

シェイクスピアのロマンス劇における母、妻、娘の表象

—— 女性の身体とセクシュアリティ ——

The Representation of Mothers, Wives and Daughters in Shakespeare's Romances —— Female Body and Sexuality ——

山口 和世

【要約】 The purpose of this paper is to study how mothers, wives and daughters are represented in Shakespeare's romances, *Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale* and *The Tempest*, which were written and performed in early modern England. What relation do they have to their fathers, husbands and sons individually? How do mothers take part in pregnancy, childbirth and bringing up their children?

There are few mothers in Shakespeare's plays. It is true that this phenomenon can be explained by the fact that boy actors who played the female roles found a great difficulty in playing mothers on the stage, but ideological and cultural reasons must have deeply affected the least importance of mothers' role in the plays.

After the revival of some "undesirable" mothers, a "wicked" mother in *Hamlet*, an influential mother in *Coriolanus*, and a marvelous mother/wife in *Antony and Cleopatra*, Shakespeare's romances are in need of "ideal" mothers, wives and daughters from the standpoint of absolute patriarchy. The ideology of patriarchy was promoted in the reign of King James I, after Queen Elizabeth I who governed standing aloof from the gender system of the period.

Pericles is a play in which the protagonist seeks his wife and daughter who are completely free from sexuality. In *Cymbeline* Imogen, a chaste daughter loses the right to succeed to the throne, while her brothers found after being missing in their childhood come to be the heirs of kingship. *The Winter's Tale* describes how to deprive mothers of the role of bringing up their children and have woman's sexuality in man's control. Colonial discourse is closely related to the description of a conquered mother and a chaste, obedient daughter in *The Tempest*, Shakespeare's last play.

We can conclude that Shakespeare's romances aim at establishing man's identity and enlarging his territory, while excluding mothers, wives and daughters from every important aspect of society by means of a strategy of containment.

【キーワード】 female body, female sexuality, pregnancy, childbirth, upbringing

シェイクスピア劇では、母は不在である場合が圧倒的に多い。シェイクスピア当時の劇は男性によって演じられていたために、女性を演じる少年俳優にとって、母親役を演じるのは困難であったに違いないというよ

うな物理的事実だけでこの事実を説明し尽くすことは不可能であると思われる。Cleopatra (クレオパトラ [Antony and Cleopatra 『アントニーとクレオパトラ』]) のような、女王であり、恋人であり、妻であり、母で

ある存在感の大きな女性¹の登場後、ロマンス劇では再び母は影を潜め、舞台での出番を少なくされたり、あるいはまったく登場を認められなくなる。Pericles (『ペリクリーズ』)では生みの母と養母、Cymbeline (『シンベリン』)では義母、The Winter's Tale (『冬物語』)では母が登場するものの、シェイクスピアの最終劇とされるThe Tempest (『テンペスト』)では母は登場しないどころか、女性登場人物はただ一人となる。その一方で、男性登場人物、特に権威や権力をもった男性登場人物の台詞には妊娠・出産に関わる表現が頻繁に見られる²。

こうした現象だけを見ても、母にたいするある特定の見方がロマンス劇には存在すると考えられる。近代初期に執筆・上演されたシェイクスピアの最後の作品群であるロマンス劇(執筆年順に『ペリクリーズ』、『シンベリン』、『冬物語』、『テンペスト』)において母、妻、そして娘がどのように表象されているか、父、夫とどのような関係を形成しているかを、「妊娠・出産」と「養育」といった女性の身体とセクシュアリティに関わる事柄を中心に考察することが本稿の目的である。

I 『ペリクリーズ』

『ペリクリーズ』にはPericles (ペリクリーズ)とThaisa (セーザ)夫婦、そして彼らの娘Marina (マリナ)が登場するものの、三者が初めて一同に会するのは最終場面においてである。家族という形態はここでは最初から崩壊しているのであり、最終場面向けて、あるいは、至って初めて家族が形成される。ペリクリーズ自身は海上を船で各地へ移動して、妻を求め、娘を捜す。この劇は、言わば、Hamlet (『ハムレット』)において復活した“wicked woman”としての妻にして母、Coriolanus (『コリオレーナス』)の強い母、先述のクレオパトラ、これらに代わる母、あるいは妻、そして娘を求めてさ迷う男性の物語なのである。別の言い方をすれば、父や夫としての男性の確立に都合のよい母、妻、そして娘とは何かを尋ねる劇である。

理想の妻を求めて、Antioch (アンティオケ)の王Antiochus (アンタイオカス)とその美貌が世界中に聞こえわたる王女を訪れたペリクリーズに、次の難問が出される。

I am no viper, yet I feed
On mother's flesh which did me breed.
I sought a husband, in which labor
I found that kindness in a father.
He's father, son, and husband mild;
I mother, wife—and yet his child.
How they may be, and yet in two,
As you will live, resolve it you.

(Pericles, 1.1.64-71)³

この難問に答えられなかったために殺された求婚者たちは、その存在を否定・抹殺されて晒し首となっている。怪物スフィンクス自身の姿とその謎の問いにも似たこの難問は、アンタイオカスと娘の近親相姦関係を答えとする。自分の娘である王女の体を求めたのは、妻を失った父王アンタイオカスの欲情であるにもかかわらず、この問いのなかの“I”は王女であって、父娘の近親相姦関係の意志と責任は娘に置かれている(“sought,” “found”)。しかも娘は名前が明らかにされておらず、女性に一般化されている。冒頭場面のこの難問に含まれる禁忌の父娘関係は、否定すべきものとして劇世界全体を支配し、ペリクリーズが放浪の旅で獲得する望ましい男性の姿、そして、彼が求める望ましい妻や娘の姿と鋭く対立する。女性によってもたらされた混乱した父／夫と娘／妻の関係、晒し首の求婚者に見られる男性の抹殺が、劇展開の事の発端となり、最終的に何らかのかたちで正されて、あるいは、糾されて収束するものと観客は予想する。換言すれば、母、妻、娘が各々しかるべき姿をとり、しかるべき位置にあって、理想の妻と娘を求めるペリクリーズの旅は終わりを告げるということが予想されるのである。初期習作劇から続く母や妻の不在、男性の存在を危くする「望ましからざる」母や妻の登場の後、「理想的な」母と妻、そして娘の探求が、変容と再生のシンボルである海を巡る旅というかたちで緊急性を帯びて浮上する。スフィンクスの問いを解いた結果、母親との近親相姦という罪を犯してしまい、その事実を知った後、自分の目をつぶして旅に出るOedipus (エディパス)の神話を我々は熟知している。したがって、否定対象にすべきものとして描かれたこれまでの劇に登場する女性像を極めつけのかたちで示すアンタイオカスのスフィンクスの難問にたいする答えが分かったペリクリーズの旅は、艱難辛苦に満ちたものになるであ

ろうと容易に予想される。ペリクリーズに求められているのは、夫、妻、父、母、そして娘の関係の正常化であるからである。

アンタイオカス父娘のおぞましい近親相姦の宮廷を脱出したペリクリーズは、Tyre（ツロ）に帰国するものの、アンタイオカスからの刺客の追跡をかわすために Tharsus（タルソ）に逃れ、Pentapolis（ペンタポリス）に流れ着く。そこで、Simonides（サイモニディース）王が娘セーザの夫を選ぶために開催した槍試合に勝利を取めたペリクリーズは、彼女と結婚する。

