

『ガラテア』と異性装の処女

久保田 育 子*

Gallathea and Cross-Dressing Virgins

KUBOTA Ikuko

abstract

This paper focuses on *Gallathea* written by John Lyly in 1591. *Gallathea* was one of the first English plays to use the heroines in male disguise. On the English Renaissance stage, women's roles were played by boy actors, who were considered to be immature as their gender/sex had not yet developed fully to adulthood. I will highlight the multiple gender identities of boy actors and female characters and also the confusions of gender/sex created by Lyly's duplication of cross-gender disguise. In *Gallathea*, the two heroines disguised as boys fall in love with each other and their tangled sexual relationship shows aspects of the polymorphously perverse.

The paper is divided into three parts. I will first illustrate the setting of the world of *Gallathea* and Lyly's design. The second part examines the relationship between male attire and constructions of male gender. In the third, I would like to explore the representation of women in breeches, which has been symbolized as invasion of the sexual norm. My focus is on the fabrication of the male gender/sex created by male clothing. The ambiguities of gender identity created by cross-gender casting and cross-gender disguises show the plasticity and multiplicity of gender/sex and sexuality.

Keywords : boy actor, cross-dressing, John Lyly, *Gallathea*, English Renaissance stage

はじめに

ジョン・リリー (Lyly, John, 1554-1604) ほど、イギリス・ルネサンス期の劇作家の中で過小評価されてきた劇作家はいないかもしれない。¹ 実際のところリリーは、トマス・ナッシュ (Nashe, Thomas, 1567-1601)、ロバート・グリーン (Greene, Robert, 1558-1592)、トマス・ロッジ (Lodge, Thomas, 1558-1625) らとともに「大学出の才子」(University Wits) の一人として謳われ、イギリス・ルネサンス期の演劇の創成期にあつて、クリストファー・マーロウ (Marlow, Christopher, 1564-93) とともに、その担い手の両翼であった。

マーロウが公衆劇場を活動の場とする成人劇団のために作品を提供したのに対し、リリーは専ら私設劇場と宮中御前上演を活動の場とする少年劇団のために作品を書くという対照的な劇作活動をしたが、両雄とも時代の寵児として高く評価されていた。ところが、マーロウの名とその作品が、現在に至るまで文学史の中でも燦然と輝いているのに対し、リリーはその名前を触れられる程度で、上演史を繕いてもその作品の上演例は極めて少ない。²

リリーの劇作品は、彼がおかれた環境的な条件を踏まえて読む必要がある。8篇の台本すべてが少年劇団の上演

キーワード：少年俳優、異性装、ジョン・リリー、『ガラテア』、英国ルネサンス演劇

*平成13年度生 人間発達科学専攻

用であったこと、また8篇のうち7編までもがエリザベス女王の御前で上演されていることから、少年劇団の上演拠点であった私設劇場および宮廷での上演を前提として執筆されたことは、明らかであろう。³ 成人劇団とはその成立過程も全く異なり、上演場所の舞台構造上の制約は無論のこと、年齢的にも身体的にも同質な少年たちで構成されている少年劇団による上演には様々な条件が関わっていた。⁴

リリーは生涯に8篇の劇作品を書いているが、アルフレッド・ハーベッジ (Alfred Harbage) による劇タイプ分類⁵を見ると、古典伝説・喜劇が4篇、喜劇が3篇、牧歌劇が1篇で、悲劇は1篇も執筆していない。その8篇の中で、ハーベッジが「古典伝説・喜劇」と分類した『ガラテア』(Gallathea)は3番目に執筆された。

『ガラテア』の初演は1588年元旦の夜、グリニッジ宮殿で聖ポール大聖堂付属少年劇団(1575-90年活動。その後活動停止。1599-1606年活動)による、エリザベス女王の御前上演であった。⁶ イギリス・ルネサンス演劇においては宗教的な理由から、原則的に女優というものが存在せず、ヒロイン役は、身体的特徴が女性に類似し、性別未分化の性をもつ存在として、また未完成な男性として定義づけられていた少年が女性の服を着て演じていたが、このような舞台慣習の中で生み出された最も魅力的な装置が、少年俳優が女性の衣裳を着て演じるヒロインが劇中でさらに男装をして演じる異性装のヒロインたちである。劇世界の中で自由に男女の境界を越境する異性装のヒロインの存在には、少年俳優の存在が不可欠であった。

『ガラテア』が執筆された時期は、1576年にロンドン郊外のショアディッチに最初の公衆劇場「劇場座」(The Theatre)が建設されてから約10年後、成人劇団や少年劇団による演劇活動が活発に活動を始め、イギリス・ルネサンス演劇が黄金期を迎えようとする直前期であった。この作品には、男の服を着て変装をするガラテア(Gallathea)とフィリダ(Philida)という二人の処女が登場するが、それはシェイクスピア(Shakespeare, William, 1564-1616)の恋愛喜劇のロザリンド(Rosalind)やヴァイオラ(Viola)を初めとする後続の劇作家たちが生み出した様々な異性装のヒロインの嚆矢といえるものである。

