

比較演劇試論

——J・アヌイ「アンチゴヌ」——

逢坂伸一

一、課 題

イブセンを「近代劇の父」として演劇史を考えるのは、もはや常識となっている。

古典主義演劇が王を中心とする貴族社会の精神の所産であるとする、近代劇は、それに対立する、個人意識に目ざめた近代市民社会の意志の表現であると考えることができ、年代的には、戯曲にリアリズムや自然主義文学の影響があらわれた時期以降、即ち、一八八〇年ごろ以降に限られよう(1)。

そこで、この古典主義を幻想主義という言葉に置き換えると、それ以後をメルヒンガー流に、幻想主義の崩壊と表現することもできるし、幻想主義の崩壊とした方が、その後の演劇をより実存的存在として意識出来そうな気がする(2)。

イブセン、ストリンドベリ、チェホフ、ハウプトマンあるいはショー等は既に古典的地位を確立したといっても、あながち過言ではないと考えられる人々であり、演劇史にとっての今後の課題は、この人々を念頭において、新たに現代劇の歴史を確認し、その出発点をどこに定めるかということであろう(3)。

最近になって、ようやく近代劇の体系化がなされてきた段階であり、ここで現代の演劇史について検討するには、あまりにも資料の整理が行なわれていないと考えられる。また、いずれの学問に於ても同様であるが、「現代」は語ることはできても、歴史として眺めることはできない

い。故に、演劇の現代史をたどることは早急なる問題ではないと考えられるし、さしあたって必要なことは、先にも述べたように演劇の現代史の為の基礎づくりをすることであろう。

そこで、現存する戯曲の研究が必要になるわけだが、特に、戯曲と社会、人間あるいは、アプローチの方法を変更して、他の戯曲等との比較研究が重要な役割を果すことになる。一つの戯曲に没頭できる、あるいは没頭するということは、ある意味ではその人にとって非常に重要なことであるが——その受け手が戯曲中の、彼にとって初めての体験に遭遇したときの喜びや吸収する意志等に於て——、反面、受け手一人の個人的理解に終ってしまい、なんらの演劇的效果をあげ得ないという弊害をもたらすこともあり得るし、今日では、むしろ後者の方を恐れる(4)。

近代劇以後の演劇の役割でもある、市民社会の発展を促す為のものであるならば、ありふれた考え方にはあるが、比較し、分析する研究を必要とするであろう。

以上のような課題のもとに、J・アヌイを扱うのは、近代劇以後のテーマである個人意識の表現がアヌイらの手によって、さらに推し進められてきたことを確信するからである。

「二十世紀半ばの作家がおかれている問題——つまり破局時代と、無傷なるが故に、あきらかに無時代的な制度〔演劇〕とのあいだの緊張、今日の演劇と、恒久的演劇とのあいだの緊張——見本となるような作家の一人がJ・アヌイ……」というメルヒンガーの意見に従うことにも異論はない(5)。

恒久的演劇とは、それが同時に、今日の演劇としても存在し得るときにはじめて正当なものとなる、と規定することが可能である。ギリシャの偉大なる劇作家の一人であるソフォクレスの『オイデプス王』(Oidipus Tyrannos, 上演年代不明)が恒久的演劇の定義に適うことは明白であり、この『オイデプス王』に続く『アンチゴネー』も同様に考えられるであろう。形態はやや異なるが、ソフォクレス以後の多くの劇作家が『アンチゴネー』と同名の戯曲を書いていると云うことも、『アンチゴネー』を恒久的演劇の一つとして推せんし得る理由とすることができ(6)。

一、『アンチゴヌ』

J・アヌイは一九〇一年、フランスに生れて今日に至るまで数多くの戯曲を発表してきたが、その中でも『アンチゴヌ』が最大の傑作であるといわれている。もちろん、多くの批評家達がいつているように、技巧の上では、その後の『ひばり』L'Alouette(7)の方がずっと秀れているし、面白いとは思いますが、作品の本質を考えると、『アンチゴヌ』を捨てることは絶対に出来ない。

