

Title	『ヴォイツェク』を上演する
Author(s)	市川, 明
Citation	待兼山論叢. 文化動態論篇. 2008, 42, p. 21-70
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/7952
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

『ヴォイツェク』を上演する

市川 明

はじめに

私が担当する「実践芸術論」の講義・演習は、「ドイツ演劇を上演する」というシリーズで、本年度は一九世紀の作家ゲオルク・ビューヒナーの『ヴォイツェク』を取り上げている。演劇作品を読むことから始めて、上演に結びつけるプロセススタディだが、私たちが俳優として演技することは考えていない。演劇作品を分析・考察するなかで台本化し、上演コンセプトを作り上げることが授業の眼目だ。私たちはドラマトゥルクの役割を担い、理論面から上演をサポートしていく。実際に演技し、舞台を動かすのは近畿大学文学部芸術学科の舞台芸術専攻の学生（堀江博之ゼミナール、2年生）だ。

二つの大学のゼミナールのコラボレーションで、ひとつの演劇（上演）を創造するという目標をオリエンテーションで話したとき、「壮大な計画だ」という声が上がった。「壮大な計画というのはよく挫折するものだ」と私が言うと、笑いが起きた。日本ではおそらく初めての試みだが、意思疎通やスケジュールの調整などの問題もあり、困難を伴う。幸い計画は挫折することなく、何度か交流を重ねて、七月九日に大阪大学の二一世紀懐徳堂・多目的スタ

ジオで、七月一日、一二日には近畿大学Eキャンパスのアート館で、計四回のドラマリーディングを成功させることができた。後期の学期末には舞台上演が待っている。

本稿では第一章でビューヒナーの作品を概観し、『ヴォイツェク』について解説している。第二章では大阪大学、近畿大学、二大学のゼミナール参加者による座談会を掲載し、第三章で『ヴォイツェク』上演の課題、問題点に言及した。演劇の理論を実践に連動させる授業、戯曲（ドラマ）を演劇（シアター）につなぐコラボの一端をお見せすることができればと思っている。

第一章 ゲオルク・ビューヒナー——作品と上演

1 ビューヒナーの作品世界

二三才と四ヶ月の人生を疾風のごとく駆け抜け、一八三七年に果てたゲオルク・ビューヒナー (Georg Büchner, 1813-1837)。彼の生涯には七月革命直後のシュトラースブルクやヘッセンでのさまざまな政治的体験が詰まっており、こうした体験が彼の作品世界を形作っている。ビューヒナーの作品を貫く赤い糸は「貧しい民衆、抑圧された人々に対する愛」である。一八三五年、カール・グツコー (Karl Gutzkow) へあてた手紙の中に、彼の世界観が明白に表されている。「貧乏人と金持ちの關係がこの世における唯一の革命的要素です」(303)

ビューヒナーのすべての作品は貧しい民衆に対するヒューマンで党派的な愛に裏打ちされている。『ヴォイツェク』に顕著だが、彼は貧乏人と金持ちの生活や思考様式を対立的に描き出し、両階級間の越えがたい溝を明らかに

している。彼の視線の行き着く先は、こうした溝を生み出す社会だ。重税にあえぎ、飢餓に苦しむヘッセンの農民の啓発のために書かれた『ヘッセンの急使』(Der Hessische Landbote)はトーマス・ミュンツァー(Thomas Müntzer)の檄文や、マルクス、エンゲルス(Karl Marx / Friedrich Engels)の『共産党宣言』(Das Kommunistische Manifest)に劣らぬ優れた政治的小文となっている。冒頭近くでは、次のような指摘がなされている。

高貴な人々の生活は長い日曜日だ。彼らは美しい邸宅に住み、優雅な服装をし、肉付きのいい顔をして特有の言葉をしゃべる。だが民衆は彼らの前で畑にまかれた肥料のように転がっている。農民は鋤のあとを歩き、高貴な人は農民と鋤のあとを歩いて、鋤を引く牛でもって農民を駆り立てる。〔…〕農民の生活は長い労働の日である。〔…〕農民の汗は高貴な人の食卓の塩なのだ。⁽¹⁾(41)

ビューヒナーが政治的パンフレットで文学創作のスタートを切ったのはよく理解できる。ヘッセン大公領ダルムシュタット出身の青年は、一八三一年にフランス領だったシュトラースブルク大学の医学部に入學し、そこでフランス七月革命の息吹に触れる。だがヘッセンの国法が大学生活の後期を自国で修めることを要求していたために、失意のうちに三三年にギーセン大学に移籍。遅れたドイツを目の当たりにして、人権協会を設立し、政治活動を始めたからである。

やがて彼は牧師で、片田舎の小学校長をしていた反体制運動の指導者ヴァイディヒ(Friedrich Ludwig Weidig)と知り合う。だがリベラルな党派の反発を恐れるヴァイディヒが、ビューヒナーの原文の「金持ち」を「高貴な人々」と知り合う。

というあいまいな表現に変えたために、封建貴族とともに、新興ブルジョアにも向けられていたビューヒナーの先見的な批判の矛先がそらされてしまった。それでも「高貴な人々の生活は長い日曜日」「農夫の生活は長い労働の日」という言葉に端的に示されているように、金持ちと貧乏人の生活が対比して描き出されている。「農民の汗は高貴な人の食卓の塩」という表現にも、ビューヒナーの上流階級に対する鋭い批判、風刺がこめられている。

『ヘッセンの急使』で意図した政治的変革の希望が打ち砕かれ、指名手配の人相書きまでが出回るに及んで、ビューヒナーはダルムシュタットの親元に身を隠す。だが三五年一月にシュトラースブルクへの亡命に迫られ、その費用を捻出するために『ダントンの死』(Dantons Tod)を急いで書き上げる。ロベスピエールとの抗争によるダントンの没落を描いた革命劇だが、二人が会話を交わすのは一度しかない。この作品では四幕のいずれにも、パリで暮らす民衆の場面が組み込まれていて、重要な役割を果たしている。一幕二場で生活苦にあえぐ市民は次のように言う。

君たちはおなかの虫がごろごろ鳴っているのに、やつらときたら胃の腑がつかえるほど食っている。君たちの上着は穴だらけだが、やつらは暖かい着物を着ている。君たちは手のひらにタコをこしらえているが、やつらの手はピロードのようにすべすべしている。つまりだ、君たちは働き、やつらは何もせん。これはすなわち、君たちは稼いできたが、やつらは泥棒してきたということだ。(73f)

ブレヒト (Bertolt Brecht) の『三文オペラ』(Die Dreigroschenoper)では「ブルジョア＝泥棒」というメッセーヂが比喩的に導き出されるのだが、ここでは「君たち」の対極にある「やつら」の生活がきわめてストレートに暴かれている。『ダントンの死』では革命の成果を独り占めにして、享樂をむさぼるダントンや彼の仲間たちの優雅

な生活と、飢餓に苦しむ民衆の生活が強いコントラストをなし、上流階級の諦念的とも言える倦怠や頹廢が浮き彫りにされる。享楽派ダントンと禁欲派ロベスピエールの対立はより小さなものにとどめられ、ロベスピエールの没落をも暗示する優れた歴史的、民衆的ドラマになっている。

『ヴォイツェク』(Woyzeck) はビューヒナーの最後の作品で、一八三六年に書かれた。当時ビューヒナーは故郷ヘッセンの町から追放され、シュトラースブルクに亡命中だったが、チューリヒへの移住を考えていた。新設されたチューリヒ大学哲学部で私講師の職を得たいと思ったからだ。二三才の革命家は研究者として立つ決意をして、「ニゴイの神経系」の研究を学位論文として提出する。専門とする医学の雑誌に掲載された殺人犯の供述をもとに、近代戯曲の傑作『ヴォイツェク』は完成した。

最下層の兵士ヴォイツェクは内縁の妻マリーと子どもを養うため、兵役の時間外に大尉や医者ところでアルバイトをしている。大尉はヴォイツェクに「ゆっくりやれ、ヴォイツェク、一本ずつ順番に！」と命じ、ひげを剃らせる。大尉は年月を時間や分で数え直し、永遠についてスコラ的な論議を吹きかける。彼が説く自由や道徳はヴォイツェクのような貧しい人間には、空疎な理念にすぎない。それまで「はい、大尉殿」と短く返すことしかしなかったヴォイツェクだが、懸命に反論を試みる。

はい、大尉殿、その徳、そいつが足りないのであります。つまり、われわれ卑しい者に徳がないのは自然にそうなるんで、もちろん私がお偉方で、帽子や時計やフロックコートを持っていて、上品な口でもきけりや、確かに徳のある人間になりたいと思うでしょうが。徳ってのはきつとすばらしいものなんでしょうね、大尉殿。し

かし自分は貧乏たれど。(241)

『三文オペラ』の有名な言葉どおり、「まず食うこと、道徳は二の次⁽²⁾」というわけだ。実験用にヴォイツェクを雇っている医者は、「くしゃみの観察をするために、ちょうど窓から鼻を突き出して、日光を中へ入れていたところじゃ」(243)と悠長なことをいう。路上でヴォイツェクに話しかけるスタッカートの聞いた言葉「顔面筋肉は硬直、緊張、時々けいれん、態度は興奮かつ緊張」(245)からは実験者の冷めた興奮が感じとられる。医者がヴォイツェクに示す機械のような冷酷さや非人間性は、グロテスクな様相を呈している。怠惰で、退屈・倦怠に満ちた大尉や医者など上流階級の生活と、信仰や道徳を持ちえない貧しい民衆の姿が対比される。

マリーはやがてたくましく男つぷりのいい軍楽隊長に心を奪われる。軍楽隊長からイヤリングをプレゼントされたマリーは、彼と熱く踊り、ヴォイツェクを裏切る。心の支えを失ったヴォイツェクは嫉妬と絶望からマリーを殺害する。貧困がマリーをヴォイツェクから引き離し、その絶望と悲しみの大きさがヴォイツェクを狂気に落とし、犯罪へと駆り立てたのである。ヴォイツェクの殺人は社会的な疎外に起因し、愛さえもお金や身分によって歪められてしまう社会が鋭く告発されている。『ヴォイツェク』には貧しい民衆の孤独、不安、卑屈などが余すところなく描き出されており、上流階級との断層の大きさを際立たせている。ビューヒナーの全作品には、「貧乏人と金持ち」に対する愛と憎しみが激しく切り結んでおり、そこにビューヒナーの今日性がある。

2 リアリズム作家、ビューヒナー

ビューヒナーはそのモンタージュ的な手法にもかかわらず、リアリズムの劇作家として論じられることが多い。彼はシェイクスピア (William Shakespeare) やゲーテ (Johann Wolfgang Goethe) から大きな影響を受け、歴史的・社会的な民衆劇を書き上げた。ビューヒナーのリアリズム観は、一八三五年に書かれた『ダントンの死』第二幕のダントンとカミーユの芸術論争に表れている。論争とはいうものの作者ビューヒナーが登場人物を通して、自己の芸術上の信条を告白したものである。カミーユのことを借りれば、現在演劇やコンサート、展覧会で見せられているのは「命の通わない」模造品であり、芝居に登場してくるのは「五脚のヤンブス(弱強格)に合わせカタコト歩く操り人形」(95)にすぎない。

