



ブレヒトとトレチャコフにおける中国のモチーフ： 教育劇『処置』をめぐって

増本，浩子

(Citation)

DA, 17:44-56

(Issue Date)

2025-03-30

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100495840>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100495840>



ブレヒトとトレチャコフにおける中国のモチーフ ——教育劇『処置』をめぐる——

増 本 浩 子

1. はじめに

ベルトルト・ブレヒト (Bertolt Brecht, 1898-1956) は中国のモチーフが重要な役割を果たす作品をいくつか創作している。ソ連のアジテーターが中国に潜入する教育劇『処置』(*Die Maßnahme*, 1930 初演)、『墨子』に倣ったアフォリズム集『メ・ティ——転換の書』(*Me-Ti. Buch der Wendungen*, 1934-1956 執筆)、四川で暮らす中国女人性を主人公とする戯曲『セチュアンの善人』(*Der gute Mensch von Sezuan*, 1943 初演)、元代の戯曲『灰闌記』に描かれた「白墨の輪」裁判に題材を得た短編小説『アウグスブルクの白墨の輪』(*Der Augsburger Kreidekreis*, 1940 執筆)と戯曲『コーカサスの白墨の輪』(*Der kaukasische Kreidekreis*, 1948 初演)、中国皇帝の娘が出す謎解き問題をめぐるカルロ・ゴッツィ (Carlo Gozzi, 1720-1806) の戯曲の翻案『トゥーランドット あるいは潔白証明者会議』(*Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher*, 1953-54 執筆)である。

ブレヒト自身は中国に行ったことがなく、中国人の友人もいなかったのに、なぜ中国に関心をもったのだろうか。この素朴な疑問に、『メ・ティ』に関する研究書を著した根本は、異化効果をねらって中国風の仮装を使ったと解釈する従来のブレヒト研究を批判し、¹ 次のように答えている。

行き詰ったヨーロッパ思想からぬけだして、東方の知恵を借りようとしたのは、古くはゲーテである。彼は『西東詩集』でアジアの賢者ハーフィスへの逃亡を企てた。「西は塞がった——」とゲーテは歌った。ニーチェのツァラツストラも東方の思想家ゾロアスターに似た反キリスト教の聖人である。そしてヘッセのインド思想への傾倒も見られる。行き詰って東洋の知恵を借りようと東へ逃げたもののうちにブレヒトもいた。²

* 本稿は JSPS 科研費 23K21922 の助成を受けて執筆された。

¹ 根本萌騰子『戦乱の時代をどう生きるか?——ブレヒトと墨子『転換の書 メ・ティ』の考察』同時代社、2021 年、82 頁参照。中国風の仮装という解釈の代表例はエスリンの研究だろう。Martin Esslin: *Brecht in Chinese Garb*. In: Martin Esslin: *Mediations. Essays on Brecht, Beckett, and the Media*. E-book ed., London: Routledge, 2022. DOI: 10.4324/9781003318361-5

² 根本、前掲書、37 頁。

ブレヒトが作家活動を始めたのは確かにシュペングラー (Oswald Spengler, 1880-1936) の大著『西洋の没落』(Der Untergang des Abendlandes, 1918/1922) がベストセラーになった時代である。また、『墨子』が亡命先にも携えて行ったほどブレヒトに大きなインパクトを与えた本だったことも確かだ。しかし、『メ・ティ』は古代中国の思想をヨーロッパ思想に代わるオルタナティブとして提示しているわけではなく、³やはり見かけだけが中国風の作品(実在の人物が中国風の名前で登場し、「子曰く」という古代中国独特の語りの形式が使われている)にとらえる方が妥当だろう。そもそも、マルクス主義者だったブレヒトがヨーロッパにおけるブルジョワ文化の衰退を嘆いたとは考えにくい。プロレタリア革命と共産主義国家の実現を夢見たブレヒトにとって、キリスト教精神と資本主義に根差したブルジョワ文化は唾棄されるべきものであり、共産主義こそがヨーロッパの「行き詰り」を打開する思想だったから、わざわざ「東洋の知恵」を借りる必要は感じていなかったはずだ。

なぜ中国なのかという疑問に答えるもうひとつの考え方は、先に挙げた6つの作品は寓話なのだから、ブレヒトが参照した作品あるいはブレヒト作品の舞台が中国であること自体には意味がないというものである。たとえば、『処置』を詳細に分析した渡辺は「この劇作品は労働者が搾取されているという条件さえそろえば、どこを舞台にしても成立することになる。労働者の搾取は中国に限ったことではなく、中国を舞台にしなければ描けないものではない。」⁴と述べている。『セチュアンの善人』の場合も、セチュアン(四川)は「人間が人間によって搾取されているすべての場所を象徴している」⁵というブレヒト自身のコメントが添えられているし、『白墨の輪』も、もともと中国だった舞台がアウグスブルクやコーカサスへ自由自在に移動しており、渡辺の主張の正しさを裏付けているように見える。

