

## *Twelfth Night*における Viola のフィギュレンポジツィオン

滝 川 睦

### I

17世紀Delftの画家Vermeerに大きな影響を与えたといわれる、同時代の画家のひとりに Nicolaes Maesがいる。彼の*The Eavesdropper* (1657年、Dordrechts Museum所蔵)<sup>1)</sup>と題された作品は、Shakespeareの*Twelfth Night, or What You Will*<sup>2)</sup> (1601年制作?以下TNと略す)において、従者の役を演ずるViolaの「フィギュレンポジツィオン」(“*Figurenposition*”)——舞台上で演技をする者の位置、そしてその位置と結びついた台詞、所作、また様式化の度合い(Weimann 224)——の特徴を解明する上でとりわけ重要である。

*The Eavesdropper*には、市民の邸宅の内部が描かれている。画面中央には邸宅の大黒柱が配され、その柱によって画面は二分される。画面右手は家の裏口からホールに通じる廊下と、その廊下に隣接する部屋が描かれている。開け放たれた裏口と部屋の窓から差し込む光を利用したキアロスクーロ(chiaroscuro)の技法によって、画面右半分は光の空間と、闇の空間とに分かたれている。画面向かって左は、ホールから二階に続く階段と、宴席に人々が集う二階広間が描かれている。階段には半ば光が差し込み、その階段を下りた左手には居間が描かれ、その戸が階段に向かって開け放たれている。画面右手の廊下の片隅には、裏口と部屋の窓から差し込む光によって、ひそひそと語り合う男女の姿が浮かび上がっている。二階の宴席で立ち上がって一席ぶっている人物がこの家の主人であるとする、階段下でこっそり逢引している女性は、その妻であろうか。この絵が『立ち聞き』と題されているのは、他にもない、この逢引をこの家の一人の従者が立ち聞きし、覗き見ているからである。彼女は出しかけた右足をとめて、階段で柱の陰に隠れるようにして佇む。しかし、興味深いのはこの従者は単に立ち聞きしているのではない、という点である。右手の人差し指を口元に添えながら、半ば微笑みつつ、この絵の鑑賞者に向かって静かにこの逢引を立ち聞きし、盗み見るよう合図を送っているのである。だまし絵とでも言うべきこの絵の最大の特徴は、従者はこの作品が織りなすイリュージョン世界の、まぎれもない住人であると同時に、われわれに目配せするという点で、鑑賞者の拠って立つ現実世界にも属しているという点である。

作品中の人物が、虚構と、鑑賞者が依拠する現実の両方に同時に属しているという点では、同じくMaesの描く*The Idle Servant* (1655年、National Gallery [London] 所蔵)も同様である。この絵の場合は、従者ではなく、家の女主人がキッチン中央に立ち、彼女のすぐそばで、調理器

具を散らかしたままで眠りこけている怠惰な女従者の姿に、われわれ鑑賞者の注意を、左手をのばし促しているのである。その女主人の顔には、*The Eavesdropper*の従者の顔がそうであったように、微笑みすら浮かんでいる。

どちらの作品も、その中心人物が従者であれ、女主人であれ、ある秘すべき事態を覗き込み、そしてわれわれ鑑賞者に向かって、演劇的ジェスチャーを使って合図を送っている点、彼らが作品のイリュージョンの紛れもない住人でありながらも、同時に鑑賞者に合図を送り、鑑賞者が属する現実世界にも足を踏み出そうとしているという点ではよく似ているのである。

本論の目的は、「覗き見ること」と「外部」の概念に焦点を合わせて、Shakespeare劇と近代初期英国における‘service’の関係を探った研究書——Mark Thornton Burnettの*Masters and Servants in English Renaissance Drama and Culture*、Judith Wellの*Service and Dependency in Shakespeare's Plays*、David Evettの*Discourses of Service in Shakespeare's England*、そしてDavid Schalkwykの*Shakespeare, Love and Service*等——ではこれまで等閑視されてきた視座に立って、TNにおける従者Violaのフィギュレンポジツィオンの特徴について考察することである。

