

ベルトルト・ブレヒト作

「イエスマンとノーマン」をめぐる問題

五十嵐 敏 夫

それまですでにマローウによる《英国のエドワード二世の生涯》（一九二二—二四年）ジョン・ゲイによる《三文オペラ》（一九二八年）と、二本の翻案物を書いていたブレヒトは、一九二九年から三十年にかけての彼の所謂教育劇時代に、金春禅竹の作と言われる能曲《谷行》にもとずいて、学校オペラ《イエスマンとノーマン》（一九二九—三十年）を書いた。ブレヒトが《谷行》を知ったのは、アーサー・ウェーリーの英訳《Taniko》^②をブレヒトの秘書兼協力者であったエリーザベト・ハウプトマン女史が独訳したもの^③を通してであった。なお現行の《イエスマンとノーマン》には、その初稿に当る《イエスマン》も存在している。

この小論は、初稿《イエスマン》と現行《イエスマンとノーマン》をめぐる問題を通して、教育劇時代のブレヒト演劇が持つ意義と特性をあきらかにすることを目的とするものである。

注①ブレヒトの教育劇は全部で六篇あるが、亡命中に書かれた最後

の作品《ホラティ人とクリアティ人》（一九三四年）をのぞいては、この時期、つまり亡命前のベルリン時代に書かれている。《リンドパークたちの飛行（リンドパークの対ナチ協力のち、作者によつて《大洋横断飛行》と改題された）》（一九二八—一九二九年）、《了解についてのバーデン教育劇》（一九二九年）、《処置》（一九二九—三十年）、《例外と原則》（一九三〇年）。

②ウェーリーの英訳《Taniko》は、彼が《源氏物語》の英訳にかゝる前、能楽研究を一書にまとめた《The No Plays of Japan》（一九二二年）の中に収められた謡曲十九の中の一つである。

③ハウプトマンがウェーリーの英訳から重訳したものは、《谷行》の他、《景清》《鉢木》《竹雪》の四曲であり、ブレヒトがこれらの中から《谷行》をえらんだのは、シューマッハーによれば、これがもっとも音楽をつけやすいと思われたからだという。

「一夜にしてドイツの詩的顔貌を一変させ」（イエーリン
グ）詩人にクライスト賞受賞という晴れがましい名譽を与え
た《夜の太鼓》（一九一九年作、一九二二年ミューンヒェン初演）
から、教育劇時代の前に書かれた《三文オペラ》、《マハゴニ
ー市の興亡》（一九二八—二九年）に至るまでのブレヒト演劇
は、これを一口にして言えば、ブルジョワ社会へのあくごとの
ない挑発であつたと言つてよからう。したがつて、ブレヒト作
品上演時のスキヤンダルは珍しいものではなかつたが、反面
その挑発が必ずしも作者の意図通りには働かず、作者に腹立
たしい思いをさせたことも少くはなかつた。「泥棒はブルジ
ョワだが、ブルジョワは泥棒か、という方程式」を解くため
の《三文オペラ》が、作者の批判の対象者であつたはずのブル
ジョワの観客たちから反つて大いに歓迎され、上演関係者
の予想を遙かに越える劃期的な大成功を、しかもドイツ国内
に限らず世界各国でおさめたのは、あまりにも有名な話であ
る。

しかし、《三文オペラ》の後に続いた《マハゴニー市の興
亡》の場合は事情がちがつていた。ここにはもはやブルジョ
ワの観客の心を惹きつけたメッキ・メツサーの魅力もなく、
《三文オペラ》の舞台をパロディ的に飾り立てていたあの豊
かさもなかつた。いやそれより何よりあまりにも徹底したブル
ジョワ社会への批判が、観客たちに作品を自分の都合のよ

いように受けとることなど許さなかつたのだ。借金を支払え
ない罪でパウルの死刑を宣告されるシーンでは、スクリーン
の上に投射される文字がブルジョワの観客にこう語りかけ
る。

「多くの方がたは、いま行なわれようとしているパウル・
アッカーマンの処刑を不快な思いで見られるだろう。しか
しわたしの考えでは、そういうあなた方も、彼のために金
を払つてはくれないだろう。私たちの時代は、これほど
までに拜金主義がはなはだしいのだ」

自由放任の原則が認められ、金のないことだけが罪となる
快樂都市マハゴニーを見せつけられても、観客は誰もこれを
自分たちの町の似姿とは認めたくなかつた。一九三十年ライ
プチヒにおける初演は、またしてもスキヤンダル、ドイツ演
劇史上最大と言つても誇張ではないようなスキヤンダルを捲
きおこした。ブレヒトの挑発は成功したと言えるだろう。当
時の批評家アルフレート・ポルガーは、その時の様子をいさ
さかたのしげにこう述べている。

「：そして忽ち叙事的演劇の形式は舞台から客席まで拡が
つていった。：左隣の婦人は心臓がおかしくなつて外へ
出ようとした。ただ歴史的瞬間だと言われたので、腰をお
ろした。：私の後の男は、俺はブレヒトの奴が来るまで待

つてやるぞ、と独り言を言い、舌をなめていた。：ゆでたこのように赤い顔をした立派な紳士が、鍵の束を取り出し叙事的演劇に対して徹底的に戦った。：鍵の一つを下唇におしあてて、鍵の端の穴に激しく振動させた空気の流れを吹き込んだ。この楽器のたてた音は、容赦のないもので、胃の腑を刺すていの代物だった。彼の妻君とて、この決定的瞬間に夫を見捨てるはずはなかった。：このご婦人は太い指を二本口の中に突っこんだ。眼を閉じ頬をふくらませながら。彼女は金庫の鍵（傍点五十嵐）よりも高らかに口笛を吹いた」

（エスリン〈ブレヒト〉より）

ところで決定的決裂は観客たるブルジョワ階級との間にも生じたのではなかった。ブレヒト演劇は、従来の演劇との決定的対立の中で、その独自の進路を求めていたのである。従来の演劇を「劇的形式」自らのものを「叙事的形式」の演劇と区別して呼んだブレヒトが、「現代の演劇は叙事的演劇である」との自覚と自負を表明したのは、実はこの〈マハゴニー市の興亡〉につけた注（一九三〇年）においてであった。しかし教育劇に通ずるブレヒト演劇の流れを見る場合、この〈マハゴニー市の興亡〉への注や〈三文オペラ〉への注（一九三一年）の持つ重要さもさることながら、ほかにどうしても無視できない二つの事があるように思われる。その一つはブレヒトのベルリン移住（一九二四年）後の演劇的体験、とくにピスカートの影響であり、もう一つはマ

