモデル的（類似的）出来事に即して、明らかにする教育的物語。たとえ（Gleichnis）とは異なり、二つの領域間の関係は、ただ一点にのみ存するのではなく、全体としてのモデル的出来事が発言力を持つ。」⁽²⁾

ブレヒトの「寓意劇」も、この寓話の基本的特徴を保持している。まず舞台上の出来事は「モデル的出来事」であって、現実そのものの断面ではない。次にその出来事は、特定の「教育的」意図をもって「ある真実」を明らかにするものである。つまり舞台上では「たとえの領域」すなわち個別的なもの、特殊的なもの、一回かぎりのものが表現されるが、それは同時に絶えず「たとえられるものの領域」、すなわち普遍的、一般的なものを指向しているのである。しかしそれでもなお、出来事はそれ自身まとまった、自立した、おもしろい「物語」でなければならない。

では、このような特徴が、具体的に演劇の各構成要素の中に、どのようにあらわれているか、ブレヒトの典型的な「寓意劇」である『ゼツアンの善人』に即して少し見ていこう。筋は「ある真実」を明らかにしようとする教育的意図に仕えている。この作品も、一般的に多くの寓話がそうであるように、「問い—答」という基本構造を持っている。序幕において、三人の神々が「人間らしい生活をする事ができる申し分のない善人を見つけたら、世の中はあるがままにしておいてよい」⁽³⁾という決議をもって、この世に善人探しに来る。これに疑問符を付けたものが「問い」であり、その後の筋はこの「問い」をめぐる展開される。だが、ブレヒトにおいて特

微的なのは、作品中に「答」が示されないということである。神々が、何の解決も示さないまま、地上を去るところで、この話は終わる。そしてエピローグで一人の俳優が観客に向かって、自分たちで「答」を出すことを要求するのである。ブレヒトのような作家にとって、ある理念が——たとえば「社会は変革されねばならない」というような理念であっても——劇場の中だけで消費されるなら、無意味である。彼にとって重要なのは、演劇の中で「社会を変革せよ」と命ずることではなく、社会や人間が変わりうるものであること、それらがどのように変わるか、を示すことである。そして彼は、観客が劇場で得た基本的なものの見かた、弁証法的観察方法をもって現実の中に帰り、そこで「問い」に対する「答」を出すことを期待しているのである。

ここで、寓話の中にはもともと二つの構成要素、すなわち「たとえの領域」と「たとえられるものの領域」以外に、必須の第三の要素が存在することを指摘しておこう。つまり「寓話の語り手」である。彼は聞き手を「たとえられるものの領域」（現実の世界）から「たとえの領域」（寓話の物語の世界）へ導き、そこから再びもとの領域に戻ることに、すなわち寓話の中で得た認識を現実へ再投影することを要請するのである。この語り手は、ブレヒトの「寓意劇」において、いろいろな形態で劇中に現われる。『ゼツァンの善人』では登場人物が同時にその機能を持っている。ここからブレヒト劇の人物が持つ二重のパースペクティブが説明される。彼らは寓話の中の人物であると同時に「寓話の語り手」でもあるのだ。彼らは、歌や観客への話しかけなどにおいて、舞台上の出来事を説明、註釈、要約し、その本質を抽象したり、作者や一般の見解を述べたりする。ここでは登場人物は、あくまで自分との距離を保っているのである。

ことばの特徴は、二重のパースペクティブを持っているという人物の特徴から把握されうる。つまり登場人物のことばは、しばしば「語り手」の

パースペクティブから発せられるものとなる。人物がいくら興奮したり絶望したりしても、ことばがその感情に応じて、分裂したものとなることはない。「寓意劇」においては、ことばは完全に明澄な意識空間の産物であり、さまざまな様式的特徴は総じて、論理的関連、法則性を表わすべく、統合、明示的固定化、一般化の機能を持っている。