## II

Shakespeare喜劇においても、Maesの*The Eavesdropper*に描かれたような、立ち聞きし、覗き見する従者が登場する。次の二つの台詞は、*The Two Gentlemen of Verona*（1590–91年制作？以下TGVと略す）からのものである。

SPEED. [aside] O jest unseen, inscrutable, invisible  
 As a nose on a man's face, or a weathercock on a steeple!  
 My master [Valentine] sues to her [Silvia], and she hath taught her suitor,  
 He being her pupil, to become her tutor.  
 O excellent device, was there ever heard a better?  
 That my master, being scribe, to himself should write the letter?  
 (2.1.125-30)

LANCE. I am but a fool, look you, and yet I have the wit to  
 think my master [Proteus] is a kind of a knave; but that's all one,  
 if he be but one knave. (3.1.259-61)

前者はSpeedが、自分の主人Valentineに対して、Silviaにより仕掛けられた手紙執筆をめぐる謎——Valentineが代筆するSilviaの恋文の宛先は、他ならぬValentine本人であること——を暴いた台詞。後者は公爵に、ValentineとSilviaとの恋仲を暴露し、Valentineを追放の憂き目に

あわせた Proteus の悪巧みを、従者 Lance が観客に向かい素っ破抜くときに語る台詞である。Speed にしても、Lance にしても、主人たちの挙動や言葉を冷静に観察し、彼らの心の内奥を覗き込み、それらを観客に向かって暴露しているのである。

Robert Weimann はその著 *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater* において、上記の台詞を口にするときの Speed や Lance が占める位置を、近代初期英国演劇ならではのトボス（場）に照明をあてることによって説明しようとする――

. . . the distinction between a “place” or platform-like acting area (the *platea*), and a scaffold, be it a *domus*, *sedes*, or throne (the *locus*), is the one factor that is of key importance. Functionally, the *locus* corresponded to the scaffold in the circular theater and to the throne or hut on the pageant stage. . . .

. . . The same principle [the combination of *platea* and *locus*], in an altered form, had its impact on the interludes acted in Tudor halls. Here too the action was performed in two general areas: the acting area in the middle or at the head of the hall stage (farther away from the audience), and the “place,” where the standing plebeian part of the audience sometimes mixed quite closely with the actors. . . .

Unlike these *loca*, which could assume an illusionary character, the *platea* provided an entirely nonrepresentational and unlocalized setting; it was the broad and general acting area in which the communal festivities were conducted.

(74, 79)

Weimann が指摘するように、劇的イリュージョンが存分に生成されるロクス (*locus*) や、役者が観客とともに笑うことのできるプラテア (*platea*) という二つの場は、聖史劇 (the mystery cycles) のみならず、テューダー朝のインタルード (the interludes)、そして Shakespeare の演劇も十二分に活用していた演劇空間であった (74)。Speed にしても、Lance にしても、主人たちの挙措や会話をロクスにおいて覗き見、立ち聞きし、それらをプラテアにおいて観客に暴露し、観客とともに笑うのである。

### III

TN においては、TGV の Speed や Lance が占めるフィギュレンポジツィオンを、Orsino の従者を務める Viola が占めている。

VIOLA. My master loves her [Olivia] 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. (2.2.33-41)

Oliviaが、男装した自分に恋していることを知った時のViolaの台詞である。ViolaはOliviaの胸中に書き込まれた自分への恋心を覗き込み、Weimannがプラテアと名付ける、当時のエプロン・ステージ (apron stage) に立ちながら、Oliviaの恋心と、自分がOrsinoに寄せるそれとを観客とともに確認しているのである。それにしても、Violaが「救いようがない」(“desperate”)と己の立場を表現しているのはまことに示唆的である。観客とともに主人たちの愚行を笑っていたSpeedやLanceとは、明らかに異なったフィギュレンポジツィオンにViolaが立たされていることにわれわれは気づかざるをえないからである。

本来、観客の笑いを誘うはずの、プラテアに立つViolaの台詞に切迫感を与えているのは、本劇特有の、覗き見に付随する危険性に他ならない。たとえば次のOrsinoの台詞では、Oliviaを覗き見ることは、すなわち己の欲望の餌食になることである、と述べられる――

