

The Tempest における仮面劇と音楽の役割

大 上 治 子

序

1602年頃から始まったシェイクスピアの悲劇の時代が1606年頃に終わりを告げ、1608年頃から1613年頃まで、いわゆるロマンス劇と呼ばれる一連の劇が上演された。この背景には1603年のエリザベス女王の崩御によるチューダー朝の終焉とスコットランドから迎えたジェームズ1世の即位によるスチュアート朝の開始、そして1610年16歳で皇子に即位したヘンリーの1612年における早世、1613年16歳のエリザベス皇女のドイツ選帝侯プファルツ伯との結婚という王室をめぐる大事件が存在する。しかも、これは一国内の事件に留まるものではなく、それをめぐって当時の激動するヨーロッパ全体の流れと密接な関わりを持つ事件であった。

ジェームズ1世の即位でロンドンの演劇の趣向は大きく変わった。シェイクスピアの宮内大臣一座も国王をパトロンとする国王一座となり、国王好みの悲劇やアン王妃がお気に入りの豪華な宮廷仮面劇の流行の影響を強く受けた。シェイクスピアはそのような流れの中で悲劇とロマンス劇を書いていくが、彼の複雑な立場が、流行を反映しつつも政治的批判を含み、そしてなお流行を超えた普遍的、不易なものにしている。

ここでは、作者晩年ロマンス劇の集約とも言える『テンペスト』(The Tempest, 1611)において、当時流行した宮廷仮面劇の要素がいかに取り入れられ、どのような形で批判されているか、また音楽がそれにどう関わっているか、そしてそこには当時のどのような政治状況が反映されているか検討したい。

1. 宮廷仮面劇とは何か

まず、仮面劇、特にスチュアート朝に栄えた宮廷仮面劇とはどのようなものであろうか。

仮面劇の起源は中世後期の仮装や街頭で披露された見世物に溯る。もともとは音楽と舞踏を楽しむための余興であったものが、踊る理由を付けたり、複数の踊りを関連づけるために物語を持つようになり、後に徐々に物語が複雑になって、作家参入の余地が生まれたと言われる。宮廷では凝った衣装と仮面をつけて長い献辞のある贈り物献上の儀式が行われ、イタリアではそれが宮廷の催しに発展し、1512年にはイギリスでも真似られ、ヘンリー8世は「6名の人とともにイタリア風に扮装し、仮面劇と呼ばれる従来イギリスでは見られなかったものを催した」。こうした仮面劇はブルネレスキやレオナルド・ダ・ヴィンチらの芸術家が設計した精巧な舞台装置を使用し、舞台の仕掛けによって、噴水、水、雲や火が現れた。登場人物は、ネプチューン、ダイアナ、理性、愛など神話や寓話からのもので、舞台はサチュロス、道化、未開人、エチオピア人、ピグミー、動物などでいっぱいであったといわれる¹。エリザベス1世も時々仮面劇を催したが、出費は抑えられ、むしろ大衆との結びつきを大事にする女王の治下、公共劇場の著しい発展の方が特筆される。

王権神授説を唱えたジェームズ1世の時代になって、仮面劇は国王の権力を示威する格好の道具となった。宮廷では国王主催で相当な費用をかけた仮面劇がほぼ毎年、時には1年に2度も上演され、ほぼ20年間続けられた。国王に招待された人だけがそれを見ることができた。非常に大掛かりなもので、『オベロン』(Oberon, The Fairy Prince, 1611)の上演費用は千五百ポンドで、フォーチュン座の建築費の3倍であ

り、1618年にジェームズ1世が仮面劇に用いた費用は4千ポンド(1930年代の4万ポンドに相当)、1633年に法曹学院の余興費2万1千ポンド準備したそうである²。莫大な費用は政治権力を示すために不可欠で重要なもの、贅沢さは国王の惜しみない寛大さ、気前のよさを示すために社会的、政治的に重要なものと見なされていたのである。しかし、ピューリタンたちはこれらを批判し、後に革命を誘発する一因となる。

仮面劇は、絶対的な国王権力を誇示する手段を必要としていたジェームズと、古典の知識に富んだベン・ジョンソン、のちに建築家としても名を馳せる意匠家イニゴ・ジョーンズが揃って始めて芸術性に高められ、これまでになく大規模にまた頻繁に上演されるようになったといわれる。当時、風刺喜劇や古典学者として名を馳せていたベンは、1605年の『黒のマスク』(*Masque of Blackness*, 1605)をきっかけにほぼ毎年宮廷に仮面劇作品を提供した。また、イニゴはイタリアから意匠を持ち込み、宮廷からの要請に応じて大掛かりな舞台装置や絢爛豪華な衣装を披露した。彼らを抜擢したのはジェームズの王妃アンであるが、特にイニゴを推薦したのはアン王妃と血縁のデンマーク王、建築王として知られるクリスティアン4世である。イニゴはプロセニウム・アーチ(額縁舞台)や遠近法を導入し、多様で精巧な仕掛けを施した³。

仮面劇では、常に君主が中心におり、王妃始め宮廷人が神々や女神の役を演じ、客人である観客に贈り物を手渡し、最後には観客も一緒になって踊りの輪に入っていく、国王を讃えて終了した。王権神授説が視覚的に表現され、劇の構造全体が国王の賛辞をなしているのである。ジェームズは宇宙の神パーン、王妃は大洋の女神ベル・アナ、ヘンリー皇子は妖精の王オベロンなどを演じた。『王妃のマスク』(*Masque of Queene*, 1609)からは、王妃の命令でグロテスクなアンチマスクが導入されてプロの俳優が演じ、宮廷人の演じる優雅なメインマスクと区別された。前者は無秩序と悪、後者は秩序と美德を表わし、常に前者は後者によって追い払われ

乗り越えられることにより、後者の優位性をさらに印象付け、国王の栄光が強調された。しかし、実際には前者のほうが喜ばれたようである⁴。

劇場そのものはホワイトホール宮殿の大ホールや饗宴館(banqueting house)が用いられ、国王が劇場の中心の座席に座って観客から見られ、観客も社会的地位によって座席が決められていた。公共劇場の張り出し舞台とは違い、額縁舞台は観客から隔てられており、そこで演じられる人生はコントロールされていて、観客は専ら盗み聞きの立場にあった。劇場は一つの目的、即ち、国王の理想化・神格化に向かって進む統一体となり、そこにいる者の心の変容が行われた。つまり、国王を主役とする絶対王政のヴィジョン、貴族社会の理想と勝利を示し、階級社会と理想を具現する権力への信頼を養い、王国のあり方を示すという重要な政治的役割を劇場は担っていたのである⁵。具体的には次のようなものであった⁶。

