

Twelfth Night: 自制の美学

金 城 盛 紀

Summary

Twelfth Night : Beauty in Self-Restraint

Seiki Kinjo

Dr. Johnson is no exception among those who claim that Viola is a schemer. Those critics who try to take a close look at her in the historical-social context of the Elizabethan age often come to regard her as an *arriveste*, a label traditionally and surely more appropriately reserved for Malvolio. Moreover it is rather “time,” “fortune,” or “chance,” but certainly not Viola, that can be called a schemer (if the word could be used without a pejorative connotation) in *Twelfth Night*. “Time” ultimately blesses Viola who singularly devotes herself to loving a man she falls in love with.

“Time” supports the heroin’s self-restraining fidelity in love in bringing about the happy ending of the play. It is her self-restraint, if not self-sacrifice, that opens up the hearts of self-indulgent inhabitants of Illyria. While Malvolio’s egocentric fantasies make him a grotesque object of mocking laughter, Viola’s figure of patience “smiling at grief,” an emblematic representation of self-restraint, makes her more beautiful and attractive. The negation of self that ultimately enhances the self and revivifies the community seems to inform the very structure of the play. The festive joy of *Twelfth Night* (and the twelfth night) itself is enhanced by the keen awareness of the negative reality of “rain and wind,” associated with the threat of Malvolio’s storm of revenge.

文学研究における「文化革命」を目指す勇ましい闘士たちは、「テキストの歴史性、歴史のテクスト性」を主張する¹⁾。新歴史主義を掲げるそのような批評家たちにとっては、『十二夜』のヒロイン、ヴァイオラもずるがしこい策略家に見えるかもしれない。いかほどの理論武装をしていたかは別として、『十二夜』を歴史のコンテクストで読もうとした John W. Draper は、ニュー・クリティシズムが批評の主流であった 1950 年に、歴史的、社会的解釈をしている。エリザベス朝の社会的背景を考慮にいて、この作品は「社会保障」をテーマとするものであり、主要な登場人物は一人のこらず生活の安定と伴侶の獲得のために策謀をめぐらし、プロットの展開もそのような欲望によって支配されている、とドレイパーは説いている²⁾。

ヴァイオラを計算だかい女であるとする解釈は、ドレイパーの創見でもなければ、追従者がいないわけでもない。古くは、Samuel Johnson が、ヴァイオラを “an excellent schemer, never at a loss” ときめつけている³⁾。最近では、Richard A. Levin という気鋭なアメリカの学者 (*New Readings vs. Old Plays* の著者 Richard Levin とは別人) が、大なる野心をこめて著した *Love and Society in Shakespearean Comedy* において、「愛」よりは「社会」における地位獲得こそ、『十二夜』の主題であると主張している。ヴァイオラはオーシーノー公爵やオリヴィア姫を手玉にとる狡猾な策略家である、とレヴィンは読み、従来マルヴォリオに貼られていた *arriviste* (出世主義者) なるレッテルをヴァイオラに貼り直す。オリヴィア姫の好意を得る術策において、ヴァイオラはマルヴォリオ顔負けである、とまで断じている⁴⁾。

作品の読み直しそれ自体は興味ある営みであるし、また、新しい解釈は、歴史の必然であるかもしれない。しかし、私にはレヴィンが力説する『十二夜』は、シクスピアの『十二夜』とはとても思えない。歴史的背景を新しい視点から重視する批評論が台頭した今日、そのような解釈に共鳴する批評がこれから続出するかもしれないが。

『十二夜』にもし策略があるとするならば、それは「時」にあると言えよう。イリリアに漂着したヴァイオラが、窮状に屈することなく、男性に変装して活路を見いだそうと船長の助けを求めるとき口にする “What else may hap, to time I will commit” の “time” である⁵⁾。われわれがはじめてヴァイオラを見るこのシーン (第一幕第二場) の冒頭で繰り返される “perchance” の「偶然」と言ってもよい。あるいは、「時」を「運命」と言い換えてもよい⁶⁾。

