

## 演劇における死——遺骸と幽霊

目に見える死と目に見えない死、見せられた死と語られた死、  
写実的な死と象徴的な死

ブリジット・プロスト

(フランス・レンヌ第二大学)

(訳=榎本恵子・西山雄二)

本題に入る前に、レジス・ドゥブレの著作『イメージにおける生と死』に立ち戻っておこう。彼は、芸術（これは文学に限った話ではない）がいかに死と固く結びついているかを指摘している。

死の誘惑に駆られて、芸術は生まれながらにして埋葬されており、蘇ってはすぐさま死んでしまうというのは月並みな事実である<sup>1</sup>。

産業時代以降、ヨーロッパ大陸で人は死を恐れており、死は浄化されて、日々の生活から遠く追いやられている。死者は都市の門の外に埋葬され、これを想起することは、慎みのない言動に近いものとされる傾向がある。

事実、ヨーロッパの現代社会は、死の痕跡をつねに消そうとしているようで<sup>2</sup>、それはラテン・アメリカの文化とは異なっている。たとえばメキシコでは、カトリーナ像の背後で歪像されるように、普段、死や死の存在が普通に受け入れられている。カトリーナ像とは、死者の日のお祭り



<sup>1</sup> Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris: Gallimard, Coll. « Folio », 1992, p. 26.

で親しまれている全身ガイコツの美しい女性をかたどった象徴的な像である。

西洋において、我々は、逞しく健全な、細っそりした若い肉体、皺一つなく、退廃のいかなる痕跡もなく、死がいささかも作用しないようにみえる肉体を見せびらかさなければならない<sup>3</sup>。それほどまでに、死はもはや市民権を得ていないようなのだ。ただし、老人ホームという囲い込まれた空間、死の強制収容所の空間、そしてまた、芸術、映画、演劇を除いて。

カンフー映画からSFや歴史映画、ドキュメンタリー映画、そして推理小説映画まで、スクリーンを通じて、我々は殺人、爆発、戦闘のシーンを大量に浴びせられるが、そういった死の多彩なシーンに直面することは珍しいことではない。

では、演劇においてはどうかだろうか。我々をひどく怖がらせる死はどのように表されているだろうか。さまざまな死者たち——死霊や幽霊——生者の世界へ再び現れる亡霊的な存在はどのように表されているだろうか。死をどのように捉えたいだろうか。どんな演劇性を死に付与するべきだろうか。死はたとえ話や象徴を介して考察され、あるいは、むしろ真正面から考察されうる。なぜなら、演劇はすべてが可能な場、つまり、聖なるものかつ平凡なもので、時間が止まった場であり、新しい時間性——「直説法現在以上〔plus-que-présent de l'indicatif〕」——へとわれわれが参入していく場なのである……。

私には、演劇とは死を表象する特権的な空間、ある登場人物たちにとって生から死者の国への移行がなされうる場であるように思われる。こうした移行は時おり数多くの配慮とともに示されたり、たとえばフランス古典主義演劇のように語りを介して浄化されて、間接的に示されたりする。

<sup>2</sup> フィリップ・アリエスが『死と歴史』の中で私たちに想起させるのはこのことである。彼によれば、「礼節はそれ以降、死をイメージさせるあらゆるものを禁じた。これは不健全なことで、人々はあたかも死が存在しないかのように話すのだった。」(Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris: Le Seuil, Coll. « Points Histoire », 1975, p. 162. [『死と歴史——西欧中世から現代へ』伊藤晃・成瀬駒男訳、みすず書房、1983年])

<sup>3</sup> ダニエル・アラスによれば、「メディアと女性の性的魅力の文化の中で、人はもはや死ぬことはない。さまざまな身体イメージは、不変の若さと豪華だが無味乾燥とした美しさというそのモデルによって私たちを打ちのめす。」(Daniel Arasse, *Anachroniques*, Paris: Gallimard, Coll. « Art et Artistes », 2006, p. 33)

舞台芸術の観点からすると、死者や死は、ある作品と別の作品で、同じ手法で表現されることはない。たとえば、メタファー（赤い粉、赤い紙吹雪、赤い織物、赤い光……）は、実に多くの場合、死を崇高なものにして語りうるための詩的な道具である。こうした次元に関する考察に関しては別の機会に譲るとして、ここでは戯曲のテキストに焦点を当てて、文学の分野にとどまろう。

そこで私は以下の考察を提案したい。いかにして演劇（舞台という観点ではなく、その文学的次元において考察された演劇）は、そのテキストを、死という深い謎を考察するためのベクトルとしてきたのだろうか。さもなくば、そんな謎など意に介さないためのベクトルとしてきたのだろうか。戯曲のテキストを通時的に検討することである種の死の現象学がもたらされるが、これはあらゆる関心を寄せるに値するものである。

そこで我々は本論を通して、歴史のかつ人類学的な方法で死の問題を復元し、劇作家の筆によって死がいかに表現されるのか、その様々な手法を観察していきたい。ある時代から別の時代へ、ある文化から別の文化へ、ある場所から別の場所へと、死と死者は必ずしも同じタイプの表象をしてこなかった。多種多様の美学的テキスト群を通じてこのことをみていこう。このテキスト群は実に異なる時代に渡るもので、ヨーロッパとしては、エリザベス朝演劇<sup>4</sup>からサミュエル・ベケット、ミシェル・ヴィナヴェールにまで至る。また、〔インドの〕カタカリや〔日本の〕能楽といった別のタイプの思想をも含んでおり、それは、比較文学の見地に即して、死という文学的対象を扱う我々の視野を広げるという配慮によるものである。

まず、16-19世紀のイギリスとフランスの演劇の劇作法において、血、暴力、死の見せ方を検討していこう。次に、血の彼方にある、演劇における幽霊の問いに立ち戻り、死が姿を消した演劇形態について検証していく。そして、エドワード・ゴードン・クレイグの仮面演劇、ベケットの嘲笑演劇の大胆な試み、シャルロット・デルボヤタデウシュ・カントールが創始した、死者たちを公現させるための演劇をみていく。その上で「挑発演劇」を論じるが、それは暴力が忌憚なく表現されていた古典主義以前の演劇あるいはイギリス・ルネサンス演劇へのループ状の回帰のよ

<sup>4</sup>〔訳注〕エリザベス朝時代とは、宗教改革から1642年の劇場閉鎖までの間に書かれた演劇作品を指す。イギリス・ルネサンス演劇とも呼ばれている。

