

Title	ブレヒト後期演劇論の考察
Author(s)	岩本, 忠夫
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 1982, 16, p. 23-38
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/47791
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

ブレヒト後期演劇論の考察

岩 本 忠 夫

1

ベルトルト・ブレヒトの演劇は、初期の劇作品を除くと、そこに表現されている個々の人間や、人間生活の背景をなす社会条件に対して、作家ブレヒトの確固とした視点が働いているにもかかわらず、その劇的形象は個々の作品によってまことに変化に富み、多彩且つ個性的である。そこでブレヒトの劇文学は何故このように多様な性格を帯びているのか、ということがしばしば問題とされるのである。

この点に関してヴェルナー・ヘヒトは、『ブレヒトを解釈する際の三つの困難』と題された論文中で次の三つの理由を挙げている⁽¹⁾。まず第一は、ブレヒトの演劇上の仕事の方法が本質的に実験的なものであり、たえず新しい表現の可能性が問い続けられることである。第二は、上記のことと関係するが、彼の演劇活動や思考の方法が不断の否定と更新にあること、つまりその過程的性格である。演劇上の新しい要求や課題に添わなくなったものは容赦なく廃棄されてしまう。第三は、劇文学 (Drama) という文学上の一ジャンルをその上演活動 (Theater) と相互不可分の関係におき、劇文学はそれを舞台にかけるまでは判断できないと考える、つまり上演過程をブレヒトが非常に重視することである。ヘヒトが挙げたこのような三つの理由は、ブレヒトの演劇が、それぞれの時点における表現意図に応じてそれにふさわしい表現手段や内容をその都度模索し、その時点での試みであり、後で変更される可能性を残し続ける、といった特質をよく説明している。実際ブレヒトの主要な劇作品はほとんど、社会現実の変化に応じ

ながら、いったん完成された後も改稿や上演を機会に更に手が加えられ、二重、三重に層を帯びるようになり、複雑な様相を呈してくるため、解釈が困難なものとなる。

ブレヒトは、このように社会や人間の現実を直視し、自在で柔軟な思考を注ぎ、常に時代の問題とアクチュアルにかかわり合いながら劇作品を書いてゆくが、このような創作の仕事と並行させながら、一方たえず自分の演劇の在り方を反省、確認しそれを理論化する作業も怠ってはいない。それ故ブレヒトの劇文学に特徴的な、変化に富み、複雑で重層的な性格は、個々の劇作品及び作品相互間に表われるばかりでなく、彼の演劇に関する見解にもそれに対応するような形で変化をもたらさずにはいない。したがってブレヒトの演劇理論についても、作品におけると同様それを正しく理解するためには、上記のような彼の演劇に著しいダイナミックな特質に沿って、過程的な在り方をそのままの姿で検討してゆくことが必要である。

ブレヒトの後期演劇論を、なかならずその集成としての『演劇のための小思考原理』に照準を当てながら詳細に論じた研究文献として、西ドイツではヴァルター・ヒンクの『後期ブレヒトの演劇論』、東ドイツではケーテ・リュウリケの『ブレヒトの演劇論』が代表的であるが、その他にもブレヒトの演劇論は数多くの研究者によって、全体的あるいは部分的にさまざまに論じられている。ヒンクの場合も、リュウリケの場合も、ブレヒト後期の演劇論全般を論じているものの、重点的に扱われている作品は『肝っ玉おっ母とその子供たち』をはじめとする亡命期中の傑作とみなされている幾つかに限られており、リュウリケの場合はそれに『母』と『屠殺場の聖ヨハンナ』が加えられて特に重視されているのが注目される。

またこの二人の研究書に共通している論述態度は、ある一定の観点からブレヒト後期の演劇を一様に論ずる点にある。ヒンクの場合は、まず演劇論の在り方を大きく「閉ざされた演劇論」(geschlossene Dramaturgie)

