

# 最近のシェイクスピア劇研究と上演の関係

山 口 和 世

Shakespeare's Plays: The Recent Relation  
between Scholarship and Performance

Kazuyo Yamaguchi

## 緒 言

1983年から1984年<sup>(1)</sup>の間に王立シェイクスピア劇団 (The Royal Shakespeare Company, 以下 RSC と省略する) によって上演されたシェイクスピア劇は, トレヴァー・ナン, テリー・ハンズ, ジョン・バートンといった馴染みの演出家に代って, 若手演出家による変化に富んだものであった。劇団内で統一した一つの手法に拠るのではなく, 多様な様相を見せる演出について, ニコラス・シュリンプトンは, RSC の 'company' とは一体何かという疑問を出しているほどである。<sup>(2)</sup> 若手演出家起用理由の一つは, 奇妙なバランスをとりながら新旧同居しつつも, 全体として急激に変化している現代の英国社会の動きに対応して, RSC に新風を吹き込むことによって, 過去数年間続いた観客数の低落傾向を盛り返そうとする狙いにあると考えられる。ストラットフォード・アポン・エイヴオンとロンドンをあわせてこの期間に上演された喜劇は上演順に並べると, 『空騒ぎ』, 『間違いの喜劇』, 『夏の夜の夢』, 『十二夜』, 『ヴェニスの商人』である。このうち『十二夜』, 『ヴェニスの商人』, 『間違いの喜劇』の三作品をとりあげ, 社会的流動期に上演された喜劇の演出上の特色とシェイクスピア批評との関連について述べてみよう。

若手演出家達による様々なシェイクスピア劇は, 結論的に言うならば, ニュークリティシズム終焉以降のシェイクスピア批評の簡単な歴史を見せてくれたような感がある。いつの時代にもシェイクスピア劇が「改作」され, 「自己の時代から眺めたシェイクスピア劇」が上演されてきたが, 現在 RSC 内において, しかも同じ演出家がシェイクスピア批評を意識しながら様々な演出方法を試みているのは, シェイクスピア劇が持つ多様な可能性を楽しんでいるとも思われるが, 精神的混沌状況にある現代社会において, シェイクスピア劇を模索の手段にしているのかも知れない。

## 『十二夜』

まず、ジョン・ケイアド演出の『十二夜』はニュークリティシズムに負いつつも、作品の持つ思想、観念、主題を読みとろうとする批評方法に拠った手法を用いていると言えよう。この演出が鮮明にしている主題は、最終幕におけるフェステの悲劇的色彩を持った歌<sup>(3)</sup>に示されている「時の流れ」である。荒れ果てた庭と墓地、そこに聳え立つ既に落葉してしまった大木が基本的舞台装置となり、オーシノーの宮廷を示す場合は、それらに錆びついた門、場面がオリヴィアの家に置かれる場合は礼拝堂が加えられる。この劇の題名になっている「十二夜」、即ち、キリスト教圏における陽気なお祭り行事という要素はここでは見られない。ジョン・ケイアドはタイムズ紙のインタビューにおいて次のように語っている。

*Twelfth Night* is not a comedy. It is a very *real* play with a great deal of sadness in it, a painful chain of events developing through madness.

先述の舞台装置は舞台前面部分に浅い奥行きで設けられ、観客席の一部を舞台両脇袖にしつらえるなどして、従来イリリアという世界に度々附与された幻想性、空想性は払拭され、その結果、イリリアは憂鬱な雰囲気<sup>(4)</sup>に被われた現実の世界となっている。

サー・トビー・ベルチ、サー・アンドルー・エイギュチャーク、フェイビアン、マライア達の世界は確かに騒々しく、また、太り気味のマルヴォーリオも滑稽な人物として描かれているが、重点は憂鬱な調子に満ちた主筋に置かれている。オーシノーは劇の終りになってヴァイオ



写真1 ヴァイオラ（ゾウイ・ウォナメイカー）オーシノー（マイルズ・アンダーソン）

ラの手をとる時でさえどこか悲しげである。オリヴィアは固い表情に終始する。道化フェステは物思いに耽っている。オリヴィアが男装のヴァイオラに「恋」して与えようとした指輪を終幕でフェステが大きな枯木の枝に掛けながら歌う時、一段と暗くなった舞台を稲妻、雷鳴、烈しい雨が包む。シェイクスピア喜劇終幕に現われる調和を示す円環のイメージ（この場合は指輪）が、それを脅かす嵐のイメージによってかき消される。海の波が単調に打ち返す音、鉛色の空で始まったイリリアの世界は一層暗い調子のうちに終る。

