

現代演劇における ハプニング効果と異化効果

永 田 彰 三

ピーター・ブルックは、『なにもない空間』において、悪しき演劇，時代を写さない演劇である「退廃演劇」，目に見えぬものが目に見えるようになる演劇である「神聖演劇」，スタイルの統一から解放され時代の様相を生き生きと写し出す「野生演劇」，演劇創作の実際を吟味する「直接演劇」を論じている。

そのなかで，“形と意味との多くの様相を持った複雑な集まり¹⁾である戯曲の上演にあたり，観客の想像力を呼びおこし，イリュージョンによって移ろいゆく劇場空間に意識の投影を形象化するために，ハプニング効果と異化効果が役割を負うものとする。「ひとりの人間がこのなにもない空間を歩いて横切る，もうひとりの人間がそれを見つめる　演劇行為が成り立つためには，これだけで足りるはずだ。」²⁾とする演劇観にとってハプニング効果や異化効果は，如何に有機的に舞台形象と結びつき，又，その効果とは如何なるものだろうか。

1924年のシュルレアリスムの発足に加わるが，その後除名され，アルトールとともにアルフレッド・ジャリ劇場を設立したロジェ・ヴィトラックの「画家」(1922年)という次のような作品がある。

(・・・画家がドアを赤く塗っている。白い服を着た小さな男の子が用心しながら登場。男の子は画家に近づいて、彼が塗っているのを見る。)

画家：君の名前は？

子供：Maurice Parchment だよ。（沈黙）

あなたは？

画家：僕もだよ。

子供：嘘だ。

画家：嘘？（沈黙）君が正しい。

（・・・画家はその子供の顔を赤く塗る。小さな Maurice Parchment は泣き出す。・・・画家は塗り続ける。Parchment 夫人が登場。・・・そして子供の Maurice Parchment の顔を拭く。）

Parchment 夫人：あなたは何というひどい人だ。あなたの名前は？

画家：Maurice Parchment です。

Parchment 夫人：嘘よ。

画家：嘘だって？（沈黙）あなたが正しい。

（画家は Parchment 夫人と Maurice Parchment の顔を赤く塗る。彼らは泣きながら退場。画家は塗り続ける。）

〔ずっと後の行動で、画家は鏡を不可解そうに見入り、自分の顔を赤く塗る。そして叫びながら退場。注釈、ついでながら、だじゃれ・parchment（羊皮紙）とは描かれるためのものである。〕³⁾

物語がなく、劇の主な視点を舞台の登場人物のアクションに置くことによって、又そのことにより、舞台上に現われることを、内的リアリティの表現として劇場空間に響かせる手法は、次にあげるロバート・ウィルソンとの作品とも奇妙に関連するものである。

物語性、登場人物の性格、プロット、会話の重要性を著しく減少させ、内面世界の姿や抽象化された響きを形象化するのを特色とするウィルソンは、ガートルード・スタイン作の『フォスタス博士はあかりをつける』において、あかりをつけるために悪魔に魂を売るというストーリーを、彼のトレードマークであるはらはらさせたり、視覚的な場面で構成するとあるように⁴⁾、大がかりな装置の駆使や紗幕の効果的使用で成しとげていたが、高校時代に創作した次の作品がある。

“まわりの白いなかで、ふたりが部屋にすわっていた。時々、ドアがノックされるのだった。ひとりが立ちあがってドアを開けたが、そこには誰もいなかった。”

クリストファー・イネスは、ウィルソンを「ネオ・シュールレアリスト」⁽⁵⁾として扱っているが、ヴィトラックとウィルソンのこれらの作品に奇妙に符合する不可解さ、多面的なパースペクティブ等が、指摘できると思われるが、それはこれらの両作品が等しくドラマを劇的対立や対話として捉えるのではなく、言葉の不条理性の強調や観察の能動的な舞台への参加、不必要と思われることを著しく省き場면을圧縮し強調すること、非論理を追求すること等、反演劇ないしアバンギャルド演劇の系譜として考えられる。

ところで、クリストファー・イネスは、アバンギャルド演劇の特質について、ひとつには、夢遊状態や本能や深層意識という精神の次元への探求という観点、又、もうひとつには、神話や魔術に準宗教的な焦点を当てた観点ということにより^{プリミティビズム}原初主義な側面と、反物質主義や政治的革新運動との側面があり、それらは共に超越への、広い意味で精神的なものへの、熱望を持つものだという。そして、アバンギャルドは、本質は思想的な集合体であり、西欧社会にたいする特定な姿勢や、独特の美的方法論や、演劇の上演の性格を変容させようとする目標によって結びつけられているのだとする⁽⁶⁾。

