

ジョン・フレッチャーの劇の女装

一笑劇、観客からの情報隠し、少年俳優の 曖昧なエロティシズム―

辻 川 美 和

1. 序論

イギリスの劇作家ジョン・フレッチャー (John Fletcher, 1579-1625) は、ウィリアム・シェイクスピア (William Shakespeare) よりも 15 歳年下で、シェイクスピアの跡を継いで国王一座の座付作者となった劇作家である。その劇は、現在では上演されることも論じられることも比較的少ないが、活躍していた当時は非常に人気が高く、王政復古期には、シェイクスピアやベン・ジョンソン (Ben Jonson) とも並び称された。悲劇はめぼしい作品を残さず、喜劇は得意で、シェイクスピアの『じゃじゃ馬馴らし』(*The Taming of the Shrew*, 1592) の系列に属する男女間の戦いの喜劇をいくつも書いた¹。だが、最も特徴的なのは悲喜劇である。1600年代後半にロンドンの劇壇に登場して後の劇作家に大きな影響を与えたフレッチャーの悲喜劇には、登場人物の感情的な葛藤に重点を置いてプロットが進行していたものが、最後の場面で観客も知らなかった事実が暴露されて葛藤の原因がなくなり、物語が喜劇的に終わるというパターンがある。

観客から情報を隠し、観客を操作するという手法は、悲喜劇に限らずフレッチャーの作劇術の大きな特徴のひとつであった。この手法はフレッチャーの最初期の劇には登場せず、フレッチャーのキャリアが進むにつれて発展していった²。中でも、異性装をしている登場人物の本来の性別を観客から隠す手法は特に重要である。

本稿では、ジョン・フレッチャーの劇における男性登場人物の女装を、フレッチャーの特徴である観客に対する情報操作に注目して分析する。それには、まず、当時のイギリス演劇で使われた登場人物の異性装と、それについての研究について述べなければならない。

フレッチャーが劇を書いた当時のイギリス演劇では、女性は少年俳優によって演じられていた。少年が演ずる少女がさらに男装するというデバイスは、シェイクスピアの『お気に召すまま』(*As You Like It*, 1600)などのロマンティックな喜劇で有名であるが、他の作家も数多くそのような劇を書き、コンベンションとして確立していた。反対に、男性登場人物（この場合は少年俳優に限らない）が女装するプロットも存在していたが、こちらは男装デバイスより数が少ない。これらの舞台上の異性装については、まずヴィクトール・O・フリーバーグ (Victor O. Freeburg) が1915年に当時の劇の女性登場人物の男装と男性登場人物の女装を論じ、現在でも使われる「女性の小姓 (female page)」、「少年花嫁 (boy bride)」という言葉でそれぞれの特徴を表した。それ以降は、特にここ数十年間、数多くの英文学批評家達によって、舞台上の登場人物の異性装は、少年俳優の女装に対する演劇排斥論者達の批判や、現実世界の異性装や家父長制、当時の男女の役割や地位、ホモエロティシズムなどの視点から論じられてきた。その場合、少年俳優が女性を演ずる場合の女装や、舞台上の女性登場人物の男装を対象とした論考が多く、たとえば、ジーン・E・ハワード (Jean E. Howard) は、当時の舞台外の現実の男装について論じた上で、シェイクスピアの『お気に召すまま』での女性登場人物の男装を取り上げている。その上で、少年俳優が男装の女性を演じていることが、男性観客が少年俳優からホモエロティックな刺激を受ける可能性を高めると同時に、劇のホモエロティシズムと共鳴していても指摘する (119-20)。その一方で、男性登場人物の女装を論ずるものは比較的少ない。女装について、ローラ・レヴィン (Laura Levin) などの新歴史主義の批評家は、演劇反対論者達による少年俳優の女装への攻撃を例にとりつつ、ジェンダーの流動性についての当時の社会の不安を強調した。女装する男性達は、男性性が減退し女性化するという不安があったというのである。

だが、歴史家のデイヴィッド・クレッシー (David Cressy) は、文学批評家達が、女装についての当時の社会の不安を過度に読みとっていると指摘

している。クレッシーは、当時、異性装が法廷に持ち出された場合、その多くの主な罪はジェンダーの混乱や異性装自体ではなく、その人物が異性装を利用して特権的な空間に侵入して不適切な振る舞いをしたこと（たとえば、産褥の場に男性が入り込むなど）にあったという（113）。クレッシーは舞台上での男性登場人物の女装についても取り上げており、舞台上の女装者は、文学批評家達が言うように女性化したり、女性の服装自体によって異性装者が性的に刺激されたりするのではなく、ただ、女性だけが許される空間に入り、性的な行為を行う機会を得ることで、性的に興奮しているのだと分析する（109）。クレッシーの取り上げた劇の中にはフレッチャーの『ムッシュー・トーマス』(*Monsieur Thomas*, 1615)と『お高くとまった貴婦人』(*The Scornful Lady*, 1610)も含まれている。クレッシーの論には説得力があるが、取り上げられた男性登場人物の女装は喜劇的な例のみであり、本稿で取り上げるフレッチャーの『忠臣』(*The Loyal Subject*, 1618)のような、曖昧なエロティシズムが問題になる悲喜劇の女装は論じられていない。

異性装の研究には、ジェンダー研究にとどまらずに少年俳優の魅力を論ずるものもある。ジェニファー・A・ロー (Jennifer A. Low) は、少年俳優の女装へのピューリタン達の攻撃を、観客が実際に少年俳優の異性装からエロティックな刺激を得ていたことの証拠と考え、女装して舞台に立つ少年俳優の魅力は複雑であり、さまざまな種類のエロティックな快楽を観客にもたらすと論ずる（571）。ローによれば、国王一座の専用の劇場であったグローブ座は少年俳優の声を美しく響かせる音響効果を持ち、国王一座の劇には女性の低い声の魅力を表す台詞があり、少年俳優の声が観客にとっての魅力のひとつであったと考えられる（576-77）。ローはフレッチャーとフィリップ・マッシンジャー (Philip Massinger) の『恋の治療』(*Love's Cure*, 1615) を例として取り上げ、女性として育てられた男性ルーシオ (Lucio) と、男性として育てられた女性クララ (Clara) の登場するこの劇の分析から、ルーシオが劇の途中までは上流階級の女性の立ち居振る舞いをしてははずであり、女装のときにはそれが魅力的に感じられたはずだと論じている（577-79）。また、ローによれば、舞台上の少年俳優（または少年によって演じられた登場人物）の魅力とは、よく指摘される男女の境界の曖昧さの魅力というよりも、子供と大人の境界の曖昧さの魅力だということ（580）。

本稿では、フレッチャーの劇のうち、男性登場人物の異性装が登場する場面すべてを、観客が受け取る情報という視点から論じたい。その際、少年俳優の魅力に注目しつつ、観客にとってのエロティックな刺激についても分析する。フレッチャーの劇は、観客に異性装を知らせた上でドラマティック・アイロニーを楽しませる『ムッシュー・トーマス』までの喜劇的な女装と、観客に異性装の事実を明示的には知らせない『忠臣』の悲喜劇的な女装の2つに分けられる。前半の喜劇群では、女装を観客に開示した上で劇的アイロニーを利用して喜劇的な場面が作られた。ここでは、女装は滑稽なものとして捉えられている。後半の悲喜劇では、男性登場人物の女装を観客から隠した上で、本来の性別を示すヒントをとこところに忍ばせている。これは、ベン・ジョンソンの『エピソード』やフレッチャーとフランシス・ボーモント (Francis Beaumont) の『フィラスター』 (*Philaster; or Love Lies a-Bleeding*, 1609) から始まった異性装に関する情報を観客から隠す流れに連なるものであり、フレッチャーの作劇術の特徴をよく表している。また、これらの劇のうち、『忠臣』をはじめとするいくつかの劇の女装は、ローの言う少年俳優特有の魅力を追及していると考えられるため、その点にも注目して論じたい。

2. 滑稽な女装と劇的アイロニー

クレシーが指摘した通り、フレッチャーの『お高くとまった貴婦人』と『ムッシュー・トーマス』では、女装する男性登場人物達は異性愛者として設定され、女装を女性との性的交渉の手段として使う (106-07)。

