

ブレヒトにおける否定的な世界 ——「隠されていること」・「見いだすこと」の意味

上 田 浩 二

1.

1998年、ドイツ各地でブレヒト生誕100年祭が盛大に祝われた。ブレヒトは「他
に例を見ないほど自分の作品を一つの世界観と結びつけた」劇作家であった¹。
この「世界観」は少なくともブレヒト自身の理解では「社会主義」であり、終
生「マルクシズムの影響の色濃い芸術観を」²を有していた。しかし、その生地
アウクスブルクのある保守の牙城バイエルン州ですら、州政府が率先してブレ
ヒト生誕100年を祝っている。ブレヒトが亡くなってから42年の歳月は、「現代
の古典作家として、古典的現代作家として」³ブレヒトを「無害」な受け入れや
すいものとしたのであろうか。

ブレヒトの100回目の誕生日2月10日をはさむ2週間にわたり、旧東ベルリン
の「ブレヒトの家」と50年代にブレヒト自身が率いていたペルリーナー・アン
サンプルの本拠「シッフバウアーダム劇場」(20年代末に若きブレヒトの出世作
「三文オペラ」もここで初演されている)において、大がかりなブレヒト・フ
ォーラムが催された。このフォーラムには現代ドイツを代表する演出家、劇作
家、詩人、映画監督、文学研究者、美学者が集まり、ブレヒト像の今日、その
現代性を論じあっている。

ブレヒトの誕生日に行った記念講演において、物理学者でありドイツ文学研
究者でもあるアドルフ・ドレーゼンは、現在の時点におけるブレヒトの評価に
関してこう述べている。

ブレヒトの劇作品は(・・・)その作者よりも賢いのだ。作者が欠
点と見なした点はその強みであり、失敗と見なしたものは作者の本

¹ Volker Braun: In: "Brecht Dialog 1998" hrsg. Von Therese Hornigk (以下BDと略
す) Frankfurt a.M. 1998 S.278

² Therese Hornigk: "Vorwort" BD S. 7

³ a.a.O. S.8

能——ブレヒトが自嘲の対象としていた彼自身のナイーブさ
——から来る智慧なのだ⁴。

作品は、作家の意図を超え、また作家の生きた社会と時代を超えて生命をもつ——そのような言い古された表現に集約するしかないところに、ブレヒトをめぐる今日の特徴が表れている。このフォーラムでは、旧東独崩壊後の今日の世界ではマルクス主義が破産しその限りでブレヒトの「世界観」もアクチュアリティを失っていること、ブレヒトが用いた舞台表現の実験的・革新的な「テクニク」がもはや古びていることが確認され、ブレヒトの現代的意義について出口の見えない苦渋に満ちた論議が展開されているように見受けられる。

この間のブレヒト評価の変遷をおおざっぱに見ておこう。

亡命先のアメリカから旧東ドイツに帰ったブレヒトは、その生涯で初めて自分の自由になる劇場（シッフバウアーダム劇場）と俳優陣（＝ベルリーナー・アンサンブル）を手に入れた。しかし、国際的に知られるブレヒトは旧東独の対外的威信との関わりで国家の援助を受けていたのであり、その演劇観は当局から全面的に歓迎されていたわけではない。

一方、アデナウアー政権下の旧西ドイツ側は「コミュニスト」ブレヒトの作品上演をボイコットした。東西両ドイツでブレヒトが評価されるようになるのはその没後である。反東独＝反共を国是としていた旧西独でブレヒトが評価される時期は、60年代の学生運動の高まりとほぼ重なりあう。その作品が旧東独の公式イデオロギーとは「異なる思想に立つがゆえに」受け入れられていく。

他方、60年代後半の旧東独で青年期を送った劇作家トロレ（1944年生まれ）の世代ではブレヒトは「西側のモードとともに入ってきた」⁵と受けとめられ、またほぼ同じ世代に属する演出家カストルフにとってブレヒトはすでに「ポップスター」であった⁶。そして68年を頂点とする「政治の季節」が終わり「内面への転換期」の訪れる70年代には、ブレヒトは早くも「現代の古典作家」に祭り上げられ、やがて両ドイツで「国語教科書」に取り上げられるようになる。

⁴ Adolf Dresen: "Brechts Jahrhundert. Dialektik von kunstelerischer und sozialer Revolution, von Kommunismus und Moderne-Festvortrag zu Brechts 100. Geburtstag Februar 1998 im Berliner Ensemble" BD S.48-49

⁵ Lothar Trolle BD S.281

⁶ Frank Castorf BD S.86

すなわち「その思想にもかかわらず」、いやそれどころか「その思想には無関心に」受け入れられる時期が到来したのである。

その後、この状態に大きな変化はなく東西でブレヒトの作品は上演され続け、むしろ「古典」としての地位が確立したために「飽和状態」が到来する。しかし、旧東独が崩壊し「社会主義」路線の破綻が明らかになると、ブレヒトの現代性が良くも悪くも問い直されることになるが、同時にブレヒトの「風化」が進んでいった。ブレヒト生誕100年祭は、このような状況のなかで迎えられたのである。

この間に、先に名を挙げたトロレヤカストルフの世代が演劇界の中堅となってきている。彼らはブレヒトを個人的に知らない世代に属する。これより年上のブレヒトを知る世代は、ミッケルが述べているように、ブレヒトの強烈な印象から逃れられず「ブレヒトと個人的に知りあった者は、そこから受けた傷を克服するのに苦労したのではないだろうか。多くの者は克服できずじまいだった。ブレヒトは距離をおいて味わう方がいい」⁷のである。

さきのドレーゼンの「まとめ」にもかかわらず、「ブレヒトを知らない」世代はまさに「距離をおいて」従来の枠とはことなる視点から、ブレヒトを演劇という実践の場で問題にする。「その思想ゆえに」でもなければ「その思想にもかかわらず」でもなく、かと言って「その思想には無関心に」でもなく、そのブレヒトの提起した問題を今日の世界に引きつけながら、あくまで「演劇」として捉え直すという作業である。