宮廷仮面劇はまず、国王入場、吹奏楽から始まり、二部に分かれていた。前半は職業俳優が演じる無秩序と悪の支配する滑稽なアンチマスク。そして、変容の場面が続き、装置の急転換(サプライズ)によって愚から栄光へ、滑稽から崇高へ変化する。後半は王侯貴族が演じる理想世界を示すメインマスクであり、本物の宮廷人が寓意的人物としてきらびやかに登場し、美しい音楽に合わせて凝った趣向の踊りを踊った。見物人の宮廷人を誘って踊りの輪が数時間に渡って広間全体に広がり、長い歌の後、最後の踊りがあって終わり、仮面劇の華麗さが現実の宮廷の栄光にすりかえられた。プロの踊り手は、自分自身は何者でもないので俳優のようにどんな役でも演じられたが、宮廷人は現実の社会的地位にふさわしい役しか演じられず、ある地点で仮面をはずして素顔になった。一見空想的なようで非常に現実的なものだったのである。そして、実際には仮面劇の後の飲み食いの馬鹿騒ぎに目的があって、理想とは程遠い「くさくて汚い沼地」のようであったと記した者もいる。

例えば、仮面劇の一つ『オベロン』では、最

初の場面に大きい岩が現れる。そこにサチュロスとシーレーノスのアンチマスクーが登場。サチュロスは酒の神バックスに従う半人半獣の怪物で、酒と女が大好きな山野の精、シーレーノスはバックスの養父で、陽気で布袋腹の老人、サチュロスの長である。次にその岩が開いて妖精の宮殿が現れてくる。そこは再び生まれて活力を得たアーサー王の騎士たちの本拠である。宮殿全体が開くと、中から妖精の群れが登場し、その奥に二輪馬車に乗ったオベロンに導かれて、騎士の仮面舞踏手たちが現れる。ヘンリー皇子扮するオベロンが森から来て、サチュロスをしてなずけて、父に挨拶するため舞台から降りていく。そしてホールの人々の踊りが続く⁷。

オーゲルによると、この劇では古典神話とスペンサー風ロマンスが結びついて騎士道の伝統と古典的秩序が統合されている。オベロンはアーサー王の後継者としてサチュロスたちに祝福されるが、サチュロスというギリシャ語は英語の fairy と同源のことばであるとの注を作者自らつけている。皇子のコスチュームも同様に中世騎士とローマ皇帝と当時の服装を合体したもので、ジェームズの若き後継者が中世の騎士とローマ皇帝を結び付けた人物であることが示

されている。宮殿も同様の統合の理念を表わし、土台は岩、庭はパラディア風、正面はグロテスクなイタリア風にドーリア式柱、イギリス中世風尖塔がバロック塔の上に取り、エリザベス朝式煙突にイタリア・ルネッサンのブラマンテ式ドームから作られている。これはイギリスの自然の上に騎士文化と古典的秩序を融合すること

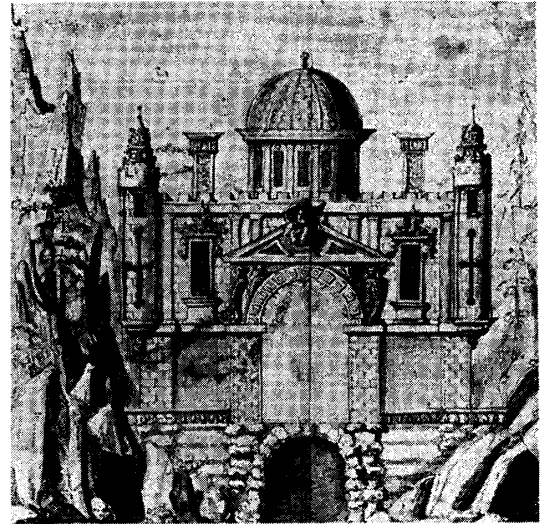


図2 仮面劇『オベロン』オベロンの宮殿の装置 (イニゴー・ジョーンズ画)

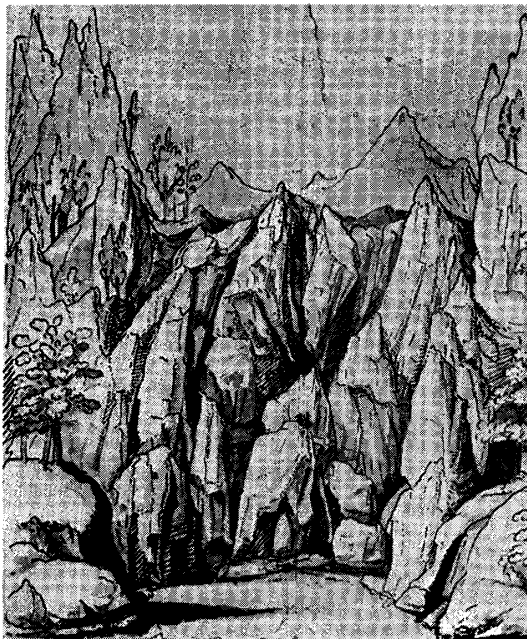


図1 仮面劇『オベロン』岩場の装置 (イニゴー・ジョーンズ画)



図3 ヘンリー王子

により、イギリスを偉大な国にしようという理念を体現したものである。そして、ヘンリー皇子は中世騎士道を復活させ、古典的英雄像を担う者として期待を集めたのである⁸。

シェイクスピア自身は仮面劇そのものを書かなかったが、その影響はかなり受けている。ジョンソンの『オペロン』は、シェイクスピアの『夏の夜の夢』からアイデアを借り、逆に、シェイクスピアは『冬物語』に『オペロン』の10人のサチュロス (Satyrs) を新しく登場させたこともよく知られている。『テンペスト』は王室饗宴局の記録によると、1611年、万霊節11月1日の夜に国王の御前で上演された。その頃ホワイトホールで11の仮面劇が上演された中、8篇がベン・ジョンソンの仮面劇で、シェイクスピアと彼の国王一座はそれを見ており、そのいくつかに参加したことが記録されている。また、1612年にエリザベス皇女とプファルツ選帝侯が結婚式を挙げるクリスマスの時期に20もの芝居が演じられ、上演された一連の劇を国王一座も見えており、シェイクスピアの『冬物語』と『テンペスト』も含まれていた。その時に、既に出来上がった形の作品に仮面劇の要素がつけ加えられたとか、1613年春の二人の結婚を祝って上演されたときに現存の形に改稿されたとかいう説もある。特に『テンペスト』はジョンソンの仮面劇、*Hymenaei* (1606)、*Masque of Blackness* (1605)、*Masque of Beauty* (1608) の影響が指摘されている⁹。

では、このように王室中心の大掛かりな仮面劇、国王の理想像を示すことを主眼とし、歌と踊りの要素の強い仮面劇は『テンペスト』にどのように取り入れられているのであろうか。

2. 『テンペスト』における仮面劇の役割

『テンペスト』には仮面劇でお馴染みのものがたくさん登場する。嵐、海、孤島、岩屋、雲、マーリンのような魔法使い、純潔の乙女と彼女に求愛する王子、妖精たち、ギリシャ神話の女神たち、怪鳥、音楽と踊り、夢のようなショー的要素、アンチマスクとメインマスクのコントラス

