

仮面の使者

—「十二夜」について—

北川 重男

I

シェイクスピア作の「十二夜」はオーシーノウ公爵の愛の告白から始まる。彼は楽の音に酔いながら一瞬たりとも休まるときのない感情の流れに身をまかせている。いま心をゆだねていた旋律は次の瞬間にはもはや十分な慰めにならなくなってしまう。心のうずきをもてあましている。音楽は慰めでありながら不満の種である。それほどまでに自分の心を支配しているものは恋、自制心を失わせ、音楽も慰みとはならず、いたずらに心乱れさせているものは気紛れな恋である、

So full of shapes is fancy,
That it alone is high fantastical.

(1. 1. 14-15)⁽¹⁾

恋は万物を思うままに描いてみせる
だから無類の気紛れだ。

公爵は独白のなかではただ恋の情熱を語るだけで恋の相手の名を明かさない。やがて家来のキューリオが彼を鹿狩りにさそう。公爵の想像はたちまち羽ばたき、自己を欲望 (desires) という獵犬にかりたてられる鹿 (hart)、すなわち恋になやむ心 (heart) のイメージに変えてしまう、

That instant was I turned into a hart,
And my desires, like fell and cruel hounds,
E'er since pursue me.....

(1. 1. 20-22)

その瞬間からわたしは鹿の姿に変わり、
欲望が凜猛で残忍な猟犬となって
わたしをかりたててやまない……

ここで初めて恋人の名はオリヴィアであるとわかる。奇妙な hart と heart のしゃれはすぐさま恋の使者ヴァレンタインの空しい報告につながってゆく。だが公爵は語る、

O, she that hath a heart of that fine frame
To pay this debt of love but to a brother—
(1. 1. 32-33)

ああ、兄君にたいしてさえこれほどの愛をむくいようとしているのだから、
やさしい心をもった姫だ。

公爵は自ら猟犬になって恋人の心を求める。

シェイクスピアは巧みに愛の主題を提示しながら、一方では間違いなく愛のすべてのコンヴェンションを並べたててみせる。恋に悩む君主、情熱と理性との争い、つれなくも美しい恋人の返事、移ろいやすく御し難い欲望の流露、ディアナとアクダエオンの変身や鹿と猟犬のイメージ、等々。次から次へと変化するそれらの流れるような緊密な組み合わせがリズムを生み、少しの抵抗も感じさせないうちにいつのまにか喜劇の中心へ観客を導いている。しかしそれでよいのだろうか？ うっかり見逃しているものはないだろうか？ シェイクスピアの手さばきのあまりの見事さにうっとりしすぎてはいないだろうか？ 鹿を求める公爵の欲望はオリヴィアを単に欲望の対象にすぎなくしてしまっていないだろうか？ 公爵の習慣的思考がいつのまにか公爵の心の内部まで支配してしまっている。このままでは愛を得られないにきまっている。hart と heart の対照は意外な側面をもっていることを気づかせてくれる。

II

「十二夜」が愛を主題にして、しかも多少とも宮庭風恋愛と脈絡があ

ることは誰しも認めることだ。それにしてもこれほど愛の主題を最初から明瞭にしているのもめずらしい。第一幕ですでにアントニオとセバスチャンをのぞくほとんどすべての主要人物が登場する。彼らは愛の主題と微妙な関係をもち、それを明瞭に表現していることがわかる。まずここには結婚した者、結婚が予定されている者は示されていない。彼らは愛を求めている。そのため彼らはたがいに複雑な関係におかれることを強いられる。その中心にヴァイオラがいる。

ヴァイオラはメッサリーネからこのイリリアに漂着したばかりだ。兄のセバスチャンとは嵐の海上で生き別れになってしまった。彼女はこの国についてのわずかばかりの知識を船長から聞きだしているところだ。オーシーノウ公爵がオリヴィア姫に求婚しているが、うまく事は運んでいない。ヴァイオラはまずオリヴィア姫に仕えたいと思う、

O, that I served that lady,
And might not be delivered to the world,
Till I had made mine own occasion mellow,
What my estate is.

(1. 2. 40-43)

ああ、そのお方にお仕えして
世間の目からかくれていたいわ
機が熟するまで
身分をかくしておくのよ。

しかしこれはかなわぬことだ。オリヴィア姫は誰にも会おうとはなさらぬらしい。ヴァイオラは即座に公爵に仕える決意をする。男装して公爵の小姓になって仕えるつもりになっている、

Conceal me what I am, and be my aid
For such disguise as haply shall become
The form of my intent, I'll serve this duke.

