

## The Duchess of Malfi における「交渉」の行方

米谷郁子

“the judgement which wee have to knowe our selves, is not ours, but wee borrow it of others.”

(from 1574 courtesy book Civile Conversation by Stefano Guazzo Bk. 2:4)

### 1. 声とこだま

John Webster による *The Duchess of Malfi* (1613-4) の終幕、悲劇の終わりを告げる殺戮と破滅の嵐の半時前に、ふと訪れる嵐のような場面に耳を傾けることから始めてみたい。この5幕1場では、Antonio —— この家令と Duchess の階級侵犯的な秘密結婚が、彼女の2人の兄である枢機卿と Ferdinand の凶暴な怒りを招く引き金となる —— は、まだ妻の Duchess が殺されたことを知らずにいる。彼はいまだあまりにも楽観的に、敵である2人の兄からの赦免を得ることに期待をかけている (5.1.62-74)。しかし彼の心は、すでに死へと傾きつつある。忠信の友である Delio と朽ちかけた僧院の廃墟に立ち、彼はつぶやく：“all things have their end: / Churches and cities, which have diseases like to men, / Must have like death that we have.” (5.3.17-19)。<sup>1)</sup> するとこだまが彼自身の言葉をまるで彼に言い聞かせるかのように、僧院の壁から返答し続ける。とうとう Antonio はふと思に至るかのように言う：“’Tis very like my wife’s voice”。こだまも彼の直感を返してくる：“Ay, wife’s voice” (5.3.26)。Webster はこの場面で、Duchess を演じた少年俳優 (Richard Sharpe) に、こだまの「声の出演」をするよう意図していたと思われる。こだまは、Antonio の「声」であると同時に、Duchess の「声」でもあるのだ。

こだまは、Antonio の言葉の末尾をそのまま反復再生することによって、Antonio に働きかけ、Antonio の認識の及ばないところにあるはずの「真実」を、発話者である Antonio 自身の意図を超えて明らかにする。劇的効果はこの Dramatic irony によっていや増しに高められ、ついに Antonio が “Echo, I will not talk to thee; / For thou art a dead thing,” と言い聞かせても、こだまは返答しつづける：“Thou art a dead thing” (5.3.37-38)。“A dead thing” はこだまではない、Antonio の方なのだ、と。この Antonio とこだまの応答を通してテキストが語るのは、Duchess の「死後」もいまだに続けられる、Antonio と Duchess の声の交渉、対話のプロセスであるようだ。4幕までにくびり殺され、むりやり沈黙させられた Duchess の生前の声と、死後にこだまに権能を付与したかのように見受けられる Duchess の「声」との間に、ある運動を、もし可能であるならば如何に見出せるであろうか。

このこだまの場面は、Webster のテキストに見られる女性主人公のいわゆるアイデンティティ構築問題の周辺に様々な疑問や矛盾や解釈を生み出しつづけている。<sup>2)</sup> この芝居に Duchess の女性性の抹殺を読むことは極めて容易であり、この読みのラインを見逃して何かを語ることは、今や不可能であるといっても過言ではない：女性主人公は結局無残な殺され方をし、彼女が劇世界に構築しようとした階級転覆的な「新しい世界像」は実現されることなく、「女性性」がもつ転覆的な声の、男性性権力による破壊は徹底的に行われる。しかし、ことこの芝居が静かに用意しているのは、男性権力社会が持つ「女性の声」の沈静化という戦略が、5幕で奇妙な印象を残す「こだま」の存在によって、かならずしも徹頭徹尾成功しているとはいきれない仕掛けである。今回の試論では、このこだまの場面を念頭に置きながら、男性性と女性性両者の社会的な存立様態が、流動的ながら

も、まぎれもなく相互依存によって成り立っていることへの認識を、この芝居テキストが示し得ているのかどうか、この認識が悲劇の中に鮮やかな「兆し」の形で開示されている可能性があるとするれば、それはどのように行われているかということ、再考・整理してみようと思う。<sup>4)</sup> Webster の *Duchess* は、果たして死後もなお、既存のジェンダー構造のずらし、とらえなおしを劇世界のみならず、同時代の世界に、そして私達の生きる世界に迫り続けていると、言えるのかどうか。

## 2. *Duchess* のイメージ

*The Duchess of Malfi* は、女性主人公の「名」が冠せられている数少ない悲劇の一つである。しかしながら女性主人公のアイデンティティがそれによって認知されるはずのこの「名前」は、彼女の Christian Name でもなければ Maiden Name でもなく、無論彼女が主体的に選び取る 2 番目の夫の名からも取られていない。The *Duchess of Malfi* とは、劇が始まったときにはもう死んでいる彼女の最初の結婚相手である公爵から取られているのであり、「未亡人」としての *Duchess* のアイデンティティがこの芝居のすべての前提であることを示している。Jankowski が指摘する通り、彼女は芝居の初めでは “sovereign ruler” としての地位を利用しているが、それはあくまでも「未亡人」という枠からはみ出さない限りにおいて、また若い息子の摂政役をしている限りにおいてのことなのである (166)。彼女は一見したところ自分の社会的立場、あるいは未亡人としての運命をある程度コントロールしているように見えるが、他方では紛れもなく「彼女の再婚可能性に対して兄弟たちが抱く脅威と、みだらな未亡人という初期近代の既成観念の中で生かされているだけなのである」(Jankowski 165。Todd 55, Jardine 70-93 も参照)。初期近代イングランドにおける未亡人の位置を考えれば、*Duchess* の identification があらゆる点において不安定かつ危機的なものをはらんでおり、劇が描写する家父長社会がはらむイデオロギー闘争ののっけから投げ込まれるにふさわしいものであることが、明らかとなる。

近年多くの批評家が、初期近代イングランドにおけるこの種の闘争——もっぱら男性性による女性性の抑圧という装置が、様々なバリエーションを伴って描かれる——における *Duchess* の位置を中心に論じてきた。例えば Lisa Jardine は、「女性主人公が男性権力に支配された芝居世界を行き来するとき、彼女を『読み解く』行為の対象とすることは、もっぱら男性登場人物に付与された仕事である」と論ずるときに、この芝居を主要例として挙げている (69)。Shirley Nelson Garner は、この芝居において「中心的な男性登場人物達の悪意に満ちたせりふほどには、他の人物達の言動は我々の心に劇的に響いてはこない」と言うことによって、Jardine の言う「男性性の側からの」一方通行的な「読み解き」の劇的効果上の優位を強調する (131)。Susan Bennett に至っては、「この芝居を “proto-feminist play” と言い立てることは完全な誤謬である」と言明する (86)。彼女はこの芝居を引用しながら、Jonathan Dollimore の次のような論を補強するのである：「ジェームズ朝劇に見られるのは、女性解放の声高らかな勝利宣言とは程遠く、とどのつまりは多かれ少なかれ抑圧の度合いを示すものでしかない」(240)。実際この芝居のタイトルは *Duchess* であっても、芝居自体が前景化しているのは悪魔的なパフォーマンスで席卷する Ferdinand と暗殺者 Bosolaなのである。

テキストの出自自体のもつ性格が、これらの議論にかなりの手がかりを与えているといえる。Webster のヒロインのモデルである、実在のアマルフィ公爵夫人、Giovanna d'Arragon は、1504年に夫の死によって、未亡人としての個人的な権限を獲得した。彼女はその力を侵犯的に利用して、自分より格下の男を 2 番目の夫に選んだ、それが家令 Antonio Bologna である。この大胆な選択とその結末は多くの初期近代の想像力の源泉となった。その一人は Lope de Vega であり、悲劇 *El Mayordomo de la Duquesade Amalfi* は 1604 年頃に書かれている。Webster に関して言えば、彼はおそらくこの公爵夫人の物語を William Painter の物語集である *The Palace of*

*Pleasure* からとったというのが有力な説である。この原材のなかで Painter は、Duchess のアイデンティティを、Duchess 自らが獲得した決定権として宣言する形で構築している：“Let men say what they list, I will doe none otherwise than my heade and mynd have already framed. Sembrably, I neede not make accompt to any persone for my fact, my body, and reputation beyng in full liberty and freedome” (13)。一読してわかるとおり、かなり挑発的な言葉ではある。しかし歴史的な存在としても、あるいはこのフィクション化された世界においても、女性性に対して抑圧的に働く力学の内部に包摂されたままの彼女がその後辿る運命は、確固たる階層秩序に守られた初期近代の社会において、このような女性側からの「挑発」がいかに場違いなものであったかを示している。実在のアマルフィ公爵夫人とその家令は 1513 年に、貴族である彼女の兄弟の犯行と思われるやり方で殺されている。

Painter はこの兄弟の行為を無慈悲な復讐心にかられたものであるとして糾弾してはいても、しかし他方で以下のように伯爵夫人の行為が悲劇を招いたとして、読者の注意を喚起しておくことを忘れない；