フレッチャーの2つの作品のうち、『お高くとまった貴婦人』のウェルフォード (Welford) の女装は、完全にこのカテゴリーに当てはまる。この劇はフレッチャーの喜劇に多く見られた「男女の戦いの劇」のひとつであり、主人公はラヴレス兄 (Elder Loveless) と貴婦人 (Lady) である。二人は愛し合っているが、貴婦人は自分の愛情を相手に見せず、何度も相手を旅に追いやる。貴婦人の求婚者のひとりウェルフォードは、貴婦人に落胆させられたため、ライバルであったラヴレス兄の頼みを聞き、女装して貴婦人の家に行き、ラヴレス兄の新たな婚約者として紹介される。嫉妬した貴婦人はラヴレス兄の心を取り戻そうと試み、成功し、ふたりはすぐに結婚

することになる。一方、女装したウェルフォードはラヴレス兄に置いていかれ、貴婦人の妹マーサ (Martha) に助けられる。マーサは捨てられた婚約者を可哀想に思い、自分のベッドに泊めてあげることにするのである。翌日になると、マーサはウェルフォードとすでに肉体関係を持っている。あたかもマーサがベッドの中にいるのが男性だと気付けばその男性と性的関係を持つのが当たり前だというようである。劇は、二人の幸せな結婚の予測と共に終わる。

女装したウェルフォードは美しくない。少年俳優ではなく、成年の男優が女装しただけであり、「化粧もどんな薬剤も (no paint, nor any drugs of Arte)」(5.2.99) 使っていないと本人も言っている³。貴婦人の妹マーサは「すごく不器量 (most ill favoured one)」(5.2.79) と判断する。愛する恋人が連れてきた婚約者の存在に嫉妬をおぼえた貴婦人はラヴレス兄に、「どんな見世物を連れてきたの? / お金をとるつもり? (Why what thing have you brought to shew us there? / Doe you take money for it?)」(101-02) とその醜さをあざける⁴。このように、ウェルフォードの女装は喜劇的に捉えられ、その醜さはウェルフォードの男性性の証拠ともなっている。翌日、自分が男性と肉体関係を持ってしまったことにうろたえるマーサと一緒に登場するウェルフォードは男性の服装で登場する。貴婦人を騙しおおせたラヴレス兄と一緒に、女性陣の一步上を行く存在として男性側の勝利を見せつけるのである。

だが、女装が女性との性的交渉の手段となるもうひとつの劇『ムッシュュー・トーマス』では、トーマスはウェルフォードと異なり、女装によって女性を征服することはできない。この劇の第五幕で、トーマス (Thomas) は、双子の妹のドロシー (Dorothy) に変装し、恋人メアリー (Mary) のベッドにもぐりこもうとする。だが、トーマスがメアリーの家に来た時には、メアリーはドロシーの告げ口によりすでにトーマスの計画を知っており、ドロシーと召使い女たちの協力を得て、トーマスを陥れる。ひとりの召使い女が、ドロシーと見間違えた振りをしてトーマスをメアリーのベッドに案内すると、そこにはムーア人の召使い女ケイト (Kate) が寝ているのである。ろうそくを付けたトーマスは驚き、「悪魔! 悪魔!」と叫んで召使い女を殴り、逃げていく⁵。

『ムッシュュー・トーマス』では、女装は女性との性的交渉以外の出来事も

数多く引き起こす。シェイクスピアの『十二夜』(*Twelfth Night*, 1601)の男女の双子が引き起こすような勘違いの場面が矢継ぎ早に起き、トーマスの父親、叔父、友人を含むほとんどの登場人物はトーマスの女装を見抜くことができない。父親は暗闇の中でトーマスをドロシーだと思い込み、夜中に女性一人で外出しようとしていると考え、止めようとして殴られる。叔父もトーマスをドロシーだと思い込み、女子修道院に行く用事を頼む。トーマスは修道女たちと知り合いになれると喜ぶが、女修道院長はドロシーの姿の中に悪魔が入り込んだと考えて悪魔祓いをしようとする。観客は常にトーマスの女装を知っているため、すべての場面は劇的アイロニーに基づいた喜劇となる。

このような取り違えの場面を生み出すために、トーマスは、ドロシーと瓜二つという設定になっており、そのことは何度も強調される。トーマスは女装していないときでもドロシーに「僕らはそっくりで／二人を区別するのは性別くらい (there is in our uniforme resemblance,/No more to make us two, but our bare sexes)」(1.2.86-87) と言うし、他者からも「あなたたちふたりはそっくりなのだから (such likeness/As you two carry)」(1.3.132-33) と言われている。第五幕でトーマスがドロシーの侍女に自分の女装の手伝いをさせているとき、侍女は「そっくりです／まるでお嬢様であるかのよう (as like sir/As if you were my Mistris)」(5.1.15-16) と答える。

女装し、化粧もして双子の妹とさらにそっくりになったトーマスは、女装すると醜いウェルフォードと異なり、男性を誘惑できるほど魅力的であり、暗闇でばったり会った友人のハイラス (Hylas) をからかい、誘惑し、結婚までしてしまう。これは、フリーバーグの言うところの「少年花嫁 (boy bride)」の場面、つまり、女装した少年を女性だと思い込んだ男性が少年と結婚するという、劇中の女装につきものの伝統的な滑稽な場面である⁶。トーマスの友人ハイラスは、数多くの女性とつきあう女好きで、結婚など考えてもいないが、トーマス扮するドロシーに出会って早速口説く。トーマスはハイラスの勘違いを訂正せず、キスを許す。トーマスには髭があるのに、ハイラスは寒さのせいにしてしまう（「唇がやけにがさがさだけれど、きっとこのひどい天気のと違くない (Her lips are monstrous rugged, but that surely/Is but the sharpness of the weather)」(5.6.13-14)）。そこにトーマスの父親とその召使いが来合わせ、娘のドロシーが男とキスをし、夫婦約

束をしていると思ひ込む。二人の行動を描写する父親の台詞や、ときどき聞こえるトーマスの台詞からは、2人がキスをしている様子や、ハイラスが肉体関係を求め、トーマスが結婚しなければこれ以上はだめだと拒んでいる様子が伺える。ハイラスはトーマス扮するドロシーに夢中になってしまい、ふたりはその夜すぐに結婚することにする。同衾することなくふたりは分かれ、次の日にハイラスが本物のドロシーに会って妻と呼ぶと、ドロシーは彼を狂っていると思う。この喜劇的な場面で、トーマスは受け身ではなく、自分の方からハイラスを口説き、今までどんな女性とも結婚など考えていなかったハイラスの気を変えてしまったのである。

このようにひとりの男性がもうひとりの男性を女性と思い違えてキスしたり結婚したりする滑稽な場面は、女装しない場面も含めて、1612年から1615年までのフレッチャーの劇で数多く見られる⁷。たとえば、『指揮官』(*The Captain*, 1612)では、女嫌いのジャコモ(Jacomo)が泥酔して友人のフレデリック(Fredrick)を女性と間違えてキスする。一緒にいた女性2人も、フレデリックに女性のふりをするようけしかけ、実際にキスをすると、3人は大笑いする。また、ジャコモは太った酒場の亭主とロミオとジュリエットのような会話を交わしたりもする⁸。そのほかに、『ナイト・ウォーカー』(*The Night Walker*, 1615)で紳士ワイルドブレイン(Wildbraine)が叔母の召使いの少年トービー(Toby)を暗闇の中で商人の妻と勘違いして口説き、口説かれたトービーの方もワイルドブレインを悪魔と勘違いして言いなりになる場面がある⁹。また、女装を使う似た場面としては、もうひとつのフレッチャーの劇『高貴な紳士』(*The Noble Gentleman*, 1626)のジャックス(Jaques)の女装場面が挙げられる¹⁰。この劇では、主人公の紳士の老僕ジャックスが、自分の命があぶないと思ひ込み、危険を逃れるために女装する。一方、紳士ビューフォード(Bewford)は、暗闇の中で女装したジャックスと会い、髭があって老いているのにもかかわらず娼婦と勘違いし、喜劇的な場面が展開する。このように、フレッチャーの劇には、ひとりの男性が何らかの原因でもう一方の男性を女性と勘違いして性的な行動をとる喜劇的な場面がいくつも見られる。『ムッシュー・トーマス』の女装したトーマスがハイラスを口説く場面は、フレッチャー以外の多くの女装の劇の「少年花嫁」の場面だけではなく、これらのフレッチャー劇の滑稽なホモエロティシズムの系譜に連なる場面でもある。