ト、許しと和解のイメージなど。しかし、テーマや装置、趣向は一見同じであるが、盛り込まれている意味が微妙に、しかし明白に違う。オペラに包みながら、巧みに根本から崩して反対の意味を盛り込み、それがさらに詩的比喩としてより深い人間的眞実を表わしているのである。

まず冒頭の嵐であるが、悪人を懲罰するだけのものではなく、短い場面にもかかわらず、実にリアルで、沈没寸前の旧社会や、権力闘争という全体のテーマの縮図となっている。乗船しているのは、ナポリ公国と結託して兄プロスペローを追放しミラノ大公となったアントーニオ、そして、ナポリ王アロンゾーとその弟セバスチャン、ナポリ王の忠実な顧問官のゴンザーロと水夫たちである。彼らの性格が見事に描き分けられる。アロンゾーはことば少ない。‘Good boatswain, have care. Where’s the master? / Play the men.’¹⁰ とすべてを水夫たちに任せる。セバスチャンは悪態をつくが、ことば少ない。それに対して、アントーニオは悪態をついた上、‘Hang, cur, hang, you whoreson insolent noisemaker!’ と処刑による権力行使を叫ぶ。この三人の関係は、後にアントーニオがセバスチャンを唆してアロンゾー王殺しを企てる陰謀を示唆し、それは、かつて政治を他人任せにしたプロスペローを、アントーニオがアロンゾーとともに追放した王位篡奪というテーマの構図を示している。大自然の猛威の前には、国王たちは無力であり、水夫長が指揮権を持って怒鳴りつけて命令するように、そこでは社会秩序が転覆されている。それに対し、ゴンザーロはユーモアと良識を持つ忠臣であり、死を覚悟する時に自分のことしか考えない他の人物とは違って身分もわきまえ、人間としての一体感を持って神に祈りを捧げる眞実な人間であることが次の台詞から伺える。‘I have great comfort from this fellow. Methinks he hath no drowning mark upon him—his complexion is perfect gallows’ (1.1.28-30), ‘The King and Prince at prayer, let’s assist them, / For our case is as theirs.’ (1.1.53-54) 今まさに沈もうとする混

乱する旧社会を象徴する嵐の船が、リアルで生々しく提示されている。社会の混乱を宇宙の嵐で示した『リア王』(King Lear, 1605-06)、嵐の海に翻弄される『ペリクリーズ』(Pericles, 1608)を受けて、さらに旧世界の秩序の混乱を凝縮して見せるのである。

そして、場面はすぐに岩屋の前に移り、嵐がプロスペローの魔術で引き起こされた虚構であることが、娘のミランダに語る形で示される。嵐の場面が68行なのに対して186行と非常に長い。ミランダが飽きて聞いていないのではないかと、‘Dost thou hear?’と3回も問いかけ、話の終わりにミランダは眠る。プロスペローがことばで語って見せる物語は間接話法によって語り手の意識をろ過され、眠るミランダにとって二重に夢のような形になっている。この後にエアリエルが登場して、彼が手先となって嵐の魔術が実行されたた様子がことばで描かれ、自由を求める恩知らずのエアリエルに対して、プロスペローがこの島でのエアリエルの身の上話を語る。そして、次にキャリバンが登場して呪いながら自分の過去に受けた仕打ちを語るというように、島の歴史が、間接話法で忘却の中から浮かぶ夢のように入れ子式に描かれ、岩屋はこと

ばの魔術で見せるスクリーンの役割を果たしているのである。それはまた仮面劇のように、この岩屋で育ったお姫様のミランダがフェルディナンドという王子様に出会い、岩屋から救われて連れ出されて王妃になるという背景の役割も果たしている。しかし、岩屋は第一にプロスペローの住み家で書齋であり、本を通して幻影を操る魔術の研究の場なのである。このような虚構性を強調する語りの技法はシェイクスピアの後期のロマンス劇によく見られる。『ペリクリーズ』では中世の詩人ガワーが、『冬物語』では「時」がコーラス役として登場して物語性を強調するが、プロスペローは自分のことばを通して行う。日常の次元から一步踏み込んで話者の意識の世界に入り込み、ことばの魔法にかけて物語をコントロールするが、同時にその虚構性も意識させるのである。

孤島は、物語が無意識の世界に浮かび上がる意識、即ち、夢やヴィジョンであることを示唆している。言うまでもなく、精神分析において、海は人間の深層心理、無意識や夢・本能、忘却された記憶、他者との繋がりを表わし、島はそこから浮かび上がる意識、個、理性の世界を表わす。それは眠りの中に浮かび上がる夢とも言い換えられる。プロスペローの魔法は幻を見せるとともに、度々人物たちを眠りにつかせる術も行う。ミランダも父の話の後に眠り、嵐の後に島に打ち上げられた人々も眠る。アントーニオたちが陰謀を巡らすときも、アロンゾーやゴンザーロたちは眠る。キャリバンは眠っている間に天から宝物が下りる夢を見る。その間に語りによるヴィジョン、魔法による仮面劇などが上演されるので、登場人物はもちろん、観客もたくさんの夢を見ているような錯覚に陥る。しかし、その夢は何度も目覚めによって中断され、夢と覚醒が繰り返される。特に、魔法による壮麗な祝婚仮面劇が、キャリバンたちの陰謀をふと思い出して中断される時の覚醒のショックは大きく、仮面劇よりもプロスペローの魔法よりも大きい現実としての悪・陰謀を強く認識させられる。さらに人生は仮面劇のように夢であるという比喩が続くことによって一般化され、観

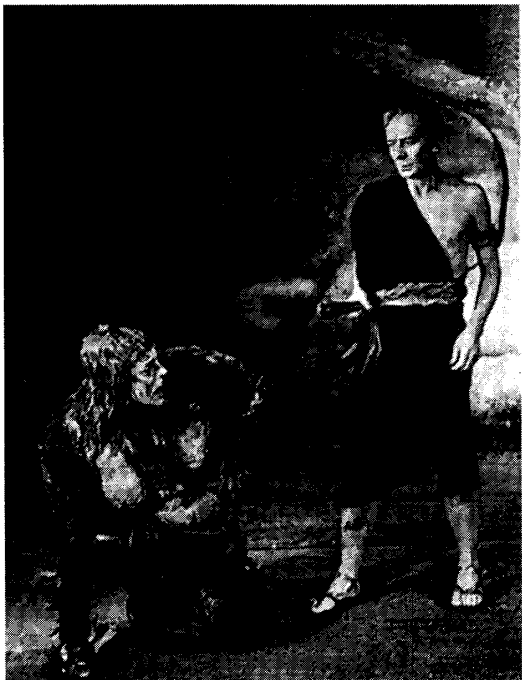


図4 岩屋の前のプロスペローとキャリバン

客自身の意識の世界にまで覚醒は及ぶ。

Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air;
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.