しかし、物語はこれで終結するのではない。シェイクスピア劇において自己の意思を持つ女性はそのまゝ無事にすむことがないのは、我々にとって既に馴染みとなっている。父王の意見を伺う前にペリクリーズとの結婚に積極的な態度を示したセーザは、ツロに向かう船上での出産の際に「死亡」し、その亡骸は箱に入れて海に流される。妊娠と出産という女性の身体のみ可能な機能は語られるかたちで提示され、出産という機能を果たせば、女性はこの世から排除・抹殺される。セーザ自身の母親の存在も舞台から消されている。つまり、女性の身体とセクシュアリティに緊密に関係する側面、あるいはその子供と関わる側面は表面から退けられているのである。女性の妊娠と出産という機能は父系血統社会の維持・存続のために必要とされるが、それはあくまでも父や夫の主導権のもとに求められるのであり、女性の自由意志やセクシュアリティは抑圧される。父の権威に逆らって、あるいは、その権威から離れて、結婚しようとする女性は、既に Juliet（ジュリエット[*Romeo and Juliet*]) や Desdemona（デズデモナ[*Othello*]) に例を見、また、続くロマンス劇、『シンベリン』の Imogen（イモーゼン）に見られるように、死を経験して自由意志による行動への「償い」を果たすか、父の権威と優位を認めるか、いずれかの試練・選択を課される。近親相姦の罪にまみれたアンタイオカス父娘に天誅が下ったとの知らせが届いた後も劇世界が展開するのは、この試練・選択に焦点が合わされているからである。

女性のセクシュアリティと意志を強調しておいて、「男性を惑わす」セクシュアリティと自由意志を持った存在としての女性を排除・抹殺する戦略は、成長したマリナーを登場させる際にも見られる。母と「死に別れ」、父と生き別れたマリナーが遭遇する危機は4

幕と5幕全体を占める。シェイクスピアの女性登場人物は母ではなく、父に育てられることが多いのだが、マリナーは父からも離されて養母であるタルソの太守の妻、Dionyza（ダイオナイザ）に殺されそうになる。養母は専らその邪悪な面のみが強調され、マリナー殺害計画に太守の Cleon（クリオン）は関知しないかたちで劇は展開する。民話で繰り返される継子いじめや継子殺しの罪は常に継母に帰され、父は全く知らないというパターンがこの劇でも踏襲されている。

マリナーは Mytilene（ミティリーニ）の淫売屋という、女性を性の対象、消費される商品として見なす場所に売られる。ここでも、淫売屋のおかみの悪辣な性格が強調され、また女性とセクシュアリティが緊密な関係にあることが、繰り返し、極端なかたちで提示される。一方、マリナーはそうした存在としての女性とは全く無縁の女性であることが過剰なまでに表現される。あたかもそういうマリナーによってのみ、男性原理に基づく社会において女性に割り当てられた悪が浄化できるとも言うかのようなようである。マリナーの客として登場しながら、太守 Lysimachus（ライシマカス）がまったく汚れないかのように扱われる一方で、技芸（歌、踊、刺繍）と知識に優れ、客を悔い改めさせ、売り物としての性をもつ存在からいかにかけ離れているかにマリナー描写の強調点が置かれている。度々女神に喩えられ、あるいは、女神の名前をもって言及されて、純潔の象徴的存在にまで高められたマリナーが、妻と娘を「失って」以後心を閉ざしてしまったペリクリーズの心を和らげるに至って、父と娘の再会が果たされる。マリナーは、ペリクリーズが求める乙女の姿となって、すなわちアンタイオカスの娘と対照的な存在として現われ、ペリクリーズのいわば男性としての社会復帰を可能にするのである。

ペリクリーズはマリナーの気持を確認することなく、彼女をライシマカスの妻として与えると言う。 *Measure for Measure*（『以尺報尺』）の終幕における Isabella（イザベラ）への公爵の求婚に見られたのと同じく、自分の管理下にある女性の結婚について有無を言わさぬ権力者の姿がここでも見られる。父の権力を持った男性によって結婚というセクシュアリティに関わる事柄が決定されてしまい、女性が純潔を守る苦勞の果てに黙してそれに従わざるえをえない状況は、問題劇でもロマンス劇でも変わらない。

続いて、ペリクリーズ、マリーナ父娘と「死んで」海に流されたセーザの再会が最終的に実現する。セーザは淫売屋に売られたマリーナとは対照的に純潔の女神ダイアナに仕える巫女となることによって、セクシュアリティとは無縁の存在となる。女性は聖と俗、二極に懸隔した場所に置かれるのである。自分の意志による結婚、その結果としての妊娠・出産という女性の身体とセクシュアリティに関する事柄から脱するために14年の歳月を必要とし、一度「死んで」、その後潔斎することが彼女に求められたのである。ジュピターの頭部から生まれたとされ、純潔と狩猟を守護するダイアナ女神は、男神が女神に代わって産むという力をも含む力を得て全支配権を掌握するに至った過程の、あるいは、妊娠・出産機能さえをも女性から奪って自己のものとして占有したいとする男性の、象徴的存在である。女性の純潔と貞節こそが男性原理に基づく人間社会の安定と幸福のために最重要、かつ不可欠な条件とされ、それがあってこそ男性による支配が確固たるものになる様が最終幕において明確にされる。別の言い方をするならば、女性のセクシュアリティにたいする男性の管理・支配こそが、男性中心社会の要諦であるとされている。常に本国を留守にしたまま、妻と娘を求める旅に出て領主としての責務を果たすことができなかったペリクリーズは、自らはアンティオケ、タルソ、ペンタポリスでの経験によって知、徳、武に優れた人物となり、同時に理想の姿を獲得した妻と娘に再会して、アンタイオカスの難問を文字どおり「解いて」混乱を正した後に、領地に戻ることができるのである。『ペリクリーズ』は、男性のアイデンティティ確立のために女性の身体とセクシュアリティをいかに管理するか、についての物語なのである。

II 『シンベリン』

舞台は、古代ローマ帝国初代皇帝 Augustus Caesar (オーガスタス・シーザー) の支配下にあるブリテン島に置かれている。王女イモーゼンが父の許しを得ないで身分下の男性と結婚したために、Cymbeline (シンベリン) 王の王国と王家における家長権が侵された時点から始まる。こうして、劇は、強大な帝国の支配を受けた属国の統治権、王位継承問題、セクシュアリティ管理の有り様を、紀元前の古代ブリテン時代

に置くことによって、根源的に問おうとする。

『シンベリン』において登場人物が辿る軌跡を図式化すれば、男性登場人物が勝利と中心を占めるに至るのに対し、女性登場人物に共通するのは、周縁化、あるいは、排除・抹殺されて、事の決着が計られるということである。男性と女性に割り当てられた軌跡に働くベクトルは互いにそれぞれ逆方向を向く。

