



Title	舞台監督と小山内薫
Author(s)	小川, 幹雄
Citation	演劇学論叢. 2006, 8, p. 121-130
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97504
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

舞台監督と小山内薫

小川 幹雄

一

「舞台監督」が文献の中に登場するのは、一九〇七年（明治四十年）、小山内薫が雑誌『歌舞伎』第八十八号に掲載した「演劇美術問答」においてである。その内容は、一九〇五年に英国のゴードン・クレイグが著した『劇場芸術』^①の概要を抄訳したものである。小山内は、クレイグがその中で言及した「ステージ・ダイレクター」^②に「舞台監督」の訳語を充てたのである。^③

「演劇美術問答」を発表する三年前、一九〇四年、東京帝国大学英文科学生だった小山内は眞砂座を拠点としていた新派の伊井蒼峰一座に出入りするようになる。同年二月の小栗風葉の翻案物『予備兵』上演の際、小山内はその舞台効果の一部を手伝った。かたわら劇作、翻訳、小説、詩などを次々と著し、同年十一月には伊井一座のために『口

メオとジュリエット』の通し狂言としての上演台本を口訳した。上演の際には、小山内も螢火や、夜明の空をあらわすための照明の操作にあたった。^④

新派には歌舞伎と同様に、座附作者がいた。伊井一座にも立作者として竹柴萬二がいた。その下で、狂言方をはじめとする作者部屋の人達が、舞台の裏方一般の仕事、例えば柝を打つての舞台進行、或いは、プロンプや、舞台効果の仕事等を受け持っていた。小山内も駆け出しの作者としてこのような裏方の仕事に携わったと思われる。しかし、新派における座長や幹部俳優と、狂言方との関係には理不尽なことが多かったようだ。例えば、役者が使う小道具に対して無理な注文を出したり、大道具の背景の絵を理屈に合わない理由で描き直させるなど、そうすることで自分たちの地位と権力を誇示しようとする傾向があった。萬二の弟子で当時、眞砂座の狂言方を勤めていた林月峰（見習い時代は竹柴萬造）も伊井一座時代を振り返り、演出が一定し

ない場当たりのな稽古や、小道具に対する過度の不满による苦勞を述べている。^⑤ 小山内自身も自伝小説『大川端』において、座長や偉くなった役者たちに、大道具や狂言方等が奴隸のように叱り飛ばされ、理不尽な要求を突きつけられる様を描写している。^⑥ 事実、小山内は道具のことで伊井と争いになり、そのことが原因で辞表を出している。^⑦

伊井との悶着の間の八月に、雑誌『歌舞伎』に「演劇美術問答」を掲載するのである。つまり新派の狂言作者を取り巻く境遇に疑問を持ち、新たな舞台創造方法を模索する中で、クレイグの『劇場芸術』と出会ったのである。

一九〇七年に伊井蓉峰一座での新派狂言作者を辞した小山内は、半年後の一九〇八年、明治座における市川左團次一座の公演、モリエール原作、草野栄二翻案の『結婚療法』において匿名で舞台監督を務めた。これが小山内による舞台監督の最初の仕事である。^⑧ 次に小山内は、その年十一月創設の藤澤浅二郎経営による東京俳優養成所の教師となり、ここで舞台監督を務めている。一九〇九年、牛込高等演芸館に於ける養成所第一回の半公開の試演会、ゲオルク・エンゲル作、吉田白甲訳『革命の鐘』（四月二十四、五日）、第二回試演会、吉井勇作『浅草観音堂』（同年十一月二十日から二十三日）の舞台監督である。この数日後に自由劇場が旗揚げされ、ここで小山内は、本格的に舞台監督の仕事に

取り組むことになる。^⑨

ではこの東京俳優養成所試演会と、それに続く自由劇場の上演における舞台監督の仕事はどのようなものであったのであろうか。東京俳優養成所試演会については、田中栄三の記述によると、「独逸の俳優ゲオルク・エンゲル作の『革命の鐘』が一番好評で問題になった。先生は幕外の挨拶を終って、幕を開けると、群集の叫び声や、鐘の音や、引玉などの指揮をして、舞台裏の蔭の仕事をやって下すった。迫力があって凄愴の気が舞台に漲った」とある。^⑩ また、自由劇場については、小山内自ら述べている。つまり背景と大道具の工夫、小道具、衣裳、物音、光線について書きながら、「私は口上を終へると直ぐに着物を着替えて、音のない靴を穿き、舞台の背後に立つて人物の出入から、光線、音楽のことまで一人で世話をした。その忙しさつたらなかつた」。^⑪

