

ブレヒトのコロス

——『アンティゴネー』改作における非音楽劇化——

時 田 浩

要 旨

ベルトルト・ブレヒトは『三文オペラ』や『マハゴニー市の興亡』のような音楽劇をたくさん書いているが、ブレヒトのコロスを考察するには、こうした彼の劇作家としてのありようを考えておかねばならない。また古来音楽が演劇の重要な要素であったことを考えると、近代リアリズム劇以降、演劇の文学化の中で台詞が演劇の中心要素となってきたことにも留意しなければならない。こうした中で、ブレヒトはその流れを変え、さまざまな音楽を演劇の中にふたたび導入したのである。

ソポクレスの『アンティゴネー』では、コロスは悲劇としての完成に大切なはたらきをしている。それにもかかわらず、ブレヒトはこの傑作の改作にあたり、音楽を使わない演劇としてしまった。舞踏合唱集団であるコロスはギリシア悲劇に不可欠のものであるのに、ブレヒトはなぜそうした改作をしたのだろうか。それには、ブレヒトが古典作品の伝統的な受容を拒否し、そのまま自作に導入することをよしとしなかったことが指摘されるであろう。また、感情同化を目的とする演劇にならないようにと彼が意図したことを考慮しなければならないであろう。

キーワード：ブレヒト、ソポクレス、コロス、悲劇、音楽

1. ブレヒトの音楽劇

ベルトルト・ブレヒトは音楽劇を多く作った。ソングを多用した『三文オペラ』や本格的なオペラ『マハゴニー市の興亡』が特に名高いが、教育劇でも音楽は重要な役割を演じている。さらに『肝っ玉おっ母とその子供たち』、『セツアンの善人』、『ガリレイの生涯』などでも、音楽は不可欠だ。ブレヒト劇といえば、すなわち音楽が構成要素として多くの作品の本質的部分と関わっており、観客はそれを楽しみに劇場に出かけると言ってもいいほどである。

演劇における音楽と言うと、その使い方はさまざまだ。芝居の雰囲気を作る効果音としての使い方、たとえばテネシー・ウィリアムズの『欲望という名の電車』でニューオリンズの街の南部特有の雰囲気を醸し出すピアノやトランペットの使用は名高い。登場人物の心情を歌で表現するのも常套手段だが、その例としてすぐ想起されるのがシェイクスピア『オセロー』の終

盤でデズデモーナの歌う「柳の歌」ではないだろうか。その切なさは印象的だ。これを歌わずに済ましてしまう上演もあるのは残念というほかないが、歌ってこそ本来シェイクスピアの意図した情景が現われるところである。

しかしこれらはいわゆる音楽劇ではない。音楽の演劇における効果的な使用の具体例ではない。実は音楽劇と言ってもさまざまである。たとえば小劇場演劇に多い、一瞬のうちに照明が変わり、それまでのストーリーの展開とは無関係のように登場人物が歌いだす挿入歌。そして、もちろんオペラやミュージカルのソロや重唱や合唱の魅力がある。そうしたシーンでは、台詞劇では表現しつくすことのできない別種の舞台がそこに生みだされるのであり、それゆえにこそ観客は魅了されるのである。

こうした音楽劇の可能性すべてを自分の舞台芸術に持ちこもうとして、そしてその新たな使い方を模索して、ブレヒトは彼独自の音楽劇を作った。その試みを続けたのは、何といても『三文オペラ』の世界的な成功があったからだろう。それまでの音楽劇にはないような音楽の使用が観客を驚かせ、彼の舞台に夢中にさせた。『セツアンの善人』や『肝っ玉おっ母とその子供たち』にしてもあの数々の歌がなかったとしたら、作品としての評価はどうであろうか。

しかしそのように音楽を独特の流儀で用いたブレヒトでありながら、第二次大戦後の1948年に彼が改作した『アンティゴネー』は音楽劇とはなっていない。もともとギリシア悲劇はコロスという舞踊音楽集団が重要な役割を果たしていて、音楽劇としての特色を明確にもっている。その中でも傑作として名高いソポクレスの『アンティゴネー』を改作するにあたり、ブレヒトが音楽劇としてではなく台詞劇（ストレートプレイ）として舞台化したのはなぜだろうか。多くの演劇に音楽を加えることで、演劇の機能転換を図ってきたブレヒトが、こともあろうに典型的な音楽劇であるギリシア悲劇を自分のものにする際に、非音楽劇化をしたとは。

ここでは『アンティゴネー』改作の際に、ブレヒトがどのように非音楽劇化をしたかをめぐり考察をする。彼にとって演劇に不可欠の要素であるはずの音楽を、あえて『アンティゴネー』に使用しなかったのは彼なりの目論見があるからであり、それゆえブレヒトがこの時期に演劇における音楽をどう考えていたかを明らかにしたいと思うからである。

