

舞台の場景

細井雄介

## Stage Scenery

---

Stage scenery plays an important role in the understanding of drama. In what way, then, should the mutual relationship between drama and stage scenery be affirmed and validated?

The audience gathers in the place where the drama is to be enacted, each person with his or her own private expectations. The stage, as the place upon which such expectations are concentrated, may be compared to a powerful magnetic field charged with a force of attraction. In other words, the stage first gives meaning to itself, and then to everything else in the vicinity. The scenery of the stage is a composite of various forms of reality present in this magnetic field. If, therefore, an inquiry were to be made into the meaning of each of these separate forms, an answer should be available and forthcoming in every instance. This particular nature of stage scenery (which is not to be considered as issuing of itself out of the dramatic text), will be further elucidated if we presuppose its particular nature, and then proceed to observe the interrelationship between dramatist, producer and audience.

The meaning inherent in the dramatic theme is conceptual; stage scenery is concrete. The producer and audience seek the union and harmony of the conceptual and concrete that they see before them, but it is virtually impossible to completely bridge the gap between the two. It is there, in the gap, that a meaning which transcends the dramatist's intentions enters in.

The realistic theatre of modern Europe has tried as far as possible to prevent the entry of such a transcendental nature. But in not a few of the plays of the Japanese traditional theatre, such an entry has been skilfully employed to broaden and give an added dimension to the dramatic world presented.

I have, in this essay, confirmed the fact that the fundamental character of stage scenery is such that it provides for the entry of a transcendental nature, and have suggested that this particular character acts both negatively and positively.

本稿は美学会第三十回全国大会の席上で口頭発表を行った際の際の原稿を、訂正加筆なしに印刷したものである。開催地は東京、会場は成城大学〇〇三番教室、日時は昭和五十四年十月二十一日午前。発表時間は三〇分と限定されていた。私がかつて本論叢に同種の論稿『劇における主人公』（第四〇集）『悲劇的雰囲気』（第四八集）を掲載した。口頭発表の表現に何ら変更を加えず本稿を呈示する態度は、第四〇集内に記しておいたものと全く同じ理由にもとづいている。

何年も前にみた演劇のことがたまたま話題にのぼり、その印象を甦らせようと努めるとき、まず思い浮ぶのが心に灼きついていたひとつの場景であり、これについて語りだしますや、周りの人々の反応もにわかに活気をおびて話はずむ、という経験はよくみられるところかと思えます。そのような場景がひとつでも心に残っていさえすれば、長時間にわたる上演のほとんどすべてが忘れさられてしまったのちでも、そのひとつの場景を手懸りとして、私どもはやがて、遠い昔に過ぎ去った劇全体の意味を新たにつかみ直すことにもなるでしょう。逆にまた、目の前でくりひろげられる視覚的な形像が期待にそむいたものであり、最初にうけた違和感が終幕にいたるまで解消せず、ついには作品全体の理解までも損ねてしまうというような場合も決して少なくないと思われまします。それではこのような経験から浮びあがるひとつの問題、演劇の母胎をなす戯曲と、眼前に展開する舞台の場景との関係はどのように把握しておけばよろしいのでありましょうか。この問題は、とくに今日、諸々の機械設備を誇る劇場で演じられる数多い劇が、ともすれば手の込んだ人目を驚かす類の舞台構成にはしりますのに、しばしば意外に空疎で索漠たる印象しか残していないことに気づきますとき、演劇の実際面からも検討をもとめられている原理的な問題のひとつに数えられるべきでしょう。

この問題を扱うにあたり、考えられるひとつの道は、予め演劇の種類を分ち、それぞれの原理をよりどころにして規範的な態度を以て迫ることでありまします。例えば文楽につきましても、かつて石割松太郎<sup>(1)</sup>氏が、現在大阪で「文楽を見

に行こう」という言葉を耳にすることが多くなった、十数年前には「言葉を見に行く」などという言葉はなく、「言葉聴きに行こう」「言葉を聴いたか」であり、人形浄瑠璃は聴くものであったと述べられたのは昭和八年のことでありましたが、そこには言葉に対して見るのか、聴くのかを原理として問う規範的な姿勢を窺うことができません。近年では本学会全国大会の席上、山内登美雄<sup>(2)</sup>氏が、演技について「見る演技」と「聴く演技」の区別を樹て、上演における両者の混同を戒められました。これも規範を重んずる典型的な態度でありましょう。舞台の場景が主として視覚的要素によって構成されるかたわら、その場景に生命を吹きこむ俳優の行動は戯曲の言葉に支えられていて、結局観客の視覚および聴覚がともども積極的に発動することをともとめる演劇も、その種類は多種多様であり、それら进行分类するにあたって、もとめられる視覚と聴覚の比重関係を頼りに、この演劇は見るものか、聴くものかを問うてみることは簡明で有力な便法と考えられます。ひいては当面の舞台の場景問題を扱うさいにも、見る、聴く、という根源的な知覚を原理にとり、規範的な観点から裁断を下すこともたしかに實際的で魅力のある方法とみなさなければなりません。