そもそもイモーゼンの母も、彼女の結婚相手である Posthumus (ポスチュマス) の母も、産褥の床で死んだことになっている。当時、出産は母となる女性の命を危険に陥れるものであったとは言え、子は生まれ落ちて母の身体から別れた瞬間に、あるいは乳幼時の時点で、母から引き離される。つまり、母は子を産んだという事実と養育権を最初から、あるいは子供がまだ幼い時期から剥奪されている。一方、シンベリンの息子たちは、シンベリンの仕打ちを怨んだ Belarius (ベレーリアス) によって幼児期に誘拐され、社会から隔絶した山中で男手ひとつで立派な若者に育てられる。そういう彼らが戦功をたてた後、シンベリンと父子の再会を果たす。彼らは、野にあって男性だけの生活を送り、男性として称えられる行為の末、宮廷という中心社会へ戻って、直系男子王位継承者となるのである。

イモーゼンは自分の生命と貞節を守るために男装し、宮廷を離れて旅に出る。名前をフィデーリ (Fidele [Fidelityに由来]) と名乗る彼女の行動の端々には、女性であることが随所に覗かれ、彼女の変装には、Portia (ポーシャ [The Merchant of Venice 『ヴェニスの商人』]) や Rosalind (ロザリンド [As You Like It 『お気に召すまま』]) のような自己の意思による男性の領域への越境は見られない。彼女はベレーリアスと兄たちの料理番であり、後に仕えるローマの将軍には「乳母のように尽くす」(5.5.88)。男装の彼女にはそれ以前の彼女に見られた強い意志は消え、他の人々の同情を買ったり、あるいは、傷つきやすく弱い存在、“marginalized frail waif” (Shapiro 198) となる。男装により力を得たり、男装を経て再生するという他の男装女性人物が辿るパターンは、イモーゼンによっては踏襲されず、男装と現実の彼女のあいだの乖離は著しくなるばかりである。王妃の毒薬によって仮死状態に陥るのも彼女ただ一人である。父王の望みに逆らって結婚した一人娘には過酷な試練が課され

るのである。生命と貞節の危機に晒され、それを克服した後、イモーゼンは晴れて結婚を認められるが、兄たちの出現によって王位継承権を喪失する。

イモーゼンの貞節が最大の危機に見舞われるとき、つまり、ポスチュマスとの賭けに勝とうとする Jachimo (ヤーキモー) の姦計によって、寝室に忍び込まれる場面とその貞節を疑われる場面が窃視的描写で延々と語られる (2.2, 2.4) とき、劇のタイトルにもかかわらず、イモーゼンの貞節が主題になっているのではないかとの錯覚さえ観客は抱く。しかも、その描写は極めてエロティックであり、イモーゼンの寝室という私的領域と彼女の身体は細部に至るまで、男性登場人物と観客の視線と聴覚に過剰に晒され、対象化される。属国ブリテンの女性であるイモーゼンは主体から客体へと変換されて、帝国の中心イタリアの地で男性たちに物として領有・消費されるのである。この間、舞台上のイモーゼンは男装しているのであるが、男装の下の女性の身体、実際は少年俳優では表現し尽くせない女性の身体がこれほどまでに晒されることは、シェイクスピア劇では他に例を見ない。あたかも女性という存在は身体とセクシュアリティのみからできているかのように、語られ、規定される。Gertrude (ガートルード [Hamlet]) やデズデモナーの貞節を問題にし、そのセクシュアリティを抑圧しながら、その身体とセクシュアリティについて饒舌なまでに語るのと同じである。イモーゼンはヤーキモーに犯されたのではないが、晒された彼女の身体は観客とローマ帝国の男性に「犯されている」と言っても過言ではない。彼女が少年に変装しても、また、ヤーキモーから逃れたとしても、その女性性は繰り返し、かつ、詳細に強調されるのである。父王の望みに反する伴侶を自分で選ぶという、家父長制のもとで娘に許されない行為の主であるイモーゼンは、徹底的に女性化され、交換商品化されるのである。

一方、この劇におけるもう一人の女性登場人物、「四六時中何かを企んでいる」(2.1.59) 王妃には、すべての悪が転嫁される。王妃の連れ子、Cloton (クロートン)、つまり、父親か父親に代わる男性ではなく、母親に育てられた男は、まったく無能、不徳の人物として表現される。また、ポスチュマスとイモーゼン、そしてシンベリンを毒薬で殺害して、クロートンを王位に就けようとする王妃は「ずる賢い魔女の

よう」(2.1.52) であるとされる。さらに、王妃が主導するローマ帝国への反抗は、自国ブリテンの自主・独立を求める行動として、当然視されて然るべきものであるにもかかわらず、ローマへの貢ぎ物を怠ったのは、王妃に唆されたためであるとシンベリンは弁明する。ここで優先されているのは、帝国の論理である。女性に罪を負わせる態度は、戦争という領土拡張行為に加わらない、あるいはそれに反する行為を行なう性として、女性を排除・抹殺する方向に向かう。結局、策謀が実らなかった王妃は狂乱の果てに自殺し、クロートンはベレーリアスが育てたシンベリンの息子に殺害され、その死体は頭部と胴体を切り離された姿で舞台上に晒される。人体と国家の関係についての当時の観念、比喩を思い起こせば、こうしたクロートンの身体の提示方法がもつ意味は明らかである。「悪い」母が育てた息子クロートンには国家の頭たる王の資格はなく、彼の支配によっては国家は十全なかたちをなさないということである。

「仮死」状態から目覚めたイモーゼンが、首なしのクロートンの死体をその外衣から夫の死体と間違えて取りすがって泣く姿が舞台に見られるとき、観客の失笑と同情を同時に買うのは確かではあるが、うち捨てられたイモーゼンの置かれた状況が鮮明に示される。先述したとおり、彼女自身は男装しても女性の領域に止まっているのに、クロートンの「変装」を見抜けないまま彼と一体化して、彼と同様に王位継承資格に欠けることが、身体をとおして示されていると解釈できる。

こうして、女性を貞節の観点からのみ描くか、すべての悪の在処として断罪するか、いずれかの方法でその限定された領域内に閉じ込め、王位継承権から排除することに劇は成功する。そして、王妃に支配されてその言いなりになっていたシンベリン王は、王としての彼自らの資質と器量を不問にされたまま、地位の安泰を確保し、王位継承者の息子を得る。一度はすべて(妻、娘、2人の息子、再婚した妃、妃の息子)を失った後で、彼は再び息子たちと娘を手に入れるのである。そのとき、彼は次のように言う。

O, what, am I

A mother to the birth of three? Ne'er mother

Rejoic'd deliverance more.

