

『十二夜』における寡婦としてのオリヴィア

滝 川 睦

I

1602年2月2日、聖燭節（聖マリア御潔めの祝日、Candlemas）の日付で、法学院（the Inns of Court）のひとつミドル・テンプル（the Middle Temple）の法学生ジョン・マニングム（John Manningham）は、宮内長官一座（the Lord Chamberlain's Men）が演じる、シェイクスピア（William Shakespeare）の『十二夜』（*Twelfth Night, or What You Will*、1600年制作？以下英語表記はTN¹⁾）の観劇記録を彼の日記に次のように記している。

FEBR. 1601.

At our feast we had a play called “Twelue Night, or What you Will,” much like the Commedy of Errores, or Menechmi in Plautus, but most like and neere to that in Italian called *Inganni*. A good practise in it to make the Steward beleewe his Lady widdowe was in love with him, by counterfeyting a letter as from his Lady in generall termes, telling him what shee liked best in him, and prescribing his gesture in smiling, his apparaile, &c., and then when he came to practise making him beleewe they tooke him to be mad. (Manningham 18)

記録冒頭に1601年とあるのは、ユリウス暦（the Julian calendar）に拠るものであり実際は1602年を指している。同時代の、しかも初演とほぼ同時期の観劇記録という点でマニングムの日記は、TNの受容史を辿るうえで貴重なものである。それだけではない。「十二夜」という、キリスト教における十二日節・顕現日（Twelfth Day）の前夜祭をタイトルに掲げた芝居が、まさに聖燭節・聖マリア御潔めの祝日に演じられたこと、さらに初演当時、法学院という知的エリート層に向けて演じられていた点などを教えてくれる点において、TNの制作事情を知る上でこの日記は貴重な一次資料と言えるだろう。

しかしそれ以上に興味深いのは、この観劇記録の要約している内容が、『十二夜』の複雑に絡み合ったいくつかの筋のひとつでしかないという点である。変装したヴァイオラ（Viola）がオーシーノ（Orsino）公爵に仕え、主人の求愛を伝えるメッセンジャーの役を果たすこと、双子のヴァイオラとセバスチャン（Sebastian）を軸に展開する人違いの騒動、ヴァイオラとオーシーノの結婚などについては何も語っていないのである。いや、正確に言うならばこれらのエピソードについて口を閉ざしているのではなく、マニングムはまことに経済的に『十二

夜』の特徴をまとめているとも言えるのである。なぜならば、観劇記録から捨象されたと思われる上記のエピソードは、マニングムが「よく似ている」として引き合いにだしているシェイクスピアの『間違いの喜劇』(“the Commedy of Errores”、正確には *The Comedy of Errors*、1592年頃制作?)、プラウトゥス (Plautus) の『メナエクス兄弟』(“Menechmi”、英訳 *The Menaechmi of Plautus*、1595年出版)そして『騙された者』(*Inganni*、正確には *Gl'Ingannati*、初演1531年、英訳 *The Deceived*) のプロットの中に包含されているのだから。第三シリーズのアーデン版『十二夜』の編者キア・イーラム (Keir Elam) は、マニングムを「若く教養があり、正確に文学と演劇に精通して」おり、『十二夜』の文化的価値を同定することのできた、「理想的な観客」(“an ideal spectator” Elam 4) と見なしているが、要領よくまとめられた本劇の観劇記録から判断する限り、イーラムのこの評価はまことに当を得ていると言えよう。

さらにこの観劇記録に関して注意すべきことは、芝居通であるにも拘わらず、マニングムが一点誤謬を犯していることである。それはオリヴィア (Olivia) を「寡婦」(“widowe”) と言及している点、つまり執事マルヴォリオ (Malvolio) は、寡婦オリヴィアが自分に懸想していると思わせるような「仕掛け、見どころ」(“[a] good practise”) に引っかけられると述べている点である。この誤謬についてのイーラムのコメントは明快だ。曰く、マニングムが法学院で観劇した折に、オリヴィアが身に着けていた、兄の死を悼む黒の喪服が寡婦を連想させたのではないか、それよりも可能性は低いが、『十二夜』の種本のひとつバーナビー・リッチ (Barnabe Riche) の『軍務よ、さらば』(*Riche His Farewell to Militarie Profession*、1581年出版)に収められた「アポロニウスとシラの話」(“Of Apolonius and Silla”)の中で、オリヴィアの原型とも言える女性ジュリナ (Iulina) は寡婦として登場しているのだから、というわけである (Elam 4)。

しかしはたしてオリヴィアが寡婦として言及されているのは、役者が身につけていた衣装、あるいは種本における原型によって説明できるような単純なことなのだろうか。『十二夜』という芝居そのものが、オリヴィアを寡婦として解釈させる要因を胚胎しているのではないだろうか。

