

着衣と脱衣の詩学
—— Shakespeare 喜劇における ——

滝 川 睦

I

The Taming of the Shrew (1592年頃制作・1593年頃初演¹⁾、以下 *Shr.* と略す) 五幕二場。芝居のタイトルとなっている「じゃじゃ馬馴らし」の総仕上げとして Petruccio は Katherina に、それまで彼女が被っていた「帽子」(“that cap of yours”)²⁾を脱がせ、それを足で踏みつけるよう命じる——

Enter KATHERINA, BIANCA and Widow.

See where she [Katherina] comes, and brings your [Lucentio's and Hortensio's]
froward wives

As prisoners to her womanly persuasion.

Katherine, that cap of yours becomes you not:

Off with that bauble—throw it underfoot. (5.2.125-28)

Petruccio のこの命令は、Katherina の従順さを証明するために下されるのであるが、帽子をとり、踏みつけにするといった彼女の芝居がかった身振りは、冗長であると言わざるをえない。なぜならば主人に呼ばれて、取る物も取り敢えず駆けつける従順な妻を Katherina はすでに演じているのであるから。ちなみに *Shr.* の一変奏と考えられている *The Taming of a Shrew*³⁾ の結末においては、夫たちの命に従わない妻たちを引っ張ってくる前に、この帽子を踏みつけにするという Kate の所作がなされているために、*Shr.* にみられる帽子に纏わる冗長さが回避されている。

FERANDO. I did my love I sent for thee to come,

Come hither Kate, whats that upon thy head.

KATE. Nothing husband but my cap I thinke.

FERANDO. Pull it of and treade it under thy feete,

Tis foolish I will not have thee weare it.

She takes of her cap and treads on it

.....

FERANDO. This is a token of her true love to me,

And yet Ile trie her further you shall see,

Come hither *Kate* where are thy sisters. (*a Shrew* 17. 82-86, 89-91)

では *Shr.* の大団円は、なぜ Katherina に帽子を踏みつけさせるという、「馬鹿げた従順さ」(“a foolish duty” 5.2.131) を舞台上の観客を前に、披露させるのであろうか。とくに本劇の Induction において、Lord が小姓 Bartholomew を鑄掛屋 Sly の奥方に仕立てるにあたり、まず女装という手段を使って、女性というジェンダーの生成を図っているがゆえに、女性性を的確に表象するはずの帽子を脱ぎ、踏みつけるという最終幕での Katherina の所作はいっそう奇異な印象を与える——

LORD. —Sirrah, go you to Barthol'mew my page

And see him dressed in all suits like a lady. (Induction 1. 104-05)

本論のねらいは、*Shr.* と *The Two Gentlemen of Verona* (1590-91年頃制作・1594年頃初演)、そして *Much Ado about Nothing* (1598年頃制作・初演) の三つの Shakespeare 喜劇に描かれた服飾文化の諸相を、衣装の着脱の詩学に焦点を合わせながら、近代初期という歴史的パースペクティブから解明することである。

Ann Rosalind Jones と Peter Stallybrass 共著の近代初期服飾文化論 *Renaissance Clothing and the Materials of Memory* には、“(In)alienable Possessions: Griselda, Clothing, and the Exchange of Women” と題された Griselda 物語に関する論考が収められている。Boccaccio から Petrarch、Chaucer そして英国ルネサンス時代の演劇に継承されていった Griselda 伝説の変容を、服飾の着脱に着目して論じたものである。Saluzzo の侯爵である Gualtieri と、貧しい羊飼いの娘 Griselda との結婚、彼女の従順さを試すための Gualtieri による中傷、そして忍耐、忠心、従順さの証を立てた Griselda の侯爵家への帰還から成るこの Griselda 物語において、Jones と Stallybrass が注目するのは、輿入れする際に、それまで着ていた粗末な衣服を脱ぎ、侯爵夫人にふさわしい豪華な服を Griselda が纏うこと、またいわれなき中傷を受けた Griselda が父の家に戻る際に、貴族の雅な服を脱ぎ、下着のみ身に纏って侯爵邸を後にするという、服飾の着脱行為である。

Jones と Stallybrass は、このような着脱行為がルネサンス期英国においては「変換／変身／翻訳」(“translation,” “(In)alienable Possessions” 220) の行為と名付けられるべきものであったこと、そしてこの “translation”こそが、*The Decameron* (1353年) 第十日第十話から近代初期英国演劇の *The Pleasant Comodie of Patient Grissill* (1600年初演) まで継承された、Griselda 伝説における Griselda の変容の要諦となっていること、さらに Griselda が、貴族階級そして家父長制度へ組み入れられていく過程そのものであることを指摘している——

In the Griselda story, because Griselda has no dowry, her reclothing by Gualtieri seems to incorporate her into an aristocratic household not only as wife but also as subject and servant. Her new clothes mark her ennoblement, but they also

materialize her absolute dependence upon the patronage of her husband. (220)

Shakespeare がこの Griselda 物語に精通していて、これを下敷きにしながら *The Winter's Tale* (1609年頃制作・1610年頃初演) のプロットを構想したのではないか、と Arden 版 *The Winter's Tale* の編者 J. H. P. Pafford はその序文で述べているが (lxiii)、Shakespeare が具体的に Griselda に言及しているのは、他ならぬ *Shr.* においてなのである。

PETRUCCIO. If she [Katherinal] be curst, it is for policy,
 For she's not froward, but modest as the dove;
 She is not hot, but temperate as the morn;
 For patience she will prove a second Grissel,
 And Roman Lucrece for her chastity. . . . (2.1.295-99)

忍耐という点では、Katherina は Griselda (Grissel) の生まれ変わりそのものである、と Petruccio は豪語してみせるのであるが、本劇において Griselda への言及がなされるのは当然と言えは当然のことなのである。なぜならば、「じゃじゃ馬」(“a shrew” 4.1.199) をいかに家父長に従わせるか、ということが *Shr.* の主題ならば、Boccaccio が描く Griselda 物語の主題も、ヒロインを忍耐の化身とし、家父長制社会に彼女を馴致することなのだから。

PETRUCCIO. Another way I have to man my haggard [Katherinal],
 To make her come and know her keeper's call:
 That is, to watch her, as we watch these kites
 That bate, and beat, and will not be obedient.

