

小島康男編著

『ドイツの笑い・日本の笑い』

——東西の舞台を比較する——

(松本工房, 2003年)

撰 津 隆 信

ひとを笑わせるということが
 そんなに大事なことだろうか
 (『笑いの大学』より)

日本における近年のお笑いブームには目を見張るものがある。お笑い芸人という肩書きをつけたタレントをテレビで見ない日は皆無に等しく、多くの芸能プロダクションが付属のお笑い専門学校なるものを創設している。厳しい訓練を経てお笑い専門学校を卒業した若者とプロダクションは契約し、そのような若者たちをお笑い芸人として正式にデビューさせる。これは現在ではほとんど常識となっており、それによって日本では〈お笑いを観る〉のみならずプロフェッショナルとして〈人を笑わせる〉ための門戸が大きく開かれたのだといってよい。このような状況を考えると現在の日本は(以前から)笑いそのものについては寛容であると考えていいだろう。しかし現状に反して、〈日本人は笑わない〉というイメージが諸外国人の間に古くから定着していたし、日本のことをほとんど知らない人々はまだそのようなイメージを抱いているであろう。そしてこのような〈笑わない〉イメージは一般的にドイツ人にも通用している。日本人もドイツ人も共に〈まじめ〉〈勤勉〉というイメージが定着しているため、両国には笑いという文化がないと思われてきたのだ。この種の偏見を『ドイツの笑い・日本の笑い』は克服する。著者の一人である保坂一夫氏は跋で「質問も途切れたころ、小三治師匠はにやりとして〈ところでドイツ人は笑うんですかね?〉と訊いたのである。やられた、とわたしは思った。私たちは本質的なその問いにも答えなければならなかった」(299-300頁)と書いているが、その回答は、1996年に小島康男氏とハンス・ペーター・バイヤーデルファー氏(ミュンヘン大学)との話し合いの中から『滑稽の担い手としての舞台と戯曲—日独比較演劇史的研究』のプロジェクトが立ち上がり、2000年3月から2002年3月までの間に東京、ミュンヘン、ベルリン、大阪の四都市でその研究会が行われ本書を刊行するに至ったというプロセスの中に充分看取できるものである。問題は、笑いという極めて一般的で普遍的な生理的運動が日本とドイツでどのような差異を持ち、どのような点で一致しているのかを考察し、東西の名のもとに分割されている各々の文化を混交させ、新たなパースペクティブを構築することにある。

『ドイツの笑い・日本の笑い』については新野守広氏の詳細な書評がすでに存在する。(『ASPEKT 37号』立教大学ドイツ文学研究室編)。したがってここでは各著者が取り上げた作家・作品名等を挙げながら、気づいたことや考えたことを私なりに述べていきたい。

●新井裕 『ウィーン民衆劇の笑いと日本演劇』

問題点から始まり問題点で終わる。これが新井氏の論を読了したときの率直な感想である。新井氏はネストロイ(1801-1862)の原作となる『妖怪変化の婚約祭』(多和田葉子訳)の粗筋を説明し、1999年オーストリアのグラーツで行われた芸術祭〈シュタイヤーマルクの秋〉における日本・オーストリア共同製作演劇プロジェクトにおいて実際にその作品が上演された模様について語る。その中で新井氏は、ネストロイやライムントなどのウィーン民衆劇に比較しうるものとして狂言を取り上げ、そこでウィーン民衆劇と狂言(『枕物狂』『犬山伏』『菌』)の間に通底する笑いの共通項を見いだすのである。「それは権力を行使する側に立てなかった庶民の持つ低い眼差しである」(30頁)と新井氏は言う。氏によれば、「この低い視点を軸にして権威を笑うという点において、狂言という演劇形式とウィーン民衆劇という演劇形式は、非常に似ている」(同上)のであり、「特権的な地位を与えられていたこれらの旧来の権威が否定され、嘲笑され、真実が暴かれる」(26頁)という機能をウィーン民衆劇は(ひいては狂言も)保持しているのである。このような考え方はミハイル・バフチンが唱えた〈戴冠と奪冠〉につながるものであり、古くから風刺という単語に還元されてきた、ユーモアには欠かすことのできない技術であると考えられる。そのような技術がウィーン民衆劇にも日本古来の芝居の中にも共通しているという事実を挙げながらも、新井氏は日本・オーストリア共同製作演劇プロジェクトでの演出に対して決定的な違和感を抱く。第三エロチカ所属の劇団員や日本の伝統芸能を学んだ俳優たちを用いたウルリーケ・オットィンガー演出の『妖怪変化の婚約祭』では、登場人物たちは和服を着用し、三味線や琴、拍子木の伴奏に義太夫節による音楽、花嫁たちの登場の際には彼女たちに日本舞踊を踊らせる。日本の古典芸能を利用したこのような演出はたしかに「斬新」(36頁)であり、日本とオーストリアという異なった国に内在する共通性を観客に示すことになろう。だが新井氏も触れているように、「日本演劇や日本の俳優という、何故このように〈女形〉であり、〈謡〉であり、〈道行〉でなければならないのか。〈隈取り〉であり、〈琴〉であり、〈三味線〉でなければならないのか」(46頁)という疑問が残る。ある国の文化を他国に紹介するということは大抵、その国の伝統芸能を紹介するということを意味している。この『妖怪変化の婚約祭』の演出でも狂言や歌舞伎を取り入れてネストロイ作品の新たな演出方法を開拓したと言えるであろうが、それを観る日本人は〈日本＝キモノ、カブキ、ゲイシャ〉といったステレオタイプが未だ生き残っていることに愕然とするのではないか。

