

# ジョン・アーデンの演劇理論 I

竹 中 彌 生

## 序

ジョン・アーデンはオズボーンやウエスカー等と共に1950年代の終わりから60年代を通じて英国で最も高く評価された劇作家の一人で、代表作 *Sergeant Musgrave's Dance* は大学入学資格試験のAレベルの課題図書となっている他、2000年にはRoyal National Theatreが発表した20世紀を代表する作品のリストの中で1957年の作代表として挙げられている。アーデンは、J.R.テイラー、J.R.ブラウン、マーティン・エスリン、ピーター・ブルックなど演劇の専門家に特に高く評価され、1965年にはロンドンのマグナカルタ750周年の記念祭のための劇を書くことを依頼されたほどの作家である。さらに又、それが契機となって彼をロンドン演劇界の中心に据えることとなった1956年のBBC作品賞を初めとする多くの演劇賞も獲得している。今でも英国やフランスの大学やRADA(王立演劇アカデミー)のような演劇学校では授業の中で常に現代を代表する作家の一人として取り上げられている。

このように多くの演劇の専門家からは認められながらも、もう一方で、彼は一般観劇者からは余り理解されなかった。<sup>1)</sup> 日本に於いては、小田嶋雄志氏によって *Sergeant Musgrave's Dance* <sup>2)</sup> と *Armstrong's Last Goodnight* <sup>3)</sup> の二作が翻訳されているものの、ほとんど無名に近く、ごく一部の演劇の専門家や英文学の研究者以外には知る人は少ない。

残念ながらアーデンの作品は長いこと英国でも上演されることは少なく、今でも専門家の間で高く評価されながら、一般人からは本国でさえ忘れ去れかけている。<sup>4)</sup> しかし、彼の作品の根底には非常に優れた演劇理論があり、演劇用語辞典や、専門書の中ではしばしば彼が作った定義や説が引用され、使われているのが見られる。したがって、彼の作品は難解と言われ、不人気ではあっても、彼の演劇理論を詳しく見ることは大変意味のあることであるし、20世紀演劇、特に20世紀後半の演劇作品の理解には欠かせないと言っても過言ではない。

これほど重要でありながら、これほど不人気である原因を多くの人々が探ろうと

し、この問題を取り扱った論文も幾つかあるが、結局、本当の意味での原因説明には至っていない。しばしば原因として挙げられるのは作品が難解であるということである。確かに、当時のオズボーン、ピンターに代表されるロンドン演劇界の作家たちが主として労働者階級の出身であり、教育も、大学よりも、演劇の実践活動の中から身につけていたのに対し、アーデンは、ミドルクラスの出身で、パブリック・スクールを卒業し、ケンブリッジ大学に学んだ知識人で、作品の中にも、古代から始まって現代に至るまでのありとあらゆる時代の文学からの引用や、故事来歴、文化に関する知識などが散りばめられており、その点では確かに難しいと言えなくもないのかもしれない。しかし、実はアーデンの作品の根底にある彼の理論を理解するとその作品の意味は実に明快になる。したがって、本稿では、アーデンの演劇理論を詳しく説明する。

## I. アーデンと神話と祭礼

アーデンにとって、演劇に最も重要な要素は祭礼であり、彼は常に劇場内に祭礼を再現しようとしてきた。アーデンは多くの機会にこのことを表明している。アーデンは“Ritual”という言葉を使うが、これは、日本語にすれば祭礼、ないし慣習として行なわれる儀式と言うことができる。

劇というものは繰り返し上演され、そのたびに観客に集団的な反応を起こさせるというこのことだけでも、すでに劇場は一つの祭礼、ないし儀式、つまりリチュアルの場であるといえる。しかし、この場合、演劇は全てリチュアルだと言わなければならない。ここで思い出されるのがクリストファー・イネスが述べた次の言葉である。

unfortunately, such syllogistic thinking is far too commonly accepted, so that terms like ‘ritual’ have become almost meaningless as critical clichés describing anything and everything non-naturalistic.<sup>5)</sup>

したがって、ここで重要になってくるのは、「リチュアル」という言葉をどのように限定するかということである。

古代社会においてリチュアルは長い冬の後必ず春がやってくる、あるいは乾季の後降雨があることなどを祈るために、つまり、この世の再生を確実にするため

に執り行われた。このことはセオドア・ギャスターが次のような言葉ではっきりと述べている。

They represent the mechanism whereby, at a primitive level, society seeks periodically to renew its vitality and thus ensure its continuance<sup>6)</sup>

つまり、リチュアルの儀式はどこでも多かれ少なかれ同じ形をとり、明確な機能を果たしていた。そして、その目的は、社会の活力の再生と持続の保障である。

社会派とも呼ばれるアーデンにとって、この社会の活力の再生と持続こそは最も重要な課題であり、彼がその作品の根底にこのようなりチュアルを据えたのはまさに当然のことであると言える。

アーデンについての考察を行う時忘れてならないのは、彼の作家人生の途中での大きな変化である。アーデンの作品には初めから政治性があったのは事実であるが、途中から、明らかにその政治性を強く前面に立て、主義主張をあからさまに述べるようになったことである。特に妻のマルガレータ・ダースィーとの共作に入ってから作品はAgit-propであると言うのは批評家の間での共通認識である。しかし、彼の作品の根本にあるリチュアル性は初めから変わっていない。確かに、彼の作品が変わったとされてから以後はさらにこのリチュアルの部分がより鮮明に、強力に表現されるようになったのは事実であるが、初期の*The Waters of Babylon*, *Serjeant Musgrave's Dance*, や円熟期の*Armstrong's Last Goodnight*などの作品もよく考察を加えるとリチュアルがその重要な根底をなしていることがわかる。アーデンはある時インタビューに答えて、“The theatre has always been a place of social ritual. [...]the artistic principles still remain the same”<sup>7)</sup>（劇場は常に社会的儀式の場であった。「...」その芸術的原理は今でも同じである）と述べているし、彼の言う“artistic principles”の意味するところは1977年に彼が発表した最初の論文集*To Present the Pretence*の中でもはっきりと書かれている。

The art of the theatre is exceedingly ancient, and I do not believe that the principle underlying it have been radically altered by any of the innovations in style, adjustment to stage-practice or shifts in the make-up of audience which have occurred since the time of Thespis..<sup>8)</sup>

テスピスの演劇とは、まさにアーデンの言う祭礼から始まったばかりの初期の演劇のことである<sup>9)</sup>が、アーデンがこの論文の中でも言っているように、彼のこの考え方は初めての作品を書いたときからずっと彼の作品の根底にあり、この事実は彼の作品を見ればはっきりと分かることである。

彼は又上記のインタビューの中で、劇場というところは観客と俳優、そして、作者が一体となって人間の状況あるいは状態 (human condition) について探索 (exploration) する場であると述べ、そして、もしこの探索が成功すれば、人々はある認識 (recognition) に到達し、その時、“the recognition will be almost a ceremonial act between audience, actors and author.”<sup>10)</sup>とも言っている。アーデンは又他の論文で、彼にとって唯一の詩的テーマは “the continuous cycle of birth, creation, death and rebirth”<sup>11)</sup>であるとも述べ、リチュアルが詩人としての彼にとって最重要テーマであることを示している。アーデンは又、1965年、アルバート・ハントとのインタビューの中でもギリシャ演劇の起源は喜劇にあり、悲劇と同様、ディオニュソスの祭りから生れたのだと述べている。そして喜劇がリチュアルから生れたということはコーンフォードやマレー等多くの学者の一致した見解である。