だが、「白墨の輪」裁判の話を手チスの「血と土」(Blut und Boden)のイデオロギーに対抗するべく翻案したときにはドイツが舞台になり(アウグスブルクはブレヒトの生まれ故郷である)、このイデオロギーをさらにソ連による北コーカサス諸民族

³ 根本はブレヒトが『墨子』のなかに弁証法を発見し(同書、86-92頁参照)、行動を引き起こさない言説は空虚な饒舌にすぎないという墨子の思想に我が意を得たと指摘している(同書、92-96頁参照)。しかし、全体としては、ブレヒトは既知のヨーロッパ思想を古代中国の思想にも認めたにすぎず、『メ・ティ』で展開される弁証法的唯物論を『墨子』の思想の反映とみなすことは困難である。

⁴ 渡辺将尚「〈事物の流れ〉の中の共産主義——ブレヒトの『処置』」日本独文学会中国四国支部編『ドイツ文学論集』第40号(2007)、27-36頁、33頁。

⁵ Bertolt Brecht: *Der gute Mensch von Sezuan. Vorspruch*. In: ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, Bd. 4, *Anmerkungen*, S. 2. 以下この全集はGWと略記し、巻数とページ数のみで引用箇所を示す。

の強制移住という時事問題と重ね合わせて改作したときにはコーカサスが舞台になっていることを考えると、⁶ 寓話といえども恣意的に舞台が設定されているわけではなさそうである。それではなぜブレヒトは『処置』で初めて中国を舞台に選んだのだろうか。本稿はこの疑問に対する答えのひとつの可能性を示すことを試みる。

2. 中国に関連するブレヒト作品の成立経緯

先に挙げた6作品が成立した経緯はある程度明らかになっている。まず『メ・ティ』は、1922年に出版された『墨子』のドイツ語訳⁷をブレヒトが入手し、亡命先のデンマークで哲学者カール・コルシュ（Karl Korsch, 1886-1961）とともに丹念に読んだことがきっかけで1934年に書き始めて、亡くなるまで書き継がれた。⁸『墨子』の語りの形式に倣い、登場人物や国に中国風の名が付けられて（たとえばスターリンはニー・エン、ソ連はズーと呼ばれる）、古代中国の雰囲気をもつ作品ではあるが、内容的には『墨子』との関係は薄く、作品の中で頻繁に言及されている国は中国ではなくソ連である。

現代中国を舞台にした『処置』は、日本の謡曲『谷行』⁹を翻案した教育劇『イエスマン』（*Der Jasager*, 1930 初演）を、よりアクチュアリティのあるものには書き換えた作品である。¹⁰ 改作のきっかけになったのは、作曲家でブレヒトの親しい友人で

⁶ 「白墨の輪」裁判では生みの母と育ての母のどちらが親権をもつかが争われ、原作『灰蘭記』では親権は生みの母のものとなる（つまり、血統が重視される）のに対し、ブレヒトの『アウグスブルクの白墨の輪』では親権は育ての母のものとなる。さらに『コーカサスの白墨の輪』では、育ての母に親権を認める判決がある谷の所有をめぐる争いに適用されて、谷はそこを故郷とする人々のものではなく、その谷をより有効に活用できる、よそから来た人々のものとなる。『コーカサスの白墨の輪』と北コーカサス諸民族の強制移住との関連について、詳しくは拙論「われらが英雄ソ・ロバキゼ——ブレヒトの『コーカサスの白墨の輪』とソ連併合後のコーカサス」阪神ドイツ文学会編『ドイツ文学論攷』63号（2021）、71-93頁を参照されたい。

⁷ Alfred Forke: *Mé Ti des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, 1922.

⁸ ブレヒトの蔵書として残されている『墨子』にふたりの書き込みや傍線がたくさんある。根本、前掲書、86頁参照。

⁹ 作家エリザベト・ハウプトマン（Elisabeth Hauptmann, 1897-1973）が『谷行』の英訳をドイツ語に翻訳してブレヒトに紹介した。ブレヒトを一躍有名にした戯曲『三文オペラ』（*Die Dreigroschenoper*, 1928 初演）のもとになったジョン・ゲイ（John Gay, 1685-1732）の『乞食オペラ』（*The Beggar's Opera*, 1728 初演）を紹介したのもハウプトマンで、ハウプトマンが見つけてきた作品を翻案するというのが、この頃のブレヒトの創作のひとつのパターンだった。

¹⁰ 『イエスマン』の初演は1930年6月、『処置』の初演はその半年後の1930年12月だった。いずれの作品でも音楽が重要な要素となっており、『イエスマン』の音楽はクルト・ヴァイル（Kurt Weill, 1900-1950）が、『処置』の音楽はアイスラーが担当した。

もあったハンス・アイスラー (Hanns Eisler, 1898-1962) が『イエスマン』を「ばかばかしい封建主義的な戯曲」¹¹ だとけなしたことだった。『白墨の輪』の舞台がアウグスブルクやコーカサスに移ったことに意味があるように、『処置』においても舞台が日本から中国に移ったことには何か具体的な理由があると思われる。この点については後で改めて検討する。

