

THE SAISON FOUNDATION viewpoint

【vjú:póint: 視点、観点、見地、立場】

89

The Saison Foundation Newsletter
24 January 2020

セゾン文化財団ニュースレター 第89号
2020年1月24日発行
<http://www.saison.or.jp>

公益財団法人セゾン文化財団

特集◎クロス 2020

クロスは、古代ギリシャ劇の形態のひとつで合唱隊のこと。
観客が劇を理解し共有することを助ける役割を果たしていた。
現代演劇においても、クロスの機能を取り入れた重要な作品が誕生している。
本号では、ギリシャ悲劇を題材に、新しい方法でクロスを導入した作品を
近頃上演した二人の演出家／劇作家と演劇研究者に寄稿していただき、
現代演劇におけるクロスの在り方とその役割について考察する。

- | | |
|------------------------------|-------|
| 01 杉原邦生◎インタビュー:その他大勢という役はいない | p.001 |
| 02 市原佐都子◎バックイのバックイ | p.006 |
| 03 鴻 英良◎離脱と接続—クロスの存在の逆説と可能性— | p.009 |

01

杉原邦生
Kunio SUGIHARA

インタビュー: その他大勢という役はいない

「その他大勢」から「クロス」へ

クロスのことを考え始める以前から、物理的な表現や視覚的な効果のためだけに「その他大勢」の登場人物たちを舞台に出すことへの違和感は持っていました。もちろん、作品に絶大なる効果をもたらしているものや、それ以外の方法が考えられないほどの必然性を伴った表現になっている場合もあります。ですが、「その人でなくても良い」というふうに見えてしまうと、登場する理由がない役だと思ってしまうんです。登場する理由のない役をわざわざ舞台に出すことはでき

ないので、「その他大勢」という役割は僕の作品には必要ないという考えでした。そのことを創作の中で意識し始めたのは、いま思えば2006年木ノ下歌舞伎の旗揚げ公演『yotsuya-kaidan』だったかもしれません。荒廃したモノクロの定式幕が舞台前面に吊っており、その幕がめくり上げられると幕の奥から美術の台車に乗った俳優が押し出されてくるという演出でした。その際、俳優は役の大小に関わらず常に横並び一列に配置され、正面を向いたまま演技をするというスタイルでした。

木ノ下歌舞伎主宰であり、作品の補綴・監修を担っていた木ノ下君と「大歌舞伎では、主役中心のスターシステムによって排除されてしまうせりふや役にも魅力的なものが多くある。むしろ台本の面白さは大歌舞伎のシステムで排除されてしまうような細部にある。封建社会の中で生きる市井の人たちの生命力溢れる姿にこそ、作者・鶴屋南北の大きな魅力がある」という話をしていました。役名はあるのに、せりふはひと言かふた言だけでその人物像が見えてこない「その他大勢」の登場人物——そこに現代演劇をつくる僕らにしかできないスタイルを見出したんです。一人ひとりの個性や行動原理が見えるようにし、登場人物すべてに物語上での役割を担わせることにしました。です

から、舞台に群衆は登場しますが、登場する理由のない人物はいないという姿勢で作品をつくっていきました。そのスタイルは2013年初演、2017年に再演された上演時間6時間の大作『東海道四谷怪談一通し上演一』(以下、『四谷怪談』)でも貫かれ、確立していったように思います。

2018年に上演したKAAT神奈川芸術劇場プロデュース『オイディプスREXXX(オイディプス王)』で、はじめて「コロス」という役割を登場させました。「作・演出」ではなく「演出」に軸を置いた活動をしている者として、演劇の原点であるギリシャ悲劇に挑戦することは使命のようなものだと思っていました。ギリシャ悲劇を演出するということは、翻ってコロスをどう演出するかということだと思えます。現代劇にはない「コロス」という存在の演出に、その演出家の力量と特性が出ると言っても過言ではない。だからこそ、演出家としての筋力や体力のようなものが備わったときにやろうと時期を見計らっていたんです。『オイディプスREXXX』の上演準備をはじめたのが2017年でしたが、同年の『四谷怪談』再演で群衆の描き方にひとつの姿勢を確立できたことが、ギリシャ悲劇を演出できる＝コロスを演出できるという自信につながっていったように思います。

『オイディプスREXXX』のコロス

稽古初日の顔合わせのときにまず「コロスも含めた登場人物全員」の個性がしっかり見えるようにしたい。コロスをその他大勢には絶対にしたくない」と話しました。そして、顔合わせ後の読み合わせを経て、コロス役の俳優とエチュードをしました。冒頭の「プロロゴス(序)」

の前段を設定したエチュードです。『オイディプス王』は疫病(ペスト)と飢餓に苦しむテーバイの市民が、王の宮殿に救いを求めて集まったところへ、オイディプスが姿を現すところから物語が始まります。俳優たちにはまず、ペストに関する簡単な資料を配布し、その症状や特性を知ってもらった上で、家族や、身近な誰かがペストに罹っている、もしくはその疑いがあるという設定を各自で自由に作ってもらいスタートしました。市民の代表としてやってきたコロスたちが宮殿の前に座って雑談しながら王の登場を待っているというシチュエーションで。これは僕はもちろん、コロス役の俳優同士にもお互いの個性を知ってもらい、そこから一人ひとりの性格や生活環境などを考えていく、いわゆる役作りのための起点をつくるのが目的でした。この稽古を始まりとして、個性豊かなコロスを創造していくことができました。

『オイディプスREXXX』のコロスは大衆の象徴＝ミュージシャンという設定にしました。そもそも古代ギリシャ悲劇のコロスはコーラス隊として当時も歌って踊っていたわけですから、歌って踊る大衆の象徴、すなわち今でいうアイドルグループのようなミュージシャンだと考えました。そういう風にとらえたら、ラップを歌い出すこともごく自然な現象ですし、衣裳も黒で統一して、チーム感のあるグループのイメージを押し出しました。

なぜ、『オイディプス王』とラップが結びついたかという点、戯曲にある「第四スタシモン(スタシモン＝コロスの群唱舞踏の場面)」のコロスのせりふ(詞)を読んでいて、まさに「ディスリ(disリ)ラップ」だと思ったことが始まりでした。「ディスる＝相手を否定する」という言葉は今でこそ一般化していますが、もともとはヒップホップカルチャーから生まれ



