

ヴィーナスの劇としての『十二夜』

松 本 一 喜

1

『十二夜』をギリシア古典神話をコンテキストとして読み取るとき、どんな劇だと読み解けるのであろうか。古典神話は、時には異教的なものとしてキリスト教と対立することがあったとしても、おおむねネオプラトニズムのなかに取り込まれ、予型論的に読み解かれることによって、キリスト教と融和し並存してきた。ギリシアの古典哲学がキリスト教の理論的支柱として重要な役割を果たしてきたのと同様に、古典神話は、聖書の物語の予型となることで、聖書の世界をより人間的な味わいのあるものとしてきたのである。その意味で、古典神話が提供する世界は、シェイクスピアの時代にあっても、人々の思考・想像の世界の基準枠を提供していた。われわれが、古典神話を念頭においてシェイクスピアの作品を読むとき、これまでに見えてこなかった構図が浮かび上がることもあり得るのである。

『十二夜』の開幕冒頭、オーシーノー公爵は、台詞（「この目がはじめてオリヴィアを見たとき、…たちまちおれは、ダイアナを見たアクタイオンのように、鹿に変えられ」）(I. i. 19-22)¹のなかで、古典神話のダイアナとアクタイオンにまつわるエピソードに言及する。

狩猟の女神ダイアナは、狩猟の後でニンフたちと水浴をともにする。その水浴中の姿をアクタイオンに覗き見されてしまう。怒ったダイアナは、その行為の罰に彼を鹿の姿に変え、彼自身の猟犬に追わせる。アクタイオンは、自らの体を猟犬にずたずたにされてしまう。公爵は、自分をアクタイオンになぞらえているが、同時に彼の恋の対象オリヴィアをダイアナにみたてている。

ところで、ダイアナは、純潔と貞潔を象徴した女神である。この女神は、＜三つの王冠をもつ夜の女王＞（『お気に召すまま』でオーランドーがこう呼ぶ）であり、天にあっては月の女神ルナ、地にあっては狩猟の女神ダイアナ、地下にあっては地獄に君臨する魔術の女神ヘカテである。公爵の台詞中のダイアナは、狩猟の女神ダイアナであるが、後に五幕で、「ああ、姫だ、あれこそは大地をあゆむ天使の姿」(V. i. 86)と公爵に形容されるオリヴィアの姿は、月の女神ルナと見てよいだろう。月の女神であれば、ヴァレンティンの台詞「オリヴィア様には、今後七年のあいだ、太陽にさえその顔をあらわにはお見せにならぬご決心とのこと」(I. i. 26-27)となるのも当然である。登場人物が誰にあるいは何に対して誓言をなすのかは、その人物の解読コードとなるが、オリヴィアは、処女神ダイアナと深く結びついた「汚れを知らぬ春のバラ」や「乙女の操」にかけて愛を告白していることから、処女神ダイアナに擬されているのは、明らかである。

他の登場人物がどのような神話上の人物に擬されているかを見てみよう。ヴァイオラの兄セバスチャンは、アライアン²に擬されている（「波間に浮かぶマストにからだを縛りつけ、イルカの背に乗ったアライアンのように、悠々と荒波を乗り切っていかれるお姿」(I. ii. 14-16)）。セバスチャンを助けたアントーニオは、公爵の台詞のなかで「火の神ヴァルカンさながらにすごい形相であった」(V. i. 42)という形容を受けている。火と鍛冶屋の神ヴァルカンは、美の女神ヴィーナスの夫である。この劇の五幕一場では、ヴァルカンの黒い顔は、ヴィーナスに擬されて

いるヴァイオラ（これについては後述）の色白さと対照をなしている。

このように、『十二夜』における登場人物は、この劇のなかで現実世界の人間らしさをもった存在であるのと同時に、古典神話の特定の人物を暗示するシンボリックな（あるいはアレゴリカルな）存在ともなっている。シェイクスピアは、観客に登場人物から神話中の物語を連想することを期待しているのである。観客は、劇冒頭の公爵の台詞を聞くことで、公爵のオリヴィアに対する恋が不首尾に終わるという結末を何ほどか予感させられる。『十二夜』に限らず、シェイクスピアの作品は、一方では、現代的な心理分析にも耐えうるようなリアリスティックな視点で見ることができるが、他方では背後に古典的世界、また中世・ルネサンスの観念や寓意を読み取る視点で見ることが必要である。この後者の視点を軸に、以下この愛の喜劇を読みとってみよう。