Thus I say, because a woman being as it were the Image of sweetnesse, curtesie and shamefastnesse, so soone as she steppeth out of the right tracte, and abandoneth the sweete smel of her duety and modesty, besides the denigration of his honour, thrusteth her selfe into infinite Troubles, [and] causeth the ruine of sutch which should bee honoured and prayed, if Womens Allurementes solicited theym not to Folly. (4)

Webster は、この作品を原材とすることによって、自己のアイデンティティを確立する権利を主張しながらも、まさにその侵襲的な行為自体によって罰せられる女性主人公だけでなく、このプロットを取り囲む社会構造自体をも題材として選り取ったのである。Painter の原材は道徳的な「ことわり」を旨としており、伯爵夫人の死を招くまでに苛烈な階級転覆の行為を、保守的な「女性の美德」という道徳律を説くための試金石として使っている。Webster の芝居が著される前からすでに、この一人の伯爵夫人の物語は、女性による明確なエイジェンシーの主張と、男性権力による階級社会の固持との直截的な対立構造の中にはっきりとした形で埋め込まれていたと言える。

Webster のテキストは一見すると、この既成の二項対立関係をそのまま再生産しているように見受けられる。Webster のヒロインは、Painter の中に表れる伯爵夫人と同じく、自分自身の意志に従って生きるという誇り高い決意を発する：“If all my royal kindred / Lay in my way unto this marriage, / I’d make them my low footsteps” (1.1.341-343)。しかしこのせりふを Duchess が発する以前に、Webster は Ferdinand をして、妹である Duchess の結婚をめぐる運命を厳しく監視しコントロールする決定権を宣言させている：“She’s a young widow – / I would not have her marry again” (1.1.255-256)。Duchess の尊厳と「未亡人としての」貞淑さに訴えながら、Ferdinand は Duchess を自分の意志の支配下におこうと試みる：“They are most luxurious / Will wed twice” (1.1.297-298)。これにとどまらず、Ferdinand の言葉は次第に脅しの様相を帯びていく：“Such weddings may more properly be said / To be executed, than celebrated” (1.1.322-323)。最終的に Ferdinand はこのシーンで、Duchess は女なのだから、いつか必ず自らの欲望に「墮落」するだろうと言う、Misogynistic な透察力を示す：“women like that part which, like the lamprey, / Hath ne’er a bone in’t” (1.1.336-337)。Webster の描く Duchess は Painter の描く彼女と同様、女としての自分の意志を通そうとするエネルギーに満ちてはいても、女性に本質的なみだらさをあらゆる兆しに見出そうとするミソジニー言説と、女性の自己決定権の表明を娼婦的だとして糾弾し、階級転覆的な欲望として厳しい懲罰を用意する言説に、最初から包囲されている女性主人公として表れる。

芝居の始まりから、Webster はこうした Duchess のアイデンティティが「女性性」についての相対する言説のさなかに投げ込まれている状況を、後に彼女の秘密の夫となる Antonio に語らせている。家令の Antonio は、

Duchessの美德への賛美を、詩的な言葉で塗り固めながら、Delio に語る：

She throws upon a man so sweet a look,  
 That it were able raise one to a galliard  
 That lay in a dead palsy, and to dote  
 On that sweet countenance: but in that look,  
 There speaketh so divine a continence  
 As cuts off all lascivious, and vain hope.  
 Her days are practis'd in such noble virtue  
 That sure her nights – nay more, her very sleeps –  
 Are more in heaven than other ladies' shrifts. (1.1.195–203)

Antonio によるこの大仰な賛辞はしかし、Duchess のイメージを Ferdinand の言説の枠外へ解放するものではない。Ferdinand のいう女性生来の慢性持病としてのみだらさが、当時巷間で流通していたミソジニー言説をリサイクルしているとすれば、Antonio のこの描写は同じく初期近代社会に流布していた女性のための「conduct book」に表れる語り口から直接的にとられたものであるといえる (Rose 160–61, McLuskie 142–43)。例えば、Richard Brathwait の *English Gentlewoman* の中の以下の一説は Antonio の言葉と共鳴しあう：“So tender shee is of her Fame, as no place nor person shall derive from her the least staine” (4)。さらに注目すべきは、Antonio による Duchess 賛美の結び —— “I’ll case the picture up” (1.1.207) —— は後に Duchess が述べる異議申し立て —— “Why should only I, / Of all the other princes of the world, / Be cas’d up, like a holy relic?” (3.2.137–139) によって糾弾されている Ferdinand の欲望を予表している。Ferdinand の口を極めた悪口と Antonio の大仰な賛辞は、一見したところ正反対の方向を向いてはいても、同じコンテキストを共有している：つまり両者とも Duchess の女性性を「貞淑な妻、さもなくば娼婦」という厳格なイデオロギー上の二項対立のコンテキストの中に絡めとっている。男性性による監視とコントロールに曝される Duchess は、さらに「いつでも結婚できる未亡人」という過剰な主体性を有しているために、それだけ一層男性性によるコントロール下に置かれる「必要がある」という、二重に抑圧的な文化的コンテキストの中にある。それでは Duchess はこの芝居の中でどのようにしてこのような文化的コンテキストと交渉しているのであろうか。

すでに見た Jardine, Garner, Bennett の見解では、Duchess の女性性は、男性権力による彼女の女性性の構築という支配下に完全にかからめ取られている、ということになる。それでは、結婚を厳禁する Misogynistic な兄弟達の猛襲の後に続く Duchess の短い独白は、この囲い込みの状況の中でどのように機能しているだろうか：

/ even now,  
 Even in this hate, as men in some great battles,  
 By apprehending danger, have achiev’d  
 Almost impossible actions – I have heard soldiers say so –  
 So I, through frights, and threat’nings, will assay  
 This dangerous venture: let old wives report  
 I wink’d and chose a husband. (1.1.343–349)

ここで Duchess が自己自身の存在と欲望を規定する時に、当時男性的な美德であった戦士の比喻を奪用してい

ることは、興味深い。独白の中で、Duchess は男性性にまつわるイメージや権力と対話しながら、それを自己のアイデンティティ形成努力の武器として選び取るのである。これは、Duchess がやはり男性性の支配下にある文化イデオロギーに絡め取られていることを意味するのであろうか。他方、この独白の最後で Duchess は擬似男性性的な戦士のモチーフとは異なる形で自己規定を行う：“let old wives report / I wink'd and chose a husband” (1.1.348-349)。男性的なイメージを利用しつつも彼女が最終的に採用するのは、女性性の美德を代表する存在としての「妻」の座である、というのは強調に値する。この2つのイメージを Duchess が同時に包摂しようとすることは果たして、場合によってはここでの語る主体としての Duchess の自己規定を内側から突き崩すような、相互対立的なものなのであろうか。そしてまた、この2つを Duchess が取り入れることは、果たして “prince” (3.2.71) としての彼女が男性権力社会のイデオロギーを無批判に取り入れることと同義となるのであろうか。

### 3. “We now are one.”

初期近代の conduct books においては、結婚した女性は一般的に夫の鑑としての固定的な地位を与えられていた。妻が守るべき処世訓とは例えば以下の2点に集約されるのが普通であった：“The first is, to acknowledge her inferiority: the next is to carry herself as inferior” (Whately 36)。このような規定のもとで、結婚と言うのは男性性のもっぱら有する権力が女性性側に与える「訓示」として存在していたといっても過言ではない。それでは Duchess の結婚は、あるいは Duchess 自身が規定する結婚とは、この枠組みの中に包摂されているのだろうか。

Laura L. Behling によれば、Webster の Duchess の結婚が示しているのは、「彼女の女性としての『自然の肉体』が男性的『国家身体』の相を帯びようとするとき、未亡人としての力を得つつある彼女の地位がいかにもすんなりと保守的な男性性と折り合いをつけることができる、という点である (38-39)。従来は男性の役割としてあった「求婚者」という地位を彼女が占めることは、Duchess も認識しているとおり、結婚に伴うジェンダーヒエラルキーを転倒させることを含意する。本来夫が妻の側に贈るはずの結婚指輪を、よりによって家令の指に「はめてやる」のは、Duchess の方からである。上記の Behling の議論に従えば、“raise yourself, / Or if you please, my hand to help you: so” (1.1.418-19) というここでの Duchess は、ほとんど異性装した男性主人公のよう、あるいは言うてみれば、乞食女と結婚した Cophetua 王と比較しても的外れではないであろうような存在となっている。ただこの転倒すらも、支配階級に属し、Prince としての権力をもって自分の意のままの結婚を遂行していく Duchess のエイジェンシーによって、Behling のいう「保守性」とすんなり共存するように見える。

しかしながら、この最後の台詞にみられる婉曲的な条件節が示しているのは、Duchess の求婚が権威と和解可能な「転倒」からはズレのある何かであるように思われる。彼女は Antonio に自分の手で栄達を獲得するか、彼女の助けの手を求めるかの選択肢を提供し、そして彼自身の「内面」に、彼女が認めるものを探し当てよ、という：“If you will know where breathes a complete man … / I speak it without flattery – turn your eyes / And progress through yourself” (1.1.435-437)。ここでの動詞の選び方は秀逸である。編者 Russell Brown が注に言うとおりに、“progress” とは、“行幸すること”も意味する。つまり Duchess は Antonio を彼自身の支配者としてやり、彼女と同等の階級と見なしているのである。彼らの結びつきの性質は1幕目ですでに明らかになっている：すなわち、Antonio が Duchess からの歩み寄りに依存するのと同時に、Duchess も Antonio の「応答」に依存する存在として、自らの語りを通して構築していくのである。以下の個所はよい例である：

*Duch.* What can the church force more?