杉原邦生演出『オイディプスREXXX』 photo: 宮川舞子



杉原邦生演出『オイディプスREXXX』 photo: 宮川舞子

てきた言葉です。「ディスリ」というのはラップのひとつの技というか表現方法なんです。だから、「第四スタシモン」が王を罵倒する市民のディスリに思えてきたところから、あ、これは全体がラップでいけるぞと思ったんです。『オイディプスREXXX』でコロスのラップは四曲出てきますが、一曲目の「OUR HERO(オイディプスREXXXのテーマ)」では国を救うと約束した王をヒーローとして崇め持ち上げまくり、二曲目「血塗れの手」では先王を殺害した犯人が自分たちの王なのではないかという不安に苛まれ、三曲目「彼の方を信じよう」で自分たちの王が犯人であるはずがない、大丈夫だと励まし合い、四曲目「Blind, Blind, Blind」に至っては犯人だと判明した王を罵倒し、それに気づけなかった自分たちの盲目さを嘆く、という流れになっています。僕は、演劇作品でラップを使うことが多いのですが、『オイディプスREXXX』では「演劇とラップ」という演出スタイル、そのひとつの集大成にしようと考えていました。これまでの作品でラップを使用してきたときと同じように歌詞は、基本的には戯曲にある言葉をそのまま使ったり、せりふの言い回しを変換したり、という作業を軸に歌詞を組み立てていくのですが、作詞・ラップ指導として参加してくれていた俳優の板橋駿谷君と綿密にやり取りしながらつくっていきました。「これだとくだけすぎ」「もっと元の言葉の古典っぽさを残して」などとディスカッションしながら、台本に書かれていることが、驚きとスペクタクル性をもった上で観客にわかりやすく伝わるように、そしてコロスが何を言おうとしているのか、なぜそこに居るのか、が観客に伝わるということを第一に考え、僕たちなりのコロス像をつくっていきました。

板橋君は俳優だから、台本に書いてあることがきちんと理解できるんです。「こういうせりふがあるから、言いたいことはつまりこういうことだよ」というような話がすんなり通じる。彼が俳優であることが大きな助けになりました。とても良い作業ができたと思います。

演劇は言葉と身体と空間の三要素ですが、まずは「言葉」です。とくに翻訳劇においては誰の、どの翻訳を使うのが演出の方向性を左右します。自分にとって、河合祥一郎さんの新訳(『オイディプス王』光文社古典新訳文庫)がとても斬新でわかりやすかったし、古典の言葉の強さがありつつポップな翻訳だと思いました。それで、河合先生の翻訳を使わせていただくことになり、最初の打合せで「コロスのところは全部ラップにしたいので、書き直していいですか」と伺ったところ、「どうぞ、やってください」と快諾して下さいました。完成したラップの

歌詞をお送りする度にとっても面白がって下さいましたが、一番喜んでくれたのは、ディスリラップの四曲目でしたね。「素晴らしい! 板橋さん天才ですね」って。

『グリークス』のコロス

十本のギリシャ悲劇をひとつの物語に構成した『グリークス』は女性の存在が大きく、魅力的に描かれているので、翻訳も女性の小澤英実さんをお願いしました。『グリークス』ではコロスもすべて女性になっているので、彼女たちがまさに言葉通り、舞台を立ち上げ物語を語り始めるというオープニング演出になっています。彼女たちが世界の、舞台の、物語の創造者であり精霊である、というイメージで捉えれば、『グリークス』を構成したジョン・パートンとケネス・カヴァンダーが目論んだ新たなギリシャ劇になると考えました。ですから、コロスの女性たちの衣裳も、妖精のような雰囲気ではひらひらしたものになっています。

実は、台本ではプロローグの冒頭から四人の女性のコロスが登場することになっているのですが、僕の演出ではあえて男性四人を登場させました。トロイアに向かうギリシャの大船団を見るためにアウリスの海岸へ向かい走ってくる女性たちの姿が、海の波が押し寄せてくるようなイメージに思えました。そして、その波たちが古代ギリシャの劇世界を創り出していくという画が頭に浮かんでいて、それを際立たせるため、冒頭のコロスを男性にするのが良いと思ったのです。高校のギリシャ悲劇研究会のメンバーが放課後、海辺に座り、コーラを飲みながらギリシャ神話について喋っているという設定にしました。『グリークス』でも頻出する「海」というキーワードで、現代日本と古代ギリシャの時空を繋げたかったんです。

さらに、コロスそれぞれの個性が際立つように、せりふの振り分けも、緻密に考えていきました。例えば、トロイア戦争の原因だと思われるヘレネへの文句を言うのは、だいたいヘレネ役を兼任している俳優に割り振り、「オレステスは必ず帰って来る」とエレクトラに話しかけるのはオレステスとエレクトラの姉・イピゲネイア役を兼任している俳優に振っていたりします。もちろん、一回観ただけですべてが伝わるとは思っていませんが、個性が伝わるということは、人物のキャラクターがきちんと組み立てられていて、その他大勢で舞台上に登場しているときにも、個が確立して見えているということだと思えます。その



杉原邦生演出『グリークス』 photo: 井上嘉和



杉原邦生演出『ギリクス』 photo: 井上嘉和

ためには、演出的な細部の組み立てがどこまで行き届いているのかにかかってくる。プロローグ冒頭の男子高校生四人が海辺で語り合うシーンでも、本編でアキレウス役を演ずる俳優が風に関するせりふを口にします。これは、後にアキレウスの霊が風を止め出船を阻むこととの繋がりを示しています。また、オレステス役の俳優が、神話の話をする先輩たちに「そんなのはただのおとぎ話ですよ」と意見しますが、第十幕では同じ内容のせりふをオレステスとして語るという構成になっています。そういう細かな組み立てがあったからこそ、ギリシャ悲劇に馴染みのない観客にも、わかりやすく観てもらえる作品になったのではないかと考えています。

やはり『ギリクス』ではエチュードはやりませんでした。稽古の最初にコロス一人ひとりを個として立たせたいということは宣言して「みなさんもそれぞれで考えながら稽古してみてください」とお願いしました。しかし、『ギリクス』は幕ごとに国籍がトロイアかギリシャか、舞台がエジプトなのか遠いタウリケなのか、といった具合にコロスの立場や状況が変わるんです。『オイディプスREXXX』は最初から最後まで一人が同じ役なので個性が表現しやすい。しかし、『ギリクス』ではそうはいかないので、まず、台本のせりふを日替わりで順番にコロス役の俳優に振っていきました。ですから、稽古をするたびに自分の発するせりふが違う。色々なせりふを読んでもらっていくなかで、この人には、このせりふが合うかもしれない、とか、この人がこのせりふを読むと兼役しているキャラクターと重なるな、というようなことを探っていきました。

コロスの配役が決まったのは、稽古が始まってから一か月くらいたってからです。最初からコロスそれぞれの個性を形づくっていくのではなく、色々なところに俳優を配置して、幕ごとのバランスやメインの役との関係性なども考えながら、パズルを組み合わせるようにして全体のコロスの流れをつくっていきました。このパズル作業が大変でした。早めに決めた方が良いとは思っていましたが、先にか所を決めると、他が合わなくなる場合があるので、なるべく様々な可能性を試した上で決めるようにさせてもらい、どの俳優がどの幕に出てどのせりふを語るのかということ、全十幕分組み立てていきました。

『オイディプスREXXX』では「スタシモン」と呼ばれるコロスの群唱・舞踏の場面をすべてラップに変換していきましたが、『ギリクス』は近代劇の手法で編み直された戯曲なので、古代ギリシャ劇の構造と

