

観察・記述し、伝えること

谷川道子著

『ドイツ現代演劇の構図』

論創社 二〇〇五年

正月のこと…長めの前置き

この書評原稿を書かなければならないのに、正月から二日も連続でTVのスイッチなどを入れたのは、決して逃避ではない。たぶん。いわば職業的義務感からのこと。

まず元日。松本幸四郎が家族連れでスペインを旅した、その模様が放送されるというから、チェックしてみようかという気になった次第。松本幸四郎といえば、周知のごとく、三十年以上の長きに渡って『ラ・マンチャの男』の主役を張ってきた歌舞伎役者。『ラ・マンチャの男』は、その本質において『ドン・キホーテ』とは別個の劇作品だけれども、後者の翻案には違いなく、ということとはラ・マンチャ地方が舞台であり、その長年の上演によって感謝状だか名誉市民の称号だかをカステイリヤ・ラ・マンチャ自治政府から授与されたばかりの幸四郎がスペインを旅するとは、即、『ラ・マンチャの男』もしくは『ドン・キホーテ』の足跡を辿るということにほかならない。二時間ものの番組だから、たつぷりと紹介してくれるのだろう⁽¹⁾。それならば観ないわけにはいかないではないか。

さて、その他の部分は今はどうでもいい。主にカステイリヤ地方の町々を回った幸四郎が、アルマグロという小さな町で『ドン・キホーテ』もののヴァリエーションのひとつの観劇に夜の街に繰り出し、翌日昼間には前夜の劇場を再訪した、それが重要な話。El Corral de Comedias (エル・コラル・デ・コメディアス) というその場合は、一般名詞が固有名でもある歴史的建造物だ。コラルとは十六―七世紀、〈黄金世紀〉と呼ばれて隆盛を誇った国民演劇コメディアの上演場であつた半屋内のスペースで、コラル(囲い場)というにふさわしく、四方を建物で囲われた囲い場(むしろ中庭——パティオ——のようなところをイメージしていただきたい)を平土間席とし、三方の建物が栈敷席、一方が迫り出しの舞台になっているという造り。平土間に椅子が置かれていることや、その上が屋根で覆われ、照明も近代的なものを使っていることを除けば、十六世紀末にできたそのままを保存しているらしい、スペイン古典劇とその上演形態に興味のある者にとっては知られたスペースだ。

その歴史的演劇空間に立って幸四郎、しばし嘆息をもらし、浄瑠璃座や昔の歌舞伎小屋らとのアナロジーに訴えた。四国の小屋が云々と言っていたのは、金比羅歌舞伎の小屋のことだったろうか? さらにTVカメラを引き連れた者の強みで奈落などにも案内され、ますます歌舞伎とヨーロッパ・バロック期演劇との近似性・類縁性に確信を持ったらしい。

アルマグロのコラルは有名な場所である。佐竹(2001)やAmorós & Díez Borque (1999)といったその分野の書物には写真や口絵、時には平面図などが掲載されている。しかし、恥ずかしながら実地にその空間を訪れたことのない私には、新鮮で

あった。スチール写真で見るとはるかに身近にその空間のあり方を実感できたし、なにより、関係者でもない身にとつては奈落やバックステージなど、ただ行っただけでは拝めなかっただろうから。

そんな映像体験に触発され、翌日には蜷川幸雄がイギリスに行った記録が流されるというから、やはりTVを点けずにはいられなかった⁽²⁾。そうしたのも、ある漠然たる予想があつたからだ。予想は的中し、彼は自身が芸術顧問を務めるグローブ座に若い女優鈴木杏を導いて行つたのだつた。

いわゆるアンゲラ演劇の旗手であつた蜷川がシェイクスピアの解釈に新境地を切り開いて世界で、そして劇作家のお膝元イングランドで高く評価されてきた近年の経緯はよく知られている。若い人（たとえば同行した鈴木杏）など、蜷川といえどシェイクスピア演出家くらいに捉えているのではあるまいか。その彼がイングランドへ行つてストラトフォード・アポン・エイヴォンの町やRST（ロイヤル・シェイクスピア・シアター）を見て回るのならば、ロンドンのグローブ座を訪ねないわけはないのだ。

