

冥の会研究(二)

— 観世寿夫主演、渡邊守章演出『メデア』の実験 — 新里直之

1 古代悲劇上演の基礎づけ

冥の会第5回公演『メデア』は、1975年7月8日から20日まで紀伊國屋ホール(東京都新宿区)、同22日に神奈川県立青少年センターホール(横浜市西区)で上演を重ねた。『オイディプス王』(71年)、『アガ멤ノン』(72年)に続く、このグループにとって三作目の古代悲劇上演であり、休憩を含めて2時間半ほどの舞台となった。原作は古代ローマの哲人、ルキウス・アンナエウス・セネカ。翻訳・潤色・演出はいずれも渡邊守章。観世寿夫が主役のメデア、野村万作がその夫・イヤソン、関弘子がメデアの乳母、観世榮夫と観世静夫がコロスの長、野村万之丞、宝生閑、それに森塚敏ら劇団青年座の俳優陣が一群のコロスをつとめた¹。

当時の新聞・雑誌評は、観世寿夫の身体演技の成果や、舞台全体のアンサンブル上の課題などを指摘しているが、さしあたりここで目を向けたのは舞台の仕上がりや評価ではない。西欧の古代悲劇に材をとり、能楽と現代劇との結合によって新たな仮面劇をつくり出すという遠大な企てが、どのような基礎づけをもつのか、あらためて確認しておきたいのである。

古代悲劇への最初の挑戦となった『オイディプス王』を演出した観世榮夫は「全体にどこもかしこもうまくやろうというこでなしに、これだけのことはやりたいという方向でやりました。たとえば日本語としての朗誦法、語りの方法をつくり出したいと考えた」と述べている。また同作で主演をつとめた観世寿夫は「能の演技者である私が、単なる対話劇ではない要素、詩劇としての要素というか、朗誦的な部分、またコロスによって代表される音楽性や舞踊性、それら全部を含む幅の広い舞台の展開に、大きな共感を持つのは一面当然だった」と振り返っている。冥の会の同人たちは、古代悲劇の語りや朗誦の要素にさまざまな関心を寄せているが、『アガ멤ノン』と『メデア』の創作を主導した渡邊守章は、次のような認識を示している。



冥の会・劇団青年座提携公演
『オイディプス王』(1971年)
写真:劇団青年座所蔵

能の謡いをギリシヤ悲劇詩の律動と対決させ、二つの合唱を響き合わせ、また仮面劇を約束事や演劇史的事実という無反省な実践から、その呪術的起源に立ちかえらせること……それは能・狂言の《技術》を利用することにとどまってはなるまい。そうではなくて、能・狂言の人たちが古代悲劇を通過することで、能や狂言の根柢となっているものについて、全体的な視野を新らしくする賭にもなるはずだ⁴。

朗誦や語りを中心とする仮面劇の可能性を、技術的な水準を超えて本源的に探求すること。そして古代悲劇との創造的な出会いを通して、能楽の根柢を新たに見つめ直す視野を獲得すること。こうした課題に応えるために

は、演技・演出の創意工夫とともに、具体的にどのような劇言語を準備するのかという問題を避けて通ることができない。

冥の会の古代悲劇上演では、いずれも同人が原作に潤色をほどこした台本を作成しているが、テクストのありようは一作ごとに異なる。山崎正和潤色の『オイディプス王』は、原作の構成を維持しつつ日本語の表現効果を生み出すことに専心している。一方、渡邊守章潤色の『アガメムノン』は、原作者であるアイスキュロスの別作品「慈しみの女神たち」にちなむシーンを追加し、コロスの役割に重きをおいた悲劇的文体を模索している。さらに渡邊は『メデア』では、古代悲劇の内容と形式にあいわたる根本的な改変を推し進めている。

三つの台本には、朗誦や語りをどのような劇言語で基礎づけるのか、アプローチの違いが見受けられるが、本稿では最も大胆な実験が行われた『メデア』の内実に焦点をあてる。上演資料等の調査・研究にもとづく作品考察が中心となるが、まずは『メデア』の創作背景に目をとめておこう。

2 セネカへのまなざし

ルネッサンスとそれに続く時代のヨーロッパ演劇にとって、セネカこそは第一の規範であり、その意味でのヨーロッパ演劇の〈原点〉だった。〔…〕近年の欧米におけるセネカ再評価の運動は、このような〈原点回帰〉の意志に基くものであるが、それは同時に、セネカ悲劇をつき動かしているあの〈残酷の力〉が、いかにアルトール以後の現代演劇の渴望に見合ったものであったからだ。

