

終わりのない芝居

——『恋の骨折損』試論——

花 田 直 子

シェイクスピアの初期の喜劇作品のひとつ『恋の骨折損』⁽¹⁾においては、劇中劇の存在が顕著である。ある劇のなかで、もう一つの劇を演じさせるといふ劇中劇の手法は、エリザベス朝からジェームズ朝の演劇では、一般的なものとなっていた。『恋の骨折損』には、ビルーンの盗み聞きの場面、仮面劇、余興として行われる素人芝居と、三つの劇中劇を見ることが出来る。

『恋の骨折損』におけるこれらの劇中劇は、シェイクスピアの他の作品のものとは様相を異にしている。ここでの劇中劇は、いずれも途中で打ち切れ、完結することがないという特徴がある。興味深いのは、そのうち第三の劇中劇の中断が、そのままの形で、『恋の骨折損』という劇そのものの幕切れへと続いていくことである。ナヴァール王たちが、フランス王女一行を欲待するための余興としての素人芝居を見ている最中に、不意にフランス王の死が報じられる。このため劇中劇は打ち切れざるを得なくなり、劇全体のアクションも終わりへと向かう。

『恋の骨折損』の第三の劇中劇は、内容は拙劣であり、芝居としての体裁をなしていない。⁽²⁾そのうえ、この作品では、劇中劇が打ち切られると、それ以降の劇のアクションに決定的な変化が生じるというパターンが認められるのである。

この劇の終わり方にもどこか曖昧なところがある。幕切れで、恋人同士の結婚も成立することなく、彼らは別れ別れになったまま十二か月を過ぎさなけれ

ばならない。この作品の結末は、喜劇に特有のハッピー・エンディングとは異質のように感じられる。

『恋の骨折損』においては、絶えず中断し、破綻する劇中劇を、観客がどのように捉えるかが問題となるのではないだろうか。劇中劇は、虚構である劇と、その外部の現実との関係を演劇の形で示し、観客に劇そのものについて意識させる、メタシアトリカルな手法である。これから、『恋の骨折損』を読むにあたって、観客がその劇中劇の中断に対しどう反応するか、さらに劇中劇の破綻が、劇そのものの結末とどのように関係するかを考慮しつつ、個々の劇中劇を分析していきたい。

I

『恋の骨折損』には、三つの劇中劇が現れる。第一の劇中劇は、四幕三場、ナヴァール王の獵園で、ビルーンと、王たち三人の仲間によって演じられるものである。⁽³⁾ここでは、三年間学問に専念し、女性を遠ざけることを誓ったナヴァール王たち四人が、いずれもフランス王女らに恋してしまい、誓いを破ったことが明るみになる。

この場面の冒頭では、ビルーンがひとり、独白で恋の悩みを訴えている。そこへ王がやって来たので、ビルーンは物陰に隠れ、王がフランス王女への恋文を読むのを立ち聞きする。つぎにロンガヴィル、最後にデュメインがその場に現れる。彼らはそれぞれ、誓いを立て合った他の仲間が身を隠しているところで、恋人の美しさを讃える。デュメインがロンガヴィルに見られ、この二人が王に監視され、そしてまた王を含めた三人をビルーンが観察するという錯綜した関係がここに成立する。ビルーンにとっては他の三人はみな恋におちた阿呆を演じる役者となる。彼は、この光景を子どもの遊びにたとえ、調子に乗る。

All hid, all hid; an old infant play.

Like a demi-god here sit I in the sky,

And wretched fools' secrets heedfully o'er-eye.

