

演劇とドラマトゥルギー 現代演劇におけるドラマトゥルギー概念の変容に関する一考察

藤 井 慎太郎

演劇においてドラマトゥルギーが中心概念であることは、少し時代を遡ればまだ自明の事実であったといえる。演劇がまだ戯曲を中心に考えられていたとき、ドラマトゥルギーとは、戯曲を執筆する際に前提となる一般的規則を、そして個別の戯曲におけるその規則からの距離のとり方、言い換えれば遵守・逸脱・侵犯のあり方を、同時に示すものであったからだ。しかし今日、かつては交換可能な概念ですらあったドラマとシアターとは乖離し、演劇は必ずしも戯曲を前提とするものではなくなったし、ドラマトゥルギーは戯曲よりもむしろ上演の構成原則を意味し、テキスト以外の舞台作品の構成要素についても用いることができる概念になった。それでもしかし、演劇の概念と実践、ドラマトゥルギーの概念と実践とが大きく変容してきたにもかかわらず、現代演劇にとってドラマトゥルギーは中心概念であり続けていることをこれから示すとともに、現代のドラマトゥルギーが示しているいくつかの特徴の分析を試みたい。

ドラマトゥルギー／ドラマトゥルク

今日の演劇研究において、ドラマトゥルギーをめぐる議論はきわめて活発である。とりわけ1980年代以降にドラマトゥルクの活動領域が大きく拡大したこと、世界的に著名な演出家／振付家の創造活動の相当な部分をドラマトゥルクが支えてきたことが⁽¹⁾、こうした「演出」から「ドラマトゥルギー」への研究関心の拡大ないしは移行の理由となっているといえよう。同時に、ドラマトゥルクが自らを組織化し⁽²⁾、フォーラム、シンポジウム、著作において熱心にその実践について語り、ドラマトゥルギーとドラマトゥルクに関する困難な理論化をあえて試みてきたことが⁽³⁾、ドラマトゥルクの存在と活動に対する関心を集める背景になっていると思われる。

日本においても、ドラマトゥルクの活動は近年、注目を集め、長島確（フリーランス）、野村政之（こまばアゴラ劇場／フリーランス）、横山義志（静岡県舞台芸術センター）、中島那奈子（フリーランス）、林立騎（Port B）ら、ドラマトゥルクを名乗って活動する者が（総数としてはわずかではあるとしても）増加し、議論や人材育成の対象となることも増えた⁽⁴⁾。反面、現代のドラマトゥルギーに関しては、日本では依然として理論的議論を欠いたままである。日本語で読むことができる、貴重かつ希有な先行研究の一つである平田栄一郎『ドラマトゥルク』（2010）においても、ドラマトゥルギーはもっぱらドイツ（型）の劇場においてドラマトゥルクが所属す

る部署、およびその活動として位置づけられている。そのこと自体はもちろん誤りではないが、これから見るように、ドラマトゥルクとドラマトゥルギーの関係は単純なものではなく、ドラマトゥルクが行う作業とドラマトゥルギーとは密接に関連し、重なり合いながらも、決して同一ではないのである。

ドラマトゥルギー／ドラマトゥルクを論じる困難

その一方で、議論に参加する人間が口をそろえて指摘することであるが、ドラマトゥルギーを論じようとするや否や、その概念の多義性に起因する、定義や議論の難しさに直面することになる。ドラマトゥルギーには「演劇の実践の変化を反映」した「複数の意味」(Dort 1986: 8)が存在している。それがドラマトゥルクの存在と重ね合わせて論じられるようになったのは、ドイツ語圏を除けば20世紀後半になってのことであるが、国や言語圏によって演劇＝劇場制度は大きく異なり、その中でのドラマトゥルクの位置づけ、役割もまた大きく異なっている。ドイツ語圏諸国や中東欧諸国のように、ハンブルク国民劇場(1767-9)におけるレッシングを嚆矢として、ドラマトゥルクの存在が劇場制度の中に確固として位置づけられている場合もあれば、日本のようにドラマトゥルクの存在が制度化されておらず、寄る辺なき不安定な立場に置かれている場合もある。さらに、「作品はその都度、自らに固有の作業の方法を生み出す」(強調原文、ファン・ケルクホーフェン 2014: 1)と言われるように、それぞれの劇場のそれぞれの現場、それぞれの演出家／振付家によって、ドラマトゥルクが担う仕事、関与の度合いや仕方は大きく異なり、一般化して語る事が難しいのだ。さらに、ドラマトゥルクは「上演の花火の中に『清算』されなければならない」(Dort 1986: 10)、「ドラマトゥルクの仕事は作品の中に溶け込み、目に見えないものとなる」(ファン・ケルクホーフェン 2014: 2)と言われるように、ドラマトゥルクは、ごく一部の著名な者を除いて表に出ることが少なく、その作業は稽古場の中にとどまり、結果として目に見えることが少ない。20世紀に「演出(家)」が演劇の実践および研究の中心となったのに対して、ドラマトゥルギー研究が遅れたのは理由のないことではないのだ。

ドラマトゥルギー (英 dramaturgy 仏 dramaturgie 独 Dramaturgie) の歴史的展開

語源的に見たとき、ドラマトゥルゴス (*δραματουργός*) は古典ギリシア語で「劇作家」を意味していた。ドイツ語でも Dramaturg はもともとは劇作家を意味していたし(後に劇作家 Dramatiker とドラマトゥルク Dramaturg とに分化した)、今日においても、フランス語の dramaturge、スペイン語の dramaturgo、ポーランド語の dramaturg などは「劇作家」と「ドラマトゥルク」の両方を意味している。そうした経緯からも窺えるように、ドラマトゥルギーとは、まず第一に劇作に関わるものとして定義され、a)「戯曲の構成＝創作 (composition) の技芸 (art)」(プチ・ロベール仏辞典)、「劇作術」を意味してきた。これをジョゼフ・ダナンは『ド

ラマトゥルギーとは何か』において「ドラマトゥルギー1」と名づけている (Danan 2010: 5ff)。日本語で伝統的に「ドラマツルギー」と表記され、定着した概念である。たとえば、三単一の規則に端的に見られるような、単一性・統一性を規範化した「古典主義戯曲のドラマトゥルギー」というときのドラマトゥルギーのことである。とはいえ、『フランスにおける古典主義ドラマトゥルギー』を著したジャック・シェレールが、戯曲の「内的構造」(戯曲の内部に読みとられる狭義のドラマトゥルギー)と「外的構造」(その上演に際しての規則・制約)を区別しながら述べるように、戯曲には上演が先取りして書き込まれているのであり、ドラマトゥルギーは上演から切り離された、単に文学的で抽象的なものではないことには注意が必要である (Scherer 2001 [1950])。

