

魔女が信じられなくなったとき

—ダヴナントの『マクベス』—

磯野守彦

序

『マクベス』における〈魔女〉は、時代の変化とともに、いろいろに取扱われてきた。なかでも顕著なものは、王政復古期のダヴナント（Sir William Davenant, 1606-1668）によるものである。本稿は、ダヴナントの改作『マクベス』（1663-1664）を、魔女の取扱い方、および、作品の構成と主題について、原作シェイクスピアの『マクベス』（1605-1606）と比較し、その違いの原因を、魔女観念の違いに象徴される、二つの時代の精神構造の違いのなかに、みいだそうとするものである。

王政復古期におけるシェイクスピア改作の問題は、従来、主に次の三つの観点から論じられてきた。即ち、①演劇環境の変化に基づく改作として、②シェイクスピア批評史の一環として、③シェイクスピアとは一応切りはなして、その時代の新しい演劇として、の三つである。そして、どの観点にも共通する関心事項は、今からみると明らかに原作に劣ると思われるシェイクスピアの改作が当時なぜあのように人気があり、長期に渡って上演されたのかということである。その問いに対して、①と②は、シェイクスピアを〈正統〉とみなす立場から、時代的理由づけをこころみ、結果的には、改作を「粗悪なシェイクスピア」とみなすものである。それに対して、③は改作を同時代の演劇の一つとして積極的に評価し、「新しい劇」とみなそうとするものである¹⁾。

ここでは、主に①の観点から、さらに『マクベス』固有の視点〈魔女〉に焦点をあてて、シェイクスピア改作の問題を考えてみたい。

I

デニス・バーソロミューズは、ダヴナントの『マクベス』改作に関して、「ダヴナントがまず第一にシェイクスピアの劇になしたことは、魔女の「オペラ」化および「滑稽」化であったと述べている²⁾。

では、王政復古期において、なぜ魔女が＜オペラ＞化され、＜滑稽＞化されたのか。これが我々の問題とする第一の点である。そして、魔女のオペラ化および滑稽化は、シェイクスピアの『マクベス』とダヴナントの『マクベス』との構成および主題の違いと、いかにかかわっているのか。これが第二の問題点である。

まず、ジェイムズ・メイドメントと W. H. ロウガン 編集による、ダヴナントの劇作品集³⁾に収められた作品を分類し、作品の傾向を調べることから始めよう。各作品の見返しに引用されている、初版本のタイトルに、①「悲劇」と明記されているものは4篇、②「喜劇」4篇、③「悲喜劇」1篇、④「マスク」4篇、である。明記されていないが、②の部類にはいるものが2篇、③が6篇あり、「オペラ」、「エンタテインメント」の類として④の部類にはいるものが2篇ある。合計すれば、①4篇、②6篇、③7篇、④6篇、となる。

次に、これらの作品を年代別にみてみよう。『マクベス』が書かれた時代、即ち王政復古以後の、いわばダヴナントの後期の作品は、悲劇1篇（『マクベス』）、喜劇4篇、悲喜劇1篇である。そして、これら後期の作品全篇が、いわゆるオペラ化されていることを考えると、後期における彼の主な関心事は＜オペラ＞と＜喜劇＞であったといえよう。

マスクを発展させて、イギリスで初めてオペラを作った（『ローズ島攻略』、1656）ことを初めとして、オペラに対するダヴナントの関心には、なみなみならぬものがうかがえる。このことを考えるとき、魔女のオペラ化は、現象的には、1623年の第一二折版『マクベス』にすでに表わされているオペラ化の「延長」⁴⁾であるにしても、そのまず第一の理由は、ダヴナント自身の、このよ

うなオペラへの情熱にあったものと思われる。

また、タイトルからも、「深遠なる悲劇」⁶⁾ という、同時代人ピープスの『マクベス』評からも確かめられるように、改作された『マクベス』は明らかに悲劇である。しかし、時代を下るに従って、ダヴナントの興味が、悲劇あるいは悲喜劇から喜劇へと移り、後期の作品の大部分は、喜劇あるいは喜劇的要素を含むものである。このことを考えると、魔女の滑稽化は、この喜劇精神によるものであったといえよう。

