

# 招聘 研究員

氏名	陳 熙 (Chen Xi)
所属機関等	中山大學 中国非物質文化遺産研究中心
受入期間	2016年12月4日～2016年12月23日
指導教員	小熊 誠 (チューター：華 雪梅)
研究課題	日本の演劇人類学



## 文化を跨いだ身体研究—東西文化における演劇表現研究の懸け橋として

陳 熙

2016年12月4日から23日にかけて、幸運にも神奈川大学非文字資料研究センターを訪問する機会を得た。初来日であり、期待に満ちての訪問であった。日本の民俗文化を体験し、神奈川大学非文字資料研究センターの優れた伝統を学び、先生方に教を請いたいと希望して来日した。

滞在期間中の指導教官を担当いただいた小熊誠教授には大変感謝している。最良の学術リソースを提供いただいただけでなく、民俗学の優秀な研究生たちを紹介いただき、彼らの研究内容や日本でのキャリアを理解することができた。加えて、小熊教授には学生たちと私を誘って度々美味しい日本食を食べに連れてってもらい、素晴らしい横浜の食を堪能することもできた。

本レポートのテーマは、日本の演出家・鈴木忠志の小劇場での実践が、ポーランドの演出家・演劇家であるジェー・グロトフスキの演劇観と演劇の実践に与えた影響についてである。

日本の演出家・鈴木忠志に注目したきっかけは、私の研究分野が西洋の演劇人類学だということにある。さらにはこの分野の重要人物の一人であるグロトフスキが鈴木忠志を評価していたということにある。グロトフスキは1988年と1996年に、自分の将来の目標は「西洋文化のコンテクストの中で、日本の能に相当する演劇を創出できるか試すことだ」<sup>1)</sup>と友人に語っている。もちろん彼は能の形成と発展には数百年の時間がかかったこと

は重々承知の上でそう言ったのである。

グロトフスキ本人と日本とは、主に世阿弥の能理論の研究、ならびにポーランドで行われた日本の能楽師や歌舞伎俳優との交流や学び合いの場を通じて接点を持った。来日は一度のみであるが、その際に最も会いたかった人物が鈴木忠志と女優・白石加代子であった。1972年、鈴木は「早稲田小劇場」の団員らを率いて、フランス・パリにあるル・レカミエ (Le Récamier) 劇場で『劇的なものをめぐってII』の公演を行い、絶賛された。この時グロトフスキは鈴木への演出に興味を湧いたと話している。そこで1973年の8月13日から15日にかけて、グロトフスキは外国へ出る機会を利用して日本に2日間滞在し、鈴木と交流し、鈴木への劇団の訓練を見たいと希望した。その時はちょうど鈴木への劇団(当時既に利賀村(富山県)に移っていたと思われる)は公演がなかったのだが、それでもグロトフスキのために所作や発声方法を披露した。それを見てグロトフスキは「鈴木への訓練はプレーキの暴力を教えこんでいるようだ」<sup>2)</sup>と評した。後に鈴木はこの時の交流を回顧して、「後にも先にも彼ほど私の考えを的確に表現した俳優には会ったことがない。プレーキの暴力とは、前進しようとする力とそれを押しとどめようとする力のせめぎあいによる均衡状態の瞬間が持つ暴力的エネルギーを意味する。静止とはエネルギーが欠如した状態なのではなく、二つの力が互いに衝突し、空間上には動きとして現れないが、それでもエネルギーを放出している状態だ。私は全ての俳優に舞台の上でそのように演じてほしいのだ」<sup>3)</sup>と語って



いる。

東ヨーロッパ・ポーランド生まれのグロトフスキと、東アジア・日本生まれの鈴木であるが、二人は演劇という舞台芸術について同じような認識を持っていた。二人の間には少なくともヨーロッパとアジアという文化的境界、キリスト教と仏教あるいは神道という境界があったはずだが、何が彼らを意気投合させたのだろうか。それはおそらく「身体」に対する認識や研究であろう。