(1. 2. 52-54)

わたしの身分をかくしておいて下さいな、おねがい、
考えることがあるの、そのために

変装するわ。公爵様にお仕えます。

ここにもまたシェイクスピアの用意周到なお膳立てができあがっている。漂流して島に打ちあげられるのは、「間違いの喜劇」, 「ペリクリーズ」, 「シンベリン」, 「冬の夜語り」, 「あらし」などの背景である。生きうつしの兄弟の滑稽な話が「間違いの喜劇」の中心である。マリーナの身分はペリクリーズが現れるまでは明かされない。彼らは生き別れである。イリリアは島ではないが遠い異国の土地である。(これらとの類似は悲劇にも見出される。「オセロ」のキプロス島や「アントニーとクレオパトラ」のエジプトなど。またギリシア, ローマ神話のみでなくケルトやゲルマン神話のなかにも反響があることは広く認められている。トリスタンがイゾーを見出した島だ。) 漂着した娘がオーシーノウ公爵の家に小姓として仕える。それだけで愛の物語りは先が見えてくる。

しかしそのような準備がシェイクスピアの作意のすべてといえるだろうか? じつはそうではなかった。シェイクスピアはまず巧みにヴァイオラの目をオリヴィアの方へ向けさせてみせる。彼女は最初オリヴィアの屋敷で時が熟するまで身分を明かさずにいたいといった。なぜなのか? それが無理だとわかってはじめて公爵家に目を向ける。すると彼女の気紛れは一層飛躍して、小姓姿に変装することを思いつく。Self-identity を拒否するのだ,

Conceal me what I am.

何も説明されていない。まるでそれが楽しい思いつきであるかのように彼女はその気になっている。すばやく船長の性格を見ぬいて協力を依頼する。すべては自分を世間からかくすためだ。ヴァイオラの決意はその意図にもかかわらず謎にみちている。彼女自身は変装を思いつきでなく当然のことと考えている。理由はないわけではないが、そのどれもが無意味にみえる。そしてこう告げる,

What else may hap to time I will commit,

(1. 2. 59)

あとで何が起こるかは時にまかせましょう。

時にまかせる、とヴァイオラは二度も繰り返した。彼女はたとえオリヴィアに仕えていたとしても身分をかくそうとしただろうか。いずれにせよ、時がみちてくるまで彼女の変装は続くであろう。シェイクスピアはコンヴェンションのなかに奇妙な暗示を、冗談めかした無意味そうな言葉のはしはしに意味ありげな暗示をのぞかせる。本心はどこにあるのか決めかねているうちに筋は進展してしまう。

III

ヴァイオラは変装することが必要だった。しかし変装もまたシェイクスピア劇（いやエリザベス朝演劇のなかですら）めずらしいものではない。ありふれた約束事の一つなのだ。すでに喜劇創作の初期からシェイクスピアは実験を重ねていた。「間違いの喜劇」は瓜二つの双子の兄弟が見分けのつかないおかしさを演じた。彼らは変装したヴァイオラへあと一步のところにいる。驚くべきことはマライアの偽手紙ですらその効果において類似の影響力をもっていることだ。オリヴィア変じて手紙の主となる。マルヴォーリオはマライアのこしらえものの文体をオリヴィアのものと感じがいする。滑稽な道化芝居の始まりだ。「じゃじゃ馬ならし」は吞兵衛のいかけ屋スライが殿様にはかられて一夜の大臣にされてられる。脇には小姓の扮する奥方が控えてござる。彼らの「御前」でじゃじゃ馬ならしが始まる。スライの変装は馬鹿遊びだが、本筋の「御前芝居」の変装は真剣そのものだ。じゃじゃ馬娘の妹ビアンカに近づこうとして若者たちは思い思いの変装をする。ルーセンショーは家来と主従入れかわり、家庭教師に身を落す。ホーテンショーも負けじと変装してリショーと名のる。

変装、つまり劇である人物が自己の姿を変え常態の自己とは異った役を演ずる芝居の約束事は、エリザベス朝演劇ではごく普通のことだった、とブラッドブルックはいつている⁽²⁾。変装のコンヴェンションは、第一に変装者がそれ以前の姿と別人になることで、如何に親しい者でも彼ら登場人物同志では見分けがつかないことになっている。従って身分がわれない。第二に、登場人物同士は見分けがつかないのだから騙しあい関係にある。しかし観客の立場は微妙である。一応真実を知らされているのであるから、変装の真実と見せかけとを区別して眺めている。筋

