

ジョン・アーデンの演劇理論II

竹 中 彌 生

「ジョン・アーデンの演劇理論 I」においては、主としてアーデンの理論の中心となるテーマであるサツルナリアと二つの力、つまりディオニュソス的（カーニヴァルの）力とアポロンの力の対立ないし葛藤について述べたが、本論（アーデンの演劇理論 II）ではさらにブリューゲルの絵を使って、それぞれの力に付随する考えと、アーデンの演劇の構造に関する理論について述べてゆく。

I. 劇中劇

この絵では中央に描かれるカーニヴァルと断食の戦いの他に、様々な場面が描かれているが、アーデンはこれらを使って、断食とカーニヴァルそれぞれの性格をさらに詳しく描写している。彼が特に取り挙げている場面は三つ、先ず断食の側、つまり向かって右側の教会の中で展開する場面、そしてカーニヴァルの側、左側の結婚式の場面（アーデンによれば「Dirty Bride」の場面が演じられている。）さらに、左側上方の「ヴァレンタインとオルソン」(*Valentine and Orson*) の一場面である。これらの場面はそれぞれ豊穡と再生のリチュアル、つまり生と死のリチュアルに深く関かわる場面であり、このリチュアルの本質に関わる様々な要素を伝えているのだが、既に「アーデンの演劇理論 I」でも述べた、演劇とは再生のリチュアルである、というアーデンの考えが強調されている。

同時に、この絵は演劇の構造に関するアーデンの考えも示している。アーデンは上記の場面を、“plays-within-the-play-within-the-picture”¹⁾ と呼び、“Within the main play of their enacted combat are three other subsidiary plays”²⁾ と述べている。彼は特に作品にとって劇中劇が大事であると述べてはいないが、このことから、彼が「劇中劇」の構造を非常に重要に考えていることが良く分かる。確かに多くのアーデンの作品には劇中劇が使われ、それも特に重要な場面がしばしば劇中劇

として演じられているのである。つまり、この絵の中では作品のテーマである葛藤がカーニヴァルと断食の戦いを中心に様々な劇中劇として演じられていて、アーデンが、理想的な作品の構造とは、作品の中心的テーマとなる葛藤が描かれるほかに、それを二重三重に描写し説明するさまざまな場面が劇中劇として演じられているものである、と考えていることが分かるのである。

1) 教会の中の儀式の場面

アーデンが三つの劇中劇の中で最初に説明するのが教会の中の儀式の場面である。この場面はリチュアルというものの重要な一面を示すと同時にアーデンにとって特に重要な演劇の要素を示している。アーデンの説明ではこの絵の描く教会の中は、断食の期間であるために絵画や聖像が全て布で覆い隠されている。それらは復活祭になって、イエズス・キリストが復活するまで隠されたままである。この「祭儀的³⁾」場面では、教会内で司祭が、神の代わりに、あるいは神の役割を演じて、信者の告解を聞き、信者を罪の重荷から解放している。この教会内部の場面をアーデンは“within this ritualistic stage set”⁴⁾と描写して、まさにこれがリチュアル、儀式であることを強調しているが、特に演劇との共通性をこの場面に見ている。告解は「秘蹟」であるがアーデンは「秘蹟」を“outward and visible sign of an inward and spiritual truth”⁵⁾であると定義し、さらに、この定義はこのブリューゲルの絵が描くものを示すと同時に、演劇という芸術そのものの定義でもあるとしている。つまり、この場面は、演劇が「秘蹟」と同じ性質を有していることを示しているのである⁶⁾。アーデンは演劇は俳優という“outward and visible sign”（外的で見える印）を使って、直接眼には見えない、人生の深い真理を表現しようとしていると言うのである。

この場面の司祭は告解というリチュアルで罪を許しているのであるが、同時に神の役を演じている。これこそまさにリチュアルの基本的な要素である。サツルナリアの祭りの奴隷はサツルナリアの王の役割を演じる。彼はサツルナリアの王が果たすべき行動をとる。ちょうど、俳優が神、あるいは英雄、あるいは王を演じるのと同じように。彼の行為は彼が具現している人物の行為の表象である。アーデンが“the traditional magic of Dionysus, by which the mask the actor assumes brings with it the real spirit of the person it is an emblem of”⁷⁾と言うのはまさにこのことなのである。これこそアーデンの演劇に関する基本的考えで、劇場は死者を甦らすことのできる場、毎夜、英雄や神々が再生する場なのである。このブリューゲルの告

解の場面こそ、このアーデンの考えの明確な表象であると言える。アーデンにとってはこの場面は役者が演じている舞台と同じなのである。司祭は神の役割を演じている。行為の中心にいるのは演技者、俳優である。俳優である司祭、ないし司祭である俳優が信者を罪の重荷から解放する。司祭——俳優によって許される信者たちはリチュアルに参加する劇場内の観客と同じである。演劇のおかげで観客は日々の苦しみや悩みから解放される。俳優あるいは司祭の行為のおかげで、観客あるいは信者は精神的に再生する。この場面はやがて来るべき復活祭を示唆しているが、司祭の行為は本来イエズス・キリストが行った行為の再現である。俳優も英雄あるいは世の中の誰かが行った意味のある行為を再現する。キリストの犠牲によって教会が再生されたのと同じように、そして、復活祭に教会が再生するのと同じように観客も俳優の行為によって再生するのである。この観客の精神的な解放あるいは再生は、アリストテレスのカタルシスにも通じる。

アーデンをプレヒト的劇作家とする人々はアリストテレスに通じるとすることには異論をさしはさむかもしれない。しかし、彼は次のように述べている。

I think that one of the prime functions of the theatre has, since the earliest time, Aristophanes and beyond, been to inflame people's lusts, in something like the same sort of way as the tragedies produced a purgation of the spirit. And comedies and tragedies fulfill related functions in this.⁸⁾

つまり、彼によればギリシャの昔から現在に至るまで、演劇の役割はそれが喜劇であれ、悲劇であれ、欲望を駆り立てると同時に欲望を満足させ、精神を浄化させることなのである。つまり この文章から見る限り、彼の演劇に関する考えには伝統的なものがあると言うべきである。それどころか、むしろ、このような伝統的な考えが彼の演劇理論のバックボーンになっているということがうかがえる。このことは、彼が“purgation of the spirit”という言葉を使っていることから明らかであると言うべきであろう。つまり、カタルシスである。