冥の会『メデア』のチラシ、パンフレットには「古代ローマ残酷悲劇の代表作、ここに本邦初公開」というキャッチフレーズとともに、右のような一節が掲げられている。西欧演劇における伝統的規範にして、20世紀の前衛演劇と強い親和性を持つセネカの悲劇。そのアクチュアリティが、演劇的想像力の深層をつき動かす力として見据えられている。

原作となったセネカの「メーデーア」は、古代よりくりかえし描き直されてきたギリシア神話の復讐譚を下敷きにしている。冥の会の公演と近い時期にはピエル・パオロ・パゾリーニ監督の映画『王女メディア』（69年製作、70年日本公開）、蜷川幸雄演出の舞台『王女メディア』（78年、日生劇場）が発表されているが、これらの原作はいずれもエウリピデスのギリシア悲劇「メデイア」である。なぜ冥の会はエウリピデスの作ではなく、それを手本に書かれたセネカの作を選んだのだろうか。

エウリピデス「メデイア」とセネカ「メーデーア」の異同に着目しつつ、両作品の特徴を確かめておこう。⁵ まず前提として場景の設定、主要人物の配置、ドラマの内容には、いずれも大きな違いはない。コリントスの住居前にメデア（コルクセス王の息女）、イヤソーン（その夫）、クレオ（コリントス王）、メデアの乳母などが登場すること。またメデアが自分を捨てた夫に復讐するため、夫との二児を殺し恨みを晴らすという筋の運びも、およそ近似している。

他方、両作における違いが顕著であるのは、人物と合唱隊の造形である。エウリピデスは、メデアの心理的な機微を細やかに描き、合唱隊（コリントスの女たち）をメデアに同情する存在としている。それに対してセネカは、メデアが呪術にたけた異邦人であることを強調し、彼女を憎悪する集団として合唱隊を描いている。さらにこう

した人物造形の違いは、それぞれの劇展開の起伏にも関係している。エウリピデスは、メデアが異常心理に追い詰められ、子殺しに向かう推移によってドラマの山場を形づくるが、片やセネカは、メデアの怨念が呪術に結実する緊張の高まりを、構成上の頂点としているのである。

以上のセネカ悲劇の諸特徴は、冥の会の創作でさまざまに活かされているが、それについては後述する。ここでは一貫して西洋型の近代演劇から距離をとってきたこのグループが、人間的な情感・心理の豊かなエウリピデスのメデアではなく、人間ばなれした情念・怨念の際立つセネカのメデアを選択したというごく基本的な把握にとどめておこう。

アイスキュロスの『アガ멤ノン』と、同じく観世寿夫を中心に据えたセネカの『メデア』を選んだのは、たんに、仮面と合唱隊を用いる古代悲劇として、より古風なもの、あるいはより呪術的なものと考えたからではない。いずれの場合にも、〈御霊信仰〉の演劇的構造と作用を基本的枠組に据えたが、同時に、これら古代悲劇の〈超人的な力に憑かれた女〉の劇的悲劇的形象が、日本演劇の深層の中から立ち現われるように仕組んだのである⁶⁾。

渡邊守章は『アガ멤ノン』『メデア』の思索的な背景について、右のように明かしている。引用中の「御霊信仰」は、折口信夫の鎮魂論を踏まえたものであり、怨念を残して死んだ霊たちの魂振り・魂鎮めの祭祀を指している。これとあわせて「超人的な力に憑かれた女」という悲劇的女性のモチーフに留意しておきたい。怨霊を呼び出しその祟りを鎮める御霊信仰の構造と作用、そして女体が人間を超えたものに取り憑かれるという憑依の様態。

これらを西欧演劇と日本芸能の古層に通底する要因として実践的に読み替えることが、演出コンセプトの核心をなしているのである。

3 翻訳から潤色へ

冥の会『メデア』の上演台本は、大きく3つの段階を経て発表されている。以下、関係資料の成り立ちを確かめつつ、テキストの変遷を捉えていこう。

① 翻訳

セネカ作・渡邊守章訳「メデア」『世界文学全集1』集英社、1974年、455-482頁。

② 上演台本・初稿

セネカ原作・渡邊守章訳・潤色「悲劇メデア」上演関係資料、1975年。

③ 上演台本・発表テキスト

セネカ原作・渡邊守章訳・潤色「悲劇メデア（冥の会第五回公演上演台本）」『新劇』白水社、1975年8月、114-148頁。

1967年、渡邊守章はオデオン・シアートル・ド・フランス劇場でセネカ原作「メデア」を観劇している。

ジャン・ヴォーチュエ潤色、ジョルジュ・ラヴェルリ演出、マリア・カザレス主演によるこの舞台に深い衝撃を受けたことをきっかけとして、冥の会発足の動きが持ち上がっていた69年頃、渡邊は観世寿夫にこの作品の上演を提案したという⁷⁾。それから5年ほど経て、74年に発表されたテキストが「①翻訳」である。セネカの原典をラテン語から日本語へ翻訳するにあたり大部分の台詞は散文に、合唱部分は韻文に訳出している。

