

## *The Roaring Girl, or Moll Cutpurse* におけるモルと 政権交代期のコミュニティとの関係

丹羽 佐紀

### はじめに

トマス・デッカー (Thomas Decker, c1572-1632) とトマス・ミドルトン (Thomas Middleton, c1570-1627) の共作 *The Roaring Girl, or Moll Cutpurse* (1611) において、登場人物たちに采配を振るモルは、男装でアウトローというその特異な位置づけによって、当時のロンドンに象徴されるコミュニティの様々な側面を浮き彫りにする。<sup>1</sup> 実在の女性をモデルとする彼女の男装は、例えばシェイクスピアの *Twelfth Night* (1599) において、一途な恋心ゆえに愛する人に気づかれることなく傍に近づこうと試みるヴァイオラの男装と違い、本来の身体的性が誰の目にも明らかである。観客はもちろん劇中の他の人物にも一目瞭然の、彼女のジェンダーの可視的な曖昧性という矛盾は、コミュニティの当事者である観客に、当時の社会が受容もしくは排除しようとした概念や価値観を、他者としての視点から認識させるという点で、重要な劇的機能を果たしている。

本論では、このような彼女の劇的機能を、ジェイムズ1世の治世へと移行する時代の趨勢と、上演当時のロンドンを中心とするコミュニティとの関わりにおいて分析する。当時の観客が、コミュニティの一員としておそらく無意識に持っていた他者受容の在り方と、政権交代を背景とする社会的状況の中で、彼らが拠り処とすべく自分たちのコミュニティに顕在化させた道徳的指標という二つの観点からモルを捉え、モルの男装がそれにどのように作用したか考察する。劇におけるモルの多様な役割は、劇場という、双方向的に作用する特殊な空間において、現実のコミュニティの潜在的な願望を表出させる。デッカーとミドルトンが劇空間に描いてみせたもう一つのコミュニティを、この作品において捉え直したい。

### メアリー・フリスと社会的逸脱への憧憬

この作品のタイトルに挙げられているモルは、上演当時、実際にロンドンの裏社会で活躍したメアリー・フリスという実在の人物がモデルとなっている。メアリー・フリスについては、1662年に匿名で *The Life and Death of Mistress Mary Frith, Commonly Called Moll Cutpurse* というタイトルでその半生に関する書物が出版されており、Nakayamaによれば、1659年に亡くなったメアリー自身が自分は74歳まで生きたと記していることから、おそらく編者による1589年という記載よりは早く生まれたと思われる。(‘... so I bid it adieu this threescore and fourteenth year of my age.’)<sup>(95)</sup> 彼女は盗品売買と売春幹旋を生業としただけでなく、男性の服装で街を闊歩したことから、当時のロンドンでは異色な存在と見做されていたが、それにもかかわらず称賛の目で見られることも多かったようである。

Despite her underworld connections and the eccentricity of her dress, she was on the whole regarded with indulgence, and even some admiration. (viii)

メアリー・フリスが男装をした理由については様々な解釈がなされており、未だ推測の域を出ない。しかし当時の社会では男装という行為自体が、人々の注目の的となるに十分であり、デッカーとミドルトンの劇においても、彼女の特徴はそのままモルに反映されている。劇中のモルは、互いに相手を出し抜こうとする登場人物たちが織り成す一つのコミュニティの中で、男装で怪盗という目に見える特異性によって、彼らと一線を画する立場にある。彼女の存在は、時間や空間を共有しながらも、自分たちなら足を踏み入れるのを躊躇してしまうであろうコミュニティの周縁をやすやすと闊歩する人物として、他の登場人物たちに彼女への憧憬を生じさせる。モルのこのような劇的立場は、例えば Willeford が述べるところの「法と無法の間の境界線上」(‘the border between “the law” and lawlessness’) に立つ祝祭王としてのフールのイメージを想起させる。(136) 彼女に近づくことは、劇中でセバステイアンが言うように「迷路に入ってゆく」(‘in a labyrinth I go’ (Scene 2, 98))かのような勇気を必要とするが、同時に、自分たちが今いる位置には何も変わらないコミュニティの既成の慣習や状況を打ち破ってくれるかもしれないという期待を他の登場人物たちに抱かせ、彼らは様々なトラブルの解決をモルに頼る。それは、劇のあらすじにおいて何か意外な展開をモルが繰り広げてくれるのではないかという観客の期待をも呼び起こすものであり、さらにその期待は、政権交代下のコミュニティにおいて当時の人々が変わりゆく時代に求めた高揚感の象徴でもあったと言える。