親権をめぐる「白墨の輪」裁判の話は、クラブント (Klabund, 本名は Alfred Henschke, 1890-1928) が『灰闇記』を翻案して戯曲『白墨の輪』 (*Der Kreidekreis*, 1925 初演) を書き、その成功によって当時のドイツではよく知られていた。¹² すでに述べたように、40 年代に入ってブレヒトはこの有名な裁判劇を利用して「血と土」のイデオロギーに対抗する短編小説と戯曲を書いた。¹³ 『アウグスブルクの白墨の輪』と『コーカサスの白墨の輪』の原作の舞台は中国だが、ブレヒトの翻案では中国という国自体は問題になっていない。

『セチュアンの善人』と『トゥーランドット』に大きな影響を与えたのは、ブレヒトの 2 度にわたるモスクワ訪問だった。1932 年 5 月、ブレヒトが脚本を担当した映画『クーレ・ヴァンペ あるいは世界は誰のものか?』 (*Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*, 1932 公開) の上映のため、監督スラタン・ドゥードフ (Slatan Dudow, 1903-1963) とともに初めてソ連を訪問したとき、ブレヒトはモスクワで、エヴゲーニー・ヴァフタンゴフ (Евгений Багратионович Вахтангов, 1883-1922) の演出で非常に有名になった戯曲『トゥーランドット』の公演を観た。¹⁴ ブレヒトが『トゥーランドット』の翻案に本格的に取り組んだのは 50 年代になってからだが、計画はこの公演の直後から存在していた。¹⁵

1935 年 3 月から 5 月にかけてブレヒトは亡命先のデンマークからモスクワを再訪し、ちょうどソ連に招かれていた京劇俳優、梅蘭芳の公演を鑑賞して、モスクワの劇場関係者とともにディスカッションを行った。¹⁶ 男性の俳優が女性の役を演じるの

¹¹ Klaus-Dieter Krabiel: *Die Maßnahme*. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht Handbuch in fünf Bänden*. Bd. 1, Stuttgart: Metzler, 2001, S. 253-266, hier S. 253.

¹² クラブントはブレヒト劇の常連だった女優カローラ・ネーアー (Carola Neher, 1900-1942) の夫で、ブレヒトとも親しかった。ちなみに、ネーアーは 1934 年にソ連に亡命し、大粛清の時代の 1936 年にトロツキストとして逮捕され、強制収容所で病死している。

¹³ クラブントの『白墨の輪』でも、親権は生みの母のものとなる。つまり、ブレヒトの作品では親権が育ての母のものとなることに大きな意味がある。

¹⁴ Vgl. Klaus-Dieter Krabiel: *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher*. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht Handbuch in fünf Bänden*. Bd. 1, Stuttgart: Metzler, 2001, S. 597-612, hier S. 597.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Cf. Haun Saussy: *Mei Lanfang in Moscow, 1935: Familiar, Unfamiliar, Defamiliar*. In: *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 18, no. 1 (Spring 2006), pp. 8-29, here p. 8.

を見たことが、女性シェン・テが変装して男性シュイ・タを演じるという『セチュアンの善人』の仕掛けに反映したと考えられる。この2度目のモスクワ滞在中にブレヒトはシクロフスキー（Виктор Борисович Шкловский, 1893-1984）が提唱した「異化（остранение）」の概念を知り、¹⁷ 梅蘭芳の演技にその具現化を見て、論考「中国の舞台芸術における異化効果」（*Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, 1936）を書いた。

観客の感情移入を阻止するさまざまな技法をブレヒトは演出家エルヴィン・ピスカート（Erwin Piscator, 1893-1966）の叙事演劇から学んでいたが、その仕掛けがもつ機能を「異化」という概念で説明するようになったのは、2度目のモスクワ訪問以降のことである。¹⁸ そして、ブレヒトに「異化」の概念を教え、『トゥーランドット』と梅蘭芳の舞台を見せたのが、ソ連の作家・理論家のセルゲイ・トレチャコフ（Сергей Михайлович Третьяков, 1892-1937）だった。

トレチャコフは1924年から25年にかけて北京大学でロシア文学を教え、ソ連共産党機関紙『プラウダ』の中国特派員も務めた人物で、中国をテーマとする著作を3つ残している。すなわち、中国で実際に起きた事件に取材した戯曲『吼えろ、中国！』（*Рычи, Кумай!*, 1926 初演。先行する詩のヴァージョンもある）、『プラウダ』紙に寄稿した記事などをまとめた『中国』（*Чжунго*, 1927）、中国での教え子にインタビューした記録をもとに創作した伝記小説『デン・シーファ——ビオ・インタビュー』（*Дэн Ши-хуа. Био-интервью*, 初版 1930、改訂版 1932）である。