しかし、アーデンの特徴はこの効果があくまでも“artificially”つまり人工的ないし技巧的に造られるべきであるとしていることである。彼の演劇理論を著した著書に*To Present the Pretence*というタイトルがつけられていることから明らかなように、アーデンにとって重要なのは、役者が、技巧を使って人間の様々な行為をして見せるということである。M-J. Hourantierもこれと同じ考えを“l'esthétique

théâtrale”⁹⁾ という一言で表しているが、役者は技巧で現実を再現するのである。これこそがまさに「演技」であり、彼の言う“pretence”（何かの振りをすること）なのである。アーデンが述べていることは、演劇の本質にかかわることであり、次に引用するCharles Beartの考えにも通じる。

Il y aura théâtre quand des acteurs qui ne croiront plus a ces mythes re-présenteront ces actions dramatiques pour réusciter dan l'âme de leurs spectateurs, par jeu, pour la durée du spectacle, quelque chose des sentiments des croyants d'autrefois ou pour susciter quelque autre émotion toujours par jeu et pour la durée du spectacle a l'occasion de cette représentations nous participerons, nous spectateurs, certes mais ce sera une participation de jeu.¹⁰⁾

アーデンが主張するのは、役者ないし俳優は舞台の上で「技巧による作り物」を演ずる、ないし提供(present)するということである。演劇の行為は模倣(imitation)でもなければ、代理による表現(represenntation)でもない¹¹⁾のである。アーデンが、司祭は「神の役割を果たす」と言うのには、ここに理由がある。観客は、俳優が彼の“present”している人物ではないことを知っている。役者は彼が技巧により“present”する人物であると同時にまた彼自身でもある。アーデンの言葉を引用すれば、“always there must be an element of the Doppelganger about it”ということになる。

これは歌舞伎の中では常に見られることで、歌舞伎の観客の興味は、例えば、舞台上の大石倉之助の運命であると同時に、それを演じる役者、例えば団十郎あるいは吉衛門がどのようにこの役を演じるかなのである。それどころか、その俳優自身を見るために劇場に足を運ぶのである。このドッペルゲンガーの要素は歌舞伎の場合、女形において特に顕著であり、宝塚の男役についても言えることであろう。シェイクスピアの時代、役者は全て男であった。アーデンは、このことには触れていないが、伝統を大事に考えるこの劇作家が、“artificially”に“present”するのであると述べる時、このイギリスの最も偉大な劇作家の時代の演劇の要素を考えていなかったはずはないだろう。

2) 結婚式の場面

ブリュウゲルの絵の中でアーデンが取り上げる二番目の場面は*The Dirty Bride*

(汚れた花嫁)である。アーデンの解釈によれば、この場面は性というテーマを暗示しているのだが、彼はこの場面について、“It is not clear what should go on in the play beyond this.”¹²⁾と述べている。性はアーデンの演劇の重要なテーマであるが、アーデンの作品の全ての中で、性的関係が扱われる時、その関係にはこの絵のこの場面の特徴が見られる。つまり、アーデンの作品の中の男女関係はほとんどの場合、大変あいまいで、男女関係がロマンティックな愛情関係として描かれることは滅多にない。彼の作品で重要なのは社会、政治、そして芸術にかかわる問題であり、女性の存在は、それらにかかわるリチュアルにとって不可欠な存在であるという点で重要なのである。この場面がカーニヴァルの場面のすぐ横で演じられているという点も、豊穡の祭りを思い起こさせるのだが、豊穡のリチュアルにとって、男女の結合は不可欠なものであり、結婚の場面をアーデンが重要視しているのは、彼の演劇がリチュアルの再現であるということの証明に他ならない。さらに、コーンフォードによれば、戦いのリチュアルにおいて、勝者は常に花嫁を獲得するという意味で、結婚は戦いのリチュアルと有機的にかかわっている¹³⁾。この戦いと結婚の関係はアーデンの作品の中でもしばしば見ることができるのである。

アーデンが、この結婚の場面を取り上げたことはまた、アーデンが喜劇の要素を重要と考えていることも示している。喜劇はほとんど常に結婚で終わる。アーデンは、喜劇の要素である、ものまね、卑猥さ、みだらな表現、そして登場人物に対して行われる悪ふざけなどは、現在の正当な演劇 (legitimate theatre) の中ではあまり受け入れられていないが、ギリシャ喜劇の中では重要な要素であったと強調し、喜劇は、これらの要素を持ちながら、重要な社会的および宗教的問題を扱う非常に重要な文学形態であったと主張している。本格的な演劇はギリシャで喜劇と悲劇によって始められたのだ¹⁴⁾。悲劇はディオニュソスが生贄として豊穡のために毎年死んだ神であるという面を表し、喜劇は、その同じ神のみだらで下品で、抑制のない、風刺的な面を表している。つまり、アーデンによれば演劇はこの要素を両方とも持っていなければならないのである。なぜなら、彼にとって、本物の演劇はもともとこの両方の要素を持っていたからなのだ。彼によれば “tragedy and comedy were only two sides of the same medal: two not very dissimilar aspects of the continuous cycle of birth, creation, death, and rebirth.”¹⁵⁾であり、悲劇も喜劇も実は源を同じくし、誕生、創造、死、そして再生の継続的循環の中の二つの要素だと言うのである。

コーンフォードもまた喜劇の根底にある祭儀的演劇は悲劇の基となったものと基

本的には同じであったようであると述べている¹⁶⁾。G. マレイによれば、悲劇の起源はディオニュソスの祭礼で行われた踊りにある。ディオニュソスはアドニスやオシリスと同じように大地と人間の死と再生の循環を象徴する植物の神である。喜劇と悲劇は“Year Spirit”の命の別々の時期を表している。喜劇はYear Spiritの結婚によって終わる時期、悲劇は死によって終わる時期である。そして、両方とも豊穡のリチュアルの一部なのである¹⁷⁾。喜劇と悲劇という二つの演劇のジャンルの類似性は両者が共にディオニュソスの祭礼に起源があると考えれば自明のことである。コーンフォードとマレイによるギリシャ喜劇と悲劇に関する論評から、二つの演劇の形態が共に豊穡のリチュアルから始まったということを結論付けることができる。つまり、この絵の中の結婚の場面がアーデンにとって重要な演劇のディオニュソス的側面を表現しているからこそ、彼はこの場面を取り上げているのである。そして、アーデン自身が述べているように、ブリューゲルの絵は「死が差し迫っているにもかかわらず命が継続することを表し、喜劇と悲劇が同時に実在する一枚の絵¹⁸⁾」であり、結婚式の場面はまさに、その隣で行われている断食とカーニヴァルの戦いがカーニヴァルの死で終わることが分かって居るにもかかわらず誕生と再生に必要な行為が続けられることを表しているのだ。彼がこの場面を重要と考えているという事実は彼の演劇がリチュアルに近いと主張することを可能にするさらに重要な要素である。この絵のように、アーデンの作品は常に喜劇と悲劇を同時に含んでいて、そのことから、彼が演劇によってリチュアルを再現しようとしているということが言えるのである。

