

重要でない身体

——『十二夜』における女性同性愛の可能性——

Bodies That Don't Matter: Possibilities of Female Homoeroticism in *Twelfth Night*

松尾江津子

This article attempts to consider (non-)representation of female same-sex love in William Shakespeare's *Twelfth Night* in the cultural and political context of early modern England. The first question here is whether female homoeroticism existed in early modern English society. Valerie Traub shows how female same-sex desire and sexual activity did exist in spite of the lack of their historical documents in early modern England. According to her, female homoerotic desire was regarded as "insignificance" there because of its non-threatening nature to society. Women whose bodies don't matter can paradoxically get some liberty: their desire can be homoerotic without being known to any men. This logic leads us to a reinterpretation of *Twelfth Night* and especially to the relationship between Olivia and Viola, whose desires refuse to be interpreted as homoerotic although they look so at first sight. This refusal is nevertheless necessary for these female characters to keep homoerotic desires because their desires have no liberty until they become the bodies that don't matter. Depriving them of their threatening nature to society, the play suggests possibilities of existence, fulfillment, and continuance of their same-sex love. Above all, in a way particular to dramatic art, *Twelfth Night* can re-present one possible moment of fulfillment of female homoerotic desires, which have not been made visible in our historical researches.

Key words : *Twelfth Night* female homoeroticism cross-dressing

本論は、ウィリアム・シェイクスピアの『十二夜』(1599-1602)における女性同性愛の解釈の可能性を、初期近代のイングランド社会における女性同性愛の存在可能性と併せて考察し、作品内の女性同性愛の非／表象を歴史化することを試みる。まず、歴史的証拠のないイングランドの女性同性愛が、いかにして当時の社会の中で存在し得たかをヴァレリー・トラウブの議論に依拠して考察する。社会の脅威とみなされない身体は「重要でないもの」として不可視化されるが、脅威とみなされなくなることにより、逆に、存在可能となる。この論理展開を、一見、同性愛的に見えながらも、否定されているこの劇の女同士の同性愛的欲望の解釈に用い、「重要でない身体」として一旦は欲望を否定されたこの女達に、否定されてこそ得られる自由を、劇が用意しているさまを分析する。不可視化されてきた女性同性愛が、劇という媒体によって、可視化される可能性を提示する。

キーワード： 『十二夜』 女性同性愛 異性装

序.『十二夜』および初期近代のイングランド社会における女性同性愛研究の困難さ

ペンギン版『十二夜』の2005年に改定された序論で、マイケル・ドブソンは、ウィリアム・シェイクスピア(1564-1616)が、材源の物語を書き換えてこの劇を創作する際に、「明らかに、イリリアを性的に多元的なものにしようとして骨折っている」とし、ヴァイオラとオリヴィア、シザーリオとオーシーノー、アントーニオとセバスチャンの関係を挙げ、「その劇が同性愛的なものを意欲的に認めていることは、単に、彼が、少年によって女が演じられた、男だけの劇団のために書いていたという事実によってのみ、説明され得ることではない」と述べる(61)。シェイクスピアの喜劇『十二夜』(1599-1602)とその材源との違いを、結婚と再生産に結びつかない性愛の観点からまとめたドブソンの記述は、この数十年で、いかに作品の同性愛的な側面に関心が高まり、同性愛批評が定着したかを窺わせる。

同時に、そこでドブソンは、この劇の同性愛的な側面がすべて、少年俳優の問題に帰されることに警鐘を鳴らしている¹。確かに、男装するヒロインの登場する『十二夜』において、そのヒロインを演じる俳優の身体が少年であるという初期近代イングランドの特殊な演劇事情を考慮することは不可欠なのだが、彼の言うとおり、それだけでは、たとえば女同士の関係などは説明し得ないと思われる。

ドブソンの鳴らす警鐘から垣間見えるのは、この劇の同性愛批評は、少年俳優をめぐる男性同性愛の解釈として定着してきたという事実であろう。研究者以外にも幅広い読者層を獲得しているペンギン版の序論で、ヴァイオラとオリヴィアの名を同性愛的な関係の一組に加えただけでも、彼の貢献は大きい。たとえば彼が、「この二人の女の並外れた親和性は、シェイクスピアが彼女らに与えた、実質的に字なぞのような名前によってのみ、確立されているのだが」と続けようとも。

「名前しか親和性がない」と明言されてしまう彼女らの同性愛的関係は、しかしながら確かに、近年までほとんど論じられてこなかった。いや、昨今のセクシュアリティ研究・クイア理論の隆盛にあっても、『十二夜』における女性同性愛を論じたものは、いまだ少ない。シェイクスピア劇作中、女が女に求愛する場面が『十二夜』ほど大きな位置を占めている劇はほかになく、劇の展開の中心部に位置するその求愛の場面には、女優がヴァイオラを演じる場合がほとんどの現代の上演において、視覚的にも明らかに女同士の同性愛の雰囲気漂う。にもかかわらず、なぜこの劇の女性同性愛を論じることが困難なのか。その困難さの原因はどこにあるのだろうか。

その原因のひとつは、まず、作品内にあると言えそうである。男装するヒロインと、その彼女に恋をする女、一見、この二人の女の間に同性愛的欲望を見出すことは容易かと思いきや、いざ女性同性

愛の解釈を試みると、作品内に、そのような解釈を阻む要因が提示されていることに気づくからである。たとえば、オリヴィアはヴァイオラに恋をするが、自分の恋した相手が女だとは知らないという事実や、最初の対面でヴァイオラのほうもオリヴィアの心をつかもうとするが、それはオーシーノーの代わりに求愛しているのであって、彼女自身の求愛ではないこと、そもそもヴァイオラ自身はオーシーノーを愛しており、この彼女の想いが劇を貫いているように思われることなどである。言ってみれば、異性装によりジェンダー・トラブルを一したがつて周囲にはセクシュアリティ面でもトラブルを一引き起こしている当の本人のヴァイオラ自身は、いたってトラブルのない異性愛的欲望をもっているようなのである。同様に、女を愛している自覚のないオリヴィアについても、あくまでも恋した相手は男と信じているので、その欲望は異性愛的なものである。そして最終的に女性同性愛の可能性を完全に阻むように思われるのは、結婚という異性愛カップルの誕生を寿ぐ喜劇の結末である。ヴァイオラの片想いは成就し、「間違っ」て女を愛したオリヴィアにも、失恋ではなく、愛した女と瓜二つの男との結婚が用意されている。このように、女性同性愛の解釈をあらかじめ締め出すような要素が作品内に配置されているのである。『十二夜』の女同士の関係は、巧妙に、脱性愛化されていると言えよう。はたしてこの劇の女同士の関係を、同性愛的と解釈することは可能なのだろうか。

