

## ギリシア悲劇と現代日本 「恐い女性」をめぐる

上村 くにこ

本稿の目的は、ギリシア悲劇が現代日本、特に一九六〇年以降のように受容されてきたかを考察することである。ギリシア悲劇には、ギリシア神話のなかで二次的な役割しか与えられていなかった女性が、突然主役に躍り出て過激な言動をし、観客に怖気をふるわせるしかけになっている戯曲が多い。そのギリシア悲劇が、戦後日本で幾度となく上演されているという事実注目したい。ギリシア悲劇のヒロインたちが、日本人の抱く女性なるものの概念にどのように呼応したのかを考えてみたい。

絹の道を通じて、はるか一五、六世紀もまえに、ギリシアの建築や紋章としてギリシア美術が断片的に日本に伝わって以来、ギリシア神話と日本文化の出会いはずっとあつたといつてよい。明治時代になってようやくマックス・ミュラー等のヨーロッパ神話学のバイアスを経てテキストとして紹介されたが、あくまで机上の議論であつた。日本人が自らの演出で、ギリシア悲劇を上演しはじめたのは戦後のことである。おりしも六〇年代は、アンゲラと呼ばれた演劇革命が

起こつた時期であり、ギリシア悲劇というテーマは重要な上演題目のひとつとなつた。八〇年代に入ってこの運動は下火になるが、ギリシア悲劇という素材の人氣は衰えるどころか現在にいたつても、多様な劇団によっておびただしい数の公演が行われている。

いったいギリシア悲劇は現代日本の情況のどこにアツピールするのだろうか？ まずは悲劇が日本に紹介されたいきさつ、悲劇と能の成立過程について一瞥してみたい。

### 1 ギリシア悲劇の日本紹介

ギリシア悲劇が初めて日本で紹介されたのは、明治時代である。そのときギリシア悲劇は、能によく似ているという説とともに紹介されたことに注目したい。この説は今も影響力を保っているからである。能とギリシア悲劇を最初に比較したのは、帝国大学の日本語学の初代教授となつたイギリス人のチェンバレンである。前五世紀に上演され、そのテキストだけは残っているが、それ以外の資料はほとんど残っていないギリシア悲劇と、一五世紀に創設され、その伝統がそのまま守られている能とが本質的に似ているという推論は斬新であつた。この観点はチェンバレンの弟子芳賀矢一や、さらに大正時代になると安倍能成、昭和時代になると野上豊一郎がそれぞれ能とギリシア悲劇の類似点と相違点を論じた。各論者がある主な類似点は五つほどある。劇の起源がどちらも豊饒の神への奉納であつたこと、仮面を使うこと、役者が男性に限られており、合唱隊がいること、歌と舞踏が組み合わ

されていることなどである。観世寿夫は二十歳のころ野上豊一郎の比較論を聞いてギリシア悲劇に出会い、それから『オイディプス王』の翻訳を読んで、「そのスケールの大きさ、内容の深さに若かった私はまず驚かされた」と証言している。ギリシア悲劇が「人間の心に普遍的に潜む深い問題」を扱っているという認識は、現代の蜷川幸雄も口にしてている。はたしてギリシア悲劇の創作にたずさわった古代ギリシアの人々のメンタリティーとはどんなものだったのだろうか。

## 2 ギリシア悲劇は女性をどう扱ったか

ギリシア悲劇の上演は前五世紀の都市国家アテナイの国家的な祭りとして、意図的に振興されたもので、きわめて政治的なイヴェントであったことは、よく知られている。悲劇はアテナイ市民として社会の掟（アレテー）とどのように付き合うべきかを集団的に確認するための国家行事であった。政治的メッセージを共有するために、全市民が演劇に参加し、貧しい者の入場料は無料になった。

強い政治的メッセージを表現するためには、同時代の題材を使うことは危険きわまりないので、歴史的リアリズムを極力避け、遠い過去の神話上の人物を使う必要があった。現在の問題を考えるために、現代とは遠い材料を使う手法が取られたのである。遠い神話を読み直すことによって現代の火急の問題を表現したのである。ピエール・ヴィダル・ナケはオランダ・ネットスの「ギリシア悲劇は、ギリシア神話をアテナイ市民の目で問い直し始めたとき誕生した」という有名な

定義を引用し、さらに「悲劇が死んだ日は、悲劇詩人アガトン（前四四六〜四〇二）が登場人物を神話上の人物から借りるのをやめて、新しい登場人物を作りだしたときである」と断定した<sup>③</sup>。悲劇という文学ジャンルが、その材料をひとえにギリシア神話から取り出した理由は、このように社会政治的な理由だったのである。

さて、ギリシア神話の素材は、伝統的に男の事業である戦争と征服に集中している。ホメロスを読むと、女神たちはたしかに戦争や征服に関与しているが、あくまで主人公は男の英雄たちであって、人間の女性には重大な役割はほとんど与えられていない。

悲劇においては逆に、政治的・軍事的な対立は背景に退き、テーマの大部分は男女や家族内部の闘争に集中している。現在残っている31編の悲劇の中で、『アイアス』や『ピロクテテス』など、女性がまったく登場しない悲劇もあるが、きわめて少数である。これに対してホメロスには登場しないか、あるいはほんの脇役だった女性たち、例えばヘカベ、クリュタイムネストラ、ヘレネ、アンティゴネ、エレクトラなどが主役となる。しかも悲劇では、このヒロインたちは、模範となる理想的女性とは正反対に、激情にかられ、男を滅ぼしたり、自分を滅ぼしたりする極端な選択をしよう「あつてはならない女性」である。たとえば神話では、夫のアガメムノンを殺したのはクリュタイムネストラの愛人アイギストスであつて、クリムネストラはこの殺戮に同意しただけであつたが、悲劇では彼女が率先して殺戮を実行したことに書

きかえられ、舞台上で血染めの斧を振りかざして自分の犯罪を自慢するシーンが見所になっている。

ギリシア悲劇の主な観客たる男性市民は、どんな気持ちでこのような暴力的なアンチヒロインを見ていたのだろうか。女嫌いの伝統がつよいこの文化のなかで、怖いものみたさの心理にかられて、時代を遠い神話時代に設定し、恐ろしい女性をフィクションとして男性が演じるという二重の安全装置をつくりあげることによって、ホラーを楽しんでいたのだろうか？