ルキシズムの研究である。当時ピスカートは、ラインハルト、イエスナーとやらんでベルリンの劇壇をリードし、「叙事的演劇」と銘打たれた最初の戯曲、アルフォンス・パクエ作の〈旗〉を演出した（一九二四年）。ブレヒトはこのピスカートの協力者となり、彼自身後に自作にも用いることになるハシエク原作の〈実直な兵士シュヴェイク〉劇化にあたって、ピスカートを大いに助けている。政治演劇を志すピスカートは、幻灯、映画、統計図表、説明字幕などを用いて戯曲の政治的社会的背景を示し、演劇の教育啓蒙的效果を重視したが、これらはいずれもブレヒト演劇に大きな影響を与えている。ブレヒト自身ピスカートについては、「演劇そのものの完全に新しい社会的機能を手に入れるために努力した」と評価し、一方において、観客と舞台がとかく同化一体になりがちな傾向や、「俳優と舞台機構がたえず相争っている」ピスカート演出については、批判的でありながらも、劇場を討論の場とし観客に政治的決定を迫るその実験については、大きな意義を認めていたのである。

一方二十年代の後半から始められていたマルキシズムの研究は、〈帝国主義論〉の著者フリッツ・シュテルンベルク（のち反共主義者となりブレヒトと絶交）やその当時ルルクセンブルク論を書いていたパウル・フレイリヒ、〈マルキシズムと哲学〉〈唯物史観、カウツキーとの対決〉〈カール・マルクス〉などの著者で当時すでに党から除名されていたカール・コルシュなどとの接触交友を通じて深められてい

つた。ハウプトマン女史は、 \wedge 一九二六年のブレヒトの仕事
についてのメモ \vee の中で、 \wedge 男は男 \vee （一九二四—二六年）
の上演後休暇をとったブレヒトが、彼女宛の手紙で、「私は
資本論に深く足をとられている。それを今こそはつきり知ら
なくてはなるまい」と書いていることを記している。やがて
ナチスが勢力を増し、共産党からは知識階級の脱落が増え、
左翼陣営内の動揺は、コルシユラを除名した党が左派を清算
し、やがてコミンテルンの左旋回とともに右派をも切るまで
になる。こういう情況のもとで、ブレヒトは共産党に近ずき
（一九三十年に入党したという説もあるが確かではない）、
社会改良主義、修正主義と対決する姿勢をとるようになる。
彼がマルキシズムに近ずいたことは、早く若い時から詩人の
生活にも作品の上にも色濃くあらわれていた強い政治的社会的
関心が、時代の暗流に培われて到達した当然の成り行きを
示しているが、ブレヒトのこのようなマルキシズム研究を見
れば、彼が決して共産党の公式イデオロギーに従属していた
のではないことが分る。つまりマルキシズムはブレヒトにと
ってニヒリズムの中に溺れていた彼がやみくもに擲んだ藁な
どではなく、彼の芸術創造活動にとっては、切っても切れぬ
内的な結合を有しているものであり、彼はコミュニストであ
ったが、「にも拘らず」真の芸術家であったなどと云々する
エスリンのようにマルキシズムと創造活動を分けて見ることは、
ブレヒトの場合全く無意味になるのである。

ベルリンでのこのような演劇的体験やマルキシズムの研究

などを土台に、ブレヒトは新しい演劇を意図し作りつつあつ
たが、 \wedge マハゴニー市の興亡 \vee の上演は、当然ブルジョワの
観客に喜ばれなかったばかりではなく、さらにオルデンブル
クの地方議会では、ナチの連中が予定されていたこの作品の
上演取消しを要求するという事件がおこった。「下劣で不道
徳な内容の作り物」だというのが彼らの言い分であった。

詩人の演劇的体験やマルキシズム研究には、当然このよう
な時代の動きが絶えず働きかけていたのであり、これらが表
裏一体となつて叙事的演劇の構想をまとめるきっかけを作
り、ブレヒトに \wedge マハゴニー市の興亡 \vee への注 \vee の中で、
有名な「演劇の劇的形式」と「演劇の叙式的形式」の比較表
を書かせたり、劇場機構や観客の問題までも考えさせること
になるのである。この \wedge 注 \vee や、 \wedge 三文オペラ \vee への注 \vee
は、劇文学に絶対的に優先し作品をすべて商品化して「お芝
居にしてしまふ」劇場機構の持つ社会的機能や、「美食的」
な作品をただ陶酔的に「一晚のなぐさみ」としてしか受けと
らぬ観客などの問題を把え、これによってブレヒトがこの機
構から脱出し、叙式的形式の作品で、従来とは違った観客相
手の上演を考えるに至る方向をはつきり予示している。

2

このようにして「美食的なものを犠牲にして教育的なもの
をいっそう強調する試み」がブレヒト演劇の目標として与え
られた。ブレヒトは既成の劇場機構と縁を切り、ブルジョワ

の観客を挑発することをやめて、学校の子供たちや、青年団やプロレタリアの団体、労働者の合唱団などを観客に選んで教育することを始めた。しかも「ドイツには五十万の労働者コーラス団員がおり」この人々をはじめ、自分たちのために作られた作品を求めている人々がたくさんいたのだ。ブレヒトはこの人たちに自分の作品を上演させることにした。「労働者合唱団、業余演劇グループ、学校コーラス、学校オーケストラ、つまり芸術のために金を支払ったこともなければ、芸術のために金を得たこともなく、それで芸術を作りたいと思っている人々」を自分の仲間を選んだのである。

初稿「アイエスマン」が「学校オペラ」の肩書きを持って登場してくるまえには、以上のような前史が存在していたのである。この初稿は当然ウェーリーに忠実であって、「孝子讚美の曲」（佐成謙太郎）であり「師弟の情愛を主題としている」（野上豊一郎）「谷行」の、「祈物」を「祈物」たらしめている結末の部分、つまり「谷行」をまさに能たらしめている松若蘇生のシーンをカットしてしまっている。

まず参考のため次に「谷行」と初稿「アイエスマン」のあらすじを述べておこう。ウェーリー訳は（したがってハウプトマン訳も）前述の結末の部分を除いては「谷行」にほぼ忠実な訳なのでこれを省く。

「京都今熊野の山伏帥阿蘭梨に松若といふ一人の幼い弟子があった。阿蘭梨は近いうちに峯入をするについて、松若

の私宅へ暇乞に行くと、折から母が少し風邪の気味であったが、松若は母の現世祈祷の為に峯入の人数に加はりたいと願ひ出て、遂に許されることとなった。やがて松若は師匠に伴はれて、小先達、同行山伏とともに葛城山の麓まで来たところ、馴れぬ旅の疲れで風邪をひいた。山伏道の大法によれば、峯入の途中病に罹ったものは、谷行といって生理めにせられなければならない。帥阿蘭梨は暫く松若の病を隠していたが、同行山伏に見込まれて、松若は遂に谷行に処せられた。阿蘭梨は悲しんで、ここを立去らうとした。それで同行山伏もその心中を察して、わが行徳を以て松若を再び蘇生させようと祈った。すると、役行者が松若の孝心に感じて、伎楽鬼神に命じて、松若を土中から掘り出して蘇生せしめた。」（佐成謙太郎「谷行」梗概）

