

『十二夜』における言葉とアイデンティティ

内藤 亮一

(1992年1月10日受理)

Language and Identity in *Twelfth Night*

Ryoichi NAITO

『十二夜』(*Twelfth Night*)において各登場人物のアイデンティティ(identity)は、行動よりもむしろ言葉を通じて、観客及び他の登場人物に伝えられる。ところがそこで使われている言葉は、必ずしも正確でないことがあり、また虚言ではないにしても、全面的真実とは言いかねる場合がある。また登場人物自身も自己形成に当たって、他者の言語に依存している場合がある。マルヴォーリオ(Malvolio)は、虚偽の手紙の言葉にしたがって、自己自身を仕立て上げようとしている。オーシーノー(Orsino)公爵の恋愛感情にしても、宮廷恋愛という文学上の慣習(convention)に則っていることを考えれば、彼もまた他者の言葉で自分を作り上げている。つまり各人物は、何らかの形で言葉によって、それもいわば他者の言葉によって、自分を作ったり、作られたりしているのである。したがってこの言葉そのものに対して、劇中、特に三幕一場でのヴァイオラ(Viola)との会話において、道化フェステ(Feste)がその両義性、曖昧性を指摘するとき(3.1.11-25)、そのコメントはそのまま、劇中の言葉によって作られた、各人物のアイデンティティを宙吊りとし、同時に彼らの実際に置かれた状況を、指し示すことにもなるのである⁽¹⁾。実際に各人物が体験する、アイデンティティの混乱は、双子の認知という舞台上での視覚的な形で解決され

るが、それは象徴的な意味では、言葉の持つ多義性を認識することでもある。以下、『十二夜』におけるアイデンティティの問題は、言葉による解体と再構築の物語である、というのが、本論文の趣旨である⁽²⁾。

まず、当時の言葉に対する見方を、簡単に振り返っておくと、言葉に対する見方は、エリザベス(Elizabeth)朝において二分されていた。一方において、雄弁さは真実を効果的に伝えるものと見做されていた。しかし一方では、ラムス(Peter Ramus)に代表されるような簡潔な文体が、より信頼できるとする見方が登場してきていた。この簡潔さと雄弁さの対立において問題にされているのは、言葉がいかにして、信頼に値するものになるのかという問題である。言葉によって真実は述べられるのか、あるいは真実が隠されることの方が多⁽⁴⁾いのか、そのことが問題となる。当時の言葉に対する態度について言えば、つまるところ、言葉は信頼もされていたし、疑いの念でみられてもいたのである。言葉によっては明確に表現することはできず、またその曖昧さを利用して、人々を騙す者がいると心配される一方で、聡明な話者や聴き手なら、欺瞞を見破り、また言葉の予期せぬ意味から悟りを得ると思われていたのだ⁽⁵⁾。概して修辞学者は言葉に対して楽観的であり、言葉の豊かさによって聴衆を動かしようと考え、論理学

者は言葉によって真理を論ずることに対して悲観的であった。⁽⁶⁾

言葉の曖昧さ、言い換えれば、言葉の意味するものが、固定していないということは、社会の秩序にとっては脅威ともなりうる。シェイクスピア (William Shakespeare) の劇が雄弁な言葉で、社会の秩序を語るときに起こる自家撞着がここにある。⁽⁷⁾そしてそれは、共同体との相互作用を通じて作られるものとしての、個人のアイデンティティを語るときにも言えることである。それではまず、『十二夜』において、各人物のアイデンティティが主に言葉を通じて、ときに本人と無関係に、解体、再構築される様を、順にみていくことにする。

本人の知らないところでの、他の人物の言葉によるアイデンティティの解体の代表的な例として、一幕五場におけるヴァイオラがオリヴィア (Olivia) に謁見を求める場面が挙げられる。ここでヴァイオラは、マライア (Maria)、トビー (Sir Toby Belch)、マルヴォーリオの言葉を通じてオリヴィアにどのような人物かが伝えられる。各人各様にヴァイオラのことを述べるが、言葉によって人物を確定しようとするオリヴィアの試みは、各人の極く断片的な返答や、トビー、マルヴォーリオによる言葉の意味のはき違えなどによって、成功しない。それらの言葉から解かるのはヴァイオラのことよりも、むしろそれを述べる人物達のことである。マライアの関心は、門のところに美しい青年がいるということだけであり、どこから何の用で来た人物かということなどは何も聞いていない。トビーの報告からわかることは、彼自身が酔っ払っているということだけである。マルヴォーリオの言葉は、自らの修辭的形容に自己満足げな、自惚れ者であることを示している。

Not yet old enough for a man, nor young enough for a boy; as a squash is before 'tis a peascod, or a codling when 'tis almost an apple. 'Tis with him in standing water, between boy and man.