は異なります。それでも劇中に二曲、コロスが歌うラップを取り入れました。そのアイデアも僕としてはあくまで戯曲に忠実に演出していった結果でしかないんです。第三幕「トロイアの女たち」のせりふに「歌いましょう」「歌うって、何について?」「トロイアを滅ぼした、あの木馬のことを」というせりふがあります。でも、戯曲にはそのあと歌詞と捉えられなくもないせりふが書いてあるだけ。これは、演出家への挑戦状だと思いました。「歌う」と書かれていたら歌うしかないだろう、この女性たちが歌うとしたらラップだろう、ということで「トロイア・ラップ」を歌うという演出にしました。ラップはそもそも、社会の底辺にいる声なき者たちが声を上げるための手段のひとつだったという側面があるので、トロイアの奴隷女たちの状況に重なります。歌わずにはいられない状況だからこそ「さあ、歌おう。吐き出そう」と歌で語るわけです。二曲目、第八幕「オレステス」で歌われる「エレクトララップ」も、エレクトラが死刑を宣告され叫び声を上げたあとに「私と弟の弔いの歌を歌います」というせりふがあるので、歌わせなくてはと素直に考えました。台本ではエレクトラの長いせりふになっているのですが、それをベースに僕が歌詞を書き、エレクトラの叫びとコロスたちの嘆きを一曲のラップソングにしました。その演出が唐突だったという意見もありましたが、戯曲通り素直に演出しただけなんです。演劇をつくる原点は言葉です。言葉から空間や演出が決まるのです。コロスの演出も、コロスのせりふを読んで決めています。彼らはどういう言葉を発するのか。戯曲の構造の中で彼らはどのように存在させられているのか。そこから、僕が見つけられる新しい発見とは何だろうか、常に言葉と向き合い考えながらつくっています。

コロスは観客と舞台を繋ぐ

コロスはときに観客と同じ目線で舞台を見守り、ときに物語の登場人物に、またときには大衆の象徴であるミュージシャンにと、役割を変えながら常に舞台と観客を繋いでくれる存在です。古代ギリシャでは、市民の代表たちがコロスを演じていたという説もあるそうです。「今年は〇〇さん家の息子さんがコロスやるらしいよ」「じゃあ、今年も観に行かなくっちゃ」という感じだったかもしれません。コロスはまさに観客の代表だったのです。だから、観客とともに驚き、悲しみ、笑い、喜び合います。

『オイディプスREXXX』でも『ギリクス』でも、開演から早い段階で観客とコロスとの距離を縮めて、コロスについていこうと観客に思わせたかったのです。『ギリクス』に出演する女性たちが観客席から楽しそうに、踊りながら勢いよく登場したら、彼女たちの仲間になっても良いかなと思ってくれるだろうか、『オイディプスREXXX』で男たちが最初に恰好良いラップを歌って「オイディプスこそ俺たちのヒーローだ」と言ってくれたら、まあ、ヒーローだと信じてみようと思ってくれるんじゃないか、という感じで、どうやって観客にコロスの友達になってもらうのかということは考えていました。

ギリシャ悲劇に取り組むのは楽しかったです。得るものがとても多かったです。演劇はもちろん、ドラマも映画もいまある物語のすべての原点はギリシャ悲劇をはじめとする古典作品です。海外だけでなく、日本のものも含めて面白い古典作品はたくさんあります。僕のライフワークとしてこれからもたくさんの古典作品に取り組んでいきたい



杉原邦生演出『グリークス』 photo: 井上嘉和

と思っています。現代の観客が、古典を自分たちの目の前に起こっていることとして楽しめる作品を上演していきたいと思っています。

今後の取り組み

ギリシャ悲劇におけるコロスの演出については、僕なりのひとつの方法論が確立できたので、今後、またギリシャ悲劇に挑戦できることがあれば、さらに踏み込んだ演出で挑みたいと思っています。

「その他大勢という役はいない」という姿勢は、これから先も僕の作品で貫かれていくと思います。その上で今度は、現代劇における新しいコロスをつくり出せないだろうかと考えています。『オイディプスREXXX』、『グリークス』に続く、次なる挑戦を構想しているところです。常に階段を上っていくように作品をつくっていきたいんです。観客には「次はこうくるんだ」、「今回はこういうことに挑戦するんだ」と、僕の新たな挑戦を驚きとともに楽しんでもらいたい。とにかく挑戦し続けていきたいんです。同じ場所に居続けることが嫌いだから。打ち上げ花火で終わるのではなく、花火を上げ続ける導火線でいきたいんです。(談)



photo: 堀川高志

杉原邦生 (すぎはら・くにお)

演出家、舞台美術家。KUNIO主宰。1982年生まれ。京都造形芸術大学 映像・舞台芸術学科、同大学院 芸術研究科 修士課程修了。2004年、自身が様々な作品を演出する場として、プロデュース公演カンパニー“KUNIO”を立ち上げる。主なKUNIO作品は、KUNIO 09『エンジェルス・イン・アメリカ』、最古のテキスト“Q1”バージョンを新訳で上演したKUNIO 11『ハムレット』、大学の恩師でもある太田省吾の名作を鮮烈に蘇らせたKUNIO 10『更地』やKUNIO 14『水の駅』、最新作KUNIO 15『グリークス』など。木ノ下歌舞伎には2006年から2017年5月まで参加。『三人吉三』『東海道四谷怪談一通し上演』『勸進帳』など11演目を演出。海外での上演は2013年『三番叟』でチリ、2016年『黒塚』、2018年『勸進帳』でフランス・パリより招聘を受け、いずれも好評を得ている。その他の演出作品には、KAAT神奈川芸術劇場プロデュース『オイディプスREXXX』、スーパー歌舞伎II『新版 オグリ』などがある。2018年第36回京都市文化賞奨励賞受賞。2013年-2019年セゾン文化財団セゾンフェロー。

<http://www.kunio.me>

02

市原佐都子

Satoko ICHIHARA

バッカイのバッカイ

私の最新作『バッコスの信女—ホルスタインの雌』*1は、ギリシャ悲劇の『バッコスの信女』をベースにしている。日本では『バッコスの信女』というタイトルが流通しているが、原題は『バッカイ』という。「バッカイ」というのは「バッコス」(ディオニュソス)に憑かれた(狂わされた/信じている)者のことを意味する。アムラーとかシノラー的な。いまの私は「バッカイ」に憑かれている。「バッカイのバッカイ」かもしれない。私の「憑かれてる」というのは、劇中のコロスの女性たちの歌声が耳から離れない、気が付いたら口ずさんでしまっているという状態。これを書いている今は公演が終わり一ヶ月以上経ち、さすがにその頻度は減ったが、いまだに口ずさんでしまったりすると、胸がほんのり温かくなる感じがする。

ここでは『バッコスの信女—ホルスタインの雌』のコロスについて、城崎国際アートセンターでの滞在制作の出来事を主に書く。城崎は作品の出発点であり、火種をもらった場所だ。

ギリシャ悲劇をベースにした新作

ギリシャ悲劇をベースにした新作のアイデアで城崎国際アートセンターの2018年度のレジデンスプログラムに応募し採用された。その後、あいちトリエンナーレ2019(あいトリ)パフォーミングアーツ部門のキュレーター、相馬千秋さんからオファーを頂きこの新作をあいトリで上演することになった。