「時」も「運命」も「偶然」も、もちろん、最終的にはヴァイオラにほほ笑む。たおやかにしてひ弱ならぬ乙女に味方する超自然的力のなす業を「策略」と呼ぶのは妥当ではないかもしれない。それは、むしろ、「意図」あるいは「深慮」、さらには「善意」とすべきものであろう。美しいもの、よきものが幸せになるのを目のあたりにして喜ぶ、人間の素朴ながらも固有な心情に響く「意図」であり「善意」である。

レヴィンは、プロットの発展に基本的にかかわる人物として三人の名前をあげる。執事のマルヴォリオ、侍女のマライア、それにヴァイオラである。三人とも有利な結婚をもくろむ点において共通する。社会的・経済的な地位の向上を目指して策を弄する彼らは、精神的 “malaise” を示すものである、とレヴィンは強調する⁷⁾。

マルヴォリオはたしかに病的かもしれない。いや、病的どころか彼の出世病は病膏盲に入る状態にあることはこれから述べる。しかし、出世病が自己愛の一つの病的表出であるとするならば、自己愛を異なる症状で露呈しているのは、マライアはともかく、ヴァイオラではなく、オーシーノー公爵とオリヴィア姫である。社会的にはイリリアの頂上にあるふたりは、周りのひとたちに嫌悪の情をもよおすような態度は見せないが、それぞれ自分の感情に浸り溺れている。彼らの自閉症的ふるまいは、自己愛の症状を示すものである。この不毛な自己愛を癒すのがヴァイオラである。ヴァイオラは、イリリアにただよう自己陶醉の毒気を吹き払う一陣の清風ともいうべき、まさに海からの贈りものなのである。難破して漂着したヴァイオラは、男装して小姓として仕えるオーシーノーに思いを寄せるようになるが、胸の思いを抑えに抑えて愛するひとに尽くす。もっとも、マルヴォリオの存在は大きく重く、ヴァイオラの清風も、また道化フェステー味がいくらなぶりものにしても、彼の実態に変化をもたらすことはない。マルヴォリオの狂態は “If this were played upon a stage now, I could condemn it as an improbable fiction” (3. 4. 128-29) と登場人物の一人に言われるほどであるが、一種のあらまほしき世界といえるイリリアにおいて、彼の存在には虚構の世界と現実世界とを結びつけるものを感じさせるものがある。

オーシーノー公爵はどうであろうか。

Yet I suppose him virtuous, know him noble,
Of great estate, of fresh and stainless youth;
In voices well divulg'd, free, learn'd, and valiant,
And in dimension, and the shape of nature,
A gracious person. But yet I cannot love him.

(1. 5. 262-66)

使者によってもたらされたオーシーノーの求愛を断るオリヴィアの言である。求婚を拒絶する女性によってこれだけの賛辞を与えられる貴公子、これがオーシーノーである。好きになれない、ということ以外は非のうちどころのない理想的な花婿候補と言ってよい。ヴァイオラが惚れこむほどの人物であることも考慮にいれると、オリヴィアが下した人物評価は基本的には誤っていないと思われる。

しかしながら、開幕冒頭において姿を見せる公爵は、ロザラインに思いを寄せて悶々とするロメオを彷彿させる憂鬱な青年である。

If music be the food of love, play on,

Give me excess of it, that, surfeiting,
 The appetite may sicken, and so die.
 O, it came o'er my ear like the sweet sound
 That breathes upon a bank of violets,
 Stealing and giving ordour. Enough, no more;
 'Tis not so sweet now as it was before.
 O spirit of love, how quick and fresh art thou,
 That notwithstanding thy capacity
 Receiveth as the sea, nought enters there,
 Of what validity and pitch soe'er,
 But falls into abatement and low price,
 Even in a minute! So full of shapes in fancy,
 That it alone is high fantastical.