うである……。

## 1. 16-17世紀のイギリス、フランス演劇の劇作法における血、暴力、死の表現の仕方

### A) 17世紀のフランス演劇—生々しい描写

フランス演劇を語ろうとすると、駆け足で、ルイ14世統治下の〈偉大なる世紀〉の卓越した悲劇作家ラシーヌと、時、場所、筋の一致に関する演劇の三単一の規則、本当らしさ、ビアンセアンス（礼節）について触れなければならないだろう。これらの規則は舞台上で死を表現することを禁じていた。しかし、観客の前に繰り広げられる戦闘とそれがもたらす必然の結果である戦士たちの死は、16世紀末から17世紀初頭のフランスの芝居の中に数多く見受けられていた。1623年、テオフィル・ヴィオー〔Théophile de Viau〕の『ピラムとティスベの悲劇的愛』〔*Pyrame et Thisbé*〕の中で、主人公はドゥークシスによって襲撃されるが、返り討ちにする。

群衆が動員された戦闘の場面もそうだが、1630年から1640年にピークを迎えた古典主義演劇以前の演劇では決闘シーンが頻繁にあった。17世紀全般を通して、フロンドの乱の後でさえも、四つに一つの芝居の中で決闘が仄めかされている。けれども決闘が舞台上で繰り広げられたのはそのうちわずか14回にとどまっていた。1650年以前の、例えばコルネイユの『法院の回廊』〔*Galerie du Palais*〕（1633年）第5幕2場や『ル・シッド』〔*Le Cid*〕（1637年）第1幕3場である<sup>5</sup>。

負傷者も舞台上から隠されることなく、時には上演演目の中で好んで取り上げられた。『クリタンドル』〔*Clitandre*〕の中でコルネイユは、ドリーズにピマンの目を突き刺させ（第4幕1場）、ロジドールの受けた傷の話を長々と語らせる（第1幕9場、第3幕1場、第5幕3場）。1634年、マレシャルの『勇敢な妹』〔*Sœur valeureuse*〕で、ドラマは「受けたばかりの生傷を見せる」……。そして1640年、

<sup>5</sup> Norman Bennetton, « Social significance of the duel in the Seventeenth century French drama », John Hopkins Studies, in *Romance Literatures and languages*, vol. XXXIII, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1938, pp. 141-142.

ボワロベールの『パレーヌ』〔*Palène*〕のなかで、ドリアントは「沸騰した湯」による傷から「どくどくと血が流れる」様を揚々と語るののである（第3幕3場）。

1570年から1650年代のフランスの観客は、舞台上の効果を伴うこれらの細かい描写を大いに堪能し、死が繰り返される場面に感嘆していたのである。それは1613年の作者不詳の悲劇『残虐なムーア人』〔*More Cruel*〕に見られるように、より残忍で、怪物的な場面が含まれた。そこでは、解放奴隷が、主人リヴィエリーの奥方を強姦する。一方、そのリヴィエリーは狩猟の折、父親の前でその子供たちを塔の上から突き落として殺す。そして彼自身、暗闇の底の見えない中に身を投じて自殺する。



『残虐なムーア人』上演のためのクロッキー©D.R

## B) エリザベス朝演劇、残酷演劇？

こうした古典主義以前の血なまぐさい演劇には実は、もう一つのやはり残酷な演劇が並立しており、前者にまちがいに大きな影響を与えた。それはつまり、死が身近に取り入れられているエリザベス朝演劇である。自害、溺死、毒殺、縊死、扼殺、窒息死、剣による殺害など珍しくはない<sup>6</sup>。シェイクスピア悲劇の死者たちに立ち戻れば容易に納得できることだ……。

『ハムレット』〔*Hamlet*〕（1600年）では、三人の登場人物が毒殺あるいは刺殺される（ハムレット、クローディアス、レアティーズ）。一方、カーテンの影に隠れていたポーニアスは、人違いで刺殺される。ローゼンクランツとギルデンスターンは斬首刑に処せられ、オフィーリアは溺死する。

『リア王』〔*Le Roi Lear*〕（1605年）も血みどろで死人が少ない悲劇である。道化の死を除いて、グロスター伯爵は長男の面前で目をえぐられるが、激しい興

<sup>6</sup> Raymond Lebègue, « La tragédie "shakespearienne" en France au temps de Shakespeare », in *Revue des cours et conférences*, 15 juin-30 juillet 1937, p. 397.



ティトゥスの手を切る  
エアロンを描いた絵。  
第3幕第1場。ジェ  
ラルド・ヴァンダー  
グッチの版画（1740）

奮のあまり死ぬ。コーンウォール侯爵とオズワルド、続いてエドモンドは剣に倒れる。ゴネリルはリーガン同様、毒をあおって死に、コーディリアは絞首刑となり、リア王は悲しみのうちに息絶える。

『タイタス・アンドロニカス』〔*Titus Andronicus*〕（1594年）もまた、血の海へとさらに話が進んでいく。四肢の切断と火による殺戮（アラルブは手足を切られたあと火あぶりにされる。タイタスの娘ラヴィニアも手と舌を切断されてから刺殺される）、刺殺、食人<sup>7</sup>、道化の絞首刑、タイタスの二人の息子マルティウスとクイントゥスは斬首刑……。主人公のひとりエアロンは頭だけが地面の外に出されたまま生き埋めにされ、ゆっくりとした苦悶の刑に処せられる。

『ロミオとジュリエット』〔*Roméo et Juliette*〕（1595年）ではマキューシオ、ティボルト、パリスが剣に敗れ、ロミオは服毒自殺をする。ジュリエットは自刃する。これがもとで、モンタギュー夫人は心痛のあまり心臓麻痺を引き起こすこととなる。



<sup>7</sup> タモーラの二人の息子カイロンとデミートリアスは刺殺され、母親はそれと知らずに息子たちの人肉パイを食べさせられる。彼らの乳母もまた、ラヴィニアの夫バシエナス、サターニナス、タイタス、タイタスの第四子ともに刺殺される。

ケイトラン・S・グリフィンの一覧表はシェイクスピア劇における死の重要性を、ユーモラスを交えて提示している。けれどもこの表には歴史を主題にした芝居に出てくる死者と、この劇作家の作品全体に出没するすべての幽霊は除かれている。

