

*Much Ado About Nothing*における 眼差しのレッスン

滝川 睦

I

Much Ado About Nothing (1598)¹ (以下 *Ado* と表記する) で描かれるのは, “nothing” をめぐる騒動であると同時に, “noting” についての空騒ぎである。本劇が初演された, エリザベス時代英国においては “nothing” も “noting” も同様に発音されていたからである (McEachern, Introduction 2; Notes 209)。劇中で “note” は「注視する」「ふと耳にする」「立ち聞きする」「伝達する」「気づく」「知る」「書き留める」など多種多様な意味をもつ (McEachern, Introduction 2; Findlay 394)。とりわけ *OED* による “note” の定義のひとつ——“To affix to (one) the stigma or accusation of some fault, etc. *Obs.*” (“Note,” def. *v.*² 7a)——が教えてくれるのは, 本劇のタイトルが, 劇の主題——中傷という「恥辱」(stigma)——を示唆していることである。*Ado* は, その正体が「空しいもの」(nothing) に他ならない「中傷」(noting) を軸に展開する芝居と言えよう。

このように, さまざまな意味を担う “note” が本劇において最初に使われるのは次のやりとりにおいてである。

CLAUDIO. Benedick, didst thou note the daughter of

Signor Leonato?

BENEDICK. I noted her not, but I looked on her.

CLAUDIO. Is she not a modest young lady? (1.1.154-57)²

ここで使われている“note”は単に「見る」(“look”)のではなく、Heroの慎ましやかさを透視するほどに「とくに関心をもつこと」(“take special notice of,” McEachern, Notes 159), つまり対象を解説するような眼差しを彼女に投げかけることを意味する。本劇が表出するのは中傷をめぐる空騒ぎであると同時に、眼差しに関する空騒ぎでもある。本論の目的は、*Ado*における、投げかけられる眼差しの変容能力について、近代初期英国の「演劇撲滅論」(antitheatrical literature)を背景に解明することである。

II

Carol Cookは“‘The Sign and Semblance of Her Honor’: Reading Gender Difference in *Much Ado about Nothing*”において、本劇における眼差しの特徴を次のように述べる――

To read others in this play is always an act of aggression; to be read is to be emasculated, to be a woman. Masculine privilege is contingent on the legibility of women, and the ambiguous signifying power of women’s ‘seeming’ is the greatest threat to the men of Messina, who engage various defensive strategies against it, from the exchange of tendentious jokes to the symbolic sacrifice of Hero. (76)

攻撃的な「男性性」(“[t]he masculine,” Cook 76)は言葉と眼差しを占有し、語り、対象を解説する。そして解説されることは、すなわち去勢されること、女性であることを意味するというわけである。実際、Heroは、図らずもDon Johnたちが演出する「不貞」をテーマとした劇中劇の登場人物とされ、Claudioたちによって覗かれ、中傷されることで「慎み深い淑女」から「腐ったオレンジ」(“rotten orange” 4.1.30)へと変貌する。四幕一場において、Heroの無罪を証明しようとするFriarさえ、彼女を“noting”(158)することによってそれを実行しようとする。まさにHeroは、他の登場人物たち、あるいは批評家たちが、己の「読解」を充填していく「ゼロもしくは空隙」(“a kind of cipher or space,”

Cook 85) なのである。

Benedickの場合は、結婚することはすなわち妻に不貞を働かれること、そして妻を寝取られた夫の象徴である角を額からはやすことを意味している。言い換えれば、彼は周囲の男たちから好奇な眼差しを投げかけられることで、自分がいわば「去勢」された夫に変身することを絶えず心配しているのである。

BENEDICK. . . . but that I will have a recheat winded in my
forehead, or hang my bugle in an invisible baldrick, all
women shall pardon me. . . .
.....
. . . And the fine is—for the which I may go the finer
—I will live a bachelor. (1.1.225-27, 229-30)

Laura Mulveyの映画論——窃視症的快楽が生成される映画において、眼差しがもたらす快楽が「視る男性」対「視られる女性」という二項対立を生み出すこと (Mulvey 19) ——に影響を受けて書かれたと思われるCookの論の特徴は、眼差しを投げかけられることで男性が女性に変貌するという不安が、*Ado*には遍在していることを言い当てたことである。

