

【佳作】

ブレヒト劇の演出手法と能における 特異な手法についての考察

—「異化」と「同化」に注目して—

国際日本学部 日本文化学科 4年

宮崎 亜美

1. 序論
2. ブレヒト劇の演出手法
 - 『三文オペラ』を中心に—
 - 2.1. 『三文オペラ』のあらすじ
 - 2.2. 『三文オペラ』における演出手法
 - 2.3. 「異化効果」の諸相
3. 能における特異な手法
 - 『谷行』を例として—
 - 3.1. 能における特異な手法
 - 3.2. 『谷行』にみる「名乗り」と「地謡」の斉唱の例
 - 3.3. ブレヒト劇との比較
4. 結論

1. 序論

ベルトルト・ブレヒトは、アリストテレスに由来する西洋リアリズム演劇に異を唱えて、「叙事的演劇」と「異化効果」を提唱した。アリストテレス『詩学』を準拠とするそれまでの西洋リアリズム演劇は、リアリズムの手法を通じて話の筋や登場人物に感情

移入させること、つまり「同化」させることを重視してきた。しかしブレヒトは、そうした演劇は観客の批判的思考力を損なうと批判し、「異化効果」を中核とする「叙事的演劇」を唱えたのであった。

「叙事的演劇」と、その中核をなす「異化効果」は、ブレヒトが自分で見出したものではない。彼が西洋リアリズム以来の過去の演劇や文学から「再発見し、整理し、新しい意味を付与し、新しい効果を見出して体系的に確立した」¹ものだ。例えば、『中国の俳優術の異化的効果』²という文章では、古い中国の俳優術に「異化効果」がみえることを指摘したほか、ドイツ演劇とアジアの俳優術を比較している。この文章にもみえるように、ブレヒトは自らの演劇論や戯曲作品でアジアの事例をよく取り上げる。けれども、そんな事例の中で日本が取り上げられることは極めて少ない。例えば、彼の書いた『都会のジャングル』³の主人公シュリンクの出身地が「北部ハイポーのヨコハマ」であったり、『イエスマン』⁴が謡曲『谷行』を翻案したものであったりするのがその程度である。⁵

では、ほとんど関わりのないブレヒト劇と日本の演劇の間には通じる部分が全くないのだろうか。本

¹ 政所利忠「「異化効果」の多様性と重層性—ブレヒト理論の注解的考察—」『九州工業大学研究報告・人文・社会科学』、九州工業大学工学部、1992、40：pp.23-45、p.24より

² ブレヒト著、千田是也編訳「中国の俳優術の異化的効果」『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』、白水社、1996、pp.140-150

³ ブレヒト著、岩淵達治訳「都会のジャングル」『ブレヒト戯曲全集 第一巻』、未来社、1998、pp.168-250

⁴ ブレヒト著、岩淵達治訳「イエスマン」「ノーマン」『ブレヒト戯曲全集 第八巻』、未来社、1998、pp.201-226

稿では、互いに直接的な影響関係の見られないプレヒト劇の演出手法と日本の伝統演劇の能にみられる独自の手法をあえて比較検討することで、二つの事象に共通する要素を分析していく。本稿の立場は、二つの事象には共通の性質が認められるが、その一方で、それぞれの演出手法には、一方には「異化」の、もう一方には「同化」という全く逆のベクトルの効果をはたしているというものである。

手順として、第一章ではプレヒト劇の演出手法について、『三文オペラ』を中心に、その内容について掘り下げる。第二章では能における特異の手法について、謡曲『谷行』を例として、その内容を整理する。そして最後にそれまでの内容を比較し、二つの事象に共通する要素とそれぞれの演出手法について分析していきたい。

2. プレヒト劇の演出手法

— 『三文オペラ』を中心に —

2.1. 『三文オペラ』のあらすじ

『三文オペラ』とは、1928年に執筆されたプレヒトの代表作のひとつである。初演から大ヒットを取ったこの作品は、イングランドの劇作家、ジョン・ゲイの『ベガーズ・オペラ(乞食オペラ)』をプレヒトのパートナー、エリーザベト・ハウプトマンが翻訳し、それをプレヒトが改作して完成した。演劇の種類は、原作と同じ音楽劇(バラード・オペラ)で、劇中歌は作曲家、クルト・ヴァイルが作曲した。