と「開いた演劇論」(offene Dramaturgie)の二つに分類し、ブレヒトの演劇は後者の演劇論の法則に従っているものとする。⁽²⁾この「開いた演劇論」の基本的特性は、舞台と観客とを厳しく隔てていたいいわゆる「第四の壁」が取り除かれ、叙事詩的演劇のあらゆる手段を駆使して舞台から観客に直接の語りかけや説明、問題提起が行われる点にある。このような観点に立って、ヒンクはブレヒトの演劇の叙事詩的劇形式を細部にわたって論じている。したがってこのような視点を論全体に貫こうとすると、たとえば『ガリレイの生涯』のような作品は、この叙事詩的演劇の形式に合致しないものとして論述の対象から除外されてしまうことにもなる。⁽³⁾一方リュウリケはむしろマルクス・レーニン主義の思想的観点を中心に据えてブレヒトの演劇を論じ、この立場が論全体に行きわたっている。したがって唯物弁証法的歴史発展の契機と目標が強調されるために、たとえば階級闘争の闘士に目ざめてゆく母親ペラーゲア・ウラーソフを扱った『母』が好んで取り上げられ例証に供されるが、反面ガリレイや肝っ玉おっ母は、民衆を裏切った犯罪的科学者、あるいは自己の行為の誤りを悟ろうとしないで戦争に加担し続ける盲目的商売女として、否定的側面ばかりが強調され、解釈が単純化されがちである。ヒンクは亡命期以後のブレヒトの演劇を後期演劇論の対象として一括し、リュウリケは『屠殺場の聖ヨハンナ』以降の演劇を弁証法的唯物論、又は社会主義リアリズムの演劇⁽⁴⁾として一括しており、いずれも論述内容は精細多岐にわたり洞察にも富んでいるにかかわらず、ある一定の観点から全体をまとめ上げようとする演繹的意図が働き、全体から静止的印象を受ける。既に述べたようなブレヒトの演劇に特有の、試行錯誤しつつ、過程的に進められてゆく演劇論のありのままの姿が捉えられているとは言い難い。以下の論考においては、ブレヒトの後期演劇論のこのように過程的な、したがってそれ自体弁証法的な側面に注目し、動的に考察してゆきたい。

1920年代の終り頃からブレヒトは、当時支配的であった演劇を、一晚の慰めを観客に提供するだけにすぎない浪費的なブルジョア演劇だとして根底から否定し、演劇の社会的、教育的機能を極端に先鋭化した形で追求する教育劇（Lehrstück）を打ち立てた。そして1930年代には、彼独自の叙事詩的演劇（das epische Theater）が実践と理論との相互関係のもとに次第に確立され、しかも同時に常に試され再検討がなされていった。

ブレヒトは自分の主張する叙事詩的演劇を比喩を用いて説明することを好んだ。たとえば観客が舞台上の出来事に感情移入することによって成り立っている従来の演劇を、回転木馬に乗ったときの暗示にかけられたような心理状態にたとえ、これに対して叙事詩的演劇は、丁度天体の運行をプラネタリウムの装置によって実地教示（Demonstration）するように、ある出来事の社会的な因果関係を明示するものだ、と述べている。⁽⁵⁾ また叙事詩的演劇の基本モデルとして、ある街角で交通事故を目撃した者が、集まって来た人々にどのようにしてその事故が起こったのか判断を下せるような仕方⁽⁶⁾で説明し、再現してみせるときの様子が例示されている。さらにまたアメリカの雑誌に、一面焼野原となった中にぼつんと一つだけ鉄筋コンクリートの建築物が残っていた横浜の大震災の写真⁽⁷⁾を載せ、その下に「鋼鉄は残った」（steel stood）」と書いている、ある鋼鉄会社の広告文にブレヒトは関心を持ち、しばしば彼の叙事詩的演劇を説明するために利用した。一見不可避の災難のように思われる出来事も、たとえばファシズムのような社会的出来事でも、我々の力で未然に防ぐことができたはずだ、ということがわかるようなやり方で出来事を表現しようとするのである。

ブレヒトの叙事詩的演劇に著しい特質は、このようにはっきりとした目的意識に裏付けられていることである。それは端的に言えば演劇による教

化、宣伝である。演劇によって、「實際上の目的を追い、社会に関与し⁽⁸⁾」てゆくことによって、観客に政治的実践の指針を与えようとするのである。したがって叙事詩的演劇の表現方法もすべてこの目的に従い、この目的をできる限り効果的に実現できるものでなくてはならない。そこでは、「実地教示」という言葉に文字通りに表わされているように、出来事の社会的因果関係が理解でき、判断が下せるように演じてみせつつ観客に直接語りかけ、また説明を差しはさみつつ演じてみせるような方法が基本となる。叙事詩的演劇におけるこの目的と手段の関係をブレヒトは、演劇論集『真鍮買い』の中で次のように述べている。