しかしながら多くの喜劇が、異性装による性の取り違えによって周囲を巻き込んで起こる混乱や混沌が、劇結末でヒロインがヘテロセクシュアルな関係に入るために男装を解くことで解決されて大団円を迎えるのに対し、リリーは最終的に、神が一方の処女を本物の男性にするという性転換によって、ヘテロセクシュアルな秩序を維持する解決を描いている。しかも二人のうちのどちらが男性になるかは、登場人物にも観客にも解き明かされないままである。

『ガラテア』は同性同士の異性装が引き起こした恋と混乱から、表層上の変装レベルでは少年同士による男性同性愛、その下層の登場人物のレベルでは女性同性愛の可能性が指摘されてきた。本稿では、異性装のヒロインという設定がまだ一般的ではなかった時期に書かれたこの作品の中で、二人の処女の異性装にどのような表象が重ねられていたのかを、性の構築に関わる衣服という点に着眼して考えてみたい。リリーが破綻なく様式化し、虚構化することで、二人の異性装の処女はセクシュアリティを反転させ、歪曲する軸となる。この二人の処女たちとその異性装を論じるうえで、その存在が持つ性の虚構化の可能性を考察する必要があるだろう。

1. 『ガラテア』の世界—閉ざされた森

初めに、『ガラテア』のプロットを概観してみる。『ガラテア』は、北海に臨むリンカンシャーのハンバー川河口とその周辺を舞台に、独立した3つの筋が平行して舞台を展開し、それぞれの筋が錯綜と混沌のうちに、やがて解決と祝福の大団円へと収斂していく。主筋では、海神ネプチューン(Neptune)の怒りを鎮めるための人身御供にされないようにと父親に男装させられたガラテアとフィリダの二人の処女が、逃げ込んだ森の中で出会い、互いの男装に気がつかずに、相手に恋心を抱き、互いが相手の男装に薄々気づきながらも、救われない恋に絶望的になる。

また、脇筋の一つは、国一番の美人でもっとも純潔な処女を生贄として市民に求めるネプチューン、森の中を行く月の女神ダイアナ(Diana)とニンフたち、その中に紛れ込んで悪戯をするキューピッド(Cupid)と彼を救う母親のヴィーナス(Venus)といった神々によって物語が展開される。少女の服を着て変装し、ダイアナのニンフたちを騙したキューピッドの悪戯で、ニンフたちは男装したガラテアとフィリダを見た途端、同性である彼女たちに憧れの感情を抱く。これをキューピッドの仕業だと見抜いたダイアナは、彼を捕らえてその翼を切り取

り、打ち据えた上に、キューピッド自身が結んだ固くて解けない恋結びを解くという労苦を課す。

もう一つの脇筋は、難破でこの地に打ち上げられた田舎者の3人の兄弟が、分かれて別々に仕事探しにでかけるが、それぞれに錬金術師や天文学者や占い師などに欺かれ、鴨にされて、最後は逃げ出すというものである。

キューピッドを救い出そうとヴィーナスが登場すると、ネプチューンは自分が処女の生贄を求めることを永久に放棄することで、処女の守り神であるダイアナの顔を立て、その引き換えとしてダイアナにキューピッドを釈放させる。こうしてガラテアとフィリダの命は救われたが、父親たちが登場して娘の素性を明かすと、二人が互いに男装した処女でありながら相思相愛の思いを抱いていることを知ったヴィーナスは、二人のうちの一人を本物の「男性」に変える仕事を引き受ける。この場に、逃げ出して再会した3人の田舎者の兄弟が現れ、結婚式の歌を歌う役目を引き受ける。恋人たちだけでなく、神々も田舎者たちも、二人の華燭の典の準備を整えるため、祝福に満ちた気分の中、退場して劇は閉じる。

全体のプロットは以上のようなものであるが、3つの筋では、神々と妖精、父親と娘（恋人）、狂言回しの田舎者たちという社会的階層が異なる集団が、混合することなく平行しながら舞台を進めていく仕組みになっていて、シェイクスピアの『テンペスト』(The Tempest, 1611) や『夏の夜の夢』(A Midsummer-Night's Dream, 1596) の設定や展開に酷似している。また登場人物や物語の造形にも類似性が指摘できる。ボンド (R. Warwick Bond) は『夏の夜の夢』の悪戯好きの妖精パック (Puck) の祖形は、リリーのキューピッドであると述べている。⁷さらには、森へ逃げ込む娘たち、難破で打ち上げられた田舎者たち、娘に昔話を語る父親など、『ガラテア』が様々な要素でシェイクスピアに少なからぬ影響を与えているのは衆目の認めるところであろう。

平行して舞台を運ぶこれら3つの筋をそれぞれに貫いているのはペテンの物語であり、いずれの筋でも変装は人を欺く手段として用いられている。年老いた二人の父親たちは、それぞれの娘が人身御供になるのを恐れて少年に変装させてネプチューンを裏切り、周囲から問われても嘘をついて娘の存在を否定し、災難を逃れようとする。少年に変装させられた娘たちもダイアナのニンフたちを騙し、ネプチューンを欺く。キューピッドは少女に変装してニンフたちを騙して、二人の処女に恋をするように仕向ける。田舎者で粉屋の息子レイフ (Rafe) は錬金術師に騙されて弟子入りする破目に陥る。