しかしながら演劇をめぐる今日の状況は混乱をきわめております。作品に即していえば、その形式と内容とのあいだにもはや調和のとれた統一を見出すことの難しいような作品が意図的にも生みだされており、意味の伝達に関していえば、劇作品で語りだされる言葉と、観客の用いて理解しうる言葉とが大きくかけはなれ、両者間の溝に橋をかけるのは不可能とみえるほど疎遠になったことが、いまでは常識といえるばかりに繁く指摘されて参りました<sup>(4)</sup>。このような現況では、規範を以て立向い整理を行うことのできる事柄の範囲はあまりにもせまく限られており、たえまなく躍動する多彩な現象を前にしては到底歯が立つものではありません。私といたしましては、問題の設定にあたり何らかの規範を樹てることなく、時代の差や地域のひろがりを越えてなお動かしがたい基本的事実を確認することには

たすら努め、できるとすれば、そのような事実がいかなる機能をはたしているかを垣間見るにとどめたいと思いません。

ところで西欧演劇史において舞台美術に関する記述を読みますとき、そこで必ず特筆されている個人の名前は近代のふたり、アピアとクレイグであります。兩人の掲げた理念は影響の範囲が大きく、とくにアピアについては演劇史をアピア以前と以後とに分とうと唱える人さえもいるほどであります。<sup>(5)</sup> そのアピアは白熱電灯が発明されてこれが使われはじめた時期に、いちはやく光の表現力に着目し、舞台は戯曲の核心を捉えた内容表現の場でなければならぬとし、その独自の雰囲気醸成のため舞台における光と空間の創造に努めて、新しい時代をひらいたと評価されております。けれども演劇人としての生涯は不遇で、かれ自身が本格的な劇場でおのれの装置による上演をみたのはようやく晩年、一九二三年のこと、しかもその一回に限られるとしてよいようで、新しい理念の表明は早かったにせよ、アピアは演劇の実際からは遠かったというのが真実でありましょう。そこで当時実際に活動していた才能をもとめて目を他へ移せば、一九〇三年の詩人劇作家ホーフマンスタールの姿が浮びあがります。最初期の戯曲を自然主義の代表的演出家ブラームの手に委ねてきたかれは、新たに気鋭のラインハルトとむすび、新作『エレクトラ』を上演いたしますが、その前後に著されたエッセイ『夢像としての舞台』<sup>(6)</sup> はきわめて短いものながら、自然主義が崩れてつぎの段階へ移行する動勢を鮮かに映しているとして名高いものであります。「不思議に充ちていなければ舞台などない方がいい。夢のなかでは不要なものが一切なく、その経済効率は語りつくせないほどだが、舞台についても、その上に無意義なものは何ひとつないことが肝要であり、したがって、舞台を創るのは本当に見えるものだけを見ぬける鋭い目をそなえた幻視の人でなければならず、そのような人にしてはじめて戯曲の言葉を陶酔の境地へとひき入れ、

光にたゆたう心と融けあわせて、奥ふかい舞台を創りだせることであらう。」——これがその要旨であります。ここに、あらゆるものを示しうるが、何よりもまずおのれ自体を意味あるものとして示す空間こそ舞台にはかならない、という当時の新たな認識(7)に見合う確信のほどはたしかに読みとることができましよう。そのホーフマンスタイルは『エレクトラ』上演にあたり、場景に関する簡単な指示(8)を記しましたが、それは装置、照明、衣裳の三項目についてでありました。いままで私は無造作に舞台の場景と申して参りましたが、この言葉には、演出者の指示のもと立体的な舞台画面を構成するすべての要素が配列をえた形像を思い、そのなかではホーフマンスタイルにならって装置、照明、衣裳および俳優の動きを主なるものと考えておきます。

それでは、十九世紀から二十世紀への変り目に西欧演劇史には大きな転機があつたとして、その前後はどのような捉えられるのか。幸い近年の著作に今世紀における舞台と美術家との交流を扱つた一種の資料集(9)があり、そこには興味ぶかい歴史の概観がみられますので、その骨子をまとめてみます。