シュテファン・ツヴァイクは短編集『感情の混乱』〔*Verwirrung der Gefuehle*〕(1925年)の中でイギリス・ルネサンス期の詩人たちのテキストを次のように語っている。

彼らは、それまでは猛獣狩りと血腥いお芝居の独壇場に過ぎなかった掘立小屋に、自分たちの戦場を展開する。しかも血を求める熱い渴きは、まだ彼らの作品のうちに残っている。彼らのドラマ自体が、感情の狂暴な野獣たちが熱い飢えのうちに折重なって戦いあう、そのような最大チルス・マクシムスの闘技場なのだ。これらの情熱的な心は、奔放なライオンのように荒れくるい、野性と充溢で互いに他を圧倒しようとする。すべてが描写の対象となり、すべてが許される。血族相姦、殺人、凶行、犯罪など、あらゆる人間性の無拘束な喧騒が、その熱い酒宴を祝う<sup>8</sup>。

エリザベス朝演劇における死は実際、変化しうるのである、一族間での殺し合いかよそ者の殺害か、狂気に結びついているか否か、神の懲罰もしくは人間の復讐による死であるか否か、死が正義とみなされるか不正とみなされるか、集団による死か否か、恋の情熱の結果か個人の野心の結果か、というように。

### C) 死と物語、あるいは、現実<sup>ドラマ</sup>に侵入してくるロマン派正劇における死

死はフランス革命期の人間にとってとても身近なもので、澱のようにあまねく存在していた。ギロチンが公共広場の真ん中に、街路に、バリケードに設置され、死はスペクタクルのように見るものとして提供されていた。革命の夜が明けると、死

<sup>8</sup> Stefan Zweig, *La Confusion des sentiments, in Romans et nouvelles*, Paris: Le Livre de poche, 1995, p. 488. [『感情の混乱』、『ツヴァイク全集3 目に見えないコレクション』相馬久康訳、みすず書房、1974年、19頁。]

はその背後におびただしい血の跡を残したのだった。

18世紀、ドイツ・ロマン派はフランスに目を釘付けにして死を語った。数十年遅れて、フランス・ロマン派もまた正劇〔drame〕の中に死を招き入れた。例えば、アルフレッド・ヴィニー〔Alfred de Vigny〕の『チャタトン』〔*Chatterton*〕（1835年、第3幕8－9場）、またヴィクトル・ユゴー〔Victor Hugo〕なら、情熱的な自殺の場面で幕を閉じる『エルナニ』〔*Hernani*〕（主人公エルナニと彼が愛する女性ドニャ・ソルは大団円で自殺する）、『リュイ・ブラス』〔*Ruy Blas*〕である。彼らにとって、死は戦いや逃避と考えられた。

ロマン派の演劇では、人が死ぬ。殺しあり、自殺あり。けれども華々しさがある。個人の力の立証となったフランス革命の夜明け、ロマン派の正劇はその歴史の一環となる。すなわち、正劇は過渡期の歴史的動向を写し出す鏡なのだ。これはヴィクトル・ユゴーが1833年2月、『ルクレチア・ボルジア』〔*Lucrece Borgia*〕の序文で主張していることだ。「文学の問題のなかに多くの個人対社会の問題があり、どんな作品であれ、それを作るということは行動をおこすことである（略）。劇場は演壇である。劇場は教壇である。劇場は力強く話をし、大声でしゃべる」<sup>9</sup>。

60人以上の登場人物が出てくる『クロムウェル』〔*Cromwell*〕はこうして読者や観客にイギリス・ピューリタン〔清教徒〕へ遡った舞台を提供しようとした。同じくヴィクトル・ユゴーの『メアリー・チューダー』〔*Marie Tudor*〕（1833年）とアルフレッド・ミュッセ〔Alfred de Musset〕の『ロレンザッチョ』〔*Lorenzaccio*〕（1835年）は、検閲の目を潜り抜けるために向きを逸らし、16世紀の回顧的な戯曲という筋書きを記している……。

ロマン派正劇の主人公たちの特徴はだが、二重であることだ。憂鬱とメランコリー（世紀病〔*un mal du siècle*〕）に捕らえられた自己と、自分を犠牲にしても理想を守り抜くために万事を尽くせる行動的な自己である。ロマン派の主人公は解き放たれた死霊に取りつかれ、生きることは重荷だと気がつく。だから死は彼にとって理解者となる。ボードレールは「貧しい人々の死〔*La Mort des pauvres*〕」<sup>10</sup>（『悪の華』所収）でこの内心の自覚を聞いて綴っているのである。

<sup>9</sup> 〔訳注〕ヴィクトル・ユゴー「ルクレチア・ボルジア」、『ヴィクトル・ユゴー文学館第十巻 クロムウェル・序文／エルナニ』杉山正樹訳、潮出版社、2001年、176頁。



## II. 血の彼方にある、演劇における幽霊たち

もし死がある瞬間——自殺や殺人といったやはり複数の方法によって生命ある状態から生命なき状態へと移行する瞬間に結びついているとしたら、死は来世〔après la vie〕の状態にも結びつきうる。

だが、ここでもまた、黄泉の国から戻ってきた幽霊〔revenants〕という意味での死者たちは同質的な仕方では表象されない。ある時はほとんど変わらぬ姿で生きている厚みを帯びており、ある時は物質として崩れようとしている。ある時は消え入りそうな薄ぼけた姿で現れ、ある時は生きている者と対話し彼らに話しかける。演劇とは登場人物たちが亡霊と無限の中に溶け込むことができる比類なき空間である。演劇においては、消散、消失、脱物質化の美学を通して——あるいはそうした美学を介さずに——死者たちの声を聞かせることができるのである。

## 10 〔訳注〕

「貧しい人々の死」

慰めてくれるのは〈死〉、ああ！生きさせてくれるのも。

それこそは人生の標的<sup>ま</sup>、またそれこそは唯一の希望、  
 霊薬さながら、われわれを元気づけ、われわれを酔わせては、  
 日が暮れるまで歩き続ける勇気を与えてくれる。

あらし  
 暴風雨を、はた雪を、はた樹氷を貫いて、かなた、  
 それは、われわれの黒い地平に顫える光。  
 それは、書物の上に記された、名高い旅籠屋、  
 ついに、食べて、眠って、坐ることのできるどころ。

