

Title	男装と「世界劇場」：Twelfth NightにおけるViolaの特殊性
Sub Title	Women dressed as men and Theatrum Mundi : Viola's role in Twelfth Night
Author	小菅, 隼人(Kosuge, Hayato)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1989
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.55, (1989. 3) ,p.18- 34
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	西村享教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00550001-0402

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.

男装と「世界劇場」

—*Twelfth Night* における Viola の特殊性—

小菅隼人

How will this fadge? My master loves her dearly,
And I (poor monster) fond as much on him;
And she (mistaken) seems to dote on me.
What will become of this? As I am man,
My state is desperate for my master's love;
As I am woman (now alas the day!),
What thriftless sighs shall poor Olivia breathe!
O time, thou must untangle this, not I,
It is too hard a knot for me t'untie.

(II. ii. 33-41)¹⁾

ここに引用したのは、*Twelfth Night* の第二幕第二場の最終部分、Viola の独白である。Nancy K. Hayles は、この台詞から Viola が自らの男装に対して“control”を失ったことを悟っているのだと解釈している²⁾。確かに、Viola は、Sebastian の出現まで男装を解く力を失い、運命的な力によって大団円に導かれているように見える。実際、Viola は、男装という手段によって他の登場人物に対し絶対的に優位な立場に居るはずである。それにもかかわらず、この台詞に表われているように、運命に対して「受動的」な態度をとるのは、本論で述べる Viola の特殊性によるものと考えられる³⁾。

そもそも Viola 以前の人物達は、自ら運命を切り開く手段として男装を利用している。したがって、例えば、Julia (*The Two Gentlemen of Verona*), Portia (*The Merchant of Venice*), Rosalind (*As You Like It*) 等は、男

装を「はしたないもの」と感じてはいても、それによって自分にとって有利な状況を作り出している。このような運命に対する積極性こそが、Viola と他の人物達とを決定的に隔てるのである。Anne Barton は、Viola が「状況を作り出すよりも、状況に堪えるという奇妙な受動性において前期の女性達よりも後期の女性達——Perdita, Miranda, Marina, Imogen——に似ている」⁴⁾ と指摘するが、それも男装に対する意識の差に理由が求められるのである。

本論は、人生を演劇に見立て、この世という舞台では衣装を変えることで別の役を演じることが出来るという「世界劇場」(*theatrum mundi*)との関連で男装を考察する。「役を演じる」ということは、当人にとっていかなる意味を持つのか。本論では、先ず動機と劇構造上から Julia, Portia, Rosalind, そして Viola の男装に対する意識の差を比較検討する。次にその差を、「世界劇場」という思想背景の中に置いて考察するが、その際 *metatheatre* の視点を導入することでその差をより明確にし、最終的に Viola の「役」に対する意識を示すことで、男装に対する一つの視点を提出する。

[I]

最初に、男装という手段を選択する動機を比較することによって、Viola のそれには、他の人物に比べて強い動機付けがなされていないことの重要性を指摘しておきたい。即ち、Viola の男装が、他の人物のように恋の成就の為になされたものではなく、恋に対立する「状況」としての意味をもつという問題である。

第一に、Julia に就いてその動機を検討してみよう。Julia の動機が示されるのは第二幕第七場である。この場、五十六行目までにおいて彼女の男装は、恋人 Proteus に会いに行く道中での危険を避ける為の手段であることが示される。次に Julia は、男装が女性として恥ずべき行為であり、世間の非難を浴びるであろうことを予期して “But tell me, wench, how will the world repute me / For undertaking so unstaidd a journey? / I

fear me it will make me scandaliz'd.” (II. vii. 59-61) と述べる。しかし、彼女は、“If you think so, then stay at home and go not.” (I. 62) と返す Lucetta に対し、“Nay, that I will not.” (I. 63) と答える。そして逆に、“Then never dream on infamy, but go. / If Proteus like your journey when you come, / No matter who's displeas'd when you are gone:” (II. 64-6) と積極的な同意を得ることになるのである。ここで注目すべきは、男装が女性にとって社会的には好ましくないものであることが意識されつつも、恋愛の為には正当化され、実行される点である。このような男装についての了解は、一般的に恋の成就が最終目的である Shakespeare の喜劇ではむしろ当然といえる。しかし、男装の動機という点において、Julia は特に後述する Viola と対称的なのである。