ただしフールと異なりモルは、服装倒錯者(transvestite)という言葉でメアリー・フリス自身が一度も用いていないように、男装によって自らの身体的性を混沌の中に埋もれさせてはいない。むしろ彼女は、女性である事実を他の登場人物たちにはっきりと示している。劇中でセバステイアンが、本当の恋人を手に入れるため、「見知らぬ偶像」(‘a strange idol’ (Scene 2, 120))に「偽の情熱」(‘counterfeit passion’ (Scene 2, 105)) で近づき、父親を出し抜く決意をする時、それは混沌の世界へ入り込んでいくことを意味しない。モルの身体的性は登場人物たちの目に明らかであり、セバステイアンが彼女に近づく目的は、「男装をした女性に血迷った」と父親に思わせることである。デッカーとミドルトンは、実在のメアリー・フリスを舞台上に再現させつつ、特にその可視的な特異性という彼女の社会的逸脱の側面を前面に出し、それによって、例えば Howard が「民衆の英雄的立場」(‘her folk hero status’)と呼ぶところの劇的機能を彼女に与えているのである。(75)

### 男装を取り巻く社会的背景

この劇が上演された当時、女性が男装をするのはどのような場合であったのかについて、Cressy は「財産獲得および、一般の女性にとっては困難な職業への従事」から「恋人奪取、果たし合い、一人旅、自己防衛の手段」に至るまで様々なケースがあったと述べている。

Whether in real life or in literature, by this account, cross-dressing involved struggle, resistance, and subversion, as well as modification, recuperation, and containment of the system of gendered patriarchal domination. Renaissance cross-dressing involved ideological work of a complex kind which ultimately . . . ‘participated in the historical process eventuating in the English Revolution’. . . . The first [the women of Renaissance England who ‘began adopting masculine attire’] is represented as a challenge to patriarchal values, a bold assault on oppressive cultural boundaries. . . . To plead at law, regain a fortune, or practice a profession barred to women; to advance a stratagem, win back lovers, or fight a duel; to travel alone, avoid rape or molestation, and to have adventures. (97-98)

いずれの場合にしても、ある目的を達成するために、家父長制社会が暗黙のうちに規定したジェンダー概念から逸脱した行動をとる決意が必要という共通項があった。これら諸々の事例は、女性が女性性を纏ったままでは到底果たし得ないコミュニティの制約を鮮明に浮かび上がらせ、その許容範囲を超えて彼女たちが男装という手段に出た時、それを異質な存在として否応なく周縁へ追いやる、社会制裁的な側面も垣間見せる。

男装に対する攻撃は、宗教的な立場からのものに著しかった。特にピューリタンによる異性装への攻撃が激しかったことは、以下の言及からも明らかである。John Stabbes は、*The Anatomy of Abuse* において、「服装は身体的な性の区別を明確にするために身につける」もので、本来の服装としての機能を果たすためには当然ながら身体的性と一致してしかるべきだと、着衣の意義と絡めて男装を強く非難している。('Our apparel was given us as a sign distinctive to discern betwixt sex and sex.')(Aughterson, 76) 一方 John Rainoldes は、自らの論理の正当性の根拠を申命記 (Deuteronomy) に求め、さらに John Williams は 1619 年にジェームズ 1 世の前で行なった説教の中で、人は男と女に分けて創られたのに、悪魔がそれを「半分男性で半分女性」('half man half woman') の状態にしたと、異性装を激しく非難し、蛇に誘惑された女性の悪魔的な性質と異性装とを関連づけている。(Aughterson, 77-78) 彼らはまた、女性による男装の邪悪さを、劇場における役者たちの変装とも結びつけて同様に非難した。化粧を含めた女性の変装と、役者たちの変装への非難の関連性について、Hyland は次のように述べている。