1956年にBBCの北部地域で最も独創的な作品に与えられる賞を獲得し、当時のローヤル・コート劇場のディレクター、ジョージ・ドヴィーンによって注目され、アーデンが世に出るきっかけともなった*The Life of Man* というラジオ劇は、既にこの作者の神話と祭礼に対する強い関心を明確に表している。出版はされていないが、一般的にアーデンの第一作とされるこの作品はホメロスの神話とオヴィドの『変身』を土台にし、J.R.テイラーによれば主役のジョーンズは「生贄に扮したある種の復讐の天使」<sup>12)</sup>であるし、又、マルコム・ベイジの解釈によれば、ジョーンズはキリストになぞらえた人物である。この事実は、アーデンが最初から彼の演劇の基礎に神話と祭礼を据えてきたことをよく示している。

1971年、アーデンはインドに旅行をするが、その直後に*The Drama Review*の中で発表した随筆の中で、インドのベンガル地方で見た舞踏劇について感想を述べ、次のように書いている。

For the first time I really understood what Greek tragedy must have been like in the days of Thespis, when it was ceasing to be a rural ritual and was moving into the new city theatres. The “purpose of theatre” – a vague concept continually argued about in our professional Western journals – was entirely clear in this context. The purpose

of theatre was to bring the gods down to earth for the space of a few hours in order to secure the continuance of mankind.<sup>13)</sup>

この論文の中でアーデンはこのとき初めてこのことに気付いたと述べているが、前述のハントとのインタビューでの発言にも見られるように、彼の考えの根底にはこのことは常にあったと言える。東洋の演劇と初めて接して、それまで彼の頭の中に有ったものが、このとき、はっきり形をとったということであろう。

この同じ文章の中で、アーデンは、この踊りは夜中続き、その間何度も眠り込んでしまったが、それでも、時々目を覚ますと際限もなく続くと思われるこの踊りの筋についてゆくことができたと述べている。それに、眠り込んでいるのは彼ばかりではなく、他の多くの人々も眠っていたが、そのようなことは全然構わないようであったと述べ、次のように付け加えている。

“it did not seem to matter. The gods were there and their power was in the village, whether the people slept or woke.” (145)

これを読むと、アーデンが既に1964年、*The Workhouse Donkey*の序文で述べたことを思い出さずにはいられない。

I would have been happy had it been possible for *The Workhouse Donkey* to have lasted, say, six or seven or thirteen hours excluding intervals), and for the audience to come and go throughout the performance. (W.D : 113)<sup>14)</sup>

もちろん、この序文で述べられている“prom-concert”はヒンズーの踊りとはかなり違うのではあるが、限りなく続く長い公演と、途中で観劇を中断しても内容理解には支障がないという考えはよく似ている。それに加えて、アーデンがこのヒンズーの踊りの特徴として捕らえる、いたずら好きなディオニュソスに良く似たガネシャの登場、大きな音の重要性、登場人物の数の多さ、そして、これらの登場人物が多くの場合神であること、そして、それらの登場人物の体の動きなどは、アーデンが*The Workhouse Donkey*を書いたときに年頭にあった考えに近いと思われる。

the theatre must be catholic.<sup>15)</sup> But it never will be catholic if we do not grant pride of

place to the old essential attributes of Dionysos:

noise,  
drunkenness  
nudity,  
corruption  
disorder  
lasciviousness,  
generosity,  
fertility  
and  
ease.

(*WD* : 113)

「演劇の目的は数時間の間、神々をこの地球上に呼び下ろし、人類の永続、人類が永遠に続くことを保証することである。」というのがアーデンにとって演劇の本質であるが、この考えは、1976年、*The Non-Stop Connolly Show*の製作過程を説明した際にはっきりと表明されている。

... and if the ideas of a man like Connolly still live, though he himself has been killed and his party fragmented, then on the stage it should be possible to resurrect him for a few hours as a real living, speaking, acting human force, not just an imitation.<sup>16)</sup>

以上述べたように「劇場は英雄あるいは神々が再生する場所である」という考えはアーデンの初期の作品に既に見られるのである。

それでは、アーデンが呼び戻すあるいは再生させる神々、あるいは英雄の性質はどのようなものなのであろう。詳しくは、後述することであるが実際に彼の劇の中に現れる英雄は必ずしも華々しい英雄ではない。そして、彼によれば、劇作家としての彼の使命は次のようになる。

I see myself as a practitioner of an art which is both Public and Exploratory: the exploring is done in public and is therefore full of danger [ . . . ]. But if you succeed, you will have done so by presenting, alive, on the stage, a tactile piece of human existence which will be recognized as true and meaningful and illuminating.<sup>17)</sup>

つまり、この作家にとって演劇の目的は人間の真実の姿を舞台上に再現することであるから、一般の人、そして社会のために生贄となる人が英雄なのである。この考えは彼の作品の根底に常に存在する二つのイメージによって支えられている。その二つはサツルナリア、ないし「The Feast of Fools」とブリューゲルの『謝肉祭と断食の戦い』という絵である。アーデンはその作品の基礎にこの二つのイメージを据えている。両者はともにディオニュソス的精神が内在する豊穡のリチュアル、つまり豊穡の儀式ないし祭礼を表すイメージである。

## Ⅱ. サツルナリアと生贄の儀式

### A. 生贄の主人公、サツルナリアの王

アーデンはアルバート・ハントとのインタビューで*The Workhouse Donkey*について話しながら、主人公、Butterthwaiteについて“the old councilor is chucked out of the town as a sort of scapegoat”と述べ、さらに次のように述べている。

Having been their king, he's then sacrificed and driven out, and will in turn be replaced by somebody else. He's dressed up in a table-cloth with a bunch of flowers on his head as a sort of carnival king. It's intended again to refer to the medieval character, the Lord of Misrule. . . The Romans – and in the Middle Ages – knew exactly what they were doing. They had this day once a year – the Romans called it the Saturnalia, in the Middle ages it was the feast of fools – in which everything went wrong. The servants became the master and everybody was having sex with everybody else in the streets and everybody got drunk.<sup>18)</sup>

つまり、主役のButterthwaiteはサツルナリアの祭りの王様に等しいと言うのである。作品の中で、華々しく活躍した後に、追放されるButterthwaite が生贄（スケイプゴート）であることはすでにこの作品の筋から明らかであるし、作品の中でButterthwaite が口バに例えられており、栄耀栄華を楽しんだ後、最後に失脚することからも、この主人公が生贄であることはアーデンの説明を待つまでもない。しかし、この作品について、彼が、実に明確にサツルナリアとの関連を述べていることから、彼の作品全体についての理解を深めることができる。つまりアーデンの作品の登場人物は、様々な形をとりながらも基本的には、常に彼が描写するサツルナ



リアの王なのである。例えば *Waters of Babylon* においては主役のクランクがまるでサツルナリアの王のように自由気ままに振舞った後、生贄の動物のように飾り立てられて殺され、*Live Like Pigs* でも、やはり、主役の Sawney がこの道化の王のように扱われている。*Armstrong's Last Goodnight* の中では主役の Armstrong が生贄であり、最後の場面はまさに生贄の儀式になぞらえられている。また、*The Island of the Mighty* では、主題をアーサー王伝説から取っていることや、R. グレイヴスの *The White Goddess* や、ケルト族に古くから伝わる Crazy Sweeney の伝説や *Mabinogion* などを財源としていることは作者自身がこの作品の序説で述べている通りであるが、生贄について多くを述べているフレイザーの『金枝篇』からも多くのモチーフを借りていることは一目瞭然である。