300ページにのぼる上述のフォーラムの報告・議論の記録を読んでいくと、これまでブレヒトに関して必ずしも用いられなかったいくつかのキーワードが繰り返し現れてくるのに気がつく。「肉体的」、「感覚」、「カオス」、「軽快さ」、「不確実性」、「隠れて（隠されて）いること」、「見いだすこと」などがそれである。この中には、20世紀も終わろうとしている現代の一般的なキーワードも、また演劇関係で従来からしばしば使われるキーワードも含まれているが、いずれもブレヒトの「作品」と「思想」とを結ぶ、またブレヒトと現代とを結ぶ「ミッシングリンク」を見つけ出す試みの表れと考えられる。むろん、これまでも「作品」と「思想」を統一的にとらえようとする試みがなかったわけではない。しかし、ブレヒトを「その思想ゆえに」と「その思想にもかかわらず」評価する

⁷ Karl Mickel BD S.280

時代が遙かに過去に遠ざかり「その思想が問題にならない」時代であるからこそ、従前とは異なる枠組みで両者を橋渡しする試みが可能となったのであり、また分裂と統一というドイツの最近の歴史を文化的に統合とする実験の場としても重要性をもつのである。

先のキーワードのなかでも「隠れて（隠されて）いること」と「見いだすこと」が特に注目に値すると思われる。この関連で、プレヒト研究家のレーテンが『マハゴニー』を論じる中でこう発言している。

プレヒトがここで見いだしたものは、「疎外」ということよりも、このように言語と社会に取り込まれている人間が「多くの可能性を持ち、それを隠している存在」だという事実なのだ。人間の持つこの潜在的可能性は、どのような政治的なコンセプトによっても全面的に花開き得るものではない。⁸

プレヒトが社会主義者を自認しながら現実の社会主義国家とはついに馴染めなかった事実、社会主義リアリズムが標榜した全面的に肯定すべき「典型」が描かれなかった事実、プレヒトの描く否定的な世界は「変革可能ではあるものの別の選択肢は示されない⁹」という事実は、このレーテンの指摘から合理的に説明がつけやすい。しかし上のキーワードに注目するのは、この理由からだけではない。ソフォクレスの『オイディプス』が古典的な例であるが「隠された」真実を見つけたすこと（「発見」）は、ギリシア以来演劇の本質と深く関わっており、またこのことと演劇の「楽しみ」ということは密接な関係にある。これについてはプレヒト自身が「理論」を立てているが、本論ではあまり触れないことにする。この「理論」は、必ずしも実際の劇作品とは重なり合っていないにも関わらず、ネーミングの良さ（たとえば「非アリストテレス的演劇」や「プラネタリウム型演劇」など）によって独り歩きしてきた感じも否めないからである。

ネーミングがうまくただけではない。多くの同時代人が伝えているように、プレヒトは言葉の名手であり、作品の中にも友人や仲間の間にも数多くの名文句を残している。しばしば引用される言葉に「真実は具体的である。プディン

⁸ Helmut Lethen BD S.221

⁹ Volker Braun BD S.278

グの善し悪しは食べてみれば分かる」という表現がある¹⁰。以下、このブレヒトの言葉に従って『セチュアンの善人』をとりあげ具体的に見ていこう。

2.

戯曲『セチュアンの善人』は、1938年に亡命先のデンマークで書きはじめられ、その2年後にスウェーデンで完成している。Suhrkamp社から出されている一連の『ブレヒト資料』には、完成にいたるまでの各種の草稿が収録されているが、これによって亡命する以前のベルリン時代にこの題材に取り組んでいたことが分かる¹¹。しかしナチの政権奪取で国外に亡命し母語の世界から切り離されると、なによりも「舞台なくして戯曲を完成することは不可能だ。ブッキングの善し悪しは・・・」と嘆くように書きつけている¹²。戦後ベルリナー・アンサンブルにおいても、この戯曲を自ら演出する時間はブレヒトには残されていなかった。その意味で、同じように何度も書き直されているとは言え、『ガリレイの生涯』などとは完成度がことなっている。逆に言えば、上演する「台本」として完成する手段を執筆当時のブレヒトは持っていなかったために、現実の舞台とは距離をおいた「思想上の実験」ないし「演劇性の追求」としての純粋度はきわめて高いと考えて良からう。

この作品はブレヒト自身が「寓意劇」(Parabel)と銘打っているが、その「寓意」性は「時代」と「場所」によって二重に保障されている。「この(中国の)セチュアンにはもう飛行機があるが、同時にまだ神々もいる」¹³。このような「仕掛け」は、この作品でブレヒトの言うところの「叙事演劇」のテクニックを試みようとしたところから来ており、20年代ドイツを席卷した(ロシアを含めての)東洋にたいするエキゾチズムとは異なる地平に立っている¹⁴。このように入念に準備した「寓意」によってブレヒトが目指すところは一見すると明らかで、30年代のブレヒト劇の多くがそうであるように、現実社会を「異化」して見るための手続きであるかに見える。しかし、亡命の地であって舞台にかけられる可能性すら見えないブレヒトにとって、この「現実社会」はどこにあるのか。「異化」することで、その異常性をデフォルメして指し示すことが、果たして現実的でありうるのだろうか。亡命先のデンマークにもナチの手が伸びさらに

¹⁰ BD の中では、ドレーゼンがこれを引いている。S.17

¹¹ “Materialien zu Brechts>Der gute Mensch von Sezuan<“Frankfurt a.M. 1968 S. 11

¹² a.a.O. S. 13

¹³ ibid.