しかし単に「怖いものみたさ」という心理だけでは、なぜあれほど沢山の数の女性が、アンチモデルとして登場する必要があるのか、そしてなぜ悲劇に登場する女性たちが圧倒的な力をもって今日の人々の心を動かすのかを説明することは困難である。

スレイターはその理由を、ギリシア男性が幼年時代には「女部屋」に閉じ込められ、母親と息子があまりにも独占的に緊密な関係をもったせいで、母親の飲み込むような支配力から心理的に逃れることができないというコンプレックスから、女性への恐怖が悲劇に反映されていると分析している。<sup>④</sup>

アテナイ男性にとつて、怖いものといえば、専制君主、神、異邦人などがあつたが、その中でかなり重要な記号が「女性」であつたと思われる。ギリシア悲劇が作り出した幻想の女性は、①男のように自己主張をする、②男性的な決断力をもつ、③ルールを無視する女性たちである。ギリシア悲劇は、アテナイ男性の男／女の二項対立を攪乱するアマゾンたちへの鏡

い敵意と、その一方で自分たちとは全く違う存在を見たいという渴望とのあいだで揺れる、アテナイ男性の矛盾した心理を端的に表現していると思われる。

### 3 母なるアマテラス

さて日本の神話には、ギリシアに匹敵するような女性への激しい敵意と嫌悪は見られるだろうか。

日本の宗教心理学者たちはこぞつて、日本の神話には「きわめて根強い女性原理」が見られ、日本文化の基層的な価値思考は母性的であると指摘している。たとえば松本滋は「日本文化の基層的な価値志向は（中略）父性的というよりは明らかに母性的である」と指摘し、「あるべきものより、あるがままのものを、規範的な分離より自然的なつながりを、自律的な個性よりも包容的な共同体を強調する傾向が伝統的にある」という。<sup>⑤</sup>

その例として、アマテラスとスサノオの関係が分析されている。弟のスサノオは数々の乱暴狼藉をはたらくが、姉のアマテラスは武装をして弟を迎えるものの、特に弟をとがめることはせず、戦うことも罰することなく許し容れている。弟が神穀を作るための田の溝を埋めたり、畦を壊したり、神殿のなかに大小便を投げ入れるようなことをしても、決して悪いようには取らずに大目にみてやる。スサノオの乱暴は止まず、ついに忌服屋の上から天の斑馬を逆剥ぎにして落とし込んでしまう。アマテラスはそれを知って天の岩戸にこもるが、こ

れはスサノオを懲らしめるためでなく、ただひたすら「見果てて」つまり驚愕して黙って身を隠したせいである。スサノオの追放は、八百万の神々が合議のうえ決定したのであって、アマテラスはあくまで「許す神、包容する神」であった。スサノオは、日本の神話にはめずらしく自然的共同体を離脱して自己を確立し、自立する「息子」の姿を象徴している。しかしこのような人物像は、日本の伝統文化では正統派とはなりにくく、悪役あるいは反主流派として位置づけられている。

それに対して、主流となる人間像は、「日の御子」つまりアマテラス直系の子孫である天皇である。ちょうど母親に抱かれ、その恵みをあまねく受けて育つ子どものように、天皇は「祖神の子孫」という、自然に与えられたままの条件において天皇となるのである。大嘗祭では、天皇はアマテラスとともに新穀を食し、衾で身を覆って神座に臥す儀礼が行われるが、これはアマテラスから天皇が「日の御子」として誕生する場面を再現していると考えられる。

#### 4 妹の力

このように日本神話には、自立する男性が反主流的存在としてしか登場しないのに対して、たくさん女性の女性たちは不思議なことに自ら決断し、思いきった行動を起こす。まず創造の女神イザナミである。イザナギとともに、国土をはじめ一切のものを創造するという大仕事をしたのち、黄泉の国に行つてからは、イザナギが禁を破って自分の姿を見たことを怒って「男の御神にむかいてことわりをたて」、イザナギを追

い出している。アマテラスも高天原にスサノオが押し寄せてきたときには、「大御身に矢申をおぼし、大御手に弓取りまし、ますらをなすおたけびをなして、あしき大神を和し給う」とある。決然と戦う「ますらおぶり」を示しながら、最終的には母性的な対応をしているのである。コノハナサクヤヒメも、夫ニニギのあらぬ疑いに対して「うつ室に火を放ちて明らかき心」をあかしたとある。ほかにも兄と夫の板ばさみになったサホヒメや、夫の身代わりになって海に飛び込んだハシヒメなど果敢な死に方をした「女丈夫」がたくさん登場する。

ギリシア神話にも、英雄的な犠牲行為を行う女性は少数ながらいる。たとえば夫の身代わり死にすることを受け入れるアルケステイスである。エウリピデスは『アルケステイス』で、この女性を扱っている。しかしこの悲劇の眼目は、英雄ヘラクレスがこの貞淑な妻を冥府から救いだす英雄的行為にあるのであって、女性の果敢さは微塵も描かれていない。

古代日本において、女性が強い力を持つていたことは、様々な現象によつて確認される。天皇が政權を握る以前、ヒメミコ制と呼ばれる政治体制をとる豪族たちが多かった。妹のもつ霊的な力を頼みにして、兄が政治的な権力を握るのである。そもそも天上に皇族の祖先とされるアマテラスという女神がおり、地上の俗的世界には天皇という男性の王がいるという構造がすでにヒメミコ制的であるといえるのである。こうした古い制度を減ぼして成立した天皇制は原則として男系であるが、ヒメミコ制の名残をとどめていて、齋宮という制度をのこした。これは天皇の娘の一人が選ばれて、天皇の

祖といわれるアマテラスを祭るために、処女として伊勢神宮にこもるといふシステムである。この制度は形骸化しつつも、一四世紀まで続いた。

このように女性に霊力があり、男性はその力を借りて始めてことを成就することができるという考えかたは、日本の南端部沖繩にも、民間レベルで見られる。沖繩の男性は昭和のはじめころまで自分の姉妹を「オナリ」と呼び、例えば故郷を離れるときは、お守りとして姉妹の髪の毛や手ぬぐいをもらってそれをお守りとする風習があった。

また幕末から明治にかけての激動の時代に、さまざまな新しい宗教がおこり、従来の伝統的宗教にあきたらない人々の心を今もひきつけ続けている。新宗教をひらく教祖は女性であるケースが多い。彼女たちは妻として母として普通の生活を過ごした後に、デルポイの巫女のごとく突然神の声を聞く。そのメッセージは分かりやすく、インパクトがあるが、その教えに従って、教団をつくるのは、その息子だったり、義理の息子だったりする。