(1. 1. 1-15)

オーシーノーの独り言めいた冒頭のせりふにあるのは感傷であって情熱ではない。『夏の夜の夢』の若者のように惚れこんでしまった女性へ突進するような一途な恋心は感じられない。『ヴェニスの商人』における鉛の箱の銘文が期待するような、自分のすべてを“give and hazard”する姿勢も見られない⁸⁾。オリヴィアを恋い焦がれているというよりは、彼女に恋い焦がれている自分の投影像に浸っているだけである。実体のない観念的な恋に溺れている。マルヴォリオの自己愛のような鼻持ちならぬものではないが、不毛な自己中心的な感傷にはちがいない。Jean Howard が言う “stultifying self-indulgence” である⁹⁾。

オリヴィア姫も感傷に浸っている。兄の死を悼んで、7年の間は大空にも顔を見せず、一日に一度は涙で部屋を洗うという。オーシーノーの求愛の使いは門前払をする。ヴェールで面をおおい大空にさえ顔をあらわにはしないのであるから、求愛に応えられるはずはない。ヴァイオラも双子の兄を嵐で亡くした（と本人は思っている）から同じ状況にあるが、反応は対照的である。彼女は、悲しみにめげず、異郷の地で明るくたくましく生き抜くけなげな行動力もあれば、男性に対する関心も失わない。オリヴィアの服喪は感傷的で不自然である。Juliet Dusinberre は、Erasmus も引いて、このようなオリヴィアは「自己愛の罪」を負う、と言う¹⁰⁾。たしかに、「自分ひとりとだけ取引を行う」姫は、与えられた「豊かな財産 (bounteous largess)」を浪費しようとしているのである¹¹⁾。道化もその愚かさを指摘している：“As there is no true cuckold but calamity, so beauty's a flower” (1. 5. 49-50) ; “Youth's a stuff will not endure” (2. 3. 53) .

しかしながら、オリヴィア姫の感傷は、自閉的、自縛的不毛なものであるとはいえ、肉親の死を悲しみ悼む気持ちそのものは、自然の感情であり、本来的に美德である。Barbara Everett は、オーシーノー公爵の感傷を無意味ではない “idealism” であり、さらに姫の耽溺的感傷もともに「高尚な夢」である、と述べているが¹²⁾、不毛であることに変わりはない。

公爵と姫が耽る自己愛を極限にまで拡大し、パロディとしたのがマルヴォリオである¹³⁾。この謹厳実直、しかめ面の執事は、自己愛の塊、*arriviste* そのものである。徳あるは我独りとばかりにもったいぶる日和見主義清教徒風 (“sometimes he is a kind of Puritan” (2. 3, 140)) いかさま師の渋面は、立身出世の野心をかくそうとする心理的マスクかもしれない。マライヤが姫の手紙を捏造して罫にかける前に、このうぬぼれ男は、妄想という自分で仕掛けた罫にかかっている。

To be Count Malvolio!

.....

Calling my officers about me, in my branched velvet
gown, having come from a day-bed, where I have left
Olivia sleeping

.....

And then to have the humour of state; and after
a demure travel of regard, telling them I know my
place, as I would they should do theirs, to ask for
my kinsman Toby.

(2. 5. 35, 47-49, 52-55)

にせ手紙を読んで興奮するマルヴォリオは、いわば二重の罫にかかっているのである。

This is open. I will be proud, I will read politic
authors, I will baffle Sir Toby, I will wash off gross
acquaintance, I will be point-device the very man. I do
not now fool myself, to let imagination jade me; for
every reason excites to this, that my lady loves me....

I will be strange, stout, in yellow stockings, and cross-gartered....

Jove, I thank thee, I will smile, I will do

every thing that thou wilt have me.

(2. 5. 161-79)

マルヴォリオは、勤勉な能率家かもしれないが、うぬぼれと偽善で周りをしらけさせうんざりさせる。批評家は、彼を “kill-joy,” “spoil-sport,” “wet-blankets” などと評する¹⁴⁾。苦虫をかみつぶした顔の謹厳居士が、奇妙きてれつな服装で（黄色い靴下は姫が嫌っただけでなく、その黄色は、ナルシズムと臆病をあらわす色でもある¹⁵⁾）歯をくいしばって笑顔をつくる。このグロテスクな狂態は、謹厳実直の外皮にかくされた野心の醜悪さの具象化にはかならない。唇をかみしめ、十二夜のお祭り気分を否定するあくなき出世主義者は、『十二夜』の世界では、嘲笑の的となり、座興のさかなとなる。