¹⁴ 「あらゆる地方色は入念に排除した」 a.a.O. S. 11

スウェーデンに逃げたブレヒトにとって、戦争はすでに間近に迫るものと感じられていたはずであり、この時代の「現実」世界の異常性はここに描かれた「寓意」世界をはるかに超えていたのではなかったろうか。

にもかかわらずブレヒトが「寓意劇」と「叙事演劇」にこだわるのは、アクチュアルな政治性とは一線を画した方向をなによりも大切にしていたと考える方が合理的であろう。亡命先で迫り来る戦争の危機を予感しながらこの作品を完成させたブレヒトのこの方向性を、まず作品自身の中から抽出してみなければならぬ。

「誰もがひどく貧窮している」¹⁵セチュアンへ、3人の神々がやってくる。「人間らしい生活を送ることの出来る善人が充分にいるのなら、世界をこのまま存続させても良い」¹⁶、そうでなければ「神の座から降りざるを得ない」¹⁷という決定を受けて、善人探しにやって来たのだ。このプロローグの部分を除くと、神々は「幕間」に挿入された水売りのWangの夢に姿を現すのみだが、最後の第10景では裁判官となって登場し、初めと終わりで作られる「粹組み」が完成する。この粹組み自体は、ブレヒトの出生地である南ドイツのバロック的演劇伝統によく見られる構造である。そのやや近代的な形態はウィーン民衆劇であり、ライムントの『百万長者になった百姓』やネストロイの『ルンパチヴァガンドゥス』などはその好例であろう。ここには、神々の間に生じた問題を解決するために賭がなされ、その賭の対象とされた人間が試練を受けるというパターンである。これらの神々はあらゆる人間的弱点をもっており、むしろ人間界の登場人物にくらべても「人間くさい」。『セチュアンの善人』の神々も弱い存在で、世の中を変える力をもたないばかりか夜を過ごす場所すら見つからず、ワンの夢に出てくるたびに目に見えて落ちぶれていき、「ひどく消耗し多くのひどい経験の跡がはっきりと見て取れる」哀れな存在である¹⁸。セチュアンでも泊めてくれる家が見つからず、結局は春をひさぐシェン・テのところで一晚を過ごすことになる。「経済的なことには介入できない」神々は、この「善人」がこれからも善をなせるように多額の金を宿泊代として彼女に渡す。「しかし我々が金

¹⁵ “Der gute Mensch von Sezuan” In: “Bertolt Brecht Gesammelte Werke 4” Frankfurt a.M. 1967 (以下、GW 4と略す) S.1491

¹⁶ a.a.O. S. 1492

¹⁷ a.a.O. S. 1595

¹⁸ ibid.

を渡したなどと誰にも言わないでくれ。誤解されかねないからな」と付け加えることも忘れない¹⁹。

神々からもらったお金でシェン・テは小さなタバコ屋を手に入れ、ここでさまざまな善行を始めようとする。しかし次々と背負いきれない難問が降りかかってきて、このささやかな善行の源泉も枯れそうになる。ここでは出来事のすべてを追っていく余裕はないので、全10景とその合間に挿入された「幕間」で展開される出来事の概略を簡単に記しておく。

プロローグ：善人を探して歩く神々は、ようやくシェン・テのところで一夜の宿を見つける。

第1景：かつてシェン・テが知っていた8人からなる家族がタバコ屋に押しかけて来る。気のいいシェン・テは、神々との約束もあってこれを断れない。

幕間：夢の中に現れた神々にたいし、水売りのワンはシェン・テの善行を報告する。

第2景：シェン・テの窮状を救うために突然に従兄弟と称するシュイ・タが現れて（観客にはシェン・テがマスクをかぶっていることは明白）、テキパキと難問を解決する。

第3景：なんとか窮状を脱出したシェン・テは、雨の公園で自殺しようとしている職のない飛行士スンを助け、これと恋に陥る。

幕間：ワンは第3景で起きた出来事を神々に報告する。神々は多少不満である。

第4景：半年分の家賃の前払いで苦しむシェン・テに絨毯売りの老夫婦がお金を用意してくれる。そこへ、スンの母親が来て北京で飛行士の職が見つかりそうだが、それには金がかかると言って老夫婦から借りた金を持っていく。

幕間：シェン・テは観客の前でシュイ・タのマスクと衣装を身につける。シュイ・タになるにつれて善行の源泉となるタバコ屋を救う決心が強まっていく。

第5景：困難を乗り切るために再びシュイ・タが登場し、店を売って金を作れと迫るスンを退けようとするが、シェン・テの姿に戻るとスンの要求

¹⁹ a.a.O. S. 1498

を断れない。

幕間：結婚式に向かうシェン・テはスンの態度に不安をいだく。しかし賄賂をつかって飛行士の職にありついたり借りた金を踏み倒したりスンはしないだろうと望む。

第6景：スンとシェン・テの結婚式。スンもその母親も花嫁そっちのけで、残りのお金を持ってくるはずのシュイ・タばかりを待っている。シュイ・タは現れず、集まった客も帰り結婚式は流れる。

幕間：ワンがセチュアンの窮状を訴えるが、神々はそれにたいし無力である。

第7景：タバコ屋の手伝いをしている女性シンの指摘で、シェン・テは妊娠していることを知り、生まれてくる「小さな飛行士」のためには何でもする決意を固める。ふたたびシュイ・タの姿に戻り、シェン・テに好意を寄せる金持ちが提供したバラックをタバコ工場にし、彼女に寄生して生きている貧しい人々を半ば強制的に働かせる。

幕間：ワンはシェン・テの窮状を訴え神々の掟を緩めてくれるように頼むが、聞き入れられない。

第8景：スンの母親が観客に向かって、息子がいかに真面目に働くようになったか、そしてどうやって工場で頭角を現したかを報告する。

幕間：神々は諦めかかっているが、それだけにシェン・テの行方が気になる。

第9景：大成功を収めて「タバコ王」と称されるようになったシュイ・タは事業拡張を計画するが、シェン・テ殺しの疑いをかけられ警察に連行される。

第10景：水売りのワンの訴えであわてて駆けつけた神々は、この件の裁判官として登場する。さまざまな弾効がなされるなかでシェン・テはこらえきれなくなり、神々に正体を明かす。善人であろうとしても不可能な世界の窮状を訴えるシェン・テにたいし、神々は「シェン・テは殺されたのではなく、ただ隠されていただけだった」²⁰ことに満足し、解決を示すことなく、自分たちの使命は終わった天に戻る。

