

現代の *King Lear* その (一)

——Jan Kott の「リア王」論——

井 川 ふ く

1962年11月 Straford-on-Avon, 続いて12月 London で, Royal Shakespeare Theatre Company による *King Lear* は最近での画期的な上演として広く注目をあつめた¹. 演出は Peter Brook 彼の演出には Brecht や Beckett の影響が見られたというが, 彼自身が語る所によると, 彼の影響を受けたのは, Poland の Shakespeare 学者にして詩人である Jan Kott であるという².

Jan Kott, 1914年生れ, 第二次大戦中地下組織に属し, ナチの残虐, スターリニズムの嵐を体験する. 現在 Warsaw 大学で比較文学を講じ, 51年及び54年文学及び文学研究に関する国家大賞, 64年ウィーンの Herder Award 受賞. 彼の著書 *Szkice o Szekspirze* (Essays on Shakespeare), 1961, は仏独英訳され, B. Taborski による英訳は *Shakespeare Our Contemporary* と題して1964年 London で出版された.

ポーランドという現代の矛盾のもっとも激化した国の一つにあって, 彼は Shakespeare の時代の混乱と動揺を, 彼自身のもののように感じ, 自らが Globe 座にあるかのような, 鮮明な感覚で古典を捉えようとする. 彼はルネサンスという時代を, 人間の夢, 理想, 能力が大きく伸びようとして果せなかった時代, a great era nearing its end³ と見ている. その動乱の時代に人間に課せられた残酷と不条理とを, *King Lear* の中に見出し, 彼自身, 東欧の文学者として現代の不条理文学に深く向けられた視点を通して, “*King Lear,*” or the Endgame と題して *Lear* に示される状

況を論じるのである。

I

“Lear of Shakespeare cannot be acted” と Charles Lamb を咏嘆せしめ、⁴ A. C. Bradley をして “too huge for a stage”⁵ と言わしめた *King Lear* の上演史は、それ自体が「時代の鏡」のように、英米の時代の趣味、時代精神の消長を物語っている。 Nahum Tate⁶ による改作が一世紀半に亘って人気を集め、歴代のリア役者がこの Shakespeare ならぬ Shakespeare にその名演技を競ってきたのも驚くべき事実であるし、原作が復元されても、ロマンティックの *Lear* は雷鳴や装置の転換に観客の耳目ををさらったメロドラマであり、リアリズムの *Lear* は歴史的考証に、あるいは人物の心理的眞実らしさに重点をおいたものであって、いずれも *Lear* の本質にせまることは不可能であった。

Kott はこれを“仰いで見るけれども登って見たいと思わない”高山⁷にたとえている。*Lear* のもつ cruelty はエリザベス朝時代にとっては一つの reality であり、又以後もそうであるに違いないのだが、この cruelty は philosophical cruelty で、romantic あるいは naturalism の舞台では表現出来ない、ただ new theatre のみが再現し得るものだと Kott はいう。new theatre⁸ においては、characters というものがなく、悲劇的要素はグロテスクにとって代わられる。グロテスクは悲劇よりも残酷である。

Kott によれば、tragedy と grotesque とは対立するものではない。両者は同じテーマを取扱い、同じ構造をもつ。両者とも、人間の運命、存在の意味などを内容としてもつのであり、situation は上から課せられたもの、逃亡不可避なものである。悲劇の人物は二つの価値のいずれかを選ぶ。その一つを選ぶことによって他の一つがゼロになるような——多くの場合それは主人公の死という形であらわれる——選択を悲劇の主人公は強いられる。*Antigone* は Creon の命令か絶対者の命令か、いずれかを選

ばねばならなかった。

grotesque の actor たちも又も選択を強られるが、グロテスクにおいてはその選択すべきものが、いずれも absurd で irrelevant, compromising なものである。Dürrenmatt の描く Romulus の世界、彼は崩壊してゆくローマ帝国の最後の王として、はなばなしい死をとげるか、惨殺されるのを寝所で待つか、降伏し、所信を述べ、自殺するか、これらはみな、馬鹿らしく、どうでもいい行為である。歴史は彼にこの選択を強いるが Romulus の方でとり得る態度は意識して clown の態度をとり最後まで clown で通すことである。clown になることによって、Romulus は絶対者—歴史—を嘲笑することが出来る。