このように、魔女の<オペラ>化および<滑稽>化は、基本的には、ダヴナント個人の演劇的関心を反映するものであったと思われる。では、ダヴナントのこれらの内的関心をそそり、実行に移させた外的要因は何か。つまり、ダヴナントの<オペラ>精神、<喜劇>精神をくすぐり、魔女をオペラ化させ、滑稽化させた演劇環境——とりわけ<魔女>に関するそれ——ほどのようなものであったのか。

まず、オペラ化について考えてみよう。王政復古期の<オペラ>は、「音楽、踊り、手の込んだ舞台背景、機械を使つての離れ業」をその「本質的要素」とするものであったという⁶⁾。とすれば、<踊る>、<飛ぶ>、<現われる>、<消える>、そして<歌う>などといった、魔女の伝説的な行為は、オペラの格好の材料である。従って、これが、魔女のオペラ化へとダヴナントをさそつた外的要因であったと思われる。

では、ダヴナントを魔女の滑稽化へとさそつたものは何か。それを知るためには、まず、対象たる魔女が当時どのように考えられていたかを知らなければならない。そこで、次に、イングランドにおける魔女観念の変遷を調べ、王政復古期の魔女観念がどのようなものであったのかを探ってみよう。魔女観念の変遷の、終末期における、そして今の我々に必要な時代の経過は、いわゆる<魔女狩り>の消長にみられる。

イングランドにおいては、拷問は法律で禁止されていたし、ローマ教会の手は届きにくい状況にあったので、魔女狩りは、大陸諸国や隣のスコットランド

に比べて、一般に低調であった。1542年ヘンリー八世によって発布された、イングランドで初めての呪術禁止令も、実質的には殆んどその効力を発揮することなく、次のエドワード六世即位の年（1547）に廃止された。このイングランドにおいて魔女追求が激しくなったのは、森島恒雄氏によれば、

新教国としての旗幟を鮮明にしたエリザベス女王が魔女狩り強化令を発布（一五六三年）してからである。この魔女狩りはジェームズ一世の強化令（一六〇四年）によってさらに推進され、清教徒の支配下でピークに達する⁷⁾

のである。イングランドにおける処刑率は、大陸諸国やスコットランドのものに比べれば、かなり低いものであった。だが、「どの魔女裁判もセンセーションを巻き起こしていた。そして、それには国内全土のあらゆる階層が気をはりつめて関心を寄せていた」⁸⁾ という。

しかし、やがて魔女狩りの衰退が始まる。それは、まず証拠不十分で欺瞞的な魔女裁判への疑問、さらに、その魔女の存在そのものへの疑問、という形をとって進んでいった。

すでに、1584年、レジナルド・スコットは『呪術の発見』を著し、イングランドの魔女裁判の欺瞞性を暴露していた。清教徒支配下における、イングランド最後の魔女旋風（1642-1649）⁹⁾ のあと、1651年、1654年と、スコットのこの本が再版される。魔女裁判はその後も続くが、「一六六五年以後は、告発を受けた人間の数は減少し、ロンドン周辺で処刑された魔女の最後の記録は、一六五七年のものであった。」¹⁰⁾ イングランド全体においては、魔女の処刑は、1684年を最後として終り¹¹⁾、魔女裁判も、1717年¹²⁾を最後としてその幕を閉じた。そして1736年には、魔女に関する刑罰法規が全廃されたのである。

以上が、イングランドにおける魔女狩りの消長である。これと、シェイクスピアおよびダヴナントの『マクベス』創作時期とを、照らし合わせてみる。すると、シェイクスピアが『マクベス』を書いた時期（1605-1606）は、ジェームズ一世が即位し、呪術禁止強化令（1604）を出したすぐ翌年にあたる。一

方、ダヴナントが『マクベス』を書いた時期（1663-1664）は、王政復古の後、比較的魔女に懐疑的だった王党派の時代となり、ロンドン周辺での最後の処刑（1657）の数年後ということになる。こういった事情を考え合わせると、シェイクスピアの『マクベス』が、魔女熱の盛んな時期の産物であったのに対し、ダヴナントの『マクベス』は、魔女が否定されつつある時期の産物であったということができよう。

