

「演劇論および身体論的視座からの近代初期英国における服飾文化に関する研究」

2008~2010 年度 文部科学省委託
服飾文化共同研究拠点事業報告

2011. 3

課題番号： 20010

研究課題名： 「演劇論および身体論的視座からの近代初期英国における服飾文化に関する研究」

共同研究者： 滝川 睦 名古屋大学文学研究科

内藤亮一 富山大学人間発達科学部

八鳥吉明 群馬工業高等専門学校人文科学科

演劇論および身体論的視座からの近代初期英国における服飾文化に関する研究
The Research on Fashion and Clothing Culture in Early Modern England from
the Viewpoint of Theories of Drama and Somatic System

滝川 睦*¹⁺, 内藤 亮一*²⁺, 八鳥 吉明*³⁺
Mutsumu Takikawa*¹⁺, Ryoichi Naito*²⁺, and Yoshiaki Hachitori*³⁺

*1 名古屋大学文学研究科 名古屋市千種区不老町
Graduate School of Letters, Nagoya University,

Furo-cho, Chikusa-ku, Nagoya 464-8601, Japan

*2 富山大学人間発達科学部

Faculty of Human Development, University of Toyama,

*3 群馬工業高等専門学校人文科学科

Humanities, Gunma National College of Technology

+服飾文化共同研究拠点、文化ファッション研究機構、文化女子大学

Joint Research Center for Fashion and Clothing Culture

Bunka Fashion Research Institute, Bunka Women's University

Abstract: This research was to examine historical fashion and sartorial culture in early modern England by referring to the theories of drama and somatic system. The research results are as follows: (1) the elucidation of the representation system of fashion in early modern English culture and drama; (2) the unravelling of the genealogy of “gallant” in English Renaissance drama; (3) the analysis of fetishism in Shakespeare’s plays. (1) Dramas in 16th and 17th century England, especially Shakespearean plays, were enacted upon the bilateral representation system of “fashioning” in that while those plays depended on the antitheatrical discourses which denounced the transgressive nature of clothing, they also defended the symbolism of clothing which underlined the ideology that clothing should accord to the status of the wearer. (2) In early modern England, the word “gallant” meant both “gorgeous in appearance” and “chivalrously brave” as well as “a man of fashion.” The representative dramatists, such as Shakespeare, Ben Jonson, and Thomas Middleton, made use of those multilayered representations of gallants. Gorgeous sartorial dress of a “gallant” was a signifier that changed its meaning, contingent upon the situation, into anything; sometimes it is a mirror of inward virtue, on occasion a vanity, and under certain circumstances a trigger to make a gap between outward and inward recognizable. (3) The investigation of the fetishes in Shakespeare’s plays, for example, the handkerchief in *Othello* (1603-04) and the transvestism in *Twelfth Night* (1601) reveals the interrelationship between

clothing, female body, and gender/sexuality in early modern English culture and society.

要旨：研究成果は、(1) 近代初期英国における服飾の表象システムの解明、(2) 服飾文化と結びついた「ギャラント」(gallant) の系譜の解明、(3) Shakespeare 劇におけるフェティシズムの分析である。(1) 近代初期英国において、人間形成をも意味する「ファッション」(“fashion”) は、「奢侈禁止法」によって具体化される、服飾の力で人の身分、職業、アイデンティティを規制しようとする社会的動きと、異性装に具現されるような、服飾によって社会的・文化的規範から逸脱しようとする動きと連動する。Shakespeare 劇は、この両極的な動きを反映するだけでなく、後者の動きを弾劾する、当時の演劇反対論者たちの言説に寄り添いながら、その言説を解体する戦略をとっていることを明らかにした。(2) 近代初期英国において「ギャラント」(“gallant”) は「流行や快楽を追う男、洗練された紳士」、「外見が豪華で華やかな」さらには「騎士のように勇敢な、高潔な勇気に満ちた」の意味を担う多義的な語であった。Shakespeare を初め、Ben Jonson、Thomas Middleton などの当時の劇作家たちの演劇ダイナミクスは、服飾文化の中心に位置する「ギャラント」の多義性を基軸に生成されることを、データベースに基づき解明した。(3) Shakespeare 劇における服飾に焦点化されるフェティシズムを分析した。*Othello* (1603-04)では、フェティッシュである服飾/ハンカチが女性の身体や女性性を形成し、*Twelfth Night* (1601)では、服飾/男装が性的差異の固定化を遅延させ、身体と性の流動的關係を生成する喜劇的焦点(フェティッシュ)として機能していることを解明した。

配当決定額

平成 20 年度	540,000 円
平成 21 年度	1,320,000 円
平成 22 年度	950,000 円
合計	2,810,000 円

研究の目的

本研究の目的は、16-17 世紀英国における服飾文化の様態と、その文化を生成した近代初期英国社会のダイナミクスを、演劇論的視座および身体論的視座から歴史的に解明することである。

研究の方法

- (1) 近代初期英国の服飾文化を復元する可能性をもった言説を、16-17 世紀の公衆劇場用の演劇テキストや宮廷仮面劇テキストから抽出・分析し、その結果をデータベース化する。
- (2) 16-17 世紀英国社会の安定化およびその流動性を表象する記号としての服飾の役割について、当時の社会の様態/動態を記した一次資料をもとに分析を行う。
- (3) 近代初期英国における身体概念と服飾文化の関連性について、当時の医学、生理学、そして演劇のテキストを分析することによって明らかにする。
- (4) (1) - (3) を総合的に検討し、近代初期英国における服飾文化の実相を解明する。

研究の実施計画

[20 年度]

- (1) 服飾文化と関連した近代初期演劇テキストを分析し、その結果をデータベース化し、当時の舞台上で表象された服飾文化を再構築する。
- (2) R. A. Foakes 編 *Henslowe's Diary* (1961, 2002) や *Records of Early English Drama* に所収された近代初期英国における劇の上演記録を精査し、具体的な劇の上演と連結した服飾文化の様態を研究する。
- (3) 近代初期英国における演劇反対論者たちが攻撃的とする舞台上の服飾の様態を分析し、舞台が映し出していた服飾文化の諸相を解明する。
- (4) (1) - (3) の分析を総合し、データベース化された資料をもとに、近代初期英国演劇を構成する服飾文化の全体像を抽出し、服飾が、舞台の内と外で表象される社会の安定性・流動性を表す指標の役割を果たしていたことを解明する。

[21 年度]

- (1) 近代初期英国の服飾文化と密接に結びついた演劇テキストを精査・分析・データベース化し、16-17 世紀英国演劇において表象された服飾文化を記号論的分析をもとにして再構築する。
- (2) 近代初期英国の演劇上演と結びついた物質的な服飾文化の様態を研究する。
- (3) 服飾文化と社会的変動との連関を説明する当時の一次資料を解析し、(1) と (2) および前年度の結果と比較・検討する。
- (4) 演劇反対論者たちが上梓した出版物（一次資料）を渉猟・解析し、服飾による身体・ジェンダー・セクシュアリティ形成の様態と過程を解明する。
- (5) (1) - (4) の分析結果を総合して、データベース化された資料をもとに、近代初期英国演劇を構成する服飾文化の諸相を、身体概念、ジェンダー、セクシュアリティに焦点を合わせて分析する。

[22 年度]

- (1) 近代初期英国の服飾文化と密接に結びついた演劇テキストを精査・分析・データベース化し、16-17 世紀英国演劇において表象された服飾文化を記号論的分析をもとにして再構築する。
- (2) 近代初期の演劇上演と結びついた物質的な服飾文化の様態を研究する。
- (3) 演劇反対論者たちの出版物、服飾・身だしなみの規範書 (*Advice Book*)、奢侈禁止法 (*sumptuary laws*) を解析し、服飾による身体、ジェンダー、セクシュアリティ、マスキュリニティの形成の過程と、異性装によるアイデンティティ生成の過程を解析する。
- (4) 近代初期英国の服飾文化と社会的変動との連関を、とくにギャラント (*gallant*) の表象の系譜に焦点を合わせることによって、明らかにする。
- (5) 近代初期英国における身体論・生理学・解剖学と服飾文化との関連性を解明する。
- (6) 前年度までの研究成果と (1) から (5) までの分析結果を総合して、データ化した資料をもとに、近代初期英国演劇において表象された服飾文化の諸相を、身体、ジェンダー、セクシュアリティ、アイデンティティなどの鍵概念に焦点を合わせて解明する。

研究の成果

[20年度]

近代初期英国における「ファッション」(fashion)という言葉の重層的意味と、当時の英国社会における服飾文化との関連性を解明した。“Fashion”は近代初期においては服飾などの流行の型を意味すると同時に、人の「姿や形」、「性質」、「行動」、そして「人間を形成すること」をも意味した。つまり近代初期英国においては、服飾はすなわち身体であり、個のアイデンティティそのものなのである。当時の社会においてはこの概念は二つの動きとなって表れる。16世紀に幾度も発布された「奢侈禁止法」のような形で、奢侈な服飾を取り締まることで、身体やアイデンティティを社会・文化の規範内に抑え込もうとする動きと、当時、流行した異性装に表されているように、異性の服飾を身に纏うことによって、個をジェンダーと社会の規範から逸脱させようとする動きである。この二つの動きは公衆劇場で演じられる演劇においては、より鮮明な形をとって表れる。登場人物の身分や社会秩序を厳格に表す服飾と、それらの規矩からの逸脱を表象する服飾が舞台を飾っていたのである。当時の演劇を代表する、Shakespeare 劇の特徴は、両者の服飾概念によって、「着心地の良さ・悪さ」「居心地の良さ・悪さ」、さらには登場人物のアイデンティティの形成・解体、社会の安定性・不安定性を表象していることである。

当時の社会における服装による自己形成の諸相を解明するために、当時の演劇やパンフレットに頻出する“gallant”の表象を研究した。Thomas Dekker の *The Gull's Horn-Book* (1609年) [1] などに描かれている“gallant”は「華美な服装をする人物像」であり、軽佻浮薄なものとして批判的に描かれている。一方 Shakespeare では「騎士のような勇敢さ」を指す場合が多々ある。*OED* によれば“gallant”は「流行や快楽を追う男、洗練された紳士」(“a man of fashion and pleasure, a fine gentleman”) や「外見が豪華で華やかな」(“gorgeous or showy in appearance”) という意味であるとともに、「騎士のように勇敢な、高潔な勇氣に満ちた」(“chivalrously brave, full of noble daring”) の意味である。もともと「華美な服装をした男」を意味する“gallant”が演劇等で様々なタイプに表象されたことは、「華美な服装」の意味することが当時多様であったことを示す。Shakespeare が用いた「騎士のように勇敢な」という意味との関連を研究することで、近代初期英国の服飾文化における「華美な服装」の意味が明らかになると考えられる。

初期近代英国における服飾と身体の関係という問題に対する考察を試みるため、Shakespeare の劇 *Othello* (1603-04) [2] に見られる「ハンカチ」“handkerchief”表象の読解と分析を行った。*Othello* では、ハンカチが悲劇の重要な要素を構成しているが、服飾論ならびに身体論の視座から見ると、この劇では、ハンカチを身体、特に女性身体との関係性において提示し、問題化する視点が顕著であり、それが悲劇の展開と密接に関連している。

初期近代の「文明化の過程」(Norbert Elias) [3] の中、ハンカチは、「清潔さ」と「身体」に関する新たな概念形成を促し、女性の身体は、処女性を含意する「囲われた庭」“*hortus conclusus*”と、逸脱性・猥雑性を特徴とする「漏れやすい器」“leaky vessel”という、相反する表象によって両義的に意義付けがなされた。*Othello* から Desdemona に贈られるハンカチは、妻の純潔を保証するものだが、そのハンカチは、Iago により盗まれてしまう。さらに、Iago の謀略により、妻の不貞に対する猜疑心に捉えられた *Othello* にとって、ハンカチは、Desdemona の「グロテスクな身体」(Mikhail Bakhtin) [4] を隠蔽すると同時に可視化するテクスチャー/テクスタイル/

テキストとなり、ハンカチを失った Desdemona の身体は、「漏れやすい器」と見なされ、Desdemona は娼婦化されてしまう。

このように、*Othello* においてハンカチは、家父長制の言説や表象に基づく女性の身体観を投影し、実体化するテクスチャー/テクスタイル/テキストとして、悲劇の展開に重要なかたちで関与している。しかし、Desdemona のハンカチには、それと平行し、拮抗する意味の次元も存在する。それは女性登場人物達によって開示される。まずハンカチは、Desdemona が自身の主体性を構築する媒介となっている。また、Iago の妻 Emilia は、女性の身体や欲望と服飾を安易に接合することを拒否する。その結果、服飾と身体は、家父長制の中で、まさにその服飾と身体を核にして構築される女性性の言説と表象に、断層線を入れる契機ともなり得る。*Othello* は、そうした可能性や契機も胚胎しているのである。

[21 年度]

近代初期英国演劇における服飾文化表象と、着衣と脱衣の詩学との関連性を解明した。Shakespeare 喜劇の革新性は、先行演劇の伝統や慣習を換骨奪胎した点に存する。その革新性の証左とも言うべきものが、服飾文化の表象である。中世以来の、道徳劇や聖史劇の「服飾のシンボリズム」の要諦が、「王冠、深紅・紫色のローブ、十字架付き宝珠、王笏によって王を、白装束によって聖母を、亜麻色の髪と翼によって天使を、剣によって正義を、一冊の本によって真実を、すべてを適切な色を添えて表現すること」 [5] であるならば、Shakespeare はそれを着衣と脱衣の詩学がはらむダイナミックスによって見事に破砕する。*The Taming of the Shrew* (1592, *Shr.* と略す) [6] の四幕三場において、新妻 Katherina の手元から最新流行の帽子もガウンも、夫 Petruchio によって奪取される。しかも従順な妻に変身したことを示す大団円（五幕二場）においては、夫の命に従い、Katherina は手ずから帽子を脱ぎ、それを足で踏みつける。道徳劇などの「服飾のシンボリズム」と比較すると、これらの場における、Katherina 絡みの脱衣の身振りの斬新さは明らかである。家父長制度に参入する新婦に与えられるべき服飾が、新郎そして新婦自らによって剥奪・拒絶されるのであるから。登場人物の社会的ステイタスを服飾によって表わすという道徳劇のコンヴェンションも、同時に *Shr.* においては破綻していると言えよう。また、*Shr.* においては、上記のシンボリズムの破壊が、結婚式に臨む Petruchio の道化さながらの衣装、サブプロットにおける主人 Lucentio と召使い Tranio の衣装交換によって加速されている。

The Two Gentlemen of Verona (1590-91, *TGV* と略す) [7] は着衣の詩学に依拠することで、上述の「服飾のシンボリズム」に亀裂を生じさせる。本劇における着衣の詩学は、大団円を迎えても男装を解こうとしない Julia によって実践される。家父長制度参入を意味すると同時に、混乱した劇のプロットを収束させるはずの女性の服装を、Julia は最終幕においても纏うことはないのである。*TGV* においては、着衣の詩学が最終幕まで堅持されることが非常に重要である。なぜならば、変身を自家薬籠中の物とする海神と同じ名をもつ Proteus に、心変わり＝変身を劇中で実践させることで、変身を忌み嫌う当時の演劇反対論者たちの怒りを増幅させながら、返す刀で Shakespeare は Julia の変装＝変身を媒介にしながら、演劇擁護を行っているからである。

“Gallant”の意味を解明するために、Shakespeare および他の同時代作家、Ben Jonson と Thomas Middleton における“gallant”の用法を電子テキスト [8] から抽出して調査し、“gallant”と称される人物の特徴や年代、作家、ジャンルなどによる違いをまとめた。Shakespeare の用例

