

ヴィクトリア朝のオフィーリア像
—フェミニズムと家父長的価値観の格闘—

2020 年 3 月

新潟大学大学院

現代社会文化研究科

風間 彩香

謝辞

本論文は、新潟大学大学院現代社会文化研究科博士後期課程在学中に、石田美紀教授の指導のもとに行った研究をまとめたものです。

本論文の執筆にあたっては、多くの方々のお世話になりました。

中でも石田教授には、主指導教員として大変お世話になりました。テーマの設定もあやふやで、論文の書き方も未熟であった私に対し、根気強く、厳しくご指導いただきました。博士後期課程在学中、何度もあきらめようと思ったことがありましたが、石田教授の叱咤激励のおかげで満足いく博士論文を完成することができました。また、先生の研究に対してのストイックな姿勢からは、研究者としての心構えを学ばせていただきました。心より感謝申し上げます。

副指導教員の辻照彦教授と市橋孝道准教授からは、研究過程で折に触れて懇切丁寧なご指導をいただきました。両先生それぞれの専門分野からの建設的なご指摘の数々が、論文執筆において大きな支えとなりましたことを、ここに記して感謝申し上げます。

博士前期課程から博士後期課程始めまで主指導教員を務めていただいた佐々木充先生には、ご退職後も常に優しく見守っていただき、数々の貴重なご指摘をいただきました。また、表現文化研究会のメンバーの皆様からは、それぞれ専門分野は異なりますが、だからこそ新たな視点からのご意見をいただき、私自身見落としていたことに気づかされることが多かったです。

また、研究を進めるにあたってお世話になった新潟大学附属図書館、マイクロ資料の閲覧をさせていただいた日本女子大学図書館、大英図書館(British Library)のスタッフの方々に深く感謝申し上げます。また、舞台衣装デザインの原画を閲覧させていただいたヴィクトリア・アンド・アルバート美術館(Victoria & Albert Museum)文書・描画部門(Word & Image department)のスタッフの皆様、エレン・テリー(Ellen Terry, 1847-1928)の脚本や舞台衣装を調査させていただいたスモールハイス・プレイス(Smallhythe Place)のスザンナ・メイヤー(Susannah Mayor)氏とリチャード・ブラインド(Richard Brind)氏、スタッフの方々に深く感謝申し上げます。

今後は、博士後期課程での研究をさらに深め、研究の発展に貢献できるよう、さらなる自己研鑽に努めていきたいと思います。

目次

序章	・・・・・・・・1
第一部 家父長的視点から構築されたオフィーリア像	・・・・・・・・6
第一章 批評家サミュエル・テイラー・コールリッジのオフィーリア像	・・・・・・・・8
第一節 性格批評	
第二節 「個性がなく弱い女」としてのオフィーリア像	
第二章 精神科医のオフィーリア像	・・・・・・・・14
第一節 精神管理療法—男性が女性を管理するという構図	
第二節 「女性らしい」存在としてのオフィーリア	
第三節 精神科医ダイヤモンドの写真と高級芸術写真運動との関わり	
第三章 画家ジョン・エヴァレット・ミレーのオフィーリア像	・・・・・・・・25
第一節 自己犠牲的女性像としてのオフィーリア	
第二節 「堕ちた女」としてのオフィーリア	
第二部 女性著述家のオフィーリア像	・・・・・・・・33
第四章 アンナ・ブラウネル・ジェイムソンのオフィーリア像	・・・・・・・・35
第一節 ジェイムソンのフェミニズム思想	
第二節 悪辣な環境の犠牲者としてのオフィーリア像	
第三節 オフィーリアの復権	
第五章 メアリ・カウデン・クラークのオフィーリア像	・・・・・・・・45
第一節 女性の教訓素材としてのシェイクスピア劇の女性登場人物	
第二節 性的犠牲者としてのオフィーリア	
第三節 オフィーリアとセクシュアリティ	

第三部 女優のオフィーリア像	・ ・ ・ ・ ・ 57
第六章 エレン・テリーのオフィーリア像	・ ・ ・ ・ ・ 59
第一節 女優テリーに求められた「女性らしさ」	
第二節 オフィーリアを演じるテリーの外見の違和感	
第三節 オフィーリアの外見をめぐるテリーの試み	
第四節 テリーの狂気の演技	
第七章 パトリック・キャンベル夫人のオフィーリア像	・ ・ ・ ・ ・ 77
第一節 <新しい女>としてのイメージと安静療法の経験	
第二節 シェイクスピア劇の伝統的な演技方からの逸脱	
第三節 近代劇に出演したことで培われた声	
終章	・ ・ ・ ・ ・ 90
註	・ ・ ・ ・ ・ 98
参考文献	・ ・ ・ ・ ・ 107

序章

オフィーリア(Ophelia)はイギリスの劇作家ウィリアム・シェイクスピア(William Shakespeare, 1564-1616)の四大悲劇の一つ『ハムレット』(*Hamlet*, 1601)に登場する女性登場人物である。原作において、オフィーリアは恋人ハムレット(Hamlet)に罵倒され、父親ポローニアス(Polonius)を殺された結果、発狂し、死を迎える。登場回数や台詞数が少ないこともあり、オフィーリアの性格や精神状態、ハムレットとの関係性、発狂や死の原因についてなど曖昧なままに残されている箇所が多い。これまで男性中心主義が浸透してきた西欧文化において沈黙させられてきた女性表象の見直し¹を図ったフェミニズム批評が勃興する20世紀後半以前には、ほとんどの舞台や批評においては専らハムレットに焦点が当てられ、オフィーリアはハムレットを引き立てるための副次的存在にすぎなかった。しかし、フェミニストとしての視点からオフィーリアに注視しようとする動きはすでにヴィクトリア朝時代²(1837-1901)に萌芽が見られた。女性著述家は18世紀後半から活発化した性格批評(character criticism)の手法や、女性作家の活躍が目立った小説という媒体を用いて、家父長的価値観が反映された画一的なオフィーリア像からの逸脱を図った。また、女優は衣装などの演出や、近代劇に出演することで培った発声法によって、ヴィクトリア朝時代の文脈の中でオフィーリアをとらえ、その立場や精神状態を表出した。そこで本論では、家父長的視点からとらえられた「女性らしい」³オフィーリア像との迎合や格闘の中で、ヴィクトリア朝時代の女性著述家と女優がいかにオフィーリアの復権を図ったかを検証する。

ヴィクトリア朝時代に称揚された「女性らしさ」とはどのようなものだったのだろうか。それはコヴェントリー・パトモア(Conventry Patmore, 1823-96)の詩『家庭の天使』(*The Angel in the House*, 1854-63)で典型的に表されている。パトモアは詩において、夫に対して注がれる妻の清らかな愛を高らかに歌い上げた。イギリスでは産業革命以降、職住分離と性別役割分業が進んだ結果、仕事から疲れて帰宅した男性を癒し支える良妻賢母的な役割が女性には求められた。パトモアの詩における女性像は、産業構造の変化に伴って求められ

た、男性を献身的に支える清く正しく美しい女性像と合致していた。家父長制社会で称揚された「家庭の天使」的女性像を反映して、オフィーリアは弱々しく、男性に従属的で、かわいらしい存在として受容された。

一方で、ヴィクトリア朝時代においてはフェミニズム運動も活発化した。18 世紀末にメアリ・ウルストンクラフト(Mary Wollstonecraft, 1759-97)は『女性の権利の擁護』(*A Vindication of the Right of Women*, 1792)で、男女同権を声高に主張した。福音主義を信奉したハナ・モア(Hannah More, 1745-1835)は女性の慈善活動を奨励し、後にこれは男性より女性に厳しい基準を要求する二重基準に基づいた伝染病法(*Contagious Diseases Act*)の廃止運動や、女性参政権の要請を求めるフェミニズム運動に結実する。また、ジョン・スチュアート・ミル(John Stuart Mill, 1806-73)は『女性の隷属』(*The Subjection of Women*, 1869)において、イギリス社会に浸透した男女間の支配・従属関係を暴き、女性を家庭での出産、育児、家事労働から解放し、女性に公民権と平等な発言権を与えることが社会向上につながると主張した。フェミニズム運動が一部の知識人の間で主張されるようになったとはいえ、女性の居場所が家庭と定められた時代において、経済的事情によってやむなく働かざるをえなかった女性は、ガヴァネス(女性家庭教師)やお針子がおかれた状況に見られるように、低賃金重労働という過酷な労働環境を強いられた。しかし、作家⁴や女優⁵は比較的男女差別なく経済的自立を果たせる職種であった。男性に依存することなく経済的自立を実現しえた彼女たちだからこそ、フェミニストとしての視点からオフィーリアをとらえることができたと言えるだろう。