ギリシャ悲劇をベースにした作品のアイデアは、まずなにか形式、という他人のアイデアを借りたかったからだ。他人のアイデアとの出会いは新しい広がりを生む。そして歌をつかいたい。コロスが劇中で合唱することは一番先に決めていた。前作でも30分の歌唱シーンをつくり歌の力を感じていた。ギリシャ悲劇に特別な想いはなかつ



あいちトリエンナーレ2019 photo: Shun Sato

た。私は今作のためにギリシャ悲劇について調べたがそれはベーシックなもので本を読めば誰でもこの程度の知識量にはすぐなれるし、ギリシャにも行きエピダウロスなども見て古代の演劇の偉大さを肌で感じたが、それも観光客でも行ける。台本に行き詰ったときに度々ギリシャ悲劇を読んでいたが、普遍的と言われる物語を読めばなにか役に立つのではないかと思ったからで好きなわけではない。そして、形式自体にもさほど興味はないタイプだ。自分の創作でもそうだが、なにを語るのかその内容のほうに興味がある。逆にだからこそ何か形式を借りたと言える。そしてそこにたまたまギリシャ悲劇があった。『バッコスの信女』という作品を選んだのは、ディオニュソスの種や性別がグレーな点に惹かれ、自分のこれまでも追求してきたテーマと結びつけることができると感じたからだ。

劇中歌の作曲は額田大志さん(東京塩麴/ノトミック)が担当することも初期の頃に決まっていた。ここ最近の作品でも作曲してもらっており、彼はバンドも劇団も主宰し音楽と演劇両方で活躍しているが、毎回彼が両方のことを理解してくれているおかげで創作はスムーズに進んできた。正直私は音楽のことは詳しくないので彼の音楽性についての的確に語るができないが、私との創作において言葉を一番大事にして作曲してくれる。いつもどんなものが出てくるかが楽しみだ。

ギリシャ悲劇の形式にならぬ、コロスが12~15名、主要な役を演じる俳優が3名という出演者数のほか、劇の進行も、プロロゴス(序章)から始まり、パドロス(コロスの入場歌)があり、エペイソディオン(会話)とスタシモン(歌や踊り)を繰り返し、エクソドス(終章)で終わるということにした。

女性限定

実際に城崎国際アートセンターのレジデンスが近づいてきたとき、ワークショップの募集要項をつくることになった。地元の方に劇中歌を歌ってもらうワークショップを何回か開催し、最終的には成果発表をすることにしていた。そのとき、悩んだ末に女性限定の募集にした。もちろん性は多様でグラデーションであり男性・女性というふうに明確に分けられるものではない。かつて古代ギリシャ劇が上演されていた大ディオニュシア祭への参加は「市民」の義務であり権利であったが、当時「市民」というのは青年男子のことである。つまり男性しか「市民」として認められておらず、主要な役を演じる俳優、コロス、また観客までも、青年男子であったと言われていた*2)。そう言われると偏った演劇だ。それを私が女性にひっくり返すというと単純だけれど良いかもしれない。私の戯曲は女性的であると言われるが、人間や動物の生や性という根源的なものを扱おうとすると必然的に私の身体や精神が女性であることは戯曲に強く反映される。それは自分なりに、現実との繋がりや説得力のある表現を追求した結果であり、現時点で私の作家性と言われる。『バッコスの信女』はペンテウスとディオニュソスの対立を描いているが、狂気と正気といった対局なものとの二項対立を描いているとも読める。初めて読んだとき私はその二項

- 1) 市原佐都子作『バッコスの信女—ホルスタインの雌』は『悲劇喜劇』2019年9月号に掲載。
- 2) 女性の観劇も許されていたという説もある(『アテネの女性たちは悲劇を観たか?』佐藤孝志著 <http://clsoc.jp/agora/essay/2013/130127.html>)



あいちトリエンナーレ2019 上演前に手を握り合っている



城崎国際アートセンターでのワークショップ(左右とも) 写真提供:城崎国際アートセンター



対立の図を崩したい、もっと対立を複雑に描きたいという欲望を持った。物事は、明確に分けたい、わかりやすくしたいと思っても、明確に分かれているのではなく、一つのものや一人の人間のなかで常に混ざり合っているように思える。一見対立しているように見えるものたちが実は似ていたり、混ざり合っていたり、その複雑な領域を描きたい。それを古代ギリシャ悲劇の形式のなかで現代の女性たちがまったく違う物語として語り直すことは面白いかもしれない。古代ギリシャだけの話ではなく、現実社会の状況を見ても男女は平等とは言えない。極端な状況は多々ある。様々な事件で存在感が薄くなってしまったが、今回あいちトリエンナーレはジェンダー平等を掲げていた。その考えが発表される前から私はオファーをもらっておりそれに応答する作品をつくることを誰からも要求されていないのだが、結果的に応答する作品となった。

合唱ワークショップ

城崎での目標。①戯曲を書きあげる、②額田さんに作曲してもらって合唱曲をつくる、③ワークショップと成果発表をする

まず私一人城崎入りし東京で途中まで書いていた戯曲の続きを書き進めた。集中すると、全てが疎かになる。寝ず食べずお風呂に入ることを忘れる。その後他のメンバーが順番に城崎入りし、お風呂に入ったり、作品の話をしたり、食事をするようになった。そうこうしているうちに戯曲をほとんど書き上げた。余談だが、その日の夜、久しぶりの外食で寿司を食べ、戯曲を書き上げた解放感から日本酒も飲み、久しぶりに温泉に入ったら、寝不足と飲酒のせいもあり湯あたりを起こし更衣室で倒れて顔を切った。朦朧とする意識のなか、慌ててパンツ姿で走り回る制作の山里さんが視界の端に見える。本当に申し訳ないけど笑ってしまう。迷惑をかけていると思うほどに笑ってしまうのは不思議だ。と、「お酒飲んで入ってはだめよ」と言いながら従業員の女性が冷たいタオルを首元にあててくれた。裸で彼女の介抱に身をゆだねるしかなかった。「あなたは服を着なさい」と山里さんは、従業員に言われた。ちなみに、ディオニュソスは酒と酩酊の神。神がお怒りなのか応援しているのかわからないが、その夜から私は城崎の滞在中ずっと片方の目が充血し傷口にキズパワーパッドを貼って顔がしっかり開かない状態で過ごすことになった。

戯曲がほぼ書き上がったので、作曲の段階へと進む。まず、額田さんとだいたいの歌詞とイメージを共有し、作曲してもらう。その後そのメロディーに二人で歌詞を当てはめていった。女性の三部合唱。ワークショップでも3パート(ソプラノ・メゾソプラノ・アルト)に分かれて歌ってもらう。いきなり混乱するだろうと、まず実際に歌ってもらう前

に少し作品や歌詞について説明する時間をつくった。原作『パッコス の信女』のあらすじやギリシャ悲劇の形式について、そして私が今回それをどう書き換えたのか、コロスの役割について話した。今作『パッコスの信女——ホルスタインの雌』は家畜人工授精師として働いていた「主婦」の暮らすリビングルームへ、彼女によってつくられた人間とホルスタインの間に産まれた「半人半獣」(生物学的に正しくないが主婦の子供)が訪ねてくることで物語が展開していくのだが、その物語のなかでコロスは「ホルスタインの雌の靈魂」という役柄だ。ギリシャ悲劇のタイトルはコロスの役名であることが多いとなにかの本で読んだ。『パッコス の信女』もそうである。そこで私もタイトルを『パッコスの信女——ホルスタインの雌』とした。