More sacks to the mill: (IV.iii. 75-78)

ここにみられるのは、人間はこの世という舞台上、神を前にして芝居を演じるものだとする世界劇場の比喩である。⁽⁴⁾この場面において、ビルーン的位置は、彼自身も言っているように、全能の神のそれに相当すると言えるだろう。

ビルーンは、王がロンガヴィルとデュメインの誓い破りを咎めているところに姿を現し、王も恋をしていることを暴露する。そして彼は、自分はまだ誓約を守っているふりをし、誓いに忠実な役割を演じようとする。これまでこの劇中劇に対して観客の立場にとどまっていたビルーンが、今度は自分も演技をはじめるのである。しかし彼の演技も、王のもとに、誤ってビルーンが書いた恋文が届けられることで破綻する。彼も、他の三人同様恋に落ちたことが発覚してしまう。第一の劇中劇は、ビルーンが観客でいる間は進行していても、彼が役者として参加し、演技をはじめると、崩壊してしまうのである。

ビルーンは、一幕一場で、三年間女性を遠ざける誓約を、人間の本性に反するものとして、王に異議を唱えている。このように、一定の洞察力を備えたビルーンが、『恋の骨折損』のなかでコーラスとしての役割を果たしているという見方がある。⁽⁵⁾先に述べた第一の劇中劇において、他の人物の愚行を観察し、それに対し適切な批評を加えることが可能ならば、ビルーンをコーラスとして位置づけることが出来るだろう。しかし、この四幕三場の冒頭で、観客は、他の三人と同じように、恋のため憂鬱になり、詩をつくるようになったビルーンの姿を見ているのである。彼は、劇の進行上、偶然他の者を覗き見出来るという立場に置かれたただけである。⁽⁶⁾彼が距離をおいて他の劇中人物を眺められるのは、このような限られた場面においてのみである。ビルーンも、状況が変われば、自ら愚かしい恋人の役を演じなければならない。彼が、ロザラインにあてた自分の恋文をみなに見られた時の慌てぶりが、それを如実に物語っている。ビルーンも、恋をすることによって、劇の展開に積極的に関わっているのである。⁽⁷⁾この第一の劇中劇において、ビルーンは、観客にとっては、コーラス役よりむしろ恋する者の愚かしさを示すものとして、他の三人と同じく、相対化されて映るのではないだろうか。

ビルーンたちは、互いの恋、そして誓い破りが露見してしまった後、それぞれ目当ての貴婦人に求愛することを決心する。四人はロシア人の扮装をし、口上役を従えるといった仮面劇の形で彼女たちのもとへ赴く。これが『恋の骨折損』における第二の劇中劇となる。ビルーンたちは、フランス王女一行を観客として、仮面劇を行おうとするのだが、彼らの筋書きは、貴婦人たちに筒抜けである。フランス王女に仕える貴族ボイエットが、ビルーンらが、計画の一部始終を話しているのを盗み聞きしたので、貴婦人たちは仮面劇の内容を、前もって知ってしまったのである。観客となるはずの王女たちも、仮面をつけ、それぞれの役割を交換し合って、ビルーンたちに対抗する。ビルーンたちが口上役に仕立てた小姓は、貴婦人たちの拒絶にあって絶句してしまい、彼らの仮面劇は冒頭からつまづく。

Moth. A holy parcel of the fairest dames,

{The Ladies turn their backs to him.}

That ever turn'd their -backs- to mortal views !

Ber. 'Their eyes', villain, 'their eyes'.

Moth. That ever turn'd their eyes to mortal views !

Out-

Boyet. True; 'out' indeed. (V. ii. 160-65)

そしてビルーンたちも、貴婦人たちのもくろみ通り、それぞれ間違った相手に求愛してしまう。女性たちの方が、演技にかけては巧妙なようである。そのうえ、ビルーンたちは、彼女らの機知に翻弄された揚句、徹底的に皮肉られて退散する破目となる。

Ros. Not one words more, my maids. Break off, break off.

Ber. By heaven, all dry-beaten with pure scoff !

King. Farewell, mad wenches: you have simple wits.