ところで、魔女は神の対極者<悪魔>の代理人である。従って、魔女の衰亡は同時に神の衰亡でもある。結局、それは中世的神の時代の終りと同時に、近代合理主義の時代の到来を意味していた。即ち、「神の奇蹟を信じない時代は呪術の力も信じない」¹³⁾ のであり、「神と教会に対する信仰が衰えるとともに、悪魔とその一味に対する信仰も衰えた」¹⁴⁾ のである。そして、その時、「恐怖が滑稽なものになった。」¹⁵⁾ 魔女が信じられなくなったとき、魔女はその魔力を失い、滑稽なものになったのである。

ダヴナントが直面した王政復古期の魔女観念は、およそこのようなものであったと思われる。そして、この衰びゆく魔女が、彼の喜劇精神をくすぐった。つまり、彼は魔力のない魔女を、そのまゝ、即ち、魔女にドラマティック・イリュージョンを与えて、昔の魔力のある魔女に生きかえらせる¹⁶⁾ ことなく、舞台にのせ、しかも、<魔力のある魔女>として、<演技>させたのである。ここにおいて、魔女に対する観客意識のディタッチメントが成立し、魔力のない魔女が、魔力のある魔女の行為をすることによる魔女の<滑稽>化がなりたつ。そして、その滑稽化は、「滑稽な衣装」¹⁷⁾ を身につけた役者——多分喜劇役者¹⁸⁾ ——の所作によって具体的に表現されたのである。

現実の魔女の滑稽化を舞台に反映させた、魔女のこの滑稽化は、第一義的には、「娯楽」¹⁹⁾ のためのものであったのであろう。しかし、それは、すでに鋭いものとはなりえぬ時期ではあるが、やはり諷刺の精神を含みもつものであり²⁰⁾、魔女の衰亡に追討ちをかけるものであったと思われる。このことは、次の事実によっても明らかとなる。

シェイクスピアが、その『マクベス』を、ジェームズ一世即位に対するおべっかとして書いたように、ダヴナントは、その改作を、ジェームズの孫のチャールズ二世即位に対するおべっかとして書いた²¹⁾。チャールズ二世は、周知のごとく、清教徒に首をはねられたチャールズ一世の子である。そして、この清教徒たちこそ、魔女の存在を信じ、魔女狩りを最も苛烈に推進した人々であった。一方、チャールズ一世は、魔女の存在について懐疑的であったから、＜魔女＞についても、王と清教徒の意見は対立していたのだった。父チャールズ一世の立場をうけつぐチャールズ二世は²²⁾、かくして、反清教徒、魔女不信の立場であったと思われる。

ダヴナントは、こういった状況において、バンクォウの子フリーアンスを、父の仇を討つためにフランスから戻らせて、戦いに参加させ、勝たしめる。これによって、まさに＜歴史はくりかえされた＞のである。即ち、この王家の祖バンクォウがチャールズ一世と、フリーアンスがチャールズ二世と、それぞれ、パラレルをなすのである。魔女と結託した、野心的な暴君マクベスは、さしづめ、清教徒の頭クロムウェルというところであろうか²³⁾。かくして、魔女は、マクベスとともに、否定されなければならない存在となる。

以上、我々は魔女の＜オペラ＞化と＜滑稽＞化の要因を、まず初めにダヴナントの演劇的関心に、次に、それを支える演劇環境に探ってきた。これらと作品の構成および主題との関係を見る前に、魔女のオペラ化と滑稽化は、魔女の演劇機能において、どのような意味をもつものであるかを考えてみよう。

まず、オペラ化であるが、これは一口でいって、魔女の＜シアター＞化であるといえよう。ダヴナントは、前述の如く、魔女の伝説的な行為にオペラの材を求め、魔女をシアター化したのである。次に、滑稽化は、相対的に魔女の非宇宙化を意味する。従って、それは、宇宙的な次元における魔女の、＜非ドラマ＞化を意味するものといえよう。

そして、この魔女の非ドラマ化と共に、ダヴナントによる魔女の処理で特徴的なことは、信じられないものを信じられないものとして舞台にのせ、しかも

それ本来のドラマを<演技>させるということ、つまり、<虚構の演劇>ということである。舞台上の魔女は、いわば実体なき魔女である。観客は舞台上のことを全然現実的とは思わない。思わないが楽しむのである。