登場人物のみならず、アーデンの作品のストーリーはしばしばサツルナリアの祭りそのものを何らかの形で描いていると言える。サツルナリアの祭りは種まきと農業の神であるサツルヌスを記念する祭りであるが、J. G. フレイザーによれば、古代ローマの暦の最後の月、12月に行われた。<sup>19)</sup> この祭りでは、完全な自由が支配した。道化の王が奴隷の中からくじ引きで選ばれ、この王は、本物の王と同じ権利と自由を謳歌した後に祭りの終わりには処刑された。アーデンの作品の主役たちは、社会のために生贄にされるこのサツルナリアの王に擬せられていると言える。

アーデンの全作品を、このような観点から研究すると、どの作品においても常に重要人物は生贄として描かれていることが分かる。生贄たちの「死」は追放であったり、失脚であるなど、必ずしも常に肉体的な死とは限らないが、ほとんど全ての作品で、最後、あるいは最後近くで、歌や踊りを伴った、祭りか儀式のような場面で「殺される」のである。アーデンは *The Happy Haven* と *Serjeant Musgrave's Dance* の二作の最後の場面は同じであると述べ、"with people pinned against the walls while an appalling act takes place in the middle of the stage" と説明している。この状況はまさに生贄の儀式の場面そのものであるといえる。犠牲は大衆の前で殺される。アーデンが自らの作品は全て基本的には同じであると言って例に挙げたのもこの場面であることからして、生贄の儀式、あるいは生贄の英雄がアーデンの全作品の根底に流れる主題であると言える。そして、これらの生贄たちは生きとし生けるものが皆、その一環を担う死と再生の循環を推進する。死があるからこそ再生もあり、生贄があるからこそ復活もある。アーデンは多くの神話で語り継がれてきたこのテーマをその作品の中で現代の社会を描きながら展開している。最初に述べたように、アーデンにとって演劇というものは、基本的に社会の再生を図るリチュアルなのである。



から、死と再生のリチュアルの中では重要な要素である生贄が彼の作品の中心をなすのも当然のことと言える。

フィリップ・クレイトンはアーデンの作品に出てくる死と再生の循環のリチュアルは三つの形をとると述べている。つまり、第一に*The Business of Good Government*のヘロデとイエズス、*Live Like Pigs*のSawneyとColの関係に見られるような年老いた王と若い王のリチュアル、第二に、*Serjeant Musgrave's Dance*のMusgraveや*The Workhouse Donkey*のButterthwaiteに見られる生贄のリチュアル、そして、第三に、*The Hero Rises Up*のNelsonと*The Island of the Mighty*のMerlinに見られる再生のリチュアルである。<sup>20)</sup>確かに、クレイトンの言うこの三つの儀式は、アーデンの演劇の最も根本的なものである。

しかし、この三つのリチュアルも結局は生贄のリチュアルに他ならないのである。つまり、年老いた王と若い王のリチュアルと死と再生のリチュアルは、生贄のリチュアルと同列で語ることができる。なぜなら、若い王は年老いた王を生贄とした後に王となるのであり、死と再生のリチュアルも、生贄の死があって初めて再生があるのである。生贄ないし犠牲は、生と再生のリチュアルにとって欠かすことのできない、鎖の一つの輪なのである。

フレイザーが『金枝篇』(*The Golden Bough*)で述べるところによれば、古代ギリシャや、古代ローマなど古代社会において、全ての人々の罪や苦しみを消すために殺された生贄の例は数多くある。生贄はその社会を汚す悪の全てを取り除くための手段であった。この生贄の処刑あるいは追放は、毎年一度、公衆の面前で行われ、その前後に普通であれば罰を伴うありとあらゆる行動が許される期間があったと言う。<sup>21)</sup>

サツルナリアの王は、生贄を定義する全ての要素を体現している。生贄—ないし犠牲者—は全く罪のない人で、くじ引きで選ばれる。このくじ引きで選ばれるのは、しかしながら、ある決まったグループの人間である。つまり、奴隷である。犠牲者つまり迫害され生贄となる人物は、ルネー・ジラルもその著書*Le Bouc Emissaire*でも述べているように、常に、迫害されるべき刻印のある者である。例えば、ある特別の人種、宗教に属する者、子供や女のような弱い者、病人や障害者などである。<sup>22)</sup>この、ジラルが“*signe victimaire*”あるいは“*des traits universels de sélection victimaire*”<sup>23)</sup>と呼ぶこれらの刻印は、極端な特徴を持つ者たちである。社会階層の一番下層、つまり最も弱いものである奴隷が犠牲になるのは必然である。しかし、階層の最上層にはいるが、王もまた、迫害の標的になりうるのである。それ

は、ジラルルの言うように, "plus on s'éloigne du statut social le plus commun, dans un sens ou dans l'autre, plus les risques de persecution grandissent"<sup>24)</sup>つまり, どちらの方向であれ, 社会の標準から遠ざかれば遠ざかる程, 迫害を受ける危険性は増すのである。

ルネー・ジラルルが提案する生贄の原理はサツルナリアの王の特徴を良くあらわしていると言える。サツルナリアの祭りは全ての人にほとんど無法状態とも言える完全な自由を与え, 奴隷が主人の役を演じ, 主人が奴隷の役を取る。この社会秩序の逆転は, ジラルルが"Indifférenciation"と呼ぶ, 無差別化の危機をもたらす。ジラルルによれば, "C'est le culturel qui s'éclipse en quelque sorte, en s'indifférenciant."<sup>25)</sup>つまり, 一時的にせよ社会の規範が失われることは不安をもたらし, 群衆は「犠牲者, あるいは生贄の刻印」を持つ者を生贄にする。生贄として迫害される犠牲者は"indifferenciateur"(無差別化)の罪に問われるのである。王になる奴隷は, 社会秩序と社会階層の破壊の象徴である。しかし, 実は彼らを犠牲者にするのは彼らの「犠牲者の刻印」なのである。つまり, 王であることと奴隷であることである。祭りはサツルナリアの王の死によって終わる。ジラルルが言うように, "L'ordre absent ou compromise par le bouc émissaire se rétablit ou s'établit par l'entremise de celui qui l'a d'abord troublé."<sup>26)</sup>つまり, 秩序を危うくした者を亡き者にするにより秩序が回復されるのである。

これらのことから言えるのは, サツルナリアの王は参加者が罪のない者を犠牲にしているということをはっきりと理解しているリチュアルの中で生贄にささげられるということである。この儀式は, 毎年, 共同体の秩序を保つために行われる。しかし, また, 生贄のおかげで秩序が確立されるという神話が行動で示されるのであるということも言える。ジラルルも言うが, 神話の根底には, 実際に行われた実際の犠牲者に対して行われた暴力がある。<sup>27)</sup>この意味で, 主人公をサツルナリアの王になぞらえるアーデンの作品は現代の社会における暴力を舞台に乗せる現代の神話であるとも言える。

ジラルルの理論には反対する人々もある。しかし, アーデンの作品は, ジラルルが提案するメカニズムに合致する。いずれにしても, アーデンの作品の主人公たちは全てサツルナリアの王と類似する生贄の特徴を備えている。彼らの最後は社会的, 精神的, 道徳的死で終わる。そして生贄となるのは必ずしも一人の人物ではなく, 例えば, *Live Like Pigs*におけるSawney一族のように, グループの人々である場合もある。