翌年、渡邊は自身の演出による舞台化のために翻訳を大幅に改変、冥の会の稽古場に提出したものが「②上演台本・初稿」である。この台本の冒頭には「冥の会上演のために潤色した第一稿である。従って、稽古の過程での変更は当然にあり得る」と記載があり、未定稿だったことが窺える。さらに公演に向けた稽古のなかで若干改訂を行い『新劇』誌上で発表したテキストが、最終稿の「③上演台本・発表テキスト」である。

このような上演台本の形成過程において、最も大きな変化は「①翻訳」と「②上演台本・初稿」の間に生じている。潤色によってテキストが一変しているのであるが、これを方向づけた要因については、翻訳の段階にさかのぼって考える必要がある。

① L・エルマンの校訂対訳版

Sénèque, *Tragédies, tome I, Hercule furieux, Les Troyennes, Les Phéniciens, Médée, Phèdre*, texte établi et traduit par Léon Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

② C・D・N・コストアの校訂注釈版

Seneca, *Medea*, edited with Introduction and commentary by C.D.N. Costa, Oxford, The Clarendon Press, 1973.

③ J・ミラーの対訳版

Seneca, *Seneca's Tragedies I*, with an English translation by Frank Justus Miller, The Loeb classical library, London, 1961.

右は渡邊が翻訳で用いた3つの底本である。翻訳作業では、「①L・エルマンの校訂対訳版」と「②C・D・N・コストアの校訂注釈版」を主に照らし合わせ、「③J・ミラーの対訳版」を補足的に参照している。また異本の検討は、主に②にしたがっている(以上、渡邊翻訳の「後記・注解」による。前掲、492-493頁)。

ここで注目すべきは、②にその後の潤色を決定づける解釈が含まれていることである。コストア校注によれば、アルゴ―船の遠征(原作の前日譚にあたるメデアの夫・イヤソンが黄金の羊皮を奪うために行った冒険)にまつわる合唱は、神聖不可侵な領域(＝海)に対する侵犯行為と、これによりもたらされる人間と自然生態系との関係の変質を示唆している。すなわち神聖なる自然の人間への報復、そこそがメデアという異形なる存在が文明世界に招来することになった原因と解しうる。この解釈を起点として渡邊は、メデアの復讐が単に個人的な恨みではなく、神話的・宇宙的なヴィジョンと同心円的に重なる報復であるという視座のもとで、原作の潤色を図っていくのである。

次頁の表には、『メデア』の3つの関係資料から読みとれることのできる作品構成をまとめている。「①翻訳」をもとに作成された「②上演台本・初稿」と「③上演台本・発表テキスト」は、いずれも二部構成、全18場からなる。表中、②・③列は、各場のタイトルを示している。①のテキストには各場のタイトルが記されていないが、代わ

表 テキストの構成

①翻訳	②上演台本・初稿		③上演台本・発表テキスト	
	第一部			
	1	序「鎮魂」	1	序「鎮魂」
メーデーア	2	祈り(メデアの)	2	祈り(メデアの)
合唱	3	祝言(コリントス風の)	3	祝言(メデアの幻想)
メーデーア、乳母	4	メデア愁嘆	4	メデア愁嘆
メーデーア、乳母、クレオ、クレオの従者たち	5	メデア対クレオ(メデアと世界との第一の対決)	5	メデア対クレオ(メデアと世界との第一の対決)
合唱	6	オラトリオ 「アルゴー船の大遠征」	6	「アルゴー船の大遠征」 (オラトリオ風に)
メーデーア、乳母	7	メデア狂乱	7	メデア狂乱
メーデーア、乳母、イアソン	8	イアソンとメデア	8	イアソンとメデア
メーデーア、乳母	9	メデアの決意	9	メデアの決意
	第二部			
			10	破滅への情動(ランボーの詩による、おのれ自身のためのアジテーション)
合唱	10	破局の予感	11	アルゴー船の語り(その二)
乳母	11	破局の幻影	12	魔女揃い
メーデーア、乳母	12	メデア呪術の段	13	メデア呪術の段
メーデーア、乳母、メーデーアの息子たち	13	同前、メデアの息子たち		
合唱	14	破局の予感	14	破局の予感
伝令、合唱、乳母	15	王家の破滅の語り	15	王家の破滅の語り
メーデーア、乳母、メーデーアの息子たち	16	メデア、真の狂乱	16	メデア、真の狂乱
メーデーア、乳母、イアソン、兵士、メーデーアの息子たち	17	大詰、愛児殺害の場	17	大詰 愛児殺害の場
	18	エピローグ	18	エピローグ