ただし、トーマスの女装は、女装したウェルフォードやジャックスの醜さが強調されるのとは異なり、観客にとっても、女性としても通るような説得力を持ち、なんらかのエロティシズムも感じさせる可能性がある。この劇を演じた劇団は確定されていないが¹¹、劇団が大人の劇団であったとしたら、トーマスがドロシーと間違えられることに現実性をもたせるために、少年俳優か、若い青年の俳優が彼を演じたと考えられる。トーマスはもともと男性として魅力的という設定になっていて、叔母のアリス (Alice) は口を極めてトーマスの外見を褒めている。トーマス以上に姿のいい男性を見たことがなく、「ハンサムな暗い肌の色 (A hansom browne complexion)」で、外見は全体的に「美しく魅力的 (faire and lovely)」だという (1.3.29-38)。メアリーはアリスと一緒にベッドに寝ながら、トーマスの名を呼び、アリスに抱きついたと言ってからかわれる。トーマスが女装してメアリーと間違えてムーア人のケイトを口説くとき、陰からそれを見ているドロシーはメアリーに「自分があそこにいる、私ที่บ้านにいるようにするためだったら何を差し出す? (What would you give now to be there, and I/At home Mall?)」(5.5.5-6) と言う。トーマスは、女装していても、メアリーが性的関係を持ちたいと思えるほど魅力があるということである。女装したトーマス役 of 役者の演技がどのようであったかは定かではないが、彼は双子の妹とそっくりであり男女両方を引き付けるほどの魅力をもつことが観客にとって説得力を持つような外見だったのではないだろうか。

フレッチャーの劇には、もうひとつ、女装の含まれる喜劇『恋の治療』がある¹²。この劇は、母親に女性として育てられてきた20歳の男性ルーシオ (Lucio) と、父親に男性として育てられてきた女性クララ (Clara) とが、大人になってから本来の性別の服装に変わり、さらに恋によって自分の本来の性別にふさわしい性質を持つにいたる経過を書いた劇である。ただし、女装が登場するフレッチャーの他の喜劇とは異なり、女装による取り違えがもたらす滑稽さはなく、ルーシオの女性らしい振る舞いがもたらす滑稽さが強調されている。ルーシオが女装して登場する場面は、1幕2場と3場の2つの場面だけである。2場では、召使いのボバディッラ (Bobadilla) が女性の姿のルーシオの女々しさをあげつらい、剣で脅すと、ルーシオは怖がり、手で目を隠して震える。それを見たボバディッラは、「見えるままに本当に女性だったとしたら、1本でもこうするのに、2本のトレド

剣を抜けば何ができるだろう (if he were a wench now, as he seems, what an advantage had I, drawing two Toledos, when one can do this?)」(1.2.44-45) と傍白する。もう1本のトレド剣という表現から想像できる卑猥な意味からは、ルーシオのこの姿が性的な魅力を持つことが読み取れる¹³。また、父親の「この男を女に、この女を男に (Turne this man woman, or this woman man)」(1.3.182) どちらが先に変えられるか競争しようと言う台詞からは、ルーシオが完全に女性に見えることがわかる。この後も、ルーシオが、男性の服装を身に着けながらも、女性としての立ち居振る舞いや臆病さからなかなか離れられないところが、笑いの対象になっている。ローによれば、劇の最初の方のルーシオのしぐさや発声は、少年俳優が上流階級の女性を演ずる型を踏襲していたと考えられる(577-78)。トーマスと同様、ルーシオも女性の服装であれば完全に女性に見える人物であり、観客もその魅力の刺激を受け取ることができたと考えられる。

このように、フレッチャーの喜劇に登場する女装には、『お高くとまった貴婦人』のウェルフォードや『高貴な紳士』のジャックスの女装のように、完全に異性愛的で笑劇的な側面しかもたない成人男性の女装と、『ムッシュー・トーマス』や『恋の治療』の女装のように、俳優のアンドロジナスな魅力を活かす側面も持つ女装の両方がある。ただし、これらは、劇的アイロニーによる喜劇的な効果や、登場人物または少年俳優の女性的な振る舞いの滑稽さを中心とする場面であるため、少年俳優の性的な魅力が劇中でそれほど強調されているわけではない。それに対して、これから取り上げるのは、女装を観客から隠す劇であり、ここでは、少年俳優の両性具有的魅力かつ少年期特有の魅力が重要になる。

3. 観客からの情報隠し—16世紀末から17世紀初頭の登場人物の異性装

本稿で詳しく取り上げる『忠臣』は、『ムッシュー・トーマス』から数年後に上演されたと考えられる悲喜劇である。これまでの女装が登場するフレッチャーの喜劇との最大の違いは、少女と見える人物が実は女装の少年であることが、劇の大部分観客から隠され、最後の場面で観客に明かされることである。この女装は、『ムッシュー・トーマス』までの喜劇的な女装

とは様相を異にし、むしろ、シェイクスピアやフレッチャーの、男装の少女達が登場する劇に似ている。『忠臣』を論ずるには、まず、男装の少女達のロマンティックな恋愛が大きく取り上げられる国王一座 (King's Men, 1603年までの名称は宮内大臣一座 (Lord Chamberlain's Men)) の劇の歴史と、1609年あたりに異性装の情報を観客から隠す劇が生まれてからの観客操作の歴史をふまえておく必要がある。

シェイクスピアとフレッチャーが座付作者であった国王一座 (宮内大臣一座) は、少年俳優が演ずる少女が男装して小姓となる趣向を得意としており、そのような劇の中でもロマンティックな劇と悲喜劇を多く上演していた (Smith 139-40)。1590年代から1600年代あたりの異性装が登場する劇では、異性装をしている登場人物の本来の性別は最初から観客に知られ、他の登場人物は異性装を見破れなかった。たとえば、シェイクスピアの『お気に召すまま』では男装したロザリンド (Rosalind) の父親も、ロザリンドを恋するオーランドー (Orlando) も、男装したロザリンドを初めて見た少年だと思ひ込み、『十二夜』では男装したヴァイオラ (Viola) を誰も女性だと見抜かない。観客は男装について最初から知っているため、他の登場人物が男装を見破れない場面では劇的アイロニーを楽しむことになる。これらの男装の女性達はいずれも劇中でロマンティックな恋愛をし、最後には恋が実ることが多い。フレッチャーも、ポーモンとの共作の悲劇である『キューピッドの復讐』および『乙女の悲劇』では、観客にあらかじめ告げるタイプの男装を取り入れている¹⁴。いずれの劇でも、女性登場人物が男装して恋する相手の前に現れ、相手に正体を気付かれぬまま致命的な傷を受け、やっと正体が明かされた直後に死ぬ。喜劇、悲劇の違いはあるが、どちらの男装も、女性による秘められたロマンティックな恋を主眼としていること、また、男装自体には、男性登場人物の女装に見られるような笑劇的な受け止められ方がなく、むしろ、観客にとっても少年俳優の魅力を楽しめる劇であったこと、さらに、観客が変装を知っていることによる劇的アイロニーを活かしていることが共通している。

だが、フリーバークが指摘するように、1600年代の終わりには、異性装の情報を観客から隠す操作が、新しいデバイスとして複数の作家によって用いられた (Freeburg 84-85)。登場人物の異性装の事実と本来の性別を劇の大部分で観客に知らせず、最後の場面でそれを暴露して観客を驚かせる

のである。最初にこのようなデバイスを使った劇は確定されていないが、フレッチャーがボーモントと共作した悲喜劇『フィラスター』と、ベン・ジョンソンの喜劇『エピシーン』の2つは、このようなデバイスを使った最初の作品の中に挙げられる¹⁵。

ベン・ジョンソンの『エピシーン』は、観客から女装を隠したことで有名な劇である。この劇では、ドーフィン (Dauphine) の伯父で金持ちの独身者モローズ (Morose) が、ドーフィンに遺産を遺さないように、妻をめとって息子を産んでもらうことにする。うるさい音が嫌いなモローズはエピシーン (Epicoene) という非常に静かな女性を見つけて結婚する。しかし、結婚したとたん彼女は大声で喋れることを証明し、うるささで夫を悩ます。モローズは離婚しようと法律家と聖職者 (実は床屋と熊いじめの熊の世話係の変装) に相談するが、正当な離婚の根拠を見つけられない。最後に甥のドーフィンが、遺産相続とモローズが死ぬまでの年金を条件に、解決法を提示すると提案する。モローズがそれに同意して書類に署名すると、ドーフィンは、エピシーンが実は女装の少年であったことを暴露する。つまり、ドーフィンが、遺産相続を目指してモローズとエピシーンの結婚というトリックを計画したのである。ジョンソンは、エピシーンの真の性別について観客に事前に情報を与えなかったため、この暴露は観客にとって完全な驚きとなった。また、この劇は、少年劇団のために書かれ、初演のすべての役の俳優が少年であったため、エピシーン役の俳優が特に少年俳優特有の演技によるアンドロジナスな魅力を発信していたとは言えない。また、国王一座の得意とした女性の男装の劇にあったロマンティックな要素もない。

