

ブレヒトの“伝統” 概念をめぐる断章

谷 川 道 子

よき古きものでなく

悪しき新しきものに結びつくこと

大事なのは技術の破壊でなく

技術の改築、人間が再び人間となるのは

大衆から抜けでることによってでなく

大衆の中に入ることによってだ

——ベルトルト・ブレヒト——⁽¹⁾

1

「ベルト・ブレヒトはややこしい現象だ。彼は自分の大きな作家的才能を “自由に” 利用することを拒否する。彼の文学的現われ方に対する非難——剽窃者、治安攪乱者、サボタージュ屋——は、彼の教育者、思想家、組織

ブレヒトの“伝統” 概念をめぐる断章

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

者、政治家、演出家としての非文学的、無名の、だが消しがたい作用の仕方に彼がひとつの敬称として要求するかもしれない非難の域には、恐らく達していない。ともあれ彼が、今のドイツのすべての書き手の中で、自らの天分をどこに向けるべきかを自問し、その必要性を確信した所でのみそれを使い、その判断基準に合致しない時にはやる気をなくす唯一の人物であることは、疑いない⁽²⁾。

出会い頭にベンヤミンはその後三十年近くをも含めたブレヒトの仕事の本質を見た。ブレヒト現象の「ややこしさ」は、ブレヒトのこういう姿勢、態度にあらう。

例えばその一。ベンヤミンとの対話⁽³⁾の中でブレヒトは文学者のタイプを二つに分けた。本気で文学に携る幻視家 Visionär (本質的文学者 Substanzdichter という言い方もする)と、文学に完全に本気とは言えない思索の徒 Belsonner。一方でブレヒトは現実には何かをなしとげるのは本質的文学者の方ではないかと彼自身の営みの説得力、合法性を疑ってみながら、他方でカフカがクライスト、グラッペ、ビュヒナー同様そのいずれのタイプにも属し得なかつた点が彼を優れた作家にしつつ挫折させた所以だと(「カフカの出発点は確かに寓話だった。理性に対して責任をとりまさにそれ故にその表現に関しては完全に本気ではありえない比喩だった。しかしこの寓話は結局形象の誘惑にまけてしまう。野放図に成長してロマンになってしまう。……つまりカフカにおいては寓話的なのが幻視的なのと拮抗している)、自らの芸術生産を幻視的感動以外の理性、認識に対して、物質的生産領域への眼ざしをもって弁明しようとする。そしてなお、「あなたは一体本気なのかと審問される法廷を思い浮かべて、「完全に本気でありうるには、芝居のためになる技芸的なことを、余りに考えすぎてもある」と答えざるを得ない自分に、理性的営為の側面だけでは満足できないことも白状する。技芸的なものへの興味を抱えこんだ思索の徒としての芸術生産者。

例えばその二。ブレヒトの作品は殆どが何らかの形での「改作」だ。処女戯曲「パール」は表現主義者ヨーストの「寂しき人」への対抗劇であったし、「三文オペラ」もイギリスの劇詩人ジョン・ゲイの「乞食オペラ」を下敷きとして使っただけでなく、フランスの詩人ヴィヨンの詩の翻訳を剽窃したと非難され、何食わぬ顔で「精神的私財の問題に関する僕の原則的だらしなさ」を自慢している。「イエスマン・ノーマン」(日本の能「谷行」)、「丸がり頭ととんがり頭」(シェークスピア「以尺報尺」)、「母」(ゴーリキー「おふくろ」)、「胆っ玉おっ母あとその子供たち」(グリーンメルスハウゼン「放浪女クラシェ」)、「第二次大戦中のシュヴェイク」(ハシエク「勇敢な兵士シュヴェイクの冒険」)等々、殆どすべての彼の劇作品に「ネタ本」、素材をあげることが可能だ。しかも晩年、亡命帰還後のブレヒトは明確に「改作」と銘打った仕事を続けた。ソポクレス改作「アンティゴネ」、レントン改作「家庭教師」、シェークスピア改作「コリオラン」、モリエール改作「ドン・ジュアン」等々。

ブレヒトのこの「改作」の作業は、芸術的営為を生産・実践と規定しようとする意志、素材をその都度の状況に向けて活性化しようとする姿勢、彼の「伝統」概念とも分かちがたく結びついていよう。その「精神的私財への原則的だらしなさ」は、「原則的」には十有余年前にハンス・マイヤーがテーゼ化してみせたように、「精神的独創性という一八世紀末期、ブルジョア個人主義以来、即ち自己告白と自己表現の文学が盛んになってきてから漸く支配的になった概念に対し、ブレヒトは初期ブルジョア的、ないしはブルジョア以前の芸術把握の仕方、つまり既に存在する素材や形式のすべてを後代の書き手の手工業的芸術のための材料とみなすやり方を対置した」と言えよう。しかしこの分野でのブレヒト研究は近年、ドイツ文学研究の方法論をめぐる論議(BRDでいえばヤウスらの提唱する受容美学 *Rezeptionsästhetik*、作用美学 *Wirkungsästhetik*、DDRで言えば文学上の過去といかに対決す

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

べきかという古典論争 (Klassik-Debatte) とも関連して、もっと進んだ様相を呈してきているようだ。⁽⁹⁾ ブレヒトの演劇は、ブレヒトの文学、仕事も、従来の「芸術」概念では測れないものを我々にとって示唆的に含んでいるのではないか。本論の意図は、そういうコンテキストの中で、ブレヒトの「文化伝統」受容の態度の孕む問題性を、彼の「芸術」概念と交錯させながら、今後の考察への序章として浮かびあがらせようとする試みにある。

2

「文化」の分野における「古典」⁽¹⁰⁾、「伝統」、「遺産」という従来のア・プリオリな概念は、ヤウスも言うように⁽¹¹⁾、伝承されてきた「事実」を受容者の主体的機能を捨象して一見客観的に物語る際に付随する、固有の運動をなす歴史という幻想の上になりたつ歴史の客観主義と、伝承されたものの權威を認知するために芸術の歴史性を捨象する作品内在解釈主義の上になりたつ古典信奉主義に補完されてきた。文学における文献学的研究と解釈至上主義とは、又は芸術を下部構造の中のみ置きかえる俗流反映論と芸術作品の価値の自立性・完結性を信じる芸術至上主義とは、そのメダルの両面であったといっている。が、作品はそれをうんだ所、時代、思潮と主体的客体的に無縁でなく、「伝統」はそれを伝承した時間、人々と無縁でなく、「古典」はそれを受けとめる今、ここ、我々と無縁でない。作品は歴史の中に生まれ受容の中に機能する。伝統とは受容のさまざまに屈折するプリズムを通して累積されてきた多層の構造性の中の歴史だろう。歴史として歴史を読みとる者の視点は常に問われる。ヤウスらの主張は、その受容と作用の機能をも文学研究の視座にとりこむべきだということにある。DDRの論争の仕掛人ミッテンツヴァイにも登場させれば、⁽¹²⁾ 伝統のもつ被膜としての機能と歴史的生産力の証左という二重

の性格の故にこそ、自明（*am sich*）な伝統を意識化（*für sich*）する必要がある、伝統との関わりの客体的ファクターと主体的ファクターの弁証法の中に、いかにして、なぜ、何のためにという主体的モメントが生れるのだ、ということになる。そういう流れの中で、表層のブレヒト離れ、ブレヒト無効化の声の奥でブレヒトが又「台風の眼」になりつつあるようにみえる。彼がこの「古典」、「文化伝統」概念のもつ問題性を「誰よりも早く」提起しえたのは、演劇という場がその機能の自覚において、上演のために一度受容した作品をもう一度受け手である観客に託すという、実践的性格をもつことにも起因しよう。そして「誰よりも執拗に」追求し続けたのは、最もはげしい興味関心と要請の歴史としての伝統形成と作品受容の歴史の中にこそ「イデオロギー性」がひそむことを看取したことにあろうか。

一方で既に劇作にも手をのばしつつ、まずは劇評家として世間に「デビュー」したブレヒト（一八九八—一九五六）は、その中でこれから射程距離におさめようとする劇界を眺めとり、そこから彼の演劇実践総体への反対構想をいぶし出そうとする作業で彼の仕事を開始した。古典作品の実効力なき旧態然たる演出批判、演目としての現代戯曲の不十分さ、演劇のおかれた状況への批判——それらは最初から不可分であり、そもそも彼の姿勢そのものが眼前にあるものの「改作」、改築であった。一九二二年「夜打つ太鼓」の初演の成功とそれによるクライスト賞受賞で一躍劇界の異端児として跳りでると、早速舞台の向こう側へ回る。ミュンヘンの室内劇場で「マクベス」演出を依頼され、「マクベス」の代りに同じエリザベス朝の作家マローウの「エドワードⅡ世の生涯」をとりあげ、自らの劇形式の模索のためにも大胆に改作。そしてベルリンに移り、「遊びから仕事を」つくりだそうと、ペンを持つ手を意識的に右手に変える作業（今まで僕はすべてを左手でやってきた。何かを思いついたり退屈が

プレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

嵩じた時に書いていた。……だが今や僕が文学に身をゆだねようとは決心するなら、遊びから仕事を、乱行から悪癖をつくりださねばならないだろう。仕事に伝統を得るために、手工業的習慣と消耗するまで働く快楽によって活力を得るために、ひとつのプランをたて、それを実行しなくてはならないだろう。展開するべきものを僕にとって一番易しいやり方で定義づけてくれるひとつの様式スタイルを選びとる努力をしなくてはならないだろう⁽¹⁵⁾」を始めた時、「伝統」概念の検討をも携えた、彼の終りのない旅がはじまった。

