

『ロミオとジュリエット』のジェンダー地理学、 あるいは空間と死

村 主 幸 一

ジェンダー地理学

『ロミオとジュリエット』で地理的対照を成しているのは、対立関係にあるモンタギュー家とキャピュレット家ではなく、往来と屋内である。そのことによってシェイクスピアは、二つの家の対立という物語上の対照から、テーマ上の対照へと、アクセントを移動させている。ここに『ロミオ』のジェンダー地理学¹を考える契機がある。

この劇では、往来は召使や若者たちの空間である。召使は主人の用事で往来を行き来し、若者は気心の合う仲間と徒党を組んで街を徘徊している。劇冒頭の往来に登場するのはキャピュレット家の召使サムソンとグレゴリーである。彼らは剣と盾をもち、剣術試合に出掛けるところである。観客は、“My naked weapon is out” (1.1.32)²などという彼らの会話から、彼らにとって二つの家の不和は彼らの男性性を確認する機会となっているのを知る。両家の不和は召使や若者の暴力沙汰を簡単に誘発する。劇冒頭に突発した両家の騒乱に対し、大公エスカラスは叱責を与える。しかし為政者の禁令にもかかわらず、マーキューシオもティボルトも、いったん剣を抜けば、わが身の危険を顧みない無謀さを示す。彼らにとって往来は、ヴェローナの人々（とくに彼らの仲間）に対して、自らの男性性を誇示する格好の空間となっている。若者たちが街路において、ある意味で我が物顔で振舞っているというのは、この世界に強力な父親の権威は見られないという暗示でもある。また修辭的な要素 (“quench the fire”, 1.1.78 “purple fountain”, 81) の強い大公の言葉には、身体的な切実さが感じ取れない。

往来が男性的な空間であるとする、家の内部（劇ではとくにキャピュレット家の内部）は女性的な空間である。キャピュレットは家の当主であり、モンタギュー家との伝統的な確執は、いまも彼の肉体の衰えを忘れさせるほどに、彼の敵愾心に火をつける。ところが彼の敵愾心は往来の騒乱にむけて発動されることはあっても、家の内部はその影響から守られているように見える。家の中で彼が示す気がかりは父親としてのものである。往来に騒乱の声を聞くと、武器を手に、いそいそと家から飛び出し、暴力沙汰に参加を試みるが、その「勇姿」と、家の内部で娘の社交界デビューや結婚祝いのため、客人のもてなしや料理に夢中になっている「ホスト」の姿とは対照的だ。父親がそのような状態であるからには、彼の跡取りであるひとり娘は、なおさら「家の人」である。ジュリエットは限られた場合にしか、家の外に姿を現すことはない。従って、比較的平

穏なヴェローナの町の治安を乱している唯一の事件、二つの家の昔からの諍いも間接的に知るだけである。往来の暴力からキャピュレット家を物理的に保護しているのは庭を囲む壁である。ジュリエットは夜の庭にロミオを見つけたとき、庭の壁が堅固に彼女の家を守っている様子に言及している (2.1.109-112)。また三幕二場でジュリエットは独白の形で祝婚歌を語る。そこでは“Come night, come Romeo, come thou day in night; / For thou will lie upon the wings of night / Whiter than new snow upon a raven’s back” (3.2.17-19) と、黒々とした闇夜を背景に、愛する若者の肢体のみが白く浮かび上がるイメージが謳われるが、そこでの闇はヴェローナの社会問題をも覆い隠している。

ジュリエットがロミオと密かな出会いをするバルコニーは、観客の記憶の中に鮮烈に残る。それは、バルコニーがジュリエットにとって内界（家）と外界との境界線となっているからである。家の内側からはジュリエットを呼ぶ声が聞こえ、彼女は、それに対して返事しなければならないが、また目の前には、庭の高い壁を乗り越え、自分に会いに来た恋人がいる。ジュリエットにとっては引き裂かれる状況である。娘の行動空間を制限する点において、キャピュレットの家という内部空間は、ヴェローナの町という内部空間に重なる。つまり、ジュリエットを閉じ込める空間として、彼女の家とヴェローナの町は等価である。ジュリエットがヴェローナの町という境界線を越える唯一の可能性は、ロレンス修道士の計画によると、キャピュレット家（両親や親戚）とヴェローナの町にとって死者となることであった。ロレンスの“*And this shall free thee from this present shame, / If no inconstant toy nor womanish fear / Abate thy valour in the acting it*” (4.1.118-20) という言葉は、ジュリエットが、彼女の置かれた困難な状況（閉じた空間）から「自由になる」ためには肉体の死しかない、と告げている。ここにおいては、肉体的死は社会的な死と同意である。

死の希薄な認識

既に述べたように、ヴェローナの往来は、ティボルトやマーキューシオなど若い男性の行動空間である。両家の不和に積極的に係わる若者たちは、敵の剣で傷つく危険にさらされている。それゆえ、彼らは「死」について直接に学ぶ機会が与えられていそうであるが、死の認識は彼らにはない。剣の技はイタリアやスペインからの舶来ファッションの一部であったり（二幕三場でマーキューシオが語るティボルトの剣術）、また剣での争いは軍事的な言葉で語られる勇壮な行為（三幕一場でベンヴォーリオが語るマーキューシオの戦いぶり）である。恐らくヴェローナの若者社会で二つの家の不和がもつ価値は、エリザベス朝時代において宮廷儀式としての馬上槍試合がもった価値と類似のものであったかもしれない。それらは共に男性性を空想の中でのみ確認する。