(5.5.368-370)

シンペリンには母親としての女性の役割をも与えられていることになる。ポスチュマスの夢のなかに現われるジュピターの台詞，“Whom best I love, I cross; to make my gift,/ The more delay'd, delighted.” (5.4.101-102) は、この劇の男性登場人物が迎る軌跡を示したものである。イモーゼンはポスチュマスとの結婚を果たすけれども、彼女の王位継承権は消失し、「値打ちを下げたかたちで」(3.6.76-77)結婚するのであって、厳密にはジュピターの台詞の適用範囲外にいる。神話におけるジュピターの勝利と最高神としての地位確立こそは、女性にたいする男性の完全な勝利を象徴するものであることが思い出されるだろう。帝国と男性による支配、そして女性の排除が完成することによって万事が落ち着くかたちで、劇は終わる。この状態が、夢から覚めたポスチュマスの側に置かれていた書物に書かれた言葉，“Britain be fortunate and flourish in peace and plenty!” (5.4.144) の意味なのである。

イモーゼンの「不倫」を知ったポスチュマスの憤怒と呪詛は、2幕5場全体を占める(2.5.1-35)ほど長く激しい。そこには、子の正統性への疑義、そこから導き出される女性への嫌悪、対照的に男性の完璧性が、つまり、正統性、女性嫌悪、女性差別が一体となって述べられている。女性蔑視と妻への強い疑惑は、この台詞があらゆる点において賞賛的であるポスチュマスに与えられているところから、当時の男性の一般的心情を表わしたものと考えられる。こうした思いをポスチュマスに抱かせるに至った悪党ヤーキモーが最終的に許されるのにたいして、女性は男性によって女性に定められた領域内に閉じ込められ、あるいは、抹殺される。女性の貞節を犯そうと企み、妻にたいする夫の疑念を掻きたてた男が許されるという事態は、ポスチュマスの感慨の根の深さと一般性を示す。罰の対象になるのは、犯した男性の側ではない。一方、犯され、貞節を失った女性への断罪は厳しい。女性の行為は、特に男性支配に少しでも抵触する行為は、断罪される。女性には、死か、家父長制社会が要求する女性の枠内に戻るか、いずれかしか認められないのである。

シェイクスピア劇に登場する女性人物のなかで、イモーゼンが英国において伝統的に最も人気があるという事実をここで考える必要があるだろう。男装したイモーゼンが自覚的に述べる次の台詞は、男性優位

の社会において後継をめぐる女性が置かれた位置的に表現している。

If brothers: would it had been so, that they
Had been my father's sons, then had my prize
Been less, and so more equal ballasting
To thee, Posthumus. (3.6.75-78)

彼女は男装を利用して男性と渡り合ったり、女性にたいする管理を拒絶するような行為に走ることは決してない。艱難辛苦に満ちた経験のなかで決して女性性と貞節を失わず、時機到来を忍耐強く待ち、慎ましやかに身を引きながら愛を貫く彼女こそは、英国において近代初期に始まり19世紀に頂点に達する、世界における覇権を求め、飽くことなく領土の拡張を目差す帝国主義が理想として望んだ女性像であることを示していると言えるだろう。『シンペリン』では、紀元前のブリテンから16世紀初頭の英国を経て現代まで連綿と続く男性原理に基づく社会において女性が一貫して置かれてきた、あるいは、求められてきた姿を、イモーゼンと王妃、彼女たちをめぐる人物をとおして見ることができる。

III 『冬物語』

『冬物語』の事の発端は、Sicilia (シチリア) 王 Leontes (リオンティーズ) の妄想による根深い嫉妬と妻 Hermione (ハーマイオニ) の貞節への疑念である。女性の貞節を問題の中心に据えている点において、この劇は『ペリクリーズ』、『シンペリン』と同じである。妻と母、そしてその子供(息子、娘)が置かれている状況も基本的に変わらない。すなわち、女性は、尼僧院、淫売屋、牢獄、棺、中心から離れ社会から隔離した場所などの違いはあるものの、特定の場所に閉じ込められ、子供は幼くして母から引き離される。事の真相が明らかになるまで、苦難・逆境に耐えるのも女性である。女性をめぐるこうした状況の一因は、宗教改革以後、家長の権威が強化され、教会人に代わって、家長たる男性に家族の宗教的・倫理的指導者の役割を求めたことに起因するであろう。James (ジェイムズ) 一世は自らを国民の父と称して、国家と家庭を平行して捉え、各家庭における父の存在の権威づけに寄与したのである。ロマンス劇の各王家における家庭

問題がただちに国家の問題と直結するのは、こうした事情によるものと思われる。

『冬物語』における当の女性ハーマイオニは、1幕2場において身重になった姿で登場する。しかし、男性の身体には不可能な、豊饒を表わす女性の身体とセクシュアリティのこのような提示は、すぐさま問題の対象にされる。彼女はBohemia (ボヘミア) 王Polixenes (ポリクシニーズ) との間を夫リオンティーズに故なく疑われるのである。しかも、ポリクシニーズ自身、彼女と(劇には登場しない)自分の妻の存在を危険視する台詞を原罪と絡めて述べる(1.2.66-82)。「裁判」により魔女と判断された彼女は、王妃の座を追われる。罪人となった彼女は、すべてを剝奪され、身重であるにもかかわらず、もっとも過酷な空間の一つである牢獄に閉じ込められる。女性を排除・周縁化しようとする動きは、妊娠・出産と絡んで提示されるこの劇において極限的な様相を帯びる。ここには妊娠・出産という状態や行為をことさらに隠蔽しようとする意図が働いていて、女性とセクシュアリティの関係を如実に示す妊娠した身体で一旦登場するハーマイオニは、舞台から排除される。さらに、ハーマイオニは既にいる子供、Mamillius (マミリアス) から引き離され、その養育に関わることを拒絶される。その理由をリオンティーズは次のように述べる。

Give me the boy: I am glad you did not nurse him.
Though he does bear some signs of me, yet you
Have too much blood in him. (2.1.56-58)

妻/母の刻印が子供のなかで優位を占めることは、夫/父の否定となり、妻を夫の所有物であるとする男性にとって認め難いというのである。

産むという女性にのみ可能な行為、すなわち子供が男性からではなく女性から生まれるという事実にたいして、男性の側は不安と苛立ちを覚える。しかも、出産において女性が自己の体験として「母であること」を確認できるのに、「父であること」を確認できない男性の不安も増大する。つまり、男性は出産において自分が主体ではないことに憤りを感じ、女性の存在そのものに抜き難い疑念を感じてしまうのである。女性の生殖器官は男性の生殖器官の不完全な変種であるゆえ、性のハイアラキーにおいて男性が優位を占めるときにされていたのは事実であるけれども、問題は男性が

抱く‘cuckoldry’への不安と父系の不確実性である。妻を自分の所有物としておくことができず、よって自己の存在そのものをも脅かされるのではないかとの異常なまでの不安を抱く男性側の思いが、他のシェイクスピア劇同様ここにも見られる。

その一方で、『シンベリン』の場合と同様に、女性の身体を男性の目に晒して、管理し、あるいは、欲望の対象として消費することで、男性の主体としての位置確認を計ろうとする。当時‘witch’⁴とされるのは、圧倒的に女性が多かったという事実は、こうしたことによると考えられる。リオンティーズは、身重の、そして身重であるが故にハーマイオニにたいして最初から有罪が確定している異端審問、あるいは魔女裁判と同じ公開裁判を行なう。そこではリオンティーズは告発者と裁判官の両方を兼ね、権力の所在が王にして家長である自分にあることをを見せつける。当局が一度異端者や魔女と睨んだ者には、惨めで恐ろしいかたちで身体を衆目に晒すあらゆる拷問と火刑という過酷な運命、身体への執拗、かつ残酷な攻撃と抹殺が待ち受ける。性の客体としての女性の身体が出産において主体に転化するとき、再びそれを客体に貶めて衆目に晒し、同時に男性権力の圧倒的な強さを、身体をとおして、公開の場において周知徹底させようとする。