(1. 5. 156-59)⁽⁸⁾

簡単に言えば、少年と成人の間であるということだが、比喩を重ねることで、その意味する内容は

不必要に、曖昧なものとなっている。そして結果的には、これらの言葉に玩ばれて、ヴァイオラのアイデンティティは断片化され、解体されているといえる。だが実のところ、これらのヴァイオラを巡る言葉の無方向な状況は、ヴァイオラが現におかれている、彼女自身のアイデンティティの境界の状況と一致している⁽⁹⁾のである。

同じようなアイデンティティの解体は一幕三場のアンドルー (Sir Andrew Aguecheek) についてもいえる。ヴァイオラの場合と異なるのは、アンドルーの場合は他の人物によって、意図的に言葉で玩ばれている点である。アンドルーを巡る言葉は、マライアとトビーによって洒落や言葉遊びを通して語られ、シニフィエ (signifié) が確定することなく、シニフィアン (signifiant) が遊離し、ずれていく。アンドルー自身、言語理解能力の欠如を暴露し、自らも言葉に玩ばれる。

Sir To. Accost, Sir Andrew, accost.

Sir And. What's that?

Sir To. My niece's chambermaid.

[*Sir And.*] Good Mistress Accost, I desire better acquaintance.

Mar. My name is Mary, sir.

Sir And. Good Mistress Mary Accost—

Sir To. You mistake, knight. "Accost" is front her, board her, woo her, assail her.

Sir And. By my troth, I would not undertake her in this company. Is that the meaning of "accost"?

(1. 3. 49-59)

彼は通常の意味を理解できぬまま、シニフィアンに自分の勝手なシニフィエを結び付ける。このことはアンドルーの現実認識のずれ、例えばオリヴィアに抱く妄想を示唆する。言語の生み出す一切の現実が共同幻想とすれば、アンドルーのそれは個人幻想である。アンドルーは独りで現実を意味づけてしまっているものであり、共同体に接すれば、彼が拠って立つ現実の意味は、当てもなくずれてゆくのである。したがってアンドルーを描写するには、アイデンティティの流動性を示すために、シニフィアンを限りなくずらしていくような、言葉遊びを通しての描写のほかにはない。

そしてアンドルーを巡る言葉の浪費は、彼の金の浪費にも対応しているのである。アンドルーは、トビーの言葉に玩ばれて、オリヴィアとの、ありうる筈もない結婚のため、いたずらに金を浪費しているのであり、要するに、トビーにとってアンドルーとは、遊び、浪費すべき、言葉であり、金にはかならないのである。

これまでに述べてきた二つの例は、言葉によって、疑似的に、その人のアイデンティティを解体している例である。その際、観客は登場人物のアイデンティティが言葉によって、様々に解体され、一つの像に収斂せず、拡散していくことを体験させられる。しかし、言葉は解体のみならず同時に、ある人物のアイデンティティを勝手に、個人もしくは共同体の内に、構築もする。その再構築は、話者が意図している場合もあれば、聴き手の側の過剰な解釈によることもある。『十二夜』において言葉はしばしば、人物の正確な描写をなすというよりも、その人物のことを聞いた人の心を動かすのである。しかるに当時、言葉は論理の道具としては正確さに疑わしいところがあるが、人の心を動かすには相応しい豊かで表現力に満ちた媒体であると考えられていた⁽¹⁰⁾のである。