『アンチゴヌ』Antigone は一九四二年に書かれ、一九四四年にパリのアトリエ座で初演されて以来、反幻想主義演劇、あるいは不条理演劇の一つとして今日に至っているが、このことだけで、J・アヌイを実存主義者であると決め込んでしまうのは早計すぎよう。初演当時の第二次世界大戦下の抵抗運動の真最中という社会情勢下で、当時の人々が、アンチゴヌとクレオンの性格を誤った解釈のもとで眺めていたとしても無理からぬことかもしれない。この頃につけられた「実存主義者」のレッテルは、ずいぶん長い間彼から離れることができなかった。即ち、彼らはアヌイの戯曲を反抗し拒否の戯曲とみたのである(8)。

主人公が自らパーソンズらのいう「問題的状況」problematical situation をつくりだし、クリシスへと突き進む部分をとらえるならば、

実存主義的であることを否定することは出来ないし、同じアヌイの『アルデル又は聖女』Ardèle ou la Marguerite, 1948. や『ひばり』に於ける無神論的展開の仕方も実存主義として説明することは出来る。だが、『アンチゴヌ』に於てはあくまでも、人間にとって永遠のものがテーマであり、そこに強烈な自我の情念と行動を密着させることによって、他の何者をも混入し得ない、彼自身の世界をつくってしまう。こうした、独自性ということを実存主義を打ち消すことができると考えられる。

クレオン さあはじめろ、はじめろ、お前のお父さんのように！

アンチゴヌ お父様のように？ そうよ！ あたしたちは、あたしたちが消滅してしまうまで質問しつづけるべきなのよ。もう生きる希望もすっかり失って、首をくくってしまいたいという希望もなくなってしまうまで質問し続けるのよ。あたしたちはそんなものに出合うととび越えてゆく人間なのよ。……(9)

この部分だけではどうしてもアンチゴヌを理解することは出来ないが、S・ベケットの戯曲『ゴドーを待ちながら』Waiting for Godot と比べてみると理解しやすいく。即ち、アヌイに於ては、ゴドーを待っているだけではいけないのであり、待っているという状況をとび越えるべきであると主張する。

だが、メルヒンガーが云っているように、「サルトルが——またアヌイも——一九一〇年の革命の予言者たちから受けついでたもの——すなわち(アヌイ自らが師と呼んでいる)ピランデルロの徹底さまで進められた暴露法と、人間と時代、いやむしろそれらを代表する社会……」(10)が戯曲の相手があるという観点に於ては、実存主義者としてのジャン・ポール・サルトルとも妥協点を見出すことができる。

こうしたピランデルロゆずりの反幻想主義的方法で、徹底的に人間を分解し、解剖していきながらも、彼の戯曲の中の人間はまだ生きていく。いわば、『死』をすでに経験してきた世界に彼らは生きていくので

ある。

アンチゴーン どうして？ 私、また同じことをするのにきまってるのに。

と強引に話しかけて、

アンチゴーン でも、私はそうしなければならなかったんです。墓に入れてもらえない人たちは、安らかな眠りにつくことも出来ずに、いつまでもさまよい続けなければならないんですもの。

と云いきってしまう。そこにはなんの不安もなく、しかも主人公の姿さえ消えてしまうような錯角をも起しかねない。俗な云い方を許してもらえらば悟りきっている、とでもいうのであろうか。

J・アヌイの目は、常に古い人間の分裂に向けられたのはもちろんであるが、いつまでもそこに留まっていなかった。常に新しい人間の中の古さの追求も忘れてはいなかった。ギリシャの時代に素材を求めたのも、ギリシャの人々が古き人間であるから、ということではないと考えられる。歴史を自分のものとして消化することは、とりもなおさず、J・アヌイ自身の発展でもある。恐らくギリシャの人物にアヌイの理想に近い幻影を求め得たからではないだろうか。一連のギリシャ風戯曲の頃即ち『レオカディア』Leocadia 1939. あたりから『メデ』Medea 1946. までの戯曲に彼の真の力を見出すことができることから想像出来よう。