ハーマイオニは子を産み、育てるという母としての行為を認められない。女性を母という存在にのみ縛りつけて自由を奪うというのではなく、母としての存在さえも認めることを拒否するのである。“child-bed privilege” (「産褥の特権」3.2.103) を奪われたハーマイオニは次のように抗議する。

My second joy
And first-fruits of my body, from his presence
I am barr'd, like one infectious. My third comfort
(Starr'd most unluckily) is from my breast
(The innocent milk in it most innocent mouth)
Hal'd out to murther; (3.2.96-101) (下線は筆者)

リオンティーズの論理においては、女性の身体は、貞節(夫への忠節)、すなわち男性の性と生殖行為の対象として、あるいは、その逆に不貞(夫への裏切)の在処である懲罰の対象として存在するのであって、ハーマイオニが言う、子を産み育てるという女性の身体が主体的にかかわる行為は認め難い。“woman”という

語は、“chastity”の存在・欠如と同義語関係にあるとされている (Traub 25)。

しかし、『冬物語』では、産み育てる力を女性から奪った父の側の力は、リオンティーズが思うほど強大ではない。母から引き離されたマミリアスは、母の状況に心を痛めて死ぬ⁵。Perdita (パーディタ) は母のみならず、父リオンティーズからも引き離されるが、彼女を捨てるように命じられた Antigonus (アンティゴナス) は命を落とす。また、リオンティーズは3幕2場において既に改悛している。つまり、この劇では母や女性の力を凌駕する父や男性の力の強大さではなく、むしろ別の力による回復力が示されている。パーディタは羊飼いの父子に育てられ、卑しい身分に置かれたにもかかわらず、無垢のうえに本来の生まれに備わった優美さが加わる。牧歌的空間がもつ回復力がパーディタを理想の女性として育て上げ、宮廷という空間を批判すると同時に、そこに生氣を送る。一方ハーマイオニは Paulina (ポーリーナ) に匿われて、遂には一見超自然的な方法、実際にはポーリーナの献身的配慮により蘇る。リオンティーズの命令によりパーディタを捨てた際に死んだ夫とは対照的に、ポーリーナは「献身」、「看護」、「回復力」を示す女性として登場している。

だが、そこにはもう一つの巧みな戦略が隠されている。自然のもつ治癒力は女性に擬えられることが多いのだが、パーディタが育てられる牧歌的空間には母はいない。それどころか、かつて宮廷に仕え、再び宮廷に復帰したいと願っている Autolycus (オートリカス) なる狡猾で変幻自在の人物に攪乱され、商取引に汚染された非牧歌的空間となる。しかも、この空間は通過地点でしかない。そして、強調点はパーディタの純潔に置かれている。ポーリーナによって「再生」するハーマイオニは、16年間に及ぶ死んだも同然の生活ののち、生身の人間ではなく、石像として舞台に提示される。つまり、欲望、感情、感覚は、一度石のなかに閉じ込められ、セクシュアリティの要素は払拭されている⁶。ちょうどセーザが「死んだ」後、14年間⁷にわたってダイアナに仕える巫女の生活を課されたように、そうしたかたちでしかハーマイオニの「再生」は許されないのである。男性には保証されるあらゆる欲望を現実の女性からは奪い去ることと、忍耐と貞節を象徴する女性の像を崇めることのあいだには、男性の手前勝手

な論理が見え隠れする。像となった女性は、現実の女性に範を垂れ、彼女たちの欲望の管理抑圧に貢献する。処女にして母である聖母マリアの像が現実には存在しえない女性の規範として視覚化され、現実の女性に女性であるがゆえの自分の「罪」の深さを認識させる機能を果たしたのと同じ役割を、ハーマイオニの石像は劇場という空間において果たすと考えられる。隔離された生活、そして石像には、牢獄と同じく非人間的な要素が強く、ハーマイオニの「再生」には、出産につきものの血の臭いは消されている。「再生」したハーマイオニは、たとえその顔に生身の人間の老化を示す皺があろうとも、貞節と忍耐を象徴する規範的存在として提示されていることに変わりはない。あるいは、皺のある石像である故にこそ、永遠に若くて美しい超現実的な聖母マリアの像とは違って、観客である一般の女性に身近さをおぼえさせ、規範としての強い影響力を及ぼすのである。

絶対的な力を持つかに見えた父の力は一度否定されるが、最終的には自然や超自然の力も夫や父の力に奉仕・貢献し、貞節で忍耐強い妻と純潔無垢な娘はそれぞれ夫や父のもとに返される。同時に男性どおしの友情が再確認され、パーディタとポリクシニーズの息子 Florizel (フロリゼル) との結婚により王位継承問題も解決する。女性は男性の勝手な妄想によってその生命と名誉が危機に晒されるのだが、問題の発端となった男性そのものの生命や王位が揺らぐことはまったくない。苦難の道を辿り、耐えるのは女性の側である。すべてが父や夫の力の再確認のために動員され、以前にも増してその力を強化する。ハーマイオニとの間に女性どおしの共同体を作ることによってハーマイオニ復活の陰の力となると同時に、歴史・文化において女性に割り当てられてきた、あるいは女性が生まれながらに持っているとしてきた「看護」、「献身」を示す存在として登場するポーリーナの再婚話を半ば命令的に提案することによって、ポーリーナに救われたリオンティーズは、最終場面で再び主導権を取り戻す。男性には権力、権威を、女性には貞節、純潔、無垢、献身、忍耐を割り当てることによって、世界は再構築される。最終場面のハーマイオニからは劇当初の快活さは失われ、パーディタにたいしては慈愛、リオンティーズにたいしては従順の姿で示される。ハーマイオニとパーディタ母娘は、リオンティーズが望むかたちで男

性支配の社会に回収されたのである。いずれも観客の注目を集める、身重の身体から「石像化した」身体へというハーマイオニの身体提示に見られる変化は、女性のセクシュアリティ開花からその封じ込めへの移行を、したがってリオンティーズの主導権の再確立と再強化を極めて明確に視覚化している。リオンティーズの次の台詞をもって劇が終わることに注意を払う必要があるだろう。

Good Paulina,

Lead us from hence, where we may leisurely
Each one demand, and answer to his part
Perform'd in this wide gap of time, since first
We were dissever'd. (5.3.151-155)

この台詞は、当時周知の世界劇場のトポスに基づいているものの、一旦表明した自己の責任を回避した表現であることも確かである。この台詞の根底には、性による役割分担とその不可避性を確認しようとする意図が抜き難く存在する。