 He that knows better how to tame a shrew,
 Now let him speak; 'tis charity to show. (*Shr.* 4.1.182-85, 199-200)

Faire Grizelda, if I make you my wife, will you doe your best endeavour to please me, in all things which I shall doe or say? will you also be gentle, humble, and patient? with divers other the like questions: whereto she still answered, that she would, so neere as heaven (with grace) should enable her.

Presently he [Gualtieri] tooke her by the hand, so led her forth of the poore homely house, and in the presence of all his company, with his owne hands, he tooke off her meane wearing garments, smocke and all, and cloathed her with those Robes of State which he had purposely brought thither for her, and plaiting her haire over her shoulders, hee placed a Crowne of gold on her head. . . . (Boccaccio 299)

The Decameron において、Jones と Stallybrass が指摘する「変換／変身／翻訳」(“translation”)

がなされるのは、上の引用部分においてであることに注意したい。ちなみに Chaucer の筆になる Griselda 物語—— *The Canterbury Tales* (14世紀末) の “The Clerk’s Tale” ——においては、家父長制度への服従を強要すること (351-64) と、Griselda の衣服の着脱 (372-85) とが直接結びつけられて語られていないがゆえに、Chaucer と比べると Boccaccio の方が、服飾の着脱行為に含まれる、従順に関する象徴的意味を強調していると言えるだろう。

Shr. において、Petruccio の「じゃじゃ馬馴らし」の過程で用いられるのが、やはり新妻の服飾に関する命令であることに注意したい。だがしかし、Petruccio の場合、家父長制度の掟に Katherina を従わせるにあたって採用するのは、*The Decameron* の Gualtieri がしたように花嫁に新たな装いをさせるのではなく、Katherina に新しい服飾を身につかせないことである。

HARBERDASHER. Here is the cap your worship did bespeak.

PETRUCCIO. Why, this was moulded on a porringer—

A velvet dish. Fie, fie, 'tis lewd and filthy.

Why, 'tis a cockle, or a walnut-shell,

A knack, a toy, a trick, a baby’s cap.

Away with it; come, let me have a bigger.

KATHERINA. I’ll have no bigger : this doth fit the time,

And gentlewomen wear such caps as these.

PETRUCCIO. When you are gentle you shall have one too,

And not till then. (4.3.65-74)

流行の帽子だけでない。「当世風で流行り」 (“the fashion and the time” 4.3.97) のスタイルに仕立てられたガウンも Katherina の手からもぎ取られてしまう。新たな社会に参入するために設けられた、服装転換 (“translation”) という通過儀礼にのぞみ、その儀礼演出のための必須のアイテムとしての服飾が、彼女には与えられないのである。

Shakespeare はこの転倒した Griselda 物語を補強するかのように、衣装に関してさらに二つのひねりを加える。婚礼にのぞむ Petruccio に道化さながらのつぎはぎの衣装を纏わせることと、George Gascoigne の *Supposes* (1566年初演) にヒントを得たと思われる、サブプロットにおける主人 Lucentio と召使い Tranio の衣装交換である。

BIONDELLO. Why, Petruccio is coming in a new hat and

an old jerkin, a pair of old breeches thrice-turned; a

pair of boots that have been candle-cases, one buckled,

another laced with two broken points; an old rusty

sword ta’en out of the town armoury with a broken hilt

and chapeless; his horse hipped—with an old mothy

saddle and stirrups of no kindred—besides, possessed
with the glanders and like to mose in the chine; troubled
with the lampass, infected with the fashions, full of
windgalls, sped with spavins, rayed with the yellows,
past cure of the fives, stark spoiled with the staggers. . . . (3.2.43-53)

LUCENTIO. Thou shalt be master, Tranio, in my stead,
Keep house and port and servants as I should;
.....
'Tis hatched, and shall be so. Tranio, at once
Uncase thee; take my coloured hat and cloak. (1.1.201-02, 205-06)

前者の引用は、婚礼に遅れて到着した Petruccio の出で立ちを述べたものである。「蠟燭立て」(“candle-cases”)に使われていたお古の「ブーツ」(“a / pair of boots”)にしても、「町の武器庫」(“the town armoury”)から持ち出された「古い錆びた剣」(“an old rusty / sword”)にしても、「役に立たないズボン吊り」(“two broken points”)にしても、Shakespeare が活躍していた当時の商業劇場にとっては、社会を循環する古着こそ貴重な財産であったという事情を、メタ・シアター的に強調するための記号と解釈することができよう (Rosalind and Stallybrass, “Circulation” 181)。しかし、それ以上に注意すべきなのは Petruccio が引き連れている馬の描写である。Biondello は、このくたびれた馬を「腰ふらの病に罹って、めまいを起し足元がふらふらである」(“stark spoiled with the staggers”)と表現しているが、この「腰ふら」への言及は1620年に出版された、当世風の女性の服装をこっぴどく非難した、『おとこ女』(*Hic Mulier; or, The Man-Woman*)と題されたパンフレットを想起させる。なぜならば、このパンフレットには「現代の〈男おんなが罹った腰ふら〉という馬の病を治す薬」(“Being a Medicine to cure the Coltish Disease of *the Staggers in the Masculine-Feminines of our Times*”)という副題が添えられているからである (*Hic Mulier* 264)。

Hic Mulier においては、17世紀初頭の男を思わせる服装を身に纏った女性だけでなく、慎み深さをかなぐりすてた、当世風のファッションに身を包んだ女性もまた批判の矢面に立たされているのである——