他方、Alison Findlayは*Ado*論の中で、本劇に浸透している衣服のイメージに着目し、衣服は「着脱可能で曖昧な記号」(“a slippery form of signification,” Findlay 395)であること、そしてこのような「記号」こそ、それを身につけた登場人物を「適切な社会的役割」に「徴集する」(“conscript” 398)ことを指摘している。Ann Rosalind JonesとPeter Stallybrassが*Renaissance Clothing and the Materials of Memory*で展開したテーゼ——ルネサンス期において衣服は主体を形成する機能を果たしていたこと (“the function of clothes in the constitution of Renaissance subjects” 11) ——を援用したFindlayの論の興味深い点は、不貞な女性へと変貌させられたHeroが身を守れないのは、他者の偏見に満ちた、厳しい眼差しにさらされていたからである、と結論づけている点である (Findlay 402)。衣装が主体を変貌させ、男性の眼差しが主体に「不貞な女」というレッ

テルを貼っている，というわけである。

Cookの論も Findlayのそれも，劇中で変貌を遂げる登場人物たちに眼差しが投げかけられる，という点で共通している。だがしかし，両者の論から抜け落ちているのは，本劇においては眼差しを投げかけられる客体の変容を遂げるだけでなく，視線を投げかける主体もまた変身する，という点である。

Ⅲ

*Ado*においては，特別な眼差しを投げかけられる人物は，同時に他の人物に対して特殊な眼差しを投げかけてもいるのである。前章で確認したように Heroは，男性たちから窃視症的眼差しを投げかけられている一方で，彼女もまた三幕一場において偽りの，恋する Benedick像を提示することによって，「木の枝で囲まれた四阿」（“the pleached bower” 7）に身を隠した Beatriceがいかにかに恋する女性に変身していくかを覗き見しているのである。

HERO. Now, Ursula, when Beatrice doth come,
 As we do trace this alley up and down
 Our talk must only be of Benedick.
 *Enter BEATRICE [who hides].*
 Now begin,
 For look where Beatrice like a lapwing runs
 Close by the ground to hear our conference. (3.1.15-17, 23-25)

その挙措を覗かれている Beatriceもまた Heroたちの会話を盗み聞きし，彼女たちが仕掛ける芝居を覗き見しているのだ。

Benedickも Beatriceと同様である。彼は二幕三場の，Don Pedroたちが企む芝居——Benedickを Beatriceとの恋に陥らせるための芝居——において，その一挙手一投足を，まるで「鳥」（“the fowl” 94）や「魚」（“this fish” 110）であるかのように Don Pedroたちによって観察されている。逆に，Benedickはこの

場でDon Pedroたちが語る、「愛情」(“passion” 107)の虜となったBeatriceをめぐるフェイクな情報を盗み聞き、その情報を交わすDon Pedroたちのやりとり
に熱い眼差しを送る観客となっている。またClaudioも、HeroやBenedickの振る舞いに対して一方的に覗き込むという優位な立場を占めているのではなく、彼もまた常にDon Pedroたちによって監視されているのである――

BORACHIO. I should first tell thee [Conrade] how the
prince, Claudio and my master, planted and placed and
possessed by my master Don John, saw afar off in the
orchard this amiable encounter. (3.3.142-45)

“possessed”は「入れ知恵されて」「騙されて」の意味であると同時に、Don Johnの邪眼 (the evil eye) によって「取り憑かれ、支配されて」いることをも意味しているのである (McEachern, Notes 245)。

そしてこれらの眼差しを投げかける人物たちは、多かれ少なかれ変身への志向を示すか、実際に変身を遂げようとするのである。Heroの場合は、Beatriceを観客に見立てての一芝居の直後に“P’ll show thee [Ursula] some attires, and have thy counsel/Which is the best to furnish me tomorrow” (3.1.102-03) という言葉とともに翌日の結婚式に臨む花嫁へと変貌を遂げようとする。BeatriceもBenedickも仕掛けられた芝居を覗き見ることで恋人へと変身していく。

BEATRICE. Contempt, farewell; and maiden pride, adieu;
No glory lives behind the back of such. (3.1.109-10)

BENEDICK. But doth not the appetite alter?
A man loves the meat in his youth that he cannot
endure in his age. (2.3.229-31)

Carol Cookが指摘するような具合に、劇中で眼差しを投げることはすなわち、

攻撃的な「男らしさ」(the masculine)が、視られる対象を記号として解読し、その対象を「去勢し」、女性に変身させることであると断定できないのだ。眼差しを送る者自身も、それまでとは違う自己を「成型し」(“fashion” 1.3.27, 2.2.42, 3.3.129, 5.4.88) ていくのだから。

