

『十二夜』における異性装とジェンダー

神山 高行*

(受付 2009 年 6 月 30 日)

(受理 2009 年 9 月 8 日)

Disguise and Gender in *Twelfth Night*

by
Takayuki KAMIYAMA*

Abstract

This paper is a study on Viola in William Shakespeare's *Twelfth Night* (1600). Shakespeare wrote three romantic comedies featuring heroines disguised by wearing men's clothes; *The Merchant of Venice* (1596), *As You Like It* (1599), and *Twelfth Night*. It has been generally said that *Twelfth Night* is somewhat tragic in spite of being a romantic comedy. The reason seems to be that of Viola's disguise. In the cases of Portia in *The Merchant of Venice* and Rosalind in *As You Like It*, disguise is a kind of a tool for fulfilling their purposes. Portia disguises herself as a judge to save her lover's life. Rosalind amuses herself by disguise for a love game. Compared with them, however, the disguise for Viola is a kind of a shield. It conceals not only her outward appearance but also her inside. The disguise prevents Viola from expressing her internal true feelings including love. Soon conflict or stress, which is created by her disguise, annoys Viola throughout the play. Therefore the major purpose of this study will be to analyze and discuss Viola's inner side or psychology caused by the disguise in the play.

As for the relation between disguise and players, it is inevitable to focus on boy players. Needless to say, one of the most characteristic stage conventions in Elizabethan plays was that boy players played female impersonators. This could easily provoke not a little confusion of gender as well as sexuality in the audience. In fact, disguise, particularly disguise in women's clothes by boy players, was made the target of harsh criticism by priests and educators in the Elizabethan era. By referring to some opinions concerning disguise and change in fashion in the Elizabethan era, the meaning of disguise in *Twelfth Night* will be clarified by degrees in this paper.

Keywords : Shakespearean plays, Comedy, English literature, Gender, Disguise

1. はじめに

本稿は、イギリスの劇作家、ウィリアム・シェイクスピア William Shakespeare (1564-1616) の喜劇『十二夜』 *Twelfth Night* (1600) を取り上げ、男装するヒロイン、ヴァイオラについて考察するものである。

『十二夜』と同じく、男装するヒロインを題材にしたシェイクスピアの喜劇と言えば、『ヴェニスの商人』 *The Merchant of Venice* (1596) や『お気に召すまま』 *As You Like It* (1599) がある。しかし、この先行する2つの作品に比べ、『十二夜』は一般に悲劇的色彩の強い喜劇であると言われる。確かに、劇中で見せるヴァイオラの行為は、『ヴェニスの商人』のポーシャや『お気に召すまま』のロザリンドが男装を利用して颯爽と闊達に自らが積極的に振舞うのに対して、ヴァイオラの場合、むしろ男装という仮

面に翻弄され、消極的でどこかもどかしげで身動きがとれない感がある。しかしながら、それこそがまさにシェイクスピアが描きたかったことなのではないだろうか。すなわち、ヴァイオラにとっての男装は、外面的な女性性を隠すと同時に、逆に内面的な女性性を認識させ、その深層部分を一層浮き彫りにさせている一種の舞台装置でもあると稿者は考えている。従って本稿では、男装によって生じる劇中でのヴァイオラの複雑な心情を分析するとともに、シェイクスピア劇における男装の意味を中心に論じていくことになる。その中で、少年俳優の男装によって生じる演劇上の効果やジェンダー(社会的・文化的性)の問題も当然クローズアップされることになる。というのも、男装は、演劇上の役柄としては女性が男に変装する、ということにすぎないわけだが、実際の舞台では、少年俳優が女役を演じることになるので、“男が女

*東海大学福岡短期大学

を演じ、さらに男装することにより男を演じる”，という複雑な演技が要求されることになるからである。これにより、ジェンダーに対する混乱も含めて、何らかの劇的効果が観客にもたらされることになるだろう。なお本稿では、男装が議論の中心になるが、当然その前提として女優を演じた少年俳優の女装が基本にあることを認識して論が展開される。多少混乱するが、本稿のタイトルが異性装としてあるのは、男装も女装も包括的に論じる必要があるためであることを予めご了承ください。