(4.2. 148-58)

人生も同じく夢であるとしての覚醒。絢爛たる仮面劇も現実の前には夢のように儂く、観客の現実も夢のように儂い。これは人間の真実も語るが同時に、仮面劇もそれを催して観る王侯貴族も夢のようであるという、何重もの仕掛けの中から夢のように浮かぶ仮面劇批判、国王批判にもなっているのである。

さらに、この島はそれだけではなく、登場人物の心を映す鏡でもある。プロスペローにとっての島は、岩屋の書齋そのものである。ミラノを追放される原因も学問の道に没頭して政治を弟に任せきりにして国事に疎くなったためであるが、この島でもゴンザーロが持たせてくれた数巻の書物によって秘術の研究を続けている。キャリバンをして、プロスペローを滅ぼすには本を取り上げればいい、本がなければただの阿呆にすぎないと言わせる。秘術で島の妖精を使って自然を操り、復讐の機会を待っていたのである。キャリバンにとっての島は、実り豊かな野生そのものの自然である。‘the fresh springs, brine-pits, barren place and fertile’ (1.2.341), ‘the nimble marmoset, clut’ring filberts young scamels’ (2.2.63-64) そして楽しい音楽に満ち、眠ると夢に宝物が降ってきそうだと言う彼は、先住民としてこの島の主の資格を持っていることを思わせる。本来はアンチ・マスクーとしてプロスペローに ‘devil’, ‘poisonous slave’ と呼ばれ、教わったことばで

毒づくだけの醜い悪役であるが、ポスト・コロニアル批評で、植民地主義者プロスペローに反抗する第3世界のヒーローとしてもはやされる所以である。しかし、ステファノーたちと一緒にになると、‘debouched fish’, ‘half a fish and half a monster’ (3.2.25, 28) と呼ばれ、酒の味を覚えてステファノーを新主人と崇め、プロスペローを殺して島の乗っ取りを企てる。そのような時、島は汚い水溜り ‘th’filthy-mantled pool’ (4.1.182) へと化す。良識と思いやりの心をもつゴンザーロにとっての島は、生きるのに役立つものはすべて揃い、生き生きした緑の楽園である。‘Here is everything advantageous to life... How lush and lusty the grass looks! How green!’ (2.1.50-53) そして、もしも自分が島の王になったらとユートピア論を展開する。彼を通して旧世界は再生することが示唆されている。それに対し、アントーニオは ‘The ground indeed is tawny’ と言うように、彼にあるのは殺伐とした自分の野心のみで、どの地も旧世界のままで何も変わらない。早速セバスチャンを唆してナポリ王位篡奪を謀るのである。この後、改悛への道を歩くアロンゾーとゴンザーロにとって、島は迷宮となり、改悛の時にこの迷路の中に次のように神の意図を知る。‘This is as strange a maze as e’er men trod,/ And there is in this business more than nature/Was ever conduct of. Some oracle/ Must rectify our knowledge’ (5.1.243-245)

島はさらに、具体的な地名によって歴史の中に位置づけられる。アロンゾー一行はクラリベル王女の結婚のために、ナポリからチュニスに行き、その帰りに難破するのであるから、島はその付近、地中海の中央あたりに存在する。当時のナポリとミラノはハプスブルグ家の所領、チュニスはオスマントルコの所領であった。この強大な帝国の間にある孤島とは何を意味するのであろうか。そこから連想されるのは、結婚政策で栄えたハプスブルグ家、魔術の中心であったボヘミアにおけるハプスブルグ家の王ルドルフ2世の弟マチアスによる追放、ルドルフ2世のプラハ城で魔術を学び、マーリンのよう

に騎士道復活を唱えてエリザベス朝を導いたジョン・ディー、彼はジェームズ1世に冷遇されて窮死したが、彼の弟子ローリーから学んでディーの思想を復活させるヘンリー皇子、純潔なドイツの新教徒と結婚して「バビロンの娼婦」カトリックと戦うことになるエリザベス皇女である。一見夢の世界のようであるが、その中に当時の熾烈な権力争いが隠されているのである。また、バミューダ諸島やインディアンへの言及があることから、この島をアメリカ新大陸とする見方もある。それによって新世界の雰囲気を取り入れているが、それは単なる言及でしかない。アメリカ植民地はあくまでも旧世界の激烈な権力闘争、宗教戦争の産物として行われたのであり、いかにしたら旧世界に真の平和をもたらすことができるか、その実験台として島は意味を持つのである。

このように、仮面劇では明白な意味を担う背景や装置が、複雑な象徴にしてリアルなものになっているのである。その中で四つのプロットが展開される。その二つはプロスペローが追放されて12年間魔術の研究を進める目的となったものであり、第一は自分を追放したアントーニオと共謀者たるナポリ王アロンゾーたちを懲らしめ、元のミラノ大公に戻ることに。そのために冒頭に嵐を起こして敵を難波させ、懲罰を加え、狂乱に陥らせ苦しめながら改悔へと導く。第二は娘のミランダをナポリ王子フェルディナンドと結びつけてナポリ王妃とし、自分の子孫を繁栄させることであり、仮面劇のメインマスクに相当する。後者では、あらゆる猥雑なものが避けられ、神秘的で美しく、徹底して純潔が強調され、仮面劇 *Hymenaei* の影響が色濃く見られる。そして、第一のプロットのサブプロットに相当するが、第三にアントニーがセバチャンを唆してナポリ王アロンゾー殺害を謀るプロットがあり、第四はキャリバンが酔っ払いのステファノーとトリンキュローを唆してプロスペローの殺害を謀るプロットである。三、四番目は明らかにアンチマスクとして機能しているが、必ずしも仮面劇のようにメインマスクによって乗り越えられない。懲らしめられても自

己主張しており、何よりも、主役たるプロスペローが、自らの中に彼らの悪を育てた原因があることを認めて、最後には魔法の杖を折り、普通の人間に戻るように、メインマスクを崩す要因を抱えているのである。

第一のプロットは第三のプロットと絡み合いながら、宴会の仮面劇でピークに達する。それはプロスペローがエアリエルを操って見せる幻で、まさにアンチマスクそのものである。まず、厳かな不思議の音楽が聞こえ、不思議の姿のものたちが登場する。宴会の食卓を運び出し、踊りながら優雅に挨拶をして王たちを食卓に招くが、彼らが近づき食べようとする、突然、怪鳥ハーピーが登場して卓上のご馳走が消える。そしてプロスペローをミラノ公国から追放したアロンゾーたちに、狂気の発作の罰がくだされ、彼らは金縛りの狂乱の状態に陥る。食卓に招くまでがエアリエルの演じる仮面劇であり、その後は観客のアロンゾーたちが狂乱するのである。本来、高貴な身分の観客は仮面劇の後で優雅にダンスを踊るのだが、その逆になっている。しかし、劇そのものを観ている者にとってはアンチマスクの一部として見られるのでその皮肉があまり意識されない。後でプロスペローもエアリエルに憐れむことを教わり、やり過ぎを反省して徳を施すことを選ぶが、そこにはプロスペローが術にのめりこんで理性を超えてしまう欠点までもが描かれている。また、第四のプロットのステファノーたちの企みに対しては、見かけの派手な服を囿にして罰する。プロスペロー殺しの目的も忘れて、華美なガウン 'glistening apparel' を求めて現を抜かすステファノーたちの姿は滑稽であり、仮面劇の豪華な虚飾の衣装に対する批判と受け取れる。また、酔っ払って汚い水溜りでもがく彼らは、仮面劇の後の飲み食いの戯画でもある。衣装はさらに比喻として機能し、ゴンザーロにあっては、難破したのに着物は真新しいつやを失わずかえって染め直したようだ、新生のテーマにも使われる。'That our garments, being, as they were, drenched in the sea, hold notwithstanding their freshness and gloss, being rather new-dyes than