IV 『テンペスト』

シェイクスピアの最後の劇、『テンペスト』では、母が植民地言説と重ねて表象されている。主人公 Prospero (プロスペロ) とその娘 Miranda (ミランダ) のカウンターパート、ないしは彼と彼女のアイデンティティを成立させる存在として登場するのは、魔女 Sycorax (シコラックス) とその息子 Caliban (キャリバン) である。今やすっかり定着した感があるこの劇の植民地言説に従えば、プロスペロは植民地征服者、そしてシコラックスとキャリバンは被征服原住民、ミランダはプロスペロによって被征服異民族からその純潔／純血を守られねばならない無垢の存在となる。あらゆる否定的価値を与えられているシコラックスとキャリバンが母と息子であるのみならず、被征服民として設定され、一方プロスペロとミランダが父と娘であると同時に征服者として設定されている事実は、すなわち母とその子が被征服民の側に置かれ、父とその子は征服者の側に置かれていて、その逆はありえないことは、極めて重要である。家父長支配の家庭、あるいは国家における父や夫、それにたいする母や妻の位置は、そのまま植民地における征服者と被征服者の関係にな



図1 *America*, ca. 1580. Engraving by Theodor Galle after a drawing by Jan van der Straet (ca.1575).

Photo: The Burndy Library, Norwalk, Conn.

ることが明らかにされる。植民地化行為がレイプの比喩で表現されることは当時珍しくない⁸。「Amerigo Vespucci (アメリゴ・ヴェスプッチ) のアメリカ到着」(図1)と題する絵も、征服者と被征服者の支配・被支配関係をジェンダー、セクシュアリティ、人種差別主義と絡めて、的確に表現している。娘であれ、父の血統に属す者は、息子であれ、母の血統に属す者よりも優れているとする考えが、ここには見られる。故意に母を排除、ないしは閉じ込める対象とした三つのロマンス劇の後、『テンペスト』におけるキャリバンの母、シコラックスは、その恐ろしい姿と所業の数々が征服者プロスペロの口から語られ、彼女にとって代わったプロスペロの支配を正当化、理想化させる口実に使われる。彼女は、登場を認められないにもかかわらず、その異形の息子の姿をとおして、非常に恐ろしい存在として観客に常に意識され、また、プロスペロの語りをとおして刺激される観客の想像力によって、悪の化身として固定化される。つまり、この劇では、母は排除されつつ、邪悪で忌み嫌うべき存在として顕在化され、男性プロスペロの権力確立のために必要とされる。非存在として存在させられるとも言えるだろう。

シコラックスはアルジェリアという非ヨーロッパ、非キリスト教圏の出身で、しかもそこからさえも追放され、この無人島にやって来たとされている。ここには、大英帝国盛期に定式化される植民地の原住民にたいするイメージの萌芽が既に見られる。シコラックス

が支配するその島で精霊 Ariel (エアリアル) は耐え難いほど虐待・酷使され、プロスペロによって初めて「救い出された」という設定になっている。かつてシロラックスの召し使いであったエアリアルは、今ではプロスペロの奴隷としてその魔術を行使する手先となっていて、同じ過酷な主人であるにもかかわらず、征服者、プロスペロには救済者のイメージが付与されている。

父に連なる存在を肯定的にとらえるのにたいして、母に連なる存在は、その姿、かたち、性質ともに邪悪であるとされる。『シンベリン』において母に連なるクロートンと同じく、キャリバンも破壊と関連して表象される。プロスペロが施す教育に容易に感化されず、シロラックスの息子としての本領を発揮し、折を見てはプロスペロへの反抗を企て、ミランダの純潔／純血を犯そうとするキャリバンは、悪として描かれる。彼はその邪悪さを象徴するかのような怪物の姿を与えられ、“A devil, a born devil” (4.1.188), “this demi-devil/ (For he’s a bastard one)” (5.1.272) (下線は筆者) と呼ばれる。

正統な Milan (ミラノ) の大公プロスペロは邪悪な弟によりその地位を追われ、海に流された。ミラノの大公としての彼の生活は為政者としては失格であったにもかかわらず、彼は自分が今なお正統な支配者であると信じて疑わず、元の地位への復帰に固執している。キャリバンのいるこの無人島に漂流した彼は、全能の絶対的権力者として支配し、「最高の師」となって娘ミランダを養育・教育する。父によって育てられたミランダは美しく心優しい完璧な乙女として設定される。『ペリクリーズ』、『冬物語』では娘の養育・教育は父母の手から離れ、第三者に委ねられるのだが、この劇では娘はただ父一人によって、他から隔絶されて、純粹培養的に父の望むままに、すなわち従順で純潔であることだけを求められて、育てられる。この劇においてミランダはプロスペロの “sexual bait” (Leininger 289) として従順にならざるをえず、彼女の純潔への言及頻度は異常なほどに高い (Thompson 172)。プロスペロはミランダの注意を何度も喚起しては、“I have done nothing, but in care of thee/(Of thee my dear one, thee my daughter) (1.2.16–17) と、くどいほどに繰り返す。父への絶対的信頼の強要とそれに比例する母への不信がこれほど際立った劇は

他にない。同じように祖国を追われても、父は不当に追われたとされるのに、母の場合は悪行の報いとして当然視される。つまり父親の理想化と母親蔑視が表裏の関係で表現されているのである。信頼すべき養育者は父しかおらず、父が支配する空間は、他のロマンス劇において乙女が置かれる周縁化された場所と同じでありながら、黄金時代を再現する可能性のある島の空間として提示される。Gonzalo (ゴンザーロー) の言う理想国論 (2.1.144–169) は、プロスペロの支配へのパロディとの解釈も可能ではあるが、この島を周縁化された空間からそのまま理想の空間へと反転させる機能をもつ。ちょうど英国がヨーロッパの辺境・周縁に位置しながら、“This other Eden, demi-paradise” (*Richard II* [『リチャード二世』 2.1.42]) の島と称えられたのと同じように。

かつてのプロスペロの敵の息子 Ferdinand (ファーディナンド) は、プロスペロが起こした嵐によって父から離され、プロスペロという全能者のもとで奴隷のごとく絶対的服従を科された後、一目見て相思相愛の仲になったミランダとの結婚を許される。『シンベリン』の二人の王子同様、養父的存在のもとで教育されることが、男子が一人前の成人として認められる条件とされているのである。自分の子どもを他家に預ける一方で、他家の子どもを預かって教育する当時の英国独特の風習や、いわゆる後見制という制度においてそうであったように、父の役割を果たす男性への絶対的服従が要求される。キャリバンがプロスペロに教化されず、その命さえ狙うのは、あくまでもキャリバンの性悪のためであり、プロスペロの側に責任はないとされる。養父的存在に従わない者には徹底的な罰が科され (その際のプロスペロの怒りは尋常でない)、一方従う者は認められる。

プロスペロとキャリバン以外の存在を見たことがないミランダは、ファーディナンドを “A thing divine” (1.2.419) と称え、Alonso (アランゾー) 一行を、実は旧世界から来た、プロスペロを追放した側の人物であるにもかかわらず、“O brave new world” (下線は筆者) (5.1.183) と表現して感嘆する。旧世界はずばらしい新世界に反転するのである。こうしたことから我々は、シェイクスピアが最後の劇で到達したのは、旧世界にあたる帝国の領土・植民地拡張の営為を称える当時の社会の支配的政策への讃歌であったと推