グローブ座は、シェイクスピアが自作の上演のために建設した小屋で、それが十年ほど前に当時のまま忠実に再現されて現在、ロンドンで機能しているということ。本場ロンドンのものよりも先に大久保に東京グローブ座ができてはいるが、そしてそこになら私も何度か観劇に訪れてはいるのだが、こちらの方は見た目だけが再現されたもの。ロンドンのものには行つたことがない。時代が一致するから、グローブ座はつまり、前日幸四郎が訪れていたアルマグロのコラルとも同時代の建築のは

ず。そう思うと見ておかなければと思うのは理の当然だろう。

平土間に椅子がないこと、屋根もないこと、したがって昼間の自然光での上演のみが考えられていることなどの点で、確かにこちらはより忠実な再現のようだ。コラルが方形なのにの比し、こちらは限りなく円に近い多角形を形成していることも相違点だろう。しかし、その他の点では二つの歴史的演劇空間は非常によく似ていた。カンタブリア海の向こうとこちらでこんなにも似た空間が造成され人々を集め、愛され、濃密な民衆文化を形成する場として機能していたのかと、しきりに感心したのであつた。

一方、イギリスの例はいざ知らず、少なくともスペインにおいてはこのコラル、王宮内の劇場の完全に閉ざされた空間における絢爛豪華たる装備の影響なども受けながら変遷を辿り、やがて大がかりな装置を使つた近代的劇場へ場を譲ることになる、その過渡的な形態であつたのだと言つていい。アルマグロのコラルから半世紀としないうちにコメディアを大成したロペや大がかりな舞台装置によるアレゴリー劇の大家カルデロンといった劇作家たちが次々と出現して、演劇は大きく進展を遂げることになるだろう。

そんな歴史に思いを馳せていると、「ギリシャ劇にしてもシェイクスピアやモリエール、チエーホフの時代にしても、過去の『演劇の時代』は戯曲と演劇が根源的な意味での政治性と民衆性の微妙な均衡の上にたち、一つの時代の様式を成立させた時代だった」（谷川、2005:78）という、つい最近読んだ一節が頭に浮かんでくるのだつた。

そう。私は谷川道子『ドイツ現代演劇の構図』⁽³⁾を書評すべ

く読み、考えさせられるところ大にして、これを読んだ者の目を持って正月のTV受像器の前に座っていたのだった。

シェイクスピアや同時代のスペインのコメディアは民衆から王侯貴族までを相手にしながら、屋外から屋内へと（そしてあるいは教会へと）上演場所が囲い込まれるという物理的・外的な条件の変化の上に、四百年の後にも上演と鑑賞に堪える作品を産み出した。そうした時代の条件下で演劇とは何かと絶えず問いかける反省的意識、あるいは自己検証の意識があったればこそその結果だろう。シェイクスピアと暦の上では同日に死んだセルバンテスに、劇作家への道を断念させたほどの才人口ペ・デ・ベーガの劇作論「当世コメディア新作法」（ロペ・デ・ベーガ、1994）には、そうした自己の存在への問いかけがつぶさに見て取れる。

二十世紀において演劇が自己を反省してきたその形を描出し、時代の中に位置づけてみせたのが、谷川道子のこの本なのであった。ただし、局面は十六―十七世紀とは表裏をなすだろう。というのも、四百年前に演劇が大衆化して万人のものになったのだとすれば、二十世紀というのは演劇が「マイノリティの状況に陥りつつ」あり、「もはやマスメディアではない」（レーマン、2002: 15）ことが明らかとなった時代なのだから。

概要

「二十世紀において演劇が自己を反省してきたその形を描出」と今、パラフレーズしてみた。そうするに絶好の位置にい

るのが谷川氏その人だと言っている。ベルトルト・ブレヒトはもちろん、ハイナー・ミュラー、ピナ・バウシュといった演劇における反省的自己意識の代名詞のような巨星たちを産み出してきたのがドイツであり、千田是也や岩淵達治の衣鉢を継ぎ、あるいは彼らと協同しつつ、今名を挙げた演劇人たちの紹介・導入に際して重要な役割を演じてきたのが氏であったからだ。ちょうど二〇〇五年の演劇界を締め括ったのは、ブレヒトの、長く『肝っ玉おっ母』として定着していた代表作に『母・肝っ玉』という思い切った新訳をあて、中身も新たにした谷川ヴァージョン（新国立劇場、栗山民也演出）の上演だったではないか。

