

〔論 説〕

記憶の観点からの演劇研究（5）： 事例研究②—2 ——ク・ナウカの『王女メデア』（一九九九年）ビデオ分析——

山下 純照

はじめに

1章 上演における「記憶の演劇」

1・1 観劇にもとづく劇評

1・2 劇評の再分析

2章 上演分析についての予備考察

2・1 上演分析の意義

2・2 解釈としての上演分析

2・3 資料としてのビデオ

（以上 前編）⁽¹⁾

3章 ビデオ分析（本編）

3・1 記述欄の構成法

3・2 記述と分析

3・3 考察

4章 文脈の拡大：解釈としての上演分析（続編）

4・1 演劇史

4・2 思想

4・3 同時代の社会

むすび

3章 ビデオ分析⁽²⁾

3・1 記述欄の構成法

リンデマンとヴァントケの提案する⁽³⁾、台詞のセンテンスごとの舞台記述は、台詞による情報量と視覚的な情報量とがつりあっていて、どちらの記述スペースにも大きな空白が生じない場合は確かに合理的である。しかし『王女メデア』の場合には必ずしもそうではない。多くの台詞が発せられるあいだ視覚的にはほとんど変化がなくほとんど物語レベルだけで推移する部分もあれば、反対にある部分では台詞がほとんど無いあいだに、視覚

(1) 山下純照 [2006] 「記憶の観点からの演劇研究（4）： 事例研究②—1 ——ク・ナウカの『王女メデア』（一九九九年）——（前半）」『千葉商科大学紀要』第四十四巻第二号，二〇〇六年九月，一～十六頁。

(2) ク・ナウカシアターカンパニー『王女メデア』一九九九年十月 Asahi スクエアA公演（東京）記録ビデオ，VHS 一時間二十六分（劇団所有）。視聴をお許しくださったク・ナウカシアターカンパニーにお礼申しあげる。

(3) Lindemann, Rainer; Christiane Wandke [1993]: *Bühne im Raster. Die audiovisuelle Theaterdokumentation*. Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und - information.

的な動きによって事件が起きる。そこで分節化には台詞と視覚の量的なつりあいを勘案する必要がある。そこで考えられる方法はこうである。四つの記述欄を用意する。

記述欄①には台詞そのもの、またはプロットに関連する情報を書きこむ⁽⁴⁾。さらにここで時系列的な分節化の基準をもうけ、その他の記述欄の時間区分も記述欄①の区分に合わせることにする。出演者の名=役名「(台詞)」のように記し、聴解できなかったところは○で示す。パネルの字幕は使われていないから、これで言語的意味の情報はカバーできる。要約した部分は★で示そう。これを内枠⁽⁵⁾のプロットにおける主要な登場人物の登退場を目安にグループ化すれば、時系列的な第一段階の分節化がなされる。これを場と呼ぼう。全部で十の場に分節される。これをローマ数字でIからXまでとする。もっとも實際上、これはかなりエウリピデスの『王女メディア』の場面構成と重なる。さらに、各場を視覚的に印象的な動きがふくまれるようなまとまりごとに分け、時系列的な分節化の第二段階とする。これを景と名づけよう。景の数は場ごとに異なる。各景をインド数字で表わし、例えば第一場第一景はI-1のように記述欄①の冒頭に記す。この景の分割は記録ビデオ撮影時のカメラ・ワークによってかなり影響されている。なお、記述欄①には上演開始からの経過時間も記入しておく。

次に、各景ごとに視覚的情報の記述を行なう。記述欄②である。これは演技者の身体にかんする記号である動作(小道具の使用をふくむ)、身ぶり、化粧・マスク、表情、立ち位置、相互距離、そして登退場、さらには衣裳である。装置と美術は劇評のところすでに記述したので、ここでは補完にとどめる。照明は、やはり特筆にあたいする箇所だけを選択的に記述する。視覚的情報はカメラ操作によって規定されているから、カメラ・アングル(フレーム、角度、パン・ショット)とフォーカス(ロング・ショット、ミドル・ショット、クローズ・アップ(近接撮影)、ズーム・アップ(拡大))についても記述する。このビデオではカメラの位置は固定なので、文字通りのクローズ・アップはないものの、拡大操作としてのズーム・アップと区別して、ズーム以前に大写しになっていることをクローズ・アップと定義する。リンデマンたちはアングルとフォーカスをそれぞれ独立した記述欄に書いていたが、ここではともに記述欄②にふくめる。カメラは一台で、場所は固定されており、カメラ・ワークはあるが、全体がワン・ショットで、編集はされていない。

台詞以外の聴覚的情報、すなわち台詞まわしや声質のような台詞に付随する情報、それに音響効果と音楽の記述について、リンデマンとヴァントケの研究はまったく片手落ちであって、考慮の外にしている。しかし『王女メディア』ではこれらの要素はきわめて重要である。そこで別の欄をもうけ、記述欄③とする。ここでも一律に詳しく描写してもそれに見合う意義はないから、台詞の意味や役者の動きとの関係で特筆すべき部分に限定す

(4) 宮城聡による上演台本は未公開であるが、早稲田大学演劇博物館にコピーが所蔵。ただし再演時のもの。プロットのレベルでは原作をほぼ踏襲している(重要な変更については山下前掲論文参照)のに対して、個々の台詞レベルになると原作からの乖離はかなり大きい。宮城台本はおそらく丹下和彦訳「メディア」(ギリシャ悲劇全集5『エウリーピデースI』岩波書店、一九九〇年)、高橋睦郎修辞「王女メディア」(小沢書店、一九八四年)、および手嶋兼輔訳「メディア」(ギリシャ国立劇場来日公演時「日本語上演台本・解説書」、一九九九年六月)などを踏まえて、圧縮・措辞したものと思われる。またハイナー・ミュラー『メディアマテリアル』(谷川道子訳未来社、一九九三年)からの借用がある。ビデオ分析ではあくまで聴取できたかぎりの台詞またはプロットの要約を書きこむ。

(5) 内枠、中間枠、外枠という上演構造については山下同上論文を参照。

る。台詞まわしについては、遅速、休止、大小、高低、抑揚、強調、声質が記述の対象となる。一部に能の地取りの応用で（ただし台詞はなく）低く唸るところがあり、それを「地取り」と記す。パーカッションにかんしては、おおまかな音種（楽器は、ジャンベやチャングなどエスニック系の打楽器の他、劇団独自の名称をもつ十数種があるが、ここでは筆者なりに聞き分けた分類を自分の言葉で記す）、強弱、テンポ・リズム、特定のタイミング・間合いの強調といった概括的な情報に絞る。この他に一箇所が使われている音楽については、曲名を記す。観客反応としての拍手は、終演後のそれだけなので、欄外で末尾に記す。

最後に、「場面の読解」を記述欄④に記していききたい。とりわけ個々の記号の意味（セマンティクス）、等価と対比、同位系、それに範列的構造の指摘などがそれに当たる⁽⁶⁾が、要するに気がついた重要そうな事項はすべて拾う。記述欄①から③が基礎的な記述、記述欄④は解釈への橋渡しである。四つの記述欄を景ごとに縦に配置しよう。これはあくまでレイアウト上の理由によるもので、横断的参照はいわば縦断的参照になるわけだが作業の性格に変わりはない。

この作業のため、記述欄①から③に (a) (b) (c), (A) (B) (C), (α) (β) (γ) といった文字が挿入されている。これは異種の記号を横断的（縦断的）に参照する目印になるもので、二つの記述欄に出てくる同じアルファベットのついた記述を相互参照することを意味している。ローマ字の小文字は記述欄①と②の照応関係、ローマ字の大文字は記述欄①と③の照応関係、ギリシャ文字は記述欄②と③の照応関係を表わしている。三つの欄を貫く関係性もあるが、それは例えば記述欄①に (a) (C) とあれば、記述欄②の (a) と記述欄③の (C) も自動的に相互参照されて、間接的に示される。つまり原則は、同時に用いられる記号は相互参照されるということである。照応関係の抽出には無数の選択肢があるが、ここでの分析目的は上演構造における逆転の様相を詳しく知ることなので、とりわけ台詞と動きの関係性にとって有意味な情報に目印をつける。

さてこの目印において、記述文の要素どうしの前後関係に注意したい。それは特に記述欄②につけられた目印について言える。視覚的記号の記述は、基本的に単語ごとではなく文（主語と述語のセット）ごとに意味がある。これに対し、記述欄①（台詞）では文単位と単語単位のどちらでも、別の記号に対する契機となりうる。そこで次のように四通りに整理できるだろう。

記述欄①の要素（単語、文）の直前ないし冒頭と、記述欄②の文の冒頭に同じ目印がある場合は、台詞と視覚的記号が同時に用いられていくことを示している。ただしVI-3の始めのように記述欄①の台詞の括弧の外に目印がある場合は、台詞の意味とは関係なく単に前後関係のうえで視覚的記号が先に用いられることを意味している。

記述欄①の要素（単語、文）の直前ないし冒頭と、記述欄②の文の文末に同じ目印がついているときは、視覚的記号の使用が終わった瞬間に問題の台詞が話されることを示している。ただし記述欄②の文の句読点の後に目印がある場合は、視覚的効果が始まってしばらくしてから問題の台詞が来ることを意味する。

記述欄①の要素（単語、文）の直後ないし文末と、記述欄②の文の冒頭に同じ目印がついている場合は、問題の台詞が話され終わった瞬間に、ある視覚的記号の使用が始まるこ

(6) これら構造主義的分析概念についても、山下同上論文を参照。

とを示している。ただし文末と言っても句読点の後に目印がある場合は、台詞が終わり間をおいてから視覚的記号が生じることを意味している。

記述欄①の要素（単語、文）の直後ないし文末と、記述欄②の文の文末に同じ目印が来ることは、実際にはない。

他方、記述欄①と記述欄③の照応にかんして言うと、聴覚的記号のうち効果音、パーカッション、音楽は記述欄②の場合とまったく同じである。これに対して台詞まわしは明らかに、それに対応する台詞の直前に目印を付さなければ意味がない。なおいずれも、台詞が早口だったりカメラ・アングルの問題などで正確な記号使用開始の瞬間が確かめられないところでは「このあたりで」のような副詞が付されている。読者にはまず景ごとに各欄を通読したあとで横断的照応の点検をお願いしたい。

3・2 記述と分析

第I場 第1景～第5景 上演開始前から「内柁芝居」開始前のセレモニーまで

①	I-1 0:00:00 - 0:00:20
②	カメラ、浮世絵風の舞台美術クロス・アップ。描かれている男女は、肩章のある軍服、コルセットをした園遊会服など洋装の日本人。洋館の街並み、博覧会場のアーケードなど。
③	無音。
④	まだ演技空間は写されず舞台美術だけ。西洋と日本のアマルガム＝近代日本。劇評では夜会服とあるがビデオではむしろ園遊会服。明治時代とは限らず、象徴としての明治か。
①	I-2 0:00:20 - 0:01:10
②	カメラロングで舞台のほぼ全景。カメラ、ミドルにズーム・アップ。まだ誰もいないスペース。後半、暗闇（ <i>a</i> ）。
③	（ <i>a</i> ）恐怖映画『リング』の効果音を連想させる擦過音の反復、アンプで次第に大きくなる。
④	舞台空間の描写は、劇評（山下同上論文）を参照。ただ劇評にある、柱の下にうずくまる人物はフレーム外で見えず。
①	I-3 0:01:10 - 0:01:26
②	明るくなる。袋をかぶった着物の女性たち、顔写真をもって立ち並んでいる。
③	無音。
④	舞台全景と女性たちの外観を、観客が把握するゆとりがある。
①	I-4 0:01:26 - 0:02:13 男たち「何々先生」と互いに呼びかける。
②	お揃いの黒のガウンとズボンの男性が左から登場。女性陣の前に並び、写真を見て

	顔を近づけたりする。女性たちはお辞儀をする。
③	がやがやと騒がしい男たちの声。
④	男たち，女性の品定め。呼称や服装から，法曹界の連中，おそらくは判事たちと思われる。
①	I-5 0：02：13 - 0：06：29 (役者不明) 世話人「配役を発表します。まずメディアを阿部君。」★ 以下，メディアの息子，大高=イアソン，森戸=クレオン，吉植=使者と決まる。残りの女性は囃子を指示される。配役の変更がありクレオンは森戸から中野へ。
②	カメラ，数人の上半身を捉える。配役を告げられた男たち，歩きまわって希望の相手を選びその袋を取り去る。選ばれた女性はお辞儀する。男たち，棧敷に登り座布団に正座する。配役の変更にもなう移動あり，阿部は客席から向かって左端から二番目，大高・中野が真ん中より。最後にカメラ，左方へパン・ショット，美加理が衣裳を整えつつ出てきて，棧敷に向かって立つ。客席には背を向けている。美加理=メディアの衣裳については劇評(山下[2006])参照のこと。着物には翼のある女神らしい像が描かれ，チョゴリには梅のような赤い花があしらってある。
③	女性を選ばれるごとに周囲の男たちが歓声をあげたり哄笑する。めいめいの役の台詞を練習をする男たちの声。發弦楽器が音階を奏でている。男たちのざわめき静まる。
④	劇評では「阿部氏」と記したがビデオは「阿部君」。動き手は，メディアには美加理，あと公演リーフレットの配役表を参照すると榊原有美=息子，川相真紀子=イアソン，吉田桂子=クレオン，中村優子=使者。配役のセレモニーのちょっとした諍いからわかるように，配役は微妙に男たちの序列を反映しているらしい。男たちは同時に合唱隊なのであろう。