論できる。つまり、白人中心、父権と男性原理中心、それと表裏一体をなす被征服民抑圧、母親排除の世界の肯定・強化である。この島の出来事は魔術による幻影がなしたものであって、夢のごとく一瞬のうちに消え去るものとして相対化されてはいるが、夢は記憶として登場人物と観客の脳裏に刻まれ、現実世界を支配する。島の出来事を経たうえでなければ、故国でのプロスペロの権力再掌握が不可能なのは事実である。家父長制、植民地主義、人種差別主義、性差別主義、階級制から成る権力支配、それが国家の確立・再生と緊密な関係にあること、あるいはそれらを基礎として国家は成立すること、そしてプロスペロの島はこれらのことが重複し合う空間であることが、『テンペスト』において示される。そして、英国そのものも島国であることがこの空間設定の前提となっていると考えられる。

多くの再生・起源神話において洞窟という子宮を象徴する場所は、この劇では母ではなくて、プロスペロが奪った島における彼の本拠地となっている。母が登場しないこの劇では、生命再生産の器官としての子宮は男性の「生産力」に取って代わられていて、男性の身体部分の生産力や豊饒性への言及が多い(Thompson 173)。プロスペロの台詞、“She [Prospero’s wife] said thou wast my daughter (1.2.57)”([] は筆者)にはほめかされている、女性の妊娠・出産にたいして抱く男性の不安を解消するために、別の方法による豊穡が約束されなければならない。プロスペロの命令による妖精たちの豊穡讃歌の劇が洞窟の前で、また宴席の設定が洞窟にもなる奥舞台で行なわれて、豊かな生産力の源は女性の子宮から男性に移行される。

洞窟内では敵対関係にあった者の息子と娘であるファーディナンドとミランダが、模擬戦争であるチェスゲームをしているところが最終場面で提示される。ファーディナンドの妻か、さもなくば彼の召し使いになると言った(3.1.93-84)ミランダは、ファーディナンドの指し手がずるくても、20の王国を奪うためなら認めると言う(5.1.174)。領土拡張をそのアイデンティティの拠り所とする男性を支える役目を与えられた女性の位置づけのための論理が、この島で父によって純粹培養的に育てられた女性、嵐に翻弄される船を見て涙を流したはずの心優しいミランダによって意識せずして述べられるという点は極めて重要である。この洞窟は、

生命再生産の主役としての女性の子宮の意味を喪失し、男性と戦争の論理に支配されているのである。洞窟と同じく再生を象徴する海を経由してプロスペロは元の地位を確保し、娘ミランダとナポリ王国王子ファーディナンドとの結婚によって支配国ナポリとの和平、将来的統合を実現する。

植民地獲得競争のなかで海外進出を試みる諸国が列強に対してとった戦略において王の娘に課された役割をミランダも担うのである。娘は、競争相手国との和平のために、あるいは同盟国との関係強化のために、母を排除して父のみの独断によって、政略結婚させられる。列強間の政治ゲームのために王女は養育されたといっても過言ではない⁹。『テンペスト』においては、植民地獲得戦争において自己の存在証明を行なおうとする男性を彷彿させる父によって娘の教育がなされる点が重要である。子供は、被征服民と同様に父の管理下に置かれて、父の考えを実現させるための道具とされる。ミランダがファーディナンドを庇おうとするとき、プロスペロは激怒する。

What I say,

My foot, my tutor? (1.2.469-470)

父は命令を下す頭、娘はその命令に従って動く手足とする比喩は、父の絶対的権力と娘の隷属的地位を身体によって表現している。『テンペスト』は、熾烈な植民地獲得競争のなかで、父／男性が国の内外において母／女性の領域をも自己のものとし、さらに権力を強化していく様が、英国と同じ島という空間において展開されている。そこでは洞窟や海という本来女性性を与えられていた空間は男性に奪い取られ、覇権確立、支配強化が再生の同義語として読み替えられていく。すなわち、まさに女性であることの証明である身体器官は男性に強奪されてしまっている。ロマンス劇の最初の作品、『ペリクリーズ』では男性主人公は理想の妻と娘を求めて海を彷徨した後帰国したのだが、最後の作品『テンペスト』に至って、男性主人公は男手で理想の姿に育て上げ、その身体とセクシュアリティを管理下に置いた娘によって、失われた地位と権力を奪回する。シェイクスピアが最終劇で描いたのは、煩わしい社会からの静かな引退などではなくて、当時の相関する諸々の支配的イデオロギーに満たされた生々し

い社会の姿、そのなかでの男対女、夫対妻、父対母、そして子供との力関係であったと言えるだろう。

Elizabeth (エリザベス) 女王¹⁰は、処女であると同時に、「英国の妻」、「国民の母にして、養育者」としての自己イメージを印象づけることに心を砕き、自己の地位の安泰と英国の内的、外的発展を計ろうとした。家父長制の成立基盤である男対女の二項構造を超越した特権的存在として君臨する女王の支配下で、列強との戦争や植民地事業に自己のアイデンティティ確立を賭ける貴族、廷臣は、男性性の屈折・萎縮を覚え、困惑と苛立ちを感じたと考えられる。しかし、女王の死後、ジェームズ王の治世において、家父長制の再強化が計られ、支配する男性と従属する女性の区分は徹底化される。さらに男性は産み育てるという女性の領域をも女性から奪って自己のなかに取り込み、同時に、前述したように、レイプの比喻で表現される領土拡張や植民地事業拡大に励んだのである。彼らの男性としての行為は、女性の身体とセクシュアリティを支配下に置くことに他ならず、あるいは、置くことによって成立するものであった。Ditchley (ディッチェリー) 肖像画(図2)に典型的に見られるように、エリザベス女王の身体によって象徴され、女性性を付与されていたがために、攻撃の危険に晒された島国英国に男性性を与えることが、列強に伍して拡張政策を取るうえで極めて重要であったと考えられる。『テンペスト』は、シェイクスピアが喜劇作家としての地位を確立した *A Midsummer Night's Dream* (『夏の夜の夢』) において既に見られ、『ハムレット』においてその姿を益々鮮明にする、いわゆる “a fantasy of male parthenogenesis” (Montrose[1996] 134) を、家父長制再強化を計るジェームズ王の統治下において極めつけのかたちで示した作品であると言えるだろう。

Macbeth (『マクベス』) において、魔法の予言、“none of woman born/ Shall harm Macbeth” (*Macbeth*, 4.1.80-81) は、自然分娩ではなく、帝王切開で生まれた Macduff (マクダフ) によるマクベス打倒というかたちで実現する。そこでは、女性登場人物と彼女らに繋がる男性子孫はすべて何らかのかたちで死に、あるいは登場せず、男性登場人物のみが最後に舞台を占める。つまり、王位は女性を排除したかたちで継承される。シェイクスピアの四大悲劇最後の作品



図2 *The 'Ditchley' portrait of Elizabeth* painted in 1592 to commemorate her visit to Sir Henry Lee, her Master of the Armoury, at Ditchley, Oxfordshire.