You that have made your bodies like antic Boscadge or Crotesco work, not half man/half woman, half fish/half flesh, half beast/half Monster, but all Odious, all Devil; that have cast off the ornaments of your sexes to put on the garments of Shame; that have laid by the bashfulness of your natures to gather the impudence of Harlots. . . . (*Hic Mulier* 266)

Petruccio も「じゃじゃ馬ならし」の過程において、上述したように、当時流行した型の帽子

やガウンを Katherina の目の前で真っ向から否定してみせるのであるが(四幕三場)、*Hic Mulier* においても匿名の作者は、「腰ふら」の病に罹った女性を従順にするための過程として、当時最先端に行く服装を徹底的に糾弾してみせるのである。

上に引用した、婚礼に臨む Petruccio の出で立ちにしても、あるいは主人 Lucentio と召使い Tranio の衣装交換にしても、清教徒 Philip Stubbs 著 *Anatomy of the Abuses in England* (1583年) における、次の Philoponus の言葉が表しているように、階級・身分に応じて身につけるべき衣装が「奢侈禁止法」(the sumptuary law) によって明確に定められていた時代の観客に、本劇における転倒のモチーフを強く意識させたにちがいない。

I doubt not but it is lawfull for *the* potestates, the nobilitie, the gentrie, yeomanrie, and for euerye priuate subiecte els to weare attyre euery one in his degree, accordinge as his calling and condition of life requireth; . . . But now there is such a confuse mingle mangle of apparell in *Ailgna*, and such preposterous excesse therof, as euery one is permitted to flaunt it out in what apparell he lust himselfe, or can get by anie kind of meanes. So that it is verie hard to knowe who is noble, who is worshipfull, who is a gentleman, who is not. . . (33-34)

道化した服を着る花婿 Petruccio も、Bianca に近づくために Tranio と衣装を交換する Lucentio も、日常の規範を転倒させるカーニヴァルの主催者であると同時に、転倒した Griselda 物語へと本劇を「変換」(“translation”) するのに欠かせない翻案者でもある。冒頭に掲げた、Katherina が自ら帽子を脱ぎ、足で踏みつけにするという思わせぶりな所作は、この倒立した Griselda 物語を完成させる、画竜点睛とでも言うべき振る舞いなのである。

Jones と Stallybrass は、エリザベス時代における Griselda 物語の一変奏——Henry Chettle、Thomas Dekker、William Haughton の筆になる、海軍大臣一座 (the Admiral's Men) によって演じられた *The Pleasant Comodie of Patient Grissill* ——において、羊飼いの Griselda が纏っていた「あずき色の手織りラシャで作られたガウン」(“russet gowne” 3.1.83) は舞台から取り除かれることはなく、観客の目に映る形で舞台上に掲げられていたことを指摘する。「(Griselda から) 奪い去ることができない、そして侯爵がはっきりと変身させるのに失敗した象徴的な所有物」(“a possession which . . . is symbolically inalienable and which the Marquess conspicuously fails to metamorphose,” Jones and Stallybrass, “(In)alienable Possessions” 232) として、つまり家父長制度に対する Griselda の一種の抵抗の証として、あずき色のガウンは舞台上に取り残されるというわけである。

Shr. においてもこのあずき色のガウンに相当する服飾が、芝居の幕が下りるまで舞台を飾っているのではないか。それは「祭りの王」(the Lord of Misrule) として君主の役を演じる鋸掛屋 Sly に着せられた「芳しい服」(“sweet clothes” Induction 1.37) である。そしてこの豪華な服がわれわれに暴露してみせるのは、家父長制度への抵抗などではなく、父権制社会が、脱

着可能な服飾——演劇的小道具——の力で構築されてしまう、フィクショナルな世界であるということなのである。

II

The Two Gentlemen of Verona (以下 *TGV* と略す) の大団円は、衣装の着脱という観点からみれば、*Shr.* のその対極に位置していると言えるだろう。Katherina が帽子を脱ぎ捨て、足で踏みつけにするのとは対照的に、Julia は「ズボン」(“breeches” 2.7.49)⁴⁾をはじめとする男装を解くこともなく、それどころか男装に固執するような形で舞台を後にするのであるから。

VALENTINE. What think you of this page [Julia], my lord?

DUKE. I think the boy hath grace in him; he blushes.

VALENTINE. I warrant you, my lord, more grace than boy. (5.4.162-64)

もちろん、大団円を迎えても男装した女性が変装を解かないという事態は *TGV* だけにみられるものではない。*Twelfth Night* (1601年頃制作・初演) の Viola とて男装は最後まで解か/解けないのだから。しかし *TGV* の場合、Julia が男装したままで舞台を去るのは、ひとえに次の台詞を観客に銘記させたいがための策略であると言えるだろう。

JULIA. O Proteus, let this habit make thee blush.

Be thou ashamed that I have took upon me

Such an immodest raiment, if shame live

In a disguise of love.

It is the lesser blot, modesty finds,

Women to change their shapes than men their minds. (5.4.103-08)

男の心変わりよりも、女の男装のほうが「汚れ」(“blot”) が少ないことを述べた台詞であるが、この Julia の言葉には、Proteus の「心変わり/愛の変装」(“a disguise of love”) に対する弾劾以上の意味を読み込むことも可能である。なぜならば、この台詞、そして *TGV* そのものが近代初期英国に流布した演劇反対論的言説に対する強力な演劇擁護論となっているからである。

そもそも本劇における、Julia の恋人の名 Proteus は、ギリシア神話中の変幻自在の海神 Proteus に由来する——

PROTEUS. Julia I lose, and Valentine I lose;

If I keep them, I needs must lose myself.

If I lose them, thus find I by their loss,

For Valentine, myself, for Julia, Silvia.

