慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	シェイクスピア時代の<相対主義的想像力>について：伝統的宇宙像と演劇的世界観の融合と相克
Sub Title	The "relativism of imagination" in Shakespearean times : the fusion and conflict of the great chain of being and theatrum mundi
Author	小菅, 隼人(Kosuge, Hayato)
Publisher	慶應義塾大学アート・ センター
Publication year	2014
Jtitle	Booklet Vol.22, (2014.) ,p.96- 114
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Cosmos 3 図版削除
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000022-0096

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

シェイクスピア時代の〈相対主義的想像力〉について
――伝統的宇宙像と演劇的世界観の融合と相克

小菅　隼人

はじめに

ケント　だれだ、この悪い空模様のなかを？
紳士　その空模様と同じく、乱れた心をもつものだ。
ケント　おおあなたか。王はどこにおられる？
紳士　荒れ狂う大自然と戦っておいでだ。風にむかって
　大地を海のなかまで吹き飛ばせ、さもなければ
　逆巻く波を陸地の上まで吹きあげろ、そうして
　天地を引っくり返すのだ、と叫んでは、白髪を
　かきむしっておられる。その髪も、盲めっぽう
　つかみかかる凶暴な烈風にもてあそばれるありさま。
　まさに人間という小世界における嵐をもって、
　外界をせめぎあう風雨を恥じ入らせようとするお姿だ。
『リア王』（*King Lear*）、第３幕第１場、小田島雄志訳

中世ヨーロッパの宇宙像においては、大宇宙（マクロコスモス）は神や天使から人間や動物にいたるまでさまざまな生物と無生物で充満し、それらは連続した梯子で繋がっている。そして、小宇宙（ミクロコスモス）たる人間を始め社会も人体も動物界も、それぞれは類似した構造を持ち、アナロジカルに重なり合っている★[1]。この宇宙像にあって人々は、最上位にあるものの視線を常に意識し、秩序を持った存在論的階梯の中で自らを位置付ける。他方、シェイクスピア時代には、社会の中で自分の位置を決め、人生における自らの状況を役柄として捉える演劇的世界観が一般に膾炙した。そこでは人間は俳優、この世は舞台、人生は演劇となる。それを見る観客は天上の神々であり、社会における他者であり、時には自分自身にもなる。この二つの観念に共通するものとして、自分を見つめるものとして観客の視線を意識しつつ自らを相対的に位置付けるという〈相対主義的想像力〉が、古典古代からシェイクスピア時代へと受け継がれた宇宙像にも、ヨーロッパ文学に共通のトポスである世界劇場にも読み取るこ

とができる。この二つの観念は特にシェイクスピア時代に融合し、そしてやがてはその世界像そのものを侵食し近代的世界観と個人主義的人間像への転換を迫ることになる。

本論で扱うシェイクスピア時代の宇宙像についての先行研究は多数あるが、ここでは本論を執筆するにあたり土台となった基本参考文献をあげる。まず、出発点となるのはアーサー・O・ラヴジョイ（Arthur O. Lovejoy）の『存在の大いなる連鎖』（*The Great Chain of Being,* 1936）である。ラヴジョイは古典古代から近代初期にいたる宇宙観の基本原理を充満と連鎖をキー・ワードに「観念の歴史」として辿っている。さらに、観念としての「自然」の変遷については、R・G・コリングウッド（R. G. Collingwood）の『自然の観念』（*The Idea of Nature,* 1945）があるが、これらを特に中世について補完するものとしてC・S・ルイス（C. S. Lewis）の『廃棄された宇宙像』（*The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature,* 1964）がある。ルイスは、現在では失われた宇宙像について具体的なイメージを示してくれる。そして、ルイスが扱った中世に続くシェイクスピア時代の世界像を中世との連続性において示したのが、E・M・W・ティリヤード（E. M. W. Tillyard）の『エリザベス朝の世界像』（*Elizabethan World Picture,* 1943）である。ティリヤードは、特にシェイクスピアの作品に込められた確固とした秩序意識について文学的記述を引きながら明快に説明してくれている。さらにティリヤードが序文の中で触れているが、特に自然の中での人間の位置付けと人間の本性の優れた研究書としてシオドア・スペンサー（Theodore Spencer）の『シェイクスピアと人間の本性』（*Shakespeare and the Nature of Man,* 1943）がある。加えて、シェイクスピアから近代への転換において伝統的自然観と近代的自然観の対立の構図を明確に示してくれるのは、J・F・ダンビー（J. F. Danby）の『シェイクスピアの自然観』（*Shakespeare's Doctrine of Nature: A Study of King Lear,* 1949）である。

他方、世界劇場およびシェイクスピアに現われた演劇の観念については、まず、E・R・クルツィウス（E. R. Curtius）の『ヨーロッパ文学とラテン中世』（原著ドイツ語、1948年初版）を出発点とする。クルツィウスは、ヨーロッパが単に地理的名称を言うのではなく伝統を共有する文化的共同体であることを、文学伝統の地理的・歴史的連続性を具体的に示すことによって論証しようとする。この中で、演劇を人生に喩える表現がその一つの例として挙げられている。さらに、シェイクスピア作品の中で言及される演劇の観念については、アン・バートン（Anne Barton）が『シェイクスピアと演劇の理念』（*Shakespeare and the Idea of the Play,* 1962）において網羅的研究を行っている。また、文学研究とは手法を変えて、古典古代の宇宙像とシェイクスピア時代の世界劇場の観念を劇場建築から具体的に結びつけた研究としてフランセス・イエイツ（Frances Yeats）の『世界劇場』（*Theatre of the World,* 1969）がある。イエイツは本論でも引いたロバート・フラッド（Robert Fludd）とジョン・ディー（John Dee）を始め、ルネサンスのオカルト哲学を足がかりに劇場に現われた宇宙観と世界劇場について考察している。イエイツの研究をさらに批判的に展開させたものとして玉泉八州

男『女王陛下の興行師たち：エリザベス朝演劇の光と影』(1984) があげられる。

本論では、以上の先行研究を土台としてシェイクスピア時代の宇宙像を概観した後、ロバート・フラッドの宇宙像によって具体的なイメージを例示する。次にシェイクスピア作品にあらわれた世界劇場への言及を中心に当時の演劇的世界観について述べたのち、伝統的宇宙像と演劇的世界観に共通する基本的認識方法としての〈相対主義的想像力〉の存在を主張したい。そして最後に、伝統的宇宙像と演劇の理念の融合がやがては伝統的宇宙像を侵食し転換させる力となったことに言及する。