は 74 例。形容詞の用例が名詞の 2 倍近くあることが他の作家に比べて特徴的である。形容詞は「騎士のように勇敢な」という意味で、名詞は「伊達男、血気盛んな若者、身分の良い人」の意味で用いられている。年代別にみると 1596 年から 1600 年頃までの中期に用例が多い。Jonson の用例は 19 作品で 190 例。Shakespeare の 5 倍の比率に当たる。名詞の用例が 9 割で「遊び人」の意味で用いてある。年代別には、Shakespeare とほぼ重なるように、1598 年から 1601 年までの 4 作品に半分以上が集中している。Middleton の用例は 20 作品で 190 例。名詞がほとんどである。調査した作品は 1600 年から 1622 年までのものである。結果、Shakespeare と他の作家の用法に違いがあることが明らかになった。Shakespeare は「勇敢な」と「放蕩者」の両方の意味で用いていたのに対して、Jonson、Middleton は「放蕩者」の意味で批判の対象として用いている。また“gallant”の意味する人物像の特徴がいくつか明らかにできた。Shakespeare の“gallant”の多くは、血気盛んな若者、あるいは華美ではなくみすぼらしい格好でも、若くて威勢がよければ“gallant”と呼ばれている。一方、珍妙な服装をして虚勢を張った人物や、金持ちで着飾っているが「カモ」にされる人物は“gallant”と呼ばれない。これらの人物が Jonson や Middleton ならば“gallant”となる。Jonson と Middleton の場合、“gallant”の特徴は派手な衣装である。彼らは衣装だけで中身が変わると思っているが、実際は、衣装を変えたけれど精神的には何も変わらない。概して Shakespeare の“gallant”の特徴が内面重視であるとしたら、Jonson や Middleton は外面重視であることが用法分析から解明された。

Shakespeare の劇作品に見られる「ハンカチ」表象の分析と、“the Rainbow Portrait”と呼ばれるエリザベス一世の肖像画に描かれたマントの考察を通して、*Othello* のハンカチ表象に確認される意味の重層性、特に身体性を検証した。Shakespeare の劇における「ハンカチ」“handkerchief”という語の使用状況を検討すると、Shakespeare は、劇の執筆にあたって、この言葉を必ずしも頻用しているわけではないことが明らかとなる。ハンカチが Shakespeare 劇で用いられる場合、日常生活で使用されるその描写が含まれる一方で、「死」との明確な連想の中で表現されることがある。ハンカチは、Shakespeare の劇作品において、その日常的使用性への一定の関心に基つきながらも、血や死に繋がる不吉さと強い象徴的関係性を保有する場合があることがわかる。*Othello* は、ハンカチのこの不吉な象徴性を土台としながら、それを女性身体と関係づけることで、さらに複雑なかたちで深化させていると考えられる。例えば、*Othello* のハンカチは、目や鼻、耳、唇といった身体部位と、連想的に結び付けられていく。その際、目/鼻/耳/唇は、*Othello* の性的連想を刺激し、ハンカチは、多くの性的観念や性的イメージが圧縮・置換された表象となり、それらを通して、Desdemona の女性身体は、性的欲望の身体として規定されていく。“The Rainbow Portrait”に描かれたエリザベス一世のマントに描かれると同時に抑圧され、不可視なものとされる女性身体のプロテスク性は、文脈を変えて、Desdemona に投影されているとも言える。

[22 年度]

近代初期英国における服飾の表象作用と、個人や国のアイデンティティ形成との関連を、当時の演劇反対論者の言説および Shakespeare 演劇と比較・検討することによって明らかにした。William Harrison はその著 *The Description of England* (1587)において、Andrew Boorde の *The First Book of the Introduction of Knowledge* (1547)に添えられた挿絵—頭に帽子を載せ、腰に布

を纏った裸体の男が、裁断用ハサミを左手にかざし、右腕に布を垂らした図版—に言及し、英国人は最新の流行だけを追い求める、軽佻浮薄な国民なり、と喝破している [9]。服飾こそ人のアイデンティティを形成するという観念に基づきながら、流行にのみ心を奪われる国民の住む英国にはナショナル・アイデンティティが成立しないことを説いているのである。このような考え方が、きらびやかな衣装と、役者という階層社会の底辺に蠢く存在の狭間に楔をうちこむ、当時の演劇反対論者たちの言説を加速化させていく。Shakespeare は *Much Ado about Nothing* (1598) を制作するにあたり、服飾は人と共同体のアイデンティティ形成の核であると同時に、それを解体するモメントでもある、という脱構築的発想を逆手にとる。その劇のプロットを、服飾および外見に依拠することの危険性を絶えず警告した演劇反対論者の言説に寄りかからせつつも、同時に劇中で服飾に備わるアイデンティティ成形力をフルに活用してみせるのであるから。

“Gallant”と服装による自己形成の問題を個々の演劇作品の具体的な分析と当時の服装観を絡めて解明することを行った。その結果として、まず近代初期英国における“gallant”の表象するものが騎士のイメージから放蕩者のイメージに変わったことと、その過程において服装と自己形成のありかたが推移したことを明らかにした。また当時の「市民喜劇」(city comedies)において「服装が人を表す」という規範の恣意性が暴露されていると同時に規範の強化にも繋がる点を明らかにした。“gallant”の表象に関しては Shakespeare の *Henry IV, Part 1* などに登場する Hal と Hotspur が騎士のイメージでありながら、必ずしも称揚されているわけではなく、Hal は騎士と放蕩者のイメージを兼ね備えており、それは Jonson や J. Cooke [10] の劇に表象される市民喜劇の放蕩者の“gallant”に繋がっていく。とくに服装を自己形成に利用する Hal から、服装だけで自己形成ができると信じる市民喜劇の“gallant”に至る過程に“gallant”の系譜を見ることができる。また当時の人文主義者や宗教家の服装観が当時の演劇にも見ることができることを明らかにした。

Othello に見られる「ハンカチ」表象と、*Twelfth Night* (1601?) [11] における「異性装」の読解を通して、女性身体や女性性の問題を分析し、同時に、ジェンダーやセクシュアリティといった概念の生成の状況を検証することで、服飾と身体と性が織りなす関係を考察した。

Othello にとって、ハンカチは、Desdemona のグロテスクな身体と性的欲望を否定し、隠蔽すると同時に、それらを確認し、可視化するテクスチャー/テクスタイル/テキストとなる。男性性を毀損されることに対する「去勢」“castration”不安に捉えられた *Othello* は、ハンカチに執着することで、自身の男性性/主体性を維持しようとするが、ハンカチへのこの執着が、ハンカチを「フェティッシュ」“fetish”へと変容させる。*Othello* は、ハンカチへのフェティシズム的執着を通して、Desdemona の存在全体を想像的に規定し、つくり上げていくのである。Desdemona の身体や性的欲望を含め、*Othello* にとって、Desdemona の女性性とみなされるものは、こうしたプロセスがもたらす想像的産物に他ならない。

また、服飾は、着脱可能な人工物でありながら、身体の一部ともみなされうるという意味で、“prosthesis”「補綴/人工器官」として捉え直すこともできる[12]。そして、服飾は、ジェンダーやセクシュアリティの記号として、それを身に纏うものの身体を、「補綴的/人工器官的身体」“the prosthetic body”、すなわち、性的身体に組織化する[13]。実際、*Othello* におけるハンカチは、「補綴/人工器官」として、Desdemona の身体の延長と認識され、Desdemona の存在を規定し

ていくことになる。

しかし、フェティッシュも「補綴/人工器官」も、その意味は常に不安定さを伴い、矛盾に満ちたものとなる。さらに、Shakespeare の時代、Desdemona を演じたのは「異性装」の少年俳優であったことも、服飾と身体と性を巡る問題をより複雑にしていたことは間違いない。

主な発表論文等

【雑誌論文】

- ① 滝川 睦 : 「*Coriolanus*における放浪と女性化をめぐる不安」『名古屋大学文学部研究論集』第55巻、2009年3月、11-23頁
- ② 滝川 睦 : 「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』第56巻、2010年3月、19-31頁
- ③ 内藤亮一 : 「Shakespeareにおけるgallantの用法」『富山大学人間発達科学部紀要』第4巻、2010年3月、191-202頁
- ④ 八鳥吉明 : 「服飾と身体の交錯—*Othello*におけるハンカチ再考」、『IVY』第42巻、2010年3月、1-22頁
- ⑤ 内藤亮一 : 「近代初期英国におけるギャラントの系譜学—騎士から放蕩者へ—」『IVY』第43巻、2010年11月、1-22頁
- ⑥ 滝川 睦 : 「国王のスペクタクルとマスターレス・マン—*Macbeth*における宴の場再考—」『名古屋大学文学部研究論集』第57巻、2011年3月、1-14頁
- ⑦ 八鳥吉明 : 「ファッションとジェンダー—*Othello*、ハンカチ、フェティッシュ」『群馬高専レビュー』第29巻、2011年3月、49-54頁

【報告書】

- ① 滝川 睦、内藤亮一、八鳥吉明 : 『服飾文化共同研究報告 2009—共同研究番号 20010 演劇論および身体論的視座からの近代初期英国における服飾文化に関する研究』文化ファッション研究機構、2010年2月

【学会発表】

- ① 八鳥吉明 : 「服飾と身体の交錯—*Othello*におけるハンカチ再考」、第48回シェイクスピア学会、2009年10月3日（於 筑波大学）
- ② 滝川 睦、内藤亮一、八鳥吉明 : 「綾を読む—近代初期英国文学と服飾文化—」、名古屋大学英文学会第49回大会シンポジウム、2010年4月17日（於 名古屋大学）

【口頭発表】

- ① 内藤亮一 : 「近代初期英国の服飾文化—服が人をつくる」放送大学富山学習センター・オープンセミナー、2011年1月8日（於 放送大学富山学習センター）

参考文献

1. Thomas Dekker: *The Wonderful Year ; The Gull's Horn-Book ; Penny-Wise, Pound-Foolish ; English Villainies Discovered by Lantern and Candlelight ; and Selected Writings*, The Stratford-upon-Avon Library 4, edited by E. D. Pendry, E. Arnold (1967)

2. William Shakespeare : *Othello*, edited by E. A. J. Honigmann, The Arden Shakespeare. 3rd.ed, Nelson (1997)
3. Norbert Elias : *The Civilizing Process : Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*, translated by Edmund Jephcott, edited by Eric Dunning, Johan Goudsblom, and Stephen Mennell, Rev. ed, Blackwell (2000)
4. Mikhail Bakhtin : *Rabelais and His World*, translated by Helene Iswolsky, pp. 26-27, Indiana UP (1984)
5. David M. Bevington : *From Mankind to Marlowe : Growth of Structure in the Popular Drama of Tudor England*, p. 93, Harvard UP (1962)
6. William Shakespeare : *The Taming of the Shrew*, edited by Ann Thompson, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge UP (1984)
7. William Shakespeare : *The Two Gentlemen of Verona*, edited by William C. Carroll, The Arden Shakespeare, 3rd Ser., Thomson Learning (2004)
8. *Project Gutenberg : Brose by Author S. ; Luminarium: The Works of Ben Jonson ; Chris Cleary : The Plays of Thomas Middleton (1580-1627)*
9. William Harrison : *Harrison's Description of England in Shakespeare's Youth*, edited by Frederick J. Furnivall. Pt. 1. BK. 2. The New Shakspeare Society (1877)
10. J. Cooke: *Greene's Tu Quoque or, The Cittie Gallant*, edited by Alan J. Berman, The Renaissance Imagination 8, Garland (1984)
11. William Shakespeare : *Twelfth Night, or What You Will*, edited by Keir Elam, The Arden Shakespeare. 3rd. ser, Cengage Learning (2008)
12. Will Fisher : *Materializing Gender in Early Modern English Literature and Culture Studies in Renaissance Literature and Culture* 52, pp. 1-35, Cambridge UP (2006)
13. Ann Rosalind Jones and Peter Stallybrass : *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture, pp. 207-16, Cambridge UP (2000)

以上、2008年度から2010年度までの共同研究の概要を記したが、以降の頁において最終研究報告を、共同研究者各自がまとめた論文の形式で行う。なお以下の報告の書式は、*MLA Handbook for Writers of Research Papers*の第6版（New York: The Modern Language Association of America, 2003年）および第7版（2009年）に準拠している。

第1章 Shakespeare 喜劇における着衣と脱衣の詩学
The Poetics of Dressing and Undressing in Shakespearean Comedies

滝川 睦

Mutsumu Takikawa

名古屋大学大学院文学研究科

Graduate School of Letters, Nagoya University

The Taming of the Shrew (1590年頃制作?、以下 *Shr.* と略す) と *The Two Gentlemen of Verona* (1594-95年頃制作?、以下 *TGV* と略す) の二つの Shakespeare 喜劇に描かれた服飾文化の諸相を、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が本論のねらいである。

I

Shr. 五幕二場¹。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 Petruchio は Katherine に、それまで彼女が被っていた「帽子」(“cap” 5.2.121) を脱がせ、それを足で踏みつけるよう命じる—

Enter Katherine, Bianca and Widow.

See where she [Katherine] 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! (5.2.119-22)

Petruchio のこの命令は、Katherine 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、踏付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る妻を Katherine 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* 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、この帽子を踏付けにするという所作がなされているために、*Shr.* で見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.*において、なぜ *Katherina* は帽子を踏みつけにするという、「馬鹿げた従順さ」(“a foolish duty”5.2.125) を発揮しなければならないのであろうか。

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、輿入れするさいに、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* が父の家に戻るさいに、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・参入」(“translation”220) の行為と呼ばれるべきであり、この“translation”が *Griselda* 伝説においては、*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 年頃制作) にいたる、脱衣・着衣行為を軸にした、*Griselda* 像の変容を示唆するだけでなく、彼女の着脱行為が貴族階級そして家父長制度への組み入れを意味していた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 *The Winter's Tale* (1609 年) 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。

PETRUCHIO. If she [*Katherina*] 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. (2.1.281-85)

自分と結婚したあかつきには、*Katherina* は *Griselda* の生まれ変わりとなる、と *Petruchio* は豪語しているのであるが、本劇において *Griselda* への言及がなされるのは当然と言えば当然のことなのである。なぜならば、「じゃじゃ馬」(“a shrew”4.1.181) 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 Griseda 物語の主題も、家父長制社会における Griseda の馴致および彼女を忍耐の化身とすることなのだから。

PETRUCHIO. Another way I have to man my haggard [Katherina],
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.* 4.1.164-67, 181-82)

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 question: whereto she still answered, that she would, so neere as heaven (with grace) should enable her.

... with his owne hands, he [Gualtiero] 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「転移、変身、参入」(“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 Griseda 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、Griseda 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が内包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 の場合は、家父長制度の掟に従わせるにあたって採用するのは、Gualtieri の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けさせないことである。

HARBERDASHER. Here is the cap your worship did bespeak.

PETRUCHIO. 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 gentlewoman wear such caps as these.

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

And not till then. (4.3.63-72)

流行の帽子だけでない。「当世風で流行り」(“the fashion and time”4.3.95) 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通過儀礼にのぞみ、その儀礼を演出するための小道具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、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 Petruchio に道化さながらのつぎはぎの衣装を纏わせること、George Gascoigne の *Supposes* (1566 年) 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, Petruchio is coming in a new hat and an old jerkin;

a pair of old breeches trice turned; a pair of boots that have been
candle-cases, one buckled, another laced; an old rusty sword tane
out of the town armoury, with a broken hilt and chapeless; with
two broken points; 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. . . . (3.2.41-47)

VINCENTIO. What am I, sir? Nay, what are you [Tranio], sir? O immortal gods!

O fine villain! A silken doublet, a velvet hose, a scarlet cloak, and
a copatain hat! O I am undone, I am undone! While I play the good

husband at home my son and my servant spend all at the unversity. (5.1.51-54)

とくに後者の主人と召使いの衣装交換は、次の清教徒 Phillip Stubbes の *The Anatomie of Abuses* (1583 年) における Philoponus の言葉が表しているように、階級・身分によって身につけるべき衣装が明確に定められていた時代の観客にとって、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 flauzt 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 Petruchio 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、本劇を転倒した Griselda 物語へ「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、足で踏付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*(1600年)—において、羊飼いの Griselda が纏っていた「灰色のガウン」(“russet gowne” *Grissill* 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転移・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 232) ものとして、つまり家父長制度に対する Griselda の一種の抵抗として「灰色のガウン」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「灰色のガウン」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鑄掛屋 Sly に着せられた「芳しい服」(“sweet clothes” Induction 1.34) 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ではなく、家父長社会が、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ことなのである。

II

Shakespeareの *TGV*の大団円は、服飾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が帽子をかなぐり捨て、足で踏付けにするのとは対照的に、Juliaは「ズボン」(“breeches”2.7.49)²をはじめとする男装を解くこともなく、いわば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に変装を解かないという事態は *TGV* だけに見られるものではない。*Twelfth Night* (1601年頃制作?) 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印象づけるのが狙いだったとは言えるだろう。

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”) の弾効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、いや芝居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. I cannot leave to love, and yet I do;

But there I leave to love where I should love.