『シェイクスピア流交渉——ルネサンス期英国における社会エネルギーの循環』(*Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*) においてステイーヴン・グリーンブラット (Stephen Greenblatt) は、『十二夜』のオリヴィアが寡婦ではなくて、なぜ「貞潔な乙女」(“[a] virtuous maid,” *TN* 1.2.33) ではなくてはならないかをこのように説明する——結婚によって富を追求することが公然と認められており、それが名誉ある関心事であった文化においては、莫大な財産を残された淑女は、男性にとっての願望を充足させる大いなる幻想であり、シェイクスピアはこの幻想を、そのような財産を手にする可能性のあった未亡人ではなく、むしろ「貞潔な乙女」オリヴィアを登場させることによって、より掻き立てているのである、と (Greenblatt 69)。

グリーンブラットの指摘はまことにもっともものであるが、マニンガムの日記を手にしなが
ら、逆にわれわれはこう問わねばならないのではないか——「貞淑な乙女」オリヴィアの背後
には「寡婦」オリヴィアが存在しているのではないかと。影のように「寡婦」オリヴィアが
「貞淑な乙女」オリヴィアの傍らに控えていることは、実はグリーンブラット自身が、彼の
『十二夜』論において提示するエピソードのひとつで、示唆していると言っても過言ではな
いのである——

In 1601 in a small town near Rouen, a thirty-two-year-old widowed mother of two, Jeane le Febvre, had a very odd experience. For nearly five weeks she had been sharing her bed (not at all an odd experience) with a fellow servant, a woman in her early twenties who was recuperating from a long illness. Then one evening, while they were doing the laundry together, the bedmate, Marie le Marcis, whispered that she was in fact a man—a claim she (or rather he) graphically demonstrated—and precipitously proposed marriage. Jeane at first refused, but during the following weeks the two fell in love.

... We are told, however, that they [Marie's parents] strenuously objected to his [Marie's] decision to marry a penniless widow with two small children. The dutiful son at first consented not to see Jeane, but finding the separation unendurable, he returned to his beloved's bed. There, after making vows to one another, they consummated their passion—three or four times, we are told, on the first night alone. (Greenblatt 73)

マリー (Marie、男性名はマラン Marin) の性の揺らぎを生じさせるもととなっているのが、古代ギリシアの医学者ガレノス (Galen) くらい英国近代初期を通してまことしやかに語られてきた、男性と女性の生殖器官の相同性 (homology) の概念であり、その概念こそが『十二夜』に浸透し、服装倒錯 (異性装) という形で表象されているとグリーンブラットは主張している。しかし彼はマリー (マラン) の性の揺らぎを話題の俎上にのせこそすれ、この事件のもう一人の主人公である寡婦ジャンには注意も向けようとしないのである。

もちろん『十二夜』の舞台がイリリヤ (Illyria, TN 1.2.1) という架空の土地であり、上の事件が起こったのがフランスのルーアン (Rouen) であること、オリヴィアが伯爵邸を仕切る女主人であるのに対して、マリー (マラン) が結婚する相手が「二人の幼子を抱えた貧しい未亡人」(“a penniless widow with two small children”) であるという違いはある。それにも拘わらず、グリーンブラットが紹介するこの事件は、『十二夜』の最大の種本とも、サブ・テキストともみなすべき、リッチが語る「アポロニウスとシラの話」の、際物的とも言うべき、次の一節と共鳴し合っていることもまた確かなのである。寡婦ジュリナは、男装したシラ (Silla) と取り違えて、『十二夜』のヴァイオラの双子の兄セバスチャンに相当する、シラの兄シル

ヴィオ (*Silvio*) と同衾し、子どもを身籠もる——

Supper tyme beeyng thus spent, *Iulina* did thinke it verie vnfitly, if she should tourne *Silvio* to goe seeke his lodgyng in an euenyng, desired hym therefore, that he would take a bedde in her house for that Night, and bringyng hym vp into a faire Chamber, that was verie richely furnished, she founde suche meanes, that when all the reste of her housholde seruauntes were a bedde and quiet, she came her self to beare *Silvio* companie, where concludyng vppon conditions, that were in question betweene them, thei passed the night with suche ioye and contentation, as might in that conuenient tyme be wished for, but onely that *Iulina*, feedyng too muche of some one dishe aboue the reste, receiued a surfet, whereof she could not bee cured in fourtie wekes after, a naturall inclination in all women whiche are Subiecte to longyng, and want the reason to vse a moderation in their diet. . . . (Riche 168)

「アポロニウスとシラの話」で語られる未亡人と若者の同衾と妊娠は、確かに『十二夜』においてはオリヴィアとセバスチャンが正式に結婚したことを告げる、次のような神父の儀礼的な言葉に置換されている。

PRIEST. A contract of eternal bond of love,
Confirmed by mutual joinder of your hands,
Attested by the holy close of lips,
Strengthened by interchangement of your rings,
And all the ceremony of this compact
Sealed in my function, by my testimony. (5.1.152-57)