これら3つの筋が展開される主要な舞台となるのが「森の中」である。登場人物たちは、身を隠すために、あるいは混乱が生じるたびに「森の中」へと消えて行く。特に二人の処女のうちでも、フィリダは再三にわたってもう一人処女ガラテアを「森の中」へと誘う。機会を見計らってガラテアに恋の告白をするために「森へいくのよ」(II-5, 5)、と処女の慎みと恋心との間で揺れる心境を傍白で吐露すると、再び二人が登場する3幕2場では、二人が既に互いに愛の誓いを「森で約束」(III-2, 52-53) したことが観客に知らされる。二人の会話は、互いに相手が自分と同じ処女が男性の服を着て変装しているのではないかの疑いから、それぞれに相手が処女だったらいいのにと願うものとなっている。彼女たちが異性装のレベルでのヘテロセクシュアルな関係を夢見ているとも、アイデンティティのレベルで女性同性愛的欲望の可能性をほめかしているとも取れて、曖昧である。男性と女性の間を行きつ戻りつしながらも、二人の関係は出口のない恋へともつれていく。

フィリダ：来たまえ。森へ入って、お互いにたっぷり話し合おう

じゃないか。二人とも、どう考えてよいのかわからないでいるんだな。 (III-2, 58-59)⁸

人身御供が海神に捧げられる当日、互いに自分が愛した人の性別が男性なのか女性なのか気がかりでならない二人は、フィリダの提案 (IV-4, 32-33) で再び森に入っていく。二人の愛の誓いは観客の目の届かない「森の中」で行なわれ、観客には登場人物の口を通して報告されるだけなので、「森の中」の濃密さを想像するに過ぎないという仕組みになっている。

異性装をした処女同士の恋の進展を、観客の眼前から遠ざけたのは、閉じた「森の中」にリアルなセクシュアリティを放逐することで、視覚上のセクシュアリティを巧緻に排除しようとしたリリーの工夫でもあったと考えられる。劇冒頭に言及される海神の飼う怪物への処女の犠牲という一種恐怖にも満ちた獣的なセクシュアリティが、3番手の生贄として奉げられたヒービ (Hebe) が、美しくないからという理由で海獣が現れなかったという哄笑に回収されるのも同じ理由だと考えられる。

異性の服を着るという行為によって、セクシュアリティそのものに否応なく焦点が当てられるが、異性装をした少年が演じる処女が、劇中さらに異性装をするという二重の異性装は、様々な性表象を浮かび上がらせる。異性装とトランスジェンダーは、変装レベルにおける少年同士の時にホモソーシャルで、時に男性同性愛的な欲望、登場人物レベルの女性同性愛、最下層の俳優レベルでは少年同士の同性愛をほのめかすものとなる。混沌を解決する方策として、性愛を司るヴィーナスの力による性転換というヘテロセクシュアルな結末は、同時に性の可変性も描いている。『ガラテア』における異性装をした処女同士の恋という設定は、多形倒錯的ともいえるセクシュアリティが混乱し錯綜する様相を見せる。

2. 衣服への男性性の刻印と自己同一性の夢

『ガラテア』が執筆された1580年代前半期には、異性装をするヒロインが登場する作品は、ほとんど例を見ることができない。イギリス・ルネサンス期の演劇で異性装をするヒロインが初めて登場したのは作者不明の『クリオモンとクラミディーズ』(*Clyomon and Clamydes*, c.1570) やジョージ・ウエットストーン (Whetstone, George, 1550-87) 作の『プロモスとカッサンドラ』(*Promos and Cassandra*, 1578) である。最初期の1570年から1589年までの20年間に異性装のヒロインが登場するものは、この先行2作品も含めてわずか5篇であり、『ガラテア』はその4番目に位置している。しかしながら、5篇のうち作者も上演劇団も判明している作品としては『ガラテア』が最初であることから、希少な先行作品として位置づけることが可能である。また、成人劇団の上演における異性装のヒロインの登場に関しては、1590年のグリーンの『ジェームズ4世』(*The Scottish History of James IV*, 1590) と1592年のシェイクスピアの『ヴェローナの二紳士』(*The Two Gentlemen of Verona*, 1592) を待たなければならなかった。⁹

シャピロ (Michael Shapiro) が整理した一覧表によれば、¹⁰ イギリス・ルネサンス期の現存するテキストで、1642年の劇場閉鎖までの約80年間で69篇の劇作品に異性装のヒロインが登場するが、『ガラテア』が上演された後に続く1590年からの10年間には7篇、1600年から1609年までの10年間には20篇と、その数は飛躍的に伸びており、後続の劇作家たちがいかに異性装のヒロインという発明品に触発されたかがうかがえる。

ガラテアとフィリダが男装をする際にどのような服を身に着けたかは、わずかに言及されている台詞から推定する以外にはないが、少なくともフィリダは「長ズボンと短い上着」(my long hose and short coate, I-3, 22) を着ていることと、ダイアナのニンフの一人テルサ (Telusa) の言及から、ガラテアが「白い上着を着た美少年」(the faire boy in the white coate, II-1,42-43) だということがわかる。「白」という色は、白い百合の花が聖母マリアを象徴するものであることから、処女性を表し、ここでは少年に扮装する衣裳の色であることから、童貞性をも連想させる。¹¹ また、フィリダの言うこの「長ズボン (ホウズ)」は、『お気に召すまま』のロザリンドが自分の男装について「こんな上着 (ダブルット) に長靴下 (ホウズ) なんかつけて!」(III-2, 220) という言及と同様に、この処女が成人男性を象徴する衣服を身に着けていたことを明示するものである。