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. (2.6.17-22, 31-32)

自分に「忠実」(“constant”)であるために、心変わり (inconstancy) を自らに認め、Valentine に対する友情と、Julia に寄せていた愛情を反故にする 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 shape], 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”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なのであるから (98-110)。次の引用は、当時の演劇反対論者たち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) の一節であるが、ここで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, *stille Stage-players hypocrites; Hypocrites, Stage-players, as being one and the same in substance*: (158-59)

Shakespeare の筆になる *3 Henry VI* (1591年頃) において、Gloucester 公爵 (後の Richard III) が Proteus と演技の概念を用いて、近代初期英国の演劇反対論者たちの怒りを増幅するかのようになり、マキャヴェリストの策略を披露していたことを思い出してもよいだろう——

Why, I can smile, and murder whiles I smile,

And cry ‘Content!’ to that which grieves my heart,

And wet my cheeks with artificial tears,
 And frame my face to all occasions.

 I'll play the orator as well as Nestor,
 Deceive more slyly than Ulysses could,
 And, like a Sinon, take another Troy.
 I can add colours to the chameleon,
 Change shapes with Proteus for advantages,
 And set the murderous Machiavel to school. (3.2.182-85, 188-93)

Shakespeare はこのように、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、「心変わり、愛の変装」としての恋人 Julia に対する裏切りを实践させる。そして劇作家は返す刀で、Proteus の「愛の変装」を模倣するかのように、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的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 Mason が *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama* に収められた TGV 論—“Between Gentlemen: Homoeroticism, Collaboration, and the Discourse of Friendship”—で述べたような、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) に基づいている。

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. (1.1.1, 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ャルな関係を結ぶ、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 cooped 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 frendshippes, 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) の概念に他ならない。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合的なものであったことを指摘しているが、*TGV* はまさにこの「模倣」の概念が劇の隅々にまで浸潤していることは確かである。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 の恋愛と身振りを真似ながら、糾弾する場面 (3.1.81-136)、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、次のように自分の犯した罪に転移させて語る場面などは、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* において喝破した、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) の主体は、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・芸術家のごとく振舞う 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」を忠実に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に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 の心を再び自分に向けさせるという意味で、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、変装を媒介にしながら演劇擁護論を体現してみせる Julia に、最終的に軍配をあげるためであった、と結論付けることができよう。

近代初期英国の演劇反対論者のひとりであった Stephen Gosson が *Plays Confuted in Five Actions* (1582年) の中で、Xenophon が紹介する、*Bacchus and Ariadne* という芝居が観客に

もたらした恐るべき感化力について、次のように述べている。

When Bacchus beheld her, expressing in his daunce the passions of loue, he placed him self somewhat neere to her, and embraced her, she with an amorous kind of feare and strangenes, as though shee woulde thruste him away with the litle finger, and pull him againe with both her handes, somewhat timorously, and doubtfully entertained him.

At this the beholders beganne to shoute. When Bacchus rose up, tenderly lifting Ariadne from her seate, no small store of curtesie passing betwene them, the beholders rose up, euery man stode on tippe toe, and seemed to houer ouer the playe, when they sware, the company sware, when they departed to bedde; the company presently was set on fire, they that were married posted home to their wiues; they that were single, vowed very solely, to be wedded.
(G4v-G5r)

舞台上で演じられた、Theseus に置き去りにされた Ariadne への、Bacchus の求愛行為を、観客がなぞるようにして模倣してみせた、というわけである。Gosson が再現するこのエピソードでは、模倣のエネルギーは舞台の上だけでなく、観客をも包み込むように劇場内を還流しているようである。

Shakespeare が、この Gosson が再現する *Bacchus and Ariadne* の逸話を知っていたかどうかはわからない。だが彼は同じく Theseus に裏切られる Ariadne のモチーフを用いながら、演技や演劇に対する反感を煽るのではなく、むしろ舞台に立つ役者と観客の間に成立する共感 (compassion) を描くことに力点を置いているのである。小姓に変装した Julia は、Ariadne の役を演じた時の有様を、Silvia にこう告げていた――

JULIA. And at that time I made her [Julia] weep a-good,
For I did play a lamentable part.
Madam, 'twas Ariadne, passioning
For Theseus' perjury and unjust flight,
Which I so lively acted with my tears
That my poor mistress, moved therewithal,
Wept bitterly; and would I might be dead
If I in thought felt not her very sorrow. (4.4.163-70)

Julia は、Ariadne 役を演じる、仮想上の Julia を気の毒に思うだけではない。欺瞞を働き、心変わりした Proteus に対してすら「哀れみ」(pity) をかけているのである。

JULIA. Alas, poor fool, why do I pity him [Proteus]
That with his very heart despiseth me?
Because he loves her, he despiseth me;
Because I love him, I must pity him. (4.4.91-94)

Gosson など近代初期英国の演劇反対論者たちの攻撃の的となった、舞台上でのみだりがわしき模倣行為を誘発する共感や哀れみは、*TGV*においては赦しと和解をもたらす要因となっているの

である。

注

本論の一部は、本研究の成果のひとつである滝川睦：「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』 第 56 巻, 19-31 頁 (2010 年) と重複することをお断りしておく。

1. *The Taming of the Shrew* の幕と場の分割、そして行数に関しては、The New Cambridge Shakespeare 版に拠っている。
2. *The Two Gentlemen of Verona* の幕と場の分割、そして行数に関しては、The Arden Shakespeare 版 (第 3 シリーズ) に拠っている。

引用文献

- Barish, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley: U of California P, 1981.
- Boccaccio, Giovanni. *The Decameron*. Trans. 1620. Vol. 4. New York: AMS, 1967.
- Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Ed. Holbrook Jackson. New York: Vintage, 1977.
- Castiglione, Baldassare. *The Book of the Courtier*. Ttrans. Thomas Hobby. Ed. Virginia Cox. London: Dent, 1977.
- Chaucer, Geoffrey. "The Clerk's Tale." *The Riverside Chaucer*. Ed. D. Benson, 3rd ed. Oxford: Oxford UP, 1988. 138-53.
- 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.
- Elyot, Thomas. *The Book Named the Governour*. Ed. S. E. Lejmberg. London: Dent, 1962.
- "emulate," Def. 1, 2, *The Oxford English Dictionary*, 2nd ed. 1989.
- Girard, René. *A Theater of Envy: William Shakespeare*. New York: Oxford UP, 1991.
- Gosson, Stephen. *Plays Confuted in Five Actions*. Introd. Peter Davison. New York: Johnson Reprint, 1972
- Mason, Jeffrey. "Between Gentlemen: Homoeroticism, Collaboration, and the Discourse of Friendship." *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge: Cambridge UP, 1997. 28-62
- Pafford, J. H. P., ed. *The Winter's Tale*. By William Shakespeare. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1963.
- Prynne, William. *Histrion-Mastix: The Player's Scourge or, Actor's Tragedy*. Introd. Peter Davison. Vol. 1. Johnson Reprint (1972)
- Puttenham, George. *The Art of English Poesy*. Ed. Frank Whigham and Wayne A. Rebhorn, Ithaca: Cornell UP, 2007.

- Rosalind, Ann, and Peter Stallybrass. "(In)alienable Possessions: Griselda, Clothing, and the Exchange of Women," *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 220-44.
- Shakespeare, William. *King Henry VI Part 3*. Ed. John D. Cox and Eric Rasmussen. The Arden Shakespeare. 3rd Ser. London: Thomson Learning, 2001.
- . *The Taming of the Shrew*. Ed. Ann Thompson, The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- . *The Two Gentlemen of Verona*. Ed. William C. Carroll, The Arden Shakespeare, 3rd Ser. London: Thomson Learning, 2004.
- Sidney, Philip. *An Apology for Poetry or The Defence of Poesy*. Ed. Geoffrey Shepherd. Manchester: Manchester UP, 1973.
- Stubbes, Phillip. *The Anatomie of Abuses*. Ed. Frederick Furnivall. The New Shakspeare Society Publications Ser. 6. Vaduz: Kraus Reprint, 1965.
- The Taming of a Shrew. Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Ed. Geoffrey Bullough. Vol. 1. London: Routledge, 1957. 69-108.
- Whigham, Frank. *Ambition and Privilege: The Social Tropes of Elizabethan Courtesy Theory*. Berkeley: U of California P, 1984.

第2章 近代初期英国における「ギャラント」(gallant)の表象と服飾文化 Representations of “Gallant” and Clothing Culture in Early Modern England

内藤亮一

Ryoichi Naito

富山大学人間発達科学部

Faculty of Human Development, University of Toyama

はじめに

演劇的視点から近代初期英国における服飾文化を見た場合に、gallant と呼ばれる人物像の存在に気が付く。gallant とは、*OED* の最初の意味にもあるように、いわゆる「洒落者」であり、華美な服装を見せびらかし、当時の宮廷などにおいてもファッションの中心に位置した。これらの人物は当時の演劇において、うわべを装った軽佻浮薄な人物として揶揄されることも多いが、その同じ gallant という語がしばしば「勇猛果敢な」という意味でも使われることがある。17世紀とくに王政復古期以降のいわゆる「洒落者」としての gallant に比して、この時代の gallant にはまだ荒々しさといったものがある。この違いは何なのか。当時も gallant という語は「華美な服装」を意味した。その gallant がどのように別の意味で使われたかを調べることで、演劇的観点から見た当時の服飾文化のありかたの一片が見えてくる。「華美な服装」と「荒々しさ」の結びつきと乖離は、当時の「華美な服装」が内包していたものを露わにする。また当時の服飾文化では、服装がアイデンティティを形成したが、そのことが内包する外面と内面のギャップの問題も、当時の劇作家の gallant の扱いを通じて開示される。

研究を行うに当たり、実際の演劇作品に使われている gallant の用法を調査することから始めた。調査対象として Shakespeare および他の同時代作家、Ben Jonson と Thomas Middleton の電子テキスト化されているものを検索し、見出し語、品詞、作家、作品名、年代、用例、コンテキスト、発話人物、意味、内容、その他特筆すべきことをファイルメーカー、エクセルでデータベース化して考察を加えた。Shakespeare 以外の作家については、すべての作品を網羅することはできなかった。また、もとにした電子テキストの信頼性や版による用語の違いなどの問題から、用例数に若干の誤差は生じるとしても、とくに焦点を当てた3人の作家、Shakespeare, Jonson, Middleton の用法を明らかにするだけのサンプルは抽出できたと考えている。

1. *OED*における gallant の意味

近代初期英国の gallant の用法を調査するに当たり、*OED* をもとに gallant の意味を絞った。結果、Shakespeare が用いた意味としては *OED* の定義のうち、形容詞 A の 1. “gorgeous or showy in appearance, finely-dressed, smart.” (c1420), 4. “loosely, as a general epithet of admiration or praise: excellent, splendid, fine, grand.” (1539), 5. “chivalrously brave, full of noble daring.” (1596), および名詞 B の 1. “a man of fashion and pleasure: a fine gentleman

(sometimes with added notion of A5: chivalrously brave, full of noble daring)” (1383), 2. “used in the vocative as a courteous mode of address, *esp.*, in plural; =‘gentlemen.’ Also with playful or semi-ironical tone, as in *this gallant* = ‘this fine fellow’.” (1470), 3. “one who pays court to ladies, a ladies' man. Also a lover, in a bad sense, a paramour.” (1450)が挙げられる。形容詞 1 は「衣装などの豪華な」こと、4 は一般的な称賛、5 は「騎士のように勇敢な」ことを意味している。名詞 1 は「伊達男」、2 は「丁寧な、ときに皮肉を込めた、呼びかけ」、3 は「女性に言い寄る男」という意味である。調査結果からは、女性の性質に関する意味（形容詞 2、名詞 1b で現在は廃語の意味）で用いられた例も見られたが、ごく少数であった。そのことから、この時代においても主に男性の特質を指す意味として用いられたと結論してよいだろう。また、他の作家の用いた意味も、大半は Shakespeare が用いた意味にまとめられる。

語義を限定しておいたところで、それについて少し考察を加えておきたい。形容詞の意味を確認しておく、外見的な美しさ、とくに華やかさを形容する 1 の意味と、内面的な美德を形容する 5 の意味に分けられる。それをつなぐものとして、一般的な形容で、外見にも内面にも当てはまる 4 の意味がある。語義は初出からも明らかなように、古いものから 1, 4, 5 の順である。これは自然な語義の発展の仕方である。ただし、この言葉が、最初は「華美な外観」を意味していたものが、近代初期英国の 16 世紀末ごろにおいて、内面的なもの、とくに勇氣、大胆さを指す意味を獲得したことは強調しておきたい。当時において、外見的な美しさと内面的な美德は相反するものではなく、むしろ一致することが望ましいものである。形容詞 5 の意味の「騎士の如くに勇敢である」ことと、形容詞 1 の意味の「服装が華やかである」ことは相反するものではない。むしろ、勇敢な者だけが美しく着飾ることができたのである。さらに、そのような人物は礼儀をわきまえ、形容詞 3 の意味の「宮廷人のように洗練され、魅力的な」作法を身に付けているだろうし、中世ロマンスや宮廷恋愛にあるように「女性に親切で礼儀正しい」人物であるだろう。形容詞 *gallant* は、そのような点において、理想の騎士にすべての意味が重なるものである。それは、近代初期英国がノルタルジアとともに憧憬する騎士道であり、騎士のように勇敢なものが *gallant* である。しかし、現実には、ただ単に美しく着飾る者もいるのであり、「美しく飾った」*gallant* だからといって勇敢とは限らない。形容詞 *gallant* は、外見と中身の乖離も示唆し、それゆえ、服装と内面の関係に関わる言葉でもある。

名詞に関しては、形容詞では 2 つに分けられていた外面と内面を指す意義が、名詞 1 の項で 1 つに括られている。「流行の服を着た男性」と「立派な身分の者（ときに騎士のように勇敢な者）」という 2 つの意味が同じ項にある。名詞（1383 初出）のほうが形容詞（c1420 初出）よりも初出は先である。しかし、「流行の服を着た男性」「立派な身分の者」の意味に、いつ頃から「騎士の如くに勇敢な人物」の意味が加わるようになったかは不明である。また、形容詞の場合と異なり、名詞においては、単に勇敢なだけでは *gallant* の意味にならず、「立派な身分の者」でなければならない。その点で、形容詞に比べて名詞のほうが、意味の幅は狭いといえる。さらに、「女性に懇懇な男、求愛する男」といういわゆる「遊び人」的な意味が名詞にはある。名詞で使われた場合、*gallant* は、2 の項の「皮肉な呼びかけ」でない限り、身なりがよく勇敢な人物にも単なる身なりのよい遊び人にもなる。それらの意味のうち「女性相手の遊び人」の意味が、17 世紀、とくに王政復古後に形容詞や動詞でも使われ始めるということは、その頃に *gallant* の中心的な意味が「勇

敢な」という意味より、「遊び人」の意味に移ったことを示唆している。

2. Shakespeare における gallant の用法

Shakespeare におけるすべての用法を調べるために、電子テキストを用いて、統計を取った。統計の元とした電子テキストは *Project Gutenberg* のものを利用した。見出し語、品詞の別、作品、ジャンル、年代、用例、用例の使用されている幕場、用例の使われているコンテキストなどをファイルメーカーでデータベース化し、主にエクセルを用いてデータをまとめ、意味の分類、gallant が指すもの、服装などを分析した。

用例は全部で 74 例。見出しの品詞は次の通りである。gallant 69 例（形容詞 44 例、名詞 24 例、副詞 1 例）、gallantry 名詞 1 例、topgallant 名詞 1 例、gallantly 副詞 3 例。形容詞の用例が名詞の 2 倍近くあることが特徴的である。今回は gallant の男性像の調査ということで用例には入れなかったが、*Two Noble Kinsmen* に船舶に関する gallant の用例が 2 例ある。

37 作品中、用例がないものは 9 作品。約 1/4 の作品で gallant の用例がない。Jonson, Middleton においては、用例がない作品はほとんどなかっただけに、Shakespeare はあまり gallant という用語を使っていないといえる。この理由として考えられるのは、Shakespeare が「市民喜劇」をほとんど書かなかったということが挙げられる。ロンドンを舞台にすれば、必然的に Thomas Dekker などがパンフレットで批判した gallant に関する言及も増えたであろうが、イタリアなどの異国や歴史劇を中心とした Shakespeare にとって、ロンドンの街を闊歩する gallant のイメージはかえって用いにくかったと推測される。もうひとつにはジャンルの問題がある。Jonson, Middleton は喜劇が多く、gallant は格好の批判の対象となりえたであろう。それに対して、悲劇なども多く書いた Shakespeare の場合、gallant が中心人物として登場してくることはない。