ではまず、本論を展開するための導入として少年俳優の存在や異性装が、シェイクスピアが活躍したエリザベス朝当時の社会や人々にどのように受け止められていたのか、その背景を概観しておくことから始めたい。

2. 少年俳優と異性装

シェイクスピア劇も含めて、エリザベス朝演劇の大きな特色は、フランスやスペインといった大陸諸国では既に女性が女優を演じていたのに対して、イングランドでは基本的に女優は存在せず、劇に登場する女優は、13才ぐらいを中心に上限で17才ぐらいまでの成人前の少年男子によって演じられたことであった。¹⁾ シェイクスピアが所属した劇団（宮内大臣一座、のちに国王一座）には、1590年代前半から1600年代前半にかけて、女優を演じた、優れた少年俳優たちが在籍していたと言われている。成人の職業劇団の場合、少年俳優はもともとギルド（商人組合）に属する成人の劇団員の徒弟として雇われるのが一般的な当時の制度であった。しかしまた、これとは別に少年俳優だけで編成された劇団もあった。それがセントポール少年劇団やチャペル・ロイヤル少年劇団である。これらの少年劇団は教会専属の聖歌隊から発展したものであった。『十二夜』のすぐ後にシェイクスピアが創作したと推定される悲劇『ハムレット』*Hamlet*（1601頃）には、当時の少年劇団の人気のすさまじく、それは成人の職業劇団の興行を圧迫するほどになっていた、という主旨の台詞（2幕2場336-39行）がみられるが、実際、当時大人気であった少年劇団への揶揄が発端となって、それは演劇界に劇場戦争*The War of the theatres*（1599-1602）と呼ばれる、成人劇団同士の抗争に発展するほどの事件をもたらすことになるのである。

それでは、成人の劇団から嫉妬の対象にされるほどの少年俳優の演技とは、どのようなものだったのだろうか。17世紀半ば、王政復古期とシェイクスピアの時代よりも半世紀ほど時代は後になるが、海軍官僚で当時の様々な世相を日記に記したサミュエル・ピープス *Samuel Pepys* は、エドワード・キナストン *Edward Kynaston* という当代きっての女形であった美少年俳優の演技を絶賛している。²⁾ 因みに、キナストンは最後の少年俳優と言われ、王政復古期になるとイングランドでも女優が登場するようになる。

ここで時代をエリザベス朝に戻し、『十二夜』において

は、少年（あるいは少年俳優）が、どのように描かれているのかを劇中より3例ほど引用してみたい（なお、引用文中のイタリックは稿者による。注記がない限り、以降のイタリックも全て同様）。³⁾

Duke: Dear lad, believe it;
For they shall yet belie thy happy years,
That say thou art a man; Diana's lip
Is not *more smooth and rubious*: thy small pipe
Is as the *maiden's organ*, shrill and sound,
And all is semblative a woman's part.
(1幕4場29 - 34行)

Mal.: *Not yet old enough for a man, nor young enough
for a boy*: as a squash is before 'tis a peascod, or a
codling when 'tis almost an apple. 'Tis with him
in standing water, *between boy and man*...
(1幕5場158 - 61行)

Clown: Now Jove, in his next commodity of hair, send
thee a *beard* !
(3幕1場45 - 6行)

それぞれの台詞は、男装に変装したヴァイオラ（ここでは公爵オーシーノーに仕える小姓シザリーオ）に向けて発せられたものである。無論、ヴァイオラを演じているのは女優を演じた少年俳優ということになるが、3つの台詞に共通しているものは、少年を定義づける身体的特徴に他ならない。それは、様々な比喩表現を交えて語られる中で、女性のような赤い唇、甲高い声、髭のない顔として表現されている。そして、それを総括しているのが“*Not yet old enough for a man, nor young enough for a boy*”「一人前の男にしては若すぎるし、少年にしては大人すぎる」、あるいは“*between boy and man*”「少年と大人の男の間」ということになる。