3) ヴァレンタインとオルソンあるいは正当な継承者の場面

アーデンがブリューゲルの絵の中から最後に取り上げる場面はヴァレンタインとオルソンが演じられている場面であるが、これは森の中の熊（オルソン）によって育てられた正当な王位継承者（ヴァレンタイン）の話である。

アーデンの作品を分析する上で、この話は正当な王位継承者の話で、老王と若い王のテーマとかかわりがあり、その中に生贄の神話が存在するという点から非常に興味深い。若い王によって継承される老齢の神聖な王は、冬になって力の弱った古い年を想起させる。このテーマは冬が夏の登場により排除される、あるいは死ぬ、ということと同じであると考えられることもできる。若い王は古い王を殺し、彼の妻、あるいは娘と結婚する場合が多い¹⁹⁾。古い神ないし古い王の継承は結婚と最後の勝利のコンテクストの中で考えることができる²⁰⁾。結婚のリチュアルは定期的に、

ほとんどの場合毎年、行われる、なぜなら大地は毎年、冬の後に再生されなければならないからである。このためのリチュアルは毎年、人間の演者により続けられる。つまり、毎回新しい「役者」が登場することになる。新しい神は新しい王でもある。女王と結婚するのは春や夏祭りの時に祝われる5月の王、草木の王あるいは木の葉の王などである。このような祭りの基本にある考えは新しい年を象徴する新しい神聖な王の即位である。あるいはまた、神は死ぬが、新しく精気に満ちた若い王として生まれ変わる場合もある。これはまさに良く知られたディオニュソスの信仰の基本となる考えである。この考えはブリューゲルの絵の解釈にも当てはめることができ、カーニヴァルの隣にある結婚式の場面と正当な継承者の場面とをつなぐものもある。

新しい王による古い王の殺害に関する研究としてはフレイザーの『金枝篇』が有名であるが、フレイザーは、森の王の不思議な儀式、あるいは殺人者になることによつてのみ、正当な王位継承者となれるネミの神官に関する検証から始めて、古い王が新しい王に殺される、あるいは王の殺人者が正当な王位継承者となるリチュアルの例を多数見つけた。アーデンもこのテーマに関して非常に大きな興味を示している。例えば、彼のハムレットに関する解釈もそのことを良く表している。アーデンによれば、フォルティンブラスは殺された古い王つまり幽霊の再生で、「第一幕で舞台を去った鎧をつけた死人の老人は・・・若返って²¹⁾戻ってきたと見なすことができる、・・・彼のノルウェイの問題は、解決され、復習は達成されて²²⁾ということになるのである。若い王の到来の後には秩序が戻る。しかし、若い王ないし正当な継承者も実は犠牲者である。古い王の跡を継ぐ前に若い王も追放、排斥、あるいは祭儀的な死を経験しなければならない。彼が王になるのは、復活して後のことである。したがって、同様に『ハムレット』におけるフォルティンブラスの戴冠も、デンマークの再生のための生贄として戦いで殺された後にハムレットが復活したと解釈することができるのである。

『ヴァレンタインとオルソン』の物語も典型的な正当な後継者の神話である。主人公は幼児の時、遺棄（追放）されるが、救われ、偽の後継者を廃位して王となるために戻って来る。つまり、王の再生である。放蕩息子の帰還もこの神話の一つの変形と考えることができる。

しかし、アーデンにとってはオルソンも大変重要な人物であり、このキャラクター無しに、彼の演劇は語れない。アーデンによれば、オルソンは「森の人」あるいは「ワイルド・マン」、*“the figure of the wild man (or wood-wose)”*²³⁾である。

Ⅱ. 「ワイルド・マン」、トリックスター、カーニヴァル

この人物をアーデンは次のように描いている。

He may be thought to indicate humanity cut off from God (the ‘play’ in the church), cut off from normal sexual relationship (the play of the Bride), and therefore, alone and menacing in his bestial ferocity, cut off from the whole main play of Carnival and Lent which pretends to include him as a subsidiary sideshow.²⁴⁾

そして、Crazy SweenyやMad Merlinとしてケルトの伝説に登場し、教会のミゼリコルド（慈悲の支え）教会の折りたたみ式椅子の裏についている出っ張りで、立っている時、体を寄りかからせることができる。）に施された彫刻や、教会の柱頭などの装飾、あるいは中世の宮廷のタピスリーなどにもしばしば描かれているとしている。アーデンによればこの重要人物はイギリスの14世紀においては反逆児ロビン・フッドとなり、今日では非暴力主義の反逆者となっているのである。

上にも引用したように、アーデンはこの人物のことを神から遠ざけられた者であると解釈している²⁵⁾が、このように描写されるこの人物はまさにアウトサイダーである。この人物のおかれた状況は王位継承者が追放されていた間の状況と同じであると言える。それと同時にアウトサイダーとしてのスケープゴートの姿を浮かび上がらせている。これ等のことを総合し、アーデンが、Crazy SweenyやMad Merlinのような生贄の原型とも言うべき人物の名を挙げていることから、アーデンにとってこの人物の生贄としての要素が大変重要であるということがわかる。

さらに又、“wild man”はサタンに似ているとも言える。ロマン派の詩人たちが革命家の原型と看做したサタンであるが、サタンはアウトサイダーの典型で、最も代表的な生贄であるキリストの相補的人物でもある。このことはアーデンの作品を考える上で重要な要素となる。

アーデンの作品の中で繰り返し登場する不誠実で、冷酷なアンティヒーロー的人物はこの“wild man”を彷彿とさせる。David J. Burrowsによればアンティヒーローとはサタンに良く似た人物で、自ら目立つことは避けながら、英雄の仕事に邪魔しようとする。彼は頭が良いが反世間的で、生命の循環を阻止しようとし、英雄の仕事の理想に反対し、彼の探求の旅を邪魔しようとする²⁶⁾。アーデンの作品の中では、主人公はしばしばアンティヒーローで、犠牲者でありながら、同時に加害者で