一方、フレッチャーとボーモントが国王一座のために書いた悲喜劇『フィラスター』は、女性登場人物の男装を観客から隠す劇であった。征服された王家の王子フィラスター (Philaster) を慕うユーフレイジア (Euphrasia) は男装してフィラスターの小姓ベラーリオ (Bellario) となり、フィラスターが恋する王女アラチューサ (Arathusa) のもとに送られて恋の取り持ち役となる。状況は、ベラーリオとアラチューサが密通を疑われることで破綻していく。この間、ベラーリオが実は女性であることは観客に知らされておらず、最後の場面で、アラチューサとの密通を再度疑われたベラーリオが拷問を受ける瀬戸際になって、やっと自分が女性であることを明かし、大

団円となる。この劇では、ベラーリオがフィラスターに剣で刺されてさえも命を懸けてフィラスターを守ろうとする場面があるなど、二人のホモエロティックな関係が表現される。初演の劇団は大人の劇団である国王一座であり (Wiggins Vol. 6, 16)、ベラーリオ／ユーフレーションとアラチューサが少年俳優によって演じられた。観客はベラーリオ、フィラスター、アラチューサの関係から生ずるエロティックな刺激を受け取ることになる。

その後も、異性装を隠し、最後の場面で暴露する劇は数多く書かれ続けたが¹⁶、一方で、異性装を明示しないものの、劇の中でいくつかヒントを与え、感覚の鋭い観客や演劇に慣れている観客が異性装を疑うような劇も登場した。フレッチャーも、そのような劇を書いている。『ナイト・ウォーカー』(1615)では、劇全編に渡って少年が実は女性であることを観客に明示せずに、ヒントを小出しにしながら観客の推理を誘っている。また、その後の『愛の巡礼』(*Love's Pilgrimage*, 1616)でも、劇のごく一部で、観客から情報を隠した男装を導入している。

また、観客から異性装を隠す劇が登場してから数年たつと、観客は小姓が男装の女性であることを疑いやすくなっていたらしく、『フィラスター』の4年後、1613年にネイサン・フィールド (Nathan Field) を中心にフレッチャー、フィリップ・マッシンジャー、ロバート・ダボーン (Robert Daborne) が共作した『正直者の運命』(*The Honest Man's Fortune*)では、主人を慕う小姓ヴェラモー (Veramour) が登場し、観客が彼を男装の少女ではないかと想像することを完全に見越した上で、実はやはり少年であったという滑稽な結末に落ち着く。ホイによれば、この小姓に関する場面はフィールドが書いたという (Hoy SB12 100-08)。小姓ヴェラモーが主人への愛を切々と語る場面の後、宮廷人ラヴァーデュア (Laverdure) はヴェラモーに性的魅力を感じ、彼が男装の女性であると思い込んで性的関係を迫る。また、別の女性もヴェラモーが主人に近づく女性に嫉妬しているとコメントし、観客の疑いをおおる。劇の最後の場面でヴェラモーは女性の姿で登場し、自分は女性であると宣言する。ヴェラモーは、これは自分の小姓だという主人に、「違います。私は愛のために小姓の姿をしてあなたをずっと追ってきた可哀想な女性なのです。(No sir, I am a poor disguis'd Lady/That like a Page have followed you foll long/For love god-wot.)」(5.4.230-32) と言ったり、なぜ男装していたのかと問われて「私に関係しそうな2つか3つの劇か

らヒントを得たのです(I took example by two or three playes, that methought/ Concerned me.)」(239-40)と答えたりする。なぜ今まで言わなかったのかと主人に問われたヴェラモーは、ラヴァーデューアにそういわれるまで自分でも知らなかったからと答え、結局はやはり女性ではなく男性であることを明かす。恋に悩む男装の少女というデバイスが、観客にとって現実感がなかつたりありきたりと感じられたりするかもしれないことを逆手にとって、喜劇的な場面を作り出しているのである¹⁷。

さらに、トマス・ミドルトン(Thomas Middleton)の『未亡人』(*The Widow*, 1615)では、女性登場人物の男装が2重の変装で観客から隠されている。女性であるマーシャ(Martia)が男装して青年アンサルド(Ansaldo)に扮した上でさらに女装するという複雑な操作が行われているのである。他の登場人物もアンサルドが女性だとは気づかず、女装したアンサルドにフランシスコ(Francisco)が思いを寄せ、2人が結婚することになると、いいおふざけだとばかり思い、「男が男と結婚した！(One man married to another!)」(5.1.408)とはやし立てる。観客も、最後に暴露されるまで、アンサルドが女性であるとは気づかない(Taylor 1076)。

このように、1610年代半ばには、異性装について観客から情報を隠す劇では、観客の疑いを逆手にとったり、二重の異性装で観客を騙したりするなど、周到に観客を操作するようになっていた。

一方、同時期の男性登場人物の女装については、『ムッシュー・トマス』のような、観客に女装の事実をはじめから知らせた上での喜劇的扱いが一般的であった¹⁸。ジョンソンの『エピソード』から、フレッチャーの『忠臣』までで、男性登場人物の女装を観客から隠す劇には、わずかにフィールドの『貴婦人たちへの償い』(*Amends for Ladies*, 1610)があるのみである¹⁹。この劇では、青年ボウルド(Bould)が、57歳の女性メアリー・プリンコックス(Mary Princox)に扮して、未亡人(Widow)の侍女となって未亡人と性的関係を持つとする。ボウルドは最初から女装して登場し、プリンコックスがボウルドであることは明示されないものの、ヒントはいくつか示される。未亡人に一緒にベッドで寝てくれと頼まれて初めて、ボウルドは運命に感謝し、「今こそ大胆に／ボウルドになろう(now be Bould)」(3.3.131)という台詞で観客に自分がボウルドであることを知らせる。この劇は、男性登場人物が女性との性的関係を求めて女装する他の劇と同じ趣

向を持つ。この劇では、女装はフレッチャーの『お高くとまった貴婦人』や『ムッシュー・トーマス』と同様喜劇的に扱われている。

フレッチャーの『忠臣』は、男性登場人物の女装が劇の大部分で明示的には観客に知らされない点ではこの2つの劇と同じだが、情報の隠し方は『エピソード』よりも『貴婦人たちへの償い』の方に似て、異性装を疑う観客に対応するかのように、観客に意図的にさまざまなヒントを与えている。『忠臣』が上演された1618年までには、男性登場人物の女装を隠す劇は10年近く存在しなかったものの、女性登場人物の男装はありきたりのデバイスとなっていた。フレッチャーは、適切なヒントを与えれば男性登場人物の女装を疑う観客がいることを想定していたと考えられる。また、『忠臣』が他の2つの女装を隠す劇とまったく異なる点としては、女装が喜劇的な扱いをされず、恋愛と絡めて語られることが挙げられる。国王一座のために書かれたこの劇は、国王一座の得意とした女性登場人物の男装デバイスの系列に連なる劇でもある。

4. 『忠臣』の曖昧で重層的なエロティシズム

『忠臣』は、主筋では忠臣アーカス (Archas) と公爵 (Duke) の対立が話の中心になるが、脇筋では宮廷でのエロティックな人間関係、特に、公爵およびその妹オリンピア (Olympia) と、オリンピアの侍女のアリンダ (Alinda) との関係が話の中心となる。アリンダはオリンピアを仰ぎ見て忠実に仕え、オリンピアは侍女のアリンダを一目で気に入り、自分への忠誠を求める。一方、女好きの公爵はアリンダに性的関係を求めるがアリンダは拒む。オリンピアはアリンダへの強い思いに苛まれるようになり、アリンダが公爵の誘いを受け入れたと誤解したことをきっかけに、アリンダを宮廷から追い出す。その後、アリンダは忠臣アーカスの同名の次男アーカス (Archas) の女装した姿であったことが判明し、オリンピアと結ばれて劇が終わる。

アリンダが女装した少年である事実は、最後の場面になるまで観客に明示されることはない。ただし、この劇では、『エピソード』とは異なり、アリンダの実際の性別についてのヒントが第1幕から観客に与えられる。アリンダの体格や振る舞いが男性的であることは、アリンダが登場する前の噂話の段階から頻繁に描写される。アリンダと女主人の寵を競うライバル