15世紀から17世紀中頃までの典型的な成人男性の服装を確認すると、それは脚にぴったりと密着するタイツ (ロングホウズ long hose)¹² と身体にぴったりと沿う短い上着 (ダブルット) が、全身にスムーズにつながるよう腰の回りで結び付けられたというものだったことがわかる。やがて、左右各1本ずつだったホウズは、縫い合わされてタイツとなり、下着を隠すようしっかりと引き上げて着用された。脚線が股上まで露わになると、今度はコッドピース (あるいはブラゲット) が発明されてズボンにつけられた。いわゆるペニス・ケースにも当たるこの袋状の付属物は、男性性器をことさらに強調するデザインで、様々な形状と大きさをしており、刺繍や宝石などで美しく装飾が施され、詰め物がされていた。ラブレール (Rabelais, François, c.1494-c.1553) は、『パンタグリュエル物語』(*Pantagruel*, 1532 or 1553) の中でパニユルジュ (Panurge) に、「この股当なるものを武人が武装いたす場合の装具の華」と語らせている。¹³

コッドピースは、15世紀から16世紀にかけて大流行した。ルネサンス期にしばしば引用された2世紀末のアルテミドロスの『夢判断の書』には、「ペニスは身体の男らしさと力強さを意味し、それ自体がそれらの特質の原因であり、しかもそれ自体が「男」という名で呼ばれる」¹⁴ と書かれているが、この言葉を体現するかのよう、ヘンリー8世 (Henry VIII, 1509-1547, 在位 1509-1547) の肖像画¹⁵ やティツィアーノ (Tiziano, Vecellio, c.1488-1576)

の筆による神聖ローマ帝国のカール5世 (Karl V, 1500-58, 在位 1509-56) の肖像画¹⁶等に描かれた豪華で誇張されたコッドピースは、この時代の権力者たちの権威の誇示を象徴する表象物となっている。¹⁷

ガラテアとフィリダという異性装をした処女たちが着た男性服にコッドピースが附属していたか否かは、テクストに言及されていないので不明であるが、『ガラテア』上演の4年後に上演されたシェイクスピアの『ヴェローナの二紳士』では、ジュリア (Julia) が自分の男装をめぐって侍女ルーセッタ (Luceta) との間に次のような会話が交わしている。

ルーセッタ：で、お嬢様、おズボンはどうなかたちにしましょう？

(中略)

でも、前袋を着けなければなりませんわ。

ジュリア：ばかねえ。みっともないわ、そんなの。

ルーセッタ：華やかな前袋をつけていないおズボンは、

最初から見向きもされませんのよ、流行遅れで。

(II-7, 46-53)¹⁸

医学的言説によって、生物学的な性は変更可能であり、その境界も曖昧だとされた中で、男性の主体構築の役割に衣服が大きな関与をしていたことの一部をうかがわせるものである。コッドピースはペニスの視認の役割を持ち、ファルスを直截に衣服に刻印するものであった。それは、ファルスの有無、それも生殖能力の有無¹⁹によって男性の輪郭を確認しようとする極限的な試みでもあった。女性は男性性という閉じた変域の外側に広がる無制限な領域であり、「男性」以外のものとの境界の意識を高めるために、男性の外縁を可視化する必要があったのである。

鷺田清一は、脚と髪と生殖器は〈私〉の辺縁、あるいは、すうーっと〈私〉の向こう側へ吸い込まれてしまうような危うい境界に位置していて、これらの身体部位に意味を過剰に充填しようとするとして述べている。²⁰ この〈私〉を「男性」に置換してみると、ルネサンス期以降のヨーロッパの男性の衣服という表面で行なわれた極端な誇張や変形の理由の一端が明らかになるであろう。脚は男性性器の延長部としてみなされてきたのであり、²¹ ルネサンス期以降に衣服の性差が確立し始めると、その後フランス革命 (1789年) に至るまでの数世紀の間、脚線美は男性の魅力として不可欠なものとなった。²² 脚という、それ自身はなんの淫らなところもないものに性的な意味づけが局在化し、浸透していく。²³

ジェンダーは演じられて初めて存在する、²⁴ とマジョリー・ガーバー (Majorie Garber) は述べたが、「男性」であることを演出し、しかも演じている自分が「演出」であることに自覚的でないというような男性性の生成の仕方とその性の虚構性を衣服が露呈する。男性性を強調して意味付与された衣服は、生殖能力を持った男性が中心の共同体として制度化された社会の中で、男性が見る自己同一性の夢を具現するものである。このとき、「男性」という外縁が衣服の表面に一致するという点において、スティーヴン・オーゲル (Stephen Orgel) の、性差は服装次第であり、少年が劇場で女性の代替となれるのは、少年が性的に曖昧だからではなく、服装が女性をつくり、服装が男性をつくるのであって、衣裳こそが本質なのだと言う主張²⁵ は、主体の構築と衣服の関係の一つの側面を表している。

