

舞台と観客の関係から見る喜劇的異化作用

——ブレヒトの理論とファレンティンの笑いにおける戦術——

摂 津 隆 信

演劇の仕事は、他のすべての芸術と同様、人を楽しませることだ¹⁾
(ブレヒト『演劇のための小思考原理』)

0

ブレヒト研究者の間では、ミュンヘン在住時の若きブレヒトが喜劇役者カール・ファレンティン（1882-1948）の影響を受けたというのは常識となっている。一般的なブレヒト概論書を捲ってみても、例えばエルンスト・シューマッハーは「彼は何回も、カール・ファレンティンが醒めきって、全く馬鹿げた状況から逆説的なウィットを捻り出すのを研究した²⁾」と述べ、マリアンネ・ケスティングは「簡潔なアイロニー、不条理すれすれの状況は、ブレヒトが終生みずから偉大な手本の一つとして尊敬していた、ミュンヘンの大喜劇人カール・ヴァレンティンの芸風に近い³⁾」と書いている。また岩淵達治氏は、「道化役者カール・ヴァレンティンは、ブレヒトの作風に有形無形の影響を示して」おり、「道化ヴァレンティンの反俗精神のなかには、ヴェーデキントにも通ずる小市民の世界の暴露というアウトサイダーの精神がある。コミックの衣にかくされてはいるが、彼の茶番劇も、牧歌的な小市民の世界の暴露というアウトサイダーの精神がある」と述べて、ファレンティンの作品『クリスマスツリーの板 Das Christbaumbrett』や『引越し Der Umzug』の内容に触れている⁴⁾。岩淵氏の言うような「コミックの衣にかくされた、牧歌的な小市民の世界の暴露」も、また、ファレンティン作品に散見される、言葉と、その言葉が表す現状の不一致や、言葉を字義通りに理解することによって惹起されるカタストロフィーは、後にブレヒトが提唱した「異化効果」へとつながりうるものではあるが、しかし、実際のファ

-
- 1) ブレヒトからの引用は全て、Bertolt Brecht: Werke. Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main (Suhrkamp), 1988-2000. を使用し、既訳のあるものについては、注に見るように、それを使用した。
 - 2) エルンスト・シューマッハー（岩淵達治訳）『ブレヒト—生涯と作品』（テアトロ、1982年）、23頁。
 - 3) Marianne Kesting: Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt, 1968. S.25. なおここでは、内垣啓一、宮下啓三両氏の訳を引用した。『ブレヒト』（理想社、1971年）、29頁。
 - 4) 岩淵達治『ブレヒト 戯曲作品とその遺産』（紀伊国屋書店、1982年）、57-58頁。

レンティン作品の詳細に踏み込んで、ブレヒトの作品や劇作上の理論への影響を論じたものは、論者が調査した限り、存在しない。本稿の目的は、ブレヒト自身が述べる異化効果の理論から出発し、ブレヒトの劇作に影響を与えたとされるファレンティンの『場末の劇場 Theater in der Vorstadt』や『取り返しのつかないヴァイオリンソロ Ein verhängnisvolles Geigensolo』等の読解を通して、これまで触れられてこなかった〈異化効果の喜劇性〉、テリー・イーグルトンの言い方を借りれば、「喜劇的阻隔化」「喜劇的異化作用」⁵⁾を具体的に考察し、その異化作用による観客のあり方の変化に論及することにある。

1.1 異化、ブレヒトの言葉から

〈異化効果の喜劇性〉の検討に入る前に、叙事的演劇的基本的方法である「異化効果」が一般的にどのように説明されているのかを確認する必要がある。

岩淵達治氏の指摘によると、ロシアフォルマリズムの文学理論上の用語「オストラネニエ」に由来する「異化する verfremden」という言葉がブレヒトによって最初に用いられたのは1936年に上演された『まる頭ととんがり頭』の注においてであるという⁶⁾。このときは„verfremdet“と過去分詞形で使用されていたのだが、1937年に書かれた『中国の俳優の異化的効果』では„Verfremdungseffekt“と名詞で記されている。以下、ブレヒトの著書で幾度も言及される異化効果についての彼自身の言葉を抽出していく。「異化する」というのは「まずその出来事ないし性格から当然なもの、既知のもの、明白なものを取り去って、それに対する驚きや好奇心をつくりだすこと」⁷⁾であり、「対象を認識すると同時に、それを異様なものに感じさせる」⁸⁾行為であり、その異化効果の目的は「あらゆる出来事の根底にある社会的身振りを異化すること」⁹⁾、または「この世の中を手を加え得るものとして示すこと」¹⁰⁾である。なぜ彼は異化という新たな演劇技法を考案しなければならなかったのか？それは「諸々の出来事や人物を、歴史的なものとして、移り変わるものとして」¹¹⁾認識する必要があったからである。ブレヒトは、役者を見つめる観客がその演技に魅入られて感情同化(Einfühlung)することによって、舞台上で演じられている状況や役者の演技を無批判に受け入れることを嫌い、また「第四の壁」という舞台と客席の間にある

5) テリー・イーグルトン(有満麻美子、高井宏子、今村仁司訳)『カーニヴァルとコメディ―パフチンとブレヒト』、『ワルター・ベンヤミン 革命的批評に向けて』(勁草書房、1988年)所収、246頁。原著はTerry Eagleton: Walter Benjamin, or, Towards a revolutionary criticism. London: Verso Editions and NLB, 1981. S. 157.

6) 岩淵氏前掲書、20-21頁。

7) Werke, Band 22.1. S. 554. ブレヒト(千田是也訳)『実験的演劇について』、「今日の世界は演劇によって再現できるか」(白水社、1962年)所収、123頁。

8) Werke, Band 23. S. 81. 『演劇のための小思考原理』、前掲書所収、278頁。

9) Werke, Band 22.2. S. 646. 『俳優術の新しい技法に関する短い記述―異化的効果を生み出すための一』、前掲書所収、156頁。

10) Ebd. S. 647. 同上157頁。

11) Werke, Band 22.1. S. 554f. 『実験的演劇について』、123-124頁。

不可視の境界線によって舞台上の世界と観客の関係が断たれることを恐れた。「異化効果を生むための前提は、俳優が自分のやって見せるものに、明白な指示の身振りをとまなわせることだ。舞台と観客との間を区切っているつもりの、舞台のできごとが観客のいないところで実際に起きているような錯覚を生じさせる、あの第四の壁という観念は、もちろんここでは破棄されねばならない。」¹²⁾ そこでブレヒトは、異化が具体的にどう実践されるのかを示すために、リヤ王の、その娘たちに対する怒りを引き合いに出し、怒りという人間の持つ永久不変の感情が示しうる別の可能性を示唆する。すなわち、「この怒りは人間的ではあるが、あまねく人間的なものではなく、そういう怒りを感じない人間も存在する。リヤがしたような経験は、あらゆる人間の間で、またあらゆる時代に、怒りを生じさせるとは限らない」¹³⁾ というオルタナティブを指定し、劇場が「魔術的なもの」や「催眠術的場」¹⁴⁾ に陥らないよう、醒めた時空へと観客を（さらには舞台上である役を演じている役者をさえも）導くのである。

戯曲的演劇の観客は次のようにいう——そうだ、わたしも前からそう感じていた——私もそのとおりだ——それが当然だ——これはいつだってそうだろう——人間にはほかに抜け道はない。だからこの人間の苦しみには私は感動する——ここではあらゆることが自明だ、これこそ偉大な芸術だ——私は泣く人たちと一緒に泣き、笑う人たちと一緒に笑う、と。

叙事詩的演劇の観客はこういう——私ならそうは考えない——そんなふうにするのは許されない——これは非常に変わっている、ほとんど信じられぬくらいだ——こういうことはやめなければいけない——人間には他にも抜け道はあるはずだ、だからこの人間の苦しみが私を感動さす——ここではあらゆることが自明でない——これは偉大な芸術だ、私は泣いている人たちについて笑い、笑っている人たちについて泣くと。¹⁵⁾