書き終えてすぐの本読みするとき、戯曲を読んで泣く人は誰もいなかった。しかし、ここに音楽が入ったとき理屈抜きに感情を揺さぶるのだった。ワークショップ参加者の一人が歌い終わった後、「良い歌」と言って泣いていた。実は前日ワークショップのために歌を練習していたとき山里さんも「なんだか」と言いながら泣いていた。そのときは、まじか!と思った。しかし愛知の上演でも泣いている方がちらほらいた。そして私も泣いた。歌の力は私の予想していた以上だ。私の書いた歌詞は、合唱曲では歌われないような言葉がたくさん使われる。ワークショップでつけた歌詞は家畜が人間本意に扱われていることを書いたものだ。私の作品は過激だとも言われるが、そういった歌詞に、合唱曲的な、ときに歌謡曲的な、ヒップホップ的な、額田さんの作曲する音楽が重なる。そうすると滑稽になったり感動的になったりする。歌を聴いている人への効果はもちろんだが、城崎では歌は歌っている人にこそ効果があるのだと発見した。参加者は与えられた楽曲をマスターするために当たり前だが何度も歌うことになる。そして、音程をとるために一つの単語を何度も口にしたりする。例えば、「乳首」という言葉が歌詞のなかにはたくさんあるが、恐らく「乳首」と発音することに少し恥ずかしさを感じる人もいるだろう。しかし、音程を取ることに集中していると「乳首」と真面目な顔で何回も口にすることになる。「すみません、もう一度、乳首の音程を教えてください」と額田さんに真面目にお願いする。「乳首」の音程を何度も丁寧に確認。そのように全ての歌詞に音程を取るという作業がなされる。始めは少し羞恥心を持っていたとしても、歌をマスターする過程でだんだんと薄れていく。ワークショップは様々な明快な答えのないことが多い。その場合、ストレスを感じたり前向きに参加できない人がでてしまうこともある(それも含め収穫)。しかし今回は大変明快だ。作曲された歌というある種の答えがあり、歌う。そしてなにより、歌うということは楽しい。多くの人がカラオケにわざわざお金を払って歌いに行



あいとりエンナーレ2019 photo: Shun Sato

くし、「ママさんコーラス」と呼ばれるものもある。また以前、フィリピンのシアターカンパニー Sipat Lawin Ensembleが城崎に滞在したとき、地元の方へむけたワークショップで参加者になにをしたいかさいたら「カラオケ大会」と答えた人が一番多かったそうだ。

「田舎のおばさん」だから「わからない」

ワークショップは全パートを合わせて何度か歌い、感想をきいて終わるようにしていた。そこでは「もっと上手に歌いたかった」という感想をたくさんもらった。そう言うてくださった方はまた次のワークショップにも参加してくれる。歌にも、私たちにもだんだんと親しみを持ってくださっているのがわかる。「家事をしながら歌いました」「車のなかで歌いながらここまで来ました」と、歌は本当に油断ならない。彼女たちも憑かれていた。ワークショップ後はお茶を飲みお菓子を食べながら少しお喋りした。

週2回程度のペースで続けたワークショップの成果発表会。城崎国際アートセンターのホールで俳優の演技部分とワークショップ参加者の合唱を合わせて通してみた。発表を終えた後、感想を言い合った。演劇に触れてきた方からは「身につまされるところがあり自分と重ねることができた」と言ってもらえ、演劇に普段触れない方からは「俳優はあれだけ動くし喋るから痩せているんだ」という感想もあり、それも新鮮に感じたが、60代の女性は「田舎のおばさんだから市原さんの作品は説明を聞くだけではわからないと思ってたけど、実際に歌ってみるとわかったような感じがした」と言い、それが心に残った。「田舎のおばさん」は、恐らく謙遜や、自分を「平凡」と意識しているこ

とから出た言葉だと思う。その「田舎のおばさん」であることが理由で「わからない」。上演後、作品に嫌悪感や拒否感を持たれることはこれまででも多々あった。そこに謙遜はないしそれはある程度理解した観客の反応である。当然ながら誰にでも受け入れられるのは不可能だし、その必要もないだろう。そして一見ネガティブなものでも様々な感情や意見が誘発されることは作品の価値とも考えられる。このときはもっと高い壁を感じた。だけどその彼女にも最終的に「わかったような感じがした」と言ってもらえた。彼女の声に、複雑なものを受け取ったという響きを感じた。こう言ってもらえたのは、歌の、そして彼女が参加し一緒に過ごしたすべての時間のおかげだ。作家として社会に問題提起する作品を創作することはもちろんだが、その自分の作品に興味を持ってもらう、身近に感じてもらう努力をもっとしていきたい。

大ディオニュシア祭ではコロシア「市民」の持ち回りで演じられていたが、青年男子のみとはいえ市民の義務であり権利とされる催しでタブー満載の反社会的な作品ばかりが上演され、それを観て観客はカタルシスを得ていた。そのことに希望を感じる。「こんなの公共事業でやることではない」と怒る人はいなかったのか。城崎の方のように市民たちは参加し歌うことでその反社会的な作品を「わかったような感じがした」のかもしれない。演劇祭では喜劇悲劇含め6本の作品が上演され総勢100名以上のコロシアが毎年出演する。コロシア経験者は毎年増えていく。彼らはしばらく憑かれ街中で歌を口ずさんでいたに違いない。演劇への関心は現代とは比べものにならないくらい高く、身近なものだった。

一緒に歌いましょう

実際に作品に出演するコロスのオーディションを東京で開催した。ワークショップで歌ったのは1曲だったが、実際は6曲、また歌の他に台詞や踊りもある。もっと広く募集してみたかったが、歌や演技の基礎のある者に限定した募集をした。そのなかで20代前半から50代後半の女性を選出した。必然的に俳優や歌手など表現活動をしている人が多くなった。プロフェッショナルな素晴らしいチームだった。経験者の多いなか50代のはるみさんだけ歌の基礎はあったものの、舞台経験はなく今回が初舞台だったが、子育てや介護が落ち着いて残りの人生、なにか新しいことにチャレンジしようと思ったとき、たまたまオーディションのチラシを見つけて受けてくれたらしい。彼女も「私たちの世代では口にするには憚られる言葉なので最初に台本を読んだとき驚いた」と新聞の取材を受けたとき語っていたが、それが嘘のように演技は堂々としていて、結果的にとても楽しんだようだ。創作の時間は本当に特別なものだといつも思われる。