Prin. Twenty adieus, my frozen Muscovites. (V. ii. 262-65)

結局、第二の劇中劇で仮面劇の役者をつとめたナヴァール王やビルーンたちも、芝居を成功させることは出来なかった。貴婦人たちは、本来の姿でビルーンた

ちが戻ってくると、彼らの演じた拙い仮面劇をそれとなく揶揄する。ここでようやくビルーンも、“I see the trick on't: here was a consent/Knowing aforehand of our merriment, /To dash it like a Christmas comedy” (V. ii. 460-62)と、自分たちの筋書きが貴婦人側に読まれ、裏をかかれていたことに気づく。ビルーンたちは、自分たちで脚本を書き、演出も兼ねた自作自演の仮面劇で失敗したのである。この第二の劇中劇は、貴婦人たちの抵抗もさるものながら、ビルーンらが、脚本の内容を観客にあらかじめ読まれるという、演じる側の不手際から破綻したと言ってよからう。観客にとって、ビルーンらによる第二の劇中劇は、始まる前から失敗は予測されていたのではないだろうか。

ナヴァール王やビルーンは、この仮面劇において、それぞれ間違った相手に愛を誓ったことによって、面目は丸潰れである。こうして、彼らが窮地に陥っていると、田舎者コスタードをはじめとするナヴァールの庶民たちが、フランス王女一行を歓待するため、素人芝居『九人の英雄伝』を上演する旨を王たちに伝える。ビルーンはこの思いつきに対し、“・ ・ 'tis some policy/To have one show worse than the king's and his company” (V. ii. 508-09)と、王に勧める。ビルーンは、フランスの貴婦人相手に演じた仮面劇が失敗したので、「王の一座」より下手と思われる庶民の素人芝居を演じさせ、自分たちの失態を帳消しにしようと考えているのである。このように、余興として幕を開ける『九人の英雄伝』が、『恋の骨折損』の幕切れへとつながっていくのである。作品の結末へと直接続くこの第三の劇中劇を、詳しくみていくことにしたい。

II

最後の劇中劇『九人の英雄伝』も、ビルーンたちの仮面劇と同様、途中で打ち切れ、不成功に終わる。芝居そのものも、これといった筋もなく、ただ素人役者たちが歴史上の英雄に扮して、舞台に姿を現すだけである。この劇に対し、観客のうち、ビルーンを含めた貴族たちは、役者を嘲笑し、野次を飛ばす。まず、コスタードがポンペイ役で、“I Pompey am, —”と登場すると、即座に

ビルーンは、“You lie, you are not he” (V. ii. 541)と云って、劇が虚構として成り立つ前提を壊してしまう。ビルーンや王は、この場面においてこそ、観客としての立場から芝居を見、俳優を野次ってはいる。しかし、彼らも、つい先程、ロシア人に扮して貴婦人たちに求愛する仮面劇では、演技に失敗し、彼女たちから散々からかわれている。ビルーンらも、“the king's and his company”として、素人役者にまさるとも劣らないほど下手な芝居を観客に見せているし、ビルーン自身も演技の失敗を認めている。その意味で、『九人の英雄伝』において、観客たちに野次られる素人俳優たちは、仮面劇で貴婦人たちに嘲られたビルーンたちの姿と重なり合う。したがって、どれほどビルーンらがこの劇中劇の役者たちを嘲笑しても、それは自分たちの演じた失態のパロディとしかならないのである。⁽⁸⁾王やビルーンたちの仮面劇も、素人役者の演じる余興としての芝居も、演技の巧拙はほとんど変わりなく、本質は同じなのだ。

ビルーンたちの仮面劇が失敗に終わったのと同じように、『九人の英雄伝』の劇も中断を余儀なくさせられる。舞台では、スペインの変人アーマードーが、ヘクター役を演じているところである。そこへコスタードが、劇中のポンペイ役ではなく、本来の田舎者として現れ、アーマードーが、現実に、自分の恋人ジャクネッタを妊娠させたことを暴露する。怒ったアーマードーはヘクターに扮することをやめて、アーマードー本人としてコスタードに決闘を申し入れる。ここで劇における現実と虚構とが入り乱れ、『九人の英雄伝』は混乱に陥る。コスタードは決闘に応じる構えを取り、観客は二人に早く決闘するようけしかける。みな視線はアーマードーとコスタードの二人に集中し、ここで劇中劇のおかしさは最高潮に達する。ちょうどその時、何の前ぶれもなく、フランスからの使者マーケイドが入って来る。

Mar. God save you, madam !