Julia に対し、Portia の場合、彼女の口から男装の動機は直接語られない。つまり、その結果として導びかれる Antonio の救出及び指輪のエピソードが、どのような意図の下でなされたのか推察することは可能であるが、実際作品中には示されていないのである。ここに *The Merchant of Venice* における Portia の役割を様々に解釈する余地が生れてくる。しかし、一つははっきりしていることは、箱選びのエピソードに続く恋愛の成就の直後から展開される Portia の男装が、それがどのような意味をもつにしても、Bassanio との恋を前提にしているという点である。生来、Belmont という全き別世界に住む Portia にとって、男装とそれによる活躍の結果得られるのは、Bassanio との恋の完成において他にないのである。以上の点から考えれば、Portia にとっての動機も、やはり恋にあったと言えるのである。

Rosalind にとって、男装の当初の動機は、Arden の森への道中の危険を避けることにあった。つまり彼女は、単に identity を隠す事が出来ればよかったのであり、男装を選ぶのも「背が高い」(I. iii. 115) という単純な理由からであった。そしてその目的はすぐに果され、劇半ばにおいて父親と再会することが出来る。ところが、彼女はその後も男装を解かないのである。このことは、Rosalind にとって男装の単なる「継続」を意味する

ものにとどまらない。すなわち、父親との再会と、恋人 Orlando との恋の成就という動機は、全く別個のものである。Rosalind は、Arden の森という新たな舞台で、恋の成就という新たな動機によって男装するのである。そして、この新たな男装こそ、*As You Like It* において、より重要な位置を占めるものであるといえよう。

このように、これら三人のヒロインが恋を男装の動機とするのに対し、Viola の男装の動機は何であったのだろうか。第一幕第二場を見ると、Viola は Olivia に仕えることによって時が来るまで身分を隠したいと船長に語るが、それが不可能であることを告げられ、次善の策として Orsino の小姓に扮するという男装までの経緯が示されている。この段階では、Viola の場合も Rosalind と同じく、こと男装に関する限り強い動機付けはなされていない。しかしながら Rosalind と決定的に異なるのは、その状態が最後まで継続するという点である。すなわち、男装の動機において Viola と前述のヒロイン達との顕著な相違点は、その動機において恋愛が男装に何等影響を与えていないという事実である。

この点からくる動機の曖昧性は、作者によって意図的に作られたものである。*Twelfth Night* の確定的な材源とされる *Gl' Ingannati* では⁵⁾、ヒロインの男装の動機は次のように示されている⁶⁾。Lelia (Viola) は Gherardo との結婚を迫られているが、本人は Flaminio (Orsino) に恋をしている。一方 Flaminio は Lelia のことを忘れており、Gherardo の娘、Isabella (Olivia) に恋をしている。そこで Lelia は小姓に変装し Flaminio に仕え、恋の取り持ち役を勤めるが、Isabella に気に入られてしまう。このように *Gl' Ingannati* では、男装に先立って恋愛がその動機として示されるが、*Twelfth Night* では恋愛という前提が削られているのである。

しかしながら、Viola の動機から「恋」が削られ、曖昧なままに置かれているという事実は、直ちに男装と恋が無関係であるということの意味するわけではない。むしろ、男装は恋との関係において一層意識されるようになる。Viola は、本論冒頭の引用中で、“As I am man, / My state is desperate for my master's love.” と述べることからわかるように、男装

を恋の障害と感じているのである。確かに、女性が女性として感じられないならば、男女の恋は成立しない。この点を Viola は充分承知しているのであり、それにもかかわらず自らの気持ちを隠して、Orsino の恋の取り持ち役を引き受ける健気さに、読者は魅力を感じるのだと言えよう。男装が作り出す皮肉な状況によって、Viola の恋はより一層印象の強いものとなるのである。

このように、他の三人のヒロイン達が、男装を自らの恋の成就に利用しようとしているのに対して、Viola にはそのような目的意識が全く働いていない。むしろ彼女は、男装を恋と対立する状況——運命——として強く意識しているのである。例えば、Viola は自分の恋を「妹の恋」として Orsino に語る。一方、これと非常に似た状況に置かれた男装の Julia も、やはり Proteus に自分の気持ちを他人に託して訴える。ところが、このように一見きわめて類似した場において、この二人の男装に対する意識の差異が明らかになるのである。以下に引用するのは、(1) が Viola、(2) が Julia の台詞である。

(1) 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 sate like Patience on a monument,
Smiling at grief.