3

ベルリン時代（一九二六—一九三三）は「プレヒト演劇」の骨格の形成期でありつつ、実践と切り結んださまざまな提案の宝庫でもある。従来の劇形式への対立概念を「叙事的演劇」とテーゼ化し、その構想の下で、演劇の社会的機能を問い、それに応えうるフォルムの発見（「誰もが口を開けばすぐさま、父親は僕を劇作家ではなく詩人にすべきだったという。僕の唯一存在する、既成の『劇的なもの』に対する嫌悪が僕のためにならないかのように。だが事実重要なのは、君の小説と（トーマス）マンの小説の相違を形づくっているものを舞台にも可能にするひとつのフォルムを発見することだ」一九二八年、デープリン宛ての手紙⁽¹⁶⁾）を模索して、彼は諸々の試みを行った。演劇も「黄金の二〇年代」を謳歌していた「花の都」で、「舞台の魔術師」ラインハルトのドイツ座での文芸部員の仕事、「政治演劇」を標榜したピスカートルや彼を世界的に有名にした「三文オペラ」初演の演出家エンゲルらとの協同作業も続けたこの期のプレヒトにとつての、対伝統の視座の中の転位の契機をあげると、第一はやはり古典演出の問題性だろう。

一九二〇年代、ラインハルトのシェークスピア、イエスナーの「オイディプス」、ピスカートルの「群盗」等、

古典の新演出がセンセーション、賛否両論をまきおこした頃、ブレヒトもピスカートル、社会学者シュテルンベルクと共に「ジュリアス・シーザー」の上演を企画して挫折、ことを実践的に考えぬく必要に直面する。一九二八年に出版された、「シラーの戯曲が再び時代の流れの中に投げこまれたことへの歓声でなく、古典作家愛好者の怒号をひきおこした」ピスカートルの「群盗」演出を擁護し、「古典」を美食的に利用したラインハルトやイエスナーを攻撃する劇評家イエーリングの論争的著作「ラインハルト、イエスナー、ピスカートル、あるいは古典作家の死？」を借りて、ブレヒトは一九二九年頃、イエーリングを相手に「古典作家について」⁽¹⁷⁾の架空の対話を自らのために試みている。未完で全集に収められるまでは未発表であつたらしいこの草稿はしかし、彼ら「伝統」概念考察への起点といえる。イエーリングのテーゼをまず古典作家の無効性と読んだブレヒトはそれに対し、むしろ問題を自分たちの側におく。「同時に僕は、古典作家が効果を失つた責は彼らだけでなく、僕らの方にもありうると認めたい。考える楽しみが、共に考える楽しみさえもが退化してしまっている」。問題は「僕ら」の演劇のおかれた危機的状況と古典の使い方の関係。彼の立脚点は常に、今、ここ、我々の実践だ。イエーリングが、たしかに誤用だ、教養の時代・一九世紀には古典作家は豊かに暮らすブルジョアの精神的家財だった、古典劇は本来その世界に反抗して生れたはずの世界を保障するのに役立ってしまった、あつたのは伝統でなく消費、この消費全体が誤った精神的に実りなき保守的崇拜の表現にすぎなかつたというのに、ブレヒトは答える。その崇拜を捧げる態度が古典作家に報復し、彼らを傷だらけにしてしまった。より自由な態度、科学が発見に対してとる、その発見をも修正し、さらに投げ棄てさえもする態度をとっていた方がずっとよかつたのだ。「古典作家をもう一度有用にするのに役立つ得たらう彼らの素材価値への突進を、所有マニアが妨げてしまった。それは

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

古典作家たちが毀棄されるのではないかという恐れによっても常に妨げられた」。偶像破壊主義者の非難を恐れ
てはいけない、古典を素材として使いこなすのだ、「僕らの偶像破壊的努力はしばしの間、それが至る所で叩か
れたにも拘らず、やはり確かにあらゆることを期待させた。古典作家を我々の演目のために救う見込みがあっ
た、しかも古典作家のためでなく、我々のレバのために」。

演劇は常に演じられる「現代」に向かつて「作品」を我々のために解き放つという使命を持つ。それ故そ
で最も直載に「文化伝統」との関わりあいの問題が提起される。公にはブレヒトは例えば一九二六・二七年頃、
アンケートに答えて次のように発言している。昔の古典のレバはもうガタがきて紙魚に喰われてしまっている、
「事実使えるのはその素材だけだ。この素材を配置し効果的にするにはしかし、新しい観点が必要だった」、古
典戯曲を記憶の中の美食趣味以上のものにできる観点は今日の生産からのみ手に入れることができる。卒直に言
えば、演劇が同時代の作品を効果的にできる前にシェークスピアの戯曲を上演することは全く意味をもたない、
なぜなら演出家が比較的新しい戯曲からいくつかの観点を選びだし、それを古い戯曲に適用するという期待も不
可能になるし、観点をそんな風にさがし出そうともしなくなるだろうから。あるいは「何人かの新しい演出家た
ちの、観客の望みに応じて古典作品をある程度変更するのだという主張は、観客がより新しい戯曲をでもきるだ
け古い形でみることだけに価値をおいているという事実の前で根拠を失ってしまう」⁽¹⁹⁾。観客をそれ以上大事にする
より「古い演劇の古い作品を純粹に素材として扱い」、「他の時代のために作られたこれらすべての作品に僕らの
時代の様式をおしつけることだ。だが演出家は自分では新しい様式、新しい大きな観点をもっていないことを示
したのだから、それを自分の小さな頭からでなく、この時代の劇の生産から獲ちとらなくてはならない」⁽¹⁹⁾。古典

上演へのさまざまな新しい試みを「それなりに」評価はしつつ、そこに主観的恣意を超えた演劇構想が、試みを支える観点に欠けていることを洞察した彼は、その考察方法、様式、技術の発見が急務であることを認識する。しかしこの時は彼の試みの手はそこまで至らない。

イエーリングとの架空の対話でブレヒトは更に考える。イエーリングが、古典作品における性格の偉大さ、形式の偉大さが疑わしくなった時代に、その偉大さに距離をおき、客観的叙事的様式を創り出し、昔の作品の改作のモデルを提起したブレヒトの「エドワードⅡ世の生涯」の上演は、古典の組みかえの試みへの演劇史的転換だったというのに対し、ブレヒトは「ジュリアス・シーザー」上演企画が何故挫折したかを説明しようとする、「この戯曲を純粋な素材鉱石として利用しようとし、そこから僕らが身振りの外包（ズンペット）とよぶものを引きだそうと何度か試みた」が、「彼らは世界をでなく、自分自身を示している。人物はショウケースのマネキンのように。言葉は寶石のよう。ホリゾントは小さい」、「古典作家の有用性は余りに小さい」からだ。そこで彼は古典上演への努力、レパとしての古典という問題を一度放棄し、古典上演にも観点を与えうる同時代の効力ある、殆どが既存の素材を用いた作品づくりと、そこにおいて文学伝統の機能を問題提起し、それによってまずは伝統が古典に覆い被せてきたベールを取り去る作業が優先する、と位置づけた。

それ故第二の転位は、「悪意ある」攻撃的異化の技術で古典の仮面をはぐ逆伝統の試みを劇作の場で行うこと。一九三〇年に書かれた「屠殺場の聖ヨハンナ」は、その破壊の技術の攻撃性とテーマの徹底性、技芸的遊びの縦横性において、ブレヒトの伝統との対決の試みの頂点をなすだろう。シカゴの屠殺場の貧民街に赴いた救世軍の聖少女、現代版ジャンヌ・ダルク（いうまでもなくシラーの「オルレアンの処女」を「下敷き」にしている）の「善意が

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

の破滅を描くこの「聖ヨハンナ」でブレヒトが試みたのは、一方で株式市場のからくりの暴露というモデルで、貧困と悪意と暴力をうみだす現代社会機構とそのロジカルな法則性、個々の事件の連関を示し（社会学による今日のドラマの清算⁽²⁰⁾）、その前での個人、ヨハンナの「人間性」^{「ヒューマンイズム」}の有効性、無効性を問いかけること、他方でそれを文化伝統の徹底的なイロニー化、パロディ化の様式の中になげこむこと。G・シュルツも指摘するように二〇年代の演劇状況のパラドックス、昔の戯曲を新しい様式でアクチュアル化し、新しい戯曲を価値が低下しその魔力もなくなった古典的方法「駄馬商売」で「異化」すること、それをブレヒトはこの「聖ヨハンナ」で辛辣に示してみせた。善悪二つの心をもつ現代のファウストを暗喩する佞詰王モーラーはドイツ古典劇の代表型である五脚抑揚格^{「フュフツェル」}の韻文で、古典劇の主人公ばりのポーズで語る。豚の価格のノートも五脚抑揚格。シラー、ゲーテ、ヘルダーリンの文体や語句のパロディ化、経済の秘密の情報 is 高尚な国家悲劇の策略劇の衣裳をまとい、ヨハンナの最後の絶叫「暴力が支配する所では暴力だけが救いだし、人間の住む所では人間だけが救いだ」⁽²¹⁾はハレルヤコースラスにかき消される。教会と手を結んだ佞詰業者たちがヨハンナを聖人に列叙する終景は、「ファウスト」第二部の終景の讃歌をまねた、あるいは「シラー化」したオペラのフィナーレ。「この「聖ヨハンナ」に二〇年代の演劇の諸問題が収斂している」⁽²²⁾。

コラージュ、モンタージュは二〇年代文学に顕著にみられる技法であった。が、イロニー化された文学伝統はそれだけなら、それ自身が又モンタージュの機能的素材へ凝固していくだろう。その陥牢からの出口はそれを使う文学主体の自己省察と知性のモメント、素材からの偏りだけでなく、主体の社会や制度への関係、文化とその歴史的形姿、宗教やモラル等への関係・批判の中におかれた素材利用の意図と方向のモティーフだ。文化伝統と