もちろん以上に述べたことだけでは異化効果を正確に説明したことにはならないし、ブレヒトの演劇実践や理論の例外を無視した形式的な理解に限られてしまう。ブレヒトは、彼以前に存在する演劇作品を全て「アリストテレス的」と断罪したわけでもなく、異化の技法を採用するために「感情同化」の全てを放逐したわけでもない。観客の意識を舞台に集中させるためには、その関心を惹きつけるための仕掛けが必要となってくる。エリック・ベントリーが言うように、「彼は舞台的幻影やサスペンスを除外していない、ただその重要性を低下させているだけである。人物たちへの共感や同一化も除外されず、意図された遠

12) Werke, Band 22.2. S.641.『俳優術の新しい技法に関する短い記述—異化的効果を生みだすための一』、前掲書所収、151-152頁。

13) Werke, Band 22.1. S. 554.『実験的演劇について』、123頁。

14) Werke, Band 22.2. S.641.『俳優術の新しい技法に関する短い記述—異化的効果を生みだすための一』、151頁。

15) Werke, Band 22.1. S. 110.『娯楽演劇か教育演劇か』、前掲書所収、103頁。

隔化によって釣合わされているのである」¹⁶⁾。すなわち「感情同化」的演技は存在しながらも、観客を冷静な状態へと戻す演技によって、「感情同化」を前景化しない演技・場面設計が意識されているのだ。またブレヒトは「古代や中世の演劇は、人間や動物の仮面を用いてその登場人物を異化し、アジアの演劇は今でも、音楽や黙劇による異化的効果を利用している。こうした異化的効果が感情同化を妨げるものであったことは疑う余地がない」と認めた上で、「この技術はむしろ、感情同化を狙った技術よりももっと、催眠術的・暗示的な基礎の上に立つもの」であり、「この古い V (Verfremdung) 効果は、模写されたものを、全く観客の手の届かぬところへ持って行って、変えることのできぬものにしてしまう」として、古い異化効果と、彼自身が考える新しい異化効果との差異を強調している¹⁷⁾。この新しい異化効果を考える場合に見逃してはならないのは、それを必要たらしめた前提状態としての、観客の一種の「認識麻痺状態」¹⁸⁾である。

現代のような、生活テンポのはやい、^{ダイナミック}《力性的》な世の中では、楽しむ場合にも、刺激が急速に消耗していく。絶えず増していく観客の鈍麻に対応して、絶えず新しい効果を生み出さなければならない。演劇は放心した観客の気を晴らすには、まずその注意を集中させねばならない。そうぞうしい環境から引きはなして、こっちの軌道に乗せねばならない。演劇が相手にしなければならないのは、合理化された毎日の労働のために困憊し、各種の社会的摩擦に刺激され、疲れはてた観客である¹⁹⁾。

ブレヒトが異化効果という技法を考案した際に、「既知なものは既知であることによって未知である」というヘーゲルの言葉に触発されたというのは周知の事実である。ブレヒトが対抗しようとしたそれまでの演劇が、特異なものを日常的なものに置き換えることによって観客の錯覚を惹起させていたのに対し、ブレヒトの異化は、見慣れたものや当たり前のこと・一般的に常識と思われていたものを驚異的なものとして描出する。この点においてカール・ファレンティンの喜劇との最大の類似点があるのだが、このことは後で詳述する。

1.2 喜劇的異化作用 (1) 視線と弁証法的関係

通常「喜劇」として板の上に乗せられるものは、観客に対して、笑いを発動させるのを主眼にしているにしても、思考を強制するものとは考えられていない。アリストテレス的

16) エリック・ベントリー（坂本和男他訳）『近代演劇研究 思索する劇作家たち』（南雲堂、1978年）、365頁。

17) Werke, Band 23, S. 81. 『演劇のための小思考原理』, 278頁。

18) フレドリック・ジェイムソン（大橋洋一、横田保恵、河野真太郎訳）『ブレヒトと方法』、『舞台芸術 01』（京都造形芸術大学舞台芸術研究センター、2002年）所収、247頁。

19) Werke, Band 22.1, S. 540. 『実験的演劇について』, 110頁。

な文脈では、悲劇は演じている役者とともに観客が苦悩し行動していく中でカタルシスという高みへとせり上がっていくものであるのに対して、喜劇は「比較的劣っている人たちを再現する」²⁰⁾ものであり、最終的にカタルシスへと上昇するものではなく、むしろその過程においてその都度笑いという身体反応によって快楽を得させる。それに対してブレヒト劇は、イーグルトンによれば、フロイト用語でいうところの「コメディ」と「ユーモア」の諸要素を結びつけようとしているもの、と説明される。「コメディ」は行為を阻隔化し、極度の精神の支出を妨害し、それによって我々に笑いとして解放される快楽的エコノミーを与える²¹⁾と述べる限りにおいて、ここで言及されている「コメディ」は伝統的な解釈から大きく外れているものではない。一方「ユーモア」には、フロイトによれば、「なにかしら魂を昂揚させるようなところが」²²⁾あり、「それは明らかに自己愛の勝利、自我の不可侵性の貫徹」²³⁾に由来するという。滑稽 (Komik) や機知 (Witz) と違い、「ユーモア」はそれを発する側の矜持や自己防衛本能が重要な要素として働く、とフロイトは考えるのである。これに従うと、観客は喜劇によって舞台上の素材から精神的に遠ざけられるが、同時に「ユーモア」の機能によって自我を確保しえて、舞台上の現象に客観的に、かつ主体的に対峙することが許される。このような経過を辿れば、喜劇性がブレヒト演劇を研究する上で重要なタームである異化と遭遇することになるのは至極当然のことであろう。この意味で、「対象を認識すると同時に、それを異様なものに感じさせる」技法である異化効果の構造は、喜劇のそれと共通している。

ブレヒト演劇の「コメディ」と「ユーモア」の機能によって、笑いつつ思考するということが可能になるのは「認識麻痺状態」にある観客においてではなく、「くつろいだ公衆」²⁴⁾である観客においてである。そしてベンヤミンの言うように「思考にとって笑いにまさる出発点はない」²⁵⁾のであるとすれば、観客は知らず知らずのうちに思考へと誘われていると考えることができる。また事実、〈学習する〉ということはブレヒトにとってこの上なく楽しいことであったから、出発点のみならずそのプロセスにおいても快楽が思考を支配しているとみることができよう。しかしそのときに思考する観客は、イーグルトンが言う「^{アバーブ}高み」からのみ思考するわけではない²⁶⁾。「^{アバーブ}高み」からのみ見ることは客観的な観察を

20) アリストテレス (松本仁助、岡道男訳) 『詩学』 (岩波文庫、1997年)、32頁。

21) イーグルトン前掲書、246頁。

22) フロイト (高橋義孝、池田紘一訳) 『ユーモア』、『フロイト選集・7 芸術論』所収、330頁。

23) 同上。

24) ヴァルター・ベンヤミン (野村修訳) 『叙事的演劇とはなにか 1939』、『ヴァルター・ベンヤミン著作集9 ブレヒト』 (晶文社、1971年) 所収、8頁。Walter Benjamin: Gesammelte Schriften II. 2. Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main (Suhrkamp). 1977. S. 532.