舞台や批評、文学、絵画などにおけるオフィーリアの表象を論じた代表的な先行研究は、フェミニズム批評家エレイン・ショウォールター(Elaine Showalter, 1941-)の論考「オフィーリアを表象する一女、狂気、フェミニズム批評の責務」(“Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism,” 1985)である。ショウォールターはオフィーリアがこれまで批評上で無視されてきたこととは対照的に、シェイクスピア劇の女性登場人物の中で最も頻繁に描かれ、引用されていることに注目し、オフィーリアの表象史を概観した。その扱う範囲は広く、シェイクスピアが生きたエリザベス朝時代(1558-1603)から 1970 年代までの舞台表象、ヴィクトリア朝時代の絵画や精神医学の言説や文学、ジグムント・フロイト(Sigmund Freud, 1856-1939)の精神分析理論を受け継いだ批評など多岐にわたっている。オフィーリア像が時代ごとの女性観や狂気のとらえ方を反映し、変幻自在に変容することを結論づけた点でショウォールターの論は重要である。ヴィクトリア

朝時代の女性によるオフィーリア像の見直しについては、男性画家や男性精神科医がとらえるオフィーリア像と比較して、以下のように述べられる。

But if the Victorian madwoman looks mutely out from men's pictures, and acts a part men had staged and directed, she is very differently represented in the feminist revision of Ophelia initiated by newly powerful and respectable Victorian actresses, and by women critics of Shakespeare. In their efforts to defend Ophelia, they invent a story for her drawn from their own experiences, grievances, and desires. (87)

男性と女性のオフィーリア像をそれぞれ対置して、女性著述家と女優がフェミニストとしての立場からオフィーリア像の見直しを行ったとするショウオールターの立場は、本論でも受け継いでいる。しかしながら、ショウオールターの論文は扱う範囲が広いあまり個々の事例への分析が十分であるとは言えず、特に本論の分析対象であるヴィクトリア朝時代の表象については、フェミニズムの動向や女性作家による小説の形式、性規範、ファッション事情、19世紀末に興隆した近代劇で表現される女性像や演技法の変化など当時の文脈が考慮されていない。また、劇評や舞台写真、自伝や講演集などにおける記述の分析もなされていない。そのために、本論で扱う女性著述家や女優のオフィーリア像に関して表面的な分析にとどまっており、彼女たちが家父長的価値観が反映された「女性らしい」オフィーリア像に時には迎合しながら、不必要な批判に合わないよう細心の注意を払ってフェミニズムの観点から見直しを図った格闘の軌跡が見落とされている。また、キンバリー・ローズ(Kimberly Rhodes)の『オフィーリアとヴィクトリア朝の視覚文化—19世紀におけるボディ・ポリティクスを表象する—』(*Ophelia and Victorian Visual Culture: Representing Body Politics in the Nineteenth Century*, 2008)は、視覚芸術に表象されたオフィーリアの分析を通してヴィクトリア朝時代の女性の身体に関する言説が明らかになるという立場をとる。本論で扱う女優エレン・テリー(Ellen Terry, 1847-1928)についても触れられているが、舞台写真や絵画に現れたテリーの姿を分析することに焦点が当てられ、テリー自身がオフィーリアを演じる上でどのように向き合ったかについては論じられていない。したがって、本論ではヴィクトリア朝時代の女性著述家や女優が当時の社会で称揚された「女性らしさ」をオフィーリアに求める家父長的価値観と折り合いをつけながら、フェミニストとして

の視点からそれぞれ独自のオフィーリア像を構築したことを明らかにする。

ここで具体的に本論の構成について触れておきたい。本論は三部から構成される。第一部では、ヴィクトリア朝時代に家父長的視点から構築されたオフィーリア像を分析する。第一章では、オフィーリアを“characterless” (533)と評した批評家サミュエル・テイラー・コールリッジ(Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834)を取り上げる。コールリッジの主張は、男性との関係性や貢献の度合いという尺度でしか女性の価値を見出さない点で、ヴィクトリア朝時代に影響力が大きかった婦人論を著し、その中でオフィーリアを断罪するジョン・ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)の主張と重なり合うことを指摘する。第二章では、精神科医によるオフィーリアに関しての言説を取り上げる。ヴィクトリア朝期の精神医学界では、精神を病んだ女性患者とオフィーリアとを同一視する傾向が見られた。この背景には、1830年代から推進され、患者を社会で規定された型に戻すことを目指した精神管理療法(moral treatment)のもとで、男性に従順で女性らしい存在としてのオフィーリアが女性患者のモデルとされたことがあった。本章では、特にヴィクトリア朝の精神医学と高級芸術写真運動との関わりに注目することで、女性患者をオフィーリアという悲劇のヒロインとして美化する傾向があったことを明らかにする。第三章では、ジョン・エヴァレット・ミレー(John Everett Millais, 1829-96)の絵画『オフィーリア』(*Ophelia*, 1851-2)をフェミニズムの観点から分析する。ミレーの絵画には、同時期にラファエル前派(Pre-Raphaelite)の画家たちによって描かれたものと同様に、愛する男性のために命を差し出すことも厭わない自己犠牲的女性像を賛美する風潮が反映されているが、一方で水に浸った状態のオフィーリアを描いている点で「堕ちた女」(fallen woman)をテーマとした絵画にも重なる。ミレーの絵画に共存するこれらの二つの女性像は一見すると対照的であるが、どちらも女性の死を許容する点で家父長的論理に基づいていることを明らかにする。

第二部では、女性著述家のオフィーリア像を分析する。第四章では、アンナ・ブラウネル・ジェイムソン(Anna Brownell Jameson, 1794-1860)を取り上げる。ここではまず、ジェイムソンのフェミニストとしての主張を18世紀後半から19世紀初めのイギリスのフェミニズムの流れの中に位置づける。その上で、ジェイムソンが従来哀れみの対象に過ぎなかったオフィーリアの劣悪な幼少期を想定することで読者に反面教師として提示したこと、また“characterless” (533)と評したコールリッジの見方に反発しオフィーリアに強力な個性を見出したことを明らかにする。第五章では、メアリ・カウデン・クラーク(Mary Cowden Clarke, 1809-98)を取り上げる。クラークはこれまで純真無垢な存在とされてきたオフィーリアを

性と結び付ける点で興味深い。男性の性的危害にさらされる存在としてだけでなく、自ら性的感情をもつ存在としても構築されたクラークのオフィーリア像を、イギリス文学の女性登場人物の系譜や、ヴィクトリア朝における性規範といった文脈のもとで考察する。

第三部では、女優のオフィーリア像を分析する。第六章では、テリーを取り上げる。テリーが演じたオフィーリアはその女性らしい様子から絶賛されたが、ヘンリー・ジェームズ(Henry James, 1843-1916)の劇評からはテリーの外見がこれまで舞台上で演じられたオフィーリアとは異なっていたことがうかがえる。ヴィクトリア朝期のファッション事情や色彩表象と照らし合わせながら、テリーが当時の文脈でオフィーリアを理解し演じようとしたことを明らかにする。また、狂気の演技においては、テリーが女性らしさを失わないよう配慮しながら、オフィーリアの精神状態を深く探求し、それが演技にも反映されたことを指摘する。第七章では、パトリック・キャンベル夫人(Mrs. Patrick Campbell, 1865-1940)を取り上げる。キャンベル夫人が演じたオフィーリアは観客が恐怖を感じるほどの狂気を演じたとの理由で酷評された。その理由について、先行研究では、彼女が神経症を病み安静療法(rest cure)を受けた経験や、アーサー・ウィング・ピネロ(Arthur Wing Pinero, 1855-1934)の戯曲の女性主人公を演じたことにより<新しい女>(New Woman)としてのイメージが強かったことが指摘されてきた。本章ではこれらの点を踏まえたうえで、キャンベル夫人が舞台上で発した声に着目することで、シェイクスピア劇と近代劇それぞれで求められる発声法の違いが彼女に寄せられた批判の背景にあったことを明らかにする。

第一部 家父長的視点から構築されたオフィーリア像

第一部では、ヴィクトリア朝時代における家父長的視点から構築されたオフィーリア像を分析する。

具体的には、第一章では、批評家サミュエル・テイラー・コールリッジ(Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834)のオフィーリア像を探る。コールリッジは登場人物の精神構造に注視する性格批評(character criticism)のもとでハムレット論を著し、その中でオフィーリアにも言及している。コールリッジはオフィーリアを“characterless” (533)と評しており、これは複雑な性格や行動を詳細に分析しようとしたハムレットに対する態度とは対照的である。コールリッジがオフィーリアに性格を見出さず分析対象としないのは、シェイクスピア劇の女性登場人物、および女性全般の価値を男性との関係性の中でしか見出そうとしない家父長的意識が関係しており、これはヴィクトリア朝社会における女性観の確立に大きな役割を果たしたジョン・ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)の婦人論におけるオフィーリアに関しての記述と通底していたことを明らかにする。

続いて、第二章では、精神科医のオフィーリア像を分析する。ヴィクトリア朝の精神医学界では、オフィーリアと精神を病んだ女性患者を同一視する傾向が見られ、オフィーリア風の外観で女性患者を撮影した写真も残されている。この背景には、社会で規定された本来あるべき姿や役割に患者を戻すことを目的に当時推進され、院内の家父長的構造を徹底することで患者の治癒を目指した精神管理療法(moral treatment)のもとで、男性に従順なオフィーリアが女性患者にとっての理想的なモデルとして持ち出されたことがあったことをまず確認する。その上で、科学的客観性を誇る精神医学で用いられた写真と、同時代に活発化した高級芸術写真運動との関わりを指摘し、ヴィクトリア朝の精神医学において女性患者がオフィーリアとして美化されたことを明らかにする。