しかし同時に、「男性」とそれ以外の性とを堅固に分断してくれるはずの彼の衣服は、それが衣服という構築物であるがゆえに、その境界の恣意性や虚構性というものを逆説的に露呈することとなる。それゆえ、衣服に付与された過剰な誇示と変形は、セックスやジェンダーの境界が如何にあやふやで脆いかにについての人々の不安の大きさ、懸命にその不安から逃れようとする試みを示すものでもあるといえるかもしれない。

もちろん、異性の服装を交換するだけで異性を演じるのが困難なことは、後続のシェイクスピアの異性装のヒロインたちが、身振りや所作、発声など男性イメージを模倣する必要があることを詳細に言及していることから明らかである。ガラテアとフィリダもまた、歩き方やお辞儀の仕方など男性性としてふさわしいとされた所作や仕草を懸命に真似ようとする。二人が初めて出会う場面 (II-1) は、互いにお辞儀や仕草で何とか男性らしく振舞おうとする台詞で満ちている。

17世紀に入ってコッドピースは姿を消し、以降男性の衣服に生殖機能を直截に表すようなパーツはなくなるが、

その後もヨーロッパの服飾史において、ズボンが男性のシンボルであり、特権となり続けた。²⁶ それに呼応して、ズボンから女性が締め出され、スカートが女性だけのものとなってからは、そこには従順さ・貞淑・純潔といった婦徳が意味付与された。医学的言説によって不完全な男性とされていた女性は、その脚をスカートの下に隠蔽されるという反対のベクトルの運動によって、まるで女性には脚が存在していないかのように扱われ、女性は脚のことを口にすることも淫らだとみなされてきたのである。

3. 「ズボンをはく女」の表象が意味するもの

イギリス・ルネサンス期の父権制社会において、女性は生物学的劣等性を根拠に、娘時代は父親に従い、結婚後は夫に服従する「寡黙・貞節・従順」を婦徳とするのが理想とされた。堅固な性規範をもつその社会の中で、「ズボンをはく女」の表象がどのような意味を持ちえたのか、そして、異性装をするヒロインが舞台上に登場すること自体がまだ珍しい時期に上演されたこの『ガラテア』という作品の中で、少年俳優が演じていたとはいえ、劇登場人物のヒロインがズボンをはくという行為が、どのように扱われているのかについて確認することは、この時期の異性装のヒロインの性表象を読み解く上でも有効な手続きだと思われるのである。

ヨーロッパでは古くから「ズボンを持つものは自由を持つ」という諺がある。この言葉は、女性に対する男性の優位を示したものであるが、この言葉に関連して「ズボンをめぐる争い」のテーマは、中世以降、近代に至るまで、歴史の中で繰り返し登場してきた。たとえば、13世紀頃書かれた夫婦がズボン争奪戦を繰り広げる笑話「アンの旦那と女房アニューズの話」や、図像としては、古くはルーアン大寺院の立椅子に刻まれた彫刻から、15世紀以降、男女でズボンを取り合う図像は版画など繰り返し流布された。²⁷ そこに描かれた妻が夫のズボンを取る、という構図は、妻が夫を尻に敷くことを意味していた。ズボンという男性シンボルである衣服を女性が身に着けることは、女性が男性的権利を手に入れることを象徴的に意味したが、同時にそれは、彼女がペニスを持つ女性であることを連想させる。

キリスト教は聖書において、徹底的に女性の劣勢を説き、男性はこの劣等で無秩序なセクシュアリティを持つ女性をいかに統御するかに腐心していた。特に「妻」や「母」という、女性として与えられた役割に付与していた規範から越境する女性たちには脅威を抱いていた。時には男性権力を手に入れるために男装をした「男勝りの女」(virago) や「上位に立つ女」(women on top)²⁸、共同体社会の中で懲罰の対象となった「がみがみ女」など、男性的な力行使する女性はさまざまな形が与えられて批判された。「ズボンをはく女」もまたこれらの女性たち同様、男性（特に夫）を脅かす存在であることを異性装という象徴的行為によって示す女性の表象のひとつであった。異性装は、単に宗教的理由で禁じられていた行為にとどまらず、父権制社会の共同体の規範をも逸脱する行為を意味していた。

正常な女性が男性のものであるズボンをはく理由としては、戦時や非常時など必要に迫られて変装をする場合と、広い意味で仮装として行なう場合が考えられるが、ガラテアとフィリダの異性装もまた、男性になるための、そして男性的権力を手に入れるために行なわれるのではなく、父親の命令で自分たちの処女を守るための変装であった。男装をする処女といえば、英仏百年戦争の時に登場した実在の女性、ジャンヌ・ダルクという巨大なアイコンがあるが、吉澤夏子はアンドレア・ドウォーキン (Andrea Dworkin) の『インターコース』(Intercourse, 1987) におけるジャンヌの男装についての解釈を批判して、ジャンヌの男装の意味は「女が女として男の服を着ること」だと主張している。²⁹

父権制社会維持の基盤となるのは、処女の純潔と妻の貞節であったが、『ガラテア』で描かれているのは、父権制社会の規範に従い、父の命令に従って、処女の純潔を守るため、宗教上禁じられている³⁰にもかかわらず、異性装をして身を隠す娘たちである。彼女たちが規範を侵犯しない女性であるのは、変装した際に自らに新しい名前を名づけるのではなく、父親の名前を名乗ることからもうかがえる。それは彼女たちが父親の所有物であることと、同時に彼女たちが父親への、すなわち父権制体制への同一化をした存在であることを意味している。