カミーユ——それは作者ビューヒナーでもあるのだが——が攻撃するのは、「理念」から出発する芸術創造である。そこからは生き生きした形象、生命の躍動、現実(リアリティ)は生まれてこない。カミーユは「人びとを劇場から裏町の路地に出してやれ。現実はなんとみじめだろう!——彼らはひどい模造品を見ているうちに、ほんもの人間を見ることが聞くこともできなくなった」(96)という。生きた現実、自然に帰って観察することが必要だとビューヒナーは説いているのだ。彼にとつてリアリズムとは「生の真実」の追求にほかならない。

同じような主張は、一八三六年に書かれた散文『レンツ』(Lenz)でもなされている。「疾風怒濤」時代のJ・M・R・レンツ (Jakob Michael Reinhold Lenz) の劇作や演劇論に対するビューヒナーの共感からこの作品は生まれた。ここでは理想主義の詩人カウフマンとリアリズムの作家レンツの文学論争の形をとって、ビューヒナーのリアリズム観が展開される。ビューヒナーの言葉で表現されたレンツの芸術観は作者自身の芸術観と重なる。

ビューヒナーはレンツに託して次のようにいう。「現実を書き表しているといわれている詩人たちも、現実についてなにもわかっていない。しかし彼らは現実を神聖化しようとする詩人たちよりもまだ我慢できる」(124)「私はすべてのものの中に生命を求める。それさえあれば美しいか、醜いかは問題ではない。創造されたものが生命を持つことが、芸術における唯一の規範である」(125)。レンツ(＝ビューヒナー)はこうした生命感が、シェイクスピアや民謡にはあり、ゲーテにもときどき感じられるという。それに対して理想主義者が書くものは、どれもこれも「木製人形」にすぎず、人間の本性に対する屈辱的な侮辱だという。

彼はまた「それぞれの独自性に迫るためには、人間を愛さなくてはならない。なにびともあまりに卑しいとか醜いとかいうふうに見てはならない。そうしたときにはじめて人間を理解することができる」(126)と主張する。ビューヒナーがレンツの作品に認めた民衆志向は、ビューヒナーの全作品を貫いている。民衆に対する細やかな観察や温かな眼差しが、彼の作品から感じとられる。ビューヒナーの劇作では、リアリズムとヒューマニズムはあい補うものであった。

ビューヒナーはまた一八三五年、家族にあてた手紙で、「詩人は世界をありのままに示すのではなく、あるべき姿に描くべきだという人がいるなら、神さまは世界をあるべき姿に造られたのだから、だれがなんというおうとこれ以上立派には造れませんと答えましょう」(306)と書いている。そこには理想主義詩人シラーからの離反・対立が見てとれる。「僕はゲーテやシェイクスピアを高く買いますが、シラーは買いません」(306)とビューヒナーは告白している。シラーの『たくらみと恋』のルイーゼのような高潔なヒロインからは、美化された作り物という印象が消えない。理想的な人物のパステイックな言動で陶酔を引き起こそうとするシラーの戯曲に、ビューヒナーが

距離を置くようになったことは容易に理解できる。

ビューヒナーにとって美学上の理想主義は政治上の貴族主義にはかならなかった。肯定的ヒーローの不在、弱さや欠点を持った主人公、感情的陶酔を拒む、距離化された戯曲構造、映画のショットのように短い場面が連続するモンタージュ手法、これらはすべてブレヒトの異化効果や叙事詩的演劇を先取りしたものである。反理想主義、生命力、日常生活、民衆性、ヒューマニズム……ビューヒナーのリアリズムを規定するさまざまなキーワードが彼の作品や書簡から浮かび上がってくる。

ブレヒトと共通点が多いのだが、ビューヒナーもカリカチュア化する作家、特徴描写的な作家であった。似顔絵作家のような誇張やデフォルメが作品には施されている。社会派作家ビューヒナーは、顔（社会）のアンバランスな部分、矛盾・不整合性を見抜き、そこを印象づけることができた。ブレヒトは晩年ベルリーナー・アンサンブルで『コーカサスの白墨の輪』(Der kaukasische Kreidekreis)を演出したとき、領主や貴族などの支配階級には仮面をつけさせ、主人公のグルシエをはじめ民衆は素顔で出演させた。『ヴォイツェク』でも、庶民のヴォイツェク、マリー、アンドレース、カール（阿呆）、ケーテは固有名詞で登場してくるが、上層階級は憎悪をこめてカリカチュア化し、彼らの一人たりとも実名が使われていない。階級間の生活スタイルやリズムの違いを強調することによって、対話さえもほとんど不可能にする、金持ちと貧乏人の裂け目が透けて見えてくるのである。

筆者はかつてリアリズム演劇の四つの指標を提示した³⁾。

第一の指標 現実がそのままに、生き生きと描かれていること。

第二の指標 現実の問題点や矛盾が強調されていること。

第三の指標 身近に起こりうるできごとが、身近な人物によって表現されていること。

第四の指標 観客にアンガージュマン（政治参加）の志向を生み出すこと。

第四の指標は受容者の側からのアプローチである。観客が舞台の共同生産者であるという観点から、リアリズム演劇が観客の中に生み出す（べき）ものを探っている。最初の三つはリアリズム演劇に不可欠であり、四番目の指標を満たせば理想のリアリズム演劇となる。『ヴォイツェク』はこれらの指標を満たす最良のリアリズム演劇の一つである。以下『ヴォイツェク』について、少し違った観点から考察を加える。

3 殺人者の言葉から紡ぎ出された『ヴォイツェク』

「一八二二年六月二日夜九時半ころ、理髪師ヨハン・クリステイアン・ヴォイツェク、四一才は、外科医ヴォーストの未亡人ヨハンナ・クリステイアーナ（旧姓オットー）、四六才を、帰宅途中のザント通りで、柄のついた折りたたみナイフで七回突き、数分後に死に至らしめた」（630）。サクセン王室宮廷顧問官、クラールス (Johann Christian August Clarus) 博士は、ヴォイツェクに関する法医学鑑定書をこのような記述で始めている。クラールスは獄中での尋問をもとに、「被告は過去に若干の妄想癖は見られたが、意識は正常であり刑事責任能力はある」との結論を出した。この鑑定書に基づき法廷は被告に死刑の判決を下す。

ところがその後被告は、獄中を訪れた教誨師に「変な声」が聞こえ、「幽霊」が出現したなどと語り、精神障害

と思われる言動があったと証言する者も出たため、刑の執行は一時延期される。またクラールスが提出した最初の短い報告書は、軽率で表面的だとの批判の声が強まり、医学界からも様々な意見が寄せられた。クラールスは詳細な二つ目の鑑定書を作成したが、二つとも雑誌に公表せざるを得なくなった。これにより事件はいっそう大きな注目を集めることになった。

再度提示された「刑事責任能力あり」とする鑑定を受け入れ、法廷は被告に死刑の判決を改めて下す。ヴォイツェクは犯行を否認しなかったため、一八二四年八月二七日、故郷ライプツィヒの広場で処刑された。公開の斬首刑という三〇年来のショックな出来事を見ようと、広場には五千人の人が集まったという。重要なことは殺人者の心理状況を読み解き、刑事責任能力があるかどうかについて一人の医師から二度にわたって鑑定書が提出され、しかもそれらが公開されたことである。そこには普通では知ることのできない、名もなき殺人犯のありのままの姿が克明につづられていたからである。⁽⁴⁾

強制的にダルムシュタットの両親の家に滞在させられていたとき、ビューヒナーはたえず逮捕におびえながら、医学研究書を読み漁っていた。父親が予約購読していた『ヘンケ書房・国家医事雑誌』のバックナンバーの中に、彼はヴォイツェク事件の記事を見つけた。事件当時一〇才だったビューヒナーはこの死刑執行を自分自身で経験していないが、事件のことは記憶の片隅にあったのかもしれない。一八三六年の冬、人生の最後の数ヶ月にこの二つの鑑定書をもとに台本が作られていった。クラールスの鑑定書に記された実在する殺人者ヴォイツェクの言葉が、そのまま忠実にビューヒナーの戯曲に使われている。

『ヴォイツェク』はいくつかの同時代の殺人事件がもとになっているといわれている。いずれも世間を騒がせ、

医学的、法学的、心理学的見地から大きな論議を呼んだ事件である。中でも主要な素材を提供しているのが先に挙げた、理髪師の男が当時愛人関係にあった五歳年上の女性を嫉妬から刺し殺した事件である。二人の間には子どもがすでにいたが、男は婚姻に必要なお金を調達することができず、結婚にはいたらなかった。一方彼女は他の兵士ともひそかに関係を持っており、それが悲劇につながる。ヴォイツェクという実名をそのまま作品に使っていることから、この事件が『ヴォイツェク』の核をなすものであることがわかるだろう。

ビューヒナーが参考にした殺人事件は他にもいくつかある。一八一七年九月二五日にベルリン郊外で、タバコ製造職人のダニエル・シモリングが愛人をナイフで刺し、重傷を負わせ、やがて彼女は死亡する。事件の動機は解明されず、犯人には明確な精神障害が見られるとの鑑定が出され、論議を呼んだ。デードナー (Burghard Deder) はビューヒナーがこの事件に関する調書を医学生の際に読んでおり、今まで知られていない隠れた原典だと指摘している。⁽⁵⁾

一八一六年四月一三日に借金を背負った兵士ヨーハン・フィリップ・シュナイダーが、ダルムシュタット近郊の森で債権者をナイフで殺害した。殺人者は血にまみれた服のまま居酒屋に戻り、踊った。そこでいさかいを起こしたあと、血塗られた服を池に捨てた。シュナイダーは当時三〇才で、『ヴォイツェク』の主人公と同年齢である。実際の理髪師ヴォイツェクが四一才だったのに比べると、年齢的にはこちらがあつている。この事件は一般的にはほとんど知られていないが、ビューヒナーは一八三四年に出された『刑法法令集』の第一巻『暗殺』の中に収められたこの事件の犯人の陳述を読み、クラールスの鑑定書と同じように参考にしたものと思われる。殺害後の行動は『ヴォイツェク』にそのまま取り入れられている。⁽⁶⁾

一八三〇年にはダルムシュタットの職工ヨーハン・デイースが愛人を刺し殺した。彼は一八三四年に刑務所で死んでいる。その後彼の遺体はギーセン大学の解剖学教室に移送されたが、ビューヒナーは当時、シュトラースブルクで始めた医学の勉強をギーセン大学で続けており、おそらくは殺人者の遺体解剖に立ち会ったのではないかと思われる。