アーデンの主人公はしばしば英雄的な生贄であり、救い主としての性格を帯びている。サツルナリアの王は犠牲の生贄であるが、彼の属する共同体の福祉あるいは平和のために死ぬ英雄的な生贄とも言える。しかし、他にもギリシャ・ローマあるいはユダヤ・キリスト教の伝統の中では、サツルナリアの生贄の性格を保持しながら、よりはっきりと救い主の性格を持っている英雄的な犠牲の人物がいる。

プロメテウスは人間に火を与えたために、ゼウスに罰せられ、追放されるが、彼は英雄的な生贄の救い主の一つの典型である。彼は人間を暗闇から救ったが、彼が人間に与えた火は、無力な人間に力と明かりを与え、力と明かりを所持する神々との違いを縮めた。この行為は神々から見れば「無差別化の罪」である。この神々に対する革命的行為は、アダム行為に似ている。アダムも、神の命令に反して「知恵」の実を食べ、神に近づき、キリスト教では原罪と呼ばれる罪を犯した。その結果追放される。そして、神に対する最初の反逆者、サタンないしルキフェル、明かりを持つ者、もプロメテウスのダブルとみなすことができる。<sup>28)</sup> Musgraveのような人物はプロメテウスの英雄と言え、同じ作品の中のBargeeはサタンになぞらえることができる。

英雄的な犠牲の救い主のもっとも有名な例はイエス・キリストである。彼は永遠に人間の罪を引き受ける。ルネー・ジラルが引用しているヨハネの福音書の中の一節がイエスの生贄としての特徴を良く示している。

そこで祭司長たちとファリサイ派の人々は最高法院を召集して言った。「この男は多くのしるしを行っているがどうすればよいか。このままにしておけば、皆が彼を信じるようになる。そして、ローマ人が来て、われわれの神殿も国民も滅ぼしてしまうだろう。」彼らの中の一人で、その年の大祭司であったカイファが言った。「あなた方は何も分かっていない。一人の人間が民の代わりに死に、国民全体が減びないで済む方が、あなたがたに好都合だとは考えないのか。」これはカイファが自分の考えから話したのではない。その年の大祭司であったので預言して、イエスが国民のために死ぬ、と言ったのである。国民のためばかりでなく、散らされている神の子たちを一つに集めるためにも死ぬと言ったのである。この日から彼らはイエスを殺そうとたくらんだ。(ヨハネ、11-47-53)

ジラルのこの引用に対する解説はアーデンの作品の多くに応用することができる。

Ce que dit Caiph est la raison même, c'est la raison politique, la raison du bouc émissaire. Limiter la violence au maximum mais y recourir s'il le faut à la dernière extrémité, pour éviter une violence plus grande . . . Caiphe incarne la politique sous sa forme la plus haut [. . . ]<sup>29)</sup>

「より大きな暴力を避けるため」これこそまさに、アーデンの作品の多くの主人公が殺される理由なのである。良い例が*Armstrong's Last Goodnight*の主人公Armstrongである。

## B. 英雄と英雄的行為

「英雄的な生贄」という表現には反対を唱える人もあるかもしれない。確かに、評論家の中には、アーデンの作品の中には、英雄は登場しないと述べる人々もある。このことが示すように、特に初期の作品には英雄は登場しないように見える作品が多い。例えば、アーデンの作品が何故難解なのかということを説明するために、J.R.テイラーは次のように書いている。

In all Arden's plays the characters we meet are first and foremost just people not concepts cast into a vaguely human mould, with built-in labels saying 'good' or 'bad', 'hero' or 'villain' to help us into the right grooves.<sup>30)</sup>

テイラーはここでは*Waters of Babylon*を例に挙げて書いているが、彼にとっては、「悪人」も「英雄」もいないというのである。このような議論がある以上「英雄」とは何かということをここで規定する必要がある。アーデンは「英雄」というものに特別の思い入れがあるようである。そのことは、彼がアイルランド独立運動の英雄コーノリーについて作品を表していることや、*The Hero Rises Up*という題名の作品を書いていることなどからも分かるが、その作品の序論の中で、彼なりの英雄に対する考え方を述べている。

We live today, it is generally recognized, in an age of despair: and the search for a truly heroic, god-like figure to lead us out of our tribulations is common to us all [. . . ]. To understand what makes a hero is to understand, perhaps, how we in our own society

may be able to make one for ourselves. (*H. R.U.* : 14)

英雄とは何か。ある人物を英雄にする要素とは何か。勇気、正直、気高さ、“*difference from the norm*”<sup>31)</sup>(平均との違い)等なのであろうか。古代の神話や伝説、民話などの中では、英雄というのは神ではないが、常に、神格化された人間、あるいは王、あるいは神の子又は子孫である高貴な人物で、常に、救い主であった。例えばジークフリート、ペルセウス、聖ジョージなどは、怪物と戦い、人間の命を助けた。日本においてもスサノウミコトもその一例と言える。怪物との戦いは勇気ある行為であるが、人の命を救うということが英雄的行為なのである。プロメテウスの場合、物理的に怪物と戦いはしないが、彼は人間に火を与え、人間を神々の圧制から救ったことから英雄と言えるのではないか。彼が人を救ったということで彼は英雄なのだ。その人物が、どんな人物であれ、人の命を救うという行為ゆえにその人は英雄と言える。英雄とは救う人、人命、あるいは人命と同じぐらい大切なものを救う人のことであると言える

*The Hero Rises Up*の序文でアーデンは、誰が英雄であるかということは観客が決めべきであると述べている(15)のであるが、彼の作品全体を通して見てみると、彼がブレヒトと同じように熱狂的な英雄的行為には反対であることが分かる。例えば*The Waters of Babylon*の中の愛国者Paulは母国を救うために熱狂的に戦い、Musgraveは宗教的とも言える熱狂で平和のために戦うのであるが、彼らは最終的に、彼らの目指す熱狂的な英雄行為のせいで死人を出してしまう。Paulは同胞を殺し、Musgraveにいたっては、間接的とはいえSparkyとAttercliffeそして彼自身の死の原因を作るばかりでなく、自由を求める炭鉱夫たちの解放運動まで頓挫させてしまう。彼らは何かを救うどころか死をもたらしてしまうのである。

アーデンの描く英雄たちは、この言葉の示す、伝統的な意味での英雄ではない。彼らはむしろアンティ・ヒーローで、多くの弱さを持った現代の英雄たちである。彼らは権力や無理解に対抗し、正義、一般人民、平和、芸術、そして、つつましくても自分らしい生活をする自由などを守るために戦うという意味においては英雄であると言える。しかし、伝統的な英雄に対し、彼らの戦いは輝かしくもなければ、勝利にもいたらない。彼らは戦いの犠牲者となるだけである。けれど、彼らは自らを犠牲にし、生贄となることによって救い主となる。少なくとも、彼らの死が無意味なものに見えても、彼らは生贄という役割において秩序と平和をもたらす。しかし、多くの場合、彼らの死は逆説的なものでもある。なぜなら彼らがもたらす平和

や秩序は現状維持や古い時代に逆戻りをするからである。彼らの死は無駄死に、あるいは不条理なものに見えることが多い。この意味においても、アーデンの主人公たちは現代の英雄の特徴を備えていると言える。