以上述べた「寓意劇」の形式⁽⁴⁾は、初期の作品の形式とはかなり違った、それよりずっと確固としたものであると言えよう。

II

ある文学作品の形式というのは、作家がその形式を彼自身の詩学によって意識的に採用した場合であれ、無意識的にその形式に到達した場合であれ、その作家のある特定の現実受容の方法、世界観と固く結びついている。作品が確固とした形式をまとっているということは、作者が確固とした思想を持っていること、しかもそれを作品の中に表現する意図を持っていることのあらわれである。ブレヒトの場合、さらに思想は演劇そのものの機能転換——娯楽から教育への——へと向かわせる原動力にさえなった。ブレヒトの演劇創作は、一般に(1)『バール』から『一人は一人だ』まで、(2)二つのオペラから教育劇を経て『母』、『屠殺場の聖ヨハンナ』まで、(3)亡命期の作品、の三つの時期に分けられる。我々はこのブレヒト劇の発展の過程を、娯楽演劇と教育演劇、つまり「楽しませること」と「教えること」の対立と止揚という形でとらえたい。

最初の作品である『バール』(Baal)においては、筋はある一つの中心的理念をめぐる展開されるのではない。いや、それどころか、ある特定の明白な筋があるとさえ言えない。全体性、統一を与えるのは、確固とした世界観ではなく、主人公バールの言動や自然の形象、抒情的なイメージである。このような特徴は、ブレヒトが1918年から20年までの第一稿から第

三稿に至る改稿の際に、場面の順序を変えたり、ある場面を除いたり、新しく挿入したりしたことからもわかる。

彼がこのような形式を離れ、新しい段階にさしかかるのは、26年の『一人は一人だ』(Mann ist Mann)をもってである。この作品の「幕間の格言」には、ブレヒトの基本姿勢が如実に言い表わされている。

ベルトルト・ブレヒト氏は主張します、「一人は一人だ」

それは誰でも主張できることです。

しかしまたベルトルト・ブレヒト氏は、

一人の人間を使って好きなだけ多くのことができると証明します。⁽⁵⁾

「たとえられる領域」での「主張」と「たとえの領域」でなされる「証明」、そして「語り手」「ベルトルト・ブレヒト氏」から成る形式は、本質的に「寓意劇」に向かう可能性を孕んでいる。そしてこれ以後の彼の作品は、基本的にこの形式を持っている。この基本構造に呼応して、ドラマトゥルギーの上でも、ブレヒトはここで初めてアクションをぶつり中断し、パースペクティブの統一性を破壊した。劇的な表現(筋としての劇)の部分と叙事的な註釈の部分との体系的分業が初めてなされたのである。もっとも、この作品がこの年に始められたマルクス主義学習を直接の契機として書かれたという指摘がしばしばなされるが、それは伝記的事実にそぐわない。むしろ、内容における社会批判とそれに呼応する叙事的演劇のドラマトゥルギーは徐々に発展してきたものである。例えば、すでに『夜打つ太鼓』(Trommeln in der Nacht)において、彼はキャッチフレーズやポスターの助けを借りて、美しい仮象の世界であるイリュージョン演劇に痛撃を加えたのである。また『エドワード二世の生涯』(Leben Eduards des Zweiten von England)においては、叙事化の方向を持つ前文の中で、歴史的状況が

手短かにスケッチされた。

しかし何といっても、それまでとりあげられてきたテーマとドラマトゥルギー上の特徴は、今や大きな理論的支柱を得たことは確かである。ブレヒトは27年に、こう書いている。

「私はマルクスの『資本論』を読んだ時、自分の作品を理解した。〔……〕このマルクスは、私の作品にとって、私がそれまでに会った唯一の観客だった。」⁽⁶⁾

これ以後ブレヒトは、今までよりずっと意識的に、自分が得た認識を演劇の中で教えようとする。すなわち演劇を娯楽施設から教育手段へ機能転換しようとする試みに向かう。

第二期は『三文オペラ』(Die Dreigroschenoper)と『マハゴニー市の興亡』(Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)の二つのオペラで始まる。ブレヒトはこの二つの作品では、まだ教育的なものを「美食的なもの」でくるんで味をよくしようとした。だが、その意図は、特に『三文オペラ』においては、十分果たされたとは言えない。観客は資本主義の戯画化の中に、程よい挑発とシニシズムを感じて楽しただけだった。そしてそれゆえにこそ、大きな興業的成功を招くという皮肉な結果に終わった。こうして自分の意図と観客の受容とのギャップを感じたブレヒトは、「楽しませること」を捨てても「教えること」を貫徹しようとする。そのあらわれが、29年から33年にかけて執筆された六編の「教育劇」(Lehrstücke)と呼ばれる一連の作品群である。これらの作品のうちのほとんどにおいて、舞台では抽象的な出来事が演じられる。登場人物や場所は、多くの場合、名前を持っていない。定立されたテーマは、「寓意劇」におけるように筋から発展するのではなく、論じられ証明される。端的に言って、この教育劇の形式