初期のアヌイは、「ノン」といい続ける作者といわれていたように、実存主義の陰に立つような状態であったが、『アンチゴーン』は、実存主義を陰におくことに成功したわけである。それは先の台詞の抜粋部分を読み返すことによって理解することが出来る。

しかし、先の「……お父様のように？」以下の台詞は戯曲上では、理解出来るのだが、これが、舞台上で行なわれている場合には、観客には空しい音としてしか聞えず、クレオンの実在性だけが浮き彫りにされる場面である。アヌイは残酷な方法で——観客に見離されるといふ方法で——アンチゴーンを追いやり、観客に、外からの目で舞台を凝視させて

いるのである。受け手である観客や読者が作者と同等の能力を有するならば、このような手間を患わずこともなく、ずたずたになっても、まだ生きていく人間を見出せるのだが、一般の観客は、なかなかそこまでは達し得ないであろう。そして、舞台凝視も束の間の事であり、次の一瞬には、

ぞ。

クレオン 黙りなさい！ そんな事をわめき立てているお前こそ醜いぞ。

アンチゴーン ええ、そうだわ、あたしは醜いわ！ わめいたり、と

びあがつたり……(略)

観客は外側にいた自分を再び、舞台に対して第二者の立場、即ち、もとの観客の立場へ立ちかえらされてアンチゴーンの存在を再び確認できるわけである。

戯曲法則を無視し、無視することによって、ますます深く戯曲の虜となってしまうのがJ・アヌイといえよう。そして、やや激しい物言いをするならば、彼の役割——彼の創った戯曲の役割——は『アンチゴーン』で終っていたと判断してはいけなだろうか。いかなる戯曲家にも、一つの頂点があり、殆んどの場合、その頂点の作品が個人的にも社会的にも重要なものとなっている。それを、アヌイの場合、『アンチゴーン』と考える理由は、彼の叫び続けた創作意図は『アンチゴーン』で語り尽され、昇華し、『アンチゴーン』にたどりついた後の、彼の創作活動はそれ以上のものを生み出し得なかったことから考えられる。

『ひばり』をアヌイ第一の作品とする人もいるが、「初期のアンチゴーンあるいはロメオなどの大きなテーマを取扱ったときとは」ひどく違っているのであり、「……脚本の意味がどうのこうのという点では、シラーやショー、いや詩人としては二流のムニエやマックスウェル・アンダーソンなどにも劣るかもしれない」(11)と考えることができる。

あくまで『死』を貫きとおすアンチゴーンに幻想的心理で同情しているうちに、彼女の『死』が拒み得ないものであることに気づいてハッとさせられるのだが、このアンチゴーンこそアヌイであることを意識しな

ければならない。それは作者の社会への反抗とも考えられるが、それだけに終ってしまったのはアヌイの戯曲研究とはいえない。アンチゴーンはサルトルの戯曲の如く、観客に向って思想を説く程の現実的冷静さは持ち合せていないようである。己れの信ずることを己れの方法で、行きあたりばったりに話しかけているにすぎない。彼の作である『ロメオとジュリエット』(12)の中でフレデリックは叫ぶ、「死もまたひとしく虚妄なのだ」と……。

この孤絶の感覚こそ作者の真の叫びであり、ここにアヌイの非サルトル的実存主義の方向を説明することが出来る。アヌイは次のようにも語っている。その言葉はサルトルに比べてはるかに謙虚なものだ。

「現実世界の秩序や平衡が幻影にすぎなかったことが実証されていく時代にそれをいち早く証言しながら自我を貫こうとすれば、人間は孤独に陥らざるを得ない……」

彼はこの真理をただ無心？ にくり返しているだけのような気がしてならない。

二、『アンチゴーン』

アヌイ作『アンチゴーン』の素材となったソフォクレス作『アンチゴーン』は紀元前四二一年頃の作品と推定される(13)。

アヌイ作品は主人公アンチゴーンの死によって戯曲の終りを告げているが、ソフォクレス作品に於てはアンチゴーンが作品半ばにして他界し、その後の中心を失っている。アヌイ作品が内面的にはこの傾向を利用していることは先にも述べた。即ち、死を越えて生において再び登場する。この途中で主人公を失う傾向はソフォクレスのこの期の作品の特徴と考えられる。『アンチゴーン』『アイアス』(14)『トラキスの女たち』(15)のいずれもがそのような経過をたどっていることからの推定なのだが、その理由を説明することは、比較すべき作品が入手出来ないのが現在のところ不可能である。