異性装をして登場してきた彼女たちが、二人とも処女としての自分のアイデンティティにこだわり、男性の衣服を着ていることだけでなく、歩き方や仕草を真似しなければならないことに、嫌悪感を抱き続けているのも、彼女たちが社会規範や性の規範を侵犯している存在であることを観客に忘れさせたであろう。一方、キューピッ

ドが少女に変装してニンフの中に紛れ込んで悪戯をするというエピソードは、彼女たちの異性装の対比として脇筋に配置されている。このキューピッドに対するダイアナの厳しい懲罰は、規範を侵犯した者に対する扱いを戯画化しているもの³¹ととらえることができる。彼女たちはまた、異性装後も処女としてのアイデンティティへのこだわりによって、両性具有化からも免れている。ヴァイオラが異性装をした自分を両性具有の怪物として認識していることや、ロザリンドが異性装以前から既に両性具有的で、異性装をした後は自由に性の境界を往還するのは大きな違いがある。

『オックスフォード英語辞典』に拠れば、処女 (virgin) の意味は、「不可侵の純潔であるか、そのようにあり続けている女性 (特に若い女性) 」(I.2.a) とある。つまり処女というのは性的経験のない少女、言い換えれば性的のない少女と解釈することが可能であろう。成熟した、生殖活動が充分行なえるような成人女性は、旧約聖書のイヴの末裔であった。中世およびルネサンス期においては、女性の身体は肉体的快楽の源であるだけでなく、性行為による特定の病の伝達によって、病と死の潜在的な源であった³²と考えられていた。

『ガラテア』には大人の人間の女性は一人も登場しない。あらかじめ用意されている女性の役割である「妻」・「母」という地位への同一化を通してのヘテロセクシュアルな体制への回収を観客に想像させない。唯一、結末において、娘の性転換に反対するガラテアの父親が、男衆とふざけてばかりいる自分の老妻 (すなわち、ガラテアの母) を男に造り変えて欲しいものと言及する箇所 (V-3, 156-59) があるのみである。男遊びで夫を滅ぼす妻への言及もまた、二人の処女性に対置されて作用する。二人の処女性の強調は、たとえ男装してズボンをはいていても、「ズボンをはく女」という形象へ重なることを回避しようとするものである。しかしながら逆説的にも、父権制社会を維持する基盤となるヘテロセクシュアルな結婚に参入するために、二人は反対する父親たちを無視したまま性転換という解決を承諾する。

リリーは、『ガラテア』の材源の一つとしてオウィディウス (Publius Ovidius Naso, 43BC-AD18) の『変身物語』 (*Metamorphoses*, translated by Golging, Arthur, 1565-67) 中のイピスとイアンテのエピソード (9 の 666-737)³³ を用いているが、二人とも処女として登場する点と、二人のうちどちらが本物の男性になるかについて言及しないまま終わる点は、リリーのオリジナルである。その解決の仕方は、ヘテロセクシュアルへの強引な推移であるのと同時に、さらなる虚構の世界への旅立ちでもある。

『ガラテア』の世界は、性転換による性の可変性を表現したことによって、ジェンダーのみならず、セックスの基盤そのものも揺るがすことになる。「ズボンをはく」という性の規範の侵犯だけでなく、その結末において性転換を可能にしたのは、演じていたのが男女の双極化した性の狭間で未成熟な性を持つ少年たちだったからであり、その少年が演じていた役が処女だったからである。

『ヴェニス商人』 (*The Merchant of Venice*, 1596) のポーシャ (Portia) が、「私たちには生まれつきないものがあるかのように思いこませるのよ。」 (III-4, 42-53) というように、男性性の不在、すなわち欠乏そのものが女性を象徴している。³⁴ 異性装のヒロインは、言い換えればズボンをはいてペニスに同一化した処女である。しかしそのペニスは空洞であり、同時に少年俳優が演じることで未成熟ではあるが空洞ではない。二人の処女の主体が操作するのではなく、劇空間の中で、その存在が触媒のように作用して、演劇的虚構と作品内の虚構が、演じる少年という現実と二重三重に絡み合う。

おわりに

「ズボンをはいた女」が、舞台空間という虚構の世界を飛び出し、現実の生活の場に登場するまでは、さらに2世紀半ほど待たなければならない。19世紀中期にアメリカでA.J. ブルーマー (Amelia Jenks Bloomer, 1818-94) が始めたブルーマリズムは、女権拡張運動の流れの中で、服装から性の区別を取り去ろうとする運動であった。しかし男性のシンボルであるズボンをはくという性の越境行為を、堅気の大人の女性がするということに対する男性社会の嫌悪感や危機感は、ブルーマリズムを標的とした『パンチ』 (*Punch*) 誌上で展開された悪意に満ちたカリカチュアなど、当時の組織的な批判をみれば自明のものである。

さらに半世紀ほどたって、市街での女性のズボン着用が一般的になり始めたときでも、男性側の受容の態度に大きな差はない。³⁵ 人間の性の境界線が「男」と「女」の二分法にあり、女性の排除と否認によって構築されてき