作品別用例数は、最も多い順に、*Henry V*: 10 例、*Love's Labour's Lost*: 7 例、*Henry IV, Part I*: 7 例、*Troilus and Cressida*: 6 例、*As You Like It*: 4 例で、他はそれ以下である。これは Jonson, Middleton と比べるとかなり少ない数である。とくに四大悲劇においては 1 例しかない。なお作品のジャンルと年代は Arfred Harbage の分類に従った。

ジャンル別では、歴史劇において最もよく使用され、悲劇が最も少ない。ジャンル別の品詞は、喜劇では名詞が多く使われ、歴史劇では形容詞が圧倒的に多い。名詞は「洒落者」や「上流の人」、形容詞は「騎士のように勇敢な」の意味が多い。これは歴史劇において、戦闘場面が多いという理由も考えられるが、おおむね *Henry V*, *Henry IV, Part I* など特定の作品に偏っており、それを除くとそれほど差があるわけではない。

年代別にみると、次のグラフにあるように、中期にやや用例が多い。年代で言うと、1596 年から 1600 年頃までである。後期の悲劇の時代になると作品数も少ないが、平均して少なくなる。

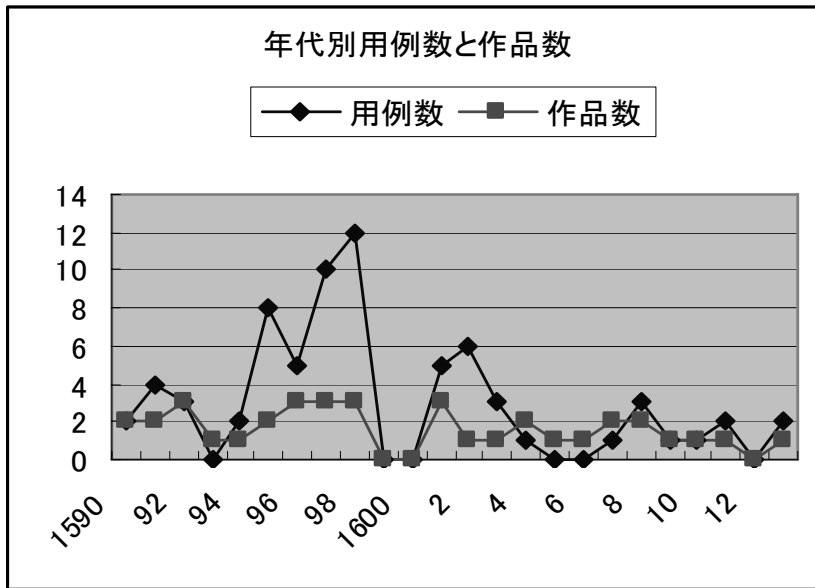


図1 Shakespeareの年代別gallant用例数と作品数

Fig. 1 The number of examples of “gallant” and the number of works from 1590 to 1613

意味については、74例中68例を占める形容詞と名詞についてまとめておく。一義的に決められないものや、複数の意味が考えられるものなどもあるが、第一義的な意味と考えられるものを基準として分類した。()内は用例数である。形容詞：1. 外見が華美な(1), 2. 一般的な称賛(16), 3. 騎士のように勇敢な, 血気盛んな(27)。名詞の意味：1. 洒落者, 血気盛んな若者, 身分の良い人(20), 2. ていねいな呼びかけ(4)。以上である。gallantがまじめな意味, 好意的な意味, 敬意の意味で用いられているものが, 68例のうち38例, 皮肉や反語, 侮蔑, からかい, 反感などを含んでいるものが30例である。ほぼ, 半数近くは皮肉な意味で用いられているが, 他の作家に比べれば, Shakespeareはgallantに「勇敢な」などのよい意味も持たせようとした。また, 批判的な意味もいわゆる, 華美な服を着た人物だけでなく, フランスなどの敵軍について述べる時の侮蔑であったり, Hotspurのように行動が派手で傲慢な人物に対しての批判的な用例であったりする。

年代別に見るとShakespeareのgallantの意味は, 中期までは「勇敢な」という意味がほとんどであるのに比べて, 後期では「すばらしい」など一般的な意味になっており, gallantが「勇敢な」という意味で使われなくなってきたことを示唆する。

このことはgallantとbraveの用例を合わせて見た場合にも裏付けられる。braveは「勇敢な」という意味が主だが, gallant同様に「派手な服」の形容や「すばらしい」という意味でも使われる。興味深いのは, braveの用例が多い初期の作品Henry VI, 3部作で, gallantがほとんど使われていないことである。逆にgallantの用例が多い中期のHenry IV, Part 1, Henry Vのbraveの用例数を見るとHenry VI, 3部作ほど多くはない。だが, braveとgallantを合わせた用例数はHenry VI, 3部作とほぼ同じになる。つまり, 最初はbraveを「勇敢な」という意味で用いていたが, 中期にはbraveとgallantを「勇敢な」という意味で併用したということである。それが「騎士のように勇敢な」「大胆な」という意味でのgallantの用法の始まりではないかと推

測される。後期になるにつれ、また *brave* の用法が増え、*gallant* を次第に使わなくなったことは、*gallant* の言葉の意味が、Dekker が批判するような「洒落者」の *gallant* を指すようになってきて、「勇敢な」という意味では使えなくなったと考えられる。

以上、まとめると、Shakespeare の *gallant* の用法の主な意味は、形容詞で「騎士のように勇敢な」、名詞で「洒落者、血気盛んな若者、身分の良い人」としてよいだろう。

3. Jonson, Middleton における *gallant* の用法

Jonson および Middleton の用いた *gallant* の用法を調べるため、英文学のポータルサイト *Luminarium* を通して Jonson の主要な 19 作品を検索した。Middleton のほうは、Chris Cleary のサイト *The Plays of Thomas Middleton (1580-1627)* の電子テキストから、共作の作品も含めて 20 作品について検索した。

結果として、Jonson については、用例は 19 作品で 190 例。Shakespeare が平均して 1 作品あたり 2 例であったのに対して、1 作品あたり 10 例と 5 倍に当たる。もちろん作品によるばらつきはかなりある。19 作品のうち、用例が 10 を超えるのは 7 作品である。とくに用例が多い作品は、*Cynthia's Revels* (1600) 40 例、*Everyman out of his Humour* (1599) 37 例、*Eastward, Ho* (1605) 34 例であり、他に *Everyman in his Humour* (1598) 13 例、*The Alchemist* (1610) 13 例などである。品詞に関しては、190 例のうちこれまで 5 作品 72 例を調査したが、形容詞が 6 例で、名詞が残りの 66 例であった。これは形容詞の用例が名詞の 2 倍であった Shakespeare との大きな違いである。ジャンルはもともと Jonson が喜劇作家で悲劇が少ないせいもあり比較が難しいが、喜劇に比べて用例は極めて少なかった。ローマ悲劇の 2 作品を合わせても 4 例である。年代別には、1596 年から 1641 年出版のものまでを調べたが、Shakespeare とほぼ重なるように、1598 年から 1601 年までがピークであり、101 例と半分以上がこのときの 4 作品に集中している。そして、17 世紀に徐々に数が減っている。名詞の意味は、ほとんどが、「遊び人」の意味である。

Middleton の用法も Jonson に似たものである。用例は共作も含めて、20 作品で 190 例。ただし Jonson より、平均して用例の少ない作品が多い。*Your Five Gallants* (1607) だけで 56 例ある。この作品は 5 人の詐欺師、賭博師、泥棒、女衞、質屋などの遊び人(*gallant*)が主人公なので、呼びかけなども含めて用例が多くなるのは当然と言える。この作品を除くと、用例が 10 を超えるのは 5 作品に過ぎず、それらの作品の用例数も Jonson ほどではない。調査した作品は 1600 年から 1622 年までのものだが、用例が 10 を超えるのは、*Blurt, Master Constable* (1602) 13 例、*The Family of Love* (1603) 24 例、*The Honest Whore, Part 1* (1604) 14 例、*No Wit, No Help like a Woman's* (1611) 15 例、*The Roaring Girl* (1611) 18 例である。このうち、*No Wit, No Help like a Woman's* を除く 4 作品は Thomas Dekker との共作あるいはその可能性があると言われている。ジャンルは悲劇のほうに用例は少ない。Middleton の作品の中で有名な *The Revenger's Tragedy* (1606) は 1 例、*The Changeling* (1622) でも 4 例にすぎない。品詞に関しては、11 作品 144 例を調査したが、形容詞 23 例、名詞 115 例、副詞 6 例である。Jonson ほどではないが、Shakespeare に比べれば圧倒的に名詞が多い。ただし、*No Wit, No Help like a Woman's* だけは形容詞が 10 例、名詞 4 例と比率が逆転しているように、作品によって差がある。Middleton が用いている意味に関しては、いわゆる裏社会を描いた作品ものなどは、遊び人や賭博師などを指しているもの

が多い。また、Thomas Dekker との共作の場合は、gallant を風刺した Dekker の手が入っていることは十分考えられる。Middleton 単独作とされる、*No Wit, No Help like a Woman's* では形容詞が多く、gallant の放蕩の用法がやや抑えられているのはその影響があるかもしれない。

4. 近代初期英国演劇における gallant の表象：騎士から放蕩者へ

用法の調査から、想像以上に Shakespeare と他の作家の用法に違いがあることが明らかになった。Shakespeare において、gallant は「勇敢ですばらしい」という意味と、見かけを飾っただけの「洒落者・放蕩者」という意味が共に存在していたのに対して、Jonson, Middleton においては、2 つの意味の葛藤はほとんどなく、洒落者・放蕩者としての gallant が批判の対象となっている。

gallant の意味は 16 世紀末に Shakespeare が用いた「騎士のように勇敢な」という意味から、17 世紀に入ってもっぱら「放蕩者」など批判の意味で用いられるようになったといえる。これは、*OED* の gallant の動詞の意味の初出に関することや、Shakespeare の brave の用法からも間接的に示唆される。以下、gallant の意味の変化がいかに演劇で表象されてきたかを、具体的な作品分析を通して明らかにしてみたい。

5. Shakespeare における 2 つの騎士のような gallant 像：Hotspur と Hal

OED, A5「騎士のように勇敢な、高潔な大胆さに満ちた (chivalrously brave, full of noble daring)」の初出は Shakespeare の *Henry IV, Part 1* (1596)、用例は、“And there is my Lord of Worcester, And a Head of gallant Warriors, Noble Gentlemen” (4. 4. 26) (引用及び引用行数は *OED* の掲載通り)である。“gallant Warriors” (「勇敢な恐れ知らずの戦士たち」) は王に敵対する勢力で、その中心人物が Hotspur である。Hotspur は王と敵対する以前にも、“the gallant Hotspur there / Young Harry Percy” (1. 1. 52-53) と gallant の冠を被せられる。ここにも賞賛の呼びかけに加えて「勇敢な・大胆な」という意味を読み込むことは可能である。

では勇猛な Hotspur は、gallant の元の意味である「華やかな服装の」騎士であったのだろうか。残念ながら劇中には、具体的な描写はさほど描かれていない。しかし Angus Patterson の *Fashion and Armour in Renaissance Europe: Proud Lookes and Brave Attire* によれば、中世・ルネサンスのヨーロッパの甲冑は当時の男性服の流行を反映し、ときに服の一部でもあった (6-10)。おなかの膨らんだダブルレットの形や膨らんだズボンのデザインなど、実用性が求められる甲冑にも時代の流行が反映されている (Patterson 6-7)。Nicholas Hilliard の描く Sir Antony Mildmay の肖像では、甲冑儀がダブルレットのピースコッドのラインを反映している (Ashelford, 136)。ならば Hotspur は勇猛だけでなく、外見も羽飾り付きの派手な甲冑を着けていたであろう。

豪華な鎧や衣装は、Hotspur 自身の大胆で恐れを知らない気性を表すのにふさわしい。ただし、ここで留意すべきは、Hotspur を gallant たらしめているのは、第一に「勇敢で怖れを知らない」からであり、服装ではないことである。*As You Like It* の Orlando のように、粗末な服装であってもその行動が「勇敢で恐れを知らない」男は gallant と呼ばれる (1. 2. 200)。Shakespeare で gallant というのは、まずは「勇敢で恐れを知らない」という荒々しさを指している。

Hotspur に対比されるのが、「勇敢な騎士」としての Hal である。放蕩者 gallant の王子 Hal は、老いぼれ gallant の Falstaff と行動を共にしている。Falstaff が Hal と仲間を “Gallants, lads, boys” (2. 4. 277) と呼ぶときは、Jonson, Middleton に登場する gallant の同類である。しかし、*Henry IV, Part 1* の 4 幕 1 場で、敵方の Vernon によって伝えられる Hal の「華やかな武装」は、Falstaff とつるんでいた放蕩時代と異なる「強さ・勇敢さ」を表している。Hal という愛称は Falstaff が呼ぶときの放蕩仲間での名前だが、新しく「華やかな武装」に身を包んだ Hal は、宮廷での愛称 Harry で呼ばれている。

All furnish'd, all in arms;
All plum'd like estridges, that with the wind
Bated like eagles having lately bath'd,
Glittering in golden coats like images,
As full of spirit as the month of May,
And gorgeous as the sun at midsummer;
Wanton as youthful goats, wild as young bulls.
I saw young Harry with his beaver on,
His cushes on his thighs, gallantly arm'd,
Rise from the ground like feathered Mercury,
And vaulted with such ease into his seat
As if an angel [dropp'd] down from the clouds
To turn and wind a fiery Pegasus,
And witch the world with noble horsemanship. (4. 1. 97-110)

武装の華やかは、軽やかで颯爽とした騎士のイメージを喚起する。Hal の一団は、兜に羽根飾り、金色の鎧に身を包む。Hal 自身は「華やかで勇ましい騎士らしく武装し (gallantly arm'd)」(4. 1. 105)、羽根を付けた Mercury が Pegasus に乗るように軽やかに騎乗したと告げられる (4. 1. 97-110)。重い鎧を着けてぎこちなく戦う兵士のイメージではなく、このころの軽い甲冑に身を包んでいる (Patterson 11)。帽子の羽根飾りは gallant の証でもあり、Hal がファッションナブルな騎士であることを示している。

水を浴びることは洗礼を連想させ、他にも春の芽吹きを感じさせる 5 月の精気、跳ねまわる若い山羊など、Hal の再生を示すイメージに溢れている。その一方で、夏至の太陽のように豪華で、若い雄牛のように荒れ狂っているというような「華やかで派手な」イメージも含まれている。服装と自己形成の観点からすれば、華やかで、若々しく、力強くて、生まれ変わった Hal の姿が華やかな鎧冑で表現されている。“gallantly” (4.1. 105) には、「勇ましく」の意味に加えて、元の意味の「華やかないでたちで」という意味が重なって、見た目も中身も華やかで猛々しい騎士のイメージを表している。新しい服が新しい中身を示している。Hotspur と違って、Hal は自らのアイデンティティを示すのに、以前とは外見を変える必要があった。そこには、荒々しく猛々しいだけの gallant ではなく、服装に自意識的な「洒落者」の gallant の影が見えている。

服装への意識は、洒落者・放蕩者の gallant へ繋がる点である。以前にも、Hal は服飾の持つ

意味を利用している。このときは gallant な騎士のイメージを「華やかな甲冑姿の勇敢な騎士」から「派手な姿の放蕩者の騎士」にすることを企んでいる。*Richard II*において、放蕩生活を送っている Hal が凱旋式の馬上槍試合に娼婦の手袋を兜に飾って出場しようとしていることが、Percy (Hotspur) と Henry IV の会話の中で述べられる。

PERCY. My lord, some two days since I saw the Prince,

And told him of those triumphs held at Oxford.