今後、再演の機会があれば、公演都市で歌や演技の経験を問わず広くコロスの募集をかけ、地元の方に出演してもらうことも試してみたい。経験のないばかり集めた場合、コロスの稽古は今回の倍以上の時間がかかるだろう。予算やスケジュールの問題でそれが叶わなくても、公演とセットで観客にむけた歌のワークショップを開きたい。城崎国際アートセンターのワークショップを受けてくれた大学生の一人が上演を観に来てくれて、「心のなかで一緒に歌ってました」と言ってくれた。今後も歌にはどんどん憑いて頂いて、そして憑かれたワークショップ参加者「バックイのバックイ」の方々は本番でも、舞台上のバックイと一緒に、心のなかと言わず、よかつたら客席で大きな声で歌ってほしい。

「たまたまギリシャ悲劇があった」と言ったが、ギリシャ悲劇をベースにして正解だった。その形式を借りることにより、その形式やそのシステムがいかに有効なものか実感した。



photo: Mizuki SATO

市原佐都子 (いちばら さとこ)

劇作家・演出家・小説家・Q主宰。1988年生まれ。人間の行動や身体にまつわる生理、その違和感を独自の言語センスと身体感覚で捉えた劇作、演出を行う。2011年、処女作『虫』第11回AAF戯曲賞受賞。2013年、フェスティバルトーキョー公募プログラム選出『いのちのちQ II』上演。2017年、『毛美子不毛話』第61回岸田國士戯曲賞最終候補。2018年、KYOTO EXPERIMENT 招聘『毛美子不毛話』『妖精の問題』上演。同年、韓国香港日本共同制作『私とセーラムーン』の地下鉄旅行』上演。2019年、小説集『マミの天使』早川書房より出版。あいちトリエンナーレ2019パフォーミングアーツプログラムにて最新作『バックスの信女ーホルスタインの雌』上演。同作は2020年世界演劇祭(ドイツ)でも上演予定。2018年度より公益財団法人セゾン文化財団ジュニア・フェローアーティスト。
http://qqq-qqq-qqq.com

03

鴻 英良

Hidenaga OTORI

離脱と接続

——コロスの存在の逆説と可能性——

開演の30分ほど前に劇場に入っていって、すでにそこは熱気に包まれていて、客席は満員だった。舞台上にはたくさんの人がいて、誰かが大声で叫んでいた。2003年、ローマでのことである。私はピーター・セラーズ演出のエウリーピデース作『ヘーラクレイダイ(ヘーラクレースの子供たち)』を見るつもりだったのだ。舞台上には子供たちもいた。私はしばらく呆然としていた。すると隣にいた観客が話しかけてきた。「イタリア語はわかるのですか」。私は「わからない」と答えた。すると今舞台で起きていることを私に説明してくれた。どこにでも親切な人はいるものである。舞台にいる人たちはユーゴ内戦のためボスニア・ヘルツェゴヴィナの方から逃れてきた難民たちなのだという。そしていまここは難民支援集会になっていて、難民の人たちが自分たちの苦難の物語を話したり、あるいはそれを支援しようとする人たちが、イタリア政府にたいして難民受け入れ態勢を作るようにとの要請を決議しようという提案がなされたりしているのだという。やがて決起集会は終わり、登壇者たちは舞台から降り、客席に座ると、上演が開始された。

集会からコロスへ

子供たちは舞台に残っていた。子供たちの中には大人たちも少し混ざっていたように思う。というのもそこから何か語り掛けてくる人がいたからである。それより以前、パリのサン・ドニで同じセラーズ演出のストラヴィンスキー作『兵士の物語』を見ていた私は少しずつ理解しはじめていた。というのも、ピーター・セラーズは兵士たちの苦難の旅をメキシコからカルフォルニアへ移住する人たちの話に変えていたからである。ヘーラクレースの子供たちはヘーラクレース亡きあとミュケーナイを追われ、ギリシアを転々とする。なぜなら、どの町も子供たちを受け入れてくれないからだ。どこかの町が子供を受け入れようとする。するとミュケーナイからの使者がやってきて、子供を受け入れてはならないと言う。舞台上の難民の子供たちとともにコロスは事態を見守っている。拒めば戦いが始まり、ミュケーナイに滅ぼされるであろう。そう脅されてどの町もやむをえず子供たちを手放す。難民の子供たちは見守りつづける。そしてアテーナイ、困苦の果てに救いを求めてきたものを救わずしてどうしてわれわれ自身の町をよくしていくことが出来ようか、そうやって使者を追い返す町がついに現れる。観客とともに、また難民の子供たちとともに事態を見守ってきたコロスたち、そして難民の子供たちに取り囲まれるようにしてヘーラクレースの子供たちの苦難の物語の流れが凝縮される。

難民集会の続きをドラマへと接続するコロスの存在、こうしたものたちが生み出すドラマの現場に立ち会いながら、私はジェーン・エレ

ン・ハリソンの名著『古代芸術と祭式』^{*1)}を思い浮かべていた。とはいえ、ハリソンの主張はやや屈折している。悲劇はディーテュラムボスの音頭取りからはじまったというアリストテレスの『詩学』に言及しながら、ハリソンは悲劇という古代芸術の始まりに位置する祭式ディーテュラムボスとはそもそもどういふものかを詳細に探求しようとするのである。それは春の祭りであり、牡牛の儀礼であり、また誕生式である。未開社会にあって人間は第一の誕生によってこの世の中へ生み出されるが、彼は(彼女は除外されている)第二の誕生によって部族の中へ生み出される。そのようなときに執り行われる祭式、そこから悲劇が生まれた。そして春祭りに歌われる「春歌」、そこからコロスが誕生するのである。だが、それにしてもわれわれが実際に見る悲劇はディーテュラムボスといかにかけ離れた姿をしていることか、ディーテュラムボスについての詳細な記述をしてきたハリソンが読者に問いかけるのはそのことなのだ。悲劇は祭式から生まれた。だが、悲劇は祭式ではない。そこから生まれてきたけれども、そこから離脱したとき、悲劇が誕生した。それは古代の部族社会からの離脱と関係がある。古くからの祭りが支えてきた社会とは別の新しい社会を構想しはじめたとき、祭式を起源に持ちつつもそれから離脱しながら、その新しい社会独自の表現を希求する。そして、ありうべき社会をその問題性ととも提示する悲劇が誕生したのである。だから、ハリソンは、祭式と悲劇の差異を強調しつつ、手のひらを返すように、にもかかわらずそこには祭式特有のコロス的要素が息づいている、「すべてのうちの最も不可思議な最も美しいものである舞唱は、われわれがぜひ理解することが必要である」^{*2)}と主張するのである。

コロス的世界の誕生と社会の変動

ハリソンがこのように主張した20世紀初頭には、多くの観客にとって、ギリシア劇は奇妙な芝居とされていた。観客には困惑の感じが残ったのだという。「たとえば、悲劇の主要な行動である主人公または女主人公の殺害は、舞台の上で行われぬ。これは無意識的に凄愴味のリアリズムを欲しているいくたりかの現代人には失望を与える」^{*3)}といったように。しかも、その当時の劇にはコロスなどなかったという。1913年のことである。そして演劇の中にコロス的なものが登場してくるのはハリソンがこのような発言をしているまさにその時期であり、それがヨーロッパにおける現代演劇の誕生と時期を同じくするということは興味深い。ロシア演劇に即して言うならば、それは象徴主義から未来派を介して、ロシア・アヴァンギャルド演劇へと至る時期と並行関係にあるし、まさにそのような移行の只中において、ギリシア演劇におけるコロスの魅力が語られたのである。