「日本的なるもの」「日本らしきなるもの」の曖昧模糊とした世界に目を向けさせ、歌舞

伎や能、義太夫節や日本舞踊の特殊性を強調し、その領域に踏みとどまっているような演出だけでは、決して十分とは言えないのである。(52-53頁)

他国の人々に「日本的なるもの」として日本の古典芸能が紹介される時、それを紹介される側が先入観無く受容すればするほど、そのイメージのギャップが、紹介する側とされる側との間に広がっていく。日本人から見れば歌舞伎や狂言以外にも「日本的なるもの」はあると無意識のうちに信じきっているからである。その困難は〈笑い〉にも通じる。新井氏は戸田奈津子氏の言葉を引いて「下敷きの部分を知らなかったら、絶対笑えないわけです。言葉のジョークも下敷きがわかっているれば、言葉の遊びはわかるけれども、わからない人には全然わからないわけです」(12頁)という、〈笑い〉が生み出す(あるいは〈笑い〉を生産する)文化的環境の隔絶を暗示する。ある種の笑いは文化を混交させるどころか厳然たる境界線を生み出す。それは母語の違いなどにおける文化的環境の境界線であり、あるいは政治的、経済的、社会的立場の違いなどである。差異、あるいは対立があるからこそ笑いも生まれるのであるが、ここで問題となっているのは受容の(不)可能性なのである。そのような意味においても、異国間での笑いを阻害する障壁ははてしなく大きい。

●市川明 『笑いのパレット—機知・風刺・滑稽』

市川氏の論は「機知と笑い」「風刺と笑い」「滑稽と笑い」の三章を大きな柱とし、それら各章においてドイツの喜劇作品と日本のそれとの精細な比較、検討がなされている。具体的に例示すれば、「ブレヒト『コイナさん斬』と落語『三方一両損』『愛宕山』『ティル・オイレンシュピーゲルの愉快ないたずら』と『一休ばなし』」「レッシングの『賢者ナータン』と狂言『附子』」「ブレヒトの『コーカサスの白墨の輪』と映画『男はつらいよ・口笛を吹く寅次郎』」が第一章、「クライストの『こわれがめ』とムネオ・コメディ」「シラーの『ヴィルヘルム・テル』と野田秀樹の『カノン』」「ブレヒトの『ドイツ風刺詩集』と小林一茶の俳句」「ツックマイアーの『ケペニックの大尉』と河竹黙阿弥の『河内山』」「ブレヒトの『三文オペラ』とつかこうへいの『出発』」が第二章、「ブレヒトのソング『死んだ兵士の伝説』と三谷幸喜の『笑いの大学』」「ハイナー・ミュラーの『戦い』と鶴屋南北の『東海道四谷怪談』」「デュレンマットの『老婦人の訪問』と歌舞伎『鳴神』」「カール・ファレンティンの寄席と上方漫才」「ブレヒトの『セチュアンの善人』と永井愛の『ら抜き殺意』」が第三章を構成している。これらにおける笑いの探求はきわめて深く、また多岐にわたっているが、特筆すべきは上記14項目にわたる比較でブレヒトが6項目も採用されていることである。このことは市川氏が冒頭で「喜劇的距離化」という表現を用いたことと大いに関係がある。氏は「思考に向かう出発点として笑いに優るものはない。叙事詩的演劇は笑いのために身を捧げたときはじめて豊かになる」¹⁾ というベンヤミンの言葉を引用す

