

ギリシア悲劇 — 現代の上演の研究

課題番号 17600021

平成 17 年度～19 年度科学研究費補助金 (基盤研究 (C))

研究成果報告書

平成 20 年 3 月

研究代表者 北野雅弘

(群馬県立女子大学文学部教授)

研究組織

研究代表者 北野 雅弘（群馬県立女子大学・文学部・教授）

交付決定額（配分額）

（金額単位：千円）

	直接経費	間接経費	合計
平成17年度	1,100	0	1,100
平成18年度	700	0	700
平成19年度	700	210	910
総計	2,500	210	2,710

研究発表

(1) 学会誌等

- ・（論文）ギリシア悲劇と現代演劇(1)－シェクナーの Dionysus in 69（『群馬県立女子大学紀要』28号、2007年3月）25-37。
- ・ソフォクレス『アンティゴネ』の二つの埋葬（『西洋比較演劇研究』7号 2008年3月）1-15。

(2) 学会発表

- ・ギリシア悲劇の現代上演－エウリピデス『バツカイ』とシェクナーの Dionysus in 69（近現代演劇研究会例会発表 2005年10月）。
- ・ポリフォニー演劇へ向けて－Living Theatre の Antigone（日本西洋比較演劇研究会例会発表、2007年1月）。

(3) その他

- ・「日本におけるギリシア悲劇」（『劇・ドラマ』38、劇場文化・ドラマの会（2007年10月）、3-5.

目 次

	はじめに・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・	1
I	ギリシア悲劇の現代上演について・・・・・・・・	3
II	東京大学ギリシヤ悲劇研究会・・・・・・・・	15
III	シェクナーの Dionysus in 69・・・・・・・・	33
	参考資料・・・・・・・・・・・・・・・・	49

はじめに

本稿は、平成 15～17 年度科学研究費補助金 基盤研究(C) (課題番号 176600021) による研究課題「ギリシア悲劇—現代の上演の研究」の研究成果報告書である。本稿は三章からなり、第一章の「ギリシア悲劇の現代上演について」では日本と欧米とに分けて、現代上演について考察した。第二章の「東京大学ギリシヤ悲劇研究会」では、日本におけるギリシア悲劇上演のある意味での嚆矢である通称「ギリ研」の上演実態について、資料が多く残されている最初の五回を中心に論じた。第三章の「シェクナーと *Dionysus in 69*」では、欧米での「現代上演」にとってきわめて重要な意味を持つリチャード・シェクナーと The Performance Group による 1968 年の *Dionysus in 69* について論じた。

先行研究としては、日本に関しては、大阪大学の木村健二氏の科研報告書¹がある。私の報告書が別の意義を持つとすれば、木村氏のものが通史を記述したのに対し、私の関心がケーススタディにあったという点だろう。欧米での上演に関しては、日本語では古く新関良三の『現代のギリシヤ悲劇 復活と創造』がある²。これは上演に関してはほぼ全面的に 1957 年の International Theatre Institute のコンファレンス記録に依拠したものである。アテネで開催されたものの記録であるため、タイトルに比して現代ギリシアでの上演にやや重きを置きすぎている点は否めない。

海外では、特にオクスフォード大学の Arichive of Performance of Greek and Roman Drama (以下 APGRD)が上演記録の収集とそれに基づく研究成果の発表を定期的に行っており、ホール他の『69 年以後のディオニュソス³』や、マッキントッシュ他の『上演におけるアガメムノン⁴』が代表的な研究として挙げられよう。ドイツでは、ビアールの『現代舞台でのアイスキュロスのオレスティア⁵』や、バーズビー編の『ギリシア・ローマ劇：翻訳と上演⁶』があり、最近ではローゼ他の『近代におけるギリシア悲劇とその上演⁷』がある。上演実態研究からさらに上演方法の研究と提案にまで踏み込んだものがゴールドヒルの『今日いかにギリシア悲劇を上演するべきか⁸』である。

上演を実際に、あるいはビデオや映画によって観ている場合と、文献資料しかない場合では、上演研究は大きく異なることになるだろうが、シェクナーの *Dionysus in 69* を除き、原則的に文献の典拠に依拠し、自分がその上演を観たかどうかについてはなるべく記述し

¹ 木村(2005)。

² 新関(1968)。

³ Hall/Macintosh/Wrigley (2004)。

⁴ Macintosh/Michelakis/Hall/Taplin (2005)。

⁵ Bierl (1997)。

⁶ Barsby (2002)。

⁷ Lohse/Malatrait (2006)。

⁸ Goldhill (2007)。

ないようにした⁹。

本報告書で当初取り上げようと意図し、結局放棄したテーマには、リヴィング・シアターの『アンティゴネ』、太陽劇団の『オレスティア』、鈴木忠志『悲劇～アトレウス家の崩壊』の分析、現代ギリシア及びイタリアでの古代劇場遺跡におけるギリシア悲劇上演実態の考察がある。最後のテーマについては、先行研究として、新関のものほか、山形治江氏の『ギリシャ悲劇：古代と現代のはざま¹⁰』が詳しい。現代ギリシアは、当然のことながら、ギリシア悲劇を最も多く上演している国の一つである¹¹。二十世紀の古代劇場遺跡での野外上演は、イザドラ・ダンカンの弟子であったエヴァ・パーマー・シケリアノスが第一回デルフィ・フェスティバルで『縛られたプロメテウス』を上演したことに始まる。彼女の夫アンゲロス・シケリアノスの妹はレイモンド・ダンカンと結婚しており、シケリアノス夫妻はダンカン家と深い結びつきがあった。シケリアノスによる上演は特にコロスの動きにダンカンの影響が強く感じられるものだった。1954年にはエピダウロスでの上演も始まり、初期のものとしては、61年のソフォクレスのタキス・ムゼニディス演出の『エレクトラ』は映画版も作られており、当時の上演様式を知ることが出来る。これらのテーマについては改めて取り組みたい。

⁹ 東京大学のギリシャ悲劇研究会の上演を筆者はいかなる形でも目にしていない。この報告書で挙げられている海外の上演については、何らかの形で観たものを以下に列挙しておく。映像で観たものについては、上演題目の後に*をつけた。年代は初演ないし公開年。シケリアノス『縛られたプロメテウス*』(1927 部分)、タキス・ムゼニディス『エレクトラ*』(ソフォクレス版 1961)タイロン・ガスリー『オイディプス王*』(1955)、リヴィング・シアター『アンティゴネ*』(1967)、カコヤニス『トロイアの女*』(1971 映画版)、ムゼニディス『オイディプス*』(ギリシア国立劇場 1973)、(ペーター・シュタイン『オレスティア*』(1980)、ピーター・ホール『オレスティア*』(1981)、カルロス・クーン『オレスティア*』(1982)、アリアーヌ・ムヌーシュキン『アガメムノン』(1990)、ストロブ/ユイレ『アンティゴネ』(1991 セジュスタでの実演と映画)、ピーター・ホール『女の平和』(1993)、ペーター・シュタイン『オレスティア (ロシア版)』(1994)、ニコス・クンドゥーロス『写真家たち*』(1998 『アンティゴネ』(1993)に基づく映画版)、シャーヒカ・テカンド『オイディプスを捜して』(2002)、ヤン・ファーバー『モローラ～灰』(2003)、ペーター・シュタイン『メディア』(2004)、ペーター・シュタイン『エレクトラ』(2007)。

¹⁰ 山形(1993)。

¹¹ Mavromoustakos (1997), 197 は、その時点までに 633 件の職業劇団による古代劇(喜劇を含む)上演を確認している。

1 ギリシア悲劇の現代上演について

1-1 日本におけるギリシア悲劇

日本における本格的なギリシア悲劇上演は、東京大学ギリシヤ悲劇研究会による 1958 年の『オイディプス王』上演に始まる。勿論、これ以前にもギリシア悲劇が舞台で全く知られていなかったわけではない。すでに、明治 27 年に、川上音二郎一座は、『意外』『又意外』『又々意外』を続演して、大当たりをとった¹²。そのうち『意外』は国内の実際の事件を扱うスリラー探偵劇であり、『又意外』は「相馬事件を取上げ、これに外国で仕込んだ『ベルス』（レオポルド・ルイス作。後年井上政夫の当り狂言となったもの）をはめこみ、一切を西洋的に演出したもの¹³」だったが、三番目に取り上げた『又々意外』が、フランスで入手した『オイディプス』に基づく作品だった。三作とも井上薺花が日本を舞台とした作品に作り上げた。木村健治は次のように述べる。「興味深いことに、この翻案では「父殺し」のモチーフは活かされているが、「近親相姦」のモチーフは巧妙に採用されていない¹⁴。」

より重要なのは、芸術座による『エヂポス王』上演である。中村吉蔵が翻訳したこの上演は、明治座での『サロメ』『復活』の成功を受け、「芸術座は五月に大森阿仁子の児童遊園協会のための寄附興行として、小笠原長幹伯爵邸庭園で¹⁵『エヂポス王』を上演し、エヂポスは沢田正二郎、イオカステは松井須磨子であった。この上演について、大笹は、稽古がきわめて真剣で争いのようにであり、島村抱月が演出を投げ出して中村吉蔵に交代してもらったという、吉蔵自身の伝えるエピソードを紹介している¹⁶。

十三年間で十一回に及んだ研究会の上演は、十分なテキストクリティークに基づく翻訳、歌うコロス、仮面の使用（途中から）など、その目標とする「古代様式の復元」の意気込みに満ち、学術性と芸術性の両方を追究した画期的なものだった¹⁷。ギリシア悲劇の事実上の日本初演と言って良いだろう。これに刺激をうけて、関西でも、61 年にくるみ座が『オイディプス王』を上演した。このテキストは山崎正和によるものだが、翻訳にあたっては京都大学のギリシア研究者と検討を重ね、学問的にも問題のないものになった。くるみ座は翌年には『アンティゴネ』を上演する。これらの上演によって、日本でのギリシア悲劇の「古典」としての地位が確立した。60 年代後半には、ベトナム反戦運動の高まりのなか、

¹² 河竹(1959), 1105。

¹³ 同上, 1106。

¹⁴ 木村(2005), 6。以下、上演データについては、この報告書、山形治江によるギリシア悲劇上演年表 (2002 年の蜷川演出『オイディプス』上演パンフレット所収)、早稲田大学の現代演劇上演記録データベース (<http://enpaku.waseda.ac.jp/db/enpakujuho/index.htm>) に負うところが大きい。

¹⁵ 大笹(1985), 155。

¹⁶ 同上 156 参照。

¹⁷ 本稿第二章参照。

サルトル版を中心に『トロイアの女たち』が俳優小劇場をはじめとする幾つもの劇団によって取りあげられ、また、71年には、観世栄夫の「冥の会」が、山崎版の『オイディプス王』によってギリシア悲劇上演を開始した¹⁸。

74年には、ギリシア国立劇場が『オイディプス王』¹⁹など三本を持って来日し、テレビ放送もされ、日本では「本場のギリシア悲劇」として喧伝されたが、テキストの思い切った簡略化、大げさな演技など、ギリシア悲劇に対する日本人の期待に応えるものではなかった。ギリシア国立劇場はその後何回か来日しているが、成功したのは90年代以降だと言って良いだろう。

74年は、鈴木忠志が岩波ホールで、観世寿夫のメネラオス、白石加代子のヘカベ、市原悦子のアンドロマケによって『トロイアの女』²⁰を上演し、彼のその後の重要なテーマになるギリシア劇上演を開始した年でもある。松平千秋訳に基づきながらも大岡信の脚色により物語を大幅に切り詰め、一部に変更を加えたこの上演は、和風の衣裳、演歌、男性の暴力と野卑の強調によって日本の大衆的風土と原作テキストとの衝突を試みたものであり、ギリシア悲劇研究会に始まる教養主義的な古典劇志向と一線を画した上演を生み出した。他方、ギリシア悲劇の古典的様式性は、「スズキ・メソッド」として確立される演技様式によって緊張感をはらみつつ表現され、ここに独特の日本的「ギリシア悲劇」が誕生することになった。『トロイアの女』は後に早稲田小劇場の公演として再演された。この方向での鈴木の子ギリシア劇の頂点に位置するのが、SCOTによって利賀村で、次いで若い登場人物たちに鳳蘭や永島敏行らを配して帝劇で上演された、83年の『王妃クリテムネストラ』である（帝劇版のタイトルは『悲劇〜アトレウス家の崩壊』）。

『王妃クリテムネストラ』は、『トロイアの女』から『エウメニデス』に至る三人の悲劇作家のさまざまな作品からアトレウス家の悲劇をコラージュしたもので、直線的な物語進行を避け、裁判でのオレステスの回想という枠組みを用い、アイギストス殺害の後にアガメムノン殺害を描き、エレクトラとクリテムネストラによる死体陵辱で両者の類似を強調するなど、ポストドラマ演劇的な意識に貫かれたものだ。

76年には蜷川幸雄も市川染五郎（当時）を主演に配した『オイディプス王』²¹を上演する。蜷川ギリシア劇のスペクタクル志向は平幹二郎をタイトルロールに用いた78年の『王女メディア』²²でさらに強まり、辻村ジュザブローの衣裳を用い、メディアが赤い布を口から吐き出すグロテスクな様式美を作り上げた。また、築地本願寺での86年の『オイディプス』再演（平主演）は、階段と大きな門を利用した空間設計にかつてのラインハルトの『オイディプス王』の影響が感じられる壮麗なものになった。

¹⁸ 8月、於砂防会館ホール。

¹⁹ 3月、於NHKホール。Τάκης Μουζενίδης 演出。

²⁰ 12月、於岩波ホール。

²¹ 5月、於日生劇場

²² 2月、於日生劇場。

70年代から80年代にかけては、この二人が日本のギリシア悲劇上演を代表する存在になったが、人物の苦悩の途轍もない巨大さは、それを表現する適切な方法を持たないその次の世代にかえってギリシア悲劇を敬遠させたように見える。その中で、語りと動きを分ける「二人一役」によって神話的な「大きさ」を表現しようとする宮城聡のク・ナウカは、95年の『エレクトラ』²³、99年の『王女メデシア』²⁴、2000年の『オイディプス』²⁵、2004年の『アンティゴネ』²⁶と、ギリシア悲劇をその演目の中に継続的に取り入れてきた。特にその『王女メデシア』は、原作に内在するフェミニズムと帝国主義の問題を露骨に浮きだたせ、それを、緊張をはらみつつも感性的に美しい動きや音楽と結びつけるという離れ業で、日本だけでなくヨーロッパでも大きな成功を得た。ク・ナウカは、劇場での上演をほとんど行わず、倉庫、庭園、博物館など、独自の演技空間を追究するという点でもユニークな劇団だが、これもギリシア悲劇の成功と結びついているだろう。

ク・ナウカと同じ世代でギリシア悲劇上演に関心を示していたのが、安田雅弘の山の手事情社である。山の手事情社は2002年の『オイディプス@Tokyo』²⁷で、ソフォクレスのオイディプス王の対話部分と東京で共同生活を送る少女たちのスキットとを融合したスタイリッシュなオイディプス王を上演した。ソフォクレス部分を演じるのが全員女優である点も興味深い。彼らは翌年「山の手事情社ギリシャ悲劇第二弾」と銘打って『トロイアの女』²⁸を上演しているが、彼らのシリーズはその後続いてはいない。

ク・ナウカの上演は、鈴木に再びギリシア悲劇に取り組ませることになった。白石加代子がSCOTから離れた後、ギリシア劇からやや距離を置いていた鈴木は、宮城との共同演出と銘打った1996年の『エレクトラ』で上演を再開し²⁹、その後、SPACとともに、『エレクトラ』、『バックイ』にもとづく『ディオニュソス』、『オイディプス王』という三本のギリシア悲劇を上演する³⁰。それらはかつての演出よりもさらに動きを抑制し、暴力的な大衆性よりも様式性を前面にだすことになった。また、戯曲の全体が舞台化されるわけではなく、どの上演にあっても結末は省略されている。エレクトラの復讐は幻想においてしか果たされず、ペンテウスは「僧たち」に惨殺されて終わり、オイディプスは自らの正体を認知したところで終わる。鈴木は『オイディプス王』を、デュッセルドルフのシャウシュピールハウスでも演出し、彼らはギリシアの古代劇場遺跡であるエピダウロスの夏の演劇祭で、テルゾプーロスの『バックイ』、ヴァレリー・フォーキンの『テバイ攻めの七将』、ア

²³ 5月、於川崎市民ミュージアム他。

²⁴ 10月、於アサヒスクエアA。

²⁵ 7月、於東京都庭園美術館他。

²⁶ 10月、於東京国立博物館 本館前野外特設舞台。プレビュー版は6月、横浜BANKART1929。

²⁷ 於東京芸術劇場小ホール。

²⁸ 5月、シアタートラム。

²⁹ 12月6日、於彩の国さいたま芸術劇場大ホール他。

³⁰ 2001年10月には、これら三作品の連続上演を静岡芸術劇場でおこなう。

ンナ・バドーラの『アンティゴネ』とともに、テバイ四部作の一つとして鈴木の『オイディプス王』を上演した³¹。

蜷川も、今世紀に入ってギリシア悲劇上演の新しいシリーズを始める。野村萬斎主演の『オイディプス王』³²、大竹しのぶ主演の『エレクトラ』³³、『メディア』³⁴、藤原竜也主演の『オレステス』³⁵という精力的な上演を支えているのは、山形治江による翻訳³⁶だ。上演を念頭に置いていない全集訳に基づき高橋睦郎の「修辞」によって美文調に仕上げた以前のシリーズ³⁷と異なり、山形の翻訳は演劇の言葉として自然で分かり易い日本語になっており、その点では 83 年の昴の『オイディプス』上演のために作られた福田恒存の翻訳³⁸に近いが、福田のようにコロスを虐待して新劇風に近代化してはおらず、蜷川のスペクタクル志向と上手く噛み合っている。福田訳によるものとしては、最近では、2004 年に平幹二郎主演の「幹の会」の上演がある。この上演は、川島重成の解釈に従い、第二エペイソディオンの最後にイオカステによるアナグノリシスを置き、それを視覚化して見せたこと、ニューヨークのハーレムを巡回する旅芸人一座という枠設定を用い、スタシモンをゴスペル・ソングの替え歌にしたことが目新しいものであった。また、オイディプスを不愉快な人物に設定せず、性格悲劇にしようとしなかった点は新劇系のオイディプス上演としては新鮮だった。