四つの事件には類似性がある。殺人者は貧しい階級の出身で、教養がなく、職人の仕事を学び、最下層の人間としてお金を稼いでいた。女性との間に子どもをもうけるが（シユモリングの場合は妊娠させ）、彼らの社会的境遇から結婚することができず、女性は不貞を働いている。彼らは自分たちの人生に希望が持てず、絶望のあまり殺害に走った。四つの裁判とも世間から大きな注目を浴びたが、いずれも刑事責任能力ありとされ、殺人罪に問われた。⁽⁷⁾ 尋問調書を作成したクラールスは実在のヴォイツェクを「予感と夢」の中で生きた人だという。もちろんそれは不吉なもののだが。鑑定書に記されたヴォイツェクの供述は、殺人のキーワードとも言うべき「もつとやれ！」(Immer zu!) と結びついており、ビューヒナーは間違いなくこの供述をもとに作品を書いたものと思われる。供述とそれに照応する作品部分を比較してみよう。

ヴォースト女史に対する彼の嫉妬は、市の兵士、プファイファーのところを下宿していたころから始まった。ゴーリスで祭りがあったとき、彼は夜、ベッドに横になり、今頃きつと彼女は他の男と踊っているだろうと考えた。まったく奇妙な感情に襲われ、ヴァイオリンとコントラバスが入り混じったダンス音楽が聞こえてきて、その音楽に合わせて「もつとやれ、もつとやれ」(Immer drauf! Immer drauf!) という言葉が発せられた

ような気がした。(645)

二つ折り版の手稿1の五場と六場ではルイ（のちに名前をヴォイツェクと改められた）が次のように言う。

窓は開いている。みんな踊っている。ルイは家の前のベンチに座っている。

ルイ（窓際で聞き耳を立てる）あの野郎、あの女！ くそー！（震えながら、腰を下ろす。また窓際に寄る）
うまくやってやがる！ そうだ重なり合って転がれ！ あの女め、もつとやれ、もつとやれ！（500）

ルイ もつとやれ！ もつとやれ！ ぴいびい、があがあ、ヴァイオリンに笛だ。もつとやれ！ もつとやれ！
地面の下から、かすかな声が、声（地面にかがみこんで）殺せ！ 殺せ！ ヴォイツェクの女を刺し殺せ！
殺せ！ ヴォイツェクの女を刺し殺せ！[…] (201)

ビューヒナーのリアリズムは『ヴォイツェク』においても徹底して貫かれている。光市の母子殺人事件や秋葉原の無差別殺傷事件など、殺人が起きるたびに犯人の精神鑑定が行われる。ビューヒナーは医者として知りえた陳述調書から丹念に殺人者の生の言葉を拾い集め、劇作に取り入れている。作者の共感、同情は明らかにヴォイツェクに向けられており、主人公を裏切った愛人に対しても決して非難の眼差しは注がれていない。『ヴォイツェク』は殺人者の言葉が紡ぎだした文学であると同時に、裁判所（官）を裁く文学でもあるのだ。

4 ドイツにおけるビューヒナー上演

ビューヒナーはドイツにおいて、現在でもっともよく上演されるドイツ人劇作家の一人である。筆者自身もドイツ演劇上演史に残るような名演を何度も観ている。ビューヒナーの作品は今なお、今日性・現代性を失わず、新たな問題をわれわれに投げかけている。格差社会において、私たちの社会にもネットカフェ難民のような無数の小ヴォイツェクがいるからだ。ドイツにおけるビューヒナー上演については本や演劇雑誌で劇評を書いてきた。夭折の作家は三つしか劇作品を残さなかったが、筆者の印象に強く残った『ダントンの死』（一九八一年、ベルリン・ドイツ劇場）、『レオンスとレーナ』（二〇〇四年、ベルリナー・アンサンブル）、『ヴォイツェク』（一九九五年、ベルリン・フォルクスビューネ）の上演を紹介したい。

4・1 愛と革命の赤い色 —— 『ダントンの死』のベルリン上演⁽⁸⁾

『ダントンの死』はヘッセンでの政治変革に挫折したビューヒナーがシュトラースブルクへの亡命直前に五週間で書き上げたといわれる四幕の悲劇である。舞台は一七九四年のパリ。その厳格さゆえに恐怖政治に走る禁欲主義者ロベスピエールと、彼によって断頭台の露と消える享楽主義者ダントン、この二人（両派）の対立に女性や民衆を絡ませながら、ダントン処刑までの十日あまりを追っている。

一九八一年、東ドイツの首都ベルリンにあるドイツ劇場で幕開きになった『ダントンの死』はこのシーズンの演劇界の話題をさらった。これはアレクサンダー・ラング (Alexander Lang) の斬新な演出に負うところが大きい。舞台装置と衣装を担当したフォルカー・ピュラー (Volker Pflüger) の功績も見逃せない。「劇作家の最高の課題は

生きた歴史にできるだけ肉薄することです。〔…〕(305) 一八三五年七月二八日付けの手紙が舞台前で朗読された後、黒い紗の幕が上がる。赤いじゅうたんが全面に敷かれた舞台上に、腰の高さほどの横長の舞台が置かれている。この台を囲んで、縫い目の見えるオレンジがかった赤の布が蚊帳のようにかけられている。さながら見世物小屋芝居、ドイツの伝統的な道化芝居を見るようだ。芝居の大半はこの台の前で演じられるが、俳優が台の上を歩いたり、台の上に座って前舞台の芝居を観察したりもする。時として台から上半身だけ、あるいは頭だけを見せて演じる芝居は人形劇のようでもある。

最終景だけは台の後ろが舞台となる。愛するカミーユが処刑され、気を失って倒れるリュシール。刑吏たちが彼女を引きずり、踊りながら洞窟のような舞台奥深くへと消えていく。俳優の持つちよつとした小道具以外は場面の雰囲気伝える舞台装置・道具は何もない。目立つものといえば第二幕のダントンとカミーユの文学・芸術論争でカミーユが抱える大きな木製の人形ぐらいだろう。映画のショットのように場面を短くつなぎ合わせるビューヒナーの作品にあつては、仰々しい舞台転換はかえって作品の効果を損なうだろう。急激な光の交替が作品のリズムを規定し、場面転換を巧みに処理していく。じゅうたんの燃えるような赤は、革命を、愛を、そして何よりも歴史の究極の担い手である民衆の息吹、生命を表している。

この上演では一二人の俳優（男八人、女四人）が四九の役を演じる。横長の台がクロークのような役目を果たし、俳優はそこに置かれた衣装にすばやく着替え、化粧をし直して違う人物になり代わる。クリスチャン・グラスホッフがダントンとロベスピエールの二役を演じている。これは「敵対的に見えようとも二人は同じ幹から出た兄弟である」という演出家の意図なのだろう。一幕六場は作品中ただ一度、二人が対話する場面である。白いチョッキ、

白いズボン、長髪のダントンと、白いかつらに銀縁眼鏡をかけたロベスピエールの二役を、グラスホーフが数歩歩いてはポジションチェンジし、声音を変えてみごとに演じ分けている。

「フランスの歴史劇ではなく、ドイツの問題を浮かび上がらせるモデル劇を」という演出家の主張に沿って、衣装もフランス大革命の時代のもではなく、ビューヒナーの時代のもが用いられている。学生風の前ひさし付帽子をかぶったカミーユ、ウェーブのかかった髪にシルクハットを乗せたエロー、ぶくぶくした体のまわりに将校のような大きな飾り緒を付けたブロンプター、シモンなどが特徴的だ。若者のモードにもなるうかというこうした衣装と、ベルリンのイデオムを駆使したせりふ回しが舞台を生き生きとした明るいものにしてている。

4・2 ウィルソン演出の『レオンスとレーナ』——光・色・音が織りなすパノラマ⁽⁹⁾

ベルリーナー・アンサンブルでロバート・ウィルソン (Robert Wilson) 演出の『レオンスとレーナ』 (Leonce und Lena) を観たが、表現主義の絵画にそのまま入り込んだような気分になった。テキサスの大学で経営学を学んだ後、ニューヨークで建築学と美術を専攻したウィルソンだが、彼ほど光と色にこだわる演出家はいないだろう。今回も照明のコンセプトと舞台美術はウィルソンが担当している。往年のスター歌手、グレーネマイアーが歌うのも注目だ。

幕が開くと額縁舞台から明かりが差し込む。棺桶のような長い石のベンチと、「額縁」に沿うように石造りの柱。ポポー王国の王子レオンスが怠惰で退屈な王室の人生を物憂く語る。ベンチに横たわり、「雲がもう三週間も西から東へ流れていく」(161)「人間のすることはみんな退屈から始まる」(162)と王子が言うと、ライトブルーの背

景のホリゾン트가ほのかに白みを帯びる。深刻さ、憂鬱、絶望といった感情が青や緑といった光の変化で表される。看板俳優のマルクス・マイアーが、タキシードに身を包み、歌舞伎役者のような白塗りで主人公を演じている。冷たく、無表情の中に時おり洪面を見せて、ちよっぴりプレイボーイ風だ。すべての登場人物が王子同様、洪面を作って舞台を横切っていく。

次の場面「豪華に装飾された広間」では、レオンスが「よろい戸を下ろし、ろうそくを点けよ」(165)と命令する。棒のカーテンが下がり、先には明かりが点いている。退屈から愛人口ゼッタに恋をし、退屈から彼女を捨てる場面だが、二人は一度も顔を合わせることなく、正面を向いたまま会話を交わす。背景が嫉妬を表す黄色に変わる。レオンスが下僕のヴァレリーオに、この国を脱出し「南の国イタリアを流浪しよう」(172)と呼びかける。背景が鮮やかな赤に変わったかと思うと、カラフルな丘が出現する。これはまさしく表現主義の絵画、キルヒナーやカンディンスキーの絵の世界だ。ドン・キホーテ的な珍道中が展開される。

二幕に入ると、四方が丘で、地面だけでなく横(上手と下手)や天井からも木が伸びている。王女レーナと女家庭教師が登場し、二組の主人・召使が互いに相手を観察しながら、接近していく。喜劇にお決まりのパターンだが、父王から婚約者として押し付けられた相手とは知らずに王子は恋をする。夜になり深いブルーに木々のシルエツトが映え、芝生に座って夢見るレーナにレオンスがキスをする。心の中は「冬景色」で自殺を考えるレオンストと、不幸せな人に同情するレーナ、星屑の世界を見上げるそれぞれの眼差しは違い、二人の演技によるコントラストが笑いを呼ぶ。

第三幕は王子の帰国と結婚の場面で、農民たちが宮廷前で王子の帰りを待っている。彼らは校長の先導でたどた

どしく「万歳」を叫ぶのだが、このプロンプによる唱和が、王室の虚栄を増幅する。仮面に白い装束を着けた二組の主人・召使が操り人形のように登場するが、仮面を剥ぐと愛した相手が、親が決めた婚約者だったことがわかる。この偶然に歓喜し、最後はレオンスの「時計という時計をいっさい壊してしまおう」(186) というなにやらスローライフのマニフェストみたいなせりふで、ハッピーエンドとなる。

