



Title	キャリバン：異文化接触のシェイクスピア的方法
Author(s)	正木, 恒夫
Citation	大阪外大英米研究. 1979, 11, p. 85-98
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/99037
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

キャリバン — 異文化 接触のシェイクスピア的方法

正木恒夫

『あらし』の重要な材源の一つとして、新大陸の発見と植民をめぐるさまざま
な見聞録があることは、すでによく知られています。冒頭の嵐の場面がヴァー
ジニア植民地の指導者一人、ウィリアム・ストレイチの手になる遭難記録によ
っていることは、ほぼ間違いない所ですし、プロスペローの支配する島の描写
にしても、その細部にわたって各種の航海記が利用されていることも確かでしょ
う。¹⁾いやそればかりか、二つの反乱計画と、プロスペローによるその鎮圧とい
う筋書きそのものが、植民地の内部抗争に取材したものだという主張すらあります。²⁾

これらのいわゆる *source hunting* には牽強付会の説も多く、テキスト
に照らして取捨選択が行なわれなければならないことはいうまでもありません。
しかしながら新大陸とその住民の発見、そして完全に非ヨーロッパ的な生活様式
との出会い — 要するに史上まれにみる重要な異文化接触の衝撃をぬきにして、
『あらし』という作品が成立しえなかつたことは事実でしょう。

私がここで考えようとするのは、この異文化接触の衝撃が、『あらし』の中で
どのように受けとめられているかということです。とはいっても私はそれを、文化史の一局面として扱おうとしているのではありません。私の関心はむしろこの
衝撃を、シェイクスピアが演劇的にどう処理したかという問題 — いいかえれば
『あらし』のドラマツルギーそのものにあるのです。従って私の話も、もっぱら
テキスト自体に集中していくことになるでしょう。このことをまずお断わりして
おかなくてはなりません。

ところで『あらし』のドラマツルギーについては、近年多くの論評が行なわれ
ています。そこで取りあげられているのは、悲劇と喜劇、マスクとドラマなど様
式の混合と、同じ言葉や状況のくり返しによるパロディー化の現象 — 要するに

この作品の内蔵する異化効果の問題だと考えてよいでしょう。そしてそのことによって生ずる作品の意味構造の複雑さが、次第に常識化しつつあるのが現状だといえそうです。³⁾しかしながら、異文化接触という観点から作品を読み返してみた場合、若干の不満が残ります。その一つの例が、二幕一場の解釈です。

二幕一場といえば、いうまでもなく、地中海に浮かぶ新世界一つまりはプロスペローの島に、イタリア貴族たちが第一歩を印す場面ですが、そこでこの島の地誌に関するやりとりが、およそ20行にわたって展開されています。「どうやらこの島には人の住む気配もなく…」と口火を切っているのはエードリアンです。「いやそもそも人の住める所ではないし、近付くのも容易ではない。」「とは申しましても…」とませかえすセバスティアンの言葉通りに、エードリアンは続けます。「気候は誠に微にして妙、温にして順というほかありますまい。」それを更にアントニオとセバスティアンが、「気候」を意味する‘Temperance’を、わざと婦人名と取り違えた冗談でからかうが、エードリアンは、「それにこのそよ風のかぐわしい息遣い。」と続ける。「なるほど、風にも肺があるとみえる— エソにやられちゃいるが。」とセバスティアン。「それとも香水がわりにメタンガスでも使ったか。」とアントニオ。「暮らしに役立つものは何でもそろっているようで。」とゴンザーロがいえば、「さよう、必要欠くべからざるものは何もないが。」とアントニオがいいう。「それにまあこの草の青青とよく茂っていること。あのつやつやした緑をどらんなさい。」といえは、「どうしてどうして、地面はからからの薄茶色。」「青臭いのはこの御老人ぐらいのものさ。」などとませかえす。そしてこのやりとり、「よくもまあこれだけ、間違いを間違えずにいえたものだ。」とセバスティアンが止めをさして終わります。これがプロスペローの島のトポグラフィーなのです。