1) ヴァルター・ベンヤミン：「生産者としての作家」ヴァルター・ベンヤミン著作集9『ブレヒト』(石黒英男訳、晶文社)所収、186頁。

る。笑いと思ふ、喜劇と異化という関係が等号で結ばれる、ブレヒトにとって「自明のものとしてできあがっていた」(55-56頁)図式は、笑いという作用点に対する支点として機能しているのである。ここでいう異化とは「一般の人々の予期を裏切ること」と同義であろう。『コイナさん噺』の『再会』という小品では、「しばらく会わなかった男から「少しもお変わりありませんね」と言われ、コイナさんは「ああ!」と絶句し、青ざめる」(62頁)という常識の逆転が描かれ、『コーカサスの白墨の輪』では大酒飲みのならず者裁判官アツダクが「生みの親より育ての親」という裁きを下す。ブレヒトの芝居の世界では「普通」と思われているものが徹底してその真価を問われ直され、裏切られていく。このようにして異化という衣裳を纏った笑いが常識や通念という世界に浸透し、それらを内部から破壊する。この種の笑いとはグロテスクな笑いとの差はほんの小さな一歩でしかない。グロテスクとは「恐ろしさとおかしさの二つの要素から成り立っており」、「二つの要素、すなわち滑稽な要素と恐ろしい要素がうまくブレンドされたものがグロテスクである。」(108頁)そして「滑稽と怪奇が境界領域を超えて混じりあう、異次元の世界の融合のようなものがグロテスクにはある。」(同上)ここで言う融合とはすなわち境界の侵犯である。領界侵犯が発生することで「われわれになじみ深く気がおけないものが突如、奇異で不気味なものとして暴露」²⁾(W. カイザー)され、驚異が生まれる。このとき驚異と思考と笑いとは同意なのである。新井氏の論が受容と対立を問題にした笑い論だとすれば、市川氏の論は解体と再生の笑い論である。その笑いは「当たり前のこと」として流れている日常を解体し、笑う主体に新たなパースペクティブを付与する。そしてそれと同時に笑う主体をも内部から変貌させる理性的の笑いなのである。

●丸本隆 『日独の舞台に笑いはあるか?—二つの「遅れてきた国」を比較する』

丸本氏はドイツに喜劇作品が少なく喜劇が生まれにくい状況を述べたうえで、それでもカール・ファレンティンやハインツ・リューマン、ハインツ・エアハルト、オットー・ヴァールケスなどのドイツ人コメディアンを挙げ「ドイツ人は笑う」ということを強調する。そしてそれと並行して、『男はつらいよ』シリーズを日本的な喜劇的形象の代表格とみなし、「日本人も笑う」という出発点を設定する。ドイツ人も日本人も笑うという事実にもかかわらず世界から「笑わない」と誤解される理由を丸本氏は「E(シリアスな)演劇」と「U(娯楽)演劇」の位階秩序に求める。ドイツでは、単純にいえば、「E演劇」と「U演劇」の混交は許されず、しかも「演劇評論などにおいて仮にある作品や上演が「娯乐的」と評されるとき、すでにそれ自体ネガティブな意味づけをされたことになる」(155頁)ため、規模の大きい公立劇場での上演機会を失ってしまうのである。日本人が笑わないというイメージを持たれている原因についてもこの「E演劇」と「U演劇」を手がかりにして追究していくが、「20世紀初頭に新劇らしきものが誕生して以来、第二次世界大戦後にいたる