2

『十二夜』の登場人物が連想させる古典神話中の神々は、いずれも美の女神ヴィーナスと深い関係をもつ。ヴァイオラこそ、その美の女神に擬せられる資格がある唯一の登場人物である。公爵は、ヴァイオラのことを「そのつややかなルビーの赤さの唇は、処女神ダイアナも及ばぬ」（I. iv. 30-33）と述べるが、ダイアナにすぐるのは、ヴィーナスであろう。さらに、ヴィーナスという言葉こそ出てこないが、先程言及したヴァルカン、ヴィーナスの息子のキューピッド（名指しこそされないが、黄金の矢（I. i. 35）で暗示される）などは、ヴィーナスの存在を強く示唆する。

現代のわれわれには、愛の女神ヴィーナスのイメージがすぐには脳裏に浮かばなくても、エリザベス朝の観客にはもうポッティチェリーの『春』（図1）や『ヴィーナスの誕生』（図2）に描かれたようなこの女神の図像が浮かんでいたであろう。

まず劇中でたびたび言及される（II. iv. 36, III. i. 134, その他）バラは、性愛の象徴であり、愛の女神ヴィーナスの花である。シザーリオに変装したヴァイオラは、自分の気持ちをこう語っている。「自分の恋をだれにも言わず、胸に秘めて、つぼみにひそむ虫のような片思いにバラの頬をむしばませたのです」（II. iv. 106-08）。このバラは、『春』と『ヴィーナスの誕生』のいずれにも描かれている。

ヴァイオラという名が連想させるヴァイオレット、つまりスマイレは、劇の冒頭の公爵の台詞のなかに出てくる（「スマイレの花の咲き誇る丘を吹く風が、その香りを盗みとってはこんでくるように」（I. i. 5-7））。ポッティチェリーの『春』のヴィーナスの傍らには、花模様の衣に包まれて花の女神フローラが立っている。「衣を彩る花は赤いバラと矢車草、紫色のものはスマイレ。スマイレの花言葉は質素と気品だが、象徴としては春の再生と死の悲しみをあらわす。」³ シェイクスピアが、このイタリア・ルネサンス期の名画と共通な構図を、この愛の喜劇に組み込んでいるのだと考えることができる。

劇の状況からも、ヴァイオラとヴィーナスは重なってくる。ヴァイオラは、海で遭難し、いったん死んで新たにシザーリオとしてイリリアにやってきて、愛をもたらずという状況は、海で生まれ地上に愛をもたらずというヴィーナスの状況と重なる。

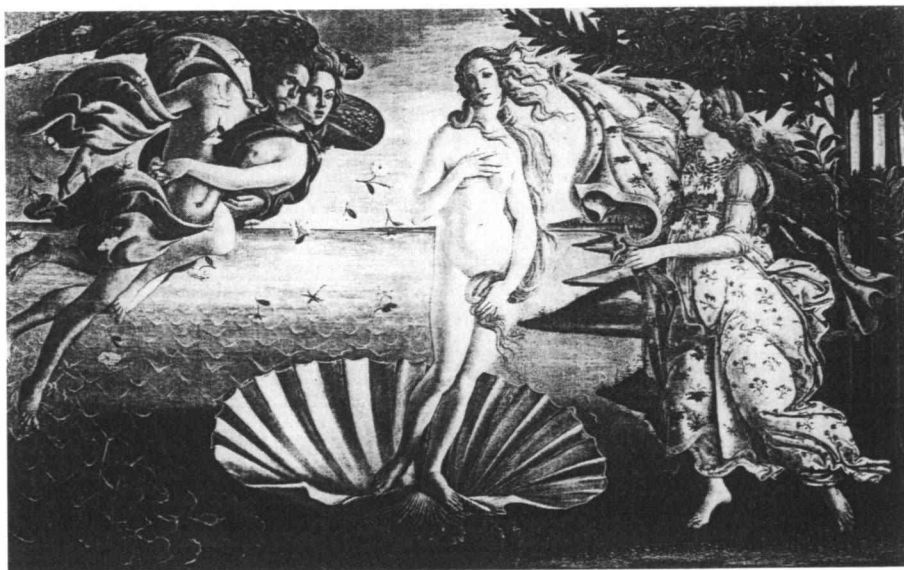
ヴィーナスに擬されたヴァイオラは、海から再生してきて「憂鬱の神」（II. iv. 70）の支配するイリリアに愛をもたらず。憂鬱の神はサトゥルヌス（Saturn＝土星）であるが、光を欠いた