若者たちは活気ある行動を求める。それは言葉遊びの応酬だったり、キャピュレット

家の宴会への侵入だったりする。マーキューシオも“Come between us, good Benvolio, my wits faints” (2.3.64–65) と言うように、彼らの日常の快感は彼らの身体感覚と一つになっている。例えばマイケル・ゴールドマン (Michael Goldman) は、この劇の身体感覚について、次のように述べる。

The dominant bodily feelings we get as an audience are oppressive heat, sexual desire, a frequent whiz-bang exhilarating kinesthesia of speed and clash, and above all a feeling of the keeping-down and separation of highly charged bodies, whose pressure toward release and whose sudden discharge determine the rhythm of the play.³

ゴールドマンのこの観察を背景とすると、死は若者たちを不意打ちするものだと言えようか。若者たちにとって死は隠れた存在である。そのことを観客に気づかせてくれるのが、マーキューシオとティボルトとの戦いである。この戦いはマーキューシオが仕掛けたものであるが、彼にとって仕掛ける理由などなにもない。彼は自己顕示欲の強い人物で、ベンヴォーリオがその場所が人通りも多く、“Here all eyes gaze on us” (3.1.52) と注意しても、むしろ彼は、人目があることを歓迎する風情なのである。マーキューシオは、ティボルトとの戦いがどのような方向に発展するか、一顧だにしない。やがてロミオが口論の場に現われるが、彼の仲裁の言葉も、思慮の足りない友だちの闘争心を掻き立てるだけだ。そのマーキューシオがティボルトによる剣の一突きで致命傷を受ける。

Mercutio I am hurt.

A plague a both houses, I am sped.

Is he gone and hath nothing?

Benvolio What, art thou hurt?

Mercutio Ay, ay, a scratch, a scratch; marry, 'tis enough.

Romeo Courage, man, the hurt cannot be much.

(3.1.90–95)

傷ついたマーキューシオに向けられた友人たちの励ましの言葉は、彼らの日常的なやりとりの世界から来ている。彼らはその傷が致命傷になるとはまだ知らない。しかし、傷ついた本人には、そのことが突然明らかになる。その啓示は彼の身体内部からやってくる。両家の不和に対する彼の無分別な介入はここに到って、その結末が明らかになる。ところが、それはマーキューシオの身体内部で知覚された認識にとどまる。二人の友人と我々観客が、ここでマーキューシオの痛みを共有することはない。ティボルトの死体

についても、観客がその悲惨を想像のうちに感じ取ることはない。

女たちは暴力の場面に居合わせなかった。従って、男たちの暴力の応酬について直接に目撃したわけではない。そのことは三幕二場でロミオと初夜を迎えるべく夜の到来を待つジュリエットに、乳母が往来で起きた悲劇を伝える場面で強調されているように思われる。乳母の報告は支離滅裂で、なかなか正確な情報がジュリエットに伝わらない。『タイタス』冒頭におけるラヴィニアと同様である。⁴しかし同時にこの劇では、ティボルトの死がもたらす悲惨な衝撃は、女によって、キャピュレット家の内部へと運び込まれる。それが乳母であるというのは、ものの捉えかたの基礎に身体的な経験をおく彼女にふさわしい。⁵観客も目の当たりにすることのなかったティボルトの死体の状況について、彼女は次のように述べる。

I saw the wound, I saw it with mine eyes –
God save the mark! – here on his manly breast.
A piteous corse, a bloody piteous corse,
Pale, pale as ashes, all dedaubed in blood,
All in gore blood – I sounded at the sight.
(3.2.52–56)

この乳母特有の死体の描写は、後にジュリエットが“the mangled Tybalt from his shroud” (4.3.51) と表現することからもわかるように、そのままジュリエットの眼に焼きつく。死についての乳母による報告の支離滅裂と、その身体的にクローズアップされた死のイメージ。この二つの結合したものが、劇がこれ以後の展開を生み出す、その子宮のようにも見えてくる。ジェンダー空間の観点からこの劇の死のテーマを考えようとするとき、それは単純な問題ではないようだ。

ティボルトの死が報告として、キャピュレット家へ運び込まれる。実体のない報告としての死、しかし、それは往来で生じた現実の死以上に、身体性を喚起する死のイメージで語られる。この死のイメージを胚とすると、その成長拡大したものはジュリエットの偽物の死である。しかし、それはなんと現実の死を髣髴させるイメージで語られることか。ロレンス修道士は、娘に仮死の薬を渡す前に、その効き目について詳述するが、その効果こそ、娘の家族が後に、死の「実体」として目撃するものであった。劇の構造は、観客がジュリエットの父母や乳母の狼狽ぶりを舞台上に見るとき、同時にロレンスが述べた死のイメージを思い浮かべざるを得ない仕組みになっている。

And this distilling liquor drink thou off;
When presently through all thy veins shall run
A cold and drowsy humour, for no pulse
Shall keep his native progress, but surcease.
No warmth, no breath shall testify thou livest;
The roses in thy lips and cheeks shall fade
To wanny ashes, thy eyes' windows fall
Like death when he shuts up the day of life.
Each part, deprived of supple government,
Shall stiff and stark and cold appear like death;
And in this borrowed likeness of shrunk death
Thou shall continue two-and-forty hours

(4.1.94–105)