の関係はそういう条件、枠組とつながっている。この関係性の中に、時代の客体的傾向の中に、引用・あてこすり・形式的模範の受容に基盤を与える確認と投影がおかれることになる。先行するものへの距離が同時に、批判と論争と連想のファンタジーのすべての要素を慣習という規制によって妨げられることなく先行素材に試射するよ
うな、文学の遊びの空間を切り拓く。先行素材からの文学の自由が、同時に先行素材の完全な現在性を現代の概念へともたらずパラドックス、ともいえよう。そんな手続きの中で、ブレヒトの技芸的なものへの興味は「伝統」への批判的興味と結びつく。それは「教養的芸術概念」の転換の試みでもある。「古典」が本来もっていたはずの攻撃性を古典を下敷きにすることによって「我々」の現実批判のそれにうつしかえ、古典をパロディ化して使うことによって日常的空间を異化し、戯曲全体を枠づけし、その枠づけが教養としての芸術を批判の光にさらす。それが芸術という教養によって拡大もされうる意識と現実の間の齟齬を照らし出す。古典的人間性概念ヒューマンニズムはさんだ「ジャンヌ・ダルク」対「ファウスト」、シラー対ゲーテ。クラススのことばをかりていいかえれば、「聖ヨハンナ」でブレヒトは仕事と趣味、儲けと芸術、認識と教養、実践と娯楽、真面目と遊び、の現実領域の間にタブー化されていた仕切り幕に穴をあけることを試みた。「この関係を、コマーシャルリズムの中における高尚な形式の機能を、暴露するために」。⁽²³⁾同じ頃、ブレヒトは既存素材の利用の意図を次のようにも述べている。「素材的なものが共有財産として宣告され、「国有化」され、研究の前提となっている。形式的なものはそのれを利用する方法として仕事の形で、まさに研究という形で決定的なものとなる。既存の素材の改作が、その後で行なわれるべき仕事を容易にするのはなぜかということもこの点において理解されよう。過去の局面においてそのつど強調され特徴づけられてきた過去のすべての要素がこの改作の局面においても含みこまれているが故に、新しい局面か

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

ら古い局面をひきだそうとしないで、古い局面から新しい局面をひきだそうとする人々には、これは全く折衷的なことにみえるかもしれない。だがそういう人たちは機能転換という決定的な事実をまさに見落しているからだ⁽²⁴⁾。この機能 Funktion, 機能転換 Umfunktionierung という概念も、ブレヒトの仕事のあり方を規定する基本概念といえようか。

この戯曲は一九三二年雑誌「試み」(一九三〇年の発刊の辞に「試み」の出版は、ある種の仕事ともはやそれほど個人的な体験〔作品という性格を持つもの〕ではありえず、むしろ特定の施設とか機関の利用〔改造〕にむけられる、という時点で、個々の多岐にわたる企てをその関連から構成的に明らかにしようとする目的のために、なされる⁽²⁵⁾」と明記された意のもとにブレヒトは一九三〇年以降、自らの「仕事」を〈試み〉という表題のもとに収録し、それぞれにナンバーをつけて出版) 第五巻で発表された。序に曰く「屠殺場の聖ヨハンナはファウストの人間の今日的発展段階を示そうとするものだ。……が、そのみならず、さらにいくつかの古典のお手本や様式要素を利用した。つまり特定のいくつかの事件の描写は、この戯曲に歴史的に同盟させられた形式をもった。それ故、出来事だけでなくその文学的演劇的征服の仕方も提示されているはずである⁽²⁶⁾」。経済の分析は従来の「個人」概念への問いともなり、「文学伝統」の形式の征服意図は仮面はぎの伝統の開始へのよびかけともなる。生産全体の実践的改築とその改築を担いうる主体の意識形成への誘いは、伝承された「伝統」総体への批判的主体形成への誘いともなる。が、この作品の初演は一九三三年ダルムシュタット州立劇場の準備中に禁止され、第二次大戦が終るまで待たねばならなかった⁽²⁷⁾。

ブレヒトの「伝統」概念を考察するために、この期の別の視座での、しかし切り離しては考えられない転位を

ひとつ補充しよう。初演の大成功と、映画化にあたって原作者の原案を無視して製作を強行したネーロ映画会社との間におこった「三文裁判」も関連した「三文オペラ」経験からブレヒトは、資本主義の商品生産機構の中の芸術生産の問題性をラディカルに指摘、「オペラ・劇場・新聞のような巨大な機構は、その意志をいわば匿名で貫徹させる」⁽²⁸⁾、その顧客の組織化の給仕^{サービス}のために動員される頭脳労働者たち（音楽家、詩人、批評家等々）は、機構に所有されていないが、自らの頭脳労働が評価されている、自分たちが機構を所有していると思ひこむ。が、この機構はもはや生産者のため的手段でなく、生産者に、その生産に敵対する手段となっている。「誤謬はひとえに、この機構がまだ共有の機構でないこと、生産手段が生産者に属さず、それ故仕事が商品の性格をおび、商品の一般法則にまけてしまうことにある。芸術は商品―生産手段（機構）なしでは措定されえない商品なのだ」⁽²⁸⁾。彼はその中に悪意ある刺^まとしてつきさざること放棄はしなかった。そこでも、生きていく限り。その上でなお彼は、商品生産機構の枠外で、芸術生産と芸術消費の新しい関係を措定しようと模索した。一九三〇年前後の「教育劇」とよばれる一連の試みがそれである。⁽²⁹⁾

二〇年代のドイツは青年団や勤労者の自立劇団、合唱団の活動が盛んな時であった。又、ドイツは古くから学劇のさかんな所でもある。この商品生産機構の枠外にある演じ手と「観客」のために（もっとも彼は「教育劇は観客を必要としない」といった。この発言は従来の意味での観客を必要としないの意と取るべきだろう）、彼は演ずるということの根源的営み^{営み}がうみだしうる遊びと学びの機能を共に検討しあえる素材を提供しようとした、まずは自らがそれをおつそのためのフォルムと方法論を探るために。眼目は演じ学ぶことが喚起する認識のダイナミズム。既知の概念、見慣れたものは、その自明性の思ひこみをひとまず捨て去ること（Auslöschung 抹消）。そしてそ

にひそむ問題性を了解し (Eilverständnis)」、その上でそれが再び新しい認識として「我々」のために生れでること (Enteignung 私財没収と共有化)⁽³⁰⁾——あるいは既知 bekannt から未知 unbekannt を通して認識 erkannt く、ヘーゲルのいう弁証法のプロセス (「既知のものはなべて既知であるが故に認識されてはいない。認識において、あることを既知として前提しそれをそのまま放置することは最も因襲的な自己偽瞞であり他者偽瞞である。そういう知はその知が如何にしておこるか知らないから、あれこれ語っても進歩しないものだ」)⁽³¹⁾のブレヒト的組みかえとすることもできよう。ブレヒトが後に用語として定着させる異化効果 Verfremdungseffekt は「観客」にその主体的認識への起動力を与えるための実践的手段といえる。Auslöschung-Eilverständnis-Enteignung、これはブレヒトが対伝統の姿勢においてとったプロセスでもある。が、この時期彼は、小さな集団が、固定されたむしろ驚きをよびおこすような状況の中のある身ぶりをモデルとし、自らそれを演じながらその自分や他人の態度・語り・行動様式を意識化、対象化しそれを批判し変えていくための練習台本となるように、教育劇を書いた。例えば「能」の「谷行」に材をとった、師に率られた生徒たちの研究旅行に同行した少年が途上で病にたおれ、掟に従って「谷行」(谷になげこまれること)を同意する「イエスマン」初稿。これは一九三〇年、カール・マルクス学校で演じられた時、多くの生徒たちがこの少年の態度に疑問を呈したことを契機として、さらに「イエスマン」第二稿に発展する。状況は、村の病災を救う薬をとりに行くための危険な山越えの旅に変更され、少年は敢えてその旅に加わって病にたおれる。共同体のための犠牲死の要請をうけられる少年。そして同時に「ノーマン」もかかれた。初稿と同じ設定で掟を拒否する少年。ここにおいて重点は筋の転開、脚本そのものにはない。イエスを、ノーを「言う」という行為とそれがおかれる状況が、演じ手の示す (demonstrativ) 演技によって、演じ手と「観客」の検討に託され

る。従来の意味での「観客」はそこには存在しえないというわけだ。恐らく、その方法論をさぐる中で、能のものと単純な形式と「大義」のテーマが使えると思つたことが、ブレヒトの日本物の受容の動機ではなかつたらうか。あるいは、個人、の未熟さ故に奉天での革命活動への足枷となる若き同志の死への了解（「処置」）。シュタインヴェークはこの「処置」を、革命実践と組織のさまざまな問題を対象化しうるためのモデルだと述べている。その中心テーマは抽象的倫理的問題としての若き同志の「処置」（死の了解）ではなく、革命理論と実践がイデオロギー化していくことの危険であり、それをモデルという実験で予防することがこの教育劇の目的だと⁽³³⁾。若き同志は論拠を言わない。教義と情熱と信念を語るのみ、人は人を助けなければならぬ、私は自由に賛成、党の処置に賛成……。ブレヒトは教育劇で提示されるものを Muster 見本とよんだ、ある行動様式・語り口のサンプル、検討に供せられる思考の柔軟訓練の素材⁽³¹⁾。ここでは「芸術」の消費者は芸術の生産者に転換する。それ故、人物形象の「芸術的」尺度は教育劇にはあてはまらない。「教育」という語のひきおこす従来のイメージ、「啓蒙家―衆愚」という図式^{（シュエー）}はそこにはない。そしてこれらはすでにもう従来の意味での戯曲（芸術）概念を超える。「文学」、「芸術」概念の転換と「伝統」概念の転換は、芸術を生産、実践として規定しなおそうとする意志と方向、姿勢において同じものであった。

途上でブレヒトは「亡命」を余儀なくされた。

4

一九三三―一九四八年の亡命期はブレヒト戯曲の代表作といわれる作品（「胆っ玉おっ母あとその子供たち」「セチ
ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