一方 Oedipus はどうか。神は彼に父親殺し、母の夫となる運命を予告した。主人公は彼の決定と行動の自由を持っていた。神はそれらに何の干渉もしないで、彼が誤りを犯すまで看視する。そしてその犯した罪に対して罰を与える。主人公は誤りを犯さねばならないように仕組まれている。Oedipus は運命をだしぬこうとしたのだが、それは不可能であり、運命から逃れる事は出来なかった。彼は父を殺し、母を妻とした。起るべきことが起ったのである。それはゲームの論理にも似ている。発端においては双方は五分五分のチャンスを有しており、両者は同じルールに従う。Oedipus 対 Fate というゲームで Fate は自然の法則どおり、奇蹟の力をも借りずに勝利する。ゲームは正しく行われるが、Fate は何時も勝利を得、Oedipus は負けるように出来ている。

電気計算機とチェスを、又は銅貨を投げて「表か裏か」のゲームをする人間を想像してみる。人間は機械に順列組合せの法則を教え、ゲームのルールを教えた。その結果機械は人間のあらゆる手の内を察知することが出来、人間は敗北せざるを得ない。機械に敗北せぬ唯一の方法は、真剣にとりくむことを放棄し、コインを投げただけに終ることだ。この態度が clown の態度である。

悲劇の主人公が運命に敗れること、それは運命—絶対者—の確認である。しかしグロテスクの主人公の敗北は絶対者への嘲笑と冒瀆である。前者は priest の、後者は clown の態度である。clown はその嘲笑を加害者に向けると同時に被害者自身にも向ける。何故なら被害者を被害者の位置におくことによって被害者自身が加害者 tormentor を作り上げたからだ。

悲劇の絶対者は、神々、運命、キリスト教の神、自然、理性と必然を具えた歴史、などであるが、グロテスクの絶対者は、人間よりも強力なあるもの、人間の状況の不条理とも言うべきものである。人間の作り出した機械が人間より強く賢いという事実が absurd であるのではなく、人間が己れの敗北の probability の増加してゆく状況に自らを置くことによって、動かし難い状況を作り上げているという事実が不条理なのである。

要するに Kott のいうグロテスクとは、悲劇の絶対者を不条理に置きかえ、主人公を clown にとり換えればほぼ了解が出来ると思われる。悲劇とグロテスクは同じ構造をもつが、その解答が異なるのである。悲劇にはカタルシスがあるがグロテスクにはそれがない。

Lear に同情したということで、Regan に両眼を抉られ、妾腹の子 Edmund の奸計によって、実子 Edgar の命まで危くした己れの過ちを知った Gloucester 伯は、Dover の崖から投身することを決心し、ゆきずりの気狂い Tom o' Bedlam 実は我か子 Edgar に手を引かれて、けわしい坂道を登ってゆく、坂道と思わせて実は平らな舞台を踏みしめている父子。

Gloucester. Methinks the ground is even.

Edgar.

Horrible steep.

Hark, do you hear the sea?

Gloucester.

No, truly.

Edgar. Why, then your other senses grow imperfect

By your eye's anguish.

(VI. vi. 3)

明かにこれは *mime* の形を予想して書かれたものだ。Gloucester も足を高く上げて急坂をよじ登るつもりが、空を踏むばかりである。Edgar は実際に存在せぬ崖の存在を父に信じさせねばならぬ。断崖の中腹に浜芹をとる人、海岸を歩く漁師たちが小鼠の大きさに、船は小船に、小船はブイの大きさに……Brugel の絵を思わせる景色だ。

Edg. Come on, sir ; here's the place : stand still. How fearful
 And dizzy 'tis to cast one's eyes so low !
 The crows and choughs that wing the midway air
 Show scarce so gross as beetles ; half way down
 Hangs one that gathers sampire, dreadful trade !
 Methinks he seems no bigger than his head.
 The fishermen that walk upon the beach
 Appear like mice, and yond tall anchoring bark
 Diminish'd to her cock, her cock a buoy
 Almost too small for sight. The murmuring surge,
 That on th' unnumber'd idle pebble chafes,
 Cannot be heard so high. I'll look no more,
 Lest my brain turn, and the deficient sight
 Topple down headlong. (IV, vi, 11)

二人は絶壁の際に来た。おそらく *apron-stage* の欄干のあたりに来たのだろうが、とにかく。Gloucester は同じ平面に倒れた。そして今は存在せぬ崖のふもとにいるのである。崖の上から潮騒が聞えぬと言った Edgar は、今はひばりの声が聞えぬという。