しかし、それにも拘わらず、1601年に起こったルーアの事件、そして「アポロニウスとシラの話」で語られる間違いの喜劇の核心にあるのが、性の揺らぎ、異性愛と同性愛の境界の不分明さというテーマであり、そのテーマと寄り添うように表出されるのが寡婦という記号であったことを思い出すなら、同様のテーマを抱える『十二夜』に、寡婦としてのオリヴィアの姿を認めるのもあながち牽強付会とは言えないのではないか。

本論は、『十二夜』において「隠蔽され」(“[t]o keep in darkness,” *TN* 5.1.149) ている寡婦としてのオリヴィア像を炙り出すことをねらいとする。

II

イーラムが言及するように、本劇の種本であるリッチの「アポロニウスとシラの話」においては、オリヴィアの原型であるジュリナが寡婦に他ならないことが何度も明記されている。次

の一節は、「シルヴィオ」という兄の名を借り、男装して主人アポロニウスに仕えるシラが、妊娠させたという咎は濡れ衣であると、ジュリナに抗弁するところである。

... but what abomination is this, that a Ladie of suche a house should so forget the greatnesse of her estate, the aliaunce whereof she is descended, the nobilitie of her deceased housbande, and maketh no conscience to shame and slaunder her self, with suche a one as I am, beyng so farre vnfit and unsemely for her degree. ... (Riche 175)

ここで用いられている言葉——「女主人」(“Ladie”)、「地位」(“estate”)、「高貴」(“nobilitie”)、「身分」(“degree”)——は「貞潔、名誉」(“honour” 173, “chastitie” 176)、「名声」(“fame” 175, “good name” 176)と同様に、寡婦ジュリナを規定するキー・ワードである。そして『十二夜』においても、「高貴」とか「地位」などは次の台詞にあるように、オーシーノ公爵に分与されてはいるけれど、オリヴィアは「女伯爵」(“the countess” 5.1.93)として堂堂と地位、高貴さ、貞潔、名声を身に纏って、伯爵邸の「家政」(“affairs” 4.3.18)を取り仕切っているのである。

OLIVIA. Your lord [Orsino] does know my mind: I cannot love him.
Yet I suppose him virtuous, know him noble,
Of great estate, of fresh and stainless youth. ... (1.5.249-51)

SEBASTIAN. ... I am ready to distrust mine eyes
And wrangle with my reason that persuades me
To any other trust but that I am mad,
Or else the lady [Olivia]’s mad. Yet if ’twere so
She could not sway her house, command her followers,
Take and give back affairs and their dispatch
With such a smooth, discreet and stable bearing
As I perceive she does. (4.3.13-20)

エイミー・ルイズ・エリクソン (Amy Louise Erickson) は『近代初期英国における女性と財産』(*Women and Property in Early Modern England*)の中で、従来、歴史的研究の対象となってきた、近代初期英国における二種類の寡婦像のひとつを、このように説明している——経済的に夫のカヴァナンスから独立して、自分自身の財産を支配し、新たに獲得した権力を行使し暴走する可能性を秘めた、男性の不安を掻き立てる存在である、と (153)。オリヴィアの場合は決して夫のカヴァナンスから独立したわけではないけれど、女伯爵の地位を獲得し、亡き父と兄から遺産として受け継いだ伯爵邸の家政を切り盛りしているのである。そして男性の不安を掻き立てる、夫に束縛されない寡婦の揮う権力が、『十二夜』においては、ヴァ

イオラが「あなたはあまりにも尊大である」(“you are too proud” 1.5.242) と看破しているように、オリヴィアの高慢さとして表象されている。オリヴィアは、宮廷風恋愛、そしてペトラルカ (Petrarch) の『詩歌集』(Canzoniere) に登場する「つれなき乙女」(la belle dame sans merci) の眷族であると同時に、男性の軛から逃れた、男性の不安を煽りたてる寡婦の変奏とも言えるのである。

エリクソンが指摘する、近代初期英国におけるもう一種類の寡婦像は、心理学的解釈によって浮かび上がるものである。つまり男性の心に生じる基本的な不安や葛藤——向き合っている女性のセクシュアリティと、己の死について思いを巡らした結果、招来される精神的緊張——を体現する寡婦像である (Erickson 153)。本論では寡婦に対峙したときの、近代初期英国男性の心性の襞に立入って精査している余裕はないが、少なくとも『十二夜』冒頭に置かれた次のオーシーノの台詞には、エリクソンが抽出する、近代初期男性の不安や葛藤が表現されていることは間違いない。

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. (1.1.18-22)

オーシーノは自分をギリシア神話の猟師アクタイオン (Actaeon) になぞらえる。アクタイオンは、沐浴する貞潔の女神アルテミス (Artemis、ローマ神話ではダイアナ Diana) の裸身を覗き見た結果、女神に呪いをかけられ鹿に変身する。鹿となったアクタイオンは、自分の猟犬に八つ裂きにされる。オーシーノの場合、貞潔の鑑であるオリヴィアの姿を見た途端に、欲望という名の猟犬にその心を引き裂かれているのである。