より現代的な意味では、ドラマトゥルギーはb)「テキストから舞台への移行」(Dort 1986: 8)に関わる思考・実践のことであり、戯曲の存在を前提としつつも、その上演を視野に収めたものである。ジョゼフ・ダナンはこれを「ドラマトゥルギー2」と呼んでいる (Danan 2010: 5ff)。この新しいドラマトゥルギーの領域を拓いたのは、『ハンブルク演劇論 (*Die Hamburgische Dramaturgie*)』(1767-9)を著し、歴史上、最初のドラマトゥルクともいわれるレッシングだとされる。レッシングの言うドラマトゥルギー(演劇論)は、試みとしては短命に終わったハンブルク国民劇場において、劇場付の批評家としての立場から、「この劇場でこんご上演されるすべての作品の批判的な目録となり、詩人ならびに俳優の業がこの劇場で果たすであろうものを、一步一步、跡づけること」(レッシング 2003: 13)を目的として書かれたものである。a)の意味におけるドラマトゥルギーとは明らかに異なるこのドラマトゥルギーは、このときよりドラマトゥルクの存在および活動と関係づけて考えられることになる⁽⁵⁾。20世紀に入って、演劇の「コペルニクスの転回」、すなわち「演劇の活動の重心として、舞台が書かれたテキストに取って代わった」(Dort 1995: 268)時期に、演出(家)が上演の組織化における頂点に位置づけられると、ドラマトゥルギー概念は演出概念と深く結びつき、ベルナール・ドルトが「私は(理論的な意味における)演出とドラマトゥルギーの間に差異を認めていない。これらは同じひとつの活動のコインの両面をなすのだ」(Dort 1986: 9)と言い、マティアス・ラングホフが「私は、自分の仕事においてドラマトゥルギー、演出、舞台装置の間にちがいを設けてはいない」(Danan 2010: 19)と述べるように、同一のものとさえ考えることができるようになる。

この新しいドラマトゥルギー概念は、とりわけベルリナー・アンサンブルにおけるベルトルト・ブレヒトとドラマトゥルクたちの活動とその受容を通じて、ドイツ以西のヨーロッパ諸国(オランダ、ベルギー、フランス・・・)にも広がることになった。フランスにおける最初のドラマトゥルクは、ミシェル・バタイヨン、ジャン・ジュルドウイユら、ブレヒトに強く影響を受けていた者たちであった。そのとき、立ち稽古に先立つ読み稽古の段階でなされる「ドラマトゥルギーの作業」において、「ドラマトゥルギー分析」によって戯曲のドラマトゥルギーが把握・

分析されるとともに、上演のドラマトゥルギーが構築される。このドラマトゥルギーは一方では上演と演出の重要性の増大を、一方では（依然として）上演に対する戯曲の優位を反映していたといえる。ハイナー・ミュラーは、ベルリーナー・アンサンブルにおけるドラマトゥルギーについて、「戯曲は前もって『机上で』演出されており、私たちは、いかにしてそれから具体的に取り組むべきかを正確に事前に計算していた[・・・]。舞台上で試す代わりに、ドラマトゥルギー作業の結果を舞台上で実現していたのだ。演出はこうしてドラマトゥルギーを実行するものとなったのだが、それはあらゆる演劇の死のことである」(Müller 1986: 32)と述べていた。この時期には、演劇においても記号論的思考が支配的であったこともあって、(テキストに限らず)上演作品におけるあらゆる事物は意味を生み出すものとされ、その意味をできるだけ厳密に、事前に構想することが目指されたのだった(マリアヌス・ファン・ケルクホーフェンはこれを「コンセプトのドラマトゥルギー」と呼んでいる)。

つけ加えるなら、歴史的に古代ギリシア以来、演劇と政治共同体が互いに切り離せない関係を結んできたように、ドラマトゥルギーと政治共同体もまた無関係ではない。ハンブルク国民劇場の試みが、反フランス古典主義演劇な姿勢の陰に垣間見える、フランス国民に拮抗できるようなドイツ国民の建設の夢と無縁ではなかったように(「ドイツ人がまだ一つの国民をなしていないのに、そのドイツ人に国民劇場を創造しようという人の好い思い付き!」(レッシング 2003: 485))、ドラマトゥルクの誕生は、国民国家建設の考えと無縁ではなかった。両者の結びつきを最も端的に表している例は、ナチスの第三帝国において、劇場の活動の許認可(とりわけ検閲)、監督の任命、補助金の配分を通じて政府の政策を演劇に反映させる役割を担った啓蒙プロパガンダ省の帝国ドラマトゥルク(Reichsdramaturg)であろう。第二次世界大戦後の東ドイツでは、ドラマトゥルクは劇場における(共産主義)イデオロギーの番人として、検閲者の役割を担い続けたとされる(Boudier et al. 2014: 55-56)。だからこそアントワヌ・ヴィテーズは、東ドイツの文脈では「ドラマトゥルクは警察官以外の何物でもなかった!」と言い、「ドラマトゥルクの概念そのものに反対である」(Vitez 1991: 118)とまで述べて、嫌悪感を隠さなかったのである。

このレッシング以来のドイツ的伝統から、b)「劇場においてドラマトゥルクが所属する部署、およびその活動」という意味も生じる。ドイツ(型)の劇場・フェスティヴァルでは普通に見られるものである。平田栄一朗に倣えば、今日、その意味におけるドラマトゥルギーの領域は、^{プロダクション}「制作ドラマトゥルギー」、「演目ドラマトゥルギー」、「観客ドラマトゥルギー」に大別される(平田 2010: 38-45)。これは、上演作品の創造、レパートリー(ないしはシーズン・プログラム)の策定、観客に向けた教育普及活動という、劇場の活動の三つの領域に対応するものである。後者の二つは、ドイツ語圏以外ではドラマトゥルギーの名の下にくくられることは少なく、言語圏によらず、単に「ドラマトゥルギー」と言ったときに理解されているのは制作ドラマトゥルギーである。だが、個々の作品創造(制作ドラマトゥルギー)の中にも、一定の基準に従って戯曲の

選定や演出の方針を決定すること（演目ドラマトゥルギーに通じる部分）、上演作品（さらにはチラシや当日配付パンフレット）を通じた観客とのコミュニケーションの戦略・戦術を策定すること（観客ドラマトゥルギーに通じる部分）が含まれることを考えるなら、テキスト、上演、劇場の3つのドラマトゥルギーを連続したものとして捉えられることが理解できよう。