かぐわしいそよ風に対しでは、沼から立ちのぼる臭気が、緑におおわれた肥沃な島に対しては、草一本生えない不毛の土地が、それぞれ対置されます。このようなイメージの対立を、それぞれの人物の善悪に還元してしまうのが、従来の解釈だといってよいでしょう。「島の相貌は見る人の性質によって、一種不可思議な変化をとげる。」⁴⁾といったのはウィルスン・ナイトでしたし、最近では『シ

エイクスピア風ロマンス (*Shakespearean Romance*) 』のフェルバン
ンですら、「問題は〔いずれのイメージが正しいかということより〕むしろ、話
し手の心にあり、それを島が鏡のようになしに写しだしている」⁵⁾とみるべきだとい
います。又ピーター・ミルワード氏も、セバスティアンとアントニオはシニカル
でペシミスティックだから、もっぱら島の欠点に注目するのだという趣旨のこと
を述べておられます。⁶⁾

しかし考えてみると、こうした解釈は、あまりにも倫理的にすぎるのではない
でしょうか。セバスティアンとアントニオの毒舌が、演劇類型としての悪役の
いわば属性であることは確かだとしても、エードリアンとゴンザーローが描こう
とする楽観的なイメージが、徹底的に攪乱されるという事実は残ります。そのこ
との重要さは、例えはこれをドライデンの『インディアン皇帝 (*The Indian
Emperor*, 1665) 』冒頭の場面と較べてみると分かるでしょう。⁷⁾ドライデ
ンの作品に登場するのは、スペインの征服者、コルテス、ヴァスケス、ピサロの
三人です。舞台は「麗しきインディアン国」。コルテスが開口一番、「何という
すばらしい気候だ、この新天地。これがあの秘境か、今ようやく姿を現わしたと
いう。」と、これはもう手放しの礼賛です。「まるで夢の中で妖精の国に迷いこ
んだようだ。砂をかきわければ金が出るというではないか。」とヴァスケスもい
います。⁸⁾モンテーニュへの言及も随所にあり、新世界の富に対する白人の権利
から、インディアンに対する分割支配の戦略まで飛び出すのは御愛嬌ですが、そ
れはともかく、ここにはシェイクスピアにみられたような、イメージの混乱はあ
りません。スペインの征服者たちにとって、メキシコはあくまでも地上の楽園、
無限の富をひめた新天地なのです。いや何もメキシコに限ったことではありません。
マーヴェルが、「とこしえの春、万物をいどうり…」と歌い、「葉陰に明る
いオレンジの実が、緑の夜を照らす金色のランプのよう。」という名高い二行を
書き残したのは、『バーミューダの島島』(1650 年代)⁹⁾においてでした。時
代をさかのぼればドレイトンにとって、ヴァージニア植民地とは、「地上唯一の
パラダイス」であり、働かずして年四度の収穫がえられるほどの、肥沃な土に恵
まれた桃源境なのです。¹⁰⁾この上更に、西インド諸島のことを、「祝福された島

島」とたたえ、「風立てばすなわち芳香漂い…」と歌ったフレッチャー¹¹⁾をつけ加えるまでもないでしょう。ここにあるのは新世界のあくまでも美化された、単一のイメージです。

これに較べると、『あらし』の場合は複雑です。かぐわしいそよ風が、次の瞬間には泥沼から立ちのぼる臭気に変わり、豊かな緑がたちまち消え失せて、白茶けた不毛の土が現われる。対立するセリフが互いに意味を消しあることを通じて、シェイクスピアは神経質なほどに、イメージの定着を防ごうと努めているかのようです。

同じことは例のゴンザーローのユートピア論についてもいえます。新大陸とその住民の発見が、ヨーロッパの思想界にとって、黄金時代伝説の復活を意味したこと、今更いうまでもありません。トマス・モアの『ユートピア』も、その文脈の中に位置づけうるものですし、モンテーニュの「食人種論」など、そのもともとすぐれた成果の一つといえるでしょう。そのモンテーニュをゴンザーローに引用させる。新世界を素材とする作品としては、いかにも思わせぶりな引用です。それが又アントニオとセバスティアンの毒舌によって、意味を攪乱されるのですから、一部の論者がこれを、シェイクスピアのモンテーニュ批判と受け取るのもむりはありません。¹²⁾しかしテキストをよく調べてみると、実態はもう少し複雑なようです。