もある。この特徴は“wild man”に通ずるものがある。“wild man”は追放されたものであり、のけ者でありながら同時に再生の祭りの生贄の人物である。E. ウェルスフォードもその著書『道化』の中で、フレイザーが『金枝篇』の中で描写する生贄は5月の祭りや「モーリス・ダンス」, 「ママーズプレイ」, カーニヴァル等に登場し、古代のスケープゴートや生贄の儀式で捧げられた犠牲者の特徴を有しているとしている。ウェルスフォードによれば、これらの祭りに登場する愚者は木の葉や獣の毛皮をまとい、顔を黒く塗ったグロテスクなおどけ者であるという²⁷⁾。彼女はこのおどけ者を“wild man”と呼んではいないが、“wild man”について書いている箇所²⁸⁾では、このおどけ者も“Wild man”も“green man”も“wood-wose”も全て古代の生贄の儀式に関連があると述べている。アーデンが描く“the wild man of the woods”はまさにこの人物であると考えずには居られないのである。さらに、ウェルスフォードはこれらの人物は悪ふざけをし、観客をからかい、侮辱する。そして次のように述べるのである。“This clown is often called a ‘fool’ and is sometimes represented as a half-wit.”²⁹⁾

アーデンはこの重要人物が14世紀にはロビン・フッドになったと述べているが、ロビン・フッドがこの人物から派生したと考えるなら、同時に5月の祭りの王でもある。ロビン・フッドは民間伝承の中で歌われ、夏祭り、ママース・プレイやスウォード・ダンスに道化の王や豊穡の擬人化されたものとして登場する³⁰⁾。R. ワインマンがロビン・フッドは生贄の儀式を司った人物で“the minister condemned to die each year”であったかもしれない³¹⁾と述べていることからしても、アーデンの劇の主人公が祭儀的な生贄になぞらえられたものであると言う仮説を立てることは決定的を外れていることではない。

ロビン・フッドはしばしばトリックスターであるとも捉えられているが、神話や民間伝承に現れるトリックスターはもともといたずら好きの神であった。この人物は様々ないたずらをしたり、人を騙したりしながら旅をした。非常に複雑で矛盾の多い人物で、善悪つけがたく、はっきりと定義することができない。ディオニソス的な性格を持ち、しばしば外形を変えることができる。無責任なペテン師的性格を持ちながら、旅の終わりには自らを自覚することもあり、創造者となることもあれば、再生の媒介の役目を果たすこともある。上で行った考察からこの「ワイルド・マン」という人物は、トリックスターであるということもできるであろう。アーデンは“The picture as it were balanced between the wild man of the woods and the dwelling-made-flesh”³²⁾とも述べている。つまりこのことから推しても、ブリュー

ゲルの絵がアーデンにとって演劇とはどういうものかを表しているものである以上、「ワイルド・マン」は道化であり、トリックスターであると言って差し支えないはずである。

アーデンは演劇にはこの「ワイルド・マン」がいつも登場する。いや、彼は登場しなければならぬと述べているが、ウェルズフォードも指摘するようにワイルド・マンが愚者ないし道化であるなら、アーデン以前にも多くの劇作家が表明している考え方であり、例えばベン・ジョンソンは劇には道化が必ず登場しなければいけない、“there was no Play without a Foole, and a Divell in’t”³³⁾と述べ、モリエールもまた道化の必要性を主張し、*L'improputu de Versailles*の中で自らに次のように述べさせている。

Moliere: Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un caracttère agréable de théâtre? le Marquis aujourd'huy est le plaisant de la Comédie. Et comme dans toutes les Comédies anciennes on voit toujours un Valet bouffon qui fait rire les Auditeurs, de mesme dans toutes nos pièces de maintenant il faut toujours un Marquis ridicule qui divertisse la compagnie.³⁴⁾

「断食」は社会的秩序と伝統的価値観を代表していると考えられるが、道化はその反対に秩序を乱す。しかし、同時にまた媒介役として、最後に秩序をもたらすことができる。道化こそトリックスターであるのだ。

この道化、ないしトリックスターの性格は、N.フライの言うエイロン (eiron) とみなすことができるのではないか。フライはこの人物を“the man who deprecates himself [...] a predestined artist”と定義している。この定義は再びカーニヴァルの姿を浮かび上がらせるのである。

色々な意味で「ワイルド・マン」にはカーニヴァルの姿を重ね合わせてみることができる。つまり、この人物はカーニヴァルのダブルであると言えるのである。ドイツの様々な地域では「藪の中の野生の男狩り」あるいは「森の中の野生の男探し」と呼ばれる祭りがあり、聖霊降臨祭あるいはカーニヴァルのシーズンに行われていた。この祭りでは、木の葉に覆われた野生の男（つまり「ワイルド・マン」）が森に隠れ、村の他の若者たちが彼を探し、追いかけ、捕まえて最終的には殺した。³⁵⁾ フレイザーによればボヘミア地方のシュルツェナウではこの祭りの一つの変形があるが、野生の男を模った人形が大勢の観衆の前で、死刑執行人によって池の中に投げ

込まれる。この儀式は「カーニヴァルの埋葬」と呼ばれている。³⁶⁾ まさにカーニヴァルはワイルドマンなのである。

他方、自由で活力に満ちているカーニヴァルはアラゾンとみなすこともできる。つまり “imposter, someone who pretends or tries to be something more than he is”³⁷⁾ なのである。アラゾンはエイロンの犠牲となることを運命付けられている人物でもある。³⁸⁾ したがって、このカーニヴァルにはエイロンとアラゾンの二人のキャラクターが同時に備わっており、カーニヴァルは犠牲者であると同時に、加害者でもあり得るということになるのだ。

アーデンの作品の中では、常に登場人物は多面性を持ち、ほんの例外を除き常に犠牲者であると同時に加害者である、それ故、彼の作品を解釈する時、エイロンはアラゾンの「ダブル」であるとみなすことができるのである。「ダブル」は神話の中の原型として文学作品、それも特に戯曲の中で多く使われるが、アーデンの作品の中でも、しばしば登場し、大変重要な役割を果たしている。多くの場合、「ダブル」は主役の投影であると同時に、補完的敵対者であり、主役をよりよく理解させるための役割を果たしている。

III. 理想の演劇

1) 祭礼としての演劇

“Religion and justice and liberty and true poetry can all of them be one and the same thing.” アーデンの後期のラジオドラマ*Pearl*の中でGrimscarという人物が述べるこの言葉はアーデンが、彼の作品に籠める理想的な演劇の姿と言って差し支えない。作品の中でこのGrimscarという人物が「アーデンの分身とも言える³⁹⁾」Backhouseの庇護者であるということからもこのことは言える。そしてアーデンにとっての理想の演劇とは宗教、正義、自由そして本物の詩が結合しているものなのである。