「自由語による台詞、同時性、それらが相互にかかわりあいながら躍動する詩、陽気な対話と否定的な演技。台辞は反響し、討論は論理を越える。総合されたデフォルマシオン。偶然と並列化……われわれと群集の間に絶えざる接触を保ちながら新しい演劇性のダイナミックな速度をうえつけよう。」⁽⁷⁾これは、未来派のF・マリネッティの『総合演劇宣言』の一節であるが、演劇は、力動的であらねばならないこと、同時的であらねばならないこと、自律的であらねばならないこと、非論理的であらねばならないこと等の主張がみとれる。

「演劇はその戯曲、朗誦法、演技、および舞台装置の点で改革されなければならぬ、とわたしは思う。すなわち、現在のところ、演劇には全然良いところがない、とわたしは考えるのである。……われわれは演技を簡素化しなければ

ならない。……われわれは、その表現が声を通してのものであれ両手を通してのものであれ、落着きのないすべてのもの、音声あるいは緊張した数秒間の表情から注意をそらしてしまうすべてのものを排除しなければならない。』⁸ W・B・イェーツのこの『演劇の改革』は、暗示的、象徴的、重層的な言葉やイメージや観念によって、近代劇のイリュージョンを壊して芝居を内面化させ、祭儀的・魔術的な空間を志向し、観客の想像力を働かせることによって舞台に参加させることを要請するものである。これら両方ともが、反自然主義演劇への明確化として捉えうるものである。前者は、政治的なラディカル性を強く志向するものであったとしても、演劇を評価する新たな視点を見出し、ダダイスムやシュールレアリスムに影響を及ぼした。又、両者とも、観点は異なっても超越的なものを目指した点でアバンギャルド演劇に影響を及ぼしたことと思われる。

このような傾向は、演劇の自立化を促進させ、台詞の問題、場の問題、空間の問題を変容させ、上演の仕方の変容を導いた。近代演劇と現代演劇の違いについて、ブルックは次のようにいう。

「台詞が、いかにも自然に聞こえて、しかも作者の意図することを表わすように工夫される自然主義的な芝居と言葉を非論理的に使うことによって、つまり台詞には荒唐無稽なことを、しぐさには途方もなく幻想的なものを導入することによって、みずから別種の言語の地平を切り拓いたとする不条理演劇とを区別し、不条理演劇は非現実的なものをそれ自体のために求めたのではなかった。わたしたちの日常生活のやりとりの中に真実が消えうせており、一見現実ばなれしたもののの中に真実があることを嗅ぎとったからこそ、非現実なものを用いてある探求を行なおうとしたのだ。』⁹⁾

確かにストリンドベリが『令嬢ジュリー』の序文で、「左右対象、数学的に構成された対話を避け、会話の際、主語が十分使われず、人の心が他人の心の中に变化する機会を備えた歯車を発見した時、人々が日常生活においてしているように登場人物の心を不規則に働かせるようにした。結果的に対話も又、オープニングの場面において、横道にそれ、音楽の作曲におけるテーマのよう

に後に取り上げられ、作用し、繰り返され、拡がり付け加えられる内容をそなえているのである。〔¹⁰〕と述べるように、ストリンドベリからベケットに至るまで、戯曲は対話の歪んだ形が増す増す告白形体になり、かすかにお互い話が通じあう程度の平行線をたどるモノローグであるようなことになった。このような戯曲の変遷とそれにともなう台詞の変貌により、上演にあたり、理知的な戯曲の解釈よりも、身振りや音等、視覚的要素や聴覚的要素が重要になり、アクションや場面や台詞の断片化を形象化する。動きの作り出す肉体的イメージは、内的リアリティとなって、観客の想像力を要請し、現実であると同時に夢として演劇の肉體性を演じ出すようになる。

ナーマ・サンデュロによると、20世紀に増え続ける不合理な経験を、合理的に説明しようとする芸術家の社会認識から生まれたダダイズムとシュールレアリズムは、合理性に基礎を置く社会を激しく否定し、彼らの生活や哲学がその芸術に如何に集約されるかを検討し、又、シュールリアリストの芸術が如何に道理にかなった表現であるか、知覚における超現実性が芸術家と観客に与える作品の特徴を踏まえて次のように考察している。