それは一人の〈天使〉、磁気にみちたその指の中に、  
 貧しい裸の人々には、寝床をきちんと作ってもくれる。

それは神々の栄光、それは神秘的穀物倉倉、  
 貧しい者の財布であり、その古い祖国でもある、  
 それは、未知の〈天の国〉へとひらかれた柱廊！（阿部良雄訳、『悪の華』、筑摩書房、1983年）

## A) 悲劇を補助する幽霊や亡霊

シェイクスピアの悲劇にはそれぞれの死者が出現するが、亡命する『アテネのタイモン』〔*Timon d'Athènes*〕(1607年)とクマに襲われるアンティゴナス〔シチリアの貴族〕が出てくる『冬物語』〔*Conte d'Hiver*〕を除くと、幽霊や亡霊、不穏な夜に現れるこの世のものならぬ存在も登場する。彼らは時に、『マクベス』の中に見られるように、人類と敵対し「夜の漆黑」に満ちた自然界を動き回り、『ヘンリー四世』に見られるように、「霊魂が徘徊し、幽霊が住処である墓を離れた」、人間界から外れたところを動き回る<sup>11</sup>。

ハムレットはかくして、手始めに「闇からやって来た異者、好意的ないしは危険な異者」<sup>12</sup>と対峙する。この異者は不確かなメッセージを携えた使者の一群を引き連れている。たとえば、それは『マクベス』における荒野の三人の魔女であり、『ハムレット』に取り憑いた亡霊である。

また時には、登場人物がこうした異者を具現化することもある。たとえば、「血にまみれた人間」や「非情な野獣」「血に飢えた犬」となるリチャード三世である。さらには、戦場が比類なき仕方では血塗られた観客席となり、死そのものの饗宴と化する戦士たちである。

変化自在の死はしたがって、エリザベス朝演劇の芝居の中で、ある時は狩猟、ある時は戦争、またある時は眠りや嗜眠状態と結びついているのである。

## B) 沈黙が聞こえる舞台上の幽霊、観客が瞑想するための行路

能楽の舞台とは幽霊たちが出現しうる追憶の行路である。その立役者たる生者ワキは過去の話の記憶によって仲介者となり、死者であるシテを登場させる。ポール・クローデルが言ったように、能の筋は「何かではなく、到来する何者かである」。

さて、シテは仮面をつけており、役者の姿を仮面で隠し、付けた面の顔を舞台に

<sup>11</sup> Cf. André de Lorde, *Théâtre de la mort: Les Charcuteurs, Le Vaisseau de la mort, L'Homme mystérieux*, Paris: E. Figuière, 1928.

<sup>12</sup> Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles: Actes Sud, 1997, p. 99.

晒す。シテは遠くから、観客のいるこの日常の世界からではなく、死者、神々あるいは鬼の住む異世界からやって来る。夢の交錯する四つ辻「夢の岐」において、不可視なものが血肉化するのである。

能楽の空間全体は、可視のものと不可視なものこのように緊張の中で構築される。



シテは両者の狭間で、生者の世界へと舞い戻ってきた幽霊や亡霊のようなものだ。シテとは、最後に、消え失せてしまう前の今際の際に、生きたい、蘇りたいと願う、〔あの世へは〕もう戻りたくはないと願う、鎮まることのない情念なのである。

シテは多くの場合、何らかの場（木、河、荒地）から離れていくことに苦勞する。シテはあまりにも強烈な経験をしたので、そうした場において、生と死の狭間で道半ばの状態で引きとどめられているのだ。

能楽の父、世阿弥の『風姿花伝』によれば、死者や神、鬼の魂によって貫かれることができる者だけが能役者となれる。能楽の流れに沿った現実の中で、物質と非物質、実体と非実体、可視のものと不可視のものとの間の完全な均衡において、そうした魂が束の間具現化し、まさに消え失せんとする寸前に現われるための空間を付与することができる者だけが能役者なのだ。

こうして、能楽は観客にとって、不在と現存を描く舞台上の静かなゆったりした時の流れの中でひと時、現実を離れることができる瞑想の場であり、祈りにも似た観想を介して浮世絵——「浮遊する世界」——へと開かれる扉なのである。

### C) 宇宙開闢と神々の世界へと回帰するがごとく、カタカリの登場人物たちが殺戮し合う時

カタカリにおいて伝えられてきた死の想像界を引き出すために、この芸術を豊かにしている大量のテキストから劇作法を分析しなければならない<sup>13</sup>。ここでは『ドゥルヨーダナの死』〔*L'Anéantissement de Duryodhana*〕を足早に扱い、『ドゥ

<sup>13</sup> この芸術の指導者たちによると、カタカリの完全な演目リストは20世紀初頭以降、頻繁に上演される約40作品に制限された。

フシャーサナの処刑』〔*L'Exécution de Dussassana*〕をより一般的な仕方でも扱うだけにとどめておこう<sup>14</sup>。

この芝居が面白いのは、ただたんに『マハーバーラタ』の大部分が網羅されているからではない。それだけでなく、作品の構成からして、残忍あるいは血みどろな場面と穏やかな場面の均衡を提示しているからである。最後はクルクシェートラでの戦いの殺戮のイメージそのもので幕を閉じる。カウラヴァの中で最も残忍な二人の王子ドゥフシャーサナとドゥルヨーダナがビーマ（パンドヴァの一人、『マハーバーラタ』の英雄）一人に一騎打ちで倒されるが、これがカウラヴァとパンドヴァという二大勢力の巨大な闘争の隠喩になっているのだ。

<sup>14</sup> [ドゥルヨーダナあるいはデーヴァナーガリー、および、ドゥフシャーサナあるいはデーヴァナーガリーはインドの叙事詩『マハーバーラタ』の登場人物。]

クル国の首都ハスティナーブラには、従兄弟の二人の王子が住んでいた。ドリタラシュートラ王とパンドゥである。ドリタラシュートラ王はカウラヴァの100人の兄弟の父親であり、パンドゥはパンドヴァの5人の息子の父親である。パンドゥの死後、カウラヴァたちは従兄弟のパンドヴァをねたみ、その父である国王ドリタラシュートラ王を拘束し、従兄弟たちを宮殿から追放した。カウラヴァの長男は次に5人の兄弟たちの住む家に火を放ち殺そうとした。しかし、それを察知していたパンドヴァたちは森に逃げた。後に弓矢の試合で従兄弟たちは全面对決する。パンドヴァの一人アルジュナは、試合に勝ち、ドリタラシュートラ王は彼に試合の褒美を与えた。すなわち、王国の半分であり、彼はそれを兄弟で分けた。嫉妬の虜になったカウラヴァたちはいかさまのサイコロ賭博に従兄弟たちを招待した。ここに『ドゥルヨーダナの死』の戯曲が始まる。