2. コロスの機能、音楽劇のあり方

ギリシア悲劇の翻訳家である山形治江氏によると、『オイディプス王』を日本で上演したときの観劇アンケートでもっとも多かった感想は、「オイディプスが眼をつぶしてからが長すぎる」というものだった¹⁾そうである。たしかにオイディプス個人の破滅は眼をつぶしたことで終わっている¹⁾ので、その後の新たな展開はなくすでに劇は終わっているともいえる。観客としては芝居が終わりらしい終わり方をしてほしいと思うのも無理はない。しかし、その後に実はギリシア悲劇で非常に重要な場面であるコンモスがあるのだ。ギリシア悲劇では今日の観客が思

っている以上にコスは観劇の楽しみの中心をなしているものであり、特に「歎きの歌」であるコンモスの多くは古代の観客には決してゆるがせにできないクライマックスであっただろう。

現在のギリシア悲劇上演で、コスのシーンの演出は苦勞するもののようだ。蜷川幸雄の演出では、コスは木下順二の『子午線の祀り』で演ぜられるような集団の群読に近いものになっている。つまり歌はなく、言葉のみでの表現である。体の動きはあるが、舞踊的な振り付けは少なく、舞踊音楽集団という印象はもちにくい。能の地謡とも違う。平幹二郎演出・主演の『オイディプス王』上演の際には、²⁾なるほど歌が使われてはいたが、それはギリシア悲劇とはおよそ直接関係のないカントリー音楽風のもので、違和感を禁じえなかった。現代の観客のためにコスをそうしたものに變形してしまうのも一つのあり方ではあり、仕方のないことかもしれない。しかし古代のポリスの観客たちはコスのシーンにもっと多くの期待をしていただろう。コスこそなくてはならないもので、そうでなければコスなど廢れてしまに残らなかったはずだ。現代の上演において『オイディプス王』の結末部分で、もしコンモスをしっかり歌として表現していたら、それもすぐれた作曲家による歌であったなら、観客の反応も随分違っていたことだろう。ラストシーンにふさわしい情感あふれる雰囲気包まれて、ゆったりとオイディプスの運命の苛烈さに浸ることができたのではないだろうか。

そもそも演劇と音楽は古くから、多くの作品で車の両輪のように支えあってきた。オペラ（ギリシア悲劇の復活を目指して1600年頃に生まれたことはよく知られている）がそうであるし、日本の能や歌舞伎・人形浄瑠璃を考へても、音楽なしの舞台はありえない。特に19世紀の後半にヨーロッパで近代リアリズム劇が成立してからというもの、韻文から散文への変化もあって、演劇における音楽のあり方は変わってしまい、20世紀になってプレヒトが再び音楽を演劇の重要な要素とするまで、台詞のみの芝居が主流となった。演劇とは歌や楽器の演奏とは無縁のもの、というイメージが出来あがってしまったと言ってよい。台詞のみの芝居によって演劇の文学性が高まり、旋律をもたない言葉のみが演技の最も重要なものとなった。少なくとも、音楽は演劇に付随する舞台効果を高めるためのものという立場に置かれることが多くなった。

アリアや合唱をカットしたオペラを考へることができるだろうか。もちろん、いわゆるストレートプレイとして脚色するなら上演は可能である。たとえば『フィガロの結婚』にしても、『サロメ』にしても、もともとは芝居であってオペラではない。しかし一度オペラとして出来あがったものを、アリアや合唱をカットして上演するとしたら、観客は楽しめるだろうか。現在のギリシア悲劇上演というのは、そのような省略をして上演されるのが普通になった演劇といえるのではないだろうか。ここ数年ギリシア悲劇を意欲的に上演している、宮城聰率いるク・ナウカの『アンティゴネー』にしても、『メデイア』にしても、その演劇としての成果はともかくも、その中で音楽の役割は低い³⁾。宮城氏の目指すものが古典の再現でないことはもちろんだが、古代ギリシアの観客が楽しんだ悲劇とは別のものになっていることは確かだ。

ギリシア悲劇ではコスが悲劇の原点だった。悲劇が先にあって、あとから音楽や舞踊のコ

ロスが付け加えられたのではなく、コロスが先にあって、その中から一人、二人と役者が出てきて、そして最後には三人の役者が登場人物を演ずるようになったといわれる。⁴⁾ ということは、古代の観客たちは何よりもまず歌や踊りを見物して楽しんでいたのである。それは主に神話や伝説の人物を歌にし、振りを付けて踊ったのであろう。その観客たちにとって、コロスのない悲劇などというものは考えられなかったのではないだろうか。トロイア戦争などの民族の過去を題材にした馴染み深いストーリーをめぐって繰り広げられるコロス（スタシモン）と芝居（エペソディオ）とが、祭りの楽しみとして不可欠のものだったに違いない。そしてその両者が観客の熱狂を高めるものとして上演が成功したときに、競演における優勝が与えられたのだろう。