CURIO. Will you go hunt, my lord?  
 ORSINO. What, Curio?  
 CURIO. The hart.  
 ORSINO. Why so I do, the noblest that I have.  
 O, when mine eyes did see Olivia first  
 Methought she purged the air of pestilence;  
 That instant was I turned into a hart,  
 And my desires, like fell and cruel hounds,  
 E'er since pursue me. (1.1.16-22)

このOrsinoの台詞は、Ovidの*Metamorphoses* (Arthur Golding訳、1567年) 第三巻160行から304行において語られるActaeon神話が元型となっている。Ovidの原話では、沐浴する月の女神Dianaの裸身を覗き見たActaeonが、Dianaによって牡鹿に変身させられ、猟犬に追われた挙げ句、彼らに身体を引き裂かれるのだが、上のOrsinoの台詞では、DianaがOliviaに、ActaeonがOrsinoに、そして猟犬がOrsinoの欲望に置き換えられているのである。

本劇二幕五場において、Mariaの筆になる、偽のOliviaの手紙をMalvolioが盗み読む場面も、Jonathan Bateが指摘するように、Malvolioが「己の地位より高い位置に目を向けること」(Bate 147) という意味において、Actaeonが禁忌をおかして女神の沐浴を覗き見る場面のパロディーと言えるだろう。

MALVOLIO. [*Takes up letter.*] By my life, this is my  
lady's hand. These be her very c's, her u's and her t's,  
and thus makes she her great P's. It is in contempt of  
question her hand.

SIR ANDREW. Her c's, her u's and her t's. Why that?

MALVOLIO. [*Reads.*] *To the unknown beloved, this, and my  
good wishes.* Her very phrases! By your leave, wax. Soft—  
and the impressure her Lucrece, with which she uses  
to seal. 'Tis my lady. To whom should this be? [*Opens letter.*] (2.5.85-93)

ここでは古代Romeの貞女Lucreceが、Actaeon神話におけるDianaのエクタイプ (ectype) として登場する。このLucreceの印章が刻まれた封蝋を破碎し、Malvolioは手紙を盗み見、そこにOliviaの姿を認めようとする。二幕三場のSir Tobyの台詞——「もしお前 (Sir Andrew) が彼女 (Olivia) を最終的に手に入れることができないならば、女/去勢された宦官と俺のことを呼ぶがいい」(“If thou hast her not / i'th' end, call me cut.” 181-82) から判断されるように、上のMalvolioの台詞における“her very c's, her u's and her t's”という表現は、「これはわがご主人様 [Olivia]の筆跡/手だ」(“this is my / lady's hand”) という表現と同様に、彼の欲望の対象となるOliviaの身体をわれわれに強烈に意識させる。そしてまた同時に、手紙の封筒に記された“c”、“u”、“t”(=“cut”)は、偽手紙の中で、Malvolioという名前が“M. O. A. I” (2.5.106, 109, 119, 136) という4つのアルファベット文字に寸断されるように、彼の存在そのものが欲望によって引き裂かれることを暗示している。

封蝋を破り、手紙を盗み読むMalvolioはActaeonの末裔であると同時に、次に挙げる彼の尊大な立ち居振る舞いを批評するOliviaやMariaの台詞が示すように、同じく*Metamorphoses* 第三巻 (461-642) に描かれたNarcissusのエクタイプでもあると言える。

OLIVIA. O, you are sick of self-love, Malvolio, and taste  
with a distempered appetite. (1.5.86-87)

MARIA. . . . the best  
persuaded of himself, so crammed, as he [Malvolio] thinks, with  
excellencies that it is his grounds of faith that all that  
look on him love him. . . . (2.3.144-47)

MARIA. Malvolio's  
coming down this walk. He has been yonder i'the sun  
practising behaviour to his own shadow this half-hour. (2.5.13-15)

For like a foolish noddie

He [Narcissus] thinks the shadow that he sees, to be a lively boddie.