アーデンの眼は常に弱い人々や、差別を受けている人々に向けられている。彼は犯罪者や道を踏み外した人々、卑怯な弱者に対しても暖かい心を見せている。例えば*The Waters of Babylon*の主人公Krankは確かにテイラーの言うように“too contradictory to be really heroic”<sup>32)</sup>であるかもしれない。この人物は行動は無節操で破廉恥で、自らの利益しか眼中にないような利己主義者である。おおよそ「英雄的」とは言えない。しかしこの性質こそまさに、現代のアンティ・ヒーローの特徴であると言えるのではないか。克蘭クは現代を代表する人物である。彼は今日の「エヴリマン」とも言える。

しかし、彼は現代のアンティ・ヒーローであると同時に、ピカロ的であるとも言える。もちろん、ピカロの条件である旅をする人物ではない。しかしN. フライによれば、ピカロは彼の言う「アイロニーの喜劇」に登場する「冷酷な頭の良い小悪人」で「アイロニーの悲劇」に登場するアラゾンにあたり、犠牲となることが運命付けられている「ファルマコス」、つまり生贄の人物である。<sup>33)</sup> フライはアイロニーを単なる悲劇とは区別し、「ファルマコス」を「典型的な運命に翻弄される犠牲者」であるとして、次のように説明する。

Irony isolates from the tragic situation the sense of arbitrariness, of the victim's having been unlucky, selected at random or by lot, and no more deserving of what happens to him than anyone else would be. If there is a reason for choosing him for catastrophe, it is an inadequate reason, and raises more objections than it answers.<sup>34)</sup>

この説明からすると、フライの言う「ファルマコス」はジラルルの言う生贄に類似している。しかも、フライによれば、さらに、「ファルマコス」は現代の生贄の英雄を表している。彼によれば、この生贄のおかれている状況は、劇的にアイロニックである。「ファルマコス」は有罪でもなければ無罪でもない。

He is innocent in the sense that what happens to him is far greater than anything he has done provokes, like the mountaineer whose shout brings down an avalanche. He is guilty in the sense that he is a member of a guilty society, or living in a world where



such in justices are an inescapable part of existence.<sup>35)</sup>

アーデンの作品の多くはフライが「アイロニーの形態」と呼ぶ形に属すると言うことができる。「完全な客観性と明らかな道徳的な判断を抑えること」こそアイロニーの作家の手法だからであり、アーデンの、主人公の肩も持たなければ審判も下さないという態度はフライの言う「アイロニーの作家」と呼ぶ作家の手法である。そして、アーデンの作品は多くの場合フライの言う「悲劇的なアイロニー」にあたる。「悲劇的アイロニー」をフライは次のように説明する。

The study of tragic isolation as such . . . Its hero does not necessarily have any tragic hamartia or pathetic obsession: he is only somebody who gets isolated from his society.<sup>36)</sup>

アーデンの作品はまた”driving out the *pharmakos* from the point of view of society.”<sup>37)</sup>とフライが定義する「喜劇的アイロニー」に属するとも言える。「喜劇的アイロニー」の中では”murderous violence is less an attack on a virtuous society by a malignant individual than a symptom of that society’s own viciousness.”<sup>38)</sup>このようなことから、アーデンの作品にはフライの言う、「悲劇的アイロニー」と「喜劇的アイロニー」が混在していると言える。

さらに、フライは “Irony [. . .] begins in realism and dispassionate observation. But as it does so, it moves steadily towards myth, and dim outlines of sacrificial rituals and dying gods begin to reappear in it.”<sup>39)</sup>と述べているが、これこそまさに、アーデンの作品の中で起きていることである。*Sergeant Musgrave’s Dance*の序論の中で、アーデンは “This is a realistic but not a naturalistic play.”<sup>40)</sup>と書いているが、リアリズムと自然主義を区別する中で、彼は自らの目指すところを “I draw a clear line between realism and naturalism. The latter means a representation of the surface of life, the former a presentation of the life itself.”<sup>41)</sup>と説明している。彼にとっては、自然主義は具体的、外観的で、物事の表面を描くに過ぎないが、リアリズムはもっと深く、包括的に、物事の本質を追求する。結局、リアリズムは神話にまでたどり着く。なぜならアーデンにとってのリアリズムは現実を深く考察し、普遍的な価値を目指し、時代を超えた人間を描くからである。つまりアーデンの作品は神ではなく人間を描き、現代のあるいは歴史上の具体的な問題を扱ってはいても、神話的な性

質を持っていると言える。このような意味でも、アーデンの作品は現代の神話、アイロニックな神話であるということが出来る。フライは、ヘンリー・ジェイムスについて次のように述べている。

If we were to judge, for example the story called *The Altar of the Dead* purely by low mimetic standards, we should have to call it a tissue of improbable coincidence, inadequate motivation, and inconclusive resolution. When we look at it as ironic myth, a story of how the god of one person is the *pharmakos* of another, its structure becomes simple and logical.<sup>42)</sup>

アーデンの作品を解釈する上でこのフライの言葉を当てはめて考えると、そして、彼の作品がアイロニックな神話であると見なすと、彼の作品は大変分かりやすく論理的なものとなる。

アーデンの作品は、アイロニックな神話であり、主人公は現代の生贄の英雄であると言える。*Live Like Pigs*の場合は主人公は一人ではないが、Sawney 一族はクランクに類似したアンティ・ヒーローである。他の主な作品においても、常に生贄の英雄と定義することのできる登場人物が主役である。全ての作品で彼らは最後に肉体的あるいは精神的な死を迎えることがはじめから運命付けられている。そして、これこそ生贄の運命なのである。ルネー・ジラルールによれば、“La victime est condamnée d'avance, sans doute, elle ne peut se défendre, son process et toujours déjà fait.”<sup>43)</sup>

生贄にとってその運命が不可避であるという事実は、アーデンの作品のもう一つの基本的なイメージ、ブリューゲルの『カーニヴァルと断食の戦い』の中にも表れている。

### Ⅲ. カーニヴァルと断食の戦い

アーデンは、その著書*To Present the Pretence*の中で、フランドルの画家ペーター・ブリューゲルによる1559年の作品が、演劇の本質をいかに良く表しているかということを詳しく述べているが、この絵を収蔵、展示しているウィーン国立美術館の作品案内にある説明を先ずここに引用する。



THE FIGHT BETWEEN CARNIVAL AND LENT Pieter Bruegel the Elder  
(1525/30-1569 Brussels)  
1559

The title of this painting refers to the focal scene in the centre of the foreground which depicts the fight between Carnival and Lent as a jousting tournament between Prince Carnival and Lent with their respective retinues. It had been performed as folk drama since the late Middle ages, especially in the Shrove Tuesday processions of the Carnival brotherhoods. Bruegel further depicts various Flemish folk customs from the seasons between Twelfth Night and Easter, including pantomime and masquerade together with religious customs as the sum of numerous individual scenes in the market-place bound on two sides by the church and the inn. Thus, he vividly conveys the temporal sequences of the episodes by their spatial continuity.<sup>44)</sup>

アーデン自身も言っているように、この絵は彼の作品の根底にある彼の演劇に対する考えを良く表しているのだが、この作品案内の描写はそのままアーデンの作品の説明にも応用することができる。アーデンがこの絵の根底にある彼なりの演劇に関する考えを説明している著書*To Present the Pretence*は、1977年、彼がその政治的態度や詩人としての態度を変えた後に発表されているのだが、発表されている考えは、彼が初めから彼の作品の中で目指していた目的を良く示している。