には、「たとえの領域」が欠落している。一般的、抽象的な「たとえられるものの領域」が、そのまま舞台の世界となっているのである。

そして、ブレヒトは、第二期の終わり、つまり『母』(Die Mutter) と『屠殺場の聖ヨハンナ』(Die heilige Johanna der Schlachthöfe) をもって、発展の一段と新しい、決定的な段階に到達した。今ようやく彼は新しく獲得した教義を、この社会に働きかけるとともに働きかけられる、矛盾に満ちた主人公の道程の中に、表現する自信を得た。彼は『母』に関して次のように書いている。

「個々の場面は、たとえのように働いた。示されたことは、多くの国々で、まさに描かれたような状態や運動が生じるところならどこでも、起り得た。」⁽⁷⁾

これはまさに、我々が見た「寓意劇」の基本構造を言っている。つまり、舞台上の「たとえ」は個別的でありながらも、ある条件のもとでは普遍性を持っており、「たとえられるものの領域」を指向しているのである。

そして、これ以後のブレヒト劇は、いくつかの作品を除いて、「寓意劇」と呼びうるものとなる。ここでは、筋は確かにある思考および論証に仕えているが、同時に「血の通った」演劇でありえる。登場人物は、もはや名まえも持たない、ある一面だけを見せる人物ではなく、矛盾に満ちた生きた人間となる。進行する劇をゆったりと観察する観客は、楽しみながら教えを受けるものとなる。30年のブレヒトは、「教えること」と「楽しませること」を二律背反的なものと考えた一般的な見解に対して、納得させうるだけの反論を用意することができず、「教えること」をひたすら強調した。だが、第三期の作品を書き終え、両者の対立を止揚した48年のブレヒトは、自信を持って「むかしから、人々を楽しませるといことが、他のすべて

の芸術と同様、演劇の仕事である」⁽⁸⁾ と言うようになったのである。

III

では次に、ブレヒトにおける「寓意劇」成立の要因を探ろうと思う。我々は確かにすでに、彼が「寓意劇」という形式の中に、長年の課題であった演劇の二つの機能の統一を見出したということを見てきた。しかし、彼にとって「楽しませること」とは、また「教えること」とは何であったのか、つまり彼は演劇はどうあるべきものと考えていたのか、詳しく考察する必要がある。ここで「寓意劇」の成立の必然性を、まず彼のリアリズム観を手がかりとして、明らかにしたい。

ブレヒトは亡命中、ヴィリ・ブレーデル (Willi Bredel) やリオン・フォイトヴァンガー (Lion Feuchtwanger) とともに、月刊の文学雑誌『言葉』 (Das Wort) を編集した。この雑誌は1937年表現主義論争を始め、それはリアリズム論争へと発展した。ジョルジュ・ルカーチ (Georg Lukács) は彼の諸論文の中で、リアリスティックな文学の模範として、バルザックやトルストイなどの小説を挙げた。このルカーチの立場を、ブレヒトは「形式主義」(Formalismus) として、はげしく批判する。ブレヒトは、何よりも「リアリズムは形式の問題ではない」⁽⁹⁾ ことを主張する。彼は『リアリスティックな書き方の広さと多様性』(Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise) の中で、次のように書いている。

「形式上の模範を挙げるのに、あまりにもわずかのお手本しか挙げないことほど悪いことはない。『リアリズム』という大きな概念を、たとえばんなに有名な名まえであろうと、二、三の特定の名まえと結びつけたり、たとえばんなに有効な形式であろうと、二、三の特定の形式をまとめて、救いをもたらす唯一の創作方法にすることは、危険である。文学的形式