この最初の景の後、ドゥルヨーダナ（カウラヴァの一人）とその妻バニユマティの恋の場面がある。妻の言葉と態度は、夫に対する愛を語っている。しかし嫉妬に駆られ、ドラウパディーと二人が禁じられた快樂を享受しているところを想像してしまい、マクベス夫人同様、バニユマティはドゥルヨーダナを罪に追い立てる。後に、いかさまのサイコロ賭博の後、ドラウパディーはカウラヴァのものとなり、クリシュナに保護を訴える。ドゥフシャーサナが、彼女を辱めようとサリーを破いた時、クリシュナによる不思議な直接的な介入（サリーははぎ取られても、はぎ取られても決して脱がされることはなかった）により、忠誠心と若い夫人への憐みの証となった。けれども、ドラウパディーは信仰が深かったので、彼女ももしかしたら巫女としての才能があったかもしれない。というのも、彼女は予言をしているのだ。ビーマがドゥフシャーサナを打ち、その血を飲み、妻の髪にそれを塗るだろうことを——それが芝居の最後の場面となる——予感していた。

芝居は色のついた長方形の小さな幕が下がるところから始まる。この幕はきわめて象徴的な次元を帯びている。顕現した現実の世界と顕現していない世界という二つの世界の分離を幕が示しているのだ。これは善と悪の対立も画している。ここでは詳細にまで立ち入ることはできないが、上演の約束事、定められた部分と即興的な部分、化粧に関するあらゆる規範体系がある。つまり、こうした技芸が視覚的な側面を表現し、(役者の身体——この見世物の唯一の「装飾」——に限られるとはいえ)これが至極重要な役割を担い、演技者が現実の彼方の存在——亡霊ではなく、超現実の存在——と化するのだ。

『ドゥッフシャーサナの処刑』において、戦いは血みどろである。ビーマは敵ドゥッフシャーサナを打ち倒し、牛の血の赤い染料で湿った羊毛繊維によって象徴された臓物をえぐり出す。彼はこの物体を唇で掴んだまま、とても楽しんでいる様子で、満足げに何事かをぶつぶつ呟いている。そして自分の妻であり他の四人のパーンダヴァの妻でもあるドラウパディーを呼び、浄化のしるしとして彼女の髪に敵の血を浴びせる。敵の死は悪に対する善の報復であるとみなされ、これが血の饗宴となるのだ。



カタカリの芝居『ドゥッフシャーサナの処刑』におけるカ  
ラマンダム・マノジュ扮するビーマとからマンダム・ブ  
ラディーブによるドゥッフシャーサナ

### III. 死が消え去った演劇は存在するか——古典主義演劇の礼節から内的演劇や日常の演劇まで

#### A) 17世紀のピアンセアンス（礼節）に倣う演劇における死の消失

アレクサンドル・アルディ〔Alexandre Hardy〕や古典主義以前の芝居とは対象的に、ルイ13世、ルイ14世治下の〈偉大なる世紀〉のフランス演劇は、特に1630年から1680年に急激に洗練されていく。

規則の一つ、ピアンセアンス（礼節）は、17世紀を通して劇作家や理論家たちによって徐々に定着し、テキストと舞台から、あらゆる闘争、決闘のシーン、残酷な死を舞台上で見せること、そして「舞台上で血が流れる」場面を排除した。1640年代から古典主義演劇の時代を通して、舞台上で死も血も表現しないことが厳格に守られた。これは古典主義時代の礼儀作法として極めて重要な争点だった<sup>15</sup>。

リシュリユーの宰相時代、マレシャルの『勇敢な妹』（1634年）の第2幕2場が闘争の場面を持つ唯一の芝居である。ピエール・コルネイユの『ル・シッド』〔*Le Cid*〕（1636年）ではすでに、ロドリゲとムーア人たちの戦いは語り〔*récit*〕の中でのことになっていたし、『ウイルギリウスのトゥルヌス』〔*Le Turne de Virgile*〕（1647年）でブロスは芝居の内容とは裏腹に戦いの場面を一切表現しなかった。

死について、血について、自害について語ることは可能だ。しかしつねに、後日談として過ぎた事件を喚起させる仕方である。『ブリタニキウス』〔*Britannicus*〕では、主人公は語りによって服毒を告白しているし、1677年の『フェードル』〔*Phèdre*〕ではエノーヌの自殺は二行で語られ、イポリットの死はあの有名なテラメヌの語りによって何が起きたかが語られる。生き活きとした語り的手法によってその場面が喚起され、観客に鮮烈な印象を与えることになる。

見たのです、陛下、見たのです、おいたわしい若様が、  
手塩にかけた愛馬のために引きまわされるお姿を。  
呼びとめようとなさるのが、かえって馬を怯えさせる。

<sup>15</sup> *Dictionnaire encyclopédique du savoir-vivre et de la politesse*, éd. A. Montandon, Paris: Le Seuil, 1995.

ひた走りに走ります。見る見る王子の体は、一面の傷。  
 われらの悲痛の叫び声が、ひたすら野山に木霊<sup>こだま</sup>する。  
 狂った馬の勢いも、ようやくおさまると見えて、  
 止まった所は、かの古塚のあるあたり、  
 ご先祖の王たちの冷たい遺骸<sup>むくろ</sup>の鎮まるどころ。  
 叫びながら馳せつけるわたくし。衛兵たちも続きます。  
 王子の尊い血潮の痕が、道しるべとなってくれる。  
 磯辺の岩は朱に染まり、茨は血の滴をしたたらせて、  
 血まみれの髪の毛が、からみついて見えている。  
 お傍に寄ってお名を呼ぶと、そのお手を差しのべられて、  
 うっすらとお目を開かれましたが、たちまち閉じて、言われるには  
 「天は穢れなきこの命を奪い給うた。  
 我が亡き<sup>あと</sup>後は、いたわしいアリシー姫のことを頼む。  
 友よ、父上がいつの日か、誤解をといて、  
 濡衣を着せられた一人子の不運を嘆いてくださるなら、  
 流された血と、嘆き悲しむ<sup>たましい</sup>壺を鎮めるために、  
 囚われの姫君を、なにとぞいたわって下さるように。  
 父上があの人に、元通り……」これを最期の言葉として、こと切れた  
 英雄の変わり<sup>なきがら</sup>はてた亡骸を、この腕<sup>いだ</sup>は抱くばかり。  
 いたわしいお姿、神々のお怒りだけが我物顔に。  
 父上のお目を以てしても、見分けることはできません<sup>16</sup>。