Shakespeareは、*Ado*を制作してから数年後に、登場人物たちのこのような眼差しの交錯と、変身のテーマとの関係性について、さらに別の作品で深く追及することになる。*Twelfth Night, or What You Will* (1600-01) (以下、TNと表記する)においてである。二幕五場、MalvolioはMariaがしたための偽の手紙を拾い上げ、古代ローマの貞女Lucreceの像が刻まれた封蠟を破壊して手紙を盗み読む。

MALVOLIO. [Reads.] *To the unknown beloved, this, and my
good wishes.* Her [Olivia's] 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.]
.....
*I may command where I adore,
But silence, like a Lucrece knife,
With bloodless stroke my heart doth gore.
M.O.A.I. doth sway my life.* (2.5.90-93, 103-06)

Malvolioは手紙の中の、LucreceことOliviaを覗き見ている。そして同時に、彼は“M.O.A.I.”というアルファベットの羅列の中に、Malvolioという自分の名をも読み込んでいくのである。

この貞潔なる女性の存在に「窺視」という眼差しを向ける行為は、間違いなくOvidの*Metamorphoses*の第三巻に描かれた、月・狩猟の女神Diana (Phoebe)が沐浴しているところを覗き見るActaeonを想起させるだろう(Ovid, 3.168-304)。覗き見され、激怒したDianaは彼を「雄鹿」(“Stagge” 3.301)に変身させ、あげくActaeonは自分の猟犬にその体を「引き裂かれる」(“in peeces drage” 3.302)。TNにおいてActaeon役を演じるMalvolioの場合は、偽の手紙

に描かれたLucreceことOliviaを透視することで、「黄色い靴下」(“yellow stockings” 2.5.162, 166)をはき、「十字の靴下留めで脚を締めつけた」(“my leg/ being cross-gartered” 162-63), 恋人Malvolioへと変身するのである。彼は猟犬ならぬSir Tobyたちに徹底的に苛まれる。

しかも、TNの二幕五場の「覗きの場」において重要なことは、Malvolioが手紙を盗み見し、変身を遂げていく様を、Sir TobyやSir Andrewらの「観客」が「柘植の木」(“the box-tree” 2.5.13)の陰からつぶさに覗いている点である。TNにおいても、Ado同様、登場人物が眼差しを投げることは、同時にそれを投げかけられることなのである。Jonathan Bateは*Shakespeare and Ovid*において、Actaeon神話を下敷きにしてTNを次のように解説している。

Malvolio also presents a different angle on the Actaeon pattern. If the noble Orsino is to be read as Actaeon in that he is hunted by the dogs of his own desires, the steward may be viewed in terms of the myth's implication that it is dangerous to lift one's eyes above one's rank. In the box-tree scene, instead of seeing Actaeon spying on Diana, we watch an Actaeon figure being spied on himself as he fantasizes about his Diana's desire for him. (147)

Bateが正確に指摘しているように、“Actaeon figure”のMalvolioはまさしく二重の意味において「見張られ」(“spied”)ているのである。つまりナルキッソス(Narcissus)の如く、Malvolioが自分自身に熱心な眼差しを投げかけていると同時に、Sir Tobyたちが虎視眈眈と、彼が手紙を覗き込み、変貌していく様を見つめているのだから。

Arden版第三叢書のAdoの編者Claire McEachernはその序文において、上でも触れた、本劇に類出する「寝取られ男」(cuckhold)の額に生えるとされた角のイメージは、女神の力によって「去勢され」、頭から角をはやすActaeonと結びつけられることを指摘している(Introduction 45-46)。確かにClaudioにとっては、Heroは「天球層の中の月(ダイアナ)」(“Dian in her orb” 4.1.56)に他ならなかったことを考えるならば、Don Johnたちによって仕組まれた、

偽Heroの浮気の現場を覗き見ることは、まさしくActaeonが森の中で体験する「覗き」に匹敵すると言えよう。だがしかし、TNのMalvolio変身の場で確認したように、Actaeon神話が示唆する眼差しのレッスンは、眼差しを投げかけることが同時に、眼差しを投げかけられることであるということ、そして眼差しを投げる行為には、その眼差す主体が男性であれ、女性であれ、彼／彼女の変身が伴うということなのである。