著者リッシュビーターによれば、劇場や舞台はつねに諸芸術の相争う場所にはかなりません。西欧における近世劇場の誕生はルネサンス期であります。当時の美術家の心を捉えたのは平面上に立体空間の幻影を創造することのできる遠近法でありました。その美術家たちは新しい技法を活用できる場所をもとめて劇場にも向い、劇場はかれらの支配統率のもとでオペラやバレエをも生みだすにいたりました。けれどもルネサンスの劇場舞台は動きのない平板なもので、これに深みと動きとを与えたのはバロックの感性でした。十七世紀バロック以後の発展は今日にいたるまで一筋であり、その過程で古今東西にわたる諸要素が新しく導入されたにしても、それらは劇場や舞台や装置に関してすでにバロックが懐いていた理念を補正するにすぎないものと考えられます。十八世紀、十九世紀は因襲と化した伝

統にしたがうばかりで、みるべきもの少く、ヴェルディ、ワーグナーのごとく劇的な音楽にすぐれた大家にしても舞台美術に関しては当時の因襲のままになっていました。十九世紀の七、八十年代はマイニンゲン劇団が近代的演出の実践にのりだす時期ですが、この劇団は二つの面をそなえていました。ひとつは十九世紀の因襲となっていた術学的な歴史的事実の趣味に固執すること、もうひとつは進歩的な側面で、演出家に劇統一の全権を委ねることでありました。この進歩的な側面に触発されてスタニスラフスキー、アントワーンヌ、ブラームなどが輩出し、戯曲の精神的内実を重んずる新しい知性の導入が演劇を豊かにいたします。当時は文芸思潮が自然主義の最盛期から次の段階への摸索をはじめめる時期でもあり、その流れにに応じて、人生・芸術の全領域の美的統一という想念のもとに、劇場がすべての芸術の出合う場所として格別の関心を集め、そこに夢像としての舞台のごとき理念も、それを具現するような実作も生みだされることになりました。具体化された夢幻劇は内的真実が深められていること、形式の面では反写実の様式をみせたことを二つの大きな特徴といたします。二十世紀に入りますと、戯曲の内容と舞台の形像との合致融合を説くアピアやクレイグの影響は各地に現れ、ふたりの名をかりてあらゆる様式の舞台が出揃うことになります。ただ別系統では、主にシェイクスピア復興を唱えて裸舞台も甦りました。ここには、従来大勢としては宮廷人やブルジョワ階層のものであった演劇の背後に、一層広汎な民衆の層をみとめ、演劇の基盤をその次元にもとめようとする志向が窺えますが、この動きも三十年代には後退いたします。他面十年代から二十年代において劇場を賑わした最も華々しい現象は、ディアギレフの率いるロシア・バレエ団の舞台装置に当時錚々たる画家たちが参画したことであり、これが現代美術の進展に若干の影響を及ぼしたことはたしかでありましょうが、しかしかれらの活動は結局のところ舞台についての明確な理念にもとづいてなされたものでなく、一九二九年にディアギレフが没しますや、舞台はもはや画家たちをひきつけることができませんでしたし、演劇も豊かな財を得たとは言いがたいと思われまふ。三十年代四十

年代は政治と戦争の時期でもあり、舞台はみすぼらしいものでありました。そのなかにあつて注目すべきは、やはりブレヒトの姿でありましょう。劇場は諸芸術の相争う場所であり、演劇はまことに複雑な性格をみせますが、この性格を耐えやすく我慢のできるものとするには、劇を構成する諸々の要素を互いにはっきりと區別し、そのことよつて相互の内的連関の規定を明確にすればするほどよい、というのがブレヒトの演劇観の核心をなす確信でありました。このような観点は、当然のことながら、幻想に生きる類のあらゆる舞台を斥けることになり、なかでも「夢像としての舞台」とは真向から対立することになります。さて、大戦後の事態は現在に近すぎて概観がむずかしいのであります。それでも五十年代以後の状況を捉えるには、戯曲に即してブレヒトと不条理演劇とを相互に補い合うものとみるのがよいと考えられます。ブレヒトはその叙事演劇、弁証法的で合理的で教訓的な演劇を以て今なお世界にひろく影響を与えています。他方、ベケットやイオネスコなど、啓蒙とか改革とかにはいささかの幻想も懐かぬ、深刻な非合理の洞察も今日の大きな勢力をなしており、目を転じて絵画や彫刻の分野における活動に向ければ、ブレヒトとベケットのあいだにみられる合理主義と非合理主義の対立はそこにも同じく認められるようであり、それらの諸相を整理した上で、演劇と造形美術との協力に関して、ハプニングとか環境芸術などの位置を見定めることも可能になるのではないか。——著者はこのように結んでおります。