女性には霊力があるという考えかたは、明治以来の西欧化とともに影を潜める。戦後になると西欧流のロマンチックラブイデオロギーが強い影響力をもつようになり、それは日本的に解釈されて、戦後の核家族のバックボーンとなった。女性性は父親不在の家庭の中心であるという考えかたが支配的となった。この考えかたは現在変わりつつあるが、いまだ「母親が家庭の支配力を握る」という考えかたは根強い。

ギリシア悲劇のテーマが、女性の底知れぬ力を認め、それ

を表現するものだとすれば、日本人にとつては伝統的に受け入れやすいテーマであるといえないだろうか。

## 5 能・歌舞伎は女性性をどう扱ったか

能はギリシア悲劇から約一〇〇〇年後に生れた芸能である。中国伝来の散楽や、日本の農民によって始められた田楽などが融合して、一四世紀末頃から一五世紀初頭にかけて猿楽として認識されたことに源を発する。その後足利義満に見出された観阿弥・世阿弥親子によって歌舞劇として確立した。能はこの頃から貴人を対象とする芸能として発展し、江戸時代には武家の式楽として幕藩体制に組み込まれ、能役者は武士としての扱いを受けることとなった。ここで扱われる登場人物は①神(神能)、②主に源平の武士の亡霊(修羅物)、③恋に疲れて死んでしまった女性(鬘物)、④気の狂った人物や外国人(者狂)、⑤そして鬼(切能物) 鬼、天狗などの妖怪という五種類に分かれる。

死ぬ、あるいは狂気の中に入ると言う形でこの世から離脱してしまった人物が登場し、舞台上で生者と交流し、また去ってゆくというのがテーマである。鬘物と呼ばれる、女性の叶わぬ恋を扱った能の場合、死によって恋が終わったあとに物語が展開する。ギリシア悲劇の場合、恋するもの同士の間、激しい対立が眼目になるのだが、能の登場人物は対立するどころか、逆に対立が止んだあとの、そこはかかない交流を展開するのが定番である。

ギリシア悲劇と対比するために、もっとも激しい対立を表

現すると思われる二つの能の演題を考えてみよう。『恋重荷』では白川院の女御に残酷に裏切られたために死んだ庭師が亡霊として現れ、女御に恨みを縷々と述べる。しかし亡霊はやがて恨みを鎮め、逆に守り神になることを誓って消える。『葵上』では六条御息所の生霊が恋敵の葵の上を扇で打つという暴力行為におよぶ。しかし葵上は能楽師によって演じられるのではなく、舞台正面に置いてある折りたたんだ着物に見立てられているので、両者の葛藤というよりは、六条御息所の苦しい嫉妬心だけが表現されるしかけになっている。生霊はやがて行者の祈りに心を収めて消えてゆく。このように、登場人物のあいだに、情念の対立は一時的にあつても、対立はずらされておき、じきに止む。あとに残るのは、あるかなきかの交流の余韻であり、この余韻こそが大切なのである。

歌舞伎もまた、悪霊慰撫という宗教的意味から始まったと推察されている。このことは歌舞伎の創始者が阿国という出雲大社の巫女であることからもうかがえる。今日ではこのような宗教的な意味はほとんどなくなっているが、今でも京都の南座の顔見世では、神霊が降りてくる場を設けるために、槍の形をした棒や、幣を表す白い紙、張り幕などで櫓がしつえらえているところに、その痕跡が残っている。

歌舞伎でも神話上の人物が主人公となる場合はあるが、多くの場合歴史上の人物やその時代の事件などが題材とされるようになった。男女関係や家族の問題は「世話物」と呼ばれて数多く取り扱われるようになった。しかしここでも義務と人情の葛藤こそ描かれるが、男女の葛藤は見られない。歌

舞伎には、誇張され様式化された非現実の理想的女性像が登場する。彼女たちは完璧な女性美を体現しつつ、困難な周囲の状況の中にあつて、実の親よりも迷うことなく愛する男を選ぶなど、恋や使命に命を賭ける凛とした強さを見せるのである。歌舞伎の女性たちは、美しさにおいても、モラルにおいても現実とはかけはなれた理想の女性像であった。

## 6 ギリシア悲劇と能の共通性についての実験

一九五八年から七〇年にかけて、毎年夏と秋の二回、ギリシア学研究者の久保正影を指導者とする東京大学ギリシア悲劇研究会は、ギリシア悲劇を一〇年間欠かすことなく上演した。場所は日比谷の音楽公会堂。「愚直なまでに紀元前のアテナイでの上演を再現しよう」としたこの学生演劇は、ハリボテの仮面を被った主人公たちの動きは鈍く声も通らず、演劇的には評価されなかったが、合唱隊の独自性やテーマの過激さが注目され、前衛左派の演劇運動が形成される時代をはずらずも先取りしたと考えることができる(図1)。

ギリシア悲劇を最初に上演したプロフェッショナルは、能楽者の観世寿夫であった。一九七〇年に彼は新劇の「青年座」や野村万作・万乃丞、さらには仏文学者でありクロードルの影響を深くうけた渡辺守章らとともに『冥の会』という演劇集団を創設した。まずは『オイディプス王』でみずから仮面をつけてオイディプスを演じ(図2)、翌一九七二年には、『アガメムノン』のクリュタイムネストラを演じた。さらに一九七四年には鈴木忠志演出で『トロイアの女』のメネラオ



図1 東大ギリシヤ悲劇研究会による『オイディプス王』上演の様子（1958年、6月2日）



図2 『オイディプス』で仮面をつけてオイディプスを演じる観世寿夫（中央）



図3 『トロイアの女』でメネラオス役を演じる観世寿夫（右）とヘカベ役の白石加代子（左）



図4 『メディア』でメディアを演ずる観世寿夫（上）とイアソン役の薄井幸雄（下）

ス役では素顔で（図3）、一九七五年には再び渡辺守章演出の『メディア』でメディア役（図4）、一九七八年には鈴木忠志演出の『バツコスの信女』でディオニュソス役を演ずる。

観世寿夫は、ギリシア悲劇を上演するにあたって、能の演技の様式を無理に当てはめることはせず、能を離れたところでやることによって、それまで培ってきたものが自然に出てくるのに任せたと言っている。さらに観世寿夫は次のように証言する。お面をつけて演技するときには、顔の動きはもちろん、体全体のむだな演技は極力おさえて、どうしても必要などきだけに動作することが基本になるので、能もギリシア悲劇にも共通するのではないかと考えた。役づくりの点でも、その人物の年齢や環境、心理などを考えて役をつくるのではなく、世阿弥がいつていた「本意のモノマネ」[役になりきつて]演技者の全生命を示すという姿勢を、ギリシア悲劇にも