第Ⅱ場 第1景～第2景 メディア 合唱隊

①	II-1 0：06：29 - 0：06：54 阿部=メディア「この国の皆さん，今日は。」(四回)
②	阿部=メディア，本を膳に置いたまま正面に向かって。美加理=メディア，最初の「今日は」で客席のほうへ向き直り，3回目の「今日は」で，膝頭を合わせて膝を曲げ両手を臍につけたまま，なよなよと顔を振る「こなし」を入れながらお辞儀。
③	最初は女方の猫なで声で，次にはどもりながら，また謡のような恨めしげに張りのある声で，最後にはへどもどした声で。
④	メディアの発声で始まる独特の出だし(原作では乳母の独白で始まる)。呼びかけられているのは合唱隊=コリントスの女性たちであろう。メディアが土地の女たちに対し丁重にふるまっているのがわかる。

①	<p>Ⅱ-2 0:06:54 - 0:12:55 阿部=メデシア「外に出てきました。家の中で塞ぎ込んでいると悪い噂が立つんです。やっぱりよそ者ですからねえ。まじない師だとか、何か復讐をたくらんでいるとか、井戸に毒を入れるつもりだとか・・・」。</p> <p>★メデシアは夫が土地の領主の娘に心に移したことを恨む。合唱隊が領主の跡取りが必要なことを洩らすと、メデシアは女性一般の惨めさを説いて (a) (A), 再び「夫に捨てられて」(b) (B) と自らの行くあてのなさを述べ立てる。</p>
②	<p>カメラまず美加理だけ、ついで阿部と美加理を、そして合唱隊のところでは引いて浅敷の男性たち=合唱隊を枠に入れる。阿部、メデシアの嘆きで右手の扇子を畳に立て、左手を膝に、俯いて表情を歪め、嗚咽の声のさいは上半身を波打たせる。美加理=メデシア、前半は舞台中央に立ちつくし動きがほとんどない。(a) このあたりで床に腰をおろし、手をついて俯くと、カメラ、美加理=メデシアをズーム・アップ。(b) 首を傾げて「思い入れ」。</p>
③	<p>(A) ドラムの強い一撃に続きマラカスのゆっくりした連続音が始まる。マラカスとは種々の容器に小豆を入れ、振って音を出す楽器を総称する。(B) 金属性の打撃音が合いの手を入れる。次第に音種が増えていく。さまざまな金属質・木質の打撃音。</p>
④	<p>メデシアの復讐について噂が立っている。「井戸に毒を」は原作にはない。舞台美術や衣裳のチョゴリとの関係で、関東大震災後の在日朝鮮人にたいする流言蜚語を想起させる意図だろう。女たちが土地の事情を述べると、機敏に共感が得られる話題に切り替える。語り手の熱演と動き手の静けさが対照的。だんだん台詞・動き・パーカッションが連動して感情が高まる。</p>

第Ⅲ場 第1景～第8景 クレオン メデシア 合唱隊

①	<p>Ⅲ-1 0:12:55 - 0:13:18 合唱隊の一人「やっ。御領主のクレオン様が、こちらへいらっしゃいます。何か新しいおふれをおつけになるのでしょうか」</p>
②	<p>吉田=クレオン、海軍士官風の制服にブーツ。軍刀を帯びている。化粧は濃い白塗りのうえに眉毛が誇張して太く描かれている。左方から規則正しい戯画的な歩みで登場、メデシアに近づく。</p>
③	<p>規則正しいマラカスの音。これはほぼⅢ場を通じて聞こえている。</p>
④	<p>クレオンが鳴り物のテンポに合わせて歩んでくる様子は人形を思わせる。</p>
①	<p>Ⅲ-2 0:13:19 - 0:14:03 中野=クレオン「おう、メデシア (a)。その (b) 膨れ面。夫に腹を立てているのか。だがそれも今日かぎりだ。(A) あの、イアソンという男、ギリシャ民族にふさわしいなかなか立派な武人ではないか。明日、当家の娘と婚姻の儀をとり (c) 行なうこととなった。そなたとその息子とを国外への追放に処す (d)。ただちにこの土地を立ち去るのだ猶予はならぬ」</p>

②	(a) 吉田=クレオン, 大股びらきで立ちどまり, 左手を腰に当て, 右手でメデアを指さす。美加理=メデア, 右方へ遠ざかりビクターの商標のついた台の近くへ来て, (b) 糸に引かれたように立ち止まり, (c) 顔をあげかすかな身じろぎ。(d) 言葉にぐいぐい引かれるように天を仰いでのけぞる。上を向いてくらくらするように揺れながら身を右回りにひらき始める。
③	台詞の終わりや開始直前に, 種々の打楽器が鳴る。これらも以下Ⅲ場を通じて, 頻度を変えながら聞こえてくる。(A) 合唱隊, 「地取り」。
④	パーカッションは能の鼓やかけ声と同じく, 間合いをはかりタイミングを作り出す機能を果たしている。合唱隊の「地取り」が台詞や動きとの関係で喚起するものは, この段階でははっきりしない。台詞の意味内容, 話し方, 動き手の動作が相互に緊密に連繫していることがわかる。
①	Ⅲ-3 0:14:03 - 0:14:20 中野=クレオン「これはわしの決断だ (a)。(A) そなたがこの領地の外に追い払われるのを見届けるまでは, (b) わしは館にも戻らぬつもりだ。」
②	(a) 美加理=メデア, 吉田=クレオンのほうへ向き, がばっと伏しかかり, よろめきながら駆け寄る。舞台の傾斜のため吉田=クレオンの位置が高い。(b) 吉田=クレオンに差し戻されてきりきり舞いとなり床に倒れこむ。
③	(A) 怒鳴る。
④	前景から続いて, 人形のような動きにもかかわらず迫真性があり, 文楽を思わせる。劇評では美加理=メデアが最初のうち「やることがない」様子だと観察していたが, ヴィデオの印象は相当違う。
①	Ⅲ-4 0:14:20 - 0:14:40 阿部=メデア「ああ, ああ。(a) すべておしまい。敵は帆を (A) 一杯に張って追ってくる。嵐を避けて船を寄せる港も見つからない。でも」
②	カメラ, 美加理=メデアと吉田=クレオンの両人いっぱいの特撮。(a) カメラ, 徐々に引いて機軸の男たちを捉え, 阿部=メデアの語りが見える。
③	(A) 合唱隊, 「地取り」。
④	劇評の観察とビデオ分析の印象の違いは, カメラ・ワークの効果が大きい。
①	Ⅲ-5 0:14:40 - 0:15:30 阿部=メデア「ひとつだけお尋ねしてよいのならクレオン様, (a) いったいどういう理由で私を追放・・・」★(b) 中野=クレオン, メデアの賢さを言い立て, 彼女が, 彼とその娘それにイアソンに恨みを抱き, 呪いをかけているという噂があると述べて, 身を守るための追放だと言う。
②	(a) 美加理=メデア, 床に手をついて座し吉田=クレオンに向き直る。(b) カメラ, パンでクレオンを特撮する。クレオン, 刀に手を添えて身構えて立った

	まま。
③	この景ではずっと合唱隊の「地取り」が断続的に聞こえている。中野＝クレオンの口調，最初は冷静だがやがて怒声になる。
④	「地取り」の唸り声は，クレオンのメデシアに対する言葉には表わしきれない恐怖を表現しているかのようにも，また一見しおらしく聴き入るメデシアの恨みの感情を暗示しているようにも聞こえる。
①	Ⅲ-6 0：15：30 - 0：17：40 阿部＝メデシア「またこんな目に！（a）クレオン様。これまでも何度もありました，世間の噂ゆえ不幸に見舞われたことが。（b）クレオン様。（c）つくづく思います，（d）物の分かった親なら，（e）娘にあまり学問をつけさせないことです。お高くとまって，下働きを嫌がるようになるし，（f）それで世間の反感を買い，新しい知識を振りかざしても頭の固い老人からは，役に立たない，愚か者と思われるだけだし，逆に名のある知識人連中よりさらに賢いということになれば今度は厄介者扱いです。（g）私もいつのまにか賢い女ということにされてしまって，（h）それでわけもなくけむたがられ，筋違いの恨みを買ったり，ある人たちからは，（i）危険な奴だと言われたり。でも，自分で言うのも何ですが，女の賢さなど賢いと言ってもたかが知れているではありませんか。（j）あなた様も私が恐いとおっしゃる。でも私に何ができると言うのでしょうか。土地のご領主に向かってたてつくほどの頭など持ち合わせがございません。（k）それに私には，あなた様に恨みをもつ筋合いがありません。それは，夫のことは憎いとは思いますが，あなた様は，ただ，ご自分で選ばれた男にお嬢さんを嫁がせるだけのこと。お幸せになるのを妬んだりはいたしません。（l）ご縁組み，おめでとうございます。心より，お慶びを申しあげます。（m）ただ，どうか，私がこの土地に，住むことだけは，お許してください。（n）（A）もうどこにも行くところが無いのです。（o）（B）どんな目に遭わされても文句は申しません，目上のかたに楯突くような真似はけっしていたしません。」
②	（a）カメラ，右方の美加理＝メデシアにパン，全身を収める。突っ伏している。（b）やがて顔を上げて客席のほうを見て，左の人差し指で客席を指して（c）。ひょいと身を起こし立ち上がり（d）。くるとクレオンのほうへ向き直って歩き出し（e）。ここでカメラ，美加理＝メデシアの上半身を捉えつつ左へパン。美加理＝メデシア，クレオンの前にさしかかりながら（f）。カメラ，栈敷の男たちとりわけ阿部の語りをうつした後，左へパン，再び登場人物二人を捉える。美加理＝メデシア，クレオンの周りをぐるりと一回りして彼の背後，栈敷のすぐ前に来る（g）。クレオンはしゃちほこ張ったポーズ。美加理＝メデシア，立ち上がった元の位置にもどって振り返り（h），再び今度はすすっとクレオンのほうへ歩み寄り，クレオンの手に取りすがって（i）。（j）クレオンの手から刀を取り去って背を向け，「しな」を作りながらしゃがみ込む。（k）刀を紐でぐるぐる巻いている。この間，クレオンは凍りついたようにぼうっと見ている。刀に紐を巻き終わったメデシア，

	立ち上がって向き直る。クレオンに (1) で刀を捧げ渡す。クレオン啞然としてなされるまま。美加理=メデシア、再び後ろ向きになり、両手を胸に当てすすすと小股に歩き出し (m)、数歩で立ち止まる。またクレオンのほうに向き返りながら (n)。完全にクレオンのほうに向き直り、左の腕を彼のほうに伸ばし、上半身を彼のほうに屈し頭を下げて (o)。この姿勢のまましばらく。
③	この景では合唱隊の「地取り」、および台詞の合いの手の打楽器がずっと断続的に聞こえている。(A) 哀れをさそう声で。(B) 憐れみを乞う声で。
④	台詞と身体どちらの面でも、クレオンの戯画的なまでに勝ち誇る男性性と、メデアの技巧的な女性性の対照がいちじるしい。その背後にある不快な緊張感を地取りの声は表わしている。台詞・台詞まわし・パーカッション・動きの4要素がたがいに緊密に喚起しあって間然とするところがない。劇評で述べたような、言葉と身体の矛盾とか、言葉が身体を支配しているというような印象はまったくなく、むしろタイミング的には美加理=メデアの動きに合わせて語りが間合いをとるかのよう瞬間さえある。例えば (h) のところで「それで」と早口に言うのだが、ちょうど美加理=メデアが向きを変えつつあるわずかな間合いをうめているように聞こえる。劇評とのこのような違いは考察課題だろう。なお、この景で美加理=メデアが何かというと舞台右端に行き意味深長な動作をするという印象が生じる。
①	Ⅲ-7 0:17:40 - 0:18:45 中野=クレオン「これはまた驚き入ったしおらしさだ。だが腹のなかでは何をたくらんでいるのか知れたものではない。(a) かえってそなたが信用できなくなってきた。(b) 男でも、女でも怒りを直にぶつけてくるような者に対しては用心がしやすい、だが、当たりの柔らかいものから (c) 身を守るのは難しいものだ。さあつべこべ言わずに直ちに出て行け。(d) 決まったことは決まったことだ。わしに敵意を持ちながらもこの地にとどまろうなどという、そんなうまい手が、あるものか (e)」。阿部=メデア「(f) (A) お嬢様にかけてお願い申し上げます。」中野=クレオン「何を言おうが無駄だ！聞く耳は持たぬ。」阿部=メデア「(g) この私のお願いは・・・」中野=クレオン「身内のほうがそなたよりも大切な (h) (B) 以上は。」中野=クレオン「わしとて自分の国が大事だ。どうとも言える。そのときどきの運命次第だ (i)。」中野=クレオン「さあ、行けっ！これ以上わしに苦勞をかけるなっ。」
②	吉田=クレオン、前景最後の姿勢でしばらくそのまま、やがて上半身をひねり右腕でメデアを指しながら (a)。(b) 美加理=メデア、伸ばしていた左腕を引っ込めクレオンから顔を背け、やや左に俯いたその顔のほうに手を持っていく。クレオン、大腿でふんばり右腕でメデアを指す。美加理=メデアは「しおり」の態で両手で顔を覆う。クレオン、腰に右手を当て姿勢を正して (c)。左手の刀でメデアを指し (d)、すると美加理=メデア、両手を開き気味に降ろしてたじたととなる。カメラ、ズームで中野=クレオンの語りをアップする。メデアは頭部が映っている。(e) 美加理=メデア、かくりと膝を突く。カメラ、ひれ伏した