25) Ebd. S. 699. 同上『生産者としての作家』 (石黒英男訳)、186頁。

26) 「喜劇的異化作用によって、観客は「行為=演技を^{シヨウギ}高みから思考する」ことを許される。そしてその結果、明らかに精神の支出が起こる。しかし思考そのものが快楽的なものだから、このことが喜劇的效果を全て無駄にしてしまうわけではない。その上、思考は憐れみや恐怖よ

可能にする一方で、実際に思考という運動が機能する現実世界との関わりを薄れさせてしまう危険があるのである。なるほど、この場合「笑い」が出発点となっているわけであるから、笑っている主体は笑う対象を「高み」から見下ろし、軽蔑しているという〈優越感の理論〉がここで働いていると考えることもできるかもしれない。しかし、ブレヒトの異化効果はそのような〈優越感〉に観客がいつまでも浸っていることを許すものではないために、そのような考えには無理がある。舞台にいるのが肝っ玉おっ母であれシェン・テであれ、ゲリー・ゲイであれ、描かれている場所が中国であれインドであれシカゴであれ、描かれている時代が1600年代であれ1300年代であれ、根本的にはそれを〈いま・ここ〉の問題として捉え、逆に現在をも歴史化するのが異化の狙いであるのだから。ブレヒトの言葉を借りれば、「人類最高の決定がたたかいとられるのはこの地上であって、天空ではない」²⁷⁾のである。

ここで想起しなければならないのは、ブレヒトが異化の理論を生み出した前提である。異化効果を基本的方法とする叙事的演劇が「第四の壁」という舞台と観客の間の障壁を無くしてしまう以上、演劇の楽しみを享受する態度にのみ終始してきた観客は舞台と無関係のままではいられない。旧来のドラマ形式を脱構築して叙事的演劇を実践に移したブレヒトが、制作する側の機能転換だけでなく、舞台との関係における観客の態度の機能転換をも望んだということは決して驚くべきことではない。素材を提供するのが舞台の側だとしても、観客が旧態依然たる享受的態度で客席にいるかぎりにはブレヒトの作劇術は何の意味も持ち得ない。「演劇全体が変えられなければならないのだ。台本や俳優、舞台での上演そのものだけでなく——観客をもひっくるめた、その姿勢が変えられなければならないのだ。」²⁸⁾このような劇作法の前提には、舞台上で演じられる人間の諸関係を研究する「群集としての観客」という考えがある。「ひとりひとりの人間ではいかなる関係も生み出せないで、さまざまなグループが登場する。個人はこのグループのなかで、あるいはそれと対立して、特定の姿勢をとる。そして観客が、**群集としての観客**がそれを研究するわけだ」²⁹⁾とブレヒトは言っている。しかし笑いとは極めて主観的な感情であるがゆえに、思考の出発点はどこまでいっても個人なのである。提起された問題・事象に対峙するのがひとつの

りも自由である。それは、演劇的行為をめぐって、^{アラウンド}横断して、そして^{アクロス}高みから、思考するという問題、言わばサッカー・ファンの細大もらさぬ専門家ぶりと、彼または彼女のくつろいだ気楽さを混ぜ合わせた、或る種リラックスした脱線的な思索という問題なのである。」(イーグルトン前掲書、246頁)イーグルトンはここに、ブレヒト演劇における観客の思考の自由性を強調しており、スポーツ観戦時のようなリラックスした状態を念頭に置いている。このような観客の態度はブレヒト演劇に要求される、きわめて重要な姿勢だが、同時に、スポーツ観戦とは違って、ブレヒト演劇は観客自身の実生活上の態度をもその背後で問題にしており、ただ他者の行為を客観的に思考することだけがブレヒト演劇の意図ではなく、観客自身のあり方を問うものであるということも指摘しておきたい。

27) Werke, Band 23. S. 86. 『演劇のための小思考原理 55節』, 283頁。

28) Werke, Band 21. S. 440. ブレヒト(千田是也訳)『弁証法的劇作』、『ベルトルト・ブレヒト演劇論集1』(河出書房新社、1973年)所収、18頁。

29) Ebd. S.441. 同上、18-19頁。なお太字による強調は原文による。

時空間を共有する観客であったとしても、それに対処する観客の笑いや思考の契機は一定ではなく個人に委ねられている。したがって、舞台における諸関係をひとりひとりの観客が研究し、その研究が「群集としての観客」の研究へと弁証法的につながって舞台上の作品と対決する必要がある。こうして、異化効果を前提として、ここに三重の弁証法的関係が要求されることになる。〈個人の観客の、舞台作品との弁証法的関係〉、〈個人の観客の、群集としての観客への弁証法的展開〉、そして〈群集としての観客の、舞台作品との弁証法的対決〉、これらの複雑な弁証法的関係を通して、作品上演に不可欠な能動的補完者としての観客、「群集としての観客」が「生産者」となるような演劇が生み出されなければならないのである³⁰⁾。

演劇という出来事に引き入れられた観客は演劇化される。したがって〈観客のなかでは〉なにごととも起きず、〈観客とともに〉なにかが起きることになる³¹⁾。

1.3 喜劇的異化作用 (2) 無利害、あるいは距離

前節では演劇実践における異化効果の展開について論述した。この節ではブレヒトの異化効果の持つ喜劇性の具体的な考察を試みる。利害の有無、あるいは主体と対象の間の距離というのがその際キーワードとなるだろう。

このことは、笑いや喜劇を対象とした研究でくり返し論じられてきた。例えばベルクソンに従えば、笑いが生じる基本的な条件とは「人間的であること」、「無感動」、「集団の中

30) 個人の観客がいかにして「群集としての観客」へと発展するかについて、そしてそれがどのようなにして「生産者」になるのかについて、ブレヒトは明確な道筋を示しているわけではない。このことは論者にとって今後の課題となるものであるが、エリカ・フィッシャー＝リヒテの言う「hic et nunc (ここに、いま)」を共有する「共同主体たち (Ko-Subjekte)」という概念が何らかのヒントになりうるだろう。彼女によれば、1960年代以降、多くの芸術は「上演 Aufführungen」のかたちをとり、芸術家は、固定・伝播可能な「作品 Werke」ではなく「出来事 Ereignisse」を生み出す。そこではもはや受容者の知覚と解釈に供される客体としての作品は存在しない。芸術家を含めた、受容者、鑑賞者、聴衆、観客などの「さまざまな主体」の諸反応は、その「出来事」へと巻き込まれ、さらなる「出来事」を作り出していく。ブレヒト演劇の場合、戯曲・テキストに立脚すれば、ある意味において、それは固定・伝播可能な作品とみなすことができる。しかしブレヒトのテキストは多くの改稿を経たものが少なくないために、彼のテキスト群を固定された作品と無条件に決定することはできない。しかも、劇場という限られた空間での上演を考えるならば、同じタイトルで呼び習わされているが、生身の人間が行為し生身の人間が観客として在る演劇の特質上、全く同じ上演、同じ観客、同じ反応はありえない。そのように考えれば、ブレヒト演劇は笑いという一つの身体反応を契機として成立する「出来事」とみなすことも可能であろう。Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2004. S. 19-30. なおこの日本語訳として、萩原健氏の翻訳を参考にさせていただいた。『パフォーマンスなもの』のエスティクスはなぜ必要なのか』、『舞台芸術 08』(2005) 所収、109-130 頁。

31) Ebd. 同上、19 頁。

にある理智」の三つである³²⁾。喜劇的なものを見て笑うということの基礎には何よりも人間の行為がある。しばしば人が動物や事物を見て笑うのは、「動物に人間の態度とか人間的な表情を看取したから」であり、事物に人間が与えた「人間的気まぐれ」³³⁾によるのである。そして、何かを笑う際には、笑う主体はその対象に無利害でなければならない。このことは現象的にも精神的にもそうでなくてはならない。例として、「友人と二人で街を歩いているときに、友人が鳩の糞を浴びてしまった」という状況を考えてみよう。これは、この出来事を目撃した主体の態度によって悲劇的にも喜劇的にもなりうる。糞を浴びてしまった友人の衣服が非常に高価なもので、目撃した主体がそれを知っていた場合、あるいはあと数センチずれていたら友人ではなく自分が同じ目に遭っていたと考えた場合、これらの場合には被害を受けた相手に対する同情心（＝感情同化）と相手を経由しての自己愛が働くため、笑いは起こらない。この点で自己愛も笑いを阻害するものとなる。他方、この状況が喜劇になるためには、被害に遭わなかった主体は被害に遭ってしまった相手に対し、あくまで距離を取っていなくてはならない。「被害を受けたのは私ではない」という無利害が喜劇的なものを生み出す条件となるわけだが、このことは上記の「理智」という第三点に引き継がれる。笑うためには状況を理性的・客観的に判断する必要がある。だがそれは自らと馴染みのある場においてでなくてはならない。現実生活における笑いを考えてみても、笑っている人間は孤立した人間ではなく、友人や同僚といった仲間と共にいる人間である。笑う要因となるコードを他者と共有し、そのコードを共有しているという事実を正確に認識することが笑いには不可欠なのだ。

