

ウィッチの行方 --- 十七世紀英国「ウィッチ」劇考 (Ⅱ)¹

佐々木 和 貴

The Whereabouts of the Witch:
A Study of English *Witch* Plays in the 17th Century (Ⅱ)

Kazuki SASAKI

abstract

In the following paper we will examine closely related three Witch plays, that is, W.Shakespeare's *Macbeth*(1606), T.Middleton's *The Witch*(1615-6) and W.D'Avenant's adaptation of *Macbeth*(1664). Comparing these plays from the viewpoint of representations of witches and witch-like women, we can catch a glimpse of radical changes of witches during the 17th century English stage.

Key Word: Witch, *Macbeth*, Shakespeare, Middleton, D'Avenant,

<序>

本稿ではウィリアム・シェイクスピアの『マクベス』(1606)、トマス・ミドルトンの『魔女』(1615~6)、さらに内乱期を挟んでウィリアム・ダヴェナントの改作『マクベス』(1664)という相互に密接な関わりを持つ三つの「ウィッチ」劇を取り上げ、そこに登場するウィッチ表象及びウィッチ的な女性表象を比較対照してみたい。つまり十七世紀初頭から中葉というタイムスパンの中で、「ウィッチ」という表象が初期近代英国演劇のなかでどのように変容したのか、その行方を捉えてみようというのが、本稿の狙いとするところである。

< I >

さて最初は『マクベス』におけるウィッチおよびウィッチ的な女性表象から見ていくことにする。まず着目すべきは、この悲劇の少なくとも前半部における、マクベス夫人と三人のウィッチたちとの間の顕著な類似性だろう。例えば、一幕の構成に注目するならば、男たちが支配権を握り安定した秩序を確立しようとする儀礼的場面(二場、四場、六場)と、その権力構造にウィッチたちおよびマクベス夫人が介入を試みるプライベートな場面(一場、三場、五場、七場)が交互に出現することに気がつくはずである。つまりウィッチたちとマクベス夫人は、父権制に対抗する存在として、この劇の導入部ではいわば補完的な機能を果たしているのだ。さらにこうした機能面だけでなく、マクベス夫人は劇前半では実際に本物

のウィッチのごとく振る舞う場面すらある。たとえば、一幕五場で夫からの手紙を読んだマクベス夫人が、邪悪な「霊たち」(spirits)に呼びかける有名な台詞を見てみよう。そこで彼女は

... Come to my woman's breast,

And take my milk for gall, you murd'ring ministers
Wherever in your sightless substances
You wait on nature's mischief. (I.v.45-8)²

・・・この女の乳房に取りついて
甘い乳を苦い胆汁に変えておくれ。人殺しの手先、
目には見えないおまえたちは、
いたるところで自然に背く悪事に手を貸す。

と誘いかける。おそらく当時の観客は、このせりふから彼女が呼びかけているのがウィッチの「使い魔」(familiar spirit)であると推測し、マクベス夫人とウィッチとの類似性を強く意識したのではないだろうか。というのも、当時英国では、ウィッチは悪事にはよくその使い魔を用い、ウィッチ・マークと呼ばれる乳首状の突起から乳(あるいは血)を使い魔たちに与えて養っていると、一般に信じられていたからである。したがって、ウィッチかどうかを判別する際にはウィッチ・マークの有無が決定的証拠とされており、時代は少し下るがチャールズ朝で最も大規模なウィッチ騒動となった1630年代の有名

な「ランカシャ・ウィッチ裁判」では、血液の循環論で著名な王の侍医ウィリアム・ハーヴェイが中心となって、50余名からなる医師団が結成され、ウィッチと目された女性たちに実際にウィッチ・マークがあるかどうか、徹底的な身体検査が行なわれているほどなのだ。³