舞台装置、照明、音楽、登場人物、いずれもが「破壊をもたらす時」という主題を表現することを目的としたこの上演において、観客の多くは『十二夜』に対して自分が持っていた考えの一つが丹念に舞台化されているのを知り、「安心」して観ていることができたのではないだろうか。

### 『ヴェニスの商人』

C. L. バーバーの *Shakespeare's Festive Comedy* (『シェイクスピアの祝祭喜劇』, 1959) 以来、『十二夜』を祝祭劇とする見解が盛んであるが、『十二夜』の演出に際し、そうした解釈に拠らなかったジョン・ケイアドは『ヴェニスの商人』祝祭劇説を全面的に支持しているように思われる。『十二夜』の演出方法をテーマ批評と関連づけるとするならば、『ヴェニスの商人』の演出は構造主義批評に負うところが大きいと言えよう。

この『ヴェニスの商人』に対してユダヤ系のウィリアム・フランケルは反ユダヤ的上演であるとして、タイムズ紙に痛烈な批判を寄せた。彼は言う。シャイロックはキーン以来オリヴィエに至るまで威厳を備えた人物として描かれてきた。ところが、イアン・マクダイアミッドが演じるシャイロックは、声は哽れ、時代錯誤的な髪型をした悪そのもののユダヤ人であり、マクダイアミッドのユダヤ人への偏見を丸出しにしている。このようなシャイロック像は観客に反ユダヤ人感情を植えつけるに充分である。特にプログラムに印刷された反ユダヤ的文句は許せない、と。人物批評の伝統がいかに根強いものかを示し、「またか」という感を与えるこの烈しい抗議に対して、同様な批判の声が少なかった

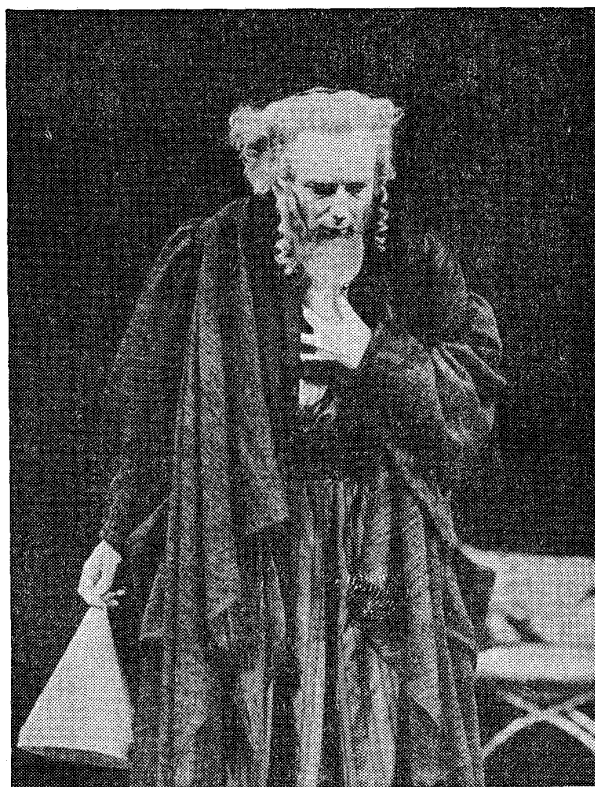


写真2 シャイロック (イアン・マクダイアミッド)