第三章では、ラファエル前派(Pre-Raphaelite)の画家ジョン・エヴァレット・ミレー(John Everett Millais, 1829-96)のオフィーリア像を扱う。ミレーを含むラファエル前派(Pre-

Raphaelite)の多くの画家たちはオフィーリアを好んで描いたが、そこには愛する男性のために命を差し出すことも厭わない女性を賛美する風潮があった。一方で、ミレーの『オフィーリア』(*Ophelia*, 1851-2)は、他の画家が水中に落ちる直前のオフィーリアの姿を描くのとは対照的に、水に浸った状態を描く点で水死した「堕ちた女」(*fallen women*)をテーマとする絵画と結びつく。純潔で自己犠牲的な女性像と「堕ちた女」とは一見すると相いれないが、どちらも女性の死を許容する点で家父長的論理を反映していたことを示す。

第一章 批評家サミュエル・テイラー・コールリッジのオフィーリア像

女性批評家がシェイクスピア劇の女性登場人物、とりわけオフィーリアについて記述する下地を築いた存在として、男性批評家が担った役割を見逃すことはできない。彼らは後に「性格批評」(character criticism)と呼ばれる批評形式を確立した。本章では、まず 18 世紀後半から 19 世紀初めにかけてのシェイクスピア批評における性格批評について論じる。その上で、性格批評の代表的論者サミュエル・テイラー・コールリッジ(Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834)のオフィーリア像と、女性の役割やあり方を説いたジョン・ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)による婦人論の中でのオフィーリアに関しての記述を分析する。そして、コールリッジのオフィーリア像が、女性の価値を男性との関係性や貢献の度合いの尺度でしか理解しようとしめないヴィクトリア朝時代の家父長的価値観を反映したものであったことを確認する。

第一節 性格批評

性格批評¹とは、シェイクスピア劇の登場人物をあたかも感情や性格、原作以前の人生をもった生身の人間とみなし、その複雑な心理と行動原理に注視する批評のジャンルである。シェイクスピア批評における性格批評の先駆けとしてみなされているのが、モーリス・モーガン(Maurice Morgann, 1725-1802)の『劇的登場人物ジョン・フォールスタッフについてのエッセイ』(*An Essay on the Dramatic Character of John Falstaff*, 1777)である。モーガンは“the nature of Shakespeare’s Dramatic characters”(57-8)という語につけた注釈の中で以下のように述べる。

If the characters of Shakespeare are thus whole, and as it were original, while those of almost all other writers are mere imitation, it may be fit to consider them rather as Historic than Dramatic beings; and, when occasion requires, to account for their conduct from the whole of character, from general principles, from latent motives, and from policies not avowed. (62)

この引用中の“the whole of character”と“Historic beings”という語について、前者は「観客の目に必ずしも明確には示されない登場人物の真実の性格」を表し、後者は「劇中には出て

こない過去から現在に至る彼らの生き方」を意味しているという(上坪 87)。モーガンによってシェイクスピア劇の登場人物を生身の人間とみなし、性格や原作以前の人生を推量する下地が築かれたと言える。

そして、この傾向は 19 世紀にも受け継がれた²。性格批評の代表的論者の一人であるウィリアム・ハズリット(William Hazlitt, 1778-1830)は、シェイクスピア劇の登場人物について以下のように述べた。

That which distinguish his dramatic productions from all others, is this wonderful variety and perfect individuality. Each of his characters is as much itself, and as absolutely independent of the rest, as if they were living persons, not fictions of the mind. The poet appears, for the time, to identify himself with the character he wishes to represent, and to pass from one to the other, like the same soul successively animating different bodies. By an art like that of ventriloquist, he throws his imagination out of himself, and makes every word appear to proceed from the mouth of the person in whose name it is spoken. His plays alone are expressions of the passions, not descriptions of them. His characters are real beings of flesh and blood; they speak like men, not like authors. (“Schlegel on the Drama” 99)

ハズリットはシェイクスピア劇の登場人物を“real beings of flesh and blood”と評したが、それは特に 19 世紀という同時代を生きる“we”であった。ハズリットのハムレット論においては、“They are as real as our own thoughts. Their reality is in the reader’s mind. It is we who are Hamlet.”(*Characters* 79)と述べられる。また、コールリッジも“this character [Hamlet] must have some connection with the common fundamental laws of our nature In order to understand him, it is essential that we should reflect on the constitution of our own minds.”(206-7)と述べる。ハズリットやコールリッジに見られるシェイクスピア劇の登場人物を同時代人としてとらえる姿勢は、もちろん女性著述家にも受け継がれた。後述するが、彼女たちはオフィーリアの性格や原作以前の人生を肉付けすることで、ヴィクトリア朝時代を生きる女性読者のための教訓素材として用いた。この手法が可能となったのは、シェイクスピア劇の登場人物を同時代人として認識する性格批評の文脈

においてであった。

第二節 「個性がなく弱い女」としてのオフィーリア像

それでは、19 世紀における性格批評を牽引したハズリットとコールリッジは、オフィーリアについてどのように記述したのだろうか。ハズリットは『シェイクスピア劇の登場人物』(*Characters of Shakespeare's Plays*, 1817)において、オフィーリアの哀れさやもろさについて感嘆を込めて語る。

Ophelia is a character almost too exquisitely touching to be dwelt upon. Oh rose of May, oh flower too soon faded! Her love, her madness, her death, are described with the truest touches of tenderness and pathos. (85)

オフィーリアを哀れむハズリットではあるが、彼の主眼は常にハムレットに置かれている。ハズリットによれば、ハムレットの過酷な状況を鑑みれば、彼のオフィーリアへの激烈な仕打ちも当然である(84)。ハズリットはあくまでもハムレットを中心に据え、ハムレットに翻弄された結果オフィーリアが哀れな最期を迎えるのは仕方がないと考えている。

コールリッジの思想においては、こうしたハムレット中心主義が最も顕著な形で反映されている。彼は 1811 年から 1819 年にかけてシェイクスピアとミルトンについての講義を行い、その中でハムレットについても分析している³。コールリッジはまず“I believe the character of Hamlet may be traced to Shakespeare’s deep and accurate science in mental philosophy.” (206)と前置きした上で、『ハムレット』の幕場ごとの分析を行い、劇中で登場人物が発する言葉の巧みな配置や、登場人物の自然な登場の仕方を賞賛する。特にコールリッジが注視するのはハムレットの精神構造である。

In Hamlet he seems to have wished to exemplify the moral necessity of a due balance between our attention to the objects of our senses, and our meditation on the workings of our minds, an equilibrium between the real and the imaginary worlds. In Hamlet this balance is disturbed: his thoughts, and the images of his fancy, are far more vivid than his actual perceptions, and his very perceptions, instantly passing through the medium of his contemplations, acquire, as they

pass, a form and a colour not naturally their own. Hence we see a great, an almost enormous, intellectual activity, and a proportionate aversion to real action, consequent upon it, with all its symptoms and accompanying qualities. (207-8)

ここから、コールリッジがハムレットの性格の最大の問題と見なしたのが、知覚と思考、判断と行動との間の正しい均衡の欠如であったことが分かるだろう。一方で、コールリッジの批評においては、ハムレットに注視するあまり他の登場人物には注意が向けられていない。このことは、全ての登場人物の協力によって全体的な効果が現れる劇と、主人公に他の全ての登場人物が従属することで効果が現れる劇の二つのタイプにシェイクスピア劇を分類し、『ハムレット』は後者であると述べるコールリッジの主張にも表れている(209)。特にオフィーリアに従属性の高さが見出されており、オフィーリアが自身の真意を引き出すためのおとりであることに気付いたハムレットが激昂する第三幕第一場⁴の分析においてコールリッジは以下のように述べる。

[I]n his enumeration of the faults of the sex from which Ophelia is so free, that the mere freedom therefrom constitutes her character. Note Shakespeare's charm of composing the female character by the absence of characters, that is, marks and out-juttings. (230)

コールリッジはここで、卑しさや好色さといったハムレットが挙げる女性の欠点にオフィーリアが無関係である点に注目するが、そこから従来オフィーリアを形容する際に用いられてきた純潔無垢という性質を導くのではなく、“the absence of characters”を指摘する。コールリッジはこの性質を理想的な妻の資質であるととらえていたようだ。文学における様々なテーマを扱った談話の中で、コールリッジは「女性」というテーマについて以下のよう語る。

Shakespeare, who knew man and woman much better, saw that it, in fact, was the perfection of woman to be characterless. Every one wishes a Desdemona or Ophelia for a wife, creatures who, though they may not always understand you, do always feel you, and feel with you. (533)