	<p>メデイアを捉える (f)。(g) メデイアやおらクレオンに駆け寄り、カメラが追う、するとクレオンに払われる。メデイア、(h) でクレオンの左足にとりついて抱え込み、體を震わせながら懇願する。(i) メデイア、今度は回り込んでクレオンの右足にとりすがる。</p>
③	<p>(A) 阿部=メデイア、ここは裏声で。(B) この間、阿部=メデイア必死になって早口で何か言うが聞き取れない。このやりとりの間も合唱隊の「地取り」は続いている。</p>
④	<p>美加理=メデイアの動きは前景と同じく台詞の意味に即応した「クレオンとの関係性」を視覚化している。吉田=クレオンの動きは歌舞伎の型の考えかたに似ており、ポーズを決めると、次の節目まではしばらくそのまま、あまり小刻みに心の動きと連動しない。これに対し美加理=メデイアでは、以前の景にあった「こなし」や「思い入れ」、ここでの「しおり」といった歌舞伎(舞踊)や能の型を使いながら、台詞の意味の曲折に即した動きを細かく視覚化している。クレオンの硬直、メデイアの流動。</p>
①	<p>Ⅲ-8 0:18:45 - 0:22:33 中野=クレオン「(a) おい、兵士たちを呼べ(b)。」阿部=メデイア「それだけはクレオン様、・・・お願いが・・・」中野=クレオン「さあ、兵士たち。」阿部=メデイア「(c) 出ていきます。お願いはそのことではありません。」中野=クレオン「では何も言うことは無かろう(d)。」阿部=メデイア「一日だけ(e)。そう、一日だけのご猶予を。一日だけ時間をいただきたいのです。出ていく支度をまとめ、息子のことをこれからどうしていけばよいか。父親が何も面倒を見ないのでですから。母親の私が何もかも考えてやらなければなりません。あの子、は、私の腹から生まれたとはいえ、父親の血筋は美しいギリシャ人の、血筋。○はしょせんは借り腹と申します。勇敢なギリシャの武将イアソンの血を引いて、ここギリシャの地で生まれた、男子。○いずれはこの国を守る戦の最前線に立って正義の太刀で敵を粉々にうち砕く愛国の武人となるべきお方です。やみくもに私の○未来を奪うわけにはまいりません。またそのような振る舞い、ギリシャの(f) 天地(あめつち)を照らす大御神からも、ゆるされようはずがありません。やがては、(g) 真骨ギリシャのものふの一人として世界の光ともなろうあの子の将来を、アジアから海を渡ってきた母親の、未開人ゆえの(h) 愚かさから台無しにしたのでは、この地の方々にも申し訳が立ちません、今日一日を、(i) 大事なあの子の将来のために使いたいのです。準備と言うのはただそれだけ、そのための時間をどうか、(j) お与えください(A)。」中野=クレオン「(k) そのほうの申し出、聞き届けよう。今日一日の猶予を許す。(中略) 明日の朝には親子ともども国境を越えていることだ。イアソンの息子には若き日の苦難もまた(1)、優れた武将となるに良い肥やしとなろう。いいか。明日、日が昇ってもなおそなたと息子がこの領土内にとどまっておればその時は、死罪だ。これだけは忘れるな！一日。わしの怖れた何事も、一日ではなしえまい(m) (B)。」</p>

②	<p>クレオン右手を空に掲げて (a)。(b) で美加理=メデシア, クレオンの右足を抱えたまま, はっと顔を上げる, また必死で足に取りすがると, 美加理=メデシア, 足から離れて (c)。(d) 刀に腰から抜き, 鞘のままメデシアに殴りかかる。美加理=メデシア, ひらりとかわすと, 身を翻して棧敷のすぐ前でクレオンのほうに向き直る。(e) で右腕をきっと彼に突き出す。クレオンは客に背を向ける恰好で大腿を開いて立ち, 刀をメデシアに突きつけている。美加理=メデシアのほうやや高く見える様子を, カメラ, ミドル・ショットで二人と棧敷を枠取っている。美加理=メデシアのちょうど背後で阿部=メデシアが語っている。(f) 美加理=メデシア, 天を仰ぐ。カメラ, 美加理と阿部をズーム・アップ。美加理=メデシアに明るい照明。(g) で美加理=メデシア, 両腕をだらしと両脇に垂れ, 光源のほうをうっとり仰いでいる。(h) で美加理=メデシア, 首をくねらせ畏れ多いというような「こなし」。左手を前に差し出し, 左へ開いて (i), 再び左手を前に戻し, さっと右手で着物の裾を整えて膝を折って坐す。美加理=メデシア, 土下座して (j)。カメラ, ずっとロングに引き, 舞台の右端から7割がたを枠取り。画面の左端にクレオン, メデシアからやや離れて両脚をつけて立ち, 彼女のほうに右手をかざし言い諭す仕草で (k)。(l) でカメラ, 中野=クレオンをズーム・アップ。(m) でカメラ, パンで左方移動, ロングに引いて, 歩み去るクレオンと舞台中央でひれ伏すメデシアをともに捉える。クレオンは左端の柱のところで歩行姿勢のまま固まり, 一瞬, 客席のほうを向く (a)。クレオン, 退場する。柱のたもとに路上生活者が見える。</p>
③	<p>(A) パーカッションここまで規則的に合いの手を入れてきたが, このあたりで音量が増し, 台詞と並行して演奏される。(B) パーカッション大きな音のまましばらく続く。だんだんリズムが早まる。(a) ここでパーカッション止む。</p>
④	<p>パーカッションが台詞の意味や, 動き手の動きに対して, 同期して感情を高め, あるいは間合いを入れて行動のめりはりをつけている。路上生活者が確認できる。美加理=メデシアのしどころがあまたある。</p>

第IV場 第1景 メデシア 合唱隊

①	<p>IV-1 0:22:33 - 0:28:50 ★阿部=メデシアの長台詞で土地の女たちに向かって, クレオンをうまく計略に誘い込んだことを述べ, 毒を使って復讐する本音を露わにする。非道な婚姻に苦しむ者として逆襲を誓い, 自らの内なるまじないの女神に呼びかける。さらに, 悪事にかけて女は秀でていと自認する。土地の女たちが女性賛歌を叫ぶ: 合唱隊「(a) ハハハハハハハッ。(口々に, あるいは斉唱して) 川の流れも逆しまに・・・偽りは男の心を・・・女こそ世に讃えられほまれ輝く身となろう!・・・アポロン様の豎琴も・・・これより先は・・・女の手で奏でられゆく!ハハハハハハハッ (以上の台詞が反復される)。」</p>
②	<p>カメラ, ロングで舞台全体を捉え, ときに美加理=メデシアをアップ。美加理=メ</p>

	<p>ディア, 阿部=メディアの長台詞のあいだ, 次第に無表情ではあるが晴朗な面もちになる。これは白い化粧と照明を計算した, 顔の角度の効果と思われる。(a) 美加理=メディア, 着物を脱ぎチョゴリ姿となる。両腕と體を, 「ため」をつけながらリズムカルに左右対称に揺さぶり, それはやがて, 両腕を交互に脇腹から中心線へ角度をつけて幾度も突き出す, 激しい舞踊になる。また両脚でやはり左右対称に床を踏む動作が加わり, そのうちに両腕で空中をかき回し, また臍下のあたりで両手をコマのように回すしぐさを見せ, やがて全身で旋回する。だが突然倒れ込んで, あわてふためいて, 脱ぎ捨ててあった着物を着始める。ふと見ると棧敷の後方が青白く照明されて, 誰かがゆっくりやってくる。棧敷を横切って現われたのは川相=イアソン。美加理=メディア, まだ着物を整えている。</p>
③	<p>最初は静かに, 復讐を洩らすくんだりあたりから, 次第に阿部=メディアの音量, パーカッションともに増大。最後は台詞はなくパーカッションの大音量の急演奏となる。</p>
④	<p>合唱隊がこの場ではメディアと声を一にし, 等価なものとなっている。女性による不当な男性の支配への逆襲, 逆転の明らかな表白。ただ, メディアが知恵による勝利, それも毒殺を決意していることに注意しなければなるまい。彼女のなかに「悪」はやはり潜在していることがわかる。美加理=メディアの動きにおける, 左右対称のリズムカルな揺さぶりや, 両手を交互に前に突き出す身ぶりは歌舞伎や能にはないものである。劇評では気がついていなかったが, 明らかに朝鮮半島の民俗舞踊風の動きが取り入れられている。まじないの女神という台詞と照らし合わせれば, ここでは巫女(ムーダン)のイメージが期待されているのであろう。そしてここでも明らかに言葉と動きに矛盾はない。</p>

第V場 第1景~第5景 メディア イアソン 合唱隊

①	<p>V-1 0:28:50 - 0:30:29 ★大高=イアソンは, メディアの不適な振る舞いが追放の憂き目を招いたと責め, 自分は彼女と子どもを心にかけていると言い, 餞別を与えにきたと言う。</p>
②	<p>川相=イアソン, 棧敷を横切って登場。白の上下の制服, 黒のブーツ, 髪の毛を逆立て, 長い刀を腰に差している。舞台前方に座して観客に背を向けている美加理=メディアに近づいて話す。八の字眉があたかも隈取りのように描かれている。</p>
③	<p>木で鼻を括ったような大高=イアソンの声音。</p>
④	<p>川相=イアソン, 前場の吉田=クレオンと同じく, 外見と動きに誇張された男性性がある。</p>
①	<p>V-2 0:30:29 - 0:34:13 ★阿部=メディア, イアソンの言い分の貧弱さを冷笑し, 彼女の故国へ黄金目当てにやってきた彼を, 自分が助けたにもかかわらず裏切ったことを, 醜く, 恥知らず, 恩知らずだと罵る。阿部=メディア「(A) 私はどこへ行けばいいのでしょうか。(B) 聞かせてください。どちらを向いて歩き出</p>

	せばいいのですか。父の館へ？あの美しい故郷の国へ？（後略）
②	美加理＝メディア，ゆっくりと立ち，舞台右方の台の後ろへ行き，かがみ込む。赤い布を取り出し，台の上に載せ，広げる。台を持ち運びイアソンの後ろに置く。イアソン，腰かける。カメラ，イアソンをアップ。
③	（A）マラカスの音が規則正しく台詞に伴奏。（B）のような意味の強調点でときおりドラムの一撃。
④	ここで舞台右端がメディアにとっていわば固有の，私的な場所であり，クレオンやイアソンらのいわば公的な人物像がもっぱら舞台左半分のスペースに現われるのと対照的であることがはっきりする。
①	V-3 0：34：13 - 0：36：48 （A）私が自分の弟を（a）殺してきたあの国へ？いいえ，私が捨てたあの国へ？あなたが黄金を略奪し私がそれを手助けした（b）あの国へ？あの美しい祖国へ？私があるあなたのために弟を殺したあの国へ？（c）教えてください。聞かせてください。どこへ帰ればいいのです。私は，どこへどこへ行けばいいのです。世界のすべてを敵に回しあなた一人を選んだ私が，さあ。教えてください聞かせてください。そして名づけてください私のことを。（B）幸せ者と。すべてを捨てて夫だけを得た，世にも稀な幸せ者，（C）今その夫から，こうして人もうらやむ褒美を受け取る幸せな女。この世の誰一人この幸せには及ばないと，ギリシャ中の女たちから妬まれていると。これほど立派な男を夫としこれほど素晴らしい贈り物を受け取り，これほどみごとな結末を迎える，誰にも手の届かない幸せな人生。新たな○をギリシャ中に見せつけてくれた。さあ皆さん，ここに幸せ者がいます，さあ皆さん，よーおく（d）（D）ご覧なさい。ここに幸せ者がいる。（E）よおーくご覧なさい，ここに幸せ者しあわしあしあ（F）・・しあわせしあしあしあわしわ・・あああーっ。（G）（e）大勢の見物人を集めてくれた。（H）さあよくご覧なさい。あなたのおかげで（f）みんなに見てもらえるの。ここに，ここに，ここに（g）幸せ者がいます。さあご覧なさい，これが今（h）評判の幸せ者だ。すべてを捨ててこの（i）幸せを手に入れたんだ。すべてを捨ててこの幸せを手に入れたんだ。（j）さあご覧なさい。すべてを無くした女の顔を（k）。もっと近くによってご覧なさい（l），さ，もっと近くによってご覧なさい。この顔を。この姿を。この顔に（m）書かれた幸せという文字を。（I）あああーっ。（n）○○○・・（o）（J）。
②	（a）がぱっと立ち上がり右端のほうへ走る。（b）カメラ，パンでメディアを追う。メディア床に置いてある茶器にかがみ込む。（c）カメラ，メディアの全身を枠取り。茶器の赤い布を取り去る。俯いたままじっと茶器を見つめ，やがて両手で持とうとするがやめる。（d）がぱっと身を起こす。（e）観客席を指さす。（f）首をカクカクッと右左へ振る。（g）カメラ，メディアの上半身アップ。目を見開いて客席のほうを凝視している。（h）またカクッ，カクッと首を動かしてあちらこちらに顔を向けながら。（i）顔をぶるぶる震わせる。（j）倒れる。カメラ，急