にもかかわらず、RSC はプログラムに書かれたユダヤ人観はエリザベス朝の人々のものであるという但し書きを急遽追加した。このやりとりは、一見すると、シャイロック像について今まで何度も聞かれた、劇中世界の人物—現実世界の人物と見るブラッドリーの解釈と歴史的立場の争いのように聞こえるかも知れないが、実は、劇の構造を重視し、登場人物を劇構造の中で果す機能として捉える構造主義的解釈にこの演出が依拠していることを示していると思われる。心理主義、近代リアリズムの立場に立つ解釈と構造主義的解釈が対立するのは当然である。『十二夜』のマルヴォーリオ同様、一座の立役者がシャイロックを演じ、一人だけ別扱いでカーテンコールに応える場合が多いのだが、先の『十二夜』においてマルヴォーリオ役者がカーテンコールの際一人で登場するのに対し、シャイロック役者は他の登場人物と一緒に登場することも、この演出におけるシャイロックの位置づけを示している。シャイロックに反し、共同体側の人物であるネリッサを黒人女優が演じ、シャイロックを“the very devil incarnal” (II. ii. 28) と評するロンスロット・ゴボーは僞僕男として登場している事情を考えあわせると、ウィリアム・フランケルの批判は、結局劇団の立役者的存在の役者が演じる場合に見られるような感傷的尊厳性と主人公的位置づけがシャイロックに与えられていないことに対する不満が、シャイロックを演じたイアン・マクダイアミッドの反ユダヤ的発言に火をつけられた結果であるようだ。ウィリアム・フランケルは批判の矛先を演出家ジョン・ケイアドにではなく、シャイロック役のイアン・マクダイアミッドに向けており、演出家なるものが出現する以前の立役者が劇場を支配した十九世紀演劇を理想としているのではないかとさえ思わせる。

シャイロックに関して見られた解釈は舞台装置、衣装、音楽にも明瞭に現われている。舞台には豪華な布がタペストリー風に張りめぐらされ、白人黒人二人の演奏者が開幕前に絢爛たるパイプオルガン演奏を聞かせる。この音楽は仮面舞踏会風の設定のなかでジェシカがシャイロックの家を抜け出し、ロレンゾーと駆け落ちする際にも聞かれることになる。登場するヴェニス人のうち、アントニオ、シャイロックの下に仕えていた時のランスロット・ゴボー、及び、その父親を除いて、全員金糸銀糸の刺繍を施した豪華な衣装を身につけている。舞台全体が祭の雰囲気にも包まれているような感を与える。結束と調和を示すこうした社会の中で、当然のことながらシャイロックの存在は不調和な影を落とす。

観客を驚かせるのは、豪華な舞台装置もさることながら、クレーンのような仕掛けで上下する金、銀、銅の巨大な三つの箱である。これらは箱選びの場で舞台の上に降ろされ、その他の場面では高く持ち上げられてはいるものの、観客としてはこの巨大な箱の存在を絶えず意識せざるをえない。観客は最初は異様な感を受けるが、次第に箱選びの場面が持つ意味の重要性を知らされることになる。『ヴェニスの商人』は大きく分けて、「箱選び」「ロレンゾーとジェシカの駆け落ち」「人肉裁判」「バッサニオとグラシャーノの指輪紛失」の四つの話から成立しているが、「箱選び」と残り三つの話は緊密なアナロジー関係を持っている。即ち、銅の箱に刻まれた“Who chooseth me must give and hazard all he hath” (II. iv. 9) という銘

が四つの話の共通項として根底に横たわっており、社会的調和の基盤であると同時に、シャイロックが受け入れることができない考えである。お伽話めいた箱選びの場面が持つ力はこの劇全体に及び、シャイロックを生身の人間とする解釈、そこから生じるシャイロック悲劇的人物説を受けつけない。裁判の場においても、シャイロックはポーシャの弁舌を引き立たせ、最後にはそれに敗れるという役割を劇構造の必然性として担っているのである。

### 『間違いの喜劇』

ジョン・ケイアド演出の『ヴェニス商人』ではシャイロックの人物造形における反近代主義的な方法が批判されたのに対し、エイドアン・ノーブル演出の『間違いの喜劇』は別の反近代主義的な点で批判を受けた。と言うよりは、『十二夜』に代表されるような正統派とも言えるシェイクスピア劇上演に慣れた観客に、驚きと当惑をもって迎えられたという方が正確であろう。そして、その批判は登場人物の多くが道化にされてしまっていることと、狂気の渦の中