トレチャコフはスターリン政権下の1937年に日本のスパイとして逮捕され、処刑された。ブレヒトはそれを知って「人民は無謬か？」（*Ist das Volk unfehlbar?*, 1939 執筆）という詩を書き、その中でトレチャコフのことを「わが師」（mein Lehrer）と呼んでいる。¹⁹ ブレヒトに師と仰がれた人物が中国の専門家だったことは、ブレヒトの中国への関心と無関係ではないだろう。ブレヒトとトレチャコフが知り合ったのは1930年で、まさに『処置』が創作された年でもある。だが、従来のブレヒト研究ではこの作品を分析する際にトレチャコフとの関係に言及されることはなかった。²⁰

¹⁷ Cf. Robert Leach: *Sergei Tretyakov. A Revolutionary Writer in Stalin's Russia*. Oosterhout, London: Glasoslav Publications, 2021, pp. 219-220. 桑野隆『未完のポリフォニー——バフチンとロシア・アヴァンギャルド』未来社、1990年、156頁参照。

¹⁸ ブレヒトは1936年に戯曲『丸い頭ととんがり頭』（*Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*）の初演に際して著した注釈の中で初めて「異化」（*Verfremdung / verfremden*）という語を使った。Vgl. Bertolt Brecht: *Zu „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“*. Beschreibung der Kopenhagener Uraufführung. In: ders.: *GW*, Bd. 17, S. 1087.

¹⁹ Bertolt Brecht: *Ist das Volk unfehlbar?* In: ders.: *GW*, Bd. 9, S. 741. この詩はブレヒトの生前に公表されることはなかった。

²⁰ たとえば、『処置』に関する主要な研究を網羅している Klaus-Dieter Krabiel: *Die Maßnahme*.

3. プレヒトとトレチャコフの交流

20世紀初頭、文化の領域におけるロシアとドイツの関係は非常に密接で、特に労働運動や共産主義思想を支持する芸術家たちの間での交流が活発だった。1920年代から30年代にかけて、ロシアではアヴァンギャルド芸術の理念がめざましい発展を見せ、ドイツの芸術家たちは大きな関心をもってその動向を追った。この状況が存続したのは30年代に両国で独裁政権が確立するまでの短い期間だったが、非常に多岐にわたる交流において、ロシアの芸術理念とその実践をドイツに伝える仲介者として特に重要な役割を果たしたのがトレチャコフだった。

トレチャコフの仲介者としての重要性は長らく注目されることがなかったが、それは粛清によって彼の存在が黙殺されてきたからである。ソ連崩壊後、遺稿等の資料が公開され、トレチャコフの活動の全貌が明らかになるにつれて、ロシア文学・芸術研究者のあいだでトレチャコフへの関心が高まり、2010年代に入ってトレチャコフ・ルネサンスとでも呼ぶべき現象が起きた。2019年にはロシア文学研究の専門誌に特集号が組まれ、²¹トレチャコフの著作も改めて出版され始めている。だが、ドイツとの交流・影響関係についての研究はまだあまり進んでおらず、プレヒトの作品がトレチャコフとの関連で論じられることも稀である。

ロシア帝国領ラトヴィアに生まれ、母がドイツ系でロシア語とドイツ語のバイリンガルだったトレチャコフは、ピスカートアやアイスラー、ベンヤミン (Walter Benjamin, 1868-1936) など、²²ドイツの多くの芸術家・思想家と交流があり、なかでもプレヒトとは特に親しかった。²³

トレチャコフは1930年12月から翌年10月までドイツに滞在し、各地でロシア文化に関する講演を行った。プレヒトとはこの滞在中に初めて会った。1928年にベルリンで『三文オペラ』を観た初代教育人民委員ルナチャルスキー (Анаголий

In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht Handbuch in fünf Bänden*, Bd. 1, Stuttgart: Metzler, 2001, S. 253-266
においても、トレチャコフに関する言及はいっさいない。

²¹ Sergei Tretiakov: *The New Visuality, Art and Document*, In: *Russian Literature*, No. 103-104 (2019).

²² ベンヤミンの論考「生産者としての作家」(*Der Autor als Produzent*, 1934) はトレチャコフのコンセプト「事実の文学」(литература факта / Literatur der Fakten) に触発されて書かれたものである。ベンヤミンの論考と「事実の文学」との関係は桑野が詳しく論じている。桑野隆「ベンヤミンのロシア (3)」『水声通信』no. 3 (2006)、水声社、114-121頁。

²³ トレチャコフは1934年6月のソヴィエト作家同盟第1回大会での演説のなかで次のように述べている。「私はプレヒトと親しく仕事をするなかで、同志としての親近感が強くなるのを感じます。彼の仕事を翻訳し、そのいくつかを受け入れ、多くに反論し、しかし彼の一步一步の歩みに最大限の注目を払っています。愛をこめてと言ってもいい。まさにそのような関係を、そのような文通を、あなた方一人ひとりにも願いたいと思います。」引用はキャサリン・ブリス・イートン『メイエルホリドとプレヒトの演劇』谷川道子・伊藤愉訳、玉川大学出版部、2016年、39頁による。

