

# ウェブスターによる演劇の弁護 — 『モルフィ公爵夫人』研究 —

坂本晃平

## 序

劇作家ジョン・ウェブスター(John Webster)の代表作『モルフィ公爵夫人』(*The Duchess of Malfi*)が書かれたジェイムズ朝という時代は、ジェイムズ1世(James I)の親スペイン的な態度への反動などから、イングランドのプロテスタント急進派の間に王権とカトリックへの不満が高まりを見せていた時代であった<sup>1</sup>。そのためか『モルフィ』をプロテスタントの立場からのカトリック批判とみなすものが今や批評における伝統である。例えばウィリアム・エンプソン(William Empson)は『モルフィ』に ‘the wickedness of Roman Catholic southern Europeans’ (81) と ‘as souls naturally Protestant’ (83) であるアントニオと公爵夫人との二項対立を見た。D・C・ガンビー(D. C. Gunby)によるとウェブスターの世界観は ‘Jacobean Anglicanism’ であり、彼は『モルフィ』を一言で ‘a work of theodicy’ (181) と要約している。またドミニク・ベイカースミス(Dominic Baker-Smith)による研究も『モルフィ』の中に ‘a Calvinistic view of men’ (211) を見いだすものである。その後もディーナ・ゴールドバーグ(Dena Goldberg)が『モルフィ』と社会思想との関連とを研究した論考において、公爵夫人を ‘the Duchess is a perfect Puritan heroine’ (107) と絶賛している。

このように『モルフィ』やその登場人物を親プロテスタントかつ反カトリックの劇という枠組みで捉える読みは、もはや揺るぎなくなったかのように思われた。しかしこれに対しトッド・ボーリック(Todd Borlik)は、イギリス宗教改革史研究における昨今の宗教多元主義的な側面への注目の高まりを引き継ぎ、過去の『モルフィ』研究が黙殺してきた親カトリック的要素を指摘することで、ともすればプロテスタンティズムに傾倒していると言われがちなウェブスターを ‘those with fractured religious allegiances’ (137) の

---

<sup>1</sup> 『モルフィ』は1612年から1613年の間に執筆されたとされる。一方、ジェイムズ1世の在位期間は1603年から25年にかけてである。

一人として措定し直す試みを行っている。本論もこうした批評的地平から出発するが、方法論としては『モルフィ』にカトリック的要素を見出す批判を行うのではなく、むしろ「正統」的解釈を真に受けてプロテスタント劇として読んだ際にもその解釈が不可避免的に矛盾を内包するということを示し、以って従来 of 議論を内破することを試みる。この『モルフィ』をプロテスタントイズムに還元する解釈を解体してゆく作業は、『モルフィ』の反ピューリタンの演劇擁護論としての性格を自ずと明らかにしてゆくだろう。

## I

そこでまず、『モルフィ』がいかにして反カトリックのイデオロギーを提示しているかという問いを再考するところから始めたい。ウェブスター研究にとって幸運なことに、オラッチオ・ブジノ(Horatio Busino)という名のヴェネチアの外交使節として訪英していたカトリックの聖職者が、ジェイムズ朝期における『モルフィ』の観劇記録を残している。それは1618年2月7日付のエントリーに見られるが、そこからは枢機卿の虚飾が強調されていたことが見て取れる。

Another time they represented the pomp of a Cardinal in his identical robes of state, very handsome and costly, and accompanied by his attendants, with an alter raised on the stage, where he pretended to perform service, ordering a procession. He then re-appeared familiarly with a concubine in public. He played the part of administering poison to his sister upon a point of honour, and moreover, of going into battle, having first gravely deposited his Cardinal's robes on the alter through the agency of his chaplains. Last of all, he had himself girded with a sword and put on his scarf with the best imaginable grace. All this they do in derision of ecclesiastical pomp which in this kingdom is scorned and hated mortally. (145-6)

注目すべきは、舞台上に築き上げられた祭壇の上で豪華に着飾った枢機卿が多数の従者を連れて典礼を執り行うという、劇中劇のような演出が

されていたことが指摘されているということだ。続いて、上の引用の後半部分で言及されている3幕2場の枢機卿の軍司令官就任式の場面のト書きの一部にも ‘ANTONIO, the DUCHESS and their Children, having presented themselves at the shrine, are, by a form of banishment in dumb-show expressed towards them by the Cardinal and the state of Ancona, banished.’ (III. iv. 7) とあり、こちらでは明確にテキストの形で黙劇を上演するように指示されていることを指摘しておきたい。これらのことは当時のイングランドにおける上演において、枢機卿と劇中劇とが一体となった演出が実際になされていたということを強く示唆するものである。