の発展に伴い変装者と歩調を合わせながらも、一方ではそれが仮りの姿であることを知っている。変装者は感じ、発見し、冒険する。だが観客が知っていることは「のぞき見」にすぎないのではないかと筋がどのように発展しても観客は「真相」を他のどの人物にも告げることは赦されない。宙ぶらりんの状態 (suspension) におかれている。第三に、変装者が素顔にもどるとき、彼ははたしてもとの人物とまったく同じであろうか？ 素顔から変装へ、変装から素顔へと筋が発展してゆくのはそれなりの必然にもとづいている。すでに新しい光が投影されてしまっている。「単なる外見上の変身などありえない」とブラッドブルックはいう⁽⁸⁾。

さらに補足すれば、変装は一応素顔があつて、それが次には仮りの姿に変身するのだが、シェイクスピアの手にかかるとその両者の関係は機械的でなくなり、きわどいものになる。いかけ屋スライは、じゃじゃ馬ならしの田舎芝居をみるよりは小姓扮する「奥方」と寝室へさがりたがっている、

Madam, undress you and come now to bed.

(*The Taming of the Shrew*, Ind. ii. 117)⁽⁴⁾

さ、ぬいだり、ぬいだり。さっそくお床入りにしよう。

うろたえた小姓は叫ぶ、

Thrice-noble lord, let me entreat of you

To pardon me yet for a night or two;

(Ind. ii. 118-119)

おそれおおくもわが殿、願わくは

あとひと夜ふた夜のご辛抱下さいませ。

うろたえ逃れる面白さ。シザーリオ (ヴァイオラ) もそうだ。中性的な姿恰好が喜劇的情況をつくりあげる。「彼」はともすれば女であることが露見しそうになる。公爵は、

And all is semblative a woman's part

なにもかも女そっくり。

という。公爵は自身の言葉の意味が半分しかわかっていない。シザーリオが女であると露見しそうになるからこそ、また公爵にとってたくまげに演ずる仮りの恋人役にはまってゆくのだ。

「じゃじゃ馬ならし」の本筋は、スライの場合より一層変装の恐ろしさをのぞかせる。ルーセンショーは従僕のトラーニオと主従入れかわる。筋が発展するうちに、トラーニオ扮するルーセンショーの所へ父親が訪ねてくる。父のヴィンセンショーは、トラーニオが息子を殺害してルーセンショーになりすましたのだと思いこむ。一步踏み誤れば悲劇なのだ。このサスペンス手法は「十二夜」にもある。サー・トービの仕掛けた罠はシザーリオとエイグチークの決闘にまで及ぶ。しかしまたシェイクスピアは、ごくまれにであるが変装を故意に見破らせるときもある。「むだ騒ぎ」のなかで、舞踏会がひらかれ、侍女のアーシュラは仮面のアントニオ老人と踊る。その特徴をよくとらえて、侍女はアントニオだと見破ってしまう。しかしこれはもう一方でドン・ペドロが恋の使者となってヒアロウに求婚する場面やマーガレットがヒアロウに変装する場面と対照されているのであって、決して独立したものとはいえない。

IV

シザーリオ（ヴァイオラ）にとって、オリヴィアに恋されたのは計算外のことで驚いた、

Poor lady, she were better love a dream.....

(2. 2. 26)

おかわいそうに、夢でも恋した方がましね。

しかしわれわれはむしろシザーリオの驚きの強さの方に興味をひかれるのではあるまいか。シザーリオはたちまち変装の罪深さを思う、

Disguise, I see thou art a wickedness,

Wherein the pregnant enemy does much.