シェイクスピア時代の宇宙像

ルイスが「イメージ」あるいは「モデル」という言葉で呼んだ中世の宇宙像では、神、天使、自然の女神といった擬人化された観念的存在群も、天球の星々、人間を含む動物、植物などの具体的事物群も、それぞれのグループ内の厳密な階層の中にその位置を割り当てられ明確な秩序が与えられていた。この秩序意識はあらゆる面に応用され、例えば、頭、心臓、手足といった人間の肉体にも、父親、長男、庶子といった家族関係にも、王、貴族、平民といった政体にも当て嵌められる。そしてそれぞれの観念や事物は序列の中での位置に応じて、天体、気象、天変地異に対応したり共鳴しあっていた。例えば、『ロミオとジュリエット』(*Romeo and Juliet*) のプロローグでは、不幸な結末となった二人の男女を星に対応させて「星の運行が交差した恋人」(star-crossed lovers) と表現されている。あるいは、『十二夜』(*Twelfth Night*) のサー・トビー (Sir Toby) は、マクロコスモスである天上界とミクロコスモスである人体の対応関係に言及する。すなわち、第１幕第３場において自分の踊りを自慢する際に、飲酒に関連づけて正確に牡牛座には頸と喉が対応することを踏まえた上で、自分の脚と腿の強さに触れる (ティリヤード11)。また、『ハムレット』(*Hamlet*) の中では、ウィッテンベルグ大学の学者であるホレーショー (Horatio) が、亡霊の出現を現実世界の異常な出来事に結びつけ、そこに政治的混乱の予兆を見る。

> 栄耀栄華を誇ったローマでのことだ。その偉大なジュリアス・シーザーが死ぬ直前には、あちこちの墓穴が空になり、白装束の死人たちがローマの街角で苦しげな高い叫び声や低いうめき声をあげた。星は炎となって尾を引き、血潮の露をおき、太陽をも揺り動かす、豊かな水をたたえた月までが光を消して、最後の日が来たかと、ひとびとは思ったという。恐ろしいできごとには前兆があり、運命を告げる先触れ、きたるべき大参事の予告となって、天地相計って地上のわれわれにしめしてくれるのだ。(第１幕第１場、小菅隼人訳)

これはシェイクスピアにおいては、単なる比喩的な描写にとどまらず、実際の出来事として導入される。例えば、『マクベス』(*Macbeth*) では、ダンカン王 (Duncan) が殺害された晩の自然の荒れ様を、王が殺害されたことを知らない臣

下であるレノックス（Lenox）が次のように表現する。

> ゆうべは一晩中、不気味なことばかり続きましたな。われわれの泊まった家では、煙突が吹き倒された。噂によると、悲しい声が空を蔽い、死を告げる苦悶の叫びも怪しげに、陰惨な調べが響き渡り、末世に現われる不吉な乱れ、不穏な珍事を告げ知らせたとか。あの夜の鳥も、夜どおしなきつづけていたという。なかには、大地が、あたかも瘧にかかったように震えおののいたなどと言いふらすものもある。（第２幕第３場、福田恆存訳）

ティリヤードが指摘したように、これらを含む、天上の位階、自然の調和、地上の序列の繋がりはシェイクスピアをはじめエリザベス朝文学に頻出する。例えば、政治体と小宇宙との対応に言及した有名な台詞として、『ジュリアス・シーザー』（*Julius Caesar*）のブルータス（Brutus）は、「精神の支配者たる理性と、その臣下たる感情が／激論を戦わせはじめる、そうなると／人間という一個の世界が、小さな王国のように、／内乱状態におちいってしまう」（第２幕第１場、小田島雄志訳）と述べ、ここでは、自らの揺れ動く内面を王国に対応させて表現している。また、『トロイラスとクレシダ』（*Troilus and Cressida*）のユリシーズ（Ulysses）の位階についての演説（第１幕第３場）では、シェイクスピア作品に頻出する自然と王権と長子相続の共鳴が纏まった形で明確に述べられ、シェイクスピア時代の広い意味での宇宙像のあり方と〈マクロコスモスとミクロコスモスの対応〉を示している。それは端的に言えば、明確な秩序意識と様々な宇宙像の内部および外部との共鳴連鎖であった。

この秩序意識と宇宙像の連鎖を図像によって具体的に確認し、さらにそこに見出される原理を見てみよう（ゴドウィン54–55）。図１はロバート・フラッドによる『両宇宙誌』（*Utriusque Cosmi Historia,* 1617–19）である。フラッドは薔薇十字団思想、パラケルスス（Paracelsus）の錬金術に傾倒し、医者として開業する傍ら、薔薇十字派を擁護する著書を書き続けた当時の思想界の著名人であった。彼の主著の『両宇宙誌』は、シェイクスピアの活躍した時代からは20年ほど後になるが、先に述べた当時の宇宙像をよく表している。まず外周最上部中央には輝く雲状のものが描かれそこから神の手が差し出されている。その手は鎖によって裸の女性として描かれている自然の女神の右手に結ばれる。女神の左手は鎖を持ち、それはコンパス — 知性を象徴する — を持った猿、つまり、人間に結ばれる。人間が座る地球では、鉱物、植物、動物、そしてリベラル・アーツ（自由七科）の研究が行われていることが図示されている。地球は、四元素のうち土と水の世界であるが、それは鉱物界、植物界、動物界によって成り立っており、さらにそれを取り囲む円周にはまず空気と火の世界がある。続く天空の層には、一つに一つの天体が当て嵌められ、月、水星、金星、太陽、火星、木星、土星の順序で並んでいる。その外側には星座が位置付けられている恒星天があり、その外側には天界、そして、最外周は、第10天として全てを動かしながら自らは不動のプリムム・モービレが位置している。アリストテレスは、

