

Twelfth Night における Disguise の二面性*

細 川 眞

1

Disguise というものを V. O. Freeburg が示した定義 ‘a change of personal appearance which leads to mistaken identity’⁽¹⁾ に限定せずに、*Measure for Measure* における Isabella と Mariana の取替え、Edgar, Hamlet の装った狂気、Angelo, Claudius, Iago のような ‘assumed personality’ まで含めた M. C. Bradbrook の定義 —— ‘the substitution, overlaying or metamorphosis of dramatic identity, whereby one character sustains two roles’⁽²⁾ まで拡大して、*Twelfth Night* を見てみると、そこには男装する Viola は言うまでもなく Malvolio にも当初から disguise があるように思える。Thomas F. van Laan は、役割演技の観点から Malvolio の矛盾した役割に注目して、‘Malvolio’s true identity corresponds to his social role as steward...but...he sees himself as superior not only to his fellow servants but also to Sir Andrew and Sir Toby and equal if not superior to Olivia’⁽³⁾ と彼の ‘discrepant role-playing’ を指摘しているが、それは G. K. Hunter が、Orsino や Olivia にもみた ‘mental disguise’⁽⁴⁾ と言い変えることができるであろう。しかも、M. M. Mahood がこの劇は自己欺瞞を含めた ‘play composed of deceptions’⁽⁵⁾ であると言っているのを考慮に入れれば、Malvolio は、Olivia と対等の人間のつもりでいることが端的に示すように、‘self-deceiver’ であるのは明白なので、彼の disguise は appearance と reality の相違を表わす「偽り」(deception) としてのそれであると考えられるであろう。というのも、Bradbrook によれば ‘deceit’ としての disguise の原型は ‘the disguise of the serpent’ であって、それが中世では morality の Vice に伝わり、

Shakespeare では appearance と reality のテーマに発展しているからである。⁽⁶⁾ 一方 Viola の disguise は性の転倒なので androgyne (両性具有者) としてみれるであろう。そこで本論では、以上の視点から、主として Viola を中心に、彼女と Malvolio の disguise の特長、その意味を考察してみたい。

2

William W. E. Slights は 'Maid and Man in *Twelfth Night*' (JEGP 80) の中で、androgyne (両性具有者) の原型を Ovid の *Metamorphoses* にある Hermaphroditus と Salmacis の話に求めて、そこから両性具有に対する正反対の解釈—— 'perfection' と 'dissolution' あるいは 'deformity' ——を引き出して、このアンビバレントな解釈は Shakespeare 時代まで伝統的であったと説明している。⁽⁷⁾ 彼によれば Salmacis に抱きつかれた時の Hermaphroditus の両親への祈り——

That whoso comes within this Well may so be weekend there,
That of a man but halfe a man he may fro thence retire⁽⁸⁾

は、象徴的に否定的な意味をもっていて、それは 'both physical and spiritual annihilation through sexual pleasure' を示している。Donald Cheney は、更にここに、'a watery context of dissolution where rational and moral distinctions are no longer operative'⁽⁹⁾ をみているが、そこには両性具有像が与えるあらゆる否定的な意味が含まれているようである。

一方この両性具有神話を完全さのシンボルとみる考えは従来からあるもので、この神話は 'a dream of paradise regained, an attempt to reconstitute imaginatively the primordial totality of being' とみられたし、'in Jungian terms the androgyne is a symbol of the sexual wholeness' でもある。⁽¹⁰⁾ それはまた男女の結婚、肉と霊の結合をも表わしたが、いずれの場合も *concordia discors* (不調和の調和) を特徴とする完全さの象徴となったのである。⁽¹¹⁾

そこで、Sights や Cheney のこうした両面価値的な両性具有像の視点から Shakespeare の主要な female page—Portia, Rosalind, Viola の disguise をみてみると、前者二人はこの神話の肯定的な意味——完全さ——を表わしている一方で、Viola だけは肯定、否定のアンビバレンスを含んでいるように思える。勿論、Portia, Rosalind の完全さの表現形態は異なる。Portia の場合は Robert Kinbrough が ‘Shakespeare does present through Portia in disguise a possible exploration of androgyny on a symbolic level’⁽¹²⁾ と言っているように、それはアレゴリカルな完全さの図像のようで内面化されていない。一方 Rosalind の場合は、それが人間化され内面化されている。

先ず Portia の場合だが、それは裁きの場で典型的に窺えよう。通例、この場は Portia が主張する mercy と Shylock が要求する justice が対立する、と言われているが、ここではむしろ女性性の mercy と男性性の justice の *concordia discors* が表わされていて、両性具有者となった Portia がそれを体現しているように思われる。Portia は、‘I crave the law, / The penalty and forfeit of my bond’ (4. 1. 203–03)⁽¹³⁾ と法を主張する Shylock の残忍な要求に対してもそれを

...there is no power in Venice
Can alter a decree established:
'Twill be recorded for a precedent,
And many an error by the same example
Will rush into the state, ... (4. 1. 214–18)

と、法の理念の点から認めて法を守り、逆にそれを有名な ‘verbal trick’⁽¹⁴⁾ によって退け、彼に判決を下す時でも次々と厳しい法を示し続け、

It is enacted in the laws of Venice,
If it be proved against an alien,
That by direct, or indirect attempts
He seeks the life of any citizen,
The party 'gainst the which he doth contrive,

Shall seize one half his goods, the other half
Comes to the privy coffer of the state. (4. 1. 344-50)

と、1歩たりとも justice を曲げることはない。そして一方で 'The quality of mercy is not strain'd, / It droppeth as the gentle rain from heaven / Upon the place beneath...' (ibid. 180-82) で始まる有名な mercy 論を説き、最後に Duke や Antonio にも Shylock への mercy を求めてやってもいるのである ('Down... and beg mercy of the duke,' ibid. 359, 'What mercy can you render him, Antonio?' ibid. 374)。ここには相反する mercy と justice の不調和の調和が見れるだろう。

この Portia の背景には、E. Wind が *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958) で示した一種の両性具有の図像、*Venus Armata* があるかもしれない。というのもこの「武装した Venus」像は、E. Wind によれば 'the fortitude that is inspired by charity'⁽¹⁵⁾ を表わしているが、古典的な Cardinal virtues の1つである Fortitude は、

Justice is not a particular virtue juxtaposed to Prudence, Fortitude and Temperance, but that fundamental power in the soul which assigns to each of them their particular function.⁽¹⁶⁾

とあるように、本来 Justice の一部なので、従って *Venus Armata* である Portia は「慈悲によって促された正義」を表わしていると言えそうであるからである。*Venus Armata* が *discordia concors* の1つのイメージであるのは言うまでもない。⁽¹⁷⁾