第五回公演ハウプトマン作『寂しき人々』（一九一一年）においては、田中が以下のように記している。「正面のペランダと、湖水の背景の間にあるセリ穴を中段まで下げて、その上に石臼を三つ並べた。小山内先生と私と庄司の三人が、順々に廻して、大詰の汽車の擬音をやるのである」。^⑫ また第八回公演アンドレエフ作『星の世界へ』（一九一四年）上演にあたっては、小山内自ら舞台監督の仕事につい

て詳細に述べている。「序幕では始終風の音と鐘の音を聞かせなければならなかった。風の音はいつもの器械を下男フランツの衣裳をつけた庭八君が始終廻していてくれた。強くしたり弱くするきつかけは一々私が渡した(中略)焚木のはぜる音も聞かせようと思つて、私は木の枝を暖炉の後でしきりに折つて見たが、どうも見物席までは聞えそうもないので、三日目からやめてしまった。その代り三日目からやつた暖炉の煙は線香をたいたのである。四日目だったか、あんまり線香を燃やし過ぎて、舞台が煙で一ぱいになつたのには驚いた¹³⁾」。このように見てくると、小山内は、脚本や技芸の統一を図る仕事、つまり演出的側面と他方、舞台技術的な仕事、つまり舞台裏でのスタッフ・ワークに携わつてゐることが分かる。

二

では、これらの仕事は、当時どのように評価されていたのだろうか。島崎藤村は自由劇場第一回試演における小山内の舞台監督の仕事について書いている。「従来の芝居に等閑にされたことで、今度『ボルクマン』の試演に一番よく目立つたのは、舞台上の監督の行き届いたことである。芝居の評といふと、斯のマネエジメントのことはあまり言

はれないが、奈何いふ思想に導かれて俳優があそこまで行き得たかといふことをも考へて見ねばならぬ¹⁴⁾。また中西稲影は次のように書いている。「昨年末有楽座で発表せられたボルクマンでは舞台監督の働きが著しく見えたと言はれている。舞台全体の調和―大道具とか、衣裳とか、背景とか云ふ舞台面の色彩、線などの外に俳優や、脚本の精神と云つた方面の統一調和は全くステージ、デレクターの力に俟つより外はない。(中略)新しい劇には必ずステージ、デレクターが設けられなくてはならぬ¹⁵⁾」。

第二回試演(一九一〇年)では、再び島崎が「第一回の時には我々の眼に舞台監督が始終有るやうに思はれたが、二回目には舞台が或人に依つて監督されてゐるとは殆ど思はれなかつた、さういふ監督といふ風のもの陰に隠れただけ、それだけ行届いて来たと思ふ¹⁶⁾」と、小山内の舞台監督の仕事を再び評価している。さらには伊原青々園も、第六回公演(一九二二年)について、小山内の舞台監督を評価している。「普通の芝居が陳腐で不統一でだらけて居るに反し、此の興行は小山内君といふ一人の舞台監督の下に統一され、脚本にも技芸にも引締まつて、さうして新しみのある其れを歓迎するといふ理由も大部分を占めて居ると思ふ¹⁷⁾」。

これらを見ると、小山内の仕事には演出家のそれと、舞

台監督のそれとが混在していたことになるが、そのように評価されるのは、もう少し時代を下らねばならない。例えば、田中は一九六四年に、東京俳優養成所の第一回試演会の小山内の仕事について以下のように書いている。「三つの出し物の中では、小山内先生が演出兼舞台監督をした、独逸の俳優ゲオルク・エンゲル作の『革命の鐘』が一番好評で問題になった。(中略)これが先生の最初の演出であり、今日いうところの舞台監督の最初の仕事でもあった」。

水品春樹もまた、一九六一年に、以下のように指摘している。「近代劇が、その創造方法において他の演劇とちがうその特徴は、一人の演出者を中心に行われるということであった。前に引用した藤村の言葉のなかに、『従来の芝居に等閑にされたことで、今度、ポルクマン¹⁸ 試演に一番よく目立ったのは舞台上の監督の行き届いていたこと』とある。これ、すなわち今日いう演出のことを指しているのである。しかしじつさいの仕事のうえで、築地小劇場の直前まで、わがくにでは、演出という仕事を、舞台の監督すなわち舞台監督というふうに簡単に長いあいだ呼びならされてきた。それは舞台監督というものが、過去の新劇では事実上こんにちの演出の仕事と舞台監督の仕事とを一人のひとが兼ねていたからであって、たとえば小山内が『夜の宿』(どん底)の開幕中の舞台うらで舞台ぜんたいに気を