ティボルトの死が乳母の支離滅裂な言葉で語られたように、ジュリエットが仮死の薬を飲む箇所にも一種の混乱がある。彼女が仮死の薬を飲むためには一大決心が必要だった。彼女は、いざ薬を飲む段になって、生きたまま墓に葬られることを散々ためらう。彼女の精神の不安定な様子が示される。その不安定な精神状態の中で彼女は、“the mangled Tybalt” (4.3.51) の亡霊がその仇であるロミオを探している様子を幻視する。

Oh look! Methinks I see my cousin's ghost
Seeking out Romeo that did spit his body
Upon a rapier's point. Stay, Tybalt, stay!
Romeo, Romeo, Romeo! Here's drink – I drink to thee.
[*She falls upon her bed within the curtains*]

(4.3.54–57)

ジュリエットの空想の中では、ティボルトの亡霊は、彼が葬られた墓を出て、ロミオを探している。次には、ティボルトがロミオを発見した瞬間を幻視する。その二人と同じ場所に彼女もいる。彼女は驚いて、“Stay, Tybalt, stay!” と声を発する。このときジュリエットは往来にいる。彼女は空想のなかで往来へ出てゆくのである。そこはすでに述べたように男性的な空間である。これまでの劇の展開のなかで、両家の争いが勃発しそうになったとき、それを止めようとする男たちもいた（ベンヴェーリオとロミオ）。女ではない。ジュリエットもいま、その男たちのように、亡霊のティボルトとロミオとの再

度の戦いを止めようとする心身の構えを見せる。ジュリエットは空想の中で、男性的な空間に出ているのである。しかし、細部において滑稽とも言える混乱が観察される。“Romeo that did spit his body / Upon a rapier’s point”の言葉における“spit”の語は、この劇の男性たちが剣での戦いを語る時に決して用いないような、料理に関係した意味を含む語であった。⁶

置換される死、充満する死

既に述べたように、ヴェローナの若者たちは、互いの無謀な剣によって、往來で命を落とす危険性が多分にあるのだが、ロミオを含め若者たちの人生観の中に、死の想念は位置を占めていない。死が彼らの関心でないとしても、しかし死は、この劇の世界から消失してしまうのではない。それは別のものに置換される。ロミオによるティボルト殺害に対する罰については、劇中、死刑か追放かという二つの選択肢が示される。ロレンスの言葉によると、法律は死刑を定めているが、大公エスカラスの温情によって、ロミオに対する処罰は減刑される。すなわち、彼は追放の刑に処せられる。しかし、恋人との別れを最大の悲劇と考えるロミオにとって、彼の“exile hath more terror in his look, / Much more than death” (3.2.13-14) という言葉が示すように、追放の刑は「死」を意味する。死刑か追放かという司法上の選択は、追放と死とを、詩的に等価なもののみなすための工夫ではないかと思える。ロミオの主観的立場からすると、追放された彼は、ある意味で死んでいる。ロミオの演劇的死の一つの表現は、三幕五場60行目から五幕一場冒頭の間、彼が舞台から姿を消すことである。ジュリエットと比べ、空間的に、はるかに自由な行動範囲を許されているロミオが、ティボルト殺害の罰として追放の刑に処せられるのは、彼と空間的拮据りとの連想をさらに強めることになる。ロレンス修道士の初めの計画では、ロミオはマンチュアへと逃れるが、故郷での問題が解決した後、また故郷へと戻り、ジュリエットと公認された夫婦となるということであったし、ロレンスの次の計画では、仮死状態になったジュリエットをひそかに連れてマンチュアに行くということだった。つまりロミオは、観客の空想のなかで町境を幾度も横切る。⁷そしてロミオが「死」として舞台から消失したために、逆説的に彼は「死」として、このように舞台に充満する存在となる。⁸その線に沿って劇の後半を考えてみよう。

パリスとの結婚式を挙げるはずであったジュリエットが死んだと知って、キャピュレット家の人々は嘆き悲しむ。そこにロレンス修道士が来て、彼らのあたかも理性を失ったかのような悲嘆の様子に対して、例のごとく説教をする。

Heaven and yourself

Had part in this fair maid; now heaven hath all,

And all the better is it for the maid.
Your part in her you could not keep from death,
But heaven keeps his part in eternal life.

(4.4.92-96)

この箇所について、オックスフォード版の編者 Jill L. Levenson は、「修道士ロレンスは平然と（そしてわざと）結婚を秘密にしている」という Gibbons の説を紹介している。引用箇所での“part”とは「所有権、取り分」という意味である。修道士によると、ジュリエットの所有権は父親と天の両方にあったが、今や彼女は死んだので、父親が所有権をもっていたその肉体は死に奪われ、天が所有権をもっていたその魂は永遠の命として天に戻ってしまった。嘆き悲しむ人々の目を天に向けさせることは、聖戦者としてのロレンスの仕事である。Gibbons の説は、ジュリエットはロミオと結婚しているので当然彼女の所有権は、父親からその夫であるロミオに移行しているはずなのだが、そのことはロレンスによって伏せられているというのである。ここにも一つのサブテキストが隠されているように感じる。ジュリエットの肉体を所有する者として公言されるのは「死」、秘密にされるのはロミオ。では「死」はロミオに重ねられると、言えないか。