2) ヴォルフガング・カイザー:『グロテスクなもの その絵画と文学における表現』(竹内豊治訳、法政大学出版局、1968年)258頁。

まで」「思想的・教条主義的なメッセージの伝達に最大の関心を示してきた」ために、「喜劇を生み出す豊穡な土壌となりえなかったのは当然だったかもしれない」(161頁)と述べた一方で、新劇を批判するようにして登場してきた小劇場運動がその潮流を変化させたとも述べている。それに加えて、日本にも「E演劇」と「U演劇」の区分がドイツと同様見受けられるけれども、「ただその境界線はドイツほど明確でなく、たがいに越境しあっている面が強い」(162頁)とし、ドイツに比べて日本の方が喜劇にとって有利な状況にあることを説く。1872年に明治政府の求めと呼応するかたちで九世市川団十郎と興行師十二世守田勘弥らが演劇改良運動に身を投じ、それは1886年に演劇改良会が設立された際一つのピークを迎えた。このようにドイツ、日本は共に政府という公の力によって演劇を近代化していったが、いまだに政府から全面バックアップを受ける公立劇場とそうではない小劇場に区分されるドイツとは違い、日本にはそのような区分は(1966年に国立劇場が設立されてからも)ほとんど存在しないという事実を氏は提示する。このような事実から見れば、国家から干渉されることの少ない日本のほうが喜劇にとって有利であるのは確かであるが、「日本の舞台にはドイツより喜劇がより豊かに息づいていると結論づけるのは、いささか早計にすぎる」(212頁)と言う。それは観客の問題である。丸本氏自身の体験では、「日本の観客は概して笑いに禁欲的で、喜劇的な上演作品の増加にもかかわらず、客席の笑いが必ずしもそれに比例しない」のに対して、ドイツでは「〈E演劇〉の領域でも、客席に笑いが起こることが増えているように思われる」(213頁)という印象を抱いている。そのことから氏は観客自身の主観という問題にまで視野を広げることが今後重要であると結論づけるが、笑いという主観的な運動をどのように定義するべきなのか。新井氏の論で挙げられたような言語・社会・日常文化の差異をどのように克服して、日本とドイツの笑いを同じ地平で語ることができるのか。〈観客〉は笑いの研究だけでなく演劇研究の領域においても取り組まなければならない最大の問題の一つである。

●保坂一夫 『カバレットと落語—日本の笑いの比較の一例として—』

保坂氏の論は、落語の笑いの詳細な考察と第二次大戦前後の(東西)ドイツのカバレットの政治風刺の二つを大きな柱としている。第一章『日本の笑い—落語—』では野村雅昭の落語論を援用して落語における笑いの複層性について論及し、第二章『ドイツの笑い—カバレット—』ではその政治批判や風刺についてクルト・トゥホルスキーやヴェルナー・フィンク、ヴァルター・マーリング、ジョージ・グロス、エーリヒ・ヴァイネルト、エーリヒ・ケストナー、ベルトルト・ブレヒトなどの活動と共に紹介している。そして第三章では『笑いの現状と未来』というテーマを設定し第二次大戦後の東西ドイツのカバレティストについて触れ、さらに「ラジオ界の笑いの寵児」(286頁)として登場した三木鶏郎がNHKラジオ「日曜娯楽版」で行った辛辣な政治批判を紹介する。その中で保坂氏は「日本は、ここに、風刺と笑いの生き生きとした結びつきとしてのカバレットを持つことになった」(288頁)と述べて、三木の「冗談工房」における仕事を評価している。さらにこの章の最後で立川談志と桂枝雀が苦闘した古典を現代に生かす試みに言及している。

保坂氏の論で挙げられた落語もカバレットも共に民衆の笑いである。その意味では、飯沢匡の表現を借りれば、〈武器としての笑い〉ということになる。政治と経済に支配された日常社会が混沌を深め、民衆に対する要求と抑圧が過度になっていく反作用として、カバレットの笑いは必要とされたからである。また落語も、娯楽が少なかった時代から存在する、民衆の活力としての笑いである。三谷幸喜の『笑いの大学』の主演である喜劇作家、椿一も〈闘う〉ために喜劇を書いていた。だが「グローバリゼーション下で政治的・経済的に拡大しつつある現代メディア社会においては、笑いが東西ともにその対象を見失い、内容空虚な高笑いに墮しつつある」(299頁)と保坂氏は警告する。グローバリゼーションという世界の一元化と巨大化の中で、笑いは自らの〈仮想敵国〉を喪失してしまい、その対象を笑うことによって確認されていた自己やおのれが属していた階層を認識できなくなり、その結果、笑うという行為が思考にとって何の意味も持ちえなくなってしまうという結果が待っていたのである。そのような意味で保坂氏が紹介した落語やカバレットの笑いは悉く異化的である。笑いの対象を見つけるためには(イデオロギーに束縛されることなく)自らの立場を確定させ、世界を見渡す必要がある。そのとき政治を笑うためには自らが政治的にならざるをえないという逆説が生じるのだが、そのような立場にいる自己を笑うことができたときにはじめて、保坂氏が言う「自律的」(同上)な笑いが生まれるのではないだろうか。仮想敵・笑いの対象はいまや笑う主体の内部に存するのである。