そして、この作品解釈における困難さと、これまで女性同性愛のアプローチがほとんどとられてこなかった事実は、さらなる疑問を呼び起こす。歴史的に、この劇の創作当時、初期近代のイングランドに、はたして女同士の性愛自体が存在していたのだろうか、という問いである。というのも、女性同性愛のアプローチは、作品解釈においてだけでなく、初期近代イングランドの社会・文化史においても困難であり、この両者の困難さは無縁ではないように思われるからだ。近年のセクシュアリティ研究やクイア理論の隆盛の中でさえ、初期近代イングランドの女性同性愛研究が困難を極めていた理由を、ブルース・R・スミスは、次のように述べている。彼は、同時代の男性同性愛を扱った自著で、自分の問題提起はフェミニストのこれまでの挑戦に負っているだけに、「女同士の性的な欲望がこの本に不在なのは、なお一層皮肉である」として、女性同性愛を扱わなかった理由を三つ挙げる。ひとつは「この時代のイングランドの実証的な記録が、男性同性愛についても実に少なく、女性同性愛についてとなると、実質的に全く存在しない」こと、第二に、「文学作品という形での証拠もまた、ほとんど全般に男同士に関わっている」こと、そして「女性同性愛が歴史的調査で可視化されない」そもその理由は、『エリザベス朝』イングランドが男性支配の文化だったこと、つまりこの時代のイングランドでは「人間のセクシュアリティの主題／主体は、概して、男性主体だった」のである (Smith 27-28)。これらの理由のため、初期近代イングランドに関する近年のセクシュアリティ研究が飛躍的に発展させたのは、主に男性同性愛の研究だった。当時の家父長制社会のもと、抑圧された女のセクシュアリティは、歴史上浮上せず、歴史的調査で浮上しない女性同性愛は、研究上でも、ごく近年まで扱われてこなかったのである。こうして、資料的にも研究上も前景化された男性同性愛に対し、女性同性愛の研究は、その歴史的調査からの不可視化ゆえに取り残されたのである。

男性同性愛の前景化と女性同性愛の不可視化というこの現象は、時代を映す鏡たる演劇において、象徴的に視覚化されているように思われる。そもそも、職業俳優がすべて男であり、女役を少年俳優が演じた初期近代のイングランドの舞台は、たとえ異性愛を演じ

ようとも、きわめて男性同性愛的だった。とりわけ『十二夜』は、冒頭で述べたように、男性同性愛の傾向の強い作品である。「シェイクスピア劇において、最も強く、最も直接的に同性愛的感情を表現」(88)していると、ジャネット・アデルマンに言わしめるアントーニオの存在は、改訂版の序論を待つまでもなく、初版のペンギン版(1968年)でM・M・マフッドも言及している(39)し、劇の最後まで男の衣装のままであるヴァイオラ／シザーリオと、オーシーノーの間の男性同性愛の指摘は、それこそ定着した感がある。オーシーノーは、劇の最後で、「別の衣装を着たお前を見たら、お前はオーシーノーの恋人、恋の妃だ」と述べるが、その「別の衣装[つまり女の衣装]を着た」ヴァイオラを終幕に我々が見ることはなく、いわば、その結婚は永遠に遅延される。ヴァイオラとオーシーノーの関係は、物語の上では異性愛でも、実際の舞台上に存在するのは、男の衣装を着た者同士の、そして現実の役者の身体としても、男同士のカップルになるのである。そして、オーシーノーに想いを寄せるヴァイオラの台詞にはすべて、男性同性愛的な欲望が重なって聞こえてくる²。こうして『十二夜』は、異性愛結婚で幕を閉じるという喜劇のコンヴェンションを踏襲しながら、同時に男性同性愛の成就を視覚化させる。

このように、男性同性愛が前景化されるこの劇で、女性同性愛は劇の中で中心的な位置を占めるにもかかわらず、結婚へと向かう筋に従って、その欲望を異性愛に回収され、さらには、男性同性愛にも回収されて、かき消されて行く。なぜなら、「異性装は、女の役を演じる男の役者の存在を、再帰的に強調する」(149)と考えるマイケル・シャピローのように、女同士の同性愛的な親密さを考察しても、二人の女の役の下にある男の役者の身体を重視すれば、劇中描かれている女同士の親密さは、結局すべて男性同性愛に還元されてしまうからである (Shapiro 151-54)。まさに、ドブソンが警戒したとおりである。

シャピローはこの劇の女性同性愛を男性同性愛の問題にすり替えてしまったが、男性同性愛へ回収することなくこの劇の女同士の欲望を扱った場合でも、問題はあつた。たとえ女同士の欲望をこの劇の中に認めたとしても、その欲望を否定的にしか捉えていない場合である。ジーン・ハワードは、劇の最後で、女を愛したオリヴィアが、「喜劇的に、だが間違いなく、罰される」と述べ(432)、同様に、リーザ・ジャーディンも、劇の結末は、「シザーリオとの性化された…関係が、社会的・性的に最も違反している」オリヴィアに対する「当然の報い一家父長制の応報」であると考え(75)。女同士の同性愛的欲望をこの劇の中に認めても、これでは、むしろ同性愛恐怖を打ち出していると言えよう。

それに対し、この劇の女同士の欲望の存在を肯定的に扱ったのは、ヴァレリー・トラウブ、ケーシー・チャールズ、ジェミ・エイクである。しかし、それでもなお、この劇の女性同性愛を真っ向から論じることにある種の限界があるではないかと思わざるを得ない。トラウブは、ヴァイオラのオリヴィアへの同性愛的欲望を力強く指摘しながらも、「ヴァイオラ／シザーリオの同性愛的エネルギーはアントーニオに転移される」(Traub, a 133)として、女同士の欲望を論ずることから離れ、チャールズは、この劇が、男性同性愛だけでなく「[女性]同性愛の表象…を生み出すことによって、異性愛の象徴的な覇権に挑んでいる」ことを確認するだけで、満足する(123)。エイクは、オリヴィアとヴァイオラが、男達によって書かれた因襲的な異性愛の言説、ペトラルカ風恋愛詩から、女が自らの同性愛的欲望を表すことのできる新たな言語を生み出していくさまを丹念に論じ、説得力をもつが、扱う場面は彼女らの求愛の場面に