Look up a-height ; the shrill-gorg'd lark so far
 Cannot be seen or heard : do but look up. (IV, vi, 58)

音を出さぬことによって音を暗示し、背景を描かぬことによって海山を示す。これは舞台であってこそ出来る表現で、映画では（舞台劇として映写した場合を除いて）不可能なことだ。Shakespeare は空の舞台を街々にも森にも宮殿にも船中にも変えることが出来るが、この Dover の断崖は少し意味がちがう。Dover は存在し又存在しない。平らな舞台に倒れた Gloucester は、人間を待ち受けている深淵に落ちたのだ。これは Ionesco の用いる *theatrical paradox* であり、リアリズムでは不可能な、*pure theatre* の ¹⁰*paradox* なのである。

マイムが *clownish* なものであると同時に、Gloucester の試みた自殺という行為も又 *clownish* である。彼は絶対者に対する最後の *protest* として自殺を決心した。その心情はたしかに *tragic* である。けれども若し神が存在しなければ彼の試みは何の意味があろう。自殺は何の解決ももたらさない。自殺によって世界が変わるだろうか？ それはただ、すべての中でもっとも残酷な「死」を受け入れるにすぎない。それは敗北であり、舞台の上の「とんぼ返り」にすぎないのである。

Kott はここで Beckett の *Endgame* に付けられたパントマイム *Act without Words* を引用する。舞台上に、木、大小の箱、水瓶、鋏などが天井から吊されている。男が鋏で爪を切りはじめ、中断して小箱の上におくと箱もろとも鋏は引き上げられ、大きな箱に坐ると箱が、水瓶を取ろうとするとこれも又、宙に吊り上げられる。自殺をしようとして木に近づけば木の枝が幹にたたみ込まれる。再び木や水瓶が下りて来るが、男はもう動こうともせぬ。木（しゆろの木）、水瓶、これは旧約聖書を思わせる *parable* だ。外なる力はこのように、人間を誘惑しつづけ翻弄する。これは救いの現れぬ「ヨブ記」である。悲劇ともグロテスクとも解せられるけれども、*mime* の形式である限りグロテスクである。同様に Gloucester と Edgar の心境は *tragic* なのであるが、*mime* 的に演じると *grotesque* と

なる。

遂に Gloucester は「苦しみの方で『もう沢山』と叫び出して死んでしまふまで、辛抱しよう」(IV, vi, 75) となり最後には、「いやもうよい。腐れ死になら此処でも出来る。」(V, ii, 8) という気持になる。

Men must endure

Their going hence, even as their coming hither.

Ripeness is all. (V, ii 9)

Ionesco は “We shall all die, this is the only serious alienation”¹¹ と
言った。……

Kott は *Lear* のテーマを ‘the decay and fall of the world’¹² とのべ、
他の悲劇、史劇と異なる点は、その世界は決して癒されることがないとい
うことだ、と言う。12人の主要人物ははっきりと善人悪人に分かれ、殺戮の
行われる Macbeth’s stage と、社会的地位を剝奪された男たちが狂った会
話をつづける Job’s stage とからなり、重要なのは後者で、前者はその
realistic counterpart であるという。

Job’s stage は人間の運命に関する皮肉な clownish な morality play で
あるが、その始まる前に、人物たちはその社会的地位を根こそぎ奪い取
られ、どん底にまで落ちねばならない。その転落は Gloucester の転落の
ように philosophical parable でもあると同時に、肉体的な転落でもある。
王とその廷臣たちは今四人の乞食となって嵐の中を彷徨。彼等の転落の速
さはいろいろであるが、人間を区別するもの一称号、地位、そして名前す
ら失われ、各々は just a shadow of himself となり果てる。

Lear. Does any here know me? — This is not Lear :

Does Lear walk thus? speak thus?

.....

Who is it that can tell me who I am?—

Fool. Lear's shadow. (I, iv, 234)

同じ問いと答えが王と Kent の間にも交される。

Lear. How now! what art thou?

Kent. A man, sir. (I, iv, 10)

裸の人間に名前は不要である。Kott はここに「ヨブ記」を結びつける。

Then Job arose, and rent his mantle, and shaved his head, and
fell down upon the ground, and worshipped.