ヴァイオラ姫の自己愛は不毛であっても、他者に思いをはせる、本来的に美德とすべき精神性を内蔵している。閉塞状態にあるが、オーシーノー公爵も、オリヴィアの評言からもわかる

ように、基本的にはすばらしい若者である。彼の自己愛は、青年の一過性の“malaise”にすぎない。それに対し、マルヴォリオの自己愛にはそれを弁護すべき要素は皆無である。自分が仕える姫をわがものにしようとする野心は、うぬぼれと出世欲が結合したものである。オリヴィアは単なる手段にすぎない。姫にたいする恋愛感情は露ほどもなく、むきだしにされるのは、色欲とえらくなってふんぞりかえろうとする成り上がり根性である。

このマルヴォリオはサー・トービーと対立し争うが、それは表面上の対立であって、喜劇『十二夜』において、グロテスクな成り上がり亡者の対極にあるのは、ヴァイオラである¹⁶⁾。自己愛にとことん耽溺するのがマルヴォリオであれば、自己を犠牲にして愛に徹するのがヴァイオラである。

3

Gary Taylor は、*Moment by Moment by Shakespeare* において、ヴァイオラ像がつくられていくプロセスを分析している¹⁷⁾。彼は、“youth,” “nobility,” “plainness,” “elegance,” “generosity,” “constancy,” “grief” が反復言及され、相互に関連づけられて、哀しみをうちに秘めながらも新鮮優雅な心やさしき、観客の共感を与える乙女としてヴァイオラは造形されている、と述べている。ヴァイオラ自身は、たった325行のせりふしか語らないが、その魅力は抗し難いものがある。

観客・読者がヴァイオラに感ずる魅力とマルヴォリオに抱く反撥は比例するように思われる。それほどに両者のありようは対照的である。シェイクスピアの作品が、相反する解釈も含めていろいろな読みを可能にすることはいまさら言うまでもないが、ヴァイオラとマルヴォリオを同類とするのはあまりにも恣意的である。

マルヴォリオが自分以外は眼中に入れず（入れるとすれば、利用するためか、見下して優越感に浸るためだが）、グロテスクな役を演じて、逆に、彼が侮蔑したい連中の物笑いになることはすでに述べた。

純情で一途に愛する人に尽くすのがヴァイオラである。マルヴォリオが、オリヴィアの指輪をヴァイオラに届ける時の無神経さと横柄さは、彼の人柄を示すだけでなく、自分が愛するひとの求愛の代理としてオリヴィアに訴えるヴァイオラの献身を対照的に強調する。オリヴィアへの使いとしては手を抜いても責められない男装のヴァイオラが、情をこめてオーシーノーのために弁ずるから、感傷の殻に閉じこもったオリヴィアの心を開きとらえる。あなたならどうするかと問われてヴァイオラは答える。

Make me a willow cabin at your gate,
And call upon my soul within the house;
Write loyal cantons of contemned love,
And sing them loud even in the dead of night;
Halloo your name to the reverberate hills,
And make the babbling gossip of the air

Cry out 'Olivia!' O, you should not rest
Between the elements of air and earth,
But you should love me.

(1. 5. 272-80)

このような積極性、情熱をヴァイオラはオーシーノーに対して心ひそかに抱いている。しかし、小姓シザリオに身を変じて仕えるヴァイオラは、燃える思いをじっと心に秘めて抑える。「父親の娘」に託してヴァイオラは、自分の愛を語る。

A blank, my lord: she never told her love,
But let concealment like a worm i'th'bud
Feed on her damask cheek: she pin'd in thought,
And with a green and yellow melancholy
She sat like Patience on a monument,
Smiling at grief. Was not this love indeed?