上のオーシーノの台詞の直後に置かれた、兄の喪に服するオリヴィアの姿を伝える、侍者ヴァレンタイン (Valentine) の台詞も、「寡婦」オリヴィアを想像させずにはおかない。

The element itself till seven years' heat
Shall not behold her face at ample view,
But like a cloistress she will veiled walk
And water once a day her chamber round
With eye-offending brine—all this to season
A brother's dead love, which she would keep fresh
And lasting in her sad remembrance. (1.1.25-31)

あくまでもオリヴィアは七年間、兄の死を悼み喪に服すると誓っているのであって、その喪は夫に向けられているのではない。だがしかし、それにも拘わらずこの台詞は、先ほどのアルテミス (ダイアナ) にも紛う貞潔の化身として語られた台詞と相俟って、われわれに次のような

近代初期における理想的寡婦像と、オリヴィアの姿をオーヴァーラップさせるのではないか。

Wherefore a good wydowe ought to suppose, that her husbände is nat utterly deade, but lyveth, both with lyfe of his soule, whiche is the very lyfe, and besyde with her remembraunce. For our frendes lyve with us, though they be absente from us or deade, if the lyvely image of them be imprinted in our hartes, with often thynkyng upon them, and dayly renewed, and theyr lyfe ever waxe fresshe in our myndes. And if we forgette them, than they dye towarde us. . . .

Lette her kepe the remembraunce of her husbände with reverence, and nat with wepyng. . . . (Vives 167-68)

これは、その英訳だけでも1529年から1592年に至るまで9回版を重ねた、近代初期スペインの人文学者ファン・ルイス・ヴィーヴェス (Juan Luis Vives) の『女性キリスト教徒のための教本』(*De Institutione Foeminae Christianae*, 1524年、英訳 *The Instruction of a Christen Woman*, 初版1529年頃) の一節である。ヴィーヴェスは、理想的な寡婦とは亡き夫の死を篤く悼み、あたかも夫が生きているかのように想像し、貞潔なる生を送るものである、と唱えているのである。上の引用だけでも二度「思い出」(“remembraunce”)という言葉が繰り返されていることからわかるように、ヴィーヴェスの書において寡婦と記憶は不即不離の関係を成しているのである。ヴァレンティンの台詞において「兄上の失われた愛情を、悲しい思い出 (“remembrance”) にひたし／瑞々しいままに (“fresh”)、いつまでも忘れぬように」(1.1.30-31) 努めていると語られるオリヴィアは、まさに近代初期の人文学者が描く理想的寡婦そのものと言えよう。

寡婦と記憶の関連性という点においては、劇中においてオリヴィアが道化フェステ (Feste) の肩をもつことが強調されていることにも注目すべきであろう。マルヴォリオが、お嬢様が甘いがゆえに道化は付け上がるのですよ、とオリヴィアをたしなめるときに、彼女はこう答える

There is no slander
in an allowed fool though he do nothing but rail;
nor no railing in a known discreet man though he do
nothing but reprove. (1.5.89-92)

そして彼女が「肩をもつ」(“speak’st well of” 1.5.94) フェステは、彼の歌についてオーシーノが次のようにコメントするように、常に過去と結びつけられているのである。

Mark it, Cesario, it is old and plain.
The spinsters, and the knitters in the sun
And the free maids that weave their thread with bones
Do use to chant it. It is silly sooth

And dallies with the innocence of love

Like the old age. (2.4.43-48)

おそらく父親の形見であるに違いない道化の肩を持つオリヴィアは、寡婦のごとく、父と兄の記憶、そして古き良き時代を忘れぬよう「胸に刻んで」(“imprinted in our hartes,” Vives 167) いるのである。本劇とほぼ同時代に制作されたはずの『ハムレット』(*Hamlet*, 1601年頃制作)でも喪服をきた主人公が登場する。王子ハムレット(Hamlet)である。父王ハムレットの記憶を忘却の淵に沈める母／寡婦ガートルード(Gertrude)を弾劾するハムレットは、オリヴィア同様、過去の記憶と結びついた道化ヨリック(Yorick)と不即不離の関係を結んでいることをここで思い出しておきたい。

HAMLET. Alas, poor Yorick. I knew him, Horatio, a fellow
of infinite jest, of most excellent fancy. He hath bore
me on his back a thousand times, and now—how
abhorred in my imagination it is. . . . (*Hamlet* 5.1.178-81)

道化フェステの肩を持つことによって、オリヴィアは父、兄、そして過去の記憶と結びつき、そして同時にルネサンス期に理想とされた寡婦像に限りなく近づいていくのである。

近代初期英国においては、このような貞淑な寡婦像の対極に、男性の束縛から解き放たれた、エリクソンが「男性の幻想としての富裕な、性に飢えた寡婦」(“[t]he wealthy, sex-hungry widow as male fantasy” 153) と名付けるところの、性的に奔放な寡婦像もまた厳然と存在した。ジェームズ一世時代に活躍した劇作家ジョン・ウェブスター(John Webster)の『モルフィ公爵夫人』(*The Duchess of Malfi*, 1614年頃制作?)において、ファーディナンド(Ferdinand)は妹であるモルフィ公爵夫人にこう言い放っている——

You are a widow.