しかし、アンチゴーンの死後も劇のプロットの推進力としての影響が

大であるということは、なんらかの劇構成上の効果的必要性があったものと考えられる。

主人公を実質的に失いながらも進行する戯曲は、観客をひきつける効果の点からも難しいものであり、実在するものも希なのではないだろうか。観客にとって主人公が第二人称であったのが、主人公の退出によって第三人称になってしまう恐れがあるわけである。

クロス まだ同じように劇しい心の風荒れが、この方の胸を占めていようだな。

クレオン それならばだ、引っ張ってゆく連中が、ぐずぐずやっていたらばいるだけ、よけい痛い目を見ることだろうが。

アンチゴーン ああ、あの云いようは、もう死がすぐ間近かに迫ったというのだね。

クレオン そうした仕儀にはなるまいなど、云いすかして安心させるつもりはないぞ。

アンチゴーン ああ、テーバイの星の、父祖代々の都、それに祖先の神さま方、もう連れていかれてまいります、一刻の猶予もなしに。ごらんください、テーバイの王家の方々、王族の最後の、たった一人残ったものが、どんな目に、しかも、どんな人間から、あわされるのか、神への道を大切に守ったというばかりに。

〔アンチゴーン、衛士たちに引き立てられて退場〕
こうしてアンチゴーンが退場したあととも劇は続いていくのだが、こうした手法は現在では歓迎されないであろう。

ここでのクレオン、アンチゴーンは共にアヌイ作品とは正反對の役割として登場している。しかし、どちらのアンチゴーンも自分の行為への正しさ故の『死』であることに違いはない。この世にいたいと願うソフォクレスのアンチゴーンも、死への覚悟をかためたつもりのアヌイのアンチゴーンも同一のものなのである。

アンチゴーンが「生きていたい」と叫ぶのは、「憐みと怖れを通じ

てカタルシスをひき起こす手段である」(16)と考えられるし、同様にして、それをより実存的にたかめたのがアヌイのアンチゴーンヌであるといえよう。

アンチゴーンヌ (不意にいう) じゃ、あなたなのね?

衛兵 何が?

アンチゴーンヌ 私が一番おしまいに見る人間。よく見ておきたいわ……

ここで、アンチゴーンヌが実存主義の存在であるならば、矛盾した台詞であり、やはり、アヌイの方法であることが理解できる。『生』を正しと信ずるアヌイの詩情豊かな表現方法とみることができよう。

この台詞の表現によって、観客を現実と呼び戻すという、実に皮肉で巧みな手段を用いることによって、アヌイは『死』をとび越えた存在を意識させようとするのであり、アンチゴーンヌが「ノン」といつづけることをためらった数分間でその効果は成功へとみちびかれていたのである。そして、アヌイは、この瞬間に、ラムール(愛)へのアプローチも試みているのである。ラムールへのアンチゴーンヌの願いは『アンチゴーンヌ』以降の作品でほぼ達成されたとみることができる。それ以降の殆んど唯一のテーマとなっていることから、アンチゴーンヌがアヌイに『ラムール』の必要性を認めさせたといえよう。

しかし、『アンチゴーンヌ』に於けるラムールへのアプローチはやや雑であり、むしろ必要だったとも考えられるのだが――。

アンチゴネー いえ、けして、私は、憎しみを願けるのではなく、愛を願けあたえるようにと生れついたのです。

こうした正直な表現に対して、アンチゴーンヌもやはり同意しているのだが、アヌイのクレオンの前ではまだまだラムールの具体的意志をあらわすことが出来ない。この点では、フランス語の美しさが災いしていると考えられるし、その為に、悲愴の表現がうすらいでいるのがおしい。