.....
 I cannot now prove constant to myself

Without some treachery used to Valentine. (2.6.19-22, 31-32)

自分に「忠実」(“constant”)であるために、心変わり (inconstancy) を自らに許し、Valentine への友情を、そして Julia への愛情をも反故にする Proteus は、Robert Burton が *The Anatomy of Melancholy* (第6版、1641年)において、Democritus Junior に語らせる、海神さながらの変節漢と確かに共鳴しあっている。

To see a man turn himself into all shapes like a chameleon, or as Proteus, *omnia transformans sese in miracula rerum* [who transformed himself into every possible shapel], to act twenty parts and persons at once for his advantage, to temporize and vary like Mercury the planet, good with good, bad with bad; having a several face, garb, and character for every one he meets; of all religions, humours, inclinations; to fawn like a spaniel, *mentitis et mimicis obsequiis* [with feigned and hypocritical observance]. . . . (Burton 65-66)

上の引用でとくに注意したいのは、“act twenty parts and persons at once” という表現である。Jonas Barish が *The Antitheatrical Prejudice* で強調しているように、近代初期英国における演劇反対論者たちの言説においては、変幻自在の海神 Proteus は、変装する役者そして演劇そのものを表わす記号であったからだ (98-110)。次の引用は、当時の演劇反対派の急先鋒に立っていた William Prynne による *Histrion-Mastix: The Player's Scourge or, Actor's Tragedy* (1633年) の一節であるが、ここで「役者」(“a Stage-player”) と定義づけられている「偽善者」(“an hypocrite”) は海神 Proteus そのものと言っても差し支えないのである。

For what else is *hypocrisie* in the proper signification of the word, *but the acting of anothers part or person on the Stage*: or what else is an *hypocrite*, *in his true etimologie*, *but a Stage-player, or one who acts anothers part*. as sundry Authors and Gramarians teach us. . . . And hence is it, that not onely divers *moderne English* and Latine Writers, but likewise *sundry Fathers* here quoted in the Margent, *stile Stage-players hypocrites; Hypocrites, Stage-players, as being one and the same in substance*: . . . (158-59)

Shakespeare は当時の演劇反対論者たちの怒りを増幅させるかのように、演劇や役者の代名詞とでも言うべき Proteus という名の人物を本劇に登場させ、恋人 Julia に対して、「心変わり／愛の変装」という形で裏切りを実践させる。そして劇作家は返す刀で、Proteus の「愛の変装」を模倣するかの如く、ルネサンス的な模倣 (emulation) の概念に基づいて Julia に変装させ、大急ぎで TGV を演劇擁護論へと転じるべく舵をとって行くのである。

もともと TGV は、Valentine と Proteus の友情を筆頭に、ルネサンス期の模倣概念が浸透

している芝居である。Valentine と Proteus との間に結ばれる男性同士の友情は、Jeffrey Masten が指摘しているように (28-62)、異性愛のパラダイムに基づいた、ペトラルカ的恋愛 (Petrarchan love) の色調の濃い「相似性のエロティクス」 (“an erotics of similitude” Masten 35) から成っている。

VALENTINE. Cease to persuade, my loving Proteus;

.....

PROTEUS. Wilt thou be gone? Sweet Valentine, adieu.

Think on thy Proteus when thou haply seest

Some rare noteworthy object in thy travel. (I.1.1, 11-13)

VALENTINE. I knew him [Proteus] as myself, for from our infancy

We have conversed and spent our hours together.

.....

He is complete in feature and in mind,

With all good grace to grace a gentleman. (2.4.60-61, 71-72)

そしてこの「相似性のエロティクス」が浸透しているのは TGV だけでない。本劇とインターテクスチュアルな関係を結ぶ、Thomas Elyot の *The Book Named the Governor* (1531年) と Baldassare Castiglione の *The Book of the Courtier* (英訳1561年) にしても同様なのである

Which perchance may be an allective to good men to seek for their semblable, on whom they may practise amity. For as Tully saith, 'Nothing is more to be loved or to be joined together, than similitude of good manners or virtues'; wherein be the same or semblable studies, the same wills or desires, in them it happeneth that one in another as much delighteth as in himself. . . .

Between all men that be good cannot alway be amity, but it also requireth that they be of semblable or much like manners. (Elyot 132, 133)

For, undoubtedly reason wylleth that suche as are coopled in streicte amitie and unseparable companye, should be also alike in wyll, in mynde, in judgemente, and inclination. . . . Therefore I beleave that a man oughte to have a respect in the first beeginning of these frendshipes, for of two neere friendes, who ever knoweth the one, by and by he ymagineth the other to bee of the same condition. (Castiglione 134)

Masten が看取した、本劇におけるホモソーシャルな関係を支えるのは、ルネサンス的な

「模倣」(emulation) の概念である。Frank Whigham は、ルネサンス的「模倣」の観念が、*The Oxford English Dictionary* が定義するように「肩を並べようとする、あるいは競い合おうと努めること、……等しくなろうと、あるいは凌駕しようとして、対象をコピーするか、模倣すること」と「張り合うこと、競争すること、等しい地位に達するか、あるいは近づこうとすること」(“emulate,” def. 1, 2, Whigham 78-79) という、模倣と競合から成る複層的なものであったことを指摘しているが、*TGV* においては、まさにこの「模倣」の概念が隅々にまで浸潤しているのである。たとえば、一幕三場において、Antonio が息子 Proteus に、Valentine の遊学に倣って Milan に旅立つよう勧めるくだりなどは、この模倣概念が顔を出す典型的例とも言えるだろう。紳士教育という枠をはずして考えれば、Valentine の駆け落ちを、公爵自身が Valentine の恋愛の技法を真似ながら、糾弾する場面 (3.1.81-169)、Lance が主人 Proteus や Valentine の恋煩いを模倣しながら、結婚しようとする女性の釣り書きを披露してみせる場面 (3.1.261-357)、そして森に隠れ住むアウトローのひとりが、Valentine が Milan から追放される原因となった罪を反復するかの如く、次のように自分の犯した罪について語る場面などは、はっきりとこのルネサンス的模倣観念によって裏打ちされていると言えよう。