	に引いて仰向けになっている床のメディアの全身を粹取り。(k)で足が引きつったように、びくっと動く。(l)でカメラさらに引いていく。栈敷とイアソンを入れる。(m)またびくっと動く。(n)メディア、起きあがる。(o)ここで栈敷で男が一人(中野)、立ち上がってパーカッションのほうを向き、扇を振って止めの合図。
③	(A)阿部=メディア、声がだんだん大きくなり、高ぶっていき、やがて叫ぶ調子で。この間、タムタム(手のひらで打撃するらしい高音の太鼓をこのように呼んでおく)の連打とマラカスの急速な擦過音が調子を盛り上げていく。(B)急に力をぬいたモノトーンで。(C)ドラムの乱打、急速に大きくなる。(D)低い野太い声で。(E)高い柔かい声で。(F)しどろもどろに。(G)パーカッション止み静寂、しばらくあって声高に。(H)パーカッション再開。(I)ドラムの連打、最高潮になる。(J)パーカッション止む。
④	(a)では明らかに阿部=メディアの台詞を聞いてから、美加理=メディアは「走る」動作にかかっている。またここで茶器という小道具へのメディアの動作(凝視、持とうとする)にはどのような意味があるのか、観客は当然意識させられるだろう。
①	V-4 0:36:48 - 0:40:30 ★大高=イアソンの反論。メディアが自分を助けたのは色恋沙汰からだ、感謝はしている。メディアこそ野蛮なアジアから文明のギリシャへ来られて、理性を用い法律に従って行動することを知らず土地に来たことを恩恵と思うべきだ。土地の領主の娘との婚姻は、自分の境遇を改善するとともに、今いる息子に有力な弟を作りその補助によって息子の身の安全も確保しようとする深慮遠謀である。女は夫との関係が悪くなるとすべてを悪くとる。女は世の大半の災いの源だ。
②	イアソン、途中からは中央の台に登って、ポーズをつけ、さかんに腕を振り回しながら大演説している。まるで手旗信号でも送っているようだ。舞台右隅近くに座している美加理=メディアは、ときに客席を向きながら彼のほうを左手で指さしている。イアソンの演説の間に、栈敷では女性たちによって酒徳利が給仕されている。
③	大高=イアソン、自己陶醉の口調。
④	イアソンが立って演説する台についているヴィクターの商標は、言うまでもなく“His master's voice.”の犬の絵であり、音声を通じた支配=被支配関係のシンボルとして読めるだろう。それを離れたところから指さす美加理=メディアのボディランゲージ「ほら見てご覧なさい」によって、イアソン像はいやがうえにも戯画化されて見える。
①	V-5 0:40:30 - 0:43:50 合唱隊「(A)イアソン様さすがにみごとな論の運び。でもその隙のない理屈でも奥様は、説得されますまい。」★次いでメディアとイアソンの対話。阿部=メディアは、イアソンの言葉がいかに達者でも、それは悪事を塗りこめるものである。善悪の別のつかないものは賢明とは言えない(a)、

	<p>計画ならまず自分にうち明けるべきではなかったかと述べる。イアソンは、メデイアが賛成するはずがない、と言う。メデイアは、イアソンの本音は自分の蛮族の出自への嫌気だろうと言う。イアソンは先ほどの理屈を繰り返す。(B)メデイア、うわべの幸福などいらない、この先自分は行き先がないと言う。以下、次の対話がある。大高=イアソン「お前が自分でしたことだ。誰のせいでもない。」阿部=メデイア「私が何をいたしました。夫を裏切って新しい連れあいを迎えましたか。」大高=イアソン「御領主ご一家に対してお前はあやしげな呪いを(b)与えたはずだ。」阿部=メデイア「ええ。呪いました。そして今日からはあなたのお血筋を呪うでしょう。」★イアソンはここで対話をうち切り、必要なものは与えると言うがメデイア、拒絶する(c)。イアソン、捨てぜりふを残して去る。(C)阿部=メデイア「どうぞお行きなさい。新しい奥様のところへ早くお戻りになりたかったのにこんな長居をさせて悪かったわねえ。」(d)</p>
②	<p>(a)このあたりで川相=イアソン、おもむろに美加理=メデイアに近寄り、うづくまる彼女の背後で剣を手に威圧する態度。カメラは二人を枠取り。(b)美加理=メデイア、背後のイアソンに向かい合う。(c)イアソン、舞台中央に戻る。カメラ、引いて二人を収める。(d)美加理=メデイア、湯飲みを手にする。カメラ、急なパンでメデイアを枠取り。</p>
③	<p>(A)合唱隊、拍手喝采して一齐に。(B)このあたりの対話、互いに相手の言葉にかぶせて同時に言い合う。(C)パーカッション、ここから音種、テンポ、音量とも増大。</p>
④	<p>ここでわかるように、イアソンが理屈でメデイアに勝ちメデイアが魔術の力でそれを逆転するのではない。倫理のロゴスにおいてメデイアは最初から優位に立っている。倫理的には分があるが政治的な権力(つまるところ兵を動かせる力)において劣る女が、仕方なく魔術と結託するという線が明らかになってくる。</p>

第VI場 第1景～第3景 メデイア 合唱隊 パーカッションの女性たち 路上生活者(乳母)

①	<p>VI-1 0:43:50 - 0:44:27 阿部=メデイア「この結婚、どうぞお続けなさいませ。いずれ喉の裂けるほどの喜びの叫びをおあげになることでしょう。」(a) (A)</p>
②	<p>(a)カメラ、引いていき、美加理=メデイアをフレームの右端に捉えたまま、簾ごしに演奏しているパーカッションの姿を捉える。美加理=メデイアは湯飲みを口にして、お茶を喫している。カメラ、そのままの角度でややアップ。顔を仰向けたメデイア、最後に口に含んだお茶を口から噴霧する。</p>
③	<p>(A)横笛とタムタムが激しく掛け合う。</p>
④	<p>イアソンが退場した後のメデイアの独り言であろう。茶を吹きだす行為の異常さは、</p>

夫に対する憎悪と侮蔑を表わしている。このとき美加理＝メデアは表情ひとつ変えず、ふてぶてしい一面が出ている。茶器はメデアの日常の小道具であるとともに薬物の調合にも使用されうる道具である。茶を「吹き出す」行為と復讐の予告は、メデアの攻撃性とその方法をともに暗示する。

① VI-2 0:44:27 - 0:48:09 阿部＝メデア「それではお話しいたしましょう。今私が考えたことを全部、あまり楽しい話ではありませんが聞いてくださいね。(a) まず使いの者をイアソンのところへやって、会いたいから来てくれと言わせます。(b) イアソンが来たら、塩らしくこう言ってやります。やっとなあなたのお考えがわかりました。(c) 御領主の娘後との結婚のは私たちの身を思ってくださいのこと、私が間違っておりました。ただ、(d) 息子だけはこの地にとどまれるようにして欲しい。そして息子の追放を許してもらうための贈り物と偽って、花嫁のところへ持たせます。贈り物というのは、私の花嫁衣装だった紗(うすぎぬ)の打ち掛け、と(e) 金の髪飾り。それにはあらかじめ(f) 毒を塗っておくのです。(g) 新しい花嫁はそれを身につけて死ぬ、(h) その娘を助けようとした父親も毒の効き目で死んでしまいます。(i) それから、(j) それから、言葉が胸につかえて出てこない、それからわが子を(k) 殺すのです。(l) イアソンにゆかりにあるものは何もかも滅ぼしてしまうのです。この身がどうなろうとどうせ祖国も家も無くした身です。(m) それよりあいつらがのさばって、高笑いをあげていることが、どうしても我慢できないのです。(n) あの男は、永遠に息子を失うのです。うっ！うっうっ。ふあっふあっ、はっはっはっはっは、(A) うあああああーはっはっはっはっはあ。かっかっかっかううおおお。(o) 私の産んだあの子は死に、(p) これから子を産むはずの花嫁も同時に死んでしまうのですから。」合唱隊「(q) そこまではっきりうち明けられたからにはあなたのおためを思い申しあげます。そのようなことをなさってなりません思いとどまってくださいませ。」阿部＝メデア「(r) こうする以外ないのです。あなたがたがそうおっしゃるのは無理もありませんが私のような目にあっていないのですから。」合唱隊「ではわが子をお手にかけて言うのですか。」阿部＝メデア「(s) (B) あの男の心を切り刻むにはこれしかありません。」合唱隊「あなたご自身が最も(t) 惨めな女となられましょう。」阿部＝メデア「(u) その通りです。話は終わりました。さ、乳母や。行ってイアソンを連れてきてちょうだい。もちろん私の胸の内を少しも(v) 気取られないようにね。頼みます。お前だけが頼りなの。この家にいる女は私と(w) お前の二人きりなんだから(C) (x)。」

② (a) 棧敷の背後で着物姿の女性たちが一列になって歩き始める。(b) カメラ、美加理＝メデアを右端にして棧敷を捉えている。ここでメデア立ち上がって、左へ歩き始める。(c) 着物の女性たち、男たちの席にはべり、順にお辞儀する。(d) このあたりで美加理＝メデア中央にたたずみ、おもむろに客席のほうへ左半身を向ける。(e) 美加理＝メデア、やにわに飛鳥のように衣裳をひるがえし右回りに180度回転して歩き始め、(f) で茶器のあたりに達してかがみ込む。カメ

	<p>ラ、パンで追う。(g) 美加理=メディア, パントマイムで床にひろげた目に見えない何かを折りたたんでいる。(h) たたんだものを両手にかかげもち、「思い入れ」。(i) カメラ, 美加理=メディアをアップ。顔を上げる。(j) 視線を右脇へ流し, 肩で大きく息を吸いこんでいく。(k) すっと床に手を突いて崩れかかる。(l) 途中できつとなり片手で支えながら顔を天に向ける。(m) カメラ, 阿部=メディアにパンし, ズーム・アップ。着物の女性たちが給仕している。(n) 阿部=メディア(彼は目をくわっと見開いてあたかもメディアの表情になっている)の熱演するすぐ隣の男が杯を飲み干している。(o) カメラ, 引いていく。(p) 美加理=メディアが中央へと歩いてくるのが枠にはいる。(q) カメラ, 機軸のほぼ全景とメディアを収めている。(r) 美加理=メディア, 左端の柱に達して左手を伸ばして柱に触れる。(s) 同じ姿勢のまま, 頭を垂れる。(t) 美加理=メディア, 一瞬のさばきで左回りに客席のほうに向き直る。(u) 数歩柱から離れ, 客席を向いて。(v) 着物の女性が一人, 機軸から降りてくるのが視界の右端に見える。(w) 美加理=メディア, 着物の女性のほうを向いて。後者は膝を屈して一礼する。(x) 乳母, 舞台前面に出て客席を見渡し, 身を翻してそそくさと元のところから退場。</p>
③	<p>(A) 大音声で。(B) 重く低い声で。(C) 拡声器から三味線の音楽。</p>
④	<p>合唱隊との対話であるこの景でも美加理=メディアの動きは阿部=メディアの台詞と細部まで連動しているのがわかる。パントマイムで衣裳を折り畳むらしい動作は, プロットのうえでは必要がないが, 語られていることの可視化として機能しており, やはり言葉と動きの一致を感じさせる。またここでも茶器へとメディアの意識がくりかえし向かう印象がある。</p>
①	<p>VI-3 0:48:09 - 0:51:33 (A) (a)。阿部=メディア「(B) (b) イ, ア, ソ, ン。私の最初で最後のもの。乳母や, 私の夫はどこ。クレオンのところと言うが。クレオンの娘のところとお言いなね。(c) そう。クレオンの娘のところにはいないわけがない。ちょうど (d) 今イアソンは彼女の皺ひとつ無い膝をかき抱えているかもしれない。泣いているの, 笑っているの, 乳母や。(C) 路上生活者「奥様。私は, 泣いたり笑ったりするには, (e) 歳を取りすぎました。」阿部=メディア「お前は自分の體の廢墟のなかに若い日の亡霊たちを抱えてどうやって暮らしていけ・・・乳母や。鏡を持ってきてちょうだい (f)。阿部=メディア (g) 「これは, メディアじゃないわ (h)。(D) (i) 阿部=メディア「(E) (j) お前は自分の體の廢墟のなかに若い日の亡霊たちを抱えてどうやって暮らしていけるの, 乳母や。鏡を持ってきてちょうだい (k)。阿部=メディア「これはメディアじゃないわ。」(F) (l)</p>
②	<p>(a) 着物の女性たち, 機軸の男たちのすぐ後ろで踊る。簾は巻き上げられている。路上生活者がでてきて美加理=メディアの横から後ろに回りこもうとするのが見える。カメラ, 男たちの歌っている顔ごしに, 踊っている女性たちをズーム・アップする。役についていた女性も加わっているのが見える。(b) 路上生活者, 美加理=</p>