これに対し、「アイエスマン」初稿の設定は次のようになる。

教師が山の向こうに住む偉大な医師たちのところに、学生を連れて研究旅行に出かける。病気の母親を持つ少年が、自分には無理な山越えを承知の上で、母のための薬と処方を手に入れるために、自ら望んで同行する。しかし少年は山道で病気となり、狭い尾根は人を担いで通ることを許さない。学生たちは、昔から行なわれている大法 (der große Brauch) に少年を従わせるよう教師に要求する。教師から大法の存在を聞いた少年は、壺に母親の薬を入れてきてくれることを頼

んだ後、しきたり通り各行にされることを認める。その後、結末のコーラスがウェーリー訳の直訳に近い幕切れの歌を歌って幕となる。

この「アイエスマン」の初稿が上演されるや、また「三文オペラ」をおそったあの賞讃がこの作品にも浴せられた。保守勢力や宗教界が、この学校オペラを服従と自己犠牲を讃美している教育劇と見て、賞讃の言葉を惜しまなかったのである。(以下に引用する三つの劇評は、従来現行「アイエスマン」に対してなされたものと思われていたものであるが、後述べるようにこれは誤りである。)

ワルター・ディルクスは、「ライン＝マイン国民新聞」に「説教としてのオペラ」と題して次のような批評を寄せた。

「ここにおいても、犠牲への要求がそこに由来する神の名はあげられてはいない。しかしわれわれにはわかるのだ。人間社会に対する義務、自己の生命を冷静に犠牲にするまでにさえ至るその義務を承認することは、……真の世界、つまり神の世界である世の中の重要事なのだ」

またカソリックの批評家カール・ティームは、「悪魔の祈禱書か」と題するその批評文で、何と無神論者ブレヒトを絶讃する。

「この数百年來、われわれは、キリスト教的真理が、最初

の一節から人の心を惹きつけ揺り動かすこの作品におけるほど、率直、直截、明解に歌われたのを聞いたことがない。了解、同意そして悩む世界のためには、命さえ捧げる犠牲を、例外的な行為やヒロイズムとしてではなく、われわれに伝えられているもつとも素朴なしきたりとして教えることを、この無神論者ほど明白になしえた者は誰一人いないのである」

しかし賞讃ばかりが贈られたのではなかった。フランク・ワルシアウアーは、「子供たちに理性的人間的に行動することではなくて、従うことを教えはしないか」、「このイエスマンはそのまま戦争中のイエスマンを思い出させる」、「この学校オペラは若い人たちの魂に、無意味な権威にもとづく反動思想の悪い成分のすべてを抜け目なく分ち与えしかもきわめて有効的に含む人生觀を、巧妙に吹きこむものである」と解して、「アイエスマンにノーを」という批評文を書いた。

ところで、一見相反するように見えるこれらの讃辞と非難は、実はいずれも同じ誤りから生じた双生児なのである。つまり彼らはいずれも、作者ブレヒトが子供の死を肯定的に描いて、死による自己犠牲を讃美し、これを学生たちに強引に教えることとして受けているのだ。しかし作品の設定は、本当にそうなっているだろうか。あの場合、子供の死は本当にああなる他仕方のないような設定だったのであるか。『谷行』における松若の死は、病氣は不浄をあらわすことに

よる谷行で、山伏の世界にあつては、とにかく了解不可能な事でないことはあきらかである。しかし初稿*アイエスマン*において、「大法」にあたる「偉大なしきたり」(Der große Branch)には、その偉大さを証明する何等の根拠も見出せない。しかもあの場合、尾根が広くて通れれば、少年は病気になるでも谷行にされずにすんだのではないかという想像も許される設定である。それに*谷行*における「峯入り」が山の向こうに住む医者のところへ行く「研究旅行」と現代化されているのに、そのモダンな(時代がいつとも指定されていない以上、学生たちは現代のことと受取るだろう)変更から逃れた「大法」の存在は、きわめて異様な姿を露呈することになる。ここでさらにブレヒトの教育劇の中心に流れている了解(Einverständnis)のテーマがからんでくる。

初稿、現行のテキストを問わず、*アイエスマン*の冒頭には、*谷行*にもウエーリー訳にもなかつた了解についてのコーラスが加えられている。

何よりも大事な学習は、了解するということだ。

イエスと言っておきながら、了解はしていない人がたくさんだ。

たずねられもしないのに、多くの人は

早のみこみだ。だからこそ、

何より大事な学習は、了解するということ

なのだ。

*アイエスマン*と*ノーマン*の前作で了解そのものを作品の題とした*了解*についてのバーデン教育劇をはじめとして、*処置*や*ホラティイ*と*クリアティイ*などの教育劇でも、この了解の問題が取りあげられている。最後の作品のぞいて、これらの了解の問題は、一般にブレヒト自身の共産党への接近と無理に直結され、アウトサイダーのニヒリストだったブレヒトが、コミュニストたらんとする自分と了解し合うためのあがきと解釈される。しかし了解の問題を一方的にそう決めてかかってよいであろうか。少くとも初稿*アイエスマン*においては、上述した設定の問題や冒頭にある歌を考慮に入れば、この少年の了解振りに作者が肯定的だったとはどうしても思えないのである。次に少し長くなるが、ブレヒト自身の言葉を援用して、この間の事情を説明してみよう。

ブレヒトの叙事的演劇は、感情移入にたよりすぎる従来の演劇とはことなり、「恐怖と同情、アリストテレス的カタルシスを呼びおこすためのこの古典的な二頭立ての馬車の代りに、…たとえば運命に対する恐怖の代りに知識欲をおき、同情の代りに助ける覚悟をおくことは考えられなかったか」という考察から、感情移入の代りに異常化(Verfremdung以下Vと省略する)の効果が考え出される。この異常化とは、「まずその出来事ないしは性格から自明なもの、既知なも

の、明白なものを取り去り、出来事や性格に対する驚きや好奇心を作り出すことである」。異常化されたものは、「独自性のあるもの、目立つもの、注目に価するものとして、つまり自明のものではない社会的現象として表現される」、そしてこの異常化を通して露わになるものは、「時代と結びついてゐる。異常化するということは、したがって、歴史化することであり、出来事や人物を歴史的なものとして、移り変わるものとして表現することである。：そうすることでどんな利益があるか。その利益というのは、舞台上の人間が全く変えることのできない、影響を及ぼすことのできない、運命によって救いようもなくとらえられているものとして演じられるのを、もはや観客が見ないで済むということだ」

一九三九年に書かれたこの△実験演劇について▽は、△イエスマン▽初稿の了解の問題についても、有力な示唆を与えてくれる。この場合、この論文と△イエスマン▽の書かれた時間的ずれについては、それ程問題にする必要はない。ここに述べられているようなV効果の手法は、ブレヒト演劇のずっと早い時期から使用されていたのだ(△ドイツ文学▽三十一号の拙稿△夜の太鼓Vの実験的手法について▽を参照されたい)。とにかくこのブレヒト自身の言葉も考慮に入れると、「大法」の存在が何と異常化されて見えることか。少年の死は何と驚きを与えることか。そして観客は、子供の死を強制する「大法」に、またその「大法」の存在を許す社会に向かつて、批判的な姿勢をとらざるをえなくなるだろう。こ