(2. 2. 27-28)

変装、なんて罪深いんでしょ、
悪魔はこの手で悪事をはたらくのね。

するとたちまちシザーリオのなかの女性が悲しみにとざされて答える、

.....As I am man,

My state is desperate for my master's love,

(2. 2. 36-37)

わたしは男だもの
公爵様を愛したくても愛せない。

これこそ仮面の使者の皮肉である。

シェイクスピアの意図した変装の紛れは、シザーリオ、公爵、オリヴィアの三人を中心にして進展し、やがて最高潮に達する。彼ら三人の関係はそれぞれをぬきさしならぬ葛藤の渦のなかへ巻き込んでしまう。それは悲劇における恐怖の葛藤ではない。愛し愛されたいための恋のかけひきの葛藤である。それらはすべてヴァイオラの出現によって、さらにはまたヴァイオラの身分をかくそうとした思いつきによって生じた葛藤だ。シザーリオがいさぎよく仮面をぬぎすてて、ヴァイオラにもどりさえすれば事件はおさまるだろう。しかしシザーリオはそうしようとはしない。それどころか、

O time, thou must untangle this, not I,

It is too hard a knot for me t'untie.

(2. 2. 40-41)

ああ、時よ、あなたがこれをとくの、わたしじゃない。
こんな難しい紛れはとともわたしには解けやしない。

と叫ぶ。女としてのシザーリオが仮面をはずせなくしてしまった。時の経過こそが紛れを解く鍵だ。シェイクスピアの意図ははっきりしている。シザーリオを追いつめ、かりたてるのだ。シザーリオは三人の葛藤

の渦のなかでぬきさしならなくなったとき、どうなるか？

仮面をつけ恋を語ること、なかんづく恋の使者になることは愛の儀式の一部であり、コンヴェンションだ。公爵のオリヴィアへの愛にみられるように、またシザーリオとオリヴィアとの語らいにみられるように、外見上のスタイルと言語とが愛の宗教のスタイルをもって演じられる、

Viola (Cesario)What I am and what

I would, are as secret as maidenhead :to your ears,
divinity; to any other's, profanation.

OliviaWe will hear this/divinity.....

(1. 5. 219-223)

ヴァイオラ わたしが何者で何をしようとしているか処女の操のように秘密です。

あなたさまのお耳に入れば神聖なことも、

他の者に聞かれれば汚れてしまいます。

オリヴィア ……ではその神聖なお言葉をお聞きしたいわ。

「むだ騒ぎ」では、アラゴンの領主ドン・ペドロが部下のクローディオのために恋の使者役をかってでる。仮面舞踏会。ペドロはヒアロウに「求婚」する。ヒアロウはその相手がクローディオのふりをしたペドロと見破ったであろうか？ そのことは曖昧なままに踊りの輪は次々と回転しながら去ってゆく。次にペドロが現われるとき、万事は上手くいっているように見える。だがクローディオはさえない顔付をしている。彼はアラゴンの領主にヒアロウを横取りされたと思っている。あくまで誤解なのだが、次にはそうはゆかないことがわかってくる。マーガレットの変装がそれだ。変装が悪用されれば「正直者のイアゴウ」(honest Iago)とどれほどの相違があるろうか。しかしシェイクスピアは変装を決して恋の成就(あるいは挫折)以外に用いようとはしない。彼の関心はもっぱらルーセンシヨ-的な変装、恋の手段の方に向けられている。コンヴェンションの枠の外へ一歩も出ていないかに見える。

シザーリオとオリヴィアとの最初の会話は疑問形で始まる、

The honourable lady of the house, which is/she?

(1. 5. 168-169)

お姫様はどちらでしょうか。

とたずねるシザーリオは何と愛らしく、ナイーヴで感受性にとんだ少年であろうか。思わずオリヴィアは、

Whence came you, sir?

(1. 5. 178)

どこからいらしたの？

と問いかける。姿のやさしさに似ずシザーリオはきっぱりと問いを無視する。しかしそれからの会話は疑問文の洪水である。Are you a comedian? (あなたは役者?) とか、Are you the lady of the house? (あなた様がお姫様ですか?) とか、What are you? (あなたは何者?) とか、What would you? (どうしようというの?) とか、What is your parentage? (あなたのお家柄は?) という問いかけが次から次へと矢継ぎ早になげつけられる。ついに問いは教理問答のもじりになってしまっって終わる。質問はすべて身分に関係している。それはまたオリヴィアのシザーリオに対する強い関心度を示している。それにもかかわらずシザーリオの答はどうか、

Above my fortunes, yet my state is well:

I am a gentleman.

(1. 5. 282-283)

いまの運命よりは上、とっていまも悪いわけじゃありません。
紳士の身分です。

曖昧なのだ。謎めいた解答が一層オリヴィアの関心を呼びおこす、

.....How now!

Even so quickly may one catch the plague?