で舞台が展開されていることに起因している。双子のアンティフォラスはともに顔を青く塗っている。彼らに仕える双子の召使であるドロームオもまた顔を白く塗り、道化の赤い鼻をつけ、そのうえ、だぶだぶの上着とズボンと靴という出で立ちである。彼らは登場と同時にその個性は抹殺されており、どちらの双子なのかほとんど識別し難い。登場人物は転んだり、尻餅をついたりして、どたばたと舞台を動き回る。しかも、登場人物のこうした動きと台詞に騒々しい音楽が伴う。道化的動作の際たるものは、アンティフォラス兄が窓からぶら下って家へ入ろうとすれば、アンティフォラス弟も窓から逆様にぶら下ってルシアーナに求婚する。ルシアーナはといえば、踏み台の上でアクロバットまがいの演技をしながら、それに応える。道化の両ドロームオ



写真3 アンティフォラス弟  
(ポール・グリーンウッド)  
ドロームオ弟  
(リチャード・オキアラガン)

のネルをめぐる恋は、アドリアーナの夫に間違えられたアンティフォラス弟がアドリアーナの妹ルシアーナに求愛するという主筋をパロディ化するものであるが、エイドリアン・ノーブルは主筋さえも道化化し、伝統的中世ロマンスの愛の物語のパロディとする。シェイクスピアは

『間違いの喜劇』の種本にあたるプラウトゥスの作品、『メナエクス兄弟』においては一組であった双子を二組にすることによって、どたばた騒ぎを質量ともに倍化したのであるが、ノーブルはどたばた騒ぎを極限化し、二組の双子のアイデンティティ喪失を身振りと化粧等の視覚的要素、及び、騒音ともいえるような音楽によって表現しようとする。

「動作と視覚と声の演劇」を提唱したゴードン・クレイグ以後英国の最も優れた演出家であると同時に、アルトーを引き継ぎ、メイエルホリッドを高く評価するピーター・ブルックが話し言葉以外の様々な「言語」、特に「身体的言語」を求めて、絶えず実験を試みた事や、来日したこともある『夏の夜の夢』のアクロバットの動作が連続する場面がここで思い出される。

ブルック以後何でも劇をサーカス仕立てにすればよいという単なるその亜流が蔓延しているのは事実ではあるが、エイドリアン・ノーブルの場合はどうであろうか。それを考えるには、同じシーズンに彼が手がけた『尺には尺を』を取りあげるとよいだろう。彼はこの劇の時を十八世紀においている。シェイクスピア劇上演史において十八世紀は著しい改作が行なわれた時代である。エイドリアン・ノーブルは十八世紀を背景にすることによって、逆に二十世紀こそシェイクスピア劇を最もよく理解しているという自負、

our generation knows more of the genuine Shakespeare experience  
than our grandfathers did.<sup>(5)</sup>

を表明しているようである。四幕一場で少年が失意のマリアナに歌う歌（相手の嘘を真と解釈した乙女の失恋の嘆き<sup>(6)</sup>）が劇冒頭において聞こえ、外見と内実の不一致というこの劇の一つの主題を最初から鮮明にする。舞台中央奥には巨大な鏡が置かれていて、この主題を表現するうえで重要かつ複雑な機能を持っている。この鏡は実際に鏡の役割を果たすが、鏡に写るのは真実か虚偽か、観客に見えているこちら側の姿が真実ではなく、鏡に写る向う側の姿こそ本当ではないか、あるいはこの鏡は果して歪んでいないだろうか。劇を見ている観客の姿をも映すのではないだろうか。とすれば、観客も登場人物ではないか。そして、観客自身の表面と内実が一致しない姿が舞台の上にさらけ出されているのではないか。観客は自分は劇を見ているのだという意識と、自分も劇の空間の中にいるという二重の意識を同時に持つ。あるいは、この鏡はアンジェロとイザベラのやりとり、

Ang. Nay, women are frail too.

Isab. Ay, as the glasses where they view themselves,

Which are as easy broke as they make forms. (II. iv. 125-127)

が示すごとく、人間の脆さ、墮落し易さを象徴しているのかも知れない。あるいは、この上演において鏡が扉のように二つに分かれて（鏡を割るかのように）戻ってきた公爵が、心許無い感はあるものの、事件を落着させる次第からは、鏡は見せかけの姿しか映さない、従って、そ

