

## A *Midsummer-Night's Dream* に おける虚実

小 宮 山 博

A *Midsummer-Night's Dream* という劇からつねに問いかけられる問題は、一体誰の眼にもひとしなみに同じに見える、あるいはみえなければならぬ、いわば窮極のリアリティといったものが果してあるのだろうかという問いである。たとえば、ある登場人物が実像だと見たものが、疑いもなく万人の眼にも実像であるのか、視点をかえればそれはしばしば別の登場人物にとって虚像と映っているのではないか。つまり、ある人間にとって「夢」と思えるものが、別の人間にははっきり「現」ではないか。しかも、そのいずれもの人間が自己と他人との認識の乖離に気付かないのではないか。とすると、「夢」とか虚像とかいうのは一体何なのかという疑問である。こういう虚と実との曖昧性が具体的には、現と夢、都市と森、昼と夜、理性と恋、日常と演劇といったさまざまな形で対比と反転とを繰返し、しかもどの対比も、譬喩的で相互関連的に呼応しながら、結局は人生における虚と実という二重構造の意義を考えさせるのがこの作品である。したがってこの小論も、こういった対比的主題の考察を通して、この劇の胚胎している虚実の問題を明示しようとする試みである。

### I

まず第一に、この劇の中の二つの地点についてみると、第一幕、及び第四幕二場から第五幕がアセンズー「都」であり、この梓組に挟まれて中間に「森」の場が展開される。そして、中心の筋は恋人たちが「都」から

「森」へ、「森」からふたたび「都」へ帰るといふ Shakespeare の喜劇お得意の往復型式をとり、「都」と「森」という地点の対比をおのずから浮き彫りにするように仕向けられている。

それでは叙述の順序として、アセンズの都の場からみてみよう。この場にあらわれる統治者は Theseus。彼は伝説的にアセンズの英雄で、クレータ島で怪物（人身牛頭のミノタウロス）を退治して、世の混沌、闇、迷宮から秩序、光を回復させたという人物である。彼はこの伝説にふさわしく、夜や月を厭い、四日ののちの婚儀の執り行われる「昼」を性急に希求する。

Now, fair Hippolyta, our nuptial hour  
 Draws on apace: four days bring in  
 Another moon: but O, methinks how slow  
 This old moon wanes! (I, i, 1-4)<sup>1</sup>

昼（光、秩序）の王者、Theseus にとっては夜（闇、混沌）、月は幸福への障害としかみえないことは当然である。（月はつねに変貌するという意味でも、固定した秩序に背反する）

... she (the old moon) lingers my desires,  
 Like to a step-dame, or a dowager,  
 Long withering out a young man's revenue. (I, i, 4-6)

だが、こののっけから出される昼と夜との対比を Shakespeare は姫 Hippolyta の答弁で、すぐに別の視点から眺めるように仕向ける。

Four days will quickly steep themselves in night:  
 Four nights will quickly dream away the time:  
 And then the moon, like to a silver bow  
 New-bent in heaven, shall behold the night  
 Of our solemnities. (I, i, 7-11)

彼女によれば昼は夜の対立物でなく、昼は自らを夜に変化させるのであり、その夜も夢のたのしさを伴って過ぎ去るのである。夜の月も婚儀を祝う光という。このように Hippolyta は夜の意味を認識させる。

とまれ、神話的英雄 Theseus の治めるアセンズの都、とりわけ宮殿で

第一に望まれるのは昼であり、また昼が示唆する属性—公、法、秩序おひやけであろう。

この「昼の世界」にいま一つ、恋の主題が持ち出される。この法秩序の下に忠誠を誓う老臣 Egeus にとって娘 Hermia によせる Lysander の恋は夜の「妖術」(“witched” [I, i, 27]), 「詐謀」(“cunning” [I, i, 36]) であるとしかみなされない。彼は父権優先の法の後楯によって、親の意見を無視した若者の恋を圧殺しようとする。

I beg the ancient privilege of Athens:  
As she is mine, I may dispose of her:  
Which shall be either to this gentleman,  
Or to her death; according to our law  
Immediately provided in that case. (I, i, 41-45)

Egeus はむろん、また、“father should be as a god” (I, i, 47) という蔽とした hierarchical な社会の体制維持を尊重する Theseus にとっても、社会 (“the society of men” [I, i, 66]) に背馳する恋は認められない。公、社会、法と個人の恋の対比からこの劇は展開を始める。