このように枢機卿という人物と劇中劇とが不可分の形をとって提示されているという事実は、当時の観客にとって大きな意味を持ったものだっただろう。というのも、イングランドのピューリタンがカトリックを攻撃するさいに繰り返し槍玉に挙げたのがその典礼に見られる演劇性であったからだ。例えばウェブスターの同時代人で、反演劇論者として悪名高いウィリアム・プリン (William Prynne) も、彼の *Histrio-Mastix* の中で ‘[Catholic priests] have turned the Sacrament of Christs body and blood into a Masse-play; so they have likewise trans-formed their Masse it-selfe [. . .] into Stage-plays’ (112) と述べている。『モルフィ』の演出をすぐさまカトリック教会に対する嘲笑であると解釈したブジノのように、ピューリタンの反カトリック言説に触れていた当時の観客の多くも、このことを了解したのではなかろうか。

さて、枢機卿がカトリックの典礼という荘厳な劇中劇を執り行う役者でありかつ公爵夫人とアントニオとに黙劇を演じさせる劇作家であるとするならば、ファーディナンドも公爵夫人への復讐のために劇を書く劇作家でありかつ自ら出演する役者であると言えるだろう。彼の劇中劇は4幕1場と2場とで上演されるが、これら二つの劇中劇ともに劇場は暗い地下牢、役者になるのはファーディナンドの他にもボゾラや狂人、そして観客は公爵夫人というものである。4幕1場の劇中劇は公爵夫人が幽閉されている牢獄に来たボゾラがコーラスの役を務めるところから始まる。彼は ‘Your elder brother, the lord Ferdinand, / Is come to visit you, and sends you word [. . .]. He will kiss your hand / And reconcile himself’ (IV. i. 217) と、これ



7) と言わしめる。この地点から振り返ると、上の引用部における ‘[t]he ring’ とは公爵夫人が自ら進んでファーディナンドに贈った指輪ではなく、アントニオが公爵夫人に贈り、3 幕 2 場で枢機卿に奪われた ‘her wedding ring’ (III. iv. 36) のことを指しているのだろう。その場合、その指輪を所有していた ‘a friend’ とは公爵夫人の「家族」であり、直後に「死体」として展示されるアントニオのことを指示するものとなる。すなわちファーディナンドは悪意に満ちた復讐心を満たすために、一見したところ和解の意思を思わせる演技をしているのである。さて、この場においてファーディナンドは公爵夫人を錯誤に陥らせて傷付けるために言葉の二重性や曖昧さを最大限に利用しているが、その言動は公爵夫人に言わせれば *equivocation* そのものになるだろう<sup>2</sup>。

それに続く 4 幕 2 場を劇中劇と見るのは、インガステーナ・エケブラー (Inga-Stina Ekeblad) による宮廷仮面劇の伝統が作劇にあたって援用されているとの指摘 (256) 以来、批評的常套になった。じじつ前の場面と同様にコーラス役の召使いが入場し、彼が ‘several sorts of madmen [...] full of change and sport’ (40-1) による出し物を予告するところから劇中劇は始まる。その後の狂人ら出演者の紹介 (IV. ii. 44-57) が終わると、公爵夫人は ‘Sit, Cariola. — Let them loose when you please’ (V. ii. 58) と自分の侍女に命令するが、このセリフが公爵夫人と侍女とを舞台の端に観客として座らせることで劇中劇の構造を明確にするト書きの役割をも兼ねている。狂人らのおどろおどろしい歌と踊り (IV. ii. 60-113) や死神に仮装したボヅラによる小唄 (V. ii. 170-88) などが目まぐるしく展開し、しまいには公爵夫人が殺害されるのはこの劇中劇の舞台上である。以上論じてきたことから言えることは、カトリックの演劇性は虚栄や暴虐といったも

---

<sup>2</sup> ファーディナンドは公爵夫人に対し善意を装い錯誤に陥らせることで復讐しようとしたことがあった。例えば 3 幕 5 場では ‘Send Antonio to me. I want his head in a business’ (III. v. 27-8) や ‘I stand engaged for your husband for several debt at Naples. Let not that trouble him. I had rather have his heart than his money.’ (III. v. 34-6) といった、前者の場合であれば ‘head’ の持つ「頭脳」という面の意味と「生首」という裏の意味を、後者の場合であれば ‘heart’ の持つ「心」という面の意味と「心臓」という裏の意味を用いる計略を仕掛けたが、公爵夫人はこれらが ‘*politic equivocation*’ (III. v. 29) であることを喝破していた。

のと硬く結びついているということである。

この演劇性が何をもちたかという議論をするために、先にも言及した *equivocation* に立ち帰りたい。そもそも *equivocation* とは 1605 年の火薬陰謀事件 (*Gunpowder Plot*) を裁く法廷で、被告人のイエズス会士が語義の多義性やセンテンスの一部を発話せずにおくこと (*mental reservation*) を手段として当局の追及をかわそうとしたため有名になった言葉である。カトリック側が全知の神ならば発話者の真意を理解しているとして偽証ではないと主張していたのに対し、プロテスタントは発言の真偽を発話の内容と発話者の意図との一貫性に基礎付けた上で虚偽答弁だとみなしていた。その是非を巡り両陣営間の議論が絶えなかったが、トッド・バトラー (*Todd Butler*) は、ピューリタンに親和的であった神学者トマス・モートン (*Thomas Morton*) に依拠しつつ、プロテスタント当局による *equivocation* 批判が、それが発話者の主体を和解不可能な形で分裂させるという点を強調していたことを述べている。