西欧における今日の劇場は、遠近法にもとづく幻想舞台を創つたルネサンスに発し、バロックに力動的な生命をえたその基本線は一貫して今日にいたっている。その間、近代設備の導入を契機として戯曲と舞台との一層緊密な融合も説かれたが、そのはてに夢幻劇のごときが生じるに及び、合理性の自覚の著しい強力な理論と実践が立現れ、ついではこれを対極とするかのように、非合理の洞察がいよいよ深刻な作品の類も生れて、演劇表現の振幅の大きさを示しているのが現況である。——やや長くなりましたが、リッシュビーターの著作を頼りに西洋演劇史についてはこの



ような概観をそなえておいて、本題へ戻りたいと思います。

一体ひとつの戯曲に対して理想的なただひとつの装置、戯曲のある箇所に対してでも理想的なただひとつの場景などというものがはたして存在するでしょうか。

アピアの主張は長年の因襲を打破る標語としては有効であったにせよ、特定の時間空間内に転変定かならぬ雑多な要素をはらむ演劇の実際、具体的な細部の処理を思えば、かれの理想に具わる形式主義の性格は否めないと云えましょう。それでは写実色の濃い近代戯曲における劇作家の微細にわたる舞台指示はどうか。その指示に忠実にしたがえば、おのずからただひとつの場景だけが成立するのではないか。そうかもしれない。ただしそのばあい戯曲に脈動しているはずの生命が十全の発動をみるという保証はどこにもありません。そして作家の指示を無視した上演の方にかこそ生氣が漲っていた例はいくらでも伝えられています。さらにまた私どもは練達の演出家の証言を聞くこともできます。先年わが国でも『夏の夜の夢』をみせてくれたブルックは今日最も注目すべき活動家でありましょうが、かれは「ひとつの演出が長つづきできる限度はせいぜい五年」と明言<sup>10</sup>しており、これは各種の演劇史に照しても納得のゆくことでありましょう。西欧の戯曲を思うとき、決定的な唯一の舞台とか場景などはただひとつも挙げることができないのであります。とすれば、舞台の場景と戯曲の内容とをむすぶ必然的な連関などは実は原理的に存在しないことになるのか。そもそも舞台の場景とはなにか。

演劇は複数の観客を必要といたします。なぜそうなのかはこれまた別箇の難問であり、ここで扱うことはできません。その観客はそれぞれの期待をもって、劇の演じられる同じひとつの場所へと集ります。そのような期待の集中する場所として、はやくも舞台は日常の漠然とひろがる空間と異なり、おのれ自身に、またそこに置かれる一切のもの

に何らかの意味を附与せずにはいない、河竹登志夫氏<sup>(1)</sup>の説かれるように、いわば強力な磁力を發している磁場となっています。舞台の場景とはそのような磁場に置かれる實在の諸形像の混成体であり、したがってこれも一々意味を問われて、そのつど必ず答を返さなければならぬものとなっています。ところで、その演劇上の特質は、まずこのように舞台の場景をこそ前提に置き、その上でこれに対する劇作家、演出家、観客の関与の仕方を観察することによって一段と明確になりはしませうまいか。

戯曲の文芸作品としての構造につきましては、当面私は現象学者インガルド<sup>(2)</sup>の分析に信頼を寄せていることだけを明して立入ることを避けますが、その重層構造に支えられて浮ぶ究極の理念は時や所の限定をこえて観念的世界に安住するものと考えます。演劇の台本は不完全なところを具えるものであり、作者が偉大であればあるほどそれは不完全である、<sup>(3)</sup>などと言われますが、これも右のような構造に呼応する事柄であり、一方にさまざまな舞台指示、したがって時代や場所の規定の多い戯曲を対比させますとき、その逆説も納得がゆこうかと思われます。とにかく、舞台の場景をかこむ三者のなかで劇作家の戯曲だけは、ひとたび生れたのちはこれをとりあげる時代や場所がいかにか変わるとも、つねに不変の恒常数としての位置を保ちつづけるものであります。