れこそがブレヒトの狙った教育法だったのである。ところでここまでくると、「大法」の非現実性を衝く向きもあるだろうし、設定の抽象性を笑う人もいるだろう。しかし「大法」の存在を積極的に認めている世界が当時のドイツに現存していたことは、前に引用した劇評が何よりあきらかに証明している。ブレヒトにとって少年たちばかりか大人たちまで「大法」的な存在に盲従するよう強制されてゆく現象は、遠い極東の国の昔話などではなく、ドイツの少年、国民を包んでゐるドイツの現実そのものの問題だったのである。

結局初稿における子供の了解は悪しき了解の例であって、観客はワルシアウアーとは別の方向から△イエスマン▽にノIを言わねばならなかったのである。

ではいかなる観客も、このブレヒトの意図に正しく応えてはくれなかったのだろうか。ブレヒトが現行の△イエスマンとノーマン▽のテキストにつけてゐる△ベルリン、ノイケルン区のカール・マルクス学校における△イエスマン▽に関する討論の記録▽がその参考になる。この討論から、ブレヒトが特に重要視した部分だけを取りあげてみよう。

「ザイルで縛つても少年を連れてゆけ」

(O、III a クラス)

「少年はほとんど殉教者に浄化される。なぜなら彼はなんら抵抗もせず、自ら進んで死に赴くからである。：少年がまず一寸ためらうならば、大事な効果があがると思う。：

一同が山道を辿っていくよう試み…」

(W・ベルク、IV a クラス 二十才)

「しきたりについてのことは、正しくないと思う。…少年がよく考えてみたいと言えば、もっとよかつたろうに…」

(B・コルシュ、IV b クラス 十才)

「イエスマンの運命は、そうなるのが必然だと思われるようには演ぜられないようにすること。どうしてパーティ全員が引き返し、病気の仲間を殺さずに救わなかったのか。…オペラ全体を通して流れている神秘感、いい感じのものではない。…行動の動機づけは明瞭さ(リアルさ)が不十分である…」

(O1クラスグループ 十八才)

「この作品はまさに迷信の害を示すために利用できるでしょう」
(M・タウツ、V III a クラス 十四才)

「こうやってえられた利益が、子供の犠牲死を必然的なものにするほど大きいものであるかどうかという問題は、吟味されてしかるべきである」

(ゲールハルト・クリーガー、労働者コース 二十才)

子供っぽい提案もあるが、がいして正確な読みが多いし、ブレヒトの狙いを充分受け止めた上での提案には、その年令を考えると驚きさえ覚えさせられるものがある。ブレヒト自身が言っているように、作者も亦、この学生たちの提案と批判を真正面から受け取ってまともに応えた。つまり現行の

「イエスマンとノーマン」は、これらカール・マルクス学校の学生の意見にもとずいて、初稿「イエスマン」を書き変えたものなのである。

このブレヒトの改作行為がまた、ブレヒト演劇の特性を示し、彼の教育劇が持つ教育法の手法と目的をもあきらかにするものであった。まず現行の「イエスマンとノーマン」には「実験第十一」の番号がついていた。これは一九三〇年からブレヒトが発行し始めた雑誌「Versuche」に収められた十一番目の作品に当たっていたからである。カール・クラウスが「Fackel (たいまつ)」でしたように、当時のブレヒトは自分だけの作品を集めて雑誌を作り、これに地味な灰色の一見学校の教科書を思わせる(当時はブレヒトの教育劇時代だった!)装幀をほどこし、「試み」とか「実験」の意味を持つこの「Versuche」という題をつけた。これに掲載された作品には、すべて作曲家の作品番号のように、順々に番号がつけられており、「実験第一」の榮譽を与えられたのは、教育劇シリーズのトップバッター「ハリンドバークたちの飛行」であったし、ブレヒトを一躍世界的な大作家にまでの上あげたあの「三文オペラ」は、「実験第八」の作品であった。つまりブレヒトは自分の作品を、一つの実験と見ているのであって、絶対的永久的完結性を持った所謂純粹芸術作品とは見做していなかったのである。事実ブレヒト演劇の初期から後期までの作品をざっと見ても、「パール」(一九一八—一九一九年)、「夜の太鼓」をはじめとして、有名な「ガリレイの生

涯▽（一九三八―三九年）の改作問題、ヘルクルスの審問▽（一九三九年）のケース等々、作者自身の手によって実験のやり直しが行なわれた作品は、決して珍しくはない。まったくプロッホの言う如く、「プレヒトの作品ほど作品として際立たせられない作品は、めったになかった」のであり、「個々の作品においても…無罪放免、晴れてピリオドがうたれるということはありません」のであった。

しかし△イエスマン▽の初稿が書き変えられたということ、は、こういったプレヒト演劇一般の特性を示しているだけではなく、観客の反応に応えたという点により大きな意味を持つのである。プレヒト自身が言っているように、彼の教育劇は、ある教義の一方的強制的押しつけを意図しているものではなく、「演ずる者が自ら学びながら教えるという課題を持っている」ものであり、「問題なのは、歌っている者のうちにどんな変化がおこるかということ」であった。つまり、教育劇は観客に慰さみを与えるのではなく、演技者の教化をも目指すものであり（教育が娯楽と相反するものでないというプレヒトの考えは、これまた彼の教育劇を支える大きな柱となつていたのであるが、この問題はまたプレヒト演劇全体に関わるものであり、いずれ稿を改めて書くつもりなのでここではくわしくのべないが、アーサー・ウェーリーは教育と娯楽の間に何の区別もしなかつた白居易を理解できなかったとしている詩論△教育と娯楽の間に区別はない▽をはじめとして、彼の演劇論においてもいたる所に散見できる。）その

実践を通して演技者も「もしそこから何かを学ばなかつたら、何の値打ちもない」作品が、彼の教育劇であつたのだ。しかも前に引用した演技者と観客の関係は、作者と観客、又は作者と演技者などの間にも適用できる関係である。作者は観客に社会変革への姿勢を要請し、それを受けとめた観客は更に作者の姿勢を有効にするため反応する。このプレヒト教育劇本来の機能が、初稿△イエスマン▽の改作においても、典型的にあらわれているのである。

3

現行の△イエスマン▽と△ノーマン▽が書かれたのは、初稿とおなじ三十年のことであつたが、この現行作品の成立順序について、また作品になされた批評がどちらの△イエスマン▽を指すのかについては、これまで長い間誤解が絶えなかつた。プレヒト自身が、例のカール・マルクス学校における△イエスマン▽の討論記録に付した注で、