ユアンの善人」「コーカサスの白墨の輪」「ガリレイの生涯」等々）が書かれた時代であった。が、演劇という場での自国での実践の延期が強制された時代でもあった。実践が開始される時のために、とりあえずブレヒトは手持ちの品、在庫品を豊かにすることを試みた。「代表作品」が亡命期に生まれたというイロニーの所以でもある。一〇〇頁を越す亡命中の「作業日誌」⁽³⁵⁾はブレヒトの亡命期を、というよりそこでのブレヒトの姿勢を読み解く鍵をさまざまに与えてくれよう。

一九四三年七月二一日、亡命から一〇年の間に書きあげた一〇の戯曲の目録をあげてブレヒトはこう書き添えている。「これらは完全にうちまかされてしまっている階級には悪くはないレパだ」。「ここ数年ひとつの仕事を片づけるたびに不自然なほどすべてが無意味に思える破壊的な間が訪れる。それを乗り越えなくてはなるまい。追放された石工は悪徳ともいうべき自分の習慣に従って、又ぞろ岩塊からひとつの彫像をつくりあげ、彼がいうには落ちついてこの傍に座る、何かを待ちながらとは言わない」⁽³⁶⁾。つくったものは状況に投入できなければブレヒトにとって意味となりえない。「芸術」の「完成」概念も彼には縁遠い。それ故、確かに亡命期は彼にとって、「穀物が入っていなくても回ってしまう風車のような」⁽³⁷⁾、それでも風車を回し続けようとした、過渡期でもあつたらう。機構が私有としてではなく共有財産となり、生産手段が生産者に属し、労働が商品とならず、「知識人が国民のそれ以外の部分ともはや対立せず、全国民が知識化される」⁽³⁸⁾社会を到達すべき「ユートピア」とみて（も）っとも、ブレヒトの語「彙」の中には、ユートピアという語は基本的でない、それに向かつての作業を模索しようとした彼は、この時期に「伝統」概念も歴史の視座、歴史のカテゴリーの中で考察しなおし、それをしも明日への在庫品の中に加えようとした。「批判的享受の能力なしにはプロレタリア階級は決してブルジョア文化の遺産に

近づぐことはできない。享受するのに不可欠な歴史的感覚とは批判の感覚であり、それが明らかにされねばならない⁽³⁹⁾。

亡命期にブレヒトにとって、その思考営為において最も生産的に対話の相手、「反論者」であったのは、やはりベンヤミン（一八九二—一九四〇）⁽⁴¹⁾だろう。ブレヒトの雑誌「試み」発刊の意図に賛同し、自らも一九三〇年頃「ブルジョア陣営出身の専門家たちが科学と芸術における危機を卒直に表明するための機関」として雑誌「危機と批評」を発行しようとして果たせなかったベンヤミン。二人のBにとって、互に骨身にこたえた出会いとベンヤミンの自殺という他殺によって閉じられた一〇年に亘る交流は、現状況での仕事に対する問題意識が交錯しつつ挑発しあい、それぞれを展開させる原動力でもあった。「芸術」「伝統」概念考察の地平における二人の現状確認と思考の志向の重なりあいをまずは、例えばブレヒトの一九三〇年の芸術生産への問題提起をベンヤミンが一九三四年「生産者としての作家」⁽⁴³⁾、一九三六年「複製技術時代の芸術作品」⁽⁴⁴⁾でどううけとめ展開したか、からみてみよう。

一九三四年の講演でベンヤミンは、文学の「傾向」と「質」、内容と形式の関係についての問題を弁証法的に取り扱うために、ある文学が時代の生産関係に対してどういう位置にあるか、ではなく、ある文学が時代の生産関係の中で、どういう位置にあるかという問いを提起する。「この問いはある時代の作家のおかれた生産関係の内⁽⁴⁵⁾部においてその作品がもつ機能に直接向けられる、いかえれば作品生産における作家の技術に直接むけられる」。生産関係の中で不可分な作家の技術と作品の機能。一方でこの技術という概念によって、文学の生産物を直接の、社会的なつまり唯物論的な分析に供すること、文学の形式とジャンルに関するあらゆる考えを「我々の技術的所与を用いて解釈しなすこと、それによって現代の文学的エネルギーにとって手がかりとなる点を描写し

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

うる表現形式に至ること、の可能性と必然性を明らかにしようとする。トレチャコフの新聞の利用、ハートフィールドのフォトモンタージュ、アイズラーの音楽、ブレヒトの叙事的演劇などの例は、それらが新しい生産関係において単に伝統的（慣習的）な諸ジャンルや科学と芸術、批判と生産、教育と政治の区別、研究者と宣伝者の区別をとり払うだけでなく人生の諸関係のすべてを文学化する可能性、つまり我々が作者と読者の分離を転倒させるような文学の諸形式のほげしい改鋳過程のさなかにあることを示しているのだ。と、同時に他方でそれは、文学・芸術の機能の自覚と、ブレヒトの言う「生産者に、生産に敵対する手段となってしまう」生産機構を変革する必然性とに結びつく。今日の生産条件を考えぬいた作家にとっての仕事は「決して単に制作品プロドクトをつくる仕事であるだけでなく、同時に生産の手段をつくる仕事となる。いかえれば彼の制作品は作品という性格と並んで、あるいはその性格の前に組織化の機能をもたなくてはならない」。⁽⁴⁶⁾「生産者としての作家にとっては技術の進歩は政治的進歩の基盤だ」。⁽⁴⁷⁾それには傾向（信念）だけでなく、「第一に自分以外の生産者に生産のための指示を与え、第二にひとつの改良された機構を彼らに用だてうるような、生産のモデルとしての性格が重要になる。しかもその機構は消費者を生産の側にひきよせることができるようになるほど、つまり読者あるいは観客から共同生産者をつくることができるようになるほどよりよいものとなる」。⁽⁴⁸⁾例えばブレヒトの叙事的演劇はすでにこの種のモデルだ。この指摘をベンヤミンは「複製技術時代の芸術」において、複製技術に代表される生産技術の発展との関連においても更に展開してみせる。ベンヤミンによれば複製技術の発展は「芸術」の最も感覚的な核、真正性 *Echtheit*（物質的持続にはじまりその歴史的証言力にまで至る、起源から作品に付着する伝承能力）と唯一性 *Einzigkeit*（作品が伝統の関連の中に埋め込まれていること）をおびやかし、「文化遺産の伝統価値の清算」⁽⁴⁹⁾をめざ

してしまふ。芸術作品のアウラ的性格の消滅。それを最も端的に示すのが映画だと。それ故伝統崇拜儀式からの解放は芸術を政治に基礎づけることだ——。

問題はその先だ。文化遺産の伝統価値の清算と新しい再生の可能性をつなぐものは何か。ひとつの鍵概念はベンヤミンでは、遺作（一九三九年）「歴史哲学テーゼ」⁽⁵⁰⁾における「今 Jetztzeit」の概念だろう。「過ぎ去ったものを歴史的に節を区切つて明瞭化する」とは、「そもそもどうであったか」を認識することではない。危機の瞬間にひらめく回想を掌握することだ。歴史的唯物論者にとって大事なものは、この危機の瞬間に歴史の主体の前に予期せず現われてくる過去の像を確証すること。この危機は伝統の存続と伝統の受け手の両方を脅かす。両者にとつてこの危機は同じものだ。つまり支配階級の道具に我が身を譲り渡すこと⁽⁵¹⁾。歴史という構造物の場を形成するのは「均質で空虚な時間ではなく、〈今〉によって満たされた時間」、歴史と現代をこのように互に関係づけようとする者は、「彼自身の時代がある特定の過去の時代と出会う星辰の位置を捉える。そのようにして彼は現代の概念をメシア的な現代のかけらがまじえられた〈今〉の概念として基礎づけるのだ」⁽⁵³⁾。ベンヤミンの〈今〉は、未来のメシアスが、過去の実現されなかった夢とともにこの一瞬において到来する〈今〉だ。歴史が〈今〉になる。現在を歴史になげこみ、歴史の側からは、物象化した生の現象や固執する日常的現在の体験に、歴史化・歴史の動きへの弁証法的洞察の起爆力を返す。この「今」の概念をブレヒトは逆の形で異化—歴史化—の方法論の中に実践的にくみかえていく。「俳優は出来事を歴史的なできごととして演じなくてはならない。……又俳優は歴史家がとるような事件への距離と行動様式を、今 (Jetztzeit) の事件や行動様式に対してとらなくてはならない。出来事や人物を我々に対して異化しなくてはならない」⁽⁵⁴⁾。直接ふれる日常的なことは慣れすぎていて、「自

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

明性」のペールをかぶってしまった。異化とはそれを「眼につくように」する手段だ。「ありふれた」自明の「疑われることのない出来事に対して焦だつ技術は、科学の方ではすでに慎重につくりだされている。芸術がこの極めて有用な態度をうけいれてはならない理由は、どこにもないはずだ」。この異化によって観客はもはや、「今」(Jetztzeit)から歴史に逃げるのでなく、今が歴史となる⁽⁵⁵⁾。歴史が〈今〉になるベンヤミンと〈今〉が歴史になるブレヒト、いうなれば、過去と現在の関係性において、その歴史概念はポジとネガだが、亡命期のブレヒトの異化理論の考察の深化には、ベンヤミンとの交流⁽⁵⁶⁾が大きく与^{あずか}っていたことは確かだろう。