一方、恋する若者にとってはアセンズは “a hell” (I, i, 207) であり、アセンズの法は全く “unwishéd yoke” (I, i, 81) である。彼らはこの法の力の及ばぬ伯母の里へおきまりどおり駈落を計画する。そして、彼らは現実社会における恋の儂さ、虚しさを嘆く。

Swift as a shadow, short as any dream,  
Brief as the lightning in the collid night  
That, in a spleen, unfolds both heaven and earth;  
And ere a man hath power to say ‘Behold!’  
The jaws of darkness do devour it up:  
So quick bright things come to confusion. (I, i, 141-149)

ここで恋は “shadow”, “dream” に結びつけられていると同時に、一方恋する者からみた場合、「昼の世界」が “the collid night” であり “darkness” であり、自らこそが “the lightning”, “bright things” で

あるという、先刻の Theseus の見方に対して、反転した視点がみられる。

こういう paradoxical な視点をもつ恋人たちが、さて恋の成就をなすためにはまず夜の森を通過しなければならない。が、その森は逃亡(“steal” [I, i, 213]) の道であったと同時に、試練 (“trial” [I, i, 152]) の道でもあった。(自然界の奥深くまでわけ入ろうとしなかった当時の人にとっては、自分たちの居住地のごく近くの「森」がかろうじて彼等の接する身近な「自然」であった筈である。)

## II

なるほど恋人たちが入りこんだ森は社会の羈絆から離れた自由な夜の空間ではある。そして、この地点は月、星、妖精に関係をもつ非日常的で illusional で歓乐的な美しさを織りなし、また自然の豊満さも暗示する。と同時に、影、闇に富んで危険と混乱、さらには滅亡をすら孕んでいる怪奇な地点でもある。

まず、この劇では森は人々が日常生活から解き放たれるたのしい五月祭の「祝祭」という非日常性に結びつけて考えられている [I, i, 167]。また、夜には、“Philomele” が歌い、

... Phoebe doth behold  
Her silver visage in the wat'ry glass,  
Decking with liquid pearl the bladed grass— (I, i, 209-211)

という美しい森である。清らかな泉 (“fountain clear” [II, i, 29]) に星が瞬く (“spangled starlight sheen” [II, i, 29])。妖精は月下の宴 (“moonlight revels” [II, i, 141]) を催し、女王の Titania は美しい花の提を<sup>ふしど</sup>厩所とする蠱惑的な情感の溢れる、又豊穰な生成の地点、locus amoenus である (II, i, 249-254 および IV, i, 39-44)。

第二に、この夜の森にはいつてくる人物には解放性、自由性が与えられているのもアセンズと対称的である。Oberon, Titania, Fairies とどももイ

ンドから丘、谷、叢、陸を一挙に飛翔する能力があることが象徴的にこのことを意味するし、“I am that merry wanderer of the night” (II, i, 43) という Puck が “I'll put a girdle round about the earth / In forty minutes” (II, i, 175-176) と端的にこの属性を披露するのもこの意味である。

第三に、自己の変身 (metamorphosis) はむろん、他人をも変身させることが出来る地点でもある。<sup>3</sup> Oberon は牧童 Colin に姿を変えるし、Puck は民話に語られる通り、自由自在の変身ぶりである。

だから、この森にはいり、森の野生の symbol としての花の汁 (love-idleness) を注ぎこまれると、若人たちのそうでなくてさえ illusory な眼は、眼に入るものを突如、異常に崇高で優美に感じ、非現実的な視力で物事を見つめはじめる。Lysander, Demetrius も「わがヘレン」をこの世のものならず讚美する。

Transparent Helena! Nature shows her art,  
That through thy bosom makes me see thy heart. (II, ii, 113-114)

O Helen, goddess nymph, perfect, divine!  
To what, my love, shall I compare thine eyne? (III, ii, 137-138)

この非現実的な讚美は Titania が獣の頭をもつ Bottom に向ってさえ、

...I will purge thy mortal grossness so,  
That thou shalt like an airy spirit go. (III, i, 151-152)

というとき、最高頂に達する。この滑稽な口説くどきの中に、恋というもの、illusion というものが人間に与える ennobling power と、恋する人間が日常性 (“mortal grossness”) を払拭してはてしなく天空に飛翔しようとする瞬間のパロディをみるわけである。