[E]quivocation divides and confounds the speaker himself, who faces an inherent conflict in attempting to speak truthfully while simultaneously desiring to evade the consequences such truth entails. In Morton's terms the equivocating priest must confront a potentially divided self, one in which the very act of mental reservation (the indirect intent) conflicts with the core dictates and understanding of one's conscience (the direct intent). [...] In temporizing or obscuring, words become lies and selves become split. (137)

上は *mental reservation* の文脈での議論ではあるが、‘the indirect intent’ と ‘the direct intent’ の二項対立は、真意を言葉の隠された／裏の意味に置きつつ、その額面通りの意味で錯誤に陥れようとする手法に着目すると、言葉の多義性を用いる *equivocation* の場合にも同様に通用する議論である。先ほどのファーディナンドの *equivocation* の場合は、裏の意図 ‘the indirect intent’ としての和解と真意 ‘the direct intent’ としての復讐心という演劇的な二項対立の図式に対応するだろう。この様に図式化し

て見れば、モートンが表明している言動におけるダブルスピークが主体に反映して分裂をもたらしてしまうことへの不安は『モルフィ』でファーディナンドが辿る運命そのものだと言える。というのも、equivocation の使い手であるファーディナンドは ‘lycanthroopia’ (V. i. 6) を発症し主体を分裂させてしまうからである。ファーディナンドにとって彼の分裂した主体の片割れは自身の影であり、彼はそれを悪意の他者だと思い込み ‘I will throttle it!’ (V. ii. 34) と叫んで地面に横たわらずにはおかない。ファーディナンド同様、演劇的な振る舞いをする枢機卿も劇の最終盤に ‘How tedious is a guilty conscience! / When I look into the fishponds in my garden, / Methinks I see a thing armed with a rake / That strikes at me.’ (V. v. 4-7) と述べていることは興味深い。彼もまた水面に反射する自分の姿を他者として捉えつつあるのである。モートンが表明した不安は『モルフィ』の舞台上で上演されているのである。

彼ら二人の死は、演劇的な振る舞いの行き着く先を象徴しているとも言えるだろう。二人が最期を迎える 5 幕 5 場は、バルコニーに役者を配置した実に劇中劇的な空間配置で進行する。この場の劇中劇的性格は、ボゾラに殺されかけた枢機卿の ‘My dukedom for rescue!’ (V. v. 19) という叫びと、その乱闘の場に現れたファーディナンドの ‘Give me a fresh horse.’ (V. v. 45) というセリフが、ウィリアム・シェイクスピア (William Shakespeare) による『リチャード三世』(Richard III) の有名な一行 ‘A horse, a horse, my kingdom for a horse’ (V. iv. 7) と響き合うことで織りなす間テキスト性によっても強められている<sup>3</sup>。ところが、枢機卿とファーディナンドは以前のように劇中劇を意のままにすることができない。枢機卿は ‘myself will rise and feign / Some of [Ferdinand’s] mad tricks, and cry out for help / And feign myself in danger’ (V. iv. 14-6) という予告が裏目にて、そしてファーディナンドは主体の分裂による狂乱の中で、あべこべに殺されてしまう。換言すれば、演じる主体／演じられる客体という区別は、枢機卿の場合は他者にとって、ファーディナンドの場合は自分自身にと

---

<sup>3</sup> この間テキスト性はリチャード 3 世とファーディナンドとが共にリチャード・バーベッジ (Richard Burbage) によって演じられていた (Gurr 126) という事実にも裏書きされている。

って喪われてしまっている。演劇は悲劇的でもあり滑稽でもある死をもたらすものとして描かれている。

今や『モルフィ』という劇が枢機卿やファーディナンドを否定的に描くさいに、演劇的な生き方をことさら否定的に強調しているということは明らかになった。しかし、これは言い換えると演劇性に対する批判という内容を演劇という形式で表現しているということになる。すなわち劇で表現されている内容が、表現しているまさにその形式を攻撃するというジレンマを抱え込んであるのだ。この矛盾がどのように解決されているのかを考察するために、これからはプロテスタントと演劇性との関係について探ってみてみたい。

## II

そこで次なる問題として、この『モルフィ』という復讐悲劇における被復讐者たちの良心と立ち居振る舞いの問題について検討してゆく。先行研究においては、公爵夫人とアントニオが ‘reasonable and practical’ (83) である点をステレオタイプ的にプロテスタント的である理由として挙げているエンブソンや、公爵夫人が ‘Confident in her own election, impatient with ritual and superstition, humble when alone in the presence of God, and strenuously devoted to the Puritan ideal of marriage’ (106-7) である点でピューリタニック的であるというゴールドバーグなどをはじめ、両者のあり方がプロテスタント的であるということは、ひとまず批評家らの意見の一致を見ている<sup>4</sup>。その上で、演劇という観点からカトリックとプロテスタントという対照させてゆくと、枢機卿とファーディナンドは自らの利益のために演劇を積