3 OUTLAW. Myself was from Verona banished

For practising to steal away a lady,

An heir, and near allied unto the Duke. (4.1.46-48)

René Girard が *A Theater of Envy: William Shakespeare* において指摘した、Proteus と Valentine の間に還流する、恋の鞘当ての原動力となっている「模倣の欲望あるいは媒介された欲望」(“*mimetic or mediated desire*” 9) の正体は、Masten が論じる「相似性のエロティクス」に他ならないのである。

しかし模倣の観念に基づいた Masten の「相似性のエロティクス」論から欠落しているのは、近代初期英国における芸術、とくに演劇もまた模倣の概念に強く依拠していたこと、そしてホモソーシャルなネットワークからは除外されてしまう、女性の登場人物もまたルネサンス的模倣を劇中で実践していることである。

Poesy therefore is an art of imitation, for so Aristotle termeth it in his word *mimesis*, that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring forth—to speak metaphorically, a speaking picture—with this end, to teach and delight. (Sidney 101)

... a poet may in some sort be said a follower or imitator, because he can express the true and lively of every thing is set before him, and which he taketh in hand to describe; and so in that respect is both a maker and a counterfeiter, and poesy an art not only of making, but also of imitation. (Puttenham 93-94)

上に引用したのは、芸術が模倣理論に基づいていることを論じた、近代初期英国における詩学の書の一部であるが、どちらにおいても「模倣」を表すのに、「装うこと、偽造すること」をも意味する“counterfeit”という言葉が使われているのに注意したい。Silviaが“Thou counterfeit to thy true friend!” (5.4.53) と Proteus を激しく非難する時、おそらく彼女は、自分に求愛するとき、詩人・芸術家の如く振舞った Proteus が、同時に詐欺師・欺瞞家にも変身しうることを正確に言い当てているのだ。

そしてさらに重要なのは、ホモソーシャルな男同士の絆とは無縁なはずの女性もまた、本劇においてはルネサンス的模倣を実践していることである。

JULIA. ... for at Pentecost,
 When all our pageants of delight were played,
 Our youth got me to play the woman's part,
 And I was trimmed in Madam Julia's gown,
 Which served me as fit, by all men's judgements,
 As if the garment had been made for me;
 Therefore I know she is about my height. (4.4.156-62)

これは、男装して小姓役を演じる Julia が、Theseus に裏切られる Ariadne の役を、かつて聖霊降臨祭の祝日に演じたことがあると、Silvia に語って聞かせる台詞である。ここにおいて Julia は、Theseus に置き去りにされた Ariadne と、Proteus に裏切られた自分とを重ね合わせているだけでなく、少年俳優の女装という当時の演劇界の慣習をも連想させるような形で、いま自分が行っている変装についても暗示しているのである。

つまり Julia もまた、「姿を変えること／変装すること」(“to change their shapes” 5.4.108) によって、恋人 Proteus の「心変わり／愛の変装」を揶揄する形で模倣していると言えよう。もちろんすでに確認したように、ルネサンス的模倣の要諦では、単なる物真似ではなく、模倣する対象を凌駕することが求められていたが、模倣対象の Proteus に「心変わり／愛の変装」の醜い「汚れ」を認識させ、さらに彼の心を再び自分に向けさせることに成功するという意味で、TGVの大団円で明かされる Julia の模倣行為が、Proteus のそれを大きく凌駕していることは言うまでもない。

Shakespeare が、当時の演劇反対論者たちの怒りを増幅させるかのように、Proteus という名をもつ、演劇の負の価値を担った主人公を登場させたのは、変装を最後まで解かない Julia の模倣行為によって、「心変わり／愛の変装」を超克するだけでなく、そうした演劇の負の価値を転倒させ、演劇そのものの力で、当時の演劇を擁護するためであったと結論付けることができよう。

III

Much Ado about Nothing (以下 *Ado* と略す) は、衣装の着脱の視座から眺めた場合、*Shr.* や *TGV* とは異なった印象をわれわれに与える。なぜならば、主人公の Benedick に焦点を合わせたとき、彼は劇の大団円において、着衣と、象徴的な形ではあるが、脱衣を同時に行っているからである。

Beatrice に恋する Benedick が身に纏う衣装は、Don Pedro によって次のように表現されている——

DON PEDRO. There is no appearance of fancy in him [Benedick],
 unless it be a fancy that he hath to strange disguises: as
 to be a Dutchman today, a Frenchman tomorrow—or
 in the shape of two countries at once, as a German from
 the waist downward, all slops, and a Spaniard from the
 hip upward, no doublet. Unless he have a fancy to this
 foolery—as it appears he hath—he is no fool for
 fancy, as you would have it appear he is. (3.2.29–36)⁵⁾

今日はオランダ人の服装、明日はフランス人のそれを纏うだけでなく、一度にドイツ風のファッションとスペイン風のそれを組み合わせて着こなす、というわけである。そしてこの恋する Benedick のファッションが、他ならぬ16世紀末の英国の人びとのファッションそのものであったことを、年代記編者 William Harrison の *A Description of England* (1587年) の次の一節が証拠立てている。

For my part I can tell better how to inueigh against this enormitie, than describe [anie certeintie of] our attire: sithence such is our mutabilitie, that to daie there is none to the Spanish guise, to morrow the French toies are most fine and delectable, yer long no such apparell as that which is after the high Alman fashion, by and by the Turkish maner is generallie best liked of, otherwise the Morisco gowns, the Barbarian sleeues [the mandilion worne to Collie weston ward, and the short French breches] make such a comelie vesture, that except it were a dog in a doublet, you shall not see anie so disguised, as are my countrie men of England. (168)