- 哲学者** 観客を教育するには、ある一つの出来事がただ起こったというだけでは不十分だ。その出来事は見られはしたが理解されてはいない。
- 脚色家** つまり君は注釈が欲しいんだね？
- 哲学者** それとも上演の際に何らかの注釈的要素、⁽⁹⁾ そうだよ。

劇中でこの注釈の役割をはたすために、ソング・合唱・スライド等々さまざまな叙事詩的手続きが導入されて、観客が舞台上の出来事に対し常に距離を保ち、批判し、態度決定をすることができるように演ぜられる。それゆえ叙事詩的演劇においては、たとえどんなに機知に富み生彩に溢れた描写がなされても、政治的プロパガンダを目的とした説明的表現が優越し、社会の階級的構造が出来事の因果律としてデモンストレーションされるような表現方法がとられる限り、そこに模写された現実はどうしても図式的で抽象的な把握に陥る危険を免れることができない。

しかしブレヒトの後期演劇における叙事詩的演劇の考え方は、その目的についても、またその表現方法についても決して均質的ではなく、理論と実践の両面で絶えず見直しが行なわれていた。たとえばアクチュアルな政

治的效果を狙うことを第一義とする叙事詩的演劇は、その教化的、啓蒙的目標に演劇固有の娯楽的要求がどうかかわるべきかということが重要な問題となってくる。教育劇において演劇のブルジョアの娯楽性を徹底的に破壊しようとしたブレヒトも、彼独自の演劇を創出しようとする企てにおいてはこの問題を見逃してはいない。そこで叙事詩的演劇における演劇の楽しみとは何か、ということが彼の演劇論中で折に触れて言及されるようになる。たとえば『街の場面』では、叙事詩的演劇の芸術的側面を強調し、さらに続けて「それは楽しくなければならぬし、また教育的でなければならぬ」⁽¹⁰⁾と述べ、『娯楽演劇か教育演劇か』では、「楽しさに満ちた学習、愉快で闘争的な学習というものが存在するのだ」⁽¹¹⁾と述べる。叙事詩的演劇が教育の働きをし、社会的実践を促すものだということ自体が非常に楽しいものだ、とブレヒトは主張する。彼はこのような主張をシラーの演劇と対応させながら、「ニーチェには道徳を扱うことが陰うつなことのようと思われたが、シラーはそれをまったく楽しいこととみなしていた。シラーは理想を宣伝すること以上に楽しく満足すべきことを知らなかった」⁽¹²⁾と述べている。いずれにしてもここには、階級闘争を促進すべく教化し、学習を助成してゆく演劇は楽しいものだ、という直線的な結びつきがなされている。現実へ直接的に働きかけようとする演劇が呼びさますべき楽しみと、現実と直接にはかかわらない、それ自体で自律している芸術の領域に生まれる楽しみとが区別されないのが彼の叙事詩的演劇論の一つの特徴である。実地教示による教化・学習という叙事詩的演劇の基本的性格は変えられることなく前提されて、それがいかに楽しさと調和できるかという点にもっぱら苦心が払われているのである。しかしこのような演劇による教化・学習の要求と、楽しみ・娯楽の要求とがもっと普遍的な見地から揚棄、統一されるべき余地を残すものであることは、より後期の演劇論『演劇のための小思考原理』によって明らかとなる。

一方また叙事詩的演劇の表現方法についても、ブレヒトは演劇活動を進めてゆく上でしばしば矛盾に突き当たっている。たとえば1941年1月31日付『作業日誌』に次のように記している。

「弁証法によって可能となるであろうようなリアリズムが実現できる時代はいつ来るのだろうか。沸き返えるような葛藤の潜在的均衡として諸状況を表現することからしてすでに今日では途方もない困難に突き当たる。作家が目的を果そうと努めると、描かれるべき状況のきわめて多様な傾向を切り捨てることになる。我々は常に旗幟を鮮明にし、宣伝を行なわねばならないために、絶えず観念化に陥らざるをえない。」⁽¹³⁾