関係にある他の侍女達によれば、アリンダの手は「リュートの首を折るくらい強 (strong enough to strangle the neck of a Lute) (1.2.10)」く、「奇妙な歩き方 (strange pace)」(13)をし、彼女の「雄々しい体格 (manly body)」は「棒投げか拳闘に出演 (pitch the Barre, or goe to Buffets)」(15)するのにふさわしい。特に、歩き方が奇妙という台詞からは、アリンダを演じた少年俳優が女性らしくない歩き方の演技をしていることが考えられる。また、アリンダが忠臣アーカスの息子であることについても、容易に把握しがたい形ではあるが、ヒントが埋め込まれている。まず、忠臣アーカスにアーカスという次男がいることは最後の場面までまったく言及されないが、アーカスが女装した息子を見て自分の妻に似ているとつぶやく場面がある。その後も、アリンダがなぜかオリンピアや公爵の前で忠臣アーカスの名前を何度も持ちだしたり、アリンダがアーカスの2人の娘の純潔を試したりと、アリンダがアーカスの家族と何らかの関係があるらしいことが示唆されている。このように、劇の早い段階から、アリンダが男性であることと、忠臣アーカスとのアリンダの謎めいた関係は巧みに台詞の中に埋め込まれている。

劇中にアリンダが見た目とは異なる人物であるというヒントが頻出することは多くの批評家が指摘することであるが、ヒントが観客に及ぼす影響については決定的な意見はないようである。ピーター・ハイランド (Peter Hyland) は、フレッチャーは基本的に観客に最後の場面まで真実に気づかせなかったが、観客は一様ではないから、気づく観客もいることをフレッチャーが予期していた可能性はあるとする (65-66)。アーヴィン・C・ブロディ (Ervin C. Brody) は、注意深い観客が、明確に意識はしなくても、何かか隠されていて今後明らかにされるかもしれないと感じるためのヒントは用意されていると考える (188)。同じくホモエロティシズムを論じたニコラス・F・レイデル (Nicholas F. Radel) も、多くの初見の観客がヒントを見破れず、公爵とアリンダ／アーカスとの関係こそが実はホモエロティシズムだったという皮肉は、鋭い観客か二度目以降にこの劇を見た観客にしかわからないだろうとし (74-75)、二度目以降の観客も考慮に入れている²⁰。『忠臣』では、観客のレベルに応じてヒントの解釈は異なるのが妥当であろう。フレッチャーは、観劇に慣れた鋭い観客から表面上の意味しか受け取らない観客までを考慮した上で、二度目以降に観劇した観

客も考慮に入れつつ、一部の観客のみに理解できるような台詞も組み入れていたことになる。

マイケル・シャピロ (Michael Shapiro) は、フレッチャー、チャップマン、ミドルトンらの、観客に女性登場人物の男装を疑わせるような劇について、劇の一瞬一瞬で、少年俳優の性別、ヒロインの性別、ヒロインが装っている性別のどれかに焦点があたり、ヘテロセクシャルおよびホモセクシャルな関係性のイメージが、さまざまな観客の心の中でさまざまな様相で喚起されるが、観客の反応を厳密に探ることは不可能であり、また、その必要もないと論ずる (144)。これと同じことが、女装する少年の登場するこの劇に基本的にはあてはまるのかもしれない。だが、本稿では、ある程度まで、いくつかのレベルでの観客の反応を探りたい。

『忠臣』のアリンドをめぐる脇筋で、観客が見て取ることの可能なエロティシズムは、公爵とアリンドの間のヘテロエロティシズムとホモエロティシズム、オリンピアとアリンドの間のヘテロエロティシズムとホモエロティシズムということになる。だが、少年俳優のアンドロジナスな魅力の提示という側面から考えると、ヘテロエロティシズムともホモエロティシズムとも特定しがたい (特定する必要のない) 曖昧なエロティシズムを観客が受け取ると考えることもできる。劇のテキストを見ると、アリンドの真の性別を示唆するヒントは、すでに指摘したもの以外には、公爵とアリンド、オリンピアとアリンドのやりとりの中で示されることが多い。それでは、まず第4幕までの公爵とアリンドの関係、次に、オリンピアとアリンドの関係について論じ、最後に、多くの観客がアリンドの真の性別について疑う可能性のある第5幕について考える。

公爵は初めてアリンドを観たときに、美しいと感心し、キスする。このキスは、直後の侍女達の嫉妬に満ちた台詞や、オリンピアがアリンドを問い詰め、アリンドが泣いてオリンピアへの忠誠を誓う場面などにより、公爵とアリンドの今後の性的な交渉の可能性を示すものとして舞台上で強調されている。その後、公爵はアリンドに指輪を送る。それは、オリンピアの侍女によれば魔力のある指輪であるらしく、第2幕で指輪をはめたアリンドは、オリンピアの面前で公爵の姿を思い描きながら性的欲望に苛まれ、何千もの公爵の姿が見える (And now methinks a thousand of the Dukes shapes (2.2.48)) と言ったり、公爵の抱擁を感じたりする (And such soft

sweet embraces (2.2.52))。これらの台詞や舞台上の演技は、権力者の男性と純潔な乙女との婚外の性的交渉を想起させ、エロティックな刺激を観客に与える。同時に、アリンダを少年と気づいた観客には、登場人物同士のホモエロティックな関係性のイメージをも与える可能性もある。

ただし、公爵とアリンダの間のホモエロティシズムのうち、公爵がアリンダを直接口説く場面のそれには喜劇的な側面もある。たとえば、公爵の「私がおまえを本当には愛していないというのか? (Dost think I love not truly?)」(3.3.35) という質問に、「はい、公爵様には無理ですわ/公爵様はそちらの方には旅したことがないのですもの (No, ye cannot./You never travell'd that way yet)」(35-36) と答えるやりとり、また、アリンダが「何をするおつもりですか? (What would you do?)」(90) と質問し、公爵が「なんだって? おまえと寝るつもりだよ (Why, I would lie with ye)」(90) と答え、アリンダが冷静に「そうはなさらないと思います (I doe not think yee would)」(91) と答えるやりとりなどは、プロディヤハイランドの指摘する通り、アリンダを男性と知っている観客にとっては喜劇的と感じられるはずである (Brody 188; Hyland 65)。だが、これは『ムッシュー・トーマス』などの喜劇ほどには完全に笑劇的な女装の扱いではなく、舞台上にいる青年の俳優と女装した少年俳優の存在ともあいまって、ホモエロティックな刺激をも観客に与えている部分もあるのではないだろうか。

また、公爵がアリンダを口説く場面には、一瞬、アリンダが公爵の誘いを受け入れるかに見える瞬間がある。公爵は性的行為の代償としてあらかじめ宝石を与えようとするが、アリンダは、公爵の支払いすぎになる可能性があるので「私にその能力があるとわかり、あなたさまのさせたいことをうまくやれたら、そのときにこそお支払いください (when ye have found me able/To doe your work well, ye may pay my wages)」(3.3.96-97) と告げるのである。ここでは、アリンダと公爵との肉体関係のイメージが立ち上がる。ここで、アリンダが実は少年だと気付いている観客にとっては、ホモエロティックなイメージともなる一方、男性であるアリンダが公爵と女性として肉体関係を持つことはできないことを前提としての台詞であるともわかる。そうでない観客は、アリンダが蓮っ葉に公爵をからかっている台詞と受け取るだろう。

このように、公爵とアリンダの関係が与えるエロティックなイメージは、

観客の受け取り方により、さまざまな様相を示す。

一方のオリンピアとアリンダの間柄は、観客の視点により、少なくとも3重の構造を示す。まずは誰でも理解できる女主人と忠実な侍女の間柄があり、次に、一部の観客が感じ取る女性同士のホモエロティックな間柄がある。さらに、アリンダが男性であることに気付いた観客は、異性間の恋愛関係を見て取るかもしれない。多くの観客にとっては、最初は女主人と忠実な侍女の強い絆、または女性間のホモエロティシズムと思われていたものが、第5幕のあたりでアリンダが男性であることがわかり、男女間の恋愛感情を見て取るように変化するということになるだろう。ただし、これらに加えて、2人を演ずる女装の少年俳優が、視覚的に観客にエロティックな刺激を与え続けていることも忘れてはならない。

アリンダが初めて登場する場面で、アリンダはオリンピアと同じ年の同じ日に生まれたと言い、二人は初対面から互いに惹かれあう。二人は、公爵を中心とするみだらな宮廷の中で、極度に純潔であることも共通している。オリンピアの「あなたは純潔 (maid) であってほしいものだけけれど? (I hope ye are a Maid?)」(1.2.71) という質問に、アリンダは「私もそうであってほしいのですが/どんな男性に対しても純潔であることは確かです (I hope so too, Madam;/I am sure for any man)」(71-72) と答えている。このやりとりは、オリンピアとアリンダが共に純潔を大切にしている女性であることを示唆すると同時に、「どんな男性に対しても」とわざわざ強調している部分から、アリンダが少年であることの示唆ともなる。