Harrison が描写する英国人は、Benedick に輪を掛けた出で立ちをしている。なにしろ、スペイン風の衣装に飽き足らず、明日はフランス風、ドイツ風、トルコ風、ムーア人風、バーバリー地方風……と、服飾に関する嗜好はとどまるところを知らないのだから。Harrison はこうした英国人の服飾嗜好を「移り気」(“our mutabilitie”) と呼ぶだけでは飽き足らず、「カメ

レオン」(“Chameleon” 170) と喝破しているのであるが、上の Don Pedro による、服飾に言及した台詞から判断する限り、Benedick もまた「カメレオン」の一種なのである。Benedick は TGV の Proteus の如く浮気心を発揮することはないが、それでも従者 Balthasar が劇中で歌っているように、それを発揮する可能性をも秘めているのである——

Sigh no more, ladies, sigh no more,
Men were deceivers ever;
One foot in sea, and one on shore,
To one thing constant never. (2.3.60-63)

そして Don Pedro がからかいながら言及する、恋する Benedick の「奇妙な変装」(“strange disguises”) は劇の幕が下りるまで解かれることはないようなのである。

ところが奇妙なことに、本劇の大団円においてはファッショナブルな衣装を纏い続ける Benedick が、同時に象徴的な形で、脱衣のジェスチャーをもしてみせるのである。Beatrice との結婚を決断した Benedick を、Claudio はこう表現している——

I think he [Benedick] thinks upon the savage bull.
Tush, fear not, man: we'll tip thy [Benedick's] horns with gold,
And all Europa shall rejoice at thee,
As once Europa did at lusty Jove
When he would play the noble beast in love. (5.4.43-47)

また Benedick 自身も、最終場面で Don Pedro に次のような言葉で、結婚し、身を固めることを奨励する——“Prince, thou art sad—get thee a wife, get thee a wife! / There is no staff more reverend than one tipped with / horn.” (5.4.120-22)。この二つの引用で言及されている「牛の角」は、妻に間男された夫の頭に生えると言い伝えられていた、寝とられ男の象徴である。結婚を甘受することはすなわち、この「牛の角」が生えるのを覚悟することとなり、と Benedick は Claudio に念を押されているだけでなく、また自認もしているようである。問題なのは、間男され、角を生やす男性が、中世以来のカーニバル世界においては常に、そうした世界から追い出され、脱衣や奪冠を余儀なくされる冬や不毛のイメージと結びつけられていたことである。Mikhail Bakhtin は *Rabelais and His World* で次のように指摘している——

... the “Gallic tradition” develops the theme of cuckoldry. This is the uncrowning of the old husband and a new act of procreation with the young husband. In this system of images the cuckolded husband assumes the role of uncrowned old age, of the old year, and the receding winter. He is stripped of his robes, mocked, and beaten. (241)

女性に対して否定的な態度をとった「ガリアの伝統」の中であって、間男される夫は、奪冠される年老いた夫や老年、そして冬なのであり、彼は衣服も冠もはぎ取られ、あざけられ、鞭打

たれねばならない存在である。

Benedick の場合、Beatrice に思いを寄せる若者として、華やかな恋人の衣装を纏う一方で、衣服をはぎ取られる冬の役を演じることも大団円において覚悟しているのである。結婚愛の成就を目指してプロットが展開する、*Ado* のカーニヴァル世界において、彼は祭りの主催者であると同時に、その世界からいつかは追い出されることを自覚した「偽の王」(the mock king) でもあるのだ。

Benedick が最終幕において、衣装の着衣と脱衣の両方の身振りをしてみせるのは、本劇における、衣服を含めた外見に注がれる、登場人物たちの眼差しと大いに関係があると言えるだろう。*Ado* の舞台 Messina が「外見を取り繕うこと」(“carefully preserved surfaces,” Cook 81) に大いに関心を払い、登場人物たちが服飾について饒舌であることを指摘したのは Carol Cook であるが、本劇においては、衣服をはじめとする外見に眼差しを注ぐことの危険性と重要性が繰り返し強調されていることにも注意しなければならない。とりわけ、Hero 中傷の原因となった、彼女の衣装を着た侍女 Margaret の姿を、Claudio たちに覗かせるという Don John たちの企みは、衣服や外見に熱い眼差しを注ぐことの危険性を強く伝えていると言えよう。Hero が不貞を行っていることを信じて疑わない Claudio は、彼女を次のように弾劾する。

CLAUDIO. She [Hero]’s but the sign and semblance of her honour.

Behold how like a maid she blushes here!

O, what authority and show of truth

Can cunning sin cover itself withall! (4.1.31-34)

「見せかけ」(“sign”) や「うわべ」(“semblance”)、そして「外見」(“show”) と、中身 (= 「狡猾な罪」“cunning sin”) との差異に注意せよ、と警告を発している Claudio 自身が、Don John たちが現出させた偽の Hero の姿、つまり「見せかけ」や「うわべ」に惑わされているのは皮肉である。

ところが奇妙なことに、本劇において外見を注視することは、外見への眼差しが招来するはずの危険性を払拭する手段でもあるのだ。Claudio たちに中傷され、あげく父親にも酷い言葉を投げつけられ、言葉を失っている Hero を前にして、Friar はこう共同体の人びとに語りかける――

Hear me a little:

For I have only been silent so long,

And given way unto this course of fortune,

By noting of the lady. I have marked

A thousand blushing apparitions

To start into her face, a thousand innocent shames

In angel whiteness beat away those blushes. . . (4.1.155-61)

Friar は Hero の頬を注視し、そこに現れた「無数の亡霊のような赤らみ」(“[a] thousand blushing apparitions”) を「無数の無垢なる恥じらい」(“a thousand innocent shames”) が駆逐するのを目撃する。Cook が指摘するように、確かにこの Friar の言葉が即座に Claudio たちを改悔させるわけでは決してない (93)。だがしかし、まさにこの Friar の言葉が Hero の中傷を払拭していくきっかけであることも紛れもない事実なのである。とくに Friar が「注視すること」という意味で “noting” という表現を使っていることに注意したい。本劇が初演された当時の英国では、“noting” も “nothing” も同じ発音だったからである (McEachern 209)。つまり *Much Ado about Nothing* という劇のタイトルは「何でもないことに大騒ぎすること」を意味すると同時に、「眼差しを向けることをめぐって大騒ぎすること」をも意味していたのである。