それではまず、語る側の意図を越えて、受け手の側が言葉を勝手に解釈することで、相手と双方の人物像を捏造また変容させてしまう例を見ていくことにしよう。

一幕一場で、閉じ籠もった尼僧 (cloistress) のように、喪に服すオリヴィアの様子を聞いたオーシーノーは、彼女の亡き兄に寄せる愛の大きさをそこから読み取り、その愛を征服できる者は幸せかなと物想う (1.1.23-40)。オリヴィアのことを伝える言葉は、オーシーノーにとっては情報としてよりも、その言葉自体がオリヴィアそのものの実体となって、彼の愛情をよりかき立てることになるのである。しかし、彼の愛情をかき立てているものは、オリヴィアそのものではなく、オリヴィアを巡る言葉であり、その解説の規範となっているのは宮廷恋愛という文学的慣習なのである。つまり、オーシーノーにとって、オリヴィアとは言葉なのである。そもそもオリヴィアに関する言葉自体、使者が直接に聞いたものではなく、

侍女から聞いたものである。つまり、言葉としてのオリヴィアという印象を、強調するかのようになり、オリヴィアは二重に言語化されて、オーシーノーに示されるのである。しかし、一幕五場で我々が会うオリヴィアの様子は、オーシーノーが描く、悲嘆に暮れる女性のイメージとは異なる印象を与え、言葉によるアイデンティティの不確かさを示すのである。

一幕二場で、オリヴィアが亡兄への愛ゆえに、世間を避けていると語る船長 (Sea Captain) の言葉 (1.2.39-41) は、一幕一場と同じく、人伝てに聞いたことをもとにしている。オリヴィアを巡る言葉は、ここでも二重に隔てられているのである。それに対してヴァイオラは、兄セバスチャン (Sebastian) を亡くしたやも知れぬ、自分の境遇に重ねてか、オリヴィアに仕え、身を隠しておきたいと嘆じる。既に、一幕一場でオリヴィアに関することは、述べられていたことを考えると、ここでの船長の台詞には、観客への情報としての意味はない。むしろ同じ情報に対して如何に、オーシーノーとヴァイオラの二人が、異なる反応を示しているかということ、表すために繰り返されていると考えられる。オーシーノーがそうであったのと同じく、ヴァイオラもオリヴィアそのものより、オリヴィアを語る言葉によって、自己のオリヴィア像を作り上げ、それによって、むしろ彼らの内面的な感情を暴露しているのである。

船長の語る言葉はまた、兄が生きているという、ヴァイオラの希望の“authority” (1.2.20) ともなる。船長の言葉は単なる事実の報告ではなく、波間に浮かぶセバスチャンの姿を詩的に述べている (1.2.8-17)。ここでは語り手自身も、言葉を論理的にではなく、表現力豊かに語っている。“Arion” (1.2.15) という比喻によって、セバスチャンは、文学的に形象化された存在と化し、ヴァイオラの希望は、伝承において“Arion”が助かったところにかかってくる⁽¹¹⁾。つまりは文学的な言葉によって、真実が語られうることに拠っていると見える。言葉の呪術的な力を、信頼することが要求されているのである。

オリヴィアも、一幕五場、三幕一場において、

変装したヴァイオラである、シザーリオ (Cesario) というテキストを読み解く。先に述べたように、ヴァイオラを巡る言葉は統一されたものとならず、現在のヴァイオラの境遇と同様に、曖昧模糊としている。それによってオリヴィアは却って、ヴァイオラ (シザーリオ) の多様な解釈を可能にするのである。またヴァイオラ自身が述べる非難の言葉も、字義通りの意味を越えて、オリヴィアの心に訴えかけていく。オリヴィアの勝手な解読は、結局自分の感情を育むことにほかならないが、それまでのヴァイオラ、つまり実際のヴァイオラ、及びオーシーノーに仕える小姓としてのシザーリオとは全く別に、宮廷恋愛の慣習を逆にした、つれなき美少年シザーリオという人物を、作り出すのである。

Oli. [Aside] O, what a deal of scorn looks beautiful

In the contempt and anger of his lip!...

Cesario, by the roses of the spring,

By maidhood, honor, truth, and every thing,

I love thee so, that maugre all thy pride,

Nor wit nor reason can my passion hide....

Vio. By innocence I swear, and by my youth,

I have one heart, one bosom, and one truth,

And that no woman has, nor never none

Shall mistress be of it, save I alone.