(2. 4. 111-16)

オーシーノーには通じないがこれは愛の告白である。まさに愛の行為（“love indeed” は love in deed）である。哀しみにはほほ笑む忍耐の彫像はヴァイオラの姿である。笑いを拒絶するマルヴォリオが無理につくるグロテスクな「笑顔」とは対極にあるほほ笑みの美がある。自製の美学である。

夏目漱石もこのヴァイオラの姿に心を動かされ一句を残している。

伏す萩の風情にそれと覺りてよ¹⁸⁾

いかにも漱石らしい感慨であるが、つつましく耐えるヴァイオラには、のどかな春の桜花の下「深き情けを人や知る」と地謡に合わせて舞う熊野に憂愁の艶を見出す日本人の感性に強く訴えるものがある。

能『熊野』のシテは伝統的に女装の男性であるが、シェイクスピアの時代には、少年俳優が女役であるヴァイオラを演じ、そのヴァイオラが男に変装している。この変装は、女性としての外見上の魅力を犠牲にすることになる。しかし、ヴァイオラを演ずるのが少年俳優であるがゆえに、ドラマの状況とせりふの力によって、現実の女性をもつ魅力を超える女の魅力を観客の想像力に訴える逆説をも生みだす¹⁹⁾。これは、自我の叫びを抑えることによって、人間の純粹さ美しさをひきたてるパラドックスと重なるものである。Ruth Nevoの言う“undisguisable femininity”が輝くのである²⁰⁾。ヴァイオラの自製の美は、閉ざされたオーシーノーの心を開き、観客を魅了する。『ヴェローナの二人の紳士』では一エピソードに過ぎなかった代理求愛が『十二夜』では中心的状況となるのはそれなりの理由があるのである。魅力を犠牲にすることが魅力を生み、かげりが艶を生みだすパラドックスであり、また、それは、次に述べる現実性と祝祭ともかかわるものであると思われる²¹⁾。

“*Twelfth Night* has no potential tragedy” と Larry Champion は言うが²²⁾、このロマンティック・コメディには、悲劇的現実の様相が随所に現れるのも事実である。現実性は、作品と実人生とを結びつけ、そうすることによって、作品の喜劇性・祝祭性を際立たせているように思われる。

ヴァイオラの登場そのものが自然界における現実の厳しさを提示する。彼女がイリリアに姿を現すのは、乗船が航海の途中、嵐にあい難破したからである。「哀しみの調べが・・・ヴァイオラとともに『十二夜』を訪れる」と Robert Ornstein が述べているとおりである。この破壊的な現実のはたらきがハッピーエンドで終わる芝居の始まりであることは示唆的である。

『十二夜』では「時」は最終的にはほほ笑むとまえに述べたが、『ソネット集』でくりかえし詠まれているように、「時」は残酷な破壊者でもある。「美は花である」(1. 5. 49-50) から移ろい褪せる。「青春はいつまでも続かない」(2. 3. 53)「女はバラの花。その美しい花は、一度咲けば散るのも一瞬」(2. 4. 38-39)。神父が、「永遠に変わらぬ愛の契り」を結んだ結婚の儀式が執り行われたことを確認するときにも、「時」の経過は墓場への接近にはかならないことを想起させる(5. 1. 154-61)。『お気に召すまま』のジェイクィーズのシニカルなことばも思い出される。“And so from hour to hour, we ripe, and ripe,/And then from hour to hour, we rot, and rot.”²⁴⁾ ripe することは rot することであると頭韻でその同一性をあらわせば、日本の古典は、「生ひにけらしな、老いにけるぞや」と同音でその哀しみを謡い、その観念の普遍性を示唆する²⁵⁾。『十二夜』においては、敵対(2. 1. 44) 紛争(5. 1. 59-63) や裏切り行為(84-90) も言及される。寵愛する小姓を犠牲にする凶暴な殺意も爆発する。

Come, boy, with me; my thoughts are ripe in mischief:

I'll sacrifice the lamb that I do love,

To spite a raven's heart within a dove.

(5. 1. 127-29)

愛するひとの「心を休めるためなら喜んで千回でも死にましよう」と応ずるヴァイオラは、誰よりも現実の厳しさを味わってきている。変装は、『お気に召すまま』のロザリンドには自由と自信を与え陽気にするが、ヴァイオラを束縛する。オーシーノーに忠ならんとすればオリヴィアの恋心をかきたて、自分自身の恋は絶望的になる。ヴァイオラは二重拘束の状態にある²⁶⁾。尾崎寄春氏が書いているように、「彼女ほど、どうにもならない現実認識の悲しさを身にしみて感じている人間はいない」のである²⁷⁾。