And said, Naked come I out of my mother's womb, and naked
shall return thither. (Book of Job, I, 20-21)

“nakedness” の theme はこの作品に執拗に繰返される。Edgar の “with
presented nakedness out-face the winds and persecutions of the sky”
(II, iii, 11) となり Gloucester の

I'the last night's storm I such a fellow saw;

Which made me think a man a worm. (IV, 1, 32)

に連なる。

鹿飾の皮を剥いでゆけば、玉葱をはがすにも似て中味は誰も nobody,
suffering nothing である。人間という観念はここまで引き下げられ、人
間のあらゆる状況は運命という一語に押し縮められてしまった。

聖書の Job は終始神に語りかけ、祈り呪いさえするが、結局神の正し
さを知り、その苦しみは神によって義とされる。しかし *Lear* においては
神は *Lear*, Gloucester, Kent, Albany によってはげしく問いかけられる

けれども

As flies to wanton boys are we to the gods,—
They kill us for their sport. (IV, i, 36)

Gloucester の神はこのように unjust god でさえあるのだ。Lear の神への呼びかけに答えるのは Fool の joke であり、Gloucester の祈りに対応するのは、Edgar の道化じみた demonology である。

Fraretto calls me, and tells me Nero is an angler in the lake
of darkness (.....) The foul fiend bites my back. (...) Pur! the
cat is gray. (III, vi, 6)

結局彼らは clown であることを自覚しない clown であり、Lear は四幕六場のあの長広告を終るとき、やつと、

No rescue? What, a prisoner? I am even
The natural fool of fortune. (IV, vi, 192)

の自覚が見え始めるのである。

Fool だけが己れを fool と認めている。自分が王の道化 jester にすぎぬと自覚すればそれはもはや clown ではなくなるかも知れぬ。けれども clown の人生観は、万人が fool で、中でも阿呆なのは自分を阿呆と知らぬ人間、王その人であるという仮定に基づいている。それ故 clown は他人を嘲笑せねばならぬ。彼は clown である故に疎外を受けてきた。だが同時に彼はこの疎外を容認することが出来ない。これに気づくや否や彼はそれを拒絶してかかる。彼はそこで“clown”というラベルを王に貼りつけようとするのである。

Lear. Dost thou call me fool, boy?

Fool. All thy other titles thou hast given away; that thou wast born with.

Kent. This is not altogether fool, my lord. (1, iv, 154)

第一幕から Fool はその鶏冠帽を王にかぶせようとした。これが Job's stage において演じられる buffoonery である。 *King Lear* においても contemporary aspect と目されるものが此処にある。ここにおいて、人は Lear に付せられた romantic な又 naturalistic なアクセサリーを取り除き、娘に追い出され、嵐の中を彷徨い、狂人となった哀れな王のメロドラマ、あるいはオペラとは絶縁しなければならぬ。Hamlet と同様 *King Lear* の狂気は一つの方法がある。それは意識的に clown の立場に移り変わる philosophy なのである。もっとも確実と思われるものを疑わしいとして示し、目で確かめられたものの中の矛盾、明らかに常識と考えられるものを茶化し、不条理の中に真理を見出すのが clown の哲学である。史劇の王たちは剣によって、あるいは生身の頭から王冠をもぎ取られて王の座を失うのであるが、 *King Lear* では Fool が帝王の神聖を奪い取る。Fool は Macbeth's stage から Job's stage からも離れていずれの ideology にも従わない。法、正義、道徳律の見せかけを拒絶し、野獣性、残酷、情慾を見出す。幻想を排斥し、自然の又超自然の存在に慰めを求めない。仮想の王位に執着する Lear が愚かに見えても、彼は狂気の道を進む王を見棄てない。この世界を rational なものと認めることこそ真の狂気と知っているからである。封建の秩序は absurd である。従って absurd な言葉でのみそれを表現することが出来る。

When usurers tell their gold i'the field;
 And bawds and whores do churches build;
 Then shall the realm of Albion
 Come to great confusion :

Then comes the time, who lives to see't
That going shall be us'd with feet. (III, ii, 89)

Lear をはじめ多くの人物がギリシャローマ的レトリックを用いるに反して、Fool の言葉は聖書のもじり、転倒させた中世の寓話に充ち、想像の飛躍、奇怪な surrealist 的表現に富んでいる。方言もあれば paradox も absurd な humor もある。現代のグロテスクが表面上の現実や絶対者の absurdity を暴露するに用いる absurd な言葉、それが Fool の言葉である。

Lear. O me! my heart, my rising heart! — but, down.