Prin. Welcome, Marcade,

But that thou interrupt'st our merriment.

Mar. I am sorry, madam; for the news I bring

Is heavy in my tongue. The king your father—

Prin. Dead, for my life !

Mar. Even so: my tale is told.

Ber. Worthies, away! The scene begins to cloud.

(V.ii. 707-14)

実際にマーケイドは、ここでフランス王の死を伝えることにより、『恋の骨折損』という作品における「余興」(“merriment”)を文字通り“interrupt”してしまうのである。ここで劇中劇『九人の英雄伝』は中断され、最後まで演じられることはない。かげりの差した“scene”は、『九人の英雄伝』の場面であると同時に、『恋の骨折損』全体の場面のことなのだ。この時、観客は、虚構である劇の外部にあり、劇を中断させる現実の力に気づかされるのではないだろうか。

この劇中劇の破綻は、演じる側のしくじりによって挫折した、第一、第二の劇中劇の場合とは異なっている。これらの劇が、役者の不手際により失敗したのに対し、『九人の英雄伝』の中断は、劇の外部の力、それも冒頭でナヴァール王が否定しようとした「死」の力によるからである。第一、第二の劇中劇の中断は、主としてナヴァールの男性の認識の甘さを強調し、彼らを戯画化する傾向にあったが、第三の劇中劇の破綻は、フランス王女の不幸を伝えることにより、貴婦人たちにも衝撃を与える。死は万人に等しく訪れるのだ。

この劇でフランス王の訃報をもたらすマーケイドは、ボイエットとともに、フランス王女に仕える貴族となっているが、この二人の役割はきわめて対照的である。ボイエットはいつも饒舌であり、王女や侍女たちと機知を戦わせて楽しんでいる。しかし、ボイエットは多弁ではあるとはいえ、その言葉は劇のアクションの進行に寄与するところが少ない。ボイエット以上にレトリカルなピルーンたちの言葉も、貴婦人たちへの求愛の失敗などを通じて、劇の展開によって否定されていくようである。それに対して、マーケイドは劇中でわずか四行のせりふしか与えられていない。にもかかわらず、その報告は劇の雰囲気を一変させてしまうほどの力を持つ。彼が登場してから、これまでの劇のお祭り気分が、一転して厳粛な調子へと変わってしまうのである。『恋の骨折損』に

おいては、ペトラルカ流の類型化した恋愛表現、宮廷風に洗練されたレトリックが随所に現れる。⁽⁹⁾ビルーンも、貴婦人たちによって仮面劇のからくりが見破られた後、自らの言葉の空しさに気づいたのか、

Taffeta phrases, silken term precise,
 Three-pil'd hyperboles, spruce affection,
 Figures pedantical; (V.ii. 406-08)

のような装飾過剰の言葉を使わないとは誓うものの、その誓い自体が、以前のレトリックから脱してはいない。マーケイドという劇中人物は、そのような定形化した言語の価値、有効性を問い直す機能を果たしているのではないだろうか。マーケイドは死神の体現、⁽¹⁰⁾あるいは死者を冥府へと連れていく神マーキュリーと解釈される⁽¹¹⁾ほどの存在感を持っているのである。このように、マーケイドは、劇のアクションに大きな衝撃を与えるのだが、彼が何らかの神的存在ならば、劇全体を左右するほどの力をも持つことになる。『恋の骨折損』の喜劇としての形式が、死神の象徴、マーケイドの登場によって破壊されるとも考えられている。⁽¹²⁾この問題については、また後で言及したい。

こうして、『恋の骨折損』における三つの劇中劇は、相次いで破綻する。ビルーンたちが演じた第一、第二の劇中劇は、役者の失敗から、そして『九人の英雄伝』はマーケイドという劇の外部からの侵入者の力によって打ち切られることとなる。『恋の骨折損』において、劇中劇が崩壊していく過程はナヴァール王たち劇中人物の認識の不十分さのみならず、同時に、観客の劇に対する見方も問い直すのではないだろうか。三つの劇中劇が、絶えず中断し、挫折していくと、観客は、虚構としての演劇と、その外部にある現実との関係のあり方について、意識的にならざるを得ない。『恋の骨折損』においては、劇中劇を越えた、さらに高次のイリュージョンがあったということが明らかになる。⁽¹³⁾そして、最後の劇中劇『九人の英雄伝』の中断が、『恋の骨折損』という劇そのものの結末を示唆する形になっているのである。