劇中にちりばめられている、「言葉の表層にとどまること」というテーマも、この「衣服を含んだ外見に固執すること」というテーマを補強していると言えよう。Don John たちの悪巧みを暴くことができたのも、次の引用にあるように夜警たちが、「ファッションって奴は、なんとも醜い (“deformed”) 盗人だ」という悪者の台詞の、“deformed” という単語の表層部分だけを聞き咎めて、Borachio たちを逮捕することができたからである。

BORACHIO. But
 seest thou [Conrade] not what a deformed thief this fashion is?
 WATCHMAN. *[aside]* I know that Deformed. 'A has been
 a vile thief this seven year; 'a goes up and down like a
 gentleman; I remember his name.

 I WATCHMAN. And one Deformed is one of them. I know
 him, 'a wears a lock. (3.3.119-23, 162-63)

いやそもそも、Benedick と Beatrice の結婚も、両者がそれぞれ二幕三場と三幕一場において、Don Pedro や Hero たちが作り出した噂話の表層的な意味を、真相を確かめることもなしに、頭から信じ込むことによって可能になったことを考えると、外見にせよ、言葉にせよ、それらの表層性に徹底的にこだわることも本劇においては肝要であることがわかるのだ。

大団円において同時にみられる、Benedick の着衣のジェスチャーと脱衣のそれは、前者が、外見と中身の幸福な一致を信じる、陽気で寛容的なカーニヴァルの眼差しによって紡ぎ出され、一方、後者は外見と中身のあいだに走る亀裂を眼差す、日常世界の冷徹で、覚めた視線によって裏打ちされていると言うことができよう。

IV

Philip Stubbs は前掲の *Anatomy of the Abuses in England* において、1583年当時の英国において観察された異性装を次のように告発している——

It is written in the 22 of *Deuteronomie*, that what man so euer weareth womans apparel is accursed, and what woman weareth mans apparel is accursed also. Now, whether they be within the bands and lymits of that curse, let them see to it them selues. Our Apparell was giuen vs as a signe distinctiue to discern betwixt sex and sex, & therefore one to weare the Apparell of another sex is to participate with the same, and to adulterate the veritie of his owne kinde. Wherefore these Women may not improperly be called *Hermaphroditi*, that is, Monsters of bothe kindes, half women, half men. (73)

旧約聖書の申命記第22章第5節を拠り所とする Stubbs のこの非難は、Edmund Spenser による、*The Faerie Queene* (1590、1596年) 創作の意図を記した、Walter Raleigh 宛ての手紙の一節——「紳士もしくは高貴な人物を、徳と、紳士にふさわしい教育によって仕立てること」(“to fashion a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline” 714) —— や、William Prynne が *Histrio-Mastix* において語ったエピソード——女装することによって勇猛な兵士が女性に変身したこと (197) ——と同様に、近代初期英国の服飾・ファッションに備わると信じられていた、人間を形成し変身させる力を見事に表現している。

「服飾が女性をつくり、服飾が男性をつくる、つまりコスチュームが肝要なのだ」と明言しているのは、*Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England* の著者 Stephen Orgel であるが (104)、近代初期英国における服飾そして「ファッション」(fashion) という言葉は、まことに呪術的とも言うべき人間形成能力を宿していたのである。その意味において、本論の眼目——Shakespeare 喜劇における衣装の着脱の詩学に着目すること——は、近代初期英国に生きた人びとの自己形成 (self-fashioning) の過程そのものを問いただすことに他ならないのである。

注

* 本論は、滝川睦著「近代初期英国における演劇反対論的言説と *The Two Gentlemen of Verona*」『名古屋大学文学部研究論集』56 (2010): 19-31と一部重複する、文化ファッション研究機構 (文化女子大学 [現文化学園大学]) に提出した「服飾文化共同研究報告2009 (共同研究番号20010)」(2010年) の滝川睦著「はじめに」(1-2) および「帽子とズボン——Shakespeare 喜劇における着衣と脱衣の詩学」(7-17) を、平成22-24年度 JSPS 科学研究費補助金 (基盤研究(C) 課題番号22520238) の研究成果、および2010年4月17日の名古屋大学英文学会第49回大会シンポジウム「綾を読む——近代初期英国文学と服飾文化——」における

研究発表「I know him—a wears a lock」—*Much Ado about Nothing*における Self-Fashioning」の成果を加味して、大幅に加筆修正したものである。

- 1) Shakespeare の作品の制作・初演年については、Stephen Greenblatt 他編 *The Norton Shakespeare* の “A Shakespearean Chronicle 1558-1616” に記載された年数に従う。
- 2) 以下 *Shr.* の作品からの引用はすべて The Arden Shakespeare の Third Series の行数に従う。
- 3) *The Taming of a Shrew* と *Shr.* の関係については、Hodgdon 7-26を参照。
- 4) 以下 *TGV* の作品からの引用はすべて The Arden Shakespeare の Third Series の行数に従う。
- 5) 以下 *Ado* の作品からの引用はすべて The Arden Shakespeare の Third Series の行数に従う。