このように構想された今と歴史の弁証法からブレヒトは、同時に、過去の作品とそのアクチュアルなあらわれの実践的受容の方法を發展させる。歴史の中に持続する作品の普遍的人間的なものという仮定を感情移入のやり方として斥け、作品を距離において固定して観察し、その歴史的可能性を批判的に受容する方法。「僕らに必要な演劇は、それぞれの行為^{コントール}筋の生起する、人間関係のその都度の歴史的な場^{フィールド}が許す感情や見解、欲求、をひきだし、かつその歴史的な場そのものの変革にも役立つ思想や感情を使い、うみだす演劇だ⁽⁵⁶⁾。「この場^{フィールド}は歴史的相対性という特徴をもつべきだ。これは僕らの習慣―過去の異なる社会構造から相違点をはぎとり、すべてを程度の差はあれ僕らのそれと似たようなものにしてしまう習慣―からの訣別を意味する。こういう操作によって、すでにいつも存在したものの、つまりひたすら永遠なものという性格をおびるからだ。僕らは相違^{ちがひ}をこそ残し、その一過性を眼にとめ、僕らの場^{フィールド}も一過的だと気づくようにしたい⁽⁵⁶⁾」。距離と相違性の強調をよびかける歴史的相対的感覚とは、伝統の関連の中に凝固した作品を我々の側からあらたに、作品を構成する諸要素とその社会的現実への関係性、複合性、矛盾性の中へ解き放つ感覚といえようか。過去の作品の中に隠された生命

力をひきだす実践。「僕は新しい時代の父であり、古い時代の息子だ」⁽⁵⁷⁾、だから過去を振り返って理解できるし、かつての偉大な感情を分かちあうこともできよう。が、僕らの社会も極めて複雑だ。人間はあらゆる時代のあらゆる関係のアンサンブルであろう。昔の作品には「死んだもの、歪んだもの、虚しいものもたくさんある。死んだように見えるだけかもしれないし、過去の時代の別の現象を説明しているのかもしれないから、書物の中にはそのまま残しておいた方がいい。が、それ以上に、これらの作品の死んだように見える場所に保持されている多様な生命力に、君たちの眼を向けてほしい。ほんのちょっとしたことをつけ加えれば生き返る。まさに今、今はじめて生き返るのだ」⁽⁵⁷⁾。このほんのちょっとしたことをつけ加えること―これが改作であり、機能転換だ。必要なのは芸術の過去から新しいものがたち現われてくるための批判的距離と主体の介入する態度、「大事なものは古い作品を歴史的に演じること、つまり僕らの時代と強烈に対決させること。なぜなら僕らの時代を背景にしてこそ、作品の姿が古い姿としてみえてくるからだ。そもそもそういう背景なしには、姿を現わし得るかさえ疑問だ」⁽⁵⁷⁾。主体の契機^{キョウキ}をぬきにしては受容は成立するまい。読むという行為自体がすでに理解という解釈を孕む。要はそれをどう意識化、構造化、実践化するか、だろう。ブレヒトの眼ざしの根底にあるのは、芸術の新しきものの生産と古いものの再生産をふたつながら、歴史のプロセスの中で解放的実践・社会的生産と捉えていく態度だ。それをブレヒトは「舞台」の場においては異化効果の手段（映写や垂れ幕の使用、物語る主体を明らかにする示威的演技、俳優のうたうソング等々）を用いて叙事的構成（多場面の中断と飛躍、観察と分析の方法）をもつ作品を「テキスト」にかえることによっても可能にしようとする。つまり「死者を生者から隔てるように演じ手を観客から隔てている深淵」⁽⁵⁸⁾に橋をかけ舞台を魔力の場から展示場に変え、観客に共に語り共に決定する権利を与えること

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

によって、あるいはアウラの的な「芸術作品」の権威から要請され催眠的な帰依によって生れる統一的な効果に対し、観客の党派化を対置させることによって。さらに言いかえればそれ故作品は、受容者を権威的に手渡された一義的明瞭さの鎖につなぐのではなく、むしろ受容のプロセスによる蘇生の空間をつくりだすようなテキストという性格をもつことになる。テキストに生命を与えるのはこの受容の場だ。

もうひとつ別の視角から照らせば、亡命期はいうまでもなく反ファシズムの闘争の期間でもあった。ファシズムの機構をあばき(例えば「アルトウロ・ウィの抑えることもできた興隆」「鉄はいくらかじ、それにとりこまれる人々の姿をスケッチし(第三帝国の恐怖と貧困)、生きのびる庶民の知恵とそれによって生ずる擬態の問題性を提起する(第二次大戦中のシュヴェイク」等々)作品群を書きながらブレヒトは、亡命文化人の反ファシズムの闘いが「文化擁護国際作家会議」として結集し、その第一回会議の決定に従ってモスクワで発刊された雑誌「言葉」(モスクワ)を中心、表現主義の評価をめぐる論争がリアリズムの創作方法、文化遺産の継承のあり方をめぐる論争として展開する中でも、「文化伝統」概念を実践的に規定しなおす必要を痛感した。

三〇年代後半の表現主義論争の「主流派」⁽⁵⁹⁾の論調と「文化擁護国際作家会議」の基調の間には一本の糸が通底しているようにみえる。基本は「古典」、「文化」、「伝統」、「遺産」概念——勃興期のブルジョアジーが到達した遺産、ゲート、バルザック、スタンダール等の「古典」を規範化し、そこからリアリズムの創作方法を学べというルカーチらの提唱は、表現主義を形式主義と叩くことで内部敵を自己批判によって払拭し、反ファシズムの人民戦線の拡大をはかる文化擁護のスローガンとつながる。「このままいったらリアリズム論争は創作(生産)(プロダクティブ)を妨げてしまう」⁽⁶⁰⁾と懸念したブレヒトの提案もあって論争は途中で打ち切られた。戦線への配慮からも表だって

は殆ど論争に加わらなかつたブレヒトは、しかし、メモやノートに、又、他の発言の場をとらえて彼のリアリズム論を展開している。⁽⁶¹⁾ 敢えて要約すれば、状況は極めて複雑化し、本来のリアリティーは函数になり、現実の単純な再現では証言力を得られなくなっている。だからこそあらゆる手法を利用し、我々の技術、様式を追求することが必要であり、古きよきものに固執するのでなく、悪しき新しきものに眼を向けること、オリンピックの高みにたつのでなく、体制の非人間化に抗して民衆と結びつくこと、要はリアリストであるかどうかの態度の問題だ。「民衆性とリアリズム」、「真実を書く際の五つの困難」「リアリスト的な書き方の広さと多様性」等々。「リアリズムを姿勢でなく様式スタイルと理解している間は形式主義者からぬげだせはしない。リアスティックな芸術家とは芸術作品の中で現実に対して生産的な姿勢をとる人のことだ。(芸術家の現実の中には観客、読者も含まれる)」。ことに「作業日誌」における反ルカーチの筆は烈しい。「ルカーチにおいては、初期のブルジョア小説(ゲート)に(幅広い人生の豊かさ)があり、小説は(その十全に展開された広がりにおいて、人生全体が形象化されるという幻想)をよびおこすのだ。まねしろっていろいろのか」。⁽⁶³⁾ 形式主義としていいようのない偉大なリアリスト対頽廃派デカダンスの図式、「この鈍感さは途方もない」。⁽⁶⁴⁾ ブレヒトのルカーチ批判の核は、現代における芸術の生産と過去の芸術の価値の生産(解釈・評価)を短絡的に結びつけようとする彼の提起の実践の場における非実践性にあるのか。ブレヒトは反対構想としての「文化伝統」概念を、プロット、アイスラーのタイトルを借りれば「継承するための技術」⁽⁶⁵⁾として、考察しつづけた。

「文化」は所有されて存在する。すでに一九三五年の第一回文化擁護国際作家会議での演説で彼は「野蠻との闘いに不可欠な確認」と題して、「ことさら新しいことを言うつもりはない」と前置きしながら、「ただあの権

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

力、今西欧文化を、あるいは搾取の一世紀が我々に残した文化の残余物を血と汚辱の中に窒息させようとしている権力、との闘争について話したい」、「文化を気づかうのはいい、だがまずは人間のことを気づかおう、人間が救われて、文化が救われる」と述べ、だから「悪の根源について」、「所有関係 Eigentumsverhältnisse について語ろうではないか」⁽⁶⁶⁾と結んでいる。この発言を根底において支えているのは、同じ頃に、恐らくそれに先立って書かれたと思われる次のような考察だろう。「この文化に関していえば、それは破産の後だけでなくその前にもなされる大売り出しのしみのついた残余品。文化はおぞましい状態の中に置かれている。凌辱が加えられたと仮定すれば、そんな行為に対してともあれ文化も進んでそれに身をまかせたのだ。だから実際、文化を引用符からひっぱり出すのはむづかしい。確かに文化は僕らの敵によって攻撃されている。それが僕らにとって文化を擁護する理由だろうか。僕らは敵どもの攻撃するものをすべて擁護するのではない。「もちろん文化は生産力が生産様式に対して陥った葛藤を反映している。それ自体決して反動的でも、単なる退化器官でも、足枷でもない」⁽⁶⁷⁾。「文化への我々の立場を基礎づけるのは、物質的なものの中でおこる私財没収と共有化 Enteignung のプロセスだ。我々による受容は決定的な変革の性格をもつ。所有者が変わるだけではない。所有そのものも変わるのだ。これはいりくんだプロセスだ。では文化の何を擁護するか、答はこうであるはずだろう、存続し続けるためには私有関係 Eigentumsverhältnisse を除去させずにはおかない文化のあの要素だ、と」⁽⁶⁷⁾。問題は文化遺産そのものの評価、解釈だけでなく、現代における受けつき（摂取受容）の仕方、その技術・方法論、うけつぐのは作品そのものというより、作品の中に我々がよみとり、「我々」を照らし出してくれる要素、そのために必要なのは文化遺産崇拜でなく、遺産継承のための観点と技術、及び文化遺産継承の前提となる文化の生産機構の変