Closely related both to the antitheatrical polemic of the early modern period and to the attacks on cross-dressed women were the many moralizing attacks on the use of cosmetics. While these were often misogynistic, their moral intent was rather broader. . . . What I think is significant here is the manner in which a theatrical convention is attached to misogynistic satire, because the attack on women's painting is a tacit attack on theatricality, and puts the playwrights into a position that might look like self-contradiction. (126-27)

ここでは、宗教的立場から女性のジェンダーを規定しようとする動きが、いかに道徳的な衣を纏って人々の服装に対する概念に影響を与えたかが読みとれる。

## 身体的な性とモル

上演当時のコミュニティにおける一般庶民の感覚として、男装はしばしば売春婦と関連づけて捉えられた。劇の中でも、モルの描写には売春婦を示唆する台詞が出てくる。3幕において、ラクストンは男装したモルのことを次のように、「イタリア男にはしゃぶりたいほどのごちそう」と形容し、自分も金を払って誘惑したいと買春を匂わせる。

Laxton: Heart, I would give but too much money

To be nibbling with that wench.

...

Me thinks a brave captain might get all his  
soldiers upon her, and ne'er be beholding to a company  
of Mile End milksops, if he could come on, and come off  
quick enough. . . .

Such a Moll were a marrowbone before  
an Italian: he would cry bona-roba till his ribs were  
nothing but bone.”

(Scene 3, 196-201)<sup>2</sup>

これと関連して注目すべきなのは、モルの服装だけではなく彼女の身体つきに言及する場面も多く見られることである。このことは、彼女が男装しながらも身体的な女性のセクシュアリティを観客に意識させ、エロティシズムを醸し出しているという点において、やはり売春婦との関連を想起させるものである。彼女を見たゴスホウクは、「おかしな、風変わりな女だ」(‘Tis the maddest, fantasticallest girl!’ (Scene 3, 211))と言いながらもモルの身体的魅力に惹かれ、「あんなに肉づきがよくて機転のきく女は見たことがない」と感心している。(‘I never knew / so much flesh and so much nimbleness put together!’ (Scene 3, 212))

また、4幕で彼女が男装したままヴァイオラを足に挟んで奏でる場面については、Kahn や Zimmerman を始め多くの批評家が、女性としてのエロティシズムを観客に意識させる姿勢と捉え、むしろモルの女性性を際立たせるために意図的に演出された場面だと指摘する。<sup>3</sup> Zimmerman が‘it is the woman in Moll that men seek, rather than the man.’と述べるように、モルは身体的にあくまで女性と見做されているのである。(181) 一方 O’Callaghan は、少年俳優が女性のモルを演じ、さらに男装をするという異性装のからくりが、ジェンダーの曖昧さを生じさせることでかえってホモセクシュアルなエロティシズムへの倒錯を観客に引き起こさせる可能性を指摘している。(49-51)

劇作品における男装の場合、少年俳優が女性を演じることによって生じるこのようなエロティシズムは、観客の受けを狙うためには効果的であったと言える。しかしそのような男装がコミュニティにおいても受容されるのは、シェイクスピア劇に登場するヒロインのように、例えば恋を成就させるた