って各場の直前に登場する人物の呼称が明示されているため、表中、①列にはそれらの呼称を代入している。

表の概観が、ある程度まで示唆しているように、作品の基本的な構成は、①から②へとおおむねそのまま引き継ぎがれているが、②にはプロローグ(第1場)とエピローグ(第18場)が加わっている。また②と③の大部分に違いはないものの、③では第二部の幕開けに新たな場が加わり(第10場)、また場面が整理されている箇所もある(第13場)。

このように表を俯瞰するかぎり潤色による構成の変化は限定的なようだが、実際に②・③のテキストを読むと、潤色者が原作を慎重に扱いつつ、微に入り細を穿って作品を再構築していることがわかる。②の特徴については、拙論「冥の会研究(一)——越境と協同をめぐる素描——」(本誌前号)で指摘したことがあるので、次節以下では最終稿の③を対象として、原作との関係を見定めていきたい。

4 原作との関係——言語態、人物形象、劇構造

冥の会『メデア』の舞台は、海にちなむモチーフに満ちあふれている。傾斜のついた床面に敷かれた波模様地の緋、本舞台を取り囲むように吊られた無数の赤い網、舞台奥に立つ帆柱・帆桁、巻き上げ式の帆布……。暗中の海に漂う船を想わせる意匠により、アルゴー船の遠征を喚起するセノグラフィが形づくられている(美術は朝倉摂、照明は吉井澄雄が担当)。

このように海の侵犯をめぐる解釈は、テキストと上演を貫くキーコンセプトとなっているが、台本ではメデア

のもたらす禍のはるかな母胎が航海であることは、次のようにコロスの合唱が告げている(第6場)。

だがこれほどの

航海の報いは何か。黄金の羊の毛裘!

いや、海よりも恐るべき禍、メーデーア!

いかにも始めての船にふさわしい報酬。

(中略)

今や／海原は／征服され、／すべての／人の／

命に／服す。

神聖領域の侵犯、そしてその「報い」としてのメデアの禍。原作に内在するこの照応関係を強調することに加えて、台本には演出的な視点を反映した数々の仕掛けがほどこされている。以下、潤色によってセネカ悲劇がどのように変容したのか、言語態、人物形象、劇構造に見られる主要な改変点について指摘しておこう。

4-1 言語態

セネカの原作には、人物の心理や性格に根づいた台詞のほか、イメージ形成のための演劇的な修辞、神聖な啓示や呪術の祭儀にまつわる文句など、さまざまな水準の言葉が含まれている。これらを保持しつつ、さらに渡邊は台本に次の引用テキストを組み込んでいる。

①石牟礼道子「苦海浄土」

②謡曲「翁」

③エウリピデス「メデア」中村善也訳

④アルチュール・ランボー「なんだという、おれの心よ、おれたちにとって…(Qu'est-ce pour nous, Mon

Cœur...)」渡邊守章訳

①は石牟礼道子が水俣病の悲惨を克明に綴った記録。現代日本における自然生態系(＝海)の破壊による犠牲者の哀切な聞き書きが、台本の冒頭部分と終幕部分(第1・18場)、アルゴ船の遠征に関する合唱場面(第5場)に挿入されている。

②は能楽の特殊演目。天下泰平の祈念にまつわる詞章であり、イヤソンとクレウーサ(コリントス王・クレオの娘)の婚礼をめぐる場面(第3場)などで引用されている。意識的に引用元のコンテキストを転換することが試みられているが、これについては後述する。

③は原作に採らなかったエウリピデスの作。メデアが物狂おしく復讐の怒りをたぎらせる場面(第9場)で引用されている。エウリピデスの苛烈な劇言語に一部依拠することで、復讐の鬼女のようなメデア像が強まっている。

④は渡邊自身が訳出したアルチュール・ランボーの詩篇。パリィコミュニケーションの挫折と復讐を思わせる、狂騒的な荒々しい呼びかけの連続により秩序崩壊のイメージを喚起する詩的言語である。第二部の冒頭(第10場)に配され、やがてメデアがもたらす破局の兆候として働いている。