『オイディプス王』が優勝できなかったのは有名な話だが、これとて演劇の上演の出来は水物であることの例証にすぎず、およそ古今東西の演劇が成功するか否かは、常にさまざまな不確定要素によって影響を受けることを考えれば不思議はない。それにコロスを重要要素とするギリシア悲劇では、どんなに素晴らしい芝居が台詞や演技によって繰り広げられたとしても、それだけでは優勝するために十分ではない。こと音楽劇の場合は音楽の仕上がりがよくなければ観客は満足しないものであるからだ。オペラ、オペレッタ、ミュージカルなどの音楽劇でも、音楽そのものへの期待は高く、芝居の部分以上に観客は音楽の魅力を求める。ブレヒトの『三文オペラ』にしても、戯曲の出来だけで成功したわけではない。クルト・ヴァイルの才能あふれる音楽がなければ、一世を風靡した世界的なロングランなどありえなかっただろう。

芝居を中心に演劇を考えれば音楽は付随的なものになるし、音楽を中心に演劇を考えれば芝居が従属的立場になる。この配分は作品ごとに変わるのが当然であり、劇作家の意図と観客の期待とが必ずしも一致するとはかぎらない。その幸福な一致を見たときに、上演は成功することになる。

芝居が主か、音楽が主かを問わないとしても、音楽を演劇の中でどう機能させるかはさまざま⁵⁾ だ。シラーのように音楽によって悲劇を現実の世界から隔絶させようとする劇作家もあれば、ブレヒトのように音楽によって演劇をより現実の世界と関わりあうものにしようという劇作家もいる。ここでは、ブレヒトのコロスがどういうものなのかを考えることが課題だが、まずはソポクレスの『アンティゴネー』のコロスがどんなものであるかを考え、その上で『アンティゴネー』改作をした際のブレヒトの真意を探ることにする。

3. ソポクレス『アンティゴネー』のコロス

オイディプス王の娘アンティゴネーにはイオカステを母として、兄のポリュネイケスとエテオクレス、妹イスメーネーがいた。オイディプスの死後、兄弟はテーバイの王位を争い、エテオクレスが勝った。ポリュネイケスはアルゴスに亡命し、その応援を受け、祖国テーバイを攻

める。二人の兄弟は一騎打ちの末、相打ちとなって死んだ。その後叔父のクレオンが王となり、祖国を裏切ったポリュネイクスの屍を埋葬することを禁じた。そのため、アンティゴネーは兄の埋葬が許されないことに納得できず、その思いが叔父との対決をもたらす。

こうして始まるソポクレスの『アンティゴネー』で、舞踊音楽集団であるコロスの活躍するのは、プロロゴスのあとコロスの登場するパロドスに始まり、5つのスタシモン、アンティゴネーやクレオンと歌い合うコンモス、そして最後のエクソドスにおいてである。コロスはテーバイの長老たちからなり、舞台が始まる以前の経緯、人間の不思議さ、不幸を知らぬ幸せ、恋心ゆえの苦悩、破滅に至った王族の運命、ディオニュソス賛歌、そして結びとして神々を尊び謙虚であることの大切さ、を歌って終わる。またコンモスでは、アンティゴネーとコロスとが掛け合いで死にゆく身の悲しさを歌い、もう一つのコンモスでは、クレオンがその身の浅はかさを嘆きコロスが答える。

これらのコロスのいずれもが『アンティゴネー』という演劇の悲劇性を高めるために不可欠な要素となっている。アリストテレスは『詩学』の中で、「コロスもまた、俳優の一人とみなされなければならない⁶⁾」と述べ、ソポクレスの悲劇においてそれが実現されていることを指摘しているが、まさしく『アンティゴネー』はその実例と言える。すぐれた悲劇にはコロスがそれだけ重要な働きをするということだ。これは現代の台詞だけの演劇からすると、その必要性が分かりにくい、音楽劇として考えると理解しやすい。たとえば、ギリシア悲劇を手本として1600年頃フィレンツェのカメラータにより創始された伝統を持つオペラから考えてみよう。オペラを参考にすると、こうした手法が悲劇的感情を高めるために有効な方式であることが見えてくるのである⁷⁾。