(*Twelfth Night*, II. iv. 110-5)

(2) Because methinks that she lov'd you as well
As you do love your lady Silvia :
She dreams on him that has forgot her love ;
You dote on her that cares not for your love.

(*The Two Gentlemen of Verona*, IV. iv. 79-82)

ここで Viola は自分の恋を、この時点では Viola という女性の存在さえ知らぬ Orsino に向って語る。しかも Viola の描く「妹」が、決して自

分の恋を語らず、唯ひたすら恋に堪える女性であることからわかるように、彼女は恋の成就に望みを託してはいないのである。そしてこの台詞は、Orsino には当然のことながら文字通りの意味としてしか受けとられない。この場において Orsino は、自分が Viola の恋の対象になっている事実について決定的に無知なのである。恋に対して Viola の男装が作り出す最も大きな障害は、Viola という存在自体を隠すことによって、同時に、恋の存在自体を隠してしまう点である。しかし (2) の Julia は、Rosalind と同じく男装によって自らの存在を隠しながらも、それにより逆に自らの恋は Proteus に明確に示されるのである。ここにおいて、Viola と他の人物における男装の意味の差が明らかになる。すなわち、Viola にとって、男装は恋に対する否定的な「状況」であるのに対し、他の人物にとっては恋の成就に対する有効な手段となっているのである。

[II]

次に、男装と identity の関係をそれぞれの人物について比較することによって、Viola のそれが他の人物と全く性格を異にする点について論じる。それぞれの人物についての分析に入る前に、ここで「変装」と identity との関係について指摘しておきたい。基本的に、「変装」(disguise) は、「容姿 (personal appearance) の変化からもたらされる、identity の混乱」と定義することが出来る⁷⁾。ここで基準となるのは、外見上の意図的な変化とそこから生じる identity の混乱であるから、変装から派生した様々な技巧、例えば双子の取り違えやベッドトリックなど外見上の変化が認められないモチーフは「変装芝居」(disguise plot) に含めない。本論で扱う「男装」は、この点から「変装芝居」の一つのパターンであると考えられる⁸⁾。「変装芝居」は、特にルネッサンス期のイタリア、スペイン、イギリスにおいて大流行した⁹⁾。例えば Shakespeare が死ぬ以前の三十年間に、変装を重要なモチーフとする作品は、ロンドンだけで二百回以上上演された¹⁰⁾。そして 1620 年代にはすでに下火となっていたのであった¹¹⁾。

「変装」のモチーフは比較的少ないとは言え、ギリシア、ローマの時代

から存在していた¹²⁾。また、「変装」が「民衆劇」において重要なモチーフであることは、C. L. Barber や R. Weimann らによって既に指摘されている¹³⁾。演劇が現実の模倣を一つの起源とすれば、その過程を舞台の上で繰り返して見せる変装のモチーフは、いにしえからのものであって当然と言えよう。しかし、ギリシア劇において主流だったのは、むしろ「変身」の思想と言うべきものである¹⁴⁾。つまり外見が変わると同時に、内面もそれに伴って変わり、全く別のペルソナになってしまうというものである。一方、Shakespeare のそれは、本質的に内面と外観の対立を基調としているのである。つまり、常に内面と一致した真の外見ということが意識され、それと仮の姿をした自分との対立あるいは融合が、問題となるわけである。つまるところ、「変装芝居」には、確固とした真の identity の存在がその前提として必要となる。したがって、劇中においてあらかじめ人物本来の姿が示され、変装が解かれた後は、変装によって作り出された人物は、あくまで非現実的な虚像であることが暗黙の了解事となるのである。要するに「変装」は社会においてある機能——役割——を果たすための便宜的な手段として認識されるのである。