stained with salt water' (2.1.61-63) そして、プロスペローがミラノ大公の地位を回復するのを示すのが大公の衣装であるように、衣服は着る人の中身を表わすことでさらに、愚かなステファノーたちが求める華美なガウンが虚飾として皮肉に際立つのである。

第二のプロットは、エアリエルに導かれて二人の神聖な出会いから始まり、フェルディナンドがつらい仕事の試練に耐えることでミランダへの真の愛を証し、結婚までの純潔を誓って結ばれるというロマンスの定石が用いられている。しかし、ミランダは高貴で憐れむ心ばかりが強調され、フェルディナンドは過度に純潔が強要され不自然なものが感じられる。このプロットも祝婚の仮面劇でピークに達する。これはメインマスクそのものであり、静かな音楽が流れ、まず虹の女神アイリスが登場する。そして大空の女王ジュノーの使いであるアイリスによって、古典的牧歌の自然に住む穀物の女神シーリーズが呼ばれる。シーリーズは、秩序を乱すエロースを司るヴィーナスと盲目のキューピッドがいなくことを確かめる。ジュノーも登場して二人で祝福の歌を唄う。その中で、'Spring come to you at the farthest,/In the very end of harvest!' (4.1.114-115) 穫り入れの秋の後はすぐ春来たれと、万物の死の冬は跳ばされる。エロースや死など秩序を破壊する自然はすべて排除され、秩序と美德のみが演じられ讃えられる。この作品では万物を産み出す野性の自然としての母親は排除されるか悪魔視されている。フェルディナンドとミランダを産んだはずの母親は不在で、父親の正当性の証としてしか言及されず排除されている。逆に、キャリバンは魔女シコラクスの子としてこの島で産み落とされ、ミランダに子供を産ませて島中をキャリバン子だらけにしたかったというエロース過剰のために悪魔と呼ばれ、奴隷化が正当化される。フェルディナンドとミランダは父の子として存在し、生身の母親の代わりに二人を祝福するのは、プロスペローが幻で操って見せるジュノーとシーリーズという抽象化された古典の女神たちなのである。シェイクスピアの一連

の悲劇では母親としての女性たちが呪詛されてきたが、このように排除・抽象化され、子供の世代に希望を託す形で越えられる。そして若い二人は出会いから祝婚まで、ひたすら神聖で純潔のみが強調されるが、このことは何を意味しているのであろうか。そこに、母親メアリーや妻アンの過剰なエロースのために女性不信となったジェームズ1世の姿や、チューダー朝騎士道の復活を期待させる若きヘンリー皇子の姿、皇子の早世後、処女王エリザベスを髣髴とさせるエリザベス皇女とその結婚相手、新教徒の星とされるプファルツ選帝侯に寄せる期待などを読み取ることができる。この作品はジェームズ1世を中心とする旧世代への不信と、この若い世代によるチューダー朝復活へ希望を持って書かれたのである。その後、ナイアッドという名の清らかなニンフが数人登場し、刈り入れの農夫と風雅なダンスを始める。ここまでは宮廷仮面劇の流れに沿っているが、それを演出するプロスペローが、術が破れるから口をつぐむようにとフェルディナンドに注意し、突然キャリバン一味の悪企みという現実を思い出して仮面劇を中断し、怒りを露わにして不機嫌になり、若い二人に驚かれる。魔術に没頭したために王位を篡奪された過去の過ちを免れるとともに、神聖な仮面劇も所詮は儂い虚構であることを暗に示している。

プロスペローの島での目的は、アロンゾーたちを懲らしめて反省させ、フェルディナンドとミランダを結び付け、息子を失ったと思嘆き悲しむアロンゾーの前に、岩屋で幻のように若い二人のチェスシーンを示すことで完成される。それは 'wonder' なのであるが、二人の台詞は現実的である。

MIRANDA Sweet lord, you play me false.
 FERDINAND No, my dearest love,
 I would not for the world.
 MIRANDA Yes, for a score of kingdoms you
 should wrangle,
 And I would call it a fair play.
 (5.1.172-175)

20もの王国を奪い取るためなら‘false’ playを‘fair play’と呼んでも構わないと言う。ゲームという無邪気な形ではあるが、闘争本能、支配欲むき出しの台詞である。暗に、プロスペローも支配欲のために黒を白と言い含めているのではないか、そして父の娘たるミランダはナポリ王妃になった時、このように積極的に戦っていくであろうことも示唆している。それを見てセバスチャンは‘a most high miracle’と言い、初めて旧世界の人々を見たミランダは、‘O wonder!/How many goodly creatures are there here!/How beauteous mankind is! O brave new world/That has such people in’t!’ (5.1.182-185)と賛嘆の叫びを上げるように、お互い同士が奇跡の念に打たる。しかし、これは認識の問題であって現実が変容したわけではない。プロスペローが引き続き‘Tis new to thee’と言うように、旧世界がミランダにとって新しいのである。目的を果たし終えたプロスペローは、幻を操った魔法の杖を折って地中深く埋め、再びミラノ大公として故国へ帰り隠遁生活を送る。エアリエルは解放され、キャリバンは元通り島に留まる。しかし、劇の最後は仮面劇のように栄光を讃える踊りで締めくくられず、幻が醒めたように、それぞれの普通のあるべき生活に戻る。まさに余興は終わり舞台には何も残らず跡形なく、終わりは眠りで締めくくられるのである。夢は覚醒され、覚醒は「すべて夢である」という認識であり、仮面劇も現実の権力の栄光もそこでは幻のように消える。また、夢という仮面のもとで権力への批判も許されるのである。

3. 『テンペスト』における音楽の役割

仮面劇では、ことばよりも視覚的スペクタクル・音楽・踊りのほうが重視され、効果を高めたとされるが、主にどのように音楽が用いられたのであろうか。Peter Wallsによると、Oberonでの音楽は次のようなものであった¹¹。まず、アンチマスクのサチュロスたちのシーンではホルネット・リード・笛などの管楽器が使