III

『恋の骨折損』はナヴァール王が、学問に専念することによって、「死」の力に対抗出来る不朽の名声を打ち立てよう、と呼びかけるせりふによって幕を開ける。

Let fame, that all hunt after in their lives,
 Live register'd upon our brazen tombs,
 And then grace us in the disgrace of death;
 When, spite of cormorant devouring Time,
 Th' endeavour of this present breath may buy
 That honour which shall bate his scythe's keen edge,
 And make us heirs of all eternity. (I . i . 1 - 7)

しかし、王たちの不滅の栄光を求めるこの企ても、彼らが生身の女性と恋に陥ることによって、たちまち崩壊する。そして、実際に、「死」が、フランス王の訃報という形で劇に侵入するにおよんで、ナヴァール王たちの望みも、「死」の力の前には完全に無力であったことが明らかになる。『九人の英雄伝』の劇中劇が、フランス王死去の知らせで中断されて初めて、誰も「死」を逃れることは出来ないという認識がもたらされるのである。劇の冒頭におけるナヴァール王のせりふは、マーケイドがフランス王の死を報告した瞬間、無効になった、と言えるだろう。

シェイクスピアは、『ソネット集』においては、詩の形式を取るにより、恋人の美が「時」の破壊力から守られ、永遠のものとなると考えているようである。⁽¹⁴⁾だが『恋の骨折損』においては、「死」の力が印象づけられている。この劇のアクションは、閉ざされた庭とも言えるナヴァール王の獵園を舞台として展開する。ナヴァールは、エデンの園との類比も指摘される空間だが⁽¹⁵⁾、ここに、最終的には「死」が侵入してくるのだ。『恋の骨折損』では、永遠を希求するナヴァールという小世界が、「死」によって侵食される過程を描いて

いるのではないだろうか。この劇が書かれたと推定される1591～94年にかけて、ペストが猛威をふるったという時代背景からみても、「死」を避け難いものとする意識は切実であったことがうかがわれる。⁽¹⁶⁾

死去が伝えられるフランス王に関しては、王女の来訪に先立って、“her decrepit, sick, and bed-rid father” (I.i. 137) と述べられてから、二幕一場のナヴァール王とフランス王女との外交上の交渉において、ごく事務的に扱われるのみである。それ以後はマーケイドの登場に至るまで、何の言及もない。観客の関心は、舞台上で起こっていることに集中して、フランス王の存在は、途中で忘れられてしまっているものと考えられる。にもかかわらず、このフランス王の死は、『恋の骨折損』の劇全体のアクションに、重くのしかかっているように思えてならない。

作品冒頭のナヴァール王のせりふにおける「死」は、あくまで抽象的、観念的な次元にとどまっている。女性を近づけないことで理想のアカデミーを築こうとした誓約自体、王の意思によって変更可能な、恣意的なものであった。⁽¹⁷⁾ それに比べると、フランス王の死は、娘である王女に、一定期間喪に服することを要求するという、社会的な拘束力を持っている。劇の終わり近くになってもたらされるフランス王の死は、『恋の骨折損』のなかの軽やかな遊戯と余興とを中断させる、冷厳な現実の力として働いている。虚構である劇中劇『九人の英雄伝』は、フランス王の死という現実に対すると、イリュージョンとして、消え去ってしまうのである。