衛兵 何かこう、したいことがあったら、呼んできてあげますよ。
アンチゴーンヌ 結構よ。ただ、あたしが死んだら手紙を渡してほしい人があるの。
……略……

アンチゴーンヌ ああ、エモン、生きるということがどんなに単純なことだったのか、今になってようやくわかりました。

……略……

私は自分が何故死ぬのかわからなくなりました……

手紙を渡すことで、生との別れを告げようとするのだが、ここに再び、アヌイの心がうかがえるわけである。『アンチゴーンヌ』以前のアヌイの作品(17)であるならば、いつまでも否定し、疑問さえ、さしはさもうとしなかった超越の問題への新しい疑問の提起とも考えられる。そして、その疑問は、ラムールをソフォクレス程に雄大なテーマとして扱うことに自信のもてなかったアヌイ自身の苦悩と考えるのははづれだらうか。

ギリシャ悲劇に於ては常に「愛」と「憎しみ」が中心となって劇が進展し、その主題のもとで「人為法と自然法」、「人間の制定した掟の力と神の、あるいは人性の」おのづから求めるところの対立、葛藤となつてあらわれるのである。

ソフォクレスはアイスキュロス(18)が三部作形式によつていた慣習を廃して、三部作を解体して、悲劇の構成を緊密にし、一編一編を完全な珠玉とした。完全な構成と言語とによる盛り上げの迫力は怖るべきものがある。この迫力にはアヌイもとうてい及ばないし、――フランス語の欠陥にもよると考えられる――それに近づこうとの努力もしたであろうと考えられる。

こうした不滅の作品『アンチゴネー』こそ二千年の演劇の歴史が現代の世界演劇の中に生きている実例の一つである(19)。

『アンチゴネー』の現代に果す役割は非常に大きいのだが、「現代の役割」については後日、改めて研究してみたい。

再びメルヒンガーの言葉を引用すると、
 「かつてはそれぞれの国民によって作られ、その国民に源を発していたものが、世界の共通財」となったのであり、我々は、そうした共有の財産を失うことのないように保護すると同時に、事実へでるだけ接近し、新たな共有財産の発芽にまで発展させなければならぬ。この論理に、あてはまると考えられるのがアヌイの『アンチゴーンヌ』であり、我が国について考えてみると、太宰治の「お伽草紙」にやや、その発芽を見い出すことができる。

四、悲劇とアンチゴーンヌ

アヌイの『アンチゴーンヌ』はその全編が悲劇性に貫きとおされているので、悲劇についての論文は数多くあり、枚挙にいとまがない。『アンチゴーンヌ』に於ける悲劇の取り扱いはソフォクレスの『アンチゴネー』をテキストとしているため、劇作上では同様の扱いをしている。即ち、

合唱 ……略……。ぜんまいがまかれました。後は、ひとりりでほどこけてゆくのを待つばかりです。これが悲劇というものゝの有利なところで、ぜんまいはただ指先でちょっとおすだけで動きはじめるのです。何でもいいのです。…略……すでに沈黙によって征服された征服者が、ただ一人佇んでいる、そんな沈黙もあります……すっきりとしたものです。悲劇というものは――。

これは、アヌイの自聴のような感じもしないでもないが、アリストテレスのいう「急転」Peripetia と「認知」Aragnorisis の定義を伺い知ることが出来る。『アンチゴネー』の前作と考えられるソフォクレス作『オイディプス王』(20) においては「急転」「認知」が同時に行なわれて、悲劇としての効果が著しい。アヌイの『アンチゴーンヌ』においても、それ程著しいものではないが、悲劇としての効果を充分に發揮できる要素をギリシャ悲劇から借用しており、分類するならば「運命悲劇」とよぶべきなのであろう。

『アンチゴーンヌ』に於て、「悲劇はとりわけ清々しいもの」と述べているのは、アンチゴーンヌの「ノン」に相通じるものであり、「希望」に対して「ノン」といい続けているのである。

そして、さらに、

何のためでもありません。自分自身に向って、自分のために。ドラマでは、そこから脱け出せるという希望があるために人はもがき苦しみます。品の悪い話です。打算的であります。