しかしながら戯曲は演劇ではありません。演劇は實在の観客を前にして、實在の舞台の上で演じられるものであり、したがって戯曲が演劇の台本としてとりあげられますや、たちまちその本性とする観念性と、舞台の形像の實在性とのあいだに葛藤が生ずることになります。これは時空をこえたものと、時空の限定きびしきものとの葛藤でもあります。その間の調停を、戯曲に規定されている事柄と規定されていない事柄との関係を的確に見究めつつ、はたしてゆくのが演出家です。かれが實在の観客の面前に提示すべきは戯曲の究極の理念であります。ただしこれは観念的世界に浮遊するその本性上、千差万別の読者それぞれに応じて所在定かならぬところがありました。したが、読者ならぬ

観客にとりましては、いわば錘をえた気球のごとく、理念と舞台上の形像とのあいだに一義的な関係が予想されることになりましょう。舞台上に実在する諸々の形像を有効な手段と化して、これら目に見えるものによる規定を加えて、理念の所在を一義的に明確にすること——これが演出家の責務であります。ところでこの責務遂行にあたり、舞台の場景をいわば統率すべき理念の支配力が弱いとすれば、舞台上に実在する諸形像の方は、先述のごとく、それでもなお必ず意味を語らねばならぬという鉄則によって、たちまち戯曲の範圍を超えてたものをとりにこみ、この意味で超越的な性格を帯びてしまわざるをえません。この点からみれば、戯曲に忠誠をつくす演出家の営為は、舞台の場景にしるべき超越性をとり押えて、これを克服する努力とも呼べるのであります。

その努力の成果がはたして妥当であり適正であったか。このことの検証のためにも演劇は観客を要請いたします。観客の方でもまた、日頃読者として対面してきた戯曲の理念が、はたしておのれの見定めているようなところに在るとしてよいのかどうか、その自己検証のためにも喜んで劇場へ赴くとは言えますまいか。ところでこの観客が演出家にとつてはまことに酷薄な人々でもありません。視線を走らせる観点の自由をなかなか手離そうとしないのであります。エスリンが、劇の表現として舞台劇、映画劇、テレビ・ドラマ、ラジオ・ドラマは基本的に一致するとしながら、映画、テレビ、ラジオという三つの機械的メディアによる劇では演出家が観客の視線の向うべき視点を全面的に支配する、という点に舞台劇との本質的相違をみたことは、私にはきわめて鋭い指摘であったと思われまふ。観客は、戯曲の理念との関係において意味に満されているはずとみなす場景の、ありとあらゆる箇所と思うがままに目を向ける。そのとき、いまやかれの知覚に対して絶大な支配力をふるいはじめた実在の諸形像が、かれの志向を演出家が狙いとしたところへと導いてゆくばあにはよろしいのであります。必ずしもつねに都合にはこぶわけではありますまい。舞台の形像を冒してそこに宿りがちな先述の超越性をふまえて、観客はいくらでも勝手気儘な世界に遊

ぶことが許されるのであります。この点からみれば、戯曲の理念を明確に浮びあがらせるべき機構としての舞台の場景を中心に、ここへたえまなく侵入する超越性をめぐって、演出家と観客とのあいだに闘わされる攻防こそ、劇場演劇に独得の迫力にみちた緊張を生みだす基盤と言えるのでありましょう。

さて、舞台の場景に漂いやすい超越的性格のものに対し、これを好もしくないとみて、写実色のつよい戯曲が諸々の具体的指示を数多く添えて、その跳梁跋扈を極力抑えようとする努力は容易に理解できるかと思えます。けれども演劇に導入されるそのような性格は否定的にのみ扱われてよいものでありましようか。目を転じてわが国の伝統的演劇に向け直してみれば、むしろそのような性格に積極的に依拠して、一旦確立した表現の変改をたやすく許さぬまでの次元に達している例がいくつでも挙げられるのでありましよう。例えば『ひらかな盛衰記』における「笹引の段」、命はてた女主人の亡骸を、竹一本伐り倒して笹の葉にのせ、これを曳いて消えるお筆の姿がみえますが、その姿を蔽って丈高いみどりの竹笹が、背景をなす黒幕の前に、大きくゆれますとき、この場景に漂う鎮魂の雰囲気は、戯曲の世界の能うかぎりの増幅をみせて、もはや他のいかなる演出によっても越えがたいものとなっております。