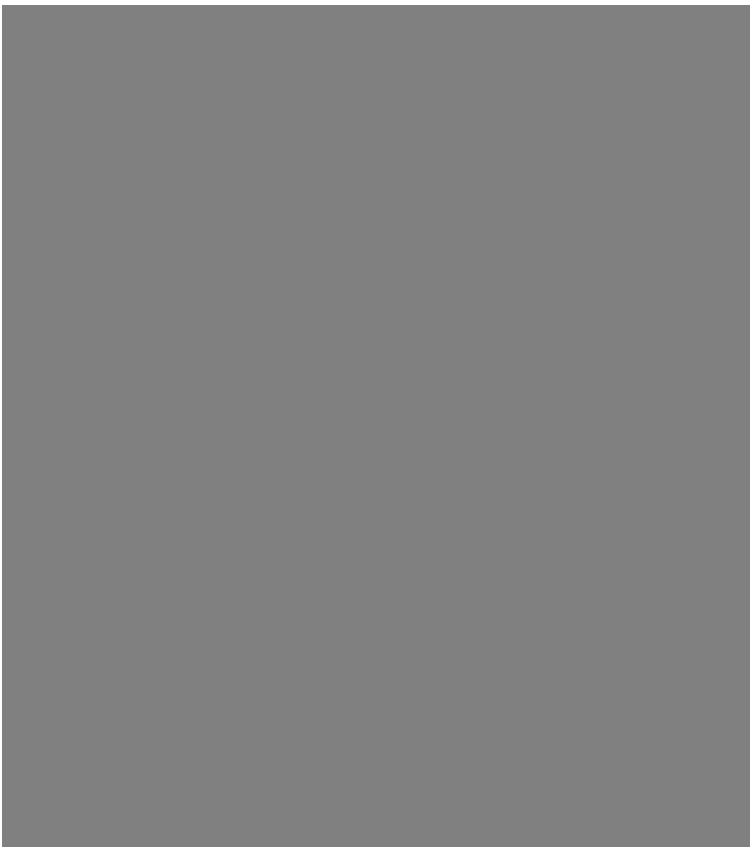

図1　ロバート・フラッド『両宇宙誌』

地球周辺は四元素により構成されているが、天空は第五の元素であるエーテルという透明な物質でできていて、それ故、層が重なっていても外の天体が見えると考えた。そして天界は人間には聞こえない音楽で満ちて、それに合わせてすべてのものは調和して動いているのである。『ヴェニスの商人』（*The Merchant of Venice*）の中のロレンゾー（Lorenzo）の美しい台詞はプラトン的な天空の音楽の宇宙像が当時まだ健在であったことを示している。

> お坐り、ジェシカ。ごらん空を、まるで広い床のような、黄金の小皿をびっしりはめこんで。それ、そうしてお前の眼に映るどんな小さな星だって、空をぐるぐる廻りながら、みんな天使のように歌をうたっているのだよ、あの澄んだ瞳のケルビムたちに声を合わせて。そうなのだ、あの幼子たちの永遠の魂は快い楽の音で溢れている！だがぼくたちの魂は、このいずれは朽ちはてる塵泥の肉の衣に蔽われて、いまはそれが聞こえないのだ。（第５幕第１場、福田恆存訳）

確固とした秩序の中に場所を与えられて、そのそれぞれが繋がれている、あるいは、対応しているという〈秩序、対応、連鎖〉の宇宙像がこの時代の基本モデルであった。

この〈存在の大連鎖〉のモデルを古典古代から近代まで精密に辿り分析したラヴジョイは、「存在の大いなる連鎖」を生み出した三つの観念をプラトンに遡って観察する。すなわちプラトンは、最初に「あの世的なもの」の存在を〈存在の大連鎖〉のモデルの大前提にする。それは、「この世的なもの」の移ろいやすさや不正確さとは根本的に対立する不易なものとしてのイデア的性質を持ったイデアのイデアである絶対的な善の存在であり、不変で自己充足的なイデアである。二番目に、プラトンは、不断の生成を続けるもう一つの原理を発見する。つまり、純粋思惟の永遠の対象としてのイデアは、意識して思考する存在としての霊魂という姿を同時に取り、この霊魂は超感覚的で永続的であるという点で自己充足的なイデアと共通しても、イデアが静的で完全な存在であるのに対して、思考する霊魂は動的で常に生み出す永遠に不完全な存在なのである。そして、まさにこの動的な霊魂の働きによって、宇宙は充満されていくのである。その働きによって、静的な存在を土台にしつつも、ぎっしりと充満されていく宇宙像が西洋世界の基盤となった。エドマンド・スペンサー（Edmund Spencer）の示すアドニスの園は、天地は鳥と獣で満ちており、尽きることがない（ティリヤード、57–64）。さらにミルトン（John Milton）は、『失楽園』（*Paradise Lost*）の中で「われわれが眼を覚ましている時も、／眠っている時も、たとえわれわれの眼にはふれなくとも、／幾百万の天使たちがこの地上を歩きまわっている」（第4巻676–78行、平井正穂訳）というイメージを提示する。天使さえもこの地上に充満しているのだ。そして三番目の原理として、プラトンの充満の概念と並んで、アリストテレスは「連続」の概念を導入する。すなわち、「物が重なり共有する同一限界がある時にはそれらのものは連続する」という基本原理に基づいて、全ての動物を完成の度合いによって「存在論的梯子」の中に位置付け、下は非存在すれすれの不完全な存在から上は神に近い高度に完成された — 但し変化の可能性を持っているという意味で不完全な — 存在まで、あらゆる事物は充足された存在の鎖の中で位置付けられることになったのである。ラヴジョイはこの観念が最もよく表れている作品として、アレグザンダー・ポープ（Alexander Pope）の『人間論』（*An Essay on Man*）をあげる（ラヴジョイ、62–63）。

存在の巨大なる連鎖よ、神より始まり、
霊妙なる性質、人間的性質、天使、人間、
けだもの、鳥、魚、虫、目に見えぬもの、
目がねも及ばぬもの、無限より汝へ、
汝より無に至る。より秀れしものに我等が
迫る以上、劣れるものは我等にせまる.
さもなくば、創られし宇宙に空虚が生じ、

一段破れ、大いなる階段は崩れ落ちよう。
自然の鎖より輪を一つ打ち落とせば、
十分の一、千分の一の輪にかかわらず、
鎖もこわれ落ちよう。
（Epistle 1, 233-246、内藤健二訳）

この詩は1732年から34年にかけて書かれたものであるが、古典古代から続く西洋の宇宙像である、生み出され、充満し、連続するという〈存在の大連鎖〉の原理を明確に表している。ここで働いている基本原理は、まず、ヘレニズムにもヘブライニズムにも共通する目に見えないものとしての絶対的神の存在であるが、なお特徴的なのは、目には見えずとも宇宙は様々な事物で充満している、そしてそれらは繋がっているという二つの原理である。この連続と充満の原理によってフラッドの『両宇宙誌』を見直してみれば、確かに図像は、多くのもので満たされ、そしてそれらは明らかに連続的な繋がりを持っていることが見てとれる。

古代中世から受け継がれたこの位階と連鎖の原理は、マクロコスモスとしての大宇宙においても、もっと下位の世界、例えば動物や植物の世界においてもアナロジーとして同じモデルを持っている。それぞれの位階では、首位のものが決まっており、あらゆる事物は、神に対応する最上位の存在を頂点として鎖で結ばれているのである。ティリヤードの引用例を借りれば、『アントニーとクレオパトラ』（*Antony and Cleopatra*）において、クレオパトラは、「あの人の両脚は大海原にまたがり、高くかかげた／その腕は世界の頂を飾る虹だった…あの人の楽しむさまは、水を切る／イルカのように、水の中に生きながら、歓楽の波間に／姿を消し去ることはなかった」（第５幕第２場、小田島雄志訳）と述べ、イルカが魚の王であることが意識されている（ティリヤード67）。あるいは、『コリオレーナス』（*Coriolanus*）において、オーフィーディアス（Aufidius）は、コリオレーナスを指して、「あの男はローマを、ミサゴが魚をとらえるように、／身にそなわった威光で手に入れるだろう」（第４幕第７場、小田島雄志訳）と述べるが、ここでは、ミサゴは小型の鷹で鳥の王なのである（ティリヤード68）。これを、グループ間のヒエラルキーという点から見れば、それぞれのグループはその地位が決められ、しかも繋がっているから、上位グループの最下位と下位グループの最上位とは接している。例えば、運動することなく大地にしがみ付いている故に、牡蠣は動物の中で最下位に位置し、植物の最上位と接している。秩序、充満、連鎖の原理による宇宙像は、西欧古典古代から中世を経て、18世紀までヨーロッパの全域に生き続ける宇宙像である。その宇宙像は、シェイクスピアを中心とする英国演劇の黄金期にも、その作品の中で盛んに言及され、そして、シェイクスピア作品の中のプロット構成や劇人物の行動原理に知的にも感覚的にも大きな影響を与えることになったのである。