●小島康男 『グロテスクと宥和 舞台上の〈滑稽〉に関する日独対比—理論と実際』

小島氏の論考は第一章『滑稽(Komik)の起源』第二章『道化』第三章『日独の滑稽理論』第四章『比較の総括』の四つから成り立っており、その中でも第一章と第二章は小島氏が実際に観劇したコンテンポラリーの喜劇の解説に重点を置いている。そこでは具体的に、ハイナー・ミュラー作(フランク・カストルフ演出)『ペンション・シェラー／戦い』、金子成人作(ラサール石井演出)『喜劇 地獄めぐり』の二作品から「性、排泄」のモチーフを読み取り、ペーター・ヒンリクセン作『シルクハット狩り』、クリストフ・マルターラー演出『ゼロからの出発あるいは給仕の技法。指導的人物のための記念式典トレーニング』、またハインツ・エアハルト主演の映画『父母と九人の子供たち』、アチャラカ喜劇の代表格であるエノケン、ロッパが出演している『新馬鹿時代』、野田秀樹演出の『パンドラの鐘』等の作品を用いて、駄洒落・言葉遊び、放浪や不倫などの逸脱行為、スピード感とスローモーションという速度の誇張が生み出す笑いについて触れている。そして第二章において、ハイナー・ミュラーが1995年に演出した『アルトゥロ・ウィ』やジョージ・タボリ『わが闘争』、リングスヴァンドゥル(カバレティスト)の『ルートヴィヒ二世—真理がいっぱい—』などを取り上げ様々な形象に具現化した道化の姿を見出す。これらのように実際に体験した喜劇の解説・紹介は大変面白く、私は読みながら何度も吹きだしてしまっ

た。第三章では日独両国の滑稽理論が提示され、比較検討されている。その中でも小島氏による「ユーモア論」と「グロテスク滑稽」についての言及は卓抜である。氏はレッシング

やジャン・パウルなどを引き合いに出し、「対象を否定し笑い者にしようとする風刺とは異なり、ユーモアは対象の本質を肯定し、〈世界の悪〉も諦観的な明るさで受け入れる」(348頁)と述べる。また日本的ユーモアについては「日本人のユーモアは、悲しみを裏を持った〈有情滑稽〉とも呼ばれる。理屈よりも現実(五感に触れるもの)に親しみやすい日本人のユーモアは甘い寛容の奢りめいたものを持っている」(352頁)とされる。ドイツのユーモアはまず対象を冷静に観察することでその本質を見極めることが始点となるが、日本的ユーモアは対象と同化することによって笑う側のレベルと笑われる側のレベルを同一のものにしてしまうのである。このような例は私の観劇経験からも理解可能なことである。たとえば井上ひさしの『人間合格』や三谷幸喜の『笑いの大学』(2004年公開の映画版)などでは、劇が進行するなかでさほど攻撃的ではない笑いを頻出させることで登場人物と観客の距離を縮めて親しみを覚えさせ、シリアスなラストシーンで感動を増幅させるという技法が用いられていたように記憶している。すなわちユーモアは同化(同情)の笑いと言ってよい。それに対して「グロテスク」に関しては、バフチンが言うような〈プラス〉極へと向かう新陳代謝的グロテスクは(特に広島・長崎の原爆以降)消滅し、デュレンマットの『老貴婦人の訪問』やハイナー・ミュラーの『指令』等に描かれるブラック・ユーモアへと向かっている。そのような点で20世紀は笑いの苦悶の時代であり、同化と宥和的滑稽を好む日本人にとってブラックユーモアは理解困難だと小島氏は考えるのである。

以上の五氏の詳細な研究から、笑いとは極めて重層的な構造を持つものであることが確認された。言うなればそれは様々な機能をもつ道具である。ときにそれは矢となり鎧となり、拳銃や防弾チョッキに姿を変え、米・パンあるいは神酒・ワインへと変化する。冒頭に掲げたエピグラムは先日私が見た映画『笑いの大学』で役所広司扮する検閲官向坂が喜劇台本作家椿一(稲垣吾郎)に対して言う台詞である。市川明氏も触れているように、この問いに椿一は「生きる勇気をあたえるためだ」と答える(112頁)。椿にとって喜劇を書くことは闘いであった。だが彼が作り出す笑いは宥和的であり、向坂の頑なな心を解きほぐした。椿が演出する喜劇を見るために、生まれて初めて芝居小屋へ出かけた向坂は、観客が大笑いする中でただひとり静かに涙を流す。機械的で殺伐とした日常から抜け出した向坂にとって、笑いとは涙は表裏一体のものだったのである。このような背反を包括するものこそ笑いが生み出す瞬間の思考と行為なのである。