(3.1.145-46, 149-52, 157-60)

一方、言葉による人物像の、もっとも単純な意図的捏造の例は、三幕四場にみられる。ヴァイオラとアンドルーの決闘の場面においては、両者の人物像が、決闘を回避させる目的で、トビーの虚言によって捏造される。この場合には、トビーは両者に直接偽りの人物像を語る (騙る) のであり、言葉の意味に曖昧さがあるわけではない。聞き手は、語り手の意図したとおりに、言葉の意味を取っている。

もう少し複雑な意図的捏造は、トビーらによるマルヴォーリオ改造である。マライアの書いた手紙の言葉は、単純な嘘ではなく、言葉の意味がは

っきりしない謎めいた言葉である。二幕五場でマルヴォーリオは、偽の手紙の言葉を、都合の良いように解釈することで、曖昧な言葉の解釈を基盤とした、アイデンティティを形成する。ここには言葉の曖昧、あるいは豊かな意味によって、人物が解体され再構築される過程が集約されているといえる。

このように言葉による解体、構築が劇中で繰り返され、観客の視点からみた場合と、登場人物自身の視点からみた場合の双方の視点から、各人物のアイデンティティは言葉によって、一つに固定されることなく、収斂と拡散を繰り返すのである。

言葉による解体の対極にあるのが、言葉による人物の監禁、固定化である。言葉による固定化の極端な例は、同語反復に見られる。アンドルーは二幕三場において、トビーの饒舌な言葉遊びや、意味の不明な言葉についていけず、同語反復で答える。

Sir To. Approach, Sir Andrew. Not to be a-bed after midnight is to be up betimes, and "*deliculo surgere*," thou know'st—

Sir And. Nay, by my troth, I know not; but I know, to be up late is to be up late.

(2.3.1-5)

言葉と戯れる能力のないものは、流動する言葉に耐えきれず、言葉の意味を固定させようとして同語反復に陥る。しかし同語反復によっては、言葉は自己言及的なままであり、なにも伝えない無価値な自己同一性である。⁽¹²⁾ いわば、一つの意味の中に閉じ籠もったまま、言葉の豊かな意味を拒絶する、出口のない静止した死の世界である。劇中において繰り返される、"you are not what you are" (3.1.139) 式の、同語反復を強引に否定する構文は、この死の世界に対する、言葉による抵抗の試みである。⁽¹³⁾

一幕五場で、オリヴィアにオーシーノーからの伝言を伝えるヴァイオラは、自分が決められたテキストの言葉に、縛られていることを告白する。ヴァイオラは決められた台詞だけを話そうとすることで、役割及びその役割に振られた言葉の中のみ、自分を閉じ込めている。いわば閉じられた

「本」としてのヴァイオラが示されるのである。

人物が本のメタファーで表されている例は、文字通りアイデンティティが本という言葉の集合体のなかに監禁状態にされている例と言える筈である。本のメタファーの伝統は古代から中世、ルネサンスを通じてみられるものである⁽¹⁴⁾。しかしそれが意味するところは世界観の変化に伴って変化していく。ダンテ (Dante Alighieri) において書物とは神であり、最大の救いと価値の象徴であった⁽¹⁵⁾。かつてのヨーロッパ世界において、書物は全体の中に神があって、その中心を巡って秩序が存在する世界像を表していた⁽¹⁶⁾。シェイクスピアにあっては、書物の意味は中世やダンテとは異なっている。シェイクスピアにとって本との「生活関係」は美的楽しみのそれである。少なくとも書物に例えることが、誉れとなるべき秩序を意味したことにはならない。むしろ、「校正作業を印刷を進めながら同時に行なうという当時の慣習が、本から印刷物としての確定性を決定的に剝奪し」、本も台本も舞台も「絶えまない流動と付加と変更に開かれていた」のである⁽¹⁸⁾。ならば本のメタファーは、各人物の置かれたアイデンティティの不確定さを、むしろ示すことになる。

こうした本や台本の不確定さを裏書きするかのようになり、先の場面で、ヴァイオラの台詞はオリヴィアによって邪魔され、少しも決められた台詞を喋らせてもらえない(1.5.167-229)。このことはヴァイオラの、一時的に固定したシザーリオとしての、アイデンティティを揺るがすことになる。オリヴィアは、オーシーノーによって書かれた、シザーリオという本の校正を行なうことで、ヴァイオラの固定したアイデンティティを崩そうとするのであり、シザーリオという「閉じられた本」を、「開かれた本」に変えようとする。そして、それによってヴァイオラが固定したテキストから、外れてしまうことは、同時にオリヴィアの側でも、自分を開き、中を見せて、他者の解読に身を任せることを、意味することになる。

Vio. Good madam, let me see your face.