結局、ダヴナントは『マクベス』改作に際して、魔女を、宇宙的な次元の魔女という意味におけるドラマの面では否定し、飛ぶ、踊る、歌うといった、シアターの面で生かしたのだといえよう。ドラマの面で生かすことは、もはや時代が要求しなかった。一方、シアターの面で生かすことは、時代の要求でもあり、ダヴナント自身の大きな望みでもあったのだ。我々は、ピープスの『マクベス』への賛辞²⁴⁾は、殆んどがそのシアターの面に関するものであることを思い出す。そして、こういった、魔女を殺し、生かすという、二つの矛盾する処理を両立させるものが、虚構の演劇であったといえよう。

では、このようにシアター化され、非ドラマ化された魔女の存在は、シェイクスピアの『マクベス』とダヴナントの『マクベス』における、作品の構成および主題の相違と、どのような関係にあるのであろうか。次に、この点を検討してみよう。

II

ダヴナントが改作した、構成上の主な点を整理すれば、次のごとくである。

A. マクベスおよびマクベス夫人に関する部分：

1. IV. iv. 1-76. 〔追加〕

マクベスとシートン登場。マクベスが、国を救うべきか妻を救うべきか、野心か愛かに悩む。マクベス夫人登場。ダンカンの幽霊に始終つきまといられる夫人は、夫に改心して退位するようにとせまる。

2. V. viii. 41. 〔追加〕

マクベス、死に臨んでの悔恨の場——「さらば、虚しき世界、そしてその中でも一番虚しきもの、野心よ。」

B. マクダフおよびマクダフ夫人に関する部分：

1. I. ii. 43-66; I. iii. 89-152. [改変]

原作でのロスとアンガスに代ってマクダフ登場。

2. I. v. 1-34. [追加]

マクベス夫人とマクダフ夫人登場。戦争の間、マクダフ夫人とその子供は、マクベスの城に寄宿している。名誉と野心の戦争を否定するマクダフ夫人は、これに続く手紙の場での野心的なマクベス夫人と好対照をなす。

3. II. iii. 92-95. [改変]

ダンカンの死体発見後、原作でのバンクォウに代って指揮をとるマクダフ。

4. II. v. 1-94. [追加]

荒野。マクダフ夫人、下女、下男登場。ダンカンの死後、難をのがれるためにマクベスの城を出て、マクダフとおち合う。魔女登場。魔女の予言に心を動かされそうになる夫に、夫人は「彼らの言葉は、彼らの姿と同じで、つくりごとにすぎない」(89-90) といって魔女を全く否定し、夫の心の動揺を押さえる。I. iii; I. v. に対応する場面で、夫を犯罪へとそそのかすマクベス夫人とこのマクダフ夫人は、まさに対照的である。

5. III. ii. 1-65. [追加]

マクダフ夫妻登場。野心のいましめ。マクベスのダンカン殺害に対して、復讐をしようとするマクダフに、夫人はその復讐にすら、野心がはいっていいはしないかと心配する。

6. III. vi. 1-36. [追加]

マクダフ夫妻登場。イングランドへ逃れる夫と居残る夫人との愛の別れの場。

7. IV. ii. [F₁²⁵: 37-74; 94-102.] [省略]

マクダフ妻子の対話の場、および殺害の場は省略。

8. V. viii. 35-37. [追加]

主人(ダンカン)、妻、子供を殺されたマクダフの、マクベスに対する復

警の場。すぐあとに、前述のマクベス悔恨の場が続く。

9. V. ix. 31-42. 〔改変〕

マルカムが野心に対するいましめのことばを述べる。それに続いて、マクダフが国民の忠誠と国の平安を祈ることばを述べ、幕がおりる。なお、結びの言葉を述べるのは、原作のマルカムに代ってマクダフである。

C. 魔女に関する部分：

1. II. v. 29-83. 〔追加〕

歌。コーラス。踊り。予言（マクダフ夫妻に対するもの）。

2. III. viii. 20-56. 〔追加〕

原作 III. v. の延長。歌。会話。

3. IV. i. 43-60. 〔追加〕

歌。コーラス。会話。

4. IV. i. 75-87. 〔改変〕

幽霊省略²⁶⁾。代ってヘカティがマクベスに予言をする。

D. その他：

1. II. iii. 1-14. 〔改変〕

冒頭における、門番の場面〔F₁: 1-43.〕の省略と²⁷⁾、それにとりなす改変。

2. III. iv. 10-19. 〔改変〕

バンクォウは舞台の外で殺される。

3. V. ii. 1-37. 〔改変〕

ドナルベイン、フリーアンス、レノックス登場。ドナルベインはアイルランドから、フリーアンスはフランスからそれぞれ戻り、戦いに参加する。

以上、構成上の主な改作点を列挙してきたが、これらのうちで特に注目すべきことは、マクダフおよびマクダフ夫人の役割の拡大である。登場回数をみてみても、マクダフは、原作では通算8場に登場するだけであるが、改作では16場に登場する。また、マクダフ夫人も、原作では1場に登場するだけである