あてはめることができるはずだと考えた。だからセリフのいまわしについても、能のいまわしを捨てて、なるべく素のままにしゃべる。能面ではなく、仮面を新しく作成した。『メディア』の場合は、伝統的な女面「泥眼」と「増女」の中間の表現に、眉をとった面をつくった。女面は「聞き取る面」なので、なにもしないで耐えているときはよいが、激しい掛け合い（デアゴロス）があるときには、面には問題があったと反省する。

この証言が一つの実例を示しているように、極限のもの同士の激突をあつかうギリシア悲劇と、対立のあとの情感をあつかう能とは本質的に違うということが明らかになった。ギリシア悲劇と能の合体には、柔軟で臨機応変の工夫が必要で、能をそのままギリシア悲劇にあてはめることは不可能なのである。

## 7 前衛劇とギリシア悲劇との以外な結びつき

このように一見失敗にみえる実験は、しかし思いがけない結合を生み出した。前衛劇とギリシア悲劇の結びつきである。ギリシア悲劇が戦後日本で注目されたのは、能との共通点が多いという点のほかに、親殺しや子殺しなど、近代のリズム演劇ではみ出してしまふ極端な根源的なテーマ問題をあつかっているという点があった。近代的なものを否定して、現代的な問題をあぶりだす可能性の宝庫のように思えたのである。

おりしもヨーロッパの演劇においては、言葉を最も重要視した近代劇を否定して、戯曲としての言葉を否定する運動が開花していた。例えば、アントナン・アルトーがバリ島の舞踏に劇的なものの根源を求めたり、イヨネスコやベケットが不条理演劇を生み出したりした。ポーランドのグロトフスキーは「舞台とは舞台装置でも音響でも衣裳でもない。役者自身の肉体そのものなのだ」と主張して、なによりも役者の肉体を重要視する「肉体の演劇」をあみだした。

このような運動に呼応しつつ、日本でも俳優座や民芸、文学座など額縁舞台で自然主義を追求する新劇を拒否し、演劇の存在理由とはなにかという根源的問いかけが六〇年代に起こった。一種の演劇革命である。そこで展開された運動は多岐にわたるが、共通している点は、役者の肉体の復権であった。キーワードは「肉体の突出」。劇場を二分割するカーテンを取っ払い、それまでのようにただ観客が舞台を眺めるのではなく、両者が共感することが求められたのである。も

うひとつのキーワードは「非日常」である。日常を忠実に再現するリアリズムの舞台装置を破壊し、非日常的な演劇空間を作り出す必要性があった。

こうした試みのなかで、能、歌舞伎、文楽などの日本の伝統的演劇、さらには演歌や講談などを部分的に取り入れる演出が盛んになされるようになった。本質的にちがう能・歌舞伎とギリシア悲劇をわざと合体させることによって、「非日常」と「肉体の突出」を効果的に追及することができることが発見されたのである。両者を無理に合体させることが、現代日本の問題を抉り出すための、この上もない手段となった。

本論では、極端な女性嫌悪の思想をもつギリシア悲劇と、母性社会的な価値思考をもつ日本の情況とのミスマッチが、どのような劇を生み出したかを検証してゆきたい。そのため、日本で特に上演回数が多い、アイスキュロスの『トロイアの女』と、エウリピデスの『メディア』のみに限って論じたい。『トロイアの女』は戦争犠牲者としての女性の問題を、『メディア』は女性の恐ろしいパワーを描いているからである。

## 8 ギリシア悲劇は「女性性」をどのように表現したか。

ここでヘカベ、カサンドラ、アンドロマケ、メディアというヒロインが、どのようにギリシアの壺絵に描かれているかをチェックしてみたい。壺絵は悲劇が興隆した前五世紀という時代精神と重なり、舞台を見ることによって影響をうけて描かれたと思われるものをなるべく選んだ。次の章で見てゆく戦後日本の前衛劇に現れる四者のイメージとの比較を容易



図5 アテナ神像にすがるかサンドラ。その髪をつかんで引き離そうとするアイアス（前5世紀、ロンドン、大英博物館）

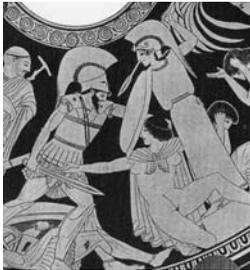


図6 アテナ神像の盾の下に隠れる裸のカサンドラ。その髪をつかんで引きずり出すアイアス。（前5世紀、ナポリ、国立博物館）



図7 アイアスを襲うカサンドラ（前4世紀、ローマ）



図8 ヘクトルとアンドロマケ（前5世紀、ミュンヘン、古代工芸美術館）

にするためである。  
 アイスキュロスの『トロイアの女』では、すでに王プリアマスを始めとして全ての男たちが殺された後の、トロイア戦争の最後の局面が描かれている。生き残った女性たちの運命が、次々と紹介される。ギリシア兵がついに宮殿に侵入してきたとき、カサンドラは炎上する宮殿の中、神殿に逃げこんでアテナの神像にしがみつこうと、ギリシア方の英雄アイアスは神像が倒れたのもかまわず、神殿で彼女を犯した。そのシーンは壺絵でしばしば描かれる。カサンドラは髪を引っ張られ（図5）、しばしば裸の姿で描かれる（図6）。壺絵では娼婦などは裸で描かれるが、神話上の人物が裸で描かれるのは例外的であるといえよう。レイプされる女性の無力さと弱さが強く強調されている。喜劇ではこのシーンを逆さまにしたパロディも演じられていたらしく、意地悪ばあいの姿をし

たカサンドラが、アテナの神像にしがみつこうとアイアスに迫っている図がみられる。神殿の鍵をもつ巫女がそれを見て、驚いている（図7）。アテナイ市民は、女性を蔑視するにあたって、徹底して悪意ある想像力を駆使したといえるであろう。  
 ヘカベは壺絵の対象にはなっていない。老女は壺絵にあまり登場せず、たとえ登場してもきわめて醜く描かれ、しかも笑いの対象にされることが多い。  
 アンドロマケはただ一人、肯定的に描かれている。まずは城壁で夫ヘクトルと別れを交わすところ。アンドロマケはつつましくベールの端を持って、夫を下から見上げている（図8）。図6のカサンドラ凌辱のシーンの傍らには、アンドロマケが台所のすりこぎを手にギリシア兵にかなわぬ抵抗をしているところが描きこまれている（図9）。  
 さて次にメディアの表象を見てゆこう。壺絵には魔女とし