You know already what man is, and therefore
Let not youth, high promotion, eloquence—

.....

They are most luxurious

Will wed twice. (1.2.209-11, 213-14)

上の台詞を吐くとき、ファーディナンドの頭は「富裕な、性に飢えた寡婦」という幻想に取り憑かれていたに違いない。さらに興味深いことは、『モルフィ公爵夫人』においては、近代初期英国特有の貞淑な寡婦としての公爵夫人像も存在していることである。

ANTONIO. But in that [Duchess's] look

There speaketh so divine a continence
As cuts off all lascivious and vain hope.

Her days are practised in such noble virtue

That, sure, her nights—nay more, her very sleeps—

Are more in heaven than other ladies' shrifts. (1.2.116-21)

ヴィーヴェスが唱える、有徳かつ貞淑な寡婦、そして「富裕な、性に飢えた寡婦」、この両極に位置する寡婦像が、『モルフィ公爵夫人』の男性登場人物たちの幻想を掻き立てるのである。

そしてまた『十二夜』においても同様に、この二つの顔を持つ寡婦像がオリヴィアに重ね焼きされているのではないか。貞潔の女神アルテミス（ダイアナ）と称えられる一方で、マライア（Maria）の偽の手紙に表象されるオリヴィアは、マルヴォリオの性的幻想をいたく刺激しているのだから。

MALVOLIO.

Maria once

told me she [Olivia] did affect me, and I have heard herself
come thus near, that should she fancy it should be one
of my complexion. . . .

.....

Calling my officers about me, in my branched
velvet gown, having come from a day-bed where I have
left Olivia sleeping— (2.5.21-24, 44-46)

オリヴィアとの結婚を夢見る、マルヴォリオの「ストレイチー家の夫人の例もあることだ／衣装係の家令と結婚したのだから」（“There is example for't: the Lady of the / Strachy married the yeoman of the wardrobe” 2.5.36-37）という台詞もまた寡婦をめぐる当時の言説と密接に結びついたものである。『モルフィ公爵夫人』やトマス・デロニー（Thomas Deloney）の『ニューベリーのジャック』（*Jacke of Newberie*、1597年頃制作）など、召使いが、未亡人となった主人の妻と結婚する話は、近代初期英国においては珍しいものではなかったからである（Panek 1-12）。伯爵邸に仕えるマルヴォリオは「富裕な、性に飢えた寡婦」像を、主人オリヴィアに投影し、自分が執事の身分から伯爵のそれに申し上ることを可能にする、階級上昇の夢を見ていたのである。ただし、「主人の女主人」（“master's mistress” 5.1.320）としてオーシーノ公爵と結婚する「小姓」（“boy” 5.1.125）オリヴィアや、貴族の称号をもつサー・トービー（Sir Toby）と結婚する「侍女」（“chambermaid” 1.3.49）マライアの場合とは違って、マルヴォリオの階級上昇の夢が成就することはないのであるが。

III

本論の冒頭に引用したマニングガムの観劇記録に戻ってみよう。記録を読み返してみても気付くのは、「寡婦」という表現が、マライアたちが仕掛けるいたずらと連動しているかのような印象を与えている点である——「その劇の仕掛け（見どころ）とは、執事に女主人が自分を愛し

ているのだと信じこませること、それを漠然とした言葉で書かれた偽の手紙でもって成し遂げること、執事のどこを主人が一番気に入っているかをその手紙で告げること……」(Manningham 18)。「寡婦」オリヴィアという表現は、ひょっとしたら本劇のマルヴォリオに仕掛けられるいたずらと関係しているのではないだろうか。これを検証するために『モルフィ公爵夫人』に戻って見なければならぬ。

『モルフィ公爵夫人』四幕二場。ファーディナンドは家令アントーニオと秘密裡に結婚したモルフィ公爵夫人の前で、狂人の禍言や歌、踊りからなる「見世物」(“sport” 4.2.37)を展開する——

1 MADMAN. Doomsday not come yet? I'll draw it nearer
by a perspective, or make a glass that shall set all the
world on fire upon an instant. I cannot sleep; my pillow
is stuffed with a litter of porcupines.