どんな喜劇においても、笑わせる側である演じ手は彼自身の生産プロセスを暴露するようなことはしない。彼らは稽古やりハーサルにおける苦労を観客に明かすようなことをせず、あたかも何の苦労もなかったかのように、そして、どれほど大変な目に遭ったとしても、その苦悩を舞台上で観客に気づかれぬように振舞わなくてはならない。このことはブレヒトの叙事的演劇にも適用できることである。すなわち演技そのものの中にある「労働」と観劇の「快楽」との落差、そしてその演技と、その演技が提示する意味との落差（演技を見て観客は異化され、演じることによって役者もまたそれを異化するのであるから）という二つの距離がブレヒトのコメディーを生むとイーグルトンは考えている³⁴⁾。ブレヒトの異化効果が独特なのは、普通は共存しえないとされる笑いと思考によって、舞台上で演じられている状況は規定されるという点にある。思考にも笑いにも距離が必要であることはすでに確認した。だが、ブレヒトが劇の素材に選ぶのは、根本において彼自身が生きている現実の世界、したがって役者や観客たちも含まれる〈一人称複数〉の世界である。たしかに、ブレヒトの描く場所と時代は多様であるが、それは、〈いま・ここ〉を無自

32) アンリ・ベルクソン（林達夫訳）『笑い』（岩波文庫、1938年）、13-17頁参照。

33) 同上、13頁。

34) 「その演技が達成したポジションとそのポジションの生産に携わった可視的労働との間の非対称」（イーグルトン前掲書、248頁。）

覚の状態で生きる人々に〈いま・ここ〉の問題を提起するブレヒト流の戦術なのだと考えられる。歴史的な衣裳をまとわせることで、観客に出来事や事物や現象から距離を取らせ、それらについてイデオロギーに回収されない客観的な判断を可能にしようとする。肝っ玉おっ母は戦争の中にどっぷりと浸かっていたがために、自らの行為と戦争の姿を見ることができなかったが、ロラン・バルトが言うように、観客こそが肝っ玉おっ母には見えなかったものを見るのである³⁵⁾。役者の身体を通して演じられる舞台上でのさまざまな出来事を見て、ときに観客は笑う。ブレヒト劇で演じられている世界はすでに過ぎ去った昔話ではなく、〈いま・ここ〉の真相／深層である。ここでは過去から断ち切られた現在、あるいは現在から断絶した過去というものとは存在しえないのだから、この笑いは断絶した過去やフィクションに向けられたものではなく、現在する一人称複数の社会、ひいては観客自身に向けられたものとみなすことができる。この笑いの瞬間、笑う主体と笑われる対象の差異・距離が霧散し、笑うものが突如として笑われるものとなる。〈自分が笑っている対象は自分自身〉でもありうるのだから、笑うものは自らの中にアンチテーゼを設定することになる。このとき、考えつつ笑うという客観性を保持していた観客が一瞬にして現実性へと利害的に引き戻される。すなわち笑うという行為によって、その必要条件である距離や客観性の領域が縮小されていくのだ。このように、客観的でありながら思考の渦へと巻き込まれるという逆説的な状況が、ブレヒト的異化効果の喜劇性なのである。このことは思考についても言えることで、このコードに気づいた観客こそが、Zuschauer（傍観者）から生産者としての Publikum（観客）へと止揚されるのであり、このことが教育劇の理論への掛け橋となるのである³⁶⁾。

現在にかまけて 忘れてしまっはいけないのだ——過去や未来を 劇場の外で現に起きている、これに似た一切のことを。それとはなんの関係もないことさえ、すっかり忘れてしまっはいけないのだ。いまこの瞬間をきわだたせるのはいい。だがそのために なにからそれをきわだたせたのかを隠してしまっはいけない。君たちの演技にそのあとさきの筋道を、この企てを成功させたあの手続きをつけくわえるのだ。そうしてこそ君たちは 出来事の流れと同時に、君たちの仕事のなりたちを示し 観客もまた

35) ロラン・バルト（篠田浩一郎、高坂和彦、渡瀬嘉朗訳）『盲目の肝っ玉おっ母』、『エッセ・クリティック』（晶文社、1972年）所収、67頁参照。

36) ブレヒトの教育劇論「教育劇は、基本的には観客を必要としない」という有名なテーゼは、ただ単に演技手が演じることによって学ぶ劇、観客もまた舞台上上がって演じる劇としてのみ理解してはならないように思われる。原文では „prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig“ となっており、ブレヒトは傍観者としての観客たる Zuschauer と積極的に公の場に参与する観客である Publikum を意図的に区別したと考えられ、ブレヒト演劇においては Publikum があくまで観客の立場から批判的に関与していかなくてはならない。このことに関しては中島裕昭氏の論文を参考にさせていただいた。『ブレヒトと寺山修司 一劇場における自我主義に抗して—』『ドイツ演劇・文学の万華鏡』（同学社、1997年）所収、204-205頁。また原文の引用は、Reiner Steinweg: Das Lehrstück. Stuttgart 1972, S. 164.

この現世を、幾重にも 過去から出発して、将来に向かいながら 他のたくさんの現在を抱きかかえながら 体験できるようになるのだ。君たちの劇場だけではなく この世界に坐ってられるようになるのだ³⁷⁾。

ここまでブレヒトの喜劇的異化作用について二点考察してきた。このような喜劇的異化作用の理論がブレヒト作品に実践的にどのように生かされているか、生かされうるのかということは当然考えなければならない問題であるが、ここではその論及を断念せざるをえない。

2.1 カール・ファレンティンとブレヒト

前章では、ブレヒトの喜劇的異化効果の概要について検討してきた。この章ではブレヒトが青年時代に多大な影響を受けたとされる喜劇役者カール・ファレンティンとブレヒトとの関係について論述を試みる。ブレヒトはミュンヘンにいた 1918～1922 年の間にファレンティンと親交を深め、ファレンティンの公演に足を運んだ。この時期に執筆された『小市民の結婚式』、『乞食一名 死んだ犬』、『悪魔祓い』、『闇の光明』、『魚獲り』等の一幕物はファレンティンの影響を受けていると記すブレヒト研究書は多いが、この影響関係を明確に論じている研究書は少ない。

ポリイ 角縁眼鏡を置き忘れなけりゃよかったんだがね。

ユリア ああ、なんなら偶然もってますよ、あんたに合うといいが。

ポリイ 玉さえ入ってりゃあ合いますよ。これには玉が入ってない。

ユリア なんにもないよりはましだよ。(Besser ist es immer wie nichts.)

ポリイ これが笑わずにいられるかい!³⁸⁾

〔ブレヒト：『仔象』より〕

指揮者 ところで、そこに見えるのは何だ？君のめがねにはガラスが入っていないじゃないか。

K. V 五年前から入っていないんですよ。踏んづけてしまって、壊しちゃったんです。そのときから入っていないんです、私が全部はずしてしまいましたからね。

指揮者 なぜかけているんだ？中身の無いフレームなんて何の足しにもならないじゃないか。

37) Werke, Band.14. S. 373. 『過去と現在を同時に演じること』、『ベルトルト・ブレヒト演劇論集1』所収, 231 頁。

38) Werke, Band 2, S.159f. ブレヒト (岩淵達治訳) 『仔象』、『ブレヒト戯曲全集第2巻』所収, 101 頁。

K. V 何もないよりはましです。(Besser ist's doch wie gar nichts.)³⁹⁾

[カール・ファレンティン：『場末の劇場』より]

ブレヒトは若いときからヴォードヴィルやカバレットに並々ならぬ関心を示していた。この彼にとってのヒーローだったのがフランク・ヴェーデキントとカール・ファレンティンである。ここではヴェーデキントについて割くスペースはないが、ブレヒトが『イングランドのエドワード二世の生涯』の稽古をしている際、「戦場で兵士は怖がって青くなってる」というファレンティンの指摘により、兵士たちの顔が石灰で塗りつぶされ、これがブレヒトの考案した「叙事的演劇」の萌芽となったというのは、きわめて有名なエピソードである⁴⁰⁾。だが、引用した『仔象』とファレンティンの代表作『場末の劇場』の上に引用した箇所における一致を指摘している文献は、『仔象』がファレンティンの影響下にある作品であるという指摘は多いにもかかわらず⁴¹⁾、ほぼ皆無であるということも言っておきたい。しかしこのような細かな点だけでファレンティンとブレヒトの関係を論じたいわけではないので、まず彼らの実際の共同作業から紹介する。