9歳の時に『秘められたインド (A Search in Secret India)』という本を贈られたグロトフスキのその後の人生のほとんどに及ぶ研究は、東洋の信仰や哲学、文化への興味と切っても切れないものであった。グロトフスキが学んだパフォーマンス学や舞台監督学は旧ソ連の演出家・理論家であるスタニスラフスキーやメイエルホリドの影響を受け、且つ後の演劇の実践の中で発展させている。グロトフスキは東洋哲学への興味から、インド哲学、仏教、禅宗哲学、日本哲学、道教哲学に関する書籍を大量に読み、さらには人類学、心理学、歴史学の書籍も幅広く読んでいた。例えば、スイスの心理学者ユング、フランスの社会学者・人類学者であるデュルケームやマルセル・モース、哲学者のレヴィ＝ブリュール、人類学者のレヴィ＝ストロース、哲学者のガストン・バシユラル、ルーマニア出身のアメリカの哲学者ミルチャ・エリアーデなどの著書である。これらの研究の結果、グロトフスキは演劇の本質について、「演劇実験が一つのメソッドとなった時、演劇史を見つめなおさざるを得ないだろう。なぜなら演劇史とほかの知識の枝分かかれ、とりわけ心理学と文化人類学とは関連しているからだ<sup>4)</sup>と考えた。グロトフスキは「演劇は、それがまだ宗教信仰の一部だったとき、既に演劇だった<sup>5)</sup>と信じていた。儀礼と演劇との関係性については西洋諸国や日本では基本的に一致した結論に至っている。一方で中国ではまだ異論もあるのだが、それは本レポートの要点ではないためここでは述べない。

グロトフスキは「演劇は、それがまだ宗教信仰の一部だったとき、既に演劇だった」と確信していたことから、演劇の本質という問題を見つめなおすにあたり、演劇の本質とは俳優と観客との関係であると考えた。そうしてグロトフスキは世界の演劇界から賞賛される演劇作品の実験を行い、最高の榮譽も得た。例えばアメリカのマッカーサー基金はグロトフスキに「マッカーサー天才賞 (MacArthur Fellow or “Genius” Award)」を授与し、次のように評している。

グロトフスキは演劇の理解と演じ方に深い影響を与えた。グロトフスキの創設した実験劇場 (Laboratory Theater [1959-1982]) および演劇作品『不屈の王子』(The Constance Prince) (1965) は、古典作品や既存の舞台芸術の概念に対する新たな評価を促した。グロトフスキは実践を通じて演じることと儀礼の関係性を検証した。

この評価は、グロトフスキの作品を賞賛しただけでなく、その影響力を舞台芸術の分野全体にまで広げることとなった。

興味深いのは、「実践を通じて演じることと儀礼の関係性を検証」していたグロトフスキだが、その作品が無数の称賛と好評を博すや、「劇場から去る」と宣言したことだ。それを境に、グロトフスキは東洋あるいはヨーロッパ以外の国を訪れ、その伝統文化や儀礼的演劇・舞踊・音楽を視察することを仕事の重点においた。また、こうした芸能の伝承者をポーランドやアメリカあるいはイタリアにある自身の拠点に招き、共に身体芸能の実験活動を行うなどした。グロトフスキはこれを境に演劇研究から身をひいたと考えられているが、グロトフスキの心の中には「舞台芸術の鎖」があった。彼に言わせればこの鎖の両端のうちの一端は、演劇・舞踊など観客に迎合するために演じられる「表象としての芸術」であり、もう一端は「芸術の伝承としての芸術」つまり、手段としての芸術であり、言葉を換えれば演じる者あるいは行為者にとっての探求の芸術である。演劇の本質が俳優と観客の関係だとすれば、もちろん観客も十分大切だが、より重要となるのは俳優であり、そのため何よりもすべきことは俳優の訓練となる。私はこれがグロトフスキが劇場から去った理由、しかも重要な理由だろうと考えるが、すべての理由ではないとも思われ、このレポートではこれ以上論じないこととする。

具体的な俳優の訓練としては、グロトフスキは俳優の身体にある「有機性」を探し出そうと試みた。彼は「有機性」とは衝動を起こしうる、ある種生物の電流に似た何かであり、それは「内部」から生まれ正確な動作を完成させるもの<sup>6)</sup>と考えた。具体的なメソッドとして、日本の能や歌舞伎、中国の京劇など東洋の演劇から大いに啓発された。彼は「あらゆる微細な身体的動作が始まる前には必ず一種の衝動があるはずだ。そこには神秘的なものがあるが捉えることが難しい。なぜならこうした衝動は一種の反応であり、初めから身体の中に存在するが、微細な動作に完全に転換されて初めて目に見えるからだ<sup>7)</sup>と述べている。俳優らは長期にわたる身体