について問い合わせなければならないのは、現実であって、美学ではない。リアリズムの美学でもない。真実は、多種多様に隠すこともできるし、多種多様に言うこともできる。」⁽¹⁰⁾

彼はこうして、リアリスティックな書き方の多様性を強調し、ありとあらゆる形式を許す。ただし、その際に次のような条件がある。

「我々が社会的な因果関係の根底に到達するのを妨げるような形式は、すべて排されるべきである。我々が社会的な因果関係の根底に到達するのを助けるような形式は、すべて歓迎されるべきである。」⁽¹¹⁾

これが、ブレヒトにとって、ある文学形式がリアリスティックかどうか判定する基準なのである。この「社会的な因果関係」を明らかにするというのが、第三期におけるブレヒトの中心課題であった。それを明らかにするためには、現実の写真的な模写では不十分であり、「現実の支配」⁽¹²⁾ という新しい要素が持ち込まれなければならなかった。彼は、40年8月4日、『仕事日誌』(Arbeitsjournal) に、次のように書いている。

「リアリズムの問題について。普通は、芸術作品というものはその中に現実がたやすく見てとれるほどリアリスティックである、と考えられている。それに対して、私は、その中で現実が見抜けるよう支配されているほどリアリスティックである、という定義を対置する。[……] リアリスティックな芸術作品の例として、レーニンの、高山に登ることについての寓話も、挙げることができるはずだ。」⁽¹³⁾

この、レーニンの寓話は、非常にブレヒトの気に入ったらしく、それを再

三とり上げ、『メティ/転機の手紙』(Me-ti/Buch der Wendungen)にも載せている。⁽¹⁴⁾ 55年にブレヒトは、エルンスト・シューマッハー (Ernst Schumacher) との対話で、次のように語った。

「寓話は、他のあらゆる形式よりも、ずっと抜け目がない。レーニンも、何といっても観念論者としてではなく、唯物論者として寓話を用いた。寓話によって彼は、錯綜したもののもつれをほどくことができたのである。寓話は、劇作家にとって、コロブスの卵である。なぜなら、寓話は、本質的なものを目立たせることによって、抽象の中で具体的であるからだ。」⁽¹⁵⁾

ブレヒトは、寓話の中に、複雑な出来事や状況の中から本質的なものを抜き出し、社会的な因果関係を明らかにする、という彼のリアリズム観にぴったりの形式を見出したのだ。唯物弁証法たるブレヒトにとって、思考は「神」や「精神」から引き出されるのではなく、具体的な出来事から導き出されなければならない。だが、それぞれの出来事が、環境が違えばその起こり方が全く違うのではなく、ある一定の条件のもとでは法則性を持っていることも、同時に明らかにされねばならない。そのような目的を果たすために、「寓意劇」は最も有効な手段となったのである。

ブレヒトが、現実の細密な写真的な模写ではなく、「現実の支配」を主張する時、彼が批判し、超克しようとしたのは、自然主義である。自然主義演劇は、初めて社会的テーマを本格的に舞台上で描写しようとした。労働者の貧困や悲惨を社会問題としてとり上げ、社会批判にある程度の貢献をした。ブレヒト自身、「新しい演劇の歴史は、自然主義に始まる。ここでは、新しい社会的機能を手に入れようとしている」⁽¹⁶⁾ ことを認めている。しかし、この文のすぐ後で、彼は次のように書いている。

「現実を支配しようとする試みは、受動的な劇作家、受動的な主人公から始まる。社会的な因果関係の提起は、環境描写から始まるが、そこではすべての人間の行動は純粋な反応である。因果関係は決定論である。〔……〕社会的環境は、物神性を持っており、運命である。」⁽¹⁷⁾

ブレヒトによれば、自然主義においては、環境は物神性を帯び、所与のもの、変革しえないものであるように表現されている。人間は、この運命の犠牲者として、ただ反応するだけなのである。それゆえ、例えば運命としての失業は地震のように、人間の責任のない経済危機は嵐のように、あらわれる。