Васильевич Луначарский, 1875-1933) がブレヒトの存在をすでにソ連に紹介しており、²⁴ トレチャコフのベルリンでの講演会でブレヒトが前口上を述べているので、²⁵ 彼らは直接の面識を得る前に連絡を取り合っていたと推測できる。

トレチャコフはベルリンに到着して間もなく『処置』の初演を観て、すぐにこの戯曲をロシア語に翻訳している。²⁶ 翌年2月にはベルリンで『男は男だ』(*Mann ist Mann*, 1926 初演)のブレヒト演出による公演を観た。²⁷ 1932年に映画『クーレ・ヴァンペ』のモスクワ上映をアレンジしたのもトレチャコフで、モスクワで案内役を務めた。²⁸ ブレヒトによるゴリキー (Максим Горький, 1868-1936) の小説の翻案『母』(*Die Mutter*, 1932 初演)に関する評論文 (1933) を、モスクワで出版されていたドイツ語文芸誌『国際文学』(*Internationale Literatur*) に寄稿し、²⁹ 著書『焚かれる火をともしする人々——文学的ポートレート』(*Люди одного костра. Литературные портреты*, 1936)³⁰ でブレヒトに一章を割くなど、ブレヒトに関する著作も多い。

トレチャコフがブレヒトの作品に与えた具体的な影響について、ドイツ文学研究では、ボクサーのザムソン＝ケルナーの伝記 (*Boxerjugend. Samson-Körner nacherzählt von Bert Brecht*, 1928) がトレチャコフの発案した「ビオ・インタビュー」というジャンルを使って書かれていることに言及される程度であるが、³¹ ロシア文学研究者からは、もっと踏み込んだ影響関係が指摘されている。たとえばイートンは、『コーカサ

²⁴ Vgl. Irina Rastorgueva: *Wie Brecht in die UdSSR und wie die UdSSR zu Brecht kam*. In: Thomas Martin, Irina Rastorgueva (Hg.): *Russen / Brecht. Ansichten zum politischen Theater in Russland zwischen Stalin und Putin*. Berlin: Verbrecher Verlag, 2022, S. 53-63, hier S. 53.

²⁵ Ср. Никон Игоревич Ковалев: «Тип литературного чекиста»: Г. Бенн о берлинских лекциях С. Третьякова. // *Вопросы литературы*. No. 5 (2021), С. 72-88, здесь С.72.

²⁶ Vgl. Fabiane Kemmann: *Die Stimmen der „Massnahme“*. In: Thomas Martin, Irina Rastorgueva, a. a. O., S. 163-169, hier S. 163. トレチャコフは他にも『屠殺場の聖ヨハンナ』(*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, 1931 出版, 1959 初演)などをロシア語に翻訳し、1934年にブレヒトの戯曲集として出版した。

²⁷ この演出は筒井徳次郎一座がヨーロッパ公演で演じた歌舞伎の影響を受けたものだった (田中徳一『ドイツの歌舞伎とブレヒト劇』えにし書房、2015年、116頁参照)。この異化された舞台に怒った観客の反応を見て、トレチャコフはブレヒト劇の本質を理解した。Cf. Leach, *ibid.*, p. 209.

²⁸ Cf. Leach, *ibid.*, p. 215.

²⁹ ブレヒトの『アウグスブルクの白墨の輪』が公表されたのも『国際文学』誌上だった。この雑誌 (1931-1945) にはドイツから亡命した作家たちの作品が多く載せられた。

³⁰ キャンプファイアーを囲む同志のイメージがあるタイトルだが、「焚かれる火」が暗示しているのは実は焚書である。

³¹ Jan Knopf: *Prosa 1924-1933*. In: ders. (Hg.): *Brecht Handbuch in fünf Bänden*. Bd. 3, Stuttgart: Metzler, 2002, S. 60-66, hier S. 63. 「ビオ・インタビュー」は伝記小説『デン・シーファ』につけられた副題で、インタビューで語られたことにトレチャコフが脚色を加えている。

スの白墨の輪』とトレチャコフの戯曲『子どもが欲しい』(*Хочу ребёнка*, 1926 執筆) および、トレチャコフが北コーカサスのコルホーズで働いた体験をもとにして書いたルポルタージュ風散文作品『農場のヒーローたち——集団社会をめぐる闘い』(*Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektivgesellschaft*, 1931) との類似点を挙げている。³² また、リーチは『セチュアンの善人』で主人公シェン・テが妊娠した喜びを語るせりふが、『子どもが欲しい』の主人公ミルダが自分の子を身ごもったことを知ったヤコヴのせりふに非常によく似ていることを指摘している。³³ ちなみに、ブレヒトは『子どもが欲しい』を翻案しており、その内容を熟知していた。³⁴