## B) 18世紀のポスト古典主義から19世紀の自然主義演劇における死の不在

18世紀のポスト古典主義の演劇はヴォルテールによって我々のよく知るところとなる。マリヴォーは作品の筋において恋愛の主題を変化させ続けており、ポーマルシェはフランス革命前夜、当時の貴族たちの権力の乱用、検閲、社会の不正を告発

<sup>16</sup> [訳注] ラシーヌ『フェードル』、第五幕第五場、渡辺守章訳、岩波文庫、1993年、253-254頁。

<sup>17</sup> Armand Kahn, *Le Théâtre social en France de 1870 à nos jours*, Lausanne: Ami Fatio, 1907, p. 9.

した。

19世紀の自然主義の演劇は数十年のちにポスト古典主義演劇の所作を追求し、「絵画的な」正劇を創作した<sup>17</sup>。自然主義演劇はその独自の仕方でも民族誌学的で、数多くの形式をもっているようにみえる。というのも、社会的な問いが、実に多様な対象をもつこの演劇の幅広い総体を含んでいるからである。かくして、主要ないくつかの主題を区別することができる。例えば、家族の主題（不義、結婚、離婚、より広義に言えば、ナポレオン法典に関する問題）、プロレタリアの主題（ストライキ、労働者階級と闘争するブルジョワ階級、直接行動、反逆する労働者）、貧困やアルコール依存の主題（生活必需品をまかないきれずに絶望から自殺する家族）である。教師になったもののあらゆる幻滅を味わう下層階級の若き女性たちの世界、百姓の世界、またもちろん、政治、行政、聖職者の世界でもある。

民衆の存在は、自然主義的な場面のいくつかの構成要素あるいはその全体像を通して、舞台という独特の美学と熟考の中に組み込まれる。舞台は現実の万華鏡のような反射であると同時に、記録風の演劇のための観覧席や場でもあるのだ<sup>18</sup>。舞台上で死と直に出会う約束はなされていない。死はしばらくのあいだ、生活の断面<sup>19</sup>を描き出すために不在にしているのである。

### C) 20世紀、死のない日常と内的な世界

フランツ＝クサーファー・クレッツ [Franz-Xaver Kroetz] の『家内労働』 [Heimarbeit] (1971年) と『上オーストリア』 [Oherösterreich] (1971年)、ライナー＝ヴェルナー・ファスビンダー [Reiner Werner Fassbinder] の『出稼ぎ野郎』 [Katzelmacher] (1969年) と『ペトラ・フォン・カントの苦い涙』 [Die bitteren Tränen der Petra Von Kant] (1972年)、マルティン・シュペル [Martin Sperr] の『低地バイエルンの山狩り』 [Jagdszenen aus Niederbayern] (1966年)、ミシェル・

<sup>18</sup> 自然主義演劇の特徴の大枠の数々は、オットー・ブラームの「自由劇場 [Frere Bühne]」から [ハンブルグの] タリア劇場協会、日本の小山内薫の自由劇場による試みに影響を受けたいくつかの実験的な劇場においてみることができるだろう。

<sup>19</sup> [訳注] 「自由劇場」を主宰し、リアリズム演劇の先駆けをつくった演出家アンドレ・アントワヌ (1858-1943年) は、舞台上で人間の実人生を描き出すために「生活の断面」を切り取るべきだとした。



ドゥシュ〔Michel Deutsch〕の『競争前のチャンピオンの練習』〔*L'Entraînement du champion avant la course*〕(1975年)と『善き人生』〔*La Bonne vie*〕(1974年)、ジャン＝ポール・ウェンゼル〔Jean-Paul Wenzel〕の有名な『アゴندانジュから遠く離れて』〔*Loin d'Hagondange*〕(1975年)、ミシェル・ヴィナヴェール〔Michel Vinaver〕の戯曲『職さがし』<sup>20</sup>『いつもの食事』<sup>21</sup>『隣人たち』<sup>22</sup>——これらの作品によって、読者（あるいは観客）は、クレッツが「特権階級以下」と進んで名付けた人々の生活に対する注意深い観察眼に直面することになる。

前世紀の社会派演劇を継承して、街で働く小さな従業員たちが住んでいるような田舎暮らしをする人々の階級が舞台の前景を占めるようになる。形式について言えば、この20世紀の演劇の流れは、研磨の手法で使い尽くされ欠落していく言葉を説明しつつ、きわめて短い場面を積み重ねていく。そうすることで日常演劇<sup>23</sup>は、荒々しく挑発的なリアリズムと結びついたミニマリスト式の演劇性によってその社会批判を根拠づけるのである——けれども、こうした演劇に死は不在である、おそらく別の作劇法にあまりにも刺激を受けたのだらう……。

#### IV. 20-21世紀の舞台上に繰り広げられる死、あるいは進行中の脱人間化

##### A) 生命が仮面の下で動かなくなるとき

仮面は象徴派の詩人たちによって好んで用いられた。仮面は役者の生身の身体を剥奪するからだ。19世紀末のメーテルランクにとって、劇詩を聴かせる唯一の方法は、実は役者の代替となるものを見つけることであった。なぜなら「あらゆる傑作は象徴であり、象徴は人間の生き活きとした存在感に決して耐えられない」<sup>24</sup>からである。同様に、この演出家は役者を影、マリオネット、蠟人形に置き換えるか、も

<sup>20</sup> Michel Vinaver, *La Demande d'emploi, Théâtre complet I*, Éditions de l'Aire, 1973.

<sup>21</sup> Michel Vinaver, *L'Ordinaire, Théâtre complet II*, Éditions de l'Aire, 1983.