「アイスキュロスの劇は確かに、そしてソフォクレスおよびエウリーピデースの劇も、舞台の上では演ぜられず、またtheatreでも演ぜられず、われわれには異様に聞こえるが、orchestraで演ぜられた。theatreはギリシア人にとっては単に「観る場所、見物の坐る場所」であった。彼らがskeneすなわちsceneと呼んだものは、役者たちがそこで衣装をつけた天幕または小屋掛けであった。しかし全部の核

心かつ中心はorchestraすなわち舞唱^{コロス}の舞う円形の舞い場であった。そしてオルケストラが劇場の核かつ中心であるから、したがって舞唱^{コロス}すなわち舞いかつ歌う人々の一団——われわれにははなはだ奇態かつ余計にさえ見えるこの合唱団——は劇^{ドラマ}の中心であり、核心であり、出発点であった。舞唱はわれわれのよく知るあのディーテュラムボスを歌い、そしてそのディーテュラムボスの音頭取りからわれわれの知るところで悲劇が生まれた。」^{*4)}

しかし、『オイディプス王』の中心にいるのはオイディプスであって、コロスではない。イオカステーやティレシアースについてもわれわれは目を向けるであろう。あるいは羊飼いに、そして『オレステース』においては、オレステースやエーレクトラーの動向に目を向ける。コロスではない。とはいえ、コロスなくしてギリシア悲劇は成立しない。なぜか。こうして、ギリシア劇のコロスがどのような機能を果たしていたのかについて実に多くの議論がなされてきた。そしてここでもまたその出発点においてアリストテレスの『詩学』のなかの言葉がまず取り上げられるのである。

コロスもまた、俳優の一人とみなさなければならない。それは、全体の一部分として上演に加わらなければならない。——エウリーピデースにおいてよりもソポクレスにおいて見られるように。

ほかの作者たちについて見るなら、コロスが歌う部分は、それが別の悲劇とはなんの関係ももたないのと同様に、当の悲劇の筋とはなんの関係ももたない。それゆえコロスは、あとから挿しはさんだ歌を歌うものになっている。これはアガトーンが始めたことであつた。

しかし、このように挿しはさんだ歌を歌うことは、一つの演説または一つのエペイソディオンの全体をある劇から取ってきて別の劇に挿し込む場合と、どのようなちがいがあろうか。^{*5)}

コロスが俳優の一人だということは、登場人物がコロスと対話を交わすことがあるということであり、その議論によって登場人物の行動に変化が生まれることもあるということである。しかし、その結果、コロスの行動が悲劇の筋立ての中心に躍り出てくることはない。コロスは殺されたり、殺したりすることはない。ただ同伴するのである。だが、時として重要な意見を述べることもあるし、事態の悲惨さに悲しみの歌を歌うこともある。その歌から、あるいは言葉からわれわれ観客が思いもよらぬことに気づかされることもあるし、またある感情をひどく高められることもある。コロスとともに観客の中に、あるいは登場人物の行動や感情の中に何が起るのか、その実態については個々の悲劇を参照してもらえばわかることだが、それは(何も起こらないことをも含めて)分類不可能なくらい多様であり、そこから劇世界における興味深い事実気づくことがあるかもしれない。

コロスと外の思考、あるいは複数性

そしてコロスについての幾つの特徴が述べられるようになる。コ

1) J・E・ハリソン『古代芸術と祭式』佐々木理訳、筑摩叢書、1964年

2) ハリソン、前掲書、103頁

3) ハリソン、前掲書、101頁

4) ハリソン、前掲書、104-105頁

5) アリストテレス『詩学』松本仁助、岡道男訳、岩波文庫、1997年、71頁

ロスは観客の意識の反映であるとか、コスは作家のもう一つの意見であるとか、ディオニューソス的な総合的下意識の反映であるとか、あるいは劇の外部を提示しつつ異化効果を生み出すものだとか、物語の流れを切断し、そこに思考のための空洞を生み出すとか、さらにそれらとは別のさまざまな役割が列挙されていくだろう。こうした機能を実践すること、あるいはさらに新たなコスの機能を発見すること、そのことが演劇におけるコスの存在の価値を高めることになるだろう。

だが、日本の近現代演劇において、コスの存在の重要性といったことが語られはじめたのは、1970年代、アングラ・小劇場運動の只中においてではなかったかと思う。とりわけ、鈴木忠志や唐十郎の舞台とともにコスは問題にされた。1974年、岩波ホールで上演された鈴木忠志演出の『トロイアの女』（エウリーピデース原作、大岡信潤色）は、演出家自身がそれを現代能と命名しているように、そこでのコスの存在の重大性が意識された舞台であった。

水が したたる / 骨が したたる / 湯が したたる /
 雲が したたる / 血が したたる / 影が したたる /
 涙が したたる / 眼が したたる / 氷が したたる /
 鴉が したたる / 海が したたる / 崖が したたる /
 藻が したたる / 謎が したたる

たとえば大岡信の詩の「したたる」という言葉がコスから次々と届けられてくるとき、目の前で起きている恐るべき世界の崩壊はますます加速され、全面的な廃墟のなかで押しつぶされた人々の呻きが地から湧きあがるように思え、劇空間は重層的に凝縮されていく。コスは世界そのものでもあり、またそれへの批判的表明でもある。あるいはそこからの脱出の決意をも秘めている。だが、実際、このような言葉が根源的なものとして立ち上がってくるためには、蹲うずくまるような人たちによって、激しい抑圧とともにある集団的な動きの中から、それらの言葉が絞り出されるように送り届けられなければならない。だから鈴木忠志はコスの存在を内包するギリシア悲劇へ向かおうとしたのであり、たとえばそのときの意図や思いについて、大岡信との対談で次のように語っているのである。

ギリシア劇というのは近代劇とちがって、コスのあり方とかやり方によっては、いろんなレベルの時間が舞台の上を流れるようにできると思ったわけです。近代劇だと主役の生きている時間、つまり主役の心理なり、感情なりと同一化することが、劇的体験にある。あるいは主役の自己意識を超えないかたちでしか、他の登場人物が存在しないんじゃないか。（中略）そうではなくて舞台中心に考えた場合には、いろんな論理でもって存在する人物たちがいて、それが多様な言語性をもっている。その関係みたくないものが一つのドラマ、関係の総体がドラマになるように仕組めないかとぼくは考えてきたわけです。^{*6)}

ミシェル・フーコーが言うところの「外の思考」である。そしてその展開をコスが可能にする。しかし、そのときのコスは昔の共同体のなかへと回帰していくものではない。ギリシア劇は祭式から誕生したのだけれども、そこからの離脱として成立したのだ。そして、その緊張の中でコスは、ディーテラムボスの音頭取りから生まれたギリシア悲劇の俳優たちと拮抗するのである。