	<p>メディアの後ろに達する。栈敷の女性たち、坐る。美加理＝メディアに山吹色の照明。(c) 栈敷の男たちは相方に坐った女たちと踊りの手振りで戯れている様子。女性たちは再び立って踊り始める。(d) 路上生活者、背後から美加理＝メディアに近づく。(e) カメラ、路上生活者の蹲った上半身に急なクローズ・アップ。胸に小型カメラを下げているのが見える。(f) 路上生活者、手鏡を美加理＝メディアに差し出す。カメラ、左にパンで美加理＝メディアの上半身を枠取り。美加理＝メディア、手にとって前にかざすやいなや、はっとして身を乗り出し(g)。(h) がぱっと立ち上がって後ろを向き、左奥のほうに退場する。(i) カメラ、美加理＝メディアの後をパンで一瞬追ひ、すぐに右へ戻す。女性たちが栈敷から床に降りてくる。男たち手拍子。女たちが下の舞台で手ぬぐいを使って踊る。一人の男がやはり踊りながら下舞台へ降りてきて、イアソンが腰掛けていた台を抱え、頭上に持ち上げる。女たちはその周りを輪になって踊る。男、今度は台を地に降ろし、その上に乗って踊り始めるがすぐよろけて落ち、栈敷の席に戻っていく。女たちは日本手ぬぐいを手にして踊っている。左端から美加理＝メディアが白い布のようなものを両手に高く掲げもって現われると、カメラはその後を追う。美加理＝メディア、足早に栈敷の前を通り過ぎて右端まで行く。そこにはさきほどの路上生活者＝乳母が蹲っている。ここでカメラ、ロングに引く。踊っていた女たち、後ろに戻る。美加理＝メディアに白い照明。(j) 美加理＝メディア、路上生活者＝乳母の手前に腰をおろす。(k) 路上生活者＝乳母、白い布を掲げ持っているメディアの顔に鏡をかざしてやる。カメラ、二人をズーム・アップ。(l) 美加理＝メディア、布を下に降ろし、立って足音の主を迎えるように中央に行く。</p>
③	<p>(A) 相馬盆唄が拡声器から流れ、男たちは盆唄を斉唱する。その一番目の歌詞が終わったところで間(B)。し、やがて手拍子を打ち始める。(C) 路上生活者役は女性で、自分の声で乳母の台詞を話す。(D) 手拍子が始まる。民謡の音楽大きくなる。(E) 音楽、止む。(F) 近づいてくる足音。</p>
④	<p>使いに出たはずの「乳母」が路上生活者によって再度、演じられる。これは美加理＝メディアの心のなかの対話だという読みかたができるだろう。つまりここでの「乳母」は美加理＝メディアの心のなかの合わせ鏡のような存在であり、分身なのである。だからこそ手鏡という小道具がでてくるのだし、それは「乳母」の手で美加理＝メディアの顔に差し出されるのだ。こうして両者は同位系をなしている。その同位性は、帰るべき家の無い者・行くところの無い者、しかも過去の苦い記憶を體のなかに抱える者ということである。なおこの景での乳母とメディアのやりとりはハイナー・ミュラー『メディアマテリアル』からの借用である。</p>

第Ⅶ場 第1景～第2景 メディア イアソン 息子

①	<p>Ⅶ-1 0:51:33 - 0:52:54 大高＝イアソン「来いと言うから来てやった。お前がどれほど俺を憎もうと、俺はお前を見放しはしない(a)。言ってみろ何が望みだ。」★(b) 阿部＝メディア、前々場の激しい言葉を詫び、反省を口にして、</p>
---	--

	<p>イアソンの婚姻計画の思慮深さを悟ったことを述べ、今は感謝していて進んで計画の手伝いをさせてもらいたいと言う。そして息子と呼ぶ。阿部＝メディア「坊や、出ていらっしゃいませ、外にお父様がお出でですよ、一緒にご挨拶いたしましょう(c)。こちらにいらっしゃい。今お父様と、仲直りをさせていただいたのです。坊や、さ、お手を差し出してお父様の右の手をお取りなさいませ。」</p>
②	<p>(a) カメラが美加理＝メディアを追いながら中央に移動、イアソンがさきほどの赤い布を敷いた台に背筋を伸ばして坐っている。(b) 阿部＝メディアの話の間、川相＝イアソンは、美加理＝メディアのほうを見ながらときに首をかしげて聞いている。(c) イアソン、立ち上がると同時に息子、登場。ややベージュがかかった白いシャツ、黒いネクタイ、白い短パン、黒のベルト、黒い靴、髪を横分けにしている。</p>
③	<p>四種類ほどの打楽器が軽やかに一定の速歩で駆りたてている。</p>
④	<p>川相＝イアソンの面相が、この景では困惑ないし半信半疑の表情に見える。</p>
①	<p>Ⅶ-2 0:52:54 - 0:56:44 (a) 大高＝イアソン「(b) よく言った。おまえにそう言ってもらえれば俺も嬉しい。先ほどのことは水に流そう。夫が他の女を(c) 娶ろうとして怒らぬ女はいないだろう。だが俺の本意がどこにあるのか、やっとお前も理解してくれたようだ。(d) さすがは賢い女と評判をとるだけのことはある(e)。お前のことは、この父が神々のお力をお借りしていっさい何の(f) 心配もいらぬよう手をうってある。やがてお前は、(g) いずれ生まれてくる弟たちと一緒にこの国の指導者の地位に昇るのだ。早く大きくなれ(h)。美しく、(i) たくましい若者となって俺とともにいくさを戦い(j), 敵をさんざんに蹴散らしてくれ。どうして涙を流している。その白い頬を俺から背けるのはどうしてだ。俺の口にしたことが嬉しくないのか。★ここからメディアとイアソンの対話。子どものことが心配で涙ぐむのだというメディアに、安心をうけあうイアソン。メディアは自分は追放としても息子の追放は許してもらえよう領主への取りなしを願う。イアソン、試みると約束する。メディア、新妻の口を通じて取りなしを願うことを願う。イアソン、うけあう。メディア、その礼に自分が里から持参した紗の打ちかけと金の髪飾りを贈るといふと、イアソンは言下に無用と言うのでメディアは狼狽するが、贈り物は神々の心さえ動かすという理由で押し通す。そして先ほど持ってきておいた白い布を包んで息子に渡す。そのとき次の言葉を忘れない。阿部＝メディア「(k) (A) で、ここが肝腎なところだけど、この贈り物は直接その方にお渡ししましょうね(l)。さあお父様が連れていってくださいますよ。嬉しい報せを届けてくださいね。待っていますよ。」(m)</p>
②	<p>(a) カメラ、川相＝イアソンを枠の左半分、向こう側の機軸も映している。イアソンは右方に體を向けて(b)。(c) カメラ、右へパン、息子とその足下に坐る美加理＝メディアを枠取り。(d) このあたりで美加理＝メディア、子どもの身繕いをする。(e) 子ども、ペコリとイアソンにお辞儀をして近寄る。(f) 子ども、</p>

	<p>イアソンが前に伸ばした右手を自分の右手で握る。(g) イアソン, 右手を自分の顔のところまで高く持ち上げる。子ども, 背伸びして何とかその手をつかんでいる。美加理=メデア, 観客に背をむけてそのようすを横に見ながら固まっている。子ども, だんだん足が震えてくる。(h) イアソン, 手を振りきる。子ども, バランスを崩しよたよたと後じさる。美加理=メデア, 支えようと手を伸ばす。(i) 子ども, 何を!という風に父親に向かっていき,(j) 父親のすねを蹴とばして飛びすさり, 胸を反らしている父親のポーズをそっくり真似する。(k) このあたりで美加理=メデア, 手のひらを顔の前にかざし, そして顔を脇へそらし, ついで手を自分の口に添えて子どもに向かう。カメラ, 二人をズーム・アップ。(l) 子ども, うなづき, 枠内から左へ去る。(m) イアソン, 子ども, 退場するらしい足音。</p>
③	(A) 阿部=メデアの声, 急にドスのきいた低音に変わる。
④	この景では, イアソンとその息子が等価なものとして表象されている

第Ⅷ場 第1景 メデア 合唱隊 息子

	<p>Ⅷ-1 0:56:44 - 1:03:51 ★阿部=メデア, 心のなかで息子に語りかける独白。始めに, 息子はこの国に残る道があるが自分には行くところがないと嘆く。息子にかけたさまざまな期待が無に帰したことを言い, 再び自分のこれからの人生の惨めさを述べると, こんどは息子の行く道が死出の道であることを匂わせる。それから合唱隊に向かって, 決意の鈍りを告白し, その後, 息子を殺すかそれともやはり見逃すか, 彼女の言は二転三転する。以下はその最後の部分。阿部=メデア</p>
①	<p>「(a) (A) 坊やだけは助けておやり。たとえ一緒にいれなくても生きてさえいれば心の慰めともなってくれよう (b) (B) いいえ駄目!黄泉の国に住む, 復讐の神々にかけてもわが子が敵の手に渡りやつらの意のままにもてあそばされるようなことがあってはならない。(c) 人間, 遅かれ早かれ一度は死ぬ身。ならば産みの親の私が殺す。いずれにせよすでに始まったこと逃れる道はない。今頃, あの新しい花嫁は, 頭に冠をかぶり, 身には打ち掛けをまとって息絶えているころ。さあ私がこの上もなくつらい旅に出ようというのだし息子にはそれよりもっとつらい道を歩ませようというのだもの (d) せめてわが子に最高の言葉をかけてや・・・ほうら坊や (e), その右の手を。そ, そうやって右の手を (f) 母さんのほうへ差し出して。そうそう, こうやって母さんの手と重ねて。ぎゅっと。ぎゅっと握って。もっと強く, (C) (g) そう!そう!そう!ぎゅうううっ。(D) 可愛らしい手。可愛らしい口。立派な姿かたち。(h) りりしいお顔。幸せになりましょうね。でもあちらへ行ってから。こちらで幸せになる道はお父様がおとりあげになってしまって何も残っていない。こうして抱きしめるこの心地よさ!この肌の柔らかさ! (i) この息づかいの何とかぐわしいこと!どうして・・・ (j) 母さんには坊やの顔が見られない。つらい思いがこの身を責める。私にだって, 自分がどれほどひどいことをしようとしているかはわかっている。けれどそれを私にやらせるのは胸のうちに燃</p>

える怒りのほむらこれこそ、人間にとってこのうえない災いの元となるもの。」合唱隊「(k) (E) 幸いは幸いは、子をもたぬこと。幸いは子をもたぬこと。子をもつ親の辛苦は絶えず。いかように成長し何をもて口に糊する、知り得ぬ親の頼りなさ。しかも何より耐え難き、親よりも子の先立つ不幸 (F)。(1)

② (a) カメラ、床に突っ伏す美加理＝メディアの顔をクローズ・アップしている。(b) 突っ伏していた顔を持ち上げたり、また突っ伏したりする。(c) 這いずって進みはじめる。(d) このあたりで栈敷中央の階段あたりまで這いずってきて、起きあがりはじめる。(e) 栈敷の中央の柱に右手を差しのぼして触れ徐々に立ち上がりながらその柱の面を撫でさすっている。(f) このあたりでカメラ、急に左へパン、息子がいつのまにか美加理＝メディアから離れた位置で、立って本を読んでいるのを捉える。(g) カメラ、引いていき、同時に右へパン、美加理＝メディアが柱を片手で撫でさすっている様子を再び捉え、その手をズーム・アップする。(h) カメラ、引いていき、すぐ右へパンで、路上生活者が床に坐って白い四角の紙片をひらひらさせているのを捉える。(i) カメラ、急に左へパン、依然柱を撫でさす美加理＝メディアを柱の右半分に捉える。左半分では阿部＝メディアが感極まった様子で弁じている。(j) 美加理＝メディア、手を柱から離し徐々に左へ向き始める。左横向きになると、床にかがんでいく。ちょうどそこに先ほどの台がある。(k) 美加理＝メディア、台を手で左方に押し、左端の奇妙な柱に突き刺さった無数の書物の一冊を取ろうと背伸びしている息子のところまで移動し、息子を乗せて本を取らせる。本を手にとった息子、歩きまわりながら読みふけり、やがてそのまま退場。美加理＝メディア、台に頭と手を乗せたままもたれているが、やがて台を舞台袖に押し片づけ、(1) 立ち上がって歩き出す。

③ (A) 阿部＝メディア、かほそい高い声で。(B) 押しつぶすような声で。(C) 声は息子の手を握るあたりから高ぶってきて、このあたりではあたかも性的なニュアンスを思わせるうわずった声になる。(D) ポラロイド写真らしい撮影音がする。(E) 合唱隊、五七調のリズムで絶叫するように、口々に。(F) てんでに以上の台詞の別の部分を反復し、だんだん早口に、あるいは長く歌うように、また叫ぶようになど、いり乱れて。パーカッションは、この場ではここまでごく静かに間合いをとっているだけだが、ここで大きく速く奏される。

④ メディアは、イアソンの等価者としてのわが息子を殺す決意を固めるが、実行までにさんざん迷う場面であり、美加理＝メディアのしどころの頂点でもある。ここでは美加理＝メディアおよび息子の身体と、阿部＝メディアの台詞とが完全に分離していることに注意したい。カメラ・ワークがフレーム・アップするように、美加理＝メディアの手に注目が集まる。柱を撫でさすその手は、阿部＝メディアの声が暗示するように情愛と性愛のあいだにある。それと、本に読みふける息子の無関心さとのあいだには、苛立たしい距離がある。美加理＝メディアの嘆きを路上生活者がポラロイド写真撮影している意味は、先に「體の廢墟に若い日の亡霊たちを」という謎のような台詞があったところへさかのぼってみれば、路上生活者がまさに