めの一時的な手段としての場合であり、その間もヒロインは女性らしさ、すなわち貞節を失わないことが大前提であった。モルのように身体的エロティシズムを隠さない演出は、観客の関心を引いたかもしれないが、同時に女性の貞節という観点から、コミュニティの中で容易に非難の対象となるリスクも背負っていたのである。Bullough は、当時最も激しく劇場を非難したピューリタンの William Prynne と、それに対抗して書かれた Ben Jonson の *Bartholamew Fair* について紹介しているが、宗教的立場からの強い非難にもかかわらず、劇場で異性装の役者を観ることは、自分たちのジェンダーを変える危険を冒すことなくジェンダーの変化を視覚体験出来るという点で、観客には人気があったと述べている。(77-78) それは裏を返せば、劇場で繰り広げられる異性装の世界が、日常のコミュニティではタブーとされる事柄への人々の潜在的欲求と本質的につながっていたことを意味する。

4幕において、セバスティアンが父親に「なぜ、モルという名前がそれほど致命的なんです？」(‘Why is the name of Moll so fatal, sir?’ (Scene 4,159)) と問うのに対し、サー・アレキサンダーが「売春婦には他のどの名前よりもモルという名が多いんだ」(‘Many one, sir, where suspect is entered, / Forseek all London from one end to t’other / More whores of that name than of any ten other.’ (Scene 4, 160-63)) と答える場面は、モルという名前に上演当時の人々がどのような先入観を持っていたかを代弁している。モルという名前は、セバスティアンの本当の恋人メアリーと同じであり、メアリーも劇の冒頭で小姓に変装してセバスティアンのもとを訪れる。モルとメアリーはともに、セバスティアンの恋人としての役回りを与えられる。だがメアリーではなくモルによって売春婦が連想されるのは、二人の男装が、同じ変装ではあっても明らかに異なる受けとめられ方をしているからである。シェイクスピア劇に登場する美德と貞節のヒロインのようなメアリーと、男装してロンドンの裏社会を闊歩する怪盗モルが、それぞれセバスティアンの本当の恋人と偽の恋人として描かれているのもまた、モルがコミュニティの中では逸脱していることを物語る。以上のように、劇において他の登場人物がモルをモルとして見る基準はそのまま、当時のコミュニティにおいて人々がメアリー・フリスのような「男装する女性」を見る判断基準と重なったのである。

### コミュニティを牽引する人物として

以上見てきたように、モルは、男装というその特異性によって一方でコミュニティにおいて他の登場人物たちの憧憬的となり得るが、他方でその男装は、コミュニティにおいてジェンダーに対する概念を共有する他の登場人物たちと彼女との間に、境界を生じさせる要因となる。彼らは、手の届く所にいるはずのモルに近づきながらも、ある一定の位置から先へ彼女の領域に入り込んでくることはない。それはモルの男装が、逆説的に彼らの暗黙の道徳的指標を浮かび上がらせるからである。ではこのようなモルは、劇のあらずじ全体においてどのような機能を果たしているのであろうか。彼女は、意図的に身体の魅力を強調したり、異性に媚びるわけではない。かといって男装で甲冑のように身を固め、他の男性と対等になろうと肩肘を張っているわけでもない。むしろ彼女は、コミュニティという一つの枠の中で人々が異性や同性に求め、且つ自分たちにも課した役割や立場を映し出す鏡として機能し、それによって彼らに安心を与えつつ、彼女自身も他の登場人物との新たな関わり方を展開さ

せている。

トラップドアーが「男にして女の、おれの親分、何でしょう？」（‘what says my brave captain, male and female?’ (Scene 7, 186)）と端的に呼ぶように、モルは道徳的指標という観点からは社会的に逸脱した立場を取りながら、コミュニティに周縁から関わり、他の登場人物たちに方向を指し示すことによって、時にコミュニティそのものの牽引者としての役割すら果たす。<sup>4</sup> トラップドアーは事あるごとに彼女を頼りにし、ラクストンも最初は彼女に言い寄って欲望を満たそうと企み、彼女を金で買ったつもりが、相手の帯をほどく代わりに自分の剣を抜かれてしまう。それはモルの優位を象徴する場面であり、彼は「金もお前も諦めるよ」と降参するが、モルは「(金もあたしも) どちらもあたしの物だ。あたしの勝手にするよ。」と言い放つ。

Laxton: I ask thee pardon.