だが、このようにウィッチとほとんど同一視できるような存在としてこの悲劇に登場したマクベス夫人は、しかしながら、ウィッチと呼ばれる所以であるところの邪悪さや夫への支配力を、劇の最後まで維持することは出来ない。一転して影の薄い存在となり、夢遊病に悩まされ、その死すら舞台裏で処理される劇後半のマクベス夫人は、むしろ主としてこの悲劇に哀感を添える役を演じているに過ぎないのである。ところがこれとは対照的に、父権制システムの周縁に棲んでその転覆を企てる本物のウィッチたちの方は、劇の終末までマクベスを支配し続けることになる。しかもマルコム勝利によって、スコットランドに平和と秩序が復活しても、それはマクベスという脅威が除去されただけで、必ずしもウィッチたちの脅威が消滅したことを意味するわけではないのだ。⁴つまり『マクベス』という劇は、一方では自己主張の強い、したがって父権制にとって危険な女性表象であるマクベス夫人を、一旦ウィッチと同化させた上で劇からその影響力を入念に排除しているのに対し、より根本的な危機をもたらす本物のウィッチには、最後まで手をつけていないのである。したがって、この悲劇におけるウィッチ自体の表象は、あくまでも神秘的なもの、そして畏怖すべき（したがって触れることのできない）「脅威」として、設定されていると言えるだろう。

ところが煩雑なことに、排除されるマクベス夫人と混入される本物のウィッチたちの他に、この悲劇には実はもう一種類のウィッチ表象が混入している。つまり、三幕五場と四幕一場に登場するウィッチの長ヘカテである。混入というのは、これがおそらくオリジナル『マクベス』を再演（1610年頃？）する際の、トマス・ミドルトンの加筆だろうという点で諸家の意見がほぼ一致しているからだ。だが、シェイクスピアの真筆ではないとはいえ（あるいはそうだからこそ）、この加筆はウィッチ表象をめぐる極めて興味深い事例を提供しているといえるだろう。

たとえば三幕五場で、ヘカテは三人のウィッチたちに対し「怒らずにいられるか、糞婆ァ？出過ぎた真似しやがって。」（Have I not reason, beldams, as you are, / Saucy and over-bold?）（2-3）と毒づきながら登場してくるが、そのくだけた口調は神秘的なウィッチたちの頭領というよりは、むしろ喜劇的キャラクターにふさわしいものだ。さらにその退場は

Music, and song ['Come away, come away', within]

Hark, I, am called: my little spirit, see,

Sits in a foggy cloud, and stays for me. [Exit] (34-5)

音楽と歌。奥から「おいで、おいで」という歌声
しっ！呼んでいる。私の小さな妖精が、ほら、
雲に座って待っているよ。（ヘカテ退場）

と、なんと音楽付きでとなれば、ミドルトンがヘカテという登場人物を導入した主たる目的はほぼ推測が付くだろう。さらに四幕一場でヘカテが再登場する箇所も見てみよう。

Enter Hecate, and the other three Witches

Hecate: O well done! I commend your pains,

And every one shall share i'th'gains;

And now about the cauldron sing

Like elves and fairies in a ring,

Enchanting all that you put in.

Music, and a song, 'Black spirits, etc.'

[Exeunt Hecate and the other three witches] (39-43)

ヘカテと三人のウィッチ登場

ヘカテ：よしよし、上出来だ！ご苦労さん。

儲けは山分けにしてやるよ。

さあ今度は釜の回りで歌うんだ。

妖精みたいに輪になって、

釜の中身に魔法をかけよう。

音楽と歌、「黒い妖精」云々。

（ヘカテと他の魔女たち退場）

ここでもヘカテはどうやら「黒い妖精」云々（Black spirits, etc）という歌を導入するためだけに再登場したと言えるようである。つまりオリジナル『マクベス』のウィッチ表象にミドルトンが混入したのは、もっぱらこうしたスペクタキュラーな要素だったのだ。

さてこの結果、唯一の権威ある『マクベス』のテキストであるファースト・フォリオ（1623）では、最終的には無力化されるウィッチ的な女性表象と父権制に「脅威」を与え続ける恐るべき真のウィッチたちというオリジナルの設定に、さらに観客に楽しい「驚異」を与える「歌うウィッチ」（？）が加わり、都合三種類のウィッチが並立することになった。ウィッチ表象内部に存在するこうした不連続は、おそらく、ジェイムズ朝演劇に生じた観客の嗜好の変化、あるいは演劇の質の変容を表していると言っておよいだろう。そして次節で扱う『魔女』は、ジェイムズ朝演劇のこうした変容を最もよく体現する劇