この記述からは、“characterless”という語は、男性に意見したり逆らったりすることなく、男性に寄り添い従順である性質を指し、そうした性質をもつシェイクスピア劇の女性登場人物や女性一般をコールリッジが賛美していたことが明らかである。コールリッジにとってオフィーリアは男性に決して背かず従順である点で理想的な女性であった。そして、オフィーリアは男性登場人物との関係性の中でしかとらえられず、シェイクスピアの精神哲学が反映された緻密な精神構造をもつハムレットとは異なり、性格をもたない存在として分析に値しなかった。

コールリッジのオフィーリアに対する見方は、ヴィクトリア朝における女性観を反映していた。ラスキンの「女王の花園について」(“Of Queen’s Gardens”)は、1864年12月にマンチェスターで行った二つの講演の一つで、二講演は翌年『胡麻と百合』(*Sesame and Lilies*, 1865)のタイトルのもとに出版された。「女王の花園について」は、女性の本性や、女性教育、女性の社会的義務を論じ、ヴィクトリア朝時代に影響力の大きかった婦人論である。この論考では、男女の資質には差異があることから、男性は家庭の外に働きに出、女性は家庭で家事をするという性別役割分業を導き出す。彼が良妻賢母としての女性像を理想としていることは、本文中で結婚の幸福をうたいあげ、妻の清らかな愛をたたえたコヴェントリー・パトモア(Conventry Patmore, 1823-96)による詩『家庭の天使』(*The Angel in the House*, 1854-63)の一節を引用していることから明らかである。この論考の中でラスキンはシェイクスピア劇の女性登場人物についても言及する。ラスキンはシェイクスピア劇における女性登場人物の重要性を指摘し、“The catastrophe of every play is caused always by the folly or fault of a man; the redemption, if there be any, is by the wisdom and virtue of a woman, and, failing that, there is none.” (51)と述べるが、オフィーリアについては以下のように記述している。

Observe, further, among all the principal figures in Shakespeare’s plays, there is only one weak woman, Ophelia; and it is because she fails Hamlet at the critical moment, and is not, and cannot in her nature be, a guide to him when he needs her most, that all the bitter catastrophe follows. (52)

女性の役割は男性を支え、正しい道に導くことであると考えたラスキンにとって、オフィー

リアはハムレットを援助できない“weak woman”であった。一見すると、オフィーリアに否定的なラスキンと肯定的なコールリッジは対照的である。しかし、どちらも男性との関係性や男性への貢献の度合いという尺度から女性やオフィーリアの功罪を判断している点で、根本の思想は共通している。つまり、両者にとって、オフィーリアの価値は男性に仕えることによって初めて生じるものであった。

まとめ

コールリッジは性格批評のもとで、ハムレットを同時代に生きる生身の人間であるかのようにとらえ、劇作家シェイクスピアの想像力が生み出したハムレットの複雑な精神構造を分析した。しかし、その焦点は専らハムレットに当てられ、オフィーリアはハムレットとの関係性の中でしかとらえることのできない性格をもたない存在であった。コールリッジのオフィーリア像は、「家庭の天使」的理想の女性像を唱え、その婦人論の中で男性への貢献の度合いからオフィーリアを断罪したラスキンの主張に通底しており、女性の価値や役割が専ら男性との関わりの中で決定されたヴィクトリア朝における家父長的価値観を反映していた。

第二章 精神科医のオフィーリア像

エレイン・ショウォールター(Elaine Showalter, 1941-)の『心を病む女たち—狂気と英国文化—』(*The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*, 1985)は、女性を男性より劣ったものとみなすヴィクトリア朝社会の見方を反映して、女性患者を男性医師によって管理されなければならない存在とする当時の精神医学界の姿勢を明らかにした。1830年代から推進され、院内に家父長制構造を浸透させることによって女性患者を社会で許容される「女性らしさ」の枠に戻すことを目的とした精神管理療法(moral treatment)において、オフィーリアは男性に従順で女性らしい狂気¹の姿を見せる存在として女性患者のモデルとなったことを指摘する(90-2)。また、視覚的に女性患者とオフィーリアを結びつける事例として、精神科医ヒュー・ウェルチ・ダイヤモンド(Hugh Welch Diamond, 1809-86)の写真も取り上げている。ショウォールターは科学的客観性を喧伝されたダイヤモンドの写真と、同時代の芸術写真家ヘンリー・ピーチ・ロビンソン(Henry Peach Robinson, 1830-1901)の写真とが似通っていることを示唆する(87)が、十分掘り下げられてはいない。そのため、本章では、ショウォールターの論旨に則りながらも、女性患者をオフィーリアと重ねあわせようとするヴィクトリア朝精神医学界の傾向を、1850年代に活発化した「高級芸術写真運動」の文脈でとらえる。科学的客観性を誇る精神医学と文化的運動の関連を示すことで、ヴィクトリア朝の精神科医たちが女性患者をオフィーリアという悲劇のヒロインとして美化しようとする意識があったことを明らかにする。

第一節 精神管理療法—男性が女性を管理するという構図

1830年代以降のイギリスの精神医学界においては、院内の家父長制構造を徹底することで女性患者の「女性らしさ」の回復を目指す精神管理療法が推進された。それ以前の状況について、精神管理療法を主導し、ハンウェル精神病院院長を務めたジョン・コノリー(John Conolly, 1794-1866)は以下のように記述する。

In the gloomy mansions in which hands and feet were daily bound with straps or chains, and wherein chairs of restraint, and baths of surprise, and even whirling-chairs were tolerated, all was consistently bad. The patients were a defenceless flock, at the mercy of men and women who were habitually severe, often cruel,

and sometimes brutal. The evidence of this stands on record, and can neither be denied or explained away. Cold apartments, beds of straw, meagre diet, scanty clothing, scanty bedding, darkness, pestilent air, sickness and suffering, and medical neglect, all these were common No mercy, no pity, no decent regard for affliction, for age, or for sex, existed. (*The Treatment* 32-3)

コノリーが述べるように、ヴィクトリア朝以前には精神病患者は暴力によって管理された。しかし 1830 年代以降、精神病者をめぐる法整備がなされ始める。1828 年には狂人収容所法(Madhouse Act)と、州立精神病院法(County Asylum Act)という二つの法律が制定され、精神病院を適切に管理することで精神医療の改善が目指された。1845 年には精神病患者法(Lunatics Act)が制定され、公立の精神病院の設置が各地域に義務付けられた。精神病者をめぐる法整備と並行して、精神管理療法が主要な治療方法となる。精神病患者への拘束具や暴力を用いた手荒な治療から精神管理療法へと変化したことには、狂気に対する見方の変化が大きく関わっていた。精神管理療法を推進する精神科医が考える狂気は「道徳的狂気」(moral insanity)であった。これは精神科医ジェイムス・カウルズ・プリチャード(James Cowles Prichard, 1786-1848)によって 1832 年に導入された概念である。彼は狂気について、“This form of mental derangement has been described as consisting in a morbid perversion of the feelings, affections, and active powers, without any illusion or erroneous conviction impressed upon the understanding: it sometimes co-exists with an apparently unimpaired state of the intellectual faculties.” (12)と述べた。つまり、ここでの狂気は理性の喪失ではなく社会的に受容可能な範囲からの逸脱と定義された。

では、特にオフィーリアと同一視されることの多かった若い少女はどのような点において社会的な枠組みから逸脱しているとみなされたのだろうか。精神科医のフォーブズ・ウィンズロウ(Forbes Winslow, 1844-1913)は思春期を迎えた少女の変化を以下のように列挙する。

[T]he propensities, excited into such fearful and almost supernatural activity, by the ovarian irritation, burst forth beyond all control, and the pet of the family is seen to be the opposite, morally, in every respect to what she had been — irreligious, selfish, slanderous, false, malicious, devoid of affection, thievish in a

thousand petty ways, bold – may be erotic, self-willed, and quarrelsome – the shock to the family circle and friends is intense . . . (34)

ウィンズロウの記述にみられる“the pet of the family”という言葉にはヴィクトリア朝期における少女の立場をめぐる意識が反映されているだろう。ジョン・ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)の『胡麻と百合』(*Sesame and Lilies*, 1865)中の「女王の花園について」(“Of Queen’s Gardens”)は女性の本性や社会的義務を説き、ヴィクトリア朝において影響力の大きかった婦人論であったが、男女の生物学的差異に基づいて女性の能力は家庭において生かされると主張した。

The man’s power is active, progressive, defensive. He is eminently the doer, the creator, the discoverer, the defender. His intellect is for speculation and invention; his energy for adventure, for war, and for conquest, wherever war is just, wherever conquest necessary. But the woman’s power is for rule, not for battle, and her intellect is not for invention or creation, but for sweet ordering, arrangement, and decision By her office, and place, she is protected from all danger and temptation. The man, in his rough work in open world, must encounter all peril and trial: to him, therefore, the failure, the offence, the inevitable error: often he must be wounded, or subdued, often misled, and always hardened. But he guards the woman from all this; within his house, as ruled by her, unless she herself has sought it, need enter no danger, no temptation, no cause of error or offence. (59)