演劇とダダイストやシュールリアリストの運動とは特に密接な関係があるのだが、その原因は、演劇の創造が観客の存在と参加が不可欠であるとともに、芸術家による直接の経験が要求される芸術形態だからである。マルセル・デュシャンが定義したように、その芸術のイメージは、“^{シング}抽象的なもの”ではなく、観る者によって完成されるに違いない“^{アクト}行為”なのだ。シュールリアリストの運動における演劇性は、その芸術の要素の実践に一致させていたので、必ずしも型どおりの劇を通しての表現を要求するものではなかったとし、その特質として、次のように述べる。個性だけが、シュールリアリストの作品を創造するとした彼らは、激しさ、エロス、不可解さ、驚き、奇抜さを内包する夢や夢の劇を通して不条理、時間・空間の法則の無視、行為やイメージの断片化を描き出す。因襲的な型では、芸術作品に芸術家の自然な経験を表わせないので、自然と古典的な構造が風変わりに変質し、連想と繰り返しがシュールリアリストの文学とドラマ構造の主要な要素となった。そうして、模倣を拒否し、

作品の中心に生活と芸術家そのものを据へ、合理性への信頼の欠如、不合理の場所における選択をそのモチーフとしたというのである。

具体的な例として二人の恋する人の激しい関係を描くヴィトラックの『愛の神秘』、銀行家の妻と愛し合い後に自殺をする詩人の物語であるツアラの『雲のハンカチーフ』、一人の女性に自分達の理想が同じであるのを知って自滅する三人の宇宙船の冒険者の話のアポリネールの『空の青さ』、ロマン的な中流階級の娘と革命家の結婚の話のゴルの『マッサラム』、嫉妬する夫についての話のアラゴンの『ある晴れた晩の鏡の洋服ダンス』をあげ、演劇的に最も模倣的な芝居でさえシュールレアリストの生活の価値を例証し、対話は詩のようであるという。

このように、偶然や連想、繰り返し、同時性、夢の観念で創られた劇における芝居の演技はいかなる意味でも演技の役割を信じようと試みることも、そのリアリティのイリュージョンを観客に与えようと試みることもなかったという。そして、時と場所と性格の模倣的な母体を持たない演技は、ハプニングやマース・カニングハムの新しい演技システムに移行したという。

そして、マルセル・デュシャンが、“悲しいレディ・メイド”と題した、アパートのバルコニーに本を開けばなしで固定し、風雨にさらされ、終いに本がなくなるまで芸術作品と同一性を持つと主張したように、自然と偶然が創造に参加し、生活と芸術の間の区別の解消は、“身振り”や行動の“宣言”さへもが芸術作品と同等のもののみなし得る考えは、行為の芸術手段におけるある種のレディ・メイドであり、一種の芸術の演劇化というものであり、アクション・ペインティングやエンヴァイロメントやハプニングに連なるものであるという⁽¹¹⁾。

確かに、現代の美術の傾向は、造形性と実人生のあいだにある接合点を求め、未知の新しい事実や慣習とは違う様相をえくり出す傾向をもち、非日常的な偶然性によって、現実のものとは次元の異ったものとしての出会いのない緊張を作り出すことをねらっている。ハプニングにしても、生活空間のなかにながら意味を転換して、その空間をイメージや観念の空間へ移りゆく作用を持

っている。

演劇におけるこのような事情を、ブルックは“形と意味との多くの様相を持った複雑な集まり”と解釈し、ハプニング効果を使用して舞台形象化する。彼にとって、ハプニングは、「新しいもの、世界の中に持ちこまれた新しい構造物というつもりであって、これに自然につけ加え、日常生活のかたわらに置いて、世界を豊かにしようという」¹²⁾ことなのである。「非論理的なものが日常的な理解を突破して、観客の目を広く開かせる」¹³⁾このハプニング効果を使って形と意味を与えようとする。『尺には尺を』において、イザベラ役が、幕切れ近くでアンジェローの命乞いをするためにひざまずく前に、観客がたえられるかぎり出来るだけ時間をかけさせ、長い間をおかせ、二分程の劇の停止状態をつくり出した。この停止状態が、慈悲という抽象概念を劇場空間に具体的なものとなったという。