作家トマス・ミドルトンの加筆が、もし『マクベス』すべてに及んでいたらおそらくその延長線上に出現したはずの、つまりはありうべきもうひとつの『マクベス』なのである。

<Ⅱ>

『マクベス』と『魔女』との関係は、おそらくある種のパステーションでも呼ぶべきものだろう。パステーションとは、オリジナルを滑稽化して風刺の対象にするバーレスクとは異なり、オリジナルへ敬意を払いつつ、それを凌ぐ技を備えていることを誇示するために、オリジナルの特徴を巧みに寄せ集めて新たな作品を構成する技である。『魔女』に『マクベス』への自らの加筆部分を取り込み、その方向性を発展させる形で、しかもジャンルを悲劇から悲喜劇に変換してみせたミドルトンは、まさにパステーションという技法を自家薬籠中のものにしていっていると言っていいだろう。⁵ それでは、このもうひとつの『マクベス』、いかにもジェイムズ朝的な「ウィッチ」劇で、ミドルトンは「ウィッチ」をどのように表象しているのだろうか。

『マクベス』と比べながら、まずこの劇のウィッチ的な女性表象を検討してみよう。この「ウィッチ」劇にもまた『マクベス』同様、本当のウィッチの他に、ウィッチ的な、つまり父権制に対立する邪悪でしかも意志の強い女性が二人登場する。ただしマクベス夫人との大きな違いは、彼女らが徹底してセクシュアリティをめぐる言説に絡めて表象されていること、そしてマクベス夫人のように劇の途中で無力化されず、結末でようやく排除（あるいは無力化）されるまでその脅威を維持し続けることであろう。例えば主筋に登場する公爵夫人は、夫の侮辱に対する復讐のため、自らの体を餌にアルマキルディーズなる小者を誘惑して夫の殺害を依頼し、さらに次には

This fellow lives too long after the deed.
I'm weary of his sight; he must die quickly
Or I've small hope of safety. (IV.i.45-7)⁶

こやつは殺しの後、長生きしすぎている。
目にも飽きた。さっさと死んでくれなくては、
この身が危ない。

と、アルマキルディーズをも抹殺するために、今度は自らがウィッチのもとへ出向くような強靱な意志を備えた女性である。自らのセクシュアリティを邪悪な用途に平然として利用する彼女が、ウィッチの長ヘカターから「愛娘 (Daughter)」(V.ii.25) と呼ばれるのも、無理

はないだろう。

また脇筋に登場するフランシスカは、欲望のままに召使いと密会を重ねて私生児を出産し、その事実を義妹のイザベラに知られるや、その夫である兄アントーニオに

Francisca: I found apparent signs.

Antonio: Apparent, say'st thou?

Francisca: Ay, and of base lust too (III.ii.155-6)

フランシスカ：私、動かぬ証拠を見つけました。

アントーニオ：動かぬ、とな？

フランシスカ：ええ、しかも浅ましい欲望の・・・

と妻が不貞をはたらいていると密告し、イザベラを陥れることも辞さない。したがって、彼女はその放縦なセクシュアリティと邪悪さが対になっているという点では、公爵夫人と相似形のウィッチ的な女性表象と言えるだろう。

ちなみにセクシュアリティという視点からは、ミドルトンがこうした性的逸脱で特徴付けられる邪悪な女性表象に、性的に貞潔な新妻イザベラを意図的に対置している点も興味深い。たとえば彼女のフランシスカに対する「もし夫を持てば・・・義姉さん、子供を持つのは女にとって、慰めでもあり、きっと大きな恵みでもあるのよ。(If you'd a husband, ... it is a comfort to a woman / T'have children, sister, a great blessing certainly.)」(II.i.89-92) という台詞など、まさに彼女が夫によって管理されたセクシュアリティを疑いもなく受け入れている、父権制にとって理想的な女性表象であることを示している。そしてこうした女性を称揚する視点と、自己主張の強いあるいは性的に危険な女性を「ウィッチ」のレッテルを貼って排除する視点とが、この作品でいわばコインの表裏をなしていることはいうまでもないだろう。⁷