限られ、その後の劇の展開には触れない。

つまり、女性同性愛に肯定的な意味づけを付与しているこれらの議論でさえ、女性同性愛をこの劇全体を貫く欲望とみなすことは難しいように思われるのだ。その理由は、先にも述べたが、この劇が結婚へ向かうため、劇の結末で女達が異性愛結婚を難なく受け入れるためであろう。だが、オリヴィアの欲望は、自分の恋した人物が女だと分かったからといって消えるものだろうか。おそらく消えないと考えたから、ハワードやジャーディンは、オリヴィアの欲望が成就されなかったことを、「罰」や「報い」とみなしたのだろう。女性同性愛を否定的に捉えたこの二人の批評家が、女の同性愛的欲望が劇の最後まで貫くと考え、他方、肯定的に捉えた批評家達が、劇の中盤の部分でしか女性同性愛の解釈を行っていないのは、皮肉なことである。はたして肯定的な意味を保持したまま、女性同性愛的欲望がこの劇全体を貫く解釈方法はあるのだろうか。同性愛的欲望が消えたように思われるところで、言い換えれば、女性同性愛が表象されていないところで、一体、何が起きているのだろうか。

それを検討するために、本論では、まず、先に立てた問い、初期近代のイングランド社会に女性同性愛が存在可能だったのか、存在可能だったのならいかに存在し得たのかを、主に、初期近代イングランドの女性同性愛研究の第一人者であるヴァレリー・トラウブの議論に依拠しながら、第一節で考察する。それを踏まえて、第二節では、『十二夜』における二人の女の欲望を女性同性愛的と解釈することが可能か、その欲望が劇全体を貫くと解釈することができるかを検討する。社会の中での女性同性愛の存在可能性と、『十二夜』における女性同性愛の解釈可能性、この両者を併せて考察することで、作品内の女性同性愛の非／表象を歴史化することを試みたい。言葉を換えれば、本論は、女性同性愛が歴史の中で不可視化されたこと、作品に表象されなかったことの意味を、女性同性愛の不在証明ではなく、その存在を肯定するものとして読み替える作業である。そして、歴史の表舞台から追いやられた女性同性愛が、演劇という媒体によって、束の間、不／可視化の狭間に淡く揺らめく、その瞬間を捉えてみたい。

1. 初期近代イングランドにおける女性同性愛

ではまず、初期近代イングランドに、女同士の性愛自体が可能だったのか、という問題から考察しよう。ブルース・R・スミスの述べたように、初期近代の女性同性愛研究を妨げてきたのは、実証的な資料の欠如だった。特にイングランドでは、他のヨーロッパ諸国に見られるような、女同士の結婚や性交渉を扱った当時の裁判記録が「事実上皆無」(Smith 27)で、ヴァレリー・トラウブの調査によると、女同士の性交渉を、罪や悪徳として挙げている文献すら、この時期ほとんどなかったという³。この「16世紀半ばから18世紀初期の辞書、法律、神学関係の文献」における女同士の性行為に対する圧倒的な「沈黙」に、トラウブは意図的な操作、抑圧を見出している。なぜなら、法規制もなければ裁判もありません、そして裁判が行われなかったなら、「その[裁判が行われなかったという]事実によって、いかなるイングランド女性もその種の行動をしなかったことになる」からである。こうして「社会的事実の仲裁人」たる「司法の言説」における女性同性愛の不在が、「分析の可能性」を「あらかじめ排除」することになったのである(Traub, b 168)。

では、社会的事実の言説から排除されたイングランドの女同士の肉体的親密さは、歴史上存在しなかったのだろうか。いや、実証的な文献が無いからといって、それそのものが存在しなかったこ

とにはならないことは、この時代の男性同性愛研究がすでに明らかにしてきたことである。アラン・ブレイが指摘するとおり、男同士の性交渉についての裁判記録も、「1559年から1625年の66年間に」イングランドには「わずか4件しかない」(Bray, a 71)。その裁判記録の少なさが示すのは、イングランドの男達が男と性的な関係をもたなかったということではなく、男同士の肉体的親密さを違法一つ「ソドミー」とはみなさない制度があったということなのである。これが「友情」という制度であり、男達の親密な関係のほとんどが「友情」として社会に是認されていた。この「友情」が「ソドミー」に転じるのは、その関係が異常な昇進や反逆といった社会秩序を揺るがす恐れのある時だけで、その時のみ、「ソドミー」という大罪が可視化されることになったのである(Bray, b 1-19; Goldberg 18-20, 119-120)⁴。

ソドミーの裁判記録の少なさの背後にこのような事情があったとなれば、女達の肉体的親密さについてもある程度の推測が可能となる。社会秩序を乱す要因と結び付いた時のみ、男同士の性的関係がソドミーとして可視化され、秩序を乱さなければ罪に問われなかったならば、女達の性的関係がイングランドの裁判記録にないのは、女達の間にも性的関係が存在しなかったことの証ではなく、秩序を乱さなかった証とも考えられるのだ。ソドミーの範疇に含められるはずの同性間の性的行為は、「ソドミーとは認識されずに、とりわけ友情やパトロン制度と呼ばれ、召使や徒弟、教師と生徒、王と寵臣、女王と侍女の同衾により、容易に可能だった」とジョンサン・ゴールドバーグは述べ(19)、女達の間にも同性愛的行為が十分にあり得たこと、しかも罪に問われなかったことを示唆している⁵。