ての力を發揮しているシーンが数多くみられる。図9に描かれたメディアは、オリエンタル風の豪華な服装をして、魔法の煎じ薬の入った豪華な箱を手にしている。メディアはこの魔法の薬によって青銅の巨人タロスを倒したところである(図10)。エウリピデスの台本ではメディアが子どもを殺す場面は省略されているが、絵師はメディアの子殺しのシーンを想像によって描きだしている。メディアは悲劇用の衣装をつけ、片手でわが子の髪を掴み、もう一方の手に短刀をもって、腕の付け根あたりに突き刺している。おびただしい血液がしっかりと描きこまれている(図11)。メディアは子どもを殺したあと、竜の引く戦車で空のかなたに飛び去る。壺絵ではメディアが太陽神ヘリオスの孫であり、自身も太陽に仕える巫女であることを思い出させるために、戦車は日輪によってかこまれている。祭壇に置かれた二人の子どもの死体を前に、年老いた乳母が髪をかきむしって悲しんでいる。イアソンはこの悲惨を茫然として見上げているだけである。メディア逃亡のテーマを見ると、前五世紀の舞台でも、大仕掛けな機械



図9 すりこぎで、ギリシア兵に抵抗するアンドロマケ(前5世紀、ナポリ、国立博物館)



図10 オリエンタル風な衣装を着た魔女メディア(前4世紀、リュヴオ、ジャタ美術館)



図11 わが子を殺すメディア(前4世紀、パリ、ルーブル美術館)

を使った宙ぶりのスペクタクルによって、魔女メディアの恐ろしさが、観衆を楽しませたことが推察される(図12)。

### 9 鈴木忠志の『トロイアの女』

鈴木忠志は、日本の革新的前衛劇を代表する重要な人物のひとりである。鈴木は俳優の肉体の重要性を認め、能や歌舞伎があみだした肉体操作法を取り入れて、基礎的な肉体鍛錬法を作りだした。それはスズキ・メソッドと呼ばれる。日本の伝統芸能である能や狂言、歌舞伎などの基本である「すり足」、つまり地面に足をつけ、肉体が地面から離れないような歩き方や、背筋を伸ばしたまましゃがんですり足で前へ移動するなど、日本人の身体性から発した動きを重視し、身体と大地との接触感覚を重視する方法である。このような訓練をつんだ俳優の肉体だけが、舞台上で日常を越えたインパクトを作りあげ、観客の生活感覚の深部にある語られない言葉に接触することができるのである。さらに鈴木の出演では、大衆的な演歌や、着物をデフォルメした衣装などを多用するの

が特徴である。

『トロイアの女』は、一種の「杵入り芝居」という形になっている。空襲で焼け野原になった東京から始まるが、それはすぐに神話上のトロイアの町とかさね合わされ、芝居の終わりでもたまた東京に戻る。舞台の中央に始めから終わりまで、微動だにせず立ち尽くしているのは地蔵である。ギリシア悲劇では、劇の終わりに突然神が現れて、すべてをいっきに解決してしまう手法「デウス・エキス・マキナ」と呼ばれる終わり方があるのだが、地蔵菩薩はそのパロディーである。地蔵はすべての悲惨のそばに立ち続けるだけで、何も解決しない。アメリカ兵相手のパンパン（アンドロマケと重ねあわされる）が手にした花束で地蔵が顔をぶたれる場面芝居が終わる。

さて芝居の冒頭で、夫や子どもや孫など家族全員に死なれ、家を焼かれたホームレスの老婆が、唐草模様の風呂敷包みをもって登場し、死者たちを呼び出す。その呼び出しに答えて老婆はヘカベに変身する。空襲の生き残りの庶民であるコロスは、トロイア陥落後の生き残りの男女に変貌する。ヘカベはつぎに、歌舞伎の「引き抜き」という技法をつかって、黒い着物から日本の伝統的な巫女の姿をしたカサンドラに変身する。ズズキ・メソッドを完全に体現する白石加代子は、太陽の女神アマテラスを呼び出す白い巫女の姿となって、手をねじり、カブキで蛇の頭と呼ばれる手のしぐさをして自分の結婚を寿ぐ踊りを踊る。コロスは「六方」という歌舞伎の歩き方を誇張した歩き方でそれに呼応する(図13)。

大岡信の翻訳も、格調の高い独立した詩となっている。カ

カサンドラの最初のせりふ「なんとという喜びの日が巡ってきたことか」は、能の『翁』にでてくる老人のセリフと重なり、儀式的な雰囲気をもりたてる。

アンドロマケのレイブシーンや子ども殺戮シーンも、歌舞伎に見られる「だんまり」(スローモーション)で、そのおぞまじさが強調されている。

緊張に満ちた動きと、腹の底からでるセリフを聞いていると、この劇のなかで、日本の肉体がギリシアの悲劇を「読みなおしている」と感じることができる。鈴木はギリシア戯曲のもつ特殊性を取り去り、現代日本人の感性にあわせて悲劇を練りなおしたといえるのである。

その最たる表現は、劇の大詰めであろう。白石加代子は、日本の老婆から王妃ヘカベ、アポロンの巫女カサンドラ、そしてヘカベに戻り、さらに最後には再び日本の老婆にもどつ



図12 竜の引く戦車に乗って逃亡するメディア  
(前5世紀、フォート・ワース、キンベル  
芸術美術館)



図13 カサンドラを演じる白石加代子

て地蔵の足元に座り込み、唐草模様の風呂敷から七輪や椀などを取り出す。かたいつぼうの古い黒革靴がでてくると、老婆は「プリアム！」と叫び、ていねいにかたわらにおく。客席からは老王プリアムと古靴のギャップに笑いが漏れるシーンであるが、神話上の敗者を古靴に見る抽象性は、能の技法に通じる。この高度のシンボル化はさらに続く。老婆は最後の持ち物であるブリキの缶に穴があいているのを見てポイと捨てる。それが立てるカランという音を聞いてこういう。