だが、これらの諸性質は夜の森—譬喩的には、恋、夢—のもつ半面にしかすぎない。森は他方で混沌と狂乱をさえもつ。Demetrius が森へはいると、“here am I, and wood within wood” (II, i, 192) と混迷を啣つ。

(この場合 wood [=mad] と wood との pun はきわめて意味深く、また

効果的である。) Lysander も Hermia とともにこの森で方向を失い、迷路に入る。

Fair love, you faint with wand'ring in the wood;  
And to speak troth I have forgot our way. (II, ii, 43-44)

また、森は怪奇、恐怖、危険、獣性の潜在する空間でもある。蛇がエナメルエナメルの皮を脱ぎ “spotted snakes with double tongue” (II, ii, 9), “Thorny hedgehogs”, “newts”, “blind-worms” (II, ii, 10-11), “Weaving spiders”, “long-legged spinners”, “Beatles black”, “worm”, “snail” (II, ii, 21-24) などの怪奇な生物が住む「悪い考えの起りやすい人気のない場所」(“the ill counsel of a desert place” [II, i, 218]) である。<sup>4</sup> (Puck も人に愛される “Robin Goodfellow”, “sweet Puck” という一面と, “Hobgoblin” という人に嫌われる怪奇な面もあわせもつ。)

このような森の悪性的、非秩序的の半面は内輪喧嘩から季節の不順、天候の異変、洪水、荒廃、不毛、病気 (II, i, 81-117) を各地に蔓延させる原因となった Oberon, Titania らの森への到着で一層その危険性、残酷性をあらわにする。

そして森へはいった若者の心は、さきへいった非日常的な諸性質とともに、いやそれ以上にたえざる変貌と混乱とを経験し、錯誤をくりかえす。Shakespeare はここで Jan Kott のことばをかりると “it is not only the forest that happens to be Nature. Our instincts are also Nature. And they are as mad as the world”<sup>5</sup> という意味で、森の世界と心の森 (深奥) (“forest within and without”<sup>6</sup>) の世界を重ね合わせて、その何れもに共通してみられる始源的な自然本能の姿を表現しようとする。Lysander は Hermia をすてて Helena へ、Demetrius も Hermia から Helena へと変心する。しかも、彼らの変心に何の理由もない。もともと彼らの内心に潜む本能を湧き立たせるきっかけとなったものは森の自然——象徴的には “love-in-idleness” の花汁のせいには外ならない。にもかか

ならず、本人たちはこの変心を「理性」のせいにはしている。見事な “love-at-first-sight” のバーレスクである。

The will of man is by his reason swayed;  
And reason says you are the worthier maid. (II, ii, 123-124)

一人の女性を奪い合う二人の男性は劔を抜いて rival を殺そうという破壊的な行動に移り、本能をあらわにした恋はとめどもなく狂気 (“wood”) に走る。若者たちは(女性ですら)お互に相手を “dog” “bear”, “monster”, “serpent” “cur”, “adder”, “vixen”, “cat”, “burr” と蔑むことでお互の中に獣性をみとめ合い、又そのことで自らも獣性のとりこになる。

ここに第一幕の「昼の世界」の視点からみる「夜の世界」の変化と混乱とに対する批判があるわけである。従って、若い恋人たちはいま一度、愛の成就のためには「秩序」ある社会を求めて帰らねばならないのである。

### III

第四幕、夜明けである。若人たちは目覚めと共に夜の出来事がすべてやはり “a dream and fruitless vision” (III, ii, 371), “the fierce vexation of a dream” (IV, i, 69) であったことを認める。「昼の世界」の王者、Theseus は当然この愚かな森の出来事について、

More strange than true. I never may believe  
These antic fables, nor these fairy toys.  
Lovers and madmen have such seething brains,  
Such shaping fantasies, that apprehend  
More than cool reason ever comprehends. (V, i, 2-6)

と “cool reason” の視点から批判し、嘲笑する。若者たちも “Half sleep, half waking” (IV, i, 146) とか, “These things seem small and undistinguishable, / Like far-off mountains turned into clouds” (IV, i, 186-187) とか、或は “Methinks I see these things with parted eye, / When everything seems double.” (IV, i, 188-189) とかということばで、各自

の意識が dream から waking へと移行することを告げている。そして、彼らは無事 Theseus の許しによって神前で永久の契りを結び、揺ぎない結婚生活という「秩序」へ一步を踏み出すことになるわけである。ここで「昼」の世界の意義と価値がふたたび認識されることになる。