このように台本には、時代・地域・文化的背景を異にする引用テキストの断片が散りばめられ、雑多な言語態が入り混じっている趣がある。そもそも原作には注解なしに読み解きたい神話的レフェランスが多く、そこに多様な引用が加わっているため、テキストの複雑さ、難解さがさらに増している面もある。いずれにしても、ほぼすべての引用テキストが、原作と何らかの意味上のつながりを持ち、セネカ悲劇を多義化していることは間違いない。構成手法の焦点は、元々関係のない要素を寄せ集めるコラーージュ的な取り合わせの妙ではなく、一貫した意味の脈絡に引用の断片を引き込み、新たな上演コンテキストを形づくることにあると考えると考えられる。

4-2 人物形象

台本ではメデア、イヤソーン、乳母など、主要人物の呼称については、おおむね原作を踏襲している。ただしそこで人物形象は、固有の顔をもつ人格のように見なされていない。作中人物の存在様態とでもいうべきものが、一般的なそれとは大きく異なるのである。

コロス(漁師らしき男女の群)

コロスA長(翁、クレオ1も演ずる)

2(黒尉2とクレオ2)

3(黒尉4とクレオ3)

コロスB長(黒尉1も)

2(老人と伝令も)

3・4・5(若者)

女1(「姉」、魔女にも)

女2・3(魔女にも)

右は台本冒頭に掲げられている人物一覧からの抜粋である。潤色によって再編成されたコロスは、一まとまりの集合体でも、一義的・確定的なアイデンティティをもつ個人でもない。括弧内の補記が示しているように、人物形象に複数の可変的な役割をもたせる企図が顕著にあらわれている。

原作のコロスは、メデアを敵視し断罪するコリントスの人々とされているが、台本はこれを支配者(≡コロスA)と民衆(≡コロスB)の二つに分けて再編。そのうえで場面に応じてコロスのなかからメデアを取り巻く人物形象が立ちあがるという演出指定をテキストに反映している。

このようにコロスを人物形象のいわば発生源として仮定することで、作中人物の存在様態は、自己同一な人格から離れ、群衆の願望ないし無意識をあらわす比喩的形象へと近づく。同時に、悲劇における劇的葛藤の所在は、個と個の間から個の背後にある集団・共同体との関係性へと拡張している。

4-3 劇構造

台本では、原作にない役が二つ追加されている。一つはメデアの物語を夢に見る「少年」、もう一つは上演で打楽器を演奏する「太鼓を打つ少年」である。前者は新たに案出された劇構造の要となっているが、これに関して渡

ここまで見てきたように、『メデア』の台本は言語態（引用による劇言語の多元化）、人物形象（役割・アイデンティティの複数化）、劇構造（包摂的な枠組みによる多層化）を中心に、セネカ悲劇を変容させている。さらにこうした原作との関係に加えて、本作を特徴づけているのはテクストとパフォーマンスにあいわたる能楽との関係である。以下、『メデア』の各種上演資料をもとに仮面、謡曲、謡という三つの要素をめぐる能楽の参照ならびに独自の活用のありかたを考察していく¹⁰。



『メデア』のリハーサル（1975年）
左から渡邊守章、山岡久乃、観世寿夫、関弘子
写真：劇団青年座所蔵

5-1 仮面

冥の会による古代悲劇上演では、仮面の機能の検討が重ねられているが、『メデア』の場合は、本職の面打ちである谷口明子が二つの新作面を創作している。観世寿夫が、第1場から第15場まで増女と泥眼の中間のような

面を（右写真）、第16・17場では霊女から眉を取り除いたような面を、使い分けているのである。終盤に用いられた後者は瞬間的な強い表情が読みとれる面だが、呪術によって破局をもたらすメデアの人間ばなれした超越性を、やや小づくり具現化する憾みがある。これに対して前半から用いられた面は、一見確たる表情の読みとりがたぐ中間的な曖昧さを感じさせるが、劇展開や身体演技とからみ合いつつ独特の精彩を放っている。

寿夫の仮面の演技は、セネカ悲劇前半の要諦をなす（メデアの受苦）の主題に対して、ときに情念を内に込め、ときにコロスの語りを受けとめながら見事に応じている。メデアが相次いで裏切り、疎外、排除に見舞われ、怨嗟と憎悪をつのらせていく変転を、寿夫は行動を抑制的に内面化して表現している（第2・4・7場など）。メデアの長台詞を、いわば仮面に託して語りだす声は、流麗でありながらも、はげ口を持たない情念のしこりが、内部にみなぎっている緊張と微細な揺れをたたえているようだ。

もう一つ、メデアの面とコロスとの関係性を巧みに活かした例として、アルゴ―船の遠征に関する合唱を挙げたおきたい（第6場）。この場面では長時間にわたり、メデアがことさらに何もしい体でコロスから距離をとって坐っている、あるいはコロスの声に耳を傾けているような状態が続く。やがてメデアの禍の起源を唱えるコロスの声が響くなかで、劇言語と仮面との関係が静かに立ち上がってくる。