『作業日誌』にこのように書き記した時点で、ブレヒトは彼が目指す演劇に二つの互いに二律背反し合う要請を感じ取っている。すなわち諸々の要素が矛盾し葛藤しながら進行してゆく歴史の現実を、そのような矛盾した姿のままに捉えようとする、弁証法にもとづくリアリズムの演劇が求められている一方、彼が直面しているファシズムの正体を暴露し、反ファシズムの闘争を実践してゆくための政治的プロパガンダを行なおうとする演劇が必要であった。当時ブレヒトは、16～17世紀のイタリアや30年戦争時代のドイツを舞台にして、できるだけ史実に即しながら歴史の過程を民衆の側から描こうとした『ガリレイの生涯』や『肝っ玉おっ母とその子供たち』を既に取り上げていた。しかしその後の状況の推移は、ナチス・ドイツによって始められた侵略戦争がますます拡大してゆくばかりで、ブレヒトにとって暗く救いのない時代が現出しつつあった。このような状況下においてブレヒトの演劇上の急務は、よりストレートな政治上の効果をねらったものでなくてはならなかった。事実またそれゆえ、ヒットラーが政権奪取を行なう経過を寓意劇によって暴露した『アルトゥロ・ウイの抑えること

もできた興隆』や、ナチス・ドイツに迎合する人々を糾弾する『シモーヌ・マシャルの幻覚』など、時代とよりアクチュアルに結びつく作品も引き続いて書かれねばならなかった。このように、亡命期のブレヒトの演劇は決して一律に捉えられるものではなく、その表現の在り方をめぐって目的と方法との間に緊張した関係が持続され、それを統一すべき可能性が一作ごとに試みられていたと言える。

3

1945年5月、ドイツが壊滅的な打撃を被って敗北し、ブレヒトの亡命生活も終りに近づいた頃、アメリカからスイスに移り、チューリッヒ滞在中の1948年8月に書き上げた演劇論『演劇のための小思考原理』は、ブレヒトがこれまで主張し実践してきた叙事詩的演劇、とりわけ亡命期間中に書き継がれた断片的演劇論集『真鍮買い』を集成、要約したものだと理解されている。しかしながら従来の彼の演劇理論に対する『小思考原理』の立場は、ただ単にそれらを要約しただけだと断ずる訳にはゆかない。むしろこれまでの叙事詩的演劇の基本的精神を受け継ぎながらも、状況の変化に対応しつつ新しく獲得された立場から再検討が行なわれ、より普遍的な原理によって演劇理論を再構築しようとする意図と意欲が明瞭に読み取られる。しかし『小思考原理』における演劇理論を考察するに際して特に注意を払うべきことは、劇作品『ガリレイの生涯』がこの演劇論の展開に、直接的、間接的に深く関わっていることである。この点を特に考慮しながら『小思考原理』がいかなる見地から従来までの演劇論を再統一し、体系化しようとしているか、その展開を跡づけてみたい。

『小思考原理』は、全体が序文と77の短節から成立している。最初の序文とそれに続くおよそ20の節では、まず演劇についての基本的な考え方が提示され、それが論全体の中心基調となる。それによれば、演劇というも

のは何よりもまず人を楽しませるもの、喜びを与えるものでなくてはならぬ、ということが強調される。たとえば第3節では「昔から他のすべての芸術と同様演劇の仕事は人々を楽しませることである。この仕事が演劇に常に独自の価値を与える。演劇にとって絶対必要なのは楽しいということであって、それ以外には何の身分証明も要らない⁽¹⁴⁾」と言い切って、娯楽・楽しみとして芸術が本来的に持っている独自の自律的性格を演劇に確認し、その教化的機能と目的を娯乐的機能の中に包摂、止揚してしまった。ブレヒトがこれほど確信をもって演劇における楽しみということに絶対的権限を明け渡したことはかつてないことである。