少年から青年、さらに大人の男へと向かう男性の成長期の姿、こうした大人でもない子供でもない、という性的に曖昧な状態を演じるのは、ほぼ同年齢の少年が演じるわけであるから、当然そこにはリアリティが生じることになる。その上、そこには実際に役柄の上でもう一つのひねりが加わる。本論の冒頭でも述べたように、“男が女を演じ、さらに男装することにより男を演じる”という、いわば二重のひねりが加わることになるのである。女装する少年俳優、あるいは『十二夜』のヴァイオラのように、女優を演じる少年俳優が男装して演じる少年、いずれの場合においても、このことは観客に対して、ジェンダーについての何らかの混乱や不安を招くことになるのは容易に想像ができてよい。

では、こうした少年俳優の女装や男装といった異性装に対して、当時の社会一般ではどのようにみなされていたのだろうか。16世紀から17世紀におけるイングラ

ンドの社会背景の中でシェイクスピア劇と異性装とジェンダーの関係を論じたスティーヴン・オーゲルは、フィリップ・スタッブス、ジョン・レイノルズ、ウィリアム・プリンといった当時の清教徒（ピューリタン）側の論客らによる俳優の異性装、特に少年俳優の女装についての見解を紹介している。⁴⁾

・Philip Stubbes: *The Anatomy of Abuses* (1583)

“…Our apparel was given us as a sign distinctive to discern betwixt sex and sex, and therefore one to wear the apparel of another sex is to participate with the same, and to adulterate the verity of his own kind. Wherefore these women may not improperly be called *Hermaphrodite*, that is, monsters of both kinds, half women, half men…”

・John Reinoldes: *Th' Overthrow of Stage Plays* (1599)

“… can wise men be persuaded that there is no wantonness in the player's parts when experience showeth (as wise men have observed) that men are made adulterers and enemies of all chastity by coming to such plays? that senses are moved, affections are delighted, hearts though strong and constant are vanquished by such players? that an effeminate stage-player, while he faineth love, imprinteth wounds of love?…”

・William Pyne: *Histriomastix* (1633)

“…M.Stubbes, his *Anothomy of Abuses*…where he affirms that players and play-haunters in their secret conclaves play the *sodomites*; together with some modern examples of such, who have been desperately enamored with players' boys thus clad in woman's apparel, so far as to solicit them by words, by letters, even actually to abuse them…”

3者の論点を順に要約すると、まずスタッブスは、衣装とは本来、男女の性別を定めるものであって、男女の衣服を取り違えて着ることは、それはそのままその性になることになり、それをスタッブスは“*Hermaphrodite*”，すなわち両性具有者になる行為である、と断じている。次のレイノルズは、劇場で女装した少年俳優を観た観客の反応について示唆しているが、それは観客の五官を動かし情感を制御できないほど高ぶらせるものだ、と述べている。そして最後のプリンは、レイノルズがはっきりとは言わずに匂わせていたことをはっきりと述べている。つまりプリンは、スタッブスの言葉を引用しながら、観客らが舞台上の女装した少年俳優に魅了されて夢中になり、やがては“*sodomites*”，すなわち男色に耽る危険性を説いているわけである。

以上みてきたように、スタッブス、レイノルズ、プリン

の3者に共通する論点は、少年俳優の女装が正常なセクシュアリティに混乱を生じさせるということである。演劇はもともとホモセクシュアルな世界であると言われるが、女優のいないエリザベス朝演劇ではそれはなおさらのことであった。

ところで、スタッブスもレイノルズもプリンも皆、社会規範や道徳の維持にとっても厳しく、庶民の娯楽であった演劇を不道徳で風紀上の秩序を乱す根源であると目の敵にした清教徒側の論客であったわけだが、体制側が治安の維持や社会の安定に努めるのは当然のことである。現にスタッブスらの批判は、のちに結実することとなる。清教徒によって、劇場は風紀上の理由から1642年に閉鎖に追い込まれることになるのである。⁵⁾

3. 衣装とジェンダー

これまで、エリザベス朝当時の異性装への批判と劇場における少年俳優の女装が、セクシュアリティに混乱を招くことへの不安をみてきた。だが、どうも問題の核心は衣装そのものにあるようだ。衣装とジェンダーの関係について、例えば、スティーヴン・オーゲルは次のように述べている。「ジェンダーは、セクシュアリティによって決まるのではなく、衣装が決めるのだ」と、さらにオーゲルは「衣装が女を作り、男を作り、衣装こそが本質である」と述べている。⁶⁾