エピローグ：俳優が幕前で、これは「解決」ではないこと、本当の解決は観客が自分で解決を見つけるように呼びかける。

全体を見渡して直ちに見えてくるのは、演劇性を強く意識した構造である。

²⁰ a.a.O. S. 1606

そしてそこには、個々の表現手段を別とすれば、意外に古典的手法と呼べるものが少なくない。

主たるテーマは、「善人であれ」という抽象的＝倫理的な要請とそれを阻む否定的な現実世界の論理（資本主義の論理ないし近代化の論理）という理念上の対立に還元可能である。この限りにおいてプレヒトはワイマールの古典劇の正嫡の後継者であり、またこの作品は20年代から30年代前半に執筆したいくつかの「教育劇」(Lehrstücke)の延長線上に位置づけられる。そこでは「人間は人間を助けるか」(『例外と原則』)と言った抽象的・倫理的な問題が、舞台のうえで展開するできごとで検証される。この時期のプレヒトのテーマは、否定されるべき「資本主義社会」という現実との関わりにおいて「政治性」と直接に関連づけられているが、その前提を取り払ってみれば（別の言い方をすれば「左」と「右」を交換することも可能という意味で）きわめて抽象度が高いことに注目する必要がある。虚飾を取り払ってひたすら論理的な結末を舞台上で追求するこれらの「禁欲的な」作品は、その形式の純粹さとプレヒトの言語表現の力強さと相俟って、完成度の高い特異な存在となっている。『セチュアンの善人』も主題設定に関してはこの作品群の延長上にあることが明らかだが、これから見ていくようにその「検証」の手法はかなり違い、また「検証」そのものがどこまで意図されていたのかも疑わしい。

理念上の対立ゆえに、すなわち主人公が体現する「理念」が別の「理念」と妥協の余地なく対立する結果として主人公が没落する。これが古典悲劇の典型であるとすれば、『セチュアンの善人』はこれを引き継ぎながら、そのヴァリエーションとなっている。すなわち、主人公シェン・テは、自分の生きる世界の中で「善」であることが不可能であることを悟り、シュイ・タという人物を作り出すことによって、妥協の道をはかろうとする。しかし、それすらも不可能であることが明らかになるとき、その前提となっていた「理念」そのものを否定するより他なくなる。シェン・テの没落は描かれないものの、神々の無責任な「善人」賛美が事実上の現実逃避である以上、この否定は不可避であろう。こう見るならば古典悲劇の構造は、このヴァリエーションによって本質的には否定もされなければ修正もされず、むしろ現代的な補強を受けていると言える。

これを少し異なった角度から検討して見よう。神々は善人を「見いだす」ことに自分たちの存在基盤をかけているが、その希望を一身に引き受けるシェン・テは望んでその役割を引き受けたわけでもなければ、また自分がそのよう

な善人であると確信しているわけでもない。ただ、彼女の性格に根ざす「(周囲の事情で「隠されていた」) 善人であること」を全面的にかつ純粋に実践することである。それは彼女にとって喜びでもある(「私は郊外の天使でありたかった。人に施しものをするのほどの喜びはありません」²¹)。ここでシェン・テは、純粋で抽象的な理念「善」を体現する存在となる。そこでは一切の「妥協」は許されない。第7景のあとの「幕間」で水売り商人ワンはシェン・テのために神々に「規則を少しだけ緩めてください(…)時勢があまりに悪いものですから」と懇願するが、神々はそれを受け付けない²²。シェン・テが純粋な「善人」でありつづけるためには、シュイ・タという別人になるしかない。論理上このシュイ・タは「純粋に」シェン・テとは正反対の存在でなければならない(「シュイ・タは私にとっては味方だけれど、私の友達にとって友達ではあり得ないの」²³)。古典劇の主たる登場人物がひとつの理念を「純粋に」体現する存在であったのにたいし、ここではそれを形式的に踏襲することでその破綻が強調されることになる。同一人物が別人格を演じることによって、「それぞれの」人格が体現する理念上の統一性は表面上保たれるが、それ自身が虚構であることは初めから明らかであり、劇の進行につれてこの虚構が不可能であることがあらためて「検証」される。ここでも「教育劇」の性格は保持されていると認められるが、同時にプレヒトが当時盛んに書いていた演劇理論と重ね合わせて見るなら「非アリストテレス的演劇」として姿を見せてくる演劇、すなわち古典悲劇が依って立つ基盤にたいする否定(ないし修正)が、ここに姿を垣間見せているとも言えよう²⁴。

同一人物が別人を装う以上、シェン・テとシュイ・タの二人が同時に登場することは不可能であり、シュイ・タが登場して難問を解決する機会が増えれば増えるほどシェン・テはますます「隠れ」ることになる。結局は隠されたシェン・テが第10景で「見つけた」される過程がこの作品の主たる「筋」を形作っている。これが意味するところを、表現された戯曲空間に現れてくる内容と、それを表現する手段という二つの側面から検討しておこう。

1) シェン・テが「隠される」のは、一方でシェン・テ的な純粋性が所与の社

²¹ a.a.O. S. 1604

²² a.a.O. S. 1577

²³ a.a.O. S. 1603

²⁴ a.a.O. 1559

会のなかでは存在不可能であり——しかもそれ自身の価値ゆえにでなく他の存在を正当化するものとして——人為的な操作によって生かされる存在でしかないことを意味する。これがもつ演劇史的な意味についてはすでに触れておいた。もう一方では、そのような存在を許さない社会条件にたいする告発の側面ももつ。この側面をどう位置づけるかによって、プレヒトを「その政治性ゆえに」か「その政治性にもかかわらず」評価するかが決まってくる。しかし「寓意性」の二重の安全装置を施されたこの作品に関するかぎり、さしあたり上演される可能性は皆無でありそれゆえに現実の諸条件を考慮に入れる必要性もなかった事情も考え合わせるなら、ここに具体的な「政治性」を読み込むことは無理であろう。プレヒト自身はこの作品の中でも「世界は変わりうるのか」をいちおう問題にしている²⁵。さらにエピローグにおいても、幕前に現れた俳優がこの劇としての結末が不十分であることを詫びた後に「観客の皆さん、さあ、ご自分で結末を見つけだしてください。良い結末があるはずですが、きっと、きっと、きっと」としてこの劇を結んでいる。たしかに広い意味での「政治性」を帯びたメッセージ（＝「世界は変革可能である」）がここに認められるが、それは「善」の存在し得ない「否定的な世界」を「否定する」姿勢であり、どの方向に向かってというメッセージはない。その意味で「社会批判」とは言えるにしても、積極的に世界観をアピールするものではないし、政治テーゼを打ち出したり証明しようというものでもない。