が、改作では5場に登場する。これらの登場回数は、改作におけるマクベス16場、マクベス夫人8場にほぼ匹敵するものである²⁸⁾。

さて、マクダフ夫妻の役割のこのような拡大は、ダヴナントが彼らに、いかに多くの劇的意味を負わせたかを物語るものである。上述の改作点、および増加したマクダフ夫妻の登場回数からもわかるように、マクダフおよびマクダフ夫人は、筋の上でも、性格の上でも、常にマクベスおよびマクベス夫人のアンチ・テーゼとして描かれている。つまり、マクダフは、野心家・悪玉であるマクベスに対して、忠誠なる善玉、そして最後には悪を打ち負かす正義の士として描かれている²⁹⁾。そしてマクダフ夫人は、悪を夫にそそのかすマクベス夫人に対して、夫を悪から救う善良なる妻として描かれているのである。

このようなことを知るとき、ダヴナントの改作『マクベス』における劇的葛藤は、明らかに、マクベス対マクダフの葛藤、そしてそれに与するマクベス夫人対マクダフ夫人の葛藤であるといえよう。そして、これは、秩序（マクダフ）対反秩序（マクベス）の葛藤と抽象化することもできよう。

一方、シェイクスピアの『マクベス』は、『オセロー』が、『リア王』がそうであるように、キリスト教国の悲劇にとって、殆んど宿命的ともいえる劇展開のパターン、即ち中世道德劇のパターンに従って書かれた悲劇である。つまり、マクベスという人間を戦場としての天国と地獄の戦いを、例の「存在の巨大な鎖」の「照応」を背景として、人間的次元を含む宇宙的次元で描いたものである。

それは、I. i. の〈魔女〉の場で、「きれいはきたない、きたないはきれい」(14) という〈価値の倒錯〉のテーマ——地獄のテーマ——の提示、続く I. ii. での〈体制〉のテーマ——天国のテーマ——の提示のあと、I. iii. で「こんなにかきたなくてきれいな日……」(42, 傍点筆者) という〈価値の混同〉のことばをはく、つまり、すでに天国と地獄の葛藤に巻きこまれている人間マクベスの提示、という象徴的な劇展開の方法によってもうかがえることである。

結局、シェイクスピアの『マクベス』における葛藤は、マクベス内の〈秩

序>と<反秩序>の葛藤であり、それと呼応する<天国>と<地獄>の葛藤であるといえよう。

このように、ダヴナントの『マクベス』における葛藤と、シェイクスピアの『マクベス』における葛藤とは、秩序と反秩序の葛藤という共通の枠組を持ちながらも、その次元と構造を異にしている。

シェイクスピアの『マクベス』とダヴナントの『マクベス』との構成上の相違は、かくして、二作品における葛藤の相違を意味するものといえよう。

では、この葛藤の相違は、我々の最大の関心事である魔女と、どのような関連をもつものであろうか。

魔女は、いうまでもなく、地獄の代表者である。だから、魔女は、天国対地獄という宇宙的な葛藤をもつ、シェイクスピアの『マクベス』においては、その葛藤の主翼の一つをになうものである。ところが、マクベス対マクダフという人間レベルの葛藤をもつダヴナントの『マクベス』においては、魔女は、その葛藤とは何のかかわりあいも持たない。

魔女が葛藤とかかわりあいをもたないということは、とりもなおさず、魔女が<非ドラマ>化されているということの意味する。ところで、魔女の<非ドラマ>化は、前述のごとく、魔女の<滑稽>化によってもたらされたものであった。よって、二つの作品における葛藤の相違は、魔女の滑稽化と共通する現象であるといえよう。