---

<sup>4</sup> ただし両者はプロテスタント的であっても厳密にはプロテスタントでない。その理由として、アントニオが口説きの場面で結婚について ‘the sacrament of marriage’ (I. ii. 301) と述べていて、通例プロテスタント諸派が福音に根拠がないとして排撃するものを秘跡に含めている点、またその直後に公爵夫人がカトリックの聖人である ‘St Winfred’ (I. ii. 304) の名前を唱えている点、そしてそもそも公爵夫人のモデルとなった歴史上の公爵夫人たるジョヴァンナ・ダラゴナ (Giovanna d’Aragona) は、そもそも 1510 年には殺害されており、1517 年にヴィッテンベルクで始まったルターの宗教改革 (Reformation) にさきだつたことを挙げれば十分であろう。





結果として善行も行えるものとされ、救いは善行の報酬ではなくなった。そのようなプロテスタントの立場からすれば、当時のカトリック教会の人間が神から独立の自由意志に基づき功德を積むことができるとする主張は、究極的には行為者の内面の自分本位の目的のために、外面においては形式的な善行を「演じる」という本音と建前との乖離、言い換えると偽善に陥る危険を孕んでいるものだった<sup>5</sup>。この危険は宗教改革の最初期からすでにマルチン・ルター(Martin Luther)によっても強調されていた問題である。彼はいわゆる自由意志論争におけるロッテルダムのエラスムス(Erasmus Roterodamus)への熾烈な論駁「奴隷的意志について」(*De servo arbitrio*)の中で、恩寵を欠いた人間が自由意志から律法を行おうとも、結局のところそれは偽善であり、罪を犯すことしかできないと断じてカトリック教会を批判している<sup>6</sup>。

ローマ人たちは、彼ら自身の告白によれば、彼らがいかなる有徳な行ないをなそうと、其れを燃ゆるような名誉欲からなしたのである。(…)このようなことは人々の目には道徳的善であろうが、しかし、神の目にはこれほど不道徳なことはないのである。それどころか、これは最高の不敬虔、最大の瀆神である。(390)

それゆえ、ルターは次のように勧告する。

あなたがもし何かを寄進献納し、祈願し、断食したいと思うなら、あなた自身に良いことを求める意図をいなくことなく、他の人々がこれを喜びとすることのできるように惜しみなく施しあたま、彼らに益するようにこれを行うべきである。(「キリスト者の自由」48 下線は筆者)

---

<sup>5</sup> ジョナス・バリッシュ(Jonas Barish)も、反演劇言説の系譜学的研究である *The Antitheatrical Prejudice* の中で ‘Prynne restates the charge that acting is based on hypocrisy’ (91) と、ピューリタンの反演劇論者も演劇と偽善とを結びつけていたことを繰り返し指摘しているが、この事実も上の議論を補強するだろう。

<sup>6</sup> ルターが人間の自由意志を奴隷的だというのはまさに罪しか志向し得ないためである。

アントニオが述べている彼の行動規範もこれに酷似しているが、要するに、彼の善行は内面の利己心をなくしてしまうこと、すなわち無私であることによって初めて偽善、言い換えれば善行の背後に潜む演劇性から免れうるのだ。

そして ‘I speak it without flattery’ という一言を挿入することで、自分の褒め言葉が本心そのものであると念を押している公爵夫人の方も、権力を持つがゆえに *equivocation* によって自らの本音を包み隠して言わねばならないこと嘆いている。彼女にとって ‘to express [her] violent passions / In riddles and in dreams’ することは ‘leave the pass / Of simple virtue’ することと同義であり、したがって彼女の倫理観もアントニオのそれと同一であると言える。

さて、第 1 章後半でも神学者モートンに言及しつつ *equivocation* と主体の分裂という問題について論じたが、興味深いことに、主体の分裂を許すまいとする言説はまさにピューリタンの反演劇論者たちの常套でもあった。そのさいピューリタンらは自らの演劇憎悪の言辞に理論的な粉飾を施すにあたって、聖書や教父時代以降の神学者の議論に依りながら主体の変化を批判したという。彼らの意見を要約すると、人間は神によって与えられた唯一不変のアイデンティティーを持っているはずであり、したがってそれを断固として維持すべき (Barish, 88-95) というものになる。先に引用した *Histrion-Mastix* のとある一節にも同様に、

[God] requires that the actions of every creature should be honest and sincere, devoyde of all hypocrisie, as all his actions, and their natures are. Hence he enioyes all men at all times, to be such in shew, as they are in truth: to seeme that outwardly which they are inwardly; to act themselves, not others. (159 下線は筆者)