ブレヒトはトレチャコフの戯曲『吼えろ、中国!』もよく知っていた。³⁵ この戯曲はモスクワのメイエルホリド劇場での初演(1926)が大成功を収めると、すぐに諸言語に翻訳されてソ連国内のみならず国外でもさかんに上演された。³⁶ ドイツではまず、1929年に作家レオ・ラニア(Leo Lania, 1896-1961)による翻案がフランクフルトで上演された。³⁷ 1930年の春には、メイエルホリド劇場がドイツ各地でオリジナルを上演して大評判になり、³⁸ ケルン公演では1回の上演に6千人の観客が詰めかけた。³⁹ 1930年は『イエスマン』から『処置』への書き換えが行われた年である。いくつかの類似点から、この書き換えの際にブレヒトが当時非常に人気のあったこの戯曲と演出を参照したと推測できる。

³² Vgl. Katherine B. Eaton: »Die Pionierin« und »Feld-Herren« vorm »Kreidekreis«. Bemerkungen zu Brecht und Tretjakow. In: *Brecht-Jahrbuch 1979*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 19-29. イートン、前掲書、46-53 頁参照。『子どもが欲しい』については伊藤が詳しく分析し、トレチャコフとブレヒトの交流にも言及している。伊藤愉「現実を解剖せよ——討論劇『子どもが欲しい』再考」イートン、前掲書所収、247-280 頁。

³³ Cf. Leach, *ibid.*, p. 219.

³⁴ ブレヒトの翻案は1930年に出版されている。Sergei Tretjakow: *Ich will ein Kind haben (Die Pionierin)*. Übersetzt aus dem Russischen von Ernst Hube, bearbeitet von Bert Brecht. Freiburg im Breisgau: Max Reichard, 1930.

³⁵ ブレヒトはこの戯曲のドイツでの上演に対する保守的な批評に激しく反論している。イートン、前掲書、28 頁参照。

³⁶ アジアでの受容に関しては、星名宏修「中国・台湾における『吼えろ中国』上演史——反帝国主義の記憶とその変容」琉球大学法文学部編『日本東洋文化論集』第3号(1997)、23-58 頁が詳しい。日本では1929年に劇団築地小劇場が『吼えろ支那』のタイトルで上演している。

³⁷ Cf. Leach, *ibid.*, p. 131.

³⁸ 「メイエルホリド劇団がドイツを巡演した六週間の間に、数百という批評や記事が、ドイツの新聞・雑誌に溢れた。」イートン、前掲書、30 頁。

³⁹ Cf. Leach, *ibid.*, p. 130.

4. トレチャコフの『吼えろ、中国！』とブレヒトの『処置』

『イエスマン』と『処置』はいずれも、共同体の利益のために個人が犠牲となることへの「了解」(Einverständnis)⁴⁰をテーマとしている。『イエスマン』には2つのヴァージョンがあるが、いずれの稿でも、教師らとともに危険な山越えの旅に出た少年が途中で病気になる。山越えの旅で病人が出た場合、その病人のために皆が引き返すことはせず、その場に置き去りにするべきであり、病人もそれを了解しなければならぬ、というしきたりがある。そのしきたりどおり、病気になった少年は置き去りにされることに同意するかと尋ねられ、「イエス」と答える。⁴¹そして、ひとりで死ぬのは怖いので自分を谷に投げ捨ててくれと頼み、人々はその願いを聞き入れる。

封建時代の日本を舞台にした『イエスマン』にはアクチュアリティーが感じられない、というアイスラーの批判を受けて書かれた『処置』では、モスクワから奉天に送り込まれた4人のアジテーターがミッション達成のため、感情的になって足並みを乱してばかりいるひとりの「若い同志」を殺す。「若い同志」は銃殺される前に4人のアジテーターから、そのような「処置」をとることを了解するかと尋ねられ、「イエス」と答える。銃殺された「若い同志」の遺体は石灰坑に投げ込まれる。

この戯曲はモスクワに帰ってきた4人が「統制コーラス」に同志を殺すことになった経緯を説明し、それが正しい「処置」だったかどうかの判断を委ね、「統制コーラス」はその「処置」を是とする、という劇中劇の形をとっている。彼らは、中国で非合法のプロパガンダ活動を行うため、国境付近にある党支部を訪問するところから説明を始める。「若い同志」は党支部の書記で、4人を奉天まで案内することになる。出発する前に党支部長は彼らに仮面を渡し、中国人に変装するよう命じる。

党支部長 君たちは見られてはならない。

2人のアジテーター 見られないようにします。

党支部長 もしひとりが怪我をしても、その者が見つかつてはならない。

2人のアジテーター 見つからないようにします。

党支部長 それでは君たちは死ぬ覚悟ができているか、死んだ者を隠す覚悟ができているか？

2人のアジテーター はい。

⁴⁰ 『イエスマン』は「なによりも重要なのは了解を学ぶことだ」というコーラスから始まる。Bertolt Brecht: *Der Jasager*. In: ders.: *GW*, Bd. 2, S. 615. また、「了解」は『イエスマン』に先立って上演された『了解についてのバーデンの教育劇』(*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, 1929 初演)のテーマでもある。