では、女達の関係が秩序を乱さなかったとは、具体的にどのようなことだろうか。それを探るために、反対に、秩序を乱すのはどのような時か考えたい。男達の関係が社会の秩序を乱し、ソドミーとして可視化するのとは、異常な昇進や反逆といった政治権力面での秩序を脅かす時だった。一方、トラウブによれば、女達の性的関係が秩序を乱す脅威となる時は、二点ある。ひとつは、女が「男の性的覇権を象徴的に不法行使する」時、もうひとつは、女達だけで愛し合い、男と結婚せず、再生産のシステムに参与しなくなる時である(b 181)。前者の「男の性的覇権を不法行使する」とは、女との性交渉で男役を行うことを意味し、この場合の女は、「象徴的に」男としてつまり男装して一生活している可能性がある。その結果、「男の性的覇権を象徴的に不法行使した」女は、妻を娶り、したがって、この二人の女は、「女達だけで愛し合い、男と結婚せず、再生産のシステムに参与しなくなる」。これが、裁判記録として他のヨーロッパ諸国にごく少数存在している事例である⁶。

このような女達の排他的な性愛は、男性同性愛の場合の脅威をはるかに上回る脅威となり得る。なぜなら、「結婚という絆」と、それに伴う財産の譲渡と子供の再生産は当時の家父長制社会を支える根幹だったからである。この社会は、いかに女性嫌悪的でホモソーシャルであろうと、この点で決定的に女に依存せねばならず、それも「女の生物学的な生む能力にだけでなく、女達が、その労力／出産を遂行し、一生涯に渡って母であることを合法化する男達との社会的な契約に自発的に参与してくれることに依存」せざるをえなかった(Traub, b 181)。家父長制社会は、それがよって立つ基盤に女に依存せねばならないため、根本に常に不安を抱えていたと言える。トラウブによれば、演劇は文化的テキストとしてそれを顕著に映し出す。「妻となり母となるように」という社会的に命令された役割に、女が連座し損なうのではないかという、まさにその文化的不安こそ、…演劇というテキストが、とり憑かれたように分節化し、か

つ緩和するものなのだ」とトラウプは論じる。「女達の同性愛的な結びつきが、(たとえば史劇や悲劇といったジャンルよりむしろ)異性愛の求愛のプロットという文脈の中でのみ劇化されるのは、[だから]ほとんど偶然のことではない。なぜなら、喜劇の一つの目的は、社会秩序を救うために、望ましくない社会的関係の駆除を自然化することだからである。言い換えれば、女の同性愛的欲望の位置を根絶することこそ、まさに舞台化されねばならないものなのである」(b 181、強調トラウプ)。女性同性愛に関する裁判記録が存在しないというその不在の事実は、いかに初期近代イングランドの家父長制社会が、女同士の排他的な欲望を徹底的に排除しようとしたかを示す、ひとつの表れであるようにも思われる。

しかしその反面、裁判記録の不在は、その排除が成功した証とは限らない。先述したように、その不在は、女同士の欲望が存在しなかったというよりも、秩序を乱さなかった証であるとも考えられるからだ。男同士の肉体的親密さが、ソドミーの罪に問われずに存在したように、女同士の性的欲望も罪に問われずに存在する方法があるのだろうか。女達の性的関係が秩序を乱す脅威となる二つの場合に、もう一度立ち返って考えてみよう。他のヨーロッパ諸国でかろうじて残存する裁判記録からも分かることは、主に重罪一往々にして死刑に問われるのは、「男の性的覇権を不法行使した」女、つまり男役の女のほうであった。トラウプによれば、近代初期の大陸の法は、「男役の女のみが相手の女に挿入し…、女役の女は、非対称的な情欲をもった受身的な容器」であると考え、ジェンダーの役割と齟齬をきたしていない女役の女の場合、危険度は低いと考えたらしい(b 182)。裁判でも、女役の女は、自分の罪を軽くするために、まるで被害者のように話し(ブラウン131)、実際、男役の女の死刑に対し、かなり軽い罪だったという(Puff 45)。さらに、もうひとつの脅威となる場合—結婚と再生産のシステムに参加しない女—について、トラウプは「もし同性のエロティックな実践が、結婚の契約と夫の権威とちか合わないで存在するならば、ほとんど警戒を引き起こす原因とはならないだろう」と推論する。男と結婚せず、再生産のシステムに参加しない女が家父長制社会を揺るがす脅威であるならば、結婚し、再生産のシステムに参加する女は、脅威とみなされないということである。そして「社会経済的な生の組織にいかなる脅威も置くことが無ければ、それらは、…『意味の無い／重要でないものとして視界から消え去る』だろう」と、トラウプは述べる(b 181)。

つまり、女の同性愛的欲望は根絶され、異性愛結婚に回収される必要があるが、もしも女のジェンダーの役割を逸脱しないで、結婚さえすれば、たとえそこに同性愛的要素があっても、それは社会の秩序を乱す脅威とはみなされない。「女らしい」女が結婚する限り、その女は、そしてその女達の関係は、社会的な脅威ではない、問題は無い、ゆえに男達の間からは、「重要でないもの／意味のないもの」として「消滅する」—これが、女同士の親密な関係が、「秩序を乱さなかった」ことの意味であり、「秩序を乱さなかった」ゆえに、女性同性愛は可視化されなかったのだ。

重要とみなされず視界から消え去る身体—この「重要でない体こそ、にもかかわらず、重要／問題なのだ」とトラウプは言う(b 183、強調前半筆者、後半トラウプ)。なぜなら、重要でない身体には、社会の注意は向けられず、したがって「欲望は多様な方向に向かうことも許されていたかもしれない」(b 181)からだ。ここに、初めて、否定され続けた女性同性愛がその可能性を開く。「重要でない」とされた身体こそが、我々にとって「重要」なのだ。社会の監視の目から外れた身体は、ある種の自由を獲得したと言えるかもしれない。

ジェンダーの役割に挑まず、最終的には結婚と再生産の命令にも挑まない女—『十二夜』において、まず思い浮かぶのはオリヴィアである。一方、ヴァイオラは、男装により女のジェンダーと齟齬をきたしているものの、異性愛的欲望を抱いている。脅威となりそうな身体も、やむをえない男装だけが問題で、本人はジェンダーの役割に挑戦したいがためにそうしているわけではなく、むしろ結婚と再生産のシステムに参加したがつているという状況をこの劇は設定している。そして最終的に異性愛結婚の結末が訪れる—逆説的だが、女性同性愛は、このようにあらかじめ排除された状態で、やっと可能になる。異性愛へ向かう強固な枠組を設定し、二人の女を「重要でない身体」にした上で、この劇は、その細部で、劇の最終的な目的から逸れた様々な欲望を豊かな曖昧さで見え隠れさせる。女性同性愛は否定されるところから、その可能性が始まる。そして、否定することこそ得られる自由を、劇も、獲得している。社会の危険分子を排除するプロパガンダとなりうる演劇は、その過程で、排除すべき対象を具現する機会を得ているからだ。