ポップとロックの世界を長らく君臨したグレーネマイアーがソングを作り、オケピットにキーボード、ドラム、トランペットなどからなるバンドを配置し、効果的なストーリーテラーの役割を果たしている。彼が「えい(愛)はてえいせつ(大切)? えい(愛)はてえいへん(大変)?」と歌うと登場人物全員がコーラスに参加して、最後はミュージカルのような大団円になる。光と色と音が織りなすパノラマ、額縁舞台から登場してくる様々な人物の身振りや言葉のぶつかり合い・すれ違いが生むこっけいさ——演劇の楽しみを十分に味あわせてくれたイベントだった。

4・3 ホームレスが演じる『ヴォイツェク』——プロ・アマ提携公演⁽¹⁰⁾

ベルリンのフォルクスビューネは若者の劇場として人気がある。総監督のフランク・カストルフ (Frank Castorf) は一九九四年にコルトナー賞を受賞したが、ますます意欲的な創作活動を展開している。そのフォルクスビューネの三階のスタジオで『ヴォイツェク——俺は人間か?』を観た。わずか五〇席の小さな空間だが、満員の観客席からはサッカーのサポーターの熱気に近いものが伝わってくる。演じているのは「浮浪者劇団、野ねずみ7」のメンバーたちだ。大尉と医者とマリーの三人だけがフォルクスビューネの俳優、つまりプロで、あとはベルリンのホームレスが演じている。老婆を演じるのもむくつけき浮浪者だ。

貧しい兵卒のヴォイツェクは、お金を稼ぐために大尉のひげを剃り、医者の実験台になっている。人間としての扱ひを受けていないヴォイツェク、それをベルリンのホームレスのおじちゃんたちが演じている。なんとヴォイツェクは七人が同時に舞台上立って、交互にせりふをしゃべって行くのだ。冒頭では七人のヴォイツェクが大尉にひざまずき、ひげを剃る。大尉はメトロノームを両脚にはさんで、「アレグロ」だの「モデラート」だのと叫んで、仕事の速度を指示していく。医者は七人のヴォイツェクを並ばせ、検査をする。ヴォイツェクを演じる七人はパンク族あり、黒人あり、肥満して動くのも大儀そうなおじちゃんもいる。

カストルフの偉大さは、ベルリンのホームレスを演劇というイベントに組み込むことで、すさまじいまでの臨場感を生み出したことにある。彼らには独特の生活リズム、スタイルがあり、大尉のひげを剃る場面でも、一生懸命やっているのだが、何かせかせかして荒っぽい。大尉を演じるプロの俳優が顔を傷つけられないかと、びくびくしている様子が伝わってきて、思わず笑ってしまった。「ゆっくり、ヴォイツェク、もつとゆっくりやれ」と命じる大尉のせりふも、戯曲とはまったく違うコンテキストで聞くことになった。

ビューヒナーが『ヴォイツェク』の中で計算した貧しい人たちのせりふの間（ま）、寡黙さ、そしてその対極にある金持ち連中の雄弁さ、長口舌、こうしたものが計算を超えてはるかに自然に、しかも対立的に舞台上で表現されている。プロとアマのコラボは、ビューヒナーが紙の上で試みた金持ちと貧乏人の言葉を、ほぼ完璧な形で舞台上で表現することに成功している。

終わると「今日の観客はよかった。舞台上拍手」といった具合で、彼らのほうからも拍手があり、スタジオ全体が鳴り止まぬ拍手と興奮であった。彼らの発行する「浮浪者に家を」という新聞を二百円で買って帰った。（百円

はカンパ）とにかく強烈な印象を残した舞台だった。

* *

『ヴォイツェク』の上演は多く、近年、著名な演出家が世界中の演劇祭で演出している。二〇〇三年のザルツブルク・フェスティバル（オペラだけでなく、演劇も上演されている）ではザルツブルク州立劇場で、ドイツの注目の演出家、ミヒャエル・タールハイマー（Michael Thalheimer）が演出、ヴォイツェクがマリイだけでなく、他の人物を次々に殺す残酷劇になっている。二〇〇六年、エジンバラの演劇祭では、韓国の劇団が椅子だけを舞台装置に用いた舞踏劇として上演している。二〇〇八年、韓国ミリヤンの演劇祭では人間の尊厳がすべて奪われ、マリイからもばかにされるヴォイツェクが表され、祭典の最優秀上演に輝いた。

第二章 『ヴォイツェク』座談会

第一部

司会（岡田） 『ヴォイツェク』座談会を始めます。座談会は3部構成です。第1部は大阪大学（以下阪大）の学生による台本作成に関して。第2部は『ヴォイツェク』の登場人物や作品全体の分析に関して。第3部は近畿大学（以下近大）・阪大、両大学において上演されたドラマリーディングに関して。皆さま、積極的な発言を期待します。それでは第1部を始めます。阪大の学生は6班に分かれて、レーマン版のドイツ語テキストとベルゲマン版に基づく岩波文庫の日本語テキスト（岩淵達治訳）を参照しつつ、独自の脚本を制作しました。まず六つの班の

脚本の特徴を各班から紹介してもらいましょう。一班は私、岡田が。

岡田 一班は実際に上演しやすい、バランスの良い脚本にすることを念頭に置きました。貧富の差という主題を設定し、これを強調するように注意しました。場面構成は、まず、最初と最後のシーンを決めて、見世物小屋の場面から始め、最後に廷吏のせりふを医者に言わせるというふうに変更しました。全体のリズムを崩さないような、わかりやすい脚本が一班の脚本です。

司会 では二班の脚本の紹介を尾上さん、お願いします。

尾上 二班は『ヴォイツェク』の舞台設定を日本の病院に置き換えて、古典の取っつきにくさを解消しようとした。ただ、出来上がったものが古典の重みを失ってしまったのは、問題だと思っています。

川口 自分だったらこんな言葉は喋らないものがけっこうあったんです。それは今、上演する際にはわかりにくい。だからそれを現代日本風に変えたんですが、変えてしまうと作品から抜け落ちるものもあつて。

司会 元の脚本の柱を残しつついかに再構成し直すかが今後の課題ということですね。ありがとうございました。では三班、お願いします。

二階堂 三班は脚本からココシユカの絵をイメージし、舞台上に反映できないかと考えました。台本制作段階では舞台云々はまだ考えられなかったので、ひとまず脚本を手取る者の「共通イメージ」ココシユカ」となるように表紙にココシユカの絵を付けました。言葉の点では大尉や医者に関西訛りをつけて、メリハリをつけるようにしました。また、扱いに困ったカール（阿呆）というキャラクターを削りました。

司会 ダブルイメージを利用することはとても有効な手段ですよ。 「カール」というキャラクターを削る、とい

う選択は議論を呼びそうですね。カールは重要な役割を担っていますし。四班はどうでしょうか。

三木 四班はアカデミックにやりたいという意見があったので、ドイツ語の原典からの翻訳をきちんと行い、台本をまとめました。岩波文庫の訳は、注釈も豊富で読むにはいいけれど、説明が長すぎたりするので上演するには都合が悪いんです。喋りやすく聞きやすいようにセリフを変えました。直接テーマを提示するのではなくて、観客にそれを想像してもらえるように場面を構成しました。

太田 四班の場面構成に関して。マリー殺害の場面を最初にもってきて、彼女がなぜ殺されたのかを観客に考えさせるようにしました。

三木 もう一言。補遺の廷吏の場面を削ったのは、あまり殺人ということを強調したくなかったからです。ある意味で、この事件は誰にでも起こりうることだと考えたからです。

司会 では五班の脚本の紹介を小林さん、お願いします。

小林 岩波文庫版の翻訳や配布されたドイツ語のテキストを参照しながら大きくプロットを組み替えました。なぜ組み替えたかという点、狂気や身分上の差異といったモチーフに対して、上演する側や観客がリアリティを持つことができるかどうかのポイントだと思ったからです。また、ある意味では三面記事的な、鼓手長、マリー、ヴォイツェクの三角関係や、殺人にいたるプロセスを早いうちにわかりやすく描くようにしました。角倉さんは次のようなメモを残しています。「ヴォイツェクが何を思い凶行に走ってしまったのかを深め、それに基づいて台本をさらに改訂していくことが重要です。彼と周囲との関係、そしてその関係が彼に及ぼした影響を掘り下げ、当時の文化や思想、そして彼の人格を考慮していくことが今後最も求められると思います」（角倉）

小松 ヴォイツェクや他の登場人物たちの葛藤を描くというのが五班の台本の特徴になったと思いますが、ただそれを階級差といったことにリンクすることができませんでした。

司会 六班の脚本については、関谷さんのメモから紹介します。「へはじめてヴォイツェクを知った人にもわかる」を目標に、内容の伝わりやすい台本作りを心がけました。場面展開は、オーソドックスともいえるベルゲマン版を採用しました。わかりやすさという点で、この版が優れていると思ったからです。ヴォイツェクが大尉のひげを剃る場面が冒頭に来ています。岩波版にそっていますが、登場人物の口調など、現代にはなじみにくい日本語を手直ししました」(関谷)

司会 それぞれの班の台本の特徴に関して述べていただいたので、付け足したいことがあれば、自由に発言してください。

三木 台本を作成する際に、コンセプトを一つ決めることがポイントになると思います。例えば、今の社会、格差社会といった問題を、現代の人に突きつけるのか、それとも、ビューヒナーの作品をドイツの古典劇として紹介するのか。チームの考えについては今発言してもらったので、各個人が描いたコンセプトに関して伺ってみたいんですが。

市川 座談会以前の議論も含めて振り返ってみると、議論にはいくつかのパターンがあったと思います。一つは、この作品が未完の断片なので、最初の場面をどうするのか。つまり、上流階級の大尉がヴォイツェクに髭を剃らせる場面を冒頭にもってくるのか、それともヴォイツェクとアンドレースの広野の場面にするのか、場面の組み替えが一つです。

それから、言葉でアクセントをつけるということです。3班で言えば、医者と大尉は大阪弁でヴォイツェクは東京弁になっていますね。以前私が翻訳した『セチュアンの善人』(Der gute Mensch von Sezuan)では、善人＝庶民は全部大阪弁、資本家と神様は東京弁に訳しましたが、それでいくとヴォイツェクが関西弁のような気がするけど、そうじゃないわけですね。もう一つは、どの部分をカットするのかということです。さらに言えば、2班のように場面を全部日本に置き換えたケースもあります。私は韓国で七月に『ヴォイツェク』を観てきたんですが、そこでは、アンドレはストーリーテラーにされていました。またラストでは、マリも含め、鼓手長、大尉、医者、四人がヴォイツェクをいじめるように取り囲む。四人の包囲網の中でヴォイツェクが一人取り残される形で演じられていました。いずれにしろ、かなり大幅に台本の改変が行われています。ですから、どのように台本に手を加えたのか、もう一度皆さんで話し合ってもらえたらと思います。