20年代・30年代のドイツ演劇は「政治色」が皆無ではあり得なかった。非政治的な劇作家といえども、その「非政治性」は特定の陣営を利するものと批判されがちであった。プレヒトはその意味で明確な政治的発言をしていた、と言うよりも政治的に旗幟鮮明なグループと演劇活動をしていた（たとえば「教育劇」の上演）。しかし、プレヒトはなによりも劇作家であった。そしてこの時代の劇作家であった。その「政治性」は、このような歴史的な文脈で考えるべきであって、政治に奉仕するプロパガンダとしての演劇（たとえばモスクワの指示を受けたプロレタリア演劇）とは一線を画すどころか、それとは明らかに異質であり相容れない方向性を目指していた。プレヒトと近かったカロリーネ・ネーアーはモスクワに亡命しスターリンの粛正の影響下で抹殺されるが、プレヒトはそもそもモスクワに行く気はなく、ここにもその距離が明白に出ている。

また劇中のシェン・テの生きる社会を多少とも正確に理解するならば、その

²⁵ a.a.O. S. 1605

「寓意」のために設定されている距離ばかりでなく、社会の捉え方にも一般的に「政治的」とされるものからの距離が見て取れる。この社会の「経済的な側面」はいくどか暗示的に言及されているものの、それ自身はなんらの意味でも対象として描かれているわけではない。「この世の中はこのままでいいのか」と幾度か劇中で投げかけられる疑問にたいし、この戯曲の中で描かれたコンテクストに沿って答えることはあまりに容易であり、これはレトリックとしての問い以上のものとは考えにくい。観客はこのような初めから答えの分かっている問いに答えるために劇場に足を運ぶわけではないし、あまりにも一般的すぎる（しかも求められている答えの分かり切った）問いかけは問いと名付けることすら難しい。むしろ「善人」の存在を許さないこの社会の意味合いは、古典劇における「運命」に近い位置にあると言えるのではなかろうか。それは非条理であり到底受け入れがたく、多くの場合主人公や登場人物から否定的な言辭を投げつけられる。しかし、それにもかかわらず個人には避けて通ることの出来ない存在である。古典的な悲劇の場合、主人公の気高さはそれに敢然として立ち向かい潔く敗れることにある。アリストテレスが「恐怖と憐憫」にもとずいて展開した悲劇論が、意外にも（明らかにプレヒトの主観的な意図に反して）この「叙事的演劇」にも当てはまるのではないだろうか。

ちなみに、これと同じ議論が（プレヒトの意図に添うかどうかは別にして）あてはまる二つのレベルをこの作品中に見いだすことが出来る。いずれも初期作品の『パール』などに共通する反社会的ないし破壊的な傾向と関わり合いがある。まず第一はシェン・テをおそう「運命」の過酷さである。舞台はモラルを説く場ではない。抑制的（＝プレヒトのいうPタイプなどの知的な「発見」の楽しみ）であろうと、歓乐的（＝プレヒトのKタイプなどの「感情移入」による楽しみ）であろうと「感覚的な楽しさ」はそれ自身が舞台の存在証明である。善人が苦しみを与えられたり虐められたりするとは、モラルの問題とは無関係に、舞台から与えられる「快感」の源泉である。古今東西を通じて、舞台はこの意味で観客を共犯者に仕立てあげ、社会通念上は許されない楽しみを与える場でもある。主人公のシェン・テのかかえる問題が大きくなればなるほど、またその解決に苦しめば苦しむほど、この意地悪い楽しみは増していく。もうひとつは、シュイ・タの（決して人道的ではない）行動の魅力である。シュイ・タは純粋にシェン・テの対照的存在である以上、手際よく次々に問題を解決していく。ことにその前の場でシェン・テを困らせた人物（第1景の8人家族、第6・7景のスンなど）が、次の場でシュイ・タによってやりこめられ

る場面には「小気味よさ」がある。それは「善人」を食物にする「悪人」を懲らしめるという「小気味よさ」である。しかし、シュイ・タの行動によって引き起こされる「快感」はそれほど合理的に割り切れるものとは限らない。たとえば第2景でタバコ屋に備え付けの棚をつくった職人が代金を受け取りに来る場面で、シュイ・タはまったくの詭弁を弄してこの職人の弱みをつき代金を値切る。この場面はそれ自身の展開のダイナミズムと詭弁の見事さのゆえに「小気味よい」のである。それはアクロバチックな芸のもつ魅力であり、またプレヒトの後の『ガリレイの生涯』における「引用合戦」と同様に知的な面の強い「快感」である。

2) シュイ・タに「変装」することは、別な意味でも古典的な演劇手段と評価できる。別の人物に変装する、あるいは別人を装うということ自身が本質的な演劇的要素であり、その程度と形式にはいくつものヴァリエーションはあっても、いくつかの共通点が認められる。それは劇中人物がある種の目的を達成するために行う行為であり、他の登場人物の多くには（少なくともある時点までは）隠されているが、劇世界の枠組みの外に身を置く観客には既知である場合が多い。他の芸術手段とことなり「生身」の人間が演じる舞台上の人物の認識と、劇場に集まってきてそれを見ている「現実社会」の観客の認識とのこのギャップは、すぐれて「演劇的」である。むしろ観客は、このギャップを芸術表現上の「装置」として受け入れ、その虚構自体は演劇に特有な前提としてこれに疑念をいだかない。プレヒトはこの「約束事」を積極的に利用する。あるいは自己言及的に自身の演劇のテーマとする。

シェン・テがシュイ・タという人物に成り代わっている事情は、初めから観客には分かる仕掛けとなっている。第1景で「保証人」を要求されたシェン・テは、居候を決め込んでいる8人家族の女性の示唆を受けて、苦し紛れにシュイ・タという従兄弟がいると言い逃れをする。このシグナルによって、観客には次の景以降の「演劇的虚構」を受け入れる心理的準備がなされる²⁶。第2景でシュイ・タが登場しこの寄生的な家族を追い払うに当たって、登場人物は驚きながらもシュイ・タを現実の従兄弟として受け入れるが、観客はシュイ・タがマスクをつけていること、さらにはその声からシェン・テと同一人物であることは明らかである。その後この同一性は、二つの段階を経て登場人物にも徐々