フランス王死去の知らせの後、ナヴァール王らは改めて、帰り仕度を始めた王女たちに求婚する。しかし、彼女たちはそれには応じず、喪に服すると主張して、それぞれの恋人に十二か月の間試練を課す。王女はナヴァール王に対し、俗界を捨てて人里離れた庵で暮らすようにと求め、ロザラインはビルーンに、瀕死の重病人のもとに赴いて、冗談を言い続けるようにと申し渡すのである。彼らがこの試練を果たした後、結婚式が挙げられることがほのめかされる。劇の結末において、ビルーンたちはもう一度、苦行に耐えるという誓約を立てることになる。ビルーンとナヴァール王は、自分たちの求愛行為の一部始終を演

劇そのものとして語っており、彼らの表現はきわめてメタシアトリカルになっている。

Ber. Our wooing doth not end like an old play;

Jack hath not Jill: these ladies' courtesy

Might well have made our sport a comedy.

King. Come, sir, it wants a twelvemonth and a day,

And then 'twill end.

Ber.

That's too long for a play.

(V.ii. 866-70)

ビルーンは、自分たちが結婚して、ハッピー・エンディングが成立するまでは長すぎて、劇にはならないと言っており、この作品には終わりが無いことを暗示しているようでもある。

ここでのビルーンのせりふは、自分たちの結婚が成立する見通しについて、きわめて否定的である。実際に、劇中では彼らの結婚式は行われない。『恋の骨折損』においては、それにとって代わり、春と冬の争いを象徴するカッコウとフクロウの間答歌が終わりを締めくくる。この歌の素朴な調子は、劇における洗練されたレトリックと対照をなしている。そして、そこで歌われるのも、これまでこの作品にみられなかった、自然の風景なのである。

Spring. When daisies pied and violets blue

And lady-smocks all silver-white

And cuckoo-buds of yellow hue

Do paint the meadows with delight.

The cuckoo then, on every tree,

Mocks married men; for thus sings he,

Cuckoo;

Cuckoo, cuckoo: O word of fear,

Unpleasing to a married ear!

• • •

Winter. When icicles hang by the wall,
 And Dick the shepherd blows his nail,
 And Tom bears logs into the hall,
 And milk comes frozen home in pail,
 When blood is nipp'd, and ways be foul,
 Then nightly sings the staring owl,
 Tu-white,
 Tu-who, a merry note,
 While greasy Joan doth keel the pot.

(V .ii. 886-94, 904-12)

『恋の骨折損』については、「死」が作品内に持ち込まれ、恋人の結婚式という喜劇のコンヴェンションによって最後が締めくくられていないため、われわれの期待がくじかれる、ということも言えるかも知れない⁽¹⁸⁾。だが、これは、劇の結末における歌の意味を十分考慮に入れていない見方ではなかろうか。

このカッコウとフクロウとのかけ合いには、ビルーンとナヴァール王とのやりとりに続いて、劇の幕切れを飾り、この作品に季節の変化、自然の営みを導入している。結末のこの歌は、成就しなかった結婚式の代わりとなることは出来ないにせよ、少なくとも、フランス王の訃報によって暗い影が差した劇の世界に、再び活力と生命力とを吹き込む役割を果たしているように思われる。フランス王の死は、劇のアクションに対し、致命的な打撃を与えはしたが、この歌が演奏されてから、再生の兆しが見え始めるのである。⁽¹⁹⁾『恋の骨折損』という作品の中では、恋人たちの結婚式は成立しない。しかし、この劇の結末は、フライが、「喜劇の終わりにおいては、何か生まれつつあり、その誕生を見つめるのは、活気ある社会の一員である」⁽²⁰⁾と言うように、何ものかが未来に向かって生まれつつある、という予感をはらんでいるのである。

IV

『恋の骨折損』のなかでは、三つの劇中劇が絶えず中断し、挫折することにより、演劇のイリュージョンとしての側面が強調されている。⁽²¹⁾この劇では、余興としての劇中劇は、外部からの現実の力に直面すると、いともたやすく崩れ去ってしまうのである。そして、劇中劇の破綻と、『恋の骨折損』の結末とが二重写しになり、観客は、虚構である劇と、現実との関係の不安定さを認識するようになる。こうなると、観客は虚構としてのこの劇の結末に安んじることが出来なくなり、恋人たちのこれからについて想像をめぐらさざるを得なくなるのである。