「ここで討論されたのは、日本の原作に近い、つまり旅行は研究旅行であり…：…そして少年の死はむかしからの習慣にもとずいて行なわれた台本である。…：…ここに印刷されている二つのテキスト（現行の△イエスマンとノーマン▽のこと——五十嵐）はこの記録を参考にして作り直されたものである」

と、はつきり書いているのに、スツォンディの指摘通り、シューマツハーは初稿「アイエスマン」の次に現行「アイエスマン」が書かれ、例の学生たちの非難や提案はこの現行「アイエスマン」に対してなされたものだとも誤解し、引用文も初稿のものからとして現行のものから取っている。ウィレットも「「アイエスマン」は結末がちがうだけの「アイエスマン」(現行の方)をさす——五十嵐」と全くおなじ作品」と書いている。誤解はこういったスツォンディの指摘にとどまらない。その他私の見た限りでも、グリムは初稿の初演日を現行の「アイエスマン」とノーマンの初演日しているばかりか、「「アイエスマン」に二つの違った版あり！」と感歎符までつけておきながら、その違いを追究しようとはせず、「ブレヒトは最初、その原典に忠実に倣って「アイエスマン」だけを書いた。学生との討論が、彼にこの作品を作り変えさせること、つまり他でもない反対劇「アイエスマン」を書かせることになったのだ。それ故、現在二つの戯曲はいっしょになって一作品を上演することになるのである」と、シューマツハーと同じ轍を踏んでいるし、エスリンもこれに準じている。最近出版された「ベルトルト・ブレヒト、その生活と芸術と時代」の著者もシューマツハーと同じ間違いをおかしている。最近わが国でも翻訳がでたベルナル・ドールは、ブレヒトが二つの作品「アイエスマン」と「アイエスマン」を同時に手直したとして、そのいずれにも初稿があったと誤解している。日本においても事情は変わらない。「山谷」をもとにしてブレヒトと能と

の關係を取扱っている二、三の研究論文や、ブレヒトの研究書や翻訳等の「アイエスマン」とノーマンの改作に関する説明は、すべてシューマツハーによるか、そうでなければ、学生の提案は初稿に対してなされたとしながらも、現行「アイエスマン」の批判の後に「アイエスマン」が書かれたとしているのである。また、前述したディルクス、ティーム、ワルシャウアーの三人の劇評も、実は内容を読んで見ればわかるように、ワイルの作曲した初稿(スツォンディによれば現行の「アイエスマン」とノーマン)にはワイルは作曲していない^⑥。および「ブレヒト全集」第二巻の注^⑦(参照)についての劇評であつて、現行「アイエスマン」についてのものではないのに、これまたこれを引用している人は殆んどすべて、現行「アイエスマン」への評として用いているのである。しかし繰り返し返しているがこれらはみな誤解であり、これまたスツォンディの言う如く、現行の「アイエスマン」と「アイエスマン」は、初稿の批判に対する回答として同時に書かれたものなのである。だからこそ「Versuche」に収められた時には、「一方をのぞいて他方を上演すべきではなからう」の注がついたのであり、「戯曲集四」に収められてこの注がなくなった時には、完全に一作品扱いになっているのである(「戯曲集五」の「教育劇への注」参照)。

つまり私が言いたいのは、この作品が二つの作品を対としながら一作品をなしているところにこそ、教育劇としての意味があるのだということである。しかもこれは作者がはじめ

から意図したもので、とりもなおさず、ブレヒト作品にあらわれる対の性格を合わせ持つ人物たちの用法に通ずるものである。たとえば『セテュアンの善人』(一九三八―四十年)のシエン・テとシユイ・タや、『ブンティイラ旦那と下僕マッテイ』(一九四十年)のブンティイラのように対の性格を合わせ持つ人物は、一対の人物、たとえば『夜の太鼓』で同一の俳優によって演ぜられるマンケ兄弟とか、『小市民の七つの大罪』(一九三三年)のアンナ姉妹などが、一人の人物として統一されたものにあたるが、彼らはその対をなす性格の一方だけに片寄ることができず、両方の分裂矛盾の中に生きるところに、その意味も又興味もあつた。『イエスマン』と『ノーマン』についても、事情はまったくおなじなのである。(しきたりをめぐる了解で対立する二人の少年は、全く同一の人物なのであり、演ぜられる場合も同じ俳優がこれを演ずることになる。)ところで『イエスマン』では、旅行の目的が初稿とは違って、町に伝染病が発生し、町を救うために、教師が学生を引率して山の向こうに医薬品を取りに行くことになっている。病気で動けなくなった少年は、このような場合のしきたり(Der Brauch)これは昔から伝わっているものとはなっていない)に従つておき去りにされるのを了解するかと尋ねられ、「よく考えてみたい」と答えた後、それを了解し、置き去りにされるより谷に投げこんでくれるようにしたのむ。結末のコーラスは初稿とおなじである。

これに対し、『ノーマン』は、旅に出る前に、教師が少年

にむかつて「旅行中に会おうかも知れないどんなことも了解するのだね」と確かめるところ位が初稿の設定と違う点で、あとは次に述べる結末の部分のをぞくと、初稿と全く同じである。ところで結末では、「大法の要求する通り、谷に投げこまれるのを了解するか」という教師の問いに、少年はしばらく考えた後、「いいえ、私は了解できません」と答える。三人の学生と少年の対話が、この少年の考えをあきらかにする。

三人の学生 彼はノーと言った。(少年に)何故しきたり通りに答えないんだ。Aと言った以上、Bと続けなくちゃいけない。前に旅行中に会おうかも知れないどんなことも了解するかと聞かれたとき、君はイエスと言ったじゃないか。

少年 僕のあの時の答えはまちがっていました。しかしみんなの質問の方がもっとまちがっていたのです。Aを言ったからといって、Bと続ける必要はないのです。Aがまちがっていたことが、あとでわかつてくるということもあるでしょう。僕はお母さんのために、薬を取りにゆこうと思いましたが。しかし今では自分が病気になるてしまったので、それはもうできません。だからこのあたらしい状況にに応じて、僕はすぐ引き返したいのです。みなさんどうか引き返して僕を家に連れて行って下さい。みなさんの研究はどうみても待つことのできるものです。もし山の向こうで学

ぶことがあるとすれば、それだつてきつと、僕たちのようにこうなつたら、引き返すことが当然だということにするでしょう。それに昔からの偉大なしきたりにしても、こんなもの、僕にはどうみても道理になつたものとは思えません。僕はむしろ、あたらしい偉大なしきたりを必要とするのです。僕たちがすぐにきめなければならぬ、つまり、あたらしい状況に応じてはあたらしく考えなおすというしきたりをです。