世界劇場と〈相対主義的想像力〉

次に、宇宙像と並走しながらシェイクスピア時代の世界像をつくった「世界劇場」(theatrum mundi) について考察し、宇宙像と共通する〈相対主義的世界観〉を指摘したい。先に触れたように、クルツィウスは、古典古代からヨーロッパ全域に見られる表現を文献学的に辿り、ヨーロッパが意味共同体であったことを証明しようとした。そして、その一つの証拠としてヨーロッパ全域に見られる歴史的トポスとして「世界劇場」をあげる。これは、世界を舞台、人間を役者に擬え、人生を演劇と重ね合わせて表現する隠喩である。クルツィウスによれば、プラトン、ホラティウス、聖書 (パウロ)、アレクサンドリアのクレメンス、アウグスティヌス、エジプト人パラダス、ボエティウスにいずれも「人生はすべて舞台にして遊戯。さればたわむれを学び、／真面目を捨てよ ― しからずんば苦しみに耐えよ」(パラダス) に類する隠喩が見られる (201)。この隠喩は12世紀にソールズベリのジョンによって復活し、やがて、16世紀のドイツ、イギリス、そしてセルバンテスやカルデロンといったスペイン黄金世紀の作家へと受けつがれ豊かなイメージと波乱万丈のプロットを文学作品に与えることになるのである。シェイクスピアにもこのイメージは頻出するが、もっとも有名な例は、『お気に召すまま』(*As You Like It*) のジェークィーズ (Jaques) の台詞である。

この世界はすべてこれ一つの舞台、
人間は男女を問わずすべてこれ役者にすぎぬ、
それぞれの舞台に登場してはまた退場していく、
そしてそのあいだに一人一人がさまざまな役を演じる、
年齢によって七幕に分かれているのだ。まず第一幕は
赤ん坊、乳母に抱かれて泣いたりもどしたり。
次は泣き虫小学生、カバンぶらさげ、輝く朝日を
顔に受け、歩く姿はカタツムリ、いやいやながらの
学校通い。さてその次は恋する若者、鉄をも溶かす
炉のように溜息ついて、悲しみこめて吐き出すは
恋人の顔立ちたたえる歌。次に演ずるは軍人、
あやしげな誓いの文句並べ立て、豹のように髭はやし、
名誉欲に目の色変え、むやみやたらに喧嘩っ早く、
大砲の筒先むけられてもなんのその、求めるのは
あぶくのような功名のみ。それに続くは裁判官、
賄賂の去勢鶏つめこんで腹はみごとな太鼓腹、
目はいかめしい半白眼、髭は型どおり八の字髭、
もっともらしい格言やごく月並みな判例さえ
口に出せればはたせる役、さて第六幕ともなれば、
見る影もなくやせこけてスリッパはいた間抜けじじい、
鼻の上には鼻眼鏡、腰にはしっかり腰巾着、

若いころの長靴下は、大事にとっておいたのに、
しなびた脛には大きすぎ、男らしかった大声も
かん高い子供の声に逆もどり、ピーピーヒューヒュー
鳴るばかり。いよいよ最後の大詰めは、すなわちこの
波乱に富んだ奇々怪々の一代記をしめくくる終幕は、
第二の赤ん坊、闇に閉ざされたまったくの忘却、
歯もなく、目もなく、味もなく、なにもない。（第２幕第７場、小田島雄志訳）

人間の肉体的・精神的発展や物質の変化を七段階や七領域に分ける考え方は、文学表現のみならず、宗教、錬金術、天文学にも広く見られるが、シェイクスピアはそれぞれの段階を演劇の役に擬え、客観的視点から滑稽なものとして、つまり、喜劇として表現し、最後は無に戻るというように不安定で空しいものと結論している。

イエイツは、この『お気に召すまま』に典型的に現われている「世界劇場」の理念と前節で示したシェイクスピア時代の宇宙像を劇場建築の視点から具体的に結びつけた。イエイツによれば、古典古代の建築家であるウィトルウィウス（Vitruvius）の復興運動の中で、ジョン・ディー、ロバート・フラッド、イニゴー・ジョーンズ（Inigo Jones）らがシェイクスピア時代の民衆劇場に古代劇場の理念を持ち込む。したがって、シェイクスピアの活躍したグローブ座は古代劇場の「改作」劇場であり、ウィトルウィウスの思想と建築を再現しようとしたものであったと結論する。そして、ディー、フラッド、ジョーンズの抱いていた「ウィトルウィウス的主題群」は、パラケルススの二元的宇宙像 ― 大宇宙と小宇宙、神と人間 ― を表現しようとしたものであったのである。イエイツは「ディーが生み出した民衆の間のヴィトルーヴィウス復興運動の雰囲気の中でロンドンに誕生したもののひとつである劇場は、幾何学的象徴を用いて、ルネッサンス建築の背後に横たわる人間と宇宙と神に対する姿勢を表現しようと目指したものであることは、ほぼまちがいない」と主張している（167）。例えば、ド・ブリー一族によって1596年にドイツのメッツで印刷されたとされる寓意画《人生の劇場》は大勢の観客が劇場の桟敷席から、人生の災厄、誘惑、罪、死、サタンといった寓意的象徴を眺めている図である。この寓意画は、古典古代における〈観客としての神々〉と中世キリスト教の宗教劇に見られる〈天国と地獄〉といった寓意の二つの要素の融合としてイエイツは捉える（207）。したがって、グローブ座に代表されるシェイクスピア時代の公衆劇場は、現在ではイギリス中世との連続性で論じられる方がむしろ一般的であるが、イエイツは古代劇場の復活と捉えるのである★[2]。イエイツの世界劇場論は、主として劇場建築の問題であるが、これは劇場のみならず、そのコンテンツである演劇自体にも応用的に当て嵌めることができるであろう。すなわち、シェイクスピアの作品自体が、古典古代の二元的宇宙観と中世キリスト教の融合したものと捉えられる。例えば、『マクベス』に登場する魔女や、中世道徳劇の悪役であるヴァイスの演劇的系譜で捉えられる悪党たちは、大宇宙を象徴する超自然的シ