とあるが、ここで述べられているアイデアは公爵夫人やアントニオにとっての ‘To seem the thing it is’ という美徳そのものであるし、その上ことば遣いまでもが二人のそれと極めて近いといわざるを得ない<sup>7</sup>。17 世紀におい

---

<sup>7</sup> 一方ファーディナンドは ‘I will only study to seem / The thing I am not’ (V. ii. 63-

て *precise* という形容詞が ‘*puritanical*’ (*O. E. D.*) を含意しえたことを踏まえると、ボズラのアントニオに対する ‘*This precise fellow / Is the Duchess’s bawd*’ (II. iii. 65-6) という悪態も、彼がピューリタンであることを観客に強く思わせる働きを持つ。

以上見てきたように、公爵夫人とアントニオとは本音と建前の一致に美德を見出す。そのような彼らはカトリックの登場人物の演劇性をも批判している。例えばアントニオは、劇の冒頭で枢機卿について ‘*Some such flashes superficially hang on him, for form. But observe his inward character: he is a melancholy churchman.*’ (I. ii. 73-5) と批判しているし、ファーディナンドについては ‘*A most perverse and turbulent nature. / What appears in him mirth is merely outside; / If he laugh heartily it I to laugh / All honesty out of fashion.*’ (I. ii. 87-90) と、その演劇的なあり方をこき下ろしている。

さて、ここに第1章末尾で見たジレンマと同種の問題が立ち現れてくる。というのも、『モルフィ』においてはピューリタンの反演劇論者の言う通りに演技なしに生きようと望む登場人物らが、まさに舞台上の役者という人物によって演じられているからである。すなわち、劇中で演劇性批判をしている登場人物も、メタな視点で見てみると彼ら自身が演じられているという矛盾を抱えているのである。

### III

これまで見てきたように『モルフィ』という劇は演技というものについてかなり意識的に作られた劇であった。そしてその中には劇中劇が散在していたが、劇中劇という入子構造はそこで演じている主体が実は主体を持っておらず、演じられる客体であるということを可視化する。場合によっては枢機卿やファーディナンドのように、気づかないうちに劇中劇に囚われている場合もありうる。翻って見てみると、劇中劇は観劇している観客に対しても、彼らの人生も超越的存在が作り上げた演劇に過ぎないのではないかという恐れを抱かせるものとなる。こうした演技が強制されているのではないかという意識に『モルフィ』が投資しているのだとすれば、演劇と

---

4) と述べているので、まさにピューリタンとは正反対の人格である。

いう形式で演劇批判を行うことも不思議ではない。なぜならば、演劇的であることを拒否する者たちの劇中世界の身体とそれを演じる役者の舞台上の身体とが同一であるという事実も、劇中劇同様、何者も演劇から逃れることはできないということを強く示唆するものだからである。

そして実のところ、『モルフィ』の舞台上の反演劇論者も明確に意識的な劇中劇すら逃れることができていない。そのことの一つの例として、ファーディナンドから脅迫を受けた(III. ii. 60-139)公爵夫人が、身の安全を図るためにアントニオと共謀して即興の芝居を行う 3 幕 2 場の劇中劇の場面が挙げられる。この劇中劇は公爵夫人が不正な家令のアントニオを何かしらの財産犯として告発するというプロットのものであり、彼女はこの嘘の芝居について ‘a feigned crime as Tasso calls / *Magnanima mensogna: a noble lie*’ (III. ii. 178-9) としていた。ここで引用されているトルクワート・タッソー (Torquato Tasso) の詩句は、第一回十字軍のエルサレム攻略戦を歌った叙事詩『エルサレム解放』(*La Gerusalemme liberata*) 第 2 巻における、エルサレムのキリスト教徒の虐殺を防ぐ目的で聖母のイコンをモスクから盗んだという虚偽の罪を自白したソフロニア (Sophronia) に関する挿話 (*Gl*, II. xiv-liv) から引かれたものだ。エドワード・フェアファックス (Edward Fairfax) の手による 1600 年の翻訳はこの一節で ‘This spotless lamb thus offered up her blood, / To save the rest of Christ’s selected fold, / O noble lie! was ever truth so good? / Blest be the lips that such a leasing told’ (*JD*, II. xxii. 1-4) と、語り手の詩人がソフロニアの嘘を高貴で神聖な自己犠牲として称賛していた。公爵夫人は上記の詩行からの引用をすることで、神聖な目的のためであれば演技をするという罪も免罪される、という理屈で自らの信念を曲げ劇中劇を演じているのである<sup>8</sup>。

---

<sup>8</sup> ここで公爵夫人の結婚が神聖なものでありえるのかという問題を検討しなければならないが、かつての批評の多くは彼女を政治的には無責任であり、かつ性的にも無節操であるとき下ろすミソジニーにあふれた類のものであった。しかし近年においては彼女の決断に対する肯定的批評も多く、例えばアーデン版の編集者でもあるリア・S・マーカス (Leah S. Marcus) は、‘She and Antonio are surrounded by a corruption that is portrayed in the play as so closely linked to the prying, intrusive presence of the Cardinal and Ferdinand that the only way she can create a