司会 では「言葉でアクセントをつける」ということに関して。3班はなぜ医者と大尉を関西弁にしたんでしょうか？

二階堂 関西人にとって関西弁は親しみやすいからです。医者と大尉を親しみやすい存在にして、コミカルなシーンを作りたかったんです。

岡田 ああ、深い意味は無く、純粹に「親しみ深く」描きたかったんですね。下町の雰囲気のある関西弁は「下賤」で、それに対して、標準語は「上等」というふうに使分けられることはよくありますよね。だから最初3班の台本を読んだときに、医者と大尉の関西弁には深い意図があるのかなと思っただけです。

川井 方言を使うことは上演する土地に深く関わってきそうな気がします。関西弁も標準語も受け止める人によっ

て全然違ったものになるはずですし。大阪での上演を前提としている今回の脚本に関しては、関西弁を親しみのあるものだと受け取る人は多そうですね。ただ、それでも、全員が関西人というわけでもないし、関西人の中にも受け取り方はそれぞれ少しずつ違うのではないのでしょうか。また、様々な方言が出てくれば出てくるほど、その部分は浮きやすくなるとも言えそうなので、使う際には注意と吟味が必要です。

二階堂 一つ補足しておく、見世物小屋の呼び込みには、江戸弁を用いています。

岡田 関西弁のみではなく、江戸弁が出てるのは初めて知りました。関西弁と標準語だけだとすると関西弁に意味が付加されて読まれやすくなりますが、いくつかの方言が出ていたのであれば、そういうこともないですね。

中島 先ほど二階堂さんがおっしゃった「コミカル」という点は私も非常に重要だと思いました。二時間なり一時間半なりぶっ続けて難しいことを並べたてられたりすると、しんどくなってしまいます。そうすると反対に、どこで人を笑わせるのか、あるいは緩急をつけるのかということがポイントになってくると思います。

司会 四班はアカデミックに進めていたそうですが、アカデミックに、原作に忠実に脚本を作るとすると「コミカル」なシーンの作り方も難しくなってくると思うんです。断片的な戯曲だけに。そこらへんはどうしたんですか？

三木 コミカル、というよりエンターテイメント、というより見せ場と言ったらいいのか。台本のどこを強調すればいいのかわからないことはありました。忠実であろうとすればやはり「脚本」にはなりにくいのかもしれませんね。以前4班の音楽学の守さんが「アカデミックな厳密さ」というのは、芸術活動の実践の場では、結局は生かせないものかもしれませんが、それでもテキストや参考文献の精読や読み比べという地味な作業によってはじめて奥行きのある台本を作ることができる」と(守)と言っていました。私もそう思います。

岡田 なるほど。普通の脚本ならクライマックスが決められているけど、『ヴォイツェク』は未完の断片脚本だから脚本自体のクライマックスっていうのを突き止めにくい。

小林 その場合「演出」に判断がまかされることになってしまっんですね。そうしてしまっるのはなんだか口惜しい（笑）。

司会 どこを最初の場面にするかについてはどうですか？

盛田 一班では見世物という観点からこの作品を見せました。台本のなかには見世物的シーンが多くあります。見世物小屋以外にも、医者がヴォイツェクを観察対象にするシーン、廷吏が「立派な殺人だ」と言うシーンなどです。そこにあるのは、悲劇的なヴォイツェクという人物から距離をとって、それを眺めることではないかと思えます。

川井 見世物小屋で見られていたのは動物たちであり、その時には他の観客同様、見る立場だったヴォイツェクですが、実は以降の医者場面などからヴォイツェクも見られる側だということが明らかになってゆく。冒頭で見せる動物たちは、ヴォイツェクそのものであり、「見る」高い立場」に比べて「見られる」低い立場」を意識させる場面だと思います。

岡田 現実でも人間が「見せ物」になるということはよく起こります。見せ物ということは見られること。見られる際には見る側からのカテゴライズが起こります。他者から規定されることにより失われる人間性。そして「見る側」にまわり、規定してしまうわれわれの脆い本質。そういうものも意識しました。

角田 皆さんすごく読み込まれていて、正直驚きました。近大生よりずっと深く読んでるんじゃないかな。ドラマ

リーディングの脚本は結局読み慣れてた岩波のを使っただけで、最初は一班の台本を採用したんですよ。一番わかりやすく構成されていて上演脚本としてリズムも良かった。僕らも貧富の差ということをお客さんに提示しようと考えていたからテーマも一致していた。他の脚本は上演するにはバランスが悪かったんです。興味深いとは思っただけ。

市川 「貧富の差」は重要なテーマで、医者・大尉とヴォイツェクの階級の落差の示し方はとても難しい。肌の白・黒と同じくらい極端にってしまう方が良いのかもしれないね。

第二部

司会（岡田） それでは第二部を始めます。ではまず人物分析から。ヴォイツェクに関して尾上さんは「なぜヴォイツェクを善人と思うのか」という疑問を提示していましたよね。

尾上 大尉の「お前は善人だ、善人だよ」というせりふが印象的でこの疑問が浮かんだんです。ヴォイツェクを善人と見てしまえば、ヴォイツェク目線でこの作品を悲劇と読むことが出来ると思いますが、実際に殺人を犯すこと自体は許されぬことですよね。ヴォイツェクが善人だという見方に対して、皆さんはどう思っているのか。

小松 大尉とのやりとりに関して言えば、これは大尉がヴォイツェクをからかっているシーンですよ。もしヴォイツェクを善人であると読むとすれば、それは彼が殺人に追い込まれていく状況と対比して、そう思うのではないのでしょうか。悪いのは社会で、ヴォイツェクは悪くないというふうには。だから、ヴォイツェクは善人なんだという結論が出てくる。でもヴォイツェクが善人だという証拠は作品中どこにもないように思います。あと、「善人」

という言葉は、ドイツ語を見ると、ein guter Menschとなっているので、善人、徳のある人というよりは、「いい奴」くらいの意味なのかもしれません。

尾上 あっそうなんですね。大尉のそのセリフは単に揶揄するものだとしても、主人公を身近に感じて「善人」とらえる私達の感性は一度疑ってもいいのではと思います。

司会 盛田さんは「ヴォイツェクという人物の悲劇性」に関して以前に意見を述べていましたよね。

盛田 ヴォイツェクはとつても悲劇的な人間だと思いました。聖書には、「貧しい者は幸いである」という言葉がありますが、死んだ後でも希望がないのではと感じました。ユダヤ人の商人のところにナイフを買いに行ったとき、「経済的な死」が語られますが、それはおそらくあまり楽な死に方ではありませんし、そこでは救済の道が絶たれているのではないかと思いました。

司会 救済の道を絶つたものは何なのですか？

盛田 唯一の希望であったマリーを失った後では、聖書の言葉はヴォイツェクに希望の光を示すことが出来ないという事です。

太田 先生、ビューヒナー自身は信仰をもっていたんでしょうか？

市川 いや、無神論者でしたよ。

太田 だとすると、聖書を否定するところまではいかなくとも、信仰は意味を成さないといい解釈になると思います。

樋口 もともと僕のヴォイツェクのイメージは、アルバン・ベルクのおペラです。高校生の頃にレコードを買って聴いてみると、先ほどコミカルな要素に関して話されていましたが、そんな要素は少しもありませんでした。あ

んなに聴いた後に救われない気分になる音楽はない（笑）ですから。「作品中に」救済の要素などないのではないかと思います。救われないのは、ヴォイツェクだけではなく、マリーや他の登場人物もそうです。誰もが救われない世界のなかで聖書のもつ意味は何なのかということですが。

古村さんが指摘されている第一二場の「若い職人1」の言葉をよく読んでみると、信仰の告白というよりも、神が身分や職分——朱子学的なタームを使えば——なんでものを創ったばかりにわれわれの苦労があるんじゃないのかということを行っているのではないかと読めます。だから「十字架に小便をしよう」というせりふがあるわけです。これは逆説ではなくて、文面どおり解釈するべきじゃないかな。

司会 古村さんは紙面参加です。紹介しておきます。「ヴォイツェク」には、聖書からの引用が多く見られます。彼ら下層階級にとつて神の前での平等を説くキリスト教は、絶対的なものであったはずですが。しかし第一場で、道徳を説く大尉に対してヴォイツェクは金の大事さを語っています。つまり〈目に見えない〉神の存在よりも、貧富の差という〈目に見える〉現実の方が、彼らにとつてより大きな比重を占めている。目には見えない神に理想を求めながらも、日々迫り来る不条理な現実を前にして、目に見えるものを〈信仰〉せざるを得ない。ただしビューヒナーが神をただ実体のない無意味な存在としてこの物語に描こうとしたのではないことは、第一二場で〈若い職人1〉の言葉としてさりげなく語られていると思います」（古村）

太田 ビューヒナー自身が無神論者だとして、周囲の環境、家庭環境などはどうだったんでしょうか。

市川 もちろんキリスト教の影響を強く受けています。でもビューヒナー自身は医者だし、どこかで科学と宗教の対立を抱えていて、それは彼自身の学問体系からして当然のことです。人類の進歩を導き出すのは科学であって、

信仰によって貧困はなくならないという考えです。

樋口 キリスト教に対するアンチ・テーゼというのは感じられますね。極論すれば、偽善じゃないのかというような。**司会** ヴォイツェクの持つ「狂気」も以前話題に出していましたね。河合君は次のような問題提起をしています。「ひとくに狂気といっても、多様です。美化された狂気でないことは確かですが、そもそもヴォイツェクのそれは、理性と対峙するものなのでしょうか（河合）。塚田さんもヴォイツェクの親近性を指摘しています。「私が思うヴォイツェクは、徳も善もないただの貧しい兵士だったけれど、一生懸命、一途に生きた結果、紙一重のところまで狂ってしまった人物です。身分階級が消えつつある現代においても、彼と似たような状況はいくらでもあります。読者はその意味において、彼を他人と思えないのだと思います」（塚田）。狂気の中身について少し具体的に論議したいと思います。

川口 マリーを殺した後、またのこのこと殺人現場に戻ったり、凶器を買うときも殺す道具をけちったりするのはすごく不細工で不恰好だと思えます。殺人現場に舞い戻って凶器を探しに行くというのは、「物語」としてはすごく不自然だと思います。だから殺人が起こるまでは観客の期待通りだが、その後は作品に現実感を与え、観客の感情移入を拒むことによって、観客が自分のわが身を考えさせられることになるのではと思いました。

川井 確かに、この物語は推理モノではないわけで、殺しっぱなしのほうが断然綺麗に仕上がりますね。殺人後、こうした行動を起こすヴォイツェクは他の場面と比較しても、妙に人間くさくて、ある意味リアルな感じがします。自分が殺人を起こしてしまったときを想像すると…混乱しつつも証拠隠滅に努めるような気がします。逆に感情移入をさせるかもしれません。