1幕4場で、宮殿がトルコ軍に攻撃された際にアリンダは冷静であり、その様子は怯えるオリンピアと他の侍女達と対照的に描かれている。オリンピアの「なぜそんなに勇気があるの? 私たち女性は震えてしまうのに (How cam'st thou by this spirit? our Sex tremble)」(1.4.16) という台詞は、アリンダが女性ではない可能性を観客に示唆する。また、アリンダの「私の宝石、/そなたを愛さなければならない。この手にかけて/そなたが男であったなら」(O my Jewell,/How much I am bound to love thee: by this hand wench/If thou wert a man--)」(1.4.30-32) は、観客に対するさらなるヒントとなると同時に、アリンダを異性への恋に近い感情で愛するオリンピアの感情をも表している。

アリンダが公爵をからかいながら拒む台詞の一部を聞いて、報酬と引き

換えに公爵の愛人と言っていると誤解したオリンピアは、衝撃を受け、独白でアリンダを「不実 (false)」(3.3.99) であると何度も激しく責める。オリンピアのこの言葉は、表面的には、純潔を尊ぶあまりの、純潔ではない (と思ひ込んだ) アリンダへの強い糾弾の言葉ともとれる。実際、ユージン・M・ウェイス (Eugene M. Waith) はオリンピアがアリンダに抱くホモエロティックな感情にはまったく触れず、彼女を「純潔の象徴 (emblem of purity)」と呼んでいる (148)。しかし、オリンピアのアリンダへの愛に性的なものを見て取ることも容易い。アリンダを追い出すときには、「そなたの女主人を侮辱しないで／そなたを愛しすぎている主人を (doe not wrong thy Mistris,/Thy too much loving Mistris)」(4.1.3-5) と告げる。アリンダが、オリンピアのもとを去った自分のこれからの仕事は、オリンピアの今後の清らかな愛や子供達について祈ることだというのに対して、オリンピアは「彼女はなんてひどく私を傷つけるの?／私が破滅するか、彼女が出ていくかどちらかしかない (How she wounds me?/Either I am undone, or she must go)」(4.1.46-49) とつぶやく。アリンダがとどまればオリンピアは報われない恋のために破滅するのである。オリンピアがアリンダにキスするときの台詞も、オリンピアの恋を表現している (私はそなたの眼をまだ愛している。以前も何度も口づけたものだけれど、／今、もう一度口づけよう (I love those eyes yet dearely; I have kiss'd thee,/And now Ile doe't againe (4.1.54-55)))。1幕で公爵がアリンダにキスしたときには、アリンダは多くの観客から女性と考えられていたが、4幕になると、男性と疑う観客も多くなり、女性同士の特に性的な意味のないキス、またはホモエロティシズムと捉える観客もいれば、すでにアリンダを少年と疑い、男女のキスと考える観客も多くなるのかもしれない。また、これは視覚的には女装の少年俳優同士がキスしている構図でもあり、観客の中でははっきりとは意識されずに、いくつかのエロティシズムの層が同時に何重にも受け取られているのかもしれない。

このように、オリンピアとアリンダの間柄のエロティシズムも、観客によって、受け取られるイメージの種類は異なる。

ただし、5幕になると、アリンダの本当の性別に気付く観客が多くなり、観客によるぶれは少なくなる可能性が高い。5幕2場では「アリンダの兄弟」がオリンピアを訪ねてきて、オリンピアの姿を見て「あの方の存在を

なんと愛していることか。／尊い目がなんと気高く輝いて慰めをもたらしていることか (How I love that presence! / O blessed eyes how nobly shines your comforts!)] (5.2.22-23) とつぶやく。オリンピアは、アリンダを追い出したことを後悔すると同時に、アリンダの兄弟であるこの人物に愛着を感じる。「慎み深さよ、私を抑えて／アリンダがああ姿で (modesty keep me, / Alina, in that shape)」(5.2.95-96) という台詞からは、オリンピアがアリンダが女性だから恋したわけではなく、男性であるほうが好ましいと感じていることを示す。最後の場面では、アリンダの正体が明らかになる。公爵は、オリンピアに、アリンダが男性であればと願っていたのだろうと確認し、2人をキスさせる。ワレンは、これまでのオリンピアとアリンダの間のホモエロティックな惹かれあいの緊迫感が否定されてはいないとする (Walen 132)。しかし、アリンダがアーカスになったことで、公爵、オリンピア、アリンダの間にあった重層的なエロティシズムによる逸脱の要素は消え、オリンピアとアーカスの、社会的システムに合致した安全なヘテロエロティシズムの関係のみが残るのである。

アリンダを演ずる少年俳優の年齢的な魅力については、登場人物および役者の姿を通して、劇中ずっと視覚的に表現され続けている。この劇の初演でアリンダを演じたのは、当時の国王一座 (King's Men) で女役を演じていたリチャード・シャープ (Richard Sharpe) ではないかと考えられる。トーマス・ウィットフィールド・ボールドウィン (Thomas Whitfield Baldwin) によれば、シャープは1623年までの数年間、国王一座のトップの女役を務めた (219)。シャープが演じたとはっきりわかっている女役は、『モルフィ公爵夫人』 (*The Duchess of Malfi*, 1613) のモルフィ公爵夫人のみであるが、1618年11月の『忠臣』では、演じた役者のリストの4番目に名前が挙がっていて (Bentley 600)、一番重要な女役を演じたと考えられる。ただし、アリンダが「女役」なのかどうかかが問題で、ボールドウィンは、シャープが演じたのはオリンピアであると推定し、アリンダ役は二枚目俳優のネイサン・フィールドが演じたとしている²¹。しかし、1583年生まれのフィールドは『忠臣』初演当時すでに35歳前後のはずで、アリンダも少年アーカスも演ずるには無理があり、この配役は考えにくい²²。アリンダをフィールドではなく少年俳優が演じたとすれば、女性 (女装) 登場人物の中で飛びぬけて台詞が多く、オリンピアよりも大柄のアリンダは、トップの女役

のシャープが演ずるのにふさわしかった。想定される役柄に指定された年齢などから、ボールドウィン、シャープの生年として1602年の冬を想定しており(221)、その場合、1618年の作とされる『忠臣』ではシャープは15歳程度であったと考えられる。ボールドウィンによれば、シャープの演じた女役は、アマゾン族のようなタイプの美しく誇り高い女性であり、シャープは女性としては大柄であったというが、その根拠となるのは『忠臣』の後の1619年から1622年までの役である(219-20)。『忠臣』と同じ1618年の初演とされ、役者リストの4番目にシャープの名前がある『マルタ島の騎士』(*The Knight of Malta*)のヒロイン、オリアナ(Oriana)や、3番目に名前のある1619年の『気まぐれな副官』(*The Humorous Lieutenant*)のヒロイン、シーリア(Celia)には大柄という描写はなく、特にシーリアは「きゃしゃ(delicate)」(2.3.105)、「とても若い(very young)」(3.4.20)と形容されている。『忠臣』のシャープは、まだ大柄であることを特徴とはしていなかったと考えられる。個々の劇の製作年代も、それぞれの役の初演が本当にシャープだったかも、シャープの生年も、すべて推測にすぎないため断定はできないが、アリンダ/アーカスを15歳のシャープが演じたのだとすれば、アリンダ/アーカスには、中性的かつ子供と大人の狭間の年齢特有の特別な魅力があったと推測できる。

テキストに戻ると、アリンダ/アーカスは、特に男性の服装で登場するときに、台詞上でも、その若さが強調される。第5幕で初めて男性の服装で登場すると、それを見た侍女は「この若い子はだれ?(What young thing's this?)」(5.2.11)とつぶやく。男性の服装のアリンダの兄弟は、声と喋り方に加えて「若さ(her youth)」(5.2.13)と「美しさ(sweetness)」(5.2.28)もアリンダと同じであると描写される。彼自身も、自分の若さについて言及し、オリンピアは彼に「やさしい少年(gentle youth)」(5.2.98)と呼びかける。また、最後にアリンダ/アーカスの正体が明らかにされる場面で、彼は何度も「少年(boy, young boy)」と形容される。オリンピアとの間の愛情について意見を問われるのはオリンピアだけであり、少年のアーカスはほとんど話さず、従属的な立場のままである。オリンピアとキスするアーカスに、公爵は「キスの仕方が意気地ないぞ(Boy, ye kisse faintly boy)」と声をかけ、オリンピアに「教えてやれ、すぐに覚えるだろう(Teach him, he'll quickly learne)」と言う(5.4.89-90)。アーカスは、『恋の治療』の20歳