こうした長い不動の演技と合唱との関係は、演出家が「居グセの変形」と呼んでいるように¹¹、能独自の表現法を応用したものである。仮面が多声を受けとめる機能によって、外面的にはコロスの唱えている言葉が、メデアの内部に転化され、被作用主の側面からメデア像が生成されていくのである。

5-2 謡曲

『メデア』の言語素材のなかで、能楽との直接的な関係が明らかであるのは、謡曲「翁」の引用である。先述のように引用元のコンテクストを転換する特殊な引用が試みられているが、上演ではこれを能楽師（観世榮夫、観世静夫、野村万之丞、野村万作）が演じることで、本行との違いをはらんだ独特の表現効果が生まれている。

謡曲「翁」が引用されているのは、イヤソンとクレウーサ（コリントス王・クレオの娘）の婚礼をめぐる場面（第2場）。この場面はメデアの幻想、つまり自分を捨て新しい妻をむかえる夫に対する嫉妬と怨念に満ちた心象風景とされている。台本では太鼓と鈴の音に続いて、コロスの演じる黒色尉の面をかけた三番叟の群れが「お、さへ、お、さへ、喜びありや、喜びありや」と唱え、次いで翁が姿をあらわすことになっている。

翁（コロスAの長） 「謡」へとうとうたたりたたりら。たたりあがりら、りとう。

黒尉たち へちりやたたりたたりら。たたりあがりら、りとう。

へ王たちの婚姻に、恵みもて来り給え、

天井の神々、渡津海を統べ給う神々よ、

神を畏れて口閉ざす民草もともどもに。

（中略）

黒尉1 へかるが故、天にまします神々に祈る、

この女は、すべての妻に、背の君は

すべての男に、立まされかすと。

輪 へ総角やとんどや、尋ばかりやとんどや

さかりて寝たれども、

まろびあひにけり、とうとう、

かよりあひにけり、とうとう

右のように、セネカの原作にある婚姻の祝ぎ歌に、「翁」の詞章が継ぎ合わされている。一見やや唐突にも感じられるが、「翁」を元の文脈から切り離し、いわば擬態として扱っていることを、次のト書きが示している。「この「翁」は国家権力の象徴となつてしまった類の翁であり、太古の農耕祭儀の形骸はここでは悪夢の一形象にすぎぬ」。国家から追放されつつあるメデア。彼女にとってコリントスの天下泰平の祈念は、自らの排除を願う災いにはかならない。さらにメデアの幻想には、かつて海を犯し、それと知らずに「渡津海を統べ給う神々」に恵みを祈る人間たちのアイロニーが映り込んでいる。

先に掲げた引用箇所の後半では、謡曲の詞章に続いてその典拠である催馬楽「総角」の歌詞が引かれている（さかりて寝たれども、／まろびあひにけり、とうとう、／かよりあひにけり、とうとう）。神聖とされる「翁」の性的な祭儀の側面が強調されていると解することができそうだが、これが性愛の怨恨にまつわるメデアの「悪夢」と呼応することは偶然ではないだろう。¹²

5-3 謡

『メデア』の身体演技における発語・発声の様態は、大きく三つに分けることができる。第一に口語的な発声、第二に語りと謡いの間にあるような中間的な朗誦、第三に節の付いた朗詠である。上演では場面や台詞のましま

りに沿ってこれらの発語・発声の様態が変化していたことが窺える。

第一の口語的な発声は、メデアとクレオによる対立的な台詞の応酬(第5場)、第二の中間的な朗誦は子殺しに駆り立てられるメデアの狂乱(第16場)などに、それぞれ際立っている。これらに対して第三の節の付いた朗誦が、いかに発揮されているのは、劇展開の頂点をなすメデアの呪術をめぐる場面である(第13場)。原作にはメデアが呪いの秘法のかぎりをつくす長大な独白があるが、これを台本はメデアとコロスのやりとりに再編し、声の響き合いのなかで悲劇的な高揚を醸成している。

①メデアが、ヘカテー大神(魔女の守護神)へ呼びかける。

②ヘカテーの力のもと、宇宙万物の掟を覆すメデアの呪力が呼び起こされる。

③メデアがヘカテーへ捧物を奉獻し、神意が顕現する。

④ヘカテーが出現し、メデアの呪法が完成する。

メデアの呪術は、右の四段階を経ているが、このうち台本における④の言表を確かめておこう。以下、メデアが自らの血を祭壇に注ぎ、ヘカテーへの呼びかけのなかで復讐の目的を露わにする箇所である。