そのような演劇はリチュアルである。このように述べると宗教を思い浮かべずには居られないのであるが、アーデンにとっては、宗教とは本物の宗教であれば、自由、正義そして本物の詩と同等であるものはずである。彼の考える宗教とは、自由で、正しく、詩的である世界を生み出し、再生能力を持つ人間の生殖エネルギーを信ずることにあると言える。そして理想的な作品はそのような力を有しているはずなのだ。

アーデンは、宗教は人間に自由と力を与えるものであれば肯定的なエネルギーとなり得ると考えている。この考えは彼の最後の作品、妻のMargareta D'arcyとの共作、*Who's is the Kingdom*に良く現れている。キリスト教は、個人的な信仰であった間は平等と自由を推奨する真の宗教であった。登場人物の一人パウロの“Neither Jew nor Greek, slave nor free, male nor female, for in Christ you are all one person” (W. K. : 128)⁴⁰⁾ という言葉からもアーデンの考えは分かる。しかし、彼によればキリスト教は国教となると同時に、“catholic creed was made to control the people, eliminate private cult”そして、コンスタンティヌスも、キリスト教徒の自由のために闘ったはずであったが、最終的には彼自身の勝利のために信徒を利用したのである。権力を手にした後は、コンスタンティヌスも“the Second Nero” (147) と呼ばれる人物になった。つまり、「ネロの再来」である。この作品はアーデンの宗教に関する基本的な考え、“if religion becomes power, organized establishment, it is no longer real.”⁴¹⁾ を表している作品である。神に対する信仰を押し付けようとする熱狂的な宗教者は、アーデンによれば人を殺す勢力である。彼の作品の中では例えば*The Life of Man* のAntractであれ*Armstrong's Last Goodnight* の伝道師であれ、*Iron Hand* に登場するBrother Martinであれ、皆、結果的に人を殺すことになり、その意味では、*The Waters of Babylon*の中で友人である主人公Krankを最終的に殺してしまう狂信的な革命家、Paulと変わらないのである。

さらに理想的な演劇は、正義と自由をもたらさなければならないのだが、これはアーデンが大変重要に考えている祭礼であるサツルナリアとカーニヴァルに通ずるものである。この二つのディオニソス的な祭りでは無秩序とも言えるほどの極端な自由が支配する。しかし、もう一方では、どちらの祭りでも最終的には秩序がもたらされる。つまり、ある意味では、祭りは秩序と自由を引き起こす力であると言うことができるのだ。この祭りの特質についてはA. P. Rossiter が的確に論述している。

The RITUAL aspect of such revels enshrines the primitive 'belief' that order is restored and renewed by a temporary plunge into chaos; and with it there goes the deeper conviction that the freedom and innocence of primordial or prelapsarian times is achieved by an *inversion of civilization*⁴²⁾

リチュアルの持つこの側面の重要性をアーデンは良く理解し、この要素が彼の作品の特徴を作っているとも言える。彼は言う。“in my own works I have been trying to explore the problems of freedom and/or order.”⁴³⁾

ある共同体の秩序ある生活は、その共同体の成員の思考の中における各個人の他人との関係での行動を支配し統御する感情や気持にかかっている。この気持や感情が社会を形成するのであるが、A. R. Radcliffe-Brown も述べているように、祭礼は人々の気持ちや感情を調整し、抑え、道筋を付け、世代から世代へ伝えて行く⁴⁴⁾。そして、文明の発達の最も初期の段階においても、“law is intimately bound up with magic and religion; local sanctions are closely related to ritual sanctions.”⁴⁵⁾ つまり、リチュアルは原始社会や共同体において、正義を司る法と密接につながっているのである。この点からも、正義を演劇の中に折り込みたいアーデンが、祭礼を彼の演劇の中に再現しようとしているのは当然と言えるのだ。

しかし、共同体に秩序と平和をもたらす、法を構成するリチュアル、祭礼、ないし儀式は、自由を欲する個人にとっては政治的抑圧でもある。集団にとっての正義というものは両面性を持つのである。集団にとっての正義が個人にとっては不正義である場合は多い。アメリカの作家シャーリー・ジャクソンの短編“Lottery”の中でMrs. Hutchinsonがくじ引きで生贄として選ばれた時、“It isn’t fair, it isn’t right”⁴⁶⁾と叫ぶ姿はまさにこの祭礼の両面性を完璧に描いている。アーデンは、観客に正義とは何かを考えさせるために、まさにこの儀礼の両面性を使っている。彼が劇作家とその作品について次のように書いていることからそのことは良く分かる。

If they bring to their work of the observation and the interpretation of life a proper moral concern and a constant hatred of injustice and meanness [...] they can be of permanent value in keeping the public mind aware of the standard of public life that wealth and comfort can obscure.⁴⁷⁾

2) 「詩的」演劇

アーデンによれば、理想的な演劇は世界を再生するはずであるが、この点において演劇は「詩的」と言える。真の「詩」である理想的な演劇は生と死の永続的な循環をテーマとしていなければならない。このテーマをR. グレイヴスが「the theme」と呼んでいることは既に述べたが⁴⁸⁾、アーデンのいう理想的な、「詩的」な

演劇はこの死と再生の継続的な循環をテーマとしている演劇のことである。彼によれば、古典と呼ばれる演劇は常にこのテーマを内容としてきたが、現代の演劇の中でも、今日の諸問題や現代特有の葛藤などもこの循環の一面であるとして描かれるべきなのである⁴⁹⁾。

したがって、アーデンが“poetic drama”という言葉を使い「詩的な演劇」の再生の必要性を述べ、演劇が「詩的」であるべきであると主張する時、これは必ずしも作品の中で「詩」を使ったり、台詞を「詩」の形で書いたりすることを言っているのではない。G. Leemingがアーデンのことを“the major dramatist to use verse after the 1950’s”⁵⁰⁾と書いているように、アーデンは確かに作品の中で、しばしば歌や詩を使ってはいるが、それだけで作品が彼の言う「詩的」な演劇になるということではない。例えばエドワード・ボンドの作品は散文で書かれてはいるが、大変「詩的」であるし⁵¹⁾、W. ソインカも儀式的で「詩的」な作品を書いているが、アーデンもこれらの劇作家と同じように、その作品の中に本物の「詩的」世界を作り出すのに成功している。彼によれば、エリオットやフライ、ダンカンなどの詩的演劇の再活性化を唱えた“poetic drama movement”の作家たちは現代の日常会話を韻文に置き換える努力をする中で、「詩的」演劇の本質を見失っていた。アーデンは言う。