歌（アリア）が主役のオペラでは、その間の台詞的な部分をモノディーやレチタティーヴォの歌唱が埋めることになる。喜劇オペラなどでは、完全な台詞によって芝居をすることもある。いずれにせよ、アリアとアリアをつなぎ、その間のストーリーの展開を説明し、先へと進ませるためにレチタティーヴォなどが用いられるのである。アリアの高まりをいや増すためにこそ、レチタティーヴォなどがあるといっている。その結果として、少なからざるオペラにおいてストーリーは二の次となって、歌さえよければかまわないといった価値観すら現われてくる。それは歌のもつ力、すなわち観客の感情を刺激する力によるものである。喜怒哀楽の感情を表現することにおいて歌は台詞をはるかに凌駕している。たった一つのアリアで心の奥底まで揺さぶられた経験をもつオペラファンは多い。そうした作用は台詞劇でも可能だが、すぐれた歌を表現力のある歌手が歌ったときのパワーは圧倒的なものだ。

ギリシア悲劇でもコロスや俳優の歌は同じような機能を発揮したことだろう。そしてそれこそが悲劇の熱狂を可能ならしめたに違いない。ギリシア悲劇でコロスの果たす役割が、台詞劇ではなく音楽劇としての舞踊音楽集団であることを考慮すると、台詞中心のエピソード（情景によっては歌唱された場合もある。たとえばソポクレス『エレクトラ』のエレクトラと

オレステスの再開場面がある⁹⁾とコロスによるスタシモンとが交互に現われることの意味も見えてくる。しかも、コロスがギリシア悲劇の原点であったことを考え合わせると、コロスの高まりのためにこそエピソードがあると考えられることもできることになる。

ギリシア悲劇が目指すものがディオニュソスの熱狂であったとすれば、『アンティゴネー』の第5スタシモンでディオニュソス賛歌が謳いあげられるのも分かりやすい。この直前の第5エピソードで、クレオンはテイレシアスと議論をし、テイレシアスに失政を非難されながらも反論してゆずらないが、その直後に他ならぬコロスにより諫められ翻意するのである。クレオンはテーバイの長老からなるコロスによりその人間性を回復し、その結果としてディオニュソス神（バックスの別名を持つ）の来臨を願う第5スタシモンが高らかに謳われる。その一節を紹介する。

コロス

いずれの国よりこの国をこそ
尊しと思し召すバックス、
今ぞ、国をあげて激しき病に
とりつかれたる今ぞ、来りたまえ。
パルナッソスの峰を越え、
波轟く海峡を越えて、
穢れを祓う御力奮いつつ、
今ぞテーバイに来りたまえ。¹⁰⁾

このような歌詞を見ると、コロスを当時の観客たちがどれほどの熱き思いで見つめていたかが髣髴とされる。悲劇は自分たち民族の伝説を基にするものなのであって、体の奥深くに根ざしたものと意識されていたことだろう。エピソードの緊迫感とスタシモンの熱狂とが悲劇を作りあげているのである。

以上のように、エピソードとスタシモンを重ねていくことで観客の劇的感情を高める展開に、ソポクレス演劇の用意周到な仕組みが見てとれる。この悲劇には、伝説の悲劇の世界が舞台に繰り広げられ、観客が最後にはディオニュソスの陶醉へ至ることが、プロロゴスから始まりエピソードとスタシモンとによって徐々に仕組まれているのである。第4エピソードでアンティゴネーはすでに舞台から去って死に向かい、第4スタシモンで彼女の運命の苛烈さがコロスによって歌われ嘆かれる。第5エピソードでクレオンも自らの傲慢さ、愚かさを知り、その後の第5エピソードで、コロスは演劇の神ディオニュソスに「いざ来臨したまえ」と賛歌を贈るのである。

こののちエクソドスにおいては、クレオンの息子ハイモンが縊れて死んだアンティゴネーの

後追い自殺をし、さらに妻のエウリュディケーまでもがそれを受けて自ら死を遂げ、そうした顛末がクレオンに知らされる。まさしく破局は完成し、完璧な悲劇がここに終わる。¹¹⁾エペソディオとスタシモンを一つ一つ重ねることによって、破局へ向かって隙なく悲劇性が高められる。観客はアンティゴネーの求める神の法か、それともクレオンの主張する国家の法かと迷いつつ、民族の伝説として馴染み深い破局の結末へと、対話による台詞劇と音楽舞踊のコロスによっていざなわれる。悲しみに溢れた思いを胸に舞台を見つめる観客は、カタルシスを覚えつつも、気づいたときにはもうコロスの退場を目にするのだ。

コロスが悲劇の完結に決定的な働きをしていることが分かるが、そのようにしてソポクレスが作りあげたコロスを20世紀の劇作家ブレヒトがどう自分の演劇に取り入れたのかを次に見てみよう。