Oli. Have you any commission from your lord to negotiate with my face? You are now out of your text; but we will draw

the curtain, and show you the picture.

(1. 5. 230-33)

本のメタファーの他の例はどうであろうか。一幕四場でオーシーノーがヴァイオラに、自分の心を本として述べる。“I have unclasp'd/ To thee the book even of my secret soul (1.4.13-14).”だがその本は、ヴァイオラに対して開かれてしまった本である。ヴァイオラはそこに自分の書き込みを加えることで、オリヴィアのこのみが書かれている、オーシーノーの心という本を変えるのである。一幕五場、先ほどの場面でも、ヴァイオラがオリヴィアに、自分の語る台詞が書いてあるテキストとして、オーシーノーを本に例える。しかしその本は、オリヴィアによって異端とされ、その中心性を奪われるのである(1.5.223-28)。オーシーノーの、もともと宮廷恋愛の文学的慣習によって言語化された感情は、オリヴィアとヴァイオラの間で、さらに言語化され、玩ばれ、彼の知らぬままに劇世界において解体され、大団円での彼の新しい感情の誕生を準備する。またヴァイオラが、オリヴィアにその美を残すように述べる際にも、写本の比喩を用いて、子供の意味で“copy”という語を使う(1.5.195-199)。“copy”とは、同語反復の死の世界ではない。語源的にも“*copia*”であり、“wealth”の意味である。また、“copy”の意味には、“the original”であると共に、“a transcript”であるという両義性がある⁽¹⁹⁾。この起源であると同時に、流出物でもあるというイメージは、神としての書物に近いといえる。しかし、ここでの“copy”は神のように自己充足的でいられるものではない。オリヴィアの“copy”は、オリヴィア独りによって生まれるものではない。それは他者との交流、痕跡を留めたものであり、不変の存在であることを意味していない。このように『十二夜』における本のメタファーは、いずれも開かれる可能性を持ったものとして、提示されている。その最たる例が、二幕四場にある。

二幕四場でヴァイオラがオーシーノーに語る架空の姉妹の物語は、空白 (blank) のままである。

Vio. My father had a daughter lov'd a man

As it might be perhaps, were I a woman,
I should your lordship.

Duke. And what's her history?

Vio. A blank, my lord; she never told her
love....

(2.4.107-10)

ここでヴァイオラは言葉によって、一人の人物を捏造している。しかしその人物は実は、ヴァイオラ自身の真の姿を描写しているのである。表面的に偽りの言葉が、ここでは真理を伝えている。そして、“blank”の意味をOEDにより、“a document, ‘paper,’ or ‘form’ with spaces left blank to be filled up at the pleasure of the person to whom it is given”と取れば、この白紙の紙は、オーシーノーによって書かれるべく、言葉の無限の可能性を、そしてその言葉によって作られる、ヴァイオラのアイデンティティの、無限の可能性を示唆しているのである。この場面においてヴァイオラは、シザーリオという架空の人物に縛られることで、逆に女性という制約から解放されている。ここには、この劇の束縛にみえたものが、解放に繋がるという両義性が集約されている。そしてこの両義性は、言葉にまさしく当て嵌まるものと言える。

言葉を一義的に固定することは、コミュニケーションの成立を容易にし、アイデンティティを安定させる一方、束縛となる恐れもある。一方、言葉の意味が持つ多義的な面は、愚かな話し手や、不正直な話し手を生む恐れもあり、混乱を招く原因ともなるが、同時に、意味の豊かさは、固定されたアイデンティティを、解放する契機にもなるのである。

三幕一場で、フェステは姉妹をひきあいに、言葉と実体を混同して見せる。

Vio. They that dally nicely with
words may quickly make them wanton.

Clo. I would therefore my sister had had
no name, sir.

Vio. Why, man?

Clo. Why, sir, her name's a word, and to
dally with that word might make my sister
wanton.