四幕四場、ジュリエットの結婚式が葬式に変わる。シェイクスピア演劇ではおなじみの「損なわれた儀式」(maimed rites) である。⁹ジュリエットはパリスとの結婚式の前夜に仮死の薬を飲む。それゆえ、彼女を死んだものと思い込んだ人々は、ジュリエットが死と結婚したというイメージを多用する。死は繰り返し擬人化される。キャピュレットは娘の死を嘆いて、“Death lies on her like an untimely frost / Upon the sweetest flower of all the field” (4.4.54-55) と述べ、また、到着した花婿に対して、“O son, the night before thy wedding day / Hath death lain with thy wife” (61-62) と声をかける。ここでは、パリスが迎えるはずであったジュリエットとの新婚初夜が、「死」に先を越されてしまったと、死が擬人化される。舞台に不在のロミオは、逆説的に舞台に充満すると先ほど述べたが、キャピュレットが語る「死」には、確かにロミオの影がある。パリスに先駆けてジュリエットと初夜の床を共にしたのはロミオだからである。そのような視点から、キャピュレットの言葉を読んでいくことが可能である。父親は、死が結婚式を葬儀に変えたことを、“Uncomfortable time, why cam’st thou now / To murder our solemnity?” (86-87) と、非難する。四幕四場の結婚式の場面は、明らかに一幕四場の宴会の場面と共鳴し合っている。その文脈で使われる“solemnity”の語は、一幕四場で似た文脈(祝宴)で使われ、しかもロミオの侵入に関係して使われた語(“flee and scorn at our solemnity?”, 1.4.170)であった。「死」をロミオと読み代えさせるような言及はさらに続く。ジュリエットの死体を教会へ運ぶように指示するロレンス神父

は、“stick your rosemary / On this fair corse” (105–06) と、ジュリエットの体にローズマリー（マンネンロウ）の花を添えるように言う。ローズマリーはもともと結婚式と葬式の両方において記憶のエンブレムとして使われる花であるが、特にこの劇で、この花はロミオと結びつけられていた。¹⁰ ジュリエットの死体の上に置かれるローズマリーの花にも、彼ら二人の初夜の連想がある。

死のジェンダー

Karl S. Guthkeの*The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature* (1999) は、¹¹ ジェンダーの観点から死の図像を扱った研究である。16世紀における「死と乙女」(Death and the Maiden) のモチーフでは、死が恋人としてイメージされる。ここには死とセクシュアリティの結合があるが、それはこれら二つのものが原罪 (the fall) の代価として見られているからであると、Guthke は述べる。またその証拠として、アウグスティヌスの『告白』から、“Human nature was in his [the first man’s] person vitiated and altered to such an extent that he suffered in his members the warring disobedient lust, and became subject to the necessity of dying” の箇所を引いている。中世においてエバが墮落の責めを負わされた場合には、死は女性として擬人化され、この死の人物は、ときには官能的快楽への誘惑者としての役割を与えられることもあった。しかし、死が有罪者としてのアダムをモデルに造形されるときには、この男性としてジェンダー化された死 (male Death) は通常誘惑者としては見られなかった。中世においては後者よりも前者の例が多かったが、ルネサンスになって初めて、「死と乙女」の文学的・美術的表現のなかで、その役割が逆転する。エロスあるいは情欲としての死が、男性として出現するのである。Guthkeによると、擬人化された死は“the seducer, suitor, lover, and, if his love is requited, the bridegroom”になる。そして、ルネサンスとバロックの時代の死のイメージを、それ以前の数世紀におけるそれと区別するのは、“this consistent eroticization of dying and, hence, of death personified, whether as male or female”であるという。「新郎としての死」の影を強く帯びるロミオは、この死の伝統的表象の中にある。ロミオは彼にとっての楽園を追放される。この劇による楽園の造形は、ロミオが夜に忍び込むキャピュレット家の庭であり、その後の劇の展開の中では、ロミオが追放されるヴェローナの町そのものである。

ジェンダー空間のテーマに話を戻そう。劇の終盤、若者たちの恋は、「横丁」の恋から、少々大きさに言うと「世界を駆ける」恋へと地理的に拡大する。従者バルサザーが別の町にいるロミオに情報を届けること、ジョン修道士がロレンスから託されたロミオへの手紙を結局届けられないで戻ること、ロミオが故郷へ早馬で戻ること、などが地理的拡大の印象を与える。その一方で、キャピュレット家の墓という中心への収束がある。

これは登場人物たちの実際の地理的移動を見た場合である。イメージのレベルでは、空間的な閉塞と死の結合のイメージが目立つようになる。この時代の人々が巨大なスケールでの死を引き起こすものとして恐れた、飢饉・疫病・戦争¹²のうちの前者二つが劇の終盤で言及され、その中で、空間的な閉塞と死の結合のイメージが示される。“And in his needy shop a tortoise hung, / An alligator stuffed, and other skins / Of ill-shaped fishes” (5.1.42–44) などと、多くの死のイメージとともに描写される薬屋、ロミオが毒薬を購入する薬屋は、彼の“house”(55)と“famine”(69)の中に閉じ込められている。ジョンがロレンスからロミオ宛の手紙を託されたのに、結果的にそれを届けられなかったのは、役人が疫病感染の恐れを彼に対してもったからである。彼は疫病感染者の“house”(5.2.9)に、もう一人の托鉢僧とともに閉じ込められていた。薬屋と托鉢僧の場面でも“house”の語が使われるが、この劇の観客はこの語に対して敏感にならざるをえない。¹³

“house”の力に閉じ込められた、いま一人の人間はロミオである。彼はジュリエット死亡の報せを受け取ると、彼女が葬られた墓へと早馬で駆けつける。¹⁴彼女の墓には先客があった。パリスである。ジュリエットのため、彼自身の個人的な葬儀を行おうと墓に来たのである。パリスは墓をこじ開けようとしているロミオを目撃し、それがキャピュレット家への敵意から出た行動であると思いつく。そこで、それを阻むために、ロミオと戦いが始まる。

Paris Stop the unhallowed toil, vile Montague!