⁴¹ 教育劇は上演後に観客とディスカッションが行われる。この作品がベルリンの学校で上演されたときに、少年が犠牲になることに納得できなかった生徒たちの意見を取り入れて、少年が「ノー」と答える『ノーマン』(*Der Neinsager*, 1930 初演)も書かれた。

党支部長 それなら君たちはもはや君たち自身ではない。君はもうベルリンの
カール・シュミットではないし、君はカザンのアンナ・キェルスクではないし、
君はモスクワのビョートル・サヴィッチではない。みんな名前もないし母もいな
い。君たちは革命が指令を書き込む白い紙なのだ。⁴²

続けて党支部長は彼らに仮面を渡して言う。「今この時から君たちは […] 中国人の
母から生まれ、黄色い肌をもち、眠っていても熱が出て中国語をしゃべる中国人な
のだ。」⁴³

奉天に潜入した5人は非合法に活動するため、身許を知られてはならない。に
もかわらず、「若い同志」は自分がかぶった中国人の仮面をはぎとって、ソ連から
来た「よそ者」⁴⁴としての本当の顔を人々に見せてしまう。「若い同志」が犯した過
ちのうちの最大のもので、これが決定打となって4人のアジテーターは「若い同志」
を殺す決心をする。この戯曲で仮面はアジテーターと「若い同志」が正体を隠して中
国人になりすますための非常に重要な小道具なのだが、メイエルホリド劇場による
『吼えろ、中国!』の演出がまさに、中国人の役を演じる俳優は仮面をつけるという
ものだった。⁴⁵

また、『処置』で奉天を支配しているのがイギリス人だという設定になっている点
について渡辺は、当時「奉天（正確には瀋陽）の市街地の大部分が南満州鉄道の附属
地であったことを考えれば、史実と一致しない」⁴⁶と述べているが、この設定も『吼
えろ、中国!』でイギリスが中国の抑圧者として描かれていることとバラレルになっ
ていると考えられる。

『吼えろ、中国!』は、1924年6月に四川省万県で実際に起きた事件をもとにして
いる。アメリカの貿易商社の代理人が中国人の舟子と言い争い、誤って長江に落ちて
死ぬが、舟子が逃亡したため、イギリス軍艦の艦長が舟子の代わりに、何の罪もない
中国人苦力2名を処刑したという事件である。⁴⁷ この事件が起きたとき中国にいた
トレチャコフは、北京大学の教え子たちがいつものことだと怒りもせず、抗議もしな

⁴² Bertolt Brecht: *Die Maßnahme*. In: ders.: *GW*, Bd 2, S. 637.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 658.

⁴⁵ Cf. Leach, *ibid.*, p. 130. モスクワでの初演を撮影した写真からも、俳優たちが仮面をつけてい
ることが確認できる。イートン、前掲書、29頁参照。『処置』の初演では黄色のハーフマスク
が使われた。Vgl. Klaus-Dieter Krabiel: *Die Maßnahme*. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht Handbuch in
fünf Bänden*. Bd. 1, Stuttgart: Metzler, 2001, S. 258.

⁴⁶ 渡辺、前掲論文、35頁。

⁴⁷ 星名、前掲論文、28頁参照。

いことに衝撃を受けてこの戯曲を書いたのだった。⁴⁸ プレヒトの『処置』で奉天に潜入したアジテーターが最初に会おうのが、米を積んだ船を川岸から引っ張り、川上へと運ぶ苦力であることや、⁴⁹ 中国人の暴動を抑えるべく「砲艦が攻撃の準備をして川に浮かんでいる」⁵⁰ ことも、万県的事件を思わせる。

プレヒトが『イエスマン』をよりアクチュアリティーのある作品に書き換えようとした時期と、ドイツでメイエルホリド劇場の『吼えろ、中国！』の公演が大ヒットした時期はぴったり重なっているのも、これらの類似が偶然のものとは考えにくい。プレヒトはおそらく『吼えろ、中国！』を下敷きにして『処置』を書いたのだろう。当時、中国問題は国際政治にとって非常にアクチュアルなテーマでもあった。⁵¹ こうして「了解」のテーマはそのままに、作品の舞台は日本から中国に移ることになった。

5. おわりに

プレヒトは中国のモチーフが重要な役割を果たしている作品を複数創作しているが、プレヒトが関心をもっていたのは現実の中国ではなく、1920年代から30年代にかけてのロシア／ソ連の芸術理念と実践であり、それを伝えてくれたトレチャコフが中国に詳しかったことがプレヒトの作品にも反映したと考えられる。特に教育劇『処置』はトレチャコフの影響が大きく、この作品が書かれたのと同じ1930年にドイツで上演されて大評判になったトレチャコフの戯曲『吼えろ、中国！』との類似が顕著である。

1930年はプレヒトとトレチャコフが知り合った年でもあり、ふたりはそれから急速に親しくなっていく。「異化」という概念を教えてくれ、その具現化とも言える梅蘭芳の演技に触れさせてくれたトレチャコフをプレヒトは師と仰ぐまでになるが、そのふたりの友好関係は1937年にトレチャコフが粛清されたことで突然終わりを迎える。

プレヒトがトレチャコフとともにモスクワのヴァフタンゴフ劇場で観た『トゥーランドット』を翻案したのは、トレチャコフの死から約20年経った後だったが、この翻案でトゥーランドット姫との結婚を賭けて出される謎解き問題は、豊作だったにもかかわらず木綿が不足しているのはなぜか、木綿はいったいどこにあるのか、というもので、これは『処置』で「若い同志」に向かって商人が歌って聞かせるソング

⁴⁸ 同論文、28-29頁参照。

⁴⁹ Vgl. Bertolt Brecht: *Die Maßnahme*. In: ders.: *GW*, Bd. 2, S. 639-644.