禁欲と放埒を対照的に示すこの絵は様々な劇的場面や劇中劇を描き、その中心で、断食とカーニヴァルの戦いが演じられている。断食を擬人化したやせ細った女と太っちょの大男のカーニヴァルがそれぞれ仲間に応援されて戦っている。この戦いは、この絵の中心的テーマであり、人間の生き延びるための戦いを表しているのだが、これこそアーデンの演劇の基礎にあるテーマである。

F. M. コーンフォードによれば、様々なリチュアルは, "death of the old year and the birth or accession of the new, the decay and suspension of life in the frosts of winter and its release and *renouveau* in spring" など、常に生命と死の戦いを象徴し、「死の追放と生命の導入 ("expulsion of death and induction of life")」にかかわっている<sup>45)</sup>としているが、リチュアルは死の後の再生、つまり命の循環を保証する。これこそアーデンにとっての唯一の詩的テーマなのである。

戦いはリチュアルにとって非常に重要な要素であり、演劇の起源であるリチュアルの要素を未だ残していると見られる様々な演劇の中にも見ることができる。例えば、英国のママーズ・プレイがその良い例である。ママーズ・プレイは豊穡のリチュアルと毎年土地が再生されることを祝う儀式が根源にあると考えられている民衆演劇であるが、常に、その中心に戦いがある。古代ギリシャの喜劇も古いリチュアルから直接派生したと考えられるが、その中にも常に戦い、ないし、アゴンが見られる。同様に、ギリシャ悲劇の中でも、アゴンは重要な要素をなす。アゴンは、もともとリチュアルの中の戦いであった。このことはF. ファーガソンが分かりやすく書いている。

In general, the ritual had its agon, or sacred combat, between the old King, or god or hero, and the new, corresponding to the agons in the tragedies, and the clear "purpose" moment of the tragic rhythm.<sup>46)</sup>

もちろん、戦いの場面があるからといって、ある作品がそれだけでリチュアルだとは必ずしも言えない。劇というものは人間の葛藤を表すものであるから、自ずと戦いが含まれるものである。このことはアーデン自身も述べている。

The basic theme of theatre is conflict. A struggle between persons becomes interesting to an audience by reason of the passions and inner emotions it gives rise to, and the skill of the dramatist is traditionally shown in the way he or she relates the action of the

struggle to the portrayal of the personal passions.<sup>47)</sup>

ドラマがあるのは葛藤があるからである。戯曲は人間の葛藤を描くものである。そして、劇作家はこの葛藤を登場人物たちの間の戦いとして描く。しかし、アーデンの場合、彼はこの戦いを儀式的戦いとして創り出している。このことは、彼がブリュゲルの絵を彼の演劇の根本的考えであると述べていることから言えるのであるが、さらにアーデンは、「伝統的に英雄的な特質」を持つ作品は作家にとって原型をなすアゴンを含んでいると言う。彼は、このアゴンを彼が言うところの“emblematic battles” と比べ、次の敵対関係を例として挙げている。“Carnival v. Lent, Sacred v. Profane Love, Idleness v. Industry et cetera” そして、それらは彼が“war between *Evil and Good or Darkness and Light, Winter and Summer*”<sup>48)</sup>と名づける戦いに対して従属関係にあると言う。これらの戦いは、Th. ギャスターが描写する儀式的戦いと等しく、その中でも最も一般的なのが、生と死および夏と冬の戦いである。終わり行く年と新年の戦いは再生の儀式の中でも最も重要なものである<sup>49)</sup>が、アーデンの作品の根底には常にこのテーマがあり、彼がこのテーマを中心にすえているという事実はまさに、彼の作品が神話的であり、リチュアル的であることの証拠である。

カーニヴァルと断食の戦いは必然的にカーニヴァルの死によって終わる。ルネー・ジラルドが言うように、犠牲者は初めから決まっているのである。アーデンはこの事実を次のように述べている。

The whole thing is an emblem of death in the midst of life: or to put it another way, carnal life continuing despite the imminence of death.<sup>50)</sup>

このカーニヴァルはサツルナリアの王に似ている。アーデンが言うように、カーニヴァルはその「終わることが決まっている彼の支配を何とか引き伸ばす」<sup>51)</sup>努力をする。しかし、祭りの終わりには、断食に敗北し、去らなければならない。サツルナリアの王も同じように最後の敗北が決まっている。フレイザーはサツルナリアの王もカーニヴァルの王も同じであるとし、次のように述べる。

Carnival is a burlesque figure personifying the festive season, which after a short career of glory and dissipation is publicly shot, burnt, or otherwise destroyed, to the feigned

grief or genuine delight of the populace.<sup>52)</sup>

そして、もしこのカーニヴァルの姿が間違っていなければ、このグロテスクな人物はサツルナリアの古い王の後継者以外の何者でもないとしている。

世界中にはサツルナリアの王やカーニヴァルに良く似た生贄の犠牲の例が数多くある。フレイザーは、このように犠牲にされた人間は、いずれにしても、一年の終わり、あるいはシーズンの終わりに、次の新しい年あるいはシーズンを迎え入れるために殺された生贄の儀式から派生していると考え、次のように述べている。

The King of the Bean on Twelfth Night and the mediaeval bishop of Fools, Abbot of Unreason, or Lord of Misrule are figures of the same sort and may perhaps have had a similar origin.<sup>53)</sup>

カーニヴァルにもサツルナリアにもアーデンが演劇には不可欠と考えるディオニュソスの要素, "drunkenness, lasciviousness, fertility" がある。しかし、このような無秩序は続くわけには行かず、もし、社会ないし共同体が存在し続けようとするなら、その後には秩序が来なければならない。生贄の儀式は、社会に秩序をもたらすのである。

一方、カーニヴァルを排除し、秩序をもたらす断食はディオニュソスの要素あるいは力に対抗するアポロンの要素と言える。アポロンの要素は明晰で、理性的、知的で計算高く、秩序を求める力である。カーニヴァルと断食の戦いはディオニュソスの要素とアポロンの要素のぶつかり合いと見なすことができる。この二つの力、秩序を維持しようとするアポロンの力と、自己を解放しようとするディオニュソスの力の対立は、人生を社会的秩序とその社会の締め付けから自己を解放しようとする個人との対立と見なすアーデンの考えを表していると言える。彼の作品の中の戦いは常にこのようなアポロンの人物とディオニュソスの人物の対立として描かれる。

アーデンの作品のディオニュソスの性格は彼自身によっても、また多くの評論家によっても指摘されていることであるが、実は、アーデン自身が、"Dionysus alone is exciting but ephemeral"<sup>54)</sup>と述べてアポロンの要素の必要性を指摘していることを忘れてはならない。彼がここで言わんとしていることは、*Themis*の著者J. ハリソンがその序論で、詩作のとき、ディオニュソスの要素を強調しすぎるのはよく



ないと言っていることにも通じる。

I ought never to have forgotten that humanity needs not only the intoxication of Dionysos the daimon, but also and perhaps even more, that 'appeasement in form' which is Apollo the Olympian.<sup>55)</sup>

非常なインテリであり知識人であるアーデンが、どれ程ディオニュソスの要素の重要性を強調しようとも、彼の作品の中では常にアポロンの要素を駆使しているのは事実である。作品はこの二つの要素のバランスの上に成立するのである。彼が I. ペックとの対談の中で "Really successful plays come out of a fusion of the imagination and the intellect."<sup>56)</sup> と述べる時、彼がこの二つの要素の両立の重要性をはっきり意識していることは明白である。アーデンの作品の中では常にこの二つの力の対立が見られるが、他方でまた、彼の作品は、芸術作品がこの二つの力が共存して初めて成立することを示している。アーデンははっきり言及してはいないが、ニーチェが『悲劇の誕生』の中で展開する理論を実践していると言っても差し支えない。ともに太陽暦の一年の神であるディオニュソスとアポロンはともに重要である。アポロンは不死身の部分、ディオニュソスは "the changing part of the unchanging Apollo"<sup>57)</sup> である。ディオニュソスはある意味でアポロンのダブルであり、両者ともに詩人であることもここで憶えておくべきことであろう。