Astraighted like an ymage made of Marble stone he lyes,

There gazing on his shadowe still with fixed staring eyes.

(*Metamorphoses* 3.521-24)

Narcissusが泉を覗き込み、己の姿に惚れ込んだ挙げ句、一輪の「白い花卉にとりまかれた黄色い一輪の花」(“a yellow floure with milke white leaves” 3.642) への変身を余儀なくされるように、手紙を盗み見た Malvolio も「黄色い靴下と十字の靴下留めで」(“in yellow stockings and / cross-gartered” 2.5.166-67) 身を飾った、Oliviaの恋人に変身し、その結果いたずらを仕掛けた者たちによる制裁を甘受しなければならないのである。

こうした Malvolio の愚行を「つけの木」(“the box-tree” 2.5.13) の陰から覗き見る Sir Toby にしても Sir Andrew にしても、「輪唱はお手の物」(“I am dog at a / catch” 2.3.59-60) と、Actaeon に襲いかかる猟犬を連想させる言葉遣いで自分たちのことを表現しながらも、実は彼ら自身も覗き込みの代償を支払わねばならない。

SIR ANDREW. For the love of God, a surgeon! Send one  
presently to Sir Toby.

OLIVIA. What's the matter?

SIR ANDREW. Has broke my head across, and has given Sir  
Toby a bloody coxcomb too. (5.1.168-72)

Malvolio いじめの延長線上で行った、Viola (実際は Sebastian) への彼らのいたずらには、Sebastian による容赦ないしっぺい返しが用意されていたのである。

#### IV

本劇のキー・ワードが「狂気」(madness) であり、登場人物が「思い違いや誤解にとらわれた挙げ句、我を忘れ、隠しておきたいこととか、あるいはそこにあることに気づいていなかったことを思わず暴露してしまう」芝居が TN であると指摘するのは C.L. Baber であるが (242)、こうした狂気に陥る原因が、我を忘れて対象を覗き込むという行為であったと言えるであろう。

上に引用した、Actaeon に自分をなぞらえた台詞において、一見すると Orsino は、Olivia の姿を覗き込まずにはいられないように仕向ける、自分の欲望の貪婪さを冷静にとらえているように思われる。だがしかし、Nancy Vickers が論文 “Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme” で解明してみせたように (237)、この Orsino の台詞も実は、Petrarch の *Rime sparse* 23 番のカッツオーネの模倣であることをわれわれが知るとき、Orsino は冷静に自分の欲望について語っているのではなく、彼はルネサンス的憂鬱を身にまとって、「つれなき手弱女」

(“fair cruelty” 1.5.280) に向かってかなわぬ恋心を手向ける、宮廷風恋愛信奉者を気取っていることに気づかされるのである。

I' segui' tanto avanti il mio desire  
ch' un dì, cacciando sì com' io solea,  
mi mossi, e quella fera bella et cruda  
in una fonte ignuda  
si stava, quando 'l sol più forte ardea.  
Io perché d'altra vista non m'appago  
stetti a mirarla, ond' ella ebbe vergogna  
et per farne vendetta o per celarse  
l'acqua nel viso co le man mi sparse.  
Vero dirò; forse e' parrà menzogna:  
ch' i' senti' trarmi de la propria imago  
et in un cervo solitario et vago  
di selva in selva ratto mi trasformo,  
et ancor de' miei can fuggo lo stormo. (*Rime sparse* 23. 147-60)

I followed so far my desire that one day, hunting as I was wont, I went forth, and that lovely cruel wild creature was in a spring naked when the sun burned most strongly. I, who am not appeased by any other sight, stood to gaze on her, whence she felt shame and, to take revenge or to hide herself, sprinkled water in my face with her hand. I shall speak the truth, perhaps it will appear a lie, for I felt myself drawn from my own image and into a solitary wandering stag from wood to wood quickly I am transformed and still I flee the belling of my hounds. (Durling 66)