ギリシア悲劇は、鈴木が強調するように、家族間の愛憎と犯罪を扱った作品が多く、そのテーマはいわば永遠の今日性を持っている。しかし、登場人物は神話的な原型を持ち、彼らを近代的な自我として理解することはできない。そのために、心理から行動を動機づける方法は、ギリシア悲劇の上演にとって必ずしも効果的ではない。四季をはじめ、新劇が、ギリシア悲劇そのものよりアヌイやジロドゥなどの改作版を得意としてきた原因はこのあたりにあるだろう。四季の原点でもあるこうした改作上演は 50 年代前半まで遡る³⁹。日本における改作としては、60 年代には、アンティゴネに樺美智子のイメージを重ね合わせた独自の改作である秋浜悟史の『アンティゴネーごっこ』⁴⁰、安保後の世代をタイトルロールに担わせた佐藤信の『イスメネ』⁴¹が記憶に残る。

ギリシア悲劇を近代化、心理化するもっとも徹底した試みはリチャード・バートンの『グ

³¹ 2002 年 7 月。

³² 2002 年 6 月、於シアターコクーン。

³³ 2003 年 9 月、於シアターコクーン。

³⁴ 2005 年 4 月、於シアターコクーン。

³⁵ 2006 年 9 月、於シアターコクーン。

³⁶ 山形 (2003)、山形 (2004)、山形 (2005)、山形 (2006)。ただしこれらは古典ギリシア語からの翻訳ではなく、文献学的な正確さを期したものでもない。

³⁷ e.g. 高橋(1986)。

³⁸ 福田(1984)。

³⁹ 劇団四季によるアヌイの『アンチゴーヌ』は、1954 年に上演されている。

⁴⁰ 1966 年 9 月。演劇集団変身、竹内敏晴演出、於代々木小劇場。

⁴¹ 1966 年 11 月。劇団自由劇場、観世栄夫演出、於自由劇場。

リークス』だろう⁴²。これはアトレウス一族をめぐる十作の悲劇を一つにまとめたもので、それぞれは他と矛盾がないようにダイジェスト化、コロスはほとんど舞台効果にまで地位をひき下げられ、登場人物の行動は心理化、合理化された。『ギリクス』は90年に文学座が日本初演をおこない、蜷川が十年後に再演した⁴³。また、新国立劇場が開場十周年を記念しておこなったギリシア悲劇のシリーズも原作そのものではなくその翻案であり、いわば川上音二郎の時代のスタイルにまで遡ったギリシア悲劇の紹介だった。コロスの存在も、対話する人物たちの非近代的な心理も新劇的なアプローチと齟齬をきたしていたのだろう、翻案にも無理が目立った⁴⁴。

ここ数年、蜷川と鈴木 of 積極的な活動もあり、ギリシア悲劇上演は、ギリシヤ悲劇研究会の初演時に劣らぬ活況を呈している。鈴木は、2005年5月から6月にかけて、静岡でほとんどギリシア悲劇だけの演劇フェスティバルを主催したが、これは、利賀村での演出コンクールの入賞者を中心に、若い世代の演劇人が自由な工夫を凝らしてギリシア悲劇を見直し取り組むきっかけになった。『アンティゴネー』（SPAC 中島諒人演出）、『オイディプス王』（山の手事情社 安田雅弘演出）、『エレクトラ』（Ort-d,d 倉迫康史演出）、『トロイアの女』（第七劇場 鳴海康平演出）、『メディア』（三条会 関美能留演出）、『エレクトラ』（空間アート協会ひかりメンバー 仲田恭子演出）、『トロイアの女』（東京オレンジ 横山仁一演出）、『慈みの女神たち』（Ms. NO TONE 平松れい子演出）、『縛られたプロメテウス』（Power Doll Engine 億土点演出）、『メディア』（楽園王 長堀博士演出）、『アンティゴネー』（うずめ劇場 ペーター・ゲスナー演出）、『トロイアの女』（ク・ナウカ+旅行者 宮城聡、ヤン・ジョンウン共同演出）に鈴木 of 『オイディプス王』とリュビーモフ演出 of タガンカ劇場による『メディア』が加わった、ほぼギリシア悲劇だけのフェスティバルは、現代ギリシアを別として世界でも他に類例がない規模を持ち、演出の前衛性は現代ギリシア of ギリシア劇フェスティバルには見いだされないものだった。ここに、ポストドラマ演劇的な意識に貫かれたギリシア悲劇上演が若い世代に継承されたと言って良いだろう。なかでも、Power Doll Engine of 『縛られたプロメテウス』におけるマゾヒズム的な身体性、ク・ナウカ+旅行者 of 『トロイアの女』におけるヤン・ジョンウン演出部分 of 素朴な祭祀性は、これまでの日本のギリシア悲劇上演ではあまりなかったものであり、きわめて刺激的だった。

⁴² バートン(1987)。

⁴³ 於シアターコクーン。

⁴⁴ 川村毅『アルゴス坂の白い家』(9月)、鄭義信『たとえば野に咲く花のように - アンドロマケ』(10月)、土田世紀『異人の唄』(11月)。

1-2 欧米におけるギリシア悲劇上演

ヨーロッパにおいては、ギリシア悲劇は、ルネサンスにおけるその再発見以来、翻訳あるいは改作の形で常に上演されてきた。原作上演も、遅くとも 1585 年のテアトロ・オリンピコでの『オイディプス王』上演に、あるいは 1571 年の、ギリシアのザキントスでの、レパントの海戦の勝利を記念した祝祭の中で上演された『ペルシア人』にまで遡る⁴⁵。二十世紀に入ってからだけに限っても、ラインハルト、バローなど、多くの演出家が自らの演劇理念の具体化をギリシア悲劇に求めた。

しかし、ギリシア悲劇の「現代上演」を考えると、1960 年代後半の演劇における *Performative turn* およびそれと軌を一にする一連の社会的・政治的变化の文脈でギリシア悲劇を位置づけねばならない。ホールは、2004 年の本の序文で、古代から通算して数えても、この三十年間はギリシア悲劇の上演が最も頻繁になされている時代だと指摘する⁴⁶。また、タプリンは、二十世紀のギリシア悲劇上演数を十年ごとに計算し、五十年代に 269 だった上演数が六十年代には 539 と倍加し、90 年代には 858 と更に増加したと告げる⁴⁷。五月革命の六十年代とソ連崩壊の九十年代は、いずれも政治的な激変の時代であり、国家と個人の関係が問い直された時代だった。そのなかでギリシア悲劇は、古典でありつつも国家と人間の価値の対立を描く演劇として、現代的政治性を持つものとして受け取られたのである。

また、六十年代は、二十世紀に入ってようやく確立したリアリズム的演劇の限界が誰にも意識され、演劇におけるアヴァン・ギャルドの追求が盛んになされるようになった時代でもある。ギリシア悲劇は、西洋演劇の起源に位置しつつもその内なる他者として、新しいパフォーマンス美学を求める反リアリズム的演劇の恰好の素材になった⁴⁸。祭祀から芸術への変化を遂げたばかりのギリシア悲劇にまだ色濃く残る祭祀性に、彼らはプロセニアム・アーチからの出口を求めたのである。

1968 年の、*Dionysus in 69* の上演にギリシア悲劇受容における決定的な変化を見出すホールの見解はこの点で妥当なものだが、1967 年にパリで初演されたリヴィング・シアターのブレヒト版『アンティゴネ』⁴⁹をわれわれは加えるべきだろう。一九六八年には、リヴィング・シアターは、前年度のレパトリーに、彼らの活動の中で重大な意味を持つ『パ

⁴⁵ cf. Mavromoustakos (1999), 177-79.

⁴⁶ cf. Hall (2004), 2.

⁴⁷ cf. Taplin (2002), 9. タプリンが依拠しているのは APGRD のデータベースだが、2008 年 3 月 20 日の時点では、このデータベースに登録された五十年代以降の上演は、十年ごとに、498、845、813、931、1428 となっており、登録もれが減った分だけ数は増えているが、タプリンの言う二段階の増加に基本的には変わりはない。

⁴⁸ 1968 年に『なにもない空間』を出版したピーター・ブルックは、この演劇運動の新しい潮流の中で、ギリシア悲劇を取り上げない数少ない演出家の一人である。

⁴⁹ Judith Malina 翻訳、Judith Malina と Julian Beck 演出・主演。

ラダイス・ナウ』を加えたツアーを始め、夏にはアヴィニョン演劇祭で上演した。

ブレヒトの『アンティゴネ』は、テバイがアルゴスを侵略し、ポリュネイケスは戦線を離脱したために殺されたという設定で始まる。リヴィング・シアターは観客をアルゴス人に見たて、観客席に入り込み観客を威嚇するところから上演を始め、空襲のサイレンが鳴り響く中、観客席を恐怖の表情で凝視しつつ後ずさりする役者たちの姿で舞台を終える。観客の身体的巻き込みは、『パラダイス・ナウ』ほど過激ではないにせよここでも明白である。第二の特徴は、ブレヒトが俳優のリハーサルのために書いた舞台場面を要約した詩、『アンティゴネ伝説』をその場面の前に俳優たちに読ませていることだ。この説明は上演がなされている国の言語で行われ、途切れずに台詞と接続する⁵⁰。第三は、台詞の様々なイメージが俳優自身の身体によって表現されていることである。たとえばイズメネが禿鷹のイメージを語る時、テバイ市民を表すコロスが舞台上で禿鷹の羽ばたきをまね、ポリュネイケスの埋葬の是非についての冒頭のアンティゴネとイズメネの対話はポリュネイケスの遺骸を間に挟んで行われ、イズメネの拒絶は遺骸を相手に押しつけることで視覚化された。シェクナーの *Dionysus in 69* (本報告書 III 参照) と同様、リヴィング・シアターも 60 年代後半の政治・社会状況へのアンガージュマンと新しい演劇言語の探究を結びつけている。

『アンティゴネ』は常に政治的被抑圧者の代弁をすべく演じられてきた。ホールは、1973 年のフガートの『島』⁵¹、1984 年に戒厳令下のポーランドで上演されたアンジェイ・ワイダの『アンティゴネ』⁵²、1994 年のユーゴスラヴィア内戦中にギリシアと旧ユーゴの国境の無人地帯で上演されたクンドゥーロスの上演⁵³、アンティゴネを戦争で引き裂かれた中東の少女に設定したアイルランドのコノール・モリソンの演出⁵⁴を挙げる。また、ミヘラキスは、湾岸戦争のさなかに、ベルリンで「私たちが殺した何十万の、あるいはもっと多くかもしれないイラク人⁵⁵」に捧げられたストローブ/ユイレのブレヒト版『アンティゴネ』を挙げる。。

アンガージュマンとしてのギリシア悲劇では、『トロイアの女』も重要である。反戦劇の

⁵⁰ cf. Malina (1984), 1.これは、ヨーロッパに亡命中の彼らが、英語での上演を観客が理解しやすいようにとの配慮からなされたのだが、帰国後のアメリカでの上演でも踏襲されている。

⁵¹ *The Island*. Athol Fugard, John Kani, Winston Ntbona. Athol Fugard 演出、7月、於 Space Theatre (ケープタウン).

⁵² *Antygona*. Andrzej Wajda 演出。1月、於 Stary Teatr (クラコフ).

⁵³ Nikos Koundouros 演出。1月。

⁵⁴ *Antigone*. Conall Morrison 訳、演出。2003年2月、於 Town Hall Theatre (ゴールウェイ)。

⁵⁵ Michelakis (2004), 213. ストローブ/ユイレの上演は翌年の映画版制作の準備として行われたものである。映画版にも、またそれと前後して行われた映画のロケ地セジュスタ劇場遺跡での上演にも、明示的に現代の政治状況への言及は見いだされない。*Die Antigone des Sophokles nach der höldernischen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948* (Suhrkamp Verlag), Jean-Marie Straub/ Danièle Huillet 演出、於 Schaubühne (ベルリン)。同名の映画の公開は1992年、Regina Ziegler Filmproduktion 他製作。

一つの典型になった 1965 年のサルトル版を演出したカコヤニスは、71 年に自らの脚色で映画化し、最後に「圧政に苦しむすべての人々に捧げる」との字幕を挿入した⁵⁶。74 年の鈴木忠志演出の『トロイアの女』では被爆した広島が暗示されている。アンドレイ・セルバンが脚色・演出を行いニューヨークのラ・マーマで上演された 74 年の『トロイアの女』ではルーマニアのチャウシェスク一族がより明示的に指示されている⁵⁷。

純粋な政治劇というより、より広義の社会的問題劇としての上演でおそらく最もショッキングなものは、ヤン・リツェマが 1994 年 3 月に上演した『フィロクテテス変奏』だろう。これはソフォクレスに由来する三つの作品、ジョン・ジェスラン、ハイナー・ミュラー、アンドレ・ジッドの『フィロクテテス』から構成され、各作品は原語で上演されるが、フィロクテテスを演じるのはゲイ活動家で俳優のロン・ヴォーターだった。ヴォーターは上演当時 HIV の末期で、4 月には病死した。カボシ肉腫の紫の斑点に覆われた彼の裸体は、どのような俳優よりも強力なメッセージを持っていたと言われる⁵⁸。

政治的・社会的メッセージが新しいパフォーマンス美学と結びついたときに上演はもっとも印象的になる。シェクナーもリヴィング・シアターもそれ故にギリシア悲劇の現代上演においてきわめて重要な意味を持っている。ドイツのギリシア悲劇上演でこの役割を果たしているのが 1980 年のシャウビューネにおけるペーター・シュタイン演出の『オレスティア』三部作上演であることに疑いを持つ人はいないだろう。シュタインの『オレスティア』はウーファーの旧シャウビューネを締めくくり、かつレーニナー・プラッツに移った新シャウビューネの幕開けとなった⁵⁹。『アガ멤ノン』のコロスはグレイの古びたコートを着け、同じグレイの帽子を被り、低い声でぶつぶつ語る。舞台はとても暗く、時々開く扉と小さなランプしか光源がないかのようだ。彼らの姿に古代を思わせるものは何もない。彼らは客席の間で語り、舞台に現れてはまた客席へと散ってゆく。フィッシャー・リヒテはうす暗い『アガ멤ノン』と『供養する女たち』の空間を「聴覚空間 auditory space」として特徴づける。実際、時々ギリシア語も交えたコロスのつぶやきは反復され変形されて客席のあちらこちらから聞こえるが、観客にはその姿はよく見えない。アガ멤ノンは、白いヴェールで覆われたカッサンドラとともに、小さなトロッコに立ち客席の間から舞台の方へと進んで行く。この『アガ멤ノン』で強い視覚的印象を与える唯一の箇所は紫の布を敷き詰める場面で、それは一枚のカーペットではなく、館から現れた女たちが服を敷いて道を作って行く。うす暗い舞台空間は『供養する女たち』でも変わらない。

それが一変するのが『慈みの女神たち』である。舞台は白く明るく輝きアテナは純白のドレスを着ている。明るい舞台の下段に、怪物のような姿のエリニュエスたちがたむろし、

⁵⁶ *The Trojan Women* Mikhalis Kakogiannis 監督 (1971)。

⁵⁷ cf. Hall (2004), 19-20. *Trojan Women / Fragments of a Greek Trilogy* 脚色・演出 Andrei Serban ニューヨーク Café LaMama にて。

⁵⁸ cf. *ibid.* 11. *Philoktetes Variations* 演出 Jan Ritsema、フィロクテテス役は Ron Vawter、ブリュッセル Kaaitheater にて。

⁵⁹ *Oresteia*. Peter Stein 演出。於 Schaubühne (Berlin)。

舞台上のアテナと市民たち、そしてメーカーで上から降りてくるアポロンと視覚的な対比をなす。フィッシャー・リヒテはそこに、観客と舞台との区別がはっきりせず、観客の中に俳優がいた祭祀的な上演と、舞台と観客がはっきりと区別された演劇的上演の対比を見いだす⁶⁰。シュクナーがギリシア悲劇に演劇以前の祭祀を求めたのとは対照的に、シュタインは三部作を演劇の祭祀からの誕生の祝祭だとみなしているかのようだ。しかし、この上演には、うす暗い魔術的世界と明るい理性的民主制の世界の対比も存在する。暴力的で魔術的なエリニュエスたちは、エウメニデスとしてアテナイに組み込まれるとき、『アガムムノン』で用いられた紫の布によって身動きがとれないようにぐるぐる巻きにされる。ここには民主主義の勝利を祝う祝祭的イメージがあるが、一方で『慈みの女神たち』の結末で永遠に投票を繰り返す市民たちの姿には否定的なアイロニーを見てとることも出来る。それは、西側民主主義の欺瞞へのイデオロギー批判ともみなされたのである。シュタインの『オレスティア』は、するどい政治性を感じさせつつもその政治的主張においてオープンで、両義的であった⁶¹。

このアイロニーは1994年1月のロシア語版の上演⁶²では、シュタインの意図ではなかったにせよ、きわめて顕著に感じられた。ロシア陸軍アカデミー劇場での演出は、基本的には80年のものを踏襲しているが、エリニュエスを、怪物から、古びた軍用コートを着けた零落した коммуニストの老婆に変更し、そうすることで、『慈みの女神たち』は、旧ソ連支配階級からの解放と「法治国家と民主主義の誕生⁶³」を祝う祝祭劇たりえたはずだった。しかしその一ヶ月前、1993年のロシアでの総選挙ではジリノフスキーの率いる極右のロシア自由民主党が第一党になっていたのである。

ペーター・シュタインはその後も『メディア』⁶⁴『エレクトラ』⁶⁵(2007)と、常に彼にとっての外国人キャストないし外国の劇団とともにギリシア悲劇を上演してゆくが、『オレスティア』のように現代とその政治を意識させることはなく、いわば純演劇的可能性の探究がなされている。特に『メディア』では、巨大な太陽の車に乗ったメディアをはるか上空までつり上げる途方もないスペクタクルなど、劇場遺跡を利用したオープン・スペースではじめて可能となる演出をおこなった。

1990年の、アリアーヌ・ムヌーシュキンと太陽劇団による『アトレウス一族』⁶⁶は、エウ

⁶⁰ cf. Fischer-Lichte (2004), 347.