このような表現が「型」と呼ばれる典型性を獲得できるまでになるのは、わが国の演劇台本が一般に、ひとつの場景を埋めるべきせりふについてみれば、きわめて少い量によって構成されていることによるのか。それに対比すれば、さきに概観したように、近代にいたるまでの西欧演劇が舞台の場景に関して概ね無造作であったのは、そこでは言葉の意味機能に寄せる絶対的信頼があり、それゆえにこそ場景は添えものの位置に貶められていたのではなからうか。また近年、演劇のスペクタクル性に注目する動きがみられるが、<sup>(15)</sup>思えば、およそ芸術作品が生き永らえるためには、その時々々の社会や時代における新たな解釈を迎えいれる戸口を具えているはずであるが、舞台の場景もまたその

ように開かれた戸口の有効なひとつであり、したがって社会学的関心も昂まるのではないか。演劇の現況が合理主義、非合理主義の両極のあいだに種々の様相を呈していることもさきの概観が教えてくれたが、それらの整理を試みるとき、舞台の場景処理の仕方、ひとつの有力な区分原理となりはしないか。——このように、基本的な構造を見定めたことにより、舞台の場景をめぐる興味ぶかい問題はつきつきに現れてくるのでありますが、それら一々についての検討は後日に俟たねばなりません。ここでは、舞台の場景には超越的性格のものを宿らせるといふ構造上の特質があることを確認することはできたとして、この特性は決して否定的にすぎないものでなく、むしろ積極的な機能を多々果しうることを示唆しておくにとどめます。

注

(1) 石割松太郎『言葉の芸術』早川書房、昭和二四年。

「言葉——訛は国の切手だといふが、それは空間的の見方で、時間的に取扱ふと、言葉の変遷推移は、「時代」を見せてゐる。その「時代」の現実を示すものは、その時代の言葉だ。徳川時代の市井文学に、謂はゆる軟文学に、文学として、さう価値の高いものがあらうとは思はない。然しその時代々々の真実がどんな詰らぬ文字の裏、言葉の慣用にも頭はれてゐるから面白い。これは昔の話ではない。現在大阪で「言葉を見に行かう」といふ言葉を耳にする事が多くなつた。近頃では言葉——即ち人形浄瑠璃は見に行、演芸になつた。が、こゝ十数年前には「言葉を見に行、」などいふ言葉が大阪人の口には出なかつた。「言葉を聴きに行かう」「言葉を聴いたか」——と人形浄瑠璃は聞くものであつた。今日二十歳年配の、大阪を知る若い方でも、幼少の頃の、この用語例を注意して思ひ起さるゝと分る事だと思ふ。」(二三八—九頁。「勾欄夜話」(昭八、六))

(2) 山内登美雄「演技の二つのタイプ」(『美学』七二号)昭和四三年。

(3) Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas. 1956. (市村仁・丸山匠訳『現代戯曲の理論』法政大学出版局、昭和五四年)

- (4) Marianne Kesting : Panorama des zeitgenössischen Theaters. 1969. (大島勉・越部遼・丸山匠訳『現代演劇の展望』朝田出版社、昭和五〇年)
- (5) 遠山静雄『ドレム・ドレム』相模書房、昭和五二年。一九七頁。
- (6) Hugo von Hofmannsthal : Die Bühne als Traumbild. 1903. (in : Gesammelte Werke. Prosa II. S. Fischer Verlag 1959. S. 63—67.)
- (7) Siegfried Melchinger : Aischylos auf der Bühne der Neuzeit. 1971. (in : Wege zu Aischylos. Wege der Forschung Bd. LXXXVII. Darmstadt 1974.) S. 465.
- (8) Hugo von Hofmannsthal : Szenische Vorschriften zu »Elektra«. 1903. (ebenda S. 68—71.)
- (9) Henning Rischbieter (ed.) : Art and the Stage in the 20th Century. New York 1969, 21970. p. 7—15.
- (10) Peter Brook : The Empty Space. 1968. (高橋康世・喜志哲雄訳『なごまな空間』晶文社、昭和四六年) 邦訳一八頁。
- (11) 河竹登志夫『演劇概論』東京大学出版会、昭和五三年。
- (12) Roman Ingarden : Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1931, 21960.
- (13) 例えばホーンマンスタールの言葉として、『ホーンマンスタール選集』4 (河出書房新社、昭和四八年) における岩淵達治氏の解説参照。四六四頁。
- (14) Martin Esslin : An Anatomy of Drama. 1976. (山内登美雄訳『ドレムを解剖する』紀伊国屋書店、昭和五三年) 邦訳一〇九頁。
- (15) Jean Duvignaud : Spectacle et société. Denoël/Gonthier 1970. (渡辺淳訳『スペクタクルと社会』法政大学出版局、昭和四八年) 参照。