Can vengeance be pursued further than death?

.....

Romeo

..... I beseech thee, youth,

Put not another sin upon my head

By urging me to fury. O, be gone!

By heaven, I love thee better than myself,

For I come hither armed against myself.

(5.3.53–65)

暗闇のなかでの戦いである。パリスが“vile Montague!”とロミオを呼んだとき、ロミオは、自分に剣を向ける者はキャピュレット家の者であると考えたに違いない。この戦いはロミオとティボルトとの戦いを観客に彷彿させる。ティボルト(3.1.60)と同様パリスも、ロミオを“villain”(5.3.56)と罵り、今回もロミオは争う必要がないことを説明

しようと、前回と同じく“I love thee”という言葉を使った。劇作家は、この場面でのパリスとロミオとの争いを、三幕一場でのティボルトとロミオとの争いの繰り返しとして構成している。パリスはこれまでの彼の人物像とは異なる印象を与える。彼はジュリエットの墓を懸命に守護しようとする。その姿勢がまた、墓の冒涇者に疑われたロミオとの争いを激しいものにする。“Put not another sin upon my head”というロミオの言葉には、自分が両家の争いというエトスに閉じ込められてしまったという思いが強くなるかわれる。そして、自分の剣で命を奪ってしまった相手が、キャピュレット家の者ではなく、“Mercutio’s kinsman” (75) であると知ったときには、その思いはさらに強化されたことだろう。

パリスの登場は恋人たちが迎える悲劇的の死の観点からは不要である。¹⁵しかしパリスの登場によって演劇的かつ詩的な意味が生じる。パリスは、ロミオとの争いにおいてティボルトの似姿となることの他に、死体となって、彼の“Open the tomb, lay me with Juliet” (5.3.73) との遺言通り、ジュリエットの墓に運び込まれることが必要であったように思われる。パリスの死体はロミオの自殺の先触れであり、また仮死状態にあるジュリエットのもとへ、ロミオが死の実体を運び込むことを意味している。それゆえ、パリスの死体へのロミオの言及は、“For here lies Juliet, and her beauty makes / This vault a feasting presence full of light. / Death, lie thou there, by a dead man interred” (85-87) の台詞の流れが示すように、ジュリエットの死体を描写する彼の言葉の途中に置かれている。シェイクスピア悲劇における自殺は、もちろん当の本人が我が身を殺めるのであるが、詩的レベルにおいては、初め仮の死が用意され、そこに後で、死の実体が運び込まれる。そのような劇作の方法によって、仮の死と現実の死が複雑に交流し合う。

五幕一場の冒頭で、ロミオは自分が見た奇妙な夢を語る。その夢では、ジュリエットが彼の元に来て、死体となった彼を発見する。この劇は、目覚めたときそこに誰がいるのか、について登場人物たちに不安を表明させている。ロレンスはジュリエットに“he and I / Will watch thy waking” (4.1.115-16) と説明し、彼女自身は“I wake before the time that Romeo / Come to redeem me?” (4.3.30-31) と不安をもらす。これらのディテールが暗示するのは、ジュリエットの元にロミオが来るタイミングの重要性である。そのことはジュリエットが飲んだ薬が十分な効き目を持続させる時間、その効き目が切れ始める時間と関係がある。ロミオが見たジュリエットの「死体」は、キャピュレットが見た娘の「死体」とは明らかに異なっていた。後者の場面では、擬人化された死が猛威を振った。ジュリエットの身体は、体的にも体外的にも死相を帯びていたからである。一方、ロミオが目撃した墓のなかのジュリエットはそうではなかった。

死体としてのジュリエットの美しさを称えるこの箇所は、観客にバルコニーの場面を想起させる。舞台に対する異化と同化という観点からこれら二つの場面を比較しよう。

『ロミオとジュリエット』のジェンダー地理学、あるいは空間と死

ケント・カートライト (Kent Cartwright) がバルコニーの場面について、“The balcony scene succeeds not by absorbing the audience in the narrative illusion but by drawing the audience’s attention to the artificiality of that illusion” と述べる。

Romeo’s speech creates spectatorial distance also by playing against Juliet – an instance of Romeo’s dissonance. For the Juliet-performer standing before us in the daylight or theater light can hardly fulfill the vision he enunciates across the stage. We will grant Romeo his imagination (and generally piece out the theatrical imperfection), yet the extreme contrast will also make his odd dream slightly inaccessible to the audience. Here language and image divide our perspective.¹⁶

カートライトはここで、劇場の物理的条件がロミオの表明するヴィジョンと相容れないことを指摘したのである。むしろそれは劇作家のねらいであったろう。では、バルコニーの場面と同じように、ジュリエットの美しさにロミオが詠嘆をもらす今の場合はどうか。墓の場面における観客の最大の関心は、ジュリエットの身体状態にある。彼女は葉が切れかかり、命の脈動が再び戻りつつある。ここでは観客の認識とロミオの認識の違いが最大限に利用される。

O my love, my wife,

Death, that hath sucked the honey of thy breath,

Hath had no power yet upon thy beauty.