陰気な星、土星に支配されたオーシーノー公爵は、恋に恋して生身の人間を愛することができない。オリヴィアは、亡き兄の喪に服し死んだも同然の生活を送ろうとしている。ヴィーナスは、宵の明星として夜空を彩る金星を表わすが、土星に支配されたイリリアを春と愛に満ちたイリジウムに変える。ボッティチェリの『ヴィーナスの誕生』は、『十二夜』のテーマそのものを表わしているのだ。

図1 ボッティチェリ 『春』



図2 ボッティチェリ 『ヴィーナスの誕生』



そればかりではない。二枚の絵画は、愛がもたらされた結果イリリアが楽園イリジウムに変容するそのメカニズムも暗示しているのである。⁴ ここで、『春』に登場する「三美神」とその概念を支えるネオ・プラトニズムの愛の理念について触れる必要がある。

3

話は少しそれるのだが、イタリア・ルネサンス期にあって、ネオプラトニズムの完成に寄与したピコ・デルラ・ミランドラのメダルの裏側には、三美神の図像が彫られていた。その三美神には左から順に「プラクリトゥード」（美）、「アモール」（愛）、「ヴォルプタース」（快楽）といったネオプラトニズムの思想において中心となる概念の寓意名もまた彫られていた。⁵ この一例からでも、三美神のモチーフとネオプラトニズムとの結びつきの深さが予想できる。三美神は、事実ネオプラトニズム的な愛の在り方をイコノグラフィックに示しているのである。

ピコと並びネオプラトニズムの創造に寄与したマルシリオ・フィチーノは、「その循環は…まず神にはじまり、神に発する、すなわち＜美＞である。次いでそれは世界に移行して自己自身を捉える、すなわち＜愛＞である。そしてさらにそれは、創造者のもとに戻りながら、それによって自己の仕事を完成する、すなわち＜快楽＞である。つまり、一言で言えば、＜愛＞は＜美＞にはじまって＜快楽＞に終わるわけである。」⁶ 三美神は、フィチーノの言う「＜愛＞は＜美＞にはじまって＜快楽＞に終わる」という命題の正確な寓意表現なのである。海で生まれた愛の化身ヴィーナスは、西風に吹かれてきて、地上に愛をもたらすのだが、地上を愛の楽園に変容させるプロセスを図像化したものが三美神なのである。

ヴァイオラは海で遭難し、唯一の肉親である兄セバスチャンとはぐれてしまう。船長に助けられたヴァイオラは、シザーリオと名を変えてオーシーノー公爵に小姓として仕える。これが劇の発端である。ヴァイオラは、劇開始直前に象徴的な死を経験しているが、ここで『春』のなかでまだ論及していない人物に触れなければならない。この絵の左端にいる若者は、「死の使者」マーキュリーである。彼は足に翼をもっていて使者の魂を先導する役割をもつ。彼は、精神（理性）の神であり、魂（愛）を先導する役割をもつ。そのために「愛の三美神」とともに描かれることが多いのである。ちなみに右端の三人は、春風に誘われて花を芽ぶかせる大地のニンフ、クロリスと、彼女が変身した後の姿としての花の女神フローラである。二人の女神は実は同一人物である。この絵を左から右に「読む」と、冬の死のあと再生の春を迎えているヴィーナスの園の姿が浮かび上がってくる。

理性は、感情の低位におかれてはならない。これはネオ・プラトニズムの大命題である。さきほどの「死の使者」マーキュリーは、知恵の神でもある。フィチーノは、『プロティノス入門』のなかで、人間の世界を支配する三人の神としてマーキュリー（知恵の神）、ヴィーナス（愛の女神）、アポロン（行動力の神）をあげる。さらにヴィーナスとマーキュリーの協力を最も望ましいとする。このさいヴィーナスを主とし、マーキュリーを従とする二者の協力による「愛に満ちた知者」を最もプラトンの存在とする。この理想の図像的表現が、『春』にほかならない。