Fool. Cry to it, Nuncle, as the cockney did to the eels when she put'em i'th paste alive; she knapp'd 'em o' th' coxcombs with a stick, and, cried, “Down, wantons, down!” 'Twas her brother that, in pure kindness to his horse, buttered his hay. (II, 4 121)

Lear の転落が始まったばかりの時から、Fool は王に付き従ってきたが、三幕の終りで、“And I'll go to bed at noon” (III, vi, 88) を最後に永久に姿をかくしてしまう。clown はもう不要になったのである。Lear が Fool のものの見方で、Fool の言葉で語るようになったからである。“They told me I was everything; 'tis a lie, — I am not ague-proof.” (IV vi, 106)

II

繰返すまでもないが、Kott は grotesque という語を所謂 fantastic, incompatible なものという意味ではなく、Theatre of the Absurd における演劇の一形式として用いている。文中に不条理演劇の作品よりの引

用が多いのは、いささか牽強附会の感を与える場合もないではないが、不条理演劇の要素を *Lear* の中に read in したのではなく、*Lear* の中にある不条理的要素が Kott を夢中にさせた感がある。元来 Shakespeare の中には Lancelot Gobbo とか Feste とか *Lear* の Fool, Falstaff, Caliban, 狂気の Ophelia, Richard II, King Lear など不条理演劇に縁の深そうな人物には事欠かない。就中、作品の底を流れるものに Gloucester の “As flies to wanton boys, are we to the gods...”¹³ に見られる不条理感覚があると M. Esslin は述べている。Kott はまさにこの視点から *King Lear* に光をあてた。

Kott が創り上げたのではないが、彼と親交のある Peter Brook 演出の *Lear* では、Paul Scofield の演ずる Lear は “半白の髪を角刈りに” “思いかげぬ所で母音をのぼし、phrase の言廻しもたどたどしく” 理性のコントロールの不十分な様を、領土分割の場で示した、と言われる。Lear の狂気は娘たちへの復讐心の嵩じたもの、彼の「偉大さ」が突然輝くのは、“I fear I am not in my perfect mind.” と詫びるように言うあたりで、特筆すべきは例の有名な “unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art,” を sentimental に流れず Beckett の浮浪人のように読み流した点だと Kenneth Tynan¹⁴ は記している。こうして見ると Kott-Brook のリア像は、多くの俳優や研究者たちが打立ててきた Titanic あるいは Promethean な “greatness”¹⁵ を附与せず、「Lear は巨大な歴史の階段を一歩々々下りてゆき、かつては自分が統治したが知ることのなかった世界の残酷さを悟り、苦しみの盃を滓まで飲み干す」¹⁶ ことによって始めて「人間」の姿を知ること、greatness と見るのである。Gloucester についても同様である。illusion の中で断崖から転落した彼はもはや盲目の宮廷人ではなく、morality play の ‘everyman’ として生ある限り地上を放浪しなくてはならぬ。苦しみのどん底からかいま見た ‘a nobody’ という self-knowledge—それすらも Gloucester には与えられな

かったかも知れぬ。彼は、昆虫を弄ぶ少年のように残酷な神であっても神の存在なしには生きられない人物である。John Lawlor も Dover scene を一種の *play-in-the-play* と見做し、これを *illusion* の面から説明する。Gloucester は神の介在という *illusion* なしには生きられない。Edgar の言を信じて、自殺の試みは悪魔の仕業で、神の奇蹟によって救われたと思ひ込み、今後はただ耐え忍んで生きることを決心するのだが、観客はここで Edgar の立場からと自分の立場からと二重の優位に立って眺めている。Gloucester が己れを恥じているように、観客も又恥じの思いに胸をつかれろ。神が人間に心をよせ給うという信仰は、このような ‘merciful lie’ によってしか回復出来ないのか？「それは何よりも深く心貫ぬく矢」であると Lawlor は述べるのである。これは明らかに人物の内側に立つて見た即ち悲劇の観点である。

Kott は反対に、神が存在せねば Gloucester の自殺の試みは *absurd* なもののだとして、その心情を *tragic* としながらも、これを外側から眺めて、*clownish* なものとする。感情を舞台の人物に投じない客観的態度、人物と観客との *identification* をさけるのは *Theatre of the Absurd* の手法である。M. Esslin の説明によれば、

We see what happens to him from the outside, rather from his own point of view. As the incomprehensibility of the motives, and the often unexplained and mysterious nature of the characters' actions in the Theatre of the Absurd effectively prevent identification, such theatre is comic theatre in spite of the fact that its subject matter is somber, violent and bitter. That is why the Theatre of the Absurd transcends the categories of comedy and tragedy and combines laughter with horror.¹⁸