ではそのような演劇の楽しみの内質としてどのようなものが考えられていたか、ということが次に問題となる。ブレヒトは、人々が演劇から汲み取るべき楽しみの性質は時代によって異なるものだと考える。ギリシャ時代の人々が演劇に求めた楽しみは、エリザベス朝時代のイギリス人のそれとは別のものであり、同様に科学の時代に生きている我々が演劇に求める楽しみも、この時代にふさわしいものであるはずである。では科学の時代における演劇はいかにあるべきか。ブレヒトによれば、自然科学の発達によって人間の暮らしは楽になり、この地球もずいぶん住み心地が良くなった。しかし搾取する者とされる者とが存在している階級的社会では、このような科学の成果も人類の幸福を増進させるために十分役立っていないばかりか、逆にその成果が人間の殺戮のために悪用されたり、人類に破滅をもたらす結果ともなる。したがって我々はこれまでもっぱら自然に向けていた懐疑の目を社会にも向けなければならない、と主張される⁽¹⁵⁾。この主張は、『ガリレイの生涯』第14場でガリレイが行なう科学者としての自己批判の内容をそのまま踏襲したものである。ガリレイはそこで「私は、科学の唯一の目的は人間生活の苦しみを軽減することにあると思う⁽¹⁶⁾」と言うが、それに対応して『小思考原理』では、「科学と芸術とは、両方とも人間の生活

を楽にするためにあるという点では共通している。一方は人間を養うことに、他方は人間を楽しませることに従事している⁽¹⁷⁾と述べる。そしてこのような、理性と懐疑を原動力とする科学の時代の演劇は、社会に対して批判的、生産的に働きかけてゆく力を持ち、したがって演劇で求められる楽しみもこのような批判的、生産的力を源泉としている、とブレヒトは考える。そこから更に展開してゆく論旨を先廻りして、第69節を引き合いにだすならば、

「すなわちすべての前進、社会の変革へ通じている、生産過程における自然からのすべての解放、自分の運命を改善しようと人類が企てた、新しい方向におけるあのあらゆる試みは、文学において成功したものとして描かれようとも、あるいは失敗したものとして描かれようとも、我々に勝利と信頼の感情を与え、あらゆる事物の変化の可能性を楽しむ気持ちを起こさせる。ガリレイが『地球上で絶えず起こっているこんなにも多種多様な変化と世代に直面すると、世界は非常に高貴で驚嘆に値するものだ』⁽¹⁸⁾と私には考える」と言うとき、彼はそのことを言っているのだ」

と述べられる。このように自然や社会を更新し、前進させてゆく主体的な力を人間が自らの内に感じたときの喜びは、ただちに『ガリレイの生涯』第一場で、ガリレイが新しい時代の到来に希望に満ち溢れる思いを吐露させる台詞を思い起こさせる。

「古い時代は終わり新しい時代が来ている。百年も昔から人類は何かを待ち望んでいるかのようだ。町々は狭い、人間の頭もそうだ。迷信とベスト。だが今や皆が言う、そうだからといっていつまでもそのままでは⁽¹⁹⁾ないと。すべてのものが動いているのだからな。」

ガリレイは、迷信と信仰が支配している中世の束縛から自らを解放し、疑いの目をそこに向ける。するとすべてが滑稽で大笑いがまき起る。このガリレイのパイオニア精神こそはブレヒトがこの上なく愛するものであり、ガリレイが時代を前進させてゆくときに感ずる期待に満ちた喜びと楽しさこそは、すなわちまたブレヒトが彼の演劇で生ぜしめるべき喜びであり、楽しさであると考えたものにほかならない。

演劇が科学の時代に生きている我々に喜びや楽しさを喚起する力を持ちうるためには、演劇による表現が観客に歴史の束縛からの解放感を促し、歴史に対して主体的、能動的な力を自らの内に自覚できるような描き方でなくてはならぬことがここにはっきりした。そこでそのような表現を可能とする新しい演劇の方法としてブレヒトが『小思考原理』で力説することは、唯物弁証法を演劇表現に应用するということである。すなわち出来事や人間を流動的・過程的相において、変わり得るし変えられ得る姿において描くことである。したがって演劇に模写される現実は、決して永続的なものではなく、一過的な歴史的産物にすぎないことが示される、すなわち歴史化 (Historisieren) されるのである。