(1. 5. 298-299)

どうしたっていうのでしょ、

疫病だってこんなにすばやくとりつかしら。

彼女の心 (heart) でなく目 (eyes) が愛する対象を見出してしまった、

Methinks I feel this youth's perfections
With an invisible and subtle stealth
To creep in at mine eyes.

(1. 5. 300-302)

どうやらあの若者のすばらしさが
気づかないうちにこっそりと
目からしのびこんでしまったらしいわ。

目はオリヴィアに都合の良い情報しかもたらさないだろう。すべては巧妙にかくされた曖昧さのなかに閉じこめられている。オリヴィアだけが気づいていないのではない。ヴァイオラ自身も身分をかくしたことの真の意味に気づいていない。このことに気づくべきなのは観客自身なのか？ いずれにせよ彼らの状況は変装によって喜劇的曖昧さの真の価値に近づきつつある。この曖昧さは言語の詩的価値からくるものというよりは、劇的コンヴェンションを超越しようとする活力から生みだされるものだ。

V

「十二夜」では恋人たちを演ずる主人公をとりまく道化たちを忘れることはできない。祭りをもりたてる喜劇役者たち。彼らこそ本当は主役なのかも知れない。混沌の世界のなかであらゆる秩序を逸脱し、自由気儘に動いている。祭りのなかではじめて原始的な自由を獲得する。彼らとてコンヴェンションに縛られがんじがらめになっているわけだが、いつのまにか彼らはコンヴェンションからぬけだす。彼らの行動は自然の演ずるパロディだ。彼らは mad な連中であり、その行為は “midsummer madness” (3. 4. 56) である。C. L. パーバは狂気こそ「十二夜」の鍵になるという。“mad” という言葉はサー・トウビィや道化やマライアやサー・アンドルーたちの武器であり、その “mad” にこっぴどく

痛めつけられるのがマルヴォーリオなのだ。道化たちの恋の使者は偽手紙だ。正確に言えば侍女マライアなのだが、彼女は手紙をかく。日頃のオリヴィアのスタイルのパロディである。この手紙もまたシザーリオと同じ恋の使者。媚薬のような効果をもっている。犠牲者はマルヴォーリオだ。また別の恋人がいる。サー・アンドルー・エイギューチーク。ほてい腹のとりもちサー・トゥビィが恋の使いでは最初から上手くゆくはずがない気の毒な恋人だ。

恋するマルヴォーリオは変装する。彼は偽手紙にだまされ、その命ずるがままになる。マルヴォーリオの変装は本当は変装ではない。変装のパロディなのだ⁽⁶⁾。手紙は心の思いを伝える代弁人であり⁽⁷⁾、愚弄される恋人の使者である⁽⁸⁾。くせものなのだ。マライアはいう、

I will drop in his way some obscure epistles of love.....

(2. 3. 161-162)

あいつの通り道にあて名なしの恋文を落しておくのよ。

この“obscure”（曖昧さ）にマルヴォーリオはひきよせられる。マルヴォーリオこそ“rule”（かたくるしさ）の権化だったのに、いまや“uncivil rule”（御乱行）になっている⁽⁹⁾。

狂っている男たち、すなわち道化的人物が本筋の人物と対照され、祭りの気分をもりあげて御乱行に及ぶ。シェイクスピアはここにもコンヴェンションをこのうえなく見事に演出してみせる。しかしそれだけであらうか？ イメージはどうだろうか？ さりげなく現われては消えるイメージ群が、彼らの行動を別の視野から眺めさせてくれる。マルヴォーリオをうまく騙したサー・トゥビィは喜んで、

Why, thou hast put him in such a dream,
that when the image of it leaves him he must run mad.

(2. 5. 196-197)

へっ、とてつもない夢をみさせちまったぞ、
夢がさめたら、狂っちまうにちげえねえ。

“mad”こそマルヴォーリオの嫌った“uncivil rule”ではないか。しか

もピューリタンの最もきらった変装のパロディを演ずるのだ。“dream”は“fancy”である。ヴァイオラはオリヴィアに愛されて、

Poor lady, she were better love a dream.....

といった。だがその夢こそとんでもなくせ者だった。マルヴォーリオの夢とオリヴィアの夢の対照。やがて侍女マライアは狂気のマルヴォーリオについて報告する、

.....for sure the man is tainted in's wits.