革と所有関係の転換なのだということ。

作品が歴史的なものだとすれば、それを解釈する人も、自らの歴史的体験や作品への距離を無視できない。その自らの歴史的社会的ホリゾントこそが、それぞれの時代や社会的階級に「伝統的作品」を異った光の中で見させることになるのだろう。その距離が大きいほど、歴史哲学的考察の必要性も大きくなる。作品と作品の歴史性・受容者の歴史的位位置への省察、そして増大する現実の科学的認識。過去と現在を結ぶ歴史のペースペクティヴの中で、伝承された意味内容は、そこに受容者自らの世界が明らかになる限りに於いて解明される。それが、作品の更なる展開にとってその歴史的位位置を超える構成要素となるのだろう。作品の時代における発展。二つの世界のコミュニケーションを指定し、「伝承」を自らと自らの状況に應用することによって伝承されたものの具体的外包（ザハルト）をつかむ、それはいかにすれば可能か。その方法をブレヒトは例えば亡命期の小説「カエサル氏の商売」の執筆においても、ローマ帝国史を、現代史の問題状況への矛盾に満ちた答としてとらえ、ヘーゲルの「歴史哲学」⁽⁶⁷⁾（このヘーゲルという男の「歴史哲学」はおそろしい著作だ。彼の方法はあらゆる歴史現象のポジとネガをみせるだけでなく、この両極性をも発展の原因として捉えさせる⁽⁶⁸⁾）をはじめ膨大な研究書を読み漁りながら探った。K・D・ミユラー（69）とクラスス（70）はこの「シーザー小説」を、歴史上の素材を史的唯物論の歴史分析のペースペクティヴの中に、同時にそれを自らの認識の問題の解明としようとする試みとみて、ブレヒトの歴史理解にとって恐らく最も啓発的な源泉だろうと評価している。この膨大な小説も、書くこと自体が自らの問題の検証と展開の研究素材になるといふ「カエサルを書きながら発見した。かつて起ってしまったことを決して必然的だとは思ってはならない」⁽⁷¹⁾、まさにブレヒト的仕事の所産ではあった。ブレヒトの理論における芸術生産とマルキシズムと文学伝統の関係を

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

考察したブリュッケマンはいう。「弁証法的方法——それはブレヒトの芸術的位置、特に伝統への態度にもあてはまるのだが——は芸術作品を歴史の中におくだけでなく、歴史を芸術作品の中におく。つまり、まさにその形式を歴史的なものとして理解し、古きものへ鋭い視線をもつこと。伝統形成のプロセスの中でおいしげったイデオロギー的モメントを認識し、改作の中で批判すること、作品を歴史哲学的省察において、その歴史的な場にかけて新しくみること、それがブレヒトの意図である」。『伝統の唯物弁証法的解釈こそが、それまで意識的無意識的におおい隠されてきた形式的内容的観点を明らかにする』、それ故「ブレヒトの仕事にとってマルキシズムの受容は、外的でなく、本質的であった。二〇年代末からの彼の仕事の真実への要請はそこに基礎づけられている⁽⁷²⁾」。ともあれ、一〇年代後半からはじめられたブレヒトのマルクス受容は、ヘーゲル受容等と同様、〈信念〉の問題でなく、考える手続き、思考の技術の問題（批判的思考の視座としての史的唯物論）であった。その開かれた思考と姿勢において彼は、あらゆるものからの学びの才人であったから。

「歴史」における自らの役割の位置をブレヒトは次のように省察していた。「僕らがブルジョア文化を継承するのは、言うまでもなくこれがやはり文化だからだ。プロレタリアートが勝利を収めながらなおプロレタリアートであるような発展段階においては、ブルジョアの先駆者たちの機能は、すでに明らかになったように形式主義的なものだ。本来的発展に追い越されながら彼らはしばしの間、形式^{フォーム}だけを發展させていく。その後で真の闘士である新しい詩人たちが登場してくるだろう。その時彼らは先駆者である僕らの作品の中に、高度に発達した表現手段だけでなく新しい文化の要素をも見出す。夢が行為に先駆けて飛翔し、その夢の曖昧さこそが新しい場^{フィールド}を無限に生じさせ、行為に拍車をかける。僕らの作品でもうひとつ重要なのは、新たに始める技術である。この

技術は、伝統を使いこなす人々によって開発された。なぜなら伝統を使いこなせずに始める者は、伝統の支配にあっさり屈してしまうからだ。ブルジョア作家の中の弁証法家である僕らを取り出してきて、利用するのが、一番確かだ。この点において僕らは、プロレタリアートの問題を自らの問題としたブルジョア政治家と同列にたっている⁽⁷³⁾。

5

亡命十数年の後、ブレヒトはDDRに帰った。そして前述したように、再び得た実践の場でその仕事の主要フィールドのひとつを、「改作」作業においた。今や「ブレヒト劇場」として世界的に名高いベルリーナー・アンサンブルで、自作品以外に「古典」作品をも演目にとり入れる必要もあつたろうが、彼の意図は何より亡命期に考察した「伝統」概念の実践的検討にあつたろう。一九四一年ルカーチに「お互に無用な迫害はしないこと」を要請され、戦争が終つた一時間後にポツダム広場カフェ・ヨステイで会おうと約束したというブレヒトは、シュヴェイクでもあつたし、「シュヴェイク」を書いた人でもあつた。「改作」は表現主義論争への彼の遅れた実践的提言のひとつともとれる⁽⁷⁶⁾。

異なる時代、異なる社会的目的と結びついた過去の作品とその技術を、「後から生れた者たち」はどう読むか、どう使うか。彼の改作はそのひとつのモデルの呈示である。例えばレンツ（二七五—二七九）の「家庭教師」改作には、ブレヒトの二つの意図が見える。「男一匹が社会に適応し続けるために、自己を志勢しなければならなくなる」この劇の筋に、「ドイツの悲惨の最も早い、そして極めてシャープな描写⁽⁷⁷⁾」をみた彼は、これを「精神の自

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

由」のもつ奴隷根性への辛辣な諷刺へと改作した。もうひとつ、彼は、「ドイツ古典主義の（役立たずさ）」に対して、「有意義なリアリスティックな開始」のために、「文学史によるレンツの抑圧」⁽⁷⁸⁾をとりあげた。古典の典は誰がきめるのだろうか。使用価値のあるすべての過去の作品、さまざまな文化要素の素材、技術、形式の有用性を指摘し、古典の典の枠を拡げること、あるいは疑うこと。「古典」の非神格化も彼の脳裏にはあったろう。そして「古典作品損傷の伝統」に対し、「古典の偉大さに畏縮することなく」、「作品本来のイデーの外包」⁽⁷⁹⁾をとりだせ、と要請した一九五四年のテーゼ、「古典による畏縮」と題する小論は、一九二九年の未完に終わったイエーリングとの架空の対話の二〇数年を経た続篇か。その間に基本姿勢の相違はない。三〇年代ブレヒトと五〇年代ブレヒトを偶像破壊主義者から古典信奉主義者への転換と説く論は多い。が、彼の姿勢は一貫して「反、古典作家」でなく「反、古典作家の誤用」だった。過去への同化でなく異化、帰依でなく批判的享受、消費でなく生産、研究。みるべきは彼の眼ざしの質、方法論の展開だろう。二〇年代末に一度放棄した問題、「古典」演出への観点と方法の模索を、再び得た実践の場で彼は再びはじめたのだった。これは一九五二年の彼のゲーテ改作「ウルファウスト」初演、アイスラーのオペラ「ファウスト」をめぐる賛否両論（非難ごうごう）の論争の中へ書かれた、歴史なき批判なき（過去）の受容、ルカーチ流の「古典的文化遺産の継承」を唱える党の文化政策の潮流への挑戦でもある。晩年のブレヒトは創造力を去勢されたという非難は多い。だが彼の「芸術」的営為は常に、その都度の社会的実践の必要性、可能性の洞察に裏打ちされていた。DDR帰還後の彼の仕事の場は「文化」のEnteignungにかわったのだ。所有関係がかわったはず、かわるべきはずのDDRで、文化の共有化、「伝統」のEnteignung、何年、何百年かかろうが始められなければならないなかった作業であった、のだから。その強靱な歴史意識と状況思

考。ブレヒトのターゲットは戯曲とか詩・作品に凝縮される芸術品をつくることに収斂しなかった。芸術生産がうみだしうる機能の検討と生産的機能を発揮しうる機構と技術・フォルム・方法論の探求、芸術生産と芸術消費の新しい関係をうちたてる実践的タイプの模索と実験。ブレヒトの「仕事」の孕む意味が作品からだけではとぎがたい理由もそこにある。彼の仕事の先見性、必要性の自覚の徹底性、眼ざしの射程距離の長さ、は途方もない。

昨今の受容美学論争も古典論争も、いうならば形を変えた表現主義論争、「ブレヒト」―「ルカーチ」論争だ、といい切るのは、不遜なブレヒティアナーの色眼鏡だろうか。⁽⁸⁰⁾

「どんな仕事をしているのですかと聞かれて、コイナさんは答えた、とても苦労しています、次の間違いの準備をしています」。⁽⁸¹⁾「悪しき新しきもの」をそれと知りつつ、ひとつの例として「提案」⁽⁸²⁾したブレヒトを、古きよきもの「〈古典作家〉」⁽⁸³⁾にしてしまっってはなるまい。汲むべきものを汲みそこなう。彼の仕事ははじめから終りまで閉じてはいないのだから。

- (1) Bertolt Brecht: "Gesammelte Werke in 20 Bänden", Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1967 (以下 GW と略記) Bd. 19, S. 298. これは "Die Essays von Georg Lukács", の中の一節。 この文は註形ではない。
- (2) Walter Benjamin: "Aus dem Brecht-Kommentar", in "Versuche über Brecht", Suhrkamp Verlag 1967, S. 34.
- (3) Walter Benjamin, "Gespräch mit Brecht", *ibid.* S. 118-120.

- (4) ブレヒトは伝説づくりの名人(個人的痕跡を消したがる人)だ。「ルール」は一九一八年の友人ブファンツェルトブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

との賭け—ヨーストの戯曲を観念論と笑ったブレヒトへの、それならそれに匹敵する作品を4日間で書いてみよという挑戦—へのブレヒトの「勝利品」である。既にこの時点から「精神的獨創性」、「完結した芸術作品」という従来の「まじめな」芸術「観が彼には縁遠い。「パール」に関しては拙稿「ブレヒトの表現主義—『パール』試論」(「かぶる」一三三号)参照。

(5) G. W. Bd. 18, S. 100.