Thou art not conquered; beauty’s ensign yet

Is crimson in thy lips and in thy cheeks,

And death’s pale flag is not advanced there.

.....

Ah, dear Juliet,

Why art thou yet so fair? Shall I believe

That unsubstantial death is amorous,

And that the lean abhorred monster keeps

Thee here in dark to be his paramour?

For fear of that I still will stay with thee,

And never from this pallet of dim night

Depart again.

(5.3.91–108)

“Ah, dear Juliet, / Why art thou yet so fair?”というロミオの問いは、観客には答えが明白な問いである。ここにおいても、四幕四場の悲嘆に沈むキャピュレット家の場面と同様、花嫁と死のモチーフが現れる。しかし、先の場面にあつては、死の猛威が人々の口吻に感じられたのであるが(結婚式が突然葬式に変わったのであるから)、今の場合には、ジュリエットの生き生きとした美しさが「花嫁としての死」としてのロミオを呼び寄せる。その死が“unsubstantial” (103)¹⁷と形容されるのもっともである。ここには実感される死の影はないのであるから。ジュリエットの死相がロミオに最後の決断をさせるのではなく、いましも彼女の体内に漲ってきた瑞々しさがそれをさせる。アイロニーである。状況がジュリエットを死への先導者とする。ロミオの修辞は彼自身がジュリエットの愛人としての「死」に取って代わるように述べているが、現実にはジュリエットが擬人化された女性の「死」となって、ロミオを死へと導くのである。¹⁸ 死は、Guthke が述べているように、男性としても女性としても擬人化される伝統があったが、そのどちらにも擬人化できる可能性をシェイクスピアは劇の終盤で利用している。そして劇作家はもう一段、ジェンダーを複雑にする。その兆候はすでに、引用文中の“*And never from this pallet of dim night / Depart again*” (107-08)に見られる。“Depart”の語は、これまでロミオがジュリエットと共に居続けたい願望に逆らって立ち去らねばならなかった幾つかのエピソードを想起させる。しかし、同時にロミオはジュリエットの夫なのだから、本来ならばキャピュレット家から花嫁を連れ出さなければならない。それがキャピュレット家の墓のなかに残ってしまうとなれば、これは結婚という一連の儀式の中断である。

『タイタス』のラヴィニアがその舞台への登場のタイミングによって、重要な認識が欠けてしまったように、ロミオもヴェローナに不在であったために必要な情報が得られない。ラヴィニアの場合は、女性が関与することをよしとされない公的な場への登場が問題となった。すなわち、そこにジェンダー規範が働いていたのである。すると、逆の言い方になるが、重要な情報が得られないロミオは女性としてジェンダー化されている可能性がある。ロミオの自殺をジェンダーの観点から検討してみたい。いったいロミオが毒薬という方法で自殺することには物語上の必然性があるのだろうか。三幕五場でキャピュレット夫人が毒殺してやる(88-91)と、ティボルトを殺したロミオに対して殺意を表明したとき、観客はロミオが毒薬で死ぬ可能性は薄いと思ったのではないか。夫人の手先によって毒殺されるという筋の展開はその後見られない。すると劇は、毒殺の可能性を否定している訳で、それでいながら結果的に、彼は毒薬によって命を落とす。ロミオの死の舞台形象で特徴的なのは、それが仮死の薬を飲むジュリエットの姿を想起させることである。Levenson はジュリエットが死んだロミオの手の中に発見するコッ

プ (5.3.161) に注目している。¹⁹ ロミオは “Here’s to my love!” (119) とジュリエットに祝杯をあげる形で毒薬を飲むが、この祝杯が、ジュリエットがロミオに対して行う祝杯 (4.3.57) と相似していると指摘する。

自殺の直前、ロミオは自分の体のいくつかの部分に呼びかける形で、²⁰ これが最後とジュリエットを抱きしめる。

Eyes, look your last.

Arms, take your last embrace. And lips, O you
The doors of breath, seal with a righteous kiss
A dateless bargain to engrossing death.

(5.3.112–15)

この劇で身体の各部分に取り上げられるのは、恋する女性の美しさを語る愛の言葉の中で、薬の効能を説く医学的な言葉の中においてである。ロミオの身体の各部分は最後の働きをしようとしている。ロミオが毒薬を飲み下した直後に観客が思い起こすのは、ロレンスが説明した薬が体の各部分に及ぼす影響である。つまり、“The roses in thy lips and cheeks shall fade / To wanny ashes, thy eyes’s windows fall / Like death when he shuts up the day of life” (4.1.99–101) などに見られる、体の各部分に現れる死の姿である。劇のサブテキストのレベルにおいて、四幕四場で語られた仮死はこのような実体を獲得するに到る。

仮死の薬の場合、その効能が現れる時間 (“presently”, 4.1.95) と、その効果が切れる時間 (“two-and-forty hours”, 105) が問題となったが、毒薬の効果についても同様の問題がある。“The lady stirs” (5.3.147) ——ロミオは死に、ジュリエットが生氣を取り戻す。ジュリエットに残された時間も方法もわずかである。殺人現場で夜警に見つけられることを恐れるロレンスは、ジュリエットに尼僧院 (“a sisterhood of holy nuns”, 5.3.57) に入れてやると提案するが、彼女はこの案に心を動かされない。キャピュレット家 (その極端な例としての墓所) はジュリエットにとって閉じた空間であったが、修道院もまた彼女を閉じ込める空間であった。ジュリエットの “I do remember well where I should be, / And there I am” (5.3.149–50) という言葉はそのことを示している。

ジュリエットは目を覚ました後、立ち上がることがあるのだろうか。彼女を演じる役者は立ち上がる演技をするのだろうか。彼女は、ロレンスから “Come, come away” (154) と指示されたとき、自分が立ち上がって、その手をロレンスに引っ張られるということはなかつただろう。ジュリエットの体の上には、ロミオの死体が重石のようにのっていた。彼女は身体的な行動の自由を奪われている。役者は不自由な姿勢で演技しなければ

ならない。

What's here? A cup closed in my true love's hand?