配りながらいろいろ働いたり、島村抱月がいつも舞台のそでに佇って須磨子その他のプロンプターをしつつ、舞台に神経をつかっていたことや、『とりで社』や『踏路社』時代の青山杉作が、いつも舞台の上手(かみて)や下手(しもて)から舞台を見まもり、なお小山内があとにみるように自分の演出作品の『夜の宿』の効果を手伝ったりしていたことなどからみても、当時は舞台監督といった方が実感があつたからであろうと思われる」。

つまり以上のことを総合すると、小山内が従事した時期の舞台監督の仕事は、演出的側面と舞台技術的側面の両面の統括者であつたのである。

この点をふまえれば、有名な小宮豊隆との舞台監督論争も新しい見方で考えられる。つまり、小宮は自由劇場の第八回公演『星の世界へ』を酷評したのであつたが、それは「小山内君が舞臺監督を藝術家として取扱つているか、それとも藝人若しくは職人として取扱つているかといふ事に落ちて来る。若し舞臺監督が藝人若しくは職人の類に等しいとすれば、舞臺監督は、世界を、自然を、従つては戯曲を、價值的判断の眼を以て見る必要はなくなつてしまふに相違ない。與へられた戯曲を、その儘に『舞臺』化していればいいに相違ない。然し舞臺監督にして、苟しくも獨自な藝術家であるとするならば、其處に價値的判断が伴つて來べ

き事は、餘りに當然な事²³⁾であり、「小山内君の舞臺監督藝術家説を認めるとすると、小山内君は一方、舞臺監督を藝術家と見ていながら、一方舞臺監督を職人としようとして

いるといふような、一種矛盾した、不思議な現象が現はれて来る²⁴⁾」という批判である。これに対して、小山内は、「小宮君は、この四幕目の舞臺批評に於いて、その第二義であり第三義である『物質の不足と缺乏と』のみを見ているのである。天文臺の丸屋根の『手薄さ』や『凭つかればゆらゆらとする露臺』や『黒木綿の地が……透いて見える』星の空などは、私の『内界』の缺乏から生じた結果ではない。金銭と時間と職人の技術との不足から起つた失敗²⁵⁾であり、「小宮君は舞臺監督に甚だしく『職人』を嫌っているやうであるが、演劇にとつて Craftsmanship はさう必要なものではないのであらうか。若しさうなら理想的舞臺監督に "A master-craftsman" を要求しているゴオゾン・クレエグは間違つているのであらうか」と応酬する。

『星の世界へ』における問題点は、実際には小山内の言葉で言えば、「金銭と時間と職人の技術との不足²⁶⁾」である。しかし、そこから問題は舞臺監督の概念に拡大した。小宮が舞臺監督を藝術家か職人かと迫つたとき、小山内はクレエグを引用しつゝ舞臺監督の技能者の側面を擁護したのである²⁷⁾。

三

では何故、小山内が、舞臺監督の試行に当たつて、演出的側面と舞臺技術的側面の両面を追求することになつたのだろうか。この点は、クレエグのステージ・ダイレクター論に検討を加える必要がある。なぜならば、小山内がそれを抄訳し、紹介した「演劇美術問答」がそもそも小山内の舞臺監督の始まりであつたからである。

クレエグの『劇場芸術』はステージ・ダイレクター stage director と好劇家 player の対話形式で論述される。語り手でもあるステージ・ダイレクターは自らの役割について述べているのだが、語つていくうちに突然、自身のことを「ステージ・マネージャー」と呼び始める²⁸⁾。その後、ステージ・マネージャーの呼称が続き、またステージ・ダイレクターに替わる。同一人物のことを指していることは文脈から言つても一目瞭然であるのだが、しかしクレエグは名称を変えた理由を説明していない。『劇場芸術』の初版は一九〇五年であるが、クレエグは一九一〇年に続編のような形で「劇場芸術(第二対話)」を著した²⁹⁾。そして一九一一年には「劇場芸術について」という著書に両方のエッセイを再録したが、その際に一九〇五年のエッセイの