さて、これに対しミドルトンの描く「本物の」ウィッチ表象の方はどうかといえば、こちらは『マクベス』への加筆からも予想が付くように、父権制への「脅威」は極端に薄められ、その見世物的特徴が大いに強調されている。例えば『魔女』三幕三場では、『マクベス』三幕五場にミドルトンが加筆した例の「おいで、おいで」の歌が、ヘカターとウィッチたちとの掛け合いで約40行にわたって歌われるのだが、その間に「猫のような使い魔のマルキンが下りてくる ([Malkin] a spirit like a cat descends)」(50) とト書きにあるように、舞台上方から猫が下りてきたり、「マルキンと一緒に昇る (going up [with Malkin])」(62) というト書きに明らかのように、今度はヘカターが猫と一緒に天に昇ったりと、第二次黒僧座のウィンチなどの最新の設備を十分に生かし

た、空中浮遊スペクタクルが展開されているのである。

また五幕二場に登場したヘカテーを長とするウィッチたちの一団は『マクベス』四幕一場の「黒い妖精云々」の歌を歌う他に、「ここでウィッチたちはウィッチ・ダンスをしながら退場 (*Here they dance the witches' dance and exeunt*)」(84) というト書きに明らかなように、なんと踊りながら退場するのである。ちなみにベン・ジョンソンがやはりウィッチ表象を登場させた宮廷仮面劇『女王達の仮面劇』(1608) のト書きによれば、「ウィッチ・ダンス」とは

... do all things contrary to the custome of Men,
dauncing, back to back, hip to hip, their handes joyn'd,
and making their circles backward, to the left hand, with
strange phantastique motions of their heads, and bodies.

(11.347-50)⁸

・・・ 我々人間の習慣とは全て反対に、
背中と背中、お尻とお尻を合わせ、手をつなぎ、
左手へ向かって後ずさりしながら円を描き、
頭や体を奇妙にまた異様に動かす

踊りだそうである。となれば、『魔女』でも、ウィッチたちの踊りにおそらくいかなる振り付けがされ、それが観客にどのような効果をもたらしたかは、ほぼ想像が付くだろう。

さてこうしてみると、『マクベス』と比較しての、『魔女』におけるウィッチ表象の変容は以下の2点に要約できるものと思われる。

1) ウィッチ的な女性表象は、『魔女』では性的逸脱を前面に出しながらより人間化し、本物のウィッチ以上に父権制にとってリアリティのある脅威となった。

2) 本物のウィッチは、『魔女』ではその脅威を薄め、より一層のスペクタクル化への道をたどることになった。

そして「性」(sexuality) と「見世物」(spectacle) という、ジェームズ朝演劇に新たに出現した二つの嗜好を巧みに取り入れる形で『マクベス』を書き換えたこの『魔女』の方向性が、続く1620年代にミドルトンが手がける『女よ、女に気をつけろ』(1621) や『チェンジリング』(1621) といった、より深刻なかたちで女性のセクシュアリティを扱い、そこにスペクタクル的趣向をも絡ませた秀作悲劇へ展開していくことはいうまでもないだろう。⁹

<Ⅲ>

さて、オリジナルの『マクベス』から約半世紀経った王政復古直後、ウィリアム・ダヴェナントが『マクベス』

の改作を手がけている。ダヴェナントといえば、チャールズ朝から王政復古まで生き延び、トマス・キリグールとともに演劇の再興に力を尽くした劇作家・詩人だが、この改作の評判は(テートの『リア王』ほどではないにせよ)あまり芳しくない。ただ本稿の視点から興味深いのは、彼が『マクベス』を改作する際に、ミドルトンの加筆部分をいわば膨らませる方向性を目指していることだろう。そこでこの節では、ダヴェナントの改作のありようを、王政復古期のシェイクスピアの散文的改悪の例として批判するのではなく、むしろそれを手がかりとして、「ウィッチ」という表象、そして演劇というメディアが、内乱期を経てどのように変容したのかを、検討してみたい。

まずウィッチ自体の表象を見てみよう。ダヴェナントの改作では、ミドルトンがオリジナルに付け加えた場面が大幅に増補され、さらに歌や踊りの場面があらたに書き加えられるなど、ウィッチは一段とスペクタクルな形で登場することになる。たとえば、ダヴェナントが全く新しく設けた二幕五場では、ウィッチたちは、なんとマクダフ夫妻にも会って、彼らに未来を予言するのだが、そのまえに

Chorus: We should rejoyce when good Kings bleed.
When Cattle dy about we goe
What then when Monarchs perish should we doe