2.2 ファレンティンとブレヒトの共同作業『赤い干しぶどう』と『床屋の秘密』

ファレンティンとブレヒトが知り合った正確な年はわかっていないが、一般的には1918年～1920年のことだといわれており、その時期にブレヒトは足繁くファレンティンの公演を訪れたことがわかっている。それから二年程後の、ミュンヘン^{カンマーシュピーレ}小劇場で『夜打つ太鼓 Trommeln in der Nacht』の初演が行われた1922年9月29日の翌日30日と翌々日の10月1日が演劇人ブレヒトにとって、ファレンティンとの初の共同作業だった。この二日間にわたって、『夜打つ太鼓』の公演と同じミュンヘン^{カンマーシュピーレ}小劇場でブレヒトとファレンティンの共同演出による『赤い干しぶどう』という企画が催された。後者のタイトルは『夜打つ太鼓』第四幕に登場する酒場と同じものだそうだが、台本や戯曲には記載されていない。

この催しについては野村修氏の著書に詳しく述べられている⁴²⁾が、これは演劇公演というよりもカバレット演目の公演で、その出演者の中には当時名だたるカバレティストであったヨアヒム・リングルナッツやアンネマリー・ハーゼ、ヴァレスカ・ゲルトの名前が見られる。彼らがダンスを披露したりクラブントやブレヒトの詩を朗読する第一部のあと、第二部としてカール・ファレンティンとその相方リーズル・カールシュタットによるナン

39) Karl Valentin: Theater in der Vorstadt. Komödie in zwei Akten. In: Sämtliche Werke Band 5, Stücke. Herausgegeben von Manfred Faust und Stefan Henze in Zusammenarbeit mit Andreas Hohenadle. Piper Verlag: München 1997. S. 35.

40) ベンヤミン前掲書所収、『ブレヒトとの対話』, 211 頁参照。

41) 例えば、この『仔象』に関して、大久保寛二氏の詳細な研究が存在する。大久保寛二『ベルトルト・ブレヒトによる幕間劇「仔象」における「白墨の円」の主題』(立教大学ドイツ文学研究室『ASPEKT 6号』, 1972年), 1-22 頁。

42) 野村修『赤い干しぶどう Die Rote Zibebe』, 『ブレヒトの世界』(御茶の水書房, 1988年) 所収, 143-154 頁。

センス笑劇『クリスマスの夜 Weihnachtsabend』（現在では『クリスマスツリーの板 Das Christbaumbrett』として知られている）が上演された。この二日間の公演は全席売り切れだったそうだが、前日の『夜打つ太鼓』のような芝居を期待した観客は大いに戸惑ったに違いない。前日の『夜打つ太鼓』が大劇場でも十分に受け入れられる「演劇」であったのに対し、『赤い干しぶどう』は演劇的というよりもむしろ、もっと規模の小さい寄席で行われるような、カバレット演目や大衆喜劇的な要素が強かったからである。演劇人ブレヒトの実質的なデビュー作であり、その年のクライスト賞をも受賞した『夜打つ太鼓』初演の翌日に、それと同じ劇場でなぜブレヒトがこのような試みを行ったのかは定かではないが、「あらゆる劇作に（じぶんの劇作にすら）つねに対抗劇を考えてゆくブレヒトの志向は、すでにこのときも躍動している」⁴³⁾として、ただのいたずら事ではない、異化的＝弁証法的思考の一実験として野村氏は捉えている。「この試行によって、劇場空間は、そしてそこで前夜に演じられたブレヒト自身の戯曲は、異化され、新たな多角的思考へとつぎうごかされる。しかももちろん、愉快的冗談のなかで。」⁴⁴⁾

この時期にはもちろん「異化効果」や「叙事的演劇」といった用語は考案されていなかったが、前夜の雰囲気の名残が微かに感じ取れる同じ空間で、自分の作品に対して全く違う形式・内容をもつ上演をぶつけるブレヒトの試みには、自らの内部を解体し新たな創造へと向かう弁証法的劇作法、喜劇的異化がこのときすでに、少なくとも萌していたと考えられる。まずそれは、前夜と同じ舞台・セットを使って全く違う演目を行ったという点から見て、『夜打つ太鼓』という作品を見た観客が持っているイメージへの挑発であり、パロディーである。自らが作った作品に対して、共通項を保持しながら全く形態・手法の違う別の作品を対置する。この二つの作品は完成したものではなく、この二つを基にしてさらに発展した作品へとつながるものとブレヒトは考えていたのではないか。ブレヒトのこのような作劇上の傾向は、『パール』に5つもの稿が存在したり、『男は男だ』が1918年の『ガルガイ』から始まって、ブレヒトが亡くなる直前まで改訂され続けたという事実からも見て取れよう。例えば『セチュアンの善人』は観客に問いかけるという開かれたかたちで終わりを迎えるが、そもそもブレヒトの作品はテキスト自体としては完結しているように見えても、作品提示のプロセスには決して終わりがなく、一つの作品に対立項としての対抗劇を設定しそれを挑発する作品を提示することによって、絶え間なく発展するものと考えられるのである。

ファレンティンとブレヒトの共同作業による二つ目の作品に無声映画『床屋の秘密 Mysterien eines Frisiersalons』がある。これは1922年から23年の間に制作され、主演がファレンティン、ブレヒトと彼の盟友のエーリヒ・エンゲルが監督を務めた。ファレンティンはかなり早い時期から映画に取り組んでおり、少なくとも1913年に『カール・ファレンティンの結婚式 Karl Valentins Hochzeit』という映画を制作し、1941年までに59本

43) 同上、150-151頁。

44) 同上、149頁。

もの映画制作に携わっている（このうち23本はオリジナルのフィルムが紛失している）。現在ビデオ等で見ることができる『床屋の秘密』もやはりナンセンスなドタバタがメインとなっていて、ファレンティン演じるところの、何をやってもうまくいかない床屋が主役である。その床屋は客の髭を剃るときに鑿と金槌を使い、その最中に客の首が取れてしまい、またその首を客の体に戻すといった、現在から見てもかなり荒唐無稽な内容なのだが、この映画は実際にはファレンティン存命中には公開されることはなかったようである⁴⁵⁾。

彼らの共同作業の具体的な作品としては以上の二つが挙げられるが、ブレヒトがミュンヘンからベルリンに移住した後は、彼らの親交はぷつぷつと途絶えてしまう。なぜこのような断絶が生じてしまったのかを解明する資料も研究も今のところ存在しないが、少なくともミュンヘンは演劇人ブレヒトを育んだ都市であり、ブレヒトの演劇技法の多くが産声をあげた都市である。次章ではそのミュンヘンの大スターであったファレンティンの喜劇から彼独特の笑いの箇所を抽出し、その異化効果の本質を探る。

3.1 ファレンティン喜劇の方法 (1) ことばへの懷疑とコミュニケーションの不可能性

ある騒がしいピヤレストランで、カール・ファレンティンが大まじめに、ビールジョッキの蓋や女性歌手たちや椅子の足がたてる胡散臭い騒音を通り過ぎて現われると、この人がおかしみを作り出すわけではない、ということが人々の頭にひらめいた。彼その人こそが、おかしみなのだ。

この人は徹頭徹尾、複雑なおかしみであり、血腥いおかしみだ。この人はまったくドライで、内面的な滑稽さによって作られている。その滑稽さのもとで、人はタバコを吸ったり酒を飲んだりしながら、内面的な笑いに絶え間なく揺さぶられている。それはおとなしいものでは決してない。なぜなら、問題となっているのは物質の惰性 (Trägheit der Materie) であり、手に入れられるかぎり最も微妙な楽しみだからだ。ここではわれわれをも含めたあらゆる事物の至らなさ (Unzulänglichkeit aller Dinge) が示されるのだ。この、当代もっとも強烈な精神的人物であるこの人が、素朴なひとびとの眼前に、平静さと、愚かさ、生きる楽しみとの間の関連性を生き生きと浮かび上がらせると、駄馬さえも笑い、それを深く心に刻み付けるのだ⁴⁶⁾。

これは上記『赤い干しぶどう』のパンフレットに記されていた、ブレヒトによるファレンティンへのオマージュの一部である。後にブレヒトが、上演中にも喫煙できる劇場を構想したことはよく知られているが、この文の冒頭からもそのことは看取できよう。そこで

45) 1923年3月、ウィーンに客演中であったファレンティンが当地の映画館で見たアメリカ映画と酷似していることに気づき、盗作問題に発展することを恐れて、ファレンティンの側から映画の公開を禁止した。Valentin, a.a.O., S. 548.