(6) ブレヒトは自らの仕事に「あるいは芸術宮為一般に、Produktion」という語をしばしば使っている。これは芸術を精神的営為として自立させる傾向に対立するきわめて materielle な概念といえよう。ことに演劇行為はその生産手段を使うことによって成立する制作(プロダクション)だ。そしてなおそこには芸術は生産行為であって消費行為ではないとする彼の眼差しがある。(「生産はもちろん最も広義の意味においてとらえられねばならず、闘いは全人類の生産性をすべての鎖から解放することなのだ。生産物はパンやランプ、帽子や楽曲、チェスの駒、ダム、人間の顔色、性格、遊び等々でもありうるわけだ」Brecht: "Arbeitsjournal", S. 247). Produktion の語は「それが使用される局面において、生産、制作、創作、プロダクション、等々と訳しわけうるだろうが、基本的には敢えて生産と訳すことにする。

(7) 「伝統」をア・プリオリに伝統とすることへの疑いから本論は出発している。括弧づけするにはそういう含みがある。「古典」、「文化」、「遺産」も同様。断わるまでもないが、本論は意識的にブレヒト作品そのものを論じない。

(8) Hans Mayer: "Brecht und Tradition", Verlag Gunther Neske, Pfullingen, 1961, S. 45 (邦訳「ブレヒトと伝統」合同出版)。この Mayer の著作と一九六八年の Ernst Schumacher の論「Brecht und die deutsche Klassik」(in "Brecht-Theater und Gesellschaft im 20. Jahrhundert", Henschel Verlag, Berlin, 1973) は「ブレヒトと伝統」論及への先駆的仕事といえるが、論争の火つけ役にはならなかった。マイヤーの論はその筆の闊

達などおいては、その示唆を与えてくれる。シューマンの論は *Kassik, Klassiker* の定義づけが興味で、その意味を上にブレヒトを社会主義古典への展望を拓く *Kassiker* だと結論してゐる。

- (9) 一方でブレヒト作品を読むことはその先行作品・素材の彼の読みとり方を読むことなしには成立しないという認識は、彼の改作過程への詳細な研究をうみだした。Suhrkamp 社から刊行されてゐるブレヒト作品への『Materialien』シリーズはあげざるまでもないが、その他主なものをいくつか例記する。

Rodney T. K. Symington: 『Brecht und Shakespeare』, Bouvier V. CO. Verlag, Bonn, 1970.

Gudrun Schultz: 『Die Schillerbearbeitungen Bertolt Brechts』, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1972.

Paul Kussmanl: 『Brecht und das englische Drama』, Verlag Herbert Lang & Cie Cie A. G. Bern und Frankfurt a. M., 1974.

Laurence P. A. Kitching: 『Der Hafmeister』, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976.

『ブレヒトと伝統』関係の主な研究書に関しては本論を進める中で注記する。ブレヒトのこの『改作』という姿勢の中にブレヒトを解く鍵のひとつがあるのではないかというのが、本論の出発点としての問題意識であった。

- (10) 拙稿『古典』の現代における上演可能性をめぐる考察（「あ・えむ・で」6号）で、戦後BRDにおけるゲーテの「インフィゲニーエ」、「タッソー」の二つの上演を例に、『古典』概念を上演・演出という観点からも考察してみた。参照されたい。

- (11) Hans Robert Jaug: 『Literaturgeschichte als Provokation』, Suhrkamp Verlag, 1970（邦訳『挑発としての文学史』岩波書店）。本書の成立は学生運動を契機としておこった六〇年代後半のBRDにおけるGermanistikの研究方法のEmanzipationと無関係ではない。『挑発』に応じて『受容と作用』に関連する研究書も続出し、今日のMethodenpluralismusと呼ばれる状況をうみだすひとつの機縁ともなった。本書の意義については邦訳者の巻ブレヒトの『伝統』概念をめぐる断章

ブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

田取の後書きを参照。

- (12) Werner Mittenzwei: "Realismus-Streit um Brecht", Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1978. 彼の一九七二年のブレヒトと伝統の関係を詳述した "Brechts Verhältnis zur Tradition" (Akademie Verlag, Berlin) は DDR の「古典」の評価をめぐる論争のきっかけとなった。本書は「ブレヒト派対ワイマール古典派」という様相で主として「Sinn und Form」誌において展開したこの論議を総括し、戦後の DDR のブレヒト受容の問題性をも提起した論争的著作である。
- (13) 彼ぬきでは現代演劇は語れないと言われた「ブレヒトの時代」は五〇年代後半から七〇年代前半頃までは続いていたろうか。BRD では五〇年代ポイコットの後、ブレヒト受容は六八年前後から俄かに解放期に入り、七一／七二の演劇シーズンから何年かはブレヒトはシェークスピアを凌いで上演回数最多的も多い劇作家の王位を誇った。が、マスコミが政治傾向の転換 (Tendenzwende) を喧伝した七〇年代半ば以降、それはブレヒト無効化、ブレヒト疲れの声 (das Brecht-ist-tot Gerede, Brecht-Müdigkeit) によって代われた。ブレヒトとの関係を BRD の政治意識の「プロメーター」となる Michael Schneider はこの流れを「ブレヒトからゲーテへ」とテーゼ化した (Bertolt Brecht-Ein abgebrochener Riese", in "Literaturmagazin 10", Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1979, S. 25-S. 66). DDR の「ブレヒトの子孫たち」を名乗った劇作家たちも多くはもうブレヒトを語らなう。
- (14) 一九一九・一〇・二一から一九二一・一・二二までブレヒトは独立社会民主党のシェヴァアヘン地区の日刊紙「民衆の意志 Volkswille」でアウグスブルク市立劇場の劇評を担当。総計二五篇。(GW. Bd. 1. S. 4-38). この劇評の烈しさは当市立劇場は彼に公開状を叩きつけた。
- (15) GW. Bd. 15, S. 69. 一九二五年一月頃のノート。
- (16) GW. Bd. 18, S. 64.

- (17) GW. Bd. 15, S. 176-184. ドイツ語からの引用には注を付さない。
- (18) GW. Bd. 15, S. 111-113.
- (19) GW. Bd. 15, S. 126.
- (20) vgl. GW. 15, S. 126-129. 一九二七年「ブルリン株式速報」紙上で、社会学者 Fritz Sternberg の「アラヤの衰微—ある劇作家への手紙」に対してなされたブレヒトの応答「僕は美学を清算すべきではないのか」の中のせりあげ。
- (21) GW. Bd. 2, S. 783.
- (22) Gudrun Schultz, 前掲書 S. 26.
- (23) Herbert Claas: "Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar", Suhrkamp Verlag, 1977, S. 66. 本書は、ヒヒルで文学的に生産的な初期とマルクス主義的で教訓的な後期というブレヒト二分論と、後期ブレヒトからそれ以前の作品を切るブレヒト発展神話説の両者に抗して、「バール」から「シーザー」小説への展開の中にブレヒトの政治美学の核、先見性をよみとろうとする。一九四一年生れの著者は「六〇年代後半のブレヒト受容が BRD のニューレフトの政治的美学的意識形成に後まで残る影響を与えた」(Michael Schneider, 前掲書) 六八年世代の Brechtianer の一人といえるであろう。
- (24) GW. Bd. 15, S. 223.
- (25) Brecht: "Versuche" (Suhrkamp Verlag, 1959年再刊) Bd. 1 (Heft 1-4), S. 1.
- (26) Brecht: "Versuche", ibid. Bd. 2 (Heft 5-8), S. 6.
- (27) 一九三二年つく短稿で一度ラジオ放送された。
- (28) GW. Bd. 17, S. 1004-1006. オペラ「マンゴニー」への注。有名な演劇の劇的形式から叙事的形式への重点のブレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

ブレヒトの『伝統』概念をめぐる断章

移行を示す表⁶がこの後に続く。

- (29) 拙稿「ブレヒト教育劇の位置」（九州大学教養部「独仏文学研究」第二五号）参照。死の直前アイスラーとヴェクヴェルトから「あなたの戯曲のうちでどれが未来の演劇のタイプか」と問われてブレヒトはためらうことなく教育劇「処置」をあげたという。Rainer Steinweg の “Das Lehrstück-Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung” (J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1972) はこの教育劇の未来性を詳述し⁷、いわば従来の『ブレヒト像』を転換させる契機となった。
- (30) Eigentum という語は『私のもの』eigen として所有された財産を意味する。Enteignung とはそこから『私のもの』という性格、関係を取り去ること。『私財没収と共有化』と訳すのは他に適語を見出せない窮余の策だ。
- (31) Hegel: “Phänomenologie des Geistes”, in “Werke in 20 Bänden”, Suhrkamp Verlag, 1974, Bd. 3, S. 35.
- (32) 異化効果 Verfremdungseffekt という語が用語として定着するのは一九三六年頃だが、着想は演劇の場における機能を、あるいは機能転換を考察しはじめた一九二〇年代後半頃の、ことに教育劇の試みにおける実践に由来しよう。この頃ブレヒトは時折り Entfremdung という語を使っている。ヘーゲル、マルクスを経たこのことばは疎外化とも訳そうか。見慣れてしまった状況を疎外化し、疎外を止揚しようとする手続き。異化理論の考察は後述するよう更に亡命期において展開されていく。一九四〇年前後には歴史化 Historisierung という語も使っている。
- (33) Rainer Steinweg: “Zum Lehr- und Agitationswert der Maßnahme”, in “Die Maßnahme-Kritische Ausgabe mit einer Spielleitung von Rainer Steinweg”, Suhrkamp Verlag, 1972, S. 475-489.
- (34) GW. Bd. 17, S. 1024.
- (35) Brecht: “Arbeitsjournal”, Suhrkamp Verlag, 1973 (以下 AJ と略記)。(邦訳「ブレヒト作業日誌」全四巻、河出書房新社)。Herbert Claus は前掲書を通じて「作業日誌」の中心概念を『生産』だと読む。「個々のノート

が外的に坐離して見えるのは、諸々の要素がその遂行を要求するひとつの体系の部分だからだ。身体の状態、住居、収入、日程表は労働力の状態を記述。これを補完するのが在庫目録―個人的所有物、本、ソ連邦の経済発展の基本的日付け、自らを役立てるチャンス。労働力の生計手段はラジオニュース、葉巻、探偵小説。労働対象は一方でファシズムの中で規定される人間相互の諸関係、他方で社会主義建設の中で規定される人間相互の諸関係。それ故「日誌」は全体として、「実践としてはすべてを決定する出来事の中から切り離された亡命中の政治的生産と芸術生産の弁証法をドキュメントし、省察する。最も進歩的な生産力とその利用者の手の中で破壊的生産力として人類の進歩を損う所で、取り残され切り離された世界獲得のさまざまな形式と、その条件下で書きとめられた進歩についての隠れがとしての知的自己検証が、そこに保持されている」と。(Herbers Class, *ibid.*, S. 105-107).