2. 『十二夜』における女性同性愛

前節では、初期近代のイングランドで不可視化されている女性同性愛がいかに存在し得たかという問題を考察したが、そこで考察した一連の論理展開は、『十二夜』における女性同性愛の非／表象を構造化するものとなる。当時のイングランド社会における女性同性愛についての歴史的証拠の不在が、逆に、それが存在した可能性を開いたように、『十二夜』において女性同性愛が表象されないとすれば、その表象されないこと自体が、女性同性愛が存在することについての逆説的な表象となる。社会の中で、女達の同性愛的欲望が脅威とみなされずに存在していたように、この劇の女達の欲望も、脅威となる要素を剥奪されてこそ存在可能となるからである。

前節での議論を踏まえるならば、手順は以下ようになる。まず第一に、ヴァイオラとオリヴィアは、家父長制社会の秩序を乱す脅威となる要素をもっており、一見、二人の関係は女性同性愛的であり、各々が女性同性愛的欲望をもっているように見える。それでいて次に、この脅威となる要素を、劇は剥奪する。脅威を剥奪されたこの状態が、序で述べた女性同性愛の解釈を困難にしているように思われたものである。しかし、この女性同性愛を阻む要因は、むしろ女性同性愛の存在を可能にするための必要条件でもある。この要因が、女達を「重要でない身体」にするからだ。そして第三に、脅威とみなされなくなった身体が、それゆえにこそもち得る自由を考察する。これにより、「重要でない身体」がついに「重要」になる。女性同性愛を阻むと思われた要因の周辺に配置された、それを脱構築する台詞を分析することで、女達の同性愛的欲望の存在と、その欲望が劇を最後まで貫く可能性を示そう。

(1)オリヴィアの欲望

では、オリヴィアから始めよう。前節の終わりで、「ジェンダーの役割に挑まず、最終的には結婚と再生産の命令にも挑まない女」として思い浮かぶのがオリヴィアだと述べたが、オリヴィアは、最初からそのような「家父長制の命令に背かない女」だったわけではない。むしろ彼女は、初め、家父長制の命令に背いていた。幕開け早々に、オリヴィアは、以後「七年」、死んだ兄への愛のために、「修道女のようにヴェールを被って歩く」と喪を宣言し、オーシーノーの求婚を拒む(1.1.26-32)⁷。また、ヴァイオラがオーシーノーの使いとして赴き、オリヴィアの美しさを褒め、その「美点を

墓まで連れて行く」前にこの世に「コピー」を残すことを勧めると、オリヴィアは、子をなす代わりに「自分の美の目録」を遺すと言いつつ(1.5.198-204)、再生産も拒む。ヴァイオラに恋する前に、すでに彼女は、結婚も再生産も拒否していたのである。そんなオリヴィアが、ヴァイオラに恋をして、初めて結婚へ向かい出す—それも猛烈な勢いで。彼女としては初めて結婚のシステムに参加しよう—すなわち家父長制の命令に従おうとするのに、それでいてこれは、家父長制の命じる方向とは全く逆へ向かっている。恋の相手が女だったからだ。ここに、オリヴィアは、家父長制に対する脅威のひとつの条件—「女だけで愛し合い、結婚と再生産のシステムに参加しない女」—を満たすこととなる。オリヴィアは同性愛的な欲望を持っている、少なくとも観客にはそう見える。

ところが、この劇は、彼女の同性愛的欲望を難なく否定する。オリヴィアは、ヴァイオラが女だと知らないからだ。ヴァイオラを男だと思っているオリヴィアにとって、この欲望は異性愛だということ、これがオリヴィアの欲望を女性同性愛と解釈するのを阻む。

しかし、この否定があって初めて、オリヴィアは社会の秩序を乱す脅威とみなされなくなる、つまり「重要でない身体」になる。別の言い方をすると、劇は、オリヴィアが女性同性愛の「誇り」を受けることから守り、彼女が社会の脅威とみなされることを回避した。そしてこのことによって、オリヴィアはある種の自由を得る。「女らしい」女が、ジェンダーの役割と齟齬をきたさず、女同士の性的関係でも「受身的」であるとヨーロッパ大陸の法が考えていたことは前節で述べた。だが、オリヴィアとヴァイオラの場合、積極的に迫る、言うなれば男役の女は、男装しているヴァイオラではなく、「女らしい」オリヴィアなのである。法や男達が、「象徴的に男の性的覇権を不法行使した」女を危険視する一方で、脅威とみなされない「女らしい」女は、法や男達の目をすり抜ける。

こうして法や男達の目をすり抜けたオリヴィアにとって、彼女のヴァイオラに対する欲望は、本当に異性愛と言えるのだろうか。劇は、再度その判断に揺さぶりをかける。シザーリオと名乗るこの小姓は、オーシーノーによれば、「ダイアナの女神の唇」よりも「滑らかで赤い」唇をもち、「乙女の声のように高く澄んだ」「細い声」をしている。ならば、「すべてが女の体/役(part)のよう」な容姿(1.4.29-33)の若者に抱くオリヴィアの欲望は、明確な異性愛と言えるのか。男達—オーシーノー、サー・アンドリュウ、マルヴォーリオ—の求愛には目もくれないオリヴィアを、初めて結婚まで走らせたのが、「女のような」若者への欲望だったのである。この劇は、女性同性愛を回避させるかに見えて、その一方で、オリヴィアの欲望を、単純に異性愛と割り切ることもできないようにしている。

(2)ヴァイオラの欲望

ヴァイオラが家父長制の秩序を脅かす脅威となる点は、まず第一に、彼女の男装である。彼女はジェンダーの役割に挑み、「男の性的覇権を象徴的に不法行使」している。しかし、この脅威はあっさり否定される。見知らぬ土地に難破した若い女が、たった一人で生きていく際の、身の安全のための男装だからである。彼女はジェンダーの役割に挑みたくて挑んでいるわけではない。そして、もうひとつの脅威となる点、「女だけで愛し合い、結婚と再生産のシステムに参加しない女」に関して、ヴァイオラは当てはまっていない。オリヴィアの積極的な求愛を必死でかわす彼女は、最初の対面でこそオリヴィアを口説くものの、それはオーシーノーの代理として求愛しており、なにより彼の「妻」になりたいと明言している(1.4.41)。その上、彼女は、「自分は男だから」オーシーノーの愛を求めるとは