*Ant.* That Fortune may not know an accident,

Either of joy or sorrow, to divide

Our fixed wishes.

*Duch.* How can the church bind faster?

We now are man and wife, and 'tis the church

That must but echo this: – maid, stand apart –

I now am blind.

*Ant.* What's your conceit in this?

*Duch.* I would have you lead your fortune by the hand,

Unto your marriage bed: –

(You speak in me this, for we now are one)[.] (1.1.488–497)

Duchessと新しい夫は、互いの Verse line の末尾を補い合うだけでなく、互いに互いの思考を引き受けながら対話する。Versificationの点においても、またイメジャリーの点においても、この部分は2人の関係性が明瞭に現れている。ここで2人は対話のダイナミズムを互いに作り上げることによって、ヒエラルキーではなく、水平的な「交渉」に根ざした関係性を明示していくのである。

このような Duchess・Antonio の関係性のヴィジョンは、同時代にもはやされたプロテスタントイデオロギーに基づく友愛的な結婚のマニュアルに姦しい相互互助と平等な絆の形成のことわりにもよく見られるもので、決して革命的なものでもものめずらしいものでもなかった。しかしこのような水平的・友愛的関係性が果たしてジェンダー・システムの上で解放に働くラディカルで前向きな考え方を体現しているといえるのかどうかは疑わしい。Webster と同時代のフェミニスト寄りの書き手として名が挙げられる Rachel Speght は、夫と妻の関係の理想として、“as yoke-fellows . . . are to sustain part of each other's cares, griefs, and calamities,” と書いた後に続けて、“the husband being the stronger vessel is to bear a greater burthen than his wife.” と記す (12)。Catherine Belsey は多くの結婚マニュアルの例を引きながら、*The Duchess of Malfi* が「当時台頭してきたリベラリズムの完璧な雛型である」という論を補強する。しかし Belsey はまた Duchess と家令の階級を越えて絆を確かめ合う結婚の形態を賛美する 20 世紀のセンチメンタリズムを拒否しながら、辛らつなコメントを加える (199)。つまり、友愛という名もとの結婚賛美は、返ってあらゆる場に既に浸透している家父長制男性権力イデオロギーの下の役割分担へと夫婦を組み込むというわけである。Belsey によれば、Duchess の一見したところ革命的と見える結婚は、実は Duchess の意図を裏切って、彼女自身を家父長制社会による監視下により厳しく管理される運命へと引きずり込むものであるという。

(*The Duchess of Malfi* 初演の約一年後の 1615 年に、ロンドンで Joseph Swetnam が、後にジェームズ朝におけるミソジニー言説の中でももっとも悪名高いとされる *The Arraignment of Lewd, Froward and Unconstant Women* を出版する。Swetnam のミソジニーは、Webster における Ferdinand と Bosola の語りを髣髴させる点で興味深い。Swetnam の目的は男性性を女性の狡猾な甘言から守ることであり、さらに彼が指摘するのは女性の男性権力への経済的、精神的な依存傾向である：“Men . . . may live without women, but women cannot live without men” (14)。多くのフェミニズム論者はこの言説を初期近代イングランド社会とそこに属する劇場を支配した醜い家父長的言説の代表として捉えてきた。影響力のある *Duchess of Malfi* の批評も同様に、この芝居作品を女性性のアイデンティティの男性権力への屈従の物語として読んできた。Duchess の敗北と死は、例えば Jardine によれば反抗的な女性の暴君の男性性による抑圧であるし、Belsey によれば、一見して水平的・平等的であるが、実際は家父長的抑圧を隠蔽している結婚言説の反映なのである。)

しかしながら、Belsey の文化唯物主義は、Webster テクストの中の結婚の構築のされ方と同時代のそれを比べ

ながらも、一方でそれら二つの間に確かに存在する差異に注目していないように見受けられる。17世紀にもてはやされたプロテスタント的友愛を目する結婚観が、理念上は「平等」を理想としながらも事実上の男性優位とそれに従う女性という階級構造を隠蔽したものであるとする議論は、この芝居よりもむしろたとえば *A Woman Killed with Kindness* のほうに色濃く見受けられるものであろう。しかし Webster のヒロインは、さらに徹底的な一歩を踏み出しているのではないか：彼女は求婚から秘密結婚を主導する言説を Antonio と対話的に構築することによって、彼女自身のアイデンティティだけでなく、彼女が愛する男性性をも変革していくように見受けられるのである。

Lisa Jardine は今まさに述べたような解釈をフェミニスト達の期待の地平がもたらした解釈に過ぎず、当時の観客に対してはこのような自己決定を徹底的に行う女性は「とりわけ不埒な」存在として見られていたとする。しかし彼女の主張は、William Rowley がこの芝居につけた献詩の述べる内容とは鋭く対立する。Russell Brown によれば、「Rowley はこの種の貢献を他の芝居に対して行ったことは一度もなかった」という。Webster の作家仲間である彼は、熱狂的な支持をもって以下のように賛美する：

I never saw thy duchess till the day  
That she was lively body'd in thy play;  
How'ver she answer'd her low-rated love,  
Her brothers' anger did so fatal prove,  
Yet my opinion is, she might speak more,  
But never, in her life, so well before. (qtd. Russell Brown, 5)

Rowley が強調しているのは、Duchess の台詞の数々に対して彼が感じた喜びである。彼にとって Duchess は「不埒」などどころか、彼女が「身分違いの愛」を正当化する言説に対して特別な賛辞を贈っているのである。ここで Rowley が見る・語る主体としての優位を感じていたかどうかは別としても、同時代の男性の観客もまた、Webster の Duchess の台詞に対して感応する感受性を確かに持っていた、ということの証左ではないだろうか。

#### 4. “why should only I be cas'd up?”

見方を変えれば、Antonio の愛を勝ち取り、水平的な関係を可能にしたのはあくまで Duchess の身分の高さがあればこそであって、この求愛場面の「ドラマ性を享受する」上で指摘しておくべきことは、Duchess の求婚行為はジェンダー・ヒエラルキーを確かに崩しているとしても、所詮は Behling のいうように、Duchess は自分の属する身分や階級を破壊することなく、結果的に自分の立場を保守的に利用しているように見える。*The Duchess of Malfi* は、所詮は「位の高い一人の女」についての物語というわけである。Rowley による言及も示す通り、しかしながら Duchess の力強い台詞は、彼女の自己成型を阻もうといきり立つ兄弟達の謀略から彼女を救うことはなく、Duchess の結婚の場面は両者の争いという枠組みの下に描かれる。兄弟達は彼女に結婚は地獄の夜への入り口であると言う (1.1.323-24)。その上 Ferdinand は元ガレー船奴隷兵士だった、世を厭う不満の士である Bosola を雇って、彼女を監視するように言う (1.1.252-53)。Duchess が夫と新床へさがった直後、雇われた監視役の Bosola は、窃視症的なこだわりをもっていう：

I observe our duchess

Is sick o'days, she pukes, her stomach seethes,  
 The fins of her eyelids look most teeming blue,  
 She wanes i'th'cheek, and waxes fat i'th'flank . . . (2.1.63-66)

続く「アプリコット」のシーンでは、Duchess の妊娠した女の身体が、男性の病理学的ともいえる視線によって構築・開示・可視化される。Duchess は、監視され糾弾される身体を持つだけでなく、その監視者の視線によって、彼女の身体がコントロールされるという力学も、常についてまわる。