アントニオも公爵夫人の書いたこの告発劇の中で一種の *equivocation* を駆使している。例えば ‘I am all yours, and ’tis very fit / All mine should be so.’ (III. ii. 204-5) や ‘You may see, gentlemen, what ’tis to serve / A prince with body and soul.’ (III. ii. 206-7) という際どいセリフは、彼と公爵夫人との関係を知っていれば、ただの封建的主従関係以上の意味を含むことは明白である。振り返って見れば、アントニオ自身も公爵夫人の出産にさいして、 ‘Jewels to the value of four thousand ducats / Are missing in the Duchess’s cabinet’ (II. ii. 49-50) という建前のもとで屋敷を締め切り、夜警の演技までして公爵夫人との結婚という事実の隠蔽を図っていた。この劇中劇はアントニオに言わせれば ‘shameful ways to avoid shame’ (II. iii. 52) であったが、彼の信念に反する努力もむなしく秘密結婚が露見すると殺害されてしまう。したがって『モルフィ』の劇中世界は、演技や虚偽なしではそもそも生存さえ難しい場所として描かれていると言える。

『モルフィ』の中で一番有名なセリフである、公爵夫人の ‘I am Duchess of Malfi still’ (IV. ii. 137) にさえも演劇性が忍び込んでいる。かく言うのは、このセリフが公爵夫人が自分の生が公爵夫人たるに相応しいということに何の疑いも挟むことなく述べているセリフではなくて、むしろ彼女自らが公爵夫人であるということを宣言することによって公爵夫人たらしめている、言語を用いての構築的な行為であるからだ。その行為の場は地下牢に囚われた彼女の元に、殺害を目的として訪れるボゾラとの一連の会話の中に現れてくる。まず、公爵夫人は ‘thy sickness is insensible’ (IV. ii. 118) と暴言を吐く死神に扮装したボゾラに反問する。

DUCHESS  
BOSOLA

Dost know me?

Yes.

---

life for herself free of their contamination is by contracting a private marriage and living it out in a confined world that her brothers have not managed to violate. On such a reading, her marriage is [. . .] an act of heroic resistance.’ (114) と公爵夫人の結婚を讃えている。このように捉えるのであれば、彼女が自らをソフローニアに例えるのは単なる自己正当化ではなく、公爵夫人にとってアントニオとの婚姻関係を守ることが、ソフローニアの自己犠牲にも等しい価値を見出しうる行為であるからこそということになるだろう。

DUCHESS

Who am I?

BOSOLA      Thou art a box of wormseed — at best, but a  
salvatory of green mummy. What's this flesh? A little  
crudded milk, fantastical puff-paste. Our bodies are  
weaker than those paper prisons boys use to keep  
flies in; more contemptible, since ours is to preserve  
earthworms. (IV. ii. 119-125)

公爵夫人の ‘Dost know me?’ と ‘Who am I?’ という二つの疑問文は、自らの公爵夫人という地位を回答に想定した、ボゾラに立場を弁えるよう警告を発する質問である。対してボゾラは彼女の身分ではなく身体に着目し、‘a box of wormseed’ をはじめとした一連の汚い比喻で以って脆く ‘contemptible’ な肉に還元している。ボゾラにとって公爵夫人の身体も必滅の存在である点で、劇場の観客を含めた ‘[o]ur bodies’ と少しも変わらない。さらにボゾラは ‘the soul in the body’ (IV. ii. 126) をも ‘a lark in a cage’ (IV. ii. 125) に例えることで、人間一般の卑小さを強調している。彼によると、人はその中で ‘a miserable knowledge of the small compass of our prison’ (IV. ii. 128-9) を思い知らされるばかりの存在に他ならない。このように総称、あるいは複数形の語りを通して彼女を侮辱するボゾラに対し、公爵夫人は自らの爵位に直接言及することで自らのアイデンティティを主張するしかない。

DUCHESS

Am not I thy Duchess?

BOSOLA      Thou art some great woman, sure,  
for riot begins to sit on thy forehead, clad in grey hairs,  
twenty years sooner than on a merry milkmaid's. Thou  
sleepst worse than if a mouse should be forced to take  
up her lodging in a cat's ear. A little infant that breeds  
its teeth, should it lie with thee, would cry out as if thou  
wert the more unquiet bedfellow.