プレヒトは自身の文章で、「一九二八年の『三文オペラ』の上演は、叙事詩的演劇の最も成功したデモンストレーションだった⁵⁾と述べている。このことから『三文オペラ』は、彼の提唱する「異化効果」が最も発揮されたもののだといえるだろう。

では、作品のあらすじについて、以下で説明して

いく⁷⁾。劇は全三幕九景の構成になっており、主人公は盗賊団のボスとして威勢をふるう悪党メッキースである。物語は19世紀、ロンドンのとある歓楽街で、流しの演歌師が手回しオルガンを回してメッキースの罪状を歌い上げるところから始まる。

第一幕では、ロンドンの乞食の元締めピーチャムが、自分の娘のポリーと好い仲にあるという紳士の正体が、悪党メッキースであることに気付く。驚く両親たちをよそに、ポリーはメッキースと結婚する。そのことを知った父ピーチャムは、二人を離婚させるため、メッキースを警察に突き出す算段をはかる。

第二幕では、ポリーが父ピーチャムの計画をメッキースに伝える。メッキースはロンドンを離れて身を隠そうとするが、いつもの習慣を変えられず娼家に立ち寄ってしまい、そこに押し寄せた警官に逮捕される。娼婦ジェニーがピーチャム夫人に買取されており、密告したのだ。

監獄に入れられたメッキースだったが、元恋人ルーシーの手助けで脱獄する。このことを知ったピーチャムは警視総監ブラウンに、すぐにメッキースを逮捕しなければ、女王の戴冠式で乞食を集めてひと悶着起こすと脅迫する。

第三幕では、娼婦ジェニーがピーチャム夫人のもとを訪れ、報酬を要求する。しかし夫人が取り合おうとしないため、ジェニーは怒って思わず今のメッキースの居場所を漏らしてしまう。そこへ警視総監ブラウンが警官たちを引き連れてやってきて、ピーチャムたち乞食を逮捕しようとする。しかし逆に女王の戴冠式の件を脅され、報復を恐れたブラウンはメッキースを逮捕、処刑することを決める。

再び捕まったメッキースは処刑を免れようと賄賂集めに奔走する。しかしうまくいかず、ついにメッキースは絞首台の上に連れていかれてしまう。死を覚悟したその時、国王の使者として馬に乗ったブラ

⁵⁾ なおプレヒトが翻案したのは、アーサー・ウェイリーの書いた『谷行』の英訳を、プレヒトのパートナーのエリーザベト・ハウプトマンがドイツ語に重訳したものであり、原典、ひいては能そのものを直接参考にしたわけではないことには留意する必要がある。(平川祐弘『謡曲の詩と西洋の詩』、朝日選書、1975)

⁶⁾ プレヒト著、千田是也編訳「叙事詩的演劇のための音楽の使用について」『今日の世界は演劇によって再現できるか：プレヒト演劇論集』、白水社、1996、pp.232-240、p.233より

⁷⁾ プレヒト著、谷川道子訳『三文オペラ』、光文社、2014

ウンがやってくる。ブラウンは女王がメッキースに恩赦を与え、さらに貴族の身分と城、大金を与えたと告げる。そして最後に、オルガンの音に合わせて全員が前に出て歌い、劇は終わる。

2.2. 『三文オペラ』における演出手法

以上のあらすじをふまえる限り、『三文オペラ』はどこにでもあるような喜劇に思われる。しかし問題はその演出方法にあり、その方法こそが「異化効果」なのだ。以下では、『三文オペラ』における「異化効果」について、『演劇の文書化—『三文オペラ』のための注—』⁸をもとに掘り下げる。この文章でブレヒトは、『三文オペラ』の注目すべき点を三つあげている。