「絶望的」で、「女だから」「哀れなオリヴィア」に「ため息」をつかせること述べ(2.2.33-36)、同性愛関係が成就しないと考えているらしい。要するに、男装によるジェンダー・トラブルを起こしてはいても、彼女は、規範的な異性愛的欲望をもっているようなのである。よって、ヴァイオラの欲望は社会の脅威ではなく、男装もやむを得ぬものなので、一見脅威となりそうなヴァイオラは、案外、早い段階から「重要でない身体」になっている。

明白に否定されるからこそ、女同士の欲望が生きる道がある。劇は、この明白な否定に綻びを呈する。ヴァイオラのオリヴィアへの求愛はオーシーノーの代理であることが、彼女の欲望を女性同性愛的と解釈することを阻んでいた。しかしヴァイオラは、この代理という役目を逸脱していく。覚えてきた台詞以外はしゃべれないと言いつつも、自分の「本分/本文(her text)を外れて」(1.5.190)、ヴェールの下のオリヴィアの顔を見たり、主人の熱い想いを代弁しながらも、「もし私が主人のような激しい炎であなを愛したら」(219)と言いつつ始める。この、本筋から言えば全く不要な「私」、彼女の本文/本文から脱線した「私」の登場に、オリヴィアは食いつく。「もしそうだったらどうするの」(222)との問いかけに、ヴァイオラは「柳の小屋」のスピーチをし、「響きわたる丘に向かってあなたの名を呼び、さざめく木霊に叫ばせませ、オリヴィアと」(223-29)と言いつつ、「もし」であるにもかかわらず、実際にオリヴィアの名を呼び、求愛してしまう。これがオリヴィアの心を完全に捉える。主人の愛を伝えにきたはずの小姓が、「もし」という仮定であれ、主人の愛を伝えるときより詩的な表現で自分の求愛をし、彼女を口説き落としてしまうのだ。

ちなみに、「オーシーノーの始める'if'とフェステの終える'when'で囲まれた」この劇で(Everett 296)、「もし」という仮定は、思いのほか、軽くはない。ヴァレリー・トラウブは、「私の父には娘がいて、ある男を愛していました、ひょっとして、もし私が女なら、私があなたさまに対して抱くのと同じくらいに」(2.4.103-5)とヴァイオラが言うときの「もし」と、彼女がオリヴィアに言った「もし」を、同じ重さで捉え、我々に前者を「真実」で、後者を「偽り」や「演技」と思い込ませるのは「我々が当然と決め込んでいる普遍的な異性愛主義」のせいであると指摘する(Traub, a 131-32)。ジェミ・エイクもまた、「ヴァイオラがオリヴィアの求愛者として自分を想像の中で位置づける際に、単に自分を公爵の代役としてではなく、『主人のような激しい炎で』—すなわちオーシーノーと同じ種のエロティックな強度で—彼女が愛していることを想定している」(Ake 380)と述べ、仮定の中であれ、その強度に注目させる。そして、この即興の想像的・仮定的な牧歌空間の表出に、男が書き、その筆で分断した女の肉体を自己愛的に愛でて、男達の輪の中で回覧するペトルカ風恋愛詩にとって代わる「女性同性愛の詩学」—女の欲望の空間を作り出し、黙せられた女の声を回復する、女の魂に直接的に呼びかけた即興の演技的な唄—の煌きを見出し、評価している(381)。

ヴァイオラはオリヴィアに求愛するのに、確かに「最善を尽くした」(1.4.39-40)。だが、「私が誰に求愛しようと、私自身は彼の妻になりたいのだけれど」(41)とヴァイオラ自身が明言していることが、彼女がオリヴィアへの欲望を抱いていると解釈することを妨げてきた。しかし、オーシーノーに欲望を抱いていることが、オリヴィアに欲望を抱いていないことの証にはならない。オリヴィアが自分に恋してしまったことに気づいたヴァイオラは、「私は女だから—ああなんてこと—どんな虚しい溜息を哀れなオリヴィアにつかせることになるのだろう」(2.2.35-36)と言うが、自分が女だから彼女を失望させると言っているだけで、彼女は慎重にも、オリヴィアに

に対する欲望があるとも、ないとも言っていない。トラウプは、「自分が男／女だから」オーシーノー、オリヴィア、どちらとも成就できないと嘆くこの一連の台詞(2.2.33-36)のヴァイオラの板ばさみに、彼女の二方向へ向かう欲望を見る(a 131)。確かに、ヴァイオラが、オーシーノーと二人きりである場面と、オリヴィアと二人きりである場面はほぼ同じくらいの長さで、テキストの行数としては、むしろオリヴィアと二人きりであるほうが若干—45行—長い。マイケル・シャピローに倣って、現代より「制限されていた」当時の舞台における「二人きりの親密な場面」の性的含意の強さ(145)を考慮すれば、二組のカップルの親密度は同じか、もしくは女同士のほうが高いとすることができる。それでもなお、ヴァイオラとオーシーノーの関係と、彼女とオリヴィアの関係の重さを等しく扱わないとすれば、それは先にトラウプが指摘したように、いかに異性愛主義に侵されているかを露呈することとなる。

オーシーノー、オリヴィアの板ばさみになったヴァイオラには、もう「このもつれた糸を解きほぐす」ことができず、「時」にその采配を委ねる(O time, thou must untangle this, not I; / It is too hard a knot for me t'untie. (2.2.37-38) 強調筆者)。トラウプは、この台詞の中のknotに、同じ音の否定語notをかけ合わせ、knot/not untied「この結び目は結ばざるを得ない」という読みを展開し、この二重否定に、「オリヴィアの欲望についてヴァイオラが抱く不安」と表裏一体をなす「オリヴィアの欲望の対象になりたいというヴァイオラ自身の欲望」を指摘する(a 131)。そうしてみると、「must」と「not I」も違った意味を放っていることに気づく。今までは「ああ、時よ、このもつれた糸を解くのはおまえでなくてはならない、私ではなく」と訳してきたが、トラウプに倣えば、ヴァイオラはこの結び目を「私が解いてはならない」と言っているのだ。結ばざるを得ず、解いてはならない「この結び目」とは、ヴァイオラが今板ばさみになっている三角関係—変形した欲望の三角形—のことである。オーシーノーとの結び目／欲望が単独で存在することはなく、必然的にオリヴィアとの結び目／欲望を巻き込む三つ巴の状態—これがヴァイオラの欲望のあり方なのである。彼女を男と女の両方と固く結びつけたこの三つ巴の「結び目」の行方は、「時」に任されている。