皆のもの

お聞きだったか今の音

あれはトロイアの最後の音

ゆられゆられてトロイアの町は

あとかたもなく滅びゆく。

劇は老婆が地蔵の足元で眠り込むところに、演歌『恋の十字路』が流れる。悲しみに打ちひしがれながら、運命を受け入れて生きてゆく日本の女の強さが、ギリシアのヘカベと重ねあわせて表現されている。

鈴木はアイスキュロスの『トロイアの女』を読んだとき、最初の印象として「これは演劇の形式を借りた政治劇である」と感じ、たいへん衝撃を受けたと言っている<sup>83)</sup>。この見解はギリシア悲劇が当時の社会心理を直接に反映しているという見地に立つ、現代のヴェルナンやヴィダル・ナケの立場と重なりあう。ヴェルナンの研究は日本には詳しく紹介されていないが、このように戯曲を政治的に読む発想が意識されたからこそ、東京とトロイアを結びつける発想が生まれたのである。

大岡信のテキストも、このことを深く暗示している。たとえば冒頭、老婆が死者たちを呼び起こすセリフにコーラスが答えて歌う。

アジアの川

ヨーロッパの湖水

アメリカの運河

アフリカの滝

人間の肌が流れる

むいた胡瓜の皮のように。

広島・長崎の被爆者のやけどによつてはがれた肌を、剥かれた胡瓜の皮にたとえ、それがトロイアからアジアから流れだして、世界中の水の中に共通に流れてゆくというイメージは鮮烈で、戦争による破壊に勝者はないのだということを示している。

## 10 宮城聡の『王女メデア』と『トロイアの女』

宮城聡も意識的に日本の伝統的な技術を取り入れることによつて、独自の演劇空間をつくりだしている演出家である。身体的な動きの基本を能の手法からとる点は鈴木忠志と同じであるが、さらに人形浄瑠璃の手法を全面的にとり入れ、打楽器の生演奏音楽にあわせてセリフを語る俳優と、舞台上で動く俳優をわけて、「一人一役」とする上演方式を確立した。座ったまま特殊な声音で台詞を語る俳優と、仮面のような無表情で動く俳優の、抑圧され純化されたエネルギーが舞台上で交錯する時に生まれる、日常を超えたダイナミズムが信条



図14 メデヤ役を演じる仲居役の美加理。チマチヨゴリの上に和服を着ている

鮮から日本に連れてこられた朝鮮妻であるという設定である(図14)。スピーカー／ムーバー、殖民支配者／被支配者、男／女、言葉／身体をはじめとして舞台上には数多くの二項対立が、実に明快に、図式的すぎるほど重ねあわされる。

である。  
実験的でありながら同時にスベクタクルとして華麗な『女王メデヤ』は一九九九年に初演されてから、高い評価を得ずで八つの国、一五の都市で上演されている。

この劇の特徴は、鈴木志郎の場合と同様、メッセージの政治性を強調するため、時代を明治時代に、場所を東京の料亭としたところにある。そのためこの劇は劇中劇となっている。舞台の冒頭では、頭から麻袋をかぶり、自分の顔写真を掲げる仲居の姿をした女たちがざらりと並んでいる。そこに黒い法服を身にまとった裁判官が、ギリシア劇『メデヤ』を余興で演じるために、仲居たちの品定めをしている。舞台上で演じる女たちの配役は男が決め、セリフをかたる男たちの配役は互選で決められる。女たちの衣装も男が選ぶ。メデア役のくじを引き当てた仲居は、朝鮮の民族服チマチヨゴリを身につけ、その上から和柄の着物を羽織る。メデアは朝

メデア役を演ずる美加理は、身体のコントロール力で、操り人形のように動くが、子殺しの場面で、始めて声を発し凶器である包丁を客席に投げる。すると宴席を囲む法律書の壁が崩壊し、イアソン役の仲居をふくめてすべての仲居は着せられた衣装を脱ぎ捨て、赤いドレス姿で男たちをすべて殺すというところで終わっている。

さて二〇〇四年に宮城聰は韓国の演出家ヤン・ジョンウンと共同して、『トロイアの女』を演出した。前半部をヤン・ジョンウン、後半を宮城聰が受け持つ。ここでも政治性は色濃く表現され、ギリシア軍は日本軍と、トロイアの女は朝鮮の女性と重ねあわされる。トロイアの女たちが殺され、陵辱され、あるいは強制的に連行されるさまが、そのまま戦前・戦中に日本軍が朝鮮の女にしたことと重ねられる。さらに劇の最初と最後ではヤルタ会談がパロディー化されている。チャーチル、ルーズベルト、スターリンを模した三人の船員が談笑しているさまを、オリュンポス山上で神々が宴を楽しみながら戦争の結果を決めるさまと重ねるなど、政治のアレゴリーはたいへん手が込んでいる。

このような政治性は、硬直した観念劇に堕しやすいためであるが、舞台の美しさは損なわれるどころか、逆に非常に緊張度の高い舞台に仕上げられている。長い裾を地面に広げたヘカベ(鈴木陽代)が、エウリピデスの嘆きのモノローグを、日本語と韓国語を交互に交えながら歌いあげる。女優の口から発せられる意味のわからない韓国語の声から、逆に生々しい嘆きの力が伝わる。ロシアの女たちは韓国伝統の巫女の服



図15 ヘカベ役の鈴木陽代



図16 辻村ジュサブローの衣装を着た平幹二郎



図17 子殺し直前のメデア

装をしている。彼女たちを追い立てる三人の男たちは日本の着物を着、サムライの兜を変形させたものを被っている。恨（ハン）を解き放つ嘆きの歌が伴奏され、巫俗の祈りを思わせる（図15）。

鈴木忠志の『トロイアの女』におけるカサンドラは、太陽神アマテラスに使える巫女という設定であったが、この劇ではチェ・クツヒが韓国の巫女として嘆きの祭礼を踊り歌う。さらに岩に叩きつけられて死んだ、ヘクトールの幼い息子アステュアナクスの葬儀は韓国様式で行われ、戦争で死んだ人たちの名前が、韓国人、日本人混合で読み上げられる。その祭礼性が、文化的な背景とは関係なくわれわれの心を打つこととは、儀礼がまだ劇的空間では普遍性をもつということを示しているといえるだろう。

## 11 蜷川幸雄『王女メデア』から『メデア』へ

蜷川幸雄も前衛演劇出身の挑発的な演出家として出発した。その後、能や歌舞伎のほかに、新劇やタラカヅカまで取り入れた演出を展開して、今では日本を代表する「巨匠」と呼ばれるまでになった。蜷川がはじめてギリシア悲劇『オイディプス王』を上演したのは一九七六年のことであり、二年後に『王女メデア』を演出した。