の鏡を割るように現われた公爵が、鏡に映ったアンジェロの虚偽を裁くのだとも考えられる。

このシーズン、RSC の最優秀女優賞に輝いたジュリエット・スティーヴンソンが演じるイザベラは度々批判の対象となった冷たさが<sup>(7)</sup>ない、自然な感情を持った新鮮な乙女とされている。しかし、問題は公爵とアンジェロである。公爵はやや滑稽で威厳を欠き、果してこの人物に采配を托すことが可能なのかと思わせる。一糸乱れぬ黒い衣服と鬘をつけたアンジェロの内に潜む好色性と残忍性が強調され、最終場面においてマリアナの手をとることもしない姿には

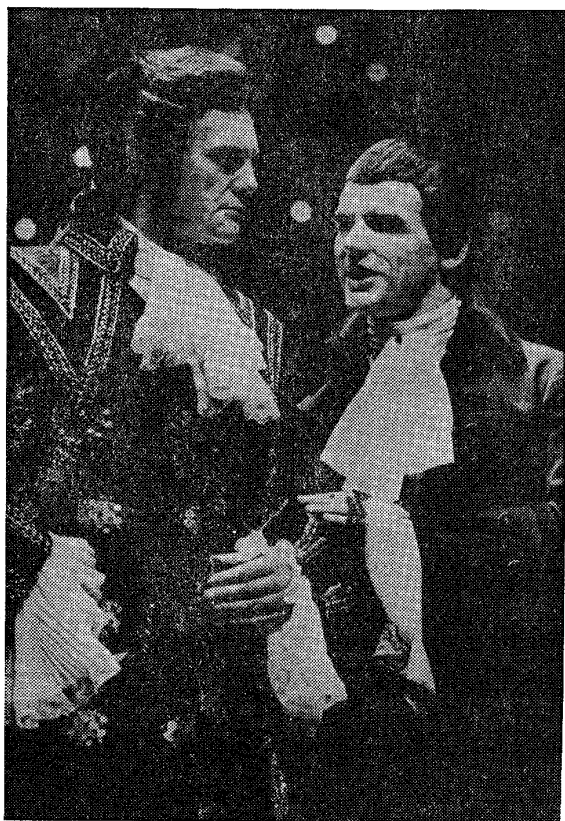


写真4 公爵 (ダニエル・メッシイ)  
アンジェロ  
(ディヴィッド・スコフィールド)

大きな不安が残る。かくして、劇は曖昧な形のまま終る。巨大ではあるが、そこに映る映像の正確さについて疑問を抱かせる舞台奥の鏡の存在を意識する時、観客が持つこうした不安は一層強いものとなる。

鏡の象徴的使用からも判断されるように、『尺には尺を』演出において劇の「意味されるもの」=思想を執拗なまでに表現したエイドリアン・ノーブルは、『間違いの喜劇』において、奇を衒っているのではないと思われる。観客の予期を覆す行動を俳優にとらせることによって観客を攪乱し、混乱の真只中へ突き落とす。そこから積極的に作品の意味を形成することに観客を係らせようとする。彼は劇の意味を作品と観客との関係によって成立させようとするのである。このような演出は、言葉を媒体に「意味されるもの」としての劇の確たる思想を標榜する演出、「言葉の演劇」に親しんできた観客が劇に対して抱く

予想を裏切り、劇の意味を理解することをひき延ばすため、観客に大きな不安を与えるらしく、エイドリアン・ノーブルの『間違いの喜劇』に対しては、不愉快な気持を顕わにした批判的意見が多かったように思われる。<sup>(8)</sup>しかし、実は観客が受ける衝撃と苛立こそエイドリアン・ノーブルの狙いではないだろうか。登場人物の多くが自分の立場を言葉を尽して説明しても、誰にも通じず、遂にはアイデンティティ喪失の危機を感じるエフェサスの街全体が喜劇的恐怖ともいえる無秩序状態に陥るにつれて、観客自身も一種の混乱状態に置かれることになる。エイドリアン・ノーブルは登場人物の化粧や衣装を道化化することによって「異化」しつつも、最終的には現実に劇場にいる観客の受容経験そのものの中に『間違いの喜劇』の意味があるとされたと言えよう。登場人物が体験する言葉の無効性、そこから生じる狂氣的動作、自分が持つ