この男性による窃視と操作は、Webster のテキストが女性性に対して抑圧的に働くジェンダー構造を前提として書かれたものであるという考え方を補強する。Belsey がこの芝居の構造を、「Duchess の純粹さ、豊穡の世界と、兄弟達の不毛な暗さ、孤立、死の世界の対立」として読み解き、「Ferdinand の戦術が Duchess を包み込み、彼女を血の通わない美術作品とし、その光彩を彼自身の暗闇へと還元していく」と論ずるのも理解できる (102-104)。事実、Duchess と兄弟達の間での対話可能性は、芝居が進行するにつれ破壊され、排除されていき、男性の視線と男性の法の一元的な世界が構築されていくかのようである。Bosola も、Ferdinand の手下として Duchess を囲い込み、彼のミソジニーは Ferdinand が「悪名高き娼婦」と妹を呼んでばからないと歩調を合わせており、動かしがたい敵対者として Duchess の前に立ちはだかる。

しかしながら、舞台上で繰り上げられる両者の権力関係は、Foucault のような常に緊張状態にある関係性の網目というヘゲモニーの構造を映しているようにも見受けられる。支配権力による抑圧という一枚岩的な表象よりもっと錯綜したなにかが、例えば Ferdinand の妹に対する近親愛にかくれ棲んでいる。Webster は終始一貫して、Ferdinand が隠し持つ傷つきやすさに対する目配りを忘れない。批評家達の見解はしかし、この点については分かれている。例えば、Muriel Bradbrook は、「同時代の人々にとっては、スペイン王家の狂気が全てを説明するに足りていた」一方、「現代の観客にとっては Ferdinand の欲望が近親愛の相を帯びるという解釈が先に立つのである」とする (157)。Frank Whigham は精緻な論の中で Webster は確かに Ferdinand の近親愛を意図していたが、この近親愛は彼個人の心理的な様相よりもむしろ社会的な様態を示すものである、としている (191)。Whigham の考えでは、Ferdinand の妹に対する複雑な愛は、流動化しつつあった社会的地位に対する初期近代貴族階級の危機感と関わっており、「社会的劣者による血閥の汚染を是が非でも回避したいという捨て身の表現の一環」なのである (191)。一方 Richard A. McCabe は Whigham の議論が一見して性的欲望を社会的秩序の考察に従属させている点で、必要以上に規範的な読みに陥っているとする (251)。McCabe によれば、一見近親愛とみえるものは私的メランコリーに縛られている Ferdinand 個人の性的嗜好の産物として読むのが精一杯であって、何らかの社会階級の利害を代表したものではない、とする (251-52)。Molly Smith も McCabe の精神分析的な見方に賛意を示し、Ferdinand の性的オブセッションは “hysteria, a traditionally female disease linked directly to sexuality.” の古典的な表象だとする (85)。

ここで私が注目したいのは Smith を始めとする批評家達が Ferdinand を「女性的な気質」を持ち合わせた男性主体としている点である。重要なのは、Webster の Ferdinand が「本当に」妹との性的な交渉を欲望しているか否か、欲望しているのならばそれはなぜなのか、という問いではない。むしろ近親相姦という観念が、Ferdinand と Duchess の間に横たわる如何なる関係性を指し示すものなのか、ということである。Duchess と Ferdinand という、一見敵対しているもの同士の間で、「近親愛」という括りが可能なある近似性が認められるのか。彼らは果たして相互依存的なのか。もしそうならば、そうした関係性がこの芝居のジェンダーや権力関係にいかなる再定義化をもたらすものなのか。

この芝居テキストでは、Duchess の言説はしばしば抑圧的な権力構造による拒絶に支配されている。彼女は事あるごとに男性権力を奪用することを志向し、Bosola には以下のように吐き捨てる “Were I a man / I'd beat that



counterfeit face into thy other” (3.5.117-118)。しかし、Antonioへの求愛シーンにも見られるとおり、この条件文が刻印しているものとは、強制的男性権力を獲得することの不可能性を、他ならぬ Duchess自身が意識しているということである。おそらく、彼女はそれを獲得することを本当に要求してはいないのである。最終的に彼女は Bosola に、お高くとまったツノザメの愚弄に静かに応えるサケの寓話を語る：

‘O’, quoth the salmon, ‘sister, be at peace:  
 Thank Jupiter we both have pass’d the net!  
 Our value never can be truly known  
 Till in the fisher’s basket we be shown;  
 I’t’h’ market then my price may be the higher,  
 Even when I am nearest to the cook and fire.’ (3.5.134-139)

「初期近代貴族階級」に属する Ferdinand がもしこの台詞を聞いたなら、市場原理に支配された消費資本主義社会の台頭を垣間見せるようなこの Duchess の態度に「血閥の汚染」を伴う脅威を見出すかもしれない。しかしここで Duchess は抑圧的な権力構造を、死を前にしたはかなさ、無常の前では決定的に不毛であるとして、拒絶しているように見られる。彼女は自分自身と拷問者の間に対立的ではないような関係性を構築しているようにも見受けられる。

ある意味でこの Duchess による物語の行為自体は、返ってある種の権力への企てとなっていないだろうか。この時点で Cardinal によって追放させられ、Ferdinand の手先の Bosola に捕らえられた Duchess は、物理的な意味で収監され、Victimization の客体となっている。しかし、このサケとツノザメの寓話を物語ることによって Duchess は「プロット上では敗北しながらも舞台を支配する力を獲得している」のである (Luckyj 42)。この寓話を「語る」行為によって、彼女は敵の支配構造に異議を申し立て、彼らの力が隠蔽している弱さに言及し、彼らの依拠している権力は実は彼女自身が直面している無力と質的には変わらないほどに脆弱であることを明らかにするのである。空脅しをするツノザメに例えるレトリックの駆使によって、彼女は敵対者が装う万能性の仮面を引き剥がす。Duchess は単なる犠牲者ではない。むしろ、家族で逃亡し生き延びる闘争において敗北した後に至っても、彼女は言説面での「発話」による闘争を継続しているのである。この点において、男性権力が彼女の存立をコントロール下においているのと同程度に、彼女の言説は男性権力という、彼女を決定的に取り巻く環境をコントロールする意志に溢れていると思われる。“Why should only I, / Of all the other princes of the world, / Be cas’d up, like a holy relic?” と彼女は嘆く。3幕の終わりで、実質的な意味で投獄、束縛の憂き目に遭うのは Duchess と Cariola のみである。しかしながら言説の面では、彼女を取り巻く勝者たる男性達も、彼女と同程度に無力であり、自分達の存立基盤とは異質な何かに束縛され、依存している存在である事が明らかになるのである。

## 5. Duchess of Malfi Still?

発話のレベルにおいても、あるいは実際のプロットレベルにおいても、死に至る闘争において、最初に死ぬのは Duchess である。この芝居の上演史において McLuskie と Uglow は、Duchess の死がこの芝居に占める中心性に注目し、Duchess という「一人の美しい女性」がこうむる拷問と殺害がクライマックスとして可視化されることの重要性を論じている (1)。McLuskie と Uglow がここで “beautiful” という語を使っていることは、Duchess

の殺害が「見る主体」としてサディスティックな快楽を得る男性権力の勝利を含意していることを暗示している。Duchessの死は、彼女のアイデンティティをとりまくイデオロギー闘争において、彼女の一方的な敗北をさしめしているのであろうか。

Ferdinandの企みによる残酷な見世物の中でDuchessは、絶望のどん底で言う：“who must dispatch me? / I account this world a tedious theatre, / For I do play a part in't 'gainst my will” (4.1.83-85)。この言葉は、彼女が自分自身のアイデンティティやエイジェンシーを完全に喪失したこと、彼女が残酷な兄によって操られる人形にすぎなくなったことを示す。それだけではない。この言葉は舞台上の彼女の苦しみを見つめる観客にとってはとげのような、一種の告発を含んでいる。スペクタクルとして展開される彼女の受苦から、観客が何らかの快樂めいたものを引き出すとしたら、Duchessのこのメタシアトリカルな台詞は、まさにそのような観客を彼女の苦しみによって快楽を得るFerdinandの側に押しやる。この台詞が芝居の中で一番に挙げられるほどに感動的でありかつ困惑させられる理由はこの辺にある。William B. WorthenとAndrea Hendersonはこの台詞に自分を抑圧する演劇的構造に捕らわれているDuchess自身の痛みを見て取っている(Worthen 63, Henderson 199)。この瞬間にWebsterのテキストはDuchessを男性主導の視線力学に支配される舞台に捕らえられ、自分自身についてのストーリーに対するコントロール能力を失うという批評を正当化しているようにさえ見受けられる。

死によって完全に排除されるのか否か。単純に言えばDuchessの闘争のエイジェンシーに関する議論はこの問題をめぐって真二つに分かれる。例えばSusan Bennettは死イコール敗北としながら、この芝居を“a proto-feminist play”とする見方を否定する(86)。しかし彼女の受苦と死に勝利を見出す肯定的な説明もある。例えばJohn S. WilksやRowland Wymerらは、キリスト的な不死鳥のような、あるいはスペンサーに出てくるRedcross Knightのようなイメージを提示する。Wymerはさらに続けて、「Websterが用意したアイロニーの一つに、Ferdinandの手先で殺し屋であるBosolaが、Comfortという伝統的な役割に乗っ取ってDuchessを絶望と自殺から救う男として存在している」と論じる(Wilks 209, Wymer 72-73)。しかしながら、ここでもまだ彼女の苦しみを容赦なく可視化し、スペクタクル化する舞台と、彼女自身のメタシアトリカルな台詞が、これらの論をFerdinandら拷問者の側へ押しやっているように見えるという問題は解決されない。この堂堂巡りはどう処理をつけられるべきなのであろうか。