²⁶ a.a.O. S. 1505

に明らかになっていく。

この「見いだす」過程は、第7景でタバコ屋の手伝いをしているシン夫人が洗濯物の中にシュイ・タのズボンを発見し疑問を抱くところからはじまる。この疑問は、この景の最後で水売りのワンが「あの従兄弟はいつも短くしか姿を見せない」と言うのにたいし、シン夫人の「ええ、そうよねえ」という言葉で彼女の疑いは確信にかわりつつあることが示される²⁷。しかし彼女の「発見」は他の登場人物には共有されず、別の結果を生んでいる。第9景のシン夫人は「人目に立つような新しい服を身につけている」とト書きに説明されている。見逃されがちなこの指定は、明らかに一種の「強請」を表現するものと考えられる。つまりシン夫人は「隠されたもの」を表に出さないかわりに、それだけの報酬を受け取ったことがここで暗示されているのだ。第10景でシェン・テ殺しの容疑で裁判を受けているシュイ・タが追求に耐えられなくなり、裁判官になりすましていた神々に告白したいことがあると言って人払いを要求するときも、傍聴席を後にするシン夫人は「みんな驚くでしょうね」と捨てぜりふを残す²⁸。このことからシン夫人が真相を知っていたことが確証できる。また同時に、それまで「隠されていた」事実をほとんど独占して観客は——ある意味でシン夫人の共犯者でもあるが——、この認識上のギャップがここで解消されることを予感する。それは、これまで不安定ながらも交わることなく平行して走ってきた二つのレベルが、ここに至って同じ地平を共有する過程でもある。

「見いだすこと」の第二の段階にあたる第10景では、シェン・テ殺害容疑で裁判にかけられている以上、シュイ・タにはシェン・テとの同一性を「明らかにする」しか道しか残されていない。シン夫人をのぞけば劇中人物すべてが、それぞれの希望と下心をもって、シェン・テの行方がいよいよ明らかになるのを緊張して迎える場面である。しかし、劇のできごとの外側に立つ観客には、この緊張はそのまま共有されるわけではない。いずれは明らかにならなければ解決しないシュイ・タの正体暴露が、どのような展開によって準備されていくのか、またその結果として当然予想される「解決」—すなわち神々にたいする要求ないし懇望がどのように扱われるか、さらに言えばシェン・テ＝シュイ・タが提起している問題にどのような演劇的な解決をつけるのか、これが第10景にたいする観客の興味の中心となる。ここには演劇のかかえる根本的な前提条件、すでに戯曲を読んでいたり以前に上演を見たことがある作品であろうとも

²⁷ 1576

「いま・ここで」初めて見るかのように扱うという「約束事」がある。これを前提とした上で、この景における観客の興味は「筋」の地平ではなく「メタ」のレベルに移っていく。観客は、ここでシェン・タの秘密が「明らかに」されることを確実に予測しながら、なおかつその展開を「手法」として楽しむのである。

この作品の神々のひとりが「彼女は死んだのではなかった、ただ隠されていたに過ぎない。これからはお前たちの所にとどまることになろう、善人として」と告げる。これまでの神々の言葉から十分に予想されるように、シェン・テの最後の言葉「助けてください！」は無視され、神々は形式的に「義務」を果たしたことに満足して天に戻っていく。この結末は、ローマ古典劇の「デウス・エクス・マキナ」と同じ程度に「とってつけたような結末」である。そこでは機械仕掛けで「登場」する神々が筋の流れに一応の解決をつけるのにたいし、『セチュアンの善人』では神々が「退場」することで一応は解決をみる。官僚を思わせるような神々の形式主義的な受け答え、真の解決は無視して自分たちの使命は成功裏に終わったという独善的で無責任な態度は、ここまで簡略にして直接に表現されると「楽しみ」の対象と見なせる。これはプレヒト流のパロディー精神の現れと考えて良からう。であるから、その意味でエピローグの「これがまともな結末でないことは私たちにも分かっています」²⁸という言葉をもとに受けとめる必要はない。これはこれでひとつの完成した演劇的な完結となっているのだ。

3.

シェン・テの生きて挫折する世界は当初から否定の対象として描かれている。このなかで生きる人間にはさまざまな可能性が「隠されている」。狭い範囲と限られた時間とはいえシェン・テが本来の自分の中にある「善人」性を発揮できたのは「経済に疎い」神々が一晩の宿を借りたお礼に不相応に多くの報酬を与えたからであり、「隠された」可能性はこの「偶然」によって引き出されたことになる。むろんこの設定は「非現実的」であり恣意的ですらあるが、これは演劇というジャンルが抱えている数多い基本的な演劇的コンヴェンションにはじめから備わった性格の一つであり、プレヒトは演劇の基本的設定そのものを自己言及的に演劇手段として用い、舞台上の世界の一貫性・独立性という「イリ

²⁸ a.a.O. S. 1607

ュージョン」を破壊することを踏わない。この間の事情をプレヒト自身は、エピローグで俳優の口を借り「私たちの頭にあったのは黄金伝説なんです」²⁹と言わせている。

しかし偶然は常に「隠れた良い素質」を引き出すとは限らない。むしろ同じ程度に隠れた「否定的な素質」が露わになる可能性もある。科学時代の演劇を標榜するプレヒトは、言うなれば対比実験として「別の可能性」も検証する。否定的な世界を描くにあたり、それを克服する肯定的な人物ばかりが描かれるならば、それはまさに「傾向」演劇となり、演劇を通じての政治的プロパガンダに陥ってしまう。このような図式的把握とは明確に一線を画す複眼的な構造が、プレヒト劇の基本的特徴の一つに挙げられよう。

このような「検証」の好例として第8景が検討に値する。ここでスンの母親ヤン夫人は直接観客に語りかける（この形式自体もイリュージョン破壊的手段としてプレヒトは多用している）。その語りかけの言葉はすべて過去形で、シュイ・タのタバコ工場で息子がどんなに「隠れた才能」を発揮するようになったかが報告される。ヤン夫人のひとまとまりの「報告」が終わると、舞台の時間は過去にさかのぼりスンの「出世」の各ステップが再現される（映画の「カットバック」の手法）。シェン・テとの結婚が成立せず、それによって北京で飛行士となる夢も破れたスンは自暴自棄になって、シェン・テの用立てた老夫婦からの借金を使い果たしてしまっている。シュイ・タはスんに工場で働くチャンスを与える。というよりはシェン・テからの借金を返さなければ監獄入り、さもなければ工場で働いて返せと迫り、事実上「搾取される」労働者の立場に追い込む。ヤン夫人の短い報告のあとで再現される次のステップでは、スンがシュイ・タの見ている前で「やる気」を見せつける。おなじように「報告」される第3ステップでは、スンが給料支払いに関する不正行為を摘発し、見せかけの誠実によって中間管理職の地位を手に入れる。