(45-7)¹⁰

コーラス：善き王たちが血を流すとき我らは喜ぶ。

家畜が死ぬときには、我らが動き回る

それなら王侯が減ぶときには、何をします？

といった内容の歌をまず二曲歌い、さらに例のウィッチ・ダンスまで踊るのである。

また例の「おいで、おいで」の歌がダヴェナントの改作で歌われる三幕八場を見ると、そのト書きには「機械が下りてくる (*Machine descends*)」(19-21) とあり、歌と合わせてヘカテーのところへ、どうやら宙乗りのための「機械」(machine) が天井から降りてくるようだ。これはまさにミドルトンの『魔女』の空中浮遊をさらに大仕掛けにした趣向と言って良いだろう。その上ダヴェナントは、原作では「おいで、おいで」の歌と離れて配置されている「黒い妖精、云々」の歌をその直後の四幕一場に移動し、二つの場面を連続させるといった構成上の工夫もしている。宮廷仮面劇の可動式の背景をいち早く大衆劇場に取り入れたり、英国で始めて女優を舞台に起用するなど、演劇の持つスペクタクル性を追求することに積極的な劇作家ダヴェナントの面目躍如(?) とい

うところだろうか。¹¹ しかも、シェイクスピアの『マクベス』を見慣れた私たちの目からはむしろ滑稽にも見えるこうした改作の方向性が、少なくとも同時代の芝居愛好家には、大いに支持されていたようなのである。例えば丹念な日記によって、同時代の貴重な記録を残してくれた大の芝居好きサミュエル・ピープスは

From hence to the Duke's house, and there saw *Macbeth* most excellently acted, and a most excellent play for variety. (December 28, 1666)¹²

そこから公爵劇場へ行き、そこで『マクベス』を見た。実に優れた上演で、ヴァラエティにかけては、実に良い芝居だった。(1666年12月28日)

あるいは

Here [the Duke's house] we saw "Macbeth," which, though I have seen it often, yet is it one of the best plays for a stage, and variety of dancing and musique, that ever I saw. (April 19, 1667)¹³

ここ[公爵劇場]で私たちは『マクベス』を見た。何度も見ているが、いろいろな踊りや音楽もあり、私が見たなかで最も上演向きの芝居の一つだ。(1667年4月19日)

といった観劇記録を残している。つまり歌って踊るウィッチたちのヴァラエティ・ショウこそが、ピープスが『マクベス』でもっとも高く評価するもの、つまりおそらくはこの時代の嗜好にあったものだったのだ。

さらにオリジナルのウィッチ像の「脅威」を結果的に弱めることになったのは、劇中人物を実在の人物に「見立てる」(apply) というこの時代の演劇に顕著な趣向の影響も大きいだろう。¹⁴ ダヴェナントの改変箇所の大半は、実はこの趣向のためのものなのである。たとえばマクベスの最後の台詞「さらば、虚飾の現世よ、なかでも最もむなしいのは野望だ。(Farewell vain world, and what's most vain in it Ambition.)」(V.vii.83) がそのよい例だが、これはもちろん単なる教訓的意図から補足されたのではなく、マクベス即ち cromwell というこの劇の「見立て」を明瞭に提示するための書き換えなのである。同様にこの改作劇では、ダンカン善良な王チャールズI世であり、マクダフは王政復古の立て役者マック将軍、マルコムは新王チャールズ二世(フリーアンスに至っては、あろうことかキャバリエの一人として亡命先のフランス (!!)) から駆けつけてくる) といっ

た緊密な「対応関係」(parallel) が設定されている。だが、こうした趣向を強調すればするほど、その枠組みから外れたウィッチたちが、原作において有していた劇を統括する根元的な力を失ってしまうことは、理の当然だろう。そしておそらく、だからこそ歌い踊る役割しか残されていないダヴェナントのウィッチたちは、この改作劇を原作の「きれいは汚い、汚いはきれい (fair is foul, foul is fair)」(I.i.11) というこの悲劇に混沌を召喚するシンボリックな台詞ではなく、「私たちにとっては良い天気は悪い天気、悪い天気は良い天気」(To us fair Weather's foule & foule is faire) (I.i.11) という凡庸で説明的な台詞で始めざるを得ないのである。