2 MADMAN. Hell is a mere glass house, where the devils are
continually blowing up women's souls on hollow irons,
and the fire never goes out. (4. 2. 72-78)

インガ＝スティナ・エイケイブラッド (Inga-Stina Ekeblad) は彼女の『モルフィ公爵夫人』論——「ジョン・ウェブスターの〈不純なる芸術〉」——の中で、この「見世物」(“sport”)に大胆な二種類の解釈を施してみせる。彼女の第一の解釈は、この狂人たちの「見世物」を、ジェームズ一世 (James I) の宮廷において大いに演じられた宮廷仮面劇 (the court masque) の「アンチ・マスク」(the anti-masque) に相当するスペクタクルとみなすものである。

宮廷仮面劇とは、建築家・舞台装置家イニゴ・ジョーンズ (Inigo Jones) が大陸から持ち込んだ線遠近法 (the linea perspective) を利用した額縁舞台において演じられる一大スペクタクル。王侯貴族の結婚や、外国から英国を訪れた大使など貴賓を歓迎する際の催しものとして用いられた。そこで踊る仮面舞踏者の役を、市井の役者でなく、宮廷人たちが務めた。エイケイブラッドは、この宮廷仮面劇の構造——1. 仮面舞踏者 (masquers) たちの紹介、2. 仮面舞踏者の入場、3. 舞踏、4. 饗宴 (この段階で舞踏者が舞台から降り、フロアーに座す宮廷人たちの手を取り一緒に踊る)、5. 歌とスピーチ——がすべて『モルフィ公爵夫人』の四幕二場に看取できることを指摘し、さらに夫人の目の前で披露される狂人の禍言、歌、踊りは「アンチ・マスク」を構成する要素に他ならないと指摘する (Ekeblad 206-07)。「メイン・マスク」がジェームズ一世の宮廷世界が希求する、理想的な調和のとれた秩序世界であるのに対して、「アンチ・マスク」は魔女や社会の反乱分子が跳梁跋扈し、不協和音を奏でる反秩序世界である。当然のことながら「メイン・マスク」が開始される前に、「アンチ・マスク」は排除されねばならない。スティーヴン・マレイニー (Steven Mallaney) は「他者を取り込むことから始まり、周縁の文化に入り込み演じつくすことで終了する、徹底的なりハーサルと排除からな

るプロセス」を「文化のリハーサル」(“the rehearsal of cultures” 86)と呼んだのであるが、まさに仮面劇の「アンチ・マスク」はそのような「文化のリハーサル」の実践例と言えよう。そして『モルフィ公爵夫人』の狂人の「見世物」は、墓掘り人の役を演じるボゾラ (Bosola) と公爵夫人が織りなす「死の舞踏」(*dánse macábre*) という「メイン・マスク」の前座とも表現すべき「アンチ・マスク」というわけである (Ekeblad 206-11)。

エイケイブラッドが提出するもうひとつの解釈は、狂人たちの「見世物」を民衆的祝祭シャリヴァリ (*charivari*、英語名は rough music、skimmington、riding the stang) の一変奏と見なすものである。シャリヴァリとは近代初期を中心に広くヨーロッパで行われた、祝祭的要素を多分に含んだ民衆による制裁儀礼である。制裁の対象となるのは、夫を殴る妻、妻に殴られるままになっている夫、不貞な妻、寝とられ男、再婚した寡婦や男やもめ、共同体の娘と結婚するよそ者、男色者など共同体の秩序を乱すと考えられた者たちである。制裁／祝祭の手段はなべ、やかん、大釜、ふいごなどの仕器や楽器を使い、騒音を対象となる者たちに聞かせたり、対象者あるいはその身代わりの者をろばや太い天秤棒に乗せて町を練り歩いたりするパフォーマンスであった (Thompson 467-533)。エイケイブラッドが特に関心を寄せるのは、近代初期において、とくに17世紀英国村落において、夫亡き後、夫に仕えていた使用人と結婚した寡婦もまたこの祝祭的制裁シェイヴァリの犠牲者となりえたという点である。²⁾ 使用人であるアントニオを隠密に再婚相手に選んだ寡婦モルフィ公爵夫人を制裁する手段として、ファーディナンドによって、狂人の「見世物」というシャリヴァリが仕掛けられた、とエイケイブラッドは解釈しているわけである (Ekeblad 212-14)。

翻って『十二夜』の場合ではどうか。マライアがしたためた偽の手紙で指示されたとおりに、にやにや笑いながらオリヴィアの前に、黄色い靴下をはき十字の靴下留めをつけて登場するマルヴォリオ (3.4.1-53)、悪魔が取り付いたとして悪魔払いの儀礼を連想させる大立ち回りに引き摺り込まれるマルヴォリオ (3.4.81-136)、そして狂人として暗室に閉じ込められ、道化フェステと次のような狂気をめぐるやりとりをするマルヴォリオは、明らかに『モルフィ公爵夫人』三幕四場の「見世物」に登場する狂人たちと同じ文化的位相に立たされていると言えるだろう。

FESTE. Alas, sir, how fell you besides your five wits?