「異化」又は「異化効果」(Verfremdungseffekt) というブレヒトの演劇上の概念も、この弁証法の演劇という脈絡上で捉えるのがもっともよくその本質を突いている。人間の感性や思考はともすればある一定の歴史的な「場」(Feld)に順応しようとするものであるが、そのような歴史の「場」自体が相対化され、疑われると、この「場」の魔力に支配されて我々が当然のこととして受け入れ、耐え忍んできたことも、実は一時的な歴史上の産物にすぎなかったことだ、とはっきりわかるようになる。これが「異化」である。

『小思考原理』における演劇理論で、これまでのブレヒトの叙事詩的演劇論に見出されなかった特に注目を惹く主張の一つは、筋 (Handlung)

をきわめて重要視する立場であるが、このこともまた弁証法の演劇の考え⁽²⁰⁾方からよく理解されることである。すなわち出来事や人物の過程的性格と矛盾性が表わされるためには、一つ一つの出来事や行為が互いにかに変化し、いかに矛盾しているのかが見て取られ、したがって事件や人物の行為の筋道が注意深く追跡されるものでなくてはならぬからである。これまでは、舞台上の出来事へ観客が感情移入してしまうのを防ぐために、注釈的な手段を用いて筋の流れを中断したり、モンタージュ風に場面構成したりすることに努力が向けられていたが、ここではむしろ「異化」又は「歴史化」を行なうために筋の流れが積極的に利用されるのである。矛盾を内包して進む筋そのものが観客の感情同化を拒絶し、批判的思考を挑発するからである。

上記のような、時代の新しい要素と古い要素が相矛盾し、葛藤を起こしながら進行する歴史現実を表現すべき弁証法の演劇を例示するに際しても、ブレヒトはやはり『ガリレイの生涯』の主人公が示す矛盾した行為の道筋を詳細に跡づけてみせながら説明を行う。

「忘れないで欲しいが、彼は快樂のために考えるのだ！これは良いことかそれとも悪いことか？私は君にそれを良いこととして演ずるように勧める、なぜなら君はこの作品中で、そのことが社会の不利益となるようなことを何一つ見出さないであろうし、そして特に、そうあって欲しいのだが、君自身も科学の時代の勇敢な子供の一人だからである」⁽²²⁾

と述べられるように、ガリレイは本来、本能的といってよい程の知的衝動に駆り立てられて科学上の真理を究めようとする。しかしまさにそのことが、彼をさまざまな社会的葛藤の中に巻き込み、彼は時代の矛盾に苦しめられ、挫折し、最後にはかつての弟子たちからも見捨てられ、しかしそれ

でもなお教会の監視のもとに科学の研究に執着して生きてゆく。

以上において述べてきたところに明らかなように、『小思考原理』で主張される演劇論を貫いている観点は唯物弁証法であり、その論述過程でプレヒトが絶えず言及する劇作品は『ガリレイの生涯』である。『小思考原理』を彼が構想していた時期が丁度、アメリカの俳優ロートンと一緒に『ガリレイの生涯』を改稿し終った直後にあたっていたという事情が、この演劇論の執筆に『ガリレイの生涯』を身近なものにした理由の一つが挙げられよう。しかしそれ以前に、『ガリレイの生涯』が成立する時点で、この作品が唯物弁証法をその表現に応用しなければならない必然的契機が存在し、弁証法の演劇を実践的に先取りし、その強力な動機づけをなしていた事実を指摘しなければならない。

そもそも1938年、ナチファシズムの全盛時代に『ガリレイの生涯』が執筆されたのは何故なのか。プレヒトの亡命期の論文『真実を書く際の五つの困難』の中で

「移り変わることを特に際立たせる観察方法は抑圧された人々を勇気づけるよい手段である。またあらゆる物、あらゆる状況の中に矛盾が現われ、次第に大きくなってゆくということも、勝ち誇る者たちの前に示してやらねばならぬことだ。」⁽²³⁾

と述べているように、プレヒトが『ガリレイの生涯』を執筆した動機は、ファシズムの時代を歴史的に相対化し、その一過性、過渡性を際立たせるために、そのアナロジーとして、中世という古い時代の中から新しい時代の夜明けが胎動し始め、次第に古い殻を打ち破ってゆく時代の転換期を舞台として、その中で新時代を切り開く科学者ガリレイを描いてみせることであつた。⁽²⁴⁾しかしながら一方、この作品の執筆過程で、ガリレイの人物像自体