IV

前章では、対象に眼差しを投げかける者が変身するという事象を、Actaeon神話と関連づけて論じたが、はたして神話と結びつけるだけでこの事象を解決できるのであろうか。本章では近代初期英国において盛んに唱えられた「演劇撲滅論」(antitheatrical literature)と、舞台を眼差す者に変身を促す、劇場における眼差しのもつ「魔術的な」(“magical,” Levine 5)力、そしてAdoとの関連性について考えてみたい。

演劇撲滅論は、公衆劇場が開かれた1576年からそれらが封鎖される1642年までのあいだに陸続と出版された、Stephen Gossonの*The School of Abuse* (1579)や*Plays Confuted in Five Actions* (1582)、そしてWilliam Prynneの*Histrio-Mastix: The Player's Scourge or, Actor's Tragedy* (1633)によって代表される政治的小冊子(tracts)のことである。それらの文書は、Platoをはじめとする歴代の哲学者たちの発言、そして聖書の記述に基づきながら、当時の劇場と演劇的活動を徹底的に弾劾し、排撃しようとする政治色の強いものであった。Jean E. Howardの巧みな表現を使えば、「劇場や演劇的实践を、確立されたジェンダー、階級の区分、そして階層制度に対する脅威と結びつけて」執拗に攻撃することが、そうした演劇撲滅論の主たる目的であったのである(165)。

本劇における、HeroやClaudioを貶めるために二幕二場でDon Johnたちが企む、偽Hero(Margaret)が主役を務める逢瀬の場は、観ている者に演劇嫌いの念を強く抱かせるという意味で、演劇撲滅論と非常に似た位相に位置する劇中劇であるとひとまず言えるだろう。だがそれ以上に「衣装が自己を成型する」

という観念を基軸に据えているという点で、*Ado*と当時の演劇撲滅論は似ているのである。本劇における「衣装」と、それを身に纏う主体との関係を Alison Findlayはこう簡潔にまとめる——衣服は着脱可能な一種の記号であり、その力は、衣服を着脱する登場人物を、共同体のイデオロギーの様式 (fashions) に従わせ、適切な社会的役割に徴集する (conscript), と (Findlay 395, 397, 398)。

恋人に変身した Benedick を、Don Pedro は次のようにかからかう——

DON PEDRO. There is no appearance of fancy in him,
 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. (3.2.29-34)

Benedick の出で立ちを揶揄するこの台詞は、William Harrison の *Description of England* (1577) における服装論 (167-72) に負っていることは間違いないだろう。Harrison はイングランド国民の服装の好みについて、「イングランドにおいては服の [好み] 変わりやすさほど、変わらないものはない」(“nothing is more constant in England than inconstancie of attire” 169)³ と喝破しているからである。だがそれ以上に重要なことは、恋人へと Benedick が変身することと、彼の服が日替わりで取り替えられることが表裏一体となっていることである。

近代初期英国の演劇撲滅論においては、Laura Levine が正確に指摘するように、衣装が男性の役者の身体と心を女性のそれらに変化させ、男性と女性から成るジェンダーの境界を侵犯すると見做されていたのである (3-4)。演劇撲滅論者のひとり Philip Stubbes (Stubbs) は *Anatomy of the Abuses in England* (1583) で次のように述べている。

Our Apparell was giuen vs as a signe distinctiue to discern betwixt sex and sex, &

therefore one to weare the Apparel 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)⁴

Stubbesは、衣服が主体を変容させていく力を前提としたうえで、はっきりと男装する女性たちのことを「両性具有者」と見做しているのである。Adoにおいて描かれた衣服のもつ魔術的力と、このStubbesの文章で描かれた異性装は確かに共鳴しているのである。

しかし、こうした衣装の魔術的な力より、演劇撲滅論で展開される、眼差しを投げかけることに伴う呪術的力の方がShakespeareに大きなインパクトを与えていたのではないだろうか。前章でAdoにおいては、眼差しを投げかけることはすなわち、眼差しを投げかけられることを確認したが、演劇撲滅論においても同様の考え方がその思想的基盤となっている。

Stephen Gossonによれば、「公衆劇場」(“open theaters” 29)においては次のような「観る」「観られる」の関係が成立するのである。

For this is general: that they which show themselves, openly desire to be seen. . . . Thought is free: you can forbid no man that vieweth you to note you, and that noteth you, to judge you for entering to places of suspicion. (Gosson, *The School of Abuse* 29)