そのうえ、自然主義演劇における、現実をできるだけ細密に、正確に、ありのままに描く、という手法は、舞台上の出来事を現実そのものだと思わせる「イリュージョニズム」をこれまで以上に強化することになった。自然主義者たちは、「自然らしさ」を求めるあまり、演劇が従来持っていた数々の「約束ごと」を斥けようとした。そのために、ギリシア悲劇や古典主義演劇が持っていた叙事的要素、すなわち合唱隊の註釈や序説的説明部(Exposition)、また独白、傍白などを放棄した。からくり(Maschinerie)の発達に伴う精密な舞台装置も、イリュージョンを強めることに加担した。こうして、自然主義演劇は、筋の外のいかなる立場も可能にせず、観客が判断や想像力をもって割り込むことを許さないものとなった。ここでは、すべては自明のもののように見えてしまうのである。

ブレヒトは、このような自然主義演劇では、出来事の本質的なもの、社会的な因果関係を見通すことができないと考える。そのために、彼は観客に、演劇が「お芝居」であって、現実そのものではない、という当然の事実を再確認させ、自分自身の判断をもって割り込むように要請する。一般にも有名な、彼の「叙事的演劇」のドラマトゥルギーと「異化」は、この

ことを主眼目としている。そして、彼の、このドラマトゥルギー上の構想に、「寓意劇」の形式は適しているのだ。「叙事的演劇」とは、最も端的に言うならば、本来の劇にはならないはずの「叙事的なIch」が作品の世界に入りこむ演劇のことである。ところで、寓話とは、もともと「叙事的なIch」の存在を前提としている形式なのである。すでに見たように、寓話は本質的に、「たとえの領域」と「たとえられるものの領域」以外に、第三の構成要素、「寓話の語り手」を持っている。ブレヒトの「寓意劇」において、この「寓話の語り手」は、本質的、構造的な媒介機能のほかに、「たとえの領域」すなわち舞台上の本来の筋の世界に、絶えず「たとえられるものの領域」すなわち一般的なものの光をあてる機能を持っている。ここでは、演劇は、自然主義におけるように全く一つの位相しか持たないのではなく、二つの位相、劇的な筋の位相と、作者と観客を結ぶ叙事的な位相を持っている。

「寓意劇」が「異化」に最も適した形式であることについては、ブレヒト自身、先のシューマッハーとの対話で、次のように述べている。

「もし間違った意識を粉碎し、正しい意識を形成しようとするなら、人々を自分に向かい合わせなければならない。こう言ってもいいだろう、生氣にもどさなければならないのだ。それは、人々に自分と同じものを提供することによって、なし得ない。ヨゼフはヨゼフのことをあまりにもよく知っているので、すべてのヨゼフはどうでもよくなるのだ。燃えている家の持ち主とは話せないが、消防隊長となら話をすることができると。つまり、出来事は異化されねばならない。単純にできればできるほどよい。だから、今なお、たとえの形式が最も適しているのだ。」⁽¹⁸⁾

自然主義演劇にとって、舞台上の出来事が「お芝居」だと思われることは

致命的だが、ブレヒトはむしろこの事実を目立たせようとする。彼は、現実の中で見通せなくなっている社会的な因果関係を明らかにするために、観客をいったん現実から離さなければならなかったのである。そうして初めて、あの、現実→寓話→現実という過程における弁証法的な思考のダイナミクスが保証されるのだ。

さらに、ブレヒトは、「楽しませること」と「教えること」の統一という点においても、自然主義を乗り越えようとした。彼は、『実験的演劇について』(Über experimentelles Theater)の中で、19世紀末以来の演劇の実験には、二つの道筋があり、それを規定するのが、この二つの機能であるとしている。そして、自然主義について、次のように言っている。

「すでに自然主義は、『芸術の科学化』によって社会的影響力を得たが、疑いなく、本質的な芸術的力を、特に想像力や遊戯衝動や本来の詩的なものを、麻痺させてしまった。教育的要素が、明らかに、芸術的要素をそこなっていた。」⁽¹⁹⁾

彼にとって、自然主義演劇は、現実を見通せないと同時に楽しくもないものなのだ。そして彼は、両者の統一を「寓意劇」の中に見出したのである。寓話とは、もともと「教育的物語」という定義からして明らかなように、「教え」と「語り」、つまり「教えること」と「楽しませること」の統一を旨としたジャンルである。