MALVOLIO. Fool, there was never man so notoriously abused. I am as well in my wits, fool, as thou art.

FESTE. But as well? Then you are mad indeed, if you be no better in your wits than a fool.

MALVOLIO. They have here propertied me: keep me in darkness, send ministers to me, asses, and do all they can to face me out of my wits. (4.2.86-93)

『モルフィ公爵夫人』の狂人たちの「見世物」が、「死の舞踏」という「メイン・マスク」に対する「アンチ・マスク」であったのと同様に、『十二夜』においてマルヴォリオが演じる狂態は、五幕二場に用意されたオリヴィアとセバスチャン、そしてヴァイオラとオーシーノの二組の結婚という「メイン・マスク」を寿ぐための「アンチ・マスク」と見なすことができよう。

また家令アントニオと結婚した寡婦モルフィ公爵夫人が、狂人の「見世物」というシャリヴァリによって制裁を与えられると同様に、執事マルヴォリオは「寡婦」オリヴィア伯爵夫人との結婚を夢見ることの罰として、狂態を演じさせられ、暗室に狂人として幽閉されるというシャリヴァリもどきの制裁を受けると言えるのではないか。

マニンガムが日記において、マライアたちが仕掛ける、民衆的制裁シャリヴァリを彷彿させるいたづらを再現する際に、思わずオリヴィアを「寡婦」として表現してしまったのは、芝居の外側の世界においてその種の民衆的制裁が、寡婦と使用人との結婚に向けられる可能性があることを知っていたからではないだろうか。

IV

これまでマニンガムの観劇記録を皮切りに、女伯爵オリヴィアの背後に隠蔽されている、近代初期英国特有の寡婦像を析出してきた。たしかに、『十二夜』の最初の観客＝読者とも言うべきマニンガムの目に映ったように、オリヴィアの背後には、亡霊のように徘徊する、ルネサンス期特有の寡婦の姿を認めることができるのである。

だがしかし、オリヴィアは「修道女」(“a cloistress” 1.1.27) のように、あるいは近代初期における理想的で貞淑な寡婦よろしく、父や「兄上の失われた愛情を、悲しい思い出にひたし／瑞々しいままに、いつまでも忘れぬように／保存しておく」(1.1.29-31) わけにはいかないのである。

VIOLA. Good madam, let me see your face.

OLIVIA. Have you any commission from your lord to

negotiate with my face? You are now out of your text.

But we will draw the curtain and show you the picture.

[Unveils.] Look you, sir, such a one I was this present.

Is't not well done? (1.5.223-28)

今や顔からヴェールを取り除くと同時に、オリヴィアは喪服を脱ぎ捨て、亡霊のように付き纏う寡婦のイメージを大急ぎで払拭しなければならない。そしてヴァイオラとオーシーノの結婚を祝福し、また同時にセヴァスチャンとの結婚を床入り (consummation) という儀礼で成就させねばならないだろう。

キア・イーラムは本論冒頭で言及した、アーデン版『十二夜』の序文において、本劇に關す

るマニンガムの観劇記録はもともと次のように記されていたことを指摘する。

FEBR. 1601.

2. At our feast wee had a play called Mid 'Twelve night,
or what you will'; much like the commedy of errores, or
Menechmi in Plautus, but most like and neere to that in
Italian called Inganni. (Elam 3)

“Twelve night” と記そうとして思わず筆がすべり、“Mid” と書き始め、それを大急ぎで線で打ち消したということである。イーラムはこの訂正を、芝居通であるマニンガムが、シェイクスピアの他の初期の芝居にも精通しており、思わず“night” をタイトルに含む別の芝居、つまり『夏の夜の夢』(A *Midsummer Night's Dream*、1595年頃制作?) のタイトルの冒頭3文字“Mid” を誤って書き始めたことに気付いたことに因るものではないか、と想像している(3)。

確かにイーラムの推測は説得力をもってはいるが、本劇の寡婦像の痕跡を辿ってきたわれわれは別の解釈を施すことも可能であろう。つまり、『夏の夜の夢』が、イジーアス(Egeus)という名の老人=寡夫の掟から、ハーミア(Hermia)をはじめとする若者たちが逃れ、結婚愛を獲得することを主題とした芝居であると考えられるのであれば、『十二夜』もこの劇とよく似た主題を抱える喜劇であると言えよう。これまで見てきたように、寡婦像から脱却して、結婚愛を獲得する女性が『十二夜』の主人公のひとり、オリヴィアなのだから。マニンガムは“Twelve night” と書こうとして、似たような主題を持つ『夏の夜の夢』(A *Midsummer Night's Dream*) を思い出していたのではあるまいか。そして今や、本論の末尾に辿り着いたわれわれ観客=読者は、マニンガムの観劇記録に記された“widdowe” という文字に、そっと取り消し線を引こうとしている、喪服を脱ぎ捨てたオリヴィアの姿を認めるのである。