<sup>22</sup> Michel Vinaver, *Les Voisins, Théâtre complet II, op. cit.*

<sup>23</sup> 〔訳注〕20世紀になると現代人の理不尽な実存を描き出す「不条理劇」が誕生し、ベケットやイヨネスコ、ハロルド・ピンター、別役実ららがその手法を洗練させた。その後、「日常演劇」が考案され、日常性を虚構と捉える演出を提示した。

しくは仮面の作用を借りようとした。生身の人間の硬直し動きの止まった者から探す中で「人間の気配を消し去」ろうとしたのである。

20世紀に入ってエドワード・ゴードン・クレイグ〔Edward Gordon Craig〕は同じことをした。彼もまた、舞台上の役者の身体を不可解であり、芸術の障害であると捉えた。あまりにも生々としていて、あまりにも重いからだ。そこで彼は、仮面をつけることで役者が人間であることから解き放った。彼によれば、「作られる作品がどんなものであれ、〔舞台は〕ただ無機質な材料で作られたものでなければならぬ」<sup>25</sup>のだ。付け加えるなら、人工的であること。生身の役者を、仮面をつけた役者に置き換えることが必要なのだ。クレイグは「超人形〔sur-marionette〕」と呼んでいる。そのために彼は西洋ではすでに失われてしまった仮面芝居の伝統の痕跡を探していく。同様に我々が今まで見てきた黄泉からの訪問者や神々を表現した能やカタカリのようなアジアの仮面芝居にも興味を持つようになっていく。

事実、仮面は生命が不在のところに、生命あるものを様式化された技法を以って作り出す方法である。マルローの言葉を借りれば、仮面は「生命の中に、死に帰属すべき生命の存在」を誘うものであり、生命あるものと生命ないもの、有機物と無機質なものの中で躍動的な緊張感を導き出す。

## B) 嘲笑の演劇、あるいは死の恐怖と向かい合うベケット

サミュエル・ベケットの作品によって、我々は舞台におけるアリストテレスの枠組みから解きはなれる。観客に示されるものは、観客を教育することでも、気晴らしをさせることでも、ましてや観客に気に入られることでも、情念を浄化することですらない。

ベケットの『勝負の終わり』〔*Fin de partie*〕は現状打破のできない閉ざされた状況下で始まる。それは勝負の終わりであり、主人公ハムは「負けゲームの終わり」<sup>26</sup>と言っている。登場人物は「終わらない終りが終わる」のを待っている。ハム

<sup>24</sup> Maurice Maeterlinck, « Menus propos. Le théâtre », in *La Jeune Belgique*, Bruxelles, IX, 1890, pp. 331-332.

<sup>25</sup> Cf. Jacques Copeau, *Registres VI : l'École du Vieux Colombier*, textes établis, présentés et annotés par Claude Sicard, Paris: Gallimard, 2000, p. 45.

は両親が死ぬのを待っているが、自分と家来クロヴが死ぬのも待っている。劇中のすべての行動がこの待つことに結び付いており、この世の終焉と最後の審判に二重化されている。いわば筋がないも同然であり、わずかな行動、言葉もどきの応酬があり、それを構成する、さらにはその母体をなす人物形象は反復なのである。

サミュエル・ベケットの芝居について、「不条理演劇」の文脈に含まれるとこれまで言われてきた。例えば、他の作品でも登場人物たちに演出が施され、生の息吹の欠如した世界で、彼らが存在しているありさまだけが実在している。見捨てられて孤立して、神のいない世界でただ自分たちだけで、彼らの振る舞いは単調で機械的で、彼らの行動はひどく貧弱な数学的なものとなり、時間への抗いがたい束縛にされてしまう<sup>27</sup>——明らかに、死に出くわす機会さえけっして与えられないまま……。

<sup>26</sup> Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris: Editions de Minuit, 1957, p. 110. [「勝負の終わり」]『ベスト・オブ・ベケット2』安堂信也・高橋康也訳、白水社、1990年]

<sup>27</sup> これらすべての議論は、アルベール・カミュ自身によって、その『シーシュポスの神話』——不条理文学のマニフェスト——の中で進められている。おそらく、宗教心の喪失と、第二次世界大戦とその残虐的行為が終わった後の、人間の価値に関する深刻な危機があることを付け加えておこう。表明されたこれらの原因はしたがって、実存主義的な倦怠状態によって構築されたものである。つまり、一貫性がある把握しうるものであってほしいけれども、人間とは矛盾して実在してしまう世界を前にした「嘔吐」によって構築されたものである。つまり、世界はそれ自身で不条理なものとして与えられているわけではない。この眩暈を前にしたアルベール・カミュは、自らが逃避的態度とみなす反応を激しく断罪した。すなわち、自殺、いかなる類のものであれ信仰への没入を断罪し、そして、ヤスパース、シェストフ、キルケゴールの教義のように、非理性的なものを結局神格化してしまう哲学的教義への依存を断罪したのだ。人間にとっての良き態度とは、彼によれば、次のような困難を利用することである。世界が我々と矛盾しているため、反抗の運動によって世界に挑戦するような状況に我々は置かれているが、こうした運動によってこそ我々に偉大さが与えられる、という意識化である。

## C) 死者公現のための演劇

## ① タデウシュ・カントール——死神の演劇

第二次世界大戦末、ポーランドのタデウシュ・カントール〔Tadeuz Kantor〕にとって、芸術の問題は、芸術が人間や物体——この場合、仮面ではなく、貧弱な物体——との緊張状態にあることだった。1944年6月6日、カントールはワルシャワのアパートの一室で『オデュッセウスの帰還』を上演した。「40人ほど集まった観客は、演技がおこなわれる区域——原料、埃、大玉の泥、古い板、埃をかぶった箱……を囲んでいる」。カントールは手にしたものを芸術の道具=物体に値するものにまで高める。腐った板切れと台所の椅子と泥だらけのタイヤ……「壊れたみすばらしい現実」、「最下層」の現実はしかし、「死の演劇」のために、凝固したそれらの物体を通じて人間を物語るのだ。

こうした文脈において、物体は過去のさまざまな記号を担い、役者に操作されることに抗う。以降、物体は役者と同等になり、カントールは自らが演出した物体を形容するべく、「生きた物体〔bio-objet〕」を語りうるようになった。

カントールの演劇では、動くマネキン人形や反復的ないしは機械的な動きをする役者が強烈に登場することで、幽霊たち——とくに『ヴィエロポーレ、ヴィエロポーレ』〔*Wielopole-Wielopole*〕では、おそらく、強制収容所の記憶に取り憑いた幽霊たち——の演出に参与する。

カントールが自ら説明しているように、彼の作品は死者たちを忘れないための応答のようなものである。

ある種の束の間の回顧によって、私は理解するのですが、あの非人間的な時代のヴィジョンを示すことなしに、自分の芝居や芸術を語ることなどできません——世界大戦、ゲルマン民族を讃えるヴァルハラ神殿に穴居する神々の殺戮者たち、強制収容所、奴隷状態、重大な政治的理念だった集団大虐殺といったヴィジョンを<sup>28</sup>。

<sup>28</sup> Kantor, « Sans titre », in Georges Banu (dir.), *Kantor, l'artiste à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Arles: Actes Sud-Papiers, Coll. Essais, 1990, p. 41.

