

Title	待兼山論叢 美学編 第30号 SUMMARIES
Author(s)	
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1996, 30, p. 1-4
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48187
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

SUMMARIES

Актерское столкновение с зрителем—зритель Мейерхольда

Ясуси НАГАТА

Из реформаторов театрального искусства в XX веке одним из тех, кто считает, что зритель играет важную роль в театре, В. Э. Мейерхольд. Мейерхольд считает, что и зритель саствляает театр в том, что он тоже создателем в деятельности теара. Мейерхольд мечтает, как и русский символист В. Иванов и немецкий теорист Г. фукс, соединение сцены и зрителя. Но статьи и речи Мейерхольда, мне думается, показывают, что у его мысли над зрителем есть другая сторона. Сцена и зритель не только соединяются в театре, но «актер становится лицом к лицу перед зрителем» Эти мысли противостоят друг друга. Но у Мейерхольда то, что соединяются сцены и зрителя, думается в качестве коллектива, а то, что становится лицом к лицу, в частном лице. Это отличается от мысли других теористов. Эта мысль «становится лицом к лицу» отражает в его мысли актерского искусства и форма зрительного зала. у Мейерхольда актер играет условно, поэтому принимает расстояние со зрителем. И зрительный зал Мейерхольд мечтает без фойне. Этими мыслями зритель непосредственно можно становиться лицом к лицу актера, а не соединяется со сценой.

SCHELLINGS *Von der Tragödie, eine Analyse*

Toshinobu ICHIMURA

Schelling hat in seinen Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst* das Wesen der Tragödie, insbesondere die der Griechen, behandelt. In diesem Aufsatz wird der intensive Diskurs Schellings über die Griechische Tragödie, von seiner Definition ausgehend, analysiert. Dabei wird beabsichtigt, den Kerngedanken der Tragö-

dientheorie Schellings durch einen eingehenden Vergleich mit einigen Werken der griechischen Tragödie herauszuschälen. Es zeigt sich, daß Schellings kontradiktorisch erscheinende Aussagen über *Prometheus* durch sein Entwicklungsschema von der epischen Weltordnung zur dramatischen ganz klar aufgelöst werden. Ich zeige auch auf, daß die *Ödipus*-tragödie sich sowohl als eine Tragödie des Schicksals wie als eine der Freiheit betrachten läßt. Schließlich führe ich das Problem der Schellingschen Auslegung der *Eumeniden* des *Äschylus* an und stelle dar, daß Schellings Tragödientheorie mit seiner Identitätsphilosophiekonstruktion durchaus konform geht.

“Fugaku Sanjurokkei Kanagawa-Oki Namiura”
by **Katsushika Hokusai**

Masae YASUI

“Kanagawa-Oki Namiura” is one of the most outstanding works in the series of “Fugaku-Sanjurokkei”. Nevertheless there are few papers discussing sufficiently the manner of depicting the waves in it. The main purpose of this paper is to consider the manner of depicting the waves in detail. And many people pay attention to Hokusai’s eccentric sense seen in “Namiura”. But I feel certain that his contemporaries were sympathetic with it. Hence, I try to show what image people had of “Namiura”.

The shape of big waves is similar to the traditional waves seen in works such as “Hatozu-Byobu” by Ogata Korin. And the pointed crests are done in the manner that develops from the way of drawing waves as designs on Chinese things in illustrated books. The selection of this manner reflects Hokusai’s characteristic mode of painting, that is his freedom from any fixed style or idea.

Then, why did Hokusai select this manner? Some painters

influenced by "Namiura" depicted the big waves as the tempestuous sea turning into another world. For them that sea-image overlapped with "Namiura". That image of "Namiura" was produced by piling up some images that the manner of "Namiura" produced. That image that Hokusai held in common with his contemporaries might flow into "Namiura".

The No Tradition at Higashi-Honganji Temple

Eiichi KOBAYASHI

It has been assumed that the No play was a dramatic art form patronized by the shogunate and that by the early Edo period this genre had all but declined under pressure from the flourishing Kabuki theater. However, recent research makes it clear that the No play was not supported by only a single class but rather was enjoyed by people from a much wider social spectrum.

In the early Edo period No was frequently presented in Higashi-Honganji Temple, an offshoot of Honganji Temple. While the cast included professionals in the principal parts (for example, one member, Konparu Ansho, was among the most famous actors of his day), the troupe was rounded out by members of the Miyatani clan, who played supporting roles from generation to generation.

The Miyatanis appeared on stage for the Utaizome ritual on New Year's Day, the anniversary of the foundation of the Shinran sect, as well as many other occasions. They were thoroughly trained in the Konparu school of No acting and sometimes gave command performances for the emperor.

The head priest of Higashi-Honganji Temple was a member of the imperial family and attracted a great many followers from all over Japan. Consequently quite a few No actors depended

on the financial power of this temple. After the Meiji restoration, however, the popularity of No diminished, and the Miyatanis came to abandon their tradition of No acting.