問題はこれら一連の会話の、結末の部分にあります。ゴンザーローの長広舌をうるさく感じた傷心のアロンゾーが、「後生だからもうやめてくれ。」といいます。「お前の話は私にとっては‘nothing’だから」というのです。以下セリフは、この‘nothing’という言葉を軸に展開していきます。「いやどもっとも」とゴンザーロー。「このおしゃべりも元を申せば、これなるお二人のお笑い草にしていただこうというわけでして。至極敏感な肺臓をお持ちですから,’nothing’でもよくお笑い遊ばします。」それに対してアントニオが、「いや君、我我が笑ったのは君のことだぜ。」といい返しても、ゴンザーローは動じません。「左様、つまりその私めが皆さんのかもにされては‘nothing’同然、どうぞこれからも安心してこの‘nothing’をお笑い下さい。」と受け流す。それを

二人は更にまぜ返そうとしますが、「いやあ、御立派、御立派。暦より一週間もずれようものなら、お月様でもひっつかみかねない勢いですなあ。」とやりこめられてしまいます。「ねえ、君、気を悪くしないでくれたまえ。」とアントニオーがなだめにかかる始末です。

この場面の意味構造を考えてみると、およそ次のようになるでしょう。まずゴンザーローのユートピア論がある。それがアントニオーたちの揶揄によって、いったん効力を失う。だが次の瞬間には、踊らされていたのはむしろアントニオーたちの方だと分かって、ゴンザーローの正当性が回復されます。従って最終的にはゴンザーローの立場が貫徹する。それでは彼のユートピア論は有効だったのか。答は否です。なぜならゴンザーロー自身が、それを‘nothing’と規定してしまっているからです。‘nothing’という一語によって、この場面は最終的に、意味の焦点を失います。ミルワード氏はこの点にふれて、セバスティアンやアントニオにとては、‘nothing’かもしれないが、ゴンザーローと作者自身にとては‘everything’でありうるという趣旨のことを述べていますが、¹³⁾これはテキストの演劇性を無視した、余りにも倫理的な解釈といわねばなりません。私はむしろ、島のトポグラフィーに関するイメージの攪乱と全く同じ手法が、ここでも用いられていると考えるので。これはある意味で、きわめてモンテニュ的な手法だといえるでしょう。うっかりすると手放しの原始礼讃ともとられかねない「食人種」に関する一章を、モンテニュは次のように結んでいます。

「それも悪くはあるまい。だが結局の所、彼らはズボンをはいてはいないのである。」

(All that is not verie ill: but what of that?
They weare no kinde of breeches nor hosen.—tr.
by John Florio)¹⁴⁾

「それも」というのは、インディアンの王が村を訪れる時、村人たちが雑木を

はらって道をつける習慣をさしています。従って最後の一文は、「ズボンをはいていないのだから、木を払って歩きやすくするのもっともだ。」というふうに読めるでしょう。少くともそれが、表示された意味です。しかし、もしハリー・レヴィンがいうように、¹⁵⁾もう一つの読み方が可能なら一つまり、「ズボンをはかない連中の話など、どうして真面目に受け取れよう。」というふうにも読めるなら、ゴンザーローの‘nothing’と同質の意味の逆転が、ここでも起っていることになります。いや、逆転というより、意味の自己消去といった方が正確かもしれません。誠に見事な韻晦です。フェルバリンが『あらし』の作品解釈を‘demystification’の作業と名づけた時、¹⁶⁾彼はこの作品の重要な特徴の一つを言い当てていたのでした。シェイクスピアの事実上の最終作において、私たちは依然として「ハンディー・ダンディー」¹⁷⁾の、両義的世界にいるのです。

さて、およそシェイクスピアが生みだした形象の中で、キャリバンほど誤解にさらされてきた例は珍しいでしょう。早い話がヤン・コットの作品論に、次のような文章があります。