⁶¹ cf. Bierl (1997), 31-35, 46-53. ただし Bierl は、1980年のシャウビューネの上演よりも1994年のロシアでの上演に両義性を認め、シャウビューネ版はむしろ「リベラルで民主的」だと考える。

⁶² Boris Shekassiouk 訳。

⁶³ Bierl (1997), 46.

⁶⁴ Istituto Nazionale del Dramma Antico. 2004年5月、於 Teatro Greco di Palazzolo Acreide (シラクサ)。

⁶⁵ ギリシア国立劇場 (Εθνικό Θέατρο). 2007年8月、於エピダウロス。

⁶⁶ *Les Atrides*. Théâtre du Soleil. Ariane Mnouchkine 演出。於 Cartoucherie de Vincennes (パリ)。

リピデスの『アウリスのイフィゲネイア』と『オレスティア』を連続して上演したもので、エレヌ・シクスーとアリアヌ・ムヌーシュキンによる上演台本の制作に当たっては、ジャン・ボラックと、ピエール・ジュード・ドゥラコンブの二人のギリシア悲劇研究者が協力し、古典研究者が一方的に解釈を押しつけるのではなく、上演のための稽古の中での議論に基づいてテキスト解釈も深められ、翻訳も変更されていった⁶⁷。語順にも配慮した厳密なテキスト読解がおこなわれたのだが、他方で、現代を強く感じさせるシュタインとも、また、仮面や舞台に古代の古典性を象徴的に示そうとするホールとも異なり、上演からは、古代ギリシアを暗示する要素も現代社会を暗示する要素も完全に切り除かれている。太陽劇団においては上演を支えるのはむしろアジアの民族芸能である。舞台は四角い闘牛場で、対話の間は壁のすき間 (Tabla) に隠れるようにして登場人物たちの様子をうかがい、スタシモンで漸く活気を得て踊るカタカリの真っ赤な衣裳を纏った白い厚塗りのコロスは、滑稽なほどに「力なく優柔不断で事態の進行に影響力を持ち得ない⁶⁸。」コロスは、舞台の出来事に干渉する力を持つことが出来ないという意味で観客の代理なのである。

太陽劇団の上演はカタカリだけを引用している訳ではない。衣裳や動きには能や歌舞伎の要素も多く、アジア的なものの混淆が見いだされる。驚くべきは、それが彼らの手で一つの美しい形式になっていることだ。アジアの伝統芸能の形式を用いることについて、ムヌーシュキンは次のように述べる。「演劇の特徴、それは俳優が、可能なきには常につくり出す永遠の隠喩なのだが、それは東洋に由来する⁶⁹。」「演劇とは隠喩だ。身振りの隠喩、言葉の隠喩であって、演劇で美しいものは、感情、記憶、状態、情念を俳優が変形するときに生じる。純粹な情念は、俳優が演技へと、つまり記号、身振りへと変形しないなら誰も目にとめない⁷⁰。」アジア演劇は優れて隠喩的であり、そのために彼女はアジアからの借用をおこなうのである。

シュタインのような現代を想起させる要素を持たず、テキストに忠実でありつつも、彼らの『アトレウス一族』は政治的ないしフェミニズム的だとみなされて来たとするれば、そこに見いだされる政治性は、古代の悲劇そのものに内在するものであると言わねばならない。戦争のための犠牲となる少女を描いた『アウリスのイフィゲネイア』を『オレスティア』の前に置き、それによって『アガメムノン』でのクリュタイムネストラの声を活かすこと、アルゴス王宮を観客席の側に設定し、アガメムノンが、正面の壁を開いて征服者のように入場してくること、『慈みの女神たち』のアテナをクリュタイムネストラと同じ女優が演じ、エリニュエスとの和解にシュタインのようなアイロニーを込めないこと、こうした演出の方法が、作品に内在する政治性を普遍化するための工夫だったように思われ

⁶⁷ この間の事情については、Judet de la Combe (2005)を参照。この上演そのものについては *Theatre de Aujourd'hui* 1 (1992)の特集が詳しい。

⁶⁸ Goetsch (1994) 81. 引用は Bierl (2005) 302 から。

⁶⁹ Féral (1998), 226.

⁷⁰ *ibid.* 232. 引用はどちらもムヌーシュキン自身の言葉。

る。

アジアの様式を自らの演劇の中に持ち込むのは文化的篡奪に他ならないというバルーチヤたちの非難⁷¹にもかかわらず、マルチカルチュラリズム的ギリシア劇は一つの大きな流れになる。そこには、ムヌーシュキンのように、西洋演劇言語の閉塞を打破するためにアジアの様々な演劇言語を模倣し、自由に変形してゆく方法もあれば、1995年シェクナーと台湾の伝統演劇の劇団による『オレスティア』三部作上演のような東西文化の交流をおこなおうと試みるもの、また、非西洋的文化に属する人々が、独自のギリシア劇を作り上げてゆく場合も含まれよう。鈴木、蜷川、ク・ナウカなどの日本人による海外でのギリシア悲劇上演もこの文脈で受け入れられ世界各地で高い評価を受けた。アジア、中東、アフリカのギリシア悲劇は現代の最も刺激的な上演潮流である。トルコの劇団スタジオ・オユンジラルの『オイディプスを捜して』(シャーヒカ・テカンド演出⁷²)、南アフリカのファーバー・ファウンドリィによる『モローラー灰』(ヤエル・ファーバー作・演出⁷³)の成功は、非西洋的なギリシア悲劇の可能性が今確たるものになっていることを十分に示している。

⁷¹ cf. Bharucha (1990).

⁷² *Where is Oedipus?* Studio Oyunculari. Şahika Tekand 演出、2002年5月、於 Muhsin Ertuğrul Stage (イスタンブール)。

⁷³ *Molara*, Yael Farber 作・演出。2003年6月、南アフリカ、グラハムスタウンにて初演。『オレスティア』に基づく。オレステスが復讐を放棄するという点では三島由紀夫の『熱帯樹』と共通だが、ここでは復讐の放棄は人種間の新しい融和という肯定的な意味を持つ。

II 東京大学ギリシヤ悲劇研究会

日本における、本格的なギリシヤ悲劇上演は、Iでも述べたように、東京大学ギリシヤ悲劇研究会による『オイディプス王』に始まる。それ以前にギリシヤ悲劇の上演が皆無だというわけではなく、特に、中村吉蔵が演出した芸術座の1916年の上演は、日本における最初の上演として特記しておかねばならない⁷⁴。しかし、東京大学文学部の美学研究室を中心とした「研究会」による上演は、十分なテキストの読み込みと解釈に基づき、長い準備を経て「古代様式の復元」を試み、その後の日本におけるギリシヤ悲劇上演の一つのスタンダードたりえたという点で、画期的だった。彼らの上演は、その後、メンバーを徐々に変化させながらも十三年にわたり十一回おこなわれることになったが、最初の五回については、パンフレット以外に、雑誌『ギリシヤ悲劇研究』が作られ、ギリシヤ悲劇についての考察とともに、台本、衣裳、音楽等、上演についての彼ら自身による論考が寄せられ、舞台写真とともに、上演の実態を伝える貴重な記録になっている。以下の考察で、彼らの上演についての資料は、基本的にこの雑誌の論考による。

第二回上演『アンティゴネー』の演出をおこなった細井雄介はギリシヤ悲劇研究会について次のように書いている。

研究会発足は昭和三十二年四月であった。発足までの諸討議が研究会の目的と、創立直後の活動を規定した。すなわち会の目的は「ギリシヤ悲劇の研究を通じて悲劇及び悲劇性の問題を究明し、演劇の本質を飽くことなく追求し、そこより新しい演劇の可能性を拓く」ことにあり、当面の活動は、「ギリシヤ悲劇とはいかなるものであるか」をできるだけ系統的に知ろうとすることであった⁷⁵。

当初はこの研究会は上演ではなく、学術的な理解を目指していた。7月中旬に会としてギリシヤ悲劇の上演を目指すことを決定し、9月に『オイディプス』上演を決定すると、年末までに「翻訳、上演台本の作成、戯曲構造の分析、戯曲内容の検討、討議、諸資料の検討と整理⁷⁶」がおこなわれ、翌1958年には、上演に向けた具体的な作業がおこなわれ始めた。翻訳テキストの訳者名には演出の中島貞夫と主演の加村赳雄の名が挙げられているが、上記細井の記述からも、また、研究会責任者の渋谷幹雄が「訳と言ってもギリシヤ語は読めないので、ジェブの英訳、フィッツ・フィッツジェラルドの英訳、ドンネルの独訳を使ったのです⁷⁷」と語るところからも、研究会全体として翻訳をおこなっていたことが分かる。

⁷⁴ 木村(2005), 7。

⁷⁵ 細井(1959), 46。

⁷⁶ 同上 50。

⁷⁷ 久保他(1958), 87。邦訳に使用した欧米語訳はJebb (1885)、Fitts/Fitzgerald (1949)、および、J. J. C. Donnerによる19世紀のドイツ語訳であろう。

『オイディプース王』は、1958年6月2日に日比谷野外大音楽堂で上演された。それでは、彼らがこの上演で重視したのはどのようなことだったのか。

11-1 『オイディプース王』

1a. 翻訳

彼らの『オイディプース王』は、次のようなオイディプスの言葉で始まる。

市民たち、古きカドモスの子等、新しい家族たちよ
テーバイが、かくも祭壇の煙と、祈りと、悲しみの声に満ち溢れているとき、嘆願の
小枝を手にして集まったのは何の為か。
私はその理由を、人をつかわして聞くのでは物足らず、
みずから、いま、ここに現れた。
私こそ、オイディプースとて名高き者。
さあ、老人よ、一同に代って告げよ。
何故にお前達は此処にやって来たか。
不安にかられてか、望みを抱いてか？
語るがよい、どんな事でも、喜んで力を尽そう。
お前達の苦しみを目の前にして手をこまねく程無慈悲な私ではないつもりだ⁷⁸。

この箇所は、彼らが参考にした英訳の一つである Jebb の翻訳では次の通りである。

My children, latest-born wards of old Cadmus, why do you sit before me like this with wreathed branches of suppliants, while the city reeks with incense, rings with prayers for health and cries of woe? I thought it unbecoming, my children, to hear these things from the mouths of others, and have come here myself, I, Oedipus renowned by all. Tell me, then, venerable old man--since it is proper that you speak for these--in what mood you sit here, one of fear or of desire? Be sure that I will gladly give you all my help. I would be hard-hearted indeed if I did not pity such suppliants as these⁷⁹.

一見して気がつくのは、彼らの翻訳のリズムの良さである。翻訳は全体として正確であ

⁷⁸ 中島・加村(1958), 50。

⁷⁹ Jebb (1885) on, ll. 1-13.(翻訳は Perseus Project のウェブサイトのものを用いた。cf. <http://www.perseus.tufts.edu>)

るが、一語一句の忠実な訳を目指したのではなく、むしろ演劇の言葉としての分かりやすさを活かそうとしている。たとえばこの冒頭の13行のうちには、嘆願者達への「子らよ（τέκνα）」という呼びかけが二度ある（1, 6）が、冒頭の ὦ τέκνα との呼びかけを「市民達」への呼びかけと「カドモスの子等」に分割し、6行目の「子らよ」は省略する。冒頭は、直訳するならば「子らよ、古きカドモスの新しき雛たちよ」となる⁸⁰。しかし、王と民衆の関係を親子関係になぞらえることは日本にもあるにせよ、イオカステの子でありまだそれほど老人ではないオイディプスが、「老人」を含む市民達へ直接「子らよ」と呼びかけることから生じる違和感を上演テキストは避けたのだろう。その結果、「古きカドモス Κάδμου τοῦ πάλαι」と「新しき雛 νέα τροφή」との直接の対比は失われた。また、9-10行で、老人に嘆願者を代表させて語る箇所、その老人が彼らを「代表するにふさわしい」という記述が削除される。嘆願者の一人とオイディプスとの間になかば個人的な関係があることを示唆するこの呼びかけは、上演に際してはある種の混乱を招きかねない。彼らの翻訳ではこの老人にはもっぱら嘆願者の代表としての役割だけが割り振られている。

この翻訳でもう一つ特筆すべきは、対話部分、特に一行対話のスピード感である。たとえば第四エピソードでの羊飼とオイディプスとの対話（1149-73）。

羊飼 王様、私が何の悪いことを。

オイディプス その子供の事で答えぬからだ。

羊 いえ、この男は、何も知らずに、つまらぬ事を。

オ 言いたくなければ、言わせるまでだ。こいつを縛り上げろ！

羊 おお、王様、私に何をなさろうと。

オ 早く腕をねじ上げろ！

羊 おお、この上に、何が、何がお知りになりたいのです。

オ その子をお前はやったのか？

羊 やりました、ああ、あれきり世から去ればよかった。

オ 正直に言わねば今でもそうしてやる。

羊 しかし、申し上げればもっとひどいことに……

オ おのれ、まだぐずぐずと。

羊 いえ、もう申し上げました、その子をくれてやったと。

オ どこで手に入れた、その子を？ お前の子か、それとも他人の？

羊 私の子ではございませぬ、あるお方が私に……

オ 誰だ、ここにいる市民か？

羊 どうかこれ以上はお訊ねにならないで下さい、お願い致します。

⁸⁰ 冒頭を「古きカドモスの子らよ、新しき雛たちよ」と解することは可能であり、その場合、「子ら」はオイディプスと市民との関係を象徴する言葉ではなくなる。しかし、6行目の τέκνα がその解釈を排除する。

オ 答えよ！ さもなくば、生命はないぞ。
羊 それは、あの子供は、ラーイオス王のお屋敷でお生まれになった……
オ 奴隷の子か、それとも、ラーイオス王の？
羊 ああ、恐ろしいことを言わねばならぬ。
オ 聞こう、恐ろしいことを聞こう。聞かねばならぬ。
羊 皆の話によりますと、あのお方の子供だと……然し、どうかお后様におたずねを……。
オ では、私の妻が手渡したのか？ 羊 はい。

この箇所翻訳は、たとえば1149行での「王様」への「気高き(φέριστε)」のように冗長になりかねない形容詞を省略し、また、直訳では「オ 喜んでは語らないであろうが、苦しみつつ語ることになろう」「羊 どうか、神かけて、年老いた私を酷い目に遭わさないで下さい」「オ 誰か直ちに、この男の手を後ろに回せ」となる1153-55行が、「オ 言いたくなければ、言わせるまでだ。こいつを縛り上げろ！」「羊 おお、王様、私に何をなさろうと。」「オ 早く腕をねじ上げろ！」とされているところから分かるように、大胆に意図を斟酌し、場面の緊迫感を重視するという彼らの選択を示すものである。

こうした翻訳のきびきびとした処理はコロスにも及んでいるが、しかし、コロスを実際に歌わせることにこだわったため、それでも「長すぎる」という批判を受けることになった。『ギリシャ悲劇研究』創刊号に収められた座談会の中で呉茂一は、「コロスのスタシモンのところは訳し方をもう少し単純にして、音楽につける場合の時間も短くしたらよかったのではないのでしょうか。ギリシャ語で読むともう少し短い感じです」と語っている。これは、彼らの上演がスタシモンに実際に曲をつけて歌わせたことと大きく関わっている。同じ座談会で演劇座の上田隆は「コロスが何を言っているのかわからなかった、という人が多かったようですね」と語り、他方吉岡力は「僕は二十人くらいさそって観にいったのですが、その人たちの感想ではコロスは意外と思うくらい評判がよかった。劇の気分によりあいしっくりしてね」と語るが、コロスの処理はその後も彼らの上演台本にとって大きな問題になり続けた。

1b. 上演

ギリシャ悲劇研究会が「上演」を目指すことを決めたとき、東大劇研が全面的にそこに合流することになる。『オイディプース王』の上演において主演を務めたのは劇研のメンバーであり、後に俳優座で活動する加村起雄だった。加村はその後も、第七回上演の『ヘラクレス』に至るまで、連続して「研究会」の上演に出演し続けた⁸¹。

「研究会」の上演は、会の当初の学術的な目的を反映しており、「古代悲劇の可能な限り

⁸¹ 加村 (1988) 102 参照。

の再現をしようとするものであって、それは単なる表現の形式の再現ではなく、作品の内面形式ともいうべき様式を再現すること⁸²、すなわち「古代様式の再現」ないし「復元」であった。細井雄介は次のように語る。

ギリシャ悲劇を現代に上演する理由、その意義についての問は、当研究会の活動が始まった当初より絶えず突きつけられてきたものである。その場合われわれは、「現代に」という点には重点を置かず、「ギリシャ悲劇を上演する」理由として、上演することによってはじめて明らかにされ得るであろう特質がギリシャ悲劇作品の戯曲の中に隠されているに違いない、それを、舞台上に上演することによって露わにし摘出し、そうすることによってギリシャ悲劇と呼ばれるものの姿をいよいよ明確に把えてみたい、といういわば自己目的的な態度が示された。そしてこの態度は、今後研究会が存続してゆく場合の最大の存在理由として変りなく持続する。われわれは研究者としての矜持と責任を保ちながら、謙虚に上演を続けてゆきたいと願うものである⁸³。