(3) 女達の結婚

ここまで、否定の中でなお、そして否定の中でこそ息づく二人の女の同性愛的欲望を各々考察してきた。各々が同性愛的欲望を抱いているとなれば、二人の女の間を女性同性愛的と解釈することができる。はたしてこの二人の欲望は劇を最後まで貫く欲望となり得るのか。二人の女の同性愛的関係は成就するのか。いよいよ劇は、いわば両想いとなった二人の女の欲望を「根絶する」さまを「舞台化」する。女性同性愛を阻む最大の要因、結婚という異性愛カップルの誕生を寿ぐ喜劇の結末である。これにより、二人の女の同性愛的関係は完全に脅威を剥奪され、「重要でなく」なる。ヴァイオラの男装ももうすぐ解かれ、オーシーノーとの結婚が約束される。オリヴィアも「間違っ」セバスチャンと結婚してしまったが、異議を申し立てない。こうして二人の女の身体を「重要でない身体」にしたその上で、劇は、この明白な異性愛結婚を突き崩す台詞を、我々に与える。

セバスチャン：(オリヴィアに)それであなたは間違えたのですね。

でも自然は自らの錘／偏りに従って、ここに至りました。

そうでなかったらあなたは女／娘と結婚していたことでしょう。でもそれにおいて、命にかけて誓いますが、あなたは欺かれたのではありません。

だってあなたは女／娘である男と結婚したのですから。

(You are betrothed both to a maid and man. 強調筆者)

(5.1.243-47)

「娘である男」—セバスチャンがこの台詞を言っていることから、彼は、オリヴィアが自分と結婚したと言いたいことは明らかなのだが、その実、これでは結局誰と結婚したのか分からない。素直に考えれば、「娘である男」という表現に最もふさわしい人物は、セバスチャンではなく、ヴァイオラ／シザリーオなのだ。しかし、この部分の歴代の注は、「maid」をvirginの意とし、「a maid and man」を「童貞の若者」、つまりセバスチャンと解釈させる。確かに、OEDを見ると、「maid」の男への転用として、「性交渉を常に慎んできた男」という項目があり、その用例にこの台詞が引用されている。しかしこの項目の用例のうち、「maid」に「man」を伴って使用しているのは『十二夜』だけなのだ。したがって、「a maid and man」は、言わば、故意に曖昧にした表現であると考えられる。「童貞の男」という解釈はむしろ筋の上で妥当だが、ただそれだけを指すと考えるのは、テキストのもつ豊かな可能性を一つに限定することになる。もしこの一義的な読みを強ければ、意図的に異性愛の結末と整合させようとする—もしくは異性愛以外の可能性をあらかじめ排除する—読みになるだろう。筋の上ではあり得ないとしても、最も素朴で、かつ豊かな読みの可能性を尊重するならば、ここには、オリヴィアが「娘である男」ヴァイオラと結婚した可能性が見え隠れするのである。

筋の上ではあり得ない女同士の結婚を可能にする方法を、一つ提案したい。それは、ヴァイオラとセバスチャンが双子であることにより、起り得る。双子によって起り得ること—それは、取り違えである。事実、劇中では双子の取り違えによる混乱が起こっている。登場人物達には、二人はあまりにも似ていて、見分けがつかないのだ。それほど似ているのであれば、最後の大団円で二組のカップルが異性愛カップルであると、どうやって判別できるのだろうか。少なくとも登場人物達には、双子が入れ替わっても識別できない(ことになっている)のだ。もしかしたら、劇の結末のペアは異性愛カップルでない可能性も生じてくるのである。

そしてそれは、男の役者のみで演じられた当時の舞台を考えた時、あながちあり得ないとも言いきれなくなる。なぜなら、ヴァイオラとセバスチャンを男の役者が演じれば、この双子は文字どおりそっくりにすることも可能なのである。実際、2002年ロンドングロブ座で上演された『十二夜』は、全員男の俳優によるもので、双子は背格好も同じくらいの若者が、同じ衣装、同じ髪を身につけて演じ、注意しなければ区別がつかないほど似ていた。この公演で双子が入れ替わった結末だったわけではない。しかし、そっくりの双子は、登場人物だけでなく、観客をも欺くかもしれないのだ。異性愛の結末という劇の目的論を特権化しなければ、このような豊かな可能性を開くことができる。双子であることは、シェイクスピアの他の男装するヒロイン達には起こらなかったことである。また、同じく双子を扱った『間違いの喜劇』は、男同士の双子である。男女の双子が登場するのは、シェイクスピア劇作中『十二夜』だけであり、しかも、シェイクスピアが主な材源としたバーナビー・リッチの「アポロニウスとシラ」の物語では、この兄妹はよく似てはいるが、双子ではない(Bullough 352)。男女の双子が、二人とも男装のまま結末を迎える限り、同性愛カップルの可能性は永遠に見え隠れし続ける。前景化された男性同性愛の背後に、不可視化されてきた女性同性愛が臚に可視化される瞬間を、『十二夜』は表象／再現する。

(4)幕の下りたあとに

ヴァイオラが、男装を解いて女の衣装を取り戻すところを我々が目にすることはない。永遠に遅延された異性愛結婚が、ヴァイオラとオリヴィアの東の間に、かつ永遠の同性愛婚の可能性をもたらした。しかし、たとえヴァイオラが女の衣装を取り戻し、オーシーノーと結婚しても、女同士の関係に変化が訪れることはないだろう。なぜなら女の衣装を身に纏い、結婚した花嫁達は、その時こそ、真に「重要でない身体」となるからだ。その時はもう、脅威を解かれた二人の女の身体は、劇の終幕と共に、我々の視界から消え去っている。結婚を受け入れた「女らしい」女達の親密な関係は、劇のテキストの外で、歴史の裏舞台で、可視化されることなく続いていく。ヴァイオラの三つ巴の結び目／欲望を解くことを託された「時」は、結び目を解かぬまま、女の二方向への欲望を成就させるという離れ業を可能にした。女達は、本当に「娘かつ両方と (both a maid and man)」結婚したのである。