的訓練を経て初めて身体的動作によってその捉え難い衝動を真に顕現し、エウジェニオ・バルバの言う舞台の「前表現性」を発揮できるのである。

同じように、日本人である鈴木忠志は、能楽師や歌舞伎俳優の身体の使い方により顕現される力こそ彼が求める演劇表現であると認識していた。鈴木は自らの文化に根ざし、能楽師の訓練方法をベースにオリジナルの「スズキ・メソッド」を作り上げた。鈴木は著書『CULTURE IS THE BODY—文化は身体にある』の中で「私にとって「文化的な」社会とは、人々がその生まれつきの動物性エネルギーを使って知覚能力や表現力を養うことができる社会である」と述べている。鈴木はさらに「動物性エネルギー」と「非動物性エネルギー」の使用という角度から、いわゆる「文明社会」と「非文明社会」を区別している。通常、電力や原子力といった非動物性エネルギーに依存する社会が文明レベルの高い社会と認識される。しかし「文明」的な社会と「文化」的な社会はイコールではない。さらに言えば、こうした基準を演劇に当てはめたなら、照明効果や昇降舞台装置といった現代技術やエネルギーを駆使した演劇の方が伝統演劇より文明的ということになる。相対的に、能はそれほど文明的でないということになる。なぜなら、能はいかなる非動物性エネルギーも使用していないからだ。音声为例にすれば、現代的な劇場では音楽は先に録音しておき、それを拡声器やスピーカーを使って初めて原音を再現できる。一方、能の場合、演じ手は歌や合唱及び楽器の伴奏で表現する。しかし能には人類の創意工夫によって創造しようという精神にあふれている。グロトフスキを理解する人はみな、彼の著書『持たざる演劇をめざして』はまさに同様の演劇形式を追及していたと分かる。

鈴木と出会った時期、グロトフスキは既に「劇場から去る」ことを宣言し、再び作品を世に出すことはなかった。鈴木もグロトフスキの作品を直接見ることができないことを惜しんだが、演劇に対して同じような認識を持つ二人はお互いを認め合った。もっとも、この二人がお互いに与えた影響について手元にある資料から判断するに、鈴木は訓練法はグロトフスキに一定の影響を与えたが、グロトフスキが鈴木に与えた影響は恐らく西洋の演劇家として鈴木の仕事の評価し称賛したという点となる。

グロトフスキの演劇研究と実践は西洋の演劇界に多大な影響を与えただけでなく、中国の演劇界にもこれまで長く影響を与えてきたが、中国の戯曲（中国の伝統的な演劇）研究者からはあまり重視されていない。その主な

原因の一つは、1980年代末まで中国の戯曲研究は専ら戯曲の脚本や作者などを研究対象としていたからである。なぜなら中国の戯曲は歴史が長く変遷も複雑で、舞台上のパフォーマンスに関する文献はあまりないからだ。後に、儼儀（追儼、鬼やらいの儀礼）や目連劇（奉納芝居の代表的な演目）の研究が進むにつれて、中国の戯曲研究者、特にアカデミズムの学者らは儼儀と演劇との関係に目を向けるようになった。こうした研究が増えたことに加え西洋の演劇人類学が紹介されるようになったことで、戯曲研究者たちの中には西洋の演出家の理論や実践に注目する者もでてきた。

グロトフスキは生前、多くのアジアの国に行き参加型の調査をしているが、他の文化伝統から「技術」を学ぶのは、この技術を使って自らの文化の中にある演劇に奉仕するためではなく、認識・思考・実践を通じて自らの文化伝統にかなう演劇に至るためだとはっきりと自覚していた。

グロトフスキの演劇の実践にせよ、鈴木は演劇の実践にせよ、どちらも「周縁性」を帯びている。理由は完全に同じではないが、彼らはともに自己の文化の中の、その時代その環境における「伝統的」な演劇に対する抵抗なのだ。興味深いのは、グロトフスキは、イタリアに創設したグロトフスキ・トーマス・リチャーズ・ワークセンターの演劇事業を気にかけて、彼の望み通り二人の法定遺産相続人によって「家業のようなスタイル」でさらに発展したことだ。鈴木も、日本の利賀村で独自の劇団運営をしている。彼らはそれぞれに自らの伝統を築いたのだ。