これは又 Fool の方法にも通じる。Fool は王の苦悩を目をあたりにし

ながら、王の怒りにも感動にも同調せずに、まぜっかえし、嘲弄する。しかしその absurd な言葉がこの buffoonery の中心となり、この劇中にもっとも現代的な要素となるのである。ロマンティック時代の俳優 Macready は、Fool を「ひよわな熱っぽい、半ば痴呆的な美少年¹⁹」として、女優に演じさすことをも考えたという。又一説に、Fool と Cordelia の出番が決して同時にならない事実から、これを同一の役者が演じたのではないかという憶測もある。Kott の考える Fool は美少年であってもなくても、とにかく grotesque としての *King Lear* を支える vigorous な人物である必要がある。その absurd な言葉をとおして、「宇宙における人間の危険な神秘的な位置²⁰」を観客にわからせるのが Fool の機能である。それは反宗教的に見えて、以外に宗教的なのである。

以上現代の不条理演劇の主張を手がかりに、Kott の論旨を調べて見た。ここで明瞭になったのは、第一に、sentimentalize された Shakespeare を極力排して、Shakespeare の本来の姿、cruel で absurd な要素を、この東欧の学者は一心に追求めていることである。第二に、古典と現代という問題に関して一つの興味ある問題を提示していることである。古典の再現という問題は或程度現代の問題意識から出発しなければ生きて来ない。殊に演劇は観客という一つの集団の意志が作用するから、一層現代の感覚や意識を如何に切り結ぶかが問題となってくる。どこまでは creation でどうなると distortion か？

Shakespeare の中には未だあらあらしい absurdity, cruelty が、洗練された poetry と共存している。不条理演劇、殊に pure theatre は言葉からの解放を求めて、mime や、踊り、抽象的な舞台効果、道化、にその表現を求めるものであるが、Shakespeare においてこれらの面にのみ眼をやって poetic diction を省りみなければ、Shakespeare 劇の魅力の大半が失われてしまうだろう。又 Clifford Leech が指摘する ‘multiplicity of

viewpoint'²¹「視点の多様性」が顕著に見られる *King Lear* という作品は、人物同志の矛盾、同一人物の中の矛盾、作品の視点の矛盾など錯綜した問題を種々孕んでいる。今一度「悲劇」という観点から、これらを考察してみようというのが（その二）の目的である。

注

1. *Royal Shakespeare Theatre Company 1960-1963* (London, 1964), p. 184.
2. 「世界文学」No. 26, 東京, 1966, 「シェイクスピアと現代」猪俣浩, p. 26.
3. Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary* (London, 1964), p. 202.
4. Charles Lamb, *The Works of Charles Lamb* (Boston, 1860) Vol. IV, p. 94.
5. A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (London, 1965) Lecture VII, *King Lear*, p. 202.
6. Nahum Tate (1652-1715) エリザベス朝演劇を多く改作したが、就中「リア王」の改作で有名, Cordelia と Edgar が結婚し, Lear も死なないという happy ending で当時の人気を集めた. Fool は削除された. 1838年 Macready の全作復活まで約一世紀半この台本が用いられた.
7. Jan Kott, *Op. cit.*, p. 101.
8. new theatre
ここではほぼ The Theatre of the Absurd を含めた戦後の演劇を指している.
9. Dürrenmatt
ドイツの不条理演劇作家. 「訪門者」「ロムルス大帝」等の作がある.
10. pure theatre
“Pure” theatre; i. e., abstract scenic effects as they are familiar in the circus or revue, in the work of jugglers, acrobats, bullfighters, or mimes. (Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, p. 230)
11. Ionesco, *Le Tueur sans Gages*
12. Jan Kott, *Op. cit.*, p. 123.
13. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (New York, 1961), p. 234.
14. *Royal Shakespeare Theatre Company 1960-1963*, p. 187
15. G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire* (London, 1954), p. 164.
16. Jan Kott, *Op. cit.*, p. 34.
17. John Lawlor, *The Tragic Sense in Shakespeare* (London, 1960), pp. 159

-160.

18. Martin Esslin, *Op. cit.*, p. 301.

19. Maynard Mack, *King Lear in Our Time* (Berkeley & Los Angeles, 1965), p. 19.

20. Martin Esslin, *Op. cit.*, p. 293.

21. Clifford Leech, *Shakespeare's Tragedies and other Seventeenth Century Drama* (New York, 1950), p. 86.