また、こうした改変の方向性に対応して女性表象にも変化が見られる。最大の変更点は、マクダフ夫人の役割の拡大だろう。オリジナルのマクダフ夫人はウィッチ的女性表象であるマクベス夫人の引き立て役の普通の女性として、わずかに一場面に登場するにすぎない。ところが、ダヴェナント版では、マクダフ夫人は女性的美德を体現するキャラクターとして、劇中の役割が飛躍的に増しているのである。もちろん、これが邪悪なマクベス夫人との対比のためということならば、その表象戦略はミドルトンに類似しているといえるかもしれない。つまり「魔女的な女性 対 無垢の女性」というあの図式である。しかしダヴェナントのテキストを仔細に見ていくならば、実はこの改変の主たる目的は、こうした対立項を強調することにあるのではなく、やはりこの劇の政治的寓意を明確化するためであることが明らかになってくるのだ。たとえばマクダフ夫人が夫に対し

... If the Throne

Was by Macbeth ill gain'd Heavens Justice may
Without your sword sufficient vengeance pay
Usurperes lives have but a short extent
Nothing lives long in a strange Element. (III.ii.10-15)

・・・もし王位を

マクベスが邪に得たのなら、天の正義が
あなたが剣を取らずとも十分な復讐を行うでしょう。
篡奪者の命が続くのは短い間のこと、
誰も身に合わぬ住処で長くは生きられぬもの。

と、マクベスを批判しつつ、その暴政を「忍耐」という女性的美德によって忍ぶことを提案するとき、王政復古直後に、しかも前述の緊密な「見立て」に従ってこの改作劇を見ている観客にとって、この台詞は、おそらく篡奪者マクベス=cromwellに抵抗しなかったこと、そして正統なる王を見捨てたことへの弁明と響き、観客の

罪の意識を和らげる効果すら持っていたのではなからうか。

一方、一旦は夫を支持したマクベス夫人もまた最終的にはマクベスの王位篡奪を批判し、彼に対して

You may in peace resign the ill-gained Crown
Why shou'd you labour still to be unjust
There has been too much blood allready spilt
Make not the Subjects Victims to your guilt.

(IV.iv.54-57)

あなたは邪に得た王冠を平和裡に譲り渡せるのに
何故尚も難儀をしてまで不正を続けられるのですか。
すでに十分すぎるほどの血が流されました。
臣下をあなたの罪の犠牲にはなりません。

と勧告するに至る。つまり、善良な女性マクダフ夫人も邪悪な女性マクベス夫人も、その語る場所は、実はおしなべて篡奪者マクベス＝クロムウェルへの批判であり、そこにこめられているのは、共和制時代を内乱の悪夢として表象することで無力化し、王政復古を言祝ぐという政治的メッセージなのである。

さて、こうしてみると、十七世紀初頭のシェイクスピアやミドルトンにおいては、劇の組み立ての軸をなしていた禍々しいウィッチあるいはウィッチの女性表象が、約半世紀経ったダヴェナントにおいては、単なる舞台の書き割り、あるいはせいぜいが政治的メッセージの代読者といった役割にしか過ぎなくなっていることは明らかだろう。もちろん王政復古期においても、「脅威」として措定された他者に目に見える身体を与え、見世物にし、その邪悪な棘を抜くために、演劇というメディアが果たす役割に大きな変化があったとは思われない。ただ要は、この「魔物」として「ウィッチ」や「ウィッチ的な女性」ではなく、「内乱の記憶」が選び取られたということ、それが王政復古期の演劇の大きな特徴だろう。そして、この大きなコード・シフトのなかで、ウィッチ表象の行方が、この内乱という魔物のいわば引き立て役にたどり着くことになるのは、おそらく見やすい道理ではなからうか。

* 本稿は第40回日本シェイクスピア学会（2001年 於九州大学）のセミナー「英国ルネッサンス演劇における女の表象 --- 娼婦、ウィッチ、母、寡婦」の発表原稿に、加筆訂正を加えたものである。貴重な助言をいただいたセミナー・メンバー（朱雀成子、アンジェラ・ダヴェンポート、谷川二郎、吉原ゆ