さらに現代的な意味では、ドラマトゥルギーはc)「テキストとしてのパフォーマンスの構成を規定する技術／理論⁽⁶⁾」(De Marinis 1987: 100)、言い換えれば「舞台作品の組織化・構造化の原則」のことである。ファン・ケルクホーフェンは「ドラマトゥルギーはつねに構造に関わっている。全体を『統御』すること、各部分の重要性を『吟味』すること、部分と全体の間の緊張関係を用いて作業すること、俳優／ダンサーの間、ヴォリューム、空間的配置、リズム、瞬間の選択、方法、などの間関係を発展させることが問題となる。要するに、構成が問題となるのだ」(Van Kerkhoven 1997: 21) と、ドラマトゥルギーを定義づけている。

ここでは、構成 (composition) が依然として問題の中心となっはいるものの、もはや上演に先立つ戯曲の存在も、上演に対する戯曲の優位性も前提とされない。「アインシュタイン的転回⁽⁷⁾」、ポストドラマ演劇の時代に、ドラマトゥルギーの概念はもはや「ドラマ」に基づくものではなく、さらに拡大し、戯曲を前提としない演劇、ダンス、パフォーマンス、オペラ、コンサート・・・などの上演芸術の幅広い領域についても用いられるようになる。これは1980年代以降、こうした演劇の隣接領域で活動するドラマトゥルクが一般化したことの反映でもある⁽⁸⁾。そのとき、ファン・ケルクホーフェンが指摘するように、「演劇とダンスのドラマトゥルギーの間には、用いられる素材の性質や歴史は異なっても、本質的なちがいはない」(強調原文、ファン・ケルクホーフェン 2014: 3) のである。あるいはむしろ、戯曲に基づかずドラマ的ではない舞台作品の方が、戯曲に基づいた明白なドラマトゥルギーを持たないだけに一層、ドラマトゥルギーとドラマトゥルクを必要とするのだとさえいえるだろう。

さらにファン・ケルクホーフェンは、先述した「コンセプトのドラマトゥルギー」に対して、より現代的な「プロセスのドラマトゥルギー」を区別している（「閉じたドラマトゥルギー」と「開かれたドラマトゥルギー」とも言われる）。彼女が重視する「プロセスのドラマトゥルギー」においては、コンセプト、構造、形式は、創造のプロセスに先行するのではなく、その結果として生まれるものである (Van Kerkhoven 1997: 20-1)。

さらに言うなら、社会学や人類学の文脈において、社会における演劇性が問題となり、演劇学の概念が援用されたときに、ドラマトゥルギー概念もまた援用されてきた。アーヴィング・ゴフマンの「ドラマトゥルギー」(ゴッフマン 1974)、日本でも吉見俊哉『都市のドラマトゥルギー』(吉見 1987)などをその例として挙げることができる。あるいは逆に、演劇研究の側から、パフォーマンス・スタディーズが社会におけるパフォーマンスをも研究の対象としたときに、ドラマトゥルギー概念もまた拡大する余地が生まれたのだといえる。

ドラマトゥルギーとドラマトゥルク

こうしてみると、ドラマトゥルギーは必ずしもつねにドラマトゥルクの存在を伴うものではないことがあらためて確認できる。ミリアム・ファン・インスホートが言うように「ドラマトゥルギー的なものを獲得するのにドラマトゥルクは必要ではない」(Van Imschoot 2003: 65) ののである。創造のプロセスにおいて、作品の構造化や構成要素の配置や相互の関連づけに関わる(あるいは社会において、コミュニケーションの対象に及ぼす効果を意識しつつなされる働きかけ、演技の構造化に関わる)、機能としてのドラマトゥルギーはつねに必ず存在するが、それは必ずしもドラマトゥルクという人格が担っているとは限らないのだ。演出と表裏一体のものとしてのドラマトゥルギーは、演出家／振付家とドラマトゥルクを中心として思考され、導き出されるものだが、ドラマトゥルクのいない作品についてもドラマトゥルギーを考えることはできるのである。たとえば、演劇とは想像力によって「偶然的な出会いを組織する」ことだと考える寺山修司は、「『出会い』そのものがドラマトゥルギーであって、そのために手段をつくすことこそ作劇だと思っている」(寺山 1993: 34) と述べていたが、これもドラマトゥルクなき(さらには戯曲なき)ドラマトゥルギーの思考の一例である。ドラマトゥルギーの作業は、ドラマトゥルク(と演出家)だけでなく、創造に関わる集団全体が担うものである以上、あえて「文芸顧問」(Dort 1986: 12) や「芸術的協力者⁽⁹⁾」(Benhamou 2012) などの呼称を好み、ドラマトゥルクと呼ばれることなくその役割を果たす者もいる。

事実、ベルナール・ドルトは、固定化・硬直化(「官僚組織化」)を招きかねないドラマトゥルクの「制度化」(「ポスト」の創設)よりも、創造集団の構成員が共有する「意識のあり方」としてのドラマトゥルギーの方を重要視した。ドラマトゥルギーとは、「演劇という行為そのものにおける全員の作品=仕事(œuvre)」なのであり、「そのことに対する自覚」なのである(Dort 1986: 10)。ハンス＝ティース・レーマンとパトリック・プリマヴェージェもまた「ドラマトゥルク以上に重要なのは、可能な限り集団的なものであろうとするドラマトゥルギーである」(レーマン、プリマヴェージェ 2014: 4) と述べている。演出家もドラマトゥルクも置かずに俳優のみで構成されているフランダースの劇団 tg STAN は、そうした集団的ドラマトゥルギーの一例だといえるだろう。

ドラマトゥルクの地位と活動

ドラマトゥルクとドラマトゥルギーが必ずしも重なり合わないとしても⁽¹⁰⁾、ドラマトゥルクの存在の重要性が増してきているのは確かなことである。レッシングを先駆者として、とりわけ「19世紀末からワイマール時代にかけて」(平田 2010: 63)の時期から、歴史的にドイツ語圏の劇場にはドラマトゥルクが存在し、劇場制度の中に確固たる位置を占めている。アメリカ合衆国

では第二次世界大戦後、リージョナル・シアターや実験劇団を中心にドラマトゥルク（ドラマターグ）が定着する。とりわけプレヒトの方法論の受容以降、ベルギー、オランダ、フランスにもドラマトゥルクの存在が定着してきている。ここでは一般化がしにくいと言われるドラマトゥルクだが、その活動の特徴を機能の側面から考察することにしよう。

ドラマトゥルクは、劇作家と演出家、演出家・俳優と観客、劇場と観客・・・の間で両者を媒介・仲介し、さらにそれらすべての人々を支援する役割を果たすという意味で、中間的、媒介的、助手的な機能を担っている。ドラマトゥルクは、上演台本の作成（戯曲の編集・改変や翻訳）という劇作家に近い側面、演出家・振付家とともに作品の大原則を定める演出家・振付家に近い側面、作品創造のための情報収集・調査研究を行う研究者的な側面、演出家・振付家を補完する「第三の目」、「最初の観客」としてフィードバックを与える批評家や観客に近い側面、劇場監督の補佐役として、シーズン・プログラムを策定したり、メディエーション（媒介）の概念に基づいた活動（日本で定着している言い方に従えば、教育・普及や広報）を担ったりする制作者・プロデューサーに近い側面、ワークショップにおけるファシリテーターに近い側面、プレス担当に近い側面・・・のいずれも持ち合わせているといえる。