中国というコンテクストに戻ると、1980年代から議論が続けられながらもまだ曖昧なままとなっている問題があることに気づく。それは、演劇の歴史的な源とその変遷、及び現代における演劇の衰退という問題とその解決方法である。前者は本レポートがテーマとする問題ではないが、後者はグロトフスキの時代が直面した問題とかなり似ている。しかしグロトフスキは思考と実験を重ね、最終的に自らの解決方法を見つけ出した。演劇の本質と演劇の苦境に関する我々の議論も、舞台表現や民俗文化と結び付け、新たな試みをすることができるだろうか。更なる研究が待たれる。

#### 【注】

- 1) Zbigniew Osinski, *Jerzy Grotowski's Journeys to the East*, p.122.
- 2) 鈴木忠志「早稲田小劇場：二人の演出家」吉上昭三編『ポ



ロニカ '91/第2号』 pp. 32-34 恒文社 1991年

3) 同書

4) Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, New York: Simon and Schuster, 1968, pp. 22-23.

5) 同書

6) Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Ac-*

*tions*, Routledge, first published 1995. This edition published in the Taylor & Francis e-Library, 2004. p. 93.

7) Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Ac-*

*tions*, p. 94.

## 跨文化身体研究：东西方戏剧表演研究的桥梁

中山大学 陈熙

2016年12月4-23日期间，我有幸来到神奈川大学非文字资料中心访问。这是我第一次来到日本，因此充满了期待。希望可以体验日本的民风民俗，学习神奈川大学非文字资料中心的优秀传统，向相关老师请教。

非常感谢我在日期期间的指导老师，小熊诚教授。他不仅为我提供了最好的学术资源，还让我认识了许多优秀的民俗学研究生，使我有机会了解他们的研究和他们在日本期间的学习经历。同时，小熊诚教授还时常邀请学生和我一起品味日本美食，让我领略了横滨饮食的精致与美妙。

我的报告主要讨论，日本戏剧导演铃木忠志的小剧场实践对波兰导演和戏剧家格洛托夫斯基的戏剧观和戏剧实践的影响。

关注日本导演铃木忠志，源于我对西方戏剧人类学的研究，更源于其中的一个重要人物格洛托夫斯基（以下简称“格氏”）对铃木忠志的肯定。格洛托夫斯基曾于1988年和1996年告诉他的朋友，他未来的工作目标是：“试一试是否可能在西方文化语境中创建一种与日本能剧相对应的戏剧，尽管他深知能剧的形成和发展需要数百年的时间”。<sup>1)</sup>

格氏本人与日本的接触主要体现在，对世阿弥的能剧理论的研究，和在波兰与日本能剧、歌舞伎演员的直接交流、相互学习。他只到过日本一次，但那一次最想见的人就是导演铃木忠志和演员白石加代子。1972年，铃木忠志带着早稻田小剧场的团队，在法国巴黎的瑞卡梅剧场（Le Recamier）演出了他们的舞台剧《关于戏剧性的一切II》（劇的なるものをめぐってII），受到赞誉。当时，格洛托夫斯基就表示出对铃木忠志的演技方法感兴趣。因此，1973年8月13-15日，格洛托夫斯基利用出国的机会在日本停留了2天，与铃木忠志有较多交流，希望观看他团队的训练。那几天，铃木忠志的剧团（当时大概已经搬到利贺了）没有演出，但还是为他演示了几个动作和发声的方法。结束后，格氏称，铃木忠志的“训练像是在教别人刹车的强制力”。<sup>2)</sup>铃木忠志后来回顾这次交流时，表示：“我再没有遇见过哪个戏剧演员能像他这么到位地表

达我的想法。刹车的强制力，指的是前进力与阻力在相互拉扯时，保持平衡的瞬间，所拥有的暴力性能量。静止不是缺少能量的状态。是两种力量互相冲突，在空间中看不出动态，但仍在释放能量的状态。我希望所有的演员在舞台上都能像这样去表演”。<sup>3)</sup>

格氏来自东欧国家波兰，铃木忠志来自东亚国家日本，两人却对戏剧表演艺术有着类似的认识。他们之间至少有欧洲与亚洲的文化分界、天主教与佛教或神道的分界，是什么让他们“志同道合”呢？我想大概是他们对“身体”的认识和研究。