K. HENRY. And what said the gallant?

PERCY. His answer was, he would unto the stews,

And from the common'st creature pluck a glove

And wear it as a favor, and with that

He would unhorse the lustiest challenger. (5. 3. 13-19)

Henry IV が Hal のことを“gallant” (5. 3. 15) と呼んでいるが、「無鉄砲な奴」の意味と取れる。兜に貴婦人の手袋を飾るのは、gallant な騎士の宮廷恋愛的な作法である。Hal はそれをパロディ化し、貴婦人と娼婦を同一視しようとする。放蕩者が馬上槍試合に臨む騎士に扮装することは、華やかな騎士と巷の放蕩者の境界が曖昧になり、衣服の作り出すアイデンティティを不安定にさせる。

Peter Stallybras と Ann Rosalind Jones は手袋のフェティシズムについて、手袋は愛情・友情を示すとともに、失くす可能性のある危ういものでもあり (119)、人々の間を渡り歩くものでもあることを指摘している (128)。Hal が娼婦の手袋を兜につけることは、誰にでも使われる危険性を誇示することで、愛の印としての手袋の呪力を無力化する。*Henry IV, Part 1*でも、改心した放蕩息子として満を持して宮廷に帰還するが、4幕2場で実際に姿を見せる Hal は、Falstaff を伴って現れ、呼称も Harry から Hal に逆戻りする。

以上、Hotspur と Hal を中心に騎士としての gallant を見てきた。Hotspur が gallant な騎士であるのは、勇猛さゆえとすれば、Hal が gallantなのは勇猛さに加えて、外見の華やかさゆえである。もともと「騎士のように勇敢な」という意味を gallant に付与したのは Shakespeare だが、それだけでは gallant といえないのを Hotspur の敗北は語っている。騎士としての gallant は、Hotspur のようにただ「勇敢で怖いもの知らず」であればよいのではなく、Hal のように外見(衣装)が人を形成することを知っている人物へと重心が移りつつある。

6. 当時の服装観と華美な服装

「洒落者・放蕩者」の gallant について検討する前に、当時の人文主義者や宗教家が華美な服装をどのように見ていたかを確認しておきたい。

16世紀の人文主義者の服装に関する見解はそれほど異なるものではない。人がどのような服装をすべきかについて、華やかな服装を特に肯定も否定もしていない。服装はそのときどきで選ぶものという、ある意味で極めて常識的な見解に落ち着く。しかしそれは、服装に関するコードがそれだけ厳しかったことを示している。適切な服装を選ぶことは、自由に好きなものを着られるということではない。gallant の特徴が服装にしる行動にしる「大胆である」ことだとすれば、人文主義者の服装観とは相容れないものである。

Thomas Elyot は、*The Governour* (1531) で、服装はそれぞれに合ったものがあると述べ、裁判官が法廷で gallant の格好 (galyard fashion) をすれば笑われる、という例を挙げている。身分や地位に見苦しくない分相応が大切という中庸の美德を説いている。流行を追うのは放蕩者のすることだが、貴族の場合とはときに流行の服や高価な服によって、富や名誉を示すことも得策なのである (102-103)。

Castiglione は *The Book of the Courtie* (1528) において通常は派手な服装より、地味で節度あるものがよいとする (116)。宮廷人の心得としては、自分がどう見てもらいたいかを考えて服を選ばなければならない。言葉や行動だけでなく、目に見えること (服装やしぐさ) もその人を表すからである。それと同時に、服装は人を欺くこともあるから、服装だけで判断してはならない (116-18)。華やかな衣装は中身が伴わないときは虚飾であり、伴ったときに内面の高貴さを表現したものになると述べている (117)。注目すべきは、人は服によって判断されるというのと同時に、服は人を欺くといっていることである。服装による自己形成の重要な点はここに詰まっている。

Hamlet のなかで、Polonius はフランスに出発する Laertes に対して、「服装には金をかけること、しかし奇抜なのはだめだ。裕福に見えてもけばけばしいのもだめだ。服装はその人を表すからだ。そしてフランスの服が一番だ」(1. 3. 70-74) と助言しているものになっているのは、人文学者たちの服装観であるといえる。分相応にして、中庸を守ることである。これが gallant の系譜に入らないのはいうまでもない。

16-17 世紀の宗教家の「華やかな服装」に対する見解については、男性のけばけばしい衣装も批判されたが、説教や結婚手引書で派手な衣装を批判されたのは主に女性であり、「女性の衣服を抑制することは、女性の墮落を抑制する方法であった」(Hull 178-79)。Thomas Becon は Elizabeth 即位後に行った *Catechism* (1564) のなかで、服装に心を奪われることを批判し、結婚した女性が着飾る必要がないことを述べているが (Becon 345-46)、男性には放蕩や自惚れなどを戒めているのみである (366-67)。理由としては、時代的に 1560 年代には、まだ男性のファッションがそれほど奇抜でなかったことが考えられる。

William Gouge も *Of Domesticall Duties* (1622) のなかで、女性の服装に関する注意を述べている。Gouge は“Of wife-like modesty in apparel”という項で、妻は夫の地位や身分に合わせた服装をすべきで、自分の生まれや気分は二の次であると説いている (Gouge 198)。ただし、贅沢を禁じているわけではなく、Philip Stubbes も *The Anatomie of Abuses* (1583) で、身分にふさわしい服装であれば、貴族が贅沢な服装をしてもかまわないと述べる (Stubbes 70-71)。ただ Stubbes は 1570-80 年代から流行した男性服の詰め物入りのダブレットはモンスター (monstrous) と批判している (96)。Stubbes の批判はすでにそのころ、現実には奇抜な服装の gallant がいたことを示している。1580 年代から、イングランドの男性ファッションは極端に人工的なスタイルになり始める (Ashelford, *Dress* 43)。1592 年ロンドンを訪れた Frederick, Duke of Wirtemberg は、イングランドのフランス風の服装の豪華さと人々の誇り高さに言及している (De Marly 41)。

7. 洒落者・放蕩者としての gallant と流行

Shakespeare が gallant に「勇敢な」という意味を付与したのに対して、他の劇作家の多くが描く gallant は「洒落者・放蕩者」である。大胆な服装で社会のコードを犯し続け、外面が何より重要と考えているのが Jonson らの描く gallant である。服装はその人物を表す記号であり、外に向けてのメッセージであり、同時に外側からの自己形成である。これらの gallant は服装が自己を形成する力に自らを賭し、いわば、“seem”を“be”とすることで自らの価値を高めようとした。

当時の放蕩者の例は Thomas Dekker のパンフレット *The Gull's Hornbook* (1609) に特に詳しい。このパンフレットは gallant になるためにはどうすべきか、ということを示唆して見せたものだが、題名が gallant でなく gull (まぬけ) とあるように、当時のロンドンの gallant を風刺して書かれたものである。朝寝の習慣から食堂での振る舞い、香水などのお洒落、煙草の吸いかた、劇場の舞台上の特別席で自分を見せびらかすこと、gallant のたまり場であった聖ポール大聖堂の通路での情報収集、その通路で自分の服を見せて往復するやりかたと往復回数など、見栄の張り方が細かく書いてある。先の Hotspur が腹を立てた貴族もこの種の gallant である。気取った gallant のイメージは Jonson が *Everyman out of his Humour* の登場人物 Fastidious Brisk について述べたところにも描かれている。このこざっぱりとして気取った宮廷人は、まずは衣装に気を使うことが述べられている。鏡を見ては挨拶の練習をして、くだらないことをしゃべって、人の情など気に掛けず、香水をたっぷり使って、借りたものは自分のものであったかのように返すなど、自己満足的で身勝手な人物である ([Characters], 34-42)。まわりからは“*What bright-shining gallant's that with them?*” (2. 1. 4) と煌びやかな格好をした gallant と鬨を聞いている。また、劇ではないが当時の gallant について、Everard Guilpin が 1598 年に *Skialetheia* で Cornelius という gallant のことを、舞台上でタバコを吸って妙な服を見せびらかしているが、決闘する勇氣は持ち合わせていないと風刺している (*Of Cornelius*, 53)。Shakespeare においても先の Hotspur が貶した貴族など Jonson らが描く人物がいないわけではないが、gallant とは称されていない。

これらの gallant にとって衣装は彼らを示す記号でもある。その衣装のせいで、これらのタイプの gallant は自分を形成しており、さらには流行を先端に行くことで他人ではない自己を形成する。William Harrison が *The Description of England* (1587) のなかで、イングランドのファッションの節度のなさを嘆いている (Harrison 145-46)。Shakespeare も *The Merchant of Venice* でイングランド人の Falconbridge の衣装を、“*How oddly he is suited! I think he bought his doublet in Italy, his round hose in France, his bonnet in Germany, and his behavior every where*” (1. 2. 73-76) と揶揄し、どこにもないイングランドの服装が様々な国からの借り物の寄せ集めであることを述べている。自己は借り物の記号でできているのだ。だがこの手の服装による自己形成は、常に流行の先に行くことを迫られる。そして服装が形成する自己は、流行に伴って常に作り変えていかなければならない。*Everyman out of his Humour* では、先に挙げた Fastidious Brisk のような宮廷人になりたいと思った田舎者の Fungoso が、彼の真似をして劇の途中で、派手な衣装になって登場する。流行の服を着ることへの願望は、いつのまにか、流行の服を着る人と同化したいという願望へ変わる (Bailey 117)。Ben Jonson の *Every Man Out of His Humour* (1599) において、Fungoso はフランス仕込みの気取り屋の gallant, Fastidius Brisk

に心酔し、そのファッションを真似た服をつくらせるが、Fastidiusは新たな服で現れ、Fungosoはショックを受ける(2. 2. 222-37)。そしてその新しい服を着て行った時には、Fastidiusはすでに別の新しい服を着ている。それを見たFungosoは気絶してしまい、彼の自己形成はあつというまに崩れてしまう(4. 5. 119)。衣装によるgallantの自己形成は容易なものではない。だから、Fungosoの場合は、“I have done imitating any more gallants either in purse or apparel, but as shall become a gentleman for good carriage or so”(5. 3. 433-35)と述べているように、幸いgallantの真似をやめて、ジェントルマンを目指す。そして本来の進む道へ戻ることになる。

ここで注目すべきは、衣装を着れば、中身も変わるとFungosoが思っている点である。またJ. Cookeの*Greene's Tu Quoque or, The Cittie Gallant* (1614)では、Stainesの従者だったBubbleがそれにあたる。Bubbleは元の主人と身分が逆転し、新しい服装を身につけるが、服装を変えただけで、周囲の見方が変わったことに、本人が戸惑いを感じている。Bubbleの服は主人からのいわば借り物で、まだ身に馴染んでおらず、服に見合う中身がない。

英国ルネサンス演劇では、舞台においてコスチュームが変わることは、登場人物の精神的変化を表した。ここでは、そのコンヴェンションが逆手に取られて、Fungosoは衣装を変えたけれど、中身は何も変わらないのである。Bubbleも高慢(pride)を捨てて謙譲(humilitie)を取り戻し、もとの従者の服装に戻る。Hamletが言うように服装や習慣は“monster custom”(3. 4. 161)として、いずれは外面から人を形成する。服を変えることはアイデンティティを変えることである。だが、FungosoやBubbleはそこまでいわず、本来の自分を取り戻すために元の服に戻る必要があった。ただし、そのためにもまた服を変える必要があった点が、当時の服飾文化を考える上で重要なことである。

衣装がgallantにとってすべてであるならば、衣装をはぎ取られたとき残るのものは何もなく、その無能さが明らかになる。Don Armadoの場合は、決闘の場面で、上着を脱いでシャツで戦おうと要求されるが、上着の下に何もないために、上着が脱げないという不面目を味わう。下着も買えず、上着だけで虚勢を張っていたわけだが、それは外側の衣装だけが彼を表しており、中身が何もないということ象徴している。

流行の服装は、王侯貴族にとっては、自己の富と権力を誇示し、他を支配するために利用できるものだ。しかし、彼らにとっても流行は両刃の剣である。流行についていけなければ、自らの権威失墜に繋がってしまう。その対策のひとつが、流行に左右されない遺物などのフェティッシュな力に依存することである。Stallybrassが言うように、遺物は流行(ファッション)に対抗するものとなるのだ(116)。

8. 放蕩息子としてのgallant

当時の演劇に描かれたgallantのなかには外面だけを飾ろうとしたことに愚かさを感じるものも出てくる。そうしたgallantを題材にしたのが、放蕩息子のテーマに類したものとしての、改心したgallantの演劇である。

放蕩息子のテーマに関係するものは、*Henry IV, Part 1*のHalも含めて、この時期の喜劇に数多く存在する。これは財産を使い果たした若者が改心して財産を取り戻しながら、同時に身分違いの恋を成就させるようなタイプが多い。このような場合、主人公の若者は劇の始まりで財産を

なくしているの、華やかな服装はしていない。たいていはすでに改心しており、もとは身分のよい若者である。風刺の対象であるような滑稽な人物ではないし、知力も行動力もある若者が多い。

たとえば、J. Cooke の *Greene's Tu Quoque or; The Cittie Gallant* (1614) においては、財産を失った若主人 Staines は海賊にでもなろうとするが、そのお金をたまたま手にすることになった自分の従者と主従を交代することになる。主人と従者が交代するのは Shakespeare の *The Taming of the Shrew* にも見られるが、Shakespeare の場合、交代は恋人に近づくための偽装であるのに対して、この作品においては現実には主従が交代してしまうのである。服装の交換によるアイデンティティの交換が起きるのだが、新しい身分に慣れない Bubble はもとの主人 Staines に主人のあり方を教えてくれるように頼み、gallant の手ほどきを受けることになる。Staines は新しい従者の身分の気楽さに意外に満足する。安価な生地（broad-cloth）で出歩けることも魅力の一つである。新しい服が新しいアイデンティティを与えるのである。

しかしながら、ある令嬢に恋をするが、従者ゆえの身分違いの恋を成就させるために、財産を取り戻すことが Staines の課題となる。結局、今度は gallant に変装して、財産を取り戻そうとする。恋の相手 Joyce は Staines を従者であると思っており、変装した Staines が立派な服を着ていたのを見てしまい、残念だと告げる。そして彼に自分にふさわしい服を着るように言う。Joyce は服で選ぶのではなく、中身で選んでいるのだ。服装の規範は守らなければならないが、身分の違いを超えて愛することはできるというのが、Joyce の考えである。Joyce は Staines の華やかな服装を拒否したのではなく、身分に合わない服装を拒否したのだ。華やかな服装は、人文主義者たちが言っていたように、ふさわしい身分の人で美德を持つ人が着たときに、価値を映し出すのであり、それではなければ、虚栄になる。華やかな服装は、それだけで判断されるのではなく、どのような状況で、どのような人が身につけているかということが判断の決め手となる。

9. おわりに

Shakespeare において gallant は華やかな服装よりも騎士の勇敢さを第一とした。それは必ずしも華やかな服装とは結びつかなかったが、ときとして Hal のように外見が中身の担保となっていた。それが Jonson などでは外側だけで充足され、奇抜な服装を第一とした。外見が gallant の重要な要素となると、Jonson の Fungoso のように、内面が問題にならなくもなる。しかしその空虚さがつねに当時の演劇で批判され矯正の役目を負っていた。Cooke の Staines は放蕩の末に財産を失い、代わりに Bubble が外見を飾り立てて放蕩三昧をする。だが両者とも最後は自分にふさわしい場所に戻っていく。これらの劇の倫理観の背景には人文主義的な服装観がある。しかし、一方で舞台に座る gallant がおり、時代は Jonson らが批判した gallant の方へ向かっていく。gallant の演劇における表象は、当時の人々の服装による自己形成の変化を示すものであり、近代初期イングランドの服飾文化の変化なのでもある。