“形と意味の多くの様相を持った複雑な集まり”を、ハプニング効果を使って、肉体性を創り出し、矛盾とあいまいさを提示し作品を内面から開き、アバンギャルド演劇の特徴としてのことばやイメージや観念によって、ことばで言い表わせないもの、目に見えないものに形象化を与えるのである。観客の意識に変革をおこさせ、想像力を広げさせることがねらいであるが、その観点でハプニング効果とともに、ブルックは異化効果をあげている。「異化効果とハプニング効果は、似ていると同時に逆でもある。つまり、ハプニングのショックは理性によって築かれたあらゆる障害を粉砕するためのものであり、異化のもたらすショックは、観客が理性を最大限に働かせて戯曲を判断するためのもの」¹⁴⁾として、プレヒトの異化効果を評価する。観客に舞台上で演じられていることを、能動的に判断させ意識的な精神活動を行なわせることをねらいとして作られたものであり、俳優が仮面をつけたり、プラカードを掲げたり、字幕を映写したりと、登場人物と一体化して演技することをしない方法として主題を明確にさせるものであった。

ブルックは、チャーホフの『三人姉妹』にも異化効果を見いだす。告白形体の対話やモノローグであるような対話は、「イリュージョンの言葉を通じて、

人生の断片という全体的なイリュージョンを作り出していく。こういう一連の印象は、同時に一連の異化作用でもある。起こることはすべてみな観客に対する挑発であり、観客に頭を使わせようとするものなのだ。〔¹⁵〕

ハブニング効果や異化効果が如何に成されているか具体的な作品を見てみよう。

ブルックは、目に見えぬものを提起するだけでなく見えるようにするための条件をも提示する“聖なる演劇”を実践している者として、マース・カニングハムの舞踊をあげている。ジョン・ケージの影響を深く受けていた彼は1945年にマース・グラハム舞踊団を「母さんでなく父さん(Dada)が欲しい」〔¹⁶〕〕と言って退団した。グラハムのキリシヤ神話に発想を得た『迷宮への使者』や三ヶ月の精が愛する人を誘惑する『月の誘惑』等、劇的な展開や情緒的な身振りや古典的な空間構造を基として表現することへの疑問から独自のシステムを創りあげる。抽象表現主義やネオ・ダダの絵画から触発されて空間について次のように言っている。「額縁舞台という言葉で述べられているように、舞台の空間は正面を定めていた。私は最も重要なものとして空間の中心(興味の中心でもあるが)を教えられて来ました。ところが、ステージのどの場所も等しいものだとしたら、もっと興味深いのではないか。それで私は空間を開けはなして、どんな場所でも使われていようがいまいが等しいものだと決めた。固定された点がなくなればすべての地点が等しく興味深く変化に富むものだ。……古典的に空間を分割しないなら、空間はより曖昧でより大きく思える。〔¹⁷〕このようにケージから学んだ不確実性は、可変性、流動性、曖昧性をもたらすものとなる。確かに、前半は8つのセクションの順序が上演のたびごとに変化し、後半はさらに緻密で天候が突然変わるような速度の変化のある2部構成の『ロンド』や『グランド・レベル・オーバーレイ』や『サウンド・ダンス』にしても、劇的な展開や情緒性はみられない。そのような可変性、流動性、曖昧性が如何にして形と意味を持ちうるものかについては、偶然性に満ちた動きの肉体性を追求することによって成されると思われる。「私がみたいと望んだことは、どのように動きが作用するかということであり、どのように感じられ

るかということを考えることではない。つまり動きが表現的なものからではなく、何か瞬間的な、何かエネルギーあるものからくるのかという考えなのだ。そしてそのことが、次におこるべき動きに対して秩序をもって明らかにされねばならない。〔¹⁸〕として、動きをドラマ性やリズムに従属させるのではなく、それぞれの動きが自律したものとして浮遊する空間を志向する。ブルックは、カニングハムにハプニング効果を厳格な形式で成就したものとみている。

ルシンダ・チャイルズは、『カーネーション』というダンスの動きを使わずにダンスを創作した作品で、スポンジ、髪のカリップ、野菜の水切り、枕カバー、シーツ、ごみ袋などのごく日常的なものを折り返したり、大口を開けて口にくわえたりするのだが、それは、演劇的な状況のなかに置いたり、普通と違う使い方をしたらどうなるのかを試みる。'60年代の女性にとって、家庭的でなくてはいけない時代でそのような家庭的な要求に反抗し、ものが反抗するという解釈¹⁹も出来るかも知れないが、一般的な理解の仕方を歪ませ、動きの多様さを提起し理性的な思考様式を変革させるハプニング効果として理解できよう。又、彼女は、ロバート・ウィルソンの『浜辺のアインシュタイン』の第3幕第1場、裁判2、牢獄のテキストを書き出演している。