岡田 私は、ヴォイツェクは狂っているというより、むしろ賢すぎておかしくなるのではないかと思います。例えば、聖書を引用しながら反論しているし、言っていることはけっこう的を得ています。狂っているのなら、凶器を探しに現場まで舞い戻ることもないだろうし、賢い人が殺人を犯してしまったからパニックを起こすという方が私のなかではしっくりきます。

小松 それは私のイメージと近いんですが、ただヴォイツェクが賢いとは思えなくて、でもパニックを起こしているとも思えません。じゃあ何かというと、医者にはアベラチオ（精神錯乱）だとか言いますが、彼はどこからか聞こえてくる声に従っているだけではないでしょうか。ヴォイツェク自身は自分は何らおかしいことをしているとは思っていない。もちろん、それが狂気と言えば狂気かもしれませんが。

尾上 ナイフを池に投げるのは、証拠隠滅作業ですよ。証拠を隠滅することは、捕まりたくないという気持ちがあるからじゃないですか。

樋口 壁や地中から声が聞こえてくるということは、やはり精神に何らかの異常をきたしているということです。よね。医学的にリアリステイックな視点から、実際の事件のケースを綿密に検証なり、観察なりをしたのではないかと思っています。

松尾 聞こえるはずのない声を「聞いた」ように感じたときに、それを気のせいだと判断できず、たとえば誰かに命令されているといった妄想状態に陥るのは、いわゆる統合失調症の典型的な一症状ですよ。自分の知覚や言動を本人が不合理だと認識できないとすれば、現代の精神医学的な意味でも「狂っている」ということになると思います。

河中 殺人現場に戻るといふのは、犯罪者の心理を見抜いた作品だと思います。だから、初見では、ヴォイツェクが狂人だということは感じませんでした。

市川 幻影を見るのは、医者が与える薬のせいもあります。

岡田 狂っているか否かも大切でしょうが、一番大切なのは狂った原因ではないでしょうか。なぜビューヒナーはこの実際に起こった殺人事件を題材にしたのか。この事件の中のどこに触発されたのか。狂ってしまう原因は本物のなかに設定されているはずです。なぜ「医者によって」狂わされたり、「マリィを奪われて」狂わされたりしたのか。自分たちが脚本を再構成して上演する際には原作者の意図と仕掛けをまず知らなくてはいけないと思います。

松尾 狂気と正気というのは対概念に思われがちですが、○か一かにキツパリと区切れるものではなく、グラデーシヨンのな相対性を持つと思います。程度の差こそあれ、きっかけがあれば人は簡単に狂えるわけです。狂気という自分の世界を作る理由は、そのきっかけ、つまり現実から自分の身を守るためだとも言われています。貧乏であるがゆえに、医者の実験に使われ、大尉には見下され、マリィを奪われ……。このような環境において自らの心身を「健全に」保つために、徐々にヴォイツェクは狂い、クライマックスにおいて妻を殺すに至ったとは言えないでしょうか。

司会 谷さんも同じような意見です。「ヴォイツェクは本当にマリィを愛していたのでしょうか。貧困が彼の心身を蝕み、マリィの浮気が愛を狂気へと変えた。誰も彼を止めることができず、大尉や医者の言動はむしろ狂気に拍車をかけるばかりです。上流層と貧困層との対比の中に、ヴォイツェクの切羽詰った心情が見えてきます」（谷）

結構意見が白熱してきましたが、ヴォイツェクはそろそろ終わり、マリーに移りたいと思います。マリーに聞
 しては、「人間らしい」という意見が多かったように思います。

太田 節操のないただの浮気ととった場合は、ヴォイツェクに対する裏切りが強調されることとなりますが、それ
 でいいのかということです。あるいはヴォイツェクと同様に貧民の平面に並べて彼女のキャラクターをとらえる
 場合、芝居は全然変わってくると思います。ヴォイツェクと同じようにマリーもまた悲劇的であるという意見も、
 マリーの人間らしさという点から出ているのではないかと思います。

小松 マリーを人間らしいと感じるのは、マリーの弱い面がしっかりと描き出されているからだと思います。

太田 今回のドラマリーディングの上演では、マリーがかなり歌っていて、マリーが主役のように見えてしまいま
 した。最後に殺されてしまいますが、ここではヴォイツェクの狂気よりも、マリーの悲劇の方を見てしまいました。

角田 すみません。ドラマリーディングの話が出たんで、ここで少し近大のマリー役、高橋明日香の感想を紹介さ
 せてください。「『ヴォイツェク』は昔書かれた作品ですが、マリーは現代にも存在するような女性です。とても
 魅力的で自由奔放な感じが私は好きです。浮気をしてしまうが、ヴォイツェクが帰ってこないことから、自分の
 罪に気づき、本当に大切なものは何かということがわかったのだと私は思っています」（高橋）とのことでした。

市川 マリーは演出により変わりますね。韓国で見たヴォイツェクは完全な悪女でした。悪女の様なマリーが聖書
 を読み、「貞淑」な妻として悩む、という演出でした。

河中 マリーはね、悪女にしてみました方がヴォイツェクは際立つんじゃないかと思うんです。

市川 そういえば外大でやった時は着物をパーっとはだけ、ビール瓶からビールをがぶ飲むマリーや、子ども

に愛がなくなり幼児虐待をするマリイが出てきました。⁽¹¹⁾

角田 いやいや。マリイを悪女にするとヴォイツェクがマリイのために尽くす理由がなくなるんですよ。

市川 「恋焦がれる女性」っていうのは貞淑で綺麗で聖女的であってほしいという思いがあり、論議になりそうですね。マリイに対する作者の温かな眼差しも感じられますし。

司会 本公演でも「マリイの演出」には注目が集まりそうですね。ではそろそろ医者と大尉の話に移りましょう。

太田 問題とした点は医者と大尉の描き方です。悪者をたてると観客が感情移入しやすいですね。医者や大尉を人間的にするにはどうしたらよいか。例えば3班は関西弁をしゃべらせていた。

岡田 描き方、ねえ……。役名が「ヴォイツェク、マリイ」が実名、「医者、大尉」は職業名。そのことからわかるように医者と大尉は人間的に描かれた登場人物というより、ヴォイツェクの置かれた時代背景を代表している一種「背景」のようなものだと思う。ヒエラルキーの上部にいるもの、というような。

樋口 オペラでの医者、大尉の描かれ方は面白かったです。体格差がかなりあって、視覚的なアプローチが秀逸だった。医者というとでっぷり太って大きいイメージがあるが、あれは小さくてちょこちょこしてて。グラム・クラークですが、とてもうまい。⁽¹²⁾

司会 そうですね。脚本に忠実に、しっかり揶揄されていると思う。

二階堂 前に話した「医者・大尉の関西弁の使用」についてですが、観客の視点を「医者・大尉」にもっていきかけたんですね。

河中 視点をね。でも関西弁と標準語の使い分けは、関西地区でしか通用しないから、その意図は東京とかでは通

用しないと思います。

岡田 観客の目線を医者・大尉にしたかったということは、観客に「お前達がヴォイツェクを追いつめている」ということを示したかった、とかいう意図も入ってる？

二階堂 いやーそこまでは考えてませんでしたねー。

徳原 大阪弁には軽快で横柄なイメージがあるから。神経質なヴォイツェクとの差異を際立たせるとともに、標準語と関西弁を織り交ぜることで、劇全体に独特のリズムが生み出せるのではないかと思っただんです。関西弁の「笑い」も入れたかった。

司会 大阪弁には下町のイメージがありますよね。

松尾 「標準語」という概念は何かを標準、つまり優位であるとするヒエラルキーに基づくものなので、そうした個々人の言語観が方言の選び方に反映されているようですね。いわゆる「標準語」が嫌いな関西の方、たまにいますでしょう？ 演劇は生の台詞で演じられるものですし、キャラクターについての観客に与えられる印象に、方言の違いは大きく作用するはずですよ。

市川 登場人物が語るドイツ語の違いをどう日本語に表すべきかも、問題として残ります。

松尾 そもそも「標準的なドイツ語」というのは戯曲が書かれた当時、無かったですよ？

市川 そうですね、それぞれ地方で使われている言葉が「標準的」だったのですから。方言の中に素朴な民衆性が表れているという点があります。「疎外」や「存在不安」といったテーマも重要ですね。

司会 大野さんからメモが届いています。「私が『ヴォイツェク』から読み取ったのは、主人公と社会の断絶です。

聖書から引用される〈炎〉を、彼を貧困と屈辱のうちに自分を閉じ込める社会を滅ぼす〈最後の審判〉の象徴と見ると、〈この世は氷のように冷たい〉というセリフにそれが端的に表れているように思います。この物語は〈人間疎外〉をテーマにしているとも言えないでしょうか（大野）

徳原 私もヴォイツェクを「生を疎外されたもの」として考えました。主人公ヴォイツェクは、最初から、社会と宗教、家族といったしがらみの中に閉じ込められた人物として描かれています。ヴォイツェクの狂気は、貧しさやマリリーの浮気といった現実起因するものではなく、社会的規範に閉じ込められ、生を疎外された人物としての狂気ではないでしょうか。というのも、ヴォイツェクは冒頭からヘンな人格の持ち主だからです。

私はこの物語を、貴族と民衆の対立としてではなく、社会と自然、生の疎外（社会）と生そのもの（自然）の対立として描いているのではないかと思いました。なぜならヴォイツェクのアンドレースとの散歩や生死が関わるシーンはすべて自然の中で描写されるからです。そのような考えを私は『レンツ』を読んだときに確信しました。医者と大尉が名前を持たないのも社会の代表的存在として捉えられているからではないでしょうか。社会という現実に対して、聖書は彼を救いませんでした。それは、ビューヒナーが無神論者であることも合致しますよね。

市川 「疎外」という概念は非常に重要だと思います。人間の存在意義が社会においても生活においても認められなかったら、殺人に結びつくのは大いにありうることです。「究極のラブストーリー」として演出する人は多いかもしれない。でも「人間疎外」という観点が抜け落ちてしまえば、このドラマは気が抜けたものになってしまう。

第三部

司会（小林） 角田君にまず演出についてコメントを述べてもらいます。今回の公演において一番大事にしたかったことは何ですか？

角田 殺人の過程をわかりやすく描き、貧富の差を見せるということです。

司会 では、そのことを際立たせるために演出上注意したことは何でしょうか？

角田 階段状の舞台美術にした点。富める者は上、貧しいヴォイツェクは下、というふうには高低差をつけました。視覚的にわかりやすくしたかったです。

二階堂 近大の公演に行っただんですが、役者の視線の交差をうまく使い、人間関係をわかりやすくしていた点が印象的でした。あとは女医とユダヤの商人が女性だった点も面白いと思いました。ヴォイツェクと性別が違うことが不思議な効果を生んでいました。最後に登場人物全員が拍手して終わるのも面白かった。舞台美術に関しては階段状の舞台が良いなと思いました。客席も階段状だったので、客が役者に「対面する」という気分になりました。**角田** ありがとうございます。いや、実はね、女性だった点は男がいなかったからなんですよ。問題視されることは承知の上でそうせざるを得なかった。医者とヴォイツェクを並べてみて、意外に絵的にも面白かったから、ゴースインをだしました。