で見られる王位と女性に関わるこうした状況は、そのままシェイクスピアの最後の作品群であるロマンス劇にも受け継がれていると言えるだろう。

『シンベリン』を除いて、ロマンス劇では王の血統はその娘に受け継がれるのだが、その不可欠前提条件として、妻の身体とセクシュアリティを夫の完全な管理下に置き、娘の養育を母の手から父、あるいは父に代わる存在の抑圧的な手に奪還し、娘には徹底した従順と純潔を強いる。そうすることによって、父系主義の社会において男性が抱く「妊娠・出産」をめぐる不安の解消を計ろうとする。女性の身体とセクシュアリティを閉じ込め、あるいは排除し、男性の管理下に置くという戦術によって、父や夫は、母や妻や娘にたいするヘゲモニーを掌握して安心を得ることができるのである。いわゆるロマンス劇において実際に展開されるのは、悲劇に登場する、夫や父に反抗して父系主義を揺り動かす女性人物の排除、さらにはそこから進んで、「妊娠・出産」、「養育」という女性の領域への男性の越境侵犯という極めて現実的な世界なのである。

- 1 しかし、それゆえに最終的にエジプトを征服して属国としたローマの男性と軍事を中心とした世界が、非ヨーロッパの女王の国に示した圧倒的な強さを認めざるをえないのも事実である。
 - 2 *Pericles* 5.1.106, *Cymbeline* 5.5.368–370, *The Tempest* 1.2.155–158.
 - 3 引用は、G. Blakemore Evans ed., *The Riverside Shakespeare*, Boston: Houghton Mifflin, 1974 に拠る。
 - 4 ‘witch’ という語は、古くは ‘wizard’ (魔術師) にも用いられた。迫害された ‘witch’ には男性 (魔男) もいたけれども、その割合はどの地域でも全体の1～2割を超えることはほとんどなかった (池上俊一22)。*‘witch’* が ‘female witch’ のみを意味するようになり、日本語訳としても「魔女」という語が定着していること事体、‘witch’ とされた女性への凄惨な迫害を物語っているとと言えるだろう。
 - 5 Mamillius という名には、母の身体、とくに乳房との強い関係が含意されているために、死ぬ運命に置かれているとする解釈がある (Traub 44)。
 - 6 Traub (45) は、ハーマイオニの石像を彼女の自由奔放なセクシュアリティの比喩的包摂、物理的奪取の表現と見る。
 - 7 セーザとハーマイオニがそれぞれ娘と再会するのに要する14年、16年という期間は、丁度娘が成人女性として結婚し、夫の管理下に入るのに要する期間であることは興味深い。娘は終始母を排除した世界に置かれているのである。
 - 8 例 Walter Raleigh. *The Discoverie of the Large, Rich and Beautiful Empyre of Guiana* (1596)
 - 9 ジェイムズ一世の娘で、父王が結婚相手として選んだパラティン領主・選帝侯フレデリックと結婚したエリザベスをミランダの現実世界におけるカウンターパートとする見方がある。(Leininger 285–287)
 - 10 エリザベス女王の身体とセクシュアリティ、男性臣下・廷臣との関係については、Montrose(1986) 参照。
- Adelman, Janet. *Suffocating Mothers Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare’s Plays, “Hamlet” to “The Tempest.”* New York & London: Routledge, 1992.
- Barker, Deborah and Ivo Kamps. “Shakespeare and Gender: An Introduction,” *Shakespeare and Gender A History*. eds. Deborah Barker and Ivo Kamps. London & New York: Verso, 1995. 1–21.
- Barker, Francis and Peter Hulme. “Nymphs and reapers heavily vanish: the discursive contexts of *The Tempest*,” *Alternative Shakespeare*. ed. John Drakakis. London and New York: Methuen, 1985. 191–205.
- Berggren, Paula S. “The Woman’s Part: Female Sexuality as Power in Shakespeare’s Plays,” *The Woman’s Part Feminist Criticism of Shakespeare*. eds. C.R.S. Lenz, Gayle Greene and Carol Thomas Neely. Urbana & Chicago: The Univ. of Illinois Press, 1983. 17–34.
- Brown, Paul. “‘This thing of darkness I acknowledge mine’: *The Tempest* and the discourse of colonialism.” *Political Shakespeare New Essays in Cultural Materialism*, eds., Jonathan Dollimore and Alan Sinfield. Manchester & New York: Manchester Univ. Press, 1985. 48–71.
- Eagleton, Terry. *William Shakespeare*. Oxford: Basil Blackwell, 1986. 大橋洋一訳『シェイクスピア 言語 | 欲望 | 貨幣』. 平凡社, 1992.
- 池上俊一. 『魔女と聖女 ヨーロッパ中・近世の女たち』. 講談社, 1992.
- Kahn, Coppelia. *Man’s Estate: Masculine Identity in Shakespeare*. Berkeley & Los Angeles: Univ. of California Press, 1981.
- Laqueur, Thomas Walter. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge Mass.: Harvard Univ. Press, 1990. 高井宏子, 細谷 等訳『セックスの発明 性差の観念史と解剖学のアポリア』, 工作社, 1998.
- Leininger, Lorie Jerrell. “The Miranda Trap:

Sexism and Racism in Shakespeare's *Tempest*," *The Woman's Part Feminist Criticism of Shakespeare*. 285–294.

Montrose, Louis A. "A *Midsummer Night's Dream* and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form," eds. Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan and Nancy J. Vickers. *Rewriting the Renaissance The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago & London: The Univ. Press of Chicago, 1986. 65–87.

—. *The Purpose of Playing: Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1996.

Orgel, Stephen. "Prospero's Wife," *Rewriting the Renaissance The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. 50–64.

Raleigh, Walter. *The Discoverie of the Large, Rich and Bewtiful Empyre of Guiana* (1596), ed. Niel Whitehead. Manchester: Manchester Univ. Press, 1997.

Richards, Jennifer and James Knowles. *Shakespeare's Late Plays New Readings*. Edinburgh : Edinburgh Univ. Press, 1999.

Shapiro, Michael. *Gender in Play on the Shakespearean Stage Boy Heroines and Female Pages*. Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 1994.

Stallybrass, Peter. "Patriarchal Territories: The Body Enclosed," *Rewriting the Renaissance The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. 123–142.

Thompson, Ann. "'Miranda, Where's Your Sister?': Reading Shakespeare's *The Tempest*," *Shakespeare and Gender A History*. 168–177.

Traub, Valerie. *Desire and Anxiety Circulation of Sexuality in Shakespearean Drama*. London & New York: Routledge, 1992.

若桑みどり. 『象徴としての女性像 ジェンダーから見た家父長制社会における女性表象』. 筑摩書房, 2000.

Wilson, Richard. "Observations on English Bodies: Licensing Maternity in Shakespeare's Late Plays," *Enclosure Acts Sexuality, Property, and Culture in Early Modern England*. eds. Richard Burt & John Michael Archer, Ithaca & London: Cornell Univ. Press, 1994. 121–150.