

ギリシア悲劇と現代演劇(1)

—— シェクナーの *Dionysus in 69* ——

北 野 雅 弘

Greek Tragedy and Contemporary Theatre (1): Schechner's *Dionysus in 69*

Masahiro KITANO

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 Millenium* という題名にも共有されている¹。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 *Environment Theater*² 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*³ 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*⁴ 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⁵。

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、実態はかなり異なっているし⁶、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⁷。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。第一はそれが六月と九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六月の撮影は、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⁸、デ・パルマは九月にもう一度撮影を行うことを求めた。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九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、グロトフスキーの示唆によって「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⁹、また、total caress が省略される前の段階のものである。

2. エウリピデスの『バッコスの信女たち』

Dionysus in 69はエウリピデスの『バッコスの信女たち』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。『バッコスの信女たち』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・ギュメント』を、シェクナーが『バッコスの信女たち』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¹⁰。

エウリピデスの『バッコスの信女たち』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収拾しようとするが、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。

『バッコスの信女たち』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 コロス（バッコスの信女たち）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 (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 (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)
642-658 デイオニュソス、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、森にあつまるバツカイたち (狂ったターバイの女たち) 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 デイオニュソス。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 デイオニュソス、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
1165-1215 アガウェ、コロス (アガウェ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、アガウェ (獲物の正体の認知)
1330-1392 デイオニュソス、アガウェ、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』¹¹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¹²。『バツコス信女たち』で、ペンテウスは、最後にアガウェに対して、「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、『バツコス信女たち』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¹³。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ェと一体化している。「私の格好はどうだ。イーノーの姿、それともアガウェ、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ェ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ェを同じ俳優が演じ、バツカイに女装したペンテウスの退場の後にバツカイの姿のアガウェ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「あわれみと恐れ」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ェの方だ。アガウェ¹⁴は自らがディオニュソスに対し「害を為した(ήδικήκαμεν 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)」が故にアガウェを罰する。アガウェにとって、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ェの連続性により、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¹⁵。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エーに典型的だが(「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、『バッコスの信女たち』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、『バッコスの信女たち』のメタ悲劇性が、ポリフォニー的・カーニヴァルの作品にしていると主張する¹⁶。

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 *Di69* に記述されているが、この本には pagination 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。

	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 ¹⁷) 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 (D 1)	P 1, 214-248 D 1, 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	衝突と出合いのエクササイズ、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 (狩りと捕縛)	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場面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)

1. 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？」と繰り返す中、女性コ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行うなか、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）¹⁸。

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行われる。男女のコスは、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¹⁹。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、誕生の二ヶ月後、ぼくが生まれた病院は焼け落ちてしまった²⁰」に変えられ、「それ故、やつにも他のすべてのテーバイ人にも、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には三つ大切な理由がある。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、ペンテウスはバッカイたちの祭を「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、ク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モンの一部（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。

ペンテウスは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、色気たっぷり頬にまでかかっている。レスリングが出来ないからだ。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、アガウェの息子、父はエキオン。」

D 「ペンテウス？アガウェの息子？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。俺のバックカイに手を触れることは出来ないよ」

P 「偉そう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。ここでは、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、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「では自分でやってごらん」。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、ディオニュソス(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. 第三のディオニュソス・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ソ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やる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行われず、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. 第四のディオニュソス・ペンテウス場面

TCのただ中、ディオニュソ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ソスに全面的に自己を委ねる。

11-12

ペンテウスの死の場面。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。フィンレイの言葉は、「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」を变形したものである。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カドモス・アガウエへの処罰。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六九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。

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、先述の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。

4.1. 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、テイレスシアスを演じた Patrick 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 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²¹。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このやりとりが加えられ、それが恥辱場面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が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) を行う。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はなければならない。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、変容サークルの変身形。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²²。」

4.2. 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。観客とグループの固有の交流は、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²³」なっていた。

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。

4.3. 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。

5. ギリシア劇としての Dionysus in 69

5.1. 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、例えばアガウェ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。そもそもバッ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つては二重性（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。

5.2. 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行うならば、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。

5.3. 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²⁴。鈴木以後のギリシア劇上演を知る（この中にテルゾプーロス、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。シェ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的契機、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。

注

- 1 Edith Hall et al.: *Dionysus since 69 : Greek Tragedy at the Dawn of Third Millenium* (Oxford 2004).
- 2 Richard Schechner: *The Enviromental Theater*. (New York 1973).
- 3 Richard Schechner (ed.): *Dionysus in 69*. (New York 1970 以下 *Di69*)。この本には pagination が欠けている。
- 4 Richard Shephard: *The Dionysus Group*. (New York 1991 以下 *DG*)。
- 5 Brian DePalma: *Dionysus in 69* (1968). in *Brian DePalma : Années 60* (DVD Edition, Paris, 2004).
- 6 Bob Marshall: *Chicago* (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。
- 7 Richard Loncraine: *Richard III* (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 が演じたは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。
- 8 *DG* 171.
- 9 cf. *DG* 175-6.
- 10 cf. *DG* 51.
- 11 1136a6-7.
- 12 e.g. Gerald F. Else *Aristotle's Poetics*. (Cambridge, Mass. 1963), 381-383.
- 13 最近のものに限っても、例えば、Valdis Leinieks: *The City of Dionysos : A Study of Euripides' Bakchai* (Stuttgart und Leipzig) 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、Jennifer March: "Euripides' Bacchai : A Reconsideration in the Light of Vase Paintings" *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London* 36 (1989), 33-65 は、ペンテウスの劇中の行為を、国家の指導者としてとして非難されるべきではない当然の対応だと論じる。
- 14 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、アガウェに帰す。
- 15 チャールズ・シーガル『ディオニュソスの詩学』(山口拓夢訳、国文社 2002年) (以下『詩学』) 50-55 参照。
- 16 『詩学』29-30, 381n44 参照。この見解は Anton Bierl: *Dionysos und die griechische Tragödie. politische und metatheatralische Aspekte im Text* (Tübingen 1991) によってギリシア悲劇全般に拡大される。他方、Wolfgang Kullmann: "Die 'Rolle' des euripideischen Pentheus. Haben die

Bakchen eine “metatheatralische” Bedeutung?” in *PHILANTHROPIA KAI EUSEBEIA. Festschrift für Albrecht Dihle zum 70. Geburtstag*, (hrsg. v. G.W. Most, H. Petersmann und AM. Ritter, Göttingen 1993, 248-263) は、『バッコス of 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、ライオネル・エイベル『メタシアター』（高橋康也、大橋洋一訳、朝日出版 1980年）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 Oliver Taplin: “Fifth Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis”, *Journal of Hellenic Studies* 106 (1986), 163-174 に提示されている。『バッコス of 信女たち』のメタ悲劇性についての総括的な議論は、Gyburg Radke: *Tragik und Metatragik: Euripides' Bakchen und die moderne Literaturwissenschaft* (Berlin, 2003)を参照。

- 17 この図表において、C, T, A, P, D, Ch はそれぞれ、カドモス、テイレシアス、アガウェ、ペンテウス、ディオニュソス、コロスを表す。
- 18 エウリピデス「バツカイ」（『ギリシア悲劇全集』9（岩波書店 1992）所収）。
- 19 但しこの自己紹介はカドモスの台詞（212-13）を变形したもの。
- 20 以下、上演テキストは *Di69* による。複数のヴァージョンがある部分については映画版と同じものを優先した。
- 21 cf. *DG* 152-4.
- 22 *Di69*.
- 23 Stefan Brecht: *TDR* 43 (1969 Spring). 引用は *Di69* による。
- 24 cf. *DG* 175.