上演は彼らの研究と密接に結びついている。会が編集した『ギリシャ悲劇研究』においても、当初は、上演の記録と議論以外の、たとえば『アンティゴネ』におけるフィリアのような作品解釈、ギリシアのコロスや劇場形成についての文献学的研究などの学術的論考が半分を占めている。両者の有機的結合にこそ「会」の「存在理由」があったのである。

上演においても、当初から問題になったのは今日のギリシア劇上演と基本的には変わらない三つの要素であった。つまり、円形劇場、コロス、仮面である。『オイディプス王』はこの三つの要素にどう向き合ったのだろうか。

b-1 劇場

上演は日比谷野外大音楽堂でおこなわれた⁸⁴。彼ら自身はこの時点で 1916 年の芸術座の野外上演の存在を知らず⁸⁵、野外上演は「古代様式の復元」という彼らの目的から演繹されたものである。図(1)は第四回『アガ멤ノン』の舞台図だが、野音の舞台をオーケストラとして俳優とコロスが共有する場にするのではなく、いわばプロスケニオンと考え、装置

⁸² 久保他 (1958), 87-89 参照。引用は渋谷幹雄の発言から。

⁸³ 細井 (1960), 111。

⁸⁴ この後も「研究会」は野音を使い続ける。ただし、第十回「救いを求める女たち」(1968/11/01~03)は田園コロシウムで、第十一回「テーバイ攻めの七将」(1970/10/23~24)は千代田公会堂での上演であった。また、第五回の『ピロクテーテース』に関しては、テレビ用の室内での上演と、共立講堂での上演もなされた。

⁸⁵ 大笹(1985) 155 に引用された加村起雄の述懐によると「日本におけるギリシャ悲劇の上演系譜、つまり年表作成ということになるのだが、この原稿を引きうけるまで、たぶんわれわれ(大笹注＝東大ギリシャ悲劇研究会)が最初だろうと思っていた」ようである。これは研究会共通の認識だろう。

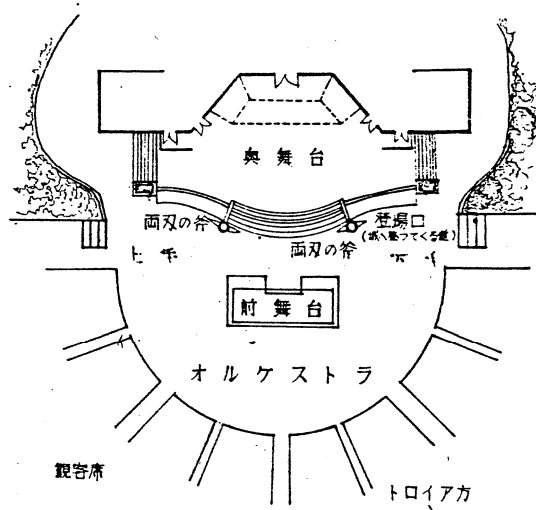
をほとんど置かない舞台の前面に階段を据え、その前にオルケストラの広がり確保し、コスをそこに置いた点は第一回の『オイディプス王』も共通である。

『アガメムノン』の場合にはオルケストラに前舞台が置かれ、元来はテオロゲイオンで語られた冒頭の見張り、使者、アガメムノン、カッサンドラの演技が前舞台でなされるだけでなく、コスの合唱歌が、様々な出来事を歌で語るとき、コス自身がその様子を示すのに前舞台が用いられるが、『オイディプス王』ではまだ前舞台の装置はなかった。階段によってプロスケニオンと舞台下に置かれたコスの空間は交流を持っていたが、野音の広い舞台は数人の俳優にとってはあまりに大きすぎる印象を与える。久保正彰は

次のように述べる。「しかしながら、実際には空漠として無意味なセメントの空間を一半径二十メートルの半円形オルケストラと奥行き十五メートルの大ステージを一私たち自身の感覚としてとらえるためには、丸四年に近い年月を必要とした⁸⁶。」また、この音楽堂は音響設計的に優れているわけではなく、「上演まぎわになるまで、役者の声が客席まで聞えるかどうかさえ、よくわからなかった⁸⁷。」必然的に彼らはマイクを用いて上演することになった⁸⁸。野外でギリシア悲劇を上演する場合、古代劇場遺跡を利用したギリシアの劇団による上演ではマイクはほとんど使われないが、同じ劇場遺跡を利用しても、イタリア、シラクサのディオニュシオス劇場で二年に一度開かれるギリシア演劇フェスティバルは原則としてマイクを用いている。また、ク・ナウカの野外上演、SPAC などによる静岡芸術公園内の野外劇場での上演もマイクなしでは考えられない。

ギリシアの劇場遺跡、特にエピダウロスはその音響効果の素晴らしさで名高いが、それでも、写実的な細かい感情表現をおこなう演技はマイクを用いない上演では不可能であり、たとえばギリシア国立劇場はむしろ後方の観客にまでテキストをはっきりと、一定のニュアンスの差を示しつつ伝えることをまず第一に考えているように思われる。したがって、行動も表情もやや大きくならざるをえない。他方、2006年のシラクサのギリシア演劇フェスティバルでは、劇場の大きさを意識したアクションと、マイクを利用して、つぶやきをそのまま拡大する台詞回しとが共存していた⁸⁹。「研究会」の上演は、加村赳雄が「大音

(図 1)



⁸⁶ 久保(1962), 118。

⁸⁷ 同上。

⁸⁸ 中沢(1959), 63-64 参照。

⁸⁹ 『ヘカベ』のタイトルロールによる最初の台詞がこの点で非常に印象的だった。ここで

声を張りあげ⁹⁰」ていたという追想からも、またそもそも彼ら自身のギリシア悲劇観からも、人物の心理の中へと踏み込んでゆくリアリズム的な演技ではなかった。高津は、俳優の語り「非常に平板な、アクセントのないやり方⁹¹」であったことを指摘する。高津はそれを「上演するときエロキューションの一つのスタイルが一たとえばとても平板な型とか一創造されれば、これからあとの日本でやるハムレットなどの型の模範になる⁹²」と好意的に捉える。実際にはこのやり方は、加村が答えて言うように「意識してやったというよりむしろ、いろんな調子をくりかえしているうちに何となく⁹³」出来たものではあるが、その演技スタイルは、彼らが学生だったことの未熟さの反映であるというより、野外劇場での上演に必然的に付随するものだったと考えるべきだろう。その点を明示してくれるのは久保正彰の論考である。

久保によると、彼らが屋外上演にこだわったのは、「野外劇として生まれ、^{オルケストラ}円形劇場を揺籃として成熟した古典ギリシアの悲劇芸術を上演するに当たって、様式的にもなるべくその本来の姿で再現してみたい⁹⁴」という基本姿勢によるものである。『オイディプス王』の翌年に上演された『アンティゴネー』とほぼ同じ日程で、丸の内産経小ホールで上演された演劇座の『アンティゴネー』について、久保は次のように報告している。「演劇座の場合、出演者はコロスの面々にいたるまで、いずれもみな職業的な演劇人であったので、私たちよりも手際よいと思われた部分もあった。しかしながら、全体としてみたとき、室内と野外とでは単なる演技や理屈の巧拙ではない別の因子が介在していて、両者を簡単な同一平面上で比較することを許さないように思われた⁹⁵。」その因子として彼はまず第一に「あのただっぴろい野外劇場が文句なしにあたえてくれる開放感・解放感⁹⁶」を挙げるが、より重要になるのが、「戯曲そのものの要求⁹⁷」である。少し長くなるが引用する。

ヒロイン、アンティゴネーの言葉を順にひろっていくと、プロロゴスにおけるイスメーネーとの対話をのぞいては、いずれもみなコロスという公衆をまえにした演説の形にしたがって、外へ外へと自己の主張をくりかえし切りだし、押しだしてくる。そうして外へ向かって押しだされる主張は悲嘆や苦悩によってひきしめられ、するどい像を外にむかってえがきだす。この作り方は野外劇独特のものである。近代の室内劇の

は、ワイヤレスのフェイスマイクが用いられており、つぶやきもかなり大きな音量で観客席に伝えられた。もちろん、こうした演出は1958年の「研究会」の上演では技術的にも不可能だった。

⁹⁰ 三橋(1988), 269。

⁹¹ 久保他(1958), 90。

⁹² 同上。

⁹³ 同上。

⁹⁴ 久保(1962), 118。

⁹⁵ 同上 119。

⁹⁶ 同上。

⁹⁷ 同上 120。

ように、観客の覗き見趣味をくすぐりだし、主役の胸奥にひめられたひそやかな考えをちらりと見せて、その成り行きに興味をつなぐやり方とは、構造の上で本質的なちがいがあからである。(中略) 役者と観客との相関関係のバランスが、いわば一方的に役者からオルケストラへ、そしてさらに観客席へと流れていく間断ないエネルギーを基調としており、それがコンモスという巨大な愁嘆の歌あわせで頂点にたつと、観客に対する物理的な圧迫は頂点にまでとどく。そしていよいよ悲劇的結末があらわになると、役者たちから外にむかっていた一方的な攻めの姿勢は、役者たち自身に転じて内攻して、観ているものは一方的な圧迫感から逃れえてほっとするのである。(中略) なぜ、劇としてまた科白としてこのような力学的構造をもつことを余儀なくされているか、と尋ねられれば、それは野外の円形劇場なるものが、劇作家と俳優に課した要求の然らしめたゆえに、と私たちは今、断言することが出来る⁹⁸。

久保によると、野外劇場では、出演者はまずコロスに対してその立場を主張し、「コロスの反応を一種のメガフォン=拡声器=として⁹⁹」外側を取り巻く観客に伝えるという「二重の伝播形式」を用いるのである。

ギリシア悲劇の登場人物がまずはイデオログであり、そのイデオロギーをまずコロスに浸透させ、コロスを通じて観客に伝達するというこの図式においては、プロスケニオンを想定し、俳優をオルケストラよりも一段高い舞台に置くことはいわばギリシア悲劇の必然的劇場構造になる¹⁰⁰。

彼らが野音にこだわったもう一つの理由は、それがギリシアの「円形」劇場の構造を再現しうることにあつた。久保は五世紀のディオニュソス劇場が既に円形のオルケストラを持つと(この時代の常識にしたがって)想定し¹⁰¹、その目的に関して「このすりばち形の劇場は、アッティカの十の新部族からやってくる市民たちに、ほぼ平等によく見える座席を提供することを目的として、特別の考慮のもとに設計されたものと考えてもよいのではないだろうか」と述べる。それは「かれらの新しい民主主義社会と一つの血管でむすばれていた¹⁰²」のである。音響的にも円形の「すりばち形」劇場は「観客にほぼ均等に聞くことをも可能に」した。「すりばち形」劇場が「芸術的な理由」ではなく、コロスと同様、「アテナイ市民生活の根本原理¹⁰³」によって生み出されたものだったと彼は語る。日比谷野音の客席は、すりばち形のギリシアの野外劇場とは異なり舞台を見下ろすような急な傾斜は持た

⁹⁸ 同上 120。

⁹⁹ 同上。

¹⁰⁰ 久保はプロスケニオンを「ペリクレースの劇場改革」によるものとみなす。同上 134 参照。

¹⁰¹ 今日ではこの想定は留保なしに断言できるものではない。

¹⁰² 同上 131。

¹⁰³ 同上 133。ただし、民主制とギリシア悲劇を結びつける考え方自体には今日では有力な批判がある。e.g. Rhodes,R.J. (2003).

ないが、扇形である点は共通する。舞台は端を除く客席からは平等に見えると言って良いだろうが、舞台前面のオーケストラへの視界はやや遮られよう。ただし、その分だけ、俳優→コロス→観客という「二重の伝播形式」が明確に示されるという利点を持つてはいる。

b-2 コロス

「研究会」の上演のコロスのあり方も、その研究と密接に関連している。彼らはまずシュレーゲルに由来するコロス＝理想の観客論を検証し、「コロスが、決してシュレーゲル流の「理想的観客」などというものではなく、集団として一個の人格を持つ劇中人物にほかならず、ギリシャ劇の舞台はコロスをそのようなものとして取り扱わねばならぬ¹⁰⁴」という結論を得る。しかしコロスがどのような「劇中人物」なのかは『オイディプス王』では明確にはならなかった。もちろん、コロスのあり方は作品によって異なり、彼らが『アンティゴネ』に見いだしたような「クレオンとの緊張関係¹⁰⁵」が『オイディプス』に存在しているわけではない。『オイディプス王』上演ではコロスを矮小化しないという一点が共有されていたように思われる。そのため、スタシモンの部分も、ほとんど省略なしに上演されることになった。

それでは彼らのコロスは具体的にはどのように実現されたのか。

作曲の早川正昭は、音楽の意図として、(1)「コロスの詩の言葉を観客にわからせる¹⁰⁶」ことと、(2)「音楽をなるべく古代ギリシャのそれに近いものにしようと云う事¹⁰⁷」の二点を挙げるが、その両立がきわめて困難であったと述べている。その理由として早川は、日本語が高低アクセントであって旋律線と矛盾することがある点、日本語には母音の長短の区別がほとんどないためギリシアのリズムで歌うことは不自然である点を指摘する。処理は結局折衷的になる。

ただし、ギリシアの音階（旋法）にこだわった点は評価すべきである。早川は実際の作曲について次のように述べる。

パロドスは、最初ハーブに導かれてギリシアのリズムに依らずして、間奏をはさんで二回歌い、さらにその後は、♪…のリズムをなるべく用いるようにして後半を組み立てた。パロドスはギリシア音階でもっとも代表的なドーリア調である。次にスタシモンⅠは上演の際には長すぎるとして前半を省略したが、フリーギア調を用い、「雪深きパルナソスより声ひびき」と云う詩を良い事にして簡単な対立旋律を加えてみた。（中略）スタシモンのⅡは多少今までと異なった雰囲気を持っており、またこのあたりで

¹⁰⁴ 細井(1959), 55。

¹⁰⁵ 同上 56。

¹⁰⁶ 早川(1958), 83。

¹⁰⁷ 同上。

単調を逃れるために余韻が長く残るような細工をした。しかしこれは言葉の意味をますますわかりにくくする事となり、スタシモンの II はもっとも詩の意味が重要な部分であるので、ハミングを背景にして朗読するという大変現代的な方法をとる事にしたのだが、本番でマイクが故障して朗読がぜんぜん聞こえなかったのは全く皮肉である。スタシモンの III は唯一の喜ばしげに歌うコロスなので、長調に近いがちょっと変わった感じのするヒポリディア調を用い、タンバリンを入れてみた。(中略)スタシモン IV は F# を主音とするドーリア調で、私はこれに一番のクライマックスを設定した¹⁰⁸。

オイディプスが真相を知った直後のこのスタシモンで、彼はコロスの「短三和音」の絶叫と対位法を導入する。古代風の音楽の単調さが最後まで続くのをそこで避けたのだった。続くコンモスに関しては、「葬式の行列のように静かな感じの、一風変わったもの¹⁰⁹」に作ったと言う。音楽的なクライマックスはコンモス（オイディプスの歎き）ではなく第四スタシモンに置かれた。

注目すべきは、それでもコンモスにおいて歌が歌われていたことである。現代の上演で、この箇所では歌わせるものはほとんどない。「最後の退場歌は、ヒポドーリアで始まり途中からドーリアに移る、極くグレゴリア聖歌的な音楽で、最後は、入場歌のモチーフ（と云う程操作はされていないが）を逆に入れかえた旋律で終わる¹¹⁰。」

このコロスについては、先ほど挙げた上田と吉岡の対照的な評価があり、また早川自身は、コロスの言葉が良く聞き取れた旨の評価を友人から受けたと述べている。こうした評価のずれのどこまでがマイクの故障等の機械的な原因に由来するのかは断定できないが、『オイディプス王』のコロスが総じて長すぎると感じられていたことは確かだ。呉茂一は、エクソドス直前のスタシモンについて「コロスのスタシモンのところは訳し方をもう少し単純にして、音楽につける場合の時間も短くしたらよかったのではないのでしょうか。ギリシャ語で読むともう少し短い感じですが。あの上演では一つのシラブルに一つの音が付いていて、レシタチフ的な処理をしていたようですが¹¹¹」と語るが、たとえば第四スタシモンの冒頭(1186-1195)は以下のようなものだ。

ああ、これが人間か！
ああ、このむなしさよ！
しあわせのまぼろしが
やがては破れてしまうのだ。
おお、ふしあわせなオイディプスよ！

¹⁰⁸ 同上 84。

¹⁰⁹ 同上 85。

¹¹⁰ 同上。

¹¹¹ 久保他(1958), 87。

あなたの悲惨な運命を見ては
この世のしあわせが信じられない。

ここから分かるのは、口語的ではあっても、彼らの翻訳を貫くきびきびした調子が一貫していることである。それでも、実際に日本語で歌われると、この箇所は長すぎると感じられたのであり、それが次の『アンティゴネ』の大胆なコロスの処理につながった。

b-3 衣裳・仮面

『オイディプース王』の上演は、コロスの合唱歌、オーケストラの使用、円形劇場という点で「古代様式の復元」を試みただけではない。衣裳に関しても、また仮面の使用に関しても「古代様式の復元」の見地からの試みがなされた。第二回の『アンティゴネ』の衣裳制作に携わった松川敦子は、そのために二つの方法が考慮されたことを述べる。「一つは、できるだけギリシャ時代という枠に近づけることと、もう一つは、歴史的な事実からはなれた、非常に象徴的なものをつくり出すことである¹¹²。」「研究会」のメンバーにとっても後者がより興味深く思われたのであるが、彼ら自身の力量を考慮した結果で前者が採られたと語られる。当時の悲劇の舞台衣裳に関しては、中田幸平が「これら悲劇俳優を周囲から抜き出させる為に、靴の底を高くするコトルノス、プロガストリデオンという詰め物が胸と背中に加わった¹¹³」と述べ、五世紀に既にコトルノスの使用を想定している。彼らは『オイディプース王』では、「舞台衣裳の線」で上演をおこない「長い裾を持った、装飾の多い衣裳¹¹⁴」を用いたが、コトルノスや詰め物は利用していない。これは五世紀の実際の上演実態に対応している。