一方 Rosalind の disguise は、彼女がそれを 'Come, woo me, woo we; for now I am in a holiday humour' (4. 1. 65)⁽¹⁸⁾ と心から楽しんでいるのからも明らかのように、彼女に解放感を与え (Portia についてもこの事は言える。cf. 3. 4. 60-78)、内面を両性具有的に拡げ発展させてゆく。彼女は男装によって男性的資質を身につけ、更に女性内の多様性も知り、完成された女性へと成長していくのである。彼女の男性性は、森に着いて疲れ果てた Celia を勇気づける逞しさや (宮廷では Celia が逆に Rosalind を慰めていた)、傲慢な Phebe を叱りつける力強さ (3. 5. 35-63) 等に窺える

が、それが一番よく表われているのは Orlando との「恋愛ゲーム」においてであろう。このゲームの目的は、Rosalind 演じる Ganymede が、過度に理想主義的な Orlando の恋の歪みを治すことにあると思われるが、それに際し彼女は、愛の殉教者の Troilus や Leander の例をあげて、彼等の死は事故であって愛のためではないんだと（‘men have died from / time to time... but not / for love’ 4. 1. 19-03）、極端な愛の精神主義を批判して、その男性的現実主義、相対主義を示している。更に女性のままでいたら社会的制約からとても口にできない女性の暗き側面——

...I will be
more jealous of thee than a Barbary cock-pigeon
over his hen, more clamorous than a parot against
rain, more new-fangled than an ape, more giddy in
my desires than a monkey. (Ibid. 4. 1. 141-45)

嫉妬深さ、浮気っぽさ、情欲等を、Ganymede が演じる今一人の自分の姿として Orlando に教える男性的自由も見せている。

一方この世俗的でセクシュアルな「自己」のイメージは、男性になったからこそそれを表現できただけでなく、客観的に男の目から自分の内部を覗いた時に、それが自分の一部でもあるのに気がついたのだとも言えるであろう。それまでの彼女といえ、1幕3場で Frederick が妬んだように（‘her smoothness / Her very silence, and her patience / Speak to the people and they pity her’ 1. 3. 73-75）、‘smoothness’、‘silence’、‘patience’ という封建的社会が女性に求めた徳を身につけた、作られた理想の女性でしかなかったのであるが、「男性」のお蔭でここに彼女は女性としての多様な自己をも知り、より成熟した女性へと成長しているのである。

Cynthia Secor に従って、androgyny とは ‘the capacity of a single person of either sex to embody the full range of human character traits, despite cultural attempts to render some exclusively feminine and some exclusively masculine’⁽¹⁹⁾ であると考えれば、Rosalind こ

そ、「男性性」、「女性性」を限定しようとする 'cultural attempts' から解放され、'the full range of human character traits' を具現した完成された人間となっていると言えるであろうか。いずれにしろ、彼女は劇において、Orland, Silvius のような極端な愛の理想主義、Touchstone, Audrey のような過度な官能主義に偏ることなく、両者を調和し、男性的理性と女性的情熱の調和がとれた人間へと成長しているのは間違いないであろう。

3

これに対し、Viola の disguise は肯定的、否定的の両面を持っているように思われる。Cesario に変装した Viola は Olivia に

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

(1. 5. 218-20)⁽²⁰⁾

と、自らの相反する性質—— 'divinity' と 'profanation' を暗示しているが、両性具有者としての彼女は Diana 以上でもあり ('Diana's lip / Is not more smooth and rubious' 1. 4. 31-32), 'monster' (2. 2. 33) でもあるのである。劇は前半で Rosalind と同じように内面を両性具有的に深化させ、後半に向けて否定的側面を強めているようである。

Viola は当初は解放感から「男性」を楽しんでいるのは間違いない。これについては、C. L. Barber が Viola が変装を決意した時点に、

Viola. I'll serve this duke;
Thou shalt present me as an eunuch to him.
It may be worth thy pains; for I can sing,
And speak to him in many sorts of music,
That will allow me very worth his service.

(1. 2. 55-59)

彼女のそうした 'festive pleasure in transvestism'⁽²¹⁾ を認めている。そして彼女は女性のままでいたら、とても真似できないような男性的荒々しさ

(‘rudeness’) も ‘The rudeness that hath appeared in me have I / learned from my entertainment’ (1. 5. 217–18) とあるように、Sir Toby から学んで Olivia の家の門前で披露もしている (‘I heard you were saucy at my gates,’ Ibid. 198)。そして更に男性的洞察力から、Olivia の、van Laan が指摘する ‘discrepant role-playing’ ——彼女は美しい結婚適齢期の女性でありながら ‘cloistered mourner’ という間違っただ役割を演じること——⁽²²⁾を見抜き (‘you do usurp yourself’ 1. 5. 188)、男の立場から女性としての結婚しないことの不毛さを ‘what is yours to bestow is not yours to / reserve’ (Ibid. 189–90) と批判するのである。

こうした中でも Cesario の男性性が最もよく表現されているのは「柳の小屋」のスピーチであるだろう。

Make me a willow cabin at your gate,
 And call upon my soul within the house;
 Write loyal cantons of contemned love,
 And sing them loud even in the dead of night;
 Halo your name to the reverberate hills,
 And make the babbling gossip of the air
 Cry out ‘Olivia!’ O, you should not rest
 Between the elements of air and earth,
 But you should pity me. (1. 5. 272–80)

Ruth Nevo は、ここに Cesario の ‘the self-assertive, masculine qualities’ をみているが、⁽²³⁾ このような無謀な程の大胆さ、率直さも、女性のままでいたら社会が女性に課した慎しみ、沈黙という女性の美德に束縛されてとても表現できないものであったろう。事実、「ルネッサンス女性の理想は、受身的であること——貞淑、慎しみ、謙遜、そして常に忍耐と従順を備えること」であったのである。⁽²⁴⁾

皮肉にもこの男性的な力強い愛の表現が、Orsino にはこれが欠けていたこともあって、Olivia に Cesario に夢中にさせることになるが、またそのお蔭で、Viola は、思いもかけず恋をされた「男」としての立場から、いかに女性というものが脆くて、男に騙されやすい存在なのかという事実も

客観的に知ることになる。

How easy is it for the proper false
 In women's waxen hearts to set their forms!
 Alas, our frailty is the cause, not we,
 For such as we are made of, such we be. (2. 2. 28-31)

こうして Viola は、disguise により女性としても、今まで気づかなかった自らの性の本質を認識するまでに成長していくことになるのである。こうした過程は Rosalind の場合と同じだと言ってよい。

更に彼女は「男」になったことにより、安心して Viola に心を開いた Orsino から 'Our fancies are more giddy and unfirm... / Than women's are' (2. 4. 33-35) と、男の恋心は女性よりも気まぐれという本音も聞くことができた。このように自らは、Feste が言う通り 'opal' のように気まぐれなのにそれを隠し、