(3. 4. 13)

……たしかにあの方狂ってますわ。

すると恋するオリヴィアは、

.....I am as mad as he,

If sad and merry madness equal be.

(3. 4. 14-15)

わたしだって狂ってるようなものよ、

ふさぎむしと陽気の違いはあってもね。

イメージは二重うつしに伝達される。結局夢は本来の愛の夢のさかさまである。

シェイクスピアは狂気のイメージを決して平凡なままに羅列してはおかない。道化とマルヴォーリオの牢獄の場では、“mad”の迫りに圧倒されてしまう。牢獄のマルヴォーリオは生贄の悲哀と憂鬱に閉ざされている。悲哀と滑稽さが観客に深い印象を残している、

I am not mad,

(4. 2. 42)

おれは気違いなんかじゃない。

彼は幾度も繰り返すのだ。すると道化がそこにいる⁽¹⁰⁾、

.....I am as well in my wits, fool, as thou art.

(4. 2. 89)

阿呆聞いてくれ、お前と同じくらいおれは正気なんだ。

なんという皮肉だろう。道化はしかし容赦しない、

.....But tell me true, are you
not mad indeed? or do you but counterfeit?

(4. 2. 114-115)

嘘いっちゃ困りまさあ、本当に
正気なんですかい？ それとも正気のふりしてるのかな？

マルヴォーリオが何と釈明しようとも彼は変装してしまった！ 恋に狂った。しかし彼は本質的に“mad”ではない人間，“mad”と正反対な人間なのだ、

Believe me, I am not—I tell thee true.

(4. 2. 116)

そうじゃない、本当だ——本当のことをいっているのだ。

道化は決定的な一撃を加える、

Nay, I'll ne'er believe a madman till I see his
brains.

(4. 2. 117-118)

ま、気違いのいうことは信じないでおこう。脳味噌でも見せてくれ
りゃ別だがね。

道化は知っている。「狂気」が「人を欺きやすい」ことを。

VI

いまや変装をかなぐり捨てる時が熟した。ヴァイオラの子期した時が

醸成されつつある。“midsummer madness”あるいは“dream”は“whirligig of time”（時のめぐり）⁽¹¹⁾によって目覚めのときが近づいた。その時は前ぶれもなくやってくるだろう。作者はヴァイオラと瓜二つの兄セバスチャンを登場させる。この兄の出現によって恋の使者の仮面ははがされるだろうか？「間違いの喜劇」の図式をたどり、同じような筋の運びをみせながらヴァイオラに再びもどることは容易でない。すでに彼女は昔のヴァイオラではないのだ。いや、セバスチャンもすでに違っている。彼は状況の複雑さととまどいながら、真の意味が把握できないままに事件の核心へ入りこまされてゆく。いまシザーリオは絶対絶命の窮地に立っている。観客は笑いをこらえ、シザーリオは真剣だ。セバスチャンの登場によってついに危険な三人の関係が崩れ去ろうとしている。シザーリオの窮地を笑えるのは、彼が虚像にすぎなくなったためだ。仮面の使者にすぎなくなったためだ。シザーリオを恋いこがれていたオリヴィア姫はあっさりセバスチャンと結ばれてしまった。彼女は騙されたのか？

Nor are you therein, by my life, deceived,
You are betrothed both to a maid and man.

(5. 1. 261-262)

そのことでは誓って騙されたものではありません。
娘とそっくりな男と婚約されたのです。

“a maid and man”（娘であり男である者）がすべてを語っているではないか。自然のまわり道（bias）は結局正しかったのだ⁽¹²⁾。オリヴィアはセバスチャンという愛の対象を、愛の本体をシザーリオの眼鏡でみていた。オリヴィアの目（eyes）はただセバスチャンの姿をしたシザーリオを心（heart）に伝達してただけだ。

ヴァイオラの場合はどうか。ヴァイオラも同様だった。彼女はシザーリオによって公爵を教育できた。愛らしく、純情で、女といっても不思議ではない少年が、「女」の愛を、恋の誠実さを表現できた。それからまた「男」であればこそ公爵の素顔を覗き見ることができた。彼の示す情熱の変化、時おり示されるやさしさや寛大さがシザーリオという恋の使者によってもれなく正確にヴァイオラへ伝えられる。もしヴァイオラ