男性権力の視姦状態による女性の受苦の受動的勝利という構図によって、Lisa Jardineはこのテキストの家父長的な性質を看破する。Jarineは、Websterが男性権力に反旗を翻したかのようなDuchessを最終的に感動を伴って受け入れられるべきフェミニン・ヒロインというイメージに還元したというその手つきによって、この作者を男性拷問者の側に捕らえる。Jardineによれば、「ヒロインの心理描写の行方は」この場合「淫らな強情さから、寓意的な貞淑さという諦念」への「発展」でしかない、という(72)。このJarineの批評的観点は、これとは正反対の論調と同じく、この芝居を相拮抗する2つの力の間の関係性として立ち上がらせている。どちらの見方によっても、Duchessは彼女の迫害者との決定的な差異によって受動的に勝利するか敗北するしかない。Wilks、Wymer、Bennettにとっては、この差異は芝居自体の道徳的な性質に帰着されるものである。Jardineはこの倫理的な差異付けが初期近代における「美德」概念を過度にジェンダー化した視線をなぞるだけのものとして批判し、Duchessの敗北とみうけられるところのものは、女性のアイデンティティに関して同時代の文化が携えていた観念が、Duchessの人物像に付随させたある限定的な見方から派生したものだ、とする。ともかくどちらにしても、Duchessの死が私達に示すものというのは男性主導で導かれた結末であって、男性側のコントロール能力に再定義を仕掛ける何らかのエイジェンシーを彼女に認めるものはない、という見方である。

芝居の次のシーンでは、Duchessはこの袋小路から立ち現れて、ある種の自己肯定を行う。Bosolaは彼女の棺おけを作るために登場し、彼女に、生の不毛さとは長い投獄状態とかわるものではないと、さとす(4.2.124-133)。彼のこの台詞は彼女自身が自分のエイジェンシーの欠如を嘆く台詞と呼応しているが、彼女はここで、彼

の言い方を拒絶する: “I am Duchess of Malfi still” (4.2.142)。これは初期近代の芝居史のなかでももっとも有名な台詞の一つであり、また Catherine Belsey が論ずるとおり、「恒久的かつ不可侵な人間の内面性の肯定」へと通じるものとして理解されてきた (35)。しかし Belsey がこの行を引用して伝統的なキャラクター批評におけるアイコンとしての Duchess の地位に言及するのは、まさにその伝統に対して疑問をさしはさむためなのである。彼女によれば、「名前を持たない Duchess は個人的なアイデンティティではなくて政治的な場の確保を要求しているのであるが、こうして要求すること自体が実際には不首尾に終わっているのである」(39)。さらに Rose は、「Duchess の死の構築のされ方は反動として見るべきである」とする (172)。Rose によれば、悲劇に内在する社会批判に焦点をあてる分析は「社会の不当性という悲劇の起源の方を取り上げる傾向がある」とし、それゆえに「懐古的なものの方と手を組む悲劇」の側面を強調するきらいがあるとする (172-74)。

## 6. “Who am I?” or Galley-Slave Dialogue

それならば、Duchess が芝居前半で見せた「強さ」を放棄して受動的な女性性へと還元されているという Susan Bennett や Lisa Jardine の見方は正しいのだろうか。この論調は Webster のテキストが我々に投げかけた数々の疑問に応答不能な部分を残しているように思える。棺おけを作りに来た Bosola に「陽気に」応える Duchess とは、ならばなんなのか？ この芝居の中で Duchess は殉教者として以外に発話の機会をもたないように見える。しかし、ならば Bosola の突然の改悛と Ferdinand の突然の発狂、そして Duchess が 5 幕に残す「死後の生」ともいうべき要素は、一体何を示すのか？ Duchess が示した圧倒的な侵犯力、交渉力は、彼女と共に消滅したのであろうか？あるいはオルターナティブな読みが可能なのであろうか？

ここで試みたいのは、例えば Wilks や Wymer とは別のやり方でこの芝居の悲劇性に埋没する事である。そのためにまず、Webster が Duchess の死を表象した当時の文化的コンテクストに目を向け、当時のキリスト教的な死生観、死をある種「恵み」として積極的かつパフォーマティブに捉えた考え方に目を通してみたい。<sup>69</sup> 例えば殉教詩人 Robert Southwell が 1595 年の処刑を前にして大衆に向けて最後に語ったとき風景と、彼の用いた演劇的なメタファーをここで思い起こす事は無益ではないであろう：

This is my death, my last farewell to this unfortunate life, and yet to me most happy and most fortunate. I pray it may be for the full satisfaction of my sins, for the good of my Country, and for the comfort of many others. Which death, albeit that it seem here disgraceful, yet I hope that in time to come it will be to my eternal glory. (qtd. Delvin 321-22)

ここで注目に値すべきは、彼の死と天での救済が、後世において社会的な意味を持つことを彼が願っている点である。

他方 Wendy Wall は初期近代の女性の終油の床における、家族に対する最後の言葉(それらのうちいくつかはクォーターの形で出版されたことも興味深い)を拾い上げる。死の言葉に表れるのは、語り手の社会との持続的な交渉の過程である。Wall が指摘する通り、「奇妙な程にパフォーマティブであり、自己構築力に溢れた身振りは、主体がまさにこの世から消えようとする瞬間にもっとも強い自己肯定力を発揮する」というパラドクスを示している (286)。実際初期近代の書誌には、死の最終性を主体の社会的影響力獲得への企てを抑止するものではなく、むしろ可能にする媒体として表象される事が多かった。ここで目を引く例は、ピューリタン作家(かつ反劇場主義者であった) Philip Stubbes の手になるパンフレット *A Crystall Glasse for Christian Women* である。<sup>69</sup> こ

のなかで Philip は妻の Katherine の死を、彼女自身によってスペクタクル化され、それを見る観客の側である親族や友人の視線によって完結される瞠目すべき啓発の瞬間として描いている。取り囲む人々に対して、Katherine は以下のように言う：

Right worshipfull and my good neighbours and friends . . . for that I knowe that my hower-glasse is runne out, and my time of departure hence is at hande, I am perswaded for three causes to make a confession of my fayth, before you all. The first cause that moveth me thereto is, for that those (if there be any such here) that are not yet thoroughly resolved in the truth, may hear and learn what the spirit of God hath taught me[.] (B1)

Katherine の最後の告白はただ魂の不死を願うために行われたのではない。それだけではなくて、彼女のような女性の社会的交渉力の永続を肯定するものでもあり、“a perfect Christian, and a lively member of the mysticall bodie of Jesus Christ” (B1)としての彼女のアイデンティティが、死後も地上で持続することを願うものでもある。Katharine 自身は死にゆくが、“a Christall glasse for Christian women”としての彼女のペルソナは共同体の中での死という行為そのものを受け入れることによって、社会的な影響力をとどめるだろう、というわけである。「死」という行為はこのように社会的演劇的な行為になりうる。Katharine Stubbesの死は、彼女自身のアイデンティティの表現手段であり、かつ同時に死後も続く事になる彼女を取り巻く人々との持続的な交渉の過程でもあるのだ。

ここで心にとめておくことは、Katharine Stubbesの終油の告白が彼女の夫による記録の行為によって初めて私達のもとに届いたという事実である。夫は女性的振る舞いについての理想を説教するために、死んだ妻の言葉を領有し、自らの著作に利用した、といってもいいだろう。Stubbes はある部分で、妻が“obeyed that commandment of the apostle who biddeth women be silent, and to learn of their husbands at home” (A3)と、述べている。このテキストの内部に妻の女性性のエイジェンシーを認めることは確かに困難である。Kate Aughterson が論ずるように、*A Crystall Glasse for Chrstian Women* には「男性の語り手のみが世界の構築を語れるという一枚岩的な構図」しか読み取れないと解釈する事は容易である (2)。