Alas, their love may be call'd appetite,
 No motion of the liver, but the palate,
 That suffers surfeit, cloyment, and revolt;
 But mine is all as hungry as the sea,
 And can digest as much. (2. 4. 98-102)

'appetite' のような一時的な女性の愛に対し、自分のは海のように際限がないと、心変わりしない真に恋する男の役割を演じている Orsino に、Viola は彼に恋する自分を父の娘の話として客観化することによって、女性の、そして自分の愛の不変性を示し、それを彼に教えることになる。

...she never told her love,
 But let concealment like a worm i'th' bud
 Feed on her damask cheek: she pin'd in thought,
 And with a green and yellow melancholy
 She sat like Patience on a monument,
 Smiling at grief. Was not this love indeed?
 (2. 4. 111-16)

William W. E. Slights はここにある Patience 像について 'Viola's emblem of concealment as Patience suggests only the enervation of her hermaphroditic disguise, ... This is not the model of marital perfection but rather the false androgyne, cut off from the opportunity to seek fulfillment outside the self' と、それは両性具有神話の否定的側面を表わして、それ故 Viola の愛は、

This is not love but worship of the same "melancholy god" that beguiles the Duke in the immediately preceding scene.⁽²⁵⁾

と、真の愛ではないと主張しているが、これは、disguise のお蔭で男の気まぐれを知った Viola が Orsino を信頼できるようになるまで忍耐強く真の愛を育てていこうとする彼女の成長した姿を示していると考えられるのではないか。そして、事実この Patience 像が彼女の期待通り、Orsino に愛の不変性を教える効果をもつのである。話を聞き終えた彼が 'died thy sister of her love?' (ibid. 120) という言葉には、それまでナルシズム的であった彼が初めて他人の愛の不変性を知り、心を動かされたと感じさせるものがある。次に彼女が彼に会う 5 幕 1 場では、彼は力強い毅然とした男に変身しているのである。冷たい Olivia に復讐するために、愛する Cesario をも殺す—— ('I'll sacrifice the lamb that I do love, / To spite a raven's heart within a dove' 5. 1. 128-29)、という Orsino の危険な程までの攻撃的な断固たる態度は、気まぐれに Olivia を恋していた時の彼の弱々しい、鹿に姿を変えられて自分の猟犬に八つ裂きにされる Actaeon のイメージ ('That instant was I turn'd into a hart, / And my desires, like fell and cruel hounds, / E'er since pursue me.' 1. 1. 21-23) とは正反対だ。

一方、両性具有神話の否定的側面だが、それは、disguise が束縛となって Viola の行動を制限している点、'monster' としての両性具有者像を生んでいる点に反映されていると言ってよい。monster については、Philip Stubbes が 1583 年の *Anatomy of Abuses* の中で、当時流行った女性による男装を攻撃した際、彼女等をやはり、'Hermaphroditi'、半分女性、半分

男性の 'Monsters' と呼んでいるのである。

Wherefore these Women may not improperly be called Hermaphroditi, that is, Monsters of bothe kindes, half women, half men.⁽²⁶⁾

Portia や Rosalind にはほとんど見られなかった disguise の束縛については、Viola の 'As I am man, / My state is desperate for my master's love: / As I am woman... / What thriftless sighs shall poor Olivia breathe?' (2. 2. 35-38) という台詞が明らかにしているような、男装のため Orsino に恋を告白できない、女なのに Olivia に恋された、という点、あるいは男だと思われて Sir Andrew との決闘に巻き込まれた点に著しい。

しかし、これ以上にもっと重要な問題は、Cesario に変装している Viola が性的に曖昧な両性具有者となっているということである。Nancy K. Hayles は、*Twelfth Night* における Shakespeare の disguise の扱いと、当時の清教徒による、少年俳優の女装への攻撃の間にパラレルを見て、女装した少年俳優は観客にホモセクシュアリティを呼び起こす、とする清教徒 Dr. John Rainolds の非難から、Orsino, Olivia も Viola の男装に 'sexual ambiguity' を感じていると言っているが、⁽²⁷⁾ 確かにこの見方には一理あるようだ。というのも Viola の disguise に関しては、それを想像させる暗いイメージがあまりにも多くあるからだ。例えば、Viola は Olivia が自分に恋をしたと知ってすぐ、'Disguise, I see thou art a wickedness, / Wherein the pregnant enemy does much.' (2. 2. 26-27) と disguise の悪魔的邪悪さに触れているし、Olivia は Olivia で、

There's something in me that reproves my fault:
But such a headstrong potent fault it is,
That it but mocks reproof. (3. 4. 205-07)

と、この恋に非難される程の激しい罪意識を感じている。Olivia が 'A fiend like thee might bear my soul to hell' (Ibid. 219) というように、

Cesario は彼女を地獄に引き入れる悪魔なのである。

更に Cesario が 'I, poor monster, fond as much on him' (2. 2. 35) と Stubbes の非難を思いおこさせるかのように、自らを 'monster' と呼びながら Orsino に恋をしていると言ったり、Orsino は知りあって 3 日も経たないのに Valentine も驚く程 Cesario を寵愛し、彼に 'the book even of my secret soul' (1. 4. 14) を開けて見せ、

...thy small pipe
Is as the maiden's organ, shrill and sound,
And all is semblative a woman's part. (1. 4. 32-34)

と、Cesario の女性的美しさをいやに強調して讃えているのを考え併せれば、彼等 3 人の間には、ホモエロティシズムが隠されているという印象を強く持たざるを得ないであろう。

Thad Jenkins Logan もこうした 3 人の間の関係を認めて、

Insofar as Viola is a girl, her encounters with Olivia inevitably suggest lesbianism; insofar as Cesario is a boy, all his relations with Orsino suggest homosexuality.⁽²⁸⁾

と言っている。

Shakespeare は Viola の男装にこうした否定的イメージを更に強めるために「双子」の手法を巧く利用しているように思われる。というのも、3 幕 4 場以降では、外見が全く同じである、Viola が変装した Cesario と双子の兄である Sebastian が交互に登場することによって、両者は二重写しとなって他の登場人物には一体に見え、新たに Cesario / Sebastian 一体の「偽善的」な両性具有者像が生まれるからである。因に *Twelfth Night* の直接のソースである Barnabe Rich の *Apolonius and Silla* にも全く同じ男装と「双子」の手法があるが、Silla の男装には 'monster' としてのイメージはないし、双子の兄は男装した妹に間違えられた後、逃亡してしまうので、このように男装の否定的イメージを強めていくという効果は生まれていない。⁽²⁹⁾

Cesario と Sebastian が1つのものになるという考えは William C. Carroll もとっていて、彼はそれを 'two-in-one' と表現している。⁽³⁰⁾ 1つの偽善的両性具有像の中に Cesario に変装した Viola と Sebastian がいるわけである。

最初にこの新たな両性具有者を発見したのは Antonio だった。彼は、Sir Andrew Aguecheek との決闘を仕組まれて窮地に陥った Cesario を Sebastian と間違えて助けようとして捕まるが、その時、貸した金の返済を求めて当然拒まれて、'O how vile an idol proves this god!' (3. 7. 374) と新しく生まれた 'two-in-one' である Cesario / Sebastian の、神のようであった外見と偶像にすぎなかった内実の違いに失望するのである。そして更に、この偽善者のイメージは5幕1場で連続的に起こる。先ず、Olivia が Sebastian と極秘に結婚した後、Cesario (Viola) が、Olivia への後讐のため彼(女)を殺すと言う Orsino に

After him I love

More than I love these eyes, more than my life,

More, by all mores, than e'er I shall love wife.