彼らは『オイディプース王』では仮面を用いなかった。そもそもギリシア悲劇で、仮面がどのような意義を持っていたのか、また現代において上演する際に仮面の使用がいかなる意味を上演に与えうるのかについて彼らの意見が一致しなかったためである。久保正彰は『オイディプース王』と『アンティゴネ』の上演について次のように述べる。「しかし前二回の悲劇上演においては、仮面使用にふみきることができなかった。それはなぜかという、仮面のメカニズムと仮面劇について具体的な知識や経験をもつものがすくないことが一つの理由であり、また、現代の観衆をまえに、あえて仮面をもちいることが必要かいないかが、原理的に解決されなかったからである。さらにまた、仮面をつけることによって、たださきばしったアンティ・テアトル論者をよろこばすような、プリミティブな、ショッキングな、稚拙なものばかりがグロテスクに大うつしにされて、ギリシア悲劇特有の知的な緻密さ精巧さがその影にうしなわれてしまうのではないか、とおそれる否定的な意

¹¹² 松川(1959), 64。

¹¹³ 中田(1958), 80。

¹¹⁴ 松川(1959), 65。

見が、われわれのあいだで非常につよかった¹¹⁵。」

この判断は、彼らの言う「古代様式の復元」とは何かという理念と関わっている。久保は、「ギリシア悲劇のばあい、…現代劇場で上演しようとするれば、何が「形」であり、様式であるかといえ、それはじつに“われわれの脚本理解”ということになってしまう¹¹⁶」と説明する。まず悲劇テキストの解釈があり、上演はその実態そのものであるという基本的立場は（少なくとも最初の数回に関していえば）徹底している。「その結果、われわれのギリシア悲劇が、古典劇としてはあまりに透明でよく解りすぎ、合理的であるといわれるとしても、まことに止むをえない。われわれはあくまで知的な究明をほこりとするものであって、いわゆる原始芸術的なハツタリや、前世紀の蒼白端麗なギリシア趣味にたいして、直接の関心をいだいていないからである¹¹⁷。」

それでは、ギリシア悲劇はなぜ仮面を必要としていたと彼らは考えたのか？ 久保は、仮面と劇構造の密接な結びつきをソフォクレスに認め、そこへ至る大きな転換点として、ペルシア戦争を考える。彼は、アルカイックの彫刻が「一様に幽玄な笑みをただよわせている¹¹⁸」ことから、テスピスらの草分けの詩人が仮面を用いたとしても、この時代の仮面は「笑み」でしかありえなかったと想像し、英雄的表情を仮面が与えるようになったのはペルシア戦争後、アイスキュロスにおいてだと断じる。「ギリシア悲劇のばあいも、この厳しいヒロイックの時代にさかんに悲劇仮面が創作されて、悲劇英雄のタイプをまず塑像的な仮面によって固定・完成されたのではないか¹¹⁹。」さらに、悲劇面はソフォクレスにおいて新しい進歩を遂げる。すなわち、それは「ある高潮した瞬間における人間の表情¹²⁰」を表すようになったのである。そのことはソフォクレスの中期以降の作品において「人間の苦痛、喜び、怒り、憂い、敬虔、誇り、などのいずれか一つの感情を、ドラマの主導的なモーメントとして用いるように¹²¹」なったことと密接に結びついていると彼は主張する。だからこそ、実際の上演で仮面を用いるかどうかは別として、「ソポクレスの眼がつねに仮面の眼をつうじて、劇のうごきをとらえ、人間の姿をとらえつづけてきたことを忘れてはならない¹²²」と結論される。

この議論は、ギリシア悲劇の仮面を、あくまでも芸術的な必然に基づくものとして理解しようとする点に特徴がある。したがって、悲劇面の祭祀的起源や、それに関わる、他人に扮するという行為そのものと仮面との関係、さらに、異性装や三人俳優制のもとの役柄交代にとっての便宜の観点からの仮面という側面には彼は入り込まない。こうした観点

¹¹⁵ 久保(1959), 105。

¹¹⁶ 同上。

¹¹⁷ 同上 106-07。

¹¹⁸ 同上 109。

¹¹⁹ 同上。

¹²⁰ 同上 110。

¹²¹ 同上。

¹²² 同上 116。

からは、すでに演技という制度に十分に慣れ親しんでおり、基本的に一人一役で演じるのが中心である現代上演における仮面の使用はほとんど意味がないことになるだろうが、彼らの観点からは、テキストの正しい具体化という面からも、仮面の使用はむしろ必然になってくるだろう。

ギリシア悲劇上演においてはしばしば仮面が用いられる。ジャン・ルイ・バローの『オレスティア』、タイロン・ガスリーの『オイディプス王』は、どちらも 1955 年の上演で、ガスリーは顔をすっぽり覆う大きな、その人物の性格を明示的に表現する仮面を用い、バローでは顔の四分の三、口から上を覆う仮面で、コロスはつけ髭と鬘もつけている。バローの仮面は、むしろ顔よりも身体に注意を集中させる機能を担わされていた。カルロス・クーンも、ギリシアのテアトロ・テヒニの上演において連続して仮面を用いた演出家である。ワイルズはクーンの仮面について次のように言う。「彼は、悲劇的な半仮面を発展させ、後のギリシアの演出家にはそれを継承した人もいる。これらの仮面は本質的にネガティブで、ポジティブな表現をおこなうよりも顔から個性を切り取る役割を持っている¹²³。」仮面を用いた有名な例は、ピーター・ホールとナショナル・シアターの『オレスティア』だが、そこではコロスの仮面は、アガメムノンの殺害後、コロス同士で館の中に突入すべきかどうかを論じあう場面でその匿名性を浮き彫りにして興味深かった。しかし、仮面は人物の表情を消してしまうので、写実的ではないとしても一定の感情表現をおこなう俳優の台詞回しやボディ・アクションとの違和感は否めない。様式的演技の典型とみなして良い太陽劇団の『アトレウス一族』では、人物の白い厚塗りと化粧を一種の仮面とみなすとき¹²⁴、顔の表情の豊かな変化を見落とすことになるだろう。

この点は、古代劇場遺跡での上演でも変わらない。古代劇場遺跡、特にエピダウロスではその大きさから表情演技がそれほど有効ではないことは確かだが、基本的に俳優もオルケストラで演じるので、前列の客との距離はそれほど大きなものではなく、仮面を用いた演技は単調におわるか大袈裟にすぎるかの二者択一になる傾向を持つのではないか。

「研究会」の上演は、しかしながら、野音の舞台に俳優を置き、彼らの前に大きなオルケストラを置くことで、かえって俳優の仮面使用を合理化できる形式をとっていた。実際、彼らは第三回から仮面を用い始めたのである。

11-2 第二回以降

2a. 第二回『アンティゴネー』

その後の「研究会」の上演は、第二回『アンティゴネー』（1959 年、細井雄介演出）、第三回『縛られたプロメテウス』（1960 年、加村赳雄演出）、第四回『アガメムノーン』（1961

¹²³ Wiles (2004), 253.

¹²⁴ e.g. Wiles (2004), 259 は彼らの化粧を「描かれた仮面」と呼ぶ。

年、高橋武雄演出)、第五回『ピロクテテース』(1962年、久保正彰演出)、第六回『トロイアの女』(1963年、細井雄介演出)、第七回『ヘーラクレス』(1964年、田村徹夫演出)、第八回『ペルサイ』(1965年、田村徹夫演出)、第九回『バツカイ』(1966年、毛利三弥演出)、第十回『救いを求める女たち』(1968年、神山祐輔演出 田園コロシウム)、第十一回『テーバイ攻めの七将』(1970年、大沼信之演出 千代田公会堂)と、学園紛争を背景とした二度の中断を挟みつつも十一回続き、最終的には「研究会」の解散によって幕を閉じた。『ギリシヤ悲劇研究』という雑誌の形で彼ら自身による詳細な事後的記録が残されているのは第五回の『ピロクテテース』までであるが、『ピロクテテース』、『救いを求める女たち』を含め幾つかの上演はNHKで放送されている。日本におけるギリシア悲劇上演の歴史を見る上で重要なのはこの最初の五回だろう。彼ら以外のギリシア悲劇の原典上演は、この時期まで、演劇座の『アンティゴネー』(1959年)、くるみ座の『オイディプース王』(1961年)などごく限られていたからである。「研究会」上演が日本のギリシア悲劇受容に与えた影響はきわめて大きいものであった。

さて、第二回の『アンティゴネー』は、幾つかの点で第一回の反省を踏まえたものになった。今回は各国語訳を参考にしつつも原典からの翻訳であり、翻訳が作られた後、上演用テキストとしての修正が特にコロスに関して大幅に与えられた。その最大の特徴はコロスの思い切った簡略化にある。たとえば、四十行を超える第一スタシモンの「人間讃歌」(332-375行)は上演台本では次のように切り詰められる。

人間。ふしぎなるもの。
さわぎたつ波をのりこえ、
大地からのみのりを奪う(332-341)。
人間。ふしぎなるもの。
鳥や魚をわなにかけ、
牛や馬をかいならす(342-351)。
人間のふしぎなはたらき
言葉を使い、頭を使い、
生活のきまりをつくり、
もろもろの病をいやす。
おお、人間はすべてにまさる。
ただ一つ、死ぬことだけはふせげない。
ただ一つ、死ぬことだけはふせげない(352-363)。
人の世のきまりとともに
神々の掟を守れ。
おお、掟をやぶる人間と、
食卓をともにすることのないように

考えをともにすることのないように (365-375)。

この極端な簡略化は、『アンティゴネー』におけるドラマの強調に資することにはなつたが、他方で、ギリシア悲劇の音楽劇的な側面を軽んじる効果ももたらしたであろう。実際、この上演ではコロスの合唱歌は事前録音のテープを用いることになった。彼らにとって強調すべきは、エペイソディオオンとスタシモンの「共通主題の存在¹²⁵」である。細井は、「エペイソディオオンの主題が、いわば純化され昇華されたものとして、もはや音楽的表現、舞踊的表現を俟たずには表現されえないもの、ロゴスを越え出たものとして¹²⁶」スタシモンで表現されたと考えた。つまり、エペイソディオオンで暗示された主題を普遍化することがスタシモンの役割なのであり、スタシモン独自の音楽的・詩的機能はここではそれほど重視されていない。また、マイクを用い「俳優は遠くのステージで手を上げたり下げたりしているだけで声は頭のすぐ上からガンガン響いてくる¹²⁷」結果、俳優の主張を受け入れそれを媒介するという、久保の考えた古代ギリシアの野外劇場におけるコロスの役割も、実際の上演では薄れざるをえない。

他方、対話部分でのコロスの役割には大きな意義が与えられ、国家の元老として、クレオンと立場的にもほぼ対等であると理解された。「コロスは、クレオンを王としてその指導権を認め、それに従っているが、本来は同等の政治的立場に立ち得るものとした¹²⁸」と。この観点から、コロスはクレオンに敬語を用いない。クレオンへの最初の語りかけは次のように訳される。「メノイケウスの子、クレオン、／国の敵と味方についてのいまの考え、／それはおまえの考えだ。／たしかにおまえだけだ／死者に対しても／われわれ生きているものに対しても／法をさだめる力があるのは(211-214)。」この処理に関しては彼ら自身によって、「コロスがクレオンを「お前」と呼んだら、対等じゃなくて、優越してしまうんじゃないか¹²⁹」との反省がなされている。

『アンティゴネー』上演は、いわば『オイディプース王』上演の反省を踏まえたものだが、コロスの適切な処理という課題をその後に残すことになった。

2b. その後の上演

「研究会」はその後も基本的に毎年上演を続けたが、その後の上演でまず注目すべきは仮面の使用である。第三回上演の『縛られたプロメテウス』ではじめて仮面が用いられた。図(2)は『縛られたプロメテウス』におけるプロメテウスの仮面¹³⁰であるが、彼らの

¹²⁵ 細井(1959), 57。

¹²⁶ 同上。

¹²⁷ 中沢(1959), 63。

¹²⁸ 細井(1959), 56。

¹²⁹ 匿名座談会(1959), 68。

¹³⁰ 高橋(1960), 81。

仮面は粘土の原型をまず作り、それをもとに紙（第三回）やラテックス（第四回）や布（第五回）で整形したものである。彼らは、当初はアルカイックの彫刻のようなスタイルを考えていたが、実際に仮面を製作して行くなかでこのプランは放棄され、能面のような静かなイメージを想起するものではなく、口を開いた、個性と表情を持つものになった。仮面製作は「脚本解釈によって分析抽出された、その人物の本質¹³¹」を具象化するものであらねばならないと彼らは考え、そのために「相当思い切ったデフォルメ¹³²」が試みられた。

仮面製作に携わった高橋武雄は次のように述べている。「プロメテウスを巨大な形で表したいという演出の方針に基いて、この仮面は高さ五〇糎、幅約三〇糎という大きなものとなり、胴体は人形を用いることにした。燃えるように渦まく髪と髯、己れの信ずるところを主張する様は、まさにギリシア悲劇の主人公にふさわしい、堂々たるものである¹³³。」プロメテウスは最初に岩山に縛り付けられてそのまま動かないため、役者が中に入る中空の像で示され、仮面も手で操作する大きなものになったが、他の登場人物については「仮面をより大きく見せるため一・五倍の仮面を、そのプロポーシオンから少し上目にかぶり、視界は口から、発声は顔の下方より行った¹³⁴」と高橋迪子は書いている。

図 2



「アイスキュロスの壮大な神と人間の存在の本質的な問題、英雄たちの厳しい撰択と決意等の劇表現は仮面の存在なくしては考えられず、真に理解することが出来ない¹³⁵」という考え方はその後も維持されたが、『アガメムノン』では仮面はすっぽりとかぶるものにされ、身体とのバランスはより良いものになった。

『縛られたプロメテウス』上演において第二に印象的なことは、岩山の舞台装置の存在である。装置は写実的なものではないが、プロメテウスは舞台の中でも一段高い場所に置かれる。上演台本では「空ゆく車」に乗って空中から現れるコロスは実際には舞台の上段から下段へ、さらにオーケストラへと歩み降りてゆく。オケアノスは舞台の上段で語り、イオは下段で嘆く。装置を用いることによって広い舞台の奥行きはあまり感じずにすむようになるが、他方、上下の空間は、オーケストラ、舞台下部、舞台上部の三段階に分けられることになり、また、プロメテウスが常に舞台上部を占めているため、観客の注意は一点に集中せず、オーケストラの役割が薄れてしまうことになった。演出の加村赳雄は次のように述懐する。

¹³¹ 同上 87。

¹³² 同上 82。

¹³³ 同上 81。

¹³⁴ 高橋(1961), 112。

¹³⁵ 同上。

前二回の公演で、僕達はあのただっ広い日比谷の舞台空間に不満を感じていた。あの空間は、不必要であるのみならず、芝居を散漫にするように思えた。そこで今回は、舞台がスキューターはずれの岩山であるのをいいことに、思い切ってその空間をうずめてみようと思った。その結果を今検討してみる時、僕は一つの誤算をしたように思う、それは芝居をますます客席から遠くへおいやったということである。(中略)主人公のプロメテウスの位置が、やはりずっと奥になってしまい、オーケアノスとプロメテウスのやりとりが、はるか遠いかなたの出来事となって、その印象が稀薄になってしまった。更に、あの大きな舞台装置のために、手前のオルケストラが軽く又漠然とした意味しかもたなくなってしまうといえる。その結果、舞台処理の仕方が、折角円形劇場を用いながら、額縁舞台の感覚でやっつけてしまうという結果になった。

考え方はむしろ逆であるべきだった。何らかの方法でオルケストラを強調し、そこが芝居の中心であり、演技の行われる場であることをはっきりと示して、芝居を舞台からオルケストラの方へ呼びよせることによって、舞台の方を軽くするようになるべきであった¹³⁶。

この文章を引用したのは、彼らの上演自体が、舞台とオルケストラを分離する上演スタイルとギリシア悲劇の内在的なドラマトゥルギーの齟齬を示しているようにみえるからである。舞台を強調するとオルケストラは軽くならざるをえない。彼らは、次の『アガ멤ノン』では、オルケストラ上に前舞台を置く(図1参照)が、ほとんどの場面が前舞台で展開し、奥舞台の意味が薄れてしまうことになった。それは前年の加村の意図には沿うものであるが、オルケストラ上に演技のための別の「空間」を与えることの正当性は問われても良かっただろう。

¹³⁶ 加村(1960), 56。

11-3 結び

今日の時点から顧みるならば、野音を使い続けたことが、かなりの程度「研究会」の上演のあり方に影響していたように思われる。ある種の拡声装置として俳優と観客を媒介させるというコロス論は、実際に野外上演に基づいて得られた知見であり、舞台とオーケストラを分離する野音の劇場構造に依存している。野音の舞台もオーケストラも、ディオニュソス劇場のオーケストラに比べると大きく、客席と俳優は離れている。五世紀のディオニュソス劇場が円形オーケストラを持っていたと断定することは現在では難しいが、たとえ円形であったにせよ、観客、特に審判員との距離は野音ほど離れてはいない。プロスケニオンとオーケストラの区別がアテナイの劇場にあったとしても、空間的に俳優がコロスを挟んで観客に対峙する野音の上演とは異なり、観客席の傾斜が急なディオニュソス劇場では、上部座席の観客は俳優とコロスをともに見下ろしている。『アンティゴネー』上演におけるコロスのクレオンとの対等な関係を彼らは強調するが、その確信は、観客が目の前に見るのがコロスであるという事実とも関わるだろう。