『十二夜』においても、衣装とジェンダーの関係を示す顕著な場面がある。次の台詞をみてみたい。

Viola: He nam'd Sebastian. I my brother know
Yet living in my glass; even such and so
In favour was my brother, and he went
Still in this fashion, colour, ornament,
For him I imitate… (3幕4場 389 - 93行)

セバスチャンとは、船の難破で生き別れとなったヴァイオラの双子の兄のことである。喜劇に登場する双子のトリックは、『十二夜』の前に、既にシェイクスピアの初期の喜劇『間違いの喜劇』*The Comedie of Errors* (1592)でも使われたモチーフである。しかし、両者には大きな違いがある。『間違いの喜劇』では、2組の男性の双子を登場させて、その行き違いによって、ドタバタ喜劇が引き起こされるのに対して、『十二夜』では、1組の双子ながら、その性別を男と女に分け、しかも双子の妹であるヴァイオラを男装させているところにおもしろさがある。ここでのヴァイオラは、船の難破で生き別れた兄のセバスチャンと人から勘違いされ、顔かたちはもちろんのこと、男装によって、兄とそっくりな自分の姿を改めて認識させられることになるのである。そして、生き別れていた双子の兄セバスチャンと妹のヴァイオラが劇の終盤で再び出会うことになる時、二人の姿は、“*One face, one voice, one habit, and two persons*”「一つの顔、一つの

声、一つの服、そして二つのからだ」(5幕1場214行)にあるように、それは一つに重なることになる。外見である衣装こそがジェンダーを決めていることをオーゲルは指摘していたわけだが、ここでは、さらに双子のトリックが加わることによって、衣装が男女のアイデンティティーにも混乱を生じさせている様子が窺えよう。

しかし、ここでのヴァイオラは、少なくともまだ男装のままの姿、すなわち男性として描かれている。ところが、ヴァイオラの性別 (sex) が判明したとたん、異性装である男装はたちまち邪魔なものになる。次のヴァイオラの台詞をご覧ください。

Viola: If nothing lets to make us happy both,
But this my masculine usurp'd attire,
Do not embrace me, till each circumstance
Of place, time, fortune, do cohere and jump
That I am Viola; which to confirm,
I'll bring you to a captain in this town,
Where lie my maiden weeds;...

(5幕1場247-53行)

ヴァイオラは、それまで名乗っていた皇帝シーザーのものを意味する小姓としての名前 Cesario シザーリオと決別し、ここで初めて自分の名がヴァイオラであることを宣言する。シザーリオという隷属的な名が暗示的であったように、それは同時に男装、すなわちジェンダーを隠蔽していた鎖から解き放たれた瞬間でもあったと言えるかもしれない。そして、女性としてのジェンダーを取り戻したヴァイオラが何よりも先に行わなければならない行為は、預けてあった“maiden weeds”「女の衣装」を取り戻すことだったのである。

衣装がジェンダーを決定するということとは少々ずれることになるかもしれないが、衣装が人物のアイデンティティーを表しているという意味で興味深い例がある。次の引用をご覧ください(本文のイタリックは原文のまま)。

Mal.: [Reads] ...and to inure thyself to what
thou art like to be, cast thy humble slough, and
appear fresh. Be opposite with a kinsman, surly
with servants. Let thy tongue tang arguments of
state; put thyself into the trick of singularity. She
thus advises thee, that sighs for thee. Remember
who commended thy yellow stockings, and wished
to see thee ever cross-gartered: I say, remember:...