(3. 1. 14-20)

実際、劇中の各人物はフェステの姉妹さながら、言葉によって玩ばれ、言語の牢獄に閉じ込められているのである。しかし同時に、これらの言葉自体の意味の不確定さが、言葉による監禁からの解放をもたらすのである。

劇におけるこの過程を要約すれば、劇中、マルヴォーリオに代表される固定化された感性は、言葉という暴力を通じてカーニヴァル的に解体され、再生し、再秩序化されるということになる。言葉の力が死んでいる硬直した世界から、言葉の意味が不安定な無秩序の世界を通じて、言葉への信頼を回復した再秩序の世界へと再生するのである。そしてこの劇に秩序を再びもたらすのは、セバスチャンであり、彼の言葉に対する態度である。

四幕一場でセバスチャンは、彼をヴァイオラと勘違いしたオリヴィアの、セバスチャンにしてみれば、意味不明の言葉に出会う。しかし一方、四幕三場までに、彼はその言葉だけではなく、オリヴィアの女主人としての手腕を見ており、そのことは彼に、オリヴィアが狂人でない可能性を悟らせる。この謎に対して、セバスチャンは狂気と片付けるのではなく、言葉の持つ欺瞞的な側面を、無意識ながら指摘している。“There's something in't / That is deceivable” (4.3.20-21)。セバスチャンは『十二夜』において、独り言葉を玩ぶこともなく、また言葉に玩ばれることもない。四幕一場における、フェステに対するつれない態度は、ヴァイオラと対照的であり、やや頑なにすぎる印象もある(4.1.1-20)。しかしそれは、「言葉を墮落させる者」(“corrupter of words”)であるフェステの役割が、この劇において、済んだことを意味してもいる。墮落し、解体された言葉に、秩序を与え直すには、セバスチャンのような存在が必要なのである。言葉に対する信頼感を、復活させるかのように、セバスチャンはオリヴィアに、真実を誓い、結婚の聖なる言葉を語る役割を担うのである。

Oli. Blame not this haste of mine. If you
mean well,

Now go with me, and with this holy man,

Into the chantry by; there, before him,
And underneath that consecrated roof,
Plight me the full assurance of your faith,
That my most jealous and too doubtful
soul
May live at peace...

Seb. I'll follow this good man, and go
with you,
And having sworn truth, ever will be
true.

(4.3. 22-28, 32-33)

『十二夜』における各人物は、いわば、自分達を巡る言葉によって存在している。その典型がヴァイオラである。彼女は劇の冒頭でヴァイオラという名前から解放されると同時に、シザーリオという名前に束縛される。彼女のアイデンティティは、シザーリオという名前と、彼女の実体が一致していないがために、不安定な状態にある。シザーリオの実体は、様々に意味づけされる。これが安定するのは、彼女がシザーリオという名前で演じていた、彼女の兄セバスチャンに出会うときである。シザーリオという名前はそのとき、その本来の実体と出会うのである。言い換えれば、安定したシニフィエ（セバスチャン）が、不安定なシニフィエ（シザーリオ）に取って代わるとき、言葉は“wanton”でなくなるのである。それとともに各人物のアイデンティティも、その安定したシニフィエを見いだすことになる。

事実をはっきりと確認し、言葉のずれを極力抑えるかのように、大団円で、双子の出会いの場面では、それまでの劇中の、テンポの早い機知に富んだ会話とは、打って変わって、ゆっくりしたテンポでの会話が、ヴァイオラとセバスチャンの間でなされる(5.1.230-48)。言葉によって、相手のアイデンティティを確かめるときには、多義的な言葉の性質を理解し、その言葉の意味を、確実なものにしていくことが、正しい認識を導くために必要とされているのである。

そのすぐ後で、フェステはマルヴォーリオからの手紙を狂人の手紙として、文字だけでなく、そこに含まれるはずの、書き手の音声までも再現しようとする。しかし劇のこの時点では、このよう

な言葉との戯れは、ばかげた行為としてしか見做されない。そのばかばかしさは、本来言葉でしかない手紙を元に、その書き手である狂人を再現すること、つまり言葉から人物を作り上げてしまうことの、ばかばかしさを示している。オリヴィアがフェステの行為を止めさせるのは、ここでオリヴィアが、この手紙の言葉は、情報としての意味を掴むべきものであることを、察しているからであり、言葉とどうつきあえばよいかということの認識に、到達したことを示している。マルヴォーリオの手紙の言葉は、人間の理性ある理解力をもって読まれ、それによってマルヴォーリオが狂人でないことも正しく認識される。人間の理解力によって言葉の混乱は回避できるという、見方が示されるのである。言葉は思わぬ混乱を、引き起こすかも知れないという恐れと並行して、それらは人間の理解力によって解決されるというのが、エリザベス朝における言語観であった。