「研究会」のギリシア悲劇上演は、教養主義的な伝統に基づき、いわゆる「古典」としてのギリシア悲劇理解を確立するものになった。コロス及び野外劇場がギリシア悲劇にとって本質的な重要性を持つという彼らの理解は、新劇によるギリシア悲劇上演にとってマイナスに働いたかもしれない。事実、60年代には、新劇系の上演は数えるほどしか見いだされない。ギリシア悲劇の上演が日本でより活発になるのは、70年代に入ってからであり、その場合でも、冥の会、早稲田小劇場、蜷川幸雄など、非新劇系の集団が中心となっていたのは、ギリシア悲劇そのもののリアリズム演劇との隔たりもあるにせよ、古典的教養としてのギリシア悲劇のイメージも大きかったのかもしれない。鈴木忠志は、74年の『トロイアの女』の上演の後、演歌を挿入したことについて知識人による非難を受けたことを述懐しているが¹³⁷、非難の背景には「研究会」の上演の記憶があった。日本では、その後も、演劇という制度を問い直しその新しい可能性を開くものとしてギリシア悲劇を捉え直す試みは鈴木などごく一部の傾向に留まる。

しかし、より強調すべきは、ギリシア悲劇を「復元」しようとした試みの意義だろう。東京大学の西洋古典学科の研究者をまじえた高いレベルの読解はアマチュアにはじめて可能であって、研究と上演の有機的な結合は日本では後に例が殆どない¹³⁸。ギリシア悲劇上演は、ギリシア悲劇研究会によってはじめて日本に根を下ろしたのである。

¹³⁷ 2006年静岡春の芸術祭、『イワーノフとラネーフスカヤ』上演後のポストパフォーマンストークにて。

¹³⁸ 数少ない例としては、「研究会」の上演に刺激を受けたらうくるみ座による1961年の『オイディプス王』など。海外では、太陽劇団による『アウリスのイフィゲネイア』および『オレスティア』上演に際してのフランスの古典学者たちの協力についてはIを参照。

III シェクナーの Dionysus in 69

III-1 Dionysus in 69

リチャード・シェクナーと The Performance Group による最初の上演、Dionysus in 69 は、1968 年の 6 月 6 日、ロバート・ケネディ暗殺の翌日に、New York の Wooster Street の空きガレージで幕を開け、途中、ツアー、キャストの交代、内容の変更を経て 1969 年 7 月まで上演された。このグループの活動は、60 年代のニューヨークの演劇運動の締めくくりの一つとしても興味深いものであり、そこに示された演劇の理念、シェクナーはそれを環境演劇 (Environment Theater) と呼ぶが、そこには現代演劇の主要なテーマの一つである観客と演じ手のダイナミックな交歓を追求しようとする試みが見いだされる。

しかしながら、本稿でこの上演を取り上げるのは、この上演がギリシア悲劇を現代演劇の文脈の中で復活させたという評価に基づいてである。この評価は、たとえばオックスフォード大学のギリシア・ローマ劇上演アーカイブ (APGRD) が中心となって編集した論集の、*Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of Third Millennium* という題名にも共有されている¹³⁹。この上演において、ギリシア悲劇は、演劇の始原として、その単純さのうちに今日の演劇もまた抱えている問題を共有し、何らかの形でその解決の方法を示す可能性を持つものとして捉えられているのである。そしてそこで前面に出されるのは、観客を巻き込む演劇のディオニュソス的な側面である。

この上演は、かなり豊かな記録を持っている。パフォーマンス・グループの活動を総括するようなシェクナーの著作 *The Environmental Theater*¹⁴⁰ によって我々は彼らの理論的基盤を知ることが出来るが、さらに、Dionysus in 69 そのもののドキュメント *Dionysus in 69*¹⁴¹ は、いくつもの異なったヴァージョンのテキスト、それらを演じる俳優たちのコメント、シェクナーの演出意図を一冊にまとめ、それによって上演期間全体にわたる変化を我々に伝えてくれる。また、主としてペンテウスを演じた William Shephard の *The Dionysus Group*¹⁴² は、若い俳優としての Dionysus in 69 の稽古から上演にいたるまでのパフォーマンス・グループの活動を、1980 年代になって回顧したものであり、いわば裏側からグループの実態を明らかにしている。最後に、Brian De Palma による映画ヴァージョンがある¹⁴³。

ここで、我々は、シェクナーの上演を扱うにあたって、主要な資料の一つとしてこの映画を用いるが、映画ヴァージョンを演劇上演の資料として用いることには常に困難が伴う。映画『シカゴ』はミュージカルのリバイバル上演に刺激を受けたものであるにせよ、実態

¹³⁹ Hall et al. (2004).

¹⁴⁰ Schechner (1973).

¹⁴¹ Schechner ed. (1970). 本書はページ番号を欠いている。

¹⁴² Shephard (1991).

¹⁴³ De Palma (1968).

はかなり異なっているし¹⁴⁴、あるいは、ナショナル・シアターの『リチャード三世』上演に刺激を受けた『リチャード三世』も同じである¹⁴⁵。しかし、この映画に関しては、二つの点でこうした映画版とは異なり、上演のドキュメントとして扱うことができると考えられる。第一はそれが6月と9月の二度にわたる上演を撮影したものであって映画用に別に演出されたのではないという点、第二は、第一の部分と重なるが、この映画ではモンタージュが殆ど用いられておらず、また作品の **multicentral** な構成に対応して二つの手持ちカメラによる映像を並列して写しているという点である。一つのカメラは上演の出来事を中心とした視点を提供し、もう一つは観客の反応に視線を向ける。ただし、実際の上演そのものを撮影した6月の撮影は、ペンテウス役のシェパードの言葉を借りれば「大失敗」であり¹⁴⁶、デ・パルマは9月にもう一度撮影をおこなうことを求めた。今回は、正規の上演とは別立てで、撮影を前提とし、そのために招待された観客の前での上演になった。実際に映画で用いられている場面の多くは9月の上演の光景である。

しかしこの映画を資料として用いることの問題点も指摘しておかねばならない。それはむしろ、*Dionysus in 69* の上演が途中で随分変化しており、その意味でプロテウスの相貌を示しているのに対して、この映画で記録されているのはその比較的初期の段階の上演であるということだ。それは、当初の「恥辱場面 (**mortification scene**)」が省略され、ヤン・コットの示唆に応じて清掃が演劇的イベントとして導入されたが、グロトフスキの示唆によって「エクスタシー・ダンス」と「誕生祭祀 (**birth ritual**)」で全裸が導入されるには至っていない段階¹⁴⁷、また、*Total Caress* が省略される前の段階のものである。

111-2 エウリピデスの『バックスの信女たち』

Dionysus in 69 はエウリピデスの『バックスの信女たち』に基づいている。全体の構造はエウリピデスと変わらず、テキストも約半分はエウリピデスのこの作品のテキストがそのまま用いられている。エウリピデスのテキストに見いだされる地震と屋台崩し、ペンテウスの女装、八つ裂きは、それぞれ「恥辱場面」、ディオニュソスとペンテウスのキス、「死の祭祀」で置き換えられる。『バックスの信女たち』に見いだされない大きな要素が、冒頭近くにおかれる「誕生祭祀」であるが、これは公演題目が決定する前にすでにグループに

¹⁴⁴ *Chicago* Bob Marshall 監督 (The Producers Circle Co. 2002)。映画制作のきっかけになったブロードウェイでの再演(1996)は、舞台の中心に楽団を配置した半ばコンサート方式の上演だった。

¹⁴⁵ *Richard III* Richard Loncraine 監督 (Bayly/Paré Productions. 1995)は、1990年の National Theatre による Lyttelton での Richard Eyre 演出の上演に基づく。時代設定を20世紀前半に置き、ファシズム的なイギリスが舞台であるという点、主演を Ian McKellan が演じた点を除けば舞台版に忠実であるが、全体を切り詰め、またロケを多用したものになっている。

¹⁴⁶ Shephard (1991), 171.

¹⁴⁷ cf. *ibid.*175-6.

よって組み込まれることが決まっていたものである。題目の決定は比較的遅く、グループの討論の中で決まっていた。シェパードが『ペール・ギェント』を、シェクナーが『バックスの信女たち』を提案し、最終的にはシェクナーの案が採用されたとシェパードは述べている¹⁴⁸。

エウリピデスの『バックスの信女たち』では、ディオニュソスは自ら信女たちを率いて諸国を巡り、自分の宗教と儀式をひろめている。彼の母の生地であるテバイの女たちがディオニュソスを神と認めなかったため、彼は女たちを狂気に導き、すでに王ペンテウスの母アガウエをはじめとするテバイの女たちは家を離れ、森の中でディオニュソスの儀式にいそしんでいる。そこへペンテウスが戻り、ディオニュソスの信者たちのリーダー（実はディオニュソス自身）をとらえ処刑することで事態を收拾しようとするが、女たちの秘儀を見たくはないのかというディオニュソスの誘いにつられ、彼の言うままに女装して女たちを覗き見ようとし、母の手にかかって八つ裂きにされる。アガウエは息子を獅子だと思い、その獲物を携えて生き高々とテバイの町に戻ってくるが、父カドモスの言葉によって正気に戻り、自分が殺したのは息子だったと知る。最後にディオニュソスが神の姿で現れ、父と娘の運命を告げて悲劇は終わる。

『バックスの信女たち』の各部分は次のように構成されている（数字は行数）。

- I. プロロゴス 1-63（ディオニュソスの予言）
- II. パロドス 64-169（バックスの信女たちのディオニュソス讃歌）
- III. 第一エペイソディオン（テイレシアス、カドモス、ペンテウス）
170-214 テイレシアス、カドモス（ディオニュソスの祭祀に参加しようとする）
214-265 ペンテウス（ディオニュソスの狂気を憂えている）
266-369 テイレシアス、カドモス、ペンテウス（両者はペンテウスにディオニュソスを神として敬うように説得するが拒絶される）
- IV. 第一スタシモン 370-433（ディオニュソス讃歌）
- V. 第二エペイソディオン（家来、ディオニュソス、ペンテウス）
434-450 家来（ディオニュソスを連れてくる）
451-519 デイオニュソス、ペンテウス（最初の対面場面、ディオニュソスは自分の信徒のふりをしている。ペンテウスはディオニュソスを厩舎に閉じこめる）
- VI. 第二スタシモン 520-575（ディオニュソスの生まれ、ペンテウスへの呪い、ティアソスの目指す土地）
- VII. 第三エペイソディオン（ディオニュソス、使者、ペンテウス）
576-641 デイオニュソス、コロス（ディオニュソスはみずからを解放し、館の上ないし中で地震を引き起こす）

¹⁴⁸ cf. *ibid.*51.

642-658 ディオニュソス、ペンテウス（ペンテウスはディオニュソスが自由になっているのを見て驚く）

689-774 ペンテウス、使者（使者がペンテウスに、森にあつまるバックイたち（狂ったテーバイの女たち）の有様を語る）

775-845 コロス、ペンテウス、ディオニュソス（ディオニュソスはペンテウスに、森の女たちを見に行くようにそそのかす。ペンテウスが同意すると、見るために女の服を着る必要があると語る。ペンテウスは女装するために館へ入る）

846-861 ディオニュソス（復讐の予告）

VIII. 第三スタシモン 862-911（神の力と人間の幸福について）

IX. 第四エペイソディオ

912-976 ディオニュソス、ペンテウス（ペンテウスの狂気と女装）

X. 第四スタシモン 977-1023（ペンテウスの狩り）

XI. 第五エペイソディオ

1024-1152 使者2（ペンテウスの最期についての報告）

XII. 第五スタシモン 1153-1164（ディオニュソスの勝利の讃歌）

XIII. エクソドス（アガウエ、カドモス、ディオニュソス）

1165-1215 アガウエ、コロス（アガウエは狩りの成果を喜び、獲物をコロスに見せびらかす）

1216-1329 カドモス、アガウエ（獲物の正体の認知）

1330-1392 ディオニュソス、アガウエ、カドモス（処罰）

アリストテレスは、『詩学』で、悲劇はあわれみとおそれの二つの感情によってカタルシスを実現するものであると規定し、その「あわれみとおそれ」の両感情の喚起のためには主人公が「大きな過ち（メガレー・ハマルティア）」によって破滅する物語がふさわしいと論じた。この「ハマルティア」は『ニコマコス倫理学』¹⁴⁹で「無知によってなされた加害」として規定された「ハマルテマ」と等しいことは『詩学』の研究者の多くが既に指摘している¹⁵⁰。『バックスの信女たち』で、ペンテウスは、最後にアガウエに対して、「私のハマルティアのせいで自分の息子を殺さないでください（1120-21）」と嘆願するが、ここで彼のハマルティアが、ディオニュソスという神の存在への無知によるその宗教への迫害にあることは明らかであり、この意味では、『バックスの信女たち』もまた、アリストテレス的な悲劇であると考えることができる。

こうした議論が一種のアナクロニズムを前提としているとの批判は免れないだろうが、我々は、むしろアリストテレスの悲劇論が、ギリシア悲劇の実態をふまえたものであり、その主要な傾向を確実にとらえていると述べることにしよう。『バックスの信女たち』は確

¹⁴⁹ 1136a6-7.

¹⁵⁰ e.g. Else (1963), 381-383.

かに「ハマルティア」による破滅がもたらす「あわれみ」を喚起すべき悲劇である。

しかし、エウリピデスは単純な「あわれみとおそれ」の演劇を作り上げたわけではない。『バックスの信女たち』においては、隅々まで徹底化される二重性が、基本的なハマルティア構造を複雑化し、この作品についての、ギリシア悲劇の中でも類例を見ないほどの対立した解釈を生み出すことになっている¹⁵¹。神であるディオニュソスはその神に仕える神官として登場し、最後に神の姿で顕現する。男性的なロゴス原理の代弁者であるペンテウスは最後に女装という形でそのアイデンティティの二重性をあらわにするが、その時に自分のことを「男の中の男」だと感じる事が出来るのである。そしてその時、彼は自分を殺すことになる母アガウエと一体化している。「私の格好はどうだ。イーノーの姿、それともアガウエ、すなわち我が母そのものの物腰になっているか (925-6)」と彼はディオニュソスに問う。そもそも、ディオニュソスという神の非存在についてのペンテウスの信念はアガウエの信念の受け売りであり、彼自身の判断によるものではない。この一体化は、視覚的には、ペンテウスとアガウエを同じ俳優が演じ、バックアイに女装したペンテウスの退場の後にバックアイの姿のアガウエが登場するという連続性において示されている。

この悲劇が「あわれみとおそれ」を喚起するとして、舞台上で観客の両感情が直接向けられるのは、キタイロンの森で八つ裂きにされるペンテウスよりも、長い嘆きの場面が存在するアガウエの方だ。アガウエ¹⁵²は自らがディオニュソスに対し「害を為した

(ἡδικήκαμεν 1344)」ことを認めるが、ディオニュソスは、「知るべき時に知らなかった (ὄτε δὲ χρῆν, οὐκ ᾔδετε 1345)」が故にアガウエを罰する。アガウエにとって、破滅は、実の子をそれと知らずに殺害し、知ることによって破滅するというアリストテレス的な認知と逆転の構図に従うのだが、ペンテウスとアガウエの連続性により、我々は同時にペンテウスに対する「あわれみ」をも感じることになるだろう。

テイレシアスとカドモスは、ペンテウスとは対比的に、ディオニュソスを認める「敬虔」な「知恵」の持ち主として描かれているが、ペンテウスとの議論においてテイレシアスが提示するのは、ディオニュソスの第二の誕生（ゼウスの股からの誕生）に関するソフィスト的合理化（メーロス（股）ではなく、ホメーロス（人質）であった）であり、ペンテウスの合理的思考を「狂気」として断罪するまさにその場所で同様の合理化に陥っている。カドモスに至っては、ディオニュソスが神であるかどうかには実は無関心であり、それが王家にとって有利であることをディオニュソス信仰の受容の根拠にしている。

ディオニュソス自身、みずからのことを「人間には誰よりも恐ろしい神であり、かつ、一番やさしい神である (861)」と語るが、そのディオニュソスはこの芝居で人々の前には「人間」として現れているのである。また、いとこ同士のディオニュソスとペンテウスはその

¹⁵¹ 最近のものに限っても、たとえば、Leinieks (1996)は、ペンテウスを残酷な暴君とみなし、彼の破滅をいわば当然の処罰と考えるが、March (1989)は、ペンテウスの劇中の行為を、国家の指導者として非難されるべきではない当然の対応だと論じる。

¹⁵² この言葉は写本ではカドモスの台詞であるが、諸刊本に従い、アガウエに帰す。

起源においては同じ一つの存在であり、シーガルが指摘するように、両者は互いの分身として理解されていた¹⁵³。信女たちすら、コロスを構成している真実の信女たちと舞台上に登場しない偽りの信女たちという二つの部分に分かれる。この偽りの信女たちはディオニュソスを信じなかったテバイの女たちで、神のくだした狂気によってディオニュソスの信女として森の中をさまよっているのである。そして、様々な使者や伝令がディオニュソスの秘儀の様子について語るのはこの偽りの信女たちの行為を通じてなのであり、他方、最初からディオニュソスに付き添ってきた真の信女たちはそれをおとなしく聞いているのだ。この真の信女たちのスタシモンは、たとえば、第一スタシモンのアンティストロフェーに典型的だが（「静かな、分をわきまえた生活と、思慮の深さは、大波に翻弄されることなく不動のままであり、家々を崩壊から守る。…賢しきは知恵ではない（τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία 395）。死すべきものにふさわしくない考えを抱くことは、短い人生を意味する」）、ペンテウスの破滅をこいねがう第四スタシモンを含めて、自らが暴力的な狂気に陥ることはない。ここでは、偽りの信女が本物のように「見え」、本物の信女たちは伝令たちの言葉によってのみその行動が提示される偽りの信女たちのコピーのように見える。