が歴史に制約され、歴史上の矛盾をもろに被らねばならぬ客体的存在でもあったことがはっきりしてきた。ガリレイは歴史を推進させる力の一翼を担う科学者であったと同時に、歴史の進行を阻害し、歪めてしまう反動家として評価することも可能であった。このような矛盾したガリレイの造形は、当時のブレヒトの人間認識の深まりとも関係がある。ファシズムが支配する社会の中で、人々がいかに容易に歴史の客体となってしまうかをブレヒトはつぶさに目撃し、そのような人間存在の在り方をいたる所に書き記してもいる。

『ガリレイの生涯』第一稿が完成した当時、ブレヒトがこの作品のできばえに不満を感じたのは、当初の執筆意図から考えて当然のことである。日和見主義的なガリレイの生涯を描いたこの作品を、ブレヒトは叙事詩的演劇の見地から失敗作だと認め⁽²⁵⁾た。しかしそれにもかかわらず、ブレヒトはその後この作品同様に歴史にもあそばれ、時代の矛盾に苦しむ日和見主義者たちを造形することを止めない。肝っ玉おっ母、シュベイク、プンティラ等々皆そうである。むしろ本当のところは、当時のブレヒトには歴史の進行過程や、その中に生きる人間の生き方の真実の姿がよりはっきりと見えだしていたのであり、そのような社会や人生の真実相をありのままに直視することの方が、観客から批判力を挑発する力がより強くなることを洞察していたのではなかろうか。『小思考原理』にいたって初めて演劇論として明確な形をとり始める弁証法の演劇も、劇作品において可成り早くから実践面での蓄積がなされ、理論化のための地盤がつくられていたのである。そしてナチス・ドイツの崩壊によって、演劇によるプロパガンダの要求から解放されたブレヒトに、もっとリアリスティックな弁証法の演劇を目指すゆとりが生まれたと言えよう。

注

ベルトルト・ブレヒトの著作の原典は下記を用い、注では巻数とページのみを示す。(例Ⅶ, S. 248)

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

- (1) Vgl. Werner HECHT : *Brecht. Vielseitige Betrachtungen*. Berlin 1978, S. 36ff.
- (2) Vgl. Walter HINCK : *Die Dramaturgie des späten Brecht*. Göttingen 1962, S. 25ff.
- (3) Vgl. *ibid.*, S. 30.
- (4) Vgl. Käthe RÜLICHE : *Die Dramaturgie Brechts*. Berlin 1968, S. 72.
- (5) Vgl. XVI, S. 540ff.
- (6) Vgl. XVI, S. 546ff.
- (7) Vgl. XVIII, S. 228f.
- (8) XVI, S. 548.
- (9) XVI, S. 526f.
- (10) XVI, S. 555.
- (11) XV, S. 267.
- (12) XV, S. 270.
- (13) Bertolt BRECHT : *Arbeitsjournal*. 1938 bis 1942. Frankfurt am Main 1973, S. 178.
- (14) XVI, S. 663.
- (15) Vgl. XVI, S. 668f.
- (16) III, S. 1340.
- (17) XVI, S. 670.
- (18) XVI, S. 696.
- (19) III, S. 1232f.
- (20) 第65節では「すべてが〈筋〉にかかっており、それが演劇という催しの核心である」とさえ断言している。
- (21) 1931年頃ブレヒトは『弁証法的劇作についての覚え書き』という断片的な論文を書いているが、その論旨は教育的演劇への、演劇の社会的機能転換を主張しているものであり、まだ『小思考原理』におけるような弁証法に基づく演劇は考えられていない。
- (22) XVI. S. 691.

- (23) XVIII, S. 237.
- (24) Vgl. Ernst SCHUMACHER : *Brecht. Theater und Gesellschaft im 20. Jahrhundert*. Westberlin 1973, S. 194.
- (25) Vgl. Bertolt BRECHT : *Arbeitsjournal*. 1938 bis 1942. a.a.O., S. 32.

(大学院学生)