コロス へバツコスの神に憑かれた巫女さながらに、

胸もはだけ、今、畏れある剣、腕を貫く、

メデア へ御身のためぞ！(鎌を胸に突き立てる)流れよ、わが熱き血潮、祭壇に！

手も、慣れよ、

刃抜き、いとしい血流すことに！

コロス へ——畏れある血、

わが身裂き、流した！

メデア (詞)畏れある血、

わが身裂き、流した！

あまりにもわが祈り、御身を呼ぶと

嘆かれるなら、許し給え、神よ、

あまたたび御身の弓に祈る、そのいわれは、変わらずに一つ、

ただそれはイヤソン。

右の引用中の「いとしい血流すこと」は子殺しの謂、つまり呪術の祭儀を通して自らの愛児の生に対する侵犯がここに啓示されている。台本の書きぶりに目を向けると《へ》《詞》の表記によって節の付いた朗誦と、そのほかの語りや朗誦が区別されている。この場面は、原典の詩形を活かしつつ例外的に韻文で訳されているが、謡に近い朗詠を軸とすることを見越して、語句レベルでの細かな調整がほどこされていると考えられる。

上演において観世寿夫はツヨ吟の旋法を活用して演じているが、それは必ずしも謡がかりに終始するものではない。声の表現は、口語的な発声から朗誦へ、さらに節のついた朗詠へと漸次的に移ろい、発声法の切り替えといった単なる技術的な対応として到底捉え切れない微妙なニュアンスを帯びている。すでに身についた技法が安

定した力を發揮する台座をあえて揺り動かし表現を模索する、そうした切迫した意欲が伝わってくるようだ。セネカの悲劇は、人間の深層に潜む荒々しい衝動の原点へとわれわれの演劇的想像力を誘う。そしてそこに対峙する寿夫の演技は、発語・発声の表現に潜む純粹な律動の原点へとわれわれの演劇的感受性を惹きつけてやまないのである。

6 むすび

本稿で確かめてきた『メデア』の諸特徴は、この作品が冥の会にとって異例の実験だったことを、二つの点で物語っている。

第一に原作との関係。『メデア』の台本では、言語態・人物形象・劇構造の抜本的な再検討にもとづき、原作がドラスティックに改変されていたが、この集団がこれほどまでに演出的な視点を明確に打ち出したテキストを用いて創作した例はほかにない。

第二に能楽との関係。本作では能楽の素材と形式(謡曲、夢幻能)、またいくつかの構成要素(能面、謡)を参照し、独自の活用を試みていたが、この集団の活動において表現を根底から測り直すために能楽を取り込んだ例は、きわめて限られている。¹³

『メデア』の創作を主導した渡邊守章は、ローマ悲劇の正統的な原典上演のようなものを想定しなかった。また能楽を積極的に捉え直しながらも、その技法でそのまま古代悲劇を処理しようとはしなかった。そうではなくて役者の技芸を新たな関係化・交配の可能性に開くことを目指し、原作に手を入れ、演出を考案している。

もちろん劇言語と演出のさまざまな仕掛けは、作品に複雑に組み込まれているので、それらが創造現場でどのように共有され、実際の舞台上に活かされたのか、推し量りたい部分はある。また冥の会の能・狂言の同人たちは新しい試みに際して、能楽から距離をとって表現を探索する意欲を持ってもいる。¹⁴ そうした協同の内実をめぐる問題群については別稿で改めて検討したいが、いずれにしても『メデア』の創作に、立脚点を異にする同人たちによる、持ち合わせの技芸を乗り越えようとする実験の一面があったことは確かだろう。

すでに文化的に共有されている言説を演劇という全く位相の違う構造体のなかに取り入れて、しかも元の言説の詩的意味を活かしつつ、それを、どうかその無意識の部分で、いわば象形文字的に解体・変容させながら、全く新しい宇宙を造るわけでしょう。そういう(変形作業的)劇作術としては、一つの驚くべき完成の域に達したものだと思います。¹⁵

渡邊守章は観世寿夫との対談で、世阿弥の「本歌取り」の手法についてこのように述べているが、これは『メデア』の創作理念としても読み替えうる。すでに文化的に共有されている能楽を、古代悲劇上演という位相の異なる構造体のなかに取り入れて、そして能楽に秘められたものを解体・変容させながら、まったく新しい宇宙を造る。そのようなヴィジョンが冥の会による古代悲劇の実験に潜在していたことを、重ねて銘記しておきたい。