た男性性への侵犯の不安が、その批判の根底に潜んでいるのを見ることは可能であろう。現代のように、服装のユニセックス化が進み、ズボンをはいただけでは「ズボンをはく女」による「異性装」の越境効果が薄れた社会にあっても、性の境界を侵す者が、現実の生活の場に現れたときの緊張感は時として凄まじい。

リリーは、『ガラテア』以降の作品に、異性装をするヒロインを登場させることはなかった。しかし、少年俳優が演じているとはいえ、リリーが「ズボンをはく女」の姿を舞台化することで目に見える形象にしたことが、後続の劇作家たちへ与えた影響は大きい。リリー以降の劇作家たちは、『ガラテア』とは別の設定で異性装を扱うことによって、性の虚構性に起因する様々な混乱を描いた。その後1642年の劇場閉鎖まで、異性装のヒロインたちの存在は、イギリス・ルネサンス期の舞台の上で、核のような存在としてさまざまな物語を際限なく誘発し続けることになるのである。

註

- 1 リリーは劇作活動に入る前、1578年に上梓した『ユーフェイズ』第1部(*Euphues. The Anatomy of Wit*, 1578)とその第2部(*Euphues and His England*, 1580)において用いた幻想的な直喩や対句に満ち、装飾的で人工的な散文の文体によって、ユーフェイズムの創始者となった。しかし特に19世紀ロマンス主義の作家たちの目には、こうした文体は単なる人為的技巧で不自然なものとして映った。カーター・A・ダニエル(Carter A. Daniel)は『ジョン・リリー劇集』(*The Plays of John Lyly*, Bucknell University Press, 1988)の序文の中で、4人の批評家(Robert Dodsley, 1744. George Ellis, 1811. Thomas Campbell, 1819. John Payne Collier, 1833.)によるリリー評を紹介しているが、それらには、ユーフェイズムへの嫌悪感ともいえる評価の影響がうかがえる。
- 2 『ガラテア』の上演は、めったに例がない。1731年ロンドンのグッドマンズ・フィールド(Goodman's Field)での上演のほか、近年になってまれに上演されるようになった。
- 3 女王エリザベスI世が出産可能な年齢を超えた1580年代は、一切の芸術が挙げてエリザベス賛美を行なった。エリザベスの「処女女王」という自己表象の構築に、演劇もその一端を担っていたが、本稿では、エリザベス賛美については立ち入らない。
- 4 たとえば、シェイクスピアの作品のように成人劇団のために執筆された作品と同列に扱い、論じるのは危険性を伴う。
- 5 Harbage, Alfred. *Annals of English Drama 975-1700*, revised by S. Schoenbaum, Third Edition, revised by Sylvia Stoler Wagonheim, London: Routledge, 1989. 本稿の演劇作品の創作(推定)年代もHarbageに拠った。
- 6 執筆に関しては、1585年頃には脱稿していたようだが、リリーが庇護を受けていたオックスフォード伯がかかえていた少年劇団が、1584年から85年に駆けて解散したこともあり、上演まで時間がかかったと見られる。なお、出版は1591年。
- 7 ボンドはパックの原型は、リリーの作品である『サッフォーとフォア』(*Sapho and Phao*, 1581)、『ガラテア』、『恋の変身物語』(*Loves Metamorphosis*, c.1583)に登場するキューピッドであると指摘している。Bond, R. Warwick, ed. *The Complete Works of John Lyly*, vol. II, London: Oxford University Press, 1902, p.253.
- 8 本稿における『ガラテア』の引用行数は、ボンド版に拠った。また、訳文は橋本辰次郎訳を使用させていただいた。リリー、ジョン『ジョン・リリー喜劇全集』橋本辰次郎訳、エルピス、1997年。
- 9 Shapiro, Michael, *Gender in Play on the Shakespearean Stage: Boy Heroines and Female Pages*, The University of Michigan Press, p.97.
- 10 *ibid.*, Appendix B (Chronological List of Plays with Heroines in Male Disguise), pp.221-23.
- 11 1590年に出版登録をされた『ウェストミンスターへのつばのメグの生涯と快挙』(*The Life and Pranks of Long Meg of Westminster*, 1650)で男装するメグが着たのも「白いサテンの上着(ダブレット)」であった。メグは男装を解く際に、帽子を脱いで長い髪を垂らす。帽子は男性性の象徴であり、長い垂らし髪は処女の象徴であった。
- 12 あるいは中に詰め物を入れてふくらみを持たせたトランクハウス(trunk hose)やブリーチーズ(breeches)などと呼ばれた半ズボンが着用された。
- 13 ラブレー、フランソワ、『ラブレー第三の書パンタグリユエル物語』第7章および8章、渡辺一夫訳、岩波書店、1991年、pp.62-71。ラブレーはその他の箇所でも股袋の形状や材質、中に何を詰めたかなどについて詳細に述べている。『第一の書ガルガンチュワ物語』第8章、『第二の書パンタグリユエル物語』第18章、第21章参照。なお、モンテーニュ(Montaigne, Michel Eyquem de, 1533-92)は、コッドピースが付いたズボンを『エッセー』(*Les Essais*, 1580, 1588, 1595)の中で、「われわれの隠しどころの形を余りにあからさまに示すあのみつともないズボン」と批判している。『エッセー』、原二郎訳、岩波文庫(二)第1巻43章、1965年、p.108および(五)、1965年、第3巻5章、p.124
- 14 アルテミドロス『夢判断の書』城江良和訳、国文社、1994年、p.62。
- 15 ホルバイン(Holbein, Hans, the Younger, 1497/98-c.1543)の筆によるものや作者不詳の肖像画がRoyal Collectionやローマのバルニエニ宮殿(国立古典絵画館)などに収蔵されている。なお、衣服は年齢階梯制の中においてもその区分の媒体として作用した。16世紀