(2幕5場147-54行)

喜劇には必ず副筋があり、主筋を補強したり、主筋のパロディとして劇のバランスをとったりする役目を果たしているが、『十二夜』の場合、時に喜劇的な登場人物であるマルヴォーリオを笑いものにする副筋のほうが目

されることもある。笑いものにされる当のマルヴォーリオは、執事という役柄上、表面的にはきまじめで堅物であるのだが、その反面、慇懃にして高慢で、さらに功名心や出世欲も強い、清教徒を思わせる人物として劇中で描かれている。身分もわきまえずに日頃からオリヴィア姫の叔父である貴族のサー・トービーらによく思われていない彼は、トービーらの計略によって偽の手紙にだまされ、主人であるオリヴィアに好意をもたれていると勘違いする。そしてマルヴォーリオは、手紙に書かれていた指示通りの行動と衣装を疑うことなく実行することになるのである。台詞にある“yellow stockings”「黄色い靴下」に“cross-gartered”「十字の靴下留め」という滑稽な衣装は、まさに彼のそうした内面をそのまま反映させる表象でもあると言えるだろう。

4. 男性化する衣装・女性化する衣装

ここまでの論旨を今一度整理してみると、エリザベス朝当時の俳優の異性装、特に少年俳優の女装がセクシュアリティに対する道徳観に悪影響を与えている、というスタップスらの批判から出発して、そこから衣装というものが実は、男女のジェンダー自体を規定するものである、というオーゲルの見解を『十二夜』のいくつかの例を交えながら紹介してきた。ここで女性の衣服の変化について少し確認しておく必要がある。

いつの時代もファッションの流行は、変化したり、繰り返したりするものだが、ファッションのユニセックス化は勿論、現代だけの特許ではない。16世紀後半から17世紀初めにかけてのイングランドでは、女性の衣服の男性化が進行していた。衣服における様式やスタイルの変化には、人々の嗜好や好みが大きく関係するが、その背景にあるのは社会環境や時代状況の変化である。エリザベス女王という女性の国家君主が国家を治めた16世紀末のイングランドでは、とりわけ女性の意識、あるいは男性の女性に対する意識に変化が起こったことが考えられる。その一つの表れが衣服への変化であったと言えるだろう。例えば、ダブルレットとは本来、男性が着る胴着のことであったが、エリザベス朝の衣服を研究したアイリス・ブルックスによれば、当時それは、男性用も女性用も、とても似た形体となっていたようである。⁷⁾

イングランドにおいて女性の衣服の男性化が進行していた背景には、1588年のスペインの無敵艦隊にイングランドが勝利したことに象徴されるように、甲冑などのミリタリーをイメージしたファッションが女性の衣服に影響を与えたことがまず考えられよう。そしてまた、何よりも国際都市ロンドンを中心とした都市文化が開けたことや商業の活性化、外国人の流入といった様々な社会的要因が女性の衣服の男性化に関係していたものと思われる。また当時、イングランドの女性は、他のヨーロッパ諸国の女性に比べて遥かに自由であったと言われていた。ロンドンを訪れた当時の外国人の記録によると、ロンド

ンの若い女性は、大陸では常識であったヴェールもつけずに外出している様子が報告されている。

一方、女性の衣服が男性化していたのと比例するかのようになり、男性の衣服もまた急速に女性化していったことが当時の様々な文献から窺える。特に貴族の男性の衣服は、贅沢を極め、女性の衣服以上に豪華で華美になることもしばしばであった。職業軍人にして『十二夜』の材源の一つに挙げられている物語「アポロニウスとシラ」の翻訳者でもあるバーナビー・リッチは、軍人を辞するにあたって、『職業軍人決別の辞』*Farewell to the Militarie Profession* (1581) の中で、軍人の服装の女性化について次のように嘆いている。⁸⁾

It was my fortune to walk through the Strand towards Westminster, where I met one who came riding towards me...apparelled in a French ruff, a French cloak, French hose and in his hand a great fan of feathers, bearing them up very womanly against the side of his face. And for that I had never seen any man wear them before that day, I began to think it impossible that there might be found a man so foolish as to make himself a scorn to the world, to wear so womanish a toy, but rather thought it had been some shameless woman that had disguised herself like a man in our hose and our cloaks; for our doublets, gowns, caps, and hats they had got long ago.