それでは、この「変装」と identity というテーマにおいて、Viola と前述のヒロイン達との差異はどのようなものであるのか。この問題について、まず「変装」を定義する一基準である容姿の転換を例として、Viola の相違点を分析してみることにする。ここでいう容姿の転換とは、一義的には衣装の転換を意味するが、Elizabeth 朝演劇において、衣装は劇上演の際、技術面では最も重視されていた。というも、この時代には特別な舞台照明や大がかりな大道具がなく、いわゆる舞台効果は衣装と小道具に限定されていたので、必然的に衣装は重要な意義をもつようになったからである¹⁵⁾。すなわち、当時衣装は、単に装飾や他の人物との区別という外見的機能のみならず、登場人物の内面や心理状態を具象化する役割を有していた。例えば、*Hamlet* において、主人公の喪服や乱れた衣服は本人の心境を表象するものであるし¹⁶⁾、さらに *Macbeth* における「身にあわぬ衣装」という比喩は、主人公の心情のみにとどまらぬ作品全体のテーマの

象徴でもあった¹⁷⁾。

さて、Viola の場合、女性から少年へという衣装の転換は、第一幕第二場から第一幕第四場の間になされる。これに対し、Julia のそれは第二幕第七場から第四幕第二場、Portia のそれは第三幕第四場から第四幕第一場、Rosalind のそれは第一幕第三場から第二幕第四場の間になされる。ここで、劇構造上 Viola の男装が他のヒロイン達に比べ異常に早くなされるという点に注目しなければならない。Julia, Portia, Rosalind の場合は、男装する前に、ある程度女性の衣装を着けた場が示され、その後に変装することになる。つまり本来の女性としての identity がある程度印象づけられた後に別の人物への転換が起こるのである。この期間が Julia, Portia と比べ比較的短い Rosalind の場合は Portia の場合と同様に、最終場において再び女性の衣装をつけて登場するのである。彼女達とは異なり、Viola は男装への転機を示す場の前に独立した女性としての場をもたず、又女性であることが明らかにされた後も衣装を変えないのである。しかも、唯一衣装と identity の一致する第一幕第二場は、難破して打ち上げられた浜辺であり¹⁸⁾、衣装の助けによって女性としての identity を主張するには、他のヒロイン達と比べ、きわめて不十分なのである。

以上のことは何を意味するのか。それは Cesario という人物が先に存在し、その人物が逆及的に Viola という隠れた identity を観客に意識させなければならないという事実である。例えば、Sir Andrew との決闘を強いる Sir Toby に詰められた Viola は次のように言う。“Pray God defend me! A little thing would made me tell them how much I lack of a man.” (III. iv. 302-3)。この場で示される彼女の臆病な物腰は、Cesario の真の identity が女性であることを確かに観客に意識させる。同様、論文の冒頭独白中でも述べているように、Cesario は、再三自分が「女性」であることを観客に明示するのである¹⁹⁾。

一方、Julia, Rosalind, Portia による自己の identity に関する言及は、Viola に比べてはるかに個性的である。すなわち、Cesario への男装している Viola の上述の言及が、「女性」であるということに集中しているのに

対し、これらのヒロイン達の言及は、真の identity が「女性」であるというよりも、むしろ男装する以前の「個性」にあることを提示するものである。例えば、Julia は変装する以前の容姿に具体的に触れることによって、劇前半で示された“Julia”としての真の identity を観客に思い起させる。Rosalind は、Ganymed に変装している間も、Celia との対話において再三“Rosalind”に戻るのである。Portia の場合は、より明確である。法学博士に変装した Portia は、裁判の途中で、Antonio の命と引きかえに妻の命をくれてやると嘆く Bassanio に、“Your wife would give you little thanks for that / If she were by to hear you make the offer”, (IV. i. 288-9) と述べる。この時、観客が滑稽味を感じるのは、今法学博士を演じているのが、単に「女性」であるというだけの理由ではない。それが“Portia”であるということを思い出すからである。

このように、Viola と他のヒロイン達との間に生じる差異は、Viola が、劇の構造上から、先に Cesario という男の姿を与えられているからに他ならない。男装は、唯一 Viola にとってのみ「状況」あるいは「運命」の意味をもっているのである。

Twelfth Night の批評においては“self-deception”という面から登場人物を解明しようとする方法が今世紀の一つの主流であった²⁰⁾。例えば J. H. Summers は劇中の人物達を無意識的に仮面 (mask) をつける人物達——Orsino, Olivia, Malvolio——と意識的に仮面をつける人物達——Viola, Feste——に分ける²¹⁾。また、Porter Williams Jr. は、登場人物を physical に変装する人物——Viola, Feste——と、psychological に変装する人物——Olivia, Orsino——に分けた²²⁾。これらの批評の特徴は、無意識的に仮面をつける人物、あるいは psychological に変装する人物という範中を設け、最初から与えられた状況としての「変装」を指摘する点にある。