ンボルの中の一つとも解釈できるであろうし、『夏の夜の夢』の妖精たちは、中世イギリスの土着的要素を持っていると同時に、古典古代の神々のイメージを併せ持つのである。さらに、この時代の文学表現としての世界劇場の観念も古典古代から続く宇宙像を取り込んだ複合的観念と言えるだろう。そして、その主眼は、宇宙像においても世界劇場においても、観客としての神の眼があり、人間は何者かによって見られているという感覚である。神と人間との繋がりは、宇宙イメージの中では鎖として表現されるが、世界劇場では観客と役者の視線の関係であり、そのアリーナは前者においては宇宙、後者においては舞台ということになる。

さて、ここで、以上述べた神の眼を意識する演劇的世界観は人生に対する二つの見方と態度を生むことに注目したい。第一に、人間を神によって演出され役を演じさせられる役者ととらえ、人生を出番が終われば無に帰する空しい営みとする人生観である。これは、先に引用した『お気に召すまま』のジェークィーズの台詞が、「歯もなく、目もなく、味もなく、なにもない」というペシミスティックな感情的色彩を帯びた台詞で終わっている部分に見てとることができよう。この感覚がさらに明確に出ているのは『マクベス』において、マクベスがマクベス夫人（Lady Macbeth）の死を知らされた時の台詞である。

> あれも、いつかは死なねばならなかったのだ。一度は来ると思っていた、そういう知らせを聞くときが。あすが来、あすが去り、そうして一日一日と小きざみに、時の階を滑り落ちて行く、この世の終わりに辿り着くまで。いつもきのうという日が、愚か者の塵にまみれて死ぬ道筋を照らしてきたのだ。消えろ、消えろ、つかの間の燈し火！人生は動きまわる影にすぎぬ。あわれな役者だ、ほんの自分の出場のときだけ、舞台の上で、みえを切ったり、喚いたり、そしてとどのつまりは消えてなくなる。白痴のおしゃべり同然、がやがやわやわや、すさまじいばかり、何の取りとめもありはせぬ。（第５幕第５場、福田恆存訳）

この虚無感を生み出した視点は、『リア王』の中では、グロスター（Gloucester）の台詞「神々の手にある人間は腕白どもの手にある虫だ、／気まぐれゆえに殺されるのだ」（第４幕第１場、小田島雄志訳）、あるいは、リア王（Lear）の「人間、生まれてくるとき泣くのはな、この／阿呆どもの舞台に引き出されたのが悲しいからだ」（第４幕第６場、小田島雄志訳）において、明確に観客として神を意識し、人間を虚無的な存在として位置付けている。ここにあるのは神々が位置する観客の側から人生を演劇として眺めた冷笑的な視点である。

第二に、人生を演劇として捉える世界観は、固定化された社会的役割を流動化させる機能も果たし、人生に自由度を与えることになる。メランコリーに捉われた『ヴェニスの商人』のアントーニオー（Antonio）は、自分の役どころを「泣き男」とするが、彼の遊び仲間のグラシャーノー（Gratiano）は自分を道化役とする。

アントーニオー　この世はこの世、ただそれだけのものと見ているよ、グラシャーノー――つまり舞台だ、誰も彼もそこでは一役演じなければならない、で、僕の役は泣き男というわけさ。

グラシャーノー　では、僕は道化役とゆこう。陽気に笑いさざめきながら老いさらぼうて皺をつけ、酒びたしで肝臓をほてらせるがいい。…（第１幕第１場、福田恆存訳）

『リチャード三世』（*Richard III*）のグロスターや『オセロ』（*Othello*）のイアーゴー（Iago）のような悪党たち、また、男装をして事件を解決したり恋を成就する麗人たち ― ポーシャ（Portia）、ロザリンド（Rosalind）、ヴァイオラ（Viola）、ジュリア（Julia）― は人生が芝居であることを利用し、演技をすることで自分に都合の良い状況を作り上げていく★[3]。これは、モンテーニュに見られるように、外見と実体を区別した上で、人生を俳優の側から位置付けていると言えよう。

われわれの職業の大部分は芝居に似ている《世の中全体が芝居をしている。》われわれは自分の役割を正しく演じなければならない。だがそれを仮の人物として演じなければならない。仮面や外見を本物ととり違えたり、他人の物を自分の物とまちがえたりしてはならない。われわれは皮膚と肌着を区別できずにいる。顔にお白粉を塗れば十分なので、心にまで塗る必要はない。（第３巻第10章、原二郎訳）

ここにあるのは、前提として人生が演劇であるならば、よりよい役者として人生を演じていこうとする積極的な姿勢である。また、どんなにこの世で役割を演じようとも変わらないアイデンティティがあるとする考え方である。

但し、神々の見世物としての世界劇場であろうと、演技することで社会的存在を変えられるという役割論としての世界劇場であろうと、これら二つの見方において共通しているのは、自らを相対的に“外側から”見るという視点と言えよう。なぜなら人間は、自己への没入から一時離れて、自らの存在を客観的に眺める時にのみ、自らが演技をする存在であることを意識できるからである。そして、そこには定義上かならずそれを見る観客が存在する。それは、時には神のような超自然存在であったり、あるいは他の人間であったり、自分自身であったりするかもしれない。また、大部分の場合、自分と同じ舞台で演技をする共演者が想定される。彼らもまた自分と同じように役を演じている存在と感じられ、また役を演じている自分を見ているという意味で観客とも感じられる。そして自分と観客、自分と他者はお互いに相対的関係すなわち相互依存関係にあると感じられるのである。そして、自分の演じる役割において挫折を感じ、役の転換の可能性を感じられなくなった時、その人物は自分を見世物として鑑賞する「観客」を残酷と感じ、演劇としての人生を空しいと悟るであろう。また、人生をより上手く演じようとする精神は、相手の演じる役に呼応して自ら

演技をし、あるいは、自らの演じるところに従って相手役に他者を引き込むことに生きがいと希望を感じるであろう。役を演じる自分とそれを見る観客としてのもう一人の自分を含めた他者の相対的関係を強く意識する演劇的世界観が世界劇場であり、それは言い換えれば〈相対主義的想像力〉と言える。

相対主義的世界観と宇宙像の転換

自ら第三者の視点を持ち、観客の視線を意識し、他者との相互関係を構築する演劇的世界観が〈相対主義的想像力〉を前提にしているのに対して、シェイクスピア時代の宇宙像もまた、あらゆる事物をそれ自体で孤立した存在物と見ずに、他の事物との繋がりと相対的な位置付けによってその存在の意義が決定されるという意識において、また、そこに唯一の絶対者としての神の視線を常に意識するという点で、〈相対主義的想像力〉を前提にしていた。もちろん、シェイクスピア時代が受け継いだ宇宙像は、古代中世においても、宇宙を鳥瞰する『スキピオの夢』やボエティウスの「天球の広大さに比較しては、地球など何等の広さを持たぬ」(『哲学の慰め』第２部第７節、畠中尚志訳)に見られるような相対的視点はあったが、シェイクスピア時代には世界劇場との関係において、この相対主義的認識が強調されたのである。しかもその相対性は劇人物の現実把握のみならずプロット展開にも影響を与え、それが劇人物の行動とシェイクスピアの作品の基本理念となっているのである。