“note”という語を使って「観る者」が同時に「観られる者」へと変貌するプロセスを説いたこの一節は、やはり“noting”を主題に据えたAdoを強く想起させるだろう。そしてこのような「いかがわしい場」である公衆劇場においては、観客はもっと強烈な変身を遂げることになる、と演劇撲滅論者たちは唱えるのである。

次の引用は、Gossonが⁵*Plays Confuted in Five Actions*において引用するXenophonの⁶*Symposium*第九巻の一節である。とある饗宴の席でBacchusが⁷Ariadneに求愛

する場面が演じられる。

When Bacchus beheld her [Ariadne], expressing in his dance the passions of love, he placed himself somewhat near to her, and embraced her: she, with an amorous kind of fear and strangeness, as though she would thrust him away with the little finger and pull him again with both her hands, somewhat timorously and doubtfully entertained him.

At this the beholders began to shout; when Bacchus rose up, tenderly lifting Ariadne from her seat, no small store of courtesy passing between them, the beholders rose up. Every man stood on tip toe, and seemed to hover over the prey; when they swore, the company swore; when they departed to bed, the company presently was set on fire; they that were married posted home to their wives; they that were single vowed very solemnly to be wedded.(108)

Gossonがここで糾弾するのは、眼差しを舞台に投げかけることでいかに観客が変容していくか、についてである。観客はAriadneがBacchusの求愛を拒み、そしてそれを受け入れる様を固唾を呑んで見つめるだけでなく、恋人たちの一挙手一投足をまね、彼らと同様に誓う。さらに眼差すことで愛欲を募らせていく……。眼差しを対象に投げることは、すなわち投げかけられることであり、しかも視線を投射することは、舞台上で表象される欲望にいわば憑依されることでもある。*Ado*では上のエピソードに言及される「観客」と同じように、BenedickもBeatriceも、Don PedroやHeroたちが仕掛ける芝居によって、愛欲を掻き立てられ、恋人へと変身していくのである。演劇撲滅論がShakespeareに伝授した眼差しのレッスンとは、このような眼差しの交錯が主体の変容を促すという内容のものだったのではないか。

V

前章で触れたように、Jean E. Howardは論文“Renaissance Antitheatricality and

the Politics of Gender and Rank in *Much Ado About Nothing*’において、当時の演劇撲滅論者は、劇場や演劇的实践を、確立されたジェンダー、階級の区分、そして階層制度に対する脅威とみなし、「社会的秩序の流動化や、社会内部の可動性」(166)を促す演劇的活動を封じ込めようとする者たちの謂いである、と指摘する。その上で、劇場性に備わる危険で脅威的な側面を露わにする *Ado* は、「女性や、現状より上の地位を切望する者たちの剣呑な二重性」(172)、つまり社会的流動性を促す危険要因を、封じ込めるという点において演劇撲滅論と似た関係にあることを論じている。

だがしかし、前章で検証したようにHowardの論には誤謬があると言わざるをえないのである。確かに、その機知でもって男を寄せ付けないBeatriceにしても、女性嫌いのBenedickにしても結婚しない、という点でMessinaという共同体にあって危険で脅威であるとは言えよう。Don Pedroがそうした周縁的位置に身を置く二人に「正常な」(“normal,” Howard 178)男女の役割を担わせ、結婚を通して共同体の中心に夫婦として定位させる、という点ではHowardの読みは正しいと言えるだろう。ただしBenedickやBeatriceにとって、結婚して共同体の「正常な」構成員になることは、社会の流動化を食い止めたり、封印することを意味しない。Benedick, Beatriceともに、眼差しが織りなす演劇的磁場に身を置くことによって恋人へと変身し、結婚を決意するのであるが、そうしたプロセスに参入することはむしろ進んで、個私の流動性や不安定性を享受することに等しいのである。

BENEDICK. I may chance have some odd quirks and
remnants of wit broken on me because I have railed so
long against marriage. But doth not the appetite alter? (2.3.227-29)

そして大団円におけるBenedickの台詞——“For man is a giddy thing, and this/is my conclusion” (5.4.106-07) ——で述べられた、揺曳し、変転する人間像こそが本劇が最終的に提示する自己成型の果実であり、英国ルネサンス文学における最大の課題——「汝自身を知れ」(*nosce te ipsum*) ——に対する本劇の解答な