Viola は、一見自分の意志において男装を実行しているように見える。しかし、実は劇中において、「男装」は Viola に対して「状況」あるいは「運命」として支配的な地位を占めている。しかも Viola は、この事実を

十分認識しているのである。ここにおいて変装は、*Twelfth Night* において目的を達成するための副次的手段ではなく、主題そのものとなったといえるのである。

[III]

前節で述べたように、Viola は、男装の結果得た Cesario という「役」を運命的な状況として経験する。そして、その状況に翻弄される自分を顧みて、実は自分が役を演じているつもりだったのが、役を割り当てられていることに気づくのである。その瞬間が冒頭引用した第二幕第二場の独白である。このことを「世界劇場」という思想背景の中において考察してみたい。

「世界劇場」の概念は、世界を劇場、人生を演劇に見立て、人間の営みを「役を演じている」ととらえるものである。この考えは Shakespeare の劇中のみならず、彼と同時代の作家に多く見い出せるものである²³⁾。

歴史的に見れば、この概念は、古典古代から存在する²⁴⁾。最も古いものとしては、プラトンの『法律』、『ピレボス』に、人生を演劇にたとえる記述が認められ、そこでは世界を舞台と見、人間はその上で神に操られて自己の役割を演じるという表現の胎動が感じられるのである。そして、ホラティウス、セネカにも同様、「人生の芝居」(*mimus vitae*)という概念が見られるのである。パウロ(コリント I, 4. 9)、アレキサンドリアのクレメンス、アウグスティヌスなどは、この世を神の臨席する劇場、あるいはローマの円形劇場を連想させる闘技場とした。またエジプトでは、パラダスによってこの概念に別の倫理観が付与された。すなわち、「人生は舞台にして遊戯、さらば、たわむれを学び、真面目を捨てよ——しからずんば苦しみにたえよ」というように、人生を喜劇ととらえるものである。このように、同じ「世界劇場」の概念にも、古代ギリシャ、ローマのように人間を神の操り人形とする見方と、原始キリスト教のように、神の目を意識することに力点を置く見方、あるいは、パラダスのように、人生を遊戯になぞらえる見方が存在した。これらの思想の統合は、古代末期ボエティウスに

おいて起こるが、この思想を *theatrum mundi* として拡大統合し、流布したのはソールズベリーの John による *Policraticus* であった。この本の流布が *theatrum mundi* の概念を作り、16-7 世紀のこの思想の愛好を助長したのであった。以上概観したように、人生を演劇にたとえる見方は、様々な解釈が統合して出来上がったものであるが、これは、Shakespeare の作品中に直接的な形で引用される場合、主として一種の悲観論として表われる。例えば、この思想が最も顕著に表れている例として、*As You Like It* における Jaques の台詞が挙げられる。Jaques は、自分達ばかりが悲惨な運命に見舞われているのではないという公爵の台詞を受けて、自らの人生論を次の様に開陳する。

All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages.

(II. vii. 139-43)

そして、次に人生を七つの段階に分けた後、それを “sans teeth, sans eyes, sans taste, sans every thing” (I. 166) という悲観論に帰結させてしまっているのである。同様に、*Macbeth* の第五幕第五場の “Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow” の台詞 (II. 17-28) にしても、*The Merchant of Venice* の冒頭で Antonio が述べる台詞，“I hold the world but as the world, Gratiano, / A stage, where every man must play a part, / And mine a sad one.” (I. i. 77-9) にしても、人生において自分の役割が神によって与えられ、半ば人生における役割を強制的に演じさせられているという思想が背後に存在するのである²⁵⁾。

このように、「世界劇場」の観念が悲観論とつながるのは、演劇が観客の存在を前提とし、観客に奉仕するものであることが意識されるならば当然の帰結といえる。つまり自らの人生を自ら作り上げるのではなく、別の力、比喩的に言うならば、神という演出家の意のままに演じさせられると