It is necessary for the dramatist to write in verse — and if they do, there is no reason for them to involve themselves in Eliot's laborious theories of sprung rhythm and so forth — ordinary verse that rhymes and uses an iambic beat or a ballad stanza will do just as well.⁵²⁾

アーデンの目から見ると、これらの劇作家は「詩的」演劇というものに関して、基本的に間違った考え方をしていた。そして、それゆえにわたしたちを感動させることができなかったと言うのである。“Apollo was invoked alright, but the true terrible muse was left to howl unheard in the hills.”⁵³⁾ アーデンの言う“the true terrible muse”とはディオニッソスの力以外の何物でもない。生と死と再生の循環の継続を確実なものとするあの創造の力である。劇場は祭礼の場として、アポロンだけではなく、ディオニッソスも呼び起こさなければいけないのである。この二つの要素の両者がともに存在しなければならないのだ。アーデンにとって「詩的演劇」とはまさに彼の言う古代からのテーマ、真のテーマ、生と死の継続的な循環と

いう伝統的テーマを扱い、アポロンとディオニッソス二つの力が共存する演劇なのである。

アーデンは、作品の中で歴史的な雰囲気を作り出すことに成功すればするほど、作品も良い成果を挙げると述べている。しかし、その「歴史的」という言葉は必ずしも過去の歴史を意味するものではない。現代の問題を扱い、現代に舞台を置く作品も、将来の歴史家が時代を確認することができる雰囲気を持っていなければならないと言うのである⁵⁴⁾。アーデンのこの歴史に対する興味は彼が再生に対して持っている考え方と関連がある。アーデンは、その作品の中で過去を再生すると同時に将来、現在を再生することができる作品を創作しようとしているのだ。つまり、このことから言えるのは、彼の関心および歴史の扱い方から言って、彼の作品は歴史的であるというよりは神話的であると言う方が適しているということである。S.トラスラーの次の発言はアーデンのこの特質を良く言い当てている。

They distill from the past those elements to which the present will respond because they speak to and even anticipate its needs.⁵⁵⁾

神話が無限の時を超えて語り継がれるように、アーデンにとっての理想的な演劇作品とは永久に演じ続けることができる作品のことである。つまり、作品がその作品が作られた時代に属しているように見えても、その内容は、常に存在し未来永劫に存在し続けるテーマを内包していなければならない。これはちょうど神話が、エリアデの言葉を借りれば、*illo tempore*⁵⁶⁾において起きたことを語り継ぐように、つまり、始めに起きたことでありながら、現在もまた未来においても理解できることを語るということに他ならない。

現在を描きながら、歴史的視点ばかりでなく神話的視点から描く作品は、神や半神や英雄の物語を伝える作品のように「伝統的、英雄的」規模を有する。ここで思い起こすのが、アーデンのインドで見た神話劇の公演についての記述である。彼は、この“large-scale Hindu mystery-plays”を見た時、彼の考える理想の演劇がそこにあると感じた。アーデンは劇場の中の宗教ということを使うが、彼の言う“religion”，宗教，とは普通この言葉で想起する宗教とは意味が違う。彼によれば、それは現代のヨーロッパ文明の中で見えにくくなっているが、本来、演劇に固有な現象であると言う。この現象は、インドの神話劇の中には重要な要素として存在している。そしてそれは役者と観客の間に暗黙の了解があったギリシャ演劇や中世の

キリスト教演劇の中に存在していたのと同じ要素であると言うのである。これをアーデンは次のように説明している。

a feeling between actors and audience that the persons and events of the drama were something more than the historical fictions we are accustomed to in the western theatre—that they had been, still are, and would be in the future.⁵⁷⁾

今日の観客は、昔の人々が経験した出来事を——聖餐式のときのように——役者が演じるその出来事の再演に参加することによって再び今日という時間の中で経験するのである。アーデンは、演劇は過去に存在したが、同時に、現在そして将来にまで存在する人々と出来事を再現するのであるという概念無しには演劇の目的を理解することはできない、“there is virtually no purpose in the theatre at all.”⁵⁸⁾ と言う。

アーデンのこの考えは*Pearl*の中で主人公PearlがBackhouseにそのような作品を書かせようとして言う言葉、“here is a story cuts forward and back” (P:47) によく表れているが、既に1960年、インドに行く前にもアーデンはこれに等しい考えを“A Thoroughly Romantic View”の中で、彼に最も大きな刺激を与えた作品はエジンバラ演劇祭で見たGuthrieによる*The Three Estates*であったと述べた時に発表しているのである。彼は言う。

I could discern the possibility of a modern drama that would deal as pertinently with the present ills of the world as Sir David Lindsay had dealt with those of the sixteenth century, and yet would not be compelled to renounce this excitement and splendour of the old theatre I had been brought up to believe in.⁵⁹⁾

1963年には同じ考えをさらに明快に*The Business of Good Government*の序文の中で作品に備わっていなければならない普遍性について述べながら、表明している。

This play is not historically accurate, nor is it entirely a modernization of the story. It is a straightforward narration of the events given in the Gospels, with incidental references backwards to ancient Judaea and forwards to the twentieth century.⁶⁰⁾

アーデンは、ボニーとクライドをロビン・フッドとマリアン姫になぞらえ、またショーン・オケイシーの*Cock-a-Doodle-Do*を豊穡の祭礼から派生したものとして、“a fertility comedy in roughly the medieval morality or even mummers’ play tradition”⁶¹⁾と述べているが、まさにその背後にあるのが、彼の言う演劇に欠かさない要素で、時代を超越して何時の世にも理解され、語り継がれることを可能とする神話の要素、つまり普遍性なのである。

ここで思い出されるのがブレヒトの「歴史化」で、アーデンにとっても重要な要素ではあるが、アーデンはさらにそれを乗り越えて、「神話化」と言うことで良いだろう。アーデンがブレヒトと同じように、物事を常に歴史の一部として考えているのは確かである。彼はどのようなことでも歴史的観点から分析し、検討することができると考えている。この歴史化ということはブレヒトにとっては異化の一つの方法であるが、アーデンにとってもそれは変わらない。しかし、同時に、アーデンは、物事を歴史的観点から見ただけに留まらず、全宇宙的観点の中に置くのである。彼にとっては、全ては歴史の一部であると同時に永遠の生命の循環の一部なのである。彼が繰り返し述べているように、詩の真のテーマは生と死、そして再生の循環なのである。彼の代表作*Serjeant Musgrave’s Dance*が、キプロスで起きた現代の事件から刺激を受けて想起され、時代はヴィクトリア朝時代に設定されているが、土着宗教の祭礼の名残の要素を含む民間伝承演劇に類似しているのも、彼のこのような考えから出てきているのであり、この作品を見事に成功させているのである。