が、それでは果して夜の森の事件はまこと “antic fables” で “fairy toys” であり儚い夢 (“airy nothing” [V, i, 16]) であったか。ここで Hippolyta の微妙な意味をもつ意見を聴こう。

... all the story of the night told over,  
And all their minds transfigured so together,  
More witnesseth than fancy's images,  
And grows to *something of great constancy*—  
But howsoever strange and admirable. (V, i, 23-27)

彼女は若者たちの “strange and admirable” な話に尤もらしさ (“something of great constancy”) を見出しているのである。すでにみたように、Hippolyta は序幕では Theseus の「昼」の立場に対して、「夜」を強調し、注目するような言葉を添えた。ここでいま又、Hippolyta は若者たちの夜の夢に “airy nothing” としては片付けられない “something” を見つけている。

Shakespeare は Theseus と Hippolyta の兩人によって、それぞれ相ことなる “stages of consciousness”<sup>7</sup> を用意し、“we can identify and withdraw”<sup>8</sup> という複眼的な態度を我々にとらせ、昼の立場からなされる夜の夢の軽視をしばらく保留させるのである。

成程、朝の雲雀の歌と共に “the night's shade” (IV, i, 95) が雲散霧消したやに見える。そして、若者たちの夜の森の夢も illusion として葬り去られようとする。だが、いま少しこの劇中人物の動きに注意してみると、一体若者たちをもととの仲睦まじいカップルに結びつけたのは何者であったか。Theseus をしてさえ、“How comes this gentle concord in the world?” (IV, i, 142) と驚かすのは一体誰の仕業であったのか。



There shall the pairs of faithful lovers be  
Wedded, with Theseus, all in jollity. (IV, i, 90-91)

と命じるのはほかならぬ「影の王 (“king of shadows” [III, ii, 347])」の Oberon ではないか。いやそれだけでない。昼の王者をもって任ずる Theseus その人が、何を隠そう、実はかつての森の中の若者同様、夜の王者に支配される存在ではなかったか。二幕一場で Oberon が、Titania を詰って、

Didst thou not lead him *through the glimmering night*  
From Perigouna, whom he *ravishéd*?  
And make him with fair *Ægles* break his faith,  
With Ariadne, and Antiopa? (II, i, 77-80)

という erotic で好色的な若き日の行状を仄聞するとき、Theseus も若者もろとも同じ夜の世界の影響下にあったことを知る。又、花嫁となるべき Hippolyta も Titania の Oberon に対する非難のことばに、

Why art thou here,  
Come from the farthest steep of India?  
But that, forsooth, the bouncing Amazon,  
Your buskined mistress and your warrior love,  
To Theseus must be wedded; and you come  
To give their bed joy and prosperity. (II, i, 68-73)

と Oberon が Theseus と Hippolyta との結婚の演出者ですらあることがわれわれには知らされる。が、Theseus も Hippolyta も自らを操る演出者には気付かない。それどころか、Theseus は、さきに見たように、自己を投影する鏡である筈の若者たちの夜の森での狂態をきいてむしろ笑いさえするのである。こう考えてみれば Theseus や Hippolyta たちの「昼」の世界の人々の存在のあり方が意外にもわれわれには空しく映りはしないか。疑いなき実像とみたものが本当は虚ろな基盤の上に立つ虚像ではなかったのか。Theseus や Hippolyta だけではない。若者の一人、Demetrius は朝になっても、依然夜の “love-in-idleness” の花汁を塗りこめられま

で永久にその魔法から解放されない。そして、自分も、

Are you sure  
That we are well awake? It seems to me,  
That yet we *sleep*, we *dream*. (IV, i, 191-193)

と疑いながらも、結局 “we are awake” (IV, i, 197) と日常生活の波に乗せられていってしまう。夜の姿のまま昼の世界を闊歩する——虚（夢）の世界が実（日常）の世界を平然と犯している。しかも、dream をみつづける認識を、自分は勿論、周囲の人々も意識にのぼさない。夜の視点でみる昼に対する「反訴」とでもいうべきものである。

何れの場合も、劇中のある人物が実像であると思いついてしまったものが本来、われわれ観客にとって虚像であると思わせることで、Shakespeare はここに現実の一義性を見事つき崩し、“multiple vision-point”<sup>9</sup> を用意するのである。