男女の資質を従来の二分法的価値観に基づいて分けることによって、女性の能力を家庭の統治のみに見出し、女性を神聖な家庭の守護者に仕立て上げるラスキンの主張は、主にアッパー・クラスの意識や生活を取り入れることで社会的向上を図ろうとしたミドル・クラス²の読者に向けてなされたが、こうしたミドル・クラス向けのイデオロギーはワーキング・クラスの人々にも伝播し、社会全体に浸透した(Purvis 4-5)。このイデオロギーは家庭内の娘の立場や役割にも影響し、ミドル・クラス出身の少女は唱歌や語学、図画などを嗜むことで父や将来の夫を癒すべく教育され、ワーキング・クラスの少女は家事に勤しみ家計を助ける

ための賃金労働に従事した(Purvis 8, 66)。つまり、少女には家庭や男性に対しての従順さが求められた。そのため、ウィンズロウが思春期を迎えた少女について挙げた性質は少女にはそぐわないものであった。そして、思春期を迎えたために行儀が悪くなった少女たちを精神病院で治療させれば問題は解決するとコノリーは考えた。

In the meantime, the habitation of the family has been full of anxiety or terror. The remotest parts of it have been rendered awful by the presence of a deranged creature under the same roof To all these sources of alarm, removal to a good asylum puts an immediate end. The malady remains, but the terror is gone The strait-waistcoat, and all the ingenious bonds restored to by frightened servants and nurses at home, are at once removed The case is medically examined All the conversation addressed to them is discreet. (*The Treatment* 149-150)

医学的な処置を受け、かつ丁重に扱われるため、精神を病んだ娘を精神病院に収容することは家族と娘双方にとって好ましいとされた。

先ほど述べたように、精神管理療法は道徳的狂気概念に基づいて行われたため、患者を世間一般で決められた枠、つまり女性患者の場合は家庭に戻すことが重視された。コノリーの統括するハンウェル精神病院では身体的な拘束に代わり家父長的構造が浸透した。彼によると、院長は患者の日常生活すべてに関わり、監督しなければならない。院内のすべてを管理し統括する家長としての医師の下で、婦長や介護人はその指示に従って動き、彼らの庇護の下で患者は生活した(*The Treatment* 172-3)。患者にはその性別、能力に応じた仕事が課された。男性にはまき割りや荷物運びなどの力作業が、女性には洗濯や食事の支度などの家事が課された(*The Treatment* 58)。つまり、精神管理療法のもと家父長制が徹底された精神病院において、女性患者を家事に従事させ、容姿に気を配らせることで、ヴィクトリア朝社会で求められた「女性らしさ」の回復を目指した。

第二節 「女性らしい」存在としてのオフィーリア

女性患者を家庭で男性に従属的に尽くすという役割に戻すことを意図した精神管理療法において、オフィーリアは女性患者の最適なモデルであるとみなされた。精神科医たちはオフィーリアについて頻繁に言及し、その「女性らしさ」から賞賛した。デヴォン州立精神病

院院長を務めたジョン・チャールズ・バックニル(John Charles Bucknill, 1817-97)による『シェイクスピアの心理学』(*The Psychology of Shakespeare*, 1859)では、オフィーリアの性質を純真さや美しさ、哀れさの観点から賞賛し、他のシェイクスピア劇の女性登場人物の中でも特にオフィーリアは悲哀を感じさせると述べる(115-7)。精神科医のアブナー・オティス・ケログ(Abner Otis Kellogg, 1818-88)の『シェイクスピアによる精神錯乱、痴愚、自殺の記述』(*Shakespeare's Delineations of Insanity, Imbecility, and Suicide*, 1866)でも、オフィーリアが最も同情心を煽る人物であり、他の女性登場人物の中でも最も女性らしいと述べられる(68)。加えて、コノリーは『ハムレット研究』(*A Study of Hamlet*, 1863)において、オフィーリアの死は甘美なものであったと述べる。彼によれば、オフィーリアの死は彼女の人生と同じくらい美しく詩的である(187)。このように、ヴィクトリア朝の精神医学界では、美しく哀れな存在としてのオフィーリア像が肯定的に受け止められた。

しかし、精神科医の言説に特徴的なのは、それが単なるオフィーリア論にとどまらず、精神科医としての立場からオフィーリアの狂気を分析する点である。バックニルによれば、オフィーリアの狂気は一般的に見られる穏やかな躁病を体現している(125)。ケログも以下のように主張する。

[S]he sinks at once into a form of mild mania, the hopeless character of which is recognized at once by all who have any practical acquaintance with mental disease...yet throughout the whole, the truthfulness, gentleness, and loving kindness of her nature are manifested. (80-1)

バックニルもケログもともに、オフィーリアの狂気は女性らしさを失わない程度の穏やかなものを想定していた。

また、オフィーリアは、特にエロトマニア(erotomania)にかかる患者の好例とみなされた。バックニルはオフィーリアの狂気には、父ポローニアスの死に劣らず、恋人ハムレットを失ったことも大きく関与していると主張し、以下のように述べる。

This opinion founds itself upon the form of insanity which is depicted, namely, mania with prevalent ideas of the sentiment of love, or erotomania, as it is learnedly called...and erotomania is the fine name for that form of insanity in

which the sentiment of love is prominent, as nymphomania is the fine name for an allied but sufficiently distinct variety in which the instinct is excessive. (123)

バックニルの記述に見られるエロトマニアとニンフォマニア(nymphomania)とは、女性が特定の事物や人物への過度の愛着のために猥雑な言動をする症状を指す。両者の線引きは難しいが、スコットランドの精神科医アレクサンダー・モリソン(Alexander Morison, 1779-1866)による患者の様子を描いたイラスト付きで個々の病状を記述する『精神病の観相学』(*The Physiognomy of Mental Diseases*, 1838)によれば、エロトマニアは感情が優勢である場合の症状で、ニンフォマニアは動物的衝動が顕著な場合の症状というように区別されている。特にエロトマニア患者は、普段は物静かで食欲がなく憂鬱に陥っているが、愛する人を見ると脈拍が上がり、表情に生氣が戻ると説明される(75-6)。精神科医にとっては、動物的衝動に突き動かされるニンフォマニアよりも、感情の異常にとどまり、女性として適切な愛情表現を示す症状としてのエロトマニアの方が受け入れやすかったことがうかがえる。そのために、オフィーリアにはエロトマニアの症状が見出された。

そして、精神科医にとってオフィーリアは精神を病んだ女性の姿を正確に反映したものであった。ケログはオフィーリアが発する言葉に注目する。

To such, the delineation is so perfect that we feel that in no instance has the poet “held the mirror up to nature” more carefully. The language used is almost identical with what is heard daily in the wards of all asylums. Coherence and incoherence are here strangely, but most truthfully, intermingled . . . (80)

また、コノリーはオフィーリアの様子について、精神を患った女性の姿と相似していることを主張する。

Our asylums for ruined minds now and then present remarkable illustrations of this fatal malady, so that even casual visitors recognize in the wards an Ophelia; the same young years, the same faded beauty, the same fantastic dress and interrupted song. (*A Study* 177-8)

コノリーはこのような認識をもっていたために、とりわけオフィーリア役を演じる若い女優は精神病院を訪れて、女性患者を観察すべきと説くほどであった(*A Study* 179)。

したがって、社会で規定された「女性らしさ」を女性患者に取り戻させることを目指した精神管理法のもとでは、男性に従順で、女性らしさを損なわない狂気の姿を見せる存在としてのオフィーリアが女性患者にとっての最適なモデルとなった。

第三節 精神科医ダイヤモンドの写真と高級芸術写真運動との関わり

ヴィクトリア朝期の精神医学とオフィーリアとの結びつきを視覚的に示したものとして興味深い事例は、精神科医ヒュー・ウェルチ・ダイヤモンド(Hugh Welch Diamond, 1809-86)の写真である。ダイヤモンドはサリー州立精神病院婦人部の常駐部長を務めた 1848 年から 1858 年に女性患者の写真を撮った。その中には、ドレスの上に黒いショールを羽織り、花で頭を飾った女性を被写体にとらえたものがある(図 1)。原作では、発狂したオフィーリアが王クロードゥス(Claudius)、王妃ガートルード(Gertrude)、兄レアティーズ(Laertes)に対して、それぞれの花言葉に応じた花を配ることから、花を身につけるか持って演じるのが 17 世紀以来の慣習であった。また、この女性患者が身につけている黒のショールは、1827 年にオフィーリアを演じて熱狂的反応を巻き起こした女優ハリエット・スミスソン(Harriet Smithson, 1800-54)の姿を髣髴とさせる(図 2)。ショウオールターも、ヴィクトリア朝の精神科医が写真という新たな技術を用いて女性患者にオフィーリア風の衣装や小道具を押し付けた事例として、この写真を引用している(*The Female Malady* 92)。