If I do feign, you witnesses above

Punish my life, for tainting of my love. (5. 1. 132-36)

と、愛を告白し彼の後を追っていく時、Olivia は Cesario を Sebastian と間違えて、つまり 'two-in-one' の Cesario / Sebastian をみて、'how I am beguil'd!' (Ibid. 137) と騙されたと叫ぶことになる。この時は、登場人物はすべて Cesario が女だということを知らなかったので、Viola の Orsino への 'More by all mores, than e'er I shall love wife' という程の激しい愛の告白が彼等にはホモセクシュアリティの表現と聞こえ、この両性具有者の否定的側面が一層増幅されるはずである。

そして今度は Orsino が、登場した神父から 'Cesario' (実際は Sebastian だが) は、2時間前に Olivia と結婚したと聞いて 'O thou dissembling cub! What wilt thou be / When time hath sow'd a gizzle on thy case?' (Ibid. 162-63) とその偽った ('dissembling') appearance を責め、未恐ろ

しい偽善者振りに憤ることになる。これには更に、‘more a coward / than a hare’ (3. 4. 395-96) である Cesario と Sebastian を混合して間違えて頭を割られ、痛い目に会わされた Sir Andrew が入って来て、‘We took him for a coward, but he’s the very devil incardinate’ (Ibid. 178-80) と、‘incardinate’ と ‘incarnate’ を間違いながらも、この両性具有者の臆病な外見と悪魔の実態の大違いを証言するのが続き、‘two-in-one’ である両性具有者の否定的なイメージは極限にまで強められる。

こうして Viola は、当初の、Orsino に恋を告白できないとか Olivia に恋されたとかのような disguise に束縛される不自由を味わうだけどころか、それ以上に disguise によって、知らない間に「夫」に、更に「嘘つき悪魔」になっているという被害を被る羽目に陥るのである。

しかし、この ‘two-in-one’ の偽善的な両性具有像は Viola を苦境に追い込む一方で、同性愛的傾向のあった Orsino, Olivia, Antonio には救済となっている感もある。というのも、Helene Moglen がフロイト心理学の視点から

as they interact with the ambiguous sexuality of Viola-Cesario, Olivia and the duke confront themselves in homoerotic relationships which allow them to achieve the security which is essential if they are to accept mature heterosexual love.⁽³¹⁾

と指摘しているように、Olivia, Orsino は実は、成熟した異性愛に達する前に若者には普通の ‘homoerotic relationships’ に直面していただけたと考えると (Antonio は Sebastian に対してであるが)、彼等がその対象であった Viola, Cesario, Sebastian にこのように、偽善的な両性具有像を通して騙され、失望を感じたということは、シンボリックなレベルでの、ホモエロティシズムからの訣別、成長を意味しているような気がするからである。Antonio が Sebastian に感じている友情に同性愛的匂いがするのは、‘A witchcraft drew me hither’ (5. 1. 74) と、彼に Sebastian の後を追わせたのは ‘witchcraft’ だと言っている点からも推測される。

E. Berry は *Shakespeare's Comic Rites* (1984)⁽³²⁾ の中で、この劇の 'initiatory rite' の性格を指摘しているが、この劇における時への言及の多さも考えると、メイン・プロットにはそのようなイニシエーションの背景があるように思える。Viola は登場した矢先から、

O that I...

...might not be deliver'd to the world,
Till I had made mine own occasion mellow,
What my estate is. (1. 2. 41-44)

と、時が熟するまでは身分を明かさないといい、更に彼女の disguise が Olivia, Orsino との間に性的混乱を起こした時には、

And I, poor monster, fond as much on him,
And she, mistaken, seems to dote on me:

.....

O time, thou must untangle this, not I. (2. 2. 33-39)

と、この外見上のホモセクシュアルな性的纏れを解くのは「時」しかない
と、そこに「成熟」の考えを暗示しているようである。

いずれにせよ Viola の disguise の孕む危険性、その限界が頂点に達した時、皆の前に Ruth Nevo が、'anagnorisis' (発見)⁽³³⁾ と言った Sebastian の登場があり、彼と Cesario を目の前にした Orsino が 'One face, one voice, one habit, and two persons!' (5. 1. 214) と言うように、あの偽善的両性具有像の Cesario / Sebastian という1つが、Cesario つまり Viola と Sebastian という2つに分裂する。William C. Carroll は、Viola (Cesario), Olivia と Sebastian の間の愛と結婚のエピソードの背景に、Ovid の *Metamorphoses* にある、少年に変装した少女が少女と結婚することになった時、母の祈りで男に変身した Iphis と Ianthe の話があるとし、Shakespeare はこの「変身」を 'Cesario [筆者の Cesario / Sebastian と同じ] undergoes fission; a maid for Orsino, a man for Olivia' という形に変容させたとみるが、⁽³⁴⁾ これはまた、A. Leggatt が、'the new figure created by disguise has also an objective reality, a life of its own'⁽³⁵⁾ と

述べているように、disguise が reality になったのだとも考えられるであろう。Iphis の場合もこの視点から見れば

disguise becomes “reality”⁽³⁶⁾

なのである。違いは1人によるか2人によるかである。

この分裂はまた、心理学的に見れば、disguise により Viola が獲得した男性性がより完全な本物の男となって独立したのだ、と言い換えることも可能であろう。R. Nevo は、‘He (Sebastian) embodies a proper masculinity and the proper playing of a masculine role,’ ‘The entry of Sebastian is a living image of the sanguine masculinity’ と Sebastian の ‘the unequivocal manliness’ を力説しこの劇における完全な男性像としての彼の存在を強調している。⁽³⁷⁾ ともあれ、disguise によって生じた奇怪な両性具有の危険性は、ここではこのように一種の metamorphosis あるいは disguise の現実化によって避けられたと言ってもよいであろう。