向こうからやってくる人物の上から下までフランス風のお洒落に身をかためた様子をリッチは、ここで克明に描写している。注目したいのは、記述後半のイタリックの「…破廉恥な女が男もののタイツやマントを身につけ、男に変装しているのだらうと思った。男性胴衣（ダブルット）や外套、縁なし帽やつばのある広帽子をずいぶんまえから女たちはもつようになっていたからだ」（傍点は稿者による）という部分である。この記述から男性の服装が女性化していった背景には、既に女性の服装が男性化していた、という事実がみてとれよう。

5. ヴァイオラの男装の意味

エリザベス朝においては、女性の衣服が男性化し、同じく、男性の衣服が女性化していた、ということは両者のジェンダーが接近していたということを意味する。ここから本論の核心部分へと進むことになるが、次の引用をまずご覧いただきたい。

Viola: *Disguise*, I see thou art a wickedness,
Wherein the pregnant enemy does much.
How easy is it the proper false
In women's waxen hearts to set their forms!
Alas, our *frailty* is the cause, not we,
For such as we are made of, such we be.

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.

(2 幕 2 場 26 - 40 行)

ヴァイオラは小姓に変装してシザーリオと名乗り、公爵オーシーノーに仕えるうちに公爵に密かに恋してしまうわけだが、公爵のほうは地元の貴族の娘オリヴィアに求婚していて、その交渉役としてヴァイオラがオリヴィアのところに使わされることになる。しかし、公爵との結婚には当初から乗り気ではないオリヴィアは、交渉役に現れたヴァイオラに出会ったとたん、ヴァイオラを好きになってしまうことになる。こうして、ヴァイオラは公爵を追いかけ、公爵はオリヴィアを追いかけ、オリヴィアはヴァイオラを追いかけるといって、3者がぐるぐると回った、ねじれた恋の三角関係がここで生まれる。そしてもちろん、そのねじれを生み出している原因は、全てヴァイオラの“disguise”「男装」にあるわけである。

また、台詞の 30 行目にある“frailty”とは、ハムレットの有名な台詞“Frailty, thy name is woman.”「弱きもの、汝の名は女」（1 幕 2 場 146 行）と同じように、女性の弱さと結びつけられて使われる常套語句である。そもそも女性が弱いものとして描かれる根源は聖書にあり、その記述は随所にみることができる。例えば、『旧約聖書』創世記第 3 章第 6 節において、誘惑に負けて、禁断の木の実を食べてしまうイヴ。あるいはまた、『新約聖書』ペテロの第一の手紙第 3 章第 7 節において、弱いものとして夫に付き従う女。このように聖書に描かれている女性は、意思の面でも生活能力の面でも、ともに弱いものとして規定されてきた。いわんや、エリザベス朝のイングランドは、女性が大陸諸国に比べて多少自由であったとはいえず、圧倒的に男性中心の父権制社会であったことを考慮すれば、そうした社会の中で女性は、弱い立場のものとして男性の保護の下で受動的に生きることが当時の常識だったのである。このヴァイオラの台詞からは女性の弱さに対して、半ばあきらめともどかしさが交錯した複雑な心情が感じられないだろうか。

さらに次の場面はいかがであろう。

Duke: There is no woman's sides
Can bide the beating of so strong a passion
As love doth give my heart; no woman's heart
So big, to hold so much: they lack retention.
Alas, their love may be call'd *appetite*,

No motion of the liver, but the palate,
That suffers surfeit, cloyment, and revolt;
But mine is all as *hungry* as the sea,
And can digest as much. Make no compare
Between that love a woman can bear me
And that I owe Olivia.

Viola: Ay, but I know—

Duke: What dost thou know?

Viola: Too well what love women to men may owe:
In faith, they are as true of heart as we.
My father had a daughter lov'd a man,
As it might be perhaps, were I a woman,
I should your lordship.

Duke: And what's her history?

Viola: 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?
We men may say more, swear more, but indeed
Our shows are more than will: for still we prove
Much in our vows, but little in our love.