(36) AJ. S. 592.

(37) AJ. S. 394.

(38) AJ. S. 1011.

(39) GW. Bd. 19, S. 393.

(40) 詩「喪失のリスト」の中でベンヤミンの名をあげて、ブレヒトはその死を悼んだ。「同じく僕を去ったのは反論者／多くのものを知り、新しいものを探した人／ヴァルター・ベンヤミン、越えがたい国境で／迫害に疲れ斃れた／眠りから二度とめざめることなく」(GW. Bd. 10, S. 829)。一九四〇年九月、ベンヤミンはパリ陥落のため亡命者の一群に加わってスペインに向う途中、国境近くで、ゲシュタポに密告すると強喝されて服毒自殺した。ブレヒトには他にも二篇、ベンヤミンへの追悼詩がある。

(41) 本論はブレヒトの『文化伝統』概念考察の視座においてのみベンヤミンを語った。ブレヒトとベンヤミンの『交流』については、野村修「スヴェンホルの対話」、「ベンヤミンの生涯」(平凡社)、好村富士彦「希望の弁証法」ブレヒトの『伝統』概念をめぐる断章

ノレピトの『伝統』概念をめぐる断章

(合同出版)『ハンヤミン著作集9、ノレピト』(晶文社)の石黒英男の解説等も参照されたい。

(42) Benjamin のノレピト宛ての手紙(一九三二年二月)。

(43) Walter Benjamin: "Der Autor als Produzent", in "Versuche über Brecht", *ibid.* S. 95-116.

(44) Benjamin: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in "Illuminationen", Suhrkamp Verlag, 1961. 直訳すれば「技術的な複製可能性の時代における芸術作品」となるうか。

(45) Benjamin: "Der Autor als Produzent", *ibid.* S. 98.

(46) a. a. O., S. 110.

(47) a. a. O., S. 107.

(48) a. a. O., S. 110.

(49) Benjamin: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", *ibid.* S. 16.

(50) Benjamin: "Geschichtsphilosophische Thesen", in "Illuminationen". 註報と共じいの「歴史哲学テーゼ」を教へてきたノレピトは「それが明晰でもしれをこきほぐすすびらしん仕事であることを見て」「ごんなものをせめて誤解でもしてくれる人の何と少うことか」(AJ, S. 294)と慨嘆した。

(51) a. a. O., S. 270.

(52) a. a. O., S. 276.

(53) a. a. O., S. 279.

(54) GW. Bd. 15, S. 347.

(55) GW. Bd. 16, S. 610.

(56) GW. Bd. 16, S. 678.

- (57) GW. Bd. 16, S. 593.
- (58) Benjamin: "Versuche über Brecht", *ibid.* S. 7.
- (59) 表現主義論争に関する研究書を膨大な量でのぼる。最もコンパクトな紹介書としては論争の中の論を集めた Hans Jürgen Schmitt (Jursg.): "Die Expressionismusdebatte" (Suhrkamp Verlag, 1973) がよい。日本では池田浩士著「ルカーチ・ブロッホ、ゼーガス表現主義論争」(盛田書店)、「ドイツプロレタリア文学運動の再検討のために―表現主義と表現主義論争の間」(「文学」一九七三年七月―十一月号)が詳しい。もっとも論争に直接参加した者の大半が、ルカーチ、ツィーグラー(A. クレラ)らの反表現主義キャンペーンに反論している。
- (60) AJ. S. 26.
- (61) フレヒトと表現主義の関係については拙稿「フレヒト演劇の生成と表現主義」(「詩言語」四号)参照。
- (62) AJ. S. 83.
- (63) AJ. S. 26.
- (64) AJ. S. 25.
- (65) Ernst Bloch, Hans Eisler: "Die Kunst zu erben" (Schmitt 編) 前掲書所収)
- (66) GW. Bd. 18, S. 241-246.
- (67) GW. Bd. 20, S. 88-90.
- (68) AJ. Bd. 1, S. 42.
- (69) Klaus Deller-Müller: Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts", Niemeyer Verlag, 1967.
- (70) Herbert Claas. 前掲書。
- (71) AJ. S. 11.

フレヒトの「伝統」概念をめぐる断章

ブレヒトの『伝統』概念をめぐる断章

- (72) Heinz Brüggemann: "Literarische Technik und soziale Revolution", Rowolt Verlag, 1973. S. 221-224.)
の著作も一九六八―七二年に書かれ、時代の政治史に関与していることを前書きにうたう。ヘーゲルとハイネの『芸術時代の終焉』のテーゼから論をおこし、ブレヒトの理論におけるマルクス受容の特殊性をカール・コルシユ、ローザ・ルクセンブルク、トレチャコフ、ベンヤミン、エルンスト・ブロック、ハンス・アイスラー、アドルノ等との関係性において究めようとする力作だ。Clas の前掲書は Brüggemann のこの書をブレヒトへのコルシユの影響の過大評価だと批判する。

Helge Hulberg: "Die ästhetische Anschauungen Bertolt Brechts" (Munksgaard Verlag, Kopenhagen, 1962)
もブレヒトの伝統への関係を論じているが、Hannah Arendt ("Der Dichter Brecht", in "Die Neue Rundschau", Jg. 61/1950) の三〇年代ブレヒトの古典のパロディーも反古典作家でなく反擬古典主義だとする説に反論し、ブレヒトの初期から後期への転換はその觀念の嘘を暴露する古典作家嘲笑から古典尊重への転換だとしている。

(73) AJ. S. 43.

(74) 一九五四年、ベルリナー、アンサンブルはバリの国際演劇祭に参加して「胆っ玉おっ母あとその子供たち」で第一位を獲得。これが戦後の世界的なブレヒト・ブームのきっかけとなったことは周知の通り。

(75) Vgl.: Georg Lukács: "Über Eisler", in "In Memoriam Hans Eisler", in "Die Zeit", Nr. 36. vom 3. 9. 1965.
(76) 亡命帰還後のブレヒトの仕事の場を更に具体的に挙げるとすれば、第二が『知性の誤用』のテーマで従来の『知識人』概念の転換を試みる「トゥイ小説」(Tui とは Tallakt-uell-in の略語)と戯曲「トゥラードット姫」(未完)

等を含む膨大な『トゥイ構想』、第三が、例えば農民出身の若い作家エルヴィン・シュトリットマターの作品「カッツグラーベン」をベルリナー・アンサンブルの舞台台本としつつくりあげていく試み、そのプロセスを詳細に記録した「カッツグラーベン・ノート」に代表される DDR における演劇という場での新しい集団制作への Kollektiv

- つくりとらざるやうか。いずれも大きな意味で表現主義論争へのブレヒトの遅れた実践的提言の試みと呼べるだろう。
- (77) A.J. S. 915.
- (78) Hans Mayer: 前掲書 S. 56 に引用されたブレヒトの手紙による。
- (79) GW. Bd. 17, S. 1275-1277.
- (80) 更に風呂敷を広げるならば Thomas S. Kuhn が “The Structure of Scientific Revolution” (The University of Chicago Press, 1962, 邦訳「科学革命の構造」みすず書房) で提起した科学革命におけるパラダイムの変革―芸術―、
「伝統」概念におけるパラダイムの新たな転換の芽はやはりこの辺にあるのではないだろうか。
- (81) GW. Bd. 12, S. 377.
- (82) ブレヒトは死の前年こううたった。「僕には墓はいらないが／君らにひとつ入り用ならば／それにこう記してほしい／「提案たるは彼にして／採択したるは我らなり」／そんな墓碑銘によってなら／名誉を受けるは全員だ」
(GW. Bd. 10, S. 1029).
- (83) ブレヒト「古典作家説」の両極は Schumann の “社会主義古典作家” 説と Max Frisch の古典作家になったブレヒトの “決定的無効性” 説か。表層のブレヒト離れの奥ではじまっているブレヒト受容の第2ラウンドは恐らく、単なる彼の戯曲の受容をこえた、彼が観点と方法論の探求の試みにおいて提起したさまざまな問題、
「ブレヒトの謎」への接近といえるのだろうか。そこから彼の作品の “見直し” も新たに又ははじまっていくのではないだろうか。
- (付記) タイトルに「ブレヒトの “伝統” 概念をめぐる断章」と銘うちながら、本論では概念そのものに言及しなかった。概念を概念として抽出してしまう観念思考の実践の場における陥穽は彼の仕事の総体の前で明らかになる。彼は徹底して実践思考の Materialist であった。論をブレヒトの “文化伝統” に対する態度に収斂させた意図はそこにもある。
- ブレヒトの “伝統” 概念をめぐる断章