『十二夜』におけるマーキュリーは、セバスチャンである。瓜二つの双子ヴァイオラとセバスチャンの別離と再会は、オーシーノー公爵やオリヴィアの恋のもつれとその解決とともに、主筋を構成する二大要素である。この劇での双子の別離と再会は、愛と理性の統一のプロセスをなし

ていると考えられる。それは、オーシーノー公爵やオリヴィアの恋が自己愛からネオ・プラトンの愛へと変わるその変容を理念的に支える形となっている。

セバスチャンがアライアンに擬されていることについてはすでに触れた。ところで「イルカは、船乗りの友と案内者であり、難破した者たちを救助するとよく言われるが、精神界でもこのような象徴性を有しており、死者の霊を冥府に導く案内人とされる。」⁷ イルカもマーキュリーも同一の役割を与えられている。『春』に登場する「魂の案内人」たるマーキュリーとセバスチャンとのあいだには、強い類縁性がある。それとともに、セバスチャンには、マーキュリーの特性である理性の働きに関する台詞が多い（「想像力よ、おれの＜理性＞を忘却の淵にひたしておいてくれ」（IV. i. 54-55）、「なにしろ前例もないし、常識を越えもするので、われとわが目を疑いたくもなるし、＜理性＞にたいしてさからいたくもなる。＜理性＞に言わせれば、当然おれが気がいか、あの人が気がいか、どちらかだ」（＜ ＞筆者）（IV. iii. 12-16））ことも両者の類縁性を感じさせる。

ヴァイオラは、シザーリオというお小姓に変装するが、その姿はセバスチャンそのものである（「一つの顔、一つの声、一つの服、そして二つのからだ、自然が作りなした鏡だ、」（V. i. 200-01））。シザーリオというセバスチャン／ヴァイオラの複合体は、ネオ・プラトニズムの称揚するヴィーナス／マーキュリーの複合体の劇的ヴァージョンである。

両性具有のアダムからイヴが分離し、男としてのアダムと女としてのイヴが確立し「愛」によって再び統一されることが大切なように、シザーリオから男性的部分が分離し、男性としてのセバスチャンと女性としてのヴァイオラが誕生し、双子の兄妹として再会することが必要である。その契機となるのが「決闘」である。

サー・トービーの計略によって、ヴァイオラとサー・アンドルーの間でへっぴり腰の決闘が行われる。しかし、シザーリオの男性性は単に男装による偽りの男性性に過ぎないこと、またセバスチャンが真の男性性の持ち主であることが、観客の前に明らかにされる。剣は、古来より男根の象徴であるが、ヴァイオラからセバスチャンに剣の象徴的転移が行われている。シザーリオがヴァイオラつまり真の女性に変容する準備がなされて、劇は大団円に到るのである。大団円の五幕にいたってシザーリオが衣装を着替えヴァイオラに戻る際、「船長のご案内しましょう、そこに私の女の服があずけてあります」（V. i. 238-39）云々の多少些末的と思われるやりとりがある。しかし、これも「衣服を取るということは、象徴的行為である。これは、魂が完全に自己をまた始源を認識するまえに真の本性を覆い隠すあらゆるものを捨て去らねばならない」⁸ というネオプラトニズムの命題に沿って理解すべきであろう。変装も、劇の結構として必要であるばかりでなく、変装がはがされて真の本性が顕現される、それは、汚れた現世から汚れなき天上への昇華のプロセスを構成しているのである。

4

これまでは、主筋をヴィーナス神話を中心にして読み解いてきたのだが、脇筋をどう読み解くのか、という問題がある。

『春』という絵のもつ構図——理性に導かれる愛——は、『十二夜』のもつ構図——無知・自己愛からの覚醒——と平行している。オーシーノー公爵のオリヴィアへの求愛から、オーシーノー