「メデアイという記憶」の象徴であるという読解がなりたつ。

第Ⅸ場 第1景 メデアイ 召使い（使者）

IX-1 1：03：51 - 1：12：33 阿部＝メデアイ「運命がどう転ぶかほんとうに待ち遠しい（a）。こちらでは事がどう運んだのか。ほら、やってくる。走って。あれはイアソンの召使いのひとり。息を弾ませ不吉な報せを伝えるために。」吉植＝使者「何とも恐ろしい罪を犯しなされた。お逃げください。海からなりと陸からなりと即刻（b），お逃げください。阿部＝メデアイ「（c）私が逃げて行かねばならない？」吉植＝使者「御領主の姫君が亡くなられました（d）。（e）御領主クレオン様ご自身も。お二人とも亡き者にされたのです。」阿部＝メデアイ「それは素晴らしい報せ。（f）今から後そなたは私の恩人の一人。（g）大切な友に数えよう。」吉植＝使者「何をおっしゃる。お気は確かか。王家を滅ぼされておかれながらその報せを聞いて喜んでいらっしゃるとは。怖ろしいとは思われませんか。」阿部＝メデアイ「聞きたい。どのように死んだのか。そのおぞましい死に様を語ってくれたら、そなたはなおいっそうの友になる。」吉植＝使者「（h）ははーっ（i）。」★（j）ここから使者は領主の館で起こった無惨な出来事を順を追って報告するが、ここではその最終局面を採録する。吉植＝使者「紗の打ち掛けも若やいだその肉にまとわりつき喰いこんでいく、それらはみな、あなた様のご息様からの贈り物。あのお方は、全身火だるまとなりながら死の冠を振りほどこうと、頭を揺さぶっては駆けずり回り、いっぼうその髪飾りは頭蓋骨のなかへとしっかり食らいつき、どれほど頭を激しく振り動かそうとまったく離れようとしな。かえって炎が赤々と燃えさかり輝きをますばかり。ついには断末魔の悲鳴を上げるなり床に卒倒してしまわれたのでございます。もはやどなたかと見分けもつかず、娘御のなれの果てと見定められるのはさだめし、お父上のみ。○○○形なくお顔も崩れ果て、額からは○○○血が○○○○○にじみ流れ炎がそれを包む松の木からやにがしたたるよう毒が回って肉が溶け骨から剥がれて床を流れる。おお何という凄まじいありさま。見るに耐えぬ光景。誰ひとりそばに近ようとはしない皆おびえて後ずさりするばかり。（k）そのとき、何も存じないお気の毒な父上が部屋に（l）駆け込み部屋へ走りこみ亡骸に走りよられた。声を上げて叫び（m），抱きしめ、口づけされ申される。おお哀れわが娘よ。神々のどなたがこれほどにも卑劣にお前を亡き者にしたのか。誰が今やこの残された父を墓に横たえてくれるのか。（n）娘よ。こんなことなら、いっそお前と一緒に死んでしまったほうがまだ。（A）（o）ところが、嘆きやんだその後で（p）いざその身を起こそうとなさるとヴェールが食らいつき、娘御の燃えがらから離そうとしない。さながら蔦の葉が月桂樹の枝に絡みつくよう王様の弱ったお體は（q）締めつけられ絡みつかるばかり。何とか振りほどこうと格闘されるがのけぞり、膝が折れて倒れこむ始末。（r）もがけばもがくほど締めつけはきつくなる。力まかせに引っ張れば、老いた肉が骨から引き剥がされるその先は、こらえる力もなくあえなく息をひきとられたのでございます。（s）（B）今、亡骸は父親と娘御が隣あわせに並んで横たわっております。どれほど涙を流そ

①

	<p>うと浄められるはずもないみじめな黄泉の旅路に連れだって倒れたお二人。あなた様がこの先いかになさるおつもりか、しでかされたことへの報復をいかに免れなさるのか。私などにはあずかりしらぬこととございます。一つだけ存じておくこと、それは、人間とは影にすぎず、けっして幸福になどなり得ないということです。福が転がりこめば他人よりは運がいいと言えるだけ。幸福になどなり得ないのです。 (t)</p>
②	<p>(a) 棧敷中央手前あたりまで歩いて振り返る。(b) 美加理=メデア、跳躍するように数歩走って左端の柱の根本に蹲る。(c) 美加理=メデア、両手を差し出す。その先に召使いが蹲っているもよう。(d) ここで召使いの頭髪が見え、頭を下げる。(e) 美加理=メデア、身を翻して舞台中央まで駆けていき、一回りして戻って来、使者に手を差しのばす。(f) 中村=使者の手を取り引っぱり寄せる。中村=使者は黒装束、外套をまといロングヘアーを後ろで束ねている。(g) 中村=使者、小走りで中央のほうへ行く。(h) 中央で、観客のほうに向いて片膝。その数歩先に美加理=メデアが観客に背を向けて座している。(i) 中村=使者、正座して深く一礼。ゆっくり頭を上げる。(j) 写実的なパントマイムではなく、扇子をかざし、ときに大仰に動き回りながら基本はアイ狂言のイメージで。(k) 棧敷背後の左奥に青白い照明が入り、二人の人物が争う様子。(l) 棧敷の左端から誰かが長いひも状のもので背後から首を引き絞られのけぞりながら現われる。 (m) カメラ、棧敷左端の騒動をズーム・アップして枠の左半分に取りめる。右半分には美加理=メデアと棧敷が映っている。首を絞められてもがいているのは男性で、白い下着に黒い袴姿。彼の首にひものようなものをかけ後ろから引いているのは着物姿の女性のひとり。(n) ここまで男はもがきつづけている。ひも状のものはどうやら女物の帯らしいとわかる。ここで男は棧敷左端の手前にまで逃れてくるが後ろから強く帯を引かれてのけぞる。二人に青白いスポット。(o) びんびんと帯を引っ張られた男はとうとう仰向けに床に倒れる。(p) 女が着物の乱れを直すので見ると肩がはだけている。(q) 床に倒れたままの男がまたもがきだし手足を空にもちあげて痙攣する。(r) このあたりで中村=使者もまた言葉にあてぶりで苦悶のさまを演じている。美加理=メデアはそれに背を向けてうなだれている。二人を山吹色の光が淡く照明している。(s) カメラ、ゆっくり右方に歩き出す美加理=メデアをパンで追い、次第にその横向きの上半身を捉える。(t) 美加理=メデア、顔だけゆっくり客席のほうを向きはじめる。</p>
③	<p>吉植=使者の語りは、緩急をもってリズムカルに、しかし全體としてかなりの早口かつ大きな声量でなされる。(A) 間。(B) パーカッションの音量低くなる。</p>
④	<p>使者の報告内容は、エウリピデスの原作の該当部分を忠実に踏襲している。ちょうどクレオンが悶死する報告のくだりで、もう一つの「反乱」すなわち囃子の女性が、おそらくは自分を手込めにしようとした男性を絞め殺すという事件が起きる。内枠と中間枠の同時並行によって等価性を読みとらせる手法はあまりにも明白だが、ここでは成功している。なぜだろうか。ひとつには、最初何が起きているのかわか</p>

らないという意外性がある。それと、クレオンの悶死は視覚化不可能なものであるのに対して、若い女性による壮年男性の殺害というアクションは実際に起こることで、現実味がある。後者は前者を補完する関係にあるのだ。さらに、男性が苦しんで痙攣する身体演技を見るとき、さきほど第V場第3景で美加理＝メデシアが床に倒れたさいの痙攣気味の身体演技が、たとえ明確な残像として浮かばないまでも、意識の辺縁では利いているはずである。これら三つには残酷劇という観念が通底しており、それによっておそらくは上演全体の構造につながる同位系をなしているため、浮いた手法にならないのだ。

第X場 第1景～第3景 メデシア イアソン 息子 合唱隊

①	<p>X-1 1:12:33 - 1:14:25. 阿部＝メデシア「(a) この国の皆さん決まりました (b)。次にやる仕事は、(c) できるだけ早く息子を殺すこと。息子を殺してこの地を後にすることです。ぐずぐずしていれば御領主の手の者が押しかけてこないともかぎりません。遅かれ早かれ息子は死なねばならないのです。だったらあの子を産んだ私がこの手で殺してやります (d)。それがあの子にとって何よりの幸せでしょう。(e) さあわが心よ。情け容赦を知らぬ鬼となるのです (f)。なぜためらう、なぜひるむのです。おそろしい行ないではあるけれど、やらねばならない行ないではありませんか。さあわが手よ剣を取るのです。そう、(g) しっかりと握るのです。手を緩めず、苦い人生の火蓋を切って落とすのです。(h) 忘れなさい、それがわが子だと言うことは。可愛いわが子、(i) 自分のお腹を痛めた子、それは今日一日忘れなさい、今日一日忘れて (j), (k) 明日から一生かけて泣いてやればよいのです。わが子を手にかける。だからなんだと言うの。(l) なぜあの子を憐れむことがあるの。(m) たとえこの手にかけようと、(n) あの子の愛しさは少しも変わらないのだから。(o)</p>
②	<p>(a) 美加理＝メデシア、顔だけ客席に向ける。(b) ここで體も客席のほうに向き直る。口元の筋肉をわずかに引き締める。そのままの向きで腰をおろす。黄味がかかった光が当たっている。(c) カメラ、やや引いて美加理＝メデシアの全身を捉える。(d) 着物のそでを胸にもって行って押さえたまま視線を脇へ流す、思い入れ。(e) 両手を着物の襟首にもっていく。白いチョゴリが見える。(f) 着物を脱ぎチョゴリ姿となる。(g) 前のめりにかがみこむ。カメラ、上半身を捉えている。(h) 體が上下して、下のほうで何かの仕草を行なっている。(i) 體をガクッガクッと上下して、右手を下半身に伸ばして何かを強く引っぱり出す仕草。(j) 取り出された包丁が見える。(k) 右手の包丁を大きく横に突きだして見せる。(l) 顔を客席に向ける。左横顔が白く照明され、右横顔は影になっている。目が少し中央に寄っている。(m) カメラ、引いていく。(n) 包丁を横に伸ばし客席を凝視したまま、すっと立ち上がるや、右に回転して栈敷の左方に向く角度となり、包丁を右手に見えるようにもつ。(o) 包丁をぐるりと空中で一回転させて持ち直す。</p>
③	<p>パーカッションはごく微弱についていたが途中から完全になくなり、阿部＝メデ</p>

	アのゆっくりと腹に力のこもった発声だけがつづく。
④	美加理＝メディアがわが息子を手にかけるさいに使うのが包丁だというだけならまだしも、どうやらそれは彼女自身の下半身からいわば産みだされるという趣向は、あの路上生活者のポラロイド写真撮影にもまして象徴的かつ夢物語的であり、神話的とさえ言えるアクションとなっている。この象徴行為は上演の解釈にとってかなりのヒントにはなりそうだが、それにはじゅうぶんな紙幅が必要なので次稿の課題になるだろう。ここで言わなければならないのは次の点である。包丁はファリスティック（男根主義的）なシンボルとして、クレオンやイアソンの刀剣と等価なものである。ところが、それは日常的に台所で使われる、伝統的な役割分担論ならば「主婦」の小道具だから、刀剣の男性性とは対比されもする。だから包丁がここで象徴する観念は、カウンター・ファロス（対抗男根）と言うべきものである。
①	X-2 1：14：25 - 1：17：45 （この景は台詞がない）
②	（a）カメラ、舞台の右半分から栈敷の全景を捉えている。右端にメディアが立っており、そこには淡い山吹色の照明が当たっている。栈敷の左端の背後が青白く照明され、息子が本を手にもって読みながら入ってくる。カメラ、ロングに引いて舞台のほぼ7割方を枠に収める。山吹色の照明が舞台の全面にひろがる。息子が栈敷を越えて階段を降りてくる。と美加理＝メディア、上半身を折り包丁を腰に構えているらしい姿勢でさささと息子に駆け寄り、空を裂いて斬りつける。息子、本を投げ出し間一髪まぬがれ、逃げる。追いかける。二度三度と斬りつける。かわす。あざやかな殺陣である。やがて栈敷中央のちょうど柱のところで追いつめられる。両者、面と向かいあう（a）。美加理＝メディア、包丁を突きつけゆっくりと間合いを詰める。カメラ、ややアップ。包丁を息子の心臓のあたりに当てがったまましゃがみ込み、包丁を口にくわえ、手で息子の服のネクタイを結び直す。（β）山吹色に白を混ぜた強い照明が舞台中央の床に落ち、反射で二人の側面が黄色く染まっている。カメラ、さらにアップし、床にかがむ美加理＝メディアの上半身と息子の腰から上を枠取っている。照明が強い白色に変わって二人を照らす。（γ）息子、両手で美加理＝メディアの両目の下を撫でている。カメラ、引いていき、美加理＝メディアの全身が捉えられる。暗いところで黙って坐っている栈敷の男たちが見える。息子、手を離す。美加理＝メディア息子の背中に腕を回し、ぐいと引き寄せ刺し殺す。（δ）美加理＝メディア、息子の遺骸を肩に乗せて立ち上がる。カメラ、急なズーム・アップで美加理＝メディアが息子の體を抱え上げた肩と包丁を加えたままの顔を捉える。美加理＝メディアゆっくり歩いて退場。口に包丁をくわえたままである。その背にはずっと山吹色の光が当たっている。栈敷を越えるところで栈敷に白い照明が当たり男たちが明るく照らしだされる。
③	（a）静寂。（β）タムタムの音が聞こえてくる。（γ）タムタムの音に別のカカカカッという打撃音が加わり少しずつ大きくなっていく。（δ）パーカッションつづいて少しずつ大きくなり、ドラムの一撃がときおり加わる。