このように徹底化される二重性は、『バックスの信女たち』という作品を、詩人（あるいは俳優）が自分自身ではない誰かとして語るという演劇固有の記号構造への自覚的言及が非常に大きな役割を果たす「メタ演劇」ないし「メタ悲劇」として捉えるべきであるという有力な解釈を生み出すことになった。この解釈の旗手であるシーガルは、『バックスの信女たち』のメタ悲劇性が、ポリフォニー的・カーニヴァル的作品にしていると主張する¹⁵⁴。

III-3 Dionysus in 69 : オリジナルの形式

Dionysus in 69 は次の 14 の部分から出来ている。最初に述べたように、テキストはかなりの異同を含めてシェクナーが編集した同名の書籍に記述されているが、この本にはページ番号がないため、ここではブライアン・デ・パルマ版での時間（DVD による）で箇所を示し、対応するエウリピデスのテキストの行数を並記する。*は上演においてテキストがエウリピデスから大きな変更を加えられていることを示す。

¹⁵³ シーガル(2002), 50-55 参照。

¹⁵⁴ 同上 29-30,381n44 参照。この見解は Bierl (1991) によってギリシア悲劇全般に拡大される。他方、Kullmann (1993)は、『バックスの信女たち』が「メタ悲劇」であるという解釈そのものに異を唱えるが、彼の議論は、この作品が、「メタ悲劇」構造を明示していないという点にとどまり、エイベル(1980)に始まるメタ演劇一般についての議論を正しく理解しているとは言えない。但し、シーガルの理論によれば悲劇でのディオニュソスへの言及はすべからず「メタ悲劇的」にならざるを得ないのではないかという疑念は既に Taplin (1986)に提示されている。『バックスの信女たち』のメタ悲劇性についての総括的な議論は、Radke (2003)を参照。

	セクションの説明 (主な登場人物)	タイミング	原典行数等
1	冒頭のエクササイズ、最初のコロス、 photo-electricな応答 (カドモス・テイレシ アス・アガウエ)	- 5:00 5:00- 6:55 (CT ¹⁵⁵) 6:55- 7:45 (CTA)	CT170-214** (III)
2	誕生祭祀と主人公たちの自己紹介(ペンテウ ス・ディオニュソス)	7:45- 11:00 (P誕生) 11:00- 13:00 (P 1) 13:45- 15:00 (D誕生) 13:00- 16:35 (D1)	P1, 214-248 D1, 1-65** (III, I)
3	エクスタシー・ダンス	16:35- 28:50	226-7(III)
4	ペンテウス・カドモス・テイレシアスの対話、 鬼ごっこコーラス	28:50- 33:58 (CTP) 33:58- 36:50 (Ch)	(III, IV)
5	最初のディオニュソス・ペンテウス場面、デ ィオニュソスの捕縛	36:50- 43:15 (DP)	451-519(D**) (V)
6	衝突と出会いのエクササイズ、ペンテウスの 恥辱場面	省略	(VII)
7	第二のディオニュソス・ペンテウス場面、観 客から女を選ぶ、ペンテウスへの拒絶	43:30- 48:30 (DP)	(VII)
8	第三のディオニュソス・ペンテウス場面、ペ ンテウスの服従、ディオニュソスとペンテウ スはピットに移る。	48:30- 54:40 (DP)	786-861** (VII)
9	コロスの語りと観客とのTotal Caress、伝令 の言葉	54:40- 55:30 (Ch) 55:30- 71:40 (Caress)	
10	第四のディオニュソス・ペンテウス場面、ペ ンテウスの犠牲の準備	59:00- 65:25 (DP)	912-975** (IX)
11	アガウエによるペンテウスのCaress、獣狩 り、ペンテウスの捕縛	65:25- 71:40 (AP) 71:40- 72:30 (狩りと 捕獲)	1043-1152 (XI)
12	死の祭祀 (ペンテウス)	72:30- 75:45	
13	カドモスとアガウエの嘆き、ディオニュソス の呪い (清掃)	75:40- 81:20 (AC) 81:00- 82:50 (D)	(XIII)
14	ディオニュソスの政治キャンペーン演説、観 客と俳優の退場	82:50- 85:30	(XIII)

¹⁵⁵ この図表で、C, T, A, P, D, Chはそれぞれ、カドモス、テイレシアス、アガウエ、ペンテウス、ディオニュソス、コロスを表す。

1. エクササイズ。カドモスとテイレシアスの対話

観客はガレージの外で待っている。舞台は四角い倉庫の中央に基本的な演技空間としてマットを敷き、観客はそれを取り巻く形で自由に座る。二カ所、複数の段がついた観劇空間の奥にジャングル・ジム状のタワーが置かれている。俳優たちは、マット以外に、客席でも演技を行う。観劇空間は演技空間にも変わるのである。男性俳優が「こんばんはみなさん、席へお連れしましょうか？」と繰り返すなか、女性コロスはパロドスの様々な部分を口々に語っている。俳優たちがグロトフスキ流のエクササイズをおこなうなか、カドモスとテイレシアスのやり取りが始まる。はやくもこの場面においてすでに、俳優たちの世界とエウリピデスの世界の混淆が示される（以下、下線はエウリピデスから大きく離れる箇所。エウリピデスのテキストに即している部分は、本稿では岩波版の翻訳に従っている）

156。

C「この年寄りの先導は年寄りのあなたに任せた。テイレシアス、賢いあなたに、昼も夜も疲れを感じることなく、地面をテュルソスで叩き続けられそうだ。うれしいことに年寄りであることを忘れてしまう。」T「あなたは幾つだ？」C「27だ」T「私は26だ。それではあなたも私と同じ気分だ。私も若くなり、踊りに加わってみようと考えている。」ここで示されるのは俳優たちの実年齢である。テイレシアスは観客に踊りに参加するかどうか訊ねる。

2. 誕生祭祀

ペンテウスの誕生祭祀がまずおこなわれる。男女のコロスは、男は小さな黒いサポーター一枚、女はスキャンティに黒いブラのみという格好になる。男たちが横並びで仰向けに寝る。女たちはその上で脚を広げて中腰になり、脚でトンネルを作り上げ、うめきながら腰を前後に揺らし始める。そのトンネルをペンテウスがまず頭からくぐり抜けて「生まれる」。ペンテウスは誕生の儀式の後、自分の最初の台詞を語る。「私はペンテウス、エキオンの子で、テバイの王だ」ではじまるこの台詞において、彼はエウリピデスのテキストを基本的に逸脱しない¹⁵⁷。他方、それに続くディオニュソスの誕生とその自己紹介においては、ディオニュソスを演じるフィンレイ（William Finley）は自由に自分の生い立ちを語る。エウリピデスの「ここ、テーバイ人の国を訪れた私こそ、ゼウスの息子のディオニュソスである。この地でかつてカドモスの娘だったセメレが、私を生みおとしたのだがそのおりに、産婆を務めたのは稲妻の運ぶ炎であった（1-4）」は「こんばんは、席は見つかったかね。ぼくの名前はウィリアム・フィンレイで、ウィリアム・フィンレイの息子だ。ぼくは27年前に生まれて、誕生の二ヵ月後、ぼくが生まれた病院は焼け落ちてしまった¹⁵⁸」に変えられ、

¹⁵⁶ エウリピデス(1992)。以下エウリピデスからの翻訳はこの逸身喜一郎訳を用いる。

¹⁵⁷ 但しこの自己紹介はカドモスの台詞(212-13)を変形したもの。

¹⁵⁸ 以下、上演テキストはSchechner(1970)による。複数のヴァージョンがある部分について

「それ故、やつにも他のすべてのテバイ人にも、私が神であると知らしめてやる (47-48)」は「ぼくが今夜ここにいるのには三つの大切な理由がある。最初の、そして一番大事な目的はぼくが神であると告げることだ。二番目はぼくの祭祀を確立すること、そして三番目は、もし君たちが許してくれるのならだが、生み出されることだ」に変えられる。

3. エクスタシー・ダンス

ディオニュソスの指示に従いエクスタシー・ダンスが始まる。ダンスは観客を巻き込み、「ディスコのような」ものになる。コロスは服を脱ぎ、全裸になるものも出てくる。ペンテウスは一人一人のダンスをやめさせて行く。エウリピデスでは、ペンテウスはバックイたちの祭を「女は一人また一人、人気のないところに忍び行き、男の床の奉仕に努めている。…今まで私が捕まえた女たちは、従者がその手を縛り上げて、監獄に閉じこめた」と、ペンテウスの言葉によって説明されているが、この説明の前半部分はペンテウスの妄想であり、実際には性的な要素は、原作の信女たちには、コロスにも舞台には登場しない狂気の信女たちにも、ほとんど存在しない。

4. 鬼ごっこコーラス (Tag Chorus)

ペンテウスとカドモス、テイレシアスの対話。テイレシアスとカドモスはペンテウスにディオニュソスの神性を認めるように促し、ペンテウスは拒絶する。コロスは第一スタシメンの一部 (ディオニュソス讃歌) を歌うが、それは様々な俗謡の替え歌になって行く。ペンテウスはコロスのあいだを駆け回るが止めることが出来ない。ペンテウスが触ったメンバーは一時おとなしくなるがしばらくすると再び歌い始める。鬼ごっこコーラスという呼び方はそれに由来する。最後に大声で叫んで歌をやめさせると、ペンテウスとディオニュソスの最初の対話が始まる。

5. ペンテウスとディオニュソスの最初の対話

ペンテウスがディオニュソスを縛り捕らえる場面だが、例によってペンテウスの言葉がエウリピデスのテキストから離れないのに対し、ディオニュソスの言葉は自由に俳優の空間に入り込む。

P「おい外人、お前はなかなか良い身体をしているではないか。少なくとも女を喜ばすという点では。それを目的にテバイに来たのだろう。髪の毛はこんなに長くのびて、色気たっぷりに頬にまでかかっている。レスリングが出来ない身体だ。肌は白い。さぞかし着るものに気を遣って、太陽の光を浴びず、日陰の中をこそこそと、その美しさにものを言わせ、アフロディテ狩りにいそしんでいるのだろう。よし、まずはともかく、身分素性を言え。」

D「ぼくの名前はウィリアム・フィンレイで、六番街東のスラムのことは聞いたことがあ

ては映画版と同じものを優先した。

るだろう。」

P「知っている。サルディスの都を取り囲む山。」

D「ああ、そこには住んでいない。そこでは良く踊ったよ。サーカスがやめになるまでね。ぼくは西、クリストファー通り 91 に住んでいる。69 と 22 で 91 だ。」

(中略)

D「あなたは自分が何を言っているのか、何をしているのか、さらには自分が誰であるのかすらも分かっていない。」

P「私はペンテウス、アガウエの息子、父はエキオン。」

D「ペンテウス？アガウエの息子？父はエキオン？戯言だ。君はビル・シェパードで、グループにいる。神ではなくグループにいるんだ。ペンテウス？エキオン？いかれてる。こいつをどっかへ連れて行ってくれよ。」

P「いけ、こいつを隣の厩舎に閉じこめて真っ黒な闇を眺めさせておけ。そこで踊っている。お前が連れてきた悪事の仲間の女たちは奴隷に売り飛ばしてやる。」

D「では行こう。不必要なことをわが身に受ける必要はないのだから。君のゲームは充分にやったし、飽きた。だからこれから俺のゲームをしよう。ディオニュソスゲームだ。ずっと面白い。俺が神でないというなら、君はペンテウスでないと言ってやる。君はペンテウスじゃない。あなたは神を牢に連れて行こうとしている。俺のバックイに手を触れることは出来ないよ。」

P「俺そんなことを言うんじゃない。そこに閉じこめてやるんだから。」

D「でも君は人間で、俺は神で、これは悲劇だ。賭は君に不利なんだよ。」

6. 衝突と出会いのエクササイズ、恥辱場面

当初の上演においてきわめて重要だったのがこの恥辱場面 (mortification scene) であった。そこでは、地震と館の倒壊によるペンテウスの権力の視覚的な崩壊に対応する場面が求められた。それが、コロスによるペンテウスの辱めである。ここでコロスはペンテウスに、正確にはペンテウスを演じるシェパードに具体的な質問をする。それらの質問は、たとえば自慰の頻度のような、シェパードが観客の前で答えるのを拒絶するような、辱めを与える個人的なものでなければならない。シェパードがどうしても人前で答えられない質問が出てきたときに、シェパードは **This is mortifying!** と叫び、この場面は終わる。この場面のおかげでこの上演は「サイコドラマ」の評判を得たが、後に述べるように、最初に上手く行かなくなるのがこの場面であった。

7. 第二のディオニュソス・ペンテウス場面。女選びと拒絶

恥辱場面の後に、第二のディオニュソス・ペンテウス場面、ディオニュソスによるペンテウスの誘惑の場面が続く。エウリピデスでは、ディオニュソスはペンテウスに、女を見たくないのかと問い、彼の欲望に火をつける。810 行の「女たちが山で並んで腰掛けているの

を見たくはないのか？」というディオニュソスの台詞にあたるものを、*Dionysus in 69* ではペンテウスによる女選びにした。D「この部屋のどんな女でもあなたにあげることができる」 P「おまえなど必要ない」 D「では自分でやっごらん」。シェパードは女性の観客を一人選びだし、彼女を愛撫し、セックスしようと試みる。シェクナーはこの場面が虚構を外れることを求めた。ペンテウス役は一人の女性観客を誘惑する努力を真剣に行わねばならず、口説き落とせたら芝居はそこで終わることになっていた。シェパードがペンテウスを演じている間、誘惑は一度だけうまくいった。彼らは舞台である倉庫を出て行く。そのとき、ディオニュロス（その折りには女性、ジョーン・マッキントッシュ (Joan Macintosh) が演じていた）は、次の台詞を述べた。「今日、人=男であるペンテウスは芝居がかかってから初めて、神であるディオニュソスを打ち負かしました。劇は終わりです。」

8. 第三のディオニュロス・ペンテウス場面

これはペンテウスの女装に代わるものとして構想された場面である。ペンテウスのディオニュロスへの完全な服従を表す。P「お前は俺に何をさせたいのだ」 D「私はあなたに私のシャツ、パンツ、下着を脱がさせたい。そしてあなたに私の身体をくまなく愛撫させたい。ゆっくり注意深く愛撫してほしい。それから、私のペニスを愛撫して硬くしてほしい。唇と舌と口で愛撫してほしい。」（中略） P「出来ない」

同性愛とキスはここでシェパードによって提案されたが、それはそれが彼にとって人前でおこなうのが一番難しいと感じられたことがらだったからである。舞台上ではそれらの行為はおこなわれず、彼らは倉庫の片隅にある地下貯蔵庫 (pit) に退く。

観客はしばしばペンテウスを励まし、そのことによって彼を「笑いものにする」効果をもたらしたとシェクナーは回顧している。

9. Total Caress

Dionysus in 69 のクライマックス。フィンレイとシェパードが退くと、コロスは直接観客に働きかけ、愛撫してゆく。観客参加を求める点ではエクスタシー・ダンスと共通であるが、性的な働きかけはより直接的だ。

10. 第四のディオニュロス・ペンテウス場面

TC のただ中、ディオニュロスとペンテウスの最後の場面が展開する。狂気のペンテウスがディオニュロスに全面的に自己を委ねる。

11-12. ペンテウスの捕縛と死

エウリピデスではこれらは使者の言葉として伝えられたが、*Dionysus in 69* では観客の真ん中で演じられる。死の儀式は誕生の儀式を反転したもの。フィンレイの言葉「こんばんはみなさん、あなたを死へとお連れしましょうか」は、冒頭の、「こんばんはみなさん、あ

なたを席にお連れしましょうか」を変形したものである。ここでも TC は継続している。

13-14. アガウエの真相認知とディオニュソスによる処罰

ここには、後に、血糊を掃除するコロスの場面が重ねられることになる。また、ディオニュソスのエピファニーはそのまま 69 年の大統領選挙演説に変わり、人々はフィンレイをかついで路上へと退場する。

III-4 Dionysus in 69 : 変化

Dionysus in 69 は、最初に述べたように、69 年の 7 月まで連続的に上演され、途中いくつかの役柄の変更があった。最初の大きな変更は、68 年 11 月にシェパードの怪我によってペンテウス役がリチャード・ダイア (Richard Dia) に交替したことであるが、それに伴いディオニュソス役もジェイソン・ボッソウ (Jason Bosseau) とフィンレイのダブルキャストになる。69 年 4 月にシェパードがペンテウスに戻った後は、マッキントッシュとパトリック・マクダーモット (Patrick McDermott) がディオニュソスを演じた。

4a. 恥辱場面

配役の変更は別として、まず 6 の「恥辱場面」の形骸化とそれへの対応が最初の重要な変化になる。繰り返される公演の中で、実際にシェパードが答えを拒むような質問をし続けることはますます困難になり、公演を始めてからそれほど経たないうちに、**mortifying** な問いを出された「振りをする」ことをシェパードは強いられる。シェパードはそれに反逆し、ある公演で、一時間以上あらゆる問いに答え続けた。俳優たちのフラストレーションが高まる中、テイレシアスを演じたパトリックの連帯の言葉に、シェパードは初めて次の場面へ移るきっかけの台詞 (“This is mortifying”) を語る。この事件は、シェクナー不在という状況の中で集団内部の対立が先鋭化した結果だが、Pit のなかで「なぜだ」と問うフィンレイに対し、シェパードは「I had to」と答えるしかない。この応答には Dionysus in 69 が登場人物たち、特にペンテウスの現実の精神状態に大きな危機をもたらしていたことが示されている¹⁵⁹。映画ヴァージョンではペンテウスがディオニュソスを投げ飛ばした後にこのやりとりが加えられ、それが恥辱場面へ代わるものとして舞台上で示されている。

しかし、10 月以降、変容サークルと呼ばれる別の試みがなされる。ある出来事、ないし行動の記述がコロスの間で伝えられる。各人は、ペンテウスを取り囲み、彼に背を向けて、自分に語りかけた俳優の言葉、イメージ、連想、口調をひとつとりあげ、自分のものに変容させ次の人物に伝える。彼らのお喋りや笑いがペンテウスの孤独を強調する。

12 月以降はまた別の試みがなされる。コロスはペンテウスの周りをゆっくりと転がりな

¹⁵⁹ cf. Shephard (1991), 152-4.