身から出たさびとはいえ、まっ暗な部屋に閉じ込められてさんざん愚弄されたマルヴォリオの忿懣は、オリヴィアのやさしいたわりでは納まらない。紛糾した大詰で、ヴァイオラとうり二つの兄セバスチャンが現れて、芝居がめでたく大団円となるときであるだけに、マルヴォリオの捨てぜりふは強烈に響く——“I'll be reveng'd on the whole pack of you!”(5. 1. 377)。M.M. Mahood はマルヴォリオ懲らしを“a form of exorcism”と言い²⁸⁾、Harry Levin は“The business of baiting him is not a sadistic gesture but a cathartic impulse of

Schadenfreude; an affirmation of Life against Care.”と述べている²⁹⁾。碩学たちのコメントは正しいと思う。しかし、はたしてマルヴォリオは、『ヴェニスの商人』のシャイロックのように「厄払い」されていると断言できようか？ そう断言するには、サー・トービーや道化といわばぐるになって、なぶりものにされるマルヴォリオを見て溜飲を下げたわれわれの耳に、彼の捨てぜりふが不吉な余韻を残してはいないだろうか？ 勤勉能率・立身出世がノームとなったゲゼルシャフトにおいて、マルヴォリオの末裔に何らかの形であれ「復讐」された経験のない人間であろうか？

道化のエピローグも現実感を強める。風が吹き雨が降る人生の厳しさを唄うフェステの声には一抹の哀感がこもる。『夏の夜の夢』のエピローグを語るバックがそうであるように、エピローグを唄うフェステは、登場人物のひとりたる道化であると同時に、劇団員、役者のひとりでもあり、二重の役がらで登場している。“For the rain it raineth every day.”と続いて四つのスタンザを締めくくっていたリフレインを“*And we'll strive to please you every day.*”と変えて、フェステが観客に対してまたのお出ましと拍手を願うとき、舞台上で展開された虚構の世界の「毎日」と現実世界の「毎日」との境界線は取りはずされ、『十二夜』は世界劇場の劇中劇となる。祝祭 (feast) の終わりを宣するのは、そのフィーストをあらわすフェステなのである。現実にはあり得ないあらまほしきファンタジーの世界を作り上げても、シェイクスピアはリアリストたることをやめない。いや、シェイクスピアは、リアリストであるが故に善意ある「時」が支配する世界を創造したとすべきであろう。

5

『十二夜』の強い現実意識はその喜び、祝祭感とどのようにかかわるのであろうか。また、そのかかわりは喜び、祝祭感をもちたすヒロインとどう関連するのであろうか。

祝祭の喜び・解放感をひとびとが求めるのは、現実の人生が厳しく、風と雨が避けられないように、マルヴォリオが避けることのできない存在となっているからではないだろうか。サー・トービーの有名になった威勢のいい啖呵“*Dost thou think because thou art virtuous, there shall be no more cakes and ale?*” (2. 3. 114-15)をきるわけにもいかないからである。それだけにレヴィンの言う“*cathartic impulse of Schadenfreude*”は強烈になり、たまさかの喜びを求めることになる。

イリリアの世界に対して現実意識という枠組みを施すことによって、シェイクスピアは、その世界で顕現する愛によってもたらされる幸福感をいっそう素晴らしいものにしていく。作品のこのような基本構造は、にっちもさっちも行かぬダブル・バインドの状況でじっと耐えてほほ笑えむヴァイオラを美しくする仕掛けにも及んでいるように思われる。男装によって女性の外面的魅力を犠牲にしたまま愛するひとに尽くすことが、ヴァイオラをいっそう魅力ある女性にするパラドックスについてはすでに触れた。自己否定が念願成就を可能にする。負が正の結果を生む。極めつけの自己主張がグロテスクの姿として視覚化され愚弄される脇筋の展開は、本筋のテーマをいわば裏から支える役割を果たしている、と言えよう。自制の美を嘉する