いう思想である。しかし一方人間の営みを「役」として見ることに力点が置かれるならば、この思想は役を変えることによって別の人生を送ることが出来るという考え方に帰結する可能性も含んでいるのである。そしてそこから他人の「役」を演じることによって自分の状況をより有利に展開しようとする一種の処世術が生れることになる。例えば *Othello* において、Iago は、*Othello* には忠実な部下、*Emilia* には夫、*Rodarigo* には共謀者、*Cassio* には友人という具合に、それぞれの人物に対して、別の役割を意識的に演じわけることによって、自分に有利な状況を作り出してゆくのである²⁶⁾。先に定義したように変装は衣装の変化によって identity の混乱をおこす技法であるが、これが Elizabeth 朝において convention として確立したこと、つまり衣装を変えることによって、恋人や親でさえ見抜けない別の人間として受け取られる約束事が出来たのは、このように、人間の営みを相対的なものとしてとらえることが前提となるのである。変装芝居と「世界劇場」はこの点でつながるのである。

変装の一つのヴァリエーションである男装においても、当然以上述べたことがあてはまる。すなわち、男装は一種の処世術としての意味を持つわけである。したがってこのような考え方に立脚する人物の意識とすれば、男装によって自分に有利な状況を作り出し、そこに悲観的な感情は伴わないことになる。例えば *Julia*, *Portia*, *Rosalind* の男装は、第一節で考察したように、恋という動機に裏付けられ、恋の完成というはっきりした目的意識をもっているのである。

しかし、*Viola* の場合、「役」を積極的に演じることよりも、自分の identity を隠すことに力点があり、男装によって得られた「役」は、彼女にとって「状況」としての意味に持つにとどまっている。したがって *Viola* にとって「男」としての役は、自らが選択したものではなく、*Jaques* や *Macbeth* の思想、つまり当初「世界劇場」が有していた意味に近いのである。ここにおいて、別像の提供により有利な状況を作り出す処世術としての意識的な技法が、世界は舞台という思想の枠にはめられることによって、逆に、「状況」に操られるものだということが示されるのである。

この場合の「演出家」としての「状況」は、別の場では人間の操り手として「神」と呼ばれたものに他ならないのである²⁷⁾。

このように「役を演じるということ」(enactment)が、単なる処世術として自ら選択したものではなく、「与えられたもの」であることが意識される時、その人物には人生の演劇性が、より強く意識されることになる。言い換れば、他の「役」を演じることが出来るというレベルで「人生が演劇である」ということを意識する段階から、他の役を演じるという「役」を演じさせられていることを意識する段階に進むわけである。この意味で *Twelfth Night* は、人生が演劇であることを意識させる演劇、つまりより典型的な *metatheatre* と呼ぶことができよう²⁸⁾。

Twelfth Night では、Viola だけではなく、他の登場人物によってもこの考え方が提示されている。この劇のもう一人の主演である Malvolio を見ると、彼は、偶然手に入れた Olivia からの手紙によって、自分が伯爵になることを夢見て、Olivia の気に入る役を演じようとする (“I will smile, I will do every thing that thou wilt have me”) (II. v. 178-9)。Malvolio とすれば本来の自分とは異なった役を自ら演じることにより、Olivia の心を勝ち獲ようとするのである。しかし、Olivia の手紙と思っただのは、実は Maria の計略による偽手紙であり、彼は Maria, Toby らの「なぐさみもの」として別の役を演じさせられていたわけである。さらに第四幕第二場では、Feste の演じる Sir Topas を本物と信じ込み、教義問答をすることになるのである。つまり彼は、自分では自ら役を選択し、自分に有利な状況を演出したつもりが、実は他の人物に演出されていたわけである。

それでは、Viola の場合はどうであろうか。冒頭引用中で、Viola が、自らの運命を「時」(time) に任せることからわかるように (“O time, thou must untangle this, not I, / It is too hand a knot for me t’untie”), 「時」こそ彼女が自らの演出家として意識するものである。この意識は第一幕第二場で男装する時において、すでにその萌芽が見られる。彼女は自分が男装した後のことは、「時」にその解決を任せ (“What else may hap,

to time I will commit,") (I. ii. 60), 解決の時も, 場所 (place) および運命 (fortune) と共に「時」が許すまで, 自分が Viola として扱われることを辞するのである ("Do not embrace me till each circumstance / Of place, time, fortune, do cohere and jump / That I am Viola") (V. i. 251-3)。「時」を劇の演出者とみなすのは Viola ばかりでなく, Feste も Malvolio の受難を時のなせるわざ ("The whirligig of time") (V. i. 376) と述べるし, Orsino も Viola との結婚を急がず, 適当な時 ("golden time") (V. i. 382) を待つのである。またこの劇を締めくくる Feste の歌が, やはり人生をいくつかの「時」にわけ, 劇の終りと「時」の経過を重ね合わせることもからわかるように, この劇においては, より高次の演出家として「時」の存在が明確に意識されているといえよう²⁹⁾。