悲劇には償いはない。悲劇は王者のものであります。人の心を咬ろうとするようなものは、もう何一つないのです。

ということになり、「悲劇」そのものに対してのアヌイの態度は「ウイ」であって「ノン」ではないように考えられる。

この悲劇作品の中で、終幕近くの合唱の台詞は非常に重要であり、この戯曲の集大成部分とも考えられるのだが、舞台ではなかなか成功し難いジーンの一つでもある。それは、全編を貫くものが、あまりにも不条理的悲劇性に満ち満ちているからであり、観客をマヒさせてしまうからである。この点は、この戯曲中ただ一つの欠点として指摘できるかもしれない。

だが、この不条理性、悲劇性こそが、彼のこの時代の一連の作品を「黒い戯曲」(21) と呼ばせるのにふさわしいであろう。

合唱 ……略……今、すべては終わりました。彼らはともかく死んでしまいました。一つのことだけを信じていた人たちも、その反対のことを信じていた人たちも。

――何も信じていなかった人たち、歴史の中にとらえられていながら、何一つわからなかった人たちも、みんな死んでしまったのです。死んだ人たちはみんな同じようです。…略……そして、生きている人達は、徐々に彼らを忘れはじめ、彼らの名

前を混同しはじめるのです。…略…

合唱 ここはもう衛兵たちが残っているだけです。あの連中にとっ

ては、こういうことはすべてどうでもいいことなんですね。ごらんのとおり、彼らはトランプのつづきをやっています²²。

——急速に幕——

ここにはあの激しい物言いをするアンチゴーンはいなくて、ひかえ目な作者がじつとかがみ込んでいるような気がする。それ程に、アヌイはひかえめな劇作家であると考えられる。

五、結 び

もともと演劇史の確立をめざしてこの問題をとりあげたわけではないので、演劇学的価値はないのだが、放送の機能を側面より研究するといふ、私の研究の一過程としての意味はあると思う。

正しい表現ではないと思うが、放送を伏せておいて、「放送」の問題に取り組むことも、その出発段階として必要なことではないだろうか。私はこのような心構えで研究を続けていくつもりである。

これまでの戯曲研究（舞台、テレビ、ラジオドラマ、その他を含めて）は、レーゼ・ドラマは別として、台本の段階での分析研究が殆んどであり、上演されてしまったものに関しては、単なる部分批評で占められている。が、戯曲が戯曲としての生命を得ることが出来るのは、舞台にのった瞬間であり、放送されている瞬間なのであり、この論理が正しいとすれば、台本の研究も事後の部分批評も重要なものではないと判断することも可能である。故に、実証研究を試みるためには、その瞬間のデータが必要になることはいうまでもない。前章あたりで、試験的に、舞台上に表現されたものの分析を、ほんのわずかではあるが試みたつもりである。しかし、やはり印象批評にすぎないのが残念だが、この瞬間の記録こそ、これからの研究上、中心になるべき方法であることは確信している。特に、瞬間的伝達メディアである放送においては、早い時期に、瞬間々々のデータの整備を行なわなければならないことを痛感する。幸

い、私の所属する広報学科では昭和三六年度より、各種視聴覚実験材料と同時に、特殊設計による番組分析機 Program analyser⁽²³⁾ 一台を購入し、その方面の整備研究を推進しつつある。放送で表わされるものは、物理的制約により、ある一定の時間内に終了しなければならぬのが通常例であり、その制限された枠内に、人間の能力で番組をまとめあげることしなければならぬ。こうして出来上がった番組は、やはり一つの「作品」と呼ばれてしかるべきなのであろう。磁気録音、VTR等の技術の進歩は著しく、放送にしても再生は容易に行なわれるが、再生されたものは、いついかなる状態においても二次あるいはそれ以下のものであり、受け手の反応は特殊な場合を除いて、一次のものとは全く異なるはずである。さらに、声と肉体とによる表現は、映画的手法があるにはあるが、その表現の仕方において、舞台上の演劇と類似していることはいうまでもない。しかも、受け手が好むと好まざるとにかかわらず、一瞬一瞬にシーンが消えさるのであれば、受け手の判断力を解明するのは容易なことではない。