確信への疑惑は、そのまま言葉以外の表現手段に訴えるという非伝統的な上演を前にして、混乱、不安に支配される観客が実感するものである。

## ケンブリッジ大学におけるシェイクスピア研究と上演の関係

先に触れたように、一シーズン中に、また同一の演出家において見られる多様性を極める喜劇上演は、1950年代以降のシェイクスピア研究の成果と重なっている。実際の上演と研究の相互影響は、ケンブリッジ大学に限定してみると次のように考えられるだろう。

I. A. リチャーズの影響を受けたニュークリティシズムはシェイクスピアの作品を自己完結した「詩」として「読む」ことに専心し、上演される劇として捉えることはない。しかし、ニュークリティシズムの方法を取り入れながら、作品の言葉の背後に存在する「思想」に照らして作品世界を理解しようとする研究の姿勢は、作品の「主題」を舞台上に表現することを狙いとするジョン・ケイアド演出の『十二夜』風の上演に大きく貢献していると言えよう。

先述の C. L. バーバーはケンブリッジで二年間研究した経験を持つが、シェイクスピア喜劇の中に「解放から浄化」というリズムを読みとる彼の祝祭喜劇論は、ジェイムズ・フレイザーを始めとするケンブリッジ学派文化人類学者による演劇の祭儀的起源についての研究から展開したと考えられる。1983年までケンブリッジで教えていたジョン・ホロウェイは *The Story of the Night* (『夜の物語』, 1961) において、C. L. バーバーがシェイクスピア喜劇論の中で行なった解釈を悲劇論で試み、悲劇の構造の中に生贄の祭式のリズムを見ている。両者の立場はともに構造主義的であるが、それは静的な解釈に留まるのではなく、観客の劇場経験、劇世界への参加を視野に入れる動的なものへと一歩踏み出しており、シェイクスピア批評を劇場経験としての批評という新しい方向に導く先駆的役割を果たしたと考えられる。

構造主義的立場と歴史主義的立場は基本的には異なる性格を持つにもかかわらず、C. L. バーバーとジョン・ホロウェイの研究は歴史主義的研究者にも影響を与える。堅実な実証主義的方法をとる M. C. ブラッドブルックの *English Dramatic Form* (『英国の演劇形態』, 1965)、ブラッドブルックの教えを受けたアン・バートン<sup>(9)</sup>による中世演劇からシェイクスピア劇に至るまでの役者と観客の関係に焦点をあてた *Shakespeare and the Idea of the Play* (『シェイクスピアと演劇の理念』, 1962) も1960年代以降の観客の存在を重視する批評を促したと言えよう。M. C. ブラッドブルックは退官して久しく、ジョン・ホロウェイはケンブリッジを去ったが、アン・バートンが1984年オックスフォードから移ったことにより、ケンブリッジの教育への影響が期待される。構造主義批評と歴史主義批評は観客論を論じる時、各々の立場から有益な寄与をしようと考えるとよいだろう。

観客の劇場経験を重視する研究姿勢から当然考えられるのは、P. D. ホランドによってなされているような、学問と実際上演の間に架橋する教育であろう。彼はセミナーの一部としてケ



ンブリッジ芸術劇場での *theatre workshop* 見学や、演出家、俳優たちとの討論を組み、シェイクスピア劇を上演するものとして捉える姿勢を講義において強調している<sup>(10)</sup>。彼が招いた演出家、マイク・アルフレズによる講義が1983年～1984年次のミケルマス・タームにおける公開講座になっているのは、学問の場へ実際上演からの有益な発言を積極的に取り込もうとするケンブリッジにおける演劇研究の態度として注目に値する。この講義には M. C. ブラッドブルックを始めとする歴史派、実証主義派の研究者も出席し、マイク・アルフレズと盛んな質疑応答を行なっている。

英文学部におけるのと軌を一にする動きは1984年に創立四百年を迎えた大学出版社にも見られる。1920年代にドーヴァー・ウイルソンによって刊行開始された *The New Shakespeare* を刷新する *The New Cambridge Shakespeare* は1984年より発行開始され、上演されるものとしてのシェイクスピア劇に多くのスペースを割き、図版、舞台写真を掲載していることをその特徴の一つとしている。今年になって発行されたフィリップ・ブロックバンクによる *Players of Shakespeare: Essays in Shakespearean Performance by Twelve Players with the Royal Shakespeare Company* (『シェイクスピアの役者たち 十二人の役者と王立シェイクスピア劇団によるシェイクスピア上演論集』)は、RSCの著名な十二人の俳優たちが演じた役割について語るという体裁をとった、これまでに類を見ない本となっている。この本は、学問の場から実際上演への貢献という片方からの一方的働きかけに終るのではなく、逆方向からの影響による発展という最近のシェイクスピア研究の方向を象徴的に示すものと言えよう。