- 〈歌のタイトルとスクリーンの提示〉
- 〈劇でメッキースが二度逮捕されること〉
- 〈物語の結末〉

まず、〈歌のタイトルとスクリーンの提示〉について、ブレヒトはそれらが舞台上にみられるということは、「演劇の文書化の最初のスタート」であるという。「演劇の文書化」とは、「《形象化されたもの》と《定義されたもの》とを混ぜ合わ》せたもの」のことで、つまりはそれが「書かれたもの」であることを指す。具体的には、各場面や歌のタイトル、劇の脚注などをスクリーン上に映写するといった方法で劇作に取り入れている。この「演劇の文書化」を通して、ブレヒトは「演劇に精神活動と他の施設と結びつく可能性を与える」ことを期待しながら、観客が「それに参加し、それを通じて《上》へのしがらりとせぬかぎり、一面的なものに終わる」⁹ことを懸念した。文字で書かれたタイトルなどをスクリーン上に提示することで対象化・客観化の効果を期待し、観客が劇中世界を抜け出して、複合的にものを見る練習をさせ、批判的思考力を身に付けさせることを目的としたのだ。

『三文オペラ』にみられる〈タイトルとスクリーンの提示〉は、劇中で歌を歌う際に舞台の上から降りてくる幻灯パネルがそれにあたる。第一幕、ピーチャムとピーチャム夫人は、娘ポリーと付き合っている男が悪党メッキースであることに気付く。二人は舞台の幕の前に出て、二人を揶揄する歌を、劇の幕間に演じられる「幕間劇」のように歌い始めるのだ。この「幕間劇」自体、劇の内容を批判的に対象化する「異化効果」を狙った一つの手法でもあるのだが、この時、舞台の上から三つのスポットライトと幻灯パネルが下りてくる。幻灯パネルには、「その代わりにのソング」というその意味を考えさせられるような、ひねりの加えられた歌のタイトルが記されている。

このように『三文オペラ』は歌の場面で劇を一旦中断し、舞台の上から幻灯パネルを下ろして、そこに文字を映写する。戯曲のタイトルや脚注は文字で書かれたテキストで、フィクションでしかないそれは観客を我に返らせる。つまり、ブレヒトのいう「演劇の文書化」は、まさにフィクションとして劇中世界を捉えることを観客に求める「異化効果」を狙ったものなのだ。

次に、〈劇でメッキースが二度逮捕されること〉について、狙いを明らかにする。第二幕、メッキースは娼家で逮捕される。その後、脱獄するが、第三幕でまたもや逮捕される。この流れについてブレヒトは、「回り道」のように見えるかもしれないが、「単純な叙事詩形式の一例にすぎない」¹⁰と主張する。確かにメッキースの逮捕は一度だけでも物語の筋が通る。一度目と二度目の逮捕の間に起きる出来事は、ピーチャムによるブラウンの脅迫と、妻ポリーと元恋人ルーシーによるメッキースを巡る女の闘いである。二つの出来事は、メッキースが逮捕され、処刑されるという本筋とは関係のない、それまで順調だった物語の筋を妨げる要素として機能している。

この演劇がアリストテレス以来の劇作法であった

⁸ ブレヒト著、千田是也編訳「演劇の文書化—『三文オペラ』のための注—」『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』、白水社、1996、pp.82-87

⁹ 前掲書8、p.83より

¹⁰ 前掲書8、p.84より

場合、観客の強烈な感情的参加を可能にするため、一貫した筋を通すことが必要だとブレヒトはいう。一方で「叙事詩作劇法」は、こうした観客からの感情的参加に関心を持たないともいう。つまり劇でメッキースが二度も逮捕されることは、一貫した筋を横道に逸らしたり、飛躍させたりすることで観客からの感情的参加、いわゆる「同化」を妨げることを狙ったのだ。

最後に、〈物語の結末〉について、まず本文から引用し、その内容を確認する。第三幕、ついにメッキースの処刑が絞首台で始まろうとする。登場人物全員が舞台上に上がり、メッキースが絞首台の前に立つと、突然ピーチャムが観客にむかって語り掛ける。¹¹