われ、尻取り歌 (catch)、流行歌、猥雑な歌 (wanton song) が拍子も変則的に、コミカルにエネルギーに歌われた。笛はパニックを引き起こすパーンやバッカスの楽器であり、破壊的なアンチマスクに相応しい。変容の場面からメインマスクはリュートの弦楽器が使われ、美しく洗練された音楽が奏でられ、命令形の歌により、絢爛たる魔術的オーラが創り上げられ、‘wonder’を現出した。ガリヤードやパヴァーヌが奏でられ、全体のダンスの音楽へと続く。弦楽器はアポロやオルフェウスの楽器であり、明晰な秩序・魔術的調和を表わし、社会・宇宙の調和を示す天上の音楽 (heavenly music) のシンボルでもある。

『テンペスト』において、やはりこれらの要素が重要な役割を果たし、メインマスクを導き盛り立てるが、仮面劇同様に批判の役割も担っている。まず、夢の迷路のような無意識の世界で変容を遂げるために、音楽が巧みに使用されている。音楽が要所に散りばめられ、感情を表現して解放させ、音楽によって引き出される感情を通して観客を別の世界に誘い、魔術的変容を遂げさせる力を発揮する。音楽はプロスペローの魔術の主要な手段であり、そのクライマックスでも使われる。そして海や眠りと夢と密接に関わり、人間の無意識の領域にさらに深く働きかける。それはまた、島のように関わる人によって異なり、その人間を逆照射しながら各自のリズムによって自己を主張し、メインマスクのパロディーとして根底から崩す要素を含んでいるのである。

嵐で難破した一行の中から、まずフェルディナンドがエアリエルの歌によって導かれる。それは‘... crept by me upon the waters,/Allaying both their fury and my passion/With its sweet air.’ 海を渡ってそっと胸に忍び込み、激しい感情を鎮めてくれた。明るい理性へ導く音楽の役割を言い当てており、続いて劇の主要なテーマ、‘sea-change’の歌が歌われる。

Full fathom five my father lies,
Of his bones are coral made;

Those are pearls that were his eyes;
 Nothing of him that doth fade,
 But doth suffer a sea-change
 Into something rich and strange.
 Sea-nymphs hourly ring his knell.

Ding dong.

Hark! Now I hear them, ding dong bell.

(1.2.397-405)

A solemn air, and the best comforter
 To an unsettled fancy, cure thy brains
 ... as the morning steals upon the night,
 Melting the darkness, so their rising senses
 Begin to chase the ignorant fumes that mantle
 Their clearer reason... Their understanding
 Begins to swell, and the approaching tide
 Will shortly fill the reasonable shore,
 That now lies foul and muddy

(5.1.58-82)

海による変容、それは溺死した父の骨が白珊瑚へ、目は真珠へと貴重な宝物へ変容したという内容で、父アロンゾーが海で一度命を失うことで逆に永遠の命をもつという死と再生のテーマが凝縮されている。それはまた、フェルディナンドの神的なものに反応する心も示唆し、この歌の直後に、歌によって霊的なものに目覚めさせられ精神的に高められた状態でフェルディナンドはミランダとの神聖な出会いをし、純粋にして高雅な愛へと瞬間的に変容するというように、第二のプロットの重要なモーメントとなる。観客もフェルディナンド同様にエアリエルの歌によって夢の島、メインマスクの世界に誘われ、心の変容へ導かれる。このようにして出会った二人は愛で固く結ばれ、結婚の約束をするが、それを祝う仮面劇もエアリエルによる音楽と、ジュノーとシーリーズの祝歌で、二人の愛は神秘的な音楽に包まれる。しかし、それだけではなく、フェルディナンドには現実的な試練が課せられ、最後の二人の啓示の場面は音楽ではなくてチェスで戦争ゲームをしている姿である。魔術的音楽に導かれ祝福されながらも、最終的には厳しい現実を戦い抜くための精神が重視されるのである。

エアリエルはまた、プロスペローの魔術の手先として、人物たちを音楽で眠らせたり目覚めさせたりする。自分を越える力を音楽によって無意識の世界に介入させ、人物をコントロールしながらプロットを進め、そのピークに天上の音楽が奏でられる。それによってアロンゾー一行は罰を解かれ、涙とともに心からのお詫びをするという第一の目的が果たされる。その乱れた心を慰める音楽の働きは次のように表現されている。

理性を取り戻す音楽は、島を取り囲む海が岸辺に寄せる波のリズムで表現されている。それは天体の奏でる宇宙の音楽であり、それに合わせて波が踊るリズムである。天上の音楽については、『ヴェニス商人』などで言及されているが、次のようなものである「ローマ・カトリック教公認の宇宙構造は、地球を中心に神の存在する最高天へ同心円上に広がる神が創造した世界である。月より上の世界に天上界があり、各遊星は天球といわれる透明な球に貼りついて、天球ごと地中の回りを回転している。天上界は天使たちの住む世界でもあり、天使たちは各天球にそれぞれの階級の天使たちが存在し、それぞれ異なる音楽を奏でていた。それらがハーモニーとなって天上界の調和を成していた。この音楽が、ピタゴラスが考えた『天上の音楽』であった。本来人間の肉体の耳には聞こえないが、詩人だけはこの音楽を感知できると考えられていた。」¹² アートを通し、神の創造した美しい調和の取れた理想・摂理に向かって乱れた人間の心・秩序を正していくこと、これがプロスペローの魔術の根幹なのである。この宇宙や社会の秩序・調和を表わす究極の象徴としての音楽は‘musica speculativa’として、古代ギリシャからポエチウスを通して16世紀のヨーロッパの主流となったアイデアである¹³。フランセス・イエイツが述べるように、この力によって当時の新旧宗教戦争を解決しようとしたのがジョン・ディーであり、その教えを受け継ぐヘンリー皇子なのである。仮面劇も本来このような目的に使われるべきであったのが、単にジェームズ1世の宮廷を褒め称える道具に成り下がり現実か

ら遊離してしまった。しかし、この音楽が聞こえるのは、心から改悛するアロンゾーと神の御心を知るゴンザーロだけである。アントーニオとセバスチャンは眠らないと同様に音楽が聞こえないのか、相変わらず悪態をつき企みをする。単なる平和主義ではだめで、厳然と存在する悪と戦う姿勢も必要なのである。「バビロンの娼婦」たるカトリック国スペインとも平和政策を取って戦おうとしないジェームズ一世を超え、戦う新教主義のディーの孫弟子であるヘンリー皇子がチューダー朝の騎士道を復活させる英雄として、戦う新教徒の清らかな星として国民の期待を担ったのである。ヘンリーは仮面劇の理想的なスポンサーでこよなく‘arts’を愛し、音楽への興味は本物であり、騎士道と結びつけて大いなる理想のために自ら演出も試みたと言われる。

そして島には、プロスペローの奏でる空霊な音楽とは違う音楽も流れている。それはアンチマスクの世俗的な音楽でもあるが、パロディーとして、またそれを超越する要素をも含む複眼視点を提供している。カトリックのモノフォニーではなく、イギリスで発展した対位法やポリフォニーの構造がここにも見られるのである¹⁴。2幕2場で、トリンキュローとステファノー、キャリバンのトリオが登場して、ステファノーは酔っ払いながら「海に行くのはよそう、死ぬなら陸で、おれたちゃ水夫だ、海に行こう」と歌う。