Moll: I'm your hired whore, sir!

Laxton: I yield both purse and body.

Moll: Both are mine and now at my disposing. (Scene 5, 120-24)

モルは、自分がその場を取り仕切ることができる人物であることを、他の登場人物たちに明らかにしてみせる。彼女の台詞は、暗黙のうちに様々な抑制を強いる家父長制社会にあって、彼女の男装が可能にする、ひとつの新しいジェンダー概念を観客に提起するものである。

さらにモルは、結果的にセバスティアンとメアリーの恋を成就させるために一役買うが、彼女自身は貞節なままである。劇中のモルが、ちょっかいを出して言い寄る男性に一向になびかないことについて、Kahn は次のように指摘している。

In a more serious vein, the play often makes a point of the disparity between Moll's reputation for whorishness and thievery, and her actual chastity and uprightness. (724)

隙あらば不貞をはたらこうとしているのはむしろミセス・ガリポット、ミセス・ティルトヤードといった日常のコミュニティに属する登場人物たちである。この対照性は、本質的に娼婦であるのはどちらなのかという、コミュニティにける道徳的指標そのものへの問いを痛烈に観客に突きつける。モルが「どんな女が本当に貞淑なのか知ることなんて無理だよ、だって本当に試されることがないんだから」と言う時、彼女の言葉は劇中の登場人物のみならず、観客が現実社会において貞節な女性に抱く理想的概念のあやふやさも暴き出してみせるのである。

Moll: 'tis impossible to

know what woman is thoroughly honest, because she's

ne'er thoroughly tried.

(Scene 3, 331-33)

このように言い放つ彼女は、コミュニティにおける道徳的指標を、実態とのギャップにおいて他の登場人物たちに示してみせることにより、ある一定の方向へ彼らを導いている。彼らを気づきの原点に戻すという点で、彼女はここでもやはり、牽引者としての役割を果たしている。これらの台詞は、男装のモルだからこそ言い放つことができるのだ。それはちょうど、Willeford が道化の衣装について「混沌とした不調和な要素を含むが、時にはそれらを均衡と調和の一つのパターンの中に統合する」(‘chaotic and disproportionate elements but sometimes brings them together within a balanced and harmonious pattern’)と述べているのと同じ様な役割を果たすものである。(15-16)

### コミュニティの曖昧さ

劇場空間は、現実社会において抑制され、またタブーとされた事柄を舞台上に表出させることを可能にするという機能を持っている。劇の中で男装のモルが他の登場人物たちと繰り広げる出来事や、彼女が述べる台詞は、モルがもし女性の服装のままであれば、まさにその服装が規定する女性性に他者が期待する縛りによって、たちまち彼女を身動きできなくさせたであろう。あるいは、単にコミュニティの異端児と見做され、一笑されてしまうにすぎない。モルは、身体的には女性であることを明らかにしたまま男装をすることによって、現実のコミュニティにおける女性性が本質的に曖昧であることを、最大限に舞台上で表出させている。Heller は、ミドルトンとデッカーのこの劇が、表向きは喜劇的な様相を帯びていながらも、基本的には、社会の批判に対する劇場擁護の側面を持っていることを指摘している。

Therefore, even though the explicit purpose of *The Roaring Girl* is to provide venery and lagughter, one implicit purpose is a defense of the theater, particularly against the charges of sodomy, extending what has been started with the portrayal of Thomasine in *Michaelmas Term*. (Heller, 152-53)