従って、この葛藤の相違を具体的な形で表わす、マクダフ夫妻の役割の拡大という構成上の変化も、魔女の滑稽化とともに起った現象であったといえよう。そして、それは、次のごとく説明されるであろう。

魔女の滑稽化による魔女の非ドラマ化は、必然的に、神の非ドラマ化をもともなう。その結果、マクベス内での天国と地獄の葛藤は消滅する。一方、マクベス内での天国と地獄の葛藤の消滅をもたらした、まさにその精神が、人間レベルでの葛藤を欲し、マクベスに対するマクダフの拡大をうながす。かくして、マクベス対マクダフの葛藤が成立する。そして、マクダフの拡大に呼応し

て、マクダフ夫人の役割も拡大されるにいたるのである³⁰⁾。

このように、マクダフ夫妻の拡大は、結局、天国と地獄が崩れ去り、「存在の巨大な鎖」のたちきれたとき、まさに天国と地獄を破壊し、鎖をたちきったその精神が求める、劇的葛藤の条件を満たすために、なされるべくしてなされた結果であるといえよう。

また、二つの作品における主題も、葛藤の次元と構造の相違と呼応して、異質なものとなっている。即ち、シェイクスピアの主題が、あのセイタンの「野心」にも通じる宇宙的な意味での<悪>であるのに対し、ダヴナントの主題は、マクベスの最後の台詞からもわかるように、現世における「野心」という、ごく人間的な<悪>、しかし、王政復古期においては、おおいに時代的意味合のあるものとなっているのである。

以上述べてきたごとく、シェイクスピアの『マクベス』とダヴナントの『マクベス』にみられる、構成と主題の相違は、劇的葛藤の次元と構造の相違を意味するものであった。そして、その葛藤の相違は、魔女の滑稽化と共通する現象であった。

ところで、その魔女の滑稽化は、現実の魔女の滑稽化を反映するものであった。その現実の魔女の滑稽化は、魔女が信じられなくなったからであった。そして、魔女が信じられなくなったということは、近代の到来を意味するものであった。だから、ダヴナントの『マクベス』における、魔女の滑稽化と、構成および主題の変化は、共に、近代の到来とそれによる精神構造の変化を、反映するものであったといえよう。

そして、この近代の到来に直面して、魔女は喜劇役者として、活路をオペラに見い出した。これは決して、魔女本来の姿ではない。魔女本来の姿の再生は、後の時代に待たねばならない。しかし、とにもかくにも、ダヴナントは、このような形で魔女を生かすことにより、シェイクスピアを舞台にのせ続けることができたのであった。

註

本稿のごとき性質の問題を論ずるにあたっては、『マクベス』のなかのいわゆる〈魔女〉が、はたして何者であるかが、まず問題となるであろう。しかし、それが、〈運命をつかさどる三人の女神〉であれ、〈現実の魔女〉であれ、あるいは〈その中間的なもの〉であるにしろ、〈現実の魔女〉——これについての定義もかなりあいまいなものであるが——に対する考え方の変化というものが、時代の精神構造の変化を象徴するものであるとすれば、それは、『マクベス』における〈魔女〉のどの定義に対しても、その〈魔女〉についての考え方の変化を包含することができるものと思われる。そこで、本稿では、『マクベス』における〈魔女〉の実体をさぐることは、あえて省略した。