公爵とヴァイオラ、セバスチャンとオリヴィアという二組の恋の成就という主筋とサー・トービーやマライアの繰り広げる祝祭的騒ぎという脇筋を結ぶものは、無知からの脱却というテーマである。ノースロップ・フライが、『十二夜』の登場人物はほとんど全員が、ときに狂気に取り憑かれている⁹と指摘するように、主筋に登場する人物ばかりではなく、脇筋に登場する人物も、何らかの「狂気」に冒されている。オーシーノー公爵は、憂鬱の神の虜となり恋に恋しているし、オリヴィアは、兄の喪に服し七年間人と会うのをやめるといふ、いわば精神的自殺願望にとりつかれている。劇中使用されるオリヴィアの印形が胸元に短剣を置き自刃しようとするルクレツィアなのもこのことの傍証であろう。脇筋に登場するマルヴォーリオは、この二人のパロディーである。マルヴォーリオの自惚れは、マライアやサー・トービーのからかいの対象となり、彼は狂人扱いされる。彼の狂気を「治療」(?)するのは、道化フェステである。地下牢に閉じ込められたマルヴォーリオは、サー・トープスに扮した道化によってからかわれる。その道化とマルヴォーリオの台詞(道化「よろしいか、およそ暗闇とは無知をおいて他にはない。」マルヴォーリオ「いいですか、ここは無知と同じように真っ暗なのです、無知が地獄のように暗いとすればここは地獄です。」(IV. ii. 34-37))には、この劇の眼目となる無知からの脱却のテーマが表われている。

道化は、主筋においてヴァイオラの果たす役割を、脇筋において果たしている。道化は「まだら服とともに風のように自由な特権をちょうだいし、好きな相手に吹き付ける」(『お気に召すまま』)。正しい基準を失ったイリリアにあって、『かくあるものはかくあるなり』・・・なんとなれば、『かくある』は『かくある』にあらずしてなんぞや、『もの』は『もの』にあらずしてなんぞや?」(IV. ii. 13-14)という「理性」(?)を堅持する。ヴァイオラは、この道化を高く評価する。

あの人は利口だから阿呆のまねができるのね、
阿呆をつとめるにはそれだけの知恵がいる。

...

利口な人が知恵を働かせる以上に。だって、
阿呆が阿呆ぶりを見せるのは知恵の才能だけれど、
利口が阿呆のまねをするのは知恵の災難だもの。

(Ⅲ. i. 50-58)

この道化は、ギリシア古典神話の世界というよりも中世の民衆的演劇伝統により深く根ざしているといえるのだが、彼は、主筋でセバスチャンが狂気に理性をもたらしという役割を脇筋において果たしているのである。

5

セバスチャンとヴァイオラは、海からこの地上へ「愛」と「理性」をもたらした。この双子の再会・結合は、マーキュリー／ヴィーナスの結合を暗示し、「知恵ある愛」というネオ・プラトニックな愛の理想像をもたらす。イタリア・ルネサンス美術において描かれている愛の構図が、『十二夜』という「愛の喜劇」においてもそのまま付蝶するのは、美術と演劇双方の背景にルネ

サンス・ネオプラトニズムが共通してあるからであった。

性のみを異にし他の点ではアイデンティカルな兄妹が、仮の統一性（シザリーオ）を保ちながらもそれぞれが分離し、真の男性性と女性性を確立し再会を果たすプロセスは、「＜一＞なるものが＜多＞なるものに分かれても、その＜多＞が万物の始源である＜一＞によって多様性と統一性を両立させている」理想的世界のありようを示している。プラトンの「＜一＞と善とは同じものであり、それは万物の始源であ」¹⁰り、「物体の上には魂が、魂の上には知性が、そして知性の上には＜一＞そのものであり、善なるものがある」¹¹とネオプラトニズムの創始者の一人フィチーノは述べている。＜美＞から＜愛＞へ、＜愛＞から＜快楽＞への上昇は、世界の理想的ありようの＜愛＞への適用にほかならない。

オーシーノー公爵とオリヴィアはある種の狂気を潜り抜けこの理想的な愛の在りようにたどり着いた。彼らは、ヴァイオラとセバスチャンという＜愛＞と＜理性＞に導かれて混沌から逃れ、愛の理想的ありようにたどり着いたのである。オーシーノー公爵とオリヴィアは、＜愛＞が本源的にもつ＜美＞に導かれ *ultimate joy* という意味での＜快楽＞へとたどり着き、＜三美神＞の作る環への参加を果たす。「自然の導きは遠回りしても結局は正し」(V. i. 243) だったのである。ヴァイオラという＜愛の女神＞は、＜運命の女神＞に打ち勝つ＜自然の女神＞でもあるのかも知れない。¹² ヴァイオラが「運命」の寓意たる海で遭難し、九死に一生を得ているのもその傍証と言えよう。