E. Berry によれば、‘rites of passage’ (通過儀礼) には

an initial stage of separation, in which the individual is divorced from his familiar environment: a transitional stage, in which his old identity is destroyed and a new one created; and a final stage of incorporation, in which he is reintegrated into society in his new role.⁽³⁸⁾

の3段階があって、その中間相 ‘liminal phase’ の特徴は次のように、不明瞭な ‘identity’, ‘ambiguity’, ‘paradox’ あるいは「相反するものの同時存在」であるということであるが、

The liminal phase is a period of indeterminate identity, full of ambiguity and paradox,‘the most characteristic midliminal symbolism is that of paradox, or being *both* this *and* that. Novices are portrayed and act as androgynous, or as both living *and* dead, at once ghosts and babes, both cultural and natural creatures, human *and* animal.’⁽³⁹⁾

この視点から Viola のアンビバレントな disguise を見てみれば、それは解放性と束縛の機能を (Berry は、他の男装したヒロインも含めて ‘while their masculine roles are liberating, allowing them the power and freedom denied by society, they are also constricting, forcing upon them the realization that roles do not square with life.’⁽⁴⁰⁾ と言っている)、その両性具有像は Diana のような完全さと、monster あるいは偽善者の両イメージを持っていたので、こうした彼女の二面性は、イニシエーションでの「リミナリティ」を反映していたのだと結論づけてもよいかもしれない。その意味では、時の成熟を象徴する Sebastian のあの登場は、‘liminal phase’ にいた Viola のアンビバレンスを解消させ、彼女を成熟した完全な女性として、Orsino との結婚という ‘incorporation’ の段階に発展させる切っ掛けとなっていたと考えられるであろう。Sebastian は劇の最後で、同性愛から異性愛へという自然な、若者の成長過程を経た Olivia に、それを

But nature to her bias drew in that.
 You would have been contracted to a maid;
 Nor are you therein, by my life, deceiv'd:
 You are betroth'd both to a maid and man. (5. 1. 258-61)

と表現しているが、この、一見歪んでいるように見える「リミナリティ」をボーリングにおけるボールの ‘bias’ による曲線に譬えた ‘nature to her bias drew’ という言葉は Viola の場合にもあてはまるのではないか。

4

さて Malvolio の disguise は冒頭に述べたように、steward でありながら ‘Count Malvolio’ (2. 5. 35) を装う appearance と reality の異なる「偽り」(deception) としての disguise である。その disguise の有様は、Sir Toby 等の真夜中のドンチャン騒ぎにおいて、Sir Toby が ‘Art any more than a steward?’ (2. 3. 113-4) と怒る程に、

My masters, are you mad? Or what are you?

Have you no wit, manners nor honesty, but to
gabble like tinkers at this time of night? Do
ye make an ale-house of my lady's house, that ye
squeak out your coziers' catches without any
mitigation or remorse of voice? (2. 3. 87-92)

とあるように主人顔で尊大に彼等に注意を与えている姿や、Maria が

.....he is.....

.....an affectioned

ass, that cons state without book, and utters it
by great swarths: the best persuaded of himself,
(2. 3. 146-49)

と、彼は実際以上に自分を高く評価して、身分の高い人の言葉遣いをまね
ていると、その気取った見せかけを指摘している点でも明らかであるが、
それが最も顕著に表われているのは、2幕5場で 'Count Malvolio' になる
一人芝居をしている場面であろう。そこでは彼は

Calling my officers about me, in my branched
velvet gown, having come from a day-bed, (2. 5. 47-48)

And then to have the humour of state; and after a
demure travel of regard, telling them I know my
place, as I would they should do theirs, to ask for
my kinsman Toby. (Ibid. 52-55)

とあるように、主人気分でガウンを着て家来を呼び集め、彼等に分際を弁
えさせ彼の立場を思い知らせ、Sr Toby を叱るために彼を呼びにやる、と
いう風に自らとっている disguise の役割を正に小芝居として演じている。
そして一方では、彼は、Olivia に忠実な steward のふりをしているのであ
る。例えば真夜中の騒ぎにおいて、Sir Toby への注意を Olivia からの伝
言としているが、そこには 'Count Malvolio' としての彼の本心が感じられ
る。

Sir Toby, ...My lady bade
 me tell you, that though she harbours you as her
 kinsman, she's nothing allied to your disorders.
 If you can separate yourself and your misde-
 meanours, you are welcome to the house: if not, and
 it would please you to take leave of her, she is
 very willing to bid you farewell. (2. 3. 95-101)

Sir Toby は、こうした偽りのある彼を文字通り、“dissembler” (The New Cambridge の版の注による) の意である ‘sheep-biter’ と呼んでいる。

Sir To. Would'st thou not be glad to have the niggardly
 rascally sheep-biter come by some notable shame?
 (2. 5. 4-5)

このように「偽り」としての disguise の驕りを懲らしめ罰するのが Olivia の偽手紙に端を発した狂人扱いのエピソードだが、その時の Malvolio の十字の靴下留めと黄色のストッキングへの変装は文字通り、彼の ‘Count Malvolio’ であろうとする mental disguise の滑稽な空間化、視覚化となっていると言えよう。そして彼はそのような変装で ‘I am not of your element’ (3. 4. 125) と嘯いているのである。一方 Malvolio のこうした mental disguise を知って、それを笑い物とするため、それに見合うように彼をコミカルに変装させた Sir Toby 等は、Malvolio をわざと狂人扱いするが、それは彼等も彼を騙すために「偽り」という mental disguise を集団的にとったことを示すだろう。Maria は Olivia に ‘your / ladyship were best to have some guard about you if / he come, for sure the man is tainted in's wits.’ (3. 4. 11-13) と Malvolio の「狂気」に関して注意を与え、Sir Toby は ‘How do you, Malvolio? / How is't with you? What, man, defy the devil! / Consider, he's an enemy to mankind.’ (Ibid. 97-99) と「悪魔に憑かれて狂った」Malvolio に同情するふりをする。そうした中でも彼等の disguise を象徴的に表わしているのが、Feste による Sir Topas への変装である。Feste は Sir Topas に変装して、‘do not think I

am mad' (4. 2. 30) と主張する Malvolio に、'Out, hyperbolical fiend! how vexest thou this / man!' (Ibid. 26), 'Fie, thou dishonest Satan!' (Ibid. 32) とふざけて悪魔祓いのふりをする。そしてこの「偽り」の disguise を最も演劇的に見せているのは、Feste が Sir Topas と自分の2役を演じる場面である。

Mal. Sir Topas!

Clown. [As Sir Topas] Maintain no words with him,
good fellow! [As himself] who, I, sir? not I, sir!
God buy you, good Sir Topas! [As Sir Topas]
Marry, amen! [As himself] I will, sir, I will.