先に述べたように、シェイクスピアは、この作品に関しては、結末を恋人たちの結婚式で締めくくるといった、喜劇の伝統的なコンヴェンションを採用していない。確かに、『恋の骨折損』の幕切れでは、直接結婚式は描かれていない。この劇については、こうすることによって、観客にとって、期待がくじかれたというより、結末をさまざまに解釈することが可能となった、という方がふさわしいように思われる。観客ひとりひとりが、恋人たちの未来について、独自の解釈をすることが出来るようになるのである。『恋の骨折損』の結末は、真の意味において、“open-ended”である。⁽²²⁾そして、結末の解釈が、観客の想像力に委ねられてこそ、“an old paly”ではない演劇『恋の骨折損』が書かれた意義があると言えよう。

『恋の骨折損』における劇中劇は、このような結末の多義性を予兆するものとして機能している。しかし、これは、『恋の骨折損』というシェイクスピア初期の作品に特有なひとつの例である。その後、シェイクスピアは、自分の劇において劇中劇の形式を発展させていく。そこには、決して単一ではない、多様な現実と虚構との関係を見ることが出来る。

注

- (1) 作品からの引用は、R.W. David, ed. *Love's Labour's Lost* (London: Methuen, 1951) による。
- (2) 同様の劇中劇は、『夏の夜の夢』にもみられる。ここでの芝居は、職人たちの手により、君主の結婚式を祝って行われる。この劇中劇『ピラマスとシスビ』は、役者がしくじったり、観客に酷評されたりして、さまざまな困難を抱えてはいるものの、結局最後まで上演される。『夏の夜の夢』に関しては、劇中劇と劇そのものが調和した形となっているようだ。
- (3) この場面は、芝居として演じられないという点では、厳密には劇中劇とは言えないかも知れない。だが、ビルーンと他の三人とは、明らかに観客と俳優との関係にあるため、実質的には劇中劇である。ここでは、この場面を劇中劇として論じる。『恋の骨折損』の四幕三場に劇中劇を見ているものとして、Anne Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play* (London: Chatto & Windus, 1962), p.150; Bobbyann Roesen, "Love's Labour's Lost", *Shakespeare Quarterly* 4 (1953), 417. 参照。
- (4) Righter, p.151.
- (5) Roesen, p.412.
- (6) Righter, p.150.
- (7) Philip Edwards, *Shakespeare and the Confines of Art* (London: Methuen, 1968), pp.39-40.
- (8) Cyrus Hoy, "Love's Labour's Lost and the Nature of comedy", *Shakespeare Quarterly*, 13(1962), 38.
- (9) このようなレトリックの一例として、四幕三場でビルーンが女性の目の美しさを称賛する冗長なせりふがある。
- (10) Roesen, p.424; James C. Calderwood, *Shakespearean Metadrama* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1971), p.80.

- (11) J.M. Nosworthy, "The Importance of Being Marcade", *Shakespeare Survey*, 32 (1979), 105-14.
- (12) Calderwood, p. 80.
- (13) Roesen, p.425.
- (14) 『ソネット集』において、美を永遠のものとする詩の力をうたっているものとして、18番、19番、54番、63番、65番等が挙げられる。このテーマについては、Wilson G. Knight, *The Mutual Flame* (London; Methuen, 1951), pp.69-103; J.B. Leishman, *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets* (London: Hutchinson, 1961), p.79参照.
- (15) Northrop Frye, *A Natural Perspective* (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1965), p.135.
- (16) 『恋の骨折損』におけるベストへの言及は、V.ii. 419以下、数多くなされている。David, p.xxvi 参照.
- (17) Leo Salinger, *Shakespeare and the Traditions of Comedy* (London: Cambridge Univ. Press, 1974), p.225.
- (18) Calderwood, p.68,
- (19) C.L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy* (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1959), p.118.
- (20) Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1957), p.170.
- (21) Roesen, p.425.
- (22) Rosalie L. Colie, *Shakespeare's Living Art* (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1974), p.48.