しかし、テキストが Katharine の口から語らせる言葉自体が、こうした考え方を転覆させる。Aughterson は、死ぬ直前の語りにおいて、Katharine が「自己自身を語り手、預言者、ある共同体の一員とすることで、無口で貞淑で従順な女性をよしとする支配的イデオロギーに対して、パブリックな積極的な意味で抵抗可能なあらゆる役割を引き受けた」と論じている (3)。夫の記述の中においてでさえも、Katharine は死や夫の記述に領有されるそばから自らのアイデンティティをパフォーマンスに構築しているのである：死に行く Katharine は男性による語りにも吸収されながらも、同時に夫や、隣人との対話を続けているのである。女性の最期の言葉は、彼女がまさにそこから去り行こうとしている現世との持続的な対話の一部であるという、Wendy Wallが見出した一種のパラドクスと対面している。Wall が論じているとおり、この世界では死とは「奇妙にパフォーマンスであり、自己構築を可能にするような」行為なのである (286)。

Websterが Duchessの死を通じて表象した事とは、彼女の死が転覆的で対話的な、Performativeな可能性に満ちたものであるという事ではないだろうか。*A Crystall Glasse for Christian Women* について、独白的な男性性による書き込みと読み取ることが可能なと同様に、Duchessの死を Bosolaや Ferdinandによる彼女のアイデンティティ制御可能性の成功と読み取ることも容易である。ある程度まで、Bennett も Jardine もこの手法で解釈をほどこしているわけである。一方で例えば Lee Bliss は、Duchessが単に Bosola のいう人生の不毛性を無批判に受け入れているのではなくて、ある言説上の闘争を試みているとしている。つまり、「Bosolaが拷問を施すと

同時に Duchess に求愛している」のは、「彼女だけが彼の注意深く構築した人生哲学に挑戦しようとするからである」(151)。Bliss によれば、Bosola は Duchess の存在から「彼の存在を正当化する黙認・忍従」を無理やり引き出そうとする。それに対する返答として Duchess は、Bosola の嘲弄が依拠する前提に「異議申し立てをしている」とみる(151-52)。Jacqueline Pearson はさらに論を進め、Duchess と Bosola は「敵であるにとどまらず、ほとんど同盟に近い関係にある」とする(87)。彼らの対話には、それではいかなる特徴が見られ、テキストの中に継続的な出来事として表れる、相反する言説同士の闘争と交渉で含意されているのは、いかなることなのであろうか。

ここで注意しておくべき事は、Pearson の指摘する通り、彼らは必ずしも敵対的な人物として書かれているのではないことである。Duchess の方は富と権力をもつ特権階級の生まれとして登場し、他方の Bosola の方はと言えば、特権階級の飼犬として飼い殺しにされ、報酬を渴望している元ガレー船奴隷(“for two years together, ... wore two towels instead of a shirt” 1.1.34-35)として登場する。しかし芝居が進むについて明らかにされるのは、この一見して似ても似つかない二人の近似性である。2人とも複雑に錯綜した社会システムの中である種の異なる抑圧を受けている：Duchess の方は男性権威に従属すべき女性としてジェンダーの抑圧を、Bosola は階級の抑圧を。2人ともそれぞれに異なった形で被抑圧の構造、抑圧を受けていない・していない部分を重層的に隠し持ちながら、そうした亀裂に意識的であれ無意識的であれ、自分達のアイデンティティを抑圧し規制する制度に対して雄弁を駆使し、言説上の闘争を仕掛けていく。かくして Duchess は、“Diamonds are of most value / They say, that have pass'd through most jewellers' hands” (1.1.299-300) と嘯くことによって Ferdinand の “lusty widow” (1.1.340) に対する性的嫌悪に対抗し、Bosola の方は彼の顔に表れる “some oblique character” が Cardinal に Bosola の裏の顔を疑わせていると Ferdinand が言うのに対して、“There's no more credit to be given to th' face / Than to a sick man's urine ... / He did suspect me wrongfully” (1.1.236-237, 239) と効果的に反論する。Duchess と Bosola の2人は結果的に形としての抵抗の同盟を組む事はなく、屈従と敗北を迎えるわけだが、しかしこの2人は、決然として舞台の上で言説上のアジェンションに近い反駁をこころみる事によって、ある種の抵抗のエイジェンシーとなりえているのである。

Ferdinand によって相対的な敵として設定されながらも、2人は互いに敵対しつつ手を携えて社会的地位獲得に向けて闘争する self-fashioners として立ち表れる (Stallybrass 133)。このことは早くも Antonio の mock-banishment のシーンに内在するアイロニーによって明らかになるように思われる。Bosola はこのシーンでは明らかに Ferdinand の子飼のスパイとしての面目躍如、Duchess に夫の名を明らかにさせることに成功するのである。しかし Whigham も推察する通り、ここで Bosola は Antonio の家柄ではなく長所による取立てに賛同してみせる事によって、Duchess の階級を超えた秘密結婚を因らずも批准しているのである(219)。こうして Bosola はスパイとしての本来の思惑と策略を超えて、Duchess の結婚と、Antonio の階級侵犯的主体性を支持してしまうことによってこの2人との内接性を認めさせられ、自らの抵抗エイジェンシーとしての可能性を観客の前で宣言する事になるのである。

そして Duchess が Ferdinand に捕らえられてから、彼女の抵抗のアイデンティティを構築しようとするのは、他ならぬ Bosola である。彼はキリスト教的な良心を口にして Duchess を哀れみ、ストイックなヒロインとして見せる事によって、Ferdinand に対して支配階級の道徳的退廃を弾劾する階級侵犯的な意志を明らかにしていく(4.1.74-89)。Duchess が「女性の支配者」という転覆的な矛盾した地位を武器に壊そうとしていたジェンダー境界規制を、今度は彼が自分の手で書き換えているようにも見える。しかしそれは、彼女をけなげな犠牲者のイメージとして立ち上げ、彼自身が能動的な復讐主体として行動できるというシナリオの限りにおいてなのである。

しかしながら Duchess と Bosola の対話パターンを注意深く見ていくと、Bosola が暗殺者として Duchess に及

ぼすコントロールは決して一枚岩的に構築されているのではないことがわかる。むしろ2人の間の双方向的な交渉のプロセスが裏書されているといってもいいのではないか。この交渉過程は、Bosola が最後に彼女のいる牢に入る少し手前から始まっており、Duchess がメイドの Cariola との会話の中で、以前に自分自身を「退屈な舞台」の上の救いようのない役者として言い当てたのを修正するかのような語りをする。“I’ll tell thee a miracle,” というその「奇跡」とは、絶望的ながらも以下のように展開される：

I am not mad yet, to my cause of sorrow.  
 Th’heaven o’er my head seems made of molten brass,  
 The earth of flaming sulphur, yet I am not mad:  
 I am acquainted with sad misery,  
 As the tann’d galley-slave is with his oar;  
 Necessity makes me suffer constantly,  
 And custom makes it easy[.] (4.2.23-30)

Luckyj は Duchess の「ガレー船奴隷」の悲哀と、その悲哀を彼女自身の境遇へ引き入れ、領有する事への「表立った共感」に注目する (39)。Luckyj が論じていない事で注目すべきは、Duchess がここでガレー船奴隷のアナロジーを選び取った事が、彼女を Bosola と結びつける事にもつながるということである。Duchess が2度目に自分自身の捕縛者であり暗殺者となる Bosola との結びつきに言及するのは、Ferdinand の命令によって狂人の一群が牢に入ってきたときである。“I am not mad yet” と宣言した後に彼女は Bosola に向き直り、彼を「健全さ」の面での同盟者として名指すのである：“Thou art not mad, sure — dost know me?” (4.2.121)。

この対話はその曖昧さで有名な Duchess の歴史的な台詞を含んでいるのであるが、その前後を含めて考察する余地があるので、以下に引用してみる：

Bos. Yes.  
 Duch. Who am I?  
 Bos. Thou art a box of worm- seed, at best, but a salvatory of green mummy: --  
 what’s this flesh?  
 .....  
 Duch. Am not I thy duchess?  
 Bos. Thou art some great woman, sure, for riot begins to sit on thy forehead, clad in  
 gray hairs, twenty years sooner than on a merry milkmaid’s.  
 .....  
 Duch. I am Duchess of Malfi still.  
 Bos. That makes thy sleeps so broken:  
*Glories, like glow-worms, afar off shine bright,  
 But look’d to near, have neither heat, nor light.*  
 Duch. Thou art very plain.  
 Bos. My trade is to flatter the dead, not the living — I am a tomb-maker.  
 Duch. And thou comest to make my tomb?  
 Bos. Yes.

*Duch.* Let me be a little merry — of what stuff wilt thou make it?