そもそも二幕一場で、セバスチャンが登場してきたときに、劇は安定を与えられ、後の不安定さはすべて、いずれ取まる眩暈のようなものにすぎなかったのである。この人物がセバスチャンであるということは、すぐ前の場面で、男装したオリヴィアが、セバスチャンと同じ服装で登場していることから、観客のすぐに察するところであろう。²⁴⁾新しく登場してきた人物が誰であるかを、観客に確認させるためには、アントーニオ (Antonio) に、一言名前を言わせるだけでも十分のはずである。ところがセバスチャンは登場してきたなり、自分はロドリゴ (Rodorigo) と名乗ってきたが、実はセバスチャンという名前であると述べる。他の人物と異なり、彼は自分のアイデンティティを自ら述べる。

You must know of me then, Antonio, my
name is Sebastian, which I call'd Rodorigo;
my father was that Sebastian of Messaline,
whom I know you have heard of. He left
behind him myself and a sister, both born in
an hour.

(2. 1. 15-19)

観客はセバスチャンがロドリゴと名乗ってきたことなど知らされていないので、これは予期せぬ

アイデンティティの証明である。ここで既に、言葉はその実体を一度離れて、ロドリゴという曖昧なアイデンティティを形成し、さらに、再び実体と一致することによって、その曖昧さを消去してしまっているのである。この場面には言葉遊びのような、不安定な要素も含まれてはいないし、同語反復もない。大団円においてヴァイオラが行なう行為は、セバスチャンが既にこの時点で行なっていたのである。劇全体で行なわれていることは、このセバスチャンがたどったことの変奏曲にはかならない。かくしてセバスチャンは名前と実体の一致した人物として、この劇の隠れた秩序の要石となるのである。この劇はセバスチャンの存在によって、初めから安定、再秩序を約束されていたのだ。その安定感の中で、言葉は各人物のアイデンティティを錯乱させ、見せかけの混乱を生じさせるのである。すべては予定調和のうちに進んでいるのであり、混乱から調和へというからくり自体が、既にセバスチャンの中に示されているのである。もし本当に不安な要素があるとすれば、むしろそれは、この調和を導くからくりが劇中早くに示されてしまうことの方にあるだろう。からくりとはそれが見えないときにこそ効力を持つものだからである。

以上述べてきたように、『十二夜』は言葉というものに対して抱く不信感が、劇全体を覆っているものの、最終的には言葉への信頼が回復されて終わるのである。言葉の多義性を認識し、理性を働かせて、言葉の正しい理解に至ることで、アイデンティティは確立する。人の絆が結ばれ、言葉はふしだらであることを止めるのである。双子の出会いは、この言葉の多義性の認識の象徴である。それは言葉のレヴェルで言えば、一つのシニフィアンに対する二つのシニフィエ（シザーリオとセバスチャン）の存在することの認識である。正しい認識によってこの似て非なるものは、区別できるのである。

だが『お気に召すまま』(As You Like It)と異なり、ヴァイオラは結局男装を解かぬまま、劇は終わる。劇中世界においては却って、一つのシニフィアンに、二つのシニフィエ（シザーリオ、セバスチャン）が存在したままである。さらにシ

ザーリオには変装したヴァイオラという別のシニフィエがあり、変装したヴァイオラは、ヴァイオラを演ずる少年俳優というシニフィエを持っている。言葉を注意深く扱わなければ、すぐにでもまた、言葉の意味は不確定なものとなり、アイデンティティは限りなくずれていくかも知れないことが暗示されている。フェステが述べていたように、言葉は手袋のように、すぐ裏返しになってしまうのである。

A sentence is but a chev'ril glove to a good wit. How quickly the wrong side may be turn'd outward!