シェイクスピア時代が古代中世から受け継いだ宇宙像は、人々が共有したイメージであり、本質的に権威依存的な性格を持ち、体系への強い欲求があった。従って、様々な書物を通じて流入し権威化され体系化されたイメージを人々はまさにモデルとして共有した。しかし他方、演劇的世界観を母胎とする〈相対主義的想像力〉は、本質的には個人の想像力に頼ることになる。そして、自分がある役柄を演じていると感じる時、他者もまた別の役として再創造されることになるが、それは個人の内側で行われる精神活動なのである。この想像力の個人的性質を最もよく表現しているのは、『夏の夜の夢』(*A Midsummer Night's Dream*)の中で、狂人、恋人、詩人を「想像力のかたまり」と表現するシーシュース(Theseus)の台詞であろう。

シーシュース　…
恋するものと気ちがいはともに頭が煮えたぎり、
ありもしない幻を創り出すのだ、そのために
冷静な理性では思いもよらぬことを考えつく。
狂人、恋人、それに詩人といった連中は、
すべてこれ想像力のかたまりと言っていい。
広い地獄に入りきれないほどの悪魔を見る、
それが狂人だ。恋人もそれにおとらず狂っていて、
色黒のジプシー女に絶世の美女ヘレンを見る。
詩人の目は、恍惚とした熱狂のうちに飛びまわり、

天より大地を見わたし、大地より天を仰ぐ。
そして想像力がいまだ人に知られざるものを
思い描くままに、詩人のペンはそれらのものに
たしかな形を与え、ありもせぬ空なる無に
それぞれの存在と名前を授けるのだ。
そのような魔術を強い想像力はもっているので、
ただある喜びを感じたいと思うだけで、たちまち
その喜びを仲介するものを思い浮かべるし、
あるいは暗い夜、ある恐怖を想像するだけで、
簡単に草むらが熊と思われてくるのだ。（第５幕第１場、小田島雄志訳）

ここで狂人、恋人、詩人が想像力の塊とされるのは、単に自分を何らかの別の役として想像するからではなく、他人にはそうと見えないものを個人的な想像力で再創造する力のことを指している。そしてそれが自分自身に向けられたとき、その想像力は自分自身を客体化して別の人物として演出する。但し、想像した役割を現実と思い込んだ時、ドン・キ・ホーテが自らを遍歴の騎士と思い込み風車を怪物と考えて戦いを挑んだように個人の狂気の問題となるし、あるいは、『十二夜』第２幕第４場、マルボーリオ（Malvolio）のように、自分がオリビア（Olivia）の配偶者にして伯爵になると想像して悦に入る個人的な空想的行為となる。

演劇的世界観の個人的性質について、シェイクスピアの劇人物のうちで最も自覚的なのはハムレットである。『ハムレット』の中の有名な人間賛美の台詞は、ティリヤードの指摘するように、ルネサンス期になって初めて登場した認識ではなく、中世から受け継がれた宇宙像の一つである（ティリヤード「緒論」）。ここで人間は、存在の鎖の中であらゆる被造物の性質を少しずつ全部持っていて、それ故に最も典型的な宇宙の縮図（ミクロコスモス）になっており、それ故に人間は知性を持った猿である一方、高等能力において天使にせまるのである。しかしここで注目したいのは、中世から引き継がれた存在の鎖によって位置付けられた秩序にも、個人の意識によって再秩序化されるという個人的〈相対主義的想像力〉が導入されている点である。人間を天地の事物の中で位置付けた上で、天使から泥人形というように、ハムレットは、想像力の中では容易にその位置を変化させているのである。

俺は最近、妙に沈み込み、以前のように日々の鍛練に精を出すこともなくなった。自分でも訳も分からない。気分が重くて仕方が無いのだ。この豊穣な大地は、海に突き出た荒れ放題の岩肌としか思われない。壮大な天空、見ろ、あの頭上に広がる蒼穹、日輪が彩る堂々たる天蓋 ― それが、汚い蒸気を発する肥溜めのように感じられるのだ。そして、人間、これほどの芸術作品はあるまい！気高い理性、無限の可能性、振る舞いの美しさは喩えようがなく、姿は天使、心は神！これこそ、美の結晶、あらゆる生命の

神髄 ― しかし、それが、俺にはただの泥人形。人間が美しいと感じられなくなった ― 女にしても同じことだ、ニヤついているところを見ると、女は別だろうと言いたいのだろうが。（第２幕第２場、小菅隼人訳）

すなわち、その位置付け自体が絶対的なものではなく、個人の認識に基づく相対的なものなのである。ここで引用した台詞の50行ほど前の対話は典型的にその個人的相対性を示している。

ハムレット　…おまえたちは、女神にどんな悪さをして、この監獄に送り込まれてきたのだ？
ギルデンスターン　監獄ですか、殿下？
ハムレット　デンマークは監獄だ。
ローゼンクランツ　それなら世界中が監獄ということになります。
ハムレット　そうだ、世界は大きな監獄だ。独房、雑居房、懲罰房いろいろある。デンマークはその中でも最悪だ。
ローゼンクランツ　自分たちにはそうでもありません、殿下。
ハムレット　それはおまえたちには監獄ではないというだけのことだ。よいも悪いも気持ちの持ち方一つだからな。おれには監獄だ。（第２幕第２場、小菅隼人訳）

ここに見られるように、シェイクスピア作品に現われた相対主義的価値観は、それまでの一般的価値観を覆し、個人の感覚を根拠にした存在の再定義を行う。一例をあげれば、シェイクスピアの「ソネット130番」は、中世から受け継がれた美の価値観を転換し、個人の感覚による美の再定義を行う。このソネットの主人公は、自分の価値観が一般的な美の規範から外れることを自覚しつつ、なお恋人が自分にとってのみ美しいことを宣言する。

私の女の眼は少しも太陽に似ていない
珊瑚もその唇の赤さより遥かに赤い
もし雪が白いならその胸は暗黒だ
もし髪の毛が針金なら黒い針金がその頭に生えている。
赤と白の色まじりの薔薇を見たことがあるが
この女の頬にはそうした立派なものはない
私の恋人から発散する息よりも
或る香料の方がもっと快感だ。
この女のしゃべるのを聞くのが好きだが
音楽の方が遥かにもっと美しい音がすると信じる
女神の歩くのを見たことがないが
私の女が歩く時は土の上をふんでいる。
　でも嘘の譬で描かれたような女は稀だが