少年のこの考えを正しいと認めた一行は、少年を連れて引き返すことになる。これを幕切れのコーラスが説明して幕となる。

このような設定からみて、**△イエスマン**と**△ノーマン**の持つ対の性格を考えてゆくと、まず作者が少年に対して初稿とは違った態度を取っていることに気付く。**△イエスマン**と**ノーマン**における少年の行為は、あの状況設定のもとでは、ともかくいづれも肯定的に描かれていることを認めざるをえないだろう。ところでもしそうだとすると、**△ノーマン**は初稿と全くおなじ設定のもとでの結論なのだから、初稿の少年の死は当然否定的に解釈されるべきことを示す。かくて先に引用した三人の劇評家の解釈はやはり彼らがそれで社会を見ていた色眼鏡による誤りから生まれたものであり、偏見のないカール・マルクス学校の学生たちの素直な眼に及ば

なかつたことを証明する。そしてこれはまた、初稿**△イエスマン**を、V効果の使用によつて観客に批判的な姿勢を要請している教育劇と見た私見をも支持するものである。それに**ブレヒト**は**△ノーマン**で、しきたりに盲従するのを拒否する少年をよしとしているのであるから、現行**△イエスマン**の少年の死を肯定的に描いているからといって、これを**△ノーマン**から離し、しかもその結末だけを取りあげて、これを**ブレヒト**のマルキシズムや共産党への接近と直結させ、作者は公共体(II党)のためには個人の命を犠牲にすべきだと主張しているとするのは無理な解釈と言わざるをえない。**ブレヒト**はもともと彼自身言っているように、「自分の詩には個人的な性格を持たせたが、ドラマには反対に、個人的な情緒は与えず、いわば世界の情緒を与えた」のであり、又**ブレヒト**演劇は、従来の演劇が「結末へ向かつての緊張」を狙つたのに対して、「途中の歩みへの緊張」を問題にするものである。

ここでもやはり**ブレヒト**の教育劇の手法と目的が問題となる。先にも触れたが、**ブレヒト**の教育劇は、作者の考えを観客に一方的に押しつける点にその教育法を見ているのではなく、教えつつ学び、学びつつ教えるその劇としては特異な方法を通して、観客が社会の変革に立向う姿勢を作ることを目的とするものであった。**ブレヒト**が**△イエスマン**と**ノーマン**で意図したのもこれである。**△イエスマン**と**△ノーマン**を対で同時に上演する目的は、しきたりと言えども、状

況の変化に依じてそれを了解することもしないこともありうる。又そのことから、しきたりやそれらの状況が持つ社会的意味を考えさせることであつた。少年がわざわざ同一俳優で演ぜられる理由もここにある。ブロッホの言葉を借りれば、ブレヒトの教育劇はモンタージュの手段で、「関係を交換してみて、別の関係に由来している行動の原理をそこで充分検討する」ものなのである。

かくて、 \langle アイエスマン \rangle と \langle ノーマン \rangle の対を見る観客は、死に至るしきたりを前にして、それを了解する少年と拒否する少年を見ることになり、ただ受動的に舞台の世界に没入しているわけにはゆかなくなる。しかもしきたりに対する少年の反応は、それぞれあの状況のもとでの「一つの社会的姿勢ないし行動の実験」であつて、状況が変われば、少年の行動もまた変る可能性を含む状況設定なのである。旅の前にはいかなる旅行中の出来事にもアイエスを言う了解をしていた少年も、状況が変るとそれにも拘らず自分の目的を変えてしまう。「すべての教育劇において、テーマそのものが展開の過程で体験を重ねていく。これがブレヒト劇の特色であり、つまり舞台の上での理論 \parallel 実践 \parallel 演習を意味するのである」。

このブロッホの言葉は \langle アイエスマンとノーマン \rangle が対の作品から成り立つ理由をよく示しているといえよう。

ところで、 \langle ノーマン \rangle の幕切れのコーラスはまた、 \langle アイエスマンとノーマン \rangle がまごうことなきマルキシストの手になることを教えてくれる。この作品も、ブレヒト演劇を内か

ら支える社会変革への意志をあきらかに持ち合わせているのであり、観客に要請される批判には、一定の方向が期待されることになる。 \langle 了解についてのバーデン教育劇 \rangle で、

「あらゆるものが変えられるということ、二通りの人間がいるために生まれた人間の階級という無秩序も、搾取も無知も、変えられることを了解するのだ」

と、変革を了解した詩人は、 \langle ノーマン \rangle の結末で、「あたらしい定めをきめ、あたらしい掟を作る」社会変革の必要性をあきらかに示しているのである。ついでに、 \langle アイエスマンとノーマン \rangle をはじめとして、 \langle 了解についてのバーデン教育劇 \rangle 、 \langle 処置 \rangle 、 \langle ホラティ人とクリアティ人 \rangle などにあらわれる了解のテーマと、ブレヒト演劇の構造を内部から大きく支えている社会変革のテーマが、 \langle アイエスマンとノーマン \rangle 以後の教育劇の中にどうあらわれているかを見てみよう。 \langle ホラティ人とクリアティ人 \rangle で了解の、 \langle 例外と原則 \rangle で変革のテーマの発展をかんたんに見てゆこう。

クリアティ人に侵入されたホラティ人はわずかばかりの立派でもない武器で戦うこと、つまり時によっては死の可能性が大いにあることを了解して戦場に向かう。しかしここではもう死への了解が問題なのではない。不利な武器を用いながらも、頭を使って敵を破ってゆくホラティ人の行動を通して、「いろいろに変化する状況に応じて変化する行動様式の

モデルケース」を学ぶのが目的なのである。ホラティ人の「ひとつの物の中には沢山の物がある」という言葉とそれを实地に示す行動は、アイエスマンとノーマンが対で意図した狙いを、見事により具体的に展開して見せてくれる。

△例外と原則△においては、この社会では常識とは思えない善意にもとづく行動(△例外)をしたクーリーが、荷物を運ばせていた商人にその善意を誤解されて(△原則)殺される。しかし裁判官はクーリーが商人を助けるはずがないというこの誤解を、二人の所属している階級の相違から考えて当然であると認め、殺人を犯した商人を無罪とする。しかしここで裁かれるのは、当然商人や裁判官たちであって、例外が原則の実体を明らかにするのだ。作者は社会の具体的な歪みを、かつてアイエスマンの初稿を見て「このあと裁判が来なくては」と提案したO、III aクラスの学生の意を掬んだかのように、裁判シーンで描出拡大して見せる。その現実暴露の方法は、アイエスマンとノーマンのしきたりの使用より具体的で分りやすい。幕切れの登場者たちの言葉は、幕明きの言葉同様、劇中のせりふによる△効果の説明として注目してよからう。

「ごらんの通り、ありきたりの、さういふおこっていることだ。」

だがわれわれはお願ひする。
見なれたことを、見なれないように

あたりまえのことを、不思議に思うのだ。
ありきたりのことに驚くのだ。

原則は悪用されると思うのだ。

その悪用を認識したら、

そこに救い道を作るのだ」

この作品は、変革の意志をただ歌いあげるのでなく、変革を生まねばならない現実認識へと観客を引っばってゆく。これはアイエスマンとノーマンの作者の成長を示しているばかりではなく、この成長から、われわれは△効果によるこの現実の矛盾描出法が、その内側を支えるマルキシズムとともにプレヒト演劇の特性を形作っていくのを予想できるのである。

注① Zur 2. Fassung des Jassagers und zum Neinsager hat Kurtweil keine Musik komponiert. (Bertolt Brecht, Der Jassager und Der Neinsager, Vorlagen, Fassungen und Materialien, Frankfurt/M. 1966, S. 52.)