(出口を通してベットに横たわり、出来るだけ繰り返す)

私は早くに空調のきいているスーパーマーケットにいた。そしてそこは通路ばかりで、たくさんの水泳帽が売っていた。それらには、独立記念日の羽飾りが着いていた。赤や黄や青の水泳帽だった。買いたいとは思わなかったが、ずっと浜辺に行っていなかったことを思いだした⁽²⁰⁾。

4幕3場で構成されるこの『浜辺のアインシュタイン』は科学者アインシュタインを題材にしたものだが、それぞれの幕や場は論理的に何ひとつつながらず、出来事も脈絡もなく同時に提示しイメージの集合体として浮遊する。又、言葉の意味自体は問題でなく、音声表現までも細分化して、形と意味との多くの様相を扱った複雑な集まりを、観る者によって完成される行為として考えられようし、アクションペインティングやハプニングの系譜として捉えられよう。

芸術表現媒体は異なるが異化効果を使った表現をみてみよう。独創性と直観の変容によって何らかの形に描くことを志向し、如何なる芸術表現手段も何らかの類似性があると考ええるビル・ビオラは、彼の作品創作の基本である時間という概念をもとに、カメラやモニター、ビデオ機材を使ってビデオ作品やインスタレーションを制作する⁽²¹⁾。ビデオ・サウンド・インスタレーションである『彼はあなたのために涙を流す』(1976)と同年、同じテーマでのビデオテープ作品『移動』がある。知覚と表現、幻想と現実、自然と意識をテーマとする両作品は、水滴が詮から落ちるその様子を、インスタレーションにおいて、銅色の詮からしたたる水滴をマイクロレンズのカメラで投影し、アンプを使ってしたたる水の音をも響かせる。その水滴について、カスピットは、次のように述べ、ビオラの“脱構築”の表現を据えている。「私たちは、したたる水に加わることによって時間へと呼び戻されます。その姿は、そこで突然に明らかに再現されますが、リアルなものとして経験という組織に反して進んでゆく錯覚のサインとして逆しまに再現されるのです。明らかでないこと、左右逆や上下逆の例は、滑らかなものやごつごつしたもののように、イリュージョンとリアリティを逆に伝えたり、リアルな感覚を曖昧に強めたり弱めたりする受容の感覚なのです。」²² 同じようなことは、『通路』(1987、ビデオ・サウンド・インスタレーション)でもいえる。20フィートの入口の産道を意味する通路のある小さな部屋に背面スクリーンで大きな壁にスローモーションの再生を行う。この作品は、空間的なトンネル、時間の経過、人生という3つの意味を表現するのだが、“時間”の異化効果の扱いとして、一瞬のうちに笑って駆け出す少女の映像を1分間に引きのばし喜びの感情を増幅させる。思考可能な速度に移し変えるこのスローモーションを、ビオラは、思考のスピードを変えるものとしている。又、インスタレーションにおいては、観客も作品の一部として理性をはたらかせ受容の感覚で作品を判断させようとする意識がうかがえる。

ハブニング効果や異化効果とは違った表現の例として次の作品があげられるだろう。ジョセフ・パップ・パブリックシアターで上演されて後、1997年、

ニューヨークのアンパサダー劇場で上演された『プリング・イン・ダ・ノイズ、プリング・イン・ダ・ファンク』という エピック・シアター と銘うった芝居がある。叙事演劇という言葉からもプレヒトの異化を連想させるように、黒人が奴隷船に乗せられてアメリカに連れて来られ、その後シカゴやニューヨークに移り住む苦難の歴史を 25 という多くの場面から構成されている。創案・演出のジョージ・ウルフが、タップを物語を告げるだけでなく、複雑な情緒を真にうまく伝えるために使った⁽²³⁾と述べるように、黒人の劣悪な環境に対して、感情をめざませ、体験を伝えたり、連続するおのおのの場面が直線的に進行し、劇的形式を踏襲している点で、今まで考察してきた手法とは異なるものである。