しかも、このような虚実反転のくりかえされる姿を如実に眼前に展開させ証明することが出来るのは、ほかならぬ劇という「虚」の空間を通してしかないのではなかろうか。ここに次の人生における劇の問題が登場する。

#### IV

Shakespeare はつぎに劇中劇という手法をこの劇の中に仕込むことで、いま一つの人生における虚実の問題——演劇と日常生活の問題、つまり metadrama<sup>10</sup> の問題をさきの問題とアナロジカルな形で提出する。

劇中劇である Bottom たち mechanicals の “Pyramus and Thisbe” の劇の action はまさにそのまま——「社会」によって恋が許されずに「森」へ入りその中の野獣(性)に奔弄されるという意味で——若者たちの action のパーレスクであり、Oberon の情<sup>なさけ</sup>あるはからいがなければ、或は起りえたかもしれない “fond pageant” (III, ii, 114) の might-have-been である。これは Theseus の場合として同様である。ところが、夜の森から昼

の都の日常生活へ戻った若者たちは昨夜自らがたくまざる一刻の「役者」として演じたはずの“fond pageant”に笑い興じ、揶揄さえる。昼に戻れば夜を忘れる——それは先刻の Theseus の若者たちをみる眼に通じると共に、演劇という「虚」をみる若者たち観客一般の態度にもかかわってくるのではないか。

Theseus は Oberon の演出した若者たちの夜の森の「劇」を笑う、若者たちは“Pyramus and Thisbe”の夜の森の劇を笑う、——このいずれもの自意識を欠いた笑いは、めぐりめぐって本来生身の役者たちがさまざまな役柄（超自然的なものさえ）に変身することの出来る「虚」の存在である A *Midsummer-Night's Dream* と、それをいま笑いながら観劇しつつあるわれわれ観客自体に対して自己省察をうながしはじめはしないか。劇という「虚」に対して Hippolyta と Theseus の立場は前と異なる。Hippolyta が Bottom の劇について、“This is the silliest stuff that ever I heard. (V, i, 209)”という、Theseus は“The best in this kind are but shadows: and the worst are no worse, if imagination amend them. (V, i, 210-211)”と王者として一応は理窟の上でたしなめる。ここに観客の想像力の働きについての Shakespeare の間接的な要請があるのではないか。

その反面、この劇中劇の意味は、劇的現実の場合の「虚」はあくまで「虚」であり、日常的現実とは断絶のあること、またあらねばならぬことを示す。Bottom たちの劇は芝居の中の月も壁もライオンもあくまで「劇的約束」の上に立つ illusion であって、これを忘れ、拒否 (the shattering of the play world through the refusal of the audience to accept its conventions<sup>11</sup>) するとき彼らの劇は“*This palpable-gross play*” (V, i, 365) となって混乱するのである。この混乱をプロの役者が演じるところにこの劇中劇の「劇」に対するパーレスク的効果と metadrama としての意味がある。

しかし、反対に劇における「約束」が俳優らと観客との間に一たん成立

すると、劇は日常的現実ではみることのできない実相 (“most rare rision of the world”<sup>12</sup>) を写し出す鏡となるのである。

最後に今一つ、この劇がいわばだれかの祝婚の余興のために演じられたものであるとすると、終幕で Oberon や Titania が歌う三組の新夫婦への結婚讃歌、子孫寿福の歌は、劇中人物に対するものでありながら、同時にその祝筵に居並ぶ観客たちの “here and now” の生の感情に訴えかけ観客もともに踊るといふ仕組みになって観客参加におわるわけである。とすると、Puck が、Epilogueで、

If we *shadows* have offended,  
Think but this, and all is mended,  
That *you have but slumb' red here*  
While *these visions* did appear.  
And this weak and idle theme,  
No more yielding but a *dream*, (V, i, 422-427)

と口上を述べる時、妖精であり、この時は同時にプロの役者でもある二役の Puck のいう “shadows” とは一体誰なのか、劇中の妖精を指すのか、この劇を演じる役者なのか。恐らく両者が意味されるであろう。そうすれば、いままで夢をみたのは若者であったか、観客たちであったか。ここに森の shadows の世界と劇の shadows の世界がアナロジカルに重ね合わされるのを見る。