のルーシオが劇の最後には男性らしさを身に着けて成長したのとは対照的に、最後までキスの仕方もしらない純潔な少年のままである。ローは、女性でも男性でも、少年には年齢特有の魅力があると指摘する(580)。アリンダが男性の服装で登場するときには、テキスト上では、女性に慕われることはあっても、4幕までのアリンダが身に帯びていたような危うさや逸脱は感じられなくなっているようである。だが、視覚的には、女装していた少年俳優が男装した姿にはまた別の魅力があるのかもしれない。

これまで論じてきたように、『忠臣』のアリンダ／アーカスと公爵、オリンピアとの関係は、観客が女装についてのフレッチャーのヒントをどのように受け止めるかによって異なる反応を呼び起こし、曖昧かつ重層的なエロティックな刺激を観客に与える。その基礎には、アリンダを演ずる少年俳優および登場人物自身の、子供と大人の狭間の年代に特有の魅力があったと考えられる。フレッチャーは、観客から情報を隠すと同時にヒントを与えることで観客を操作することの得意な劇作家だったが、『忠臣』でフレッチャーが行っているのは、観客の推理を誘いながらひとつの方向に導く操作というよりも、観客に異性装を知らせないことによる曖昧なくつものエロティシズムの提示であったと言える。

5. 結論

フレッチャーの劇の喜劇では、女装はあらかじめ観客に知らされ、滑稽なものとして扱われ、男性登場人物が女性のベッドに入り込み性的交渉を行うための手段ともなるが、男性を騙して結婚する「少年花嫁」の場面を作り出すこともある。これらの喜劇的な女装の場面は、それまでのイギリス演劇における男性登場人物の女装の扱い方や、フレッチャーが当時よく作っていた男性同士の喜劇的なホモエロティズムの場면을踏襲した形で書かれた。観客は女装をあらかじめ知らされ、他の登場人物は女装を見抜けないことによる劇的アイロニーが利用されていることが多い。その中で、『ムッシュー・トーマス』と『恋の治療』では、少年俳優または若い男性俳優が女装することでそのような年齢の若い俳優特有の性的刺激を観客に与えている可能性もある。

一方、それらの喜劇よりも少し後の1618年に書かれた悲喜劇『忠臣』の

女装は、そのような喜劇的な女装とは異なる。これは、国王一座の得意とした男装の女性登場人物の劇の系譜に連なり、ロマンティックな恋愛を主眼とし、少年俳優の異性装による性的刺激を観客に与える。同時に、この劇は、異性装が劇の大部分で観客に明示的に知らされないという趣向の系譜にも連なっている。女装している少年の真の性別に関する情報を第1幕から第4幕までに少しずつ観客に示すことにより、男性および女性との間のホモエロティシズムやヘテロエロティシズムを、観客の受け止め方に感じてさせるのである。フレッチャーは推理小説のようにヒントを与えながら観客を誘導することに長け、多くの劇で巧みに観客を操作したが、この劇では、一方向に観客を誘導するというよりは、さまざまな観客にさまざまなエロティシズムの複雑な組み合わせを感じさせることを主眼にしているようである。

『忠臣』は、笑劇と結びつきやすい女装の劇の系譜ではなく、ロマンティックな恋愛と結びつけられてきた女性登場人物の男装の系譜に連なる劇であり、女装の少年を演ずる少年俳優の性的な魅力を基礎にしている。女性登場人物が男装する劇の異性装が観客にありきたりと受け取られやすくなっていた時期に、フレッチャーはこのような女装を、新たな趣向として生み出したのではないだろうか。

注

1. 本稿に示した劇の製作年は、ウィギンス (Martin Wiggins) の *British Drama 1533-1642: A Catalogue* の “Best Guess” に示されている年とする。
2. フレッチャーの情報隠しと観客操作について詳しくは、Tsujiakwa の “Development of John Fletcher’s Dramaturgical Techniques in Scenes with Women’s Songs”、辻川の「ジョン・フレッチャーの劇における歌による癒し」、「ジョン・フレッチャーの劇における男装—観客操作の方法とコンベンションの利用法の変遷」、「ジョン・フレッチャーの劇における超自然的存在と歌—パロディと観客操作」(以上、辻川の『ジョン・フレッチャーの作劇術』第1章から第4章に再録)および Tsujikawa の “The Bed Tricks in John Fletcher’s Plays” を参照のこと。
3. 本稿では、共作を含むジョン・フレッチャー (John Fletcher) の劇からの引用は *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*、トマス・ミドルトン (Thomas Middleton) の劇からの引用は *Thomas Middleton: The Collected*

Works、ネイサン・フィールド (Nathan Field) の劇からの引用は *The Plays of Nathan Field* から行った。訳は拙訳である。

4. 『お高くとまった貴婦人』は、少年劇団用に書かれた劇だったため、初演では女装の男性を含めた全員が少年俳優によって演じられていた。このため、初演では、舞台上の俳優の体格等のせいで醜かったというわけではない。
5. Miwa Tsujikawa の “The Bed Tricks in John Fletcher’s Plays” は、この場面をフレッチャー劇内のすべてのベッド・トリックの場面との関連で論じている。その他、この場面を論じたものに、Desens (pp.98-100)、Denmead (pp.162-63)、Bowden (p.114) がある。
6. フリーバーグは男性登場人物の女装場面を3つのカテゴリーに分けており、1つめは女装がそれ以上複雑なプロットに発展しないもの、2つめは女装の男性が別の男性から誤って求愛されるもの、3つめが「少年花嫁 (boy bride)」の状況である (Freeburg 102)。ただし、フリーバーグは “The Boy Bride” という章で3つのカテゴリー全体を論じているほか、花嫁でも少年でもない女装の男性をも「少年花嫁」と呼んでいるふしもある。
7. 詳しくは、辻川の「ジョン・フレッチャーの劇におけるホモエロティシズムの表現の特徴」(『ジョン・フレッチャーの作劇術』第7章に再録)を参照のこと。
8. この場面について詳しくは、辻川の「ジョン・フレッチャーの劇におけるホモエロティシズムの表現の特徴」pp.26-27 (『ジョン・フレッチャーの作劇術』pp.203-04に再録)を参照のこと。
9. 辻川の「ジョン・フレッチャーの劇におけるホモエロティシズムの表現の特徴」pp.28-29 (『ジョン・フレッチャーの作劇術』pp.207-11に再録)、Digangi pp.150-51を参照のこと。
10. この劇は、共作者も製作年代もコンセンサスがなく、長い間フレッチャーの初期の作品とされてきた。サイラス・ホイ (Cyrus Hoy) はこの劇をポーモンととの共作とし、パワーズ版のこの作品の編者のL.A.ボーライン (L.A. Beaurline) はフレッチャーの後期の劇を別の劇作家が書き直したか共作したものとし (vol. 3, 115-18)、ウィギンスはフレッチャーの死後1626年に別の劇作家がフレッチャーの作品を仕上げたものとするが (Wiggins vol. 8 166)、少なくともフレッチャーの執筆部分については初期に書かれた可能性も残されている。
11. E・K・チェンバーズ (E. K. Chambers) によれば、初演の劇団はおそらく少年劇団である Children of the Queen’s Revels か大人の劇団である Lady Elizabeth’s Men のどちらかであるという (228)。
12. 『恋の治療』は、製作年代と共作および修正の過程について定説がない。製作年は最初期の1606年から最後期の1625年まで多くの意見があるが、本稿

ではWigginsの1615年をとる。サイラス・ホイの分析によれば、ポーモントとフレッチャーの共作をマッシンジャーが改訂した作品であり、一幕の女装場面はマッシンジャーの手によってほとんど書き直されている (Hoy SB 14 48)。