かり、小野俊太郎）他諸氏には、この場を借りて感謝したい。

1 本稿は、英米における近年の「ウィッチ」論の展開の理論的整理を行った「ウィッチ論の現在」『秋田英語英文学』第38号（1997年）66～73頁の応用編であり、また十七世紀英国演劇におけるウィッチ表象変容の歴史的背景を探った「ウィッチという驚異／脅威としてのウィッチ --- 十七世紀「ウィッチ」劇考」『国家身体はアンドロイドの夢を見るか：初期近代イギリス表象文化アーカイヴ 1』（ありな書房、2001年）95～128頁とは姉妹編の関係にある。詳しくは前掲論文を参照されたい。

2 引用は New Cambridge Shakespeare Series より A. R. Braunmuller (ed.), *Macbeth* (Cambridge UP, 1997) の行数に従った。また邦語訳は松岡和子訳『マクベス』（ちくま書房、1997年）から借用させていただいた。

3 このウィッチ裁判については、詳しくは拙稿「ウィッチという脅威／驚異」108-118頁を参照せよ。

4 『マクベス』におけるウィッチの脅威という問題を考える手がかりとしては、Terry Eagleton の *William Shakespeare* (Basil Blackwell, 1987), 1-17 が、小冊子ながら抜群に切れ味のよい議論を展開しており参考になる。

5 ミドルトンのジャンル変容の技法については、拙稿「ジャンルの不連続性とアイロニー --- T.ミドルトンのシティ・コメディをめぐる一考察」『秋田大学総合基礎教育研究紀要』第3集（1996年）11～17頁で詳しく論じているので参照されたい。

6 引用は New Mermaids Series より Elizabeth Schafer (ed.), *The Witch* (A&C Black, 1994) の行数に従った。

7 ジェームズ朝におけるセクシュアリティと女性表象というテーマについては、拙稿「失われた時を求めて --- 『フィラスタ』 & 『シンベリン』再読」『新歴史主義からの逃走』（松柏社、2001年）103-157頁を見よ。

8 Percy & Evelyn Simpson (eds.), *Ben Jonson* Vol.VII (Oxford: Clarendon Press, 1941), 301. この仮面劇におけるウィッチ表象については、篠崎実「アン王妃の「奇怪なスペクタクル」 --- 『女王たちの仮面劇』をめぐる」富山太佳夫編『現代批評のプラクティス 2：ニューヒストリシズム』（研究社、1995年）57-88頁、および拙稿「ウィッチという脅威／驚異」103-107頁の分析を見よ。

9 ちなみにミドルトンは、ロンドン市長就任パジェントの担当者として、優れたスペクタクル台本も数々執筆している。なお同時代のシヴィック・パジェントを概観するには David M. Bergeron, *English Civic Pageantry 1558-1642* (University of South Carolina Press, 1971), あるいは拙稿「時代に差し出された鏡 --- 十七世紀「ロンドン市長就任披露パジェント」考」『演劇都市はパンドラの筐を開けるか：初期近代イギリス表象文化アーカイヴ 2』（ありな書房、2002年）13-46頁を見よ。

10 引用は Christopher Spencer (ed.), *Davenant's Macbeth*

from the Yale Manuscript (Yale UP, 1961) の行数に従った。
 11 ダヴェナントについては、Arthur H. Nethercot, *Sir William D'Avenant: Poet Laureate and Playwright* (1938: Russell & Russell, 1967), および Mary Edmond, *Rare Sir William Davenant* (St. Martin's Press, 1987) が基本的研究書。ただし内乱の前後を繋ぐキー・パーソンとしてのダヴェナント研究は、英米でもようやく端緒に付いたばかりであり、新しい方向性を示唆する刺激的な研究としては、むしろ圓月勝博「王権的奴隷のボディ・ペイントを読む --- 王政復古期文壇のエスノグラフィー」『国家身体はアンドロイドの夢を見るか：

初期近代イギリス表象文化アーカイヴ 1』(ありな書房, 2001年) 171-214頁を参照のこと。

12 R.Latham & W. Matthews, eds., *The Diary of Samuel Pepys*, 11 vols. (University of California Press, 1970-83), VII:423.

13 *Ibid.*, VIII:171.

14 なおこの改作劇の読解、とりわけ「見立て」という趣向については、前掲書 *Davenant's Macbeth* に付された編者 C.Spencer の序文が、いまなお最も優れた解説であり、かつ大変興味深い情報も与えてくれる。