では、なぜダイヤモンドは女性患者をオフィーリア風の外観で撮影したのか。まず、先述したように、オフィーリアが女性患者の目指すべき「女性らしさ」の指標とされたことが関係しているだろう。発狂したオフィーリアは白い衣装と乱れ髪で演じられるのが 17 世紀以来の慣習であった。しかし、ヴィクトリア朝の精神医学界では、特に女性患者は身なりに配慮すべきとされた。コノリーは、女性は髪を整え、小ざれいで趣味のよい衣服を身につけるのが当然であると考えていたため、女性患者もそうすべきと考えていた(*The Construction* 61)。容姿に気を配るのが「女性らしさ」の一要素であったため、「女性らしさ」が失われない程度にオフィーリアの外観を取り入れたことが、ダイヤモンドの写真からうかがえる。さらに、ヴィクトリア朝時代における高級芸術写真運動との関連も考慮する必要があるだろう。当時、写真は対象をありのままにとらえる写実性を喧伝されて登場し、ダイヤモンドも写真は狂気の状態を間違うことのない正確さでとらえることができ、完全

で忠実な記録を提供する機器として認識していた(24)。一方で、1850年代のイギリスでは、写真を芸術の域にまで高めるため、高尚な主題を扱う絵画に匹敵するような写真を撮ることを目指す高級芸術写真運動が起こった。写真家たちはモデルに豪華な衣装を身につけさせ、何枚ものネガを組み合わせる理想的な一枚の写真を作るコンビネーション・プリンティングの技法を使って、宗教的、歴史的、文学的テーマの写真を制作した(バジャック 108-113)³。この運動を牽引した写真家の一人がヘンリー・ピーチ・ロビンソン(Henry Peach Robinson, 1830-1901)であり、彼はアルフレッド・テニソン(Alfred Tennyson, 1809-92)の詩『シャロットの姫』(*The Lady of Shalott*, 1833)を題材とした写真を1861年に撮っている(図3)。草木に囲まれた水面に浮かぶ若い女性をとらえた彼の写真は、ジョン・エヴァレット・ミレー(John Everett Millais, 1829-96)の『オフィーリア』(*Ophelia*, 1851-2)を髣髴とさせる。ロビンソンはダイヤモンドと親交があった⁴。彼の著書『写真における絵画的効果』(*Pictorial Effect in Photography*, 1869)では、“one of the fathers of photography”としてダイヤモンドに献辞が捧げられている(i)。ロビンソンは著書の中で、「真実らしさ」(verisimilitude)よりも「芸術的すばらしさ」(art excellence)の方が価値をもつことがあると主張する。彼によればティツィアーノ・ヴェチェッリオ(Tiziano Vecellio, 1488-1576)やデリエゴ・ベラスケス(Diego Velazquez, 1599-1660)などによって描かれた肖像画からは、も



(図1)ダイヤモンドによるサリー州立精神病院入院患者をとらえた写真(1852)

ロンドン王立医学協会(The Royal Society of Medicine)所蔵

(図2)オフィーリアを演じるスミスソン(19世紀頃)

フォルジャー・シェイクスピア・ライブラリー(Folger Shakespeare Library)所蔵

ちろんモデルのありのままの姿をとらえる際立った才能が感じられるが、同時にモデルがもともと持っている良さを強調し欠点は抑制して表現されている(13)。ロビンソンの言う「真実らしさ」とは現実をありのままにとらえることであり、「芸術的すばらしさ」とは現実以上のものを何らかの操作によって引き出すことであると解釈できるだろう。写真には写実性だけでなく、名画に見られるように、手を加えることで現実をより洗練されたものに見せる芸術的操作が必要であるとロビンソンは考えていた。ロビンソンが師と仰ぐダイヤモンドはこうした考え方を共有していただろう。つまり、ダイヤモンドが女性患者をオフィーリア風の外観で撮影したことの背景には、女性患者のありのままの姿ではなく、オフィーリアという悲劇のヒロインとして美化しようとする意識があった⁵。

衣装や小道具を用いることによって女性患者をオフィーリアと結びつけようとするヴィクトリア朝の精神医学界の傾向は、フランスの精神医学界の状況と比較すると、その差異が際立つ。オフィーリア風の女性患者を写真にとらえようとする動きは、同時期のフランスの精神医学界でも見られた。神経科医ジャン・マルタン・シャルコー(Jean-Martin Charcot, 1825-93)は写真を利用してパリのサルペトリエール病院でヒステリーの治療、研究にあたった。『サルペトリエール写真図像集』(*Iconographie Photographique de la Salpetriere*, 1878)において頻繁に写真におさめられているのがオーギュスティーヌ(Augustine)という



(図3)ロビンソンの『シャロットの姫』(1861)

テキサス大学オースティン校ハリー・ランサム人文学研究所ゲルンシャイム・コレクション(The Gernsheim Collection at the Harry Ramsom Center on the University of Texas in Austin)所蔵

少女で、彼女は『熱情的態度、エロティシズム』(*Attitudes Passionnelles, Erotisme*, 1878)と題された写真において、白い病衣を着、両手を胸の前でクロスさせ、笑顔で眠る姿で撮影されている⁶(図4)。これについて、「ベッドの上でからだを休ませている若い女性は、ラファエル前派のミレーの絵画『オフィーリア』を思わせる」と指摘されてもいる(ヒース 60)⁷。しかし、注目したいのは、オーギュスティーヌが何も小道具を持たず、白い病衣のみを身につけている点である。ここから、ヴィクトリア朝の精神医学界では、外観によってオフィーリアと女性患者を重ねあわせようとする試みがあったことがうかがえる。それは、外観を整えることが「女性らしさ」の尺度であり、オフィーリアをモデルとして女性患者を美化しようとするヴィクトリア朝の精神医学界特有の現象であった。



(図4)『熱情的態度 エロティシズム』(1878)

出典：『サルペトリエール写真図像集』

まとめ

ヴィクトリア朝期のイギリスでは、家父長的構造が徹底された精神管理療法が推進され、患者の生活を管理することによって社会で許容された枠に戻すことが目指された。女性患者は院内で家事を課せられ、女性らしく外見に気を配るべきと考えられた。男性に盲目的に従い、女性らしさも備えた存在としてのオフィーリアはこの理念に合致する理想的なモデルであり、女性患者が目指すべき指標とされた。精神科医たちは論文でオフィーリアと女性患者の結びつきを強調するだけでなく、外見や小道具によって視覚的にも両者を重ね合わせようとした。そうした試みが精神科医ダイヤモンドの女性患者をとらえた写真であった。ダイヤモンドは写真の科学的客観性や写実性を喧伝したが、彼の写真は芸術と写真の結合を目指す高級芸術写真運動と密接に関連していた。外見や小道具を整え、オフィーリア風の外観の女性患者をとらえたダイヤモンドの写真には、外観を整えることが「女性らしさ」の尺度であり、女性患者をオフィーリアという悲劇のヒロインとして美化しようというヴィクトリア朝精神医学界特有の意識が反映されていた。

第三章 画家ジョン・エヴァレット・ミレーのオフィーリア像

ヴィクトリア朝の精神医学界では、オフィーリアの狂気や死は哀れで女性らしいものとして美化された。共通の動きは当時の画壇でも見られた。ラファエル前派(Pre-Raphaelite)の画家たちは、男性への献身の結果として死に至った文学上の女性登場人物を頻繁に画題に取り上げ、オフィーリアもその一つであった。本章では特にジョン・エヴァレット・ミレー(John Everett Millais, 1829-96)の絵画『オフィーリア』(*Ophelia*, 1851-2)(図 5)を取り上げる。まず、ミレーを含むラファエル前派の多くの画家たちがオフィーリアを扱った背景には、愛する男性のために命を差し出すことも厭わない自己犠牲的女性像を賛美する風潮があったことを指摘する。次に、ラファエル前派の他の画家たちが水中に落ちる直前のオフィーリアを描いた一方で、水に浸った状態を描いたミレーの絵画には、当時文学や絵画の主題として頻繁に取り上げられた「堕ちた女」(fallen women)の主題が反映されていることを確認する。これら二つの女性像は対照的であるが、オフィーリアの死を美化し、許容する点で家父長的論理に立脚していることを明らかにする。

第一節 自己犠牲的女性像としてのオフィーリア

オフィーリアの死をフェミニズムの観点から解釈したのが、ブラム・ダイクストラ(Bram Dijkstra, 1938-)の著書『倒錯の偶像—世紀末幻想としての女性悪—』(*Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*, 1986)であった。ダイクストラはヴィクトリア朝社会で女性に求められた献身性は死をも許容する方向に向かったことを指摘する。ダイクストラによれば、19世紀の絵画には“the cult of invalidism”が



(図 5)ミレーの『オフィーリア』(1851-2) テート・ブリテン(Tate Britain)所蔵

見られ、病や死の床に臥す女性の姿が当時大量に描かれた。病に臥せった女性の存在は、無力な優雅さを維持することを許すだけの夫の社会的地位と経済的特権を暗示すると同時に、その女性の精神的純潔を表し、さらに死は女性が生まれつき仕えるべき男性への究極の犠牲的行為であった(27-9)。