(4. 2. 101-05)

しかし、ここで注意すべきは彼等の disguise には善の要素があるということだ。一般に disguise に対する当時の見方はアンビバレントなように思われる。Peter Hyland は、古典の喜劇においては comic trickster に見られるように、肯定的な機能を持っていた disguise は、中世の evil disguiser である Vice と混ざって悪になったとし、'the first idea of the Elizabethan audience when faced with a character in disguise would be of the tradition of the evil trickster' という。⁽⁴¹⁾ 一方 Leo Salinger は、エリザベス朝時代の人々は、disguise も含めた trickery に対しては用心深かった ('their attitude towards trickery ... is morally cautious')⁽⁴²⁾ としながらも、'they assume, almost without question, that, within certain limits or on certain licensed occasions (such as Carnival), double dealing and practical jokes are permissible and even admirable'⁽⁴³⁾ と、善としての disguise を強調している。

C. L. Barber によれば、祝日の無礼講 (misrule) では、人々は変装して教会に闖入し、そこでの真面目な精神を嘲ったりする訳だが、⁽⁴⁴⁾ それは周知のように変装した Feste 等が、お祭り気分を殺ぐ存在としての Malvolio を嘲けるパターンと同じになっているので、Sir Toby 等の disguise は、先ず第1に、Salinger が指摘するような祝祭の disguise を反映している

ことは明白だ。

しかしながら彼等の *disguise* の背景はそれだけではないようである。善としての *disguise* には当時の宗教的あるいは社会的背景も影響しているように思われる。ピーター・ミルワード氏は、当時の国教徒とカトリックの間の論争に関して、イエズス会士や在俗の司祭達は身を守る必要から変装や偽装を行なったが、それらは良い目的のためだとして肯定されたとし、それが Shakespeare では、*All's Well That Ends Well* で Diana が、Helena のためにする自分の偽装について、

Dia. Only, in this disguise, I think't no sin
To cozen him that would unjustly win.

(*AWW.* 4. 2. 75-76)

とあるように、*disguise* で騙しても罪にならないとその正しさを語る例や、*Measure for Measure* で公爵が

Duke. Craft against vice I must apply.

.....

So disguise shall by th'disguised
Pay with falsehood false exacting,

(*MM.* 3. 2. 270-75)

「偽装は、変装した者 ('th' disguised', i. e. Angelo) の不当な要求に偽りで報復する」というように、取替による Mariana の Isabella としての *disguise* を認める例に反映されている、と指摘している。⁽⁴⁵⁾ *Measure for Measure* の「偽りの *disguise* に対しては偽りの *disguise* で」との考えが基本的には、*Malvolio plot* の場合と同じパターンとなっていることを考えれば、Sir Toby 等の肯定的な *disguise* の側面には、こうした時代背景も反映されていることは間違いがないように思われる。

一方 *Malvolio* の *disguise* は Peter Hylnad の見方を反映していて、それは究極的には冒頭で述べたように 'the disguise of the serpent' に由来すると思われる。彼が滑稽な姿で 'Count Malvolio' に変装した後、Sir Toby 等は彼の「狂気」は悪魔が憑いたからだとし、Feste がふざけて悪魔

祓いをした訳だが、このエクソシズムこそ彼と ‘the disguise of the serpent’ の関係をより明白にするものである。というのも悪魔、Satanこそへびに変装した張本人であるからである。この「狂人」とエクソシズムのモチーフは *Twelfth Night* との関連を指摘される *The Comedy of Errors* にもあるが、その使い方は全く異なる。後者では、双子の取違えによる混乱から、Antipholus of Ephesus は気が狂ったてして Dr. Pinch に

I charge thee, Satan, hous'd within this man,
To yield possession to my holy prayers,
And to thy state of darkness hie thee straight;
I conjure thee by all the saints in heaven.

(4. 4. 52–55)⁽⁴⁶⁾

と悪魔祓いをされる場合、周囲の人物はすべて本気で Antipholus が狂人になったと信じているし、そこには何ら disguise のモチーフはないが、Malvolio の場合には、そのエクソシズムが disguise と深く関わっている。Sir Toby 等は、Malvolio が、‘sheep-biter’ であることを見抜き、その仮面を剥いで懲らしめるため自分等も disguise を纏い（精神的、物理的を含め）、彼の disguise にふさわしいエクソシズムを施したのである。Malvolio は気が狂ってないと必死に主張するが（‘I tell thee I am as well in my wits as any man in / Illyria.’ 4. 2. 110–11）、彼の狂気とは ‘Count Malvolio’ を装っていたことだったのである。その意味で、Feste の ‘tell me true, are you / not mad indeed? or do you but counterfeit?’ (4. 2. 117–118) という言葉には痛烈なアイロニーがある。

このように ‘dishonest Satan’ が彼に憑いたとしてエクソシズムの儀式を行なうのは、直接的ではないにしても間接的な彼と悪魔との関係を暗示して至極適切のように思える。⁽⁴⁷⁾ 因に Feste が演じる Sir Topas の背後には 16 C 末エクソシズムを行なったとして投獄された清教徒 John Darel がいるとも言われている。⁽⁴⁸⁾

こうした Malvolio の appearance と reality の相違の disguise は ‘the

disguise of the serpent' の直系である Angelo や Claudius のそれのように他人に悪事を働くそれではないが、しかし、彼等のそれとは全く無縁でもないように思える。*Measure for Measure* と Malvolio plot では、悪い disguise に対しては良い disguise で、というパターンで似ているし、Claudius との類似については C. L. Barber が 'he (Malvolio) is or would like to be a rising man, and to rise he uses sobriety and morality'⁽⁴⁹⁾ と Malvolio の野心のための 'sobriety' と 'morality' の disguise を示唆した上で、

Malvolio absurdly dreams of such a usurpation of heritage, "having come from a day bed, where I have left Olivia sleeping," as Claudius actually accomplishes.⁽⁵⁰⁾

と、世襲財産の篡奪に関しての二人の類似性を指摘している。

以上のようにサブ・プロットの disguise は肯定、否定の両面をもっている訳だが、この二面性は非常に微妙ながら Malvolio の disguise そのものにもあるように思える。彼の disguise は、また、地位あるいは社会的役割の逆転の disguise でもあるとも考えられる。Barber や Nevo も指摘している通り Malvolio の求めているのは Olivia というより地位と権力だった。

That place and power are his obsessive motivations is plain to be seen⁽⁵¹⁾

身の程を弁えないでそれを装うという愚かさが、先述したように笑われる原因になったのだが、一方で彼の逆転としての disguise は伝統的社会に対する反逆の側面もあるのではないか。というのも彼の disguise は劇中において常に笑われているだけでなく、時には人を攻撃する側面ももっているからだ。それが最もよく表われているのは前述した空想上の 'To be Count Malvolio' (2. 5. 35) という一人芝居においてである。そこでは Malvolio は