## DUCHESS

### I am Duchess of Malfi still. (IV. ii. 119-37)

しかしながら、ボゾラは ‘Thou art some great woman, sure’ と公爵夫人の高い身分を認めながらも、その根拠として ‘riot [. . .] on thy forehead, clad in grey hairs’ と彼女の貴族的な生活様式をあげつらい、さらには ‘Thous sleepest worse’ と高位につきものの心労を指摘しており、相応しい敬意を払っているとは言えない。以上一連の会話が明らかにしていることは、公爵夫人が本来 ‘the provisorship of [the Duchess] horse’ (I. ii. 134) を務める臣下であるはずのボゾラに対し、実際のところはなんら権力を行使することができず、あべこべに生殺与奪の権を握られているだけでなく、あまつさえ彼による侮蔑の対象に過ぎないということだ。そういう状況下で ‘I am Duchess of Malfi still.’ と自らの公爵夫人としての権威を宣言する彼女のセリフは、したがって、この4幕2場における彼女の生のあり方を追認的に記述したもので断じてなく、むしろ本来そうあるべき規範を述べている発話となる。これを J・L・オースティン (J. L. Austin) 流に言うのであれば、公爵夫人がその実態がないにも拘らず自身が公爵夫人であると言い張っているという意味において、「確認的」(constative)であるというよりむしろ「遂行的」(performative)ということになるだろう<sup>9</sup>。‘I am Duchess of Malfi still’ というセリフが高貴なものとして響くのは、公爵夫人がその権力の実態を剥奪されて死を目前とした逆境にあってもなお、公爵夫人としての尊厳を保ちボゾラに屈せず抵抗しているからである。つまり、公爵夫人という肩書きの内実を満たす高貴なあり方は、幽閉や虐待を通して喪失の危機に瀕するとしても、彼女自身が公爵夫人という爵位に似つかわしい気高な振る舞いをすることによって常に回復されてゆくのである。

このように相応しい振る舞いという行動の様式を通してその内実を実

---

<sup>9</sup> なお、オースティンは still という副詞について「小詞[副詞]『それでも (still)』を『私は……ことを言い張る』という力とともに(…)用いることができる」(120)と述べ、「発話におけるより原始的な[遂行的表現の]装置」(117)の具体例の一つとして挙げているが、これは公爵夫人の発話が遂行的とする根拠の一つでもある。



現してゆく動きは、一般に様々な社会的役割においても見られるものである。『モルフィ』の場合、公的領域における公爵夫人と家令のアントニオという関係が、結婚を通して私的領域における妻と夫という関係に変わる時に、このこともまた見て取ることができる。というのも、公爵夫人とアントニオとの関係は、公的には封建的主従関係であるが私的には家父長制下の婚姻関係であり、この二つの切り替えによって果たすべき役割も大きく変わるからである。じじつ両者が結婚の誓いを交わした後、公的には家令アントニオの女主人である公爵夫人は、アントニオをして自分の「主人」として妻を導く役割を演じさせている。

DUCHESS

We now are man and wife, [ . . . ].

I now am blind.

ANTONIO                      What is your conceit in this?

DUCHESS

I would have you lead your Fortune by the hand

Unto your marriage bed. (I. ii. 398-402)

したがって、この後アントニオが夫としてのジェンダー・ロールを立派に果たし、公爵夫人の手を引いて堂々退場したとしても、そして公爵夫人の方も女主人としてではなく妻として夫アントニオに付き従って退出してゆくとしても、上のセリフからその夫らしい／妻らしい振る舞いが彼／彼女に内在的なものではなく、ただ夫／妻の役を演じているに過ぎないということは明らかである。翻って考えると、二人の本来の公爵夫人とその家令としてのあり方も、演劇的ということになるのではないだろうか。とにもかくにも、演劇的な生のあり方というものを反演劇論者の公爵夫人やアントニオでさえも逃れてはいないということは確かである。

そうであるならば、『モルフィ』の登場人物らが演じることを止めることができるのは、アンドレア・ヘンダーソン (Andrea Henderson) がいみじくも言うように、‘only in death itself can they finally escape from theatricality’ (205) ということになる。このことへの『モルフィ』の自覚は、ボヅラに刺さ

れたアントニオが表明した自己認識、すなわち ‘A most wretched thing / That inly have thy benefit in death, / To appear myself. (V. iv. 47-9) に如実に表れている。公爵夫人の ‘I account this world a tedious theatre, / For I do play a part in’t ’gainst my will’ (IV. i. 81-2) というセリフも、このアントニオの自己意識と悲しく響き合うものである。

## 結び

このように演じるということに注目して『モルフィ』という劇を再読すると、ウェブスターがこの劇を通して提出しているイデオロギーがプロテスタントやピューリタンのそれぞれのものである、という従来の見方はかなり疑わしいものになる。そもそもこの劇におけるカトリック批判が、形式と内容との矛盾に陥ってしまっているということはすでに第 1 章で論じた通りであり、劇中で行われるピューリタンの立場からの演劇批判の言説が、役者／登場人物の演じるもの／演じられるものという関係性の中ですぐさま脱構築されてしまう様子も、第 2 章で目撃した通りである。そして第 3 章では『モルフィ』がそういった演劇を排する生き方がそもそも不可能であるということを実証していく様子を確認した。畢竟、人間は演劇的ならざる生き方などできないのだろう。この考え方はウェブスターが役者という職業を紹介している散文の中にも見て取ることのできるものだ。