主にミドル・クラスの女性に向けて女性としての役目や生き方を説いたセアラ・スティックニー・エリス(Sarah Stickney Ellis, 1799-1872)は『イングランドの妻たち』(*The Wives of England*, 1843)において、“the wife should endeavor, before every other earthly thing, and next to the salvation of her soul, to obtain and keep her husband’s confidence”(112)と述べる。ヴィクトリア朝社会で女性に求められたのは、男性への従順さや献身性であった。精神医学界では家父長的構造を徹底することで、こうした「女性らしさ」を女性患者に取り戻させることが目指された。そのモデルとして最適であったのがオフィーリアであり、愛する男性のために発狂し、衰れで女性らしい狂気の姿を見せ、美しく死を迎える存在としてオフィーリアは美化された。

ラファエル前派の画家たちも同様に、愛する男性のために正気を失い、最終的に死を迎える文学上の女性登場人物を好んで画題に選んだ。アーサー王伝説の円卓の騎士の一人ランスロット卿(Lancelot)に激しく恋をするが、結局その恋心は報われず、水上で死を迎えるシャーロットの姫(The Lady of Shalott)とエレイン(Elaine)や、オフィーリアが頻繁に描かれた。例えば、ミレーと同年の1852年にロイヤル・アカデミーに出品されたアーサー・ヒューズ(Arthur Hughes, 1832-1915)の『オフィーリア』(*Ophelia*, 1852)では、小川の縁にたたずみ今にも川に落ちそうな様子のオフィーリアが描かれている。ダイクストラはこの絵について、“She is emaciated and tubercular and therefore has all the requisite attributes of the icons of illness. Consumptive fever has heightened the contrast between the pallor of her skin and her red lips and the deathlike shadows around her eyes.” (43)と述べ、病的な様子を読み取っている。また、ラファエル前派と親交があったジョージ・フレデリック・ウォッツ(George Frederic Watts, 1817-1904)が描くオフィーリアは青ざめ、極度に痩せて目が窪んでいる。ミレーが描いたオフィーリアも同様に、生気がなく放心状態で川面に浮かんでいる¹。このように、ラファエル前派の画家たちがオフィーリアを好んで画題に取り上げたことは、愛する男性のために衰弱し、発狂し、最終的には死を迎える女性を賛美する時代の風潮を反映していた。

第二節 「堕ちた女」としてのオフィーリア

現在ではオフィーリアを描いた傑作としてみなされているミレーの『オフィーリア』であるが、当時は一部の批評家から批判の声が出された。雑誌『アートジャーナル』(*The Art-Journal*)の批評家は以下のように述べる。

This is an interpretation of the Queen's description of the death of Ophelia to Laertes, certainly the least attractive and least practicable subject in the entire play. The artist . . . has adhered most strictly to the letter of the text. Ophelia was drowned chanting snatches of old tunes, and she was "incapable of her own distress." Thus the picture fulfills the conditions of the prescription, but there are yet other conditions naturally inseparable from the situation, which are unfulfilled. (174)

キンバリー・ローズ(Kimberly Rhodes)は著書『オフィーリアとヴィクトリア朝の視覚文化—19 世紀におけるボディ・ポリティクスを表象する—』(*Ophelia and Victorian Visual Culture: Representing Body Politics in the Nineteenth Century*, 2008)において、この批評に見られる“conditions”とは絵画の主題に鑑賞者を感情移入させるような感情に訴えかけるものを指していると指摘する(90)。つまり、『アートジャーナル』の批評家は原作における記述通りにミレーがオフィーリアの死を絵画化したことを評価はするが、そこから浮かび上がる主題に鑑賞者を惹きつけるものが欠けていると断罪している。それでは、オフィーリアの死の「主題」とは何か。これについては雑誌『アソニウム』(*The Athenaeum*)の批評に詳しい。この批評はミレーの絵画に見られる自然の草花の細かな描写を賞賛しながらも、オフィーリアの表情の描かれ方には懐疑的である。

The expression aimed at is, that of an incapability of estimating "her own distress." The open mouth is somewhat gaping and gabyish, the expression is in no way suggestive of her past tale. There is no pathos, no melancholy, no one brightening up, no last lucid interval. If she die swanlike with a song, there is no sound or melody, no poetry in this strain. (581)

この批評家は、ミレーが描いた死にゆくオフィーリアの様子からは「悲哀」や「憂鬱」や「輝き」が感じられないと不満を訴えている。つまり、これらの要素がオフィーリアの死から浮かび上がる「主題」であり、ミレーの絵画に欠けているとされたものであった。

『ブリティッシュ・クォーターリー・レビュー』(*The British Quarterly Review*)に寄せられた批評「芸術と文学におけるラファエル前派」(“Pre-Raphaelitism in Art and Literature”)は、ミレーが描いたオフィーリアの体勢に注目する点で興味深い。

[T]he artist seems to have been more faithful to the circumstantial of the actual brook which he selected as answering to Shakespeare's description, than to the text of the description itself. Clearly the moment chosen by Mr. Millais is that, when Ophelia, not yet dead, is still floating in the water, and gaily singing as she goes to her fancied bridal. Now, at this moment, Ophelia, in Shakespeare's text, is evidently not floating horizontally on the water, as in Mr. Millais's picture, but buoyed up, in the attitude of a mermaid, by 'her clothes spread wide.' Whether the graceful management of this attitude by a painter would be easy, we do not know; but certainly, if it were, a painting so conceived would strike less painfully, not to say less awkwardly, than one in which the corpse-like length of robe and figure suggests so literally the drowning woman. (218)

この批評家はミレーによって描かれたオフィーリアが水平に水に浮かんだ状態になっていることに着目し、原作の記述通りに水面に垂直に浮かぶオフィーリアを描いた方が痛ましさは弱められたのではないかと、ミレーの描き方に疑義を表明している。水中に落ちる直前の様子を描いた他のラファエル前派の画家たちとは異なり、ミレーは実際に水中に浮かぶオフィーリアを描いた。この批評家は、ミレーが水に浸った状態のオフィーリアを描いたことは許容しているが、オフィーリアの体勢を水平に変えたことに違和感を抱いているようだ。その理由については、この批評でも示されているように、ミレーの描いたオフィーリアと溺死した女性との結びつきに見出せるだろう。なぜオフィーリアの死を溺死した女性と結びつけるのか。ここには、ヴィクトリア朝社会において入水自殺する女性が社会問題化していたことが関係していた。

バーバラ・T・ゲイツ(Barbara T. Gates, 1936-)の著書『世紀末自殺考—ヴィクトリア朝

文化史』(*Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories*, 1988)によると、ヴィクトリア朝の芸術家や作家が女性の自殺を想像する際には入水を思い浮かべたという(135)。女性の入水自殺を扱った文学作品のうち有名なものの一つがトマス・フッド(Thomas Hood, 1799-1845)の『ため息橋』(*The Bridge of Sighs*, 1844)である。エピグラフには『ハムレット』において王妃ガートルードがオフィーリアの死を伝える台詞“Drowned, drowned.”(4.7.184)が用いられていることから、フッドがオフィーリアの水死を考慮に入っていたことが推測できる。フッドのこの詩は、あるお針子が二人の子どもを道連れに入水自殺を図ろうとした事件に着想を得て書かれた。当時、お針子は低賃金長時間労働という劣悪な労働環境を強いられていた。しかし、フッドの詩において水死体の女性の身分がお針子から売春や不倫によって身を持ち崩した「堕ちた女」へと変更されている。

Touch her not scornfully;
Think of her mournfully,
Gently and humanly;
Not of the stains of her,
All that remains of her
Now is pure womanly. (649)

“stains”という語からは売春や不倫などの背徳行為が想起され、これらは清く正しく美しい「家庭の天使」的女性像にはそぐわなかった。ゲイツはフッドの詩について、汚れた女性も死によってその罪が清められていると述べる(136)。リンダ・ノックリン(Linda Nochlin, 1931-2017)は19世紀の絵画を分析した論文「失踪と発見—19世紀イギリスの墮落した女性像：反駁された女性イメージ」(“Lost and Found: Once More the Fallen Woman,” 1982)の中で、聖書において売春婦は救われるが、19世紀の社会に生きる売春婦には救いの可能性はないという考え方が見られるとした上で、これは責任逃れを図ろうとする男性にとって都合のよいものであったと主張する(241)。フッドの詩にもまた、道を踏み外した女性に更生の機会を与えず、死によって贖うべきとする男性側の論理が強固に反映されていると言えるだろう。

「堕ちた女」と水死の連関は文学作品だけではなく絵画においても見出される。ウォッツの『溺死体で発見される』(*Found Drowned*, 1848-50)はウォータールー橋の下に上げ潮で

打ち上げられた女性が描かれており、その体は十字架のような形になっている。また、オーガスタス・エッグ(Augustus Egg, 1816-63)の三部作『過去と現在』(*Past and Present*, 1858)の最後の絵(図 6)では、不義を犯した妻が私生児をショールに包んで抱え、「犠牲者」と書かれたポスターの下でぼんやりと川面に浮かぶ月を見上げる様子が描かれる。ゲイツは、ミレーの『オフィーリア』を含むこれらの絵画には共通して円弧が見出されることを指摘し、以下のように述べる。