『王女メデア』は、日本はもとより世界中で評判となり、一九七八年から一〇年以上にわたって再演された。その特徴は三つあげられる。

まず詩人高橋睦郎の台本である。メデアを奥方、イアソンを殿と呼ぶように、ギリシアの固有名詞を抜いて、古典的で正統な日本語で台本が書きなおされた。

次に人形作家辻村ジュサブローがアートディレクターとし

て、「メディアアを箱詰めにするような」と自らイメージした衣装とメイクを担当したことである。黄金の羊を思わせる不思議な被り物、古い帯を切って裏地を重ねた重い衣に、はだけた胸をかたどる西洋風ドレス、レオノール・フィニ風なグロテスクで無国籍的な衣装が、俳優平幹二郎の肉体を榨げける(図16)。子殺しの場面では、この重たい衣装を脱ぎ捨て、魂の痛みを表す赤いレオタード姿となり、羊をイメージした白い衣装の子どもたちを抱きしめて愁嘆場が展開される(図17)。竜に乗って大空を駆け上る場面では、メディアアは太陽を思わせる輝くマントを羽織っている。歌舞伎を意識した過剰なメイクに、さらにガラス玉を連ねた涙が目の下に貼り付けられる。最も注目された三番目の特徴は、メディアアも乳母もクロスも、演ずるのが男だけであるということであった。特に白塗りにつばの広い帽子をかぶり、優美な黒服に身をつつんだ女装のコロスは、メディアアの限度を越えた怒りを反復する様式美として注目された。

俳優を男性だけにした理由を、蜷川は次のように述べている。メディアアの怒りを、三面記事的な恨みのレベルではなく、崇高な人間の感情として女優の肉体で表現するためには、マリア・カラスのような貫禄のある女優が必要だが、そのような女優は日本にはいないと判断したからだというのである。能や歌舞伎の女形は、女性の情念を男性がよりよく表現できる形式を生み出したわけだが、この伝統にのっとったわけである。

蜷川は『王女メディアア』をつくるうえで、男の身勝手な論

理で長い間苦勞してきた女性の代表としてメディアアをとらえ、「女たちの屈辱的な思いと、観客席にいる女たちの思いを重ねようとした」と証言している<sup>9)</sup>。

このメッセージのわかりやすさと、衣装の華麗さがこの劇のヒットの原動力であるが、同時に通俗メロドラマに墮す傾向は避けられない。橋本勝はこの劇を「お葬式のドラマツルギー」と評し、「女の戦いを男によって演じられては困る」と結論し、女の戦いを男だけの舞台で表現するとは「ウーマン・リップに対するきつい皮肉」であると評した<sup>10)</sup>。

たしかにグロテスクで無国籍的な衣装で武装した平幹二郎は、倒錯的な魔女像を作りだすことに成功したが、衣装という箱にとじこめられて、女性の際限のない怒りは肉体によって表現されていない。蜷川は舞台稽古でクロス役の俳優たちに「子宮で感じて踊れ」と命じたというエピソードが伝えられている。壺絵を見てもわかるとおり、メディアアの神話には「夫の裏切りに逆上して殺してしまった妻」というレベルを超えた、女性の超越的な力を暗示するものがあると思われる。しかし蜷川のメディアアにはこうした神話的な観点はない。

一九八三年、英国ロイヤル・シェイクスピア劇団の演出家ジョン・バートンとケネス・カヴェンダーは、ギリシア悲劇のうち一〇編を再編成して三晩で上演できるように書き直した。その総題を『グリークス』という。この戯曲では「男と女のうち、どちらが重要か」というテーマが全体を貫いている。オレステスは「子どもは男が作り出すもので、女は子どもが生まれるまで預かる入れ物にすぎない」という、古



図18 メディア役の大竹しのぶ、背後にコロスたち



図19 『メディア』冒頭シーン

代ギリシアの典型的な考え方を直截な言葉で繰り返すが、戯曲は一〇編の劇が終わるころには、この考えが全面的に間違っていることを納得させるように作り上げられている。

蜷川幸雄は、この戯曲を三日連夜、あるいは一〇時間ぶつ通しで上演した。蜷川の証言によると、この劇を準備してゆくなかで、『グリークス』はなによりも「女性賛美」の劇であり、ギリシアとトロイアの男たちが一〇年にわたって殺し合い滅んでゆくなかで、「女たちが歴史を持続させた」ということをメッセージしているのだということを得たという。

だから一〇編を演出する中で、最も注意をはらったのは女性からなるコロスの扱いであった。コロスは敷物をつくろっていたり、縄に縛られていたり、荷を背負っていたり、頭をすっぽり覆う被り物を被っていたりする。彼女たちはたいがい働いているか、なにか人の役に立つことをしていることが

強調されている。『王女メディア』のコロスは白塗りだったが、『グリークス』のコロスはすべてほとんど素顔で、中央アジアを意識した寛衣をまとっている。トロイア方のコロスは青、ギリシア方のコロスは赤と色分けてはいるが、どちらも民衆の女の力強い本音が語られる。『王女メディア』における様式化したコロスの使い方に対する、演出家自身による一二年後の訂正といえるかもしれない。

『グリークス』を演出する中で蜷川は、「歴史を持続させる」力づよい女性性を表すための重要なシンボルを発見した。蓮の花である。一〇の劇の冒頭から終わりまで、舞台の小道具では蓮の花が使われている。

蓮の花は、インドでは豊稔多産、生命力を現す品格の高い花であるが、日本では室町時代以来、死や葬式と結び付けられ、縁起のわるい花として忌み嫌われることになった。現代の日本人にとって、蓮の花は生命力と死の両方を意味する多義的な花であるゆえに、蜷川にとっては女性を表現するためには絶好の小道具となったのである。

蜷川は二〇〇四年、『王女メディア』とは正反対に、主人公もコロスも女性を使った『メディア』を上演した。メディア役を演じる大竹しのぶは、インドネシア風の単純な衣装をまとい、あらわにした肩には剣をかたどった刺青をしているだけである(図18)。過剰なメイクもなくあくまで等身大の女性が、絶大なパワーを発揮して夫をこらしめ、深い悲しみに耐えながら竜の乗り物にのって逃亡してゆく。