のである。

大急ぎで付け加えておきたいのは、本劇の登場人物が揺曳し変転する自己を愉しむことは、次の Balthasar の歌で詠われている、女性を騙す浮気者であることを意味しない、という点である。

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)

本劇が最終的に提示する、理想的自己は揺曳し、変転を続けるものであっても、その基軸に「不変の」(“constant” 2.1.160) 観念——「貞潔」(“honour” 4.1.31, 191), 「友情」(“faith” 1.1.70, “[friendship]”2.1.160), そして何よりも愛情——をしっかりと据えていなければならないのである。「芝居」に熱い眼差しをそそぐことで変身を遂げる Beatrice にしても、Claudio にしても同様である。上で言及した William Harrison の言い方をもじるのならば、「変化」(inconstancy) と「不変」(constancy) を相備えた自己こそ肝心なのである。

Ado には、こうした変貌を存分に遂げる人物たちがいる一方で、いっこうにその存在や境位を変えない人物たちがいる。Don John, Dogberry たち夜警、そして“get thee a wife”(5.4.120) と Benedick に変身を促される Don Pedro である。その中でもとくに、Don John はあるがままの自己を維持することを明言し、変身をきっぱり拒絶する——

I had rather be a canker in a hedge than a rose
 in his [Don Pedro's] grace, and it better fits my blood to be disdained
 of all than to fashion a carriage to rob love from any.
 let me
 be that I am, and seek not to alter me. (1.3.25-27, 33-34)

中世演劇に登場する「ヴァイス」(Vice)の末裔であるDon Johnが、あるがままの自己を持続させるのは、もっともなことである。ヴァイスは悪徳の寓意であり、変化とは無縁であるからだ。Borachioたちの会話を盗み聞きし、彼らの悪事を「覗き込む」Dogberryたち夜警もいっこうに変身はしない。彼らは「道化」(fool, clown)であり、やはり変化の概念になじまないのである。だがしかし、こうした変身とは無縁のヴァイスや道化が、そして独身者の立場を維持し続けるDon Pedroが、「変化」と「不変」を兼ね備えた自己を成型していくBenedickたちを逆照射していることは間違いない。

本論で論じたことを、Kenneth Branaghが監督する映画*Much Ado About Nothing* (1993)は、いとも鮮やかに演出してみせる。かの映画の冒頭で詠じられるのは、上に引用したBalthasarの歌。しかしその歌を詠じているのはBalthasarではなく、Beatriceなのである。この歌が詠じられた後に、BeatriceをはじめMessinaの構成員全員が、Don Pedroたちの帰還に熱い眼差しを注ぎ、沐浴をすませ新たな衣装をまとって彼らを出迎えるのである。

Branaghの映画では、皮肉な形ではあるが本劇の最大のテーマ——「変身」——を連想させる歌を冒頭に置くだけでなく、それをこれから大きく変身することになるBeatrice自身に歌わせる。歌の中では、「変化し続ける」(“constant never”)男性たちに対して女性たちは嘆き、ため息をつくだけなのであるが、Beatrice自身は、ステレオタイプ化された忍従の化身としての女性像を、「眼差しのレッスン」と結婚を通して凌駕し、新たな自己の生成と結びついた、華麗な変身を成し遂げる。変化と不変という二重の焦点を結ぶ、楕円の自己の成型を達成するのはBeatriceも同様なのである。

注

* 本稿は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』(2010年4月17日)において発表した原稿「“I know him—’a wears a lock”—*Much Ado about Nothing*におけるSelf-Fashioning」に、令和4(2022)年度JSPS科学研究費補助金(基盤研究(C)課題番号20K00414)による研究成果を

基にして大幅に加筆修正したものである。

¹ Shakespeare 劇の制作年代については Margreta de Grazia と Stanley Wells が編んだ *The New Cambridge Companion to Shakespeare* の “A Conjectural Chronology of Shakespeare’s Works” に従う。

² Shakespeare 劇の幕、場、行数は Arden 版第三叢書に従う。

³ 原文において、s の代わりに f が使用されている個所は、s に直して表記する。

⁴ 同上。

引用文献

Bate, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*. Clarendon Press, 1993.

Branagh, Kenneth, director. *Much Ado About Nothing*, Samuel Goldwyn Company, 1993.