由于9岁时获赠《探索神秘印度》一书，格洛托夫斯基此后大半生的研究，都离不开他对东方信仰、哲学和文化的兴趣。格氏学的表演学和导演学受到了前苏联戏剧导演、理论家斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德的影响，并且在他后来的戏剧实践中得到了发展。由于对东方哲学感兴趣，他阅读了大量关于印度哲学、佛教、禅宗哲学、日本哲学、道教的哲学书籍，还广泛阅读人类学、心理学、历史学的书籍。瑞士心理学家荣格、法国社会学家、人类学家杜尔干、马赛尔·莫斯（Marcel Mauss）、法国哲学家列维·布留尔，法国人类学家列维斯特劳斯，法国哲学家巴施拉尔（Gaston Bachelard），罗马尼亚及美国的哲学家米尔恰·伊利亚德（Mircea Eliade）等等都是他的研究对象。这些研究的结果之一，便是格氏对戏剧本质的思考：“当戏剧实验成为一种方法时，不得不重新看待戏剧史，因为它与其它知识分支有关，尤其是心理学和文化人类学。他相信，当戏剧还是宗教信仰的一部分时，它就已经是戏剧了”。<sup>4)</sup>虽然，有关仪式与戏剧的关系问题已经在西方国家以及日本有了基本一致的结论，但在中国内地仍存争议。此问题不是本报告重点，暂不赘述。

由于格洛托夫斯基相信“当戏剧还是宗教信仰的一部分时，它就已经是戏剧了”，因此，当他重新看待戏剧本质问题的时候，认为戏剧的本质就是演员与观众的关系。于此，他排演过引起世界戏剧界赞赏的戏剧作品，还获得了至高荣誉。例如，美国麦克阿瑟基金会曾授予他“麦克阿



瑟天才奖”(MacArthur Fellow or “Genius” Award)。该奖在对他的评价中如是说：

格洛托夫斯基的工作深刻影响了人们理解戏剧和表演戏剧的方式。他创立的实验戏剧(Laboratory Theater [1959-1982])以及戏剧作品《忠贞王子》(The Constant Prince) (1965)激发了戏剧重新对经典文本和已有表演艺术概念进行评价。他在实践中检验了表演与仪式之间的关联。

该评价词不仅赞扬了格氏的戏剧作品，还将他的影响扩展到了整个表演艺术领域。

有趣的是，当他在“实践中检验了表演与仪式之间的关联”，刚因其创作获得无数赞誉和好评时，格氏宣布“离开剧院”。从此，他的工作主要是到东方国家或欧洲之外的国家，去考察他们的传统文化、仪式剧、仪式舞蹈、仪式音乐；或者将这些技艺的传承人邀请到他所工作的地点，波兰或美国或意大利，与他们共同做一些有关身体技艺的实验活动。许多人认为格洛托夫斯基从此就不再做戏剧研究了，但是格氏心中有一条“表演艺术之链”。对他而言，这条链子的两端一边是“表征艺术”，如戏剧、舞蹈，这是为迎合观众而做的表演；另一边是“艺承”，即作为工具的艺术，换言之，对表演者或行动者的探索的艺术。如果戏剧的本质是演员与观众的关系，那么演员就变得更加重要，尽管观众也十分重要。因而，演员的训练也就成为首要任务。我想这是格氏离开剧院的原因之一，也是重要原因，但不是所有原因。暂不赘述。

具体到演员的训练，格洛托夫斯基尝试找到演员身上的“有机性”。对他来说，“‘有机性’指的是某种东西，就像一阵冲动的可能，一种类似生物电流的东西。它来自‘内部’，促使一个精确动作的完成”。<sup>5)</sup>具体到方法，格洛托夫斯基从东方戏剧，如日本能剧，歌舞伎、中国京剧，得到了不少启发。他认为，“在所有细微的身体动作开始前，总会有一种冲动。那里有一种神秘的东西，很难捕获。因为这种冲动是一种反应，刚开始存在于身体内，只有完全转变为一种细微的动作时，它才可见。”<sup>6)</sup>他的演员需要通过长时期的身体训练，才能真正用身体动作体现那种微妙的冲动，发挥出如尤金尼奥·巴尔巴所说的舞台的“前表现性”。