4. ブレヒトに見るコロスの機能

ブレヒトが合唱を演劇に最も積極的に使ったのは、1930年前後の教育劇の時代である。『大洋横断飛行』（『リンダーバークの飛行』）、『了解についてのバーデン教育劇』、『イエスマン』と『ノーマン』¹²⁾、『処置』¹³⁾、『例外と原則』、『ホラティア人とクリアティア人』のいずれでも程度の差こそあれコーラスは登場する。ほかにもこの時代の作品はいわゆる教育劇に分類されるかどうかは別としても、その中に合唱のシーンを使っている。『屠畜場の聖ヨハンナ』では、黒麦藁帽隊がコロスとして合唱をするし、『母』では労働者たちがコロスとなって歌う。もちろん主要登場人物も歌を歌い、音楽劇としての体裁を紛れもなくとっている。

しかしブレヒトが音楽を使うとき、上に述べてきたように観客を陶醉させ、熱狂させるために用いるのではない。これほど音楽を使いながら、その目的は音楽の本来の使命とは異なり、むしろ逆とも言える使い方なのである。『三文オペラ』を考えると分かりやすい。オペラとタイトルに入っていないながらオペラではなく、別種の音楽劇であるこの作品では、それ以前の劇中に挿入される音楽の役割とは違った用途で歌（ソング）が使われた。

それはちょうど音楽の世界でも19世紀的なロマン主義音楽が最後のときを迎え、新たな現代音楽が模索されていたことと呼応している。20世紀になると、それまでの予定調和的ともいえるべき調性のある和声を重んじた音楽は、少なくともいわゆるクラシック音楽の中では作曲されなくなってきた。シェーンベルクの調性の解体、十二音技法など、それ以前とは違う音楽のフロンティアが目指されることとなる。ブレヒトがともに音楽劇を作りあげることになる音楽家たち、パウル・ヒンデミット、クルト・ヴァイル、ハンス・アイスラーも、こうした音楽の新しいフィールドを求める、意欲にあふれる作曲家たちであった。

『三文オペラ』、『マハゴニー市の興亡』、『大洋横断飛行』、『イエスマン』と『ノーマン』の作曲はヴァイル、『了解についてのバーデン教育劇』の一部はヒンデミット、『処置』、『母』は

アイスラーが作曲している。これらの現代音楽の作曲家たちの協力を得て、ブレヒトはそれまでのオペラにある陶醉や熱狂を目的とする音楽とは別種の音楽を自分の作品の中に組みこむことができた。

周知のように『三文オペラ』などのブレヒトの演劇では、音楽は観客を同化により陶醉や熱狂の思考不能の状態には引きずりこまない。それは劇中の音楽だけに限らない。台詞による芝居そのものが同化とカタルシスのための楽しみではない。叙事詩的演劇と名づけられたその演劇は、自然主義的な「今まさにそこにある」舞台を作りはしない。現実そっくりの状況がそこで演じられているかのような舞台、すなわちイリュージョンは演劇から排除されてしまい、観客の同化を誘いはしない。イリュージョン演劇のもたらす、登場人物の一人になってしまったかのような錯覚を観客に与えることはない。観客はあくまで舞台の外にいて、事件を眺めている。そして舞台上に繰り広げられる出来事は、まるで今そこで起きているかのように見せるのではなく、「こうでしたよ」と語られるのである。音楽もそのための手段として機能する。オペラのアリアのように、登場人物が思いのたけを歌にして表現し、主人公の感情がそのまま観客の感情になるような仕組みは作りだされない。あくまで距離を置いて登場人物たちを眺めるための歌である。合唱もしかりである。

もちろんこれはブレヒトの理念としての演劇観を述べているのであって、すべてのブレヒト劇がそのようなになっているわけではない。理論と実践がすべてにおいて一致するとは限らない。彼の意図がどうあれ、実際に出来あがった舞台が悲劇性を帯びてしまい、俳優の歌やコロスの合唱が観客の理性ではなく、感情に訴えてしまうことが時に起きた。彼の作品の中には、もともと悲劇の題材にこそふさわしいと考えられるものがある。そうした題材でありながら、ブレヒトはそれを悲劇とせず、あえて喜劇的な手法を使って作品化したのであった。ところがその脚色にもかかわらず、テーマやストーリーの悲劇性が全体を凌駕してしまい、観客を異化するのではなく、同化させてしまうということがいくつかの作品で出来た。特に教育劇『処置』はコロスが最もコロスらしく登場してくる作品であるが、この作品の上演において悲劇性による観客の同化が最も典型的な形で生じた。¹⁴⁾