「時」, 「偶然」, あるいは「運命」が存在するシェイクスピアの喜劇の世界である。

注

1. Louis Montrose, "Renaissance Literary Studies and the Subject of History," *English Literary Renaissance* 16 (Winter, 1986), 8.
2. John W. Draper, *The "Twelfth Night" of Shakespeare's Audience* (Stanford: Stanford University Press, 1950), pp. 249-50.
3. Samuel Johnson, *Johnson on Shakespeare*, ed. Arthur Sherbo (New Haven: Yale University Press, 1968), p. 312.
4. Richard A. Levin, *Love and Society in Shakespearean Comedy: A Study of Dramatic Form and Content* (Newark: University of Delaware Press, 1985), pp. 117, 122-28.
5. The Arden Shakespeare *Twelfth Night*, eds. J. M. Lothian and T. W. Craik (London: Methuen, 1975), 1, 2, 60. オーシーノーの恋の使者ヴァイオラはオーシーノーを慕い, オリヴィアはヴァイオラを恋する堂々巡りの状態に陥ったときも, ヴァイオラは「時」の助けを口にする (2. 2. 39-40)。
6. 1. 5. 314. L. G. Salinger は "benevolent irony of fate" を指摘する。"The Design of *Twelfth Night*," *Shakespeare Quarterly* 9 (1958), 128.
7. Levin, pp. 25-26, 117.
8. The Arden Shakespeare *The Merchant of Venice*, ed. John Russell Brown (London: Methuen, 1971), 2.7.16.
9. Jean E. Howard, *Shakespeare's Art of Orchestration: Stage Technique and Audience Response* (Urbana: University of Illinois Press, 1984), p. 182.
10. Juliet Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women* (London: Macmillan, 1975), p. 47.
11. *Sonnets*, 4, *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans (Boston: Houghton Mifflin, 1974).
12. Barbara Everett, "Or What You Will," *Essays in Criticism* 35 (October, 1985), 302.
13. Alexander Leggatt, *Shakespeare's Comedy of Love* (London: Methuen, 1974), p. 227; cf. Howard, p. 177.
14. Geoffrey Bullough, ed. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare II* (London: Routledge and Kegan Paul, 1968), 284; Harry Levin, *Shakespeare and the Revolution of the Times: Perspectives and Commentaries* (New York: Oxford University Press, 1976), p. 142.
15. Leslie Hotson, *The First Night of "Twelfth Night"* (London: Repert Hart-Davis, 1954), p. 98.
16. C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy* (Cleveland: World Publishing, 1966), p. 255.
17. Gary Taylor, *Moment by Moment by Shakespeare* (London: Macmillan, 1985), pp. 50-111.
18. 『漱石全集』第20巻別巻 (漱石全集刊行会, 1929), p. 583.
19. cf. 拙著『シェイクスピアの悲劇』(英宝社, 1984), p. 231.
20. Ruth Nevo, *Comic Transformations in Shakespeare* (London: Methuen, 1980), p. 208.
21. cf. Enid Welsford, *The Fool: His Social and Literary History* (1935; rpt. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1966), pp. 253-54; Barber, pp. 3-15, 240-61.
22. Larry S. Champion, *The Evolution of Shakespeare's Comedy: A Study in Dramatic Perspective* (Cambridge: Harvard University Press, 1973), p. 94.
23. Robert Ornstein, *Shakespeare's Comedies: From Roman Farce to Romantic Mystery* (Newark: University of Delaware Press, 1986), p. 153.
24. The Arden Shakespeare *As You Like It*, ed. Agnes Latham (London: Methuen, 1975), 2. 7. 26-27.

25. 『井筒』 横道万里雄, 表章 校注『謡曲集』上 (岩波書店, 1974) 所収。
26. Terence Eagleton, "Language and Reality in *Twelfth Night*," *Shakespeare's Wide and Universal Stage*, eds. C. B. Cox and D. J. Palmer (Manchester: Manchester University Press, 1984), p. 91.
27. 尾崎寄春「『十二夜』の主題をめぐって」『季刊英文学』8:3 (1971, 春), p. 136.
28. M. M. Mahood, "Introduction," New Penguin Shakespeare *Twelfth Night* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books), p. 14.
29. Harry Levin, p. 141.

本稿は1987年度神戸女学院大学研究助成による成果の一部である。記して感謝の意を表する。

原稿受理 1988年5月2日