Mal. Saying, 'Cousin Toby, my fortunes having cast me

on your niece give me this prerogative of speech' ——
Sir To. What, what?
Mal. 'You must amend your drunkenness.'
Sir To. Out, scab!
Fabian. Nay, patience...
Mal. 'Besides, you waste the treasure of your time with
a foolish knight' ——
Sir And. That's me, I warrant you.
Mal. 'One Sir Andrew.' (2. 5. 70-80)

と、空想上の Sir Toby に飲酒と悪友との付合いで叱るのだが、この時 Sir Toby と悪友の Sir Andrew は陰で立ち開きしていたため、Sir Toby が 'Out, scab!' と口惜しがっているように、その叱責が2人には強烈な本物の攻撃となっているのである。

ここには貴族と使用人の地位の逆転が見られて、それは、ナタリー・ゼーモン・ディヴィスが、「喜劇的、祝祭的逆転はそういう (i.e. 伝統的秩序の) 承認を強化するだけでなく、同時にまたその基盤を掘り崩すこともあり得る」と言う逆転のモチーフのもつ革新性を表わしている、とも考えられるのではないだろうか。⁽⁵²⁾ 事実、多くの人々によってエリザベス朝時代には、商業革命により、Sir Toby のような封建貴族と市民階級の力のバランスは逆転しつつあったことが指摘されている。

経済発展に適応できず次第に没落する封建貴族階級と、王政の保護のもとに着実にその力をのぼしてきた新興市民階級の力がほぼ均衡状態に達したのがエリザベス女王の治世が始まる頃であり……中略……エリザベスの治世が進むうちに封建勢力と市民勢力との力のバランスは、後者の伸長により逆転する。⁽⁵³⁾

G. K. Hunter は、この劇には 'an effete aristocracy threatened by a determined upstart'⁽⁵⁴⁾ というイメージがあると言っている。

C. L. Barber は 'a saturnalian reversal of social roles need not threaten the social structure, but can serve instead to consolidate it'⁽⁵⁵⁾ と「セイフティ・バルブ」の視点から、逆転のそうした変革性を否定して

いるが、ディヴィド・カンズルも、

〈さかさま世界〉は本質的に二面価値的なものである。この主題は、そのときどきの情況によって、現体制あるいは伝統的社会秩序に満足している者には変革理念を嘲るものと見え、体制に不満を抱く者には現体制の歪みを嘲るものと見えた。だが、不満分子にとっては、もう1つ別の見方が可能であった〈さかさま世界〉を報復を約束してくれるものとして、正当な欲求を擁護してくれるものとして見る見方である。⁽⁵⁶⁾

と、そうした逆転のモチーフのもつ変革の一面を認めている。

勿論、Malvolio のこうした側面は小さいものではあるだろうが、彼の最後の 'I'll be reveng'd on the whole pack of you!' (5. 1. 377) という報復の予言の言葉を聞くと、彼の disguise には、Claudius のような篡奪という悪によってではない、社会的反逆の側面も間違いなくあると思わざるを得ないだろう。Malvolio の「出世のために謹厳さと品行方正を利用する」⁽⁵⁷⁾ という disguise に変革理念を認めようとしなない Barber ですら、'in the long run, in the 1640's, Malvolio was revenged on the whole pack of them.'⁽⁵⁸⁾ と Malvolio の報復を暗示しているのである。

Malvolio の 'Count Malvolio' を装う disguise は、deceit としてみれば否定的側面をもつものの、地位の逆転としてみれば、このように革新性という肯定的側面もある、と結論づけることが可能なのではないだろうか。ここに、Viola の disguise と同じく Malvolio のそれにも、アンビバレンス、二面性を感じるのである。彼は M. M. Mahood が指摘するような単なるエクソシズムの対象たる 'kill joy powers'⁽⁵⁹⁾ の一存在だけではないように思われるのである。

(注)

※ 本稿は、第25回シェイクスピア学会(1986年10月11日、於名古屋大学)における口頭発表に基づいている。

- (1) Victor Oscar Freeburg, *Disguise Plots in Elizabethan Drama* (1915; rpt. Benjamin Blom, 1965), p. 2.

- (2) M. C. Bradbrook, 'Shakespeare and the Use of Disguise in Elizabethan Drama,' *Essays in Criticism* 2 (1952), pp. 160-61
- (3) Thomas F. van Laan, *Role-Playing in Shakespeare* (University of Toronto Pr., 1978), p. 74.
- (4) G. K. Hunter, *Shakespeare: The Later Comedies* (Longmans, Green 1962), p. 42. 2人の mental disguise とは 'Olivia cannot bear to be known for what she is — a healthy and nubile woman.....Orsino cannot bear to be known for what he is — a lover in love with idea of love' (p. 42) を指す。
- (5) M. M. Mahood ed., *Twelfth Night* (1968: rpt. Penguin Books, 1983). Introduction p. 15.
- (6) Bradbrook, p. 161.
- (7) William W. E. Slights, 'Maid and Man in *Twelfth Night*,' *Journal of English and Germanic Philology* 80 (1981), p. 334.
- (8) *Shakespeare's Ovid Being Arthur Golding's Translation Of the Metamorphoses*, ed. W. H. D. Rouse, (Centaar Pr. 1961), p. 91.
- (9) Donald Cheney, 'Spencer's Hermaphrodite and the 1590 *Faerie Queene*,' *PMLA* 87 (1972), p. 195.
- (10) René E. Fortin, '*Twelfth Night*: Shakespeare's Drama of Initiation,' *Papers on Language and Literature* 8 (1972), pp. 142-43.
- (11) Slights, p. 337.
- (12) Robert Kinbrough, 'Androgyny Seen Through Shakespeare's Disguise,' *SQ* 33 (1982), p. 22.
- (13) William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, ed. J. R. Brown (1964; rpt. Methuen, 1976). 引用はすべてこのテキストに拠る。
- (14) Brown, Introduction p. li.
- (15) E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958; rpt. Norton, 1968), p. 92.
- (16) E. Wind, 'Platonic Justice, Designed by Raphael,' *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* I (1937), p. 70.
- (17) E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, p. 91.
- (18) William Shakespeare, *As You Like It*, ed. Agnes Latham (Methuen, 1975) 引用はすべてこのテキストに拠る。
- (19) Cynthia Secor, 'The Androgyny Papers,' *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*, 2 (1974), p. 139, Kinbrough, p. 19. より引用
- (20) William Shakespeare, *Twelfth Night*, eds. J. M. Lothian and T. W. Craik