自らの演劇体験を振り返ってそれを歴史的観測の中に位置づける著者によるプロローグは、こうした私たちの予想を確信へと変える。そこにおいて「そもそも鹿児島生まれの私にとつて、ことに当時は演劇は決して自明なものではなかった」（13）との告白がなされ、演劇があつてブレヒトと出会ったのではなく、逆にブレヒトに出会って演劇を知ったと順序づけられるなら、演劇における自己反省の形をさらに谷川氏自身の反省的意識が観察している構図が明らかになるだろう。

既に一九二〇年代に活躍していたブレヒトと上京後の谷川氏が衝撃的な邂逅を果たしたのは、この劇作家が「日本に紹介され始めた頃だった」（13）という同時代性のためだ。こうした偶然と言っている巡り合わせを必然に変えるに自身の思い入れだけをもってしているのは、それは単なる与太話なのであつて、そうではなくて証拠としての事例を並べ、あるいは俯瞰し、あるいは論理づけてみせるから、それは学者の仕事というも

の。我々門外漢も多くを得ることができたのだ。

徳島県立近代美術館で二〇〇四年に開かれた「シーニック・アイ——美術と劇場」展のレポートから語り起こされる本書は、それがそもそも一九九六年、ドイツで始まった試みであることからドイツ語圏における演劇的自意識の自己省察という、基調となるテーマがわかりやすく提示される結構になっている。続いて自身のブレヒトとの出会いが語られるといった次第だ。

さて、そのブレヒトとの邂逅、単に日本への紹介の時期と重なっていたというだけでなく、「後から思えば、『黄金の二〇年代』『歴史的アヴァンギャルドを再発見したのは、世界的にも六〇年代のネオ・アヴァンギャルドだったのだ』と捉え返されたところで、この本に鳴り響くもうひとつの通奏低音が我々にも聞こえてくる。「さらに六〇年代後半は、『略』海外の演劇もさかんに翻訳・紹介・上演された『新劇』の戦後の高揚期でもあったし、同時にいわゆる『アングラ演劇』も登場してきていた」(14)と続けば、その通奏低音の振幅も明確に測定できる。日本の状況とも同時代性をもって共鳴していた六八年の思想を折り返し点、分節点におくことによって、常に演劇とは何かと問い続けた二〇世紀の演劇運動を俯瞰しようというのである。第一章第一節のタイトルに謳う「分水嶺としての〈六八年〉」とは、そういうことである。

六八年に何があったか？

周知のごとく、近年の文学・文化研究、思想史・文化史研究

は、六八年に集約され象徴される時代を二〇世紀の重要なターニング・ポイントと捉えて見直すことを盛んに行っている。ミシェル・ド・セルトーやイマヌエル・ウォーラステインといった論客たちの仕事がそうした流れに先駆けた。その後のごく近年の日本の成果だけに絞っても、三浦雅士(2001)や桂秀実(2003)らの仕事がいっしょに浮かべられるだろう。四方田犬彦(2004)は高校生だった六八年を回想することとしている。

六八年を扱ったものではないが、大塚英志(2004)などは八〇年代の「おたく」文化のひとつの特徴としての差異の解消を「全共闘世代の勝ち残り組によるある種の『略』左翼革命」(大塚、2004: 63)と位置づけている。つまり、六八年はそこだけで完結したのではなく、その成果を十五年後、二十年後に産み出したのだということ、こうした見方をとる論者は少なくはないだろう。一九六八年は「今なお続く『世界革命』の一貫」(桂、2003: 6)というわけだ。

ドイツの八〇年代はこれ以上はない動乱で締め括られた。インパクトにおいて六八年に勝るであろうそれは、もちろん、ベルリンの壁の崩壊であり、それに東西ドイツの統一が続く。六八年の延長に八〇年代があるとしたら、それが顕著に観察可能なもの、ドイツであるということができるかもしれない。実にこの問題を語るに絶好の素材であるように思われる。他の六八年を扱った書物に比して本書が誇りうる利点は、ドイツの演劇界という、考えてみれば我が国の演劇と繋がりが深いはずなのに包括的に眺められることが少ない分野を扱っている点、まさに六八年という「分水嶺」を前面に配して重要なテ

マティックと関連づけたことだろう。

ドイツの六八年演劇シーンはペーター・ハントケの試みに集約されるだろう。彼は「街頭演劇」と「劇場演劇」を対立するものとして捉えて前者の側につき、演劇を劇場から解放しようとしたのだが、この対立の図式が「広義において、七〇年代以降のドイツ演劇の展開の基本構図となったといえるだろう」(40)と谷川氏はまとめてみせる。ジャンルのクロスオーバー、舞踊演劇(タンツテアター)やパフォーマンスの出現、「演出家の時代」の到来など、七〇年代以後も連綿と続く演劇を巡るテーマがここにあるというわけだ。まさに六八年が現在まで地続きであることの典型的事例に違いない。