歴史的にみて、演劇のジャンルの延長として放送の存在を考慮することも可能であるから、放送のデータ以前に、あるいは同時に演劇のデータの整備の必要性も感じられるので、あえて演劇作品への言及を試みた次第である。（本大学文学部広報学科助手）

註

- (1) 文学の世界では、一八五七年に、ロマン派の影響をうけながらも、ロマン派の観念的傾向を否定し、科学的実証主義と客観的事実を通して人間を描いたフローベルの『マダム・ヴオバリー』が生れている。
B. H. Clark and G. Freedly: *History of the Modern Drama*; New York (1947)
- (2) 市民社会の意志の表現法は、ストリンドベリにおいて初めて完全に発展し、ピランデルロに至って中心的となったと考えられるが、その特徴たる暴露法的演劇のあり方は、すでにイブセン演劇に於て開花していたとみる事ができる。
- (3) Bamber Gascoigne: *Twentieth Century Drama, 1962* では、一九二一年に『作者を探す六人の人物』を書いたピランデルロにその位置づけを試みている。

(4) 演劇的效果については種々の意見があり、必ずしも規定されているものではない。我々のこれからの研究分野でもある。

(5) Siegfried Melchinger : Theatre der Gegenwart, 1956 尾崎賢治訳。

(6) エウリピデス、セネカをはじめ、R・ガルニエ(一五七九)、J・ロトルウ(一六六八)、J・アヌイ(一九四二)、V・アルファイエリ(一七八七)、H・S・チェンバレン(一九一五)、W・ハーゼンクレーフェル(一九一七)らが同名の戯曲を書いている。

(7) 一九五三年の作 Montparnass 初演、

(8) Jean Jaques Gautier : Paris sur scène, dix ans du théâtre.

(9) 「独軍占領下のパリで、空襲警報に中断されたりしながらの上演であったので、クレオンの性格がペタンであり、アンチゴメヌが抵抗者であった……」

(10) Jean Anouilh : Nouvelles Pièces Noires : 1963 を使用、以下の台本抜粋も全てこのテキストによる。

(11) 注5に同じ著書。
再び注5を参照。

さらに『ひばり』については次のように続けている。

「……それどころか『ひばり』は、無意味であることをはっきり主張するのである。その代りそれは優雅、繊細、聡明、皮肉で、ゆきとどいた水々しい場面にあふれ、きらめき・囁る対話に充ちている。むしろファルスに近い。そしておどろくべきことに、それによってテーマにも主人公にも、まずいことがまったく起こらないのである」とまでいいきっている。

(12) Roméo et Jeannette, 1945. フトリエ座で一九四六年に初演。

(13) いずれも Antigone で正しいと思うが、便宜上ソフォクレス作を「アンチメネー」と表記する。

(14) Aias 上演年代不明

(15) Trachiniai 上演年代不明

(16) アリストテレンス、松浦嘉一訳『詩学』

(17) Humulus le muet. 1929, Herminier 1931,

La Sauvage, 1934, その他。

(18) Aischlos Euphorionos キリシヤ三大悲劇詩人。前五二五年頃出生。

(19) Siegfried Melchinger : Moderns Welttheater, 1957.

(20) Oidipus Tyrannos. 上演年代不明

(21) 「バラ色の戯曲」の喜劇系に対して、悲劇系の戯曲、すなわち『ジュゼベル』(一九三二)『ユリディス』(一九四一)などを指す。

(22) プロローグでも同じ場所でもトランプをしている。

(23) 多種多様なものが各所で開発されているが、本学科のものはエキシード K・K の開発によるもので、番組視聴状態をグラフで知るものである。

二五名ずつの二グループを一度に実験することができ、グループ別反応グラフと共に二グループの合計平均反応を知ることができる。
本学の他にも東京大学、東京工業大学、あるいは電通、松竹等でもそれぞれ独自の機構のものを開発して実験に使用している。