ピーチャム「観客の皆さま。こういうわけです。ついにメッキース氏も、絞首刑にされる次第とあいなりました。なぜならキリスト教徒の世界では、人間は、けっしてお目こぼしにはあずかれないからです。しかし、皆さんが、どうせこの芝居でも同じことだろうとお思いにならないよう、別の結末を考えることにいたしました。メッキース氏を絞首刑にしない形のもの。せめてオペラの中でぐらいは正義より恩情が通じることを見て頂くために、皆様のご期待にこたえましてここに国王からの馬上の使者を登場させます。」

劇中人物のピーチャムが劇自体を対象化して、あたかも作者の立場に入れ替わったような台詞を言い終わると、舞台の上部から「馬上の使者の登場」というパネルが下りてくる。そして、『三文オペラ』の第三幕のフィナーレが始まる。¹²

合唱「耳をすませ／誰か来るぞ！／国王からの使者だぞ／馬にまたがって！」
(国王の使者として馬に乗ったブラウンが登場する)

ブラウン「戴冠式のこのよき日にちなんで／女王陛下はメッキースを恩赦される（全員が歓声をあげる）／即座に刑の執行を取りやめて／彼を貴族となし／マーマレル城を与え（歓声）さらに終身年金一万ポンドを与えよと／命ぜられたのでありますぞ／女王陛下からは／新婚の夫婦にも／ありがたき祝辞を賜りました」

メッキース「助かった／助かったぞ！／感じていたんだ／危険が迫りゃ／救いも近いってね」

ポリー「助かった／愛しのメッキースは助かったのだわ／私／とっても幸せ」

前述したように、ブレヒトはこの演劇がアリストテレス以来の劇作法であった場合、観客の強烈な感情的参加を可能にするため、一貫した筋を通すことが必要だという。またその場合、この作品の結末にふさわしいのは「主人公の死」¹³だろうともいう。しかし『三文オペラ』では主人公は死なず、非現実的な存在の国王の使者が登場し、物語を解決へと導く。これはアリストテレス以来の劇作法と対立した特徴といえよう。

またこのような強引な問題解決の手法はギリシア悲劇で用いられた「機械仕掛けの神」の手法を想起させる。「機械仕掛けの神」¹⁴とは、アリストテレスが『詩学』において指摘し、その多用を批判した、劇の終わりに都合よく神が登場してストーリー上の問題を強引に解決させる手法のことである。『三文オペラ』の結末は、まさにその通りで、「機械仕掛けの神」よろしく国王の使者が登場して物語の障害となっていた諸問題の全てを解決する。

恩赦によって罪を許されるという終わり方自体

¹¹ 前掲書7、pp.205-206より

¹² 前掲書7、pp.207-208より

¹³ 前掲書8、p.84より

¹⁴ アリストテレス著、三浦洋訳『詩学』、光文社、2019、pp.110-112

は、『三文オペラ』の元となった『ベガーズ・オペラ（乞食オペラ）』にもみられる。しかし国王の使者が登場するという結末は、プレヒトの改作である。独文学やオペラ学を研究する丸山隆は、プレヒトがこのように改作したわけを、観客に「オペラも含めた舞台メディア全体におけるハッピー・エンドの意味と機能」¹⁵について観客に問題提起しようとしたためだという。当時は西洋リアリズム演劇が主流であったために、舞台では人生のありのままを再現することが求められ、いわゆる現実からかけ離れたようなハッピー・エンド的結末には否定的であることが少なくなかった。特にプレヒトも、序章で述べたように、観客が「同化」しすぎてしまうことを批判的思考力が失われてしまうという理由で批判していた。このためにプレヒトは、観客に「従来の慣習的な反応とは別の仕方演劇と向き合」¹⁶わせるため、あのような形で問題提起したのだという。

プレヒト自身は、『三文オペラ』がブルジョア社会を表していることに触れ、その後で国王の使者の登場は、「ブルジョアジーがその世界の表現を見ようとする際には欠くべからざるもの」で、「なんらかの形でやって来る使者の登場がなかったら、ブルジョア文学は、ただ単に状態を現わすだけのものに墮落してしまう」¹⁷と述べている。つまり、国王の使者を登場させることで、『三文オペラ』の結末、ひいてはブルジョア社会の秩序を根底で支えている価値観をぶち壊し、それを見た観客が我に返ってブルジョア社会の表現を批判的にみることもプレヒトは期待したのであろう。さらにいえば、アリストテレスが批判したような「機械仕掛けの神」のようなわざとらしい手法をあえてとることで、観客の「同化」を妨げ、西洋リアリズム演劇を揶揄してみせたのではないだろうか。