別の局面から、六八年に起こったことは次のようにまとめられる。

肉体・笑い・感(受)性・主体(観)性の復権——〈六八年〉は理性と感性の関わりの問題も提起した。アドルノの『美学』よりヘルベルト・マルクーゼの『エロスの文明』が時代の書となる。イデオロギー優先の記録演劇世代から、自立した第三の演劇を志向する自由演劇世代への転換——「政治的言語」の根本的变化といえるだろうか。(42)

アドルノからマルクーゼへの転換、感性を語る言葉の変化、「政治的言語」の変化。それが六八年に起こったことであり、演劇を通して確認できる変化であるという。こうした変化は、他の局面から六八年を論じた論者たちの指摘とも、確かに共振するものだろう。

だが、あくまで演劇を通して六八年を語る谷川氏の強みは、六八年が二〇年代のアヴァンギャルドの再評価・反省によって成り立っていたという、既に紹介した立場だろう。この時期の演劇が提起し生きていた問題は、「すでに〈アルトール・ブレヒト／ベケット〉の三角形が問題としてきたことでもあった」(198)という視点だ。

象徴的事例

本書の趣旨から判断するに、おそらく、六八年の演劇ムーヴメントを象徴的に体现しているのは、ペーター・シュタインと彼の率いる西ベルリンの劇団「シャウビューネ」ということになるのだろう。私たち門外漢にとってはあくまでも映画でなじんだブルーノ・ガンツ(『ベルリン・天使の詩』の天使「ダミエル」)が所属していたこの劇団は六九年、ブレームンで『トルクヴァート・タツソー』を上演するところから立ち上がったのだという。『タツソー』とはゲーテによる戯曲で、これ自体が「時代の氣候クリマの申し子」(57)だったとのこと。そもそもゲーテは確かに、二〇年代の作家ではないが、彼の精神の具現化と言っているワイマル憲法の存在を考えると、二〇年代の再評価のひとつの指標と見なせるかもしれない。この『タツソー』とそのプロローグとしての『女の平和』の上演においては、演出と役者の関係、劇と劇場の関係、といった問題が顕在化し、それを巡っての公開討論会のような趣を呈するハプニングまでが起き、このように多難であり、多難であるからこそ時代に

マッチして刺激的な立ち上がり方で立ち上がったのが「シャウビューネ」なのだという。二〇年代との通底性はともかく、この劇団はこのようにゲーテやアリストファネスといった古典的・伝統的作品の上演によって演劇のとるべき道を模索したようだ。

こうして船出した劇団は、古い劇団機構を変革する特殊なアンサンブルのあり方（共同参画のコミュニンのようなもの）を実現することになり、そのことによって異例の成功を収めたのだという。その成功が、逆に劇場演劇としての完成を招来し、演出と役者が徹底討論する仕組みや舞台装置を廃した古典劇の見直しといった、当初の劇団のあり方と矛盾を来してしまうことになる。こうして自らの神話の中で八五年にはシュタインが退き、花形役者は映画へと進出し、徐々に消滅していったのだという。難しいものだ。

難しいのは当然で、近代演劇とはその成り立ちからしてひとつの背理を抱え込んでいたのだから、というのが谷川氏の説明だ。「ドラマとシアターの背理」^{パラドックス}だ。

演劇はそもそもが芸能的（技芸的）要素と芸術的（観念的）要素がもろに裸でせめぎあう場、もつとも明瞭に俗と聖が拮抗する「芸術」だ。シアターとは物質的なもので、演劇の祭祀起源説によるうと労働起源説によるうと、演じ手と受け手を前提とする。〔略〕対してドラマは観念的なもので、言葉^{ロゴス}を駆使してアイデア（理念）、センス（意味）、メッセージ（発言）を伝達しようとする。シアターをたえず非物質化し、知性化しようとする。理をかかげた近代演劇は総体的に一八世

紀の啓蒙主義以来、演劇のドラマ化、文学化への道をたどった。（77）

というわけだ。しかるに、

現代演劇の基調は、ドラマ的なものに閉じこめられた演劇をもう一度物質^{マテリアル}化すること、演劇の再演劇化にあったといえるだろう。「戯曲の奴隷」であることからの自己解放、と言いつけてもいい。それが「演劇の時代」をつくりあげてもあった。二〇年代しかり、六〇〜七〇年代しかり。演劇の祭儀性・身体性・芸能性（民衆性）の復権。（77―78）