「教えが語りの代わりになってはいけなし、語りが単に教えの図解であるのでもない。むしろ、両者の統一が、寓話の本質を規定する。」⁽²⁰⁾

ブレヒトは「芸術のための芸術」(l'art pour l'art)とは最も遠く離れている

が、同時にまた、ある特定の綱領や主義の凶解を否定した。ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin) が言うように、「理性に対して芸術を正当化しようとする、この、ブレヒトの英雄的な努力が、彼を再三寓話に向かわせた」⁽²¹⁾ のである。ブレヒトは、『ゼツアンの善人』を直接的リアリズムで描くと、ぶさいくで、楽しくもなく、おもしろくもないものになるだろうと言っている。⁽²²⁾ すでに見たように、「寓意劇」は、演劇が「お芝居」であることを再確認させ、演劇が本来持っていた、いろいろな「約束ごと」を発展させつつ継承する。そして観客に、想像力や判断をもって筋の中に入り込ませる。我々は、それが、現実の中で見通せなくなっている本質的なものを見抜かせる意図、つまり「教えること」に役だつということを見てきた。その同じ要素が、まさに、楽しませる意図にも役だつのだ。なぜならそれが、自然主義が麻痺させてしまった「本質的な芸術的力」の復興を可能にするからだ。今や、二つの機能は、決して対立するものでもなく、とってつけたものでもなくなる。人々を楽しませるのと同じ力が、人々を教えるのであり、人々にとって学ぶことが同時に楽しいことになるのだ。ブレヒトは、演劇の楽しみが決して「感情移入」によるものだけではないことを実証したのである。

こうして、ブレヒトは、彼自身「楽しませること」と「教えること」の対立を知らなかったと述べている⁽²³⁾ 啓蒙主義以来忘れ去られていた「寓話」、本来の「教育寓話」を革新した唯一の作家となった。彼は、もはや理念や一般的な道徳を教えるのではない。また世界を解釈したものを観客に示すだけでもない。彼は観客に、世界にどのように近づくか、を教える。つまり彼は、まさに唯物弁証家にふさわしく、基本的な「もの見かた」を教える。ブレヒトは、「寓意劇」という形式によってまさに「弁証法的観察方法を楽しめるものとする」⁽²⁴⁾、「リアリズムとポエジーから統一を生み出すこと」⁽²⁵⁾ を試み、成し遂げることができたのである。

注

ベルトルト・ブレヒトの著作の原典は下記を用い、注においては巻数とページだけを示す。(例4, S. 1600.)

Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* in 20 Bänden. Frankfurt am Main 1967.

また、下記の *Arbeitsjournal* 『仕事日誌』を用いるが、注においては (*Aj.* 1, S.100.) のように略記する。

Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*. 3 Bde. Frankfurt am Main 1973.

- (1) Vgl. Werner Brettschneider, *Die moderne deutsche Parabel*. Berlin 1971, S. 10 f.
- (2) *Herder Lexikon. Literatur* 1. Freiburg 1974, S. 150.
- (3) 4, S. 1492.
- (4) 詳しくは拙稿《ベルトルト・ブレヒトの『ゼツアンの善人』——「寓意劇」のドラマトゥルギーを中心として》(修士学位論文、1977年1月、大阪大学大学院文学研究科に提出) 参照。
- (5) 1, S. 336.
- (6) 15, S. 129.
- (7) 17, S. 1070 f.
- (8) 16, S. 663.
- (9) 19, S. 296.
- (10) 19, S. 349.
- (11) 19, S. 291.
- (12) 16, S. 520.
- (13) *Aj.* 1, S. 142.
- (14) Vgl. 12, S. 425.
- (15) Ernst Schumacher, *Bertolt Brecht. Theater und Gesellschaft im 20. Jahrhundert*. Berlin 1973, S. 16.
- (16) *Aj.* 1, S. 215.
- (17) *Ibid.*
- (18) Schumacher, *ibid.*, S. 16.
- (19) 15, S. 292.
- (20) Brettschneider, *ibid.*, S. 19.
- (21) Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*. 4. Aufl., Frankfurt am Main

1975, S. 126.

(2) Vgl. Schumacher, *ibid.*, S. 16.

(3) Vgl. 15, S. 292.

(4) 16, S. 724.

(5) *Ibid.*