2.3. 『異化効果』の諸相

「異化効果」を生み出す手法には、他にどのようなものがあるのか。プレヒトの『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—』¹⁸という文章を通じて、さらに明らかにする。それによれば、「異化効果」に役立つ演技方法には三つの補助的手段がある。

〈三人称への移行〉

〈過去への移行〉

〈演技の指定や注を一緒に話すこと〉

まず、〈三人称への移行〉とは、〈演技の指定や注を一緒に話すこと〉によって、本来の台詞を発言する話者であっても「わたし」ではなく「かれ」というような三人称を使用することをいう。このことについてプレヒトは、「二つの言葉調子をぶつかりあわせ、それによって第二のもの（つまりは本来の台詞）を異化させる働き」¹⁹があるという。つまり、本来の台詞では一人称を使いながら、演技の指定や注は「ト書き」として三人称を用いる。その両者を混在させることで、単一性をなくし、それによって本来の台詞を「異化」させることを期待しているのである。

次に、〈過去への移行〉とは、〈三人称への移行〉と同様に、〈演技の指定や注を一緒に話すこと〉によって、たとえその行動が現在進行形で起こっている事でも、台詞の中の言葉を過去形に置きかえることをいう。プレヒトによれば、台詞を過去形に置きかえることは、「自分のいう文句をそこから振りかえって眺められるような地点に、話し手を立たせてくれる」²⁰という。これはどちらかというと、観客にむけた「異化」ではなく、俳優にむけた「異化」

¹⁵ 丸山隆、佐和田敬司 [ほか] 編「ハッピー・エンド」『演劇学のキーワードズ』、ペリかん社、2007、pp.166-170。p.166より

¹⁶ 前掲書15、p.167より

¹⁷ 前掲書8、p.86より

¹⁸ プレヒト著、千田是也編訳「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—」『今日の世界は演劇によって再現できるか』、白水社、1996年、pp.151-165

¹⁹ 前掲書18、p.154より

²⁰ 前掲書18、p.154より

なのだろう。プレヒトは観客だけではなく、俳優にも批判的思考力を求めていたのだ。

最後に、〈演技の指定や注を一緒に話すこと〉とは、そもそもどういうことか。「かれは立ちあがって、腹だたしそうにいった、それはかれが何もたべていなかったからだ……」²¹というように、通常は「ト書き」で示される登場人物の行動について、その行動の理由などを明らかにした注釈を役者自身に台詞で述べさせることをいう。これら三つの補助的手段についてプレヒトは、「三人称や過去形に置きかえることは、俳優が正しい、一定の距離をとれるようにする」²²と指摘する。つまりプレヒトは、ここで観客だけでなく、演ずる俳優も含めて舞台上で起こる出来事との間に距離を作ることを「異化効果」の手法として取り上げているのだ。

3. 能における特異な手法

— 『谷行』を例として—

3.1. 能における特異な手法

プレヒト劇における「異化効果」には様々な手法が用いられるが、それらは観客と舞台上の出来事との間に距離を作るという点で共通した特徴を持っている。本章では、これと似た手法が日本の伝統演劇にもみられること、ただしその効果はプレヒトの意図とは正反対の「同化」へとむけられていることを確認したい。日本の伝統演劇には種類があるが、本稿ではプレヒトが演目を翻案したことのある能を例にあげて考えていく。

「異化効果」を補強する方法として、〈三人称への移行〉、〈演技の指定や注を一緒に話すこと〉というものがあったことは前の章で述べた。能において、

これと似た特徴は、登場人物の「名乗り」や「地謡」の斉唱にみられる。

『新訂増補 能・狂言事典』によれば、「名乗り」とは、「登場した役が、名を名のり、今後のことを述べるところで、身分紹介、成行き説明、行動予告の三部分から成る」²³もののことを指す。「地謡」とは、役柄の名前であり、斉唱を担当する。謡曲の中では「シテ」や「ワキ」が謡う部分以外で、その曲の主題の説明や状況描写、時間の経過、後日談などを述べる。これはプレヒトのいう〈演技の指定や注を一緒に話すこと〉に該当しよう。また「地謡」が、「シテ」などの感慨や身の上を代弁することもある²⁴。