Cook, Carol. “The Sign and Semblance of Her Honor’: Reading Gender Difference in *Much Ado about Nothing*.” 1986. *Shakespeare and Gender: A History*, edited by Deborah E. Barker and Ivo Kamps, Verso, 1995, pp. 75–103.

De Grazia, Margreta, and Stanley Wells, editors. “A Conjectural Chronology of Shakespeare’s Works.” *The New Cambridge Companion to Shakespeare*, 2nd ed., Cambridge UP, 2010, pp. xv–xvi.

Findlay, Alison. “*Much Ado About Nothing*.” *A Companion to Shakespeare’s Works*, vol. 3, edited by Richard Dutton and Jean E. Howard, Blackwell Publishing, 2003, pp. 393–410.

Gosson, Stephen. *Plays Confuted in Five Actions*. 1582, Pollard, pp. 84–114.

—. *The School of Abuse*. 1579, Pollard, pp. 19–33.

Harrison, William. *Harrison’s Description of England in Shakspeare’s Youth*. Edited by Frederick J. Furnivall, vol. 1, London, 1877. Eureka Press, 2014.

Howard, Jean E. “Renaissance Antitheatricity and the Politics of Gender and Rank in *Much Ado About Nothing*.” *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*, edited by Jean E. Howard and Marion F. O’Connor, Routledge, 1987, pp. 163–87.

Jones, Ann Rosalind, and Peter Stallybrass. *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*. Cambridge UP, 2000. Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 38.

Levine, Laura. *Men in Women’s Clothing: Anti-theatricality and Effeminization, 1579–1642*. Cambridge UP, 1994. Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 5.

McEachern, Claire. Introduction. Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, pp. 1–144.

- . Notes. Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, pp. 149–318.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” 1975. *Visual and Other Pleasures*, 2nd ed., Palgrave Macmillan, 2009, pp. 14–27.
- “Note.” Def. *v.*² 7a. *The Oxford English Dictionary*, 2nd ed., 1989.
- Ovid. *Ovid’s Metamorphoses: The Arthur Golding Translation 1567*. Introduction by John Frederick Nims, Paul Dry Books, 2000.
- Pollard, Tanya, editor. *Shakespeare’s Theater: A Sourcebook*. Blackwell Publishing, 2004.
- Prynne, William. *Histrion-Mastix: The Player’s Scourge or, Actor’s Tragedy*. Johnson Reprint, 1972. 2vols.
- Shakespeare, William. *Much Ado About Nothing*. Edited by Claire McEachern, Thomson Learning, 2006. The Arden Shakespeare 3rd ser.
- . *Twelfth Night, or What You Will*. Edited by Keir Elam, Cengage Learning, 2008. The Arden Shakespeare 3rd ser.
- Stubbes, Philip. *Phillip Stubbes’s Anatomy of the Abuses in England in Shakspeare’s Youth, A. D. 1583*. Edited by Frederick J. Furnivall, London, 1877–79. Kraus Reprint, 1965.

Synopsis

Lessons on Gaze in Much Ado About Nothing

Mutsumu Takikawa

This paper is intended as an investigation of the magical power of theatrical gaze in Shakespeare's *Much Ado About Nothing* (*Ado*), especially referring to the antitheatrical literature in early modern England.

As Carol Cook points out, gazing into an object in this play is “always an act of aggression”; to be gazed into “is to be emasculated, to be a woman” (76), whereas it is fair to say that, in *Ado*, gazing into an object in terms of theatrical practices fashions the gazer into another subject; both Benedick and Beatrice are transformed into lovers “set on fire” (Gosson, *Plays Confuted in Five Actions* 108) through the theatrical practices enacted by Don Pedro and others; Claudio, by fixing a scopophilic gaze on the theatrical deception designed by Borachio and Don John, is turned into the slanderer of his lover.

We can be fairly certain that this transformative power of gazing in *Ado* derives from the “infect”ing power (Gosson 108) of gaze represented in the antitheatrical tracts, judging from Stephen Gosson's statement: “vice is learned with beholding, sense is tickled, desire pricked, and those impressions of mind are secretly conveyed over to the gazers, which the players do counterfeit on the stage. As long as we know ourselves to be flesh, beholding those examples in theaters that are incident to flesh, we are taught by other men's examples how to fall” (108). Shakespeare, in this festive comedy, fashions lessons on gaze out of the antitheatrical magical gaze, transforming anti-festive subjects to “blithe and bonny” (2.3.65) and “giddy” (5.4.106) ones.