Poison, I see, hath been his timeless end.

O churl, drunk all, and left no friendly drop

To help me after? I will kiss thy lips.

Haply some poison yet doth hang on them

To make me die with a restorative.

She kisses him

Thy lips are warm.

(5.3.161-167)

その不自由な姿勢は死んでいるロミオの体の全体を見渡すことができない姿勢である。しかし、そのことがかえって、ロミオの握った手に注目させる。そしてコップの発見につながる。

仮死と死とのあいだにクロス・レファレンスがある。ジュリエットの仮死の場面（四幕四場）では、奇妙なことに誰も彼女の死の原因について詮索しなかった。彼女の身辺を探せば、ロレンスが渡した“vial”（4.1.93）が発見されたかもしれない。仮死の場面では、すべての人々の注意は、ジュリエットの身体の現象的側面に向けられる。すなわち、ロレンスが語った“this borrowed likeness of shrunk death”（104）である。これと対照的に、ジュリエット自殺の場面をシェイクスピアはリアリズムで構想した。ジュリエットは、ロミオが握るコップから彼の死因を服毒自殺であると判断する。自分もロミオの後を追って自殺する気持ちは確かだが、その方法はまだ決断されていない。コップに毒が一滴も残っていないのを確認する。それではロミオの唇にその液が付着してはいないかと、彼にキスを試みる。キスをして初めてジュリエットは気がつく。ロミオの唇にまだ暖かさが残っている！それで初めて彼女は、わずかの時間差によって、自分が生きたロミオに会えなかったのを悟る。少なくとも観客は、自分たちがもっているその認識をジュリエットに投影する。もし、ジュリエットの体が依然として先に述べた姿勢のままであるなら、彼女に残された自殺の手段はあと一つしかない。ロミオがもっている短剣を利用するしかない²¹——“O happy dagger, / This is thy sheath. There rust, and let me die”（169-70）。ジュリエットの実際の死の場面がもつリアリズムは、彼女の仮死の場面の空想的な要素と対照をなす。

ジュリエットの死のプロセスは三段階からなっている。その第一はロレンスに窮地からの脱出策を授けられ、藁をもつかむ思いでその計画を受け入れたこと。第二は仮死の

薬を飲むときに押し寄せてきた様々の不安との戦い。第三は本当の死の実行。第一から第二のプロセスは、『ジュリアス・シーザー』のポーシャにも見られた、計画段階では勇気を示すが、いざ実行という段階になって挫折したり多大な困難にぶつかるプロセスである。これは、シェイクスピア悲劇で描かれる女性の行動の一つの典型、ステレオタイプである。しかし第三の段階が設けられていることは、ジュリエットがこのステレオタイプを乗り越えた存在であることを示す。

第三の段階は第二の段階に比べるとたいへん短い。“Yea, noise?” (5.3.169) ——墓に夜警が入ってくる。これはいままでジュリエットがキャピュレット家のなかで置かれていた状況を髣髴とさせる。その典型的な例は二幕一場、バルコニーの場面で家の内部から乳母が彼女を呼ぶ声が繰り返し聞こえてきた場面である。いま彼女が耳にする物音も究極的には、キャピュレット家につながる音になるはずだ。そのような視点からの読みは、ジュリエットの自殺を、家の力に対して突きつけられたノーの声と解釈させる。批評家の中には、ジュリエットが自殺するために用いたロミオの短剣に性的な意味を読み取り、彼女は空想のなかで、ロミオと性的に合一したのだという人々もいる。しかし、ジュリエットのもつ短剣のみに注目して、ロミオがもつコップに言及しないのは、中途半端な解釈であるように思える。ここでは性別を表わすシンボルが入れ替わっていると言ったほうが正確である。またこの血がついた剣は、他の血のついた剣 (“these masterless and gory swords”, 5.3.142) と同類である。劇では、すべての剣が血に染まるのは、キャピュレットとモンタギュー両家の争いから由来した。ジュリエットはそのような意味をもった剣を自分の体に突き立てる。剣は再び鞘から抜かれて人を殺めるのではない。“There rust” (170)、即ち、そこで止まれと言っているのである。²² 男性性の表明の場でもあった両家の争い、それは死の実感とは無縁であった。ジュリエットはその最終的な行着き先を我が身をもって示す。彼女が剣をもつ男性としてジェンダー化されているとしても不思議ではない。それはヴェローナの社会のどの男性も成し得なかったことなのだから。

注

¹ 「ジェンダー地理学」のアプローチについては、Mona Domosh and Joni Seager, *Putting Women in Place: Feminist Geographers Make Sense of the World* (New York and London: Guilford Press, 2001) を参照。

² *Romeo and Juliet*, ed. Jill L. Levenson, Oxford World's Classics (Oxford: Oxford Univ. Press, 2000). テキストの引用は、以降もこの版に拠る。

³ Michael Goldman, *Shakespeare and the Energies of Drama* (Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1972), pp. 33–44; 33.