アーデンはしばしば "curvilinear" と "rectilinear" という言葉を使って彼の作品の中の二つの勢力について説明する。前者をディオニュソスの、後者をアポロンのと置き換えることもできるのだが、アーデンによれば、"rectilinear" な力は男性的で左右対称の力で、全てが「適切に、正しく」<sup>58)</sup> 行われることを要求する侵略者たち、ローマ人、の力で、それに対抗するのが "curvilinear" な力、女性的で非対称なケルト人の力である。

この二つの表現は R. グレイヴスが使う "matrilinear" と "patrilinear"<sup>59)</sup> を思い起こさせる。グレイヴスによると、本来、地中海地方と北ヨーロッパ地方は、彼が "the language of true poetry" と呼ぶ、詩的神話的言葉で民衆の宗教的儀式に関連する魔法の言葉を話す人々の母系社会であった。彼によれば、この言葉は中央アジアからやって来た侵略者によって歪められ、神話は変造された。その後ギリシャの哲学者たちは、彼らの新しい「宗教」であった論理を脅かす魔法の詩に敵対した。これらの哲学者の影響の下、彼らの守護神アポロンを讃えるために今日古典 (classic) と

呼ばれる合理的な詩の言葉が作り上げられた。そして、この言葉が最終的に世界に押し付けられたのである。<sup>60)</sup>アーデンがグレイヴスについて”all his works— particularly *The White Goddess* —has always been of immense importance to me ever since I first read *I Claudius* when I was a school boy”と述べていることから言っても、彼がグレイヴスの影響を強く受けているのは明らかである。<sup>61)</sup>

アーデンとグレイヴスは「男性的」な概念はミューズに敵対すると考えている。アーデンは男性的な抑圧的な力を”aggressive strength, the domination of the will, the arrogant rational assertiveness of scientific rectitude, straight lines, as it were, in contrast to curved”<sup>62)</sup>と説明しているが、彼にとってはこの直線的な力は根本的に詩に反する。したがって、この二つの力の対立は詩的性向とその性向を抑えつけようとする力との戦いであると言える。そしてアーデンにとって、詩の目的は「ミューズを称賛すること」であり、このミューズは、今日の世界では誕生と豊穡と性的能力と解釈できる。同時にまた、生命の女性的豊かさである。しかし一方で又、死がもたらす欠落、しかし再生を可能にし惹き起こす欠落を意味する。欠落があるからこそ再生もあるのである。つまりこのミューズは死と再生の循環の原動力なのである。

*The White Goddess*の中で、グレイヴスは真の詩のテーマは生命と死と再生の神話、つまり”birth, life, death and resurrection of the god of the Waxing year”であると述べているが、再生の神話の中心部分は”God of the Waxing year”の”God of the Waning year”との戦いに於ける敗北である。<sup>63)</sup> Waxing yearとは満ちてゆく年、つまり冬至から夏至までの毎日、日が長くなる一年の半分で、Waning yearとは反対に衰退してゆく年、夏至から冬至までの毎日、日が短くなる一年の半分で、Waxing yearの神はいくら生き延びようと頑張っても、やがてはやって来るWaning yearの神に自らの場を譲らなければならなくなる。このWaxing yearとWaning yearそれぞれの神の戦いは、カーニヴァルと断食の戦いに等しい。グレイヴスがWaxing yearの神を詩人と同一視していることから、この比較は的を射ていると言える。アーデンが、ディオニュソス的な活発な力と想像力こそ詩人にとって重要であると繰り返し述べていることから、アーデンにとってカーニヴァルこそ詩人の分身であると言え、その意味からも、God of the Waxing yearはカーニヴァルと同じであると見なすことができるのである。つまり、God of the Waxing yearとGod of the Waning yearの戦いで、God of the Waxing yearが必ずやって来るGod of the Waning yearに敗北するのと同じように、カーニヴァルも、必ずやって来る断食に敗北する

のである。つまりこの戦いは、詩人の、生き生きとした自由奔放な想像力と、その奔放さを押さえつけようとする力との対立であり、上に述べたディオニュソスの力とアポロンの力との対立と同じとも見なすことができる。カーニヴァルは、結局は断食に負けるのであるが、この敗北は最終的な敗北ではない。なぜならやがてまた時期が来れば、再生するからである。そしてまた次の戦いがあるのであるが、アーデンにとっては、このような二つの勢力のぶつかり合いの中から作品が生まれ、詩が生まれるのである。

アーデンの作品の中では常に、このカーニヴァルと断食、ないしGod of the Waxing year対God of the Waning year,あるいはディオニュソス対アポロンの戦いになぞらえることのできる、活力が漲り自由に奔放な人物、あるいは人々と、その力を押さえつけ、秩序をもたらしようとする人物あるいは力との対立と葛藤が見られる。彼の作品は彼の演劇理論の体现でもあるのである。

## 注

- 1) 例えば評論家のケネス・タイナン(Kenneth Tynan)や、ハロルド・ホブソン(Harold Hobson)等、一般のジャーナリズムの批評家の中には彼を酷評した者もあり、劇場の入りも悪く、興行的には不人気であった。(ただしHobsonは後に彼の発言を修正した。)
- 2) John Arden, *Sergeant Musgrave's Dance: An Unhistorical Parable*, London, Methuen, 1961. 小田嶋雄志訳, 「マスグレーヴ軍曹の踊り」, 『今日の英米演劇』3, 白水社, 1968。
- 3) Arden, *Armstrong's Last Goodnight*, London, Methuen, 1965.  
小田嶋雄志訳, 「アームストロングの最後のおやすみ」, 現代世界演劇9, 白水社, 1971。
- 4) これに対し、興味深いことに、フランスでは、現代英文学を学び、研究する人々の間では今でも20世紀最大の英国演劇作家の一人として認められ、高く評価されている。
- 5) Cristopher Innes, *Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, 4.
- 6) Theodore H. Gaster, *Thespis: Ritual, Myth and drama in the Ancient Near East*, New York, Harper & Row Publishers, 1961, 23.
- 7) Arden "Building the Play: an Interview", *Encore*, July-Aug. 1961, 41.
- 8) Arden, *To Present the Pretence: Essays on the Theatre and its Public*, London, Eyre Methuen, 1977, 11.
- 9) このことに関連して、ギルバート・マレーが述べていることもここで参照すべきであろう: When we look back to the beginnings of European literature, we find everywhere