表題を「劇場芸術(第一対話)²⁸⁾」とし、若干の改訂を施した。この「第一対話」の一九〇五年版と一九一一年版とを比較検証してみても、「ステージ・ダイレクター」と「ステージ・マネージャー」の語句については変更が無いので、クレイグが最初から二通りに呼んでいたことは確かである。クレイグはこの職能について、以下のように書いている。

「たとえばラインハルト氏があまりに他事に忙しすぎて、実際のステージ・マネージメントの仕事に彼自身が没頭するわけにはいかななかった場合、ヴァレンティン氏にアシスタントを依頼したとする。その場合とても良いことなのは、実際にはラインハルト氏が企画演出した演劇作品の功績 (credit) を彼はヴァレンティン氏に与える。ラインハルト教授によって企画演出された『夜の収容所』の作品はヴァレンティン氏に負っていたことが私にはわかつている。また彼のアシスタントを忘れてはいけない。彼のアシスタントというのは、幕が裂けないように、或いは紗幕が舞台上の適所でないところにかぶつたりしないように、綱の操作をしくじらないかどうか見守っている人物のことである。彼は俳優たちが遅刻しないように、端役の人たちが不潔でないように注意している人物でもある。彼が能力のあるアシスタントであれば劇の開演から終演まで注視し続ける²⁹⁾」。

つまり、ステージ・マネージャーとは演劇作品をプロデュースした人のアシスタントであり、舞台進行における統率者であるということである。ここでいう、プロデュースとは企画制作に加えて、演出の語義も含んでいると考えてよいだろう³⁰⁾。

また別の所でクレイグは述べている。ステージ・マネージャーは、「舞台の熟練技術のマスター」(Master of the science of the stage) であるはずなのに、大道具方の世話をするために劇場に早く出勤し、釘の在庫や、楽屋の名札や、背景幕の吊り込みや、衣裳係の苦情処理に明け暮れる。俳優たちのわがままを聞き、シアター・ダイレクター(一般的には主演俳優)の冷遇にあう。稽古には常時いなければならないが、あまり意見を言うことは許されず、すべての失敗の責任を負わされる。休憩時間を潰して、大道具部屋、小道具部屋、画工場へ顔を出さなければならぬ。「舞台と舞台に関するすべての完全な統制」という契約条項があればやりがいのある仕事であるが、現実はそのようではない。しかし舞台の熟練技術を学んだ者が、責任ある仕事を負えるようになれば、それは良い経験となるし、ステージ・マネージャーが劇場のダイレクターに転じれば、「ステージ・マネージャー」という部門を省くかもしれない。自分自身がその仕事をできるから³¹⁾。

これらは現実のステージ・マネージャーの仕事と境遇について述べている。しかし重要なことは、クレイグは理想のステージ・マネージャー (the ideal stage manager) についても述べていることである。つまり、ステージ・マネージャーとは劇場の最重要人物であり、戯曲を取り上げそれを自分自身で製作できる人であり、俳優に稽古をつけて、各々の動きや状況が要求していることを彼らに伝え、舞台装置や衣裳を考案して、これらの場面や衣裳が要求していることを、それらを作ろうとしている人たちに説明すること、そして人工的な照明を操作している人たちと一緒に働きながら、なかが要求されているかを彼らに明確に伝えることができる人であると述べている。⁽³³⁾つまりクレイグの考える理想のステージ・マネージャーとは演出の仕事を含んでいるのである。

クレイグはシアター・ダイレクター theatre director やシアター・マネージャー theatre manager については実在の人物として述べているが、ステージ・ダイレクターについては実在の人物の範疇にはない。ステージ・マネージャーが実在の人物であるのに対して、ステージ・ダイレクターは概念上の人物である。すなわちクレイグは、概念上のステージ・ダイレクターの任を担うに相応しい者は、実在するステージ・マネージャーの理想的な姿であると考

えた。別の言い方をすれば、ステージ・ダイレクターの仕事とは、舞台創造を客観的に見ることができ、舞台技術に長けた優秀なステージ・マネージャーに任せることができ。舞台技術に対する力量も備え、かつ芸術的な演出的力量をも持ち得る人物がステージ・ダイレクターなのである。先述したようにクレイグは、あまりにも唐突に「ステージ・ダイレクター」と「ステージ・マネージャー」を区別なく使用していることから、それらは同義語なのだという解釈が一般的となった。『劇場芸術』の過去の翻訳は、小山内も含めてほとんどのものが、両方の英語に一語の訳語を充てている。⁽³⁴⁾だがそれでは「ステージ・ダイレクター」と「ステージ・マネージャー」との関係が不明確になる恐れが生じる。

