



## 日本におけるギリシア悲劇

北野 雅弘

日本における本格的なギリシア悲劇上演は、東京大学ギリシア悲劇研究会による一九五八年の『オイディプス王』上演に始まる。これ以前にも、大正期の芸術座の公演を始め、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が、十三年間で十一回に及んだ研究会の上演は、充分なテキストクリティークに基づく翻訳、歌うコーラス、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、芸術性と芸術性の両方を追究した画期的なものであった。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、六一年にくるみ座が『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。六十年代後半には、ベトナム反戦運動の高まりのなか、サルトル版を中心に『トロイアの女たち』が俳優小劇場を初めとする幾つもの劇団によって取りあげられ、また、七一年には、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。

七四年には、ギリシア国立劇場が『オイディプス王』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度か来日しているが、成功したのは九十年代以降だと言って良いだろう。

七四年は、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』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の様式性は、「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みならず、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、八三年の『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。

七六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』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七八年の『女王メデシア』でさらに強まり、辻村ジュザプロの衣裳を用い、

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、築地本願寺での八六年の『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。

七十年代から八十年代にかけては、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、九五年の『エレクトラ』、九九年の『女王メディア』、二〇〇〇年の『オイディプス』、二〇〇四年の『アンティゴネ』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『女王メディア』は、原作のほらむ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一九九六年の『エレクトラ』で上演を再開し、その後、SPACとともに、『エレクトラ』、『パツカイ』にもとづく『ディオニュソス』、『オイディプス王』を上演する。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。彼は『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『パツカイ』、ヴァレリー・フォーキンの『テバイ攻めの七将』、アンナ・バドラーの『アンティゴネ』とともに、テバイ四部作の一つとして鈴木が『オイディプス王』を上演した。

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』、大竹しのぶ主演の『エレクトラ』、『メディア』、藤原竜也主演の『オレステス』という精神的な上演を支えているのは山形治江による翻訳だ。上演を念頭に置いている全集訳に基づき高橋睦朗の「修辞」によって美文調に仕上げた以前のシリーズと異なり、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、その点では八三年の昂の『オイディプス』上演のために作られた福田恒存の翻訳に近いが、福田ほど口スを虐待して新劇風に近代化してはおらず、蜷川のスベ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、二〇〇四年に平幹二郎主演の「幹の会」の上演がある。

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つている。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つ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イヤジロドウ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五十年代前半まで遡る。

この傾向のもっとも徹底した試みがリチャード・パートンの『グリークス』だろう。これはアド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、ク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。『グリークス』は九十年に文学座が日本初演を行い、蜷川が十年後に再演した。

ここ数年、蜷川と鈴木の積極的な活動もあり、ギリシア悲劇上演は、ギリシア悲劇研究会の初演時に劣らぬ活況を呈している。鈴木は、二〇〇五年に静岡で、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、これは若い世代の演劇人がギリシア悲劇を見直し取り組むきっかけになった。今年も、新国立劇場での連続上演など

の刺激的な試みが続いている。今世紀のギリシア

悲劇がどのようなものになるのか、未だ確たる方

向は見えないが、楽しみでならない。

(きたの まさひろ 群馬県立女子大学教授)