ここで Shakespeare は Theseus や若者たちが夜の王に支配されたことを通して、われわれ観客もまた、究竟は夜の世界に支配されていることを示唆するのであると思われる。 “We are, like actors in the play, shadows that imagination amends”<sup>13</sup> というわけである。Puck のいう

So, good night unto you all.  
Give me your hands, *if we be friends*: (V, i, 435-436)

とは、字義どおりの conventional な挨拶以上のものを意味しはしないか。Theseus らの退場とともに妖精たちの歌にみる hungry lion, wolf, owl,

さらに shroud, grave, Hecate などのことばから指唆される恐ろしさ、不気味さはとりもなおさずわれわれの日常生活と、それをとりかこみ、またこれを襲う「虚」という存在の二重構造の示すものに他ならないのである。“Life has been engulfed by illusion . . . they (the spectators in the the playhouse) are actors, for the moment silent, who watch a play within play.”<sup>14</sup> ということになる。

Shakespeare はこのように劇という「夜」の世界 (shadow, dream, illusion) を日常社会の「昼」の一角——具体的にはロンドン近郊という都の境界に据えて育てると同時に、それを一定の劇場空間に閉じこめておくことで、人々に日常空間の底に沈澱し、一どなんらかの刺戟やショックをうけると忽然と人間社会全体に澱おろのように立ちこめるある非日常の虚の不気味な世界 (“this world of sense in which we live is but the surface of a vaster unseen world by which the the actions of men are affected or overruled.”)<sup>15</sup> を垣間見せる覗き窓とすることに成功した。そして、そのことが、きわめて逆説的ではあるが、日常生活の意義を見直し、その危機を救う手だてであることをも知っていたのである。

## 注

- 1 William Shakespeare, *A Midsummer-Night's Dream*, ed. Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson. (Cambridge: The Syndics of The Cambridge University Press, 1971). 以下 *A Midsummer-Night's Dream* からの引用はすべてこの edition に拠る。なお、原文引用中の italics はすべて筆者のものである。
- 2 また、この言葉は次におきる劇の central action である森の事件が「夢」であることを予知させ、さらに “quickly dream away” ということで、劇中の 4 日 4 晩の時間の経過の迅速さ(実際は 2 日 3 晩)をも暗に弁解をしている。
- 3 C. L. Barber もこの森にふれて、“The woods are established as a region of metamorphosis, where in liquid moonlight or glimmering starlight, things can change, merge and melt into each other. Metamorphosis expresses both what lover sees and what it seeks to do.” (C. L. Barber, *Shake-*

- speare's Festive Comedy* (Cleveland: The World Publishing Co., 1963), p. 133.).
- 4 Jan Kott は森の animality の世界について、この場所は “a forest inhabited by devils and lamias, in which witches and sorceresses can easily find everything required for their practices.” といっている。(Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary* (London: Methuen, 1972), p. 181.)
  - 5 *Ibid.*, p. 189.
  - 6 James L. Calderwood, *Shakespearean Metadrama* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971), p. 129.
  - 7 Peter Brook, *The Empty Space* (A Pelican Book; Hammondsworth: Penguin Books, 1968), p. 98.
  - 8 *Loc. cit.*
  - 9 Ralph Berry, *Shakespeare's Comedies; Explorations in Form* (Princeton: Princeton University Press, 1972), p. 107.
  - 10 ‘metadrama’, ‘metatheatre’, ‘metaplay’ などについては、James Calderwood, *Shakespearean Metadrama* で “a dramatic genre that goes beyond drama (at least drama of a traditional sort), becoming a kind of anti-form in which the boundaries between the play as a work of self-contained art and life are dissolved.” (p. 4) と説明している。つまり、dramatic art それ自身の考察や、それに関連して drama と life とのかかわり、さらに life-as-drama の Topos, あるいは *Theatrum Mundi* という Baroque 的問題につながっていく。
  - 11 Anne Richter, *Shakespeare and the Idea of the Play* (Penguin Shakespeare Library; Hammondsworth: Penguin Books, 1967) p. 100.
  - 12 James Calderwood, *Shakespearean Metadrama*, p. 142.
  - 13 Patrick Swinden, *An Introduction to Shakespeare's Comedies* (London: Macmillan, 1973), p. 64.
  - 14 Anne Richter, *Shakespeare and the Idea of the Play*, p. 182.
  - 15 Harold C. Goddard, *The Meaning of Shakespeare*, Vol. I (Chicago: University of Chicago Press, 1963), p. 74.