## ② シャルロット・デルボ——記憶の場としての演劇

1950-60年代のテキストを集めた最近の資料からわかることだが、死の主題群が伝えているのは、ユダヤ人大虐殺のトラウマから課せられる現代的思考に関する数々の不安である。死に境界線を引いて限定したり、死を排除することについて語ることができる。だが、個人が死を被る際のその脱人間化についても語ることはできる——例えば、著者が（第二次世界大戦の一環においてであろうとなかろうと）死を殺害者の行為の結果とみなす場合である。

シャルロット・デルボ [Charlotte Delbo] は『わたしたちの誰ひとり帰っていないだろう』 [*Aucun de nous ne reviendra*]<sup>29</sup>、『これらの言葉を誰が伝えるのか』 [*Qui rapportera ces paroles ?*]<sup>30</sup>、『選択した人々』 [*Ceux qui avaient choisi*]<sup>31</sup>で死者を演出している。カトリーヌ・ノグレットの『荒廃した風景』 [*Paysages dévastés*]<sup>32</sup>が思い起こさせるように、こうした行為は同時に喪と記憶のプロセスに参与する。『荒廃した風景』によれば、アウシュヴィッツは1980年代以降回帰し、「あの時代の怪物性と、今日の全人類に重くのしかかっている危険」をあきらかにした。けれどもアウシュヴィッツの現実（ただし、1945年の収容所解放、1948年のニュルンベルグ裁判、1965年のフランクフルト裁判においてすでに知られていた現実）は、別の激動を引き立てるべく人々の意識のなかに回帰してきたのだ。〈栄光の30年〉 [1945-75年のフランスの高度経済成長期] の後、「未来の危機」（歴史家フランソワ・アルトーグの表現）が始まった時期に抑圧されたものが回帰したように。そして次に、旧ユーゴスラビアで、ルワンダで死体が、今日ではシリアとアフガニスタンで死体が溢れて、アウシュヴィッツの喪が再び活気づき、演劇の舞台はそうした喪を反響させる装置と化したのである。

<sup>29</sup> Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Les Éditions de Minuit, 1970. [「アウシュヴィッツの唄」篠田浩一郎訳、『全集 現代世界文学の発見 第6巻 実存と状況』、学芸書林、1970年]

<sup>30</sup> Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles ?*, Paris: P.-J. Oswald, 1974.

<sup>31</sup> Charlotte Delbo, *Ceux qui avaient choisi*, Saint-Victor: Les Provinciales, 2011.

<sup>32</sup> Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, Belval: Circé, 2004.

#### D) 最近20年の挑発演劇——現代の暴力への回帰

1990年代以来、「挑発演劇」〔« in-yer-face (人の面前で) »〕と呼ばれるイギリス生まれの演劇が流行っている。顔の顔面に拳骨の一撃を食らうような衝撃を受ける、いわば「拳の一撃ショック芝居」である。レイブと人肉を食べる場面を描いた1995年のサラ・ケイン〔Sarah Kane〕<sup>33</sup>の『ブラステッド』〔*Blasted*〕がいい例であろう。そのほかアンソニー・ネルソン〔Anthony Neilson〕の『浸透者』〔*Penetrator*〕(1993年)、マーク・レイヴンヒル〔Mark Ravenhill〕の『ショッピングとファッキング』〔*Shopping and Fucking*〕(1996年)が挙げられる。もう一人デニス・ケリー〔Dennis Kelly〕を紹介しよう。彼の作品は現代社会のデリケートな問題に切り込んでいる。例えばテレビの持つ影響力、家族の崩壊、狂信、街中での恐怖、インターネットを介した恋愛、借金、視聴者の日常を撮ったビデオ放映、自殺を取り上げる。それらの作品の至る所に暴力の場面が目立つ。

『英雄ウサマ』〔*Osama the Hero*〕(2004年)では15歳の少年ガリーが、地域のごみ箱や駐車場に爆弾を仕掛けたとなじられ、隣の家の人に閉じ込められ、拷問される。『D.N.A.』(2007年)では、青少年のグループを扱っている。森に出かけたグループはその中の一人の少年に暴行を加え、死に追いやる。けれどもその少年は死なず野生の獣同様に生き延びていく。『孤児』〔*Orphelins*〕(2009年)では、姉夫婦が夕食をとっているところに血まみれになった少年リアムが現れる。二人は何があったのかを聞くが、少年の語る言葉は、絶え間ない罵声、叫び声、擬声語でさえぎられる。そんな中で彼が受けたひどい仕打ちが少しずつ明らかになっていく。それこそ〔シェイクスピアの〕『タイタン・アンドロニカス』に匹敵する残忍さとは言えないだろうか！

要するに、演劇とは、死者たちが招待され、我々が死者の声を聞きに来るという比類なき空間をなしているようだ。死がその物語に沿って、時には幽霊として、表現されたり、距離を置いて語られたり、装われたりするのがわかる。死を表象することや死を一度だけ呼び出すことは聖なるオーラをもたらず——たとえそれが、カタルシス浄化の快樂をともないつつ、社会的、道徳的、審美的な考察が混ざり合ったパロ

<sup>33</sup> この著者サラ・ケインは1999年、27歳で自殺した。

デイの方法による反転したオーラであるとしても。

エミール・シオランが言っているではないか、「昔から我々はみな死んでいく定めだ。けれども、死はその清らかさを何も失いはしない」と。

Brigitte Prost, « La mort au théâtre - des cadavres et des revenants :  
morts visibles ou invisibles, exhibés ou racontés, réalistes ou symboliques… »

Reprinted by permission of Brigitte Prost

翻訳 = 榎本恵子 (首都大学東京・非常勤講師)、西山雄二 (首都大学東京・准教授)