- 1) Cf. C. Spencer, "Introduction", *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, ed. with an Intro. C. Spencer, Illinois U. P., 1965, pp. 7-9. なお、本稿における、ダヴナントの『マクベス』からの引用は、この版による。
- 2) D. Bartholomeusz, *Macbeth and the Players*, Cambridge U. P., 1969, p. 17.
- 3) J. Maidment & W. H. Logan, ed. *The Dramatic Works of Sir William D'Avenant*, 5 vols., 1872-1874, repr. Russell & Russell, 1964.
- 4) C. B. Young, "The Stage-History of *Macbeth*", *Macbeth*, ed. J. D. Wilson, Cambridge U. P., 1970, p. lxxiii.
- 5) J. Warrington, ed. with an Intro. *The Diary of Samuel Pepys*, 3 vols., Everyman's Library, 1967, II, p. 388.
- 6) H. Spencer, *Shakespeare Improved*, Frederick Ungar, 1963, p. 93.
- 7) 森島恒雄, 『魔女狩り』, 岩波書店, 1970, p. 173.
- 8) クルト・バッシュビッツ, 『魔女と魔女裁判——集団妄想の歴史』, 川端豊彦, 坂井洲二訳, 法政大学出版局, 1970, p. 189.
- 9) P. ヒューズ, 『呪術——魔女と異端の歴史——』, 早乙女忠訳, 筑摩書房, 1970, pp. 233-234.
- 10) *Ibid.*, p. 237.
- 11) クルト・バッシュビッツ, *op. cit.*, p. 226.
- 12) 森島恒雄, *op. cit.*, p. 201. なお、バッシュビッツは、1712年としている (*op. cit.*, p. 226).
- 13) P. ヒューズ, *op. cit.*, p. 8.
- 14) 15) *Ibid.*, p. 245.
- 16) これは、近代リアリズムの演劇における、魔女の上演方法である。
- 17) T. Davies, *Memoirs of the Life of David Garrick, Esq.*, cited in D. Bartholomeusz, *op. cit.*, p. 17.

- 18) Cf. “The actors who played the witches in 1707 production with Betterton were comedians” (D. Bartholomeusz, *op. cit.*, p. 17).
- 19) J. Warrington, *op. cit.*, II, p. 388.
- 20) Cf. “Their words are like/Their shape; nothing but fiction” (II. v. 89-90); “Those Witches, Sir, with all the Power of Hell,/Could not preserve him from the Hand of Heaven” (V. ix. 6-7).
- 21) C. Spencer, *op. cit.*, p. 16.
- 22) Cf. P. ヒューズ, *op. cit.*, p. 233.
- 23) Cf. “...Oliuer the Tyrant...”, *The Dramatic Records of Sir Henry Herbert*, ed. J. Q. Adames, cited in H. Spencer, *op. cit.*, p. 7.
- 24) J. Warrington, *op. cit.*, II, p. 64; p. 384; p. 388; p. 446.
- 25) H. H. Furness Jr., ed. *Macbeth*, Dover, 1963, による。
以後、シェイクスピアの『マクベス』への言及は、この版による。
- 26) Cf. “This omission is puzzling—they afford an obvious chance for the display of mechanical ingenuity” (H. Spencer, *op. cit.*, p. 163).
- 27) この省略は、通常考えられているように、古典主義のルール<ジャンルの区別>に反するため、ではないと思われる。B. 7; D. 2. にも共通する理由で、余りに残酷な場面や、卑猥な場面を嫌う傾向——彼ら王政復古期の人々は「洗練されていた」——によるものと思われる。ちなみに、原作では、V. viii. において、マクダフは、マクベス殺害の証しとして、「マクベスの首」を持って登場するのに対し、改作 (V. ix.) では、「マクベスの刀」を持って登場する。また、ダヴナントは、その他の古典主義のルールも殆んど守っていない。
- 28) マクダフ：(原作) I. vi; II. iii; II. iv; IV. iii; V. iv; V. vi; V. vii; V. viii; (改作) I. ii; I. iii; I. iv; I. vi; II. iii; II. iv; II. v; III. ii; III. vi; IV. iii; IV. v; V. iv; V. vi; V. vii; V. viii; V. ix; マクダフ夫人：(原作) IV. ii; (改作) I. v; II. v; III. ii; III. vi; IV. ii; マクベス：(改作) I. iii; I. iv; I. v; I. vii; II. i; II. ii; II. iii; III. i; III. iii; III. v; IV. i; IV. iv; V. iii; V. v; V. vii; V. viii; マクベス夫人：(改作) I. v; I. vi; I. vii; II. ii; II. iii; III. iii; III. v; V. i.
- 29) とはいうものの、『マクベス』はやはりマクベスの悲劇である。マクベスが主人公としての共感を保ちえているのは、ひとえに、最期に臨んで、<悔悛>するからである。
- 30) Cf. “Lady Macduff’s part is enormously lengthened, purely for the sake, apparently, of giving opportunity to some rising actress of the Duke’s Theatre” (A. Nicoll, *A History of English Drama 1660-1900*, 6 vols., Cambridge U. P., 1965, I, p. 176). こういった理由もあるが、「……だけ」ではないことは、我々のあげた理由からしても、明らかである。