「キャリバンには人間のような足がついているが、両腕は魚のひれのようである。」¹⁸⁾

前半はその通りですが、後半がまるであべこべです。テキストはもちろん、‘and his fins like arms.’¹⁹⁾——「腕がひれのようだ」というのではなく、「ひれが腕のようだ」というのです。魚とみせたキャリバンのひれが、実は人間（つまりは役者）の腕だったという、一種の楽屋落ちが大切なことで、これを見逃すと、この場面の演劇的な意味が失われてしまいます。いかにもコットらしい早呑込といってしまえばそれまでですが、これに先立つ一文で、コットは見過せない誤まりを犯しています。

「プロスペローは〔キャリバン〕のことを『悪魔』『土』『かめ』『ぶらの小犬』『毒のある奴隸』などと呼ぶ。いちばんよく使う呼びかけは『怪物』であ

る。」²⁰⁾

本当にそうでしょうか。少し調べてみると分かるのですが、作品全体を通じて、プロスペローは「怪物 (monster)」という言葉を一度も使っていません。この作品で実に40回も使われる‘monster’という語は、全てトリンキュローとステファノーによって用いられているのです。更にくわしく調べてみると、プロスペローが「いちばんよく使う呼びかけ」は、‘monster’ではなく‘slave’であることがわかります。(7例) それに‘devil’又は‘demi-devil’が続き(あわせて3例)，他は全て1例になりますが、‘thing of darkness’ ‘knavery’ ‘beast’ ‘malice’ ‘earth’ ‘filth’ など。キャリバンの出生に関しては‘hag-born’ ‘hag-seed’ があり、又キャリバンの奇形を表わすものとしては、‘freckled whelp’ ‘misshapen’ ‘disproportion’d’ があります。I. ii. 318(アーデン版)にみえる‘tortoise’は、キャリバンの形状を表わす語とされることが多いのですが、文脈からいと、むしろ腰の重いキャリバンをせきたてる意味に解した方が自然でしょう。

これに対してトリンキュローとステファノーはどうでしょうか。40例の‘monster’が全体をおおわんばかりの勢いですが、次に多いのが‘fish’(10例)，これに‘moon-calf’が続き(5例)，たった1例ですが、‘devil’があります。‘monster’に冠せられる形容詞は、‘brave’の2例を筆頭に、‘shallow’ ‘credulous’ ‘ignorant’ ‘weak’ などです。

こうして並べてみると、キャリバンをめぐる用語には、一つのきわだった特徴のあることがわかります。それはプロスペローの用語には倫理性と内面性が強いのに対して、ステファノーたちの場合、感情的－というよりほとんど扇情的で、かつ外形に関するものが多いということです。例えば‘monster’が形状の異様さを強調し、そこに生ずる恐怖・驚き・軽蔑等を表わす語であるのに対して、‘slave’が、身分上の卑しさを人間の内面にまで拡大した蔑称であることは、いうまでもありません。同じ‘devil’という語でも、ステファノーがそれを

用いると、プロスペローのあの宗教的なおののきはなく、マントの下から二つの口でしゃべる「怪物」に対する、俗信めいた恐怖を語っているにすぎないので（Ⅱ. ii. 99）。キャリバンの奇形を示す言葉にしても、ステファノーたちの場合、端的に‘monster’であり、‘fish’であり、‘moon-calf’であるわけですが、プロスペローはむしろ、‘misshapen’や‘disproportion’d’のように抽象的な表現を選びます。しかも‘disproportion’d in his manners As in his shape’（V. i. 290-1）にみられるように、内面の奇形が外見以上に問題にされているのです。唯一の例外は‘freckled whelp’（I. ii. 283）でしょうが、‘whelp’は1行前の‘litter’の縁語であり、かつ‘beast’（V. i. 140）のイメージ群に属する語であること、又‘freckled’は悪魔と魔女の混血を暗示しうる語であることを考えると、これ又具体的な形状を述べたものとはいがたいでしょう。

こうして私たちはこの作品の中で、二つのキャリバン像を持つことになります。人間の根源的な悪を暗示して戦慄をすらさそう、悪魔の落とし子キャリバンと、そして少少足りないが、陽気でグロテスクで、見世物としても結構楽しめるキャリバンと。要するに、プロスペローのキャリバンと、ステファノーたちのキャリバン——いいかえれば1幕2場のキャリバンと、2幕2場以後のキャリバンとは違うということなのです。ではキャリバンが「奴隸」ないし「悪魔」から、「怪物」ないし「魚」へと変貌をとげた時、『あらし』という劇の意味世界には、一体何が起ったのか。