I shall no more to sea, to sea,
Here shall I die ashore—
The master, the swabber, the boatswain, and I,
The gunner, and his mate,
Loved Moll, Meg, and Marian, and Margery,
But none of us cared for Kate;
For she had a tongue with a tang,
Would cry to a sailor, ‘Go hang!’
She loved not the savour of tar nor of pitch,
Yet a tailor might scratch her where'er she did
itch.
Then to sea, boys, and let her go hang!
(2.2.41-53)

ゴンザーロが死ぬなら陸の上でと言うのと対応しており、嵐の海上では水夫の方が王よりも上手に立ったように、彼らなりに自分の生きる場を知っている。結局海へ行こうぜと言うが、その理由が女性たちに愛されないからだ、フェルディナンドたちの愛による‘sea-change’の裏返しになっているところはアンチマスク的である。しかし、水夫に悪態をつくじゃじゃ馬ケートは、同じKから始まるナポリ王の娘クラリベルが、実は手に負えない娘であるために遠くのチュニス王に嫁がせて捨てられたも同然であること。島の男性たちから求愛されるマルたち四人のMから始まる女性たちは、同じMから始まるミランダを仄めかすが、四人のMよりも唯一人のケートの存在感の方がはるかに強烈であることに、ナポリ王たちの真意が潜んでいるのではないか。また、ケートが愛した仕立屋は衣装と関連し、衣装は権力の象徴であることから、彼女は権力のために嫁いだことを示唆し、‘Go hang!’と言われる水夫たちは、身の程知らずの王位篡奪劇に加わる人々を滑稽にパロディー化している。

キャリバンがステファノーから貰った酒を、天国の飲み物だと言って喜んで家来になろうと歌うのが次の歌である。

No more dams I'll make for fish,
Nor fetch in firing
At requiring,
Nor scrape trenchering, nor wash dish:
'Ban, 'Ban, Ca-Caliban
Has a new master — get a new man!
Freedom, high-day! High-day, freedom!
Freedom, high-day, freedom!
(2.2.175-182)

苦役と罰を与えるばかりのプロスペローでなく、新主人は楽しい天国をもたらしてくれる。奴隷であることには変わりがないのであるが、その解放を喜ぶ気持ちがいきいきと表現され、‘new’ masterを見つけ、‘brave’ monster と呼ばれるキャリバンはミランダのパロディーにもなっている。さらに、海では溺れなかったが酒

に溺れる二人を喰してプロスペローを殺して島を篡奪しようとして歌う尻取り歌は、ばかにしてやれ、からかってやれ、思うだけなら勝手だろ、と何でもばかにしてからかう不遜なアントーニオたちへの揶揄でもある。このようにアンチマスクの歌はメインマスクを引き立てるといよりも、脱臼させていくのである。

さらに、キャリバンにはより本質的な音楽への感覚が備わっていて、ステファノたちには節がちがうと言ひ、さらに、この島は 'full of noises, / Sounds, and sweet airs, that give delight... and sometime voices...' 楽しい音楽でいっぱい、楽器や歌声でぐっすり眠って宝物の夢を見ると述べる。これはエアリエルがプロスペローの魔術として奏でる音楽とは全く違う野性の自然固有の音楽である。彼がより深い次元で島に関わっていることがここからも窺うことができる。彼固有の夢を醒ますのは、ことばを無理に教え、苦役と罰を与えて自分の価値観を押し付けようとする「白人植民地主義者」プロスペローである。クラリベル同様にCから始まるキャリバンは手に負えない子供として島に置き去りにされる。他人から押し付けられたことばからは呪うことのみを覚え、武力を持たないために支配されるが、自分の文化を音楽で表象してそれを固有のアイデンティティとして独立を勝ち得ようとする被植民地社会の未来を予知させる。そしてそれは、権力に反発しながらも自分たちの生活を大いに楽しむ大衆の気持ちも代弁しているのであろう。ルネサンス期のイギリスは教会音楽から解放されて世俗音楽が発展し、社会には音楽が満ち溢れていたと言われる。エアリエルも、魔術を行使する手先としての役割から解放される喜びを、それまでとは全く違う自分本来の歌で表現する。特に厳かな天上の音楽の後で歌われ、弱強5歩格にはさまれる強弱4歩格の歌は実に軽やかで無邪気で、自然の精霊として自立自足する喜びに溢れている。

Where the bee sucks, there suck I,
In a cowslip's bell I lie;

There I couch when owls do cry;
On the bat's back I do fly
After summer merrily.
Merrily, merrily shall I live now
Under the blossom that hangs on the bough.
(5.1.88-94)

結

このように、『テンペスト』において、ジェームズ一世の宮廷で流行していた仮面劇を取り入れながらも、多層的に様々な仕掛けをして批判が盛り込まれていた。そして音楽によってさらに引き立てながらも、巧みに批判と主張がなされた。その理由の一つは、シェイクスピアの劇団が国王一座となってジェームズ1世をパトロンとして宮廷で上演されることが増えたこと、また、1608年には屋内の私設劇場ブラックフライアーズを入手して、上層の観客が増え、舞台照明や音楽などの工夫が可能になるが、同時にそれまでの屋外の大衆劇場グロブ座でも上演していたことがあげられる。より上層階級を意識しながらも大衆の声を反映させる必要もあったのである。もう一つの理由として、ヘンリー皇子とエリザベス皇女を通してのチューダー朝復興運動があげられる。この運動に関わるシェイクスピアの政治的立場がどのようなものであったのか、最後にこの点について確認したい。

エリザベス朝時代、シェイクスピアはパトロンのサウサンプトン伯爵を通して、レスター伯、シドニー、エセックス、ウォルシingham、ローリーたち、ジョン・ディーを指導者とする一派に近い存在であった。ディーは女王に最も影響力のある人物で、対スペイン強硬派、海上拡大、大陸の新教徒との同盟を図り、その時代の殆どすべての重要人物を接触があり、特にボヘミアのルドルフ2世の宮廷への滞在が大きい意味を持ったと言われる。しかし、ジェームズ1世には黒魔術師として疎まれて1608年窮死した。しかし、ローリーを教師としたヘンリー皇子にその思想が伝えられ、皇子を中心にチューダー朝復興運動が起きるのである。「純潔」な新教と処