1981年に起きた構造主義者コリン・マッケイブの昇進問題という形で表面化した構造主義をめぐる論争は、彼が大学を去るという事態で終り、1974年以来演劇学教授の職にあった左翼批評家、レイモンド・ウィアムズはそうしたケンブリッジ大学英文学部の保守的体質を批判しながら1983年に退官した。こうした流れの中で、現在の英文学部主任教授であるデレック・ブルローは1984年1月に行なった教授就任講演、“*Childe Roland to the Dark Tower Came: An Approach to English Studies*”の中で、歴史主義的研究の重要性を力説し、ケンブリッジの基本的伝統を再確認する形となった。しかし、今後シェイクスピア劇を語る際、観客の劇場経験を看過することはほとんど不可能となってきたことも確かである。そして、それは、既に第二次世界大戦前に上演される劇としてシェイクスピア劇を眺めることを重視したハーリー・グランドヴィル＝バーカーの方法が演出する立場、演じる立場からのものであったのに対し、歴史主義的研究、構造主義的批評（神話・祖型批評を含む）に支えられた観客論として展開していくであろう。

本稿は1985年度名古屋大学英文学会において「ケンブリッジ大学と英語英文学」という標題のもとに行なった講演に補筆したものである。

なお、掲載した写真の入手については、ケンブリッジ大学自然科学部の学生で私の友人であるピーター・バージェス氏に御尽力いただいた。

## 注

(1) 1982年に設けられた RSC のロンドン拠点劇場、バービカンではストラットフォード・アポ  
ン・エイボンで上演された劇が一年遅れで上演されるから、厳密には1982年から1985年までの三  
シーズン分に該当する。

(2) *Shakespeare Survey* 37 (Cambridge U.P., 1984), p. 164.

(3) When that I was and a little tiny boy,  
With hey, ho, the wind and the rain;  
A foolish thing was but a toy,  
For the rain it raineth every day.  
But when I came to man's estate,  
With hey, ho, the wind and the rain;  
'Gainst knaves and thieves men shut their gates,  
For the rain it raineth every day.  
But when I came, alas! to wive,  
With hey, ho, the wind and the rain;  
By swaggering could I never thrive,  
For the rain it raineth every day.  
But when I came unto my beds,  
With hey, ho, the wind and the rain;  
With toss-pots still had drunken heads,  
For the rain it raineth every day.  
A great while ago the world begun,  
With hey, ho, the wind and the rain;  
But that's all one, our play is done,  
And we'll strive to please you every day. (V. i, 401-420)

この歌は『リア王』の道化が歌う、

He that has a little tiny wit,  
With hey, ho, the wind and the rain,  
Must make content with his fortunes fit,  
Though the rain it raineth every day. (III. ii. 74-77)

に通じる。

(4) ちなみにエイドリアン・ノーブルは前のシーズンに演出した『リア王』において道化を重視し  
ている。

(5) J.L. Styan, *The Shakespeare Revolution* (Cambridge U.P., 1977), p. 1.

(6) Take, O take those lips away,  
That so sweetly were forsworn;  
And those eyes, the break of day,  
Lights that do mislead the morn:  
But my kisses brings again, bring again,  
Seals of love, but seal'd in vain, seal'd in vain. (IV. i. 1-8)

(7) E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays* (U. of Toronto P., 1964), p. 119.

(8) Nicholas Shrimpton, p. 168.

(9) ちなみに夫君のジョン・パートン(先述)はケンブリッジで教壇に立った経験がある RSC の  
演出家である。

(10) 著書として *The Ornament of Action: Text and Performance in Restoration  
Comedy* (1979) がある。1983年~1984年には *Shakespeare in Performance, The Play-  
wright in His Theatre: Shakespeare and Jonson, English Drama and Theatre:  
1900-1965* などの講義を担当している。

(11) "What the Theatre Isn't: Getting Down to Basics"