*Shakespeare からの引用及び引用行数は断りがない限り Riverside 版による。

引用文献

- Ashelford, Jane. *Dress in the Age of Elizabeth I*. London: Batsford, 1988.
- Bailey, Amanda. *Flaunting: Style and the Subversive Male Body in Renaissance England*. Toronto: U of Toronto P, 2007.
- Becon, Thomas. *The Catechism of Thomas Becon*. Ed. The Rev. John Ayre. Cambridge: Cambridge UP, 1844. *Project Canterbury*. Adobe Acrobat formatting by Irene C. Teas, 2006. 15 April. 2010 <<http://anglicanhistory.org/reformation/ps/becon/catechism/>>
- Castiglione, Baldassare. *The Book of the Courtier*. Trans. Sir Thomas Hoby. Intro. J. H. Whitfield. London: J. M. Dent, 1974.
- Cleary, Chris. *The Plays of Thomas Middleton (1580-1627)*. Jan. 12. 2010. <<http://www.tech.org/~cleary/middhome.html>>
- Cooke, J. *Greene's Tu Quoque or, The Cittie Gallant*. Ed. Alan J. Berman. The Renaissance Imagination 8. New York: Garland, 1984.
- Dekker, Thomas. *The Gull's Hornbook*. Ed. R. B. McKerrow. London: Alexander Morning, 1905. BiblioBazaar Reproduction Series, n.d.
- De Marly, Diana. *Fashion for Men : an Illustrated History*. New York: Holmes & Meier, 1985.
- Elyot, Sir Thomas. *The Book Named the Governor*. Ed. S. E. Lehmberg. London: Dent, 1962.
- Gouge, William. *Of Domestical Duties*. Ed. Greg Fox. Pensacola: Chapel Library, 2006.
- Guilpin, Everard. *Skialetheia*. 1598. Renaissance Edition. Jan. 12. 2010. <http://www.luminarium.org/renascence-editions/guilpin.html>
- Harbage, Alfred. *Annals of English Drama 975-1700*. Revised. S. Schoenbaum. 3rd. ed. Revised . Sylvia Stoler Wagonheim. London: Routledge, 1989.
- Harrison, William. *The Description of England*. Ed. Georges Edelen. Washington, D.C.: The Folger Shakespeare Library and New York: Dover, 1994.
- Hull, Suzanne W. *Women According to Men: The World of Tudor-Stuart Women*. Walnut Creek: AltaMira, 1996.
- Jonson, Ben. *Every Man Out of His Humour*. Ed. Helen Ostovich. The Revels Plays. Manchester: Manchester UP, 2001.
- Luminarium: The Works of Ben Jonson*. Jan. 10. 2010. <<http://www.luminarium.org/sevenlit/jonson/benbib.htm>>
- Patterson, Angus. *Fashion and Armour in Renaissance Europe: Proud Looks and Brave Attire*. London: V&A Publishing, 2009.
- Project Gutenberg: Brose by Author S*. Jan. 12. 2010. <<http://www.gutenberg.org/browse/authors/s#a654>>
- Shakespeare, William. *The Riverside Shakespeare*. Ed. G. Blakemore Evans. Boston: Houghton, 1974.
- Stallybrass, Peter and Ann Rosalind Jones, "Fetishizing the Glove in Renaissance Europe." *Critical Inquiry*, 28 (2001) : 114-32. *JSTOR*. 11 April. 2010 <<http://www.jstor.org>>

Stubbes, Philip. *The Anatomie of Abuses*. Ed. Margaret Jane Kidnie. Medieval and Renaissance Texts and Studies 245. Tempe, Arizona: Renaissance English Text Society, 2002.

第3章 Shakespeare とハンカチ——*Othello*における服飾、身体、性
Shakespeare and Handkerchiefs:
Clothing, the Body, and Gender/Sexuality in *Othello*

八鳥 吉明
Yoshiaki Hachitori

群馬工業高等専門学校人文学科
Humanities, Gunma National College of Technology

I

近代化の過程にあった初期近代英国において、服飾と身体の表象はダイナミックな変貌を遂げていった。そしてコスチュームとしての服飾を役者の身体に纏わせる演劇は、歴史のダイナミズムと連動していた。演劇空間で服飾と身体が接近し、交錯する時、そこから様々な政治的・社会的・文化的意味が分節化され、そこではさらにジェンダー・セクシュアリティ・人種・階級等の概念が実体化された。その時、服飾は様々な意味や概念の媒体となり、身体は服飾を媒介にして「成型」「fashion」されたのである。逆に服飾自体も、様々な意味や概念の媒体となっていた身体を媒介にして形成された。そして服飾と身体は、しばしば時代の支配的価値観を反映し、実体化する媒体となった。しかしその場合でも、服飾と身体は時代の価値を受容する単なる器ではなかった。「第二の皮膚」として身体と密接な関わりを持つ服飾は、身体と共に、常に内部（個人的なもの）と外部（社会的なもの）が接触し、交渉し、せめぎ合う場となった。その場においてアイデンティティや主体、あるいは「行為体」「agency」の問題が浮上し、前景化するのである。

本論は、William Shakespeare と、服飾の中でも特に「ハンカチ」「handkerchief」に焦点を当て、服飾と身体と性の問題を考察する。そのため、まず Shakespeare の劇作品における「ハンカチ」表象を概観し、次に *Othello* の読解を通して、初期近代英国における服飾/身体/性の問題を考究する。

II

Shakespeare の劇における“handkerchief”という語の使用状況を検討すると、Shakespeare は劇の執筆にあたって、この言葉を必ずしも頻用しているわけではないことが明らかとなる。*OED*によれば 1530 年に最初の英語での使用が記録されている“handkerchief”という語が、Shakespeare の劇で使用されているのは、*Othello*を除くと、*Cymbeline*で2箇所、*Richard III*と *The Winter's Tale* でそれぞれ1箇所である。また“handkerchief”の変異形である“handkercher”について言えば、*King John*と *All's Well That Ends Well*ではそれぞれ1箇所、*As You Like It*では2箇所、複数形の“handkerchers”については、*King Henry V*と *Coriolanus*でそれぞれ1箇所使用されているのみである(Bartlett 689)。

これらの中にはもちろん、涙を拭いたり(*AWW*. 5.3.318; *R3*. 4.4.264)、人を送迎する際に振っ

たりする(*Cor.* 2.1.250; *Cym.* 1.3.6, 11)ハンカチといった、日常生活で使用されるハンカチの描写が含まれている。¹ポケットとハンカチの関係を、金蔓とそれに寄生する人の関係とみなす比喻表現もある(*H5.* 3.2.44-45)。また*King John*では、*Othello*と同様に、頭痛の際に頭を縛る刺繍入のハンカチが言及される(4.1.41-45)。*Othello*においても象徴的な意味を担うことになるこのハンカチ表象は、*King John*においては、親愛の情を伝えながら、忍び寄る「死」を窺わせている。

実際、日常的使用の文脈とは対照的に、ハンカチが「死」との明確な連想の中で表現されることがある。*The Winter's Tale*では、ハンカチは *Antigonus* の死を確認する遺品として言及される(5.2.59)。さらに、「血に染まったハンカチ」というハンカチ表象の存在を指摘することができる。「血に染まったハンカチ」は、*Richard III*において言及され(4.4.260-264)、*As You Like It*では実際に提示される(4.3.94-96)。また *As You Like It*においては、“handkerchief”と同義語の“napkin”を使った、“bloody napkin”(4.3.92, 137)という表現も見られる。*Cymbeline* の“bloody cloth”(5.1.5)という表現も同じ意味を持ち、同様の表現は、*King Henry VI Part 3*においても見られる(1.4.158-59)。

このように見てくると、ハンカチは、*Shakespeare* の劇において、その日常的使用性への一定の関心にに基づきながらも、血と死に繋がる不吉さと強い象徴的關係性を保有する場合があることがわかる。*Othello* は、ハンカチのこの不吉な象徴性を基礎としながら、それをさらに複雑なかたちで深化させていると考えられる。

III

Othello では、*Othello* が妻の *Desdemona* に対して抱く嫉妬が悲劇をもたらすが、ここでは「ハンカチ」“handkerchief”が悲劇の重要な要素を構成している。このことは *Othello* における“handkerchief”という語の使用頻度からも確認できる。この言葉が *Othello* の中で言及される場面は、30箇所近くに及ぶが、これは *Shakespeare* の劇作品の語彙使用の観点から見て、異例ともいえる頻度である。そのため17世紀末には *Thomas Rymer* が *Othello* を次のように揶揄した。

So much ado, so much stress, so much passion and repetition about an Handkerchief!
Why was not this call'd the *Tragedy of the Handkerchief*? [...] Had it been *Desdemona's*
Garter, the sagacious Moor might have smelt a Rat: but the Handkerchief is so remote a
trifle, no Booby, on this side *Mauritania*, cou'd make any consequence from it. (160)

Rymer は次のようにも述べている。

Here we see the meanest woman in the Play [*Emilia*] takes this *Handkerchief* for a
trifle below her Husband to trouble his head about it. Yet we find, it entered into our
Poets head, to make a *Tragedy* of this *Trifle*. (163)

Rymer にとって、*Othello* は「ハンカチの悲劇」“the *Tragedy of the Handkerchief*”であり、ハンカチは「つまらないもの」“a trifle”なのである。

しかしハンカチを軸とするプロットの展開は、*Othello* の材源に沿ったものである。イタリア人の *Giovanni Battista Giraldi Cinthio* が 1565 年にヴェニスで刊行した物語集 *Gli Hecatommithi* に収められた物語の1つが、*Othello* の主な材源であるが(*Bullough* 239-52)、ここでもムーア人——その名前は明かされることはない——とその妻 *Disdemona* の悲劇を決定づ

けるのはハンカチである。つまりムーア人が *Disdemona* の殺害を最終的に決意するのは、妻に贈ったハンカチを下士官の家で目にし、妻と下士官の姦通を確信する時である。もちろんこのハンカチは、全ての陰謀の主謀者である旗手が *Disdemona* から盗み、下士官の部屋に落としておいたものである。また、*Cinthio* のこの物語は歴史的事象と対応している。Guido Ruggiero によれば、15 世紀のヴェニスでは、求愛行為として婦人のハンカチを奪い、それを所有することは、それだけで姦通があったことを示す十分な証拠とみなされ、厳罰の対象となったのである(61-62; Newman 90-91)。

しかし、ハンカチ表象の観点から検証する時、*Cinthio* の物語には欠如しており、また、ハンカチを「つまらないもの」「a trifle」と断じる Rymer の批評からも見過ごされているが、Shakespeare の *Othello* には顕著なものがある。それはハンカチを身体、特に女性の身体との関係性において提示し、問題化する視点である。服飾論ならびに身体論の視座から見ると、ハンカチには *Othello* という悲劇を駆動する上で、深く複雑な意味が付与されている。婦人のハンカチの所有と姦通を結び付けた歴史的文脈にも、恐らくこうした意味が関与している。そうしたハンカチと女性の身体をめぐる問題、並びにその意味について、考察を試みるのが本論の目的である。

ハンカチは 16 世紀から 17 世紀にかけての初期近代ヨーロッパで、宮廷文化の成熟と共に社会的上流階層で使用されることが一般化する傾向にあった。高価で貴重であったハンカチは、階級的・経済的の差を明示し構築する特別なアクセサリとしての機能を果たし、また婚約の記念の品や結婚の贈物として使用されることも多かった(Braun-Ronsdorf 15-27; Dickey 334-336)。こうした文化的価値に加えて、ハンカチの実用的・使用的価値も重視され、涙をかんだり、汗を拭いたり、身体の汚れを取ったりするという行為が推奨された。Norbert Elias が「文明化の過程」と名付ける歴史的展開の中で、この時期、清潔さに関する新たな概念が発展し、そのことが階級的差を創出するのみならず、新たな輪郭を伴った身体、さらには個人の概念の形成を促した(Braun-Ronsdorf 11-12; Fisher 41-42; Stallybrass 125)。

このことは、特に女性とその身体に対する認識に重大な影響を及ぼした。汚物や体液を除去し、吸収することで身体を常に「清潔」「pure」な状態に保つことは、同時に性的な意味で「純潔」「pure」であることを女性に課した。ここには清潔さに対する新たな概念を基軸にした、女性の身体観の再定義が絡んでいる。身体の清潔さを確立することは、特に身体の開口部——目・鼻・口・耳・性器・肛門など——を焦点化し、その衛生と管理を維持することに繋がる。それが純潔性を保証する。このように開口部を身体の境界とみなして囲い込み、閉じ込めることで、身体は「囲われた身体/閉ざされた身体」として再定義され、規範的な女性は「囲われた庭/閉ざされた庭」「*hortus conclusus*」として形象化された。もともと“*hortus conclusus*”は、旧約聖書の「雅歌」において恋人＝花嫁を「囲われた庭/閉ざされた庭」「A garden inclosed” (*Bible*, Song Sol. 4.12)と呼んだことに由来し、神学的にはこの庭は、聖母マリア“the Virgin Mary”を予表するものと解釈された。その意味で“*hortus conclusus*”は、聖母マリアとその処女性を含意したのである。そして、初期近代英国においては、“*hortus conclusus*”が象徴する理想を体現するものが、“the Virgin Queen”としてのエリザベス一世と彼女が統治する英国である、という言説が政治的に利用されたのである(Stallybrass 125-30)。

しかし「囲われた庭/閉ざされた庭」としての女性という表象は、女性の身体に対する男性の不

安から反動的に構築されたものであることに注意する必要がある。女性身体は、開口部の囲いが脆弱で、それが弛緩し、外部に開かれたり、他者に侵入され利用されたりする可能性を孕む。Mikhail Bakhtin の言葉を使えば、その身体は「グロテスクな身体」“the grotesque body”に等しい。Rabelais の分析を通してルネサンスの身体を考察した Bakhtin は、身体開口部の重要性を強調しながら、外部から閉ざされることなく開放的で、境界を持たず、境界があれば逸脱し、完成することなく生成を続ける猥雑な身体を「グロテスクな身体」と名付けた(26-27)。男性が不安と危惧の念を抱いたのは、まさにその意味での女性の身体のアグロテスク化である。特に口と下半身の開放性、すなわち冗舌さと性的欲望が、身体的境界の逸脱として警戒され、女性の沈黙と貞節という美德を確保するために、男性による支配と管理の必要性が強調された。こうした男性の不安や危機感が、女性の生理学的特徴とされた体液の過剰性と結び付いた結果、女性の身体を「漏れやすい器」“leaky vessel”とみなす身体観が、初期近代の家父長制に基づく支配的言説において形成されたのである(Fisher 40-56; Montrose 144-45; Paster 23-63)。

女性の身体は、「囲われた庭/閉ざされた庭」という理想的美徳の表象と「漏れやすい器」という恥の表象とによって、文化的意義付けがなされた。不貞を疑う Othello に対して、Desdemona が“If to preserve this vessel for my lord / From any hated foul unlawful touch / Be not to be a strumpet, I am none.”(4.2.85)と答える時、自らの身体を“this vessel”と呼ぶ Desdemona の言葉を構成するのは、こうした身体観である。そして *Othello* においてハンカチが重要な意味を持つのは、こうした文脈においてである。Othello から Desdemona に贈られるハンカチは、Desdemona の身体を清潔に保つこと、すなわち「漏れやすい器」の漏れを抑えることで、「漏れない器」を保証するが、それはそのまま Desdemona の沈黙・純潔・従順を保証し、要求することに繋がる。

Iago は Othello を失脚させるために Desdemona と Cassio の姦通を噂し、その「目に見える証拠」“the ocular proof”(3.3.363)として、Desdemona から盗んだハンカチを利用する。Iago のこの奸計により Desdemona の貞節に疑念を抱き始めてから、最終的に彼女を殺害するに至るまで、さらには殺害後においても、Othello は Desdemona に与えたハンカチの所在とその意味に固執する。「去勢」不安とも呼びうる不安、すなわち男性性(という幻想)を喪失することに対する不安に捉えられた Othello にとって、ハンカチは今や Desdemona のグロテスクな身体と性的欲望を否定し、隠蔽する覆いであると同時に、それらを確認し、可視化する「テクスタイル/テクスチャー/テキスト」“textile/texture/text”となる(cf. Armstrong 79)。その意味でフェティッシュと化したハンカチに執着することで、Othello は自身の男性性や主体性を維持しようとするが、それらは否応なく自身の「去勢」の否定と確認という両義性に貫かれたものになる。

ハンカチを媒介にして Othello が陥る主体の両義性は、「ハンカチの由来」について Othello が Desdemona に説き聞かせる説話からも窺うことができる。そもそも Othello が語るハンカチの起源は矛盾している。言い換えれば、それは二重化されている。Othello はハンカチをエジプト女が母に与えたもの——“Did an Egyptian to my mother gave”(3.4.58)——と説明する一方、父が母に与えたもの——“My father gave my mother”(5.2.215)——と後に語るのである。そのため最初の説明は、ハンカチに魔術的特性を付与することで Desdemona に不安を与えるための「作り話」“a ghost story”であると解釈されることもある(Bruster 84-85)。しかし、不安はむしろ