〔付記〕

本研究はJSPS科研費25K16122の助成を受けている。また本論文は野上記念法政大学能楽研究所「能楽の国際・学際的研究拠点二〇二五年度共同研究「冥の会の先駆的・越境的な協同創作に関する研究」の成果による。調査・研究にご協力いただいた方々に、この場を借りて心より御礼申し上げます。

―注釈―

- 1 冥の会第5回公演『メデア』のスタッフは以下の通り。美術〓朝倉楨、照明〓吉井澄雄、音響効果〓高橋巖、能面〓谷口明子、舞台監督〓土岐八夫、制作〓金井彰久・荻原達子、演出助手〓鈴木完一郎、美術助手〓伊藤保恵、島田郁代、舞台監督助手〓小坂部恵次・赤木英一、プロンプター〓五味多恵子。なお出演予定だった劇団青年座の山岡久乃は関節炎悪化のため休演した。
- 2 新聞・雑誌評は「緊張を生みだした熱演―冥の会公演『メデア』」（『朝日新聞』1975年7月14日、東京夕刊、5頁）、長尾一雄「『個』の演劇と『群』の演劇」（『新劇』白水社、1975年9月、24-25頁）などを参照。
- 3 観世榮夫・野村喬・増田正造「座談会「オイデプス王」をめぐって」（『狂言』第36号、1971年12月、野村狂言の会、2頁。観世寿夫「私のなかのオイデプス」、『観世寿夫著作集』第4巻、平凡社、1981年、168-169頁。
- 4 渡邊守章「ギリシア悲劇、あるいは「大なる形木」」（『オイデプス王』公演パンフレット、冥の会・青年座提携公演制作委員会、1971年7月、9頁。二作品の比較検討は以下にもとづく。エウリピデス「メデア」中村善也訳、『筑摩世界文学大系4 ギリシア・ローマ劇集』筑摩書房、1972年、189-213頁。セネカ「メデア」渡邊守章訳、『世界文学全集1』集英社、1974年、455-482頁。なお本文における両作品の人物名の表記は、冥の会「メデア」の上演台本にあわせて統一した。
- 6 渡邊守章「外部の視座―芝居鉛筆書き」冬樹社、1983年、68頁。
- 7 中村雄二郎「渡邊守章「悲劇と神話」、渡邊守章「空間の神話学」朝日出版社、1978年、111-115頁。渡邊守章「セネカ―悲劇の記憶」『快樂と欲望―舞台の幻想について』新書館、2009年、318-319頁。
- 8 引用の出典は以下の通り。石牟礼道子「吾界浄土―わが水俣病―」講談社、1969年。エウリピデス「メデア」中村善也訳、前掲。アルチュール・ランボールの詩篇は、渡邊がポール・クロードル研究のなかで訳出した詩行とはほぼ同じである（『ポール・クロードル 劇的想像力の世界』中央公論社、1975年、76-77頁）。
- 9 渡邊守章「ギリシア悲劇と現代」『踊ること―劇―舞台のある風景―』新書館、1987年、225頁。なお上演では、早稲田小劇場の薄井幸雄がメデアの物語を夢見る「少年」を、青年座の畠山善之が「太鼓を打つ少年」を、それぞれつとめた。

- 10 本節の記述は、公益社団法人鏡仙会、京都芸術大学舞台芸術研究センター、劇団青年座等が保管している『メデア』の上演関係資料の調査にもとづく。作品考察の主な参考資料は記録動画、記録写真、上演台本、公演パンフレットなどである。このうち記録動画はゲネプロを撮影したと推定される20分ほどのダイジェスト版であり、上演の様子を窺うことができる。
- 11 観世寿夫・渡邊守章「仮面のドラマトロジー」、渡邊守章『仮面と身体』朝日出版社、1978年、40頁。
- 12 「翁」の「総角やとんどや……」にはじまる詞章の性的な含意については、次の鼎談に松岡心平の指摘がある。天野文雄・松岡心平・渡邊守章「『翁』とその起源について」『舞台芸術』第19号、KADOKAWA、2015年9月、160頁。
- 13 冥の会における古代悲劇以外の作品系列（日本近代文学の舞台化、フランス前衛劇の上演）では、能楽との関係が明確に表面化されないことが多い。例外として『山月記』『名人伝』（74年）での地謡になぞらえた合唱隊の設定などがあるが、本格的な能楽へのアプローチは数少ない。
- 14 観世寿夫・観世榮夫・野村万之丞・宝生閉・山崎正和「座談会 能の心と技―世阿弥の思想を中心に―」『観世寿夫著作集』第2巻、1981年、243-245頁。
- 15 観世寿夫・渡邊守章「能の地平」、渡邊守章『仮面と身体』109-110頁。