[VI]

以上考察したように, *Twelfth Night* において男装は, 他者を演出するための手段ではなく, むしろ自分がより大きな力——「時」——によって演出されていることを認識する為のモチーフとして使われているのである。これは Shakespeare の劇作家としての円熟を示すものであり, また悲劇時代の導入としての *Twelfth Night* という見方を支持するものとなる。事実, 四大悲劇において, 本論が Viola に見たような見方はさらに明確となるのである。例えば, "metatheatre" という言葉を最初に用いた Lionel Abel は *Hamlet* を, 主人公 Hamlet と Claudius を代表とする他の人物との間の演出の主導権をめぐる闘争とみる³⁰⁾。そして, その闘争に勝利を収める Hamlet も結局, 自分を隠で演出し続けた「死」に気づき, その演出に身を任せると述べている。また Eileen J. Allman は, *Othello* を *Othello* と Iago の「演出」の葛藤, 応酬と見, *Othello* は Iago の演出を最終場における凄絶な自己演出によって打ち破ると見る³¹⁾。

Abel や Allman は, 悲劇, 喜劇, メロドラマといった従来の枠におさまらないものとして Shakespeare を始めとする十七世紀以降の劇作家の作品をとらえ, それらを演劇についての劇——metatheatre——と考える批

評家達である³²⁾。言うまでもなく、彼等の中にも比重の置き方によって様々な見方が存在するが、その根底にあるのは人生の演劇性ということである。そしてこの観点から見れば、劇中人物は他の人物に気づかれないように identity を隠しても、そこに「役」を演じるという演劇的な意識を持つ限り、どこかに演劇の成立条件である観客の目を意識することになるのである。その時、自らが自らの役の演出家たらんとする意識と、「状況」を作り出す「運命」的な力との闘争が起こる。

Viola は男装することによって、Illylia において全く別の Cesario という人物になるが、変装という自己演出において最も有力な手段を用いながら、演出されているという受動的な意識を常に持ち続ける。つまり彼女に対する Shakespeare の興味は、演じる役、あるいは役を演じることによって周囲に及ぼす効果よりも、「役を演じるということはどういうことか」という認識論に移行したといえよう。*Twelfth Night* においては、男装は単なる「間違いの喜劇」のための手段ではなく、「役」の認識の為の手段として用いられていることに我々は注目すべきである。

[付記]

本稿は第 27 回シェイクスピア学会(1988 年 10 月 15 日、於福島大学)における口頭発表を加筆敷衍したものである。

注

- 1) Shakespeare の作品からの引用は全て、G. Blakemore Evans ed., *The Riverside Shakespeare* (Boston: Houghton Mifflin, 1974) による。
- 2) “Sexual Disguise in ‘As You Like It’ and ‘Twelfth Night’”, *Shakespeare Survey*, 32 (1979), 69.
- 3) Viola の受動性については、Bertrand Evans, *Shakespeare’s Comedies* (Oxford: Clarendon, 1960), pp. 121-38; P. G. Phialas, *Shakespeare’s Romantic Comedies* (Chapel Hill: North Carolina Univ. Press, 1966), p. 266; E. S. Dono, ed., *Twelfth Night*, *The New Cambridge Shakespeare* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1985), p. 10; 飯田 操「『十二夜』における「変装」と「狂気」——ヴォイオラを中心として」『徳島大学学芸紀要』, 人文科学第 32 卷(1982), p. 2, を参照。