そして、このようにコスの存在と言われるものが鈴木忠志の早稲田小劇場の芝居だけではなく、そのころ上演されていたいわゆるアングラ・小劇場の演劇の中に渦巻いていたように思える。そうしたものがいわゆる集団的演技と呼ぶべきものなのか、あるいはコスのと名づけていいのかについては詳細な検討が必要かもしれない。だが、少なくとも唐十郎のテントにもまたコスのものとして外部からの風が吹き荒れていた。それは登場人物たちの走り去るような疾走感とともにあり、そこからは実際、幾つもの歌が聞こえてくる。

その日は海が荒れていた
 バラのお庭も荒れていた
 あたしの心も荒れていた
 奇数 偶数 クルクルと
 闇から闇のトバ荒らし
 …（中略）…
 乙女の心は只一つ
 荒れるこの世も只一つ
 その日は海が荒れていた
 バラのお庭も荒れていた

1969年、状況劇場テント公演『少女都市』の劇中歌の一つである。唐十郎は1940年、上野の下谷万年町で生まれた。父はその時日支事変にて日本戦軍隊の活動を映く『快速戦車部隊』を脚本監督中であったと、唐十郎の自作年譜には書かれている。満州の北、吹雪の向こうに幻のオテナの塔があるという。その塔を目指して凍りつくように行軍する人々の無謀な試みを掻き消すようにコスたちの歌が響き渡る。そして物語は切断され、幻の満州帝国は崩壊していく。ガラスの子宮をもったガラス人間の誕生の物語に見えた純愛ロマンが、奇妙に731部隊の影に染まりはじめ、帝国の崩壊とぶつかり合う。コスが歴史の歯車を不気味にきませる。南の島に雪が降る、黒い雪が、とやがて誰かがつぶやきはじめるだろう。それは主役の自意識をはるかに超えたところとぶつかり合う登場人物たちの体から絞り出されたものだ。コスが、外の世界が、歴史が、蠢うごめいている。それは68年の学生反乱の振動でもあり、コスは個人を超えた世界と反響しあっていたのである。

抵抗とコス

それから50年の間に、私は、たとえばインドで、コートジボワールで、あるいは南アフリカで、そしてまたパリの弾薬庫跡で、コスの登場する舞台を見てきた。インド、チャンディーガルの演出家ニールム・マンシン・チャウドリー作・演出の『キッチン・カタ』は日本でも上演されたが、インドの女性の悲しい物語を歌うコスたちはナッカルと呼ば

6) 『鈴木忠志対談集』リプロポート、1984年、34頁、初出『現代詩手帖』1975年1月号

れるパンジャブ地方の不可触民たちによって構成されていた。そして、南アフリカ、ケープタウンの演出家ヤエール・ハーバーがギリシア悲劇の『オレスティア3部作』を扱った『モローラ(灰)』のコロスを演じていたのはコーサ族の人たちの歌舞集団であった。コートジボワールで見た劇団イマコ・テアトリの『パレオ(原人)』もコロスはその土地の昔からの歌舞を演じることが出来る人たちであった。とはいえ、そこで演じられているのは古典芸能ではない。あくまでも近代以降の、あるいは植民地時代以降のそのこの社会の現実を描き出す現代劇なのだ。現代インドの女性差別が、アパルトヘイト廃止以降の貧しい白人への復讐の連鎖の問題が、あるいは独立したアフリカでの独裁者への抵抗がコロスたちの歌舞の中から浮かび上がってくるのである。だが、やがてコロスたちの中から対話的、論争的な物語がせりだしてくる。そこには対話とコロスの抗争関係が生み出されている。

このようにコロスの歴史の一断面をざっと概観しながら、私はいままさに上演され続けている演劇におけるコロスの可能性について考えている。そして、つい最近、久しぶりにコロスが登場する舞台を見た。一つは愛知県芸術劇場(小ホール)で上演された市原佐都子作・演出の『バックスの信女—ホルスタインの雌』、もう一つは神奈川芸術劇場(大スタジオ)で上演された杉原邦生演出のジョン・バートン/ケネス・カヴァンダー編『グリークス』(訳小澤英実)、『バックスの信女』にはメスのホルスタインの魂の集団がコロスとして登場するが、そのコロスはホルスタインの雌に雄の精液を注入して雌に子牛を産ませるという仕事をしている主婦の物語に、能におけるシテを引きつぐ地謡にもあるように、登場人物たちの心情を投影する者たち、増幅する

者たちとして登場し、言葉を紡いでいた。『グリークス』の方は、悲劇の流れが時折空騒ぎのように逸脱していくのが興味深かったが、そうしたなかで絶えず舞台上にいつづけ、舞台脇で群れを成すように佇みながら、登場人物のやり取りを見つめているときのコロスたちの姿が、時として俳優以上に目立って見えたのが面白かった。そのようなとき私はコロスとともに舞台を見ているという思いを強くしたのである。ギリシア悲劇において観客はあわれみと恐れ感情によってそのような感情をカタルシスするのだが、そのときそのカタルシスの後で冷静さを取り戻したわれわれ観客のなかに思索する喜びが生み出されてくるのだ。このことをアリストテレスは「悲劇の喜び」と呼んでいるが、それは離脱と接続の交換ともいえる状態であり、コロス的存在とも繋がってくる。そのようなコロスはどのようにして立ち現れてくるのか、コロスの出現はわれわれをそうした思索へと誘ってくれる。



鴻英良 (おとり・ひでなが)

専門: 演劇研究。著書に『二十世紀劇場: 歴史としての芸術と世界』(朝日新聞社、1998年)、訳書にタルコフスキー『映像のボエジア: 刻印された時間』(キネマ旬報社、1988年)、タデウシュ・カントール『芸術家よ、くたばれ!』(作品社、1990年)、『イヤ・カバコフ自伝』(みすず書房、2007年)ほか。

セゾン文化財団 法人賛助会員の募集

セゾン文化財団では、当財団の趣旨に賛同し、活動を支援していただける法人賛助会員を募っております。新しい文化を創造するアーティストたちの創造活動に、ぜひお力をお貸しください。詳細につきましては下記URLにてご覧になれます。
<http://www.saison.or.jp/support/index.html>

法人賛助会員のご紹介(2020年1月現在)

当財団の活動に対しましてご理解・ご支援をいただいています以下の法人賛助会員に深く感謝いたします。(五十音順)

セゾン投信株式会社 <https://www.saison-am.co.jp/>
 株式会社パルコ <http://www.parco.co.jp/>
 株式会社良品計画 <https://ryohin-keikaku.jp/>

viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第89号

2020年1月24日発行

編集人: 久野敦子

発行所: 公益財団法人セゾン文化財団

〒104-0031 東京都中央区京橋3-12-7 京橋山本ビル4階

Tel: 03-3535-5566 Fax: 03-3535-5565

URL: <http://www.saison.or.jp>

E-mail: foundation@saison.or.jp

● 次回発行予定: 2020年3月

● 本ニュースレターをご希望の方は送料(94円)実費負担にてセゾン文化財団までお申し込みください。

また最新号およびバックナンバーは当財団の以下のウェブページでもお読みいただけます: <http://www.saison.or.jp/viewpoint/index.html>