結論として言えば、アーデンは、現代劇を製作する時も時代劇を創造する時も、常に伝統的なテーマである生と死の循環を再生する神話に当てはめようとし、真の「詩」によって造られた真の演劇を再生しようとしているのである。彼が舞台の上に乗せるのは神話である。アーデンの作品は神話を語り、神話を演ずる。アーデンの作品はまさにM. H. Hourantierが神話について言うところの“l’articulation de passé sur le présent”であり、“trouver une ‘parole sur l’histoire, capable d’assumer l’aujourd’hui constitué d’anciens et de nouveaux mythes.”⁶²⁾なのである。

既に述べたように、アーデンの目的は理想的な演劇を作ることである。そしてその理想的な演劇とは、「詩的」な作品である。「詩的」であるということは、人間を完全な姿で描くことで、それには宗教、自由、そして正義が含まれる。そのような作品はリチュアルであると言うことができ、彼の作品は世界の人々の幸福を復活させ、継続させるために行われた祭礼の再現であるといえる。彼の目指す演劇は豊穡をもたらすため、あるいは王権の存続のためなどに行われた古代の祭礼と結局は同

じなのである。王権と宮廷を中心とした世界を守るためであったシェイクスピアの時代の祭礼や、日本においても神社などで行われた神楽を始めとした祭礼、宮中における儀式などにも通ずるものであるが、アーデンの祭礼、演劇の目的は、この現代の我々の世界の存続と平和なのである。

もちろん、アーデンが社会に変化を与えるという点での演劇の力を完全に信じていたとは必ずしも言えないふしはある。1962年のエジンバラ演劇祭の報告の中で Charles Marowitz は次のように述べている。

John Arden, [...] proclaiming his Dionysian concept of the theatre said among other things “I don’t think you can convert people in a theatre. What you can do is confirm them in something they have just begun to think.”⁶³⁾

しかし、それでも、*Serjeant Musgrave’s Dance*以降のアーデンの作品を見る限り、彼が古代の祭礼に可能であったような、社会に変化をもたらすことのできる力が演劇には備わっていると信じていたと思わざるを得ないのである。彼の妻との共作とはいえ、彼の本格的な戯曲としては最後の作品、*Whose is the Kingdom*の中でも、社会を変革しようという彼の試みはうかがうことができる。

アーデンはその作品を通じて、人間は大きな宇宙とその流れの一部であり、今日の人間も永遠に繰り返される生と死と再生の循環の一部であるということを示し、今日の社会に人々の幸せ、つまり自由、正義、平和をもたらそうとしている。ジョン・アーデンは現代に起きていることを人類の永遠の経験に近づけ、今日の我々を神話的世界の一部に組み込もうとするのである。

注

- 1) Arden, *To Present the Pretence*, 14.
- 2) Ibid., 13.
- 3) アーデンは”within this ritualistic stage-set”(*To Present the Pretence*, 13) と述べ、”ritualistic”という言葉を使い、”ritual”という言葉を使っていない点が興味深い。まさに「祭儀的」と訳するのが正しいと言える。
- 4) Arden, *To Present the Pretence*, 13.
- 5) Ibid.
- 6) アーデンのことをマルクス主義者、つまり無神論者であると考えた人々にとっては

彼が芸術についての考えを説明するのにこのように宗教的な表現を使うことを不思議だと思うかもしれない。しかし、アーデンは特定の宗派に属してはいないが宗教心があるということ英国教会の価値観の中で育ったことを認めている。彼が宗教と神に関心があることも彼の作品のほとんどで認めることができる。彼は「神」というものを定義するのに、どのような宗派の考えにも組みすることはできないが、「神」の存在は否定しないと述べている ("Playwrights Speak,"253)。アーデンの全作品、そしてその他に彼が書いたもの、述べたことを詳細に考察してみると、彼が、宗教が組織として人々を拘束する力となることは否定しても、宗教や神を信じることに決して反対していないことが良く分かる。アーデンは宗教に限らず、どのような勢力も、それが権威主義的、抑圧的、そして拘束的組織となること、つまり「男性的」で「直線的」な勢力となることを拒絶するのである。

- 7) *To Present the Pretence*, 104.
- 8) Arden, "On Comedy," 14.
- 9) M-J. Hourantier, *Du Rituel au théâtre Rituel, Contribution a une esthétique théâtrale negro-africaine*, (Paris, L'Harmattan, 1984), 11.
- 10) Charle Beart, *Recherche des éléments d'une sociologie des peuples africains a partir de leur jeux*, (Paresence Africaine, Paris, 1960), 134. (Hourantier, *Du rituel au théâtre ritual*, 11).
- 11) Arden, *To Present the Pretence*, 11-12.
- 12) Ibid. 14.
- 13) Cornford, *Origin of Attic Comedy*, 74.
- 14) Arden, "On Comedy"17-8
- 15) Arden, "Vital Theatre" *Encore*, 20 (May-June 1959), 41.
- 16) Cornford, *Origin of Attic Comedy*, vii.
- 17) G. Murray, "Excursis on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy" in Jane Harrison, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, (London: Merlin Press, 1963), 341-363.
- 18) Arden, *To Present the Pretence*, 13.
- 19) Cornford, *Origin of Attic Comedy*, 20.
- 20) Ibid., 20-1.
- 21) 強調は筆者による。
- 22) Arden, *To Present the Pretence*, 194.