蜷川は「観客を幕開きの三分で芝居に乗せる」と標榜する

だけあって、冒頭のシーンは印象的である。舞台いっぱい水が張られ、所狭しと蓮の花が咲き乱れている。羊水のためたうアジアの母たちの胎を思わせるこの池に、白い寛衣をまとったメディアの二人の子どもが舟遊びをしている(図19)。赤ん坊を背負ったコリントスの貧しい女たちからなるコロスは、メディアとともに、女性の受ける苦難や子どもへの愛を激しく表現する。一九七八年の平幹二郎のメディアは、魔術的辺境から襲来した既存文明を解体す異形の魔女として出現したが、二五年後のメディアは衣装の檻から脱出することができた代償に、神話的な魔女のパワーを喪失し、現実の強い女に母に変貌した。十分に強くなった女性にもはや神話的パワーはいらないということなのかもしれない。

## 12 多様な換骨奪胎

ギリシア悲劇に描かれる女性は、恐怖の対象であり、制御しようとしても制御しきれないマイナスのパワーをあたりかまわず振りまわす、困った存在である。男たちが嘗々努力して打ち立てようとしている社会秩序にまっこうから対立し、根こそぎ覆そうとするのが女性である。それによって暴力の凶暴な加害者にもなれば、悲惨な犠牲者にもなる。アテナイの男たちはこの存在をいかに捉えたいのかという問題意識をもって観劇していたと思われる。

日本でこのような問題意識が持たれたことは、一度もないと思われる。これほど違うギリシア悲劇だからこそ、日本の演劇人たちは自由な立場でメッセージを自分流に捏造するこ

とができた。思想的背景からはるかに離れていることが利点となったのである。鈴木忠志や宮城聡は男/女という二項対立の政治性を鋭く汲み取り、それが現代の戦争の悲惨に深く結びついていることを示した。いっぽう蜷川は手放しの女性賛歌を引きだした。ギリシア悲劇があつかう根源的な危機という深い問題は、能と歌舞伎という伝統的テクニクを部分的に使うことの有効性もあきらかにした。

家族、人間関係を支えていた社会が根底からゆらぎ、考えられないような犯罪や事件が多発している日本においては、ギリシア悲劇があつかう子殺しや人間蹂躪のテーマは、ますますさしせまった問題となってきた。ギリシア悲劇はこれからも、現代日本演劇の世界で、豊かな入れ物として機能しつづけるであろう。

## 註

(1) この論文を準備している二〇〇六年夏だけでも、日本では以下のようなプロ演劇団がギリシア悲劇を公演している。  
①ホワイトエンジェル『エレクトラ』(二〇〇六年九月二二日～二四日) ②劇団AUN『トロイアの女』(二〇〇六年七月二八日～三〇日) ③大阪芸術大学『トロイアの女たち』(二〇〇六年七月二〇日～二一日)

(2) 観世寿夫『世阿弥を読む』平凡社、二〇〇一年、三二二頁。

(3) Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et*

*Tragédie Deur*, Edition la découverte, 1986, pp.152-153.

- (4) Philip E. Slater, *The Glory of Hera*, Princeton University Press, 1992, p.9.
- (5) 松本滋『父性的宗教 母性的宗教』東京大学出版会、一九八七年、二六二-二七頁。
- (6) 平岡正明「2005年にギリシア悲劇——うん、捨てたもんじゃない」、『ギリシア悲劇』と『犯罪』八号、財団法人静岡県舞台芸術センター、二〇〇五年、一二五-一三九頁。
- (7) 萩原達子編『観世寿夫 世阿弥を読む』平凡社、二〇〇一年、三二六-三二九頁。
- (8) 渡辺守章、鈴木忠志「〈書き言葉〉Ⅱ 〈聞かせる言葉〉の身体性」『ギリシア悲劇』と『犯罪』財団法人静岡県舞台芸術センター、二〇〇五年。
- (9) 蛭川幸雄、長谷部浩『演出術』紀伊国屋書店、二〇〇二年、四〇頁。
- (10) 橋本勝「泣かないのか？泣かないのか1978年のメディアのために」、日本読書新聞 一九八七年二月二七日。
- (11) 蛭川幸雄、長谷部浩『演出術』紀伊国屋書店、二〇〇二年、一九二-二〇頁。

## 図出典

- (図1) 『ギリシア悲劇』と『犯罪』財団法人静岡県舞台芸術センター、二〇〇五年、一二七頁。
- (図2) 『舞台芸術』5、京都造形芸術大学舞台芸術研究センター刊、月曜社、二〇〇四年、一三三-一三六頁。
- (図3) 渡辺守章編、『幽玄——観世寿夫の世界』リポート、一九八〇年、一三九頁。
- (図4) 同右、二五七頁。
- (図5) マイケル・グラント、ジョン・ヘイゼル『ギリシア・ローマ神話事典』大修館書店、一九八八年、口絵。
- (図6) John Boardman, *Les Vases athéniens à figures rouges*, Thames & Hudson 1997, p.100.
- (図7) John Boardman, *The History of Greek vases*, Thames & Hudson, 2001, p.116.
- (図8) マイケル・グラント、ジョン・ヘイゼル『ギリシア・ローマ神話事典』大修館書店、一九八八年、一〇四頁。
- (図9) John Boardman, *Les Vases athéniens à figures rouges*, Thames & Hudson 1997, p.100.
- (図10) Thomas H. Carpenter, *Les Mythes dans l'art grec*, Thames & Hudson, 1997, p.191.
- (図11) 『ルーブル美術館展、古代ギリシア美術・神々の遺産』カタログ、二〇〇六年、一三七頁。

- (図12) Thomas H. Carpenter, *Les Mythes dans l'art grec*, Thames & Hudson, 1997, p.193.
- (図13) Ian Carruthers, Yasunari Takahashi, *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge University Press, 2004, p.136.
- (図14) [homepage1.nifty.com/mneko/play/KA/19991025s.htm](http://homepage1.nifty.com/mneko/play/KA/19991025s.htm)
- (図15) 大岡淳「自己循環する悲劇システム」、『演劇』020号、財団法人舞台芸術財団演劇人会議、二〇〇五年、一一一頁。
- (図16) 蜷川幸雄『Notes 1969～1988』河出新書房、一九八九年。
- (図17) 蜷川幸雄『Notes 1969～2001』河出新書房、二〇〇一年。
- (図18) DVD『メディア』蜷川幸雄演出、Bunkamura制作、二〇〇五年。
- (図19) DVD『メディア』蜷川幸雄演出、Bunkamura制作、二〇〇五年。

(う え む ち ら く に こ 神話論／ジェンダー論)