(2 幕 4 場 94 - 119 行)

男女の愛の違いについての問答が公爵オーシーノーとヴァイオラによってここで展開される。そしてここでも女性の弱さが問題にされている。女性は肉体的にも精神的にも恋の悩みや愛の大きさを受け止めるには耐えられない存在であり、女性の愛は“*appetite*”「食欲」に喩えられる。公爵は次のように言う。「女の愛は、悲しいかな、食欲のようなもの、心の底から湧き出るものでなく、舌先だけのこと、だからたちまち満腹し、胸やけがし、吐き気をもよおす」と。そしてさらに、食欲というイメージを受けて、男性の愛は“*hungry*”「食欲」に喩えられる。それは「海のように何でも消化してしまう」、女性の愛とは反対に巨大で強力なものとして語られている。これに対して、男装によって公爵に思いを寄せる女性としての本心を明かすことのできないヴァイオラは、今の自分の状況をそのまま喩え話にして女性の愛について公爵に反論するしかない。それは擬人化された、“*Patience*”「忍耐」という言葉に象徴されるように、多くを語らずじっと胸に秘めることが愛である、とヴァイオラは主張するのである。

このように、ヴァイオラにとって男装は、女性としての外面を隠す装置であると同時に、それは彼女の内面に潜む女性性をも隠してしまう装置でもあると言えるだろう。そしてまた、ある意味で、それは二律背反となって、彼女の心に大きな葛藤をもたらすことにもなる。つまり男装によって隠された女性性は、男装という仮面の下で、

かえって強く意識させられることになるわけである。こうした内面と外面の乖離は、劇中、何度となく、ヴァイオラの心に浮上することになる。

Viola: No, my profound heart: and yet, by the very
fangs of malice I swear, *I am not that I play*:...

(1 幕 5 場 184 - 85 行)

Olivia: Stay:

I prithee tell me what thou think'st of me.

Viola: That you do think you are not what you are.

Olivia: If I think so, I think the same of you.

Viola: Then think you right; *I am not what I am*.

Olivia: I would you were as I would have you be.

Viola: Would it be better, madam, than I am?

(3 幕 1 場 139 - 45 行)

“*I am not that I play.*”「ほんとうの私はいま演じている私とはちがいます」、また“*I am not what I am.*”「ほんとうの私はいまの私とちがいます」、というそれぞれ台詞は、男装によって隠蔽された女性としてのヴァイオラの内面が言わせたものなのである。

こうして、男装によって生じたヴァイオラの内面と外面の乖離は、劇中においてヴァイオラの心理を常に矛盾と不安定な状態に陥れることになる。しかし、実はそうした矛盾と不安定な状態は、ヴァイオラが女性として成長するためには必要不可欠なものであった、とする見方もある。シェイクスピア劇に登場する男装の女性たちを婦人科医学の理論から女性の中にある男性性と関係付けて論じたスティーヴン・グリーンブラットは、異性装の女性たちについて次のように分析している。こうした「異性装の女性たちは、女性になるために男性である状態を通過するのだ」、そして「その意味で、シェイクスピア劇の女性たちは、男性性の自己を分化した鏡に映ったもう一人の自分のイメージなのである」と。⁹⁾つまり、グリーンブラットは男装を一種の鏡として捉えているわけだが、それは単に外面としての男性性を映し出すだけのものではなく、内面としての女性性も同時に映し出す鏡なのである。

これまでみてきたように、男装によってヴァイオラの内面にある女性性は意識的にクローズアップされ、それは大きな心の葛藤を彼女の中に生じさせてきたわけであるが、こうした女性の微妙で繊細な心理を演じた少年俳優についてもここで少し触れておかなければならない。前述したように、少年俳優の最大の特徴は、性的な未熟さ、すなわち身体上の中性（あるいは女性）的な魅力にある。そしてそれは、役柄としての劇空間と現実との狭間で揺れ動くことにもなる。例えば、『お気に召すまま』のロザリンドに次のような台詞がある。

男装することによって、現実の性である男を演じなければならない点にある。しかも、役柄の上では女であるので、少年俳優は常に女の心をもった男を演じなければならないということになる。しかしながら、こうした難しい役柄を可能にしているのは、本稿で繰り返し指摘してきたように、少年が持つ性的な中性性にあることは間違いないであろう。これによって、少年俳優が醸し出す性倒錯性が加味され、演じられる女も男装の女もリアリティのある魅力的な登場人物に変貌を遂げるのである。以上が大まかではあるが、『十二夜』におけるヴァイオラの男装とそれを演じた少年俳優との演劇上の論理的な構造の説明ということになる。