注

本稿は平成26年度 JSPS 科学研究費助成事業(学術研究助成基金助成金)(基盤研究(C) 課題番号25370280)による「近代初期英国における寡婦・寡夫文学と若者文化との関連性についての歴史的研究」による研究の成果の一部である。

- 1) 『十二夜』に関しては、Keir Elam が編集した The Arden Shakespeare 版(第三シリーズ)の *Twelfth Night, or What You Will* をテキストとして使用した。制作年については他のシェイクスピア劇と同様に、Alfred Harbage に従った。
- 2) ただしジェニファー・パネック(Jennifer Panek)は『近代初期英国喜劇における寡婦と求婚者』(*Widows and Suitors in Early Modern English Comedy*)の中で、中世末から16世紀にかけてフランスにおいては再婚がシャリヴァリの対象となることがあっても、英国においてはそのような事例は記録に残っていない、と指摘している(23)。

引用文献

- The Deceived [Gl'Ingannati]*. Trans. Geoffrey Bullough. Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Ed. Geoffrey Bullough. Vol. 2. London: Routledge, 1958. 286-339. Print.
- Deloney, Thomas. *Jacke of Newberie. The Works of Thomas Deloney*. Ed. Francis Oscar Mann. Oxford: Clarendon, 1912. 1-68. Print.
- Ekeblad, Inga-Stina. "The 'Impure Art' of John Webster." *Review of English Studies* 9 (1958): 253-67. Rpt. in *John Webster*. Ed. G. K. Hunter and S. K. Hunter. Harmondsworth: Penguin, 1969. 202-21. Print.
- Elam, Keir. Introduction. Shakespeare, *Twelfth Night, or What You Will*. 1-153.
- Erickson, Amy Louise. *Women and Property in Early Modern England*. London: Routledge, 1993. Print.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford: Clarendon, 1988. Print.
- Harbage, Alfred. *Annals of English Drama 975-1700*. Ed. S. Schoenbaum. 2nd. ed. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1964. Print.
- Manningham, John. *Diary of John Manningham, of the Middle Temple, and of Bradbourne, Kent, Barrister-at-Law, 1602-1603*. Ed. John Bruce. 1868. New York: AMS, 1968. Print.
- Mullaney, Steven. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago: U of Chicago P, 1988. Print.
- Panek, Jennifer. *Widows and Suitors in Early Modern English Comedy*. Cambridge: Cambridge UP, 2004. Print.
- Plautus. *The Menaechmi of Plautus*. Trans. William Warner. 1595. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Ed. Geoffrey Bullough. Vol. 1. London: Routledge, 1957. 12-39. Print.
- Riche, Barnabe. "Of Apolonius and Silla." Appendix 1. *Twelfth Night*. Ed. J. M. Lothian and T. W. Craik. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1975. 157-79. Print.
- Shakespeare, William. *The Comedy of Errors*. Ed. R. A. Foakes. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1962. Print.
- . *Twelfth Night, or What You Will*. Ed. Keir Elam. The Arden Shakespeare. 3rd ser. London: Cengage Learning, 2008. Print.
- . *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1982. Print.
- . *A Midsummer Night's Dream*. Ed. Harold F. Brooks. The Arden Shakespeare. n.p.: Methuen, 1979. Print.
- Thompson, E. P. *Customs in Common*. London: Penguin, 1991. Print.
- Vives, Juan Luis. *The Instruction of a Christen Woman*. Trans. Richard Hyrde. ca. 1529. Ed. Virginia Walcott Beauchamp, et al. Urbana: U of Illinois P, 2002. Print.
- Webster, John. *The Duchess of Malfi*. Ed. Leah S. Marcus. Arden Early Modern Drama. London: A & C Black, 2009. Print.

キーワード：『十二夜』、寡婦、オリヴィア、ジョン・マニングガム、近代初期英国

Synopsis

Olivia as a Widow in *Twelfth Night, or What You Will*

By Mutsumu TAKIKAWA

The purpose of this paper is to elucidate, from the viewpoint of audience-reader response criticism, the reason why John Mannigham, who was, as it were, the first and “ideal spectator” of *Twelfth Night, or What You Will* performed at the Middle Temple in 1602, referred to Olivia as a “Lady widdowe” in his review of the performance in his diary. Analyzing the structure of *Twelfth Night, or What You Will* as well as the cultural and historical contexts of this festive comedy, we could bring to light the two facets of the early modern English widow hidden away in the figure of Olivia: the virtuous and chaste widow; the “wealthy, sex-hungry widow” generated and instigated by male fantasy. Through this investigation, we may reasonably conclude that at the denouement of this play Olivia is enabled to free herself from these representative fetters of early modern widowhood, and to attain the marriage love in this festive world.

Keywords: *Twelfth Night, or What You Will*, a widow, Olivia, John Manningham, early modern England