类似的情况是，作为日本人的铃木忠志意识到能剧、歌舞伎演员的身体运用所体现出来的力量，才是他想要的戏剧表现。他扎根于自己的文化，在能剧演员训练方法的基础上形成了自己的“铃木方法”。他在《身体就是文化》一文中如是说：“在我看来，一个‘有文化的’社会，就是她的人民可以通过使用天生的动物性能量将他们的感知力和表达力培养起来的社会”。随后，他从“动物性能源”和“非动物性能源”使用的角度，区分了所谓的“文明社会”与“非文明社会”：通常来说依赖于非动物性能源，如电力、核能，的社会被认为是文明程度高一些的社会。

但是，“文明”的社会不等于有“文化”的社会。更进一步，如果把这种标准放置到戏剧，那么运用当代技术——如灯光效果、升降的舞台和能源的戏剧显然比传统戏剧更文明。相对的，能剧就不那么文明。因为，能剧不使用任何非动物性能源。以声音为例，当代剧场的音乐要事先录好并通过扬声器和喇叭才能重现原音；而能剧则是由表演者通过歌唱或合唱以及乐器伴奏来进行表演。可是，能剧洋溢着一种人类通过技巧来努力创造的精神。了解格洛托夫斯基的人都知道，他的《质朴戏剧》正是追求类似的戏剧形式。

尽管铃木忠志与格洛托夫斯基相识之时，已是格洛托夫斯基宣布“离开剧院”、不再推出戏剧演出作品的时期，铃木忠志也因为不能亲眼看到格氏的戏剧作品而感到惋惜，但两人对戏剧有相似的认识，所以彼此欣赏。当然，就目前的资料来看，就两人工作的相互影响来说，铃木忠志的训练法对格氏有一定影响，而格氏对铃木的影响则可能是他作为西方戏剧家对铃木工作的肯定和赞赏。

格洛托夫斯基的戏剧研究和实践不仅在西方戏剧界有巨大影响，在中国的戏剧表演界也有绵长的影响，但却不太受中国戏曲研究者的重视。其中一个重要原因是，中国戏曲研究者在上世纪80年代末之前，都主要做戏曲剧本、作家等的研究——因为中国戏曲发展历史悠久，变化复杂，不容易找到书面的、有关场上表演的资料。后来，随着对雉仪、目连戏的研究，中国的戏曲研究者，尤其是学院派的学者，开始将研究的眼光转移到雉仪与戏剧的关系上来。随着这些研究的增多，以及西方戏剧人类学的引介，中国的一些戏曲研究者也开始注意西方导演的一些理论和实践。

其实，格洛托夫斯基在世时曾到过许多亚洲国家做参与式的调查，但他一直很清醒地知道：自己从其它文化传统学习“技术”，不是为了用这些技术来服务于自己文化中的戏剧表演，而是为了通过认识、思考和实践，得到适合自己文化传统的戏剧。

不论是格洛托夫斯基的戏剧实践，还是铃木忠志的戏剧实践，都带有些“边缘性”。他们都是对自己文化中，那时那景下的主流的“传统”戏剧的反抗，尽管原因不完全一样。有趣的是，格氏留在意大利的格洛托夫斯基与托马斯理查兹工作中心的戏剧事业正按照他的愿望，由他的两位法定遗产受赠人，“以家庭工作的方式”发展壮大。铃木忠志也在日本利贺村把铃木剧团经营得独具一格。他们各自形成了自己的传统。

回到中国语境，我们注意到自上世纪80年代以来一直在讨论，却始终比较模糊的问题：戏剧的历史源头和演变；戏剧在现当代式微的问题和解决办法。前者不是本文关注的问题，但后者则与格洛托夫斯基时代遇到的问题十分相似，但他做了许多思考和实验，最终找到了他自己的解决方法。我们对戏剧本质和戏剧困境的讨论，是否可以



和舞台表演、民俗文化结合起来，作出新的尝试，有待进一步的研究。

[注]

- 1) Zbigniew Osinski, *Jerzy Grotowski's Journeys to the East*, p. 122.
- 2) 鈴木忠志「早稲田小劇場：二人の演出家」、吉上昭三編『ポロニカ '91／第2号』32-34、恒文社、1991年。
- 3) 鈴木忠志「早稲田小劇場：二人の演出家」、吉上昭三編『ポロニカ '91／第2号』32-34、恒文社、1991年。
- 4) Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, New York: Simon and Schuster, 1968, pp. 22-23.
- 5) Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Routledge, first published 1995. This edition published in the Taylor & Francis e-Library, 2004. p. 93.
- 6) Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, p. 94.