最後の拍手は、秋葉原の事件が頭にあったからなんです。事件に群がる人々が面白がって写メをとる様子が衝撃的だったので、そのことを再現したかった。拍手をしたかったのは、拍手の音が好きだったからという単純なことなんです。ああ、拍手があると「締め」という感じがよくわかるからということもある。

拍手の代わりの案としては「鏡で客を映す」というのもあったが実現させるのはちょっと無理でした。鏡高いしね（笑）。拍手してるみんながなんで笑顔だったかというのと、「笑顔の不気味さ」を上手く利用したかったんです。「笑顔」って意味深でしょ。

小林 阪大公演でユダヤ人のところにヴォイツェクが凶器を買いに来る場面が抜けてた理由は何ですか？ 近大の方ではありましたよね。

角田 まあ、リズムが崩れるから、ですよ。あそこは暗転をして、リズムを整えるっていういわば反則技を使って近大では公演したんですよ。でも阪大の設備ではそれができなかったんですよ。あそこ蛍光灯しかないですよ。パチパチつてするのはテンションただ下がりますよ。

市川（笑）なるほどね。ユダヤ人のくだりは戯曲上、とても大切です。そこを切ったのは阪大の劇場の貧困によるもの、つてことですね。

角田 そうですね。ユダヤ人のくだりよりも、大切にしたものがある。リズムとか、流れとか、上演を成功させるための要素。それにね、演出をするにも必要な機材や環境があるんですよ。それが無い環境でいかに演出するかは、難しかったです。

岡田 そこは私もわかります。角田くんは初演出だし、そこまで余裕がなかったんだよね。でもなんていうか、「設備が無かったから」ですませられるのは嫌だな。それ、演出として甘えてない？ 無難に上演できれば良いってもんじゃないでしょ。

角田 いえね、上手く言えないんですけど、かなりもう限界だったんですよ。

松尾 シーンをカットするのも選択肢の一つだが、シーンを組み替える、ということもできたのでは？

角田 それを考える余裕はありませんでした。役者も混乱しますし。でも今となればやってみたかった。どっちも中途半端にしたくなかったので、一番リスクの少ない「カット」を選んだ。

岡田 あ、ちょっと話を「女」について変えていいですか？私は断然反対なんですよ、医者や女にするってことは、やっぱり「女」が「男」を実験対象にするっていう構造になってしまっただけで、それはヴォイツェクの戯曲上おかし話なんですよね。でも今少し考えたんですけど、女を含めた「ヴォイツェク以外の人間全体」がヴォイツェクを追いつめるというふうになったら医者が女でも解るなとおもいます。観客がそこまで読んでくれるかは微妙なラインですが。

盛田 女性の言葉と男性の言葉は違うけれど、どうして「女性の言葉」を選んだのですか？

角田 女性が男性の言葉を話すと安っぽくなるので。違和感の少ない方を選びました。

樋口 音楽はどうやって作ったのですか？

角田 歌は役者に作らせました。ドイツ民謡を聴かせて、それを各自アレンジさせて。BGMに関しては貧富の差を表すために、医者と大尉のところにクラシックを流しました。

司会 そろそろ時間ですので、最後に角田君、役者の皆さんからの感想とかあったらいくつか紹介してください。

角田 では、先ほど議論になった医者役の平山ゆず子のコメントを。「女医、ということでも悩みましたが、『支配者・被支配者』の側面を強調することで解決しようと思います。ただ、一つ疑問が、『立派な人殺し』をなぜ医者に言わせたのでしょうか？ 原作では裁判所の廷吏が言っており、そのためリアリティも増すと思うのですが。医

者がヒエラルキーの最上部にいるわけでもあるまいし」(平山)。もう一人、舞台美術もしていた老婆役の岩田奈々のコメントを。「舞台美術に関して、『赤と黒』という小説の中でキーカラーとして使用されていた色を舞台に反映させました」(岩田)。以上です。

司会 ありがとうございます。やっぱり視点が阪大側とは違いますね。役者の生の声が聞けて良かったと思います。
市川 芝居は板の上に乗せてなんぼ。上演してこそ意味がある。でも板の上に乗せるまでの過程がしっかりしないとうすすべらな芝居になります。阪大と近大はもっと密接なコラボをする必要がありますね。今回の座談会がそのきっかけになればいいと思っています。

(二〇〇八年七月三十一日、二時～五時、文化動態論資料室)

座談会参加者 (発言順。名前・所属・学年)

岡田路子 (博士前期、印度学・仏教学1)、尾上真穂 (美術史学2)、川口高志 (演劇学4)、二階堂俊典 (博士後期、ドイツ文学1)、三木麻子 (博士前期、ドイツ文学2)、太田彩香 (演劇学2)、小林壮路 (演劇学研究生)、小松紀子 (博士後期、ドイツ文学3)、中島由紀子 (修士、アート・メディア論1)、盛田双葉 (ドイツ文学4)、川井遊木 (修士、アート・メディア論1)、角田行平 (近畿大学、文芸学部芸術学科2)、樋口騰迪 (音楽学3)、松尾和明 (修士、アート・メディア論1)、河中智美 (美術史学2)、徳原真穂 (修士、アート・メディア論1)、市川明 (アート・メディア論教授)

座談会紙面参加者

角倉加奈子 (演劇学3)、関谷みお (ドイツ文学3)、守博紀 (音楽学4)、古村菜摘 (美術史学2)、河合悠吾 (博士前期、音楽学1)、塚田智美 (演劇学2)、谷奈苗 (音楽学4)、大野里奈 (ドイツ文学3)、高橋明日香、平山ゆず子、岩田奈々 (以上、

近畿大学、文芸学部芸術学科2)
司会・進行は1、2部を岡田、3部を小林が務めた。

第三章 『ヴォイツェク』上演に向けて——まとめにかえて

『ヴォイツェク』の持つ荒々しい挑発力は私たちを捉えて離さない。この作品が未完の断片であり、断片をつなぎ合わせたモンタージュ劇であることも、こうした挑発力の源泉になっているのかもしれない。ワイマールのゲーテ・シラー文書館にはビューヒナーの手書きの草稿が残されているが、薄いインキ、かすれて乱雑な書体のために、判読は困難を極めた。一九二五年に初演されたアルバン・ベルク(Alban Berg)のオペラ『ヴォツェック』(Wozzeck)はフランツォース(Karl Emil Franzos)が編纂したテキストをもとにしているが、編者がビューヒナーの筆記体のyとzを読み違えたため、戯曲とは違ったタイトルになっている。私たちは断片テキストを台本化し、確定する作業からまず始めねばならない。⁽¹³⁾

ワイマールの文書館に残された原稿は四つのグループに分類される。⁽¹⁴⁾ H(手稿)でナンバリングすると、H1は二一の場面からなり、最初に見世物小屋の三場面が来る。登場人物の名前もルイとマルガレートとなっている。H2は九つの場面からなり、冒頭(H1の見世物小屋の場面の前)に「広野」の場面と、窓越しにルイーズが軍楽隊長を見る場面を置いている。二人の主要人物はヴォイツェク、ルイーズと命名され、マルガレートはルイーズの隣人の女性役になっている。H3に収められているのは「教授の家の中庭」の場面と、カールとヴォイツェクがヴォ

イツェクの子どもに語りかける最終場面の二つだけである。H4は一七の場面からなり、二人の名前はヴォイツェク、マリーになっている。

レーマン (Werner R. Lehmann) は四つの草稿を文献学的に検討し、H4がビューヒナーが最終的に意図した原稿にもっとも近いと判断し、場面配列をH4に基づいて行った。こうしてH4を核にして、他の三種類の初期草稿を補完したレーマン版『ヴォイツェク』が完成した。それまで定本として長い間使われていたベルゲマン版には編者の恣意的な意図が見え隠れする。ベルゲマン (Fritz Bergemann) は『ヴォイツェク』を社会的、階級的観点から読み解こうとして、冒頭に大尉がヴォイツェクに髭剃りをさせる場面を置いた。金持ちと貧乏人のかみ合わない対話の中に、両者の階級的立場や対立を表した場面だが、作品をわかりやすいものにしよとする編者の意図が感じられる。だがこの「さび」の部分は冒頭にはやはり重(要)すぎる。むしろヴォイツェクやマリーの日常生活を見せることから始めて、上流階級の登場はその後にしたほうが作品の輪郭ははっきりするように思う。草稿から判断する限り、そのほうが作者ビューヒナーの意図にも近いはずだ。

研究者の間ではレーマン版の出現により駆逐された感のあるベルゲマン版テキストだが、表現者の間ではオペラの影響もあつてか根強い人気がある。ベルゲマン版の日本語訳とレーマン版のドイツ語テキストを受講者に与えたのも、偏見なく二つの版を比べ、選択してほしいと思つたからだ。岩波文庫版で訳者の岩淵がベルゲマン版をなぜ採用したのかは不明だが、ベルゲマン版の場面番号の下にレーマン版とその後に出たポシュマン版の対応する場面番号が載せられており、比較できる。もちろんそれぞれの版で同じ場面であっても、テキストは若干違っているし、番号も必ずしも正確ではないのだが、配慮の行き届いた翻訳だと思つた。¹⁵⁾

六つの班の台本化作業で、ベルゲマン版を採用したのは2班と6班である。もつとも2班は設定を日本の病院に変え、場面も若干付け加えている。多くの論議を呼んだ台本だが、貧困（精神的なものも含めて）、疎外、服従といったテーマは、戦争や軍隊という背景から導き出したほうがインパクトは強い。他の班はレーマン版が基本になっている。作品は「年の市」、「嫉妬」、「殺害」という、三つの場面群で構成されるが、1班は年の市（見世物小屋）の三場面を冒頭に置いている。見世物小屋で芸をする動物が、やがてヴォイツェクたちに重なる比喩的場面で、ビューヒナーもこの場面から書き始めた。（日1参照）。だがコンテクスト（貧しい人たちの生活）を先に示した方がこの場面の意味がはっきりするように思う。貴族平面と民衆平面が作品では交互に現れてくるが、このコントラストを言葉で表現しようとしたのが3班である。関西弁を要所に使っている。5班の台本では明らかにマリーが主役になるようにアクセントが移されており、注目に値する。六つのうちから私が選ぶとすれば4班の台本だろう。最初に子どもたちによって殺人事件が語られ、廷吏の「立派な殺人〔…〕」という口上の後に、はじめて本編が始まる。歌を重視しているのもいい。