変貌が起こるのはいうまでもなく、2幕2場においてです。冒頭、悪魔的な呪詛をまきちらしながら登場するキャリバンは、依然としてあの1幕2場における、プロスペロー的キャリバンだといえるでしょう。しかしそれがトリンキュローの20数行にわたるセリフを通過するうちに、見世物として投機の対象にもなりかねない、魚くさい怪物に仕立て上げられてしまいます。‘devil’から‘monster’への変身がここに始まり、やがてキャリバンが、ろれつの回らなくなつた舌で、自由への凱歌を歌い上げる頃には、この過程が完了するわけですが、この2幕2場に始まる笑劇的副筋を、殊更低く評価する立場があるようです。²¹⁾なるほどこ

ここには、フェステやリアの道化のような言葉の離れわざではなく、又フォールスタッフのような、イメージの氾濫はありません。しかしこれを主筋に対するパロディーとしてみた場合、絶大の効果を収めていることは、衆目の一致する所でしょう。例えばステファノーがキャリバンの口にぶどう酒のびんを突っ込みながら、「さあ、ニャン公、口を開けな。こいつを飲めば言葉がしゃべれるようになるぞ。」というくだりなど、言語習得をめぐるミランダの厳かな断罪（I. ii. 352-64）に対する、痛烈なパロディーになっていることはいうまでもありません。又キャリバンのマントにもぐりこんだトリンキュローが、キャリバンと交互にしゃべるのを聞いて、「足が4本に声が二つか。こみいといった化け物だね、こいつは。頭の方で仲間をほめておきながら、お尻の方ではさんざけなして御破算にしようってんだから。」（II. ii. 91-4）とステファノーがいう時、彼はこの劇におけるシェイクスピアの方法そのものにふれているのです。一方の口でほめ、他方の口でそれを取り消す怪物一ひょっとするとここには、シェイクスピア一流の自己パロディー化があるのかもしれません。更に又、「お前いつからこのできそこないのくそになったんだ。こいつはトリンキュローを尻からこくこともできるのか。」（II. ii. 106-8）というステファノーのセリフなど、シェイクスピアのスカトロジーとして出色のものでしょう。

問題は、1幕2場と2幕2場の間に存在する、この演劇的な落差です。そしてその落差にそって、キャリバンの転落が一つまり「悪魔的奴隸」から「魚くさい怪物」への転落が起こるわけですが、その際この転落が、実はキャバリンの復権を意味することに、注意する必要があります。1幕2場において、宗教的、倫理的に断罪をこうむったキャリバンが、2幕2場以降の笑劇的な副筋の中で、いわば演劇の力を借りて復活するのです。それは、プロスペローに対する反乱計画の扇動と、それへの加担という、政治的な復活では決してありません。キャリバン復権の条件は、演劇性そのものの中に一いかえればパロディー化と滑稽化という、笑劇の持つ演劇的破壊力の中にのみあるのです。そしてその復権のありようを端的に示しているのが、キャリバンの呼び名だといってよいでしょう。「汚らしい奴（filth）」（I. ii. 347）とののしられ、「いやらしの奴隸」（

353) とさげすまれては、キャリバンの前途は暗いのですが、「こいつは豪気な化け物だ (O brave monster!)」(II. ii. 188)などとけしかけられている限り、キャリバンはステファノーたちの演ずる笑劇に参加して、プロスペローが演出する神聖喜劇の、破壊作業に手を貸すことができるのです。