⁵⁰ Ebd., S. 659.

⁵¹ 1927年にスターリンが集中して中国に関する演説を行っていることからわかるように、当時コミンテルン（共産主義インターナショナル）は中国革命に大きな関心を寄せていた。Cf. J. V. Stalin: *Works*, vol. 9, *December 1926-July 1927*. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1954.

「商品の歌」と同じ商売上の戦略に関わっている。

米は川の下流にある。

上流の地方では人々が米を必要としている。

おれたちが米を倉庫にしまっておけば

やつらが買う米の値段は高くなる。

[…]

冬が来れば、人々には服が必要になる。

そうなると木綿を買わなければならないが、

木綿はすぐに引き渡さなくてもいい。

寒さが来れば、服の値段が高くなる。⁵²

ブレヒトは『トゥーランドット』を書きながら、一緒に観劇したトレチャコフその人と、彼と協働していた1930年代のことを思い出していたに違いない。また、1930年代に書き始め、死ぬまで書き続けた『メ・ティ』において、中国風の装いでソ連について考察したときにも、トレチャコフのことが念頭にあっただろう。1937年以降、粛清されたトレチャコフに直接言及できなくなった状況にあって、ブレヒトは中国のモチーフの中にこっそりとトレチャコフの存在を書き込んだのかもしれない。その意味で中国に関連するブレヒト作品は、多かれ少なかれトレチャコフへのオマージュという性格をもっていると考えることもできるだろう。

教育劇『処置』における「若い同志」の死は初演当初から物議をかもし、ブレヒトは観客とのディスカッションを踏まえて、1931年と38年の2度テキストを書き改めた。その意図は、作品の冒頭で4人のアジテーターが「若い同志」は「しばしば正しいことをしたが、何度か間違ったこともした。最終的に彼は活動を脅かすことになったのだ。彼は正しいことをしようとして、間違ったことをしてしまった。」⁵³と説明する、その「間違ったこと」が何なのかをもっと観客にわかりやすく示すことにあった。『イエスマン』の場合は、少年の死に納得できない観客の意見を取り入れて、少年が自分の死を「了解」しない『ノーマン』が創作されたが、『処置』ではどのヴァージョンでも、「若い同志」を殺す行為は搾取された民衆を共産主義革命に導くというミッション達成のために必要な「処置」だったと「統制コーラス」が認める結末になっている。さらに、アイスラーが作曲した前奏曲はバッハの『マタイ受難

⁵² Bertolt Brecht: *Die Maßnahme*. In: ders.: *GW*, Bd. 2, S. 650.

⁵³ Ebd., S. 633.

曲』を模しており、⁵⁴「若い同志」の死はイエス・キリストの受難になぞらえられて、それが崇高なミッションを達成するための犠牲だったことが強調された。

しかし、「処置」とは結局のところ粛清の言い換えに他ならず、執筆当時のブレヒトにその意図がなかったとしても、スターリンによる大粛清を経験した後の世代から見れば、ブレヒトが粛清を是認する立場をとっているように見えてしまう。作品の中で「ソ連讃歌」まで歌われているため、⁵⁵ その印象はますます強くなる。また、裁判劇になっていることも悪名高いモスクワ裁判（1936-1938）を連想させる。

この作品は1933年にナチス政権が上演を禁止し、ブレヒトとアイスラーは国家への反逆を煽動した罪で告訴されたが、50年代以降は、作者自身が悪用を恐れて上演を禁止した。⁵⁶ 敬愛するトレチャコフの『吼えろ、中国！』に倣った戯曲が結果的に、トレチャコフもその犠牲になった大粛清を是認しているという解釈の可能性をもった作品になってしまったのは、なんとも皮肉なことと言わねばなるまい。

⁵⁴ Vgl. Klaus-Dieter Krabiel: *Die Maßnahme*. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht Handbuch in fünf Bänden*. Bd. 1, Stuttgart: Metzler, 2001, S. 254.

⁵⁵ Vgl. Bertolt Brecht: *Die Maßnahme*. In: ders.: *GW*, Bd. 2, S. 635f.

⁵⁶ Vgl. Klaus-Dieter Krabiel: *Die Maßnahme*. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht Handbuch in fünf Bänden*. Bd. 1, Stuttgart: Metzler, 2001, S. 263f.