ではギリシア悲劇を基にした『アンティゴネー』¹⁵⁾の場合はどうか。ブレヒトはこの悲劇を1948年に改作する際にヘルダーリンのドイツ語訳を使っている。改作劇の1300詩行のうち、400行がヘルダーリン訳をそのまま、あるいはほぼそのまま流用している。¹⁶⁾大きく変わったのは、第二次大戦末期のベルリンに生きる二人の姉妹を描く序幕を付けて、作品と現代との結びつきを加えアクチュアリティを高めたことと、侵略戦争をするクレオンの人物像である。ブレヒトのクレオンは徹頭徹尾侵略者であって何ら反省はない。この序幕は48年のスイスのクールでの上演の際に付けられたが、51年にドイツのグライツで上演されたときには序幕は変えられ、現代を舞台にしたものではなく、アンティゴネーやクレオンが登場して、作品や人物について解説する紹介の場に付け替えられた。

クール上演の際、「モデルブック」が作られた。これは舞台写真、絵コンテ、舞台の見取り図などを収録し、説明を質疑形式などで付けたもので、上演を記録し、以後の舞台づくりの役に立ててもらおうという意図で編集されている。これを見ると、現在のビデオほどではないが、どんな舞台だったのかがかなり分かる。ただ音声の記録はないので、台詞をどのように喋っていたのかなどは不明だ。もちろん音楽の記録もできないが、そもそも『アンティゴネー』改作上演には、音楽はなかった。この時代には、アイスラーやデッサウが作曲することが多いのだが、記録には一切その事実が残されていない。クールでは最初から音楽なしで上演するつもりだったのだ。さらに1951年のグライツのときにも、やはり音楽は付けられていない。

非音楽劇化は、登場人物名でコーラスという語を使わずに「長老たち」と読んでいるところにも現われている。ヘルダーリンのテキストで Chor というコロス／コーラスにあたるドイツ語を使って「ターバイの長老たちのコロス」¹⁷⁾であったのが、ただ単に「長老たち」に変えられているのである。

ブレヒトはどうして『アンティゴネー』上演において音楽の使用をしなかったのであろうか。この作品について彼の書いた文には、音楽を使わないことについての記述はないので直接的な論拠はないが、残された記録から見るかぎりいくつかの理由が考えられる。それを検討してみよう。

まずはじめに、音楽を付加するには時間的な制約のあったことを検討しなければならない。戦後まだ日の浅い1948年にあって、十分な準備をする時間的余裕もない中で、作曲までは手が回らなかったことは容易に考えられる。もともとクールでブレヒトの芝居を上演することになったのは、かつてともに仕事をしたことのあるハンス・クルエルがこの市の劇場を率いていたからであった。1927年にブレヒトが『マハゴニー』のソング・プレイをバーデン・バーデンで初演したとき、クルエルと一緒に仕事をしたことがあったのである。47年の11月にブレヒトはパリ経由でアメリカの亡命生活からヨーロッパに帰ってきた。とりあえずチューリヒに落ちついた彼は、旧知のクルエルと出会いさっそく演劇活動を始めようとしていた。彼との上演作品が『アンティゴネー』に決まり、改作台本ができ上がったのが47年の12月で、初日が48年の2月15日であった。久しぶりに演出の仕事をするようになったものの、まだブレヒト本来の本格的な活動をするには無理があったにちがいない。身近に信頼できる作曲家も見つけにくかったろう。したがって、この時点で音楽の導入はまだ容易なことではなかったのである。

しかし、クール上演では無理でも、グライツでなら音楽を加えることも可能だったはずである。にもかかわらずブレヒトは音楽を付けなかった。ここに彼の意志を感じることができる。ほぼ同じ時期に発表上演された作品に『コーカサスの白墨の輪』がある。これは1948年にアメリカ・ミネソタの大学で初演されている。さらに51年にスウェーデンのエーテボリでプロの役者によって演じられているが、パウル・デッサウの音楽が付けられたのは、53年になってからのことだった。この事実にはやはり音楽を演劇に付ける際の時代的制約を考えないわけにはい

かないであろう。つまり音楽劇にするべきものも、初めはその事情が許さず音楽を付けられない場合が戦中戦後のある時期にはあった。そうした作品にも、徐々に戦後も落ちついてくると、しかるべき場合には音楽を付けているのである。それなら、『アンティゴネー』にも51年の段階で付ける気があれば、それは可能であったはずである。しかしブレヒトはそれをあえてしなかった。初演の段階で時間的に制約があったとしても、再演時には不可能ではなかったはずであるから、少なくとも51年の再演のときに『アンティゴネー』に音楽は不要と考えていたのだろう。