が女のままであったなら、はるか遠くから公爵の姿を垣間見て、オリヴィア姫との愛の成行きを見物していたにすぎなかっただろう。主役にはなれなかったはずだ。オリヴィアの愛をめざますこともなかったろう。シザーリオによって「夢」がふくれあがった。ヴァイオラが変装したとき、秘密の扉が開かれたのだ。ヴァイオラは自己の恋を成就しがたい状態におかれてはじめて恋をするのだ。

変装のヴァイオラはオーシーノウにとって最も意味深いものになる。彼こそシザーリオを通して「愛の御霊」の目を覚まされる⁽¹⁸⁾。オリヴィアの美が心 (heart) を迷わせ、目 (eyes) を狂わしてしまった。コンヴェンションの鎖にがんじがらめになっている彼は盲目同然だ。目は心の命ずるままに視線を動かしている。しかしそれは“deceitful”なのだ。目は心の命ずるままにしか対象を伝達しないから、心は騙される。公爵の場合がそれだった、

.....thine eye

Hath stayed upon some favour that it loves :

Hath it not, boy ?

(2. 4. 23-25)

お前の目は
愛する者にそそがれたことがあるね、
違うかな？

公爵の無意識の認識が始まっている、

For, boy, however we do praise ourselves,
Our fancies are more giddy and unfirm,
More longing, wavering, sooner lost and won,
Than women's are.

(2. 4. 32-35)

というのも、どれほどうぬぼれてみたところで
わたしたち男の恋なんてものはうわついた気紛れなもので、
女の移り気より始末がわるい
じきに恋はさめはて、あきてしまう。

シザーリオは短く、

I think it well, my lord.

(2. 4. 35)

その通りでございます。

“we” “Our” と公爵はいつている。彼はまたシザーリオを相手に自己自身を教育している。シザーリオはヴァイオラのために準備する、

My father had a daughter loved a man,
As it might be, perhaps, were I a woman,
I should your lordship.

(2. 4. 107-109)

父に娘が一人おりましてある男を愛しました
その愛はまあ、わたくしがいま女だとして
殿様をお慕い申していると同じくらいでした。

ひかえめだが真実の声が聞えてくる。しかも内緒であった身の上を明か
しつつある。公爵はたずねる、

But died thy sister of her love, my boy?

(2. 4. 119)

妹はその恋のゆえに死んだのか？

するとシザーリオは、

I am all the daughters of my father's house,
And all the brothers too.....

(2. 4. 120-121)

いまでは父の家には男も女も
わたしだけになってしまって……

真実は存在し、しかもそれはかくされている。すぐ手元にあり、いつか

は見出すだろう。

幕の終わりに真相が明らかになったとき、公爵はいう、

One face, one voice, one habit, and two persons,
A natural perspective, that is and is not.

(5. 1. 215-216)

同じ顔、同じ声、同じ服装、しかも二人の人間とは、
自然の妙だ。ありえないものがある不思議な鏡だ。⁽¹⁴⁾

いま“all the brothers”と“all the daughters”が自然の演出する不思議な画法によって眼前に示されている。文体は発見の喜びの反復を伝える、

.....Sebastian was my father——

Such a Sebastian was my brother too:

(5. 1. 231-232)

父の名はセバスチャン、
兄もセバスチャンといいます。

オーシーノウは自己発見をもの静かな口調で語りだす、

Be not amazed—right noble is his blood.....
If this be so, as yet the glass seems true,
I shall have share in this most happy wrack.

(5. 1. 263-265)

おどろかれるな、立派な血統の男です。
そうだとするとどうやらこの不思議な鏡も真実を写しているらしい。

わたしもこのまことに幸運な難破の仲間いりをさせてもらおう。

いまこそヴァイオラは変装をうちすることができる。乙女の衣装(maid's garment)⁽¹⁵⁾にもどるのだ。しかしヴァイオラはかつて乙女の衣装を身につけていたときのヴァイオラであろうか？ 公爵の心に明瞭

に思い出されてくる言葉がある、

Boy, thou hast said to me a thousand times
Thou never shouldst love woman like to me.