*Bos.* Nay, resolve me first, of what fashion? (4.2.122-153)

このシークエンスは、死の危機にあって自己のアイデンティティを模索しながら、他ならぬ Bosola にその定義付けを委ねている、交渉のプロセスを表象している。“I am Duchess of Malfi still” という彼女の一旦して断定的かつ一面的肯定に対して、Bosola のネガティブな返答はただ単に Duchess の言説上の闘争心を煽るだけのようにも見える。

しかしこのシークエンスを、Duchess のアイデンティティ・ポリティクスにおける一枚岩的かつ安定した断言ととる解釈はどれも失敗するべく道付けられている。ただ、先に見たサケとツノザメのたとえ話と同じく、このせりふを Duchess の継続的な発話による闘争のプロセスの上に位置付けて捉えるならば、話は違ってくる。Bosola が Duchess を意気消沈させるべく次に取る試みは、栄光と蜚についての挿話的警句で終わるのだが、それも Duchess の決然とした闘争の対話の試みを転覆させるには至らない。事実彼女は自分自身のアイデンティティに関する別の問いかけにではなく、Bosola の定義づける語り口に関して応答するのである：“Thou art very plain” (4.2.146)。ここからまた2人の掛け合いが矢継ぎ早の陽気といえるほどに軽い (“merry”) 質問合戦に様変わりし始める。互いの言説闘争の意味と境界を確認しあう様子はまごうことなき対話であり、相互作用的なものである。

2人間の交渉は続き、Duchess から恐怖心や無益さを引き出したい Bosola が最後に以下のように問う：“Yet, methinks, / The manner of your death should much afflict you, / This cord should terrify you?” (4.2.213-215)。これに対して Duchess は最後に問い返しと返答の両方を交えながら応える：

Not a whit.

What would it pleasure me to have my throat cut

With diamonds? Or to be smothered

With cassia? Or to be shot to death with pearls?

I know death hath ten thousand several doors

For men to take their exits . . . (4.2.215-220)

Duchess はここで死を単一のものとして捉えることを拒否する。再度彼女は「幾通りもの扉を経て」死にゆくすべての「男達・人間達」のアイデンティティを積極的に身に帯びようとする。それと同時に、“womanish and fearful” (5.5.102) たる存在というアイデンティティを構築しようとする Bosola の企てを跳ね返すのである。彼女の死は、彼女の自身の陳述に依拠するものなのである。

ここから Duchess は Bosola との対話を中断させ (“any way, for heaven-sake, / So I were out of your whispering” 4.2.222-223) 自分自身の死とその意義についての肯定を行う。従来たびたび論じられてきた、「よきキリスト者」として栄光づけられた者としての、雄弁なアイデンティフィケーション (4.2.230-234) だけでなく、女性同士の共同体との同盟を意図するかのようなジェスチャーを含んでいる (4.2.229)。最後に来るのは Ferdinand と Cardinal に対する別れである：“Go tell my brothers, when I am laid out, / They then may feed in quiet” (4.2.236-237)。この台詞は敵対者を前にしての敗北宣言、あるいは殉教者という位置付け以外の何者も演じられなかった彼女自身の無能さを裏書しているようにも見受けられるが、死を前にしてもなお、周囲の男性権威者達への語りかけをあきらめない、「対話者」としての Duchess の性格が顕著に表れているようにもまた、見受けられるのである。

死は彼女自身が体験するものであるが、彼女の死の意味を追いかける形で構築するのは周囲の者達、生き残る男たちである。そして冒頭にも述べた通り、彼女の死後も、死んだ者と生き残った者との間の対話は、続いているように見受けられるのである。Duchess の語りの効果は、特に男性登場人物達の中に強く働いている。亡骸を見下ろしながら、彼女と最後まで対峙し続けた Bosola は突然の良心にかられながら、その良心の働きによる言説闘争によって主体をとりもどそうとする。Ferdinand に拒絶された Bosola は自らの生存と立身をかけて再度 Duchess を利用しようとし、彼女をダンテに対するベアトリスに喩えながら、口付けで生き返らせようとする：

Return, fair soul, from darkness, and lead mine  
 Out of this sensible hell: — she's warm, she breathes—  
 Upon thy pale lips I will melt my heart  
 To store them with fresh colour [.] (4.2.342- 345)

アプリコットのシーンと同じく、Bosola はここでも自分の利益に沿うように Duchess の身体を捏造しようとする。しかしここでは語りの条件がかなり異なってくる：Bosola は Duchess のアイデンティティと一体化しようとし、また死ぬ直前に彼女が構築しようとしていた対話的なアイデンティティに気づいているかのようなのである：“sacred innocence” (4.2.355) へ言及した後、彼は以下のように決意する：“I'll bear thee hence: / And execute thy last will; that's deliver / Thy body to the reverend dispose / Of some good women” (4.2.369- 372)。Duchess の“will”についての語りは彼女の遺体へ向けられており、ここでもまた Bosola が彼女との対話を依然として続けているかのような印象を観客に与える。そしてまさしく彼の「対話」の行為は彼自身を復讐者に変え、Duchess の発話を引き継ぐ形での対話的、相互的な状況でのアイデンティティの構築へと彼を導いているのである。

それでは、Bosola を殺し屋として雇った Ferdinand はどうか。妹を殺すのに成功した彼を論ずる批評家達は、この芝居について女性の身体を領有する男性権力についての芝居とみなしてきた。しかしながら最終的に彼女の死は、劇中における Ferdinand の位置を支配的なものにはしない。むしろ彼女を抹殺してから後、Ferdinand のアイデンティティは目に見えて崩壊するのである。彼はまるで、Duchess に関するすべての権限を放棄したかのように、彼女を“my dearest friend” (4.2.280) と呼び、Bosola が彼の権限の下に暗殺したと伝え、彼は苦悶とともに言う：“Mine? was I her judge?” (4.2.299)。家父長的な確からしさの世界、ヒエラルキーの世界とともに、女性のアイデンティティに対する男性権力の優位性という見方もここに覆される。Ferdinand の姿はラディカルといえるほどに、両方の脆弱さを露呈させるのである。Ferdinand も Bosola も、彼女を物語世界から追放できないでいる。むしろ死後になって初めて、彼女の語りが彼らのアイデンティティを書き直し、彼らのアイデンティティの一部になっていくのである。

## 7. “She and I Were Twins”

ここで少し目を転じて、Webster 自身による劇中人物のアイデンティティの構築と俳優の身体によるテキスト実践について見てみると興味深いのは、「一貫性」という一枚岩的な理想にはあまり注意を払っていなかったことである。1614年、つまり初演の翌年に、Webster は Sir Thomas Overbury による *Characters* という書物に付け加える形での一連の登場人物スケッチを出版する。その中には “An Excellent Actor” についての個所があり、そこで彼は以下のように述べている：



All men have beene of his occupation: and indeed, what hee doth fainedly that doe others essentially: this day one plaies a Monarch, the next a private person. Heere one Acts a Tyrant, on the morrow an Exile: A Parasite this man to-night, t[o]-morow a Precisian, and so of divers others. (43)

Webster は俳優を、「現実の生」の中で男女を規定しているとされるような「一貫した内的リアリティ」を体現するものとしては語っていない。むしろここに表れている考え方によれば、俳優とは複数の役柄の間を行き来しつづけるエイジェンシーを持つ存在なのであり、この複数的な様態こそが社会における人間の相互的な関係性の基礎となっているというのである。The *Duchess of Malfi* にあてられた推奨詩の中で John Ford はこの芝居を以下のように称している：“men / Act one another” (II.35-36, Russell Brown 5)。Webster の “Excellent Actor” と同じく、Ford の描写もまたジェームズ朝演劇におけるアイデンティティが流動的で相互的なものであることを示している。芝居の中の登場人物達も同様に一貫した行動原理を保っているのではなく、社会上、あるいは言説上の位置取りを流動的なものとしている。彼らは皆相互的に作用しあっており、自分自身のアイデンティティを何回も構築しなおすだけでなく、周囲の人物との交渉も複数の機会・回路を通して持続的に行っているのである。

こうして見て来ると、Duchess を取り囲む男性登場人物達にも新しい光をあてる事ができるようになってくるのではないだろうか。ある固定的なリアリティの表象というよりは、こうした複数的な係わり合いのあり方が、彼らを複数的なキャラクターとして生産しているのである。Webster が描く数々の対話は内的一貫性によるのではないアイデンティティのありかた、男達女達が互いに互いを定義し直し合い、相互的に形成過程に投げ込むアイデンティティのありかたを示している。このような劇的空間におけるアイデンティティ形成過程にあっては、女性が男性側に依存するのと同じレベルで、男性も女性性に依存しているのである。“Who am I?” と Duchess は Bosola に尋ねる、そして Bosola の地位も、芝居の初期においては Duchess が彼を受け入れ、承認するときの “Yes, I know him” (1.1.215) に依存しているのである。芝居の最終段階においては、Bosola は暗殺者としてのエイジェンシーに揺れを表明する：

Revenge, for the Duchess of Malfi, murdered

By th' Arragonian brethren

.....

..... and lastly, for myself,

That was an actor in the main of all.

Much 'gainst mine own good nature, yet i'th' end

Neglected.