ところが本劇において、覗き見はすれども、本劇特有の狂気に感染することなく己の身を守っている人物がいる。そのひとりがViolaである。彼女は第三章冒頭に掲げた引用に表されているように、男性の従者Cesarioとして、また同時に、女性Violaとして、主人OrsinoやOliviaの心を覗き見、立ち聞きしているのであるが、同じく従者ではあるけれど、Malvolioのように欲望に引き裂かれることはないのである。

これは、Weimannが述べるような、イリュージョンが生成・表象されるロクスと、観客に向かって語りかけ、目配せし、彼らと笑いを共有できるプラテアの二つの場を、Violaが自由自在に行き来できるからだけでなく、彼女が、観客に「見られる」自分を想像し、自分を「外側」から客観的に眺める地歩を確保しているからである。

ORSINO. 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 loved a man,  
As it might be, perhaps, were I a woman,  
I should your lordship.

ORSINO. 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 pined in thought,  
And with a green and yellow melancholy  
She sat like Patience on a monument,  
Smiling at grief. (2.4.104-15)

女性は男性ほど深く愛することはない、と唱える Orsino に対して、女性は真の愛を心に秘め、その愛を表に出さぬもの、と Viola は女性の代弁をする。ここで記念碑の忍耐の像さながら腰をおろす姉(妹)とは、Viola 自身に他ならない。彼女は今、ロクスに佇みながら、Orsino の心を覗き見、そして同時にプラテアにも身を置きながら、男装の下からピカレスク小説 (the picaresque novel) のピカロさながらに Orsino の死角に批判の矢を放ち、さらに自分を客体視し、観客の共感を喚起しているのである。フィギュレンポジツィオンという観点からみれば、Viola は、ロクスの外部であるプラテアにもその地歩を占めることにより、Actaeon や Narcissus のような、自己に回帰する欲望の回路を断つことができると言えるのではないか。

かつて道化 Feste は、無礼講に興じる Sir Toby と Sir Andrew に対してこう述べていた――

How now, my hearts? Did you never see the  
picture of 'we three'? (2.3.15-16)

『三人の愚者』('we three')<sup>3)</sup> とは、画面に二人の愚者、ないしは二匹の驢馬が描かれた、いわば「歪像・だまし絵」(anamorphosis) を指している。三人目の愚者は、その絵を覗き込む鑑賞者ということになる。この『三人の愚者』の意味を正確に理解するためには、覗き込む鑑賞者が自分を客観視し、自分を「愚者」として認識できなければならない。自分が「覗き込む」存在であると同時に、「覗かれる」存在であることを知ること、そして自分を客観視しなければ Narcissus 的欲望の虜になってしまうことを告げている、という意味では、『三人の愚者』と *TVN* は同じようなテーマを観客に向かって掲げていると言えるだろう。

Olivia の従者でもある Feste もまた教区司祭 Sir Topas として、Sir Toby や Sir Andrew とともに、幽囚の身となった Malvolio の愚行を覗き込んでいるのも拘わらず、劇中の覗き見をする者たちに降りかかる災難や制裁から逃れられているのは、彼もまた Viola 同様、ロクスのみならず、観客と笑いを共有することのできるプラテアにもその地歩を占めているからである。

MARIA. Nay, either tell me where thou [Feste] hast been or I will  
not open my lips so wide as a bristle may enter in way



of thy excuse. My lady will hang thee for thy absence. (1.5.1-3)

FESTE. (*Sings.*)

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. (5.1.382-85)

ただし、Festeの場合、単に舞台上のロクスとプラテアを自由に行き来するだけではない。上の二つの引用が示しているように、舞台という劇場の内側世界のみならず、観客が日常生活を送る、劇場の外側にも Feste の世界は拡がっているのである。

## V

Viola がロクスとプラテアを自由に出入りできること、あるいは上の引用でみたように、彼女がロクスとプラテアの二つの領域を股にかけて活躍できることと、彼女が男装することによって、男性と女性、両性の視座を獲得しえたこととは、大いに関連性があるはずである。男装は、女性の「外側」とでも言うべき男性のフィギュレンポジツィオンを Viola に与えるからである。