最後のステップでスンは工場の生産効率を上げるのに成功する。そのやり方はヤン夫人の報告するところによれば「下の連中から憎まれようと悪口を言われようと、それはどうせ避けられないこと。そんなものは息子が義務を果たす妨げにはなりませんでした」³⁰。この導入に続くカットバック・シーンでは、スンの態度を揶揄するソング『8頭目の象』をタバコ工場の労働者が歌う。プレ

²⁹ a.a.O. S. 1607

³⁰ a.a.O. S. 1582

ヒトがソングと名付ける形式は、筋の流れを中断しそれに対する特定の立場(たとえばそれを歌う登場人物の視角)から歌の形式を借りて行うコメントであり、南ドイツ・オーストリアの民衆劇で伝統的に用いられてきたクプレーの延長線上に位置づけられる。4節からなるこのソングでは7頭の自由な象を8頭目の象が仕事に駆り立てるが歌われる。これは仲間を裏切ってこき使うスンに対する明白な「当てこすり」であるが、スン自身は平気な顔をして一緒になってリフレインを歌う。そればかりか第4節になると、手拍子のスピードを上げ仕事のテンポを上げる。すべてのステップが再現された後にヤン夫人は「シュエ・タさんは、スンの中に隠れていた素晴らしいものをすっかり引き出してくれた」³¹と感謝しつつ報告を終える。

映画によって意識的に用いられるようになった「カットバック」の手法は、映画と異なり物理的な制約の多い舞台ではかなり特殊な手法である。舞台の同じ平面で二つの時間が交錯するのであるから、両者を明瞭に区別するためには一定の工夫を要する。しかし、それは舞台空間が自己完結した統一的なイリュージョンを前提とする場合の要件であって、意識的にイリュージョン破壊を目指す場合にはかえって効果的な手段である。すなわち、そこで展開される「芝居」には引用符がつけられたことになり、距離が強調される。

むろん原理的には、過去形での語りによって導入の予告がある「カットバック」は、どの場面でも可能である。にもかかわらず第8景にかぎってこの手法が用いられていることは、今述べた「距離感」を意図したものと考えるべきであろう。この距離感を必要とする理由は何かと問うなら、それはこのスンの中に「隠れていた」ものがマイナスの指標をおびている点に関わっている。すなわち、母親のヤン夫人の一方的にポジティブな評価にたいし、距離を要請する仕掛けなのだ。この「引用符」の存在によって、母親が息子の「出世」を得意になって誇れば誇るほど、その主張の空しさが際立つことになる。

しかし、このような仕掛けによって「主張」される内容、あからさまな搾取＝被搾取の図式をそのまま受け取る必要はない。ここでブレヒトは20年代の『三文オペラ』以来の「公式」をそのまま用いている。すなわちシュエ・タが工場を建てること自体が、労働者を「搾取」することであり、とうぜん否定的な行為である(『三文オペラ』流に言えば「銀行をつくることに比べれば銀行破りくらい何であろう!」。まして仲間を裏切って、相手側につくことは悪いに決ま

³¹ a.a.O. S. 1583

っている。このような「決まり文句」としての「主張」は主張するだけの価値はない。これでは政治的スローガンとしても素朴に過ぎる。しかも、これにたいするブレヒト独自の「味付け」もない以上、これをもってブレヒトの「目的」であると見なすことは不可能である。実際、登場する人物たちは近代的な（公式的な意味での）「労働者」ではなく、他に食べていく手段のない最下層の人々（「ルンペン・プロレタリアート」）であり、彼らの救済手段は暗示すらされていない。こうした設定の内容は、ブレヒトが粹組みに用いている「決まり文句」以上のものではない。そうしてみると、この場面の主眼は、演劇的効果の追求にあったと考える方が自然だろう。先に引用した「この際に叙事的演劇のテクニックを磨ける」という文は、このような部分を指していると考えていいだろう。その見地からこの場面を見るならば、1) 内容としては、「決まり文句」の性格そのものは問わず、むしろそれを粹組みに用いながら、「隠された」可能性のもうひとつの現れ方を検証する。シェン・テの場合とは異なり、スンの場合には否定的な方向で現れてくるという可能性が対照例として提示される。2) 同時にカットバックやソングといった手法が、特定の文脈の中でどこまで有効に働くかを検証する。この両者の結合そのものがこの場面でのテーマであり、観客の視線を意識して言えば、それは舞台上の描写という他の文学ジャンルとは異なった演劇独自の「言語」の追求にあったということになる。

以上見てきたように第8景では、人間の中に隠されているマイナスの側面が「見いだされ」て行くケースの舞台表現が問題であったが、もうひとつの異なるケースを見ておこう。第4景でスンの母親はシェン・テに、北京で飛行士の就職口があること、そのためには金（＝賄賂）が必要であることを話して聞かせる。シェン・テは愛するスンの夢を叶えるために、再びシュイ・タに身を変えようことを決意する。この間の内面と外見の変化の過程が、幕前で描き出される。これはシュイ・タへの変貌が観客の目の前で行われる唯一の場面であり、また「幕間」にシェン・テが登場することもまれなケースであり（あと1例だけある）、そこには相応の重みが与えられていると考えられる。シェン・テはシュイ・タのマスクと背広を持って幕前に現れ、ソング（『神々と善人の無力についての歌』）とシュイ・タへの変貌とが同時並行で進行する。まだ完全にシェン・テの素顔で歌う第1節では、この国の果てしない貧困と神々の無力とが歌われる。背広を着込んでからシュイ・タの足どりを試したあと（すなわち半分シュイ・タに変身したあと）の第2節では、善人はここでは善人であり続けること