これに関連して *Shakespeare Quarterly* の最近号に、面白い指摘があります。²²⁾ やはり同じ2幕2場で、ぶどう酒の威力に参ったキャリバンが、ステファノーを地上に降りたった月の男と取り違える。²³⁾ それをステファノーは適当に利用するのですが、これは新大陸の住民に接触した白人たちが、しばしば、自らを月世界の住人と称した史実によるものだというが、従来の通説です。アーバンはそれを認めながらも、バラッドや木版画を使って、これが同時に中世以来のバッカス伝統とも結びつくことを実証しています。そこでは赤ら顔の月の男が、酒飲みたちの神であり、キャリバンがぶどう酒のびんにかけて服従を誓ったように、偽のバイブルにかけて入信を誓ったといいます。この事実は当然、シェイクスピアの創造した最も偉大なバッカス的破壊分子、フォールスタッフを連想させるものです。(ちなみにファーナムはキャリバンを、フォールスタッフに始まる「シェイクスピア的グロテスク」の系譜の中で、論じています。²⁴⁾) もとよりフォールスタッフに較べると、キャリバンたちの破壊力は、たかが知れています。衰弱の跡はおおうべくもありません。それは何よりも、『あらし』という劇の性格からきています。『ヘンリー四世第二部』で、シェイクスピアは王となったハリー王子に、「I know thee not, old man」(V. v. 47)といわせさえすれば、フォールスタッフを放逐することができた。そして『ヘンリー五世』という神聖喜劇を、無事書き上げることができたのです。しかし『あらし』の末尾でプロスペローはキャリバンについて、「this thing of darkness I Acknowledge mine」(V. i. 275-6)といわねばならない。そしてそれが『あらし』全体の構図である以上、内部に仕込まれた笑劇の破壊力も、十分に制御されたものでなければなりません。事実キャリバンたちの反乱は、3幕2場40行、エアリエル登場を転機として、政治的にも演劇的にも、急速に收拾へと向かいます。しかしそれにしても終幕にいたるまで、プロスペローの厳かな神聖喜劇

の中に、笑劇的因素が混在する奇妙さは、否定することができません。

何だい、これは。ステファノーじゃないか。——たのむ、さわらんしてくれ。おれはステファノーってんじゃない。こ・む・ら・が・え・りっていうんだ。——それでこの島の王になろうというのか。——何とも痛痛しい王様で。——これは又奇妙な生き物だな。（V.i.285-9）

これら一連の滑稽なやりとりの後では、「左様、歪んだ姿そのままで、心も歪んでいるのがこの者です。」というプロスペローの生真面目なセリフが、妙に浮いて聞こえることは事実です。いや考えてみれば、プロスペローの神聖劇ですら、決して一義的に完結した意味世界を形作っているわけではありません。フェルバ
リンも指摘するように、²⁵⁾自らの術を‘vanity’(V.i.41)と呼び、‘rough
mag ic’(V.i.50)と称するプロスペローは、自己の世界の絶対化を懸命に
避けようとしているかのようです。そしてあのエピローグが、シェイクスピアの
残した最も完全なパリノウドであり、ここで作品が最終的に意味の焦点を失うこ
とは、もはや断わるまでもないことでしょう。

これが『あらし』におけるシェイクスピアの方法だとすれば、キャリバンは結局どういうことになるのか。新大陸の発見が、黄金時代伝説の現実化であるためには、そこに住む人が、理想的な自然人でなければなりません。モンテニュのインディアンがその一典型とされるわけですが、一方ではこれと正反対のインディアン像が——彼等を悪魔の化身とみなす、極度にペシミスティックな見方が、当時のヨーロッパにはあった。以後数世紀にわたって白人のインディアン像は、この両極をゆれ動きますが、この文脈の中にキャリバンを置いてみた場合、シェイクスピアの描く像は、一見きわめて悲観的です。もちろんキャリバンは、単にデフォルメされたインディアンというだけでなく、悪魔の落とし子としての奇形児、中世以来の伝説的な野性人等等、複雑な組成を示すことはいうまでもありません。しかしそれにしても、キャリバンを構想するシェイクスピアの脳裏に、インディアンの悪魔的な像が黒黒と影を落としていたことは、ほぼ確実でしょ