私の愛人もまた稀にみる美人だと誓えるのだ。（西脇順三郎訳）

この〈相対主義的想像力〉の個人主義的性質は、やがては、秩序を基本原理とした共通イメージとしての宇宙像を否定し、個人の感覚を中心とする世界観に繋がるのは必然的帰結と言えるであろう。演劇的世界像では、現在の状況が自分の意にかなわない時は虚無感をもたらすし、現在の状況を変えようとする役割論になる時には個人主義となるからである。また、自らを相対化する意識は、他者の文化に遭遇した時には、他者の文化の併存を認める多元主義にも道を開くものである。この二つの帰結が伝統的宇宙像の転換と近代的意識を招来することになる。

第一に、個人の能力を重要視する価値観については、すでにチューダ朝初期に、個人の能力か生まれの高貴さかという素朴な形で現れるが、シェイクスピアにいたって、鮮明な形で世界観の対立が現れ、それは宇宙像の対立となる。『リア王』の中で、伝統的な宇宙像を信奉するグロスターと個人主義に基づいた新しい価値観を持つエドマンドの明確な対立が見られる。

グロスター　…近ごろ続いてあらわれた日食月食は不吉な前兆であったのだ。自然界を知る学者はこれこれしかじかと理屈をつけるが、人間界はたしかにその結果たたりを受けておる。愛情はさめ、友情はこわれ、兄弟は背を向けあう。町には反乱、村には暴動、宮廷には謀反が起こる。親子の絆も断ち切られる。わが家の悪党もこの前兆の現われだ。…（第１幕第２場、小田島雄志訳）

他方、天変地異を、自分の家庭の乱れと宮廷の乱れに照応させて考える父親グロスターの伝統的な宇宙観を庶子であるエドマンドは真っ向から否定する。

人間ってやつ、ばかばかしさもこうなると天下一品だな、運が悪くなると、たいていはおのれが招いたわざわいだというのに、それを太陽や月や星のせいにしやがる。まるで悪党になるのは運命の必然、阿呆になるのは天体の強制、ごろつき、泥棒、裏切り者になるのは星座の支配、飲んだくれ、嘘つき、間男になるのは惑星の影響、って言うようなもんだ。人間の犯す悪事はすべて天の力によるってわけだ、女ったらしにはもってこいの口実だぜ、おのれの助平根性を星のせいにできるんだからな。おれのおやじがおふくろを抱いたのは龍座の尻尾の下、おれが生まれたのは大熊座の下、したがっておれは乱暴者の女ったらしということになる。チェッ、ばかな、おれはいまのままのおれだったろうぜ、たとえ私生児ご誕生のとき天上のもっとも貞淑な星が輝いていたとしてもな。（第１幕第２場、小田島雄志訳）

シオドア・スペンサーやジョン・F・ダンビーが纏めているように、シェイクスピアは、中世から受け継いだ伝統的・安定的世界観から懐疑的・唯物的世界

観への転換点にあった。特に、『リア王』における伝統的なリチャード・フッカー（Richard Hooker）の宇宙像とホッブス（Hobbs）やマキャベリ（Machiavelli）の世界観の対立は夙に指摘されるところであるが、エドマンドの世界観は近代的個人主義であり、中世の宇宙像を反射版にしての懐疑主義であり相対主義である。

第二に、ヨーロッパの閉じた枠の中で作り上げられた宇宙像は、異なる文化との遭遇によって転換を余儀なくされる。そこには、他者の文化を排除しようとする考え方もあったが、大航海時代がもたらした新しい世界像は旧来の世界像を崩しつつ、元々旧宇宙像が内蔵し世界劇場によって強調された〈相対主義的想像力〉を母胎として文化多元主義を生み出していくことになった。モンテーニュは、『エセー』の中でそれまでヨーロッパが知らなかった未開の人々について次のように述べる★[4]。

> さて話を元に戻すと、新大陸の国民について私が聞いたところによると、そこには野蛮なものは何もないように思う。もっとも誰でも自分の習慣にないものを野蛮と呼ぶなら話は別である。まったく、われわれは自分たちが住んでいる国の考え方や習慣の実例と観念以外には真理と理性の尺度をもたないように思われる。だが、あの新大陸にもやはり完全な宗教と完全な政治があるし、あらゆるものについての十全な習慣がある。彼らは野生である。われわれが、自然がひとりでに、その自然の推移の中に生み出す成果を野生と呼ぶのと同じ意味において野生である。しかし実際は、われわれが人為によって変容させ、自然の歩みから逸脱させたものをこそ野生と呼ぶべきである。（第１巻第31章「食人種について」、原二郎訳）

但し、別の角度から見れば、先に述べた〈相対主義的想像力〉が文化の相対観をもたらしたというより、新大陸の発見という具体的な出来事によって〈相対主義的想像力〉が強化されたとみるべきかもしれない。アメリカ、オセアニア、アジアの三つの地域を経験し、最初に世界周航を成し遂げてスペインに帰着したビガフェッタの記述に増田義郎は言及し、「人間はこんなにも違った生き方をなしうるものかと驚嘆しながら筆をとっているのがありありと感じられる。そこに認められるものは、先程のべたような白人の優越感ではなしに、人間文化の可能性と多様性の認識である、単一の価値基準では律し切れない、人間社会の豊かさの発見だった」と述べる（24-25）。もちろん、この認識は、増田が指摘するように、人口一般に膾炙したものではなく一部の知識人の認識であろう。「食人種」への理解にしても、当時の第一級の知識人であるモンテーニュであるからこその透徹した見方とも言える。しかし、モンテーニュが別の場所で「私が猫と戯れているとき、ひょっとすると猫のほうが、私を相手に遊んでいるのではないだろうか」（第２巻第12章、原二郎訳）という相対的感覚を述べる時、そこには当時の誰もが持ちうる〈自己〉と〈自己を見る目〉の分裂と、〈自己〉を相対化する世界観が確かに働いていると言えるだろうし、それは演劇的世界観

が持つ〈相対主義的想像力〉と言えるであろう。

結語

演劇は、観客の前で俳優が肉体的・精神的に自分ではないものの振りをする行為である。演劇のコミュニティにおいては、俳優も観客も、現実世界とは別の〈想像力の世界〉に意識的・自発的に捉われる。そして演劇的世界観は、その“閉じられた枠組み”の中で〈実体とは別の存在〉になろうとする／を見ようとする行為、言い換えれば、閉じられた中での流動的世界を志向する観念である。一方、存在の大連鎖も構築され閉じられた枠組みであるが、〈相対主義的想像力〉によって一つ一つの存在を定着させ、編集し、組織化する精神であり、中世の人間は「あらゆるものが一つの場所を持ち、さらにあらゆるものが正しい場所にあること」を求める静的な体系化であった（ルイス25）。そこでは、宇宙は、〈変化と不規則性をもつ自然〉と〈安定し不動のものとしての天空〉によって構成されるが、ロバート・フラッドの『両宇宙誌』に見られるように、それ自体静的な図表的イメージの中に嵌め込まれるのである。この二つの観念が融合する時、一方では、人間は秩序化され固定化された世界の中に強制的に役割を割りあてられ縛り付けられている従属的存在と感じられる。他方、人間は秩序化され固定化された世界にあっても、個人の才覚によって別の存在になりうることが可能となり、存在の階梯の中でも人間はそのアイデンティティを変換しうる自由な存在となるのである。シェイクスピア作品に見られる〈相対主義的想像力〉のパラドックスは、強制的に意に沿わない役を演じさせられているという悲観的なヴィジョンも、自分の意志にしたがってどんな役も演じることができるという積極的な人生観をも内包している点にあり、これは、中世と近代の過渡期としての文化的状況と考えることができよう。そして、そうであるからこそ、やがて、近代の個人主義的人間観は、固定化された宇宙像を侵食し、その宇宙像自体の転換を迫ることになるのである。