- 23) Ibid., 14.
- 24) Ibid.
- 25) Ibid.,14.
- 26) David J. Burrows, Fredrick R. Lapidés and John T. Shawcross, *Myths and Motifs in Literature* (New York: Free Press, 1973, 450.
- 27) Welsford, *The Fool*, 69.
- 28) Ibid., 99.
- 29) Ibid., 69.
- 30) Weinmann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*, Robert Schwarz Ed., (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987), 25-30. Glynne Wickham, *The medieval Theatre*, 3rd ed., (Cambridge, Cambridge University Press, 1987), 141-142.
- 31) Weinmann, *Shakespeare and the Popular Tradition in Theatre*, 29.
- 32) Ibid., 15
- 33) Ben Jonson, *The Stapie of News in Ben Jonson's Plays*, volume VI, Herford, Percy and Evelyn Sympton ed. (Oxford at the Clarendon Press), 1938, 302, The first Intermeane after the first Act, 1. 35-6.
- 34) Moliere, *Oeuvre Completes de Moliere*, v. IV, n.p., (Imprimerie Nationale de France,1947), 27, scene I.
- 35) これはフランスを含むヨーロッパの広汎な地域で現在も行われている祭りとは基本的には同じで、カーニヴァルに当たる人形を燃やしたり、水に沈めたりしている。
- 36) J. G. Frazer, *The Golden Bough*, 392-93.
- 37) Frye, *The Anatomy of Criticism*, 39.
- 38) Ibid., 40.
- 39) Georges Bas, "Théâtre, histoire et politique dans une pièce radiophonique: *Pearl* (1978) de John Arden et la question irlandaise," EA 1986 Oct-Dec:39(4), 431.
- 40) John Arden, Margereta D'Arcy, *Who's is the Kingdom?, a Nine-Part Radio Series* (London, Methuen, 1988). 引用は全てこの版からのものである。
- 41) Arden D'Arcy, *Awkward Corners*, 126-7
- 42) A.P. Rossiter, *English Drama from Early Times to the Elizabethans*, London, Hutchinson of London, 1958, 34.

- 43) Arden, "Theater People Reply to our Enquiry (About Realism)," *World Theatre* XIV (Jan. 1965), 44-45.
- 44) A. R. Radcliffe-Brown, *Structure and Function in Primitive Society*, (London: Cohen & West Ltd., 1952)
- 45) Ibid.,219
- 46) Shirley Jackson, "The Lottery," *The Lottery or the Adventures of James Harris* (New York; Farrar, Straus and Company, 1949), 302.
- 47) Arden, "Some Thoughts on the Left-Wing Drama," *International Theatre Annual*, V., Ed.,Harold Hobson (London: John Calder, 1961), 196.
- 48) 竹中, 「アーデンの演劇理論I」
- 49) Arden, "Vital Theatre", 43.
- 50) Glenda Leeming, *Poetic Drama*, (London: Macmillan Education, 1989) ,198.
- 51) ボンドは彼の戯曲で扱ったテーマを同時に詩にしている。
- 52) Arden, "Reps and the New Plays," 25.
- 53) Ibid.
- 54) Ibid., "Who's for a Revolution?," 42.
- 55) Simon Trussler, *John Arden* (New York: Columbia University Press 1973),14.
- 56) Mircea Eliade, *Aspects du Mythes*参照
- 57) Arden, *To Present the Pretence*, 104.
- 58) Ibid.
- 59) Arden, "A Thoroughly Romantic View," 11.
- 60) Arden, Preface and Introduction Notes in *Business of Good Government*, (London: Methuen ,1963),9. 本論中のこの作品からの引用は全てこの版による。
- 61) Arden, *To Present the Pretence*,17-19.
- 62) M. J. Hourantier, *Du Rituel au Theatre Rituel*, 9.
- 63) Charles Mrowitz, *Burnt Bridges: A Souvenir of the Swinging Sixties and Beyohnd* (London: Hodder and Stoughton), 1990, 54-55.

参考文献

1. Arden, John. *Pearl*. London, Eyre Methuen, 1984.
2. — *Business of Good Government*. London, Methuen, 1963.
3. —, Margaretta D'Arcy. *Whose is the Kingdom? A Nine-Part Radio Series*. London,

- Methuen, 1988.
4. — *To Present the Pretence: Essays on the Theatre and its Public*. London, Eyre Methuen, 1977.
 5. — “On Comedy: John Arden Talks to Albert Hunt about the *Workhouse Donkey*”. *Encore* 12,v, (1965), 13-19.
 6. — “Theatre People Reply to our Enquiry (About Realism”. *World Theatre* XIV. (Jan. 1965) 44-45.
 7. — “Vital Theatre”. *Encore*, 20 (May-June 1959) 41-43.
 8. — “Reps and New Plays – a Writers Viewpoint”. *New Theatre Magazine* (Jan. 1960), 23-26.
 9. — “Who's for a Revolution? Two Interviews with John Arden.” *Tulane Drama Review*, 34 (winter 1966), 41-53.
 10. —, M, D'Arcy. *Awkward Corners: Essays, Papers, Fragments Selected, with Commentaries by the Authors*. London, Methuen, 1988.
 11. Bas, Georges. “Théâtre, histoire et politique dans une pièce radiophonique; *Pearl* de John Arden et la question irlandaise” in *E. A.* 1986 Oct-Dec: 39 (4): 424-437.
 12. Beart, Charles. *Recherche des éléments d'une sociologie des peuples africains a partir de leur jeux*. Paresence Africaine, Paris, 1960.
 13. Burrows, David J., Fredrick R. Lapidés and John T. Shawcross. *Myths and Motifs in Literature*. New York, Free Press, 1973.
 14. Cornford, Francis Macdonald. *Origin of Attic Comedy*. London, Edward Arnold, 1914.
 15. Eliade, Mircea. *Aspects du Mythe*. Paris, Gallimard, 1969.
 16. Frazer, J.G. *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*. (abridged edition) London, Macmillan Press, 1957.
 17. Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1957.
 18. Hourantier, M-J. *Du Rituel au Theatre Rituel, Contribution a une esthétique théâtrale négro-africaine*. Paris, L.Harmattan, 1984.
 19. Jackson, Shirley. “The Lottery” *The Lottery or the Adventures of James Harris*. New York, Harrar, Straus and Company, 1949.
 20. Jonson, Ben. *Ben Jonson's Plays*, volume VI. Herford, Percy and Evelyn

- Symposon ed. Oxford at Clarendon Press, 1938.
21. Leeming, Glenda. *Poetic Drama*. London, Macmillan Education, 1989.
 22. Marowitz, Charles. *Burnt Bridges; A Souvenir of the Swinging Sixties and Beyond*. London, Hodder and Stoughton, 1990.
 23. Murray, Guilbert. "Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy" in Jane Harrison, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. London, Merlin Press, 1963, 341-363.
 24. Moliere. *Oeuvre Complètes de Moliere v. IV*, n.p. Imprimerie Nationale de France, 1947.
 25. Radcliffe-Brown, A. R. *Structure and function in Primitive Society*. London, Cohen & West Ltd., 1952.
 26. Rossiter, A.P. *English Drama from Early Times to the Elizabethans*. London, Hutchinson of London, 1958.
 27. Trussler, Simon. *John Arden*. New York, Columbia University Press, 1973.
 28. Weimann, Robert. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre: Studies in the Social Dimension of dramatic Form and Function*. Robert Schwarz Ed. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987.
 29. Wickham, Glynne. *The Medieval Theatre*, 3rd ed. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.