② Sowohl Der Jassager «wie» Der Neinsager «sind Neufassungen Brechts seiner Schuler» Der Jassager «, zu der Weil seine Musik geschrieben hat. (Bertolt Brecht, Gesamte Werke, Bd. 2, Frankfurt/M. 1967, S. 4*.)

③ Vgl. Verzeichnis der Kritiken und Aufsätze über die 1. Fassung, in: Bertolt Brecht, Der Jassager und der Neinsager, Vorlagen, Fassungen und Materialien, Frankfurt/M.

これまでは主に内容について考察を進めてきたが、ここで
 ♪イエスマンとノーマン♪の手法についても少し考えてみた
 い。この場合、当時ブレヒトの頭の中で熟していた彼独自の
 演劇観「叙事的演劇」と能との関係が大きな意味を持つてく
 る。ブレヒト自身が能について言及した論文はないが、彼が
 能を知ったかどうかであろうかという想像は、一九三七
 年に書かれた♪中国の演技技術のV効果♪から、ある程度手が
 かりをえられるだろう。そうすればまた、翻訳からとはい
 え、ブレヒトが何故♪谷行♪に関心を示したかの推察もでき
 る。

♪谷行♪の英訳者アーサー・ウェーリーが、能の特徴を
 「能は感情に正面攻撃はしない。それは用心深く主題へにじ
 り寄り」と理解するのと同じように、ブレヒトは中国の演
 技術の特徴を、観客の全的な感情移入を妨げるV効果の中に
 見る。ブレヒトに言わせれば、中国の演技技術は、「V効果を
 知っており、非常に巧妙な方法でそれを用いる」。その方法
 の一つとして、マスク等のシンボルの使用、演技の最中に道
 具が舞台に運びこまれることまで注意される。(能狂言を考
 え合わせて欲しい)「西欧の俳優は演ずべき出来事や人物に
 できるだけ観客を近づけるためなら、何でもする。この目的

のために、俳優に観客の感情を惹き入れよう、また自分自身
 も別のタイプに、演ずべき人物にできるだけ完全に転化しよ
 うと全力をつくす」。これに対し、中国の役者の演技は、自分
 が観客に見られており、芝居を演技しているのだということ
 をあきらかに意識し、その了解の上に立つものであり、そのこ
 とによって、舞台の「第四の壁」を破って、観客に「ヨーロ
 ッパ舞台特有のイリュージョン……ある実際におきた出来事
 のひそかな見物人だというイリュージョン」を拒否する。又
 中国の役者は、「自分自身を眺める」ことさえする。これは
 「自己疎外の巧みで芸術的な行為であって、観客の完全な感
 情移入、つまり自己放棄にまでいたる感情移入を妨げ、出来
 事との間に大きな距離を作る」。このような中国の演技術
 を、ブレヒトは自分たちの叙事的演劇の先駆として注目し、
 これを高く評価する。

しかしウェーリーが「感情に正面攻撃はしない」能を評価
 しながらも、又その能の特性を「生のリアリティーを得るお
 それはない。つまり実に人生の一つの幻、だが記憶と憧憬と
 悔恨の色どりで描かれている幻である」と見て、その特性
 を肯定的に受け取っているのに対し、ブレヒトは、このよ
 うな「その対象からは時代のないものを作り出す」態度、
 「その人間の表現は、いわゆる永遠に人間的なものに依存す
 る」姿勢には反対する。したがって中国の演技術も、前述の
 ようには評価するが、「人生の支配という偉大な社会的課題
 に奉仕する」演劇を形成する演技術としてこれを見ると、

「中国の演劇は非常に技巧的であり、その人間的情熱の表現は図式的、その社会についての理解は固陋で間違っている。一見したところ、リアリスティックな革命的演劇に応用できるものは、この偉大な芸術にはないようだ。むしろその異常化の動機や目的は、われわれには異様な疑わしいものに思われる」

という結論になるし、

「中国の演技術の効果のような技術を研究して得るところがあるのは、実際は、こうした技術をまったく特定の社会的目的のために必要としている人々だけである」

という評価と自覚に達する。ブレヒトのこの中国演劇に対する態度は、とりもなおさず、中国と日本の差はあるにせよ（しかしシューマツハーなどの理解振りを見ても、彼らがどれ程中国と日本とを区別して考えているかは疑問だが）、「谷行」から「イエスマンとノーマン」への改作行為の中心で、具体的に確認されていると思われるのである。

せいぜい英訳で六頁（ハウプトマン訳もほとんど同量）し

かない「Tankō」でも、ブレヒトの興味をひいたことは確かなのだ。それはおそらく、西欧演劇では考えられない幕あきの「私は教師です」（これは今熊野椰の木の方だ。帥の阿闍梨と申す山伏にて候）」という名乗りの持つV効果であつ

たはずだし、少年や母親や教師の気持を、又劇中の筋の進行までも語って聞かせるコーラス（地謡）の働きであったはずだ。「中断にその基礎をおく」ブレヒト演劇を、ベンヤミンは「独自の意味において引用可能な演劇」と呼んだが、地謡の持つ引用性、「かこみ」の働きは、誰が見ても顕著なものがある。ブレヒトの翻案物が、原曲の持っているこれらの特性を損わず、というよりむしろ強化したことは、幕あきに了解のコーラスを入れてかこみを強化し、三人の学生とコーラスがいつしよに歌うところで、学生たちには現在形を、コーラスには出来事の報告をさせる形で過去形を使った点などに、はつきりとあらわれている。

三人の学生・コーラス

彼にたずねてみよう（彼らは少年にたずねた）、

彼のためにみんなが引き返すことを望んでいるかどうか。

しかし彼がそれを望んでも

引き返す気持はない（気持はなかった）。

彼をおきざりにしてさらに進むつもりだ（つもりだった）。

（「イエスマン」から）

およそ能にかぎらず、日本における演劇・芸能には、一見ブレヒトのV効果を思わせるものが少くない。登場人物に役者の名を用い、戸をあける時など演者の口からその音が聞かれる狂言をはじめとして、一見浪曲同様に観客の感情移入だ

けにたよっている講談の語りにおいてさえ見られる。演者自身おそらくその行為が自分の演技術を破壊するものとはつゆ知らずに息抜きの駄洒落を入れ、いい気になって舞台上に同化しきっていた観客にはっと正気を取戻させる。そして演者はそれを見て喜ぶのである。ブレヒトの次の言葉は、又何と日本の落語家の演技の特質をも衝いていることか。