では何故ブレヒトは『アンティゴネー』に音楽を不要と考えていたのだろうか。そこで検討すべきなのは、古典作品の受容のあり方として、ブレヒトが古典を古典としてそのまま受け入れることに首肯できないものを感じていたこと、それが非音楽劇化の原因ではないのかという点である。「古典による畏縮」という1954年に書かれた文の中でも、旧来の悪しき伝統に頼って上演すること、形式主義に墮することを戒めている¹⁸⁾。彼には音楽劇であるギリシア悲劇を、そのまま音楽劇として演ずることへの抵抗があつて、それが音楽の使用をやめさせたと考えられるのである。ギリシア悲劇そのものが、彼にとって決して手放して賞賛できる芸術ではなかった。アリストテレスが『詩学』の中で称揚している悲劇は、ブレヒトには自分の時代に合った作品へと作りかえるべき過去の遺産でしかなかった。

それなら何故ブレヒトは自らの『アンティゴネー』に音楽を付けないことで、その悲劇性を排除しようとしたのだろうか。それは彼の改作のありようを見ると分かる。ソポクレスの『アンティゴネー』では、アンティゴネーにもクレオンにも観客は悲劇として感情同化を行なうように作られていた。兄ポリュネイケスに殉じて死んだアンティゴネーを哀れに思う観客は、自らの愚かしさによって、息子ハイモンと妻エウリュディケーの二人の家族を失うクレオンにも哀れみを感じて涙した。タイトルロールのアンティゴネーだけでなく、クレオンも主役と言ってよい役割を果たすのである。

これに対してブレヒトの『アンティゴネー』では、クレオンはアルゴス侵略しか考えない。その地の鉾山の富を狙うことが彼の目的であるから、その侵略戦争から逃れようとしたポリュネイケスは国家への反逆者として断罪される。そしてその兄の埋葬をアンティゴネーが行なうのは、侵略戦争に反対し戦争に打ちひしがれる民衆の立場に立つことを意味する。実は、クレオンはブレヒト版では息子を二人失うことになる。ハイモンはソポクレス作と同じように死ぬが、もう一人の息子メガレウスがアルゴス戦で戦死し、その死体が八つ裂きにされるのである。それでもクレオンはさらにハイモンにも戦わせてアルゴスに勝利しようとするが、すでにハイモンはソポクレス劇にあるようにアンティゴネーを追って自刃して果てている。この期に及んでも暴君クレオンは事態を悟らず、もう一戦を交えようとする。

クレオン

早々とわしを置いて死におって、倅めが。まだもう一戦だ

そうすればアルゴスを屈服させられるのに！

(……)

これでもうテーバイは滅亡するのだ。¹⁹⁾

このようなクレオンであるから、観客が感情同化する余地はない。ソポクレスの『アンティゴネー』がアンティゴネーとクレオン両者の悲劇であったのに対し、ブレヒト劇ではクレオンは悲劇の人物とはなっていないのである。そのためもあり、結末に向けて悲劇的感情を高めていくスタイルをブレヒトはとっていない。長老たちもクレオンの同調者でしかなく、ともに破滅への道を歩んでいく。もはやこれはブレヒトの意図するコロスとはなりえず、独裁者の傍観者としての集団的発言でしかない。

もしブレヒト本来の音楽劇を作るなら、コロスにあたる長老たちはクレオンとは違った視点で発言して状況の客観化を図らなければならない。視点をずらすことによって、クレオンと長老たちの差異を浮き彫りにする必要がある。しかしブレヒトが作った『アンティゴネー』では、長老たちにその立場を取らせることはなかった。彼らに歌わせれば、クレオンの思いに寄り添って歌うしかない。そうすると最終戦争を求めるクレオンを悲劇的人物にしてしまい、まるでアンティゴネーのごとく肯定的なヒーローにすることになる。そのような結末はブレヒトがもっとも嫌うものであった。

ブレヒトが『アンティゴネー』に音楽を付けなかったのは、このように考えてくると一つの必然であるように思われる。48年の上演時には諸事情から無理であったにせよ、そののち音楽劇化はその気になればできたことだろう。しかし『アンティゴネー』改作の意図からして、音楽の使用はふさわしくはなかった。ブレヒトが音楽に求めるものと、できあがった台本とは相容れないものであった。こうした理由が積み重なって、ブレヒトは『アンティゴネー』の音楽劇化をやめたのである。

ただ、現代の観客にとって『アンティゴネー』改作にはやはり不満が残るのではないだろうか。ソポクレスが完成させた『アンティゴネー』の脱悲劇化をブレヒトは進めることができたが、その上で新種の音楽劇にすることに挑んでよかったのではないかと考えられるのである。コロスの機能をさらに斬新なものにして、音楽劇としても楽しむことのできる『アンティゴネー』を作ってほしかった、と思う音楽劇の愛好者は少なくないにちがいない。そしてそれがほかのギリシア悲劇を現代において上演する際に、コロスの音楽化のヒントになるようなものになっていれば、どれほど演劇界に裨益するものとなったか計りしれないのである。