- drama, and always drama derived from a religious ritual designed to ensure the rebirth of the dead world. (G. Murray, Preface, T. Gaster *Thespis*, 9)
- 10) “Building the Play”, 41.
- 11) Arden, “Vital Theatre”, *Encore* 20 (May-June 1959), 43.
- 12) John Russel Taylor, Preface, John Arden *Three Plays*, Penguin Books, Hammonds Worth, 1967, 7.
- 13) Arden, “The Chhau Dancers of Purulia”, *Drama Review*, No. 50 (Spring 1971), 68. この記事は *To Present the Pretence* 139-158ページにも掲載されている。
- 14) Arden, *Plays, One*, London, Methuen, 1977, 113.
- 15) アーデンがここで言う “catholic” は、キスト教の一派のカトリックを指すのではなく、この言葉の本来の意味で使っている。つまり” 普遍的 “という意味である。
- 16) *To Present the Pretence*, 104.
- 17) Arden, “Building the Play”, 41.
- 18) Arden, “On Comedy: John Arden Talks to Albert Hunt about *The Workhouse Donkey*”, *Encore*, 12, v. (1965), 13-14
- 19) J. G. Frazer, *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion abridged edition* London, Macmillan Press, 1957, 763-768. フレイザーは756ページでは古代ローマの新年は3月1日に始まると書いているが、763ページではサツルナリアの行われた12月を一年の最後の月としている。
- 20) Philip Clayton, *Dissertation Abstracts International*, 34: 5162A (Cincinnati, 1974).
- 21) Frazer, 747-754.
- 22) Rene Girard, *Le Bouc Emissaire*, Paris, Edition Grasset & Fasquelle, 1982, 28-33.
- 23) Ibid., 28.
- 24) Ibid., 33.
- 25) Ibid, 24.
- 26) Ibid, 66.
- 27) Ibid., 39.
- 28) プロメテウスとサタンの革命家の代表としての比較はロマン派の詩人たちが特に好んだ。例えばP.B. シェリーは、*Prometheus Unbound*の序文で、プロメテウスについて次のように述べている。“The only imaginary being resembling in any degree Prometheus is Satan.”
- 29) Girard, *Bouc Emissaire*, 168.

- 30) John Russel Taylor, *Anger and After: a Guide to the New British Drama*. London, Methuen, 1983, 85.
- 31) ロバート・コリガンは著書 *Theatre in Search of a Fix* (N. Y. Delacorte, 1973, 7) 中の英雄に関する論述で, “difference from the norm” というものを基準の一つであると述べている。
- 32) Taylor, *Anger and After*, 87.
- 33) Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1957, 40-45.
- 34) Ibid, 41.
- 35) Ibid.
- 36) Ibid. 40.
- 37) Ibid., 45.
- 38) Ibid., 48.
- 39) Ibid., 42.
- 40) John Arden, *Serjeant Musgrave's Dance: An Unhistorical Parable*, London, Methuen, 1960, 5.
- 41) Arden, “John Arden”, in Charles Marowitz and Simon Trussler eds., *Theatre at Work*, London, Eyre Methuen, 1976, 51.
- 42) Fry, *Anatomy*, 42-43.
- 43) Girard, *Bouc Emissaire*, 56.
- 44) Kunst Historisches Museum Wien, *Kunst Historisches Museum, Vienna: Guide to the Collections*, Wien, Verlag Christian Brandstaetter, 1989, 318.
- 45) F.M. Cornford, *Origin of Attic Comedy*, London, Edward Arnold, 1914, 53.
- 46) Francis Fergusson, *The Idea of a Theatre: A Study of Ten Plays. The Art of Drama in Changing Perspective*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1968, 32.
- 47) Arden *To Present the Pretence*, 95.
- 48) Ibid., 95
- 49) Gaster, 37.
- 50) Arden *To Present the Pretence*, 14.
- 51) Ibid. (“to prolong his doomed reign”)
- 52) Frazer, 768.
- 53) Ibid.

- 54) Arden, "Who's for a Revolution? Two Interviews with John Arden", *Tulane Drama Review*, 34 (winter 1966), 50.
- 55) Jane Harrison, *Themis: A Study of Social Origins of Greek Religion*, London, Merlin Press, 1963, viii.
- 56) Arden, "Art, Politics, and John Arden", *New York Times*, 10 Apr. 1966, Sec II, 3.
- 57) Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, London, Faber and Faber, 1961, 227, 257.
- 58) アーデンは"properly" という言葉を使う。
- 59) Graves, *White Goddess*, 10.
- 60) Ibid.
- 61) Arden, D' Arcy, *Awkward Corners: Essays, Papers, Fragments Selected with Commentary by the Authors*, London, Methuen, 1988, 93.
- 62) Arden, "Poetry and Theatre" *Times Literary Supplement*, 6 Aug. 1964, 705.
- 63) Graves, 24.

#### 参考文献

- 1. Arden, John. *Sergeant Musgrave's Dance: An Unhistorical Parable*. London, Methuen, 1961. 小田嶋雄志訳, 「マスケレーヴ軍曹の踊り」, 『今日の英米演劇』 3, 白水社, 1968。
- 2. ——— *Armstrong's Last Goodnight*, London, Methuen, 1965. 小田嶋雄志訳, 「アームストロングの最後のおやすみ」 現代世界演劇 9 白水社1971。
- 3. ——— "Building the Play: an Interview", *Encore*, July-Aug. 1961, 22-41.
- 4. ——— *To Present the Pretence: Essays on the Theatre and its Public*, London, Eyre Methuen, 1977, 11.
- 5. ——— "Vital Theatre". *Encore*, 20 (May-June 1959) 41-43.
- 6. The Chhau Dancers of Purulia, *Drama Review*, No.50 (Spring 1971) この記事は *To Present the Pretence* 139-158ページにも掲載されている。
- 7. ——— *Plays, One*. London, Methuen, 1977.
- 8. ——— "On Comedy: John Arden Talks to Albert Hunt about *The Workhouse Donkey*", *Encore*, 12, v. (1965), 13-19.
- 9. ——— "Poetry and Theatre", *Times Literary Supplement*, 6 Aug.1964, 705.
- 10. ——— "Art, Politics, and John Arden", *New York Times*, 10 Apr. 1966, Sec II, 3.



11. ——— “Who’s for a Revolution? Two Interviews with John Arden”, *Tulane Drama Review*, 34 (winter 1966).
12. ——— and D’Arcy. *Awkward Corners: Essays, Papers, Fragments Selected with Commentary by the Authors*, London, Methuen, 1988.
13. Clayton, Philip. *Dissertation Abstracts International*, 34: 5162A (Cincinnati, 1974).
14. Cornford, F.M. *Origin of Attic Comedy*, London, Edward Arnold, 1914.
15. Corrigan, Robert. *Theatre in Search of a Fix*. N. Y., Delacorte, 1973.
16. Fergusson, Francis. *The Idea of a Theatre: A Study of Ten Plays. The Art of Drama in Changing Perspective*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1968.
17. Frazer, J. G. *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion (abridged edition)* London, Macmillan Press, 1957.
18. Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1957.
19. Girard, René. *Le Bouc Emissaire*, Paris, Edition Grasset & Fasquelle, 1982.
20. Gaster, Theodore H. *Thespis: Ritual, Myth and drama in the Ancient Near East*. New York, Harper & Row Publishers, 1961.
21. Graves, Robert. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, London, Faber and Faber, 1961.
22. Harrison, Jane. *Themis: A Study of Social Origins of Greek Religion*, London, Merlin Press, 1963.
23. Innes, Cristopher. *Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
24. Kunst Historisches Museum Wien. *Kunst Historisches Museum, Vienna: Guide to the Collections*, Wien, Verlag Christian Brandstaetter, 1989
25. Marowitz, Charles and Simon Trussler eds. *Theatre at Work*, London, Eyre Methuen, 1976.
26. Taylor, John Russel. Preface, John Arden *Three Plays*. Penguin Books, Hammondsworth, 1967.
27. ——— *Anger and After: a Guide to the New British Drama*. London, Methuen, 1983.