註

☆１――ネオ・プラトニズムの宇宙像では、大宇宙は〈神―宇宙の知性―宇宙の魂―自然―物質〉という階梯を持ち、それは小宇宙たる人間の〈神―宇宙の知性―魂―肉体―物質〉という階梯と照応する。つまり、大宇宙における自然と小宇宙における肉体が照応することになる（藤田79）。

☆２――シェイクスピアの劇場と民衆演劇の伝統の関係については多くの研究があるが、主としてヴァイマンを参照。

☆３――但し、ヴァイオラは自ら作り出した状況によって恋愛においては困難な事態に陥る。その部分では彼女の演技は悲観的な世界劇場観を現しているとも言える。

☆４――特に「食人種について」と『テンペスト』（*Tempest*）中の台詞（第２幕第１場）の関連性がFrank Kermodeによって指摘されている（34-38）。

参考文献

一次文献（50音順）

キケロ．「スキピオの夢」．『世界の名著13キケロ，エピクテトス，マルクス・アウレリウス』所収．中央公論社，1968.

シェイクスピア，ウィリアム．『アントニーとクレオパトラ』．小田島雄志訳．白水社Uブックス．白水社，1983.

---．『お気に召すまま』．小田島雄志訳．白水社Uブックス．白水社，1983.

---．『ヴェニスの商人』．福田恆存訳．新潮文庫．新潮社，1967.

---．『コリオレーナス』．小田島雄志訳．白水社Uブックス．白水社，1983.

---．『十二夜』．小田島雄志訳．白水社Uブックス．白水社，1983.

---．『ジュリアス・シーザー』．小田島雄志訳．白水社Uブックス．白水社，1983.

---．「ソネット詩集」．西脇順三郎訳．『シェイクスピア全集８』所収．筑摩書房，1967.

---．『トロイラスとクレシダ』．小田島雄志訳．白水社Uブックス．白水社，1983.

---．『テンペスト』．小田島雄志訳．白水社Uブックス．白水社，1983.

---．『夏の夜の夢』．小田島雄志訳．白水社Uブックス．白水社，1983.

---．『マクベス』．福田恆存訳．新潮文庫．新潮社，1969.

---．『ハムレット』．小菅隼人訳．『新訂ベストプレイズ：西洋古典戯曲12選』所収．西洋比較演劇研究会編．論創社，2011.

---．『リア王』．小田島雄志訳．白水社Uブックス．白水社，1983.

---．『ロミオとジュリエット』．小田島雄志訳．白水社Uブックス．白水社，1983.

ボエティウス．『哲学の慰め』．畠中尚志訳．岩波文庫，1938.

ミルトン．『失楽園』．平井正穂訳．岩波文庫，全２冊．1981.

モンテーニュ．『エセー』．原二郎訳．岩波文庫，全６冊．1965-1967.

Pope, Alexander. *An Essay on Man,* 1732-34.

二次文献（アルファベット順）

バートン，アン（Barton, Anne）．『イリュージョンの力：シェイクスピアと演劇の理念』．青山誠子訳．朝日出版社，1981．［Anne Barton. *Shakespeare and the Idea of the Play*. London: Chatto & Windus, 1962］.

コリングウッド，R・G（Collingwood, R. G.）．『自然の観念』．平林康之，大沼忠弘訳．みすず書房，1974．［R. G. Collingwood. *The Idea of Nature*. London: Oxford at Clarendon P, 1945］.

クルツィウス，E・R（Curtius, Ernst Robert）．『ヨーロッパ文学とラテン中世』．南大路振一，岸本通夫，中村善也訳，みすず書房，1971．［Ernst Robert Curtius. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke Verlag, 1948］.

Danby, J. F. Shakespeare's *Doctrine of Nature: A Study of King Lear*. London: 1949.

藤田実．「『リア王』とネオ・プラトニズムの「自然」」．『『リア王』における「自然」』．ルネサンス双書2．荒竹出版，1976．57-90.

ゴドウィン，ジョスリン（Godwin, Joscelyn）．『交響するイコン』．吉村正和訳．平凡社，1987．［Joscelyn Godwin. *Robert Fludd: Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds*. London: Thames and Hudson, 1979］.

Kermode, Frank. “Introduction.” *The Tempest. Arden Shakespeare Edition, second series*. London: Methuen, 1954. 11-93.

ルイス，C・S（Lewis, C. S.）．『廃棄された宇宙像—中世・ルネッサンスへのプロレゴーメナ』．山形和美監訳，小野功生，永田康昭訳．八坂書房，2003.

［*The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1964］.
ラヴジョイ，アーサー・O（Lovejoy, Arthur O.）.『存在の大いなる連鎖』. 晶文全書. 晶文社，1975.［Arthur O. Lovejoy. *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*. Cambridge, Mass: Harvard UP, 1936］.
増田義郎.「総説」.『コロンブス、アメリゴ、ガマ、バルボア、マゼラン航海の記録』. 大航海時代叢書Ⅰ. 岩波書店，1965. 9–39.
Spencer, Theodore. *Shakespeare and the Nature of Man*. 1943. Cambridge: Cambridge UP, 2009.
玉泉八州男.『女王陛下の興行師たち：エリザベス朝演劇の光と影』. 芸立出版，1984.
ティリヤード，E・M・W（Tillyard, E. M. W.）.『エリザベス朝の世界像』. 磯田光一，玉泉八州男，清水徹郎訳，筑摩書房，1992.［E. M. W. Tillyard. *Elizabethan World Picture*. London: Chatto & Windus, 1943］.
ヴァイマン，ロベルト（Weimann, Robert）.『シェイクスピアと民衆演劇の伝統』. 青山誠子，山田耕士訳. みすず書房，1986.［Robert Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*. Robert Schwartz ed. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978］.
イエイツ，フランセス（Yeats, Frances A.）.『世界劇場』. 藤田実訳. 晶文全書. 晶文社，1978.［Frances A. Yeats. *Theatre of the World*. London: Routledge & Kegan Paul, 1969］.

（こすげ　はやと・所員、慶應義塾大学理工学部教授／演劇学、演劇史）