さらに、ドラマトゥルクには最終決定権はない一方で、演出家や振付家が下した決定には従う謙虚さや忍耐強さが求められる。それもあってであろう、ドルトは、ドラマトゥルクを「移行的」な職だとして、「人が一生の間ずっとドラマトゥルクであり続けられるとは、疑わしいと思う」（Dort 1986: 10）と述べていた。もちろんブリュッセルのカイテアターのドラマトゥルクをその近年の死まで務めたマリアヌ・ファン・ケルクホーフェンのような人物もいる一方で、ドラマトゥルクが最終的にはドラマトゥルク以外の職（研究者、演出家、劇作家、劇場監督・・・）に転じるケースは実際に多い⁽¹¹⁾。

また、今日のアーティスト自身が「リサーチ」（科学的な研究というよりも芸術的、美学的な探求だが、両者は連続している）を重視し、その探求における対話の相手、補佐役、触媒としてのドラマトゥルクを求める傾向にあることを背景として、研究者、批評家などがドラマトゥルクを務めることもある。事実、大学の研究者がドラマトゥルクを務めたり、ドラマトゥルクが研究者になったりするケースは多い⁽¹²⁾。トニー・クシュナーが「ドラマトゥルクは知識人であるべきだ」（Kushner 1997: 165）と述べるように、ドラマトゥルクにはとりわけ豊富な知識を持ち、分析と総合という知的操作に長けていることが求められるのだから当然だともいえよう。とりわけ外国語戯曲の翻訳上演や国際共同制作の場合など、もとのテキストが書かれ／上演されたときの文脈、共同制作の相手の文化的文脈が演出家や俳優には知られていないことも多く、そうした言語・文化・社会的文脈に通じた専門家がドラマトゥルクも務める利点は多い（「意味の番人」、あるいは学術的権威として、現場を硬直化させてしまう危険と隣り合わせであるが）。

今日のドラマトゥルギー

演劇は（ドルトに倣って言えば）コペルニクスの転回とアインシュタイン的転回を経て根本から変容し（Dort 1995）、（レーマンに倣って言えば）ドラマの形式を離れてポストドラマ的なものに変貌を遂げたのだが（レーマン 2002）、それに伴って、ドラマトゥルギーの定義／意味も根本的に変化することになる。ガド・ケイナーはポストドラマ的ドラマトゥルギーの特徴として、「言語が支配的であり、物語的で、シーケンスを通じて構造化された詩学から、プロットも登場人物もなく、脱構築され、断片的な演劇テキストによって特徴づけられるような、パフォーマンスを志向する美学への移行」（Kaynar 2014）を指摘しているが、現代演劇におけるドラマトゥルギー、上演作品の構成原則とはいかなるものであるのだろうか。

演劇は、大きくいえば、上演における「今、ここ、私」（物理的な時空間、言表行為の主体である俳優）と劇世界の「今、ここ、私」（想像的な時空間、登場人物）との重ね合わせによって成り立ってきた（關 2014）。古典主義演劇のドラマトゥルギー、そしてそれを受け継いだドラマ演劇のドラマトゥルギーといえば、観客から切り離され、自己完結した劇世界を理想とした（「絶対的ドラマ」（シオンディ 1979：10））。同時に場と時間の単一性の理想に見られるように⁽¹³⁾、上演の場の時空間と劇世界の時空間とを（実際には不可能であるとしても）可能な限り一致させることであつたし、行為の統一性の理想のもとに、論理的に整合性のとれるかたちで、つまり、「偶然性の排除と動機づけ」（シオンディ 1979：14）に基づいて、合理的に説明され、理解される一連の出来事を配置することであつた。

ところが、「現在、演劇においてもダンスにおいても、純粋に文学的、あるいは直線的なドラマトゥルギーはほとんど見当たらない」（ファン・ケルクホーフェン 2014：3）と言われるように、連続性に基づく直線的な語りの構造の放棄は、今日のドラマトゥルギーの第一の特徴であり、中断と断片化がそれに代わることになる（さらにいえば断片化された語りは、しばしば反復を通じて、一見無秩序に見えるかもしれない作品の中にもいくばくかの秩序、構造化の意図が存在していることを観客に伝えている）。中断・断片化は、プレヒトの叙事演劇の手法に最も影響されたものである。プレヒトの叙事演劇自体は、「演劇の大きな仕事は筋である」（プレヒト 1996：289）とする限りにおいて、依然としてドラマ的なものの範疇にとどまっているかもしれないが、語りの中断、さらには断片化という手法は、その後のポストドラマ演劇にも引き継がれ、現代演劇における統辞法の基本となったとさえいえるだろう。

語りの中断と断片化は、観客が与えられた筋の展開から批評的距離をとり、それによって気づき、発見を生み出す契機となるだけでなく、予期せぬ展開は、よい意味での裏切りとなって、観客の中に驚きを生み出すのだし、さらに、欠落した部分を想像力によって補うことを観客に求める。たとえば、ダムタイプ『S/N』（1994）は、言語（日本語・英語）・身体・映像（テキスト・

動画)・音楽などの複数のメディアを同時に用いる、互いに異質な7つの場面から構成されている。冒頭の場面では、白を基調とした空間に、3人の男性(アレックス、古橋梯二、ピーター・ゴライトリー)が自分自身を名乗って登場し、演劇的な台詞のやりとりをする。続く場面は、黒を基調とし、演劇的な対話はなく、電子音楽に合わせた映像とテキストが投影され、全裸に近い身体、抽象的、舞踊的な動きが提示される。終盤では『アマポーラ』に合わせて、金髪のドラァグ・クィーンとなった古橋がゴムボートに乗って舞台を横切ると、それに続いて、舞台を横切っていく全裸の女性(ブブ)の股間から万国旗が伸びていく。そうした場面同士の落差を説明するものではなく、観客はそのズレをおもしろがったり、展開における飛躍の意味を考えたりするのである⁽¹⁴⁾。

今日のドラマトゥルギーは、通時的には断片性、共時的には複数性や複雑性を強調している。作品は(文学的)言語だけでなく、身体、セノグラフィ、光、音・・・によって複合的に構成されているのである。ヴィジュアル・ドラマトゥルギー(Bleeker 2011)やニュー・メディア・ドラマトゥルギー(Eckersall et al. 2014)が問題とされうる理由はこの点にある。今日では、テキストのドラマトゥルギーを論じることができるよう、空間のドラマトゥルギー、光のドラマトゥルギー、観客のドラマトゥルギーを論じることが可能なのである。「今日のドラマトゥルギーはしばしば、パズルのピースを動かすこと、複雑性の扱い方を学ぶことを意味している。このような複雑性を扱うには、すべての感覚を総動員すること、そしてとりわけ、直観が示す道をしつかりと信頼することが要求される」(ファン・ケルクホーフェン 2014: 3)のである。