ができないが、それはみんなの生活条件が悪すぎるからだと歌う。第3節は、シェン・テはマスクをかぶり完全にシュイ・タの姿となり声もそれに變えて、生きて行くには冷酷さが必要だと歌って、自分の夢を実現するためには何でもしてのける決意を語る。この短い場は、明らかに演劇的な「効果」を狙ったものであって、登場人物の心理ないし決意を視覚化する手法がもちいられている。

この手法はブレヒトが得意としたもので『ガリレイの生涯』や『ブンティラ』でも用いているが、今日ではすでに古典的な手法になっている。それはそれとして、ここで注目したいのは、『セチュアンの善人』のこの場面では内容との関わりの密度がきわめて高く、他の例に比べても特に成功していると思われる点である。これは、『セチュアンの善人』という作品のテーマそのものが「隠す」ということと密接に関係していることにある。この場面では、否定的な世界において「善人」が自分の存在を守るためには自分自身を消す（「隠す」）しかないという命題の提示が「筋」の要請であるが、この命題自体を独立した「主張」として展開するのではなく、まさにこの変貌の過程そのものを通じて直接的に視覚化している。枠組みを設定した上で、その演劇的解決を目指したものと言っても良い。そのベクトルは、演劇を通じての政治的内容の主張ではなく、政治的主張と関わりのある「一般的な命題」を枠組みとして利用しつつ、舞台表現の新たな表現の地平を獲得する方向に向かっている。

このシュイ・タへの変貌の過程が十分な重みを持って表現されないかぎり、「シェン・テ殺し」の真相を裁く第10景の意味が霞んでしまう。シュイ・タの登場（＝シェン・テ隠し）はすでに第2景からはじまっているが、それが第9景ではじめて「シェン・テ殺し」という新たな地平に据え直されてテーマ化される。ちょうどその中間に当たるこの「幕間」で、シェン・テ自身によるシェン・テの抹殺が示されるという構造になっているのだ。第10景の裁判は、この幕間のできごとに正確に対応し、その意味をあらためて問い直すものである。「善人」であることが可能であるためにはそれを「隠す」必要があるが、隠したつもりであったのが実際には「抹殺（殺す）」との意味関係は、前者が後者を「隠す」表現(Euphemismus)に他ならないという点にある。しかし、それは外側からの判断すなわち観客のレベルでなされる認識であって、当事者の主観的な判断すなわち舞台上の世界で共有される認識とは当然ながら一致しない。ほとんどの舞台上の人物にとっては「シェン・テ殺し」という具象的な形でしか問題が把握されないし、シェン・テ自身はその意味を意識していないか、あるいは理解

を拒否している。観客の「知識」との間には、十分に計算された落差が設定されている。この落差が最大限に広がるのが、「シェン・テ殺し」の嫌疑が発生した瞬間である。ここまで広がりきった舞台と観客の間の落差は、ただちにその解決を求める。「幕間」でのシュエイ・タへの変身には念入りに時間がかけられていたが、第10景の正体暴露は一瞬にして行われる。こうして、舞台と観客席との間の高まりきった緊張が解決される。また、この否定的な世界において生きていくための「隠す」ことは結局は不可能であって、ある時点で一挙に破綻をきたすという内容上のクライマックスが、この瞬間にここで重なり合っている。この両者は不可分な関係にあり、ここまで平行して進んで来ていたのである。

ブレヒトは『セチュアンの善人』を執筆する最終段階の1940年になって、この破綻に関して次のように書き付けている。「ここに重要な認識がある。彼女にとって善であることはいかに容易であり、悪であることはいかに骨の折れることか、ということだ」³²。ブレヒトの見方では、この「骨の折れる」生き方を個々に強制する世界は否定的なものでしかない。ブレヒトの「選集」(1967年)と「全集」(1999年)の編集に携わったWerner Hechtは、『セチュアンの善人』の『資料集』の冒頭に日本の能面の写真を掲げ、当時ブレヒトが書いた『悪の仮面』という詩をその冒頭に引いている。

『悪の仮面』

私の部屋の壁に日本の木彫りの面が掛かっている
 悪い霊の仮面で、金泥がかぶせてある。
 同情を憶えながら私は眺める
 浮き上がった額の血管は語っている
 悪であることはなんと骨の折れることか。³³

ここに『セチュアンの善人』の主題を見いだすことは正当であろう。この認識と冒頭で述べたブレヒトの「世界観」はたしかに重なり合っている。それは世界を切り取るその切り口と密接に関わるものだ。しかし、これまで見てきたように、それは政治的行動を促したり、イデオロギ的な宣伝を目指すものでは

³² "Materialien" S. 14

³³ a.a.O. S. 6

ない。その演劇論で展開される「現実、変革可能なものとして描かれる場合にのみ、演劇によって再現されうる」という言葉はこれ以上のものではなく、力点は明らかに演劇の可能性にあり演劇を通しての変革が主題ではない³⁴。否定的な世界は、人間の「隠された」可能性を検証するのにきわめて有利である。その社会によって個人は自分の中の隠された可能性を意識する機会さえ与えられていない場合も多く、また意識的に自分を隠す自己規制も働く。与えられ得た条件次第で、可塑性に富んだ柔軟な人間は自分のもつ可能性をあらゆる方向に展開することが可能である。その人間の否定的な側面も肯定的な側面も同じようにブレヒトの視野に入っている。それは演劇を成り立たせる前提条件と理解されているのだ。そしてこれを「見いだすこと」に演劇のもたらす楽しみが求められているのである³⁵。

³⁴ 例えばVolker Braunは「(ブレヒトの描く)世界は変革可能なものであるが、それは別の選択肢をもってはいない」と述べている (BD. S.278)

³⁵ 演劇のもたらす「楽しみ」を理論的に分析することは早くからブレヒトが自分に課した主題であった。これに関するブレヒトの立場は一貫している。「往古から楽しみは演劇の主眼であって(・・・)演劇は楽しみ以外のなんらの証明書を必要としない」(GW 16 S. 662-663)。まとまった演劇論“Kleines Organon”では、これが世界の把握の仕方と直結されているが、このような世界における人間のもつ隠された可能性の展開が「あらゆる楽しみの中で最大のもの」と捉えられている (ibid.)