註

※本論は、第三回F-GENSシンポジウム・若手企画セッション分科会A「連続する身体—脱／セクシュアル化の視点から」(2006年11月19日、於・お茶の水女子大学)での口頭発表「『十二夜』における女性同性愛の可能性」に、加筆修正を加えたものである。

- 少年俳優もしくは異性装の観点からのみ同性愛を考察することの危険性について、男性同性愛の場合はジョナサン・ゴールドバーグ(105-143)、女性同性愛はヴァレリー・トラウブ(b 169-170)参照。両者とも、異性愛を模した形でしか同性愛を考えられないと、異性愛を模さない同性間の性的関係を不可視化してしまうことや、ジェンダー規範を追認してしまうことを警戒している。
- 男装したヴァイオラが、自分が女であることを仄めかしながら苦しい胸のうちの述べる台詞は、特に男性同性愛が重層的に聞こえてくる。物語上は異性愛でも、役者の身体が少年俳優であることが生かされている。例えば、“My father had a daughter loved a man / As it might be perhaps, were I a woman, / I should your lordship.” (2.4. 103-5), “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.” (5.1.123-5)など。
- トラウブは、イングランドで女同士の性交渉を sodomy や buggery の範疇に入れている例外的な文献を、たった三つだけ探し当てている。女同士の性行為を表す語すら存在していないという指摘は、ヘルムト・パフもしている (Traub, b 163-69; Puff 41)。
- 初期近代イングランドの男性同性愛とソドミーについては、拙論「友情か、ソドミーか?—「オセロ」にみる男同士の絆に潜む二枚舌—」参照。
- ケーシー・チャールズも、「男よりはるかに家の中に閉じ込められていた度合いの高い」女の場合、「女同士の間のエロティックな実践は、家という[私的]領域内で、男達よりもなお脅威とならず、より見過ごされていたかもしれない」と述べる (Charles 131)。
- パフの扱う15世紀のドイツでの裁判記録も、ステーブ・グリーンブラットが彼の論の冒頭で取り上げるモンテーニュのフランスでの事例 (Greenblatt 66) も、性交渉で男役を担う男装した女が女と結婚し、訴えられた例である。ジュディス・ブラウンの扱うイタリアでの裁判記録の被告は、修道女で、男装はしないが、「自分を男性の天使だと想像」し、その天使に「扮する」と彼女は「男に似てくる」(130)ので、やはり二点ともに当てはまる。
- 本論における「十二夜」からの引用はすべてニューケンブリッジ版による。なお引用箇所の訳文は拙訳。

引用文献

- Adelman, Janet. “Male Bonding in Shakespeare's Comedies.” *Shakespeare's “Rough Magic”: Renaissance Essays in Honor of C. L. Barber.* Ed. Peter Erickson and Coppélia Kahn. Newark: U of Delaware P, 1985. 73-103.
- Ake, Jami. “Glimpsing a ‘Lesbian’ Poetics in *Twelfth Night*.” *SEL* 43,2(Spring 2003): 375-94.
- Bray, Alan. a) *Homosexuality in Renaissance England.* London: Gay Men's Press, 1982; New York: Columbia UP, 1995.
- . b) “Homosexuality and the Signs of Male Friendship in Elizabethan England.” *History Workshop* 29 (1990): 1-19.
- ブラウン、ジュディス・C. 「尼僧ベネデッタの審問—イタリア・ルネッサンスの文献から」『ウーマンラヴィンガー—レズビアン論創成に向けて』渡辺みえこ他訳、現代書館、1990、123-34.
- Bullough, Geoffrey, ed. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare.* Vol.7. London: Routledge and Kegan Paul, 1958.
- Charles, Casey. “Gender Trouble in *Twelfth Night*.” *Theatre Journal* 49 (1997): 121-41.
- Everett, Barbara. “Or What You Will.” *Essays in Criticism* 35 (1985): 294-314.
- Goldberg, Jonathan. *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities.* Stanford: Stanford UP, 1992.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England.* California: U of California P, 1988.
- Howard, Jean E. “Crossdressing, The Theatre, and Gender in Struggle Early Modern England.” *Shakespeare Quarterly* 39 (1988): 418-40.
- Jardine, Lisa. *Reading Shakespeare Historically.* London and New York: Routledge, 1996.
- 松尾 江津子 「友情か、ソドミーか?—「オセロ」にみる男性同性愛の絆に潜む二枚舌」お茶の水女子大学大学院人間文化研究科『人間文化論叢』第8巻(2006): 85-93.
- Puff, Helmut. “Female Sodomy: The Trial of Katherina Hetzeldorfer (1477).” *Journal of Medieval and Early Modern Studies.* 30.1 (2001): 41-61.
- Shapiro, Michael. *Gender in Play on the Shakespearean Stage: Boy Heroines and Female Pages.* Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.
- Shakespeare, William. *Twelfth Night, or What You Will.* Penguin Shakespeare. Ed. M. M. Mahood. London: Penguin Books, 1968. With New Introduction, The Performance and Further Reading by Michael Dobson, 2005.
- . *Twelfth Night, or What You Will.* The 2nd Arden Shakespeare. Ed. J. M. Lothian and T. W. Craik. London and New York: Routledge, 1975.
- . *Twelfth Night, or What You Will.* The New Cambridge Shakespeare. Ed. Elizabeth Story Donno. Cambridge: Cambridge UP, 1985.
- Smith, Bruce R. *Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics.* Chicago and London: U of Chicago P, 1991.
- Traub, Valerie. a) *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama.* London and New York: Routledge, 1992.
- . b) *The Renaissance of Lesbianism in Early Modern England.* Cambridge: Cambridge UP, 2002.

舞台資料

- Carroll, Tim, dir. *Twelfth Night.* Perf. Michael Brown as Viola, Mark Rylance as Olivia, and Rhys Meredith as Sebastian. The Globe Theatre Company. Shakespeare's Globe, London. 6 Aug. 2002.