からペンテウスを嘲る言葉を口にする。ディオニュソスが登場し、ペンテウスと祭祀的闘争 (ritual combat) をおこなう。身体的接触は行わず、二人は接近して威嚇しあう。威嚇は言葉でも行為でも構わないが、取り下げてはならない。突き出した拳は突き出したままにせねばならず、声で威嚇したら声をあげたままでなければならない。大体 45 秒で決着がつくが、問題はディオニュソスが勝たねばならないという点にある。

2月以降、変容サークルの変化形。演者はその日の楽しかった出来事を語り、語りながらペンテウスに背を向ける。全員が語り終わると、彼ら同士でにらめっこを始め最後には笑いが爆発する。

シェクナーはこの場面の難しさとして、そこで突然物語の調子が変わり、劇の構造に亀裂が見いだされることを挙げている。辱めは地震と館の倒壊、火災に代わるものである。「屋敷が崩れ火事が起きるのを示すことは出来ないし、家畜も、謎めいた神も、地震もない。とりわけ、古い神話を信じている観客がいない。我々の前にいるのは上演だと信じている観客、近代風のエクスタシーの力を信じている観客である。我々はパフォーマンスが解体してゆくところを示すのであり、私生活がその代わりになる。我々は私生活を恥知らずに展示する。自分自身を自由に示すパフォーマーたちと、役柄にいわば釘付けにされているペンテウス役者とのあいだには心理的な空隙 (psychic space) がある。一人を犠牲にして大勢が楽しむこと、爆発と崩壊がディオニュソスが提供するものなのである。ペンテウスが破滅することはこの瞬間に明らかになる。彼だけが自分自身の悲劇から逃れられないのである¹⁶⁰。」

4b. Total Caress と観客参加

第二の重要な変化は、Total Caress である。芝居の評判が高まるにつれて、観客は上演内容を把握するようになり、Total Caress の準備をしてやってくるようになる。Dionysus in 69 はいわば実演つきのセックスショウの様相を呈し始める。グループの一人の女性が、「私はここで知らない年寄りとファックするためにグループに入ったんじゃない」と言ったとシェクナーは回想しているが、当初は、シュテファン・ブレヒトが観察していたように「シェクナーはグループを演出する際に観客のコントロールを考えている。観客とグループの本来の交流では、観客は受容的 (responsive) でしかありえず、その反応も弱く、奇術師に腕時計をだまし取られる見物人のような立場にいた」のだが、秋頃には、「フィンレイ＝ディオニュソスがシェパード＝ペンテウスを誘惑する場面を除いては、セックスはやさしくも個性的でもなく、性格を表してもいない。匿名の組合せのコレオグラフィーは路上売春の個性のなさをおもわせる。セックスが強く、持続し、リアルである (前戯から絶頂まで) ために劇はセックスショウ、感情のない熱狂に¹⁶¹」なっていた。

¹⁶⁰ Schechner (1970) n.p.

¹⁶¹ Brecht (1969 Spring). 引用は Schechner (1970)による。

最終的に俳優たちの拒絶によって、Total Caress は、「二組に分かれたダンス (moiety dance)」にかえられる。グループは二つに分かれ、それぞれ大きなタワーの後ろで踊りを始める。一方のグループは観客にダンスに加わるように求め、他方は観客なしで踊る。観客参加はより限定されたものになり、Caress の場合と異なりすべての観客が出来事を見ることが出来る。

4c. 全裸の導入

これはグロトフスキの示唆による。男性のサポーター、女性のスキャンティは上演をストリップショーに近づけてしまうとグロトフスキは指摘した。裸の導入はより「正直」であるためだとされる。シェクナーは誕生と死の祭祀、およびエクスタシー・ダンスにおける全裸の導入を提案した。

III-5 ギリシア劇としての Dionysus in 69

5a. 二重性

エウリピデスの『バックスの信女たち』は、すでに指摘したように、二重性が隅々まで浸食して行く作品である。それは『オイディプス王』の様に真のアイデンティティの発見による破滅の物語ではない。アイデンティティの崩壊による破滅の物語である。狂ったペンテウスは、ディオニュソスに、「太陽が二つに見える。七つの門を持つ町、テーバイもまた二つ。私の先に行くお前は牡牛のようだ。頭には角が生えているらしい。ああそうか、お前は以前から獣だったのか。いまやすっかり牡牛になってしまっている (917-922)。」と語るが、まさにこの場面ではペンテウス自身が女装によって男性的アイデンティティを失うのである。

この二重性は、Dionysus in 69 では、たとえばアガウエを二人の役者が演じることによっても示されているが、基本的に役柄と俳優との二重性として、メタシアター的に提示されている。そもそもバツカイの細部に至る二重性ないし分裂そのものが、演劇の神ディオニュソスを扱うエウリピデスの悲劇のメタシアター的な性質に基づいていることは、先述したとおり、シーガルの『ディオニュソスの詩学』が詳細に論じており、Dionysus in 69 は、エウリピデスにおいては象徴的に示されていたメタシアター性を、俳優と役柄の二重性を意識させることによるメタシアター性という、具体的で、演劇にとって本質的な契機に遡らせている。

コロスも、ディオニュソスを演じるフィンレイも、俳優としての自己と役柄とを自由に交替させ、役柄を離れないシェパード＝ペンテウスの二重性を露わにし、役者の敗北を役柄の破滅と結びつける。エウリピデスの場合と同様、ディオニュソスとコロスにあっては二

重性（この場合は役柄と俳優との二重性）はその肯定的な相において提示され、他方、それを提示することを禁じられているシェパードに多大の犠牲を強いた。彼にとって、二重性は俳優のパーソナル・アイデンティティの危機を生み出すことになった。

そしてここに、演劇の始まりとしてのギリシア悲劇が取り上げられることの意味が生じる。ギリシア悲劇は、俳優と役柄との二重性がいまだ当然のこととして前提される以前の、仮面を通じて、それが祭祀的扮演（impersonation）に起源をもつことがまだ意識されていた時代の演劇だった。この上演では、二重性は、ポストドラマ演劇の一つの可能性として、ギリシア悲劇に今なお残っていた前ドラマ的な祭祀的契機をある程度復活しようとする試みのための手段になっている。

5b. 祭祀性

ギリシア悲劇の祭祀性は、ここでは、行動そのものの儀式的様式化（悲劇の「アポロンの」契機）においてではなく、むしろ観客そのものの巻き込みとして生起している。俳優が単に役を演じる俳優であることだけでなく、観客も単に舞台を見る観客に留まることは許されない。彼は劇の出来事の参加者にならねばならない。実際、ペンテウスの選んだ観客がシェパードと性行為をおこなうならば、そこで上演は終わるのである。それは上演を始める前から本物の可能性として俳優たちには提示されていた。ギリシア悲劇の持っていた、そしてその中でも『バックスの信女たち』が特に鮮明に示していた祭祀性は、そのような意味での観客参加を前提としてはいない。むしろそこから離れることで悲劇は演劇として成立したのであり、市民による上演という制度にその名残りが見られるだけである。ギリシア悲劇の祭祀性は、むしろ、悲劇を見ること自体が祭祀への参加であるという事実のうちに認められる。

しかし、この意味での観客参加を現代の観客に求めることは出来ない。宗教的共同体に代わり、現代アメリカでも受け入れうるものとして、抑圧された性的幻想の共同体をシェクナーは求めたが、この共同体の成否はその「抑圧からの解放」のうちにあった。そのためには、観客参加が観客の予想の程度を超える必要があった。逆に、観客が積極的に参加の用意がある場合には、それはかえって祭祀的性格を失うことになる。観客参加は観客操作の手段に他ならない。

5c. 総括

グロトフスキは、*Dionysus in 69* について、役者たちに殆ど見るべきものがなかったと評価したとシェパードは語っている¹⁶²。鈴木以後のギリシア劇上演を知る（この中にテルゾブーロス、太陽劇団、ク・ナウカを、またシェクナー自身が京劇を演出したオレスティアを

¹⁶² cf. Shephard (1991), 175.

含めてもよいだろう) 我々がビデオを見て驚かされるのも、演技の独自の様式化の試みの希薄さである。シエクナーと環境演劇の理念にとって、伝統的な意味での演技そのものは大きな問題ではなかった。他方、演技に於ける様式性の不在が、俳優と役柄との二重点構造を容易で、心理的に受け入れやすくしており、『バックスの信女たち』という作品の構造的契機を浮き上がらせることに成功している。また、観客参加と祭祀性は、演劇が演劇以前の形態との連携を模索する試みの現われであり、それがギリシア悲劇と最大の親和性を示すことには疑いはないだろう。

しかしながら、おそらくこの試みはギリシア悲劇に関しては反復不可能である。それはギリシア悲劇をそのディオニュソスの契機、忘我の熱狂と力動性においてのみ理解しており、その形式性、ギリシア悲劇が、ディオニュソスとアポロンの融合として初めて成立したことを取りあえずは脇に置いている。鈴木以後、ギリシア悲劇の現代演劇としての上演はその後この契機を重視する方向をとることになったと思われるが、それは偶然ではないだろう。

参考資料

邦文

- 「アンティゴネー」の翻訳にかんする座談会『ギリシヤ悲劇研究』2（1959）：67-75。
ライオネル・エイベル、高橋康也、大橋洋一訳（1980）『メタシアター』朝日出版。
エウリピデス、逸見喜一郎訳（1992）「バックカイ」『ギリシヤ悲劇全集』9所収、岩波書店。
大笹吉雄（1985）『日本現代演劇史 明治・大正篇』白水社。
加村赴雄（1960）「演出ノート」『ギリシヤ悲劇研究』3: 2-56。
加村赴雄他（1988）『加村赴雄 追想集』加村赴雄追悼文編集委員会編。
河竹繁俊（1959）『日本演劇全史』岩波書店。
木村健治（2005）『日本におけるギリシア・ローマ演劇上演史研究』（課題番号 14510646 平成 14～16 年度科学研究費補助金 基礎研究(C)(2)研究成果報告書）。
久保正彰（1959）「仮面をつうじて—ソポクレス悲劇の使命」『ギリシヤ悲劇研究』2: 105-116。
久保正彰（1962）「円形劇場の論理—オルケストラ漫歩—」『ギリシヤ悲劇研究』4: 118-135。
久保正彰他（1958）「座談会「オイディプス王」上演をめぐる」『ギリシヤ悲劇研究』創刊号: 86-90。
チャールズ・シーガル、山口拓夢訳（2002）『ディオニュソスの詩学』国文社。
高橋武雄（1960）「仮面の誕生」『ギリシヤ悲劇研究』3: 72-89。
高橋廸子（1961）「仮面衣裳アルバム」『ギリシヤ悲劇研究』4: 112-116。
高橋睦郎（1986）『ソポクレス作 高橋睦郎修辞 オイディプス王』小沢書店。
中沢忠正（1959）「製作・その困難性」『ギリシヤ悲劇研究』2: 62-63。
中島貞夫・加村赴雄訳（1958）「台本 ソポクレス作 オイディプス王」『ギリシヤ悲劇研究』創刊号: 50-79。
中田幸平（1958）「ギリシヤ演劇衣裳」『ギリシヤ悲劇研究』創刊号: 80-82。
新関良三（1968）『現代のギリシヤ悲劇 復活と創作』（全二巻）東京堂。
ジョン・バートン、吉田美枝訳（1987）『グリークス：10本のギリシヤ劇によるひとつの物語』劇書房。
早川正昭（1958）「「オイディプス王」の音楽を作曲して」『ギリシヤ悲劇研究』創刊号: 83-85。
福田恒存訳（1984）『ソフォクレス オイディプス王・アンティゴネ』新潮文庫。
細井雄介（1959）「ギリシヤ悲劇研究会と古代様式」『ギリシヤ悲劇研究』2: 46-61。
細井雄介（1960）「永遠に生きるプロメテウス」『ギリシヤ悲劇研究』3: 110-120。
松川敦子（1959）「衣裳製作における古代様式の復元」『ギリシヤ悲劇研究』2: 64-66。
三橋修（1988）「神々を悩ませる男 加村赴雄」加村赴雄他（1988）269-70。
山形治江（1993）『ギリシヤ悲劇：古代と現代のはざままで』朝日新聞社。
山形治江訳（2003）『ソフォクレス エレクトラ』劇書房。

- 山形治江訳 (2004) 『ソフォクレス オイディプス王』 劇書房。
 山形治江訳 (2005) 『エウリピデス メディア』 れんが書房新社。
 山形治江訳 (2006) 『エウリピデス オレステス』 れんが書房新社。

欧文

- Barsby, John (ed.) (2002) *Greek and Roman Drama: Translation and Performance* Stuttgart, J. B. Metzler
- Barucha, Rustom (1990) *Theatre and the World, Essays on Performance and Politics of Culture*. New Delhi: Manohar Publications.
- Bierl, Anton (1991) *Dionysos und die griechische Tragödie: politische und metatheatralische Aspekte im Text*. Tübingen: G. Narr.
- Bierl, Anton (1997) *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne: Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*. Stuttgart: M und P, Verl. für Wiss. und Forschung
- Bierl, Anton (2005) 'The Agamemnon Chorus in Modern Productions' in Macintosh/Michelakis/Hall/Taplin (2005): 291-306.
- Brecht, Stefan (1969) 'Review of Dionysus in 69 by the Performance Group' *TDR*. 43: 166
- De Palma, Brian (1968) *Dionysus in 69*. in *Brian De Palma: Années 60* (DVD Edition (2004)). Paris: Carlota.
- Else, Gerald F. (1963) *Aristotle's Poetics*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Féral, Josette (1998) *Trajectoires du Soleil*. Paris: éditions THEATRALES.
- Fischer-Lichte, Erika (2004) 'Thinking about the Origins of Theatre' in Hall/Macintosh/Wrigley (2004): 329-360.
- Goetsch, S. (1994) 'Playing Against the Text: *Les Atrides* and the History of Reading Aeschylus' *The Drama Review* 38.3: 75-95.
- Fitts, Dudley/ Fitzgerald, Robert (translators) (1948) *Sophocles' The Oedipus Rex* New York: Harcourt.
- Hall, Edith (2004) 'Introduction' in Hall/Macintosh/Wrigley (2004):1-46
- Hall, Edith/ Macintosh, Fiona/ Wrigley, Amanda eds. (2004) *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of Third Millennium*. Oxford: Oxford University Press.
- Jebb, R.C. (1885) *The Oedipus Tyrannus / edited for the syndicates of the University Press*. Cambridge: At the University Press.
- Judet de La Combe, Pierre (2005) , 'Ariane Mnouchekine and the French Agamemnon' in Macintosh/Michelakis/Hall/Taplin (2005): 273-289.
- Kullmann, Wolfgang (1993) 'Die "Rolle" des euripideischen Pentheus. Haben die Bakchen eine "metatheatralische" Bedeutung?' in Most (1993): 248-263.

- Leinieks, Valdis (1996) *The City of Dionysos: A Study of Euripides' Bacchae*. Stuttgart und Leipzig: B.G. Teubner.
- Lohse, Gerhard/ Malatrait, Solveig hrsg. (2006) *Die griechische Tragödie und ihre Aktualisierung in der Moderne: Zweites Bruno Snell – Symposium der Universität Hamburg am Europa – Kolleg*. München: K. G. Saur.
- Malina, Judith (1984) *Sophocle's Antigone adapted by Bertolt Brecht translated by Judith Malina* New York, Applause Theatre Book Publishers
- Macintosh, Fiona/ Michelakis, Pantelis/ Hall, Edith/ Taplin, Oliver eds. (2005) *Agamemnon in Performance 458BC to AD 2004* Oxford, Oxford University Press.
- March, Jennifer (1989) 'Euripides' Bacchae: A Reconsideration in the Light of Vase Paintings' *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London* 36: 33-65.
- Mavromoustakos, Platon (1998) 'Ancient Greek Drama in the Modern Greek Stage' *MIA SKHNI GIA TON DIONYSO: Θεατρικός Χώρος & Αρχαίο Δράμα*. Αθήνα: Σπύρος Μερκούρης 177-197.
- Michelakis, Pantelis (2004) 'Greek Tragedy in Cinema: Theatre, Politics, History' in Hall/Macintosh/Wrigley (2004) 199-218
- Most, G.W. hrsg. (1993) *PHILANTHROPIA KAI EUSEBEIA. Festschrift für Albrecht Dihle zum 70. Geburtstag*. Göttingen: H. Perersmann und AM. Ritter.
- Radke, Gyburg (2003) *Tragik und Metatragik: Euripides' Bakchen und die moderne Literaturwissenschaft*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Rhodes, P.J. (2003) 'Nothing to Do with Democracy: Athenian Drama and the Polis' *Journal of Hellenic Studies*.123: 104-19
- Schechner, Richard (1973) *The Environmental Theater*. New York: Hawthorn Books.
- Schechner, Richard ed. (1970) *Dionysus in 69*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Shephard, Richard (1991) *The Dionysus Group*. New York: Peter Lang.
- Taplin, Oliver (1986) 'Fifth Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis' *Journal of Hellenic Studies*. 106: 163-174.
- Taplin, Oliver (2002) 'An Academic in the Rehearsal Room' in Barsby (2002) 7-22.
- La Tragedie greque: les Atrides au theatre du Soleil* (1992) *Theatre de Aujourd'hui* no.1.
- Wiles, David (2004) 'Masks in Modern Performances of Greek Drama' in Hall/Macintosh/Wrigley(2004) : 245-263.