- (Methuen, 1975) 本論文での引用はすべてこのテキストに拠る。
- (21) C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy* (Princeton Univ. Pr., 1959), p. 242.
 - (22) van Laan, p. 78.
 - (23) Ruth Nevo, *Comic Transformations in Shakespeare* (Methuen, 1980), p. 207.
 - (24) 内山孝子「エリザベス朝における女性像」、『英国ルネサンス文学の女性像』石井正之助、ピーター・ミルワード監修（荒竹出版 昭和57年）、p. 80.
 - (25) Slights, p. 343.
 - (26) Philip Stubbes, *Philip Stubbes's Anatomy of the Abuses in England*, ed. Frederick J. Furnval (The New Shakespeare Society, 1877-9), p. 73.
 - (27) Nancy K. Hayles, 'Sexual Disguise in *As You Like It* and *Twelfth Night*,' *ShS* 32 (1979), p. 234.
 - (28) Thad Jenkins Logan, '*Twelfth Night*; The limits of Festivity,' *Studies in English Literature 1500-1900* 22 (1982), p. 232.
 - (29) *Apolonius and Silla* については Appendix I, *Twelfth Night* eds. J. M. Lothian & T. W. Craik を参照。
 - (30) William C. Carroll, 'The Ending of *Twelfth Night* and the Tradition of Metamorphosis,' *Shakespearean Comedy*, ed. Maurice Charney (1980), p. 55.
 - (31) Helene Moglen, 'Disguise and Development: The Self and Society in *Twelfth Night*,' *Literature and Psychology* 23 (1973), p. 15.
 - (32) Edward Berry, *Shakespeare's Comic Rites* (Cambridge U. P., 1984), pp. 94-108.
 - (33) Nevo, p. 212.
 - (34) Carroll, pp. 50-56.
 - (35) Alexander Leggatt, *Shakespeare's Comedy of Love* (1974; rpt., Methuen, 1980), p. 248.
 - (36) Carroll, pp. 50-51.
 - (37) Nevo, pp. 213, 214.
 - (38) Berry, p. 2.
 - (39) *Ibid.*, p. 4. ' '内は、Victor Turner, 'Variations on a Theme of Liminality,' *Secular Ritual*. eds., Sally F. Moore and Barbara G. Myerhoff (Van Gorcum, 1977), pp. 138-39 からの引用。
 - (40) *Ibid.*, p. 103.

- (41) Peter Hyland, 'Shakespeare's Heroines: Disguise in the Romantic Comedies,' *Ariel* 9 (1978), pp. 23-24.
- (42) Leo Salinger, *Shakespeare and the Traditions of Comedy* (1974; rpt. Cambridge U. P., 1979), p. 171.
- (43) *Ibid.*, p. 89.
- (44) Barber, pp. 27-28.
- (45) ピーター・ミルワード、山本浩訳「シェイクスピアと宗教論争」、『シェイクスピアとその時代』（荒竹出版、昭和50年）、pp. 20-21。なお作品引用は New Arden 版に拠った。
- (46) William Shakespeare, *The Comedy of Errors*, ed. R. A. Foakes (1962; rpt. Methuen, 1969)
- (47) Feste は

*I am gone, sir, and anon, sir,
I'll be with you again,
In a trice, like to the old Vice,
Your need to sustain;
Who, with dagger of lath, in his rage
and his wrath,
Cries, 'Ah, ha!' to the devil:
Like a mad lad, 'Pare thy nails, dad.*

Adieu, goodman devil!' (4. 2. 125-32)

という歌に託して、自分を Vice, Malvolio を devil と呼んでいるように思えるが、Vice は 'the disguise of the serpent' の嫡子であり（その変装は外見でなく名前でなされた— 'the vices take the virtues' names: ...Counterfeit Countenance becomes Good Demeanance, Crafty Conveyance becomes Sure Surveyance...', Bradbrook, p. 161), Feste はだますために Sir Topas に変装しているので、また Malvolio, devil の disguise は明白なので、そう呼ぶのは、ふさわしい。

- (48) ミルワード、pp. 11-12.
- (49) Barber, p. 257.
- (50) *Ibid.*, p. 260.
- (51) Nevo, p. 210. cf. Barber, p. 255.
- (52) ナタリー・ゼーモン・ディヴィス、「女性上位」『さかさまの世界』バーバラ・A・バブコック編、岩崎宗治・井上兼行訳（岩波書店 1984年）、p. 152.
- (53) 田村秀夫「テューダー王政とシェイクスピア——シェイクスピア時代の政治

と経済」『シェイクスピアとその時代』pp. 44-46.

(54) Hunter, p. 43.

(55) Barber, p. 245.

(56) デイヴィッド・カンズル「さかさま世界——ヨーロッパにおける瓦版の一類型とその図像学」『さかさま世界』、p. 90.

(57) シーザー・L・バーバー『シェイクスピアの祝祭喜劇』玉泉八州男、野崎睦美訳（白水社、1979年）、p. 422.

(58) Barber, p. 257.

(59) M. M. Mahood, p. 10.

The Duality of Disguise in *Twelfth Night*

MAKOTO HOSOKAWA

Summary: If we see disguise as 'the substitution, overlaying or metamorphosis of dramatic identity, whereby one character sustains two roles' (M. C. Bradbrook), it can be said that in *TN* Malvolio as well as Viola who disguises herself in male costume disguises himself in the form of mental disguise, too, as he tries to assume a role of 'Count Malvolio' in spite of his reality as steward. Viola's disguise is thought to represent the androgyne while Malvolio's represents the difference between appearance and reality. Malvolio's later comical disguise in yellow stockings symbolises it well. The feature of both disguises lies in the duality.

In the case of Viola it is related to the myth of Hermaphrodite and Salmacis in Ovid, where the androgyne has two opposite images — perfection and deformity — traditionally (W. E. Slights). Viola develops into a perfect woman hermaphroditically, acquiring masculinity thanks to male disguise as Rosalind does or Portia symbolises. But she, in contrast to them, is restrained and made monstrous by disguise, too. Viola / Cesario has attracted Olivia and Orsino homosexually, and moreover, she / he has become a hypocritical devil, confused with the twin Sebastian. All these confusions and ambivalences turn out to be indicative of liminality in initiation.

On the other hand, the archetype of Malvolio's disguise would be regarded as the disguise of the serpent whose characteristic is deceit. He is a self-deceiver as seen from his discrepant role-playing. That fault is laughed at and punished by revellers in festive mood such as Sir Toby, Maria and Feste, who are also disguisers, but whose disguises are judged good, though their essence is deceit, too. Here we can find duality in the disguise of deception. But Malvolio's disguise has another aspect. It is one of the reversal of social standing. When

we see Malvolio playing a role of 'Count Malvolio' attack the parasitic aristocrats home in a playlet (2. 5.), his disguise is found to be a symbol of social rebellion and revolution rather than a butt of laughter there. Thus it can be said that Malvolio's disguise itself has duality, too.