(5.5.81-82, 85-87)

この彼の台詞は、この芝居の中でも一番曖昧な瞬間を現出させているといっても過言ではないだろう。Duchess 暗殺の罪を兄弟の仕業と言いつて立てることでまずは自分自身の暗殺のエイジェンシーとしての咎を棚上げにしながら、次にその咎自体を前景化させ、最後に階級怨嗟を見せるという、この一連の動きの示すもの。彼のこの揺れを Duchess との持続的な関係性の内に置いてみれば推し量る事ができるかもしれない。それは、男性も女性もこの芝居の中では何らかの行為媒体であるとともにその行為自体に傷つき、傷つけ合う犠牲者であるという皮肉な事実であるのかもしれない。他方の Antonio も、妻の死を聞くとすかさず、自分の死を喜んで受け入れるという態度にかわり、最後にこういう：“I have no use / To put my life to” (5.4.63-64)。“She and I were

twins” とつぶやくのは Ferdinand である、“And should I die this instant, I had liv'd / Her time to a minute” (4.2.268-269)。この意味において我々は M.C. Bradbrook の慧眼、Ferdinand が (Antonio や Bosola らと同様に) 「自己の生が Duchess に絡め取られているように感じている」(158) という指摘を全面的に理解する事ができるのである。一見して沈黙させられてはいても、Duchess の「声」は *The Duchess of Malfi* の終幕に至るまでこだまをひびかせているのである — 一例の「こだま」のシーンだけでなく、自らのアイデンティティを彼女の思い出と切り離して考える事がもはや出来なくなった、メランコリックな男性登場人物の声を通して。皆殺しと殺戮の結末は、その過剰さゆえに観客の笑いが引き出される場面でもあるが、この笑いと複数のアイデンティフィケーションの過程が帯びるメランコリーを見れば、我々は男性性による女性性の領有も、女性性による男性性への羨望らしきものも問題にならない地平までたどり着けるのではないか。

*The Duchess of Malfi* はゆえに、終わりなき相互交渉とゆらぎについての物語である。登場人物達は敵対しあっていたとしても常に互いに互いを映し合い、互いの鏡像であり、幾種類かの双生児として現出してくる。*The Duchess of Malfi* の悲劇性とは、登場人物達が常に遅れてそれに気づく巡り合わせになっている、ということにあるのではないだろうか。我々がジェンダーアイデンティティを階層的な権力関係として考えている限りにおいて、どちらか一方のジェンダーの勝利に終わるイデオロギー闘争としてしか捉えられないことになる。Webster のヒロインはジェンダーにまつわる様々な機制や境界を、「ひとつではない」相互交渉の場として積極的に書き換えようとする、その過程で死ぬのである。Bosola は末期の息によって、自分自身をこう称する：“an actor in the main of all”(5.5.85)。同じ事が、アイデンティティの相互形成にまつわる持続的な対話をあきらめなかった Duchess にもあてはまるだろう。

## 注

- (1) このテキストの引用のすべては John Russell Brown 編集の Revels Plays 版に依拠する。
- (2) 拙論では identity という言葉を多用することになるが、identity politics という「大きな物語」的なものを想定しているというよりは、どうしても identity という形で思考せざるをえなかったための、ある種の作業仮説として使っている。「必要な誤謬」としての Identity の説明としては、Judith Butler (229-30) 参照。
- (3) 以下に明らかにするとおり、拙論では *The Duchess of Malfi* における社会的紐帯の異性愛化と見えるものを扱うことによって、ジェンダーを横断する複数の identification を芝居テキストから抽出しているとしても、規範的異性愛イデオロギーの賛美について語ろうとするのではないことをあらかじめ申し添えておきたい。(ただしこのように最初に言っておきながら実際は「賛美」を語っているように読める個所があれば、それは *The Duchess* の読解作業にあたって私自身が、身体とジェンダーの因果関係をそれがあつかうように自然化し、推定上の異性愛モデルを無意識に受け入れてしまっているということの証左であるだろう。)
 

題名を全部書くと以下ようになる :The Ayringment of lewd, idle, forward, and unconstant Women; or the Vanitie of them, choose you whether. With a commendation of wise, virtuous, and honest Women.
- (4) これに関する議論は、主に Sinfield 参照のこと。
- (5) このパンフレットは 1591 - 1700 年の間に 34 もの版を重ねた。テキストは 1618 年の版に依拠した。

## 引用文献

Aughterson, Kate. *Renaissance Woman: A Sourcebook*. London & New York: Routledge, 1995.

Behling, Laura L. “S/He Scandals our Proceedings’: The Anxiety of Alternative Sexualities in *The White Devil* & *The Duchess of Malfi*” *English Language Note* 33:4 (June 1996): 24-43.

- Belsey, Kathline. *The Subject of Tragedy: Identity & Difference in Renaissance Drama*. London & New York: Methuen, 1985.
- Bennett, Susan. *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare & the Contemporary Past*. London & New York: Routledge, 1996.
- Bliss, Lee. *The World's Perspective: John Webster & the Jacobean Drama*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1983.
- Bradbrook, M.C. *John Webster: Citizen & Dramatist*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1980.
- Brathwait, Richard. *The English Gentleman*. London, 1631; Amsterdam: Da Capo Press, 1970.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York & London: Routledge, 1993.
- Delvin, Christopher. *The Life of Robert Southwell: Poet & Martyr*. London: Sidgwick & Jackson, 1967.
- Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, ideology & Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. London and New York: Harvester Wheatsheaf, 1984.
- Foucault, Michel. *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan, 1977; London: Penguin, 1991.
- Garner, Shirley Nelson. "‘Let Her Paint an Inch Thick’: Painted Ladies in English Drama & Society". *Renaissance Drama*. 20 (1989): 123–139.
- Guazzo, Stefano. *Civile Conversation*. Trans. George Pettie. London, 1581.
- Henderson, Andrea. "Death on the Stage, Death of the Stage: The Antitheatricality of *The Duchess of Malfi*". *Theatre Journal* 42:2 (1990): 194–207.
- Jankowski, Theodora A. *Women in Power in the Early Modern Drama*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1992.
- Jardine, Lisa. *Still Harping on Daughters: Women & Drama in the Age of Shakespeare*. Sussex: Harvester Press, 1983.
- Luckyj, Christina. "Acting *The Duchess of Malfi*: An Optimist's View" *The Elizabethan Theatre* 13 (1994): 27–46.
- McCabe, Richard A. *Incest, Drama & Nature's Law, 1580–1770*. Cambridge: CUP, 1993.
- McLuskie, Kathleen and Jennifer Uglow. *Plays in Performance: The Duchess of Malfi*. Bristol: Bristol Classical Press, 1989.
- Painter, William. *The Palace of Pleasure*. Vol.3. Ed. Joseph Jacobs. London: David Nutt, 1890.
- Pearson, Jacqueline. *Tragedy & Tragicomedy in the Plays of John Webster*. Manchester: Manchester University Press, 1980.
- Rose, Mary Beth. *The Expense of Spirit: Love & Sexuality in Early Renaissance Drama*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988.
- Sinfield, Alan. *Literature in Protestant England 1560–1660*. London & Canberra: Croom Helm, 1983.
- Smith, Molly. *Breaking Boundaries: Politics & Play in the Drama of Shakespeare & His Contemporaries*. Aldershot: Ashgate Press, 1998.
- Speght, Rachel. *A Mouzell For Melastomus*. London, 1617.
- Stallybrass, Peter. "Patriarchal Territories: The Body Enclosed." In *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Ferguson, Margaret W., Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers, eds. Chicago and London: University of Chicago Press, 1986.
- Stubbes, Philip. *A Crystall Glasse, for Christian Women*. London, 1591.
- Swetnam, Joseph. *The Arraignment of Lewd, Froward and Unconstant Women*, London, 1615.
- Todd, Barbara J. "The remarrying widow: a stereotype reconsidered" *Women in English Society 1500–1800*. ed. Prior, Mary. London and NY: Loutledge, 1985. 54–92.
- Wall, Wendy. *The Imprint of Gender: Authorship & Publication in the Early Renaissance*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- Webster, John. *The Duchess of Malfi*. ed. John Russell Brown. London: Methuen, 1964.
- . "The Character of an Excellent Actor" *Characters. The Complete Works of John Webster*. Vol.4 ed. Lucas, F. L., Boston: Houghton Mifflin, 1927.
- Whately, William. *A Bride-Bush*. London, 1617.
- Whigham, Frank. *Seizures of the Will in Early Modern English Drama*. Cambridge: CUP, 1996.
- Wilks, John S. *The Idea of Conscience in Renaissance Tragedy*. London & New York: Loutledge, 1990.
- Worthen, William B. *The Idea of the Actor: Drama & the Ethics of Performance*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Wymer, Rowland. *Suicide & Despair in Jacobean Drama*. Brighton: Harvester Press, 1986.