このような非連続的・複合的ドラマトゥルギーは、より一般的な世界観や人間観を反映したものであるといえるだろう。世界は巨大で複雑で不透明なものであり、人間には世界を一望すること、俯瞰することができないのだが、そうした世界の複雑性と人間の理性の限界の認識は、とりわけ共産主義に対する幻滅が生じた後には一層強まった。そのとき、芸術においても、虚構としてであってさえ首尾一貫し、統一された世界の像が与えられることは稀になる。ジゼル・ヴィエンヌがアラン・ロブ＝グリエを引き合いに出しながら述べるように、推理小説における探偵や刑事のように、現実を再構成するための手がかりは観客に与えられるのだが、それをもとに一つの統一された物語が像を結ぶこと、そしてそれによって観客に安心感を与えることは困難になるのである(ヴィエンヌ 2014: 133-5)。現実が複雑な諸要因から構成され、単一の視点からでは説明がつかないように、現代のドラマトゥルギーも見通しの利かない不透明なもの、部分的・断片的なもの、複数的なものとなるのだ。

カステルッチが「演劇とはコミュニケーションではない」、「むしろコミュニケーションを遮断するもの」(カステルッチ 2014: 104)だと述べるときも同様である。『神曲 煉獄篇』(2008)の最後に登場する透明なガラスの円盤に黒いインクの染みが現れ、回転によって、ある瞬間には時計の針を象徴し、別の瞬間には孔雀の羽や人間の睫毛を思わせる形態を示しながら、広がって

いき、最後には不透明な黒い円を構成する。これは時間の象徴であるかもしれないし、人間の瞳と視線の隠喩であるかもしれないし、ハンス・ホルバインの『大使たち』(1533)の画面を横切る髑髏の染みのようなものかもしれない。その意味合いは多義的であるとともに決定不可能であるが、まさにその謎によって、観客の視線を誘い寄せながら観客の前に立ちはだかるのだ。舞台と観客との対話は、伝達・共有しうる意味以上に、理解できない、共有できない何ものかを通じて、なされることになるのだ。もちろん、どの瞬間にどのような情報を観客に与え（あるいは逆に与えず）、観客の関心、発見、理解を時間的に組織化することは、歴史的にドラマトゥルギーの重要な役割であったが、今日の作品は、観客の完全な理解を目的としてはいないのである。あえていうならば、今日の演劇は、意味の伝達・共有を目的としたドラマトゥルギーを徐々に放棄し、理解不可能、共有不可能なものを軸とした諸要素の配置・組織化を通じて、観客の経験を生み出すことを目指しているのである。

關智子が述べるように、現代演劇が観客に理解できない部分、不透明な部分を強調していたとしても、観客の存在が軽視されているわけではない（關 2014: 135-8）。逆である。「伝統的な芸術を現代芸術とは異なるものにしてしているのは、観客に対するアプローチ」なのであり、「現代芸術は観客との関係を一種の対話ないしコミュニケーションのプロセスとして理解している」（Janša 2010）からである。大きくいって、「コンセプトのドラマトゥルギー」がつくり手（発信者）の側に位置づけられるものであり、観客の役割はつくり手が生み出す意味をできる限り正しく解釈することにあっただのに対して、「プロセスのドラマトゥルギー」は、つくり手（発信者）が構造化して観客に提示するものであると同時に観客（受信者）が把握・認識するものである。とりわけ「作者の死」（バルト 1979）が宣言されてからは、作者やその意図という起源にのみテキストを還元して理解することは有効ではなくなった。そのとき、言われること、見えるもの以上に言われないこと、見えないものが重要になる。観客にすべての意味を与えてしまうのではなく、観客が想像力を働かせる余地、あるいは理解できない領域を残しておくことが重要になるからだ。「わたしたちはどんな場合でも、劇を半分しか作ることはできない。あとの半分は観客が作るのだ」（寺山 1993: 39）という考えは、そうした思考の表れである。パヴィスもまた「ドラマトゥルクは思想や仮説を感覚を通じて把握される形式フォルムに翻訳し、それを演出家（あるいは振付家）が稽古中にテストする。だが、ドラマトゥルギーの作業はそこで終わりはしない。観客は、自分の解釈に応じて、自分自身の世界から、作品を翻訳しなければならない。この諸行為および諸決定の翻訳、移動こそが、あらゆるドラマトゥルギー的活動の目的である」（Pavis 2014: 69）と述べている。

演劇性 「現実的なもの」の地位をめぐって

演劇における現実とは、物理的に実在する、手で触れて確かめることができる、という意味での

現実性と、それが何か別のものを表象しているという、虚構性を二重に帯びている。たとえばパリ・オペラ座の緞帳はその二重性を端的に表すものである（緞帳の上にだまし絵として別の緞帳が描かれている、つまり、緞帳は緞帳であると同時に緞帳の表象である）。マリーナ・アブラモヴィッチは、演劇とパフォーマンスについて「演劇は偽物である。ブラックボックスがあり、人はチケット代を払い、暗がり座り、誰かが別の誰かの人生を演じるのを見ている。ナイフは本物ではなく、血は本物ではなく、感情は本物ではない。パフォーマンスはまさにその反対である。ナイフは本物であり、血は本物であり、感情は本物である」（Abramovic 2010）と（いささか図式的に）述べていたが、演劇においては、すべてが本物であると同時に偽物である、本物の素材によって構成されているが、それとは別のもの、つくりものとして認識されるというべきだろう。

現実の模倣、戯曲の再現から離れた今日の演劇は、パフォーマンス的側面を強調しつつも、純粋なパフォーマンスを志向するのでもなく、両者の間にある落差を用いて演戯するのだといえる。演劇はもはや模倣的再現を原則とはしていないが、模倣的再現は、観客にとって、もっとも分かりやすい演劇性のしるしを構成している。演劇はむしろ、演劇性からの距離をさまざまに変化させて演戯することを試みるのである。チェルフィッチュ『三月の5日間』（2004）における「超リアル日本語」と言われた（過剰に）模倣的な言語も、非模倣的な身ぶり、抽象的なセノグラフィと並置されるとき、あるいは俳優と登場人物の関係が一義的なものではなくなる時、それはもはや単純に模倣的な再現とはなりえないのだ。『神曲 煉獄篇』における当初の母子の模倣的な演戯や、ハイパーリアルな舞台美術も（逆説的ながら、紗幕の活用によって、舞台の生々しさが緩和され、映画的な現実感が逆に強まる）、演劇的な台詞がなくなる後半部分（円窓を通して見た夢の世界のような光景、それに続いて、父子による舞踊的な場面）と対置されると、単なるハイパーリアリズム以上の過剰な意味合いを帯びるのである。クロード・レジの作品のように、観客が目にするもの、耳にするものを、たとえば輪郭もおぼろげになるほどに照明を暗くしたり、俳優の発話の速度を自然とは思えないほどに遅くしたりすることによって、現実的なものから現実性が失われるまで、演劇的現実を極度なまでに異化し、観客の知覚をきわめて不安定なものに変え、知覚によって知覚の根拠を問い直す。つまりは（もはや演劇らしからぬものに変えられた）演劇を提示することによって、演劇の条件、何が演劇を演劇たらしめているのかを問い直しているのである。