Othello の側にこそ存在する。Othello は次のように語る。

That handkerchief

Did an Egyptian to my mother give,
She was a charmer and could almost read
The thoughts of people. She told her, while she kept it
'Twould make her amiable and subdue my father
Entirely to her love; but if she lost it
Or made a gift of it, my father's eye
Should hold her loathed and his spirits should hunt
After new fancies. (3.4.57-65)

ハンカチに魔術性を与えつつ、それをなくしたり他者に与えたりすることでもたらされる愛の危機を強調することで Desdemona に不安を与えようとする Othello の発話行為は、女性身体とその欲望の逸脱性に対する自身の根元的不安を核としている。Othello はさらに、ハンカチがどのようにして作られたかを、次のように説明する。

'Tis true, there's magic in the web of it.
A sibyl that had numbered in the world
The sun to course two hundred compasses,
In her prophetic fury sewed the work;
The worms were hallowed that did breed the silk,
And it was dyed in mummy, which the skilful
Conserved of maidens' hearts. (3.4.71-77)

ここでもハンカチの魔術性が強調され、ハンカチを染める際に使用されたという処女のミイラの心臓から取った液体は、処女性・純潔性の象徴としてハンカチを「浄化」の手段とするが(Fisher 55)、この発言もまた、逸脱的な女性身体とその欲望に対する不安から、それらを魔術的に封じ込めようとする Othello の発話行為として機能している。²その意味で、Desdemona と Cassio の姦通を確信した Othello が、ハンカチの起源を最終的に「父」と述べることは興味深い。“It was a handkerchief, an antique token / My father gave my mother.” (5.2.214-15) 父の名を挙げることで父の権能を招来するこの言葉は、家父長制による女性の囲い込みを意図したものだが、その過程で構築される Othello の男性主体は、常に既に女性に対する不安という亀裂を孕む、両義的な存在とならざるを得ないのである。

ハンカチに描かれた「苺」の図柄——“a handkerchief / Spotted with strawberries” (3.3.437-38)——の象徴性も、Othello のこうした立場と照応するように思われる。16 世紀の英国で好まれたハンカチの模様の 1 つであった苺は(Braun-Ronsdorf 19)、*Othello* では処女の血との連想から処女性(Boose 362-67)を、赤と白の対比から理想的女性像(Karim-Cooper 170-71)を象徴すると解釈されることがあるが、他方で、毒蛇を葉陰に隠した苺という図像的伝統から、美德と偽善(Newman 91)の寓意として解釈されたり、さらには豊穡性と色欲(Frye, “Staging” 226)、誠実さと欺瞞(Armstrong 80)の表象として理解されたりもする。ハンカチを介した Desdemona との関係の中で、Othello はまさに、苺が象徴するこのような両義性に囚われ、それを自ら増幅し

ていくことになるのである。

一方、Desdemona はハンカチを奪われることで、当初ハンカチという「もの」“a thing” (cf. 3.3.305)に対して持っていた主体的立場を剥奪され、自らが「もの」として対象化・客体化されていく(Frye, “Staging” 221-22)。つまり Desdemona は、浮遊するハンカチと混同され、同一視されていく。もともと Desdemona とハンカチの関係は、随伴的で換喩的なものであると同時に、隠喩的で象徴的なものであることを免れ得ないが、今や浮遊するハンカチは、Desdemona の沈黙・純潔・従順の指標であるよりも、むしろグロテスクな身体と性的欲望の表示そのものと考えられるようになり、最終的には Desdemona の不貞の象徴となっていく。

したがって Othello から贈られたハンカチをなくす Desdemona は、現実的にも象徴的にも貞節を失った女性として Othello に推断される。Desdemona の手をめぐって、Othello は彼女と次のようなやりとりをする。

Othello Give me your hand. This hand is moist, my lady.

Desdemona It yet hath felt no age, nor known no sorrow.

Othello This argues fruitfulness and liberal heart:
Hot, hot, and moist. This hand of yours requires
A sequester from liberty, fasting and prayer,
Much castigation, exercise devout,
For here's a young and sweating devil, here,
That commonly rebels. 'Tis a good hand,
A frank one. (3.4.36-44)

Desdemona の不貞を疑う Othello は、彼女の手を「湿っている」“moist”、「熱い」“hot”と表現し、さらにそこに「若く湿った悪魔」“a young and sweating devil”の存在を見る。このような描写を重ねながら、Othello は Desdemona の身体を「漏れやすい器」へと還元し、Othello の思考の中で、Desdemona は淫らな女性へと変貌を遂げていく(Fisher 50-56)。

こうして、ハンカチをなくした Desdemona の身体は、「囲われた庭/閉ざされた庭」から「漏れやすい器」へと変容する。さらに、旧約聖書の「雅歌」によれば、「囲われた庭/閉ざされた庭」には「囲われた泉/封じられた泉」“a fountain sealed” (Bible, Song Sol. 4.12)が存在するが、庭の変容に呼応するかたちで、Desdemona の身体は、「囲われた泉」から「ヒキガエルの繁殖地」へと変化していく。

But there where I have garnered up my heart,
Where either I must live or bear no life,
The fountain from the which my current runs
Or else dries up --- to be discarded thence!
Or keep it as a cistern for foul toads
To knot and gender in! (4.2.58-63)

この発言では、「ヒキガエル」“toads”が言及されること自体も注目に値する。好色な女性を表現するのに、「臍に張り付くヒキガエル」や「臍に食らいつくヒキガエル」の図像があったように、中世から初期近代にかけてヒキガエルは、図像学的に色欲や好色を暗示した(Lehnhof 54)。最終

devil! (4.1.35-43)

ここでは、反復されるハンカチという語が、最終的に鼻、耳、唇と並列される。まず鼻に関して考察すると、複数形の“Noses”で Othello が想像するのは、Desdemona と Cassio の「鼻と鼻」、そしてその接触行為、つまり性行為であると考えられる。これと同じ構図は、*The Winter's Tale* においても確認できる。Leontes は、妻 Hermione と友人で Bohemia 王の Polixenes との関係を邪推し、“is meeting noses [nothing]?” (1.2.287)と云うのである。また Othello は、少し後の場面で、再び鼻に言及する。Cassio と Desdemona の情事の場面を想像して、Othello は次のように言う。“Now he tells how she plucked him to my chamber. O, I see that nose of yours, but not that dog I shall throw it to.” (4.1.140-42) この言葉からは、鼻が男根の隠喩となっていることが窺える。

次に耳については、この劇には「耳からの受胎」の主題が確認できる(Wall 366; Lehnhof 47-48)。「耳からの受胎」とは、処女懐胎を説明する神学的な議論と図像の伝統である。それによれば、神の言葉がマリアの耳を通して彼女の体内に入ること、マリアを受胎させたと説明される。Othello が Desdemona を魅了したのも、また Iago が Othello を——同性愛的な意味も含めて——虜にして、嫉妬という「怪物」“monster”を孕ませるのも、耳に物語という「精液」を注ぎ込むことを通してである。Desdemona と Cassio の「耳と耳」“ears”を寄せ合う密会・密談を妄想する時、Othello は耳がもたらす性的関係性を想起しているように思われる。

Desdemona 自身、目や耳やその他の感覚器官は、女性が男性を受け入れる官能の器官として機能しうることを認識している。このことは、Desdemona が自らの潔白を主張して“Or that mine eyes, mine ears or any sense / Delighted them in any other form” (4.2.156-57)と語る時、逆説的に確認できる。

最後に唇に関して検討すると、唇は口付けへと容易に意味が転化する。特に Othello にとって唇は、Desdemona と Cassio の口付けを想像させる。実際、“I found not Cassio's kisses on her lips” (3.3.344)と語る Othello にとって、Desdemona の唇は、Cassio との口付けの痕跡を確認すべき対象である。さらに“lip”には、「口付けをする」という意味もある。Iago は次のように Othello を挑発する。“O, 'tis the spite of hell, the fiend's arch-mock, / To lip a wanton in a secure couch / And to suppose her chaste! (4.1.70-72) ここでの“lip”は、口付けという行為をより一層猥褻な行為として表している。また、唇は耳と共に、秘密とその吹聴、さらに背信行為やそれによって被る不面目も暗示する(Stallybrass 138-39)。

以上のように、*Othello* においては、目、鼻、耳、唇といった身体部位をめぐって、複雑で多義的な意味の網“web”が織り上げられている。Othello にとって、ハンカチがこうした象徴的意味を付帯する目、鼻、耳、唇と交錯し、またそれらとの連想的繋がりの中に置かれる時、ハンカチは多くの観念やイメージが圧縮・置換された表象となる。この連想には、Othello の男性としての不安が露呈している。錯乱していく Othello の連想的思考から繰り出される言葉は、ハンカチの移動と共に Othello の意識の中で姦婦と変化していく Desdemona の身体と対応しつつ、女性的身体を規定していくのである。

目、耳、唇といった身体開口部と服飾の交錯という点では、“the Rainbow Portrait”と呼ばれるエリザベス一世の肖像画が、1つの参照の枠を提供してくれるかもしれない。この肖像画でエ

リザベス一世が着ているマントには、多くの目と耳と（曖昧な）口/唇が描かれている。この不思議な肖像画に対しては、従来様々な解釈が提示されているが、寓意画の伝統との関連では、Cesare Ripa の *Iconologia* との関連が指摘されている。その中の「国家理性」“*Ragione di stato*”という図像では、女性戦士が、目と耳で覆われたスカートをはいているが、その目と耳は、諜報による監視を表している (Montrose 140-42)。また「嫉妬」“*Gelosia*”という図像においても、女性が着ているドレスを、目と耳が覆っている。これは女性の嫉妬を表しているが、エリザベスの肖像画においては、政治手法の1つとしての欲望操作、すなわちエリザベスによる欲望を介した国家運営を暗示すると解釈される (Montrose 142-43 Fischlin 189-90)。またエリザベスの肖像画に見られる口/唇は、「漏れやすい器」としての女性身体の脆さを背景に、言葉と性の緩さを暗示するが、エリザベスのモットー“*Video, Taceo*”「私は見るが語らず」を通して、それは沈黙と貞節へと反転する (Montrose 144-46)。他方で、肖像画の目、耳、口を、女性性器と理解する解釈もある (Fineman 228-29; Frye, *Elizabeth* 102-03)。この解釈は、エリザベスに処女の身体と性的な身体の二重性を読み込む契機を与える。以上のように見てくると、この肖像画には、監視・欲望・沈黙・貞節といった寓意から、エリザベス一世の王権を神秘化し、強化する狙いが込められていると解釈できるが、それは同時に、女性身体の危うさや性的逸脱への不安といった「女嫌い」の観念を表象の背景としている。

こうした論点を *Othello* に反映させて述べるならば、エリザベス一世のマントに描かれると同時に抑圧され、不可視なものとされる女性身体の負の部分が、*Desdemona* に——そして一部は *Othello* に——投影され、可視化されていくのである。*Othello* によって、*Desdemona* は誘惑的な言葉を駆使して不倫に耽る性的欲望の体現者とみなされ、監視の対象に置かれてしまう。

Lena Cowen Orlin は、ルネサンス期英国の男女が不可視となる三様式を考察している。女性が社会的・公的立場を収奪される強制的な不可視性、男性が名声を隠れ蓑として獲得する不可視性——この二つの不可視性に加えて、女性が裁縫・針仕事という美德を纏うことで男性同様の不可視性を獲得することが可能であったかどうかを検討されるが、結論としては、その困難性が導き出される。女性は常に疑いの対象であったのである。このことは、贈与されたハンカチを失う *Desdemona* にも該当する。*Desdemona* は、不可視性を可能にするハンカチという美德と貞節の覆いを失うことで、嫌疑の眼差しの対象となり、グロテスクな身体と性的欲望が、想像的に可視化されてしまうのである。一度こうした眼差しに取り憑かれた *Othello* にとっては、*Desdemona* の「化粧をした身体」“*Desdemona's cosmeticised body*”の純白性も、罪と欺瞞の証しに他ならなくなる (Karim-Cooper 171-74)。

このように、*Othello* においてハンカチは、家父長制の言説や表象に基づく女性の身体観を投影し、実体化する「テクスタイル/テクスチャー/テキスト」として、悲劇の展開に重要なかたちで関与している。しかし、*Desdemona* のハンカチには、それと平行し、拮抗する意味の次元も存在する。Stephanie S. Dickeyによれば、英国と文化的に密接な関係があった17世紀オランダに見られる「ハンカチを持つ女性」の肖像画は、信仰による死別の克服を主題としたが、ハンカチはそれだけで、敬虔さや忍耐、慰めの表象となった。このハンカチは、*Desdemona* のハンカチと無縁ではない。ハンカチを奪われた *Desdemona* は、涙を拭うすべもなく、最終的には死へと追い詰められていくが、敬虔さを失うことなく、感情を抑え、慰めを見出そうとする。*Desdemona* は

Emiliaに次のように語る。“I cannot weep, nor answers have I none / But what should go by water. Prithee, tonight / Lay on my bed my wedding sheets.” (4.2.105-07) Desdemonaにとっては、「婚礼のシーツ」“my wedding sheets”が、失われたハンカチを代替するものとなる。³

さらに、ハンカチは、Desdemonaが自身のアイデンティティーや主体性を構築する媒介となる (cf. Fisher 56-58; Frye 220)。しかし、この過程は間接性、すなわちハンカチの「不在」という経路を通して、逆説的に具体化する。つまり、Desdemonaはハンカチを奪われた存在である。そのため、Desdemonaの主体性は、ハンカチの「不在」を通して実現されるしかない。ハンカチの「不在」とCassioとの不義のことで、Othelloから嫌疑をかけられ、譴責を受けようと、Desdemonaは一貫してOthelloに忠実で、自らの貞節を誓い、OthelloとCassioの和解を図ろうとする。実際、DesdemonaはCassioに次のように語る。“What I can do I will, and more I will / Than for myself I dare.” (3.4.131-32) また死の場面でもEmiliaに“O, who hath done / This deed?” (5.2.121-22)と聞かれ、Desdemonaは“Nobody. I myself.” (5.2.122)と答える。いずれにおいても、Desdemonaは自らの「行為」を通して「意味」を回復しようと努めるのである。すなわち、ハンカチとその解釈が専有・支配される状況に抗し、それらを取り戻そうとする行為を通してDesdemonaが求めているのは、自らの身体や存在、あるいは女性性が囲い込まれ、規定され、おぞましいものとして棄却されることを回避し、それらに他の意味や可能性を見出そうとすることである。⁴また、劇中では明示されることのないDesdemonaとハンカチの関係については、Emiliaが報告してくれている。“she so loves the token / [. . .] / That she reserves it evermore about her / To kiss and talk to” (3.3.297-300) こうした主体形成が、Othelloに“Why, what art thou?” (4.2.34)と問われた際に、Desdemonaが“Your wife, my lord: your true and loyal wife.” (4.2.35)と答える土台になっていることは、明らかである。

服飾と女性身体の可能性の追求という点では、Iagoの妻Emiliaの存在が、重要になってくる (Korda 156-57; Sinfield 46; Stallybrass 142)。彼女は、材源であるCinthioの物語では、夫の陰謀を知りながらも夫を恐れるあまり言葉と行為を抑圧された存在だが、Othelloでは、最終的に真相を暴露し、OthelloのみならずIagoをも断罪する役割を担う。夫を騙す女性がいるかどうかをめぐって、Desdemonaと饒舌に語り合うEmiliaは、夫を裏切る条件として、次のように言う。“Marry, I would not do such a thing for a joint-ring, nor for measures of lawn, nor for gowns, petticoats, nor caps, nor any petty exhibition.” (4.3.71-73) このように語ることで、Emiliaは、女性の身体や欲望と服飾とを安易に接合することを拒否する。このやり取りの遠景には、Desdemonaとハンカチの関係があるが、Emiliaのこの姿勢は、Desdemonaとハンカチに対してOthelloが押しつける解釈の恣意性を際立たせる。Emiliaは続けて次のようにも言う。

Let husbands know

Their wives have sense like them: they see, and smell,

And have their palates both for sweet and sour

As husbands have. (4.3.92-95)

ここでは、女性の目、鼻、口などの身体感覚が平準化され、男性と女性の身体の間に恣意的に設定された差異が、無効化されている。それはまた、Desdemonaを介して女性の身体を囲い込むようにして幾重にも重ねられた意味の層を剥離することにも繋がる。

このように、服飾と身体は、女性が「行為体」“agency”となる可能性を提供する。その結果、服飾と身体は、家父長制の中でまさにその服飾と身体を核にして構築される女性性の言説と表象に、断層線を入れる契機ともなり得る。*Othello* はそうした可能性や契機も胚胎しているのである。