愛情の深さという点では、男性、女性どちらに軍配を上げることができるか、という二幕四場の Viola と Orsino のやりとり (93-122) の背後に控えているのは、やはり *Metamorphoses* 第三巻、Actaeon をめぐる物語と Narcissus をめぐるそれとの間に挿入された、予言者 Tiresias (Tyresias) についての次のようなエピソードである。性的快楽の享受という点では、女性が男性を上回ると主張する Jove に対して、Juno は真っ向から、否、という返答を突き付ける――

To trie the truth, they both of them [Jove and Juno] agree

The wise Tyresias in this case indifferent Judge to bee,  
Who both the man and womans joyes by tryall understood.  
For finding once two mightie Snakes engendring in a Wood,  
He strake them overthwart the backs, by meanes whereof beholde  
(As straunge a thing to be of truth as ever yet was tolde)  
He being made a woman straight, seven winter lived so.  
The eight he finding them againe did say unto them tho:  
And if to strike ye have such powre as for to turne their shape  
That are the givers of the stripe, before you hence escape,  
One stripe now will I lende you more. He strake them as beforne  
And straight returnd his former shape in which he first was borne.

Tyresias therefore being tane to judge this jesting strife,  
Gave sentence on the side of Jove. (3.403-16)

Ovidの挿話におけるJoveとJunoの議論の対象が、「性的快楽」(“pleasure” 3.401)をめぐるそれであるのに対して、ViolaとOrsinoのやりとりでは愛情であるという違いはあるにせよ、「女性の性的快楽は、男性のそれを上回る」とするJoveの意見と、女の愛は男のそれを上回るとまでは言明しないまでも、「女は男に負けないほど深く愛する」と主張するViolaの言葉が、共鳴し合っていることは間違いない。また、蛇の交尾を覗き見た結果、7年間女性に変身し、そののち再び男性に戻る、両性の悦びを知るTiresias (Tyresias) は、男装しているがゆえに両性の立場からOrsinoの胸の内を覗き込み、さらに自分を客体視することができるViolaと正確に呼応していると言えるだろう。

C.L. Barberは*TN*と古代ローマの農神サトゥルヌスの祭り (Saturnalia) とを比較しているが、その祭りの特徴のひとつ——「社会的地位のサトゥルヌス的逆転」(“a saturnalian reversal of social roles” Barber 245)——もまたViolaに、プラテアのような「外部」を提供しているのである。

The origin of the Lord of Misrule, like that of his country cousin, must be sought among the old pre-Christian customs, more particularly the Kalends and Saturnalia of pagan Rome. Lucian, in his *Saturnalia*, has drawn a vivid picture of the ‘Liberties of December’, that merry festival when the winter darkness was lightened by the restoration of the golden reign of Saturn, and for a short while masters and slaves changed places, laws lost their force, and a mock-king ruled over a topsy-turvy world. (Welsford 200-01)

Enid Welsfordが上の引用において説明するように、サトゥルヌス祭の見せ場のひとつが、一時的な仕掛けではあるにせよ、「主人と奴隷の地位を逆転させること」であったことは確かである。主人Oliviaの夫の地位に昇りつめる夢を見て、欲望の餌食になる執事Malvolioとは違い、兄Sebastianと同様に「まことに高貴な生まれ」(“right noble” 5.1.260)であるViolaは、劇中で従者の身に甘んじる。ちょうどMaesが*The Eavesdropper*で描く、階段に佇む従者のように、Violaは従者の立場に身を置くことによってはじめて、自分を含めた劇中世界の人人、そして*TN*というイリュージョンの世界を少し高みから覗き見し、観客とともに笑うことのできるフィギュレンポジッションを獲得したのである。

それにしても不気味なのは、劇最終幕において、「お前たち全員に復讐してやるからな!」(“I’ll be revenged on the whole pack of you!” 371)と捨て台詞をのこして、イリュージョン世界の「外部」へと走り去っていくMalvolioの姿である。Malvolioが*TN*の外部から本劇に戻ってきたとき、自分の欲望を冷静に見つめるためのフィギュレンポジッションを、彼ははたして占めることができるのだろうか。