女王復活、音楽や仮面劇を通して大陸の対立する新旧教徒の和解を図り、しかし理想のためには戦う「騎士」であろうとする皇子に絶大な希望が寄せられた。皇子の死後はドイツの新教徒プファルツ選帝侯に嫁ぎポヘミア王妃となるエリザベス皇女への期待。それがロマンス劇の若い世代に反映されている¹⁵。プロスペローは表向きはジェームズ1世に似ているが、ディーともルドルフ2世とも受け取れるように隠し絵が施されているのである。政治が演劇に反映された例として、『ハムレット』(*Hamlet, Prince of Denmark*, 1600-01)には華やかなエセックス伯と、学問好きで母と継父をめぐって逡巡するジェームズ6世の姿が重なり¹⁶、『ヘンリー5世』(*King Henry the Fifth*, 1598-99)には王の凱旋の様子がエセックス伯のアイルランドから勝利の帰還になぞらえられ、『リチャード2世』(*King Richard the Second*, 1595-96)は、エセックスの乱の前日に国王廃位の場面を演じて市民を興奮させ、翌日の決起に有利な状況を作り出すために上演されたと言われる。シェイクスピアのパトロンであるサウサンプトン伯と権力者の関係は次の通りである。女王の寵臣レスター伯はディーの一番近い教え子で、彼の甥に「騎士道の華」と讃えられたシドニーがおり、継子に彼の死後女王の寵臣となるエセックス伯がいた。エセックス伯はサウサンプトン伯を弟のように可愛がり、様々な戦争に同行させた。また、エセックス伯はウォルシンガムやA.ベーコンを通して枢密院に匹敵する情報網を手に入れ、ジェームズ6世とも情報交換をし合っていた。1601年にエセックスは乱を起こして捕らえられ、エセックスは処刑、サウサンプトン伯はセシル宰相を後見人としていたために処刑は免れた。¹⁷ このように、シェイクスピアは時の権力闘争にかなり身近なところで、ジェームズI世をパトロンとする国王一座に所属しながらチューダー朝復興運動に関わり、オブラートに包みながら演劇を通してその批判的政治メッセージを伝えていたのである。

注

1. 岩崎峰子「ベン・ジョンソン作『黒いマスク』についての一考察」(芸術研究14巻, 2001) 47-48頁, テリー・ホジソン『西洋演劇用語辞典』(研究社, 1996) 94-95頁。
2. Togashi, Go “*The Tempest within the Stuart Court Masque*” (Phenix 44号, 1995) p. 27.
3. Frances Yates, *Shakespeare's Last Plays* (Routledge & Kegan Paul, 1975), ch. 1.
4. Stephen Orgel, *The Illusion of Power* (U. of California Press, 1991), pp. 36-39.
5. *Ibid.*, p. 77.
6. Peter Walls, *Music in the English Courtly Masque 1604-1640* (Clarendon Press, 1991) pp. 2-3.
7. Ben Jonson, “Oberon,” Stephen Orgel ed. *Ben Jonson: Selected Masques* (Yale U.P.). Yates, *op.cit.*, ch. 1.
8. Orgel, *op.cit.*, 67.
9. Stephen Orgel (ed.), “Introduction,” *The Tempest* (Oxford U.P.) pp. 43-52.
10. *Ibid.*, 1.1.9-10. 以下引用は同書による。
11. Walls, *op.cit.*, pp. 308-323.
12. 荒木良雄他編『シェイクスピア大事典』(研究社, 2004) 548頁。
13. 金澤正剛『中世音楽の精神史』(講談社, 1998)第1-2章。
14. P.H. ラング『西洋文化と音楽 上』(音楽之友社, 1975) 315-338頁。
15. Yates, *op.cit.*, ch. 1.
16. カール・シュミット『ハムレットもしくはヘカベ』(みすず書房, 1998) 参照。
17. 荒木良雄他編『シェイクスピア大事典』194-209頁参照。

参考文献

- Stephen Orgel (ed.). *The Tempest*. Oxford U. P., 1987.
- Stephen Orgel (ed.). *Ben Jonson: Selected Masques*. Yale U.P., 1970.
- Stephen Orgel. *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*. University of California Press, 1991.
- Peter Walls. *Music in the English Courtly Masque 1604-1640*. Clarendon Press.
- John Caldwell. *The Oxford History of English*

- Music vol. 1.* Clarendon Press, 1991.
- Frances A. Yates. *Shakespeare's Last Plays: A New Approach.* Routledge & Kegan Paul, 1975.
- Frances A. Yates. *The Occult Philosophy in The Elizabethan Age.* Routledge & Kegan Paul, 1979.
- D. Bevington and P. Holbrook (eds.). *The Politics of the Stuart Court Masque.* Cambridge U.P., 1998.
- Jerzy Limon. *The Masque of Stuart Culture.* Associated U.P., 1990.
- Alison Thorne (ed.). *Shakespeare's Romances.* Palgrave Macmillan, 2003.
- R.S. White ed. *The Tempest.* Palgrave Macmillan, 1999.
- P.M. Simonds. *Myth, Emblem, and Music in Shakespeare's Cymbeline.* Associated U.P., 1992.
- James Travers. *James I: The Masque of Monarchy.* The National Archives, 2003.
- Michael Leapman. *Inigo.* Review, 2003
- G.F. ライトル/S. オーゲル編『ルネサンスのパトロン制度』松柏堂, 2000.
- アンドルー・ガー『演劇の都, ロンドン—シェイクスピア時代を生きる—』北星堂書店, 1995.
- カール・シュミット『ハムレットもしくはヘカベ』みすず書房, 1998.
- W. ヴォーン『キャリバンの文化史』青土社.
- P.H. ラング『西洋文化と音楽 上(ノートン音楽史シリーズ)』音楽之友社, 1975.
- 金澤正剛『中世音楽の精神史: グレゴリオ聖歌からルネサンス音楽へ』講談社, 1998.
- Togashi, Go. "The Tempest within the Stuart Court Masque" Phoenix 44号(広島大学院), 1995.
- Tanaka, Yuri. "The Function of the Masque in The Tempest" 立教レビュー 23巻, 1994.
- David Minton. "Music in Shakespeare" 立教大学国際学部紀要 10巻, 2000.
- 岩崎峰子「ベン・ジョンソン作『黒いマスク』についての一考察」芸術研究 14巻, 2001.
- 森田典正「ベン・ジョンソンのマスクにおける政治・社会的ヴィジョン」人文論集 26巻(早稲田大学法学会), 1988.
- 篠崎 実「ジョンソン仮面劇における政治学」東京工業大学人文論叢 15号, 1989.
- M.C. ブラッドブルック「『テンペスト』—宮廷仮面劇の告発—」文学.
- 佐々木昌子「シェイクスピアと仮面劇—『テンペスト』から『テンペスト—魔法の島』へ」北陸大学紀要 23号, 1999.
- 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』をめぐって」, 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.
- 荒木良雄他編『シェイクスピア大事典』研究社, 2004.
- 青木道彦『エリザベス I 世: 大英帝国の幕あけ』講談社, 2000.
- 植村雅彦『エリザベス I 世: 文芸復興期の女王』教育社, 1981.
- テリー・ホジソン『西洋演劇用語辞典』研究社, 1996.
- 本橋哲也『本当はこわいシェイクスピア—〈性〉と〈植民地〉の渦中へ』講談社, 2004.

※この論文は平成 15 年度盛岡大学学術助成金の成果の一部である。