- 末のイギリスでは、7歳までは男女共同服装をしていたが、7歳になると男子は半ズボンを書くようになった。ヘンリー8世の息子で、15歳で死亡したエドワード6世 (Edward VI, 1537-53, 在位 1547-53) の戴冠直前 (10歳頃) の肖像画 (作者不詳) が Royal Collection に入っているが、その着衣にもコッドピースが描かれている。
- 16 「愛犬を伴うカルル5世の肖像」(1533) はマドリッド、プラド美術館収蔵。
- 17 この時代の衣服は、階級による材質の格差はあったが、衣服の基本システムには階級差はなかった。たとえば、ブリュゲル (Bruegel, Pieter, the Younger, 1564-1638) が画いた「村の婚礼」には農民のズボンに素朴な形のコッドピースがつけられている。
- 18 シェイクスピアの引用の行数は The Riverside Shakespeare 版に拠る。また訳文は小田島雄志訳を使わせていただいた。Shakespeare, William. *The Riverside Shakespeare*. London: Houghton Mifflin Company, 1974. シェイクスピア、ウィリアム『シェイクスピア全集』小田島雄志訳、白水社、1986年。
- 19 アリストテレス以来、生殖能力が未熟な少年と生殖能力が衰えた老人男性は、男性の枠組みから排除されている。
- 20 鷺田清一『モードの迷宮』、中央公論社、1989年、p.145-46。
- 21 前出のアルテミドロスの『夢判断の書』には、「股は陰茎からほとんど離れていないから、意味するものも違わない。股は陰茎と同じように解釈すればよい。腿も陰茎とほとんど同じものを表す。」とある。前掲書 p.63。
- 22 16世紀後半からヨーロッパで流行したニットのタイツは、男性の脚線美を強調した。ニコラス・ヒリアードの筆による「薔薇の茂みの中の若者」(c.1587, ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館収蔵) の白いタイツを着けた若い貴公子の美しい脚線は、印象的である。
- 23 鷺田、前掲書、p.93。
- 24 Garber, Majorie, *Vested Interest: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, New York: Routledge, 1992, p.185& pp.373-74.
- 25 Orgel, Stephen, *Impersonations: The Performance of Gender and Shakespeare's England*, New York: Cambridge University Press, 1996, p.104.
- 26 少なくとも13世紀にまで遡ることが可能である。1272年の万聖節にギヨーム・ド・モントレイユがパリで「かつて妻は夫に従い、羊のようにおとなしかったのに、今や彼女たちは牝獅子である。それにプレーを穿きたがっている。」と説教した記録が残っている。深井晃子 (et al.) 『世界服飾史』、美術出版社、1998年、p.42。
- 27 深井、前掲書、p.42。村上信彦『服装の歴史3』、理論社、1956年、pp.154-79。たとえば、15世紀のメッケンの版画、16世紀のフランドル派の木版画、17世紀のゲラルルの版画などで、人々の目には慣れ親しんできたものだった。
- 28 ナタリー・ゼーモン・デーヴィス (Natarie Zemon Davis) が、近代初期の象徴的な性の逆転の様々な形態についての論考の中で言及している。ナタリー・ゼーモン・デーヴィス『愚者の王国 異端の都市—近代初期フランスの民衆文化』、成瀬駒男・宮下志朗・高橋由美子訳、平凡社、1987年。
- 29 吉澤夏子『フェミニズムの困難』、勁草書房、1993年、pp.104-28 および pp.217-35。
- 30 『旧約聖書』「申命記」22節5
- 31 ニンフが異性装をした処女を若者と思って恋をするという女性同性愛的欲望もまた、二人の処女の恋に対比して配置されている。
- 32 Gilman, Sandar L., *Sexuality: An Illustrated History: Representing the sexual In Medicine and Culture from the Middle Ages to the Age of AIDS*, New York: John Wiley and Sons, 1989, p.54.
- 33 父親が生まれてくる子が女だったら殺すと命じたため、イピスは誕生と同時に男として育てられる。成人してイアンテと婚約、婚礼が迫る中、女神イシスはイピスを本物の男に変えて困難を解決する。オウィディウス『変身物語』(下) 中村善也訳、岩波文庫、1984年、pp.49-56。
- 34 Maclean, Ian, *The Renaissance Notion of Women: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge, Cambridge University Press : 1980.
- 35 1898年、J. グラン＝カルトレ (Grand=Carteret, John, 1850-1927) の著作『ズボンをはいた女』(*La Femme en Culot*, 1899) は、昔の女は家父長権が欲しくてズボンをはきたがったが、今の女は自立と自由を求めてズボンをはく、と女性の権利拡張運動と結びついた当時のズボンの流行を伝える。深井、前掲書、p.42。

(2006年12月1日受理)