IV

異様なまでにハンカチへ執着する *Othello* にとって、ハンカチは「フェティッシュ」である。最後に、そのことの意味を考究することで、女性身体や女性性の問題を再考し、同時に、ジェンダーやセクシュアリティの概念の生成の状況を考察することで、服飾と身体と性が織りなす関係の検証を試みてみたい。

「フェティッシュ」“fetish”という概念は、16世紀から17世紀にかけての「ギニア」“Guinea”、すなわち、アフリカ西部の沿岸地方で、西欧人、特にポルトガル人と、その人種的他者であるアフリカ原住民とが、交易・交流することから形成されていった概念である。それは、原住民が魔除けや魔法の道具として使用するために身に着けていたものを指すことが多かった。そして、それは何らかの魔力が宿るものとして、崇拜されると同時に畏怖されていた(Korda 116-24; Jones and Stallybrass 8-9)。

ムーア人である *Othello* が *Desdemona* に与えるハンカチには、このような歴史的な文脈と結び付いた「フェティッシュ」としての特質が内包されている。それは、先程引用した、*Othello* が *Desdemona* に説き聞かせる「ハンカチの由来」(3.4.57-65; 3.4.71-77)からも明らかである。ここでは、ハンカチが宿す愛の魔法が、強調される。しかし、これらの発言には、女性/女性性に対する *Othello* の不安、見方を変えれば、男性性、あるいは、男性性という幻想を、毀損されることに対する *Othello* の不安、すなわち、「去勢」“castration”不安が顕著である。それゆえ、*Desdemona* のグロテスクな女性性を覆い隠すヴェールでありながら、それを象徴する織物ともなるハンカチを媒介にして構築される *Othello* の主体は、「去勢」の否定と肯定を孕む両義的なものにならざるをえない。

Othello という劇においては「ハンカチ」という形態を介して現れる、「もの」のこうした特性、あるいは現象を、「フェティシズム」“fetishism”と呼んで考察を試みたのが、Sigmund Freud であると言える。Freud は、フェティッシュの形成においては、去勢の否定と肯定が確認できると指摘しながら、次のように述べている。

Returning to my description of fetishism, I may say that there are many and weighty additional proofs of the divided attitude of fetishists to the question of the castration of women. In very subtle instances both the disavowal and the affirmation of the castration have found their way into the construction of the fetish itself. This was so in the case of a man whose fetish was an athletic support-belt which could also be worn as bathing drawers. This piece of clothing covered up the genitals entirely and concealed the distinction between them. Analysis showed that it signified that women were castrated and that they were not castrated; and it also allowed of the hypothesis that men were castrated, for all these possibilities could equally well be concealed under the

belt---the earliest rudiment of which in his childhood had been the fig-leaf on a statue.

(356)

フェティッシュは、「男性が去勢されている」「men were castrated」ということも示しているのである。Othello は、男性性を喪失することに対する去勢不安に捉えられて、ハンカチに執着する。そして、この執着が、ハンカチをフェティッシュと化している。

視点を変えてこのことを論じるならば、Othello は、ハンカチという一つの服飾アイテムへの執着、それも、フェティシズム的執着を通して、Desdemona の存在全体を、想像的(imaginary)に規定し、つくり上げていく、と理解することができる。Desdemona の身体や性的欲望を含め、Othello にとって、Desdemona の「女性性」とみなされるものは、こうしたプロセスがもたらす想像的産物に他ならない。しかし、こうした幻想が、妻の殺害という現実を惹起することを、ハンカチに対する Othello のフェティシズム的執着とともに、執拗に描いている点が、Othello という劇の特質であるように思われる。

つまり、Othello という劇のハンカチが明らかにしているのは、「女性性」とは一つの「フェティッシュ」であり、その効果に他ならない、ということである。そして、女性身体とは、そうした「女性性」が身体に投影され、実体化され、さらには本質化されたものである、とみなすことができるだろう。表現をより一般化すれば、ジェンダー、並びにその身体的本質化としてのセクシュアリティが生成されるのは、服飾というフェティッシュを媒介にして、である。

服飾を通した性的アイデンティティーの生成という現象を説明するために、Ann Rosalind Jones と Peter Stallybrass、あるいは Will Fisher は、「フェティッシュ」という概念とともに、「補綴/人工器官」“prosthesis”という概念を用いている(Jones and Stallybrass 207-16; Fisher 1-35)。「補綴/人工器官」とは、一般的には、体の欠損した部分、あるいは、補強を必要とする部分を補う人工の補充物、人工器官のことであり、具体的には、義歯や義眼、義足などを指す。Jones と Stallybrass、そして、Fisher は、“prosthesis”の意味を理論的に検討し、発展させ、その概念を、服飾に接続する。そして、Jones と Stallybrass は、服飾という「補綴/人工器官」によって形成される性的身体を、「補綴的/人工器官的身体」“the prosthetic body”と呼んでいる。つまり、服飾とは、着脱可能な人工物、すなわち、身体とは異質なものでありながら、身体の一部、すなわち、自然であるとみなされる。言い換えれば、服飾とは、身体の限界・外部であると同時に、身体の延長として知覚される。それゆえ、服飾は、ジェンダーやセクシュアリティの記号として、それを身に纏うものの身体を、「補綴的/人工器官的身体」、すなわち、性的身体に組織化するのである。

この「補綴/人工器官」と「補綴的/人工器官的身体」は、Othello におけるハンカチとそれが想像的につくり出す Desdemona の女性身体に、それぞれ対応していると考えることができる。ハンカチは「補綴/人工器官」として、Desdemona の身体の一部とみなされ、Desdemona の存在を規定していくことになる。しかし、Othello からの結婚の贈り物として、Desdemona の純潔の身体を保証することになるはずのハンカチは、劇の中で浮遊することを余儀なくされる。

ここで注意すべきなのは、「フェティッシュ」も「補綴/人工器官」も、ともに「主体」に付け加えられた補足的なもの——Othello では、ハンカチという一つの服飾アイテム——が、主体の意味を書き換え、さらには、主体そのものにとって代わる、という構造を持っている点である。

しかし、見方を変えれば、そのようなものであるからこそ、「フェティッシュ」も「補綴/人工器官」も、その性質上、主体の本質そのものを担保するものではあり得ず、その意味は常に不安定さを伴い、矛盾に満ちたものともなる(Jones and Stallybrass 217)。

実際、*Othello* という劇には、ハンカチを媒介にした女性身体と女性性の生成に対して、懐疑の眼差しが向けられることが幾度かある。ハンカチをめぐる Iago とその妻 Emilia の発言が、その具体例と言える。Desdemona のハンカチを入手した Emilia は、Iago と次のような会話を交わす。

Iago How now! What do you here alone?
Emilia Do not you chide, I have a thing for you ---
Iago You have a thing for me? It is a common thing ---
Emilia Ha?
Iago To have a foolish wife.
Emilia O, is that all? What will you give me now
 For that same handkerchief? (3.3.304-10)

ここでは、“thing”という言葉を通して、ハンカチに対する異なる見方が提示されている。Emilia にとって、ハンカチは「もの」“a thing”であるに過ぎない。しかし、それを Iago は、「皆に使用される女性性器」“a common thing”に読み替えてしまうのである。

勿論、Iago の陰謀は、ハンカチという、補足的で、「取るに足りないもの」“trifles”が、幻想の核として、Desdemona の存在そのものを変容させ、規定するものになり得ることに対する洞察に基づいている。Iago は、次のように言う。

 Be not acknown on't,
I have use for it. Go, leave me.
I will in Cassio's lodging lose this napkin
And let him find it. Trifles light as air
Are to the jealous confirmation strong
As proofs of holy writ. This may do something. (3.3.322-27)

しかし、Emilia は、劇の中で一貫して、ハンカチが「もの」“a thing”、“a trifle”であるに過ぎない、という主張を行うことで、服飾が女性性を支配する、というこの劇の暴力の構造を批判する。Emilia は Othello に対して、次のように暴露する。

O thou dull Moor, that handkerchief thou speak'st of
I found by fortune and did give my husband,
For often, with a solemn earnestness
--- More than indeed belonged to such a trifle ---
He begged of me to steal't. (5.2.223-27)

Emilia にとって、服飾はあくまで服飾であって、女性身体や女性性を担保することにはならない。

このように、*Othello* という劇では、服飾と身体と性の関係が、悲劇をももたらしかねない連鎖として、その矛盾・不安定さとともに示されている。

さらに、劇の上演状況を考慮に入れれば、Shakespeare の時代、Desdemona を演じた俳優が、

少年であったことも、服飾と身体と性をめぐる問題をより複雑にしていたと、想定される。初期近代の英国では、少年俳優が女性を演じることが、劇上演の基本的習慣であったため、ルネサンス期の英国演劇には、「異性装」“transvestism”が、前提として組み込まれていた。したがって、*Othello* という劇の中で規定されていく Desdemona の女性身体と女性性は、少年俳優をその表象の媒体とすることで、その意味に転轍が生じ、不確定さと矛盾をさらに増幅することになった、と推定される。

*本論は、文部科学省平成 20-22 年度「人文学及び社会科学における共同研究の整備の推進事業」の支援による服飾文化共同研究拠点（文化女子大学文化ファッション研究機構）における共同研究（「演劇論および身体論的視座からの近代初期英国における服飾文化に関する研究」（共同研究番号 20010、統括者 滝川睦））の成果の一部であり、第 48 回シェイクスピア学会（2009 年 10 月 3 日、於筑波大学）、並びに第 49 回名古屋大学英文学会（2010 年 4 月 17 日）のシンポジウム「綾を読む——近代初期英国文学と服飾文化——」において行なわれた口頭発表に加筆・修正を加えたものである。

注

1 本論における *Othello* からの引用は Arden 版、それ以外の Shakespeare の劇作品からの引用は Norton 版による。

2 ハンカチの由来に関する *Othello* の物語は、*Othello* の人種化・他者化とも不可分である。この説話の「異国性」“exoticism”と *Othello* の“blackness”との関係については Farah Karim-Cooper (170-71)、アフリカ表象における「物神崇拜」“fetishism”との関係については Natasha Korda (125-28) を参照。さらにこの説話における女性(母)・魔術・人種(他者)の結合から帰結する女性性(Desdemona)と怪物性(*Othello*)の接続については Karen Newman (91-92)、女嫌いの人種主義の融合については Susan Frye (“Staging” 222-24) を参照。

3 Lynda E. Boose は、ハンカチと婚礼シーツの象徴的な関係性を指摘している。処女の血に染まった初夜のシーツを掲げる歴史的風習に言及しながら、Boose は *Othello* におけるハンカチと婚礼シーツの象徴的相同性を土台に、ハンカチに描かれたストロベリー絵柄とシーツを染める処女の血を結び付ける。

4 男性が管理するハンカチとその循環を拒絶することで女性が主体性を確立する方途も示唆されていることは、注目に値する。Cassio の愛人で「娼婦」“courtesan”の Bianca は、Cassio からハンカチを渡され、その模様を写し取るように言われるが、それを拒否し、ハンカチをたたき返す。“There, give it your hobby-horse; wheresoever you had it, I’ll take out no work on’t!” (4.1.153-54) この行為を通して Bianca が求めているのは、Cassio との間に誠実な愛の関係性を構築することである。それゆえに、Emilia から「娼婦」と呼ばれた Bianca は、次のように反論する

ことができるのである。“I am no strumpet / But of life as honest as you, that thus / Abuse me.”
(5.1.121-23)

引用文献

- Armstrong, Philip. *Shakespeare's Visual Regime: Tragedy, Psychoanalysis and the Gaze*. New York: Palgrave, 2000.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Bartlett, John. *A Complete Concordance, or Verbal Index to Words, Phrases and Passages in the Dramatic Works of Shakespeare, with a Supplementary Concordance to the Poems*. 1894. New York: St. Martin's, 1990.
- Berger, Harry Jr. "Impertinent Trifling: Desdemona's Handkerchief." *Shakespeare Quarterly* 47 (1996): 235-50.
- The Bible: Authorized King James Version with Apocrypha*. Introd. and notes. Robert Carroll and Stephen Prickett. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford UP, 1997.
- Boose, Lynda E. "Othello's Handkerchief: 'The Recognizance and Pledge of Love.'" *English Literary Renaissance* 5 (1975): 360-74.
- Braun-Ronsdorf, M. *The History of the Handkerchief*. London: Lewis, 1967.
- Bruster, Douglas. *Drama and the Market in the Age of Shakespeare*. Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 1. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Bullough, Geoffrey, ed. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Vol. 7. London: Routledge, 1973.
- Dickey, Stephanie S. "Met een wenende ziel ... doch droge ogen": Women Holding Handkerchiefs in Seventeenth-Century Dutch Portraits." *Beeld en zelfbeeld in de Nederlandse kunst, 1550-1750 / Image and Self-Image in Netherlandish Art, 1550-1750*. Ed. Reindert Falkenburg, Jan de Jong, Herman Roodenburg, and Frits Scholten. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*. Nr. 46. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1995. 333-67.
- Elias, Norbert. *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*. Trans. Edmund Jephcott. Ed. Eric Dunning, Johan Goudsblom, and Stephen Mennell. Rev. ed. Oxford: Blackwell, 2000.
- Fineman, Joel. *The Subjectivity Effect in Western Literary Tradition: Essays Toward the Release of Shakespeare's Will*. OCTOBER Books. Cambridge: MIT P, 1991.
- Fischlin, Daniel. "Political Allegory, Absolutist Ideology, and the 'Rainbow Portrait' of Queen Elizabeth I." *Renaissance Quarterly* 50 (1997): 175-206.
- Fisher, Will. *Materializing Gender in Early Modern English Literature and Culture*. Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture. 52. Cambridge: Cambridge

- UP, 2006.
- Freud, Sigmund. *On Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*. Trans. James Strachey. Comp. and ed. Angela Richards. London: Penguin, 1991.
- Frye, Susan. *Elizabeth I: The Competition for Representation*. Oxford: Oxford UP, 1993.
- . "Staging Women's Relations to Textiles in Shakespeare's *Othello* and *Cymbeline*." *Early Modern Visual Culture: Representation, Race, and Empire in Renaissance England*. Ed. Peter Erickson and Clark Hulse. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2000. 215-50.
- Jones, Ann Rosalind, and Peter Stallybrass. *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*. Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Karim-Cooper, Farah. *Cosmetics in Shakespearean and Renaissance Drama*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2006.
- Korda, Natasha. *Shakespeare's Domestic Economies: Gender and Property in Early Modern England*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2002.
- Lehnhof, Kent R. "'Impregn'd with Reason': Eve's Aural Conception in *Paradise Lost*." *Milton Studies* 41 (2002): 38-75.
- Montrose, Louis A. "Idols of the Queen: Policy, Gender, and the Picturing of Elizabeth I." *Representations* 68 (1999): 108-61.
- Newman, Karen. *Fashioning Femininity and English Renaissance Drama*. Women in Culture and Society. Chicago: U of Chicago P, 1991.
- Orlin, Lena Cowen. "Three Ways to be Invisible in the Renaissance: Sex, Reputation, and Stitchery." *Renaissance Culture and the Everyday*. Ed. Patricia Fumerton and Simon Hunt. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1999. 183-203.
- Paster, Gail Kern. *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*. Ithaca: Cornell UP, 1993.
- Ruggiero, Guido. *The Boundaries of Eros: Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice*. Studies in the History of Sexuality. Oxford: Oxford UP, 1985.
- Rymer, Thomas. *The Critical Works of Thomas Rymer*. Ed. Curt A. Zimansky. New Haven: Yale UP, 1956.
- Shakespeare, William. *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*. Ed. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, and Katharine Eisaman Maus. New York: Norton, 1997.
- . *Othello*. Ed. E. A. J. Honigmann. The Arden Shakespeare. 3rd. ed. Walton-on-Thames: Nelson, 1997.
- Sinfield, Alan. *Faultline: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Berkeley: U of California P, 1992.
- Stallybrass, Peter. "Patriarchal Territories: The Body Enclosed." *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Ed. Margaret W.

Ferguson, Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers. Chicago: U of Chicago P, 1987.
123-42.

Wall, John N. "Shakespeare's Aural Art: The Metaphor of the Ear in *Othello*." *Shakespeare Quarterly* 30 (1979): 358-366.