こうして二〇年代と六八年（以後）がテーマティックにおいても関連づけられる。テーマティックとは演劇の自己認識と解放、自己を反省する意識のことだ。そして、それは背理を抱え込むパラドクスである。別の場所での言い換えを引用するなら、こういうことだ。

テクストを上演しながらその政治性を浮き彫りにし、テクストを乗り越えていく、演出がテクストに対して主導権を握る——これがパイマンやツアデク、ボンディなどを含めた戦後の「演出の演劇」の、新たな出発点であっただろう。

だがやはり「演出家の演劇」は戯曲の再現／表象として近代演劇の内側にあり、演出独裁と劇場内演劇にとどまりがちである。（94）

ではどうすればいいのか？ この背理、このアポリアに対する解答を模索し続けたのが現代演劇の辿った航跡だろう。少なくともその試みのひとつは、「テキストを身体や音楽、美術、映像などと同格の演劇の要素ととらえる、ハンス＝ティース・レーマン用語でいう『ポストドラマ演劇』（94―95）だという。ここに至って我々読者は、本書が著者の過去の仕事の集成である事実、改めて気づくだろう。レーマン（2002）とは、谷川氏本人が中心となつて訳した⁴画期的な演劇理論書なのであった。第一節にブレヒトとハイナー・ミュラーについて論じた文章を置き、次にこのレーマンの書への解説として書いた文章を採録した第四章が、したがって、本書の理論的核心部分であるに違いない。

ポストドラマ演劇への道筋

その理論的核心であるに違いない場では、たとえば、ハイナー・ミュラー作・演出による一九九〇年の『ハムレット／マシーン』を論じながら、「近代演劇から現代演劇への趨勢は、戯曲からの演劇の自律化だったともいえるだろう。ドラマとシアターの相克、言い換えれば演劇空間における自明的なテクスト了解の変容」（198）との説明が繰り返され、私たちは谷川氏が提出するドイツ現代演劇の「構図」の形を改めて理解することができる。結果、演劇はタンツテアター、パフォーマンス、キネマトグラフィ演劇などの多種多様な意匠をまとうようになる。それらを総称して「ポストドラマ演劇」というのがレー

マンの命名であり、谷川氏の依拠するところである。こうした演劇の多様化は、ある意味で世界共通のことなのであるが、

「演劇」が演劇でありつづける存在理由はどこにあるのか。その自己了解の多義化は世界共通のグローバルな現象とはいえ、たとえばドラマ／テキストがシアター／パフォーマンスに呑み込まれた観のあるアメリカに比して「劇作家／演出家」としてドラマとシアターの両極を見すえたブレヒトとミュラーを生んだドイツ語圏では、それでもなお「演劇」を両者の関係において語りうる土壌があつたともいえる。（220）

としてレーマンのごとき理論家の出現の必然性を捉えるのであつた。

ただし、レーマンの仕事を、今私は「理論」と呼んだのであるが、それは実際には「徹底的に記述的、分析的であろうとしつつ、新しい演劇美学のロジックを構築しようとするための、土台観測作業的な仕事」であるらしい。「その対象はたしかに単純なパラダイム・チェンジを語るにはあまりにも多様で、そこから一枚岩的な明晰な構図がくっきりと浮かび上がってくるわけではない」（226）のが「ポストドラマ演劇」の存在様態なのだ。

であれば、私たちがこの時代の演劇に対して取るべき態度は三つほど考えられるだろう。参加するか、観客となるか、あるいは記述・紹介者となるか。「だいたいベルリンを中心に三年に一回ほどは渡独」（16）するから、そのたびに観劇しているのだろう著者が、自らの紹介したレーマンの立場を受け継ぎつ

つ、自ら集めたのだろうか「舞台写真多数掲載」(オビの惹句)の上で演劇動向を紹介、記述したのが本書なのだった。エピソードでは、「日本におけるドイツ年」を記念して立ち上がった、その他のドイツ演劇紹介企画を想起させている。

つないで伝達する

紹介とは彼我をつなぐ作業であり、伝達の作業でもあるだろう。そうした点にも目配りを忘れていないのが本書で、「日本とドイツと世界演劇」と題した第五章や、「多和田葉子の営為をめぐる菅啓次郎との対話」という番外編などは、そうした観点から読むことができる。