われわれは、愛の上昇を体感しながら終幕のフェステの歌を聞く。「ヘイ、ハウ、雨は毎日降るものさ」と歌うフェステの声はものさびしげである。われわれは、「風が吹き、雨が降る」日常生活に戻っていかなければならない。しかし、観客の胸には「愛」への信頼が根づき始めている。シェイクスピアの劇の中心には、「＜美＞と＜貞潔＞と＜喜び＞を従えた愛の女神＜ヴィーナス＝ナチュラ＞がいつもいる」¹³のだから。

* 本稿は、日本英文学会中部支部第48回大会（1996年10月12日 於信州大学）における口頭発表に加筆修正を加えたものである。

注

- 1 Elizabeth Story Donno (ed.) *The New Cambridge Shakespeare : Twelfth Night or What You Will* (Cambridge U. P., 1994).
- 2 殺そうとする水夫たちの手を逃れ、海に飛び込んだアライアンは、イルカの背に乗って安全な地へと向かった。
- 3 倉石四郎『フローラの肖像』（講談社、1993）p. 21.
- 4 「もう一つの愛の劇『十二夜』も、同じ意味でルネサンス的調和の劇と見ることができる。それは、オリヴィアが、ポッティチェリーのヴィーナスのように海から訪れたヴァイオラの＜美＞によって＜貞潔＞の心を波立たせられ、セバスチャンとの愛の＜喜び＞を実現する＜三美神＞の輪舞の物語だともいえるし、あるいはまた、オーシーノー公爵が、オリヴィアから＜瞑想的生活＞を、セバスチャンから＜行動的生活＞を、ヴァイオラから＜快楽的生活＞を学び、調和的人格として完成する物語だといえなくもないの

である」(岩崎宗治『シェイクスピアのイコノロジー』三省堂、1994, p. 294-96) 拙論の趣旨もこの論旨の延長線上にある。

- 5 Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (Faber & Faber Ltd., 1958) の図10参照。
- 6 Marsilii Ficini, *Opera Omnia* (Basileae, 1561, 1576) 引用は、マルシーリオ・フィチーノ『恋の形而上学——フィレンチェの人マルシーリオ・フィチーノによるプラトーン『饗宴』注釈』左近司祥子訳(国文社、1985) p. 37.
- 7 ジーン・C・クーパー『シンボリズム——象徴の比較文化』(彩流社、1987)、p. 121.
- 8 John Vyvyan, *Shakespeare and Platonic Beauty* (Chatto & Windus, 1961), pp. 28-29.
- 9 Northrop Frye, *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance* (Columbia Univ. Press, 1965), p. 137.
- 10 Marsilii Ficino, *The Philebus Commentary* (M. J. B. Allen, ed. and trans., Berkeley, 1975).
引用は、マルシーリオ・フィチーノ『『ピレボス』注解：人間の最高善について』左近司祥子・木村茂訳(国文社、1995), p. 39.
- 11 同上、p. 27.
- 12 「この劇(『ヴェニスの商人』)のポーシャは・・・＜自然の女神(ナチュラ)＞と＜運命の女神(フォルテューナ)＞の恵みを受けている。と同時にポーシャには、マーキュリー——彼は三美神の先導者である——の守護が与えられている」(岩崎宗治『シェイクスピアのイコノロジー』p. 116)。ポーシャをヴァイオラに代えてもこの論旨はその正しさを保持する、と私には思われる。
- 13 1582年、アントニー・マンディ作といわれる『愛と運命のみごとな勝利』*The Rare Triumphs of Love and Fortune* が上演されるが、この劇では、＜愛の女神＞ヴィーナスと＜運命の女神＞フォルテューナの対立と和解がテーマとなっている。こうした観念が流布していたことも、拙論の傍証ともなろう。(岩崎宗治『シェイクスピアのイコノロジー』、p. 116参照)