以上のような作業を踏まえ、市川版の翻訳台本を作ってみた。ベースになっているのはポシユマン版である。最初に廷吏の「立派な殺人〔…〕」というせりふが流れ（もしくはスクリーンに映され）、暗転すると光線の転換・交差で広野の場面が始まる。ヴォイツェクが幻影を見る場面だが、『ファウスト』(Faust)の「ヴァルブルギスの夜」のような場面をしたい。続いてマリーの場面が来る。レーマン版と配列は基本的に同じだが、ポシユマン (Henri Poschmann) は断片草稿からいくつかの場面を拾い集めて、補っている。これらのほとんどを採用した。上流階級が出てくる場面と民衆の場面を第六場から第一三場まで交互に配列し、コントラストをなすようにした。この法

則に従いポシユマン版の第一二場と第一三場を入れ替えた。すでにヴォイツェクはマリーの浮気に気づいており、大尉と医者との告げ口によりその事実を改めて確認することになる。最後の三つの場面(補遺)は省略し、ヴォイツェクが池に入っていくところで終わるオープンな結末になっている。

ビューヒナーはブレヒト同様ヴィジュアル重視の劇作家と言っている。さまざまな要素を演劇に取り入れ、絵になる舞台を作り上げていく。この時代の作家には珍しく、『ヴォイツェク』では歌や踊りが重要な役割を果たしている。アンドレースはいつも歌っているし、マリーや老人、女の子たちが歌う民謡風の歌にも筋が先取りされている。老婆が語る孤独な子どもの童話も、グリム童話や聖書からの引用も、この作品の叙事的特徴を際立たせている。踊りは民衆的なお祭り文化の生命力あふれる構成要素だが、マリーと軍楽隊長の熱情的な踊りはその極致である。だがそれはやがて「死の舞踏」となる。「なんて赤い月が出てるんだらう」。池のほとりでヴォイツェクがマリーに言う。「赤い唇」「赤い靴下」「赤いひも」「赤い月」「真つ赤だ、血だ」…赤は殺人へとつながる。表現主義の絵画のような舞台を装置や照明で作ることも可能だろう。

何百万もの人がいちどきに見るテレビドラマや、複製して同時上映が可能な映画に対して、演劇は限られた席の空間しか提供できない。演劇はライブアート、ライブ・パフォーマンスなのだ。演劇では表現行為(演じること)と受容行為(観ること)が同時に起こり、双方向の行為が切り結んでスパークする。舞台と観客席が共有するテキストこそが、演劇の究極のテキストであり、演劇の記述はそこに向けてのものでなければならぬはずだ。上演に向けて『ヴォイツェク』を変容させるわれわれの作業はまだ続く。

テキスト

Georg Büchner. Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. München 1988.

ビューヒナーの作品、手紙、クラールスの鑑定書などの資料からの引用は、この本を用いた。ここではレーマン版『ヴォイツェク』を掲載している。テキストからの引用は、本文中にページ数のみを記した。

・以下の本を合わせて用いた。

Georg Büchner. Woyzeck. Nach den Handschriften neu hergestellt und kommentiert von Henri Poschmann. Leipzig 1984.

(ホシユトマン版)

Büchners Werke in einem Band. Berlin und Weimar 1977. (ヘルゲン版)

・以下の翻訳を参照した。

『ヴォイツェク、ダントンの死、レント』。ビューヒナー作、岩淵達治訳、岩波文庫

『ゲオルク・ビューヒナー全集 全一卷』(『ヴォイツェク』内垣啓一訳)。河出書房新社

注

- (1) *Büchners Werke in einem Band* では「高貴な人(々)」(die Vornehmen, der Vornehme)の部分がイタリックになっている。ツェンケン版では、この部分は「領主」(Fürsten)となっている。
- (2) Bertolt Brecht: *Die Dreigroschenoper*. In: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.* Frankfurt a. M. 1988-2000, Bd. 2, S. 284.
- (3) 市川明「リアリズム演劇とはなにか——ビューヒナーとブレヒトを手がかりに」演劇学論集38号(日本演劇学会) 二〇〇〇年、一一三ページ。
- (4) 参照 河原俊男『殺人者の言葉から始まった文学』鳥影社 一九九八年、九―二三ページ。
- (5) Vgl. Ariane Martin: *Georg Büchner.* Stuttgart 2007, S. 192.

- Vgl. Burghard Dedner / Eva-Maria Vering: Ein neues Licht auf Georg Büchners Drama *Woyzeck*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 23. 12. 2005.
- (6) Ariane Martin: *Georg Büchner*. Stuttgart 2007, S.192.
- (7) Vgl. Hans-Georg Schede: *Georg Büchner. Woyzeck. Lektüreschlüssel*. Stuttgart 2007, S. 7.
- (8) 市川明「フォルカー・ビューラーの劇空間。『ダントンの死』」『劇空間のデザイン』(OISTT日本センター、リプロポート) 一九八四年、六八〜七〇ページ。
- (9) 市川明「ウィルソン演出の『レオンスとレーナ』——光・色・音が織りなすパノラマ」シアターアーツ21号(国際演劇評論家協会日本センター、晩成書房) 二〇〇四年、五四〜五七ページ。
- (10) 市川明「ベルリンのアマチュア演劇 ドイツ演劇リポート14」*Jana*. 17号(松本工房) 一九九五年、一四〜一五ページ。
- (11) 市川明「演劇と外国語教育」*Brunnen*. 437号(郁文堂) 二〇〇六年、三〜五ページ。ドイツ人演出家ハンス・ヴェーバーと市川が行った集中講義で、『ヴォイツェク』を取り上げ、ドイツ語で試演した。
- (12) 一九九四年にベルリン国立歌劇場で初演されたパトリック・シエロー演出の『ヴォイツェク』上演。
- (13) Vgl. Jürgen Seidel: *Georg Büchner*. München 1998, S. 130.
ビューヒナーの死後四二年たって、フランツォースが化学的な処理を施してビューヒナーの遺稿を解説し、編纂した。
- (14) Vgl. Ariane Martin. A.a.O. S.195-206.
Vgl. Alfons Glück: *Woyzeck. Ein Mensch als Objekt*. In: *Interpretationen. Georg Büchner*. Stuttgart 1990, S. 180-184, 199-208.
- (15) スルゲマン版は一九二二年、レーマン版は一九六七年、ポシユマン版は一九八四年に出ている。

(文学研究科教授)

SUMMARY

Woyzeck aufführen

Akira ICHIKAWA

Nach dem epikureischen Danton (*Dantons Tod*, 1835), dem wahnsinnigen Dichter Lenz (*Lenz*, 1836) und dem melancholischen Prinzen Leonce (*Leonce und Lena*, 1836) wandte sich Georg Büchner (1813-37) an den gemeinen Soldaten Woyzeck. (*Woyzeck*, 1836)

Büchners letztes dichterisches Werk *Woyzeck* entstand im Sommer und Herbst 1836, als er sich im Straßburger Exil darauf vorbereitete, nach Zürich überzusiedeln. Die Hauptfigur ist Franz Woyzeck, ein hessischer Infanteriesoldat. Er hat mit seiner Geliebten Marie ein uneheliches Kind und sein ganzer Lebensinhalt besteht darin, für sie zu sorgen. Neben seinem Militärdienst arbeitet er zusätzlich beim Hauptmann und beim Doktor, die Woyzeck immer verspotten. Marie lässt sich mit dem Tambourmajor ein und Woyzeck ersticht sie.

Woyzeck beruht auf mehreren zeitgenössischen Mordfällen. Die Hauptquelle ist der Fall des Joahann Christian Woyzeck, der am 21. Juni 1821 in Leipzig seine Geliebte Johanna Christiane Woost (er 41, sie 46 Jahre alt) aus Eifersucht erstochen hatte. Der Autor schöpfte das Meiste über den Mord aus den beiden „Gutachten des Hofrats Dr. Johann Christian Clarus“, die den „Gemüthszustand des Inquisiten“ analysierten. *Woyzeck* ist ein aus den Worten des Mörders gesponnenes Werk.

Woyzeck ist ein Dramenfragment und es gibt davon vier Handschriften mit zum Teil verschiedenen Szenen und Szenenfolgen. Man betrachtet heute H4 als letzten Entwurf und legt sie den Ausgaben zugrunde. Zu beachten ist, dass ein abgeschlossenes Drama *Woyzeck* nicht existiert. Die Ganzheit des Textes ist eine Wunschvorstellung der Interpreten (Dedner). Die Editions-geschichte von F. Bergemann (1922) über W. R. Lehmann (1967) bis H. Poschmann (1984) beweist das.

In einem Brief an Karl Gutzkow offenbart Büchner seine Weltanschauung sehr deutlich; „das Verhältnis zwischen Armen und Reichen ist das einzige revolutionäre Element in der Welt“. Wesentliches

Thema des *Woyzeck* ist die materielle Armut und der Pauperismus in seinen destruktiven Konsequenzen. Büchner sagt: „Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel.“ Der Blick des revolutionären Autors ist auf die „Geringsten“ in der Gesellschaft wie Woyzeck und Marie fixiert. Büchners Realismus ist mit seinem Humanismus eng verbunden.

Beachtenswert ist auch Büchners Intertextualität. Die dramatischen Entwürfe des *Woyzeck* integrieren in auffälliger Weise „alltagskulturelle Elemente wie Volkslieder, Märchen, Kinderabzählreime oder bibelsprachliche Wendungen“ (Ariane Martin). Andres singt immer, und Marie und die Kinder auch manchmal. Es gibt dem Drama den Charakter eines Musikstücks. Die Szenen, kurz und fragmentarisch, sind ohne Zusammenhang locker gebunden, wie eine Montage. Büchner nimmt Brechts episches Theater vorweg.

* * *

Mein Seminar hat eine Reihe von Aufführungen deutscher Theaterstücke zum Gegenstand und wir nehmen uns dieses Jahr Büchners *Woyzeck* vor. Die Aufführung soll in Kooperation von Studenten zweier Universitäten erfolgen, nämlich der Studenten des Fachbereichs „Darstellende Kunst“ der Fakultät für Literatur- und Kunstwissenschaften der Universität Kinki und unseren Studenten der philosophischen Fakultät der Universität Osaka. Wir haben angefangen, den Text zu lesen und versucht, eine neue Bühnenfassung fertig zu schreiben, die verschiedenen Fassungen vergleichend. Wir unterstützen als Dramaturgen die Studenten an der Universität Kinki theoretisch und sie spielen das Stück.

Im ersten Teil dieser Abhandlung verschaffe ich mir einen Überblick über Büchners Leben und Werk und interpretiere einzelne Werke. Im zweiten Teil steht die Diskussion der Studenten über *Woyzeck* im Mittelpunkt, und im dritten Teil Überlegungen zu unseren Aufgaben bei der Aufführung. Wir haben die Drama-Lesung schon im Juli erledigt und werden Anfang Februar zur Premiere kommen. Toi! Toi! Toi!

キーワード：未完の断片，リアリズム，階級（格差）社会，疎外，プレヒト