ついでには以下に、プレヒトと関連する能として、先にも述べたようにプレヒトの『イエスマン』、『ノーマン』の翻案元となった『谷行』にみられる「名乗り」と「地謡」の斉唱を見ていこうと思う。

『谷行』は制作者、制作年ともに不明だが、一説では金春禅竹作だといわれている。また『能を読む④ 信光と世阿弥以後 衣類とスペクタクル』²⁵によれば、文明13年以前の制作だといわれていて、室町時代以前に作られたと考えられている。能の種類は、「靈験能」にあたる。「靈験能」とは、「四・五番目物のうち、神仏が現実世界に出現して靈験を示す内容の能」のことである²⁶。基本的に、「終曲近くまで現実世界の事件が展開し、事態が人間の力では解決不可能となった時点で神霊が出現して人々を救済するという構造」²⁷であることが多く、このことから『谷行』は典型的な「靈験能」といえる。

3.2. 『谷行』にみる「名乗り」と「地謡」の斉唱の例

『谷行』にみえる「名乗り」と「地謡」の斉唱の例を見ていく前に、『谷行』の大まかなあらすじを確認する²⁸。『谷行』は第一場と第二場に分かれて

²¹ 前掲書18、p.154より

²² 前掲書18、p.154より

²³ 西野春雄+羽田昶 [ほか] 編集委員『新訂増補能・狂言事典』、平凡社、1999年、p.323

²⁴ 前掲書23、p.311より

²⁵ 天野文雄 [ほか] 編集委員『能を読む④ 信光と世阿弥以後：衣類とスペクタクル』、角川学芸出版、2013、p.243

²⁶ 前掲註23、p.337より

²⁷ 前掲註23、p.337より

²⁸ 前掲書25、pp.244-259より

いる。第一場では今熊野神社の^{なぎ}榎の木坊という塔頭の阿闍梨(ワキ)が「峰入り」をするにあたって、弟子の松若(子方)の母親(前ジテ)のもとに暇乞いに行く。「峰入り」が過酷なものだと聞いていた母親は、息子がそれに参加するかどうかを阿闍梨に尋ね、彼がそれを否定すると安堵する。しかし若松自身は、母親の現世安穩を祈るため、師匠に同行を強く願う。これを聞いた母親は嘆くが、やむなく承諾し、最終的に阿闍梨と松若は共に「峰入り」することになる。

第二場では阿闍梨たちは都を出て葛城山に入っていく。山を登っていると、まもなく松若が病にかかかってしまい、「大法」に従って「谷行」に処される。悲嘆に暮れる阿闍梨たちは修験道の開祖である役の行者に祈り、松若を蘇生させようとする。すると彼らの前に役の行者(後シテゾレ)が現れ、使者の伎楽鬼神(後ジテ)を呼び出し、松若を蘇生させる。役の行者は若松の孝心を褒め、鬼神と共に山中に戻っていき、そこで劇は終わる

さて、『谷行』における「名乗り」は、次の通りである²⁹。

ワキ 「これは今熊野神社榎の木の坊に、師の阿闍梨と申す山伏にて候、さてもそれがし弟子を一人持ちて候ふが、かの者の父空しくなり、母ばかりに添いて候、またそれがしは近きあひだに峰入りをつかまつり候ふほどに、暇乞ひのためにただいま出京つかまつり候。」

ワキにあたる阿闍梨は、自分が何者でどういう立場にいるのか、これから何をするつもりなのかといった説明の言葉を述べる。これは、プレヒトのいう「異化効果」を補強する演技方法の一つである〈演技の指定や注を一緒に話すこと〉に近い手法といえないだろうか。