小山内は、「舞台監督」の一語を充てたのであるが、そのことにより「ステージ・ダイレクター」と「ステージ・マネージャー」との関係を明確にすることはなかった。しかし小山内は、この両語の持つ要素をすべて一語に包含し、「舞台監督」の実践の場において反映させようと試みた。つまり「舞台監督」に演出的側面と舞台技術的側面の統率者という職域を持たせようとしたのである。

注

(1) Edward Gordon Craig, *The Art of the Theatre*, T.N.Pouiss, 1905.

『The Art of the Theatre』の邦題は様々である。小山内は「演劇美術問答」の後、「ゴッソ・クレエグの手紙」(一九二三年)の中では「劇場美術」と呼び、「文学と演劇の接触点」(一九二六年)では「劇場の芸術」と呼んでいる。他に、渡平民は「新劇原論」(一九二〇年「新劇原論」)、飯塚友一郎は「劇場芸術論」(一九四八年「演劇学序説」、小津次郎は「劇場芸術論」(一九五一年「演出権の確立」『演劇の本質』)、秋葉太郎は「演劇の美術」(一九五五年「日本新劇史」)、小田島雄志は「演劇芸術」(一九五九年「イギリスの演出」『現代演劇講座5』)、岸田真は「演劇芸術」(一九八九年「東放学園研究紀要」第八号)、田才益夫は「劇場の芸術」(一九八九年「舞台監督」第十四号)、佐藤正紀は「劇場芸術」(一九九六年「ゴードン・クレイグ 20世紀演劇の冒険者」)、筆者は「劇場芸術」(二〇〇五年、西洋比較演劇研究会にて「初版全訳」発表)

(2) 「Stage Director」筆者は英語読みに鑑み、「ステージ・ダイレクター」と表記する。

(3) 「劇場芸術」を小山内よりも以前に紹介したのは平田禿木であった。平田は雑誌『歌舞伎』第八十四号に「写真とその反動」という題の文章を掲載するが、その中でクレイグの『劇場芸術』を「劇場」という題で紹介している。但し、平田はクレイグの舞台美術家としての側面のみを取り上げており、ステージ・

ダイレクターには言及していない。

- (4) 秋葉太郎『日本新劇史(上)』理想社、一九五五年、四九〇〜四九五頁
- (5) 林月峰「新派狂言方／裏方敢闘談聚」『演劇界』第二卷十号、一九四四年、一七〜一八頁
- (6) 小山内薫「大川端」『小山内薫全集二卷』臨川書店、一九七五年、八五頁、一七二〜一七三頁、二六〇〜二六一頁
- (7) 秋葉太郎『日本新劇史(上)』、理想社、一九五五年、四九二頁
- (8) 草野栄二「結婚療法」の舞台稽古」『歌舞伎』第九十五号、一九〇八年、三四〜三七頁
- (9) 秋葉太郎『日本新劇史(下)』理想社、一九五六年、一五二頁
- (10) 田中栄三『明治大正新劇史資料』演劇出版社、一九六四年、五四頁
- (11) 小山内薫「自由劇場第一回試演」『小山内薫全集六卷』、臨川書店、一九七五年、四四頁
- (12) 田中栄三「新劇その昔」文芸春秋新社、一九五七年、八八頁
- (13) 小山内薫「星の世界へ」の準備と実際」菅井幸雄編集・解説『小山内薫演劇論全集第一卷』未来社、一九六四年、一五九頁
- (14) 島崎藤村「後の新片町より」『浅草だより』春陽堂、一九二四年、二四八頁
- (15) 中西稻影「演劇の将来と舞台監督」『新小説』一九一〇年六月号

松本伸子は「此処に用いられたステージ・ディレクターなる語は、藤村のマネエジメントよりも『ポルクマン』上演に小山内薫の果した役割に近いものと思われる」と述べている。