劇におけるモルのこのような役割は、実は他の登場人物たちの曖昧さをも浮き彫りにしている。登場人物たちは皆、互いにどこかで表面とは裏腹の実態を知りつつ見ていない振りをし、場当たりのなやりとりで相手を出し抜こうと謀る。だがその曖昧な関係は、モルの存在によって、大なり小なり露呈されつつ、コミュニティの中でうまくバランスを保ち続けている。ここに、city comedies としての面白さ、滑稽さの一端が見受けられる。登場人物たちは、最終的には本音を暴露して決着をつけなくてはならない。だが、その本音もまた、彼らのコミュニティにおいて果たして本質的なものなのかはわからない。モルが次のように言う時、観客は改めて、自分たちがコミュニティにおいて投げ処としているものの不確かさに気づかされるのである。

「よからぬことを知っているだけで、あなたも汚名をまともわなくてはならないのでしょうか？／実を言えば、あたしもそれで、女怪盗モルにされてしまったんですよ。／地味な襟飾りをしてもおだやかな様子の娼婦がどれほどいることか！／中傷好きの輩の手帳に名前が記された、貞淑な女がどれほ



注)

- 1 Stationer's Register に入ったのは 1612 年 2 月 18 日とされている。(Kahn, 721)
- 2 Kahn の注によれば、ラクストンの台詞は、モルのように男らしい身なりをした女性は男の子だけを生むという Aristotle 的な発想による。(737)
- 3 Kahn, 724-25. Zimmerman, 180-87.
- 4 モルが、男装をして他の登場人物たちを牽引するという構図は、当時の観客の間に、ジェイムズ 1 世の時代への称賛と同時に、エリザベス 1 世の時代へのノスタルジアを呼び起こす効果もあったと捉えることもできる。

### 参考文献

- Aughterson, Kate, ed. *Renaissance Women: Constructions of Femininity in England*. London and New York: Routledge, 1995.
- Bristol, Michael D. *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*. New York and London: Methuen, 1985.
- Bullough, Vern L., and Bonnie Bullough. *Cross Dressing, Sex, and Gender*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.
- Chakravorty, Swapan. *Society and Politics in the Plays of Thomas Middleton*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Collinson, Patrick. *The Birthpangs of Protestant England: Religious and Cultural Change in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. London: Macmillan Press, 1988.
- Cressy, David. *Travesties and Transgressions in Tudor and Stuart England*. Oxford: OUP, 2000.
- Howard-Hill, T. H. *Middleton's "Vulgar Pasquin": Essays on A Game at Chess*. Newark: University of Delaware, 1995.
- Howard, Jean E. *Theater of a City: The Places of London Comedy, 1598-1642*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.
- Hyland, Peter. *Disguise on the Early Modern English Stage*. Farnham: Ashgate, 2011.
- Jackson, Ken. *Separate Theaters: Bethlem ("Bedlam") Hospital and the Shakespearean Stage*. Newark: University of Delaware Press, 2005.
- Kahn, Coppélia, ed. Intro. *The Roaring Girl or Moll Cutpurse by Thomas Middleton. Thomas Middleton: The Collected Works*. Eds. Gary Taylor and John Lavagnino. Oxford: Clarendon Press, 2007.
- Limon, Jerzy. *Dangerous Matter: English Drama and Politics 1623/24*. Cambridge: CUP, 1986.
- Nakayama, Randall S. ed. *The Life and Death of Mrs. Mary Frith: Commonly Called Moll Cutpurse. 1662. With a Facsimile of the Original Edition*. New York & London: Garland Publishing, Inc., 1993.
- Newman, Karen. *Cultural Capitals: Early Modern London and Paris*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

- O'Callaghan, Michelle. *Thomas Middleton: Renaissance Dramatist*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- Orgel, Stephen. *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*. Cambridge: CUP, 1996.
- Taylor, Gary, and John Lavagnino, eds. *Thomas Middleton: The Collected Works*. Oxford: Clarendon Press, 2007.
- Willeford, William. *The Fool and His Scepter*. Noyes St. Evanston: Northwestern University Press, 1969.
- Zimmerman, Susan, ed. *Erotic Politics: Desire on the Renaissance Stage*. New York and London: Routledge, 1992.