それぞれの芸術ジャンルが、作品の構造のなかに、その意味を問うものとしてあらわれでもものとしてハプニング効果や異化効果があるといえよう。それはつまり、芸術的演技と日常の行為の接合点を無目的な行為によって重ねあわせられ、その空間をイメージや観念として芸術的空間としての造形性を志向させようとするダダイスムやシュールレアリスムの系譜としてのハプニング効果と、いまひとつには、合目的な行為によって同じような芸術的空間として造形性を志向させようとする異化効果として分かつものといえよう。現代演劇は、従来の閉ざされた演劇空間から解き放たれた造形的空間を模索している。現代演劇における上演とは、“形や意味の多くの様相を持った複雑な集まり”を、くりかえし、同時性、偶然や連想、不確実性、断片性、夢の観念等を使って、ハプニング効果や異化効果を表現手段として形象化するものといえよう。

註

- (1) Peter Brook, *The Empty Space*, Macmillan Publishing Company, 1968, p. 91. ピーター・ブルック, 『なにもない空間』高橋康也・喜志哲雄訳, 晶文社, 1974年, p. 131. 邦訳では「かたちと意味との多面的複合体」を「形と意味との多くの様相を持った複雑な集まり」とした。なお、これ以外はすべて邦訳のとおり。
- (2) 前掲書, p. 7. *ibid.*, p. 9.
- (3) Nahama Sandrow, *Surrealism: Theater, Art, Ideas*, Harper & Row, Publishers, 1972, pp. 57-58.

- (4) Lincoln Center での 1992, Serious Fun! Festival のプログラム・ノート。
- (5) クリストファー・イネス, 『アバングャルド・シアター, 1892~1992』, 斎藤偕子監修, テアトロ, 1997年, p. 8. また, テオドール・シャンクは, ウィルソンを“新フォーマリズム”として扱っている。Theodore Shank, *American Alternative Theatre.*, The Macmillan press Ltd, 1982, p. 123. なお, ロバート・ウィルソンの高校時代の創作作品は, 人文論究, 第45巻第4号拙稿『ロバート・ウィルソンの劇作と演技』にて既述。Robert Wilson's *Vision*, Museum of Fine Art, Boston and Harry N. Abrams, Inc, 1991, p. 109.
- (6) クリストファー・イネス, 前掲書, p. 9, p. 11.
- (7) 安堂信也・大島 勉・鳥越文蔵編, 『世界演劇論事典』, 評論社, 昭和54年, p. 543.
- (8) 前掲書, p. 497, p. 498.
- (9) ピーター・ブルック, 『なにもない空間』高橋康也・喜志哲雄訳, 晶文社, 1974年, p. 74. Peter Brook, *The Empty Space*, Macmillan Publishing Company, 1968, p. 53.
- (10) Andrew K. Kennedy, *Dramatic Dialogue*, Cambridge University Press, 1983, p. 208.
- (11) Nahma Sandrow, *Surrealism: Theater, Art, Ideas*, Harper & Row, Publishers, 1972, p. 16, p. 23, pp. 42-43, p. 49, p. 56, p. 59, pp. 65-66.
- (12) ピーター・ブルック, 『なにもない空間』高橋康也・喜志哲雄訳, 晶文社, 1974年, p. 80. Peter Brook, *The Empty Space*, Macmillan Publishing Company, 1968, p. 56.
- (13) 前掲書, pp. 130-131. *ibid.*, p. 90.
- (14) 前掲書, p. 104. *ibid.*, p. 72.
- (15) 前掲書, p. 114. *ibid.*, p.79.
- (16) Agnes De Mille, *Martha: The Life and Work of Martha Graham*, A Division of Random House, Inc, 1992, p. 332.
- (17) Marce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve, *The Dancer and the Dance*, Marion Boyars, 1988, pp. 17-18.
- (18) *ibid.*, p. 68.
- (19) Sally Banes, *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Duke University Press, p. 223.
- (20) Philip Glass, *Music By Philip Glass*, Harper & Row, Publishers, 1987, pp. 74-75.
- (21) Alexander Pühringer, (Ed.) *Bill Viola*, Ritter Klagenfurt, 1994, pp. 152-153.

- (22) Donald Kuspit, *The New Subjectivism; Art in the 1980s*, Da Capo Press, 1993, p. 255.
- (23) The Joseph Papp Public Theatre/New York Shakespeare Festival, 1996 のパンフレット。

文学部教授