現代演劇の一部はまた、「現実的なもの」の作品への導入というドキュメンタリー演劇的な手法によっても特徴づけられている⁽¹⁵⁾。そうして、登場人物のレベルにおいても、出演者が（ほかの誰も再現せずに）自分自身として登場したり、自分自身と登場人物との間を行ったり来たりする。リミニ・プロトコルは、本来的には俳優ではない人間を本人を演じるパフォーマーとして登場させている。ダムタイプ『S/N』の冒頭の場面でも、衣裳のスーツの上に文字通りにレッテル（日本人で聾啞者のゲイ、日本人でHIV感染者のゲイ、アメリカ人で黒人のゲイ）を貼られ

た3人の男性が本人として登場し、自らの（ホモ）セクシュアリティ、さらに古橋に至ってはHIV感染の事実までを明らかにするとき、観客はどこまでがほんとうのことで、どこからが作り話なのかと考え込むことになる。ラビア・ムルエ『雲に乗って』（2013）は、少年時代に狙撃され、脳に損傷を受けたラビア・ムルエの実弟が本人として登場し、自分の過去を語り始める。生死の境をさまよった後に奇跡的に回復したものの、後遺症としてある事物とその表象との区別がつかなくなったことを告げる（いうならば、パイプの絵を見て「それはパイプではない」ことが理解できない）。彼がアーティストの弟であり、片足を引きずって歩いていることは事実だが、実は後遺症の部分は虚構である（とムルエは明かしている⁽¹⁶⁾）。単に作品に「現実的なもの」を持ち込むことが問題なのではなく、虚構と現実の二重性に基づくという演劇の原則、さらにいえば、レバノンにおける現実と虚構の転倒・交錯（今日の先進国の観客にとって、レバノンの現実とは並の小説よりもはるかに奇なるもの、虚構的なもの、演劇的なものである）とも演劇しているのである。『神曲 地獄篇』においてはロメオ・カステルッチがロメオ・カステルッチを名乗って登場するが、観客はこの場面を、ダナンの言うように（Danan 2014）、演劇が演劇を離れて、演劇する俳優を排したパフォーマンスを構成するものとして捉えることも、ダンテの『神曲』というより大きな虚構の文脈において、『神曲』にはウェルギリウスに導かれたダンテ自身が登場していることを思い起こし、ダンテとカステルッチとを重ね合わせることもできるのである。

結びに代えて

こうした上演作品のドラマトゥルギーの変容は、テキストのドラマトゥルギーの変容も引き起こしている。現代演劇の多くのテキストが、やはりドラマの形式からの距離化、言い換えれば、模倣性・統一性・礼節の喪失、（劇）行為の空疎化・断片化、登場人物の脱人間化・コロス化などによって特徴づけられている。とりわけ、ワーク・イン・プログレシブな方法論に基づいて作り出される演劇においては、テキストはもはや上演に先立つものでも、上演に対して優位に置かれるものでもない。ロベール・ルパージュ、ワジディ・ムワド、ジョエル・ポムラらは、俳優との協働作業を通じて、上演作品をつくり上げる。ポムラは「私は戯曲（pièces）を書くのではなく、上演作品（spectacles）を書くのだ」と言う。テキストは上演の原因や起源ではなく、むしろ、彼によれば「テキストとは後からやってくるもの、演劇の後に残るものである」（Pommerat 2009 : 19）。そこでは戯曲のドラマトゥルギーと上演作品のドラマトゥルギーとが、相互に関連しながら、ほぼ同時に（あるいはテキストのドラマトゥルギーの方が後に）生じているのだ。

演劇の概念が大きく変容するとともに、ドラマトゥルギーの概念と原則もまた大きく変容しながらも、今日においても演劇の中心概念としてあり続けている。今日の演劇は、多分に、通念的に理解される演劇とはかけ離れた様相を示している。その際に、ドラマの形式を離れ、演劇が自

らに対して外的な現実を模倣したり、あるいは参照したりすることをやめた演劇がドラマからの距離、反演劇性を強調しているように見えるのも自然なことだといえるだろう。その反演劇性はしかし、自らの条件を問い直そうとするという演劇が持つ自己言及性、すなわち演劇性に由来するものである。今日の演劇の最も野心的な部分は、演劇を演劇たらしめる条件（かつてはそれがドラマの形式であった）を問い直し、なお演劇として理解されるものの限界を拡張しようとする試みとして理解されるからだ。「上演＝表象することとはいかなることであるのか、テキストを演戯するとはいかなることであるのか、といったことに関して、実践そのものを通じて問いかけ」ることこそ、ドルトがまさしく「ドラマトウルギーに関わる自分の使命」（Dort 1986 : 12）と呼んでいたことを、そのとき私たちは思い出すのである。