④	<p>山吹色の照明は、あるいは夕陽の意味かもしれないが、そうと特定できる決定的な理由はないので、むしろ抽象的に終局の感覚をかもしだすものと受けとめておいてよいだろう（青白い照明が棧敷の背後からの何者かの出現にともなうのと対比される）。息子を刺すところで、包丁を口にくわえ、體を抱きかかえて刺し貫くという演技は、その象徴性の度合いにおいてやはり伝統演劇の型を想起させる。むしろそのような型が本来の伝統演劇にあるはずもなく（先行舞台で想起されるのはむしろ鈴木忠志演出のオレスティア劇で、クリュタイムネストラの亡霊が姉弟を包丁で刺し貫くという趣向であろう）、「刺す」という一応の表意を越えた象徴内容を解読する作業は別個に用意しなければなるまい。例えば、包丁が対抗男根であるならば、それを口にくわえるのは、演出構想から言えば音声ロゴスの男根性といういわばデリダ的な論点につなげられなければなるまい。とすれば、女性原理による男性原理の転覆という素朴な「女性賛歌」論では割り切れないだろう。</p>
①	<p>X-3 1:17:45 - 1:23:24 大高=イアソン「(a) 館の前でそうして立ちすくむ者たち、メデシアを見なかったか。(b) まだ家のなかかそれとももう逃げたのか。地下深くに身を隠すか、○○○○○○○○飛び立ったのかあるいはまた、罪もない老人たちを虐殺しておきながら、何の咎も受けずに逃げはたせるとでも思っているのか。いやあの女のことなどどうなろうと構わない。これまで来たのは、わが息子を連れだし、保護するためなのだ。殺された者たちの身内が、あの女の神をも恐れぬ所業に対し、復讐を図ることもあり得るからな。」合唱隊「お気の毒な○○○○(A)(c)」大高=イアソン「この上何を怖れる？というのか。俺も殺すことか。」合唱隊「ご子息がお亡くなりになりました。母上が手を下されて。」大高=イアソン「何と、何と言った。」合唱隊「もはやご子息はこの世におわしません。」大高=イアソン「どこで殺したのだ。この外でかそれとも館のなかでか。」合唱隊「扉をお開けください。そうすればお子さま亡骸を目にされましよう。」大高=イアソン「(B) ○○○○○かんぬきをぶち抜け。戸を叩き割れ。○○○○この目にするのだ。この仇はきつととってやる。仇はきつと○○○○」阿部=メデシア「(C) なぜそれほど叩かれる。なぜかんぬきを壊そうとされる。私たちのことをご覧になりたいと。○○○○ようこそご覧なれ！」(d) 大高=イアソン「憎い、お前が憎いのだ。そればかりではない。(e) 神々や人間たちにとっても憎んでも憎み足らぬ女め。どうしたら自分の子を殺害などできるのか。どうしたら俺を滅ぼすことなどできるのか。死んでしまえ！」大高=イアソン「今こそ、いっさいは明らかになったぞ。○○○○そうは考えたくはなかったが。お前を生まれついた蛮族の国から連れ出し(D)、このギリシャへと招き入れた○○○○○○が(f)、○○○俺たち二人にとっての破滅のもとだった。」大高=イアソン「○○を、故郷の国を、そして俺たちのすべてをお前は裏切ったのだ(g)。」大高=イアソン「お前は、自らの弟を刃にかけ、○○○○○○」(E)(h)</p>
②	<p>(a) カメラ、引いていき舞台右側の7割を捉える。舞台に山吹色と白色の強い照明。(b) カメラ、語っている大高=イアソンをアップ。やや青みがかかった白色の</p>

照明。川相＝イアソンは登場せず語りだけ。(c) カメラ、パンで棧敷の男たち＝合唱隊が床本をかかげて読んでいる様子を一人一人撮る。阿部だけが蒼惶として黙っている。(d) カメラ、急に引いて左へパン、左端の柱をふくめ舞台全景を収める。その柱から一斉に書物が落下する。次の瞬間、天井からもたくさんの書物がどっと降ってきて床に散乱する。合唱隊を演じている男たち、ぎくりとする。(e) カメラ、急にアップで棧敷の男たちの上半身を捉える。強い青みがかかった白の照明が当たっている。かれらは目をまんまるく見開き、身を乗り出しあるいは腕を高くあげた仰天の姿勢のまま、時間が止まったように凍りついている。阿部＝メデアも例外ではない。カメラ、右へ、また左へとパンで男たちの「活人画」を捉えていく。背後から女性が現われるのが見える。(f) 美加理＝メデアが白いワンピースのスリッパ姿で、左の手には包丁をもって斜め前に伸ばし、右の手は高く斜め上方に伸ばしたポーズを決めながら、ゆっくり棧敷にさしかかるところである。その背後には死んだはずの息子が立っているのが見える。(g) 息子はメデアの来ていた衣装を手に持って後ろからついてくる。(h) 美加理＝メデアが右手を頭上にかかげ、その手にたくさんの金色の鈴が束ねられているのが見える。今や美加理＝メデアは包丁を前方に突きだし、振り上げ、棧敷にいた誰かを斬る。その者は手前に倒れる (α)。そしてもう一振りの刃 (β)。美加理＝メデア、倒れている男に今度は上から包丁をぐっと突きだしとどめを刺す (γ)。(δ) 棧敷の背後のすだれが巻き上げられている。演奏する女たちの姿が見える。みな白いスリッパ姿である。息子を演じていた女性も、イアソンを演じていた女性も、男の衣装を脱ぐとやはり同じ白。着物姿でいた残りの女性たちも着物を脱ぐとやはり同じ白い衣装 (ちなみに、二〇〇五年公演のとき気づいたのだが、赤いスリッパに変わっていた)。彼女たちは次々にゆっくり歩いてやがて棧敷の上に立ち並ぶ。その白い衣装を強まった山吹色の照明が左から照らしている。美加理＝メデアにだけ白い照明が当たりインドのオリッシィのような舞の仕草をしている。(ε) 美加理＝メデア、體の真んなかで印を結んで止まる。(λ) カメラ、ロングに引いて舞台のほとんどの部分を捉える。舞台一面に山吹色の光が落ち、書物が散乱する間に、人物大の黒い影がいくつか転がっている。舞台右端のほうから別の黒い影がもぞもぞと動いて出てくる。どうやら路上生活者である。照明が次第に落ち、暗くなってくる。路上生活者はゆっくりと中央まで行き、そこにある一つの黒い影のうえに白布をかぶせる。ここですっかり暗くなる。

- ③ (A) 同時に口々に何かしゃべる。(B) パーカッション、同じテンポで次第に大きくなっていく。(C) 大音声で。(D) 鈴の音がする。(E) 大高＝イアソンの声、パーカッションにかき消されて何を言ってるのかわからなくなる。途中からその声も聞こえなくなる。(α) 鈴が鳴る。(β) 鈴の音。(γ) 鈴の音。(δ) パーカッション、調子づき、小気味よい太鼓の音。すぐ乱打になり、さらに笛が加わる。(ε) パーカッション、ドラムと太鼓を中心に強く鳴り響いている。途中から女声の歌声が聞こえる。(λ) パーカッション、止む。静寂。

④

この最終景の圧巻は何と言っても装置の柱と天井からの書物崩落である。同時に機軸の男性陣が仰天のポーズで凍結する演技によって、この書物崩落は当然彼らに関係づけられる。判事である男性たちは法の代表者であり、法はイアソンが自慢するところであった。こうして中間枠は内枠に対し、価値的な並行世界である。むろん冒頭の横柄な男たちの態度からもそれは予見されたが、イアソンの思考、ヴィクターの商標による支配関係の暗示、息子の読書ならびに父親との相似、書物崩落、男たちの仰天という一連の記号が同位系をなすことによって並行性が揺るぎないものとなった。だから内枠でメディアの復讐がとげられるとともに中間枠でも復讐が行なわれる。しかし、中間枠における復讐が、男性全員の殺害という極端なものでなければならぬ理由は何か、という疑問は残る。なお二〇〇五年公演時に終了後の対談で演出家から聞いたところでは、美加理＝メディアが鳴らすのは韓国に伝わる鈴で、ここでは浄めの意味をもたせているという。

拍手は、カーテンコールを反復する習慣のないわが国の演劇としては非常に長く、二分以上も続いた。明るくなり出演者一同整列して礼をする。それから観客が席を立ち始める音があり、演出家の簡単な挨拶があり、アンケートの協力を求める場内アナウンスがある。ビデオ終了は1:26:08。

3・3 考察

ビデオ分析の結果は、ある意味でかなり予想を裏切るものであった。劇評で筆者が述べたような言葉と動きの矛盾という現象は、少なくとも舞台の記号としては二つの場面をのぞいて現われていないからである。むしろ全体として、非常に緊密な、言葉と動きの一致があった⁽⁷⁾。しかし、ここで二つの誤った判断を避けたいと思う。

その一つは本質主義の誤謬であり、筆者が自分の目で直接見たことをよりどころに、演劇の本質は一回的で客観化のできない生の体験にあるとして、ビデオ分析の結果を捨象すべきだという判断である。この方向に進むと結局は、主観的な感想と演劇研究の区別がなくなってしまう。

もう一つは、ビデオについての認識論的な誤謬であり、機械的な記録であるからこちらのほうが参照に価する客観的な典拠であるとして、体験にもとづく劇評のほうを修正すべきだという誤った判断である。資料としてのビデオの位置づけは、すでに述べたように⁽⁸⁾、作成された一次資料というものである。それは構成物の常としてそれなりに限定された観点をもっている。具体的には、ビデオを作成する意図のありか（上演の何を、何のために記録するのか）、およびカメラ・ワークの決定力が非常に大きい。これらによって視界と注意の焦点があらかじめ選びとられてしまっている。劇場のロケーションなどはカットされているし、カメラが向けられるのはいま台詞を話している（ク・ナウカの場合はその台詞が話されている）動き手を中心になる。さらに、クローズ・アップとズーム・

(7) ちなみに、ク・ナウカの劇団用語で「言動一致」というのがあるが、これは一人の役者が台詞と動きをともに担う、いわば普通の芝居のやりかたを意味している。ここで筆者が考えているのは、「二人一役」のうえでの台詞と言葉の連動である。

(8) 山下同上論文、十二頁。

アップを多用しているの、それが提供する情報は劇場内のものとは別種なのである（肉眼で注意をこらす行為を心理的なズーム・アップとして捉えたり、オペラグラスを使用する場合を考慮しても、それらはカメラのズームと同じものではない）。だからそれだけを根拠に上演を論じるというのはそもそも無意味である。それでも、台詞と動きのタイミングなど情報を限定すれば、知覚データとしてみるかぎりビデオが捉えたものが事実だと考えるべき、ではある。しかしそのデータに意味を与える段階で解釈がはいりこむ。さらにビデオの分析者も（ここでは筆者）、記述と分析のなかに特定の関心や視点や方法をもちこんでいる。分解したうえで関係性を探るといふ分析方法そのものが、二人一役における一致への志向性を拡大して見せる。ビデオ分析が中立的とはおよそ言えないわけである⁽⁹⁾。

従って、劇評とビデオという二つの異質な資料の性格をととも勘案して、相互の補完・修正をふくめて適切な認識を形成するという作業が残っている。例えば、自明な先入見は直ちに訂正すればいい。「阿部氏」と「阿部君」の聞き違いがそうである。しかし解釈にかかわる先入見には、積極的な意義があるというのが現代の解釈学の教えるところである。

それは何より、言葉と動きの一致か、それとも不一致かという点に如実に現われる。ビデオで見るかぎり、この演目で言葉と動きはかなりの範囲で非常によく一致している。もちろん直ちに気づく両者の分裂は、乳母が使者に発ったはずであるにもかかわらず、路上生活者がもう一人の乳母としてメディアと台詞を交わすところ（乳母の身体における分裂）と、メディアが息子を抱きしめる台詞で、美加理＝メディアが柱を撫でさすっているとき、榊原＝息子は離れて本を読んでいるという二箇所である（息子の身体における分裂）。これらはもちろん念頭にとめておかなければならない。それより本質的なのは、劇場の観客として見たときは棧敷のうえから言葉を投げつけるように感じられた阿部＝メディアと、棧敷の下の舞台で台詞に支配されているように見えた美加理＝メディアの関係（これこそ言葉と動きの矛盾という、筆者の劇評における見解である）が、カメラ・ワークの作用の結果として、矛盾ではなくむしろ一致ないし連動に見えてしまった可能性である。

この後者の点はかなり興味深い論点をはらんでいる。まずは座席や観客の生理的能力からみて、美加理＝メディアの動きを詳細に見てとれる位置にいた視力抜群の観客であれば、カメラ・アイに近い体験をしていた可能性はある。オペラ・グラスを使用していればなおのことだ。もう一つ、より重要に思われるのはク・ナウカにおける様式性との関連である。歌舞伎細見という言葉があるように、伝統芸能・伝統演劇で演技の細部にわたる批評が成立するのは、それがあくまでも様式の演劇であり型の演劇だからである。ク・ナウカの芝居も様式を志向している。けれどその様式は、たとえその要素が伝統演劇にヒントを得ているとしても（「こなし」「思い入れ」「しおり」といった型）、その適用についてはそのつどの演目で新たに決定されているわけである。さらに、日本以外の文化圏（韓国やインド）の伝統的な動きをヒントにしているところでは、多くの日本の観客にとってはまったく新しい様式に映るだろう。だから、ク・ナウカの演劇は、様式的ではあってもまだ決まった

(9) このあたりの議論については次の論文がよく整理されている。Melzer, Annabelle [1995] 'Best' Betrayal: the Documentation of Performance on Video and Film, Part 2. In: *New Theatre Quarterly* Number 43 (August 1995) 259-276.