## 注

本稿は平成23年度科学研究費補助金（基盤研究（C）課題番号22520238）による「近代初期英国における奉公人文学と社会的流動性との関連についての歴史的研究」による研究の成果の一部である。なお、本論の一部は、滝川 睦「Actaeonの変貌——*Twelfth Night* 研究——」（『岐阜大学教養部研究報告』第34号（1996年）pp.199-211）と重複していることをお断りしておく。

- 1) Nicholas Maesの*The Eavesdropper*と後に言及する*The Idle Servant*については、小林 23-24を参照。
- 2) *Twelfth Night* に関しては、Keir Elamが編集したThe Arden Shakespeare のThird Seriesの*Twelfth Night, or What You Will*をテキストとして使用した。
- 3) 『三人の愚者』については、Elam 12-13の図版を参照。

## 引用文献

- Barber, C.L. *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*. Princeton: Princeton UP, 1959. Print.
- Bate, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Clarendon, 1993. Print.
- Burnett, Mark Thornton. *Masters and Servants in English Renaissance Drama and Culture: Authority and Obedience*. London: Macmillan, 1997. Print.
- Durling, Robert M., trans. *Petrarch's Lyric Poems: The Rime sparse and Other Lyrics*. By Petrarch. Cambridge, MA: Harvard UP, 1976. Print.
- Elam, Keir. Introduction. *Twelfth Night, or What You Will*. The Arden Shakespeare. 3rd Ser. London: Cengage Learning, 2008. 1-153. Print.
- Evett, David. *Discourses of Service in Shakespeare's England*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005. Print.
- 小林, 頼子. 『もっと知りたい フェルメール——生涯と作品』東京: 東京芸術, 2007. Print.
- Ovid. *Ovid's Metamorphoses: The Arthur Golding Translation 1567*. Ed. John Frederick Nims. 1965. Philadelphia: Paul Dry, 2000. Print.
- Petrarch. *Petrarch's Lyric Poems: The Rime sparse and Other Lyrics*. Ed. and Trans. Robert M. Durling. Cambridge, MA: Harvard UP, 1976. Print.
- Shakespeare, William. *Twelfth Night, or What You Will*. Ed. Keir Elam. The Arden Shakespeare. 3rd Ser. London: Cengage Learning, 2008. Print.
- . *The Two Gentlemen of Verona*. Ed. William C. Carroll. The Arden Shakespeare. 3rd Ser. London: Thomson Learning, 2004. Print.
- Schalkwyk, David. *Shakespeare, Love and Service*. Cambridge: Cambridge UP, 2008. Print.
- 滝川, 睦. 「Actaeonの変貌 —— *Twelfth Night* 研究 ——」『岐阜大学教養部研究報告』34 (1996): 199-211. Print.
- Vickers, Nancy J. "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme." *Critical Inquiry* 8 (1981): 265-79. Rpt. in *Feminism and Renaissance Studies*. Ed. Lorna Hutson. Oxford: Oxford UP, 1999. 233-48. Print.
- Weil, Judith. *Service and Dependency in Shakespeare's Plays*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. Print.
- Weimann, Robert. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*. Ed. Robert Schwartz. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978. Print.
- Welsford, Enid. *The Fool: His Social and Literary History*. 1935. New York: Doubleday, 1961. Print.

**Synopsis***Viola's Figureposition in Twelfth Night*

By Mutsumu TAKIKAWA

The purpose of this paper is to investigate the *Figureposition* of servants, especially, Viola's, in *Twelfth Night, or What You Will*. The concept of *Figureposition* can be defined as follows: "the actor's position on the stage, and the speech, action, and degree of stylization associated with that position" (Weimann 224).

Taking the concept of *Figureposition* into consideration, it is entirely fair to say that Viola, who assumes the role of "an eunuch" (*TN* 1.2.53) to Orsino, can be free from the fear of symbolic castration caused by gazing and eavesdropping: Viola's *Figureposition*, which assigns her to both the *locus* which can "assume an illusionary character" and the *platea* where the communal festivities are held on the "nonrepresentational and unlocalized setting" (Weimann 79), enables her to laugh with the audience, and to get rid of the fear of symbolic castration.