注

- (1) 多くの演出家・振付家がドラマトウルクとの協働作業を行ってきたが、近年において主要なものを以下に記す（演出家・振付家名／ドラマトウルク名）。演出家・振付家はしばしば決まったドラマトウルクと仕事をするが、必ずしもつねに固定されているわけではない。ロメオ・カステルッチ／ピエールサンドラ・ディ・マッテオ、フランク・カストルフやクリストフ・シュリンゲンジーフ／マティアス・リリエントールやカール・ヘーゲマン、メグ・ステュアート／アンドレ・レベッキ、アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル／マリアンス・ファン・ケルクホーフェン、ピナ・バウシュ／ライムント・ホーゲ、ヤン・ファーブル／ルック・ファン・デン・ドゥリスやミート・マルテンス、ウィリアム・フォーサイス／ハイディ・ギルピン、アラン・プラテル／ヒルドゥハルト・ドゥ・ファウスト、クリストフ・マルターラー／シュテファニー・カープ、ヤン・ロワース／エルケ・ヤンセンス、ジョエル・ボムラ／マリオン・ブーディエ・・・。
- (2) ドラマトウルギー協会（Dramaturgische Gesellschaft、創設1956年、ドイツ語圏）を筆頭に、LMDA（Literary Managers and Dramaturgs of Americas、創設1985年、主に北米）、SARMA（創設2000年、主にフランスおよびヨーロッパ、ダンスや領域横断的な実践が中心）、ドラマターグズ・ネットワーク（Dramaturgs' Network、創設2001年、英国）などが挙げられる。
- (3) 著作・論文集としては Jonas et al. 1997; Coutant 2008; Luckhurst 2008; Turner and Behrndt 2008; Danan 2010; Irelan et al. 2010; Benhamou 2012; Boudier et al. 2014; Romanska 2014; Trencsenyi and Cochrane 2014 などが挙げられる（巻末の文献一覧を参照）。国際的なシンポジウムやフォーラムとしては「新しいドラマトウルギー」（アムステルダム、1987年）、「振付に関する会話」（アムステルダム、バルセロナ、1999年）、「21世紀のヨーロッパのドラマトウルギー」（フランクフルト、2007年）などがある。学術誌・専門誌における特集としては *Théâtre/Public*, no. 67, «Dramaturgie», 1986 ; *Theaterschrift*, no.5-6, “Over dramaturgie”, 1994 ; *Nouvelles de danse*, no.31, «Danse et dramaturgie», 1997 ; *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol.13, no.2, “On Dramaturgy”, 2003 ; *Registres*, no.14, «Dramaturgie au présent», 2010 ; *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, vol. 14, no. 3, “On Dramaturgy”, 2010 ; *Contemporary Theatre Review*, vol. 20, no. 2, “New Dramaturgies”, 2010, *Agôn* (revue en ligne), «Théâtre et dramaturgie», <http://agon.ens-lyon.fr/> などが挙げられる。
- (4) たとえば、筆者が責任者を務めて、2013年度に早稲田大学文学部演劇映像コースが中心となって実施した「新しい演劇人<ドラマトウルク>養成プログラム」（www.engkieizo.com/dramaturg）、2014年1月～3月に3回にわたって東京芸術劇場が鴻英良を講師に迎えて開催したセミナー「劇場にドラマトウルクは必要か」などが挙げられる。
- (5) Dramaturgie は日本語訳では曖昧に「演劇論」と訳されている。レッスン自身、Didaskalia と Dramatur-

gie の間で逡巡した後、Didaskalia ほど意味の制約がなく、書きたいことが自由に書ける Dramaturgie を選択したことを明らかにしている (レッシング 2003: 483-4)。

- (6) 「テキストとしての」と加えられた限定は、当時、記号論やテキスト論の立場からパフォーマンスが「読み解かれるべき」ものであったことを前提にしているが、今日ではパフォーマンスをテキストとして読まなくてはならない必然性は必ずしもない。
- (7) ドルトは「世紀初頭のコペルニクスの転回はアインシュタイン的転回へと変貌した。テキストと舞台の間の優位性の逆転は演劇上演の諸要因の相互の相対化の拡大へと変容した」と述べ、そのとき「テキストは舞台のことを気にかけず、舞台はときにテキストを無視するふりをし、舞台空間、さらには照明が十全たるパートナーとして扱われることを要求する」ようになるのである (Dort 1995: 269-70)。
- (8) その際に、オランダ語圏 (オランダおよびベルギー・フランダース地方) の演劇が果たした貢献は大きなものである。ダンスや領域横断的な実践におけるドラマトゥルクは、1980年代以降のオランダ語圏での領域横断的な実践、とりわけ「フレミッシュ・ウェイヴ」を通じて、広く一般化した。1989年にアムステルダムに創設された「新しいドラマトゥルギーのための研究所 (Het Instituut voor Nieuwe Dramaturgie)」は、演劇以外の舞台芸術の領域にも開かれたドラマトゥルギーに関する理論的議論の場となった (SARMA はその延長線上にあるといえる)。ファン・ケルクホーフェンを筆頭に、ドラマトゥルギーに関する議論をリードするドラマトゥルクも数多く生み出してきた。
- (9) 2008年にリヨン高等師範学校の研究グループによって行われたラウンドテーブル「ドラマトゥルクとドラマトゥルギー」における発言による。«Dramaturges et dramaturgie», *Agôn, Théâtre et dramaturgie*, (I) Dramaturgie des arts de la scène, Laboratoires de recherche, mis à jour le : 15/02/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1049>.
- (10) ドラマトゥルクなきドラマトゥルギーのほかにも、たとえば、英語圏では literary manager (文芸マネージャー)、仏語圏では conseiller littéraire/artistique (文芸／芸術顧問ないし相談役)、日本でも劇場・劇団の文芸部員・学芸部員など、ドラマトゥルクとは別の名称で呼ばれるものの、部分的にドラマトゥルクの機能を担う職がしばしば存在する。
- (11) ポート・シュトラウスやマリウス・フォン・マイエンブルクのように劇作家になることも、マティアス・リリエントール、カール・ヘーゲマン、シュテファニー・カープらのようにチーフ・ドラマトゥルクを経て、劇場・フェスティバルのディレクターとなることもある。
- (12) たとえばピーター・エカソル (ニューヨーク市立大学)、ハイディ・ギルピン (カリフォルニア州立大学リヴァーサイド校／アマースト大学)、ルック・ファン・デン・ドゥリース (アントワープ大学)、マリオン・ブーディエ (リール大学)、マ IKE・プレーカー (ユトレヒト大学)、アンドレ・レベッキ (ニューヨーク大学)、ハンス＝ティース・レーマン (ギーゼン大学、フランクフルト大学) らの名前を挙げることができる。
- (13) ションディはその根拠を「絶対的ドラマ」における「絶対的な現在の継続」に置いている (ションディ 1979: 13)。
- (14) もちろんその一方で、断片化はあまりに陳腐な表現技法となっ てしまい、必ずしも「異化」や驚きをもたらすものではなく なるものも確かである。CM による番組の中断が視聴者の批判的な受容の姿勢を何ら生み出しては いない点において、テレビという発信と受容の装置は、中断が持っていたこうした批評精神を無化してしま ったともいえるだろうし、今日の作品に見られる断片性はときに、ザッピングという集中が持続しない受容の姿勢を反映するものだともいえるかもしれない。だが、舞台は完全な (より正確には、完全と思われるほどの) 間や沈黙を提示することができる。また舞台作品の内部において距離を生み出すだけで なく、作品を取り巻く環境 (劇場、社会) との距離を強調することもあるだろう。
- (15) 「現実的なもののドラマトゥルギー」 (Martin 2010) とも言われるが、ここでも劇場における通常の演劇的表象 = 上演が、本物の素材を用いながらも、現実的なものではない、ということが暗黙のうちに前提とされ ている。