46) Werke, B. 21. S. 101-102.

描かれているのはまさしく「くつろいだ公衆」の姿である。そして、ブレヒトは、ファレンティン喜劇の特徴として、「物質の惰性」「われわれをも含めた、あらゆる事物のいたるなさ」を表現することを挙げている。だが、その「複雑なおかしみ」とか「内面的な笑い」とは、具体的にどのようなものなのだろうか。

『場末の劇場 Theater in der Vorstadt』⁴⁷⁾は、ドイツでは「ミュンヘンのチャップリン」とまで称されるファレンティンの代表作である。記録によれば、この喜劇の原型は1914年にはすでに出来上がっており、ファレンティンの活動拠点であったミュンヘンを含めて、ベルリン、チューリヒなどで総計1502回も上演された。ただしこの作品は各シーン、上演時間、登場人物などがその時々によって変更され、タイトルも上記のものをはじめ、『ティンゲルタンゲル』、『神経質な音楽家』、『詩人と農夫』、『オーケストラのリハーサル』などの別名がある。

ファレンティン喜劇の基本は、「何事もうまくいかない人間」を演じるドタバタ喜劇である。『場末の劇場』ではそのタイトル通り、場末にあるしけた劇場のオーケストラのリハーサル風景が演じられるが、そこではファレンティンが演じるミュージシャンとリーズル・カールシュタットが演じる指揮者との間で絶えず諍いが起こって、リハーサルさえまならない。その諍いの原因の一つに、ことばの問題が存在する。指揮者とミュージシャンは同じドイツ語を話している。それにもかかわらず、ファレンティン演じるミュージシャンはことばの端々に拘泥しことばを字義通りに受け取ることで、コミュニケーションが成立しない状況が描出されるのである。

ヴィトゲンシュタインは『論理哲学論考』の中で「私の言語の限界は、私の世界の限界を意味する」⁴⁸⁾と書いた。この有名なテーゼの意味するところは、言語で認識できる世界が認識主体の世界を決定する、ということであろう。「私」が使う言語と「私」以外の他者が使う言語は形式的には同一であっても、内容的には同一ではありえないので、「私」の言語内で思考、認識された領域こそが世界と呼ばれるものである。そして言語という形式をもって思考できないものや、言葉として間違いとされる表現は無意味なはずである。ところでファレンティンの作品世界では「言語の限界が世界を決定する」のではなく、言語として表現可能なものが世界という認識領域を形成する、と考えられる。『場末の劇場』で次のようなやり取りが交わされるシーンがある。指揮者が演目の最後に序曲を演奏するよう指示するが、ファレンティンは演奏するのは無理だという。なぜならこの日は演奏に必要なドラマーが公休日のためその場にいないからだ、と。

47) この作品については拙稿『20世紀演劇におけるカール・ファレンティン喜劇の特徴』(早稲田大学大学院文学研究科ドイツ文学専攻 Angelus Novus 会編『Angelus Novus』第30号, 2003年)で詳しく論じている。また同書には『場末の劇場』の拙訳もあわせて載せている。69-121頁。

48) ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタイン(藤本隆志、坂井秀寿訳)『論理哲学論考』(法政大学出版局, 1968年), 169頁。

指揮者 彼がここにいないのはわたしも見ればわかる。(Das seh ich auch, daß der nicht da ist.)

ファレンティン ええ、彼はいないんです。(Nein, der ist nicht da.)

指揮者 だから彼がいないことぐらい見ればわかる。(Das seh ich auch, daß er nicht da ist.)

ファレンティン 彼はいないのに、どうして彼が見えるんですか？(Wie kann man denn einen sehn, wenn er nicht da ist.)

指揮者 いったい誰が彼を見たんだ？(Wer sieht ihn denn?)

ファレンティン あなたがそう言ったんじゃないませんか！！(Sie!!!)

指揮者 違う。わしが言っているのは、彼がいないことはわかっているとやったんだ。

彼がいないのなら、わしも彼の姿を見ることはできんさ。(Nein, ich hab gsagt, ich seh, daß er nicht da ist. Ich kann ihn doch nicht sehn, wenn er nicht da ist.)

ファレンティン つまりですね、私もそう言っているんですよ。(No ja, das mein ich ja.)⁴⁹⁾

動詞 *sehen* には様々な意味があるが、「～を見る」「～を理解する」という用法は日常最もよく使われるものだ。この場面に表現されているのはそれらの意味の誤用、あるいはいくつもの意味を持つ言葉のたった一つの意味への無能な拘泥、柔軟性の欠けた頑固さであるという考えも無論可能だろう。だがこの言葉の取り違えの根本において、われわれが普段使用している言語規則の不安定さが暴露されているのである。このシーンが滑稽である理由は、あえて言えば、ヴィトゲンシュタインが言うような「言語の限界」を超越してことばを使用するところにあるとみていいだろう。言葉の意味の差異を通常決定するのは、バフチンに言わせれば、言外に示される〈シチュエーション〉ということになる。バフチンによれば、あらゆる発話は言語的部分と非言語的部分から成り立っている。ここでいう言語的部分とは通常その語が持っていると言われる、辞書に記載されているような意味のことであり、非言語的部分とは発話という出来事の空間と時間、発話の対象、生じていることへの語り手の態度である。この後者の部分を総称してバフチンはシチュエーションと呼ぶ。シチュエーションこそが多義的な用法を持つ言葉の意味を決定するのである。「話し手たちがこのシチュエーションによって束ねられておらず、出来事への共通理解と定まった態度がないのなら、その語は、彼らの誰にとっても理解できないであろうし、ナンセンスで、不必要なものとなろう。ひとえに、話し手たちにとってなんらかの〈言外に示されているもの〉があるおかげで、彼らの言語的交通、言語的相互作用も存在しているのである。」⁵⁰⁾ バフチンはこのように述べているが、それをこのファレンティンと指揮者のやり取りに当

49) Valentin, a.a.O., S.32.

50) ミハイル・バフチン（桑野隆、小林潔編訳）『芸術のことばの文体論第Ⅱ章 発話の構成』『バフチン言語論入門』（せりか書房、2002年）所収、160頁。

てはめるとどうなるであろうか。常識的に言えばこの *sehen* は「理解する」の意味として捉えられるはずであるから、普通の観客やテキストをよむ読者は、彼らのやり取りを無意味で愚かしいものと考えるであろうし、その愚かしさの故にこそおかしみを覚えるといえる。しかしどれほどそれが無意味で愚かしく感じられようとも、彼らの会話、なにかんづくファレンティンの会話がシチュエーションによって束ねられていない、というわけではない。彼らはドラマーがいないという事実を共有しており、「出来事への共通理解と定まった態度」は確保されている。実際ファレンティン演じる楽団員は *sehen* の意味を知らないわけではない。問題となっているのは *sehen* 一語の使用法であり、「～を見る」と「～を理解する」の使用法の区別は実に曖昧なものである。»Das seh ich auch, daß der nicht da ist.« 「彼がいないことを私も見ている」という表現と「存在しないものは不可視である」という常識とが拮抗・矛盾しているにもかかわらず、それが何の疑いもなく使用されていることの暴露こそがここでおかしみを生み出すのであり、常識的には意味をなさない表現を使用することによって世界の限界を拡張しているといつてよい。このような言語の不確実性をもって芝居を作るファレンティン喜劇はまさしく、「私の言語の限界は、私の世界の限界を意味する」と正反対のベクトルを持っているであろう。言語の限界（すなわち言葉の意味・無意味）があらかじめ設定されていてそれが彼の世界の限界を決定する、のではない。少なくとも彼の作品世界にあっては、言語で表現できるものは、それがどんなに矛盾した無意味なものであれ、自らの限界を拡張し、彼の世界を作り出すものなのである。このことを象徴するやり取りが『場末の劇場』の最後に登場する。ファレンティンが仲間と歩いていて一人の自転車乗りの話をしていたまさにその瞬間に、自転車に乗った人物一名がそこを通り過ぎたという出来事を、ファレンティンは指揮者に熱心に語る。ファレンティンはその出来事を〈偶然〉だと主張するが、指揮者はそれを断固として撥ね付ける。