(5. 1. 266-267)

そうだ、おまえは幾度もいっていた、
わたしを愛するように女を愛したりはしないと。いったな。

ヴァイオラは喜びに満たされている、

And all those sayings will I over-swear,

(5. 1. 268)

幾度も申しましたその言葉でまたお誓い申します。

VII

恋の憂鬱。恋の使者の変装。これらのコンヴェンションを固定した約束として受け入れなければならないだろうか？ 約束事はある社会の多数の人間たちの通念、常識である。だから特定の喜劇の約束事は作品の内容をすべて示される以前に観衆が予測できる形式であろう。作家が表現しようと試みている主題と観衆のそうした予測との関係は不安定であるから、コンヴェンションは固定的な伝達手段であるとばかりはいえない。コンヴェンションは独創的作家によって常に破壊されてゆく。しかしその破壊の過程こそが重要である。コンヴェンションが発展してゆく契機を明らかにしなければならない。ヴァイオラは男装する。と、シザリーオになる。このとき観衆はたえず男と女を同時に意識し、常に区別しておかなければならない。一つの場面で男と女の複雑な層を同時的に意識するという重層的意識を要求される。しかもシェイクスピアの巧妙な演劇手法はその状態をもひとときたりとも固定してしまわない。セバスチャンの登場がそのよい例だ。セバスチャンによって、観客は単に二重の意識では追いつけなくなり、終いには他の人物についての固定的観念までもがあやしくなって再検討を余儀なくされる。実際、他の登場人物たちの関係も混乱する。ここではじめてコンヴェンションをこえた変

装の意味を知りはじめるのだ。劇の大団円において、シザーリオは、幸福につつまれたヴァイオラをのこしてセバスチャンの像と合体してしまう。

〔註〕

- (1) テキストは Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson (eds.), *Twelfth Night Or What You Will*. Cambridge: Cambridge University Press, 1949. による。また M. M. Mahood (ed.), *Twelfth Night*. Middlesex: Penguin Books Ltd., 1968 の註を参照した。
- (2) M. C. Bradbrook, "Shakespeare and the Use of Disguise in Elizabethan Drama," *Essays in Criticism*, II (April 1952).
- (3) Bradbrook, p. 166. もちろん深い意味もなく簡単に変装をぬぎすてしまう例も多くみられる。
- (4) Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson (eds.), *The Taming of the Shrew*. Cambridge: Cambridge University Press, 1928; rep. 1968. による。
- (5) C. L. Barber: *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*, Princeton: Princeton University Press, 1959, p. 242.
- (6) Cf. Bradbrook, p. 166.
- (7) "the agent of her heart." *The Two Gentleman of Verona*, (A. Quiller-Couch and J. D. Wilson (eds.), Cambridge: Cambridge University Press, 1921). 1. 3. 46.
- (8) "the love of mockery" 2. 5. 19.
- (9) 2. 3. 119. なお rule and misrule については C. L. Barber を参照されたい。特に第八章にくわしく論じられている。
- (10) 道化はここでサー・トウパスのふりをしていた。声の変装である。
- (11) 5. 1. 374. なお time については Northrop Frye: *A Natural Perspective. The Development of Shakespearean Comedy and Romance*. New York: Columbia University Press, 1965. を参照されたい。特に第三章 "The Triumph of Time" にくわしい。
- (12) Cf. "But nature to her bias drew in that" 5. 1. 259. "bias" は「ハムレット」でポローニアスが語る有名な "With windlasses, and with assays of bias, / By indirections find directions out," 2. 1. 62-63. (J. D. Wilson ed., Cambridge: Cambridge University Press 1936 rep. 1954) との関係が深いとみる。
- (13) ダンテ「新生」竹友藻風訳(垂水書房版。1961年), p. 102.
- (14) "perspective" の解釈については Mahood の註を参照されたい。以下の引用中の "glass" (5. 1. 264) についても同様。
- (15) 5. 1. 272.

〔参考文献〕

註でふれたもの以外特に参考にしたものをあげておく。

- (1) Berry, Ralph, *Shakespeare's Comedies: Explorations in Form*, Princeton: Princeton University Press, 1972.
- (2) Bradbrook, M. C. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1935.
- (3) Bradbrook, M. C. *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, London: Chatto & Windus Ltd., 1973.
- (4) Bradbury, Malcolm. et al. eds. *Shakespearean Comedy* (Stratford-upon-Avon Studies. 14), London: Edward Arnold, 1972.
- (5) Felperin, Howard. *Shakespearean Romance*, Princeton: Princeton University Press, 1972.
- (6) Holly, Marcia. "King Lear: The Disguised and Deceived," *Shakespeare Quarterly*, Vol. XXIV. (Spring 1973) No. 2.
- (7) Pettet, E. C. *Shakespeare and the Romance Tradition*, London: Methuen and Co. Ltd. 1949.