13. ローは、特定の台詞を示してはいないものの、ボバディッラの粗野な言葉によりルーシオの女性的な魅力がわかると指摘している (Low 579)。
14. フレッチャーの劇における男装については、辻川美和「ジョン・フレッチャーの劇における男装」(『ジョン・フレッチャーの作劇術』第1章に再録)を参照のこと。
15. ほかに、チャップマンの『メイデイ』(May Day, Limits: 1601-08, Best Guess: 1604)にも観客にヒントを出しつつ情報を隠す女装が含まれていて、ウィギンズによればこの劇の製作年は1604年である(フリーバーグはこの劇を1611年の劇としている(87-88))。
16. フリーバーグは、フレッチャーの『ナイト・ウォーカー』、『忠臣』を含む10作品程度を挙げているが(117-18)、多くは1620年代以降の作品である。また、『ナイト・ウォーカー』と本稿で取り上げる『忠臣』は、サプライズ・エンディングとヒントを与える劇の両方の要素を持っている。
17. この場面をホイはフレッチャーとフィールドの執筆部分としているもの(Hoy, SB 12: 100-08)、このエピソード自体はフィールドの責任で書かれたと考えている(105)。
18. 女装のある劇の抽出にあたっては、Kawai, Appendix Bの“List of Male Characters Disguised as Woman”(pp. 194-95)を参考にした。
19. クレッシーは、女装している男性であることを演技で観客に知らせているのではないかと想像しているが(Cressy 108)、それを示す明示的な台詞はない。
20. 一方、オリンピアとアリンダのホモエロティシズムに焦点をあてて論じたデニス・A・ワレン(Denise A. Walen)は、観客がヒントをどう受け取ったかには踏み込まず、舞台上の会話や視覚的イメージに女性間のホモエロティシズムが存在することを取り上げた(131)。また、筆者も「ジョン・フレッチャーの劇におけるホモエロティシズムの表現の特徴」では、観客が女装を見破らないという前提でこの劇の女性間のホモエロティシズムの表現を論じた(34-36、『ジョン・フレッチャーの作劇術』第7章に再録、pp. 225-30)。
21. ボールドウィン(Baldwin)による『忠臣』の推定配役については、*The Organization and Personnel of the Shakespearean Company*のp. 198とp. 199の間に添付された配役表Ⅱの*Loyal Subject*の列を参照のこと。
22. 河合祥一郎は、『ハムレットは太っていた!』巻末の「記録に残る出演者表」でボールドウィンとは異なる配役を推定し、「アークスの息子」つまりアリンダはシャープが演じたと考え、フィールドには公爵役をあてている(1vi)。

一方、ポールドウインの考える公爵役は、『忠臣』前後の数年間には小さな役しか演じていないジョン・アンダーウッド (John Underwood) であり (注 21 に示した配役表を参照)、この配役も無理がある。河合の推定配役の方が妥当である。

参考文献

- Baldwin, Thomas Whitfield. *The Organization and Personnel of the Shakespearean Company*. Russell & Russel, 1961.
- Bentley, Gerald Eades. *The Jacobean and Caroline Stage: Dramatic Companies and Players*. Vol. 2, Clarendon, 1941.
- Bowden, William R. "The Bed Trick, 1603-1642: Its Mechanics, Ethics, and Effects." *Shakespeare Studies: An Annual Gathering of Research, Criticism, and Reviews*, vol. 5, 1969, pp.112-23.
- Brody, Ervin C. "John Fletcher's *The Loyal Subject*." *The Demetrius Legend and Its Literary Treatment in the Age of Baroque*, Fairleigh Dickinson UP, 1972, pp. 141-216.
- Chambers, E. K. *The Elizabethan Stage*. Vol. 3, Clarendon, 1923.
- Cressy, David. "Cross-dressing in the Birth Room: Gender Trouble and Cultural Boundaries." *Agnes Bowker's Cat: Travesties and Transgressions in Tudor and Stuart England*, Oxford UP, 2000.
- Denmead, Louise. "The Discovery of Blackness in the Early-Modern Bed-Trick." *The Invention of Discovery, 1500-1700*, edited by James Dougal Fleming, Ashgate, 2011.
- Desens, Marliss C. *The Bed-trick in English Renaissance Drama: Explorations in Gender, Sexuality, and Power*. U of Delaware P, 1994.
- DiGangi, Mario. *The Homoerotics of Early Modern Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Field, Nathan. *The Plays of Nathan Field*. Edited by William Perry. U of Texas P, 1950.
- Fletcher, John. *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*. General editor, Fredson Bowers. Cambridge UP, 1966-96. 10 vols.
- Freeburg, Victor O. *Disguise Plots in Elizabethan Drama*. Columbia UP, 1915. *Internet Archive*, <https://archive.org/details/disguiseplotsine00free>, accessed on March 16, 2018.
- Howard, Jean E. "Power and Eros: Crossdressing in dramatic representation and theatrical practice." *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. Routledge, 1994, pp.93-128.

- Hoy, Cyrus. "The Shares of Fletcher and His Collaborators in the Beaumont and Fletcher Canon (I)-(VII)." *Studies in Bibliography* 8 (1956): 129-46; 9 (1957): 143-62; 11 (1958): 85-106; 12 (1959): 91-116; 13 (1960): 77-108; 14 (1961): 45-67; 15 (1962): 71-90. *Bibliographical Society of the University of Virginia*. Web. 8 Aug. 2013.
- Hyland, Peter. *Disguise on the Early Modern English Stage*. Ashgate, 2011.
- Kawai, Shoichiro. *Disguise in Renaissance Drama: A Study of the Dramatic Representation of an Alternative Self*. A Thesis Submitted to the Faculty of English, Graduate School of Humanities, the University of Tokyo, 1997.
国会国立図書館デジタルコレクション,
<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/3157555>.
- 河合祥一郎『ハムレットは太っていた!』(白水社, 2001年)
- Levine, Laura. *Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization, 1579-1642*. Cambridge UP, 2009.
- Low, Jeniffer A. "Early Modern Audiences and the Pleasures of Cross-Dressed Characters." *Poetics Today*, vol.35, issue 4, Winter 2014, pp.561-89. *Duke University Press*, <https://doi.org/10.1215/03335372-2873494>, published on 1 December 2014, accessed on 3 April 2018.
- Middleton, Thomas. *Thomas Middleton: The Collected Works*. General Editors, Gary Taylor and John Lavagnino. Clarendon, 2007.
- Radel, Nicholas F. "Fletcherian Tragicomedy, Cross-dressing, and the Constriction of Homoerotic Desire in Early Modern England." *Renaissance Drama, New Series*, vol. 26, *Explorations in Renaissance Drama*, edited by Mary Beth Rose, Evanston, 1995, pp.53-82.
- Shapiro, Michael. *Gender in Play on the Shakespearean Stage: Boy Heroines and Female Pages*. U of Michigan P, 1996.
- Smith, Bruce R. "Making a difference: Male/male 'Desire' in Tragedy, Comedy, and Tragi-comedy." *Erotic Politics: Desire on the Renaissance Stage*, edited by Susan Zimmerman, Routledge, 1992, pp.127-49.
- Taylor, Gary. Introduction to "The Widow." *Thomas Middleton: The Collected Works*, general editors, Gary Taylor and John Lavagnino, Clarendon, 2007, pp.1074-77.
- Tsujikawa, Miwa. "The Bed Tricks in John Fletcher's Plays." 『人間科学』(常磐大学人間科学部紀要) 第36巻1号(2018年9月) 11-20.
- . "Development of John Fletcher's Dramaturgical Techniques in Scenes with Women's Songs." 『ほらいずん: 英文学研究と批評』(早稲田大学英米文学研究会) 第48号(2016年3月) 1-17.
- 辻川美和「ジョン・フレッチャーの劇における超自然的存在と歌—パロディと観

- 客操作」『演劇研究』（早稲田大学坪内博士記念演劇博物館紀要）第39号（2016年3月）57-74.
- . 「ジョン・フレッチャーの劇における男装—観客操作の方法とコンベンションの利用法の変遷」『ほらいずん：英文学研究と批評』（早稲田大学英米文学研究会）第46号（2014年3月）1-15.
- . 「ジョン・フレッチャーの劇におけるホモエロティシズムの表現の特徴」早稲田『演劇研究』（大学坪内博士記念演劇博物館紀要）第40号（2017年3月）23-42.
- . 「ジョン・フレッチャーの劇における歌による癒し」『レオルニアン：言語文化論叢』（日本英語教育英学会）第22号（2018年6月）51-68.
- . 『ジョン・フレッチャーの作劇術—観客操作と性に関する表現の手法の発展』（デザインエッグ社, 2018年）
- Waith, Eugene M. *The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher*. Archon, 1969.
- Walen, Denise A. *Constructions of Female Homoeroticism in Early modern Drama*. Palgrave, 2005.
- Wiggins, Martin, in association with Catherine Richardson. *British drama: 1533-1642: A Catalogue*. Vol. 3-8. Oxford UP, 2013-17.

(常磐大学)
tsujikaw@tokiwa.ac.jp