- (16) テクストが必ずしも実話に基づいていないことは作品中で明らかにされるわけではなく、フェスティバル／トーキョー13の一環として、2013年11月17日、東京芸術劇場での終演後に開催されたアーティスト・トークにおけるラビア・ムルエの発言による。

文献一覧

- ジゼル・ヴィエンス「マリオネットと^{ロリータアイドル}少年少女」、藤井慎太郎（監修）、F/T ユニバーシティ・早稲田大学演劇博物館（編）『ポストドラマ時代の創造力新しい演劇のための12のレッスン』白水社、2014年、130-49頁
- ロメオ・カステルッチ「神聖喜劇と^{エニグマ}謎」、藤井慎太郎（監修）、F/T ユニバーシティ・早稲田大学演劇博物館（編）『ポストドラマ時代の創造力新しい演劇のための12のレッスン』白水社、2014年、86-107頁
- アーヴィング・ゴッフマン『行為と演技 日常生活における自己呈示』誠信書房、1974 [1959] 年
- ベーター・ションディ『現代戯曲の理論』法政大学出版局、1979 [1956] 年
- 關智子『「謎」による読者の能動性の喚起 ポストドラマのテキストにおける特異性の分析の試み』、『演劇映像学 2013』、2014年、124-41頁
- 寺山修司『迷路と死海 わが演劇』白水社、1993年
- ロラン・バルト「作者の死」、『物語の構造分析』みすず書房、1979 [1968] 年
- クリスティアン・ピエ、クリストフ・トリオー『演劇学の教科書』国書刊行会、2009 [2006] 年
- 平田栄一郎『ドラマトウルク 舞台芸術を進化／深化させる者』三元社、2010年
- マリアンヌ・ファン・ケルクホーフエン「手に鉛筆を持たずに見ること」、早稲田大学「新しい演劇人＜ドラマトウルク＞養成プログラム」ウェブサイト、2014 [1994] 年 <http://www.engkieizo.com/dramaturg/outcome/>
- ベルトルト・ブレヒト「演劇のための小思考原理」、『今日の世界は演劇によって再現できるか ブレヒト演劇論集』白水社、1996 [1949] 年
- 吉見俊哉『都市のドラマトウルギー 東京・盛り場の社会史』弘文堂、1987年、河出書房新社、2008年
- G・E・レッシング『ハンブルク演劇論』鳥影社、2003 [1767-9] 年
- ハンス＝ティース・レーマン『ポストドラマ演劇』同学社、2002 [1999] 年
- ハンス＝ティース・レーマン、パトリック・ブリマヴェジ「揺れ動く大地の上のドラマトウルギー」、早稲田大学「新しい演劇人＜ドラマトウルク＞養成プログラム」ウェブサイト、2014 [2010] 年 <http://www.engkieizo.com/dramaturg/outcome/>
- Marina ABRAMOVIC, "Robert Ayers in Conversation with Marina Abramovic", 2010.
<http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1197>
- Anne-Françoise BENHAMOU, *Dramaturgies de plateau*, Les Solitaires Intempestifs, 2012.
- Maaïke BLEEKER, *Visibility in the Theatre: The Locus of Looking*, Palgrave and Macmillan, 2011.
- Maaïke BLEEKER, "Dramaturgy as a Mode of Looking", *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol.13, no.2, "On Dramaturgy", 2003, pp.163-172.
- Marion BOUDIER, Alice CARRÉ, Sylvain DIAZ, Barbara MÉTAIS-CHASTANIER, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, L'Harmattan, 2014.
- Bert CARDULLO (ed.), *What is Dramaturgy?*, American University Press, 1995.
- Philippe COUTANT (dir.), *Du dramaturge*, Editions Joca Seria, 2008.
- Joseph DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud - Papiers, 2010.
- Joseph DANAN, "Dramaturgy in 'Postdramatic' Times", *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*, Bloomsbury, 2014.
- Marco DE MARINIS, "Dramaturgy of the Spectator", *TDR*, vol. 31, no. 2, summer 1987, pp. 100-14.

- Bernard DORT, «Le Texte et la scène : pour une nouvelle alliance», *Le Spectateur en dialogue*, P.O.L., 1995, pp.243-75.
- Bernard DORT, «L'état d'esprit dramaturgique», *Théâtre/Public*, no. 67, «Dramaturgie», janvier 1986, pp.8-12.
- Peter ECKERSALL, Helena GREHAN, Edward SCHEER, "New Media Dramaturgy", *The Routledge Companion to Dramaturgy*, Routledge, 2014.
- Scott R. IRELAN, Anne FLETCHER, Julie Felise DUBINER, *The Process of Dramaturgy: A Handbook*, Focus Publishing/R. Pullins Co., 2010.
- Janez JANSA, "From Dramaturgy to Dramaturgical", *Maska*, vol. XVI, no. 131-2, pp.54-61. <http://sarma.be/docs/2871>
- Susan JONAS, Geoff PROEHL and Michael LUPU (eds.), *Dramaturgy in American Theater: A Source Book*, Harcourt Brace College Publishers, 1997.
- Gad KAYNAR, "Postdramatic Dramaturgy", *The Routledge Companion to Dramaturgy*, Routledge, 2014.
- Tony KUSHNER, *Tony Kushner in Conversation*, University of Michigan Press, 1997.
- Mary LUCKHURST, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, Cambridge University Press, 2008.
- Carol MARTIN (ed.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave and Macmillan, 2010.
- Heiner MÜLLER, «Le Nouveau crée ses propres règles», *Théâtre/Public*, no.67, «Dramaturgie», janvier 1986, pp.32-7.
- Patrice PAVIS, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, 2014.
- Joël GAYOT, Joël POMMERAT, *Joël Pommerat, troubles*, Actes Sud, 2009.
- Magda ROMANSKA (ed.), *The Routledge Companion to Dramaturgy*, Routledge, 2014.
- Jacques SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, Librairie Nizet, 2001 [1950].
- Katalin TRENCSENYI, Bernadette COCHRANE (eds.), *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*, Methuen, 2014.
- Cathy TURNER and Synne K. BEHRNDT, *Dramaturgy and Performance*, Palgrave and Macmillan, 2008.
- Myriam VAN IMSCHOOT, "Anxious Dramaturgy", *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol.13, no.2, "On Dramaturgy", 2003, pp.57-68.
- Marianne VAN KERKHOVEN, «Le Processus dramaturgique», *Nouvelles de danse*, no.31, «Danse et dramaturgie», 1997, pp.18-25.
- Antoine VITEZ, «Le Dramaturge», *Le Théâtre des idées*, Gallimard, 1991, pp.118-9.
- 翻訳文献は日本における出版年の直後に原語での出版年を [] に入れて示した。ウェブサイトの最終アクセス日はいずれも2014年8月20日である。