松本伸子『明治演劇論史』演劇出版社、一九八〇年、

一〇〇一頁

(16) 島崎藤村「有楽座を見て」時事新報、一九一〇年六月三日

(17) 伊原青々園「第六回の自由劇場」『歌舞伎』第四百四十四号、

一九一二年、五二頁

(18) 田中栄三『明治大正新劇史資料』演劇出版社、一九六四年、

五四頁

(19) 水品春樹「小山内薫」時事通信社、一九六一年、八〇、

八一頁

(20) 小宮豊隆「小山内薫君に與ふ」『演劇論叢』聖文閣、

一九三七年、五一九〜五二〇頁

(21) 同右、五二一頁

(22) 小山内薫「解嘲」『小山内薫全集第六卷』春陽堂、一九二九

年、一六九頁

(23) 同右、一七三頁 A master-craftsman のことば Edward

Gordon Craig, *The Art of the Theatre*, T.N.Pouls, p.26.

(24) 藤波隆之は、この小山内と小宮の論争を論じるなかで、小宮の考え方を評価して、「この時期の小宮の劇評に共通する着眼点は、以上に瞥見してきたように『舞台監督』＝『演出家』に的が集約されていたと考えてよからう。こうした視点が、早くも明治末期から大正初期に芽生えはじめていたことを私はつよく銘記しておきたいと思う」と述べている。

藤波隆之「近代歌舞伎論の黎明」學藝書林、一九八七年、

一〇四頁

(25) 実は小宮も、自身の「舞台美術改革」における記述では、

役者と共に「演劇」というものを形成する一切の器械的乃至物質的要素の改革と、それらを統括する舞台監督の必要性を説き、ラインハルトやクレীগの出現のためには、かかる問題が論議されなければならないと述べているのである。

小宮豊隆「舞台美術改革」『新小説』一九一三年九月号、『演

劇論叢』聖文閣、一九三七年、三三六頁

(26) Edward Gordon Craig, *The Art of the Theatre*, T.N.Pouls,

1905, p.30.

(27) Edward Gordon Craig, *The Art of the Theatre (2nd*

Dialogue), The Mask, 1908.

(28) Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*,

Heinemann, 1911.

(29) *The Art of the Theatre (1st Dialogue)*

(30) Edward Gordon Craig, *Theatre Manager or Stage Manager?*,

The Theatre-Advancing, Brown, 1919, pp.282-283 「シニター・

ブネージャーか或はステージ・マネージャーか？」は一九一九年刊行の『進歩する劇場』に収められたものである。この著書は、クレイグがイタリアのフィレンツェで発行していた英文雑誌『ザ・マスク』に掲載された著作が集められている。しかし「Theatre Manager or Stage Manager?」は、『ザ・マスク』には掲載されていない。但し、文末には「フィレンツェにて、一九〇八年」と記載されている。

- (31) イギリスではその後、一九五〇年代まで演出家のことを「プロデューサー」と呼んでいる。
- (32) Edward Gordon Craig, *The Artists of the Theatre of the Future*, The Mask, 1908, pp.58-60.
- (33) Ibid.
- (34) 『The Art of the Theatre』の他の訳書では、渡平民が全訳『新劇原論』(一九二〇年)でステージ・ダイレクターとステージ・マネージャーの両語に舞台監督を充て、岸田真が概訳「演劇芸術」(一九八九年)で両語に演出家を充て、田才益夫が全訳「劇場の芸術」(一九八九年)でステージ・ダイレクターに演出家、ステージ・マネージャーに舞台監督を充てている。但し、ステージ・ダイレクターもステージ・マネージャーも演出家や舞台監督が的確な訳語とはならないことを岸田も田才も認めている。田才の指摘によれば、「アメリカの大学の演劇専攻の学生用のテキストとして編集されている『演出家の演出論』DIRECTORS ON DIRECTING: BOBBS-MERILL, N.Y. 1963」の中にもこの「劇場の芸術」が一部省略されて収録されているが、原著でステージ・マネージャーとある所も全てステージ・ダイレクターに書き直されている」とある。筆者は「劇場芸術」(二〇〇五年)で、クレイグの意図を反映させるため、ステージ・ダイレクターとステージ・マネージャーにカタカナの語を充て、あえて区別化した。田才益夫「ゴードン・クレイグ著『劇場の芸術』に関するメモ」【舞台監督No.14】舞台監督協会機関誌、五四―五五頁 岸田真「演劇史」東放学園テキスト編集委員会、一九八九年、五二頁 小川幹雄「英国の演劇