ファレンティン 私たちがカウフィンガー通りに行って一人の自転車乗りについて話していたまさにそのとき、自転車乗りが一人やってきました。

指揮者 そうか、それでそいつに何があったんだ？彼が何をしたんだ？

ファレンティン 何もしやしません、自転車に乗ってただけです——だから私は偶然について話しているんです。

指揮者 だがそいつが他に何もしていないんなら、偶然でもなんでもないじゃないか——カウフィンガー通りに一人の自転車乗りがやってきたとしても、偶然でもなんでもない！そこは一日に何千人もの自転車乗りが行き来しているんだからな！

ファレンティン そんな千人だなんて——来たのは一人なんですよ。

指揮者 一度に何千人もの自転車乗りがやってくるなんてことはもちろんありえない。そういうのは一人一人、1メートルおきに、毎分毎秒次々と自転車乗りはやってくるとのことだ。

ファレンティン ええ、でも違うんです、もしその話をしていたらそれは偶然なんです。

指揮者 そこで話をしていようがしていまいがどうだっていい——カウフィンガー通り

にはひっきりなしに自転車を通るんだ——偶然なんかじゃない。
ファレンティン あなたは独特な世界観をお持ちなんですね⁵¹⁾。

前述したように認識は言語によって可能となり、言語とは何らかの認識を表明したものである。ゆえに認識と言語は不可分の関係にあり、この言語による認識こそが人の世界観を形作るものである。ファレンティンは、いかに愚かしく見える表現であれ、言語化できるものは世界を形作るという立場から、作品を作っている。相手方である指揮者がいくら常識的な返答をしたとしても、ファレンティンの側から見れば相手の方、つまり常識こそが独特な世界なのである。この点からいえば、言語上のルールを超越することで、常識的な人々とのコミュニケーションが不可能になりながらも、ファレンティンは、彼の作品にとっては正当な世界を創造しているのである。

3.2 ファレンティン喜劇の方法 (2) 〈なにもない〉ことの創造

次に『取り返しのつかないヴァイオリンソロ Ein verhängnisvolles Geigensolo』⁵²⁾ (1915) という作品を取り上げる。この作品も上述の『場末の劇場』と同様に、「うまくいかない上演」を演じている。

ヴァイオリンソロというタイトルを戴いていながらも、主役であるヴァイオリン奏者であるファレンティンはヴァイオリンを持たずに舞台へ登場し、「シュッケルトの『海』」を演奏すると紹介する。これは当然シューベルトを言い間違えたものであるが、この作品を受容する側の意識の中で最初の断絶がここに生まれる。タイトルにある „verhängnisvolles“ の意味は「重大な（取り返しのつかない）結果となるような、命取りとなるような」といったものであるが、そのようなヴァイオリンソロというタイトルが人々の耳目に接したとき、人は一体なにを想像するだろうか。このようなときに想定されるのは、演奏者自身に降りかかる事件であれ、それ以外の人物や事物、状況に関わる事件であれ、「ヴァイオリンソロ演奏を披露した結果惹き起こされる重大な事件」に対する期待感であって、ヴァイオリンソロ演奏に本来的に付属する出来事を期待するのは決して奇妙なことではない。しかし、この芝居ではそのような期待を裏切るかのように、ヴァイオリンがまともに演奏されることはない。ファレンティンは、このようなタイトルを付与したときに、作品受容者のうちに形成される期待を予測し、実際に演技を行っていく中で、彼らの眼前で進行していく行為が、彼らが先に抱いていた期待から離れていくことを狙ったのだといえる。このファレンティンの意図が偶然の産物ではなく劇作上の戦術であったということは、このような

51) Valentin, a.a.O., S. 35–36.

52) Karl Valentin: Ein verhängnisvolles Geigensolo. In: Sämtliche Werke Band 3, Szenen. Herausgegeben von Helmut Bachmaier und Stefan Henze, Piper Verlag, München, 1995. S. 15–18. なおこの作品についても『Angelus Novus』(第31号, 2004年)に拙訳を載せている。134–138頁。

「上演をしない上演」のモチーフがこの『ヴァイオリンソロ』のみならず、『場末の劇場』などの多数の作品で使用されているという事実によっても証明されるだろう。すなわち、『ヴァイオリンソロ』というタイトルを冠していながらその最初の登場においてヴァイオリンを持たずに現れ、作曲家の名前を間違えるという演技が示唆しているものは、この芝居ではシューベルトの曲はおろか、ヴァイオリン演奏自体も行われまいだろうということである。これは、劇がどのような進行を果たし、どのような結末を迎えるかという観客の想定を裏切り離れていくことを暗示する演技なのである。

このあとしばらくファレンティンの事物との闘争が繰り広げられる。ヴァイオリンケースをボーイに持参させたら、ケースの鍵がない。その鍵を持ってくるように命じるが、出てきた鍵は城門にでも使用するような巨大な鍵。結局ケースには最初から鍵がかかっていたことがわかり、演奏を始めようとしたら、次は譜面台がない。譜面台を持ってきたとしても楽譜がなく、楽譜を譜面台に載せようとしたらばらばらに散らばってしまう。そうこうするうちに譜面台が壊れてしまい、ハンマーと釘を持ってこさせて（出てきたハンマーはまた片手では使いこなせないような巨大なハンマー）修理を始めるが、釘を打ち付けるときに誤って自らの指を打ってしまう。今度は包帯を要求するが、指に巻いたはずの包帯がヴァイオリンにもからみつき、ヴァイオリンの弦が切れてしまう。

このようなドタバタを観客の面前で演じたあとに、彼は „Auch nichts!“ という言葉を口にする。この言葉が意味するところを演技の流れから考えれば「まただめだ!」という諦めの台詞だと考えられるが、直訳では「またなにもない!」ということになる。ここで使われている「なにもない nichts」の意味するところにも逆説的な構造を読み取ることができる。芝居の展開からみればこの »nichts« が指すのは、ボーイが自分の指示に従わなかったり、また楽譜がばらばらに散ってしまうといった状況の制御不能性に由来する諦念と捉えるのが妥当である。自分に対して他人に対しても、また譜面台や釘といった事物に対してもうまく立ち回ることができないために、次に到来する状況にもうまく対処できないであろうというあきらめを表現しているのだと考えられるのだ。だが »nichts« には「なにも～ない」という意味があることを考えると、この「なにもない」が指し示しているのは成し遂げられるべきことがないことの表明、自らがやりたいと思っていることが何ら達成できないことの表明だ。しかしそのような「なにもない」状況を表現するためには、作品世界の時空間を、志向すべき目的とは何らの関連性ももたない事物で埋めていく必要がある。「なにもない」状況を表現したいときに空虚な状況をもって表現するというのは、ベケットにおける沈黙が極めて饒舌に観客に訴えかけてくるものであるように、観客や読者の想像力を逆にかき立てる結果となる。ファレンティンの場合、到達すべき目的がないこと、理想的状況あるいは常識的状況がないことを表現するためには、ヴァイオリンの鍵や譜面台、ハンマーなどの小道具でその空間を埋め尽くし、失敗し続けることで時間を埋め尽くして何もない状況を作り上げる必要があった。このような「なにもない nichts」が設定されている状況のパラドクスに、あらゆるものの価値を逆転させ相対化させるファレンティンの技法を発見することが可能である。