注

- 1) ソポクレス『オイディプス王』（山形治江訳）の「解説」。2004年、劇書房、p.111。2002年6

- 月シアターコクーンで、7月大阪シアタードラマシティで蛭川幸雄演出により上演された。
- 2) 2004年10月大阪シアタードラマシティで平幹二朗演出により上演された。
 - 3) 『アンティゴネー』は2004年10月東京国立博物館野外特設舞台で、『メディア』は2005年8月滋賀県立芸術劇場びわ湖ホールで、宮城聰演出により上演された。
 - 4) 山内登美雄『ギリシア悲劇、神々と人間のドラマ』1997年、新曜社、p. 26-32 参照。
 - 5) Vgl. Friedrich Schiller: *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, in: *DramenII / Dramenfragmente*, München 1968, S. 249.
 - 6) アリストテレス『詩学』1997年、岩波文庫、第18章、p. 71。
 - 7) ここでギリシア悲劇がオペラと同じように演じられたと主張しようというのではない。ギリシア悲劇がどのように演じられたかは研究者の間でも定説はない。しかし音楽劇がそもそも観客にとってどのような意味をもつかは古今東西共通するものがあるはずである。
 - 8) 「喜劇オペラ」とは、comic opera の訳語として近年使われるようになった用語である。コミック・オペラには、オペラ・ブッフア、オペラ・コミック、オペレッタ、ミュージカル・コメディ、バラッド・オペラ、ジグ・シュピールなどが含まれる。ウォラック／ウエスト編著『オックスフォード オペラ大事典』（原著1992年）、日本語版1996年、平凡社、p. 249 参照。
 筆者はベルゴレージの『奥様女中』からリヒャルト・シュトラウスの『バラの騎士』あたりまでを総称する用語として使っている。ちなみに、『三文オペラ』の種本であるゲイの『乞食オペラ』（1728年）はバラッド・オペラに分類される。
 - 9) 『ギリシア悲劇Ⅱ、ソボクレス』1986年、ちくま文庫、p. 284-287 参照。
 - 10) 『ギリシア悲劇全集3』柳沼重剛訳、1990年、岩波書店、p. 308。
 - 11) 第1エピソードで番人がクレオンにポリュネイクスの埋葬を伝えるシーンには喜劇的な手法が使われており、後半の悲劇性を高める布陣がなされている。悲劇の中に挿入された喜劇のシーンの効果はさまざまな演劇に見てとれる。ここにソボクレスの用意周到さが現われている。同上書、p. 247-254 参照。
 - 12) 『イエスマン』と『ノーマン』については、拙稿：「能『谷行』と“Der Jasager und Der Neinsager” —アーサー・ウェイリーの役割とブレヒトの改作」、『日本とドイツ』（2）、1986年、大阪外国語大学、p. 135-160 参照。
 - 13) 『処置』については、拙稿：「対話劇としてのブレヒトの教育劇『処置』」、京都産業大学論集・外国語と外国文学系列第27号、2000年、p. 85-104 参照。
 - 14) 拙稿：「G. ハウプトマンとブレヒトにみる悲劇性」、市川明／木村英二／松本ヒロ子編『世紀を超えるブレヒト』所収、2005年、郁文堂、p. 196-197 参照。
 - 15) ドイツ語での読みは「アンティーゴネ」であるが、ここでは「アンティゴネー」に統一する。他の配役もこれに準ずる。
 - 16) Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden*. Hrsg. von Werner Hecht u. a. Berlin und Weimar/Frankfurt a. M. 1988-2000, Bd. 8, S. 493. (以下 WK と略す)
 - 17) Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1952, Band 5, S. 204.
 - 18) Vgl. WK, Bd. 23, S. 316-318.
 - 19) WK, Bd. 8, S. 241.

The Chorus of Bertolt Brecht

—— *Antigone* without Music ——

Hiroshi TOKIDA

Abstract

Bertolt Brecht wrote many plays with music such as *The Threepenny Opera*, *Rise and Fall of the City of Mahagonny*. It will be useful to keep this fact in mind as we examine the chorus of Brecht. We should also notice that since ancient times music had been a very important element of drama. In modern times, however, speech has been at the center of dramatic works. There is a general agreement that Brecht turned the trend around and once again introduced music into drama.

In Sophocles' *Antigone* the chorus plays an important role in enhancing the value of the tragedy. However, when Brecht adapted this masterpiece, he did so without including music. Why was his version written without music, while Greek tragedies had a chorus, a singing and dancing group? The point I would like to make is that Brecht did not accept the classical play as it was, and tried to make it into a play which draws no empathy from the audience.

Keywords: Bertolt Brecht, Sophocles, Chorus, Tragedy, Music