次いで、『谷行』の「地謡」の一部分を確認する。

次に引用するのは、若松を「谷行」に処すことになった阿闍梨と一行が嘆き悲しむ場面である³⁰。

ワキ 「先達も師弟の契りの仲なれば、何と言ひやる方もなく、ただくれくれと目もあやなく」

地謡 「泣く涙、堰かれぬ道なれば、身ももろともにとまかくも、ならばやと思ふさへ、かなはぬことぞ悲しき、悲しみの、いたりて悲しきは、生別離の心なり、なかなか死別ならば、かほどの嘆きよもあらじ」

阿闍梨は、自分と松若は師弟の関係だったので言葉もなく泣いていると、自分の現在の様子を言葉にする。阿闍梨のいう先達とは、阿闍梨自身のことである。それに続いて「地謡」は、涙が堪えられないが、「大法」の掟は絶対なので一緒に死にたいと思うことさえできないと、阿闍梨の嘆きを代弁する。ここでは阿闍梨の台詞が途中から〈三人称への移行〉をみせるほか、阿闍梨と地謡が〈演技の指定や注を一緒に話す〉。この部分も、プレヒトでいう「異化効果」を補強する演技方法に近い手法といえるだろう。

3.3. プレヒト劇との比較

以上の例を見ていくと、「名乗り」と「地謡」の斉唱は、確かにプレヒトの「異化効果」に似た手法を取っているが、その効果はプレヒトの観客が舞台上で起こる出来事と距離を取るようにする効果とは逆のものであるようにみえる。つまり観客を劇中の出来事に引き込む効果のようにみえる。なぜそのようにみえるのか。それは『谷行』、ひいては「靈験能」の魅力の一つが観客を感情移入させることを狙ったストーリー展開だからだと考えられる。

室町時代の能を研究している石井倫子は、『風流能の時代 金春禪鳳とその周辺』³¹において、「靈験能」は大きく二つに分類できるという。

²⁹ 前掲書 25、pp.245-246

³⁰ 前掲書 25、p.254

³¹ 石井倫子『風流能の時代 金春禪鳳とその周辺』、東京大学出版会、1998年、p.59

- (ア) ある人物が合戦に巻き込まれ、絶体絶命の窮地に立たされていると神霊が登場して助太刀をし、合戦を收拾する。(斬り組ミ霊験能)
- (イ) ある人物が何らかの事件によって死に瀕し、周囲の人びと(肉親や師匠)が悲嘆に暮れていると神霊が来現してその人物を蘇生させる。(恩愛霊験能)

この分類をもとにすると、『谷行』は(イ)の「恩愛霊験能」に分類できる。石井は、『谷行』の他にも「恩愛霊験能」の作品が室町時代に多くみられることから、「恩愛霊験能」がこの時代の一種の流行になっていたのではないかと考え、その流行の理由には「恩愛霊験能」のドラマチックなストーリー展開があったと述べている³²。この指摘は、「恩愛霊験能」全体に向けたものではあるが、その分類のうちの一作品である『谷行』のストーリー展開も当時の人を感情移入させるドラマチックなものであったことを表しているといえるだろう。

このことをふまえると、〈三人称への移行〉がなされたり、〈演技の指定や注を一緒に話す〉したりする劇中の「名乗り」や「地謡」の斉唱といった要素は、観客と舞台上で起こる出来事との間に距離を置くものではなく、むしろ松若の死を嘆く阿闍梨の様子を注釈的に観客に伝えることで観客の理解と感情移入を促し、観客を劇中の出来事に引き込む仲立ちとして機能していると考えられる。

また『谷行』、および霊験能の結末部の注目した点として、神霊の救済によって物語が成立するという点があげられる。『谷行』の結末部においても、伎楽鬼神(後ジテ)の救済によって物語は大団円で終わる。このような終わり方は前章で触れた「機械仕掛けの神」の手法と似ている。しかしアリストテレスの批判するそれや、プレヒトの『三文オペラ』の結末と違い、『谷行』および霊験能にみえる神霊の救済が、むしろ劇における主題であり、必然であり、それがなくては演目自体が成り立たないことが特徴としてみえる。

4. 結論

序論のプレヒト劇と日本の伝統演劇の能の間に通じる部分が全くないのかという問題に立ち戻る。本稿ではここまで、プレヒト劇の演出手法と能における特異な演出手法について確認してきた。