⁴ シェイクスピアの悲劇『タイタス・アンドロニカス』の中で、ラヴィニアが最初に登場するのは

公的な場面であるが、劇作家はその登場のタイミングをずらすことによって、彼女に十分な現実認識を与えない。これは男性と女性の活動の場が分けられているため、両者の認識においても差異が生じるということでもある。ジュリエットの認識もこれに似る。拙論「レイブ表象の舞台化——『タイタス・アンドロニカス』的一幕と二幕を中心に」『言語文化論集』第26巻第2号、189–205、196頁を参照。

- ⁵ 乳母が結婚式に係わるロミオからの伝言を伝えたときにも、彼女の身体性が強調されていた (“My back – a t’other side – ah my back, my back!”、2.4.49)。
- ⁶ Cf. Philippa Berry, *Shakespeare’s Feminine Endings: Disfiguring Death in the Tragedies* (London: Routledge, 1999) は、この劇の季節である七月 (July) には歴の上で、“extreme heat and fiery passions”、“the pleasures of feasting”、“a descent into the jaws, or mouth, of death”のなどの意味が含まれると、ラブレアの『ガルガンチュワ物語』などを援用して述べている (p. 37)。
- ⁷ この劇で町境を横切ったのは、ロミオ以外では、ジョン神父、ロミオの従者バルサザー、そしてキャピュレット夫妻 (1.3.30) だけである。またジュリエットはロミオが長距離を越えて自分のもとへと来ると、想像する (三幕二場冒頭のジュリエットの祝婚歌を参照)。またEdward Snow, “Language and Sexual Difference in *Romeo and Juliet*” in *Shakespeare’s “Rough Magic”*, ed. Peter Erickson and Coppélia Kahn (London and Toronto: Associated Univ. Press, 1985), pp. 175–76を参照。
- ⁸ Joseph A. Porter, “Eloquence and Liminality: Glossing Mercutio’s Speech Acts”, *Romeo and Juliet*, ed. R. S. White, New Casebooks (Basingstoke and New York: Palgrave, 2001), pp. 166–93は、Mercutioについて、彼が死んで舞台から不在となったあと、劇の最後に到るまで彼を連想させる言及や暗示 (例えばローマ神話のマーキュリーの暗示など) が舞台に充満すると論じている。これを一つのヒントとした。
- ⁹ Linda E. Boose, “The Father and the Bride in Shakespeare”, *PMLA* (1982), 325–47; 329: “Shakespeare has drawn on inverted marriage ritual as the vehicle for the tragic *peripeteia*”. また *True Rites and Maimed Rites: Ritual and Anti-Ritual in Shakespeare and His Age*, ed. Linda Woodbridge and Edward Berry (Urbana and Chicago: Univ. of Illinois Press, 1992) を参照。
- ¹⁰ 乳母の “Doth not ‘rosemary’ and ‘Romeo’ begin / Both with a letter?” (2.3.195–96) の言葉と、オックスフォード版のこの箇所への注を参照。
- ¹¹ Karl S. Guthke, *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999). 以下の引用はどれも、pp. 95–96から。
- ¹² Adrian Poole, “Shakespeare and the Risk of Contagion”, *Shakespeare Studies* (The Shakespeare Society of Japan), Vol. 40 (2002), 93–115.
- ¹³ Cf. Friar Laurence’s speech: “Lady, come from that nest / Of death, contagion, and unnatural sleep” (5.3.151–52).
- ¹⁴ ここには「黙示録」に見られる馬に乗る「死」のイメージがあるかもしれない。
- ¹⁵ Kent Cartwright, *Shakespearean Tragedy and Its Double: The Rhythms of Audience Response* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State Univ. Press, 1991), p. 80.
- ¹⁶ Cartwright, p. 74.
- ¹⁷ Cf. Levenson’s note to 5.3.102: “*OED* a, 2a, first example for “having no bodily or material substance”. *OED*によると、これより古い意味は、“Having no real basis or foundation in fact”である。この箇

所でのこの語の使用はドラマティック・アイロニーを含んでいる。

- ¹⁸ Cf. Guthke, p. 59: “As a result death, sin, carnal desire, and Eve were fused to the point where one could allegorically stand for the other. In particular “Luxuria,” represented as a woman with long waving hair (much like Death in medieval images to be discussed presently), frequently appears in close association with death in the Middle Ages, so that one becomes the equivalent of the other.”
- ¹⁹ Levenson’s note to 5.3.119, s. d. : ジュリエットが言及するまで、テキストにはコップへの言及はない。Spenserは、舞台上でロミオが毒薬をガラス瓶からコップへ移し変える演技があったかもしれないと推測する。
- ²⁰ これは二幕一場のバルコニーの場面で、ジュリエットが家のもつ力を否定しようとした“*What’s Montague?*”で始まる境界侵犯の言葉 (2.1.83–85) を想起させる。
- ²¹ Cf. “O if I wake . . . in this rage with some great kinsman’s bone, / As with a club, dash out my desp’rate brains?” (4.3.48–53).
- ²² Cf. Cynthia Enloe, *Maneuvers: The International Politics of Militarizing Women’s Politics* (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 2000), p.123: “the washbasin stops there”.