「中国の俳優は無我の状態には入らない。あらゆる瞬間に演技を停止できる。だから役からはずれることがないだろう。しばらく停止した後で、すぐまた停止したところから演技を始めることもできる」

寄席では、演ずる嘶家も観客も、嘶家の演ずる出来事や人物に全く同化してしまうということは決してない。円生には円生の、小さんには小さんの演技があつて、彼らは役の人物の性格や行動に自分流の解釈を与えて人物像を作つてゆく、決して無我の状態に没入したり、その役になりきる努力などはしない。しかし彼らのそばの食べ方や酒の飲み方は、これまた細部のリアリティーを重視したブレヒトの演技術のように、非常にリアルである。一方観客の方は、嘶家が意識しながら作っている人物像が、今日はいまよく表現されているかどうかを検しながら、ニヤニヤして舞台を見ているのである。これはまたまさにブレヒトの言う「煙草をふかしながらスクリーン」の字幕を読む「専門家」の観客ではないか。演技を

中断し、ひとくさり解釈などを加えてからまた嘶しを始めるなどは、落語の常道でさえあろう。

しかし、だからといってブレヒトは決して日本のものを良しとはしない。中国の演技術とおなじく、狂言にせよ落語にせよ、日本のそれは、体制への巧みな諷刺を駆使しながらも、結局は社会の変革などとは何の関わりも持ちえないでいるからだ。ブレヒトの手法上の種々の実験とて、常に彼が自分の演劇に与えている社会的課題をぬきにしては考えられないことを、あらためて思いなおす必要がある。最近不条理的世界観による所謂不条理の演劇とブレヒトとの関係が云々されたりするが、これとて、ブレヒト演劇を貫ぬく社会的役割への自覚と責任を無視しては、議論にもならないのである。極東の国日本の一種の教育劇とも見られる「孝子讚美」の谷行から、ブレヒトの教育劇「イエスマンとノーマン」が書かれていった過程にも、そのようなブレヒト演劇の特性がありありと見られるのである。

5

ブルジョワ社会の挑発をこととしていたブレヒトが、ピスカートル体験やマルキシズム研究によって、社会の変革に積極的な関わり合いを持つ叙事的演劇を発展し始めた時期、しかも自分の演劇と観客や劇場機構との関係までも考慮に入れて、現代のペーター・ワイス（実験でさえもラジカルな攻撃の試みでさえ、ほとんどの保守的な世界のなかに深く埋め

これまで、浪費をれてしまつた」一九六三年の合テアター・ホイテのアンケート、石黒英男訳）やエンツェンスベルガー（「じぶんがどのような時代に生きてゐるのかを知りたいければ、こんにちでは、手近かな新聞を開いてみよえすればよい。いまは合成繊維と観光旅行と、職業スポーツと、ないし非条理演劇との時代なのだ。こういう環境のなかへ、現代はアウシュヴィツと広島時代の、といった文句をなえ、意識産業はたくみにみちびき入れた」）政治と犯罪野村修訳）の問題意識を先取りし、その状況をまともに引き受けその中で自らを鍛え新しい演劇を育てあげてゐたブレヒトの教育劇時代。この時代のブレヒト演劇は、三文オペラの成功に至る初期から、数々の名作を生んだ亡命時代の作品にいたるたんなる中継ぎの実験としてののみ重要なものではなう。この時代の教育劇によって、演劇の持つ重要な社会的役割が著察、確認されたからこそ、後年のブレヒトは演劇について「そもそもしるぎ以外には何の身分証明もいらぬ」と言い切れるようになるのである。しかしこのことについては、また稿を改めてくわしく述べる必要があるう。

使用文献について

A. ブレヒトの作品

Gesammelte Werke, Bd. 2, Frankfurt/M. 1967.

- Gesammelte Werke, Bd. 3, Frankfurt/M. 1967.
 Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, Bd. 1, Berlin 1964.
 Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, Bd. 2, Berlin 1962.
 Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, Bd. 3, Berlin 1962.
 Versuche 1-12, Heft 1-4, Berlin 1959.
 Versuche 19, Heft 14, Berlin 1958.
 Versuche 22-24, Heft 10, Berlin 1960.
 Schriften zum Theater 2, Frankfurt/M. 1963.
 Schriften zum Theater 3, Frankfurt/M. 1963.
 Schriften zum Theater 4, Frankfurt/M. 1963.
 Schriften zum Theater 5, Frankfurt/M. 1963.
 Der Jasnager und Der Neinsager, Vorlagen, Fassungen und Materialien, hrsg. v. Peter Szondi, Frankfurt/M. 1966.
 千田是也訳編「今日の世界は演劇によって再現できるか——ブレヒト演劇論集——」一九六二年、白水社
 千田是也・岩淵達治訳「ブレヒト教育劇集」一九六七年、未来社

B. 参考にした主な文献

- Arthur Waley, The No Plays of Japan, London 1921.
 佐成謙太郎「謡曲大観」第三巻、一九六四年、明治書院
 野上豊一郎「註解謡曲全集」巻五、一九三五年、中央公論社

古川久「欧米人の能楽研究」一九六二年、東京女子大学学会
Sinn und Form, Zweites Sonderheft Bertolt Brecht,
Berlin 1957.

Walter Benjamin, Versuche über Brecht, Frankfurt/M.
1966.

Ernst Bloch, Ein Leninist der Schaubühne, in: Erbschaft
dieser Zeit, Frankfurt/M. 1962. (高原宏平訳「演劇界の

ノーニハシ藤澤」新日本文芸'一九六五年十二月)

Martin Esslin, Brecht, The Man and His Work, New
York 1961.

Martin Esslin, Brecht, Das Paradox des politischen

Dichters, Frankfurt/M. 1962.

Frederic Ewen, Bertolt Brecht, His Life, His Art and

His Times, New York 1967.

Reinhold Grimm, Bertolt Brecht, Stuttgart 1961.

Werner Mitzenzwei, Bertolt Brecht, Von der „Maß-

nahme“ zu „Leben des Galliers“, Berlin 1962.

Ernst Schumacher, Die dramatischen Versuche Bertolt

Brechts 1918-1933, Berlin 1955.

John Willett, The Theatre of Bertolt Brecht, London
1959.

Bernard Dort, Lecture de Brecht, Paris 1960. (鈴木晴爾訳

「ブレヒトの世界」一九六七年、勁草書房)

岩淵達治「ブレヒト」一九六六年、紀伊国屋書店

野村 修「ブレヒトとマルクス主義との出会い」新日本文学

一九六五年十二月

近藤公一「ブレヒトと能、ハイエスマン・ノーマン」と谷
行「比較文学第五巻、一九六二年

大久保寛二「ブレヒトによる能谷行」の改作、Der Jassager

und Der Neinsager についで「日本演劇学会誌頭」一

九六三年