まず、二つの手法に共通する性質を考察する。第二章では、プレヒト劇にみえる「異化効果」をみてきた。「異化効果」のための手法は様々であったが、全てにおいて観客を舞台上の出来事や俳優の演技から遠ざけるという点で一致しており、その中の手法に〈三人称への移行〉、〈演技の指定や注を一緒に話すこと〉といったものがあつた。第三章では、謡曲『谷行』を例として、能にしかみられない特異な手法を整理し、第二章で述べたプレヒト劇にみえる演劇手法と似た手法がみられることを確認した。以上の内容から、二つの手法の間には〈三人称への移行〉や〈演技の指定や注を一緒に話す〉という点で共通点があるといえるだろう。

次に、二つの手法の差異を考察するために、それぞれの手法の効果について整理する。プレヒト劇にみえる「異化効果」は、観客を舞台上の出来事や俳優の演技から遠ざけることが期待されていたのに対して、能における特異な手法は、逆に観客を舞台に没入させ、「異化」ではなく「同化」させることが期待されていた。これらはそれぞれ、観客の批判的思考力を身に着けさせるためという理由と、物語の劇的展開を印象付けるためという理由があつたと推測できる。

二つの手法の間にこのような差異が生じる理由として、両者の社会的・政治的背景や、劇空間が置かれている文化的な文脈が違っていることが考えられる。プレヒトの「異化効果」は、西洋演劇の中でも特に特異な社会的・政治的背景が関わって生まれたものである。しかし日本の演劇にみられる手法にはプレヒトの意図するような思想的な土壌はなく、プレヒトの「異化効果」とは全く異なる。プレヒトの「異化効果」はそもそも劇的世界の「同化」による、批判的思考の衰えへの危惧からきており、観客の感

³² 前掲書31、p.60より

情移入とは遠い位置にある。

また劇場空間についても、プレヒト劇の場合は屋内の閉鎖的で、暗転した空間である劇場内で演じられる。対して能は白昼の時間帯に屋外で上演され、それだけに観客を劇の世界に集中させる必要があった。このことが両者のとる手法が似ていても、肝心の効果が違う点と関係しているのではないのだろうか。

以上、プレヒト劇にみえる「異化効果」と、それと類似した能にみられる特異な手法についてまとめられた。ここまでの内容から、それぞれの手法の効果は「異化」と「同化」で真逆ではあるものの、視点の転換を用いているという点で共通性があることが分かった。また逆のベクトルの効果がはたらいている理由について、本稿では社会的・政治的背景と劇場空間の違いに理由を求めたが、劇場空間についての考察にはまだまだ検討の余地がありそうである。今後、卒業論文を執筆する際は、それぞれの舞台的特質など、劇場空間に関する文献を踏まえてさらに追究していきたい。

引用・参考文献

- 政所利忠 「「異化効果」の多様性と重層性—プレヒト理論の注解的考察—」『九州工業大学研究報告. 人文・社会科学』、九州工業大学工学部、1992、40：pp.23-45
- プレヒト著、千田是也編訳 『今日の世界は演劇によって再現できるか』、白水社、1996
- プレヒト著、岩淵達治訳 『プレヒト戯曲全集 第一巻』、未来社、1998
- プレヒト著、岩淵達治訳 『プレヒト戯曲全集 第八巻』、未来社、1998
- 平川祐弘 『謡曲の詩と西洋の詩』、朝日選書、1975
- プレヒト著、谷川道子訳 『三文オペラ』、光文社、2014
- アリストテレス著、三浦洋訳 『詩学』、光文社、2019
- 佐和田敬司 [ほか] 編 『演劇学のキーワード』、ベリカン社、2007
- 西野春雄+羽田昶 [ほか] 編集委員 『新訂増補能・狂言事典』、平凡社、1999
- 天野文雄 [ほか] 編集委員 『能を読む④ 信光と世阿弥以後：衣類とスペクタクル』、角川学芸出版、2013
- 石井倫子 『風流能の時代 金春禅鳳とその周辺』、東京大学出版会、1998