(3.1.11-13)

注

- (1) フェステの信用できないと同時に爽り豊かな謎の言葉は、Victor Turner が言う境界体験の言語上の対応物であると、Berry は述べている。Edward Berry, *Shakespeare's Comic Rites* (Cambridge: Cambridge UP, 1984) 132. エドワード・ベリー、『シェイクスピアの人類学—喜劇と通過儀礼—』、岩崎宗治、山田耕士、滝川陸訳（名古屋大学出版会、1989）。
- (2) 『十二夜』における言語を論じたもののうち、特に次の二つから示唆されるところが大きかった。Elizabeth M. Yearling, "Language, Theme, and Character in *Twelfth Night*," *Shakespeare Survey* 35 (1982): 79-86; Terry Eagleton, *William Shakespeare* (Oxford: Basil Blackwell, 1986) 26-34.
- (3) Yearling 79.
- (4) Yearling は、当時のこの言葉と内容 (word and subject-matter) の論争に触れ、『十二夜』においてシェイクスピアは雄弁あるいは簡潔な文体のいずれかに肩入れするというよりも、登場人物の語彙と構文 (vocabulary and syntax) を通して表面的な意味の奥にある真実が、自ずと語られるスタイルを編み出していると述べている。Yearling 79-86.
- (5) Jane Donawerth, *Shakespeare and the Sixteenth-Century Study of Language* (Ur-

- bana: U of Illinois P, 1984) 109.
- (6) Donawerth 110. たとえばラムスは、真理に関わる問題から修辞を切り離し、修辞は言葉を飾ることだけに関わるものとした。Madeleine Doran, *Endeavors of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama* (Madison: U of Wisconsin P, 1954) 41.
- (7) Eagleton 1.
- (8) 引用および引用行数はすべて、G. Blakemore Evans, ed., *The Riverside Shakespeare* (Boston: Houghton, 1974) に拠る。
- (9) Berryはマルヴォーリオのヴァイオラに関する曖昧な描写は、思春期にあるヴァイオラの形容しがたい肉体的境界性を示すものだと述べている。Berry 51. 女性の変装による境界性については、Berry 81-108 を参照。
- (10) Donawerth 110.
- (11) Ovid, *Fasti* II, 93-118 およびHerodotusにArionがいるかの背にのって、岸に着いた話がある。Elizabeth Story Donno, ed., *Twelfth Night or What You Will* (Cambridge: Cambridge UP, 1985) 48.
- (12) Eagleton 27-28.
- (13) Yearlingは、"a recurring syntactic pattern which embodies the deceptions of *Twelfth Night*" として、次の例を挙げている。"I am not that I play" (1.5.184) ; "you are not what you are" (3.1.139) ; "I am not what I am" (3.1.141) ; "A natural perspective, that is and is not!" (5.1.217) ; "Nothing that is so is so" (4.1.8-9). Yearling 86.
- (14) Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard R. Trask (Princeton: Princeton UP, 1973) 302-347.
- (15) Curtius 332.
- (16) 井筒俊彦, 『意味の深みへー東洋哲学の水位一』(岩波書店, 1985) 137.
- (17) Curtius 340.
- (18) 大橋洋一, 「死の絆ー『ヘンリー五世』/シェイクスピア/批評一」, 『シェイクスピアリーナ』10 (丸善, 1990) 42.
- (19) cf. Alexander Schmidt, *Shakespeare Lexicon*, revised. Gregor Sarrazin (New York: Dover, 1971).
- (20) *OED* 自体はこの箇所を, "A vacant space, place, or period; a void" の意味の実例として挙げている。またSchmidtは単に "a paper unwritten" としている。表面的な意味がそうだとすれば、ヴァイオラ自身が、仮想の姉妹の仮面に託して語っている本音は、その言葉の裏の意味となるだろう。
- (21) Donawerth 111.
- (22) マルヴォーリオは実際に監禁されるが、それは彼の言葉を他人が理解せず、彼の言葉から彼が狂人であると判断したためである。四幕二場の牢獄の場面において、言語と監禁のテーマは視覚的に結びつけられ、明確となる。
- (23) セバスチャンは単純に、言葉や見かけだけから、人物を判断せず、オリヴィアから徒に逃げ出しはしない。この点においてセバスチャンは『間違いの喜劇』(*The Comedy of Errors*) の、シラキューズのアンティフォラス (Antipholus of Syracuse) と異なっている。彼の場合は、同じような状況に接して、エフェサス (Ephesus) という土地を、魔法の土地と決め込み、さっさと逃げ出そうとするからである(3. 2. 156-64)。
- (24) Donawerth 114.
- (25) 三幕四場で、ヴァイオラは自分がセバスチャンを、まねた服装をしていることを述べている。cf. 3. 4. 379-83.