4 総括 ダブルテイクとしての異化

ファレンティンの作品は全部で400作以上存在する。したがって前章で見たようなコメディはファレンティン喜劇のほんの一部にすぎない。しかしそれでもファレンティン喜劇の真髄の一端は紹介できたと思う。ファレンティン喜劇は「当たり前」や「常識」の解体をその起点に据える。普通の人ならば苦もなくできることがファレンティンにはできない。通常ならば「当然のこと」として省みない出来事に、ファレンティンは苦悩する。「あなたは独特な世界観をお持ちなんですね」と言う彼の言葉は、自らを取り巻く環境に対する驚きの表出に他ならない。そしてこの『場末の劇場』を直に観たブレヒト⁵³⁾にもそのような姿勢が見られる。「ブレヒトは当初からファレンティンと同じアウトサイダーの外界に対する緊張した関係をもっているばかりでなく、矛盾において思考する傾向、日常のなれ親しんだものを問題のないものとして受け入れることを拒む態度もまたファレンティンと共通している」⁵⁴⁾とハンス・マイヤーは述べている。

異化とは日常という、既知のようでありながら実際には未知である世界を解体し、その瓦礫のなかに新たな光を差し込む技法である、と言ってもよい。そしてこの方法は、一つの言説には表と裏の意味があるとする、「ダブルテイク」(イーグルトン、251頁)という喜劇的技法へと集約される。ブレヒトの舞台もファレンティンの舞台も、「矛盾において思考」し、自明視されている状況と格闘する人物を描く弁証法的な構造を有している。ブレヒトの舞台には思考と笑いを契機として観客が舞台に巻き込まれるというパラドクスが包含され、ファレンティン喜劇は有と無、意味と無意味が弁証法的に提示されることによって成立している。そしてその舞台で演じられた世界に、「くつろいだ公衆」としての観客が、再び批判的に向き合うのである。

しかし、劇場とは非日常的な空間であると認識している観客に対して、笑いという快楽と学習的思考が共存する異化効果をもたらすことが実際に可能なのか、またそれが可能な場合、具体的にどのようにして可能なのかという問題は、手付かずのままである。この問題については、ブレヒト自身が論じた観劇術の考察も含めて、別の機会に論じることとしたい。

53) ブレヒトが『場末の劇場』を観たということはベルンハルト・ライヒによって報告されている。Michael Schulte: Karl Valentin. Rowohlt's Monographien. Herausgegeben von Wolfgang Müller und Uwe Naumann, Reinbek, 1968, S. 127-28. 参照。

54) ハンス・マイヤー (好村富士彦訳)『カール・ヴァレンティン』、『ブレヒトと伝統』(合同出版, 1969年)所収, 41頁。

Der komische Verfremdungseffekt zwischen Bühne und Publikum

—— Brechts Theorie und Valentins Lachen ——

SETTSU Takanobu

Es ist allgemein bekannt, daß der junge Brecht in München durch Karl Valentin beeinflusst wurde. Aber es gibt nur wenige Studien, die sich mit dem Einfluß Valentins auf die Werke und die Theatertheorie Brechts befassen. Der vorliegende Aufsatz behandelt den komischen Verfremdungseffekt im Zusammenhang zwischen Bühne und Publikum anhand der Lektüre von Valentins Werken *Theater in der Vorstadt* und *Ein verhängnisvolles Geigen solo*.

Nach Terry Eagleton strebt Brechts Theater danach, Elemente der Freud'schen „Komödie“ und „Humor“ zu verbinden. Die „Komödie“ schafft eine Distanz zu einer Aktion, erspart dem Betrachter jegliche physische Anstrengung und gestattet es ihm, herzlich zu lachen. Im Gegensatz dazu ist es für den „Humor“ notwendig, Selbstliebe oder den Instinkt des Selbstschutzes aufzuweisen. In diesem Fall kann sich das Publikum in Brechts Theater vom auf der Bühne dargebotenen Stoff distanzieren, sich gleichzeitig das Selbst sichern und der Welt auf der Bühne sachlich und subjektiv gegenüberstehen.

Der komische Verfremdungseffekt enthält zwei wichtige Punkte: dialektische Beziehung und Indifferenz. Die Dialektik ist wichtig, wenn man an Brechts Verfremdungseffekt denkt. Nach seiner Theorie muß das epische Theater die Grenze zwischen Bühne und Zuschauer (vierte Wand) aufheben. Dabei wird der Zuschauer, der eine passive kulinarische Haltung angenommen hat, in das Spiel und die Welt auf der Bühne hineingezogen. Der Zuschauer als Masse sieht sich mit der Bühne konfrontiert und setzt sich mit den Verhältnissen, die auf der Bühne dargeboten werden, auseinander. Aber eine derartige Auseinandersetzung und das Lachen beginnen dennoch bei den Individuen, weil die Gründe für das Denken und Lachen von Mensch zu Mensch verschieden sind. So wird eine dreifache dialektische Beziehung verlangt: Erstens die dialektische Beziehung des individuellen Zuschauers zu der Aufführung. Zweitens die dialektische Entwicklung vom individuellen Zuschauer zu dem Zuschauer als Masse. Und schließlich die dialektische Konfrontation des Zuschauers als Masse mit der Aufführung. Hier wird das Publikum als Produzent angesehen, der zusammen mit den Schauspielern die Aufführung macht.

Es ist vor allem die Indifferenz, die Anlaß zum Lachen und Denken gibt. Das ist Brechts Theater gemein. Brecht behandelt zeitgenössische Probleme, so zum Beispiel in *Mutter Courage und ihre Kinder*. Über das Spiel auf der Bühne lacht der Zuschauer oft. Und die Welt, die in Brechts Theater geschaffen wird, ist nicht die Vergangenheit, sondern die Wahrheit und Tiefe von hier und jetzt. Wenn der Zuschauer dabei lacht, verschwindet die Distanz zwischen dem lachenden Subjekt und dem Objekt des Lachens, weil das Objekt des Lachens das lachende Subjekt bedeutet. Das ist die Paradoxie und Komik in Brechts Theater.

Brecht hat das Selbstverständliche oder das Alltägliche als das Wunderbare dargestellt.

Dies hatte er mit Karl Valentin gemein. Brecht und Valentin haben bei zwei Stücken zusammengearbeitet: *Die rote Zibebe* und *Mysterien eines Frisiersalons*. *Die rote Zibebe* war eine kabarettistische Aufführung in den Münchner Kammerspielen, die einen Tag nach der Uraufführung von *Trommeln in der Nacht* gespielt wurde. *Mysterien eines Frisiersalons* war der Film, bei dem Brecht und Erich Engel Regie führten und Valentin die Hauptrolle spielte.

Die Charakteristika der Komödie Valentins sind hauptsächlich die Skepsis gegen die Sprache, die Unmöglichkeit der Kommunikation und das Schaffen von „nichts“. In *Theater in der Vorstadt* z.B. stellt Valentin den Begriff „sehen“ in Frage. „Sehen“ bedeutet normalerweise „mit den Augen optische Eindrücke erkennen“ und „verstehen“. Nach Bakhtins Theorie, bestimmt sich die Bedeutung von Wörtern nach „der Situation“ (Kontext). Zweifellos zieht Valentin die Situation in Betracht, aber gleichzeitig klebt er an dem Begriff „sehen“ selbst fest, so daß er mit den anderen keine Kommunikation herstellen kann. Und in *Ein verhängnisvolles Geigensolo* hat er gleichsam „nichts“ geschaffen. Er tritt als ein Meister der Geige auf die Bühne, aber in Wirklichkeit kann er überhaupt nicht Geige spielen. Es handelt sich bei diesem Stück darum, wie man auf der Bühne „nichts“ ausdrücken kann. Um in Valentins Theater „nichts“ zu produzieren, muß die Bühne mit allerlei zu dem Thema in keiner Beziehung stehenden Requisiten ausgestattet sein. Brechts und Valentins Theater ist gemeinsam, daß sie in Paradoxa denken und sich gegen das Selbstverständliche auflehnen. Es gibt bei Brechts Theater das Paradoxon, daß der denkende Zuschauer durch das Lachen in die Geschehnisse auf der Bühne hineingezogen wird, und der Komödie Valentins liegt die Intention zugrunde, daß Existenz und Nichts, Sinn und Unsinn dialektisch vorgestellt werden.