[S]ome think this sport of men the worthier, despite all *calumny*. All men have been of his occupation: and indeed, what he doth feignedly that do others essentially: this day one plays a Monarch, the next a private person. Heere one Acts a Tyrant, on the morrow an Exile: A Parasite this man to night, to morrow a Precisian, and so of divers others. (‘An Excellent Actor’, *The Works of John Webster* 483)

本論考との関係において重要なことは、一つにはウェブスターが ‘a Monarch’ から ‘a private person’ への、ちょうど『モルフィ』における公爵夫人のような変わり身に言及していることである。もう一つは、彼が ‘a Precisian’ に言及していることである。というのも、この単語は ‘in the 16th

and 17th c. synonymous with *Puritan*.' (O. E. D.) であり、ウェブスターはここでもピューリタン自身が、かつては 'a Parasite' すなわち 'one who obtains the hospitality, patronage, or favour of the wealthy or powerful by obsequiousness and flattery' (O. E. D.) であり、追従者を演じてきたことを批判しているからである。

本論考でピューリタンによるカトリックの演劇性批判を『モルフィ』という劇の中に読み込むことで際立ってきたのは、まさにこのピューリタン自身の演劇性、あるいは『モルフィ』のメタシアター性であった。この角度から見た時、公爵夫人とアントニオとが代表するピューリタ的な本音と建前の一致、あるいはアイデンティティの不変性という倫理は、到底守ることができない実現不可能な目標であるということがすぐに露見する。したがって『モルフィ』において、ウェブスターはピューリタンの演劇批判の言説に対し彼ら自身の演劇性を暴き擲搦することを通して、その批判は失当であると論駁しているのだ。ガンビー風に『モルフィ公爵夫人』を要約するのならば *a work of theatrodicy* (弁劇論) とでも言うことができるのではないだろうか。

#### 引用文献

Baker-Smith, Dominic. 'Religion and John Webster', *John Webster*, edited by Brian Morris. Ernest Benn, 1970, pp. 205-28.

Barish, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*. U of California P, 1981.

Borlik, Todd. "'Greek is Turned Turk": Catholic Nostalgia in The Duchess of Malfi'. *The Duchess of Malfi: A Critical Guide*, edited by Christina Luckyj. Bloomsbury, 2011, pp. 136-52.

Busino, Horatio and Thomas Platter. *The Journal of Two Travelers in Elizabethan and Early Stuart England: Thomas Platter and Horatio Busino*. Edited by Peter Razzell. Caliban, 1995.

Butler, Todd. 'Equivocation, Cognition, and Political Authority in Early Modern England'. *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 54, no.1, 2012, pp. 132-54.

Ekeblad, Inga-Stina. 'The "Impure Art" of John Webster', *Review of English Studies*,

- vol. 9, no.35, 1958, pp. 253-67.
- Empson, William. 'Mime Eyes Dazzle'. *Essays in Criticism*, vol.14, no. 1, 1964, pp. 80-6.
- Goldberg, Dena. *Between Worlds: A Study of the Plays of John Webster*. Wilfrid Laurier UP, 1987.
- Gunby, D. C. 'The Duchess of Malfi: A Theological Approach', *John Webster*, edited by Brian Morris. Ernest Benn, 1970, pp. 181-204.
- Gurr, Andrew. *Playgoing in Shakespeare's London*, 3rd edn. Cambridge UP, 2004.
- Henderson, Andrea. 'Death on the Stage, Death of the Stage: The Antitheatricity of *The Duchess of Malfi*', *Theatre Journal*, vol. 42, no. 2, 1990, pp. 194-207.
- Marcus, Leah S. 'The Duchess's Marriage in Contemporary Contexts', *The Duchess of Malfi: A Critical Guide*, edited by Christina Luckyj. Bloomsbury, 2011, pp. 106-18.
- Prynne, William. *Histrion-Mastix: The Player's Scourge or, Actor's Tragedy*. Introduction by Peter Davison, vol. 1. Johnson Reprint Corporation, 1972.
- Shakespeare, William. *Richard III*. Edited by Janis Lull. Cambridge UP, 1999.
- Tasso, Torquato. *Jerusalem Delivered*. Translated by Edward Fairfax. Edited by Henry Morley. New York: Colonial Press, 1901.
- Webster, John. *The Duchess of Malfi*. Edited by Leah S. Marcus. Bloomsbury, 2009.
- . *The Works of John Webster: An Old-Spelling Edition*. Edited by David Gunby et al, vol. 3, Cambridge UP, 2007.
- オースティン, J. L.『言葉と行為——いかにして言葉でものごとを行うか』飯野勝己訳, 講談社, 2019年.
- ルター, マルチン「奴隷的意志について」『ルター著作集』, 第1集, 第7巻. 山内宣訳, ルター著作集編集委員会編, 聖文舎, 1966年.
- .「キリスト者の自由」『キリスト者の自由・聖書への序言』石原謙訳, 岩波書店, 1955年.