引用文献

- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984. Print.
- Barish, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley: U of California P, 1981. Print.
- Boccaccio, Giovanni. *The Decameron*. Trans. 1620. Ed. W. E. Henley. The Tudor Translations. 1st Ser. Vol. 44. New York: AMS, 1967. Print.
- Burton, Robert. “Democritus Junior to the Reader.” *The Anatomy of Melancholy*. Ed. Holbrook Jackson. New York: Vintage, 1977. 15-123. Print.
- Castiglione, Baldassare. *The Book of the Courtier*. Trans. Thomas Hoby. Ed. Virginia Cox. London: Dent, 1994. Print.
- Chaucer, Geoffrey. “The Clerk’s Tale,” *The Riverside Chaucer*. Ed. Larry D. Benson. 3rd ed. Oxford: Oxford UP, 1988. 138-53. Print.
- Chettle, Henry, Thomas Dekker, and William Haughton. *The Pleasant Comodie of Patient Grissill. The Dramatic Works of Thomas Dekker*. Ed. Fredson Bowers. Vol. 1. Cambridge: Cambridge UP, 1962. 207-98. Print.
- Cook, Carol. “‘The Sign and Semblance of Her Honor’: Reading Gender Difference in *Much Ado about Nothing*.” *PMLA* 101(1986): 186-202. Rpt. in *Shakespeare and Gender: A History*. Ed. Deborah Barker and Ivo Kamps. London: Verso, 1995. 75-103. Print.
- Elyot, Thomas. *The Book Named the Governor*. Ed. S. E. Lehmsberg. London: Dent, 1962. Print.
- “emulate.” Def. 1, 2. *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989. Print.
- Gascoigne, George. *Supposes*. 1566. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Ed. Geoffrey Bullough. Vol. 1. London: Routledge, 1957. 111-58. Print.
- Girard, René. *A Theater of Envy: William Shakespeare*. Oxford: Oxford UP, 1991. Print.
- Greenblatt, Stephen, et al., ed. “A Shakespearean Chronicle 1558-1616.” *The Norton Shakespeare*. New York: Norton, 1997. 3365-92. Print.
- Harrison, William. *Harrison’s Description of England in Shakespere’s Youth*. Ed. Frederick J. Furnivall. Pt. 1. Bk. 2. London: New Shakespere Society, 1877. Print.
- Hic Mulier; or, The Man-Woman*. 1620. *Half Humankind: Contexts and Texts of the Controversy about Women in England, 1540-1640*. Ed. Katherine Usher Henderson and Barbara F. McManus. Urbana: U of Illinois P, 1985. 264-76. Print.
- Hodgdon, Barbara. Introduction. *The Taming of the Shrew*. By William Shakespeare. Ed. Barbara Hodgdon. The Arden Shakespeare. 3rd Ser. London: A & C Black, 2010. 1-131. Print.
- Jones, Ann Rosalind, and Peter Stallybrass. “The Circulation of Clothes and the Making of the English Theater.” *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 175-206. Print.
- . “(In)alienable Possessions: Griselda, Clothing, and the Exchange of Women.” *Renaissance Clothing and*

- the Materials of Memory*. 220–44. Print.
- Masten, Jeffrey. *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. Print.
- McEachern, Claire, ed. *Much Ado about Nothing*. By William Shakespeare. The Arden Shakespeare. 3rd Ser. London: Thomson Learning, 2006. Print.
- Orgel, Stephen. *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*. Cambridge: Cambridge UP, 1996. Print.
- Pafford, J. H. P., ed. *The Winter's Tale*. By William Shakespeare. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1963. Print.
- Prynne, William. *Histrion-Mastix: The Player's Scourge or, Actor's Tragedy*. Introd. Peter Davison, Vol. 1. New York: Johnson Reprint, 1972. Print.
- Puttenham, George. *The Art of English Poesy*. Ed. Frank Whigham and Wayne A. Rebhorn. Ithaca: Cornell UP, 2007. Print.
- Shakespeare, William. *Much Ado about Nothing*. Ed. Claire McEachern. The Arden Shakespeare. 3rd Ser. London: Thomson Learning, 2006. Print.
- . *The Taming of the Shrew*. Ed. Barbara Hodgdon. The Arden Shakespeare. 3rd Ser. London: A & C Black, 2010. Print.
- . *The Two Gentlemen of Verona*. Ed. William C. Carroll. The Arden Shakespeare. 3rd Ser. London: Thomson Learning, 2004. Print.
- Sidney, Philip. *An Apology for Poetry or The Defence of Poesy*. Ed. Geoffrey Shepherd. Manchester: Manchester UP, 1973. Print.
- Spenser, Edmund. "Letter to Raleigh." 1590. *The Faerie Queene*. Ed. A. C. Hamilton. Harlow, Edinburgh: Pearson Education, 2001. 713–18. Print.
- Stubbs, Philip. *Anatomy of the Abuses in England*. Ed. Frederick J. Furnivall, The New Shakspeare Society Publications Ser. 6. Vaduz: Kraus Reprint, 1965. Print.
- The Taming of a Shrew. Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Ed. Geoffrey Bullough. Vol. 1. London: Routledge, 1957. 69–108. Print.
- Whigham, Frank. *Ambition and Privilege: The Social Tropes of Elizabethan Courtesy Theory*. Berkeley: U of California P, 1984. Print.

Synopsis

The Poetics of Dressing and Undressing in Shakespeare's Comedies

By Mutsumu TAKIKAWA

This paper is intended as an investigation of the poetics of dressing and undressing in Shakespeare's comedies. The focal points are as follows: the undressing and uncrowning of Katherina in *The Taming of the Shrew* (*Shr.*); Julia's male clothing in *The Two Gentlemen of Verona* (*TGV*); Benedick's dressing and uncrowning in *Much Ado about Nothing* (*Ado*).

The first chapter, focusing upon Katherina's gesture of throwing off her cap in the final scene, examines the undressing process in *Shr.*'s taming plot, compared with that of Griselda in Boccaccio's *The Decameron*. In the second chapter, the relationship between the antitheatrical prejudice in early modern England and the idea of emulation in *TGV*, referring to Julia's male disguise, should be thoroughly investigated. In the third chapter, it should be concluded that Benedick's simultaneous gestures of dressing and undressing derive from the fact that *Ado* depends upon the "noting" (*Ado* 4.1.158) of "the sign and semblance"(4.1.31) represented by clothes and fashion.