『十二夜』におけるジェンダーとセクシュアリティを含めた性の逆転がもたらす演技上の複雑性を読み解くことがこの拙論のテーマであったわけだが、その目論見は本稿において必ずしも十分に成功しているとは言えない。その点、ポーシャやロザリンド、あるいは他の作品に登場する異性装の登場人物も含めた包括的な研究と分析が必要である。今後、稿を改めて考えたい。

『十二夜』以降、一連のロマンティック・コメディの終焉とともに、異性装をモチーフにした作品は急激に影をひそめることになる。悲劇の時代の到来である。しかし、シェイクスピア劇においては、悲劇であれ、喜劇であれ、ジャンルは変わろうとも一貫したテーマが作品の根底に流れている。それは、「見かけ」と「実体」を見極めること、すなわち「真実」を導き出すことに他ならない。悲劇において、ハムレットが本心を隠し、敵も味方も欺くためにみせる佯狂は、相手を見極めるための一種の変装であり、それは異性装のトリックの延長線上にあるものなのである。そして悲劇を通じて、シェイクスピア劇の劇中人物たちの心理は、台詞や俳優の演技力によって巧みに表現され、より一層の深化を遂げることになる。その過程で、ヴァイオラを始めとするロマンティック・コメディに登場する異性装のヒロインたちは、単なる演劇上の慣習を超えて、人物造詣のための重要な橋渡し役を果たしたのである。

付記：本稿は、2009年度日本英語表現学会第43回における研究発表(口頭発表)、“男装する身体－『十二夜』のヴァイオラの場合”の発表原稿をもとに大幅に加筆修正を施し、新たに論考を加えたものである。

注及び引用文献

- 1) 少年俳優と異性装の関係について、また異性装の問題全般にわたっては、主に次の書籍を参考にした。河合祥一郎：『シェイクスピアの男と女』、中央公論、2006、Stephen Orgel: *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge University Press, 1996 (岩崎宗治・橋本恵訳：『性を装うーシェイクスピア・異性装・ジェンダー』、名古屋大学出版会、1999)、Ed. by Sonia Massai: *William Shakespeare's Twelfth Night: A Sourcebook*, Routledge, 2007
- 2) Stephen Orgel: 前掲書, p. 33
- 3) 本文中のシェイクスピアの引用及び行数は *The Arden Shakespeare: Twelfth Night*, ed. by J.M. Lothian and T. W. Craik, Routledge, 1995 によ

る。また、翻訳は小田島雄志訳を参考とした。

- 4) Stephen Orgel: 前掲書, pp. 27-30
- 5) 因みにこれと似たような状況は、日本の歌舞伎にも起こっている。日本の歌舞伎が形成される江戸時代の初期、少年が女形を演じた若衆歌舞伎が人気となり、たいへん流行していた。しかし風紀の乱れ、つまり少年がひいき衆の大人たちに男色の対象にされたことを理由に、承応1年(1652年)に若衆歌舞伎は禁止されることになるのである。服部幸雄・富田鉄之助・廣末保編：『歌舞伎事典』、平凡社、2000, pp. 409-10
- 6) Stephen Orgel: 前掲書, p. 104
- 7) 河合祥一郎：前掲書, pp. 191-93
- 8) Stephen Orgel: 前掲書, pp. 84-86
- 9) Stephen Greenblatt: "Fiction and Fiction" from Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, 1988, in *New Casebooks Twelfth Night*, ed. by R. S. White, Palgrave, 1996, pp. 107-08
- 10) ジェンダーとセクシュアリティとの関係における異性装と少年俳優について論じたものとして、次の書籍と論文が参考となる。浜名恵美：『ジェンダーの驚きーシェイクスピアとジェンダー』、日本図書センター、2004、Valerie Traub: "The Homoerotics of Shakespearean Comedy" in *New Casebooks Shakespeare Feminism, and Gender*, ed. by Kate Chedzoy, Palgrave, 2001