う。ただ作品の中でシェイクスピアは、キャリバンの側の論理を書きこむことを忘れなかつたし（I. ii. 333 f f.），その上劇の大半で、キャリバンを笑劇中の人物として、すくいあげてしまった。そこにシェイクスピアの独自性があります。この作品と北米植民地との関係にふれて、プロウは、「プロスペロー、キャリバン、それに島へのちん入者たちの扱いをみると、シェイクスピアはヴァージニア会社の植民努力を肯定していたように思われる。」²⁶⁾といい、又逆にリーチは、「〔ステファノーたち〕とキャリバンとの関係は、入植者と原住民の関係に対する的を射た批判」になっており、「ガリバー旅行記」におけるスウィフトの風刺も、これにはおよばないといいます。²⁷⁾だが真相はそのどちらにもあり、かつどちらにもない。それらの問題を含め、新世界をめぐる一切に、シェイクスピアは判断の留保を示したといってよいでしょう。1611年頃という、ヴァージニア会社が植民地擁護のキャンペーンを展開していた時期に、²⁸⁾植民地関係者の知遇をえていた²⁹⁾劇作家の作品としては、いかにも奇妙なものといわねばなりませんが、それ以外のありようもなかつたのが、シェイクスピアのドラマツルギーなのです。

（文中『あらし』からの引用は、アーデン版テキストからの拙訳、その他はリヴァーサイド版からの引用です。）

（1977年10月16日、日本シェイクスピア学会において発表）

- 1) Robert R. Cawley, 'Shakespeare's Use of the Voyagers in *The Tempest*', *PMLA*, Vol. 41, No.3(1926).
- 2) J.P. Brockbank, 'The *Tempest*: Conventions of Art and Empire', *Later Shakespeare* (eds. J.R. Brown and Bernard Harris), 1966.
- 3) Howard Felperin, *Shakespearean Romance*, 1972.
 Joan Hartwig, *Shakespeare's Tragicomic Vision*, 1972.
 Barbara A. Mowat, *The Dramaturgy of Shakespeare's Romance*, 1976.
- 4) G. Wilson Knight, *The Crown of Life*, 1947–65, p. 214.
- 5) Felperin, p. 259.
- 6) Peter Milward, 'Gonzalo's "Merry Fooling"', *Shakespeare Studies* (ed. the Shakespeare Society of Japan), Vol. 11(1975), p. 29.
- 7) John Dryden, *The Indian Emperour, The Works of John Dryden* (eds. J. Loftis and V.A. Dearing), 1966, I. i. 1–4.
- 8) *Ibid.*, I. i. 27–8.
- 9) Andrew Marvell, 'Bermudas', *The Poems and Letters of Andrew Marvell* (ed. H.M. Margoliouth), 1927–52.
- 10) Michael Drayton, 'To the Virginian Voyage', *Elizabethan's America* (ed. Louis B. Wright), 1965, p. 161.
- 11) John Fletcher, *The Island Princess*, quoted in Louis B. Wright, *Ibid.*, p. 205.
- 12) cf. Frank Kermode (ed.), *The New Arden Tempest*, 1954–62, p.50 and Felperin, p. 260.
- 13) Milward, p.35.
- 14) Montaigne, *Essays* (tr. John Florio), Everyman's Library, 1965, p.229.
- 15) Harry Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, 1970, pp.77–8.
- 16) Felperin, p.281.
- 17) cf. 野島秀勝『近代文学の虚実』(1971)
 ヤン・コット(峰谷・貴志訳)『シェイクスピアはわれらの同時代人』
- 18) (1968) p.323

- 19) II. ii. 34—5.
- 20) ノット前掲書, p.323.
- 21) Clifford Leech, *Shakespeare's Tragedies and Other Studies in Seventeenth-Century Drama*, 1950—65, p. 156.
- 22) Raymond A. Urban, 'Why Caliban Worships the Man in the Moon', *Shakespeare Quarterly*, Vol. 27, No.2(1976), pp. 203—5.
- 23) II. ii. 137ff.
- 24) Willard Farnham, *The Shakespearean Grotesque: Its Genesis and Transformations*, 1971.
- 25) Felperin, p.275.
- 26) Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Vol. VIII, 1975, p. 245.
- 27) Leech, p. 156.
- 28) Louis B. Wright, *Middle-Class Culture in Elizabethan England*, 1935—65, p. 531.
- 29) Kermode, pp. xxvii—xxviii.