- 4) *The Riverside Shakespeare*, p. 406.
- 5) *Twelfth Night* の材源については, J. M. Lothian and T. W. Craik, eds., *Twelfth Night*, *The New Arden Shakespeare* (London: Methuen, 1965), p. xxxv-1, を参照。
- 6) Geoffrey Bullough, comp., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (London: Routledge and Kegan Paul, 1963), II, 286-339.
- 7) Victor Oscar Freeburg, *Disguise Plots in Elizabethan Drama: A Study in Stage Tradition* (New York: Columbia Univ. Press, 1915), p. 2.
- 8) V. O. Freeburg は, Elizabeth 朝演劇の変装を, *The Female Page*, *The Boy Bride*, *The Rogue in Multi-Disguise*, *The Spy in Disguise*, *The Lover in Disguise* の五つの形式に分類している。cf. *Disguise Plots in Elizabethan Drama*, pp. 3-4.
- 9) Freeburg, pp. 39-60, を参照。
- 10) 中野里皓史, 「ロザリンドの姉妹たち——シェイクスピア喜劇における変装の技法」, 『シェイクスピア喜劇——構造と技法』(紀伊国屋書店, 1982) 所収, p. 134.
- 11) Sandra Billington, *A Social History of Fool*, (Sussex: Harvester Press, 1984), p. 104.
- 12) Freeburg, p. 31-9; 毛利三彌「シェイクスピア喜劇における〈変装〉の問題」, 『成城文芸』, 74 (1975), p. 23.
- 13) C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1959), chap., ii; Robert Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre*, trans., Robert Schwartz (Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1978), p. 10, pp. 25-6, p. 47.
- 14) 毛利三彌, p. 22-4; 大庭 勝他, 「シェイクスピアの喜劇——〈ベッド・トリック〉と〈変装〉のコンヴェンションを中心に——」, 『成城文芸』, 74 (1975), p. 48.
- 15) M. C. Bradbrook, *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, A History of Elizabethan Drama, 2 (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1937), p. 87.
- 16) J. D. Wilson, ed., *Hamlet* (1934; rpt. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1936), p. 167.
- 17) Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery: And What It Tells Us* (1935; rpt. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1966), pp. 324-7.
- 18) 第一幕第二場の指示は, Folio にはないが, *The Riverside Shakespeare* は, “The sea-coast” と註で示している。但し Rowe は, “The Street” としているが (*The Works of Mr. William Shakespeare . . . Revis'd and Corrected . . . By N. Rowe Esq*, vol. 2), 本論では *The Riverside Shakespeare* の解釈に従う。

- 19) Barber, pp. 245-7.
- 20) *Twelfth Night* についての批評の概観は, J. M. Lothian and T. W. Craik, eds., *Twelfth Night*, pp. l-lxi, を参照。
- 21) “The Masks of *Twelfth Night*”, *University of Kansas City Review*, 22 (1955), 134-43.
- 22) “Mistakes in *Twelfth Night* and their Revolution”, *PMLA*, 76 (1961), 193-9.
- 23) 例えば, Sir Walter Raleigh, “On the Life of Man”; Edmund Spenser, *Amoretti*, Sonnet LIV; Thomas More, *Utopia*, *Complete Works of St. Thomas More*, eds., Edward Surtz, J. H. Hexeter (New Haven: Yale Univ. Press, 1965), IV. 99-101, 等があげられる。
- 24) E. R. Crutius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans., Willard R. Trask (Princeton: Princeton Univ. Press, 1953), pp. 138-44.
- 25) Anne Barton, *Shakespeare and the Idea of the Play* (London: Chatto and Windus, 1962), pp. 165-72.
- 26) Bertrand Evans, *Shakespeare's Tragic Practice* (Oxford: Clarendon Press, 1979), pp. 115-46, を参照。
- 27) Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang, 1963), p. 51, を参照。
- 28) *Twelfth Night* をメタシアターの視点から論じたものには安西徹雄, 『この世界という巨きな舞台』(筑摩書房, 1988), pp. 73-120, がある。
- 29) シェイクスピアの喜劇と「時」の問題を論じたものには, 例えば Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception* (London: Associated Univ. Press, 1986), pp. 133-47, がある。
- 30) Abel, pp. 45-50.
- 31) *Player-King and Adversary: Two Faces of Play in Shakespeare*, (Louisiana: Louisiana State Univ. Press, 1980), pp. 6-7.
- 32) メタシアターの批評家達については, 大橋洋一「メタシアターの視点」, 『英語青年』, 128 (1), (1982, 4), 29-30, を参照。