たとえば第五章では、同世代の岸田理生について論じながら、彼女の次のような言葉を引用する。

「寺山さんが開発した道の中で、鈴木(忠志)さんが出て蜷川さんが出て、その中でそれぞれ演劇は違うけれども、日本には(そういう)演劇があるということを(世界に)教えたのは非常に大きな功績だと思います。ただ自分自身アジアでいま生きていて、ヨーロッパは遠いなあ、アメリカは遠いなあと思いますね」

こうした発言を「岸田理生流の『寺山さん』の衣鉢の継ぎ方が見える」と捉え「岸田理生の衣鉢の継ぎ方をも考えなければならなのだろうと思う」(285)と谷川氏は自らに発破をかけるの

であつた。

「衣鉢の継ぎ方」はともかく、「ヨーロッパは遠いなあ」と嘆いた岸田のような人物にヨーロッパを近づけてみせることは、すくなくとも谷川氏はしている、そのことを証明しているのが本書にほかならない。

ところで、衣鉢は確かに受け継がれている。私がそう感じたのが今年の正月であつたという次第。寺山修司ではないが、岸田理生が「蜷川さん」として名を挙げている蜷川幸雄だ。いったんは劇場の外(地下?)に出て行こうという動きの中に身を置いたはずだった蜷川が、シェイクスピア劇に活路を見いだし、野外から屋内の劇場へと囲い込まれようとする、その過渡的な形態を示している劇場(グローブ座)で、孫であつてもおかしくないような年齢の俳優鈴木杏に、確かに、「今日こうやって、ここまで伝えたいよ」と語りかけ、後を任せただから。我々はこちらまでやった。演劇とは何かを問い続け、ここに至った。次は君たちの番だ、と言わんばかりに。加えて言ったのは「竜也も連れてくりや良かったな」ということであつたのだ。「竜也」とはもちろん、藤原竜也のことにはかならない。蜷川にその才能を見いだされた若手俳優だ。まさに寺山修司と岸田理生の作、蜷川の演出になる「身毒丸」でヴェテラン白石加代子に向こうに回してひけをとらない演技力で高く評価されたその人。寺山、岸田の残したものが同時代人蜷川を通じて、こうして伝達されている。残念ながらドイツではなかったけれども、その伝達式が、四百年前のイギリスの劇場で行われたという次第だ。こうした蜷川幸雄の何気ない一言につながっているのだから、確かに谷川道子『ドイツ現代演劇の構図』は示唆に富ん

だ読み物なのだ。

(柳原孝敦)

注

- (1) 番組は「松本幸四郎ファミリーinスペイン・ドンキホーテ紀行——《見果てぬ夢》を追い求めて!」(テレビ東京系列、二〇〇六年一月一日、十六時—十七時五十五分) というもの。
- (2) 「シェークスピア紀行——蜷川幸雄・鈴木杏の旅」(TBS系列、二〇〇六年一月二日、九時四十五分—十時四十五分)
- (3) 谷川 (2005)。このテキストからの引用は以後、末尾にページ数のみをアラビア数字で表すことによって示す。
- (4) プロローグとエピローグは書き下ろし。他は、過去に発表済みの文章を集めたものである (344—345)。

引用文献

- 谷川道子 (2005) 『ドイツ現代演劇の構図』(論創社)
- Amorós, Andrés & José María Díez Borque (Coordinadores): (1999) *Historia de los espectáculos en España* (Madrid: Castalia)
- 岩淵達治 (2005) 『ブレヒトと戦後演劇——私の60年』(みすず書房)
- 大塚英志(2004)『おたく』の精神史——一九八〇年代論(講談社現代新書)
- 佐竹謙一 (2001) 『スペイン黄金世紀の大衆演劇』(三省堂)

桂秀実 (2003) 『革命的な、あまりに革命的な——「1968年革命」史論』(作品社)

三浦雅士 (2001) 『青春の終焉』(講談社)

四方田犬彦 (2004) 『ハイスクール1968』(新潮社)

レーマン、ハンス＝ティース(2002)『ポストドラマ演劇』谷川他訳(同学社)

ロペ・デ・ベーガ (1994) 「当世コメディア新作法」佐竹謙一訳・佐竹、

岩根圀和訳『スペイン中世・黄金世紀文学選集7 バロック演劇名作集』

(国書刊行会) 271—289ページ。