様式をもつとは言えない。言いかえれば、役者の動きは型であって同時にまだ型ではない両義的な状態にある。

美加理＝メディアの動きを、まだ型として「細見」のしようもない観客が、舞台空間の全体とのかかわりのなかで言葉と動きの矛盾という印象をもったからといって、それを勘違いとするのは間違っている。美加理＝メディアの顔をしきりにズーム・アップするカメラが、その瞬間には切り捨ててしまっている舞台上の記号をも観客は参照している。つまり阿部＝メディアは、本来の文楽の義太夫とは違って、義太夫役を演じる男性としてつねに観客の視野に入っているのだから、彼自身の身体もやはり記号として作用してしまうのだ。これまでのク・ナウカ論ではこの点が見過ごされてきたのではなかったか⁽¹⁰⁾。

他方、それでもビデオ分析が有用なのは、役者たち自身はおそらく台詞と動きの連動・一致を目指していたことがわかった点にある。ここには巧まずして演劇の多声的（ポリフォニック）な性格が現われているのではないだろうか。役者たち自身は両者の一致を目指していたにもかかわらず、演出の結果として、言葉と動きの矛盾する関係が生じてくる。こうした逆説的な構造なしには、演出コンセプトが役者によって図解あるいは絵解きされるだけという、つまらない結果に終わっていたのではないだろうか。ク・ナウカの芝居を、後者の意味で演出家のプランがすべてを仕切る「演出演劇」のように考えるとしたら、そのような観察は皮相的であるのみならず、『王女メディア』（一九九九年）の成功のありかを根本的に見誤るものだと思われる。役者の仕事における台詞と動きの一致という事実と、演出から生まれる両者の矛盾という印象のあいだには、もっと有機的で、必然的とさえ言える関係があったと考えたい。

そのために、たっただいま役者の演技と演出家による演出の緊張関係としてとらえたことを、こんどは演出作業のうちにある複層性としてとらえなおしてみよう。役者どうしの関係性を彼らとともに作ることも、演出家の重要な仕事であり、言葉と動きのかなりの範囲での一致も、この意味ではやはり演出作業の結果なのである。これをかりに演出Ⅰと呼ぶならば、この演出Ⅰのうえにたってはじめて、スペクタクルを意識した全體的コンセプトとしての演出Ⅱに命が吹きこまれる。『王女メディア』（一九九九年）では、演出Ⅰと演出Ⅱのあいだに珍しい越境現象が起こっているのであり、それこそが内枠の「どんでん返し」のエネルギーによって中間枠の逆転——動きとパーカッションをになう女性たちが、言葉を投げつける男性陣を全滅させる——を引き起こすからくりなのだった。

この越境現象をどうみるかについては観客によって微妙な揺らぎがあるようである。長谷部浩は、こう書いている。

ク・ナウカ版『王女メディア』の評価が分かれるとすれば、この強引なまでの力業による接ぎ木が、どれほど説得力を持つかにかかっているだろう。私は紀元前に書かれたギリシャ悲劇が、再生する瞬間に立ち会ったと思う。それは、男性でも女性でもない。こ

(10) 長谷部浩[2005]「老婆の視線—ク・ナウカ『王女メディア』をめぐって」『美をメハニハ』第十号二～四頁。（初出：『エクスムジカ』プレ創刊、二〇〇〇年）、松本和也[2005]「ク・ナウカ『王女メディア』（覚え書き）三つのエクリチュールへ向けて」『現代演劇ノート—〈観ること〉に向けて』（2005. 7. 27&7. 31. <http://matsumoto.blog4.fc2.com/blog-entry-93.html>）、林カヲル[2005]「ク・ナウカ『王女メディア』図式的な、あまりに図式的な」『シアター・アーツ』二〇〇五秋号五十二～五十四頁、はいずれもこの問題に触れていない。

の殺戮をただ、ひたすら見守っている老婆が、ひとり残されたからだ。」(長谷部[2005])

ここで老婆と言われているのは筆者が路上生活者とみている人物であり、乳母を演じるからたしかに老婆なのかもしれない。じっさい、当日のリーフレットには老人とある。が、ではいかなる老婆といえややはり、記述欄④で述べたように、行くあてのない路上生活者であって、だからメディアの鏡像になるというところを見逃してはなるまい。また、「悲劇の再生」という論点については、長谷部はおそらく、老婆のまなざしによるギリシャ悲劇の「再生」という言葉で、無惨な復讐劇を現代において中和されたかたちで着地させ得たということが言いたかったのだ⁽¹¹⁾。そうだとすれば、長谷部が「力業」という言葉でいくらかの疑義を匂わせているポイントは、おそらく筆者の構図で言うならば「去勢」というトポスに該当し、言い換えれば中間枠から観客の現在をふくめた外枠への反転という論点に対応すべきものだろう。

ただし、さきの長谷部浩の言いかたでは、そもそも内枠から中間枠への越境と、中間枠から外枠へのありうべき反転(すなわち「観客の去勢」の問題)の区別がつけられていないために、この内枠から中間枠への越境そのものもやはり長谷部においては「力業」として認識されていると思われる。そのため、この評者はそもそもこの越境の構造——内枠の「どんでん返し」が中間枠での逆転を起こすという——にかんしては態度を保留しているのではないかと思われるのである。おそらく、短い紙幅でまとめなければならない劇評というものの性格からくる保留でもあろう。演出Ⅰと演出Ⅱとのあいだの越境をきちんとしたかたちで論じるのは、じつは難しい。

そのためには、どうしても舞台上の記号の精密な読解作業が必要なのである。なぜなら、その記号には無意識と曖昧さが関与しているからだ。記述欄④の最終景で言及した問題を取りあげよう。中間枠における復讐の根拠として確かに性的犯罪が示唆されているものの、それはある一人の男性についてであって、論理的には全員の殺害の理由にはならないのである。働いているのはメタ演劇のレトリックであろう。このレトリックの構図を解明しなければならない。ここで実は、微妙なのが「ロゴス」——イアソンの台詞にある「理性」と、メディアが皮肉に言う彼の「言葉」をこのようにまとめたい——および「書物」の位置づけである。「ロゴス」も「書物」も、記述欄④で述べた同位系に連なるものである。筆者の劇評でも、その線にそって読解し、男たちの読みあげる床本もその同位系と見て、中間枠で女たちを芝居「メディア」に使役することじたいが身体に対する「ロゴス」＝「書物」の暴力なのだから、象徴的な書物の柱が崩壊するのを契機に、男性の全員に対する復讐が行なわれるのだと考えたわけである。

しかし前述のように、演出Ⅰでは、芝居のかなりの部分では言葉(台詞)と動きは一致しているのであって、それが演出Ⅱの逆転劇にうまくつなぐとすれば、どこかに記号論

(11) 考察でも述べたように路上生活者＝乳母の台詞はハイナー・ミュラーの『メディアマテリアル』を利かせたもので、オリジナルには「私は女でも男でもない」という台詞がある(谷川訳、二十頁)。ビデオで確認するかぎりでは一九九九年版の台詞にはこのままの言葉では存在しないようだが(しかし筆者の記憶では路上生活者のもっているテープレコーダーからこの台詞が流れてくる演出もあったと覚えている。この点は再調査したい)、路上生活者の人物像は明らかにミュラーの「メディア」像をヒントにしている。長谷部浩はそこから、忘却(アムネステイ)を通じて復讐を超越するという現代的なエスプリを感じとっているわけだろう。

的なねじれが潜んでいて、なおかつそれが無意識のうちに作用しているからであるように思われる。たぶんそれは、台詞としての言葉と、イアソンが言うような「法律」および「理性」の等価物としての「言葉」は、同じではないにもかかわらず、この上演では無意識のうちに癒着させられているという点にあるのだろう⁽¹²⁾。「書物」という記号は曖昧さをふくんでいて、明快な意味づけを許さないようにはじめから意図されているか、あるいは意図をこえて多義的に作用しているのであろう。

ビデオ分析の結果として煮つめることができたのはここまでであり、これから先はよりひろい文脈を参照しつつ「上演を解釈する」という段階に踏み込まなければならない。次稿では文脈の拡大という表題のもとに、「台詞＝言葉」と「動き＝身体」のあいだの、一致と矛盾という問題、および中間枠から外枠への反転の可能性という問題に解決を与えたいと思う。

<追記二題> われわれの対象は初演の舞台であり、二〇〇〇年、二〇〇一年、二〇〇五年の上演についてはほとんど述べなかった。筆者は二〇〇一年公演（青山円形劇場）と二〇〇五年公演（東京国立博物館本館特別室5室）も観た。ソウル公演、パリ公演などは観ていない。再演以後は舞台美術が大きな日傘に描かれ、演技スペースが能舞台に似た四辺形の平坦な舞台になったほか、最大の変化としては、語り手の男たちの一段高い「栈敷」が消えた。そのため前述のように上から台詞を投げつける印象は薄れた。それでも「台詞（言葉）」と「動き（身体）」が対立、矛盾するコンセプトは同じだと思った⁽¹³⁾。ちなみに、二〇〇一年に、崩落する書物の柱の本は法律書であることを知った。

また、I-2で効果音に関して言及した『リング』（一九九八年）との類似性は、実は広範囲にわたって著しく、『王女メディア』のいわばホラー演劇としての娯楽性や、「メディアの呪い」と「メディアの呪い」といった類比が指摘できる。次稿でやや詳しく述べる。

(12) 松本和也[2005]はこの点を指摘して、この上演では言葉と動きは一致しているのであって、その二つに対し「イデオロギー」が対置されるのだという。この見解はたしかにある程度まで筆者の考察と重なり合うが、言葉と動きが演技レベルでも一致していない二つの場面があることの見過ごしと、演出IとIIの違いを意識していない点では筆者と異なっている。また松本がイデオロギーと呼ぶのは、ギリシャと近代をつらぬく男性性優位のそれだけを指している。しかしビデオの記述からわかるように、合唱隊は明らかに男性性を凌駕する女性性の優位を歌い上げているのであり、女性賛歌の面があって、これも一種のイデオロギーだと考える。イデオロギーの問題については「文脈の拡大」のところでも考察したいと思う。

(13) 林[2005]もほぼ同じ見解である。林は結末について「ほとんど喜劇のようだ」と述べている。もし「女が語り、男が動く」ような逆転なら完全に喜劇になっただろう。

—Abstract—

Theatre Research from the Viewpoint of Memory (5) : Case Study ②—2

— Ku Na'uka's Princess Medea(1999),A Video Analysis —

YAMASHITA, Yoshiteru

The video analysis undertaken here gives an interesting, or rather exciting, contrast with the observation by me as a spectator. Although in the theatre I felt a certain contradictory relationship between “words” and “movements”, they in the video turned out to be rather closely cooperating and, in this sense, not contradictory but united with each other.

This striking difference between my personal experience and the recorded data means that in the video, as a result of the camerawork, the cooperative feature of the relationship between “speakers” and the “movers” has been more “focused on”, whereas for me as a spectator, the spatial constellation there -- “male speakers” on the platform-like “sajiki” (stage on the stage) contra “female movers” down on the ground level of the stage --- prefigured the thematic predominance of men against women.

Facing these two different aspects of one and the same production, I will argue that one has to avoid both the essentialist fallacy insisting that a personal experience in the theatre should be the sole “evidence” for theatre research, and the epistemological fallacy maintaining that the recorded data should be more “objective” and so have the last words. Rather, I would like to conclude from these split phenomena the directorial multiplicity: the director helps performers create cooperation (I call this “direction I”) and then transforms it for his thematic concept (I call this “direction II”). If the camera is useful for examining the task of direction I, the live spectator is the very target of the direction II.

Then, my final question should be: how is the mechanism of this transformation from direction I to direction II, and what does this transformation mean for us? In the last scene, a plenty of books collapse from a huge stage- set tower, alluding the fall of predominance of the male: a symbolic castration. Simultaneously, the male speakers with their role books are so shocked with this happening as to be “killed” by the female performers without any resistance. If this ending is effective, there must be an unconscious identification between two heterogeneous signs of books: one as the symbol for phallic ideology (the book tower), the other as the symbol for the tragedy itself (the role books). A further interpretation is needed.