Ophelia, of course, was also framed with an arched upper edge, suggesting that arcs were a convention for rendering drowned, female suicides in the visual arts. They might have been chosen as reminiscent of religious altar paintings, by association purifying weaker vessels, much as did Hood's poem. Certainly Delaroche's work demands such an interpretation. Or they might have functioned as subtle reminders of eggs or of the womb, enclosing women in symbols of their beginnings, their power, or their fall. They also serve to distance the viewer from the suicides, replicating proscenium-arched stage sets and reinforcing the drama of suicide. Whatever their other functions, they certainly helped draw attention to women, water, and death. (139-140)



(図 6)エッグの『過去と現在』(1858) テート・ブリテン所蔵

ゲイツは入水自殺した女性を描く絵画における円弧の意味作用について、大きく分けて「浄化」、「囲い込み」、「視る者を自殺者から遠ざける」という三点を指摘している。いずれにも共通しているのは、描かれた自殺者を鑑賞者とは異なる浄化すべき他者として構築する機能を円弧は有しているということである。フッドの詩と同様に、ここにも墮落し入水自殺した女性から距離をおき、死によって「墮ちた女」をも美化しようとする男性の論理が反映されている。

それではなぜ先の批評家はミレーの描いたオフィーリアと入水自殺した「墮ちた女」との結びつきに戸惑いを示したのか。まず、オフィーリアの死を自殺と解釈することへの抵抗があったことが考えられる。自殺は「墮ちた女」の浄化のために許容されたとはいえ、一般的に自殺者は罪人とみなされた。ゲイツは自殺者の埋葬方法について以下のように述べる。

Suicides had been buried at cross-roads because these were signs of the cross; because steady traffic over the suicide's grave could help keep the person's ghost down; and because ancient sacrificial victims had been slain at such sites. Since they were considered the ultimate sinners, suicides had been staked to prevent their restless wanderings as lost souls. If life was a gift from God, the taking of it was God's prerogative only. This latter belief died hard, and the 1823 law contained punitive clauses. A *felo-de-se* must still be buried without Christian rites and at night, between the hours of nine and midnight, and his/her goods and chattels must still be turned over to the Crown. (6)

自殺をめぐる罪の意識により、オフィーリアを自殺者とみなすことに嫌悪感を抱いたとしても不思議ではない。さらに、オフィーリアにリアリズムを取り入れることへの抵抗があったことも考えられる²。細密な植物の描写や、モデルのエリザベス・シドル(Elizabeth Siddal, 1829-62)をバスタブに浮かべて絵画制作を行ったという逸話からもうかがえるように、ミレーの『オフィーリア』はリアリズムに立脚していた。ミレーが追求したリアリズムによって、水平に水面に浮かぶオフィーリアは入水自殺した「墮ちた女」と結びついた。しかし、批評家の中には純粹で苦痛なく美しく死んでいくオフィーリア像があった。こうしたオフィーリア像は、貞潔を失い後悔や苦悩を抱えながら死んでいく「墮ちた女」とは対照的であった。批評家にとっての理想としての、苦痛を表明することなく美しく死んでいくオフィー

リアの姿は、「墮ちた女」のリアリズムとは相いれないものであった。

まとめ

ラファエル前派の画家たちによってオフィーリアが頻繁に画題に選ばれたことには、女性の死を男性への最高の自己犠牲的行為として賛美する風潮が関係していた。一方、ミレーの『オフィーリア』はその構図が入水自殺した「墮ちた女」を描いた絵画と共通していた。ミレーの『オフィーリア』に発表当初、悲哀や美しさが感じ取れないという批判が寄せられたのは、オフィーリアを自殺者とみなすことへの抵抗や、純粹で美しく死んでいくオフィーリア像とは反する、貞潔を失い苦悩や後悔を抱えて死を迎える「墮ちた女」との結びつきに反発したためであった。ここから分かるのは、ミレーの『オフィーリア』が愛する男性のために死ぬという最高の美德を全うした女性像と、人の道を踏み外し反道徳的行為の象徴である「墮ちた女」という、相反する二つのイメージを内包していたことである。しかし、この二つの女性像はどちらも女性の死を許容する家父長的論理に基づいている点でその根底は共通していた。つまり、自己犠牲的女性像と「墮ちた女」はヴィクトリア朝の女性の表象という点で表裏一体であり、ミレーの『オフィーリア』にはこの二つの女性像が共存しているのである。

第二部 女性著述家のオフィーリア像

第一部ではヴィクトリア朝時代の家父長的視点からとらえられたオフィーリア像を分析した。まず、性格批評(character criticism)の代表的論者の一人であるサミュエル・テイラー・コールリッジ(Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834)はハムレット論の中でオフィーリアに言及し、性格をもたない存在とした。この見方は男性との関係性や貢献の度合いという尺度でしか女性の価値を見出さないヴィクトリア朝時代の家父長的意識を反映していた。次に、女性患者とオフィーリアを同一視する精神科医の言説を取り上げた。精神科医たちはオフィーリアを愛する男性のために発狂し、死を迎えた哀れで女性らしい存在として受容した。また、精神科医ヒュー・ウェルチ・ダイヤモンド(Hugh Welch Diamond, 1809-86)の女性患者をとらえた写真と高級芸術写真運動との接点も明らかになった。ここから、家父長的構造を徹底することで女性患者に「女性らしさ」を取り戻させることを目指す精神管理療法(moral treatment)のもとで、女性患者は男性に従順で献身的なオフィーリアとして美化されたことを指摘した。続いて、ラファエル前派(Pre-Raphaelite)の画家、特にジョン・エヴァレット・ミレー(John Everett Millais, 1829-96)の絵画『オフィーリア』(*Ophelia*, 1851-2)を取り上げた。ミレーの絵画には愛する男性のために命をも差し出す純潔で自己犠牲的な女性像と、水死した「堕ちた女」(fallen woman)というヴィクトリア朝における相反した女性像が反映されていた。一見対照的であるが、この二つの女性像は女性の死を賛美する家父長的理論に根ざしている点で共通の基盤をもっていた。

第二部では、女性著述家のオフィーリア像を取り上げる。1750年ごろからイギリスにおいて女性は主に小説家として文学市場に着実に参入してきた。この傾向はオフィーリア批評においても同様に見られ、女性著述家はオフィーリアを中心に据えて原作を語り直し、男性が提示したものとは異なる新たなオフィーリア像をフェミニズムの観点から構築した。

具体的には、まず第四章では、シェイクスピア劇の女性登場人物を初めて分析対象としたアンナ・ブラウネル・ジェイムソン(Anna Brownell Jameson, 1794-1860)のオフィーリア

像を取り上げる。ジェイムソンの著書『道徳的、詩的、歴史的女性の特徵』(*Characteristics of Women, Moral, Poetical, and Historical*, 1832)は、女性登場人物の分析を通して女性の立場を改善することを目的としたフェミニズム的色彩の濃いものであった。まずは、ジェイムソンの主張を 18 世紀後半から 19 世紀初頭のイギリスにおけるフェミニズムの流れの中に位置づけたい。その上で、男性批評家とは異なり、ジェイムソンがオフィーリアの悲惨な状態を哀れむだけでなく彼女の幼少時代の生育環境にその要因を求めたことや、性格をもたないとされたオフィーリアの個性を見出したことを明らかにする。

第五章では、メアリ・カウデン・クラーク(Mary Cowden Clarke, 1809-98)のオフィーリア像を取り上げる。従来オフィーリアは純真無垢な性質が強調されてきたが、クラークが描くオフィーリアは性に満ちた少女時代を送る点で異例である。クラークの小説『シェイクスピア劇の女性登場人物たちの少女時代』(*The Girlhood of Shakespeare's Heroines*, 1851-2)では、オフィーリアが男性からの性的脅威にさらされる存在としてだけでなく、自らも性的感情を抱く存在としても構築されていることを明らかにし、そのオフィーリア像をイギリス文学の女性登場人物の系譜や、ヴィクトリア朝の性に関する言説の文脈でとらえる。

第四章 アンナ・ブラウネル・ジェイムソンのオフィーリア像

アンナ・ブラウネル・ジェイムソン(Anna Brownell Jameson, 1794-1860)の『道徳的、詩的、歴史的女性の特徵¹⁾』(*Characteristics of Women, Moral, Poetical, and Historical*, 1832)は、従来男性登場人物の陰に隠れて分析の俎上に載せられなかった女性登場人物に初めて光を当てた批評として名高い。ジェイムソンの著書にはフェミニストとしての彼女の主張が明確に反映されていた。本章では、18世紀後半から19世紀初頭のイギリスにおけるフェミニズムの流れの中でジェイムソンの主張をとらえた上で、オフィーリアの悲劇の原因を彼女の劣悪な幼少期に求め、さらに性格をもたないと評されたオフィーリアに個性を見出すなど、男性批評家とは異なった視点でとらえたジェイムソンのオフィーリア像を明らかにする。

第一節 ジェイムソンのフェミニズム思想

批評家サミュエル・テイラー・コールリッジ(Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834)はオフィーリアを“characterless”(533)とし、男性登場人物との関係性の中でしかその価値を見出さなかった。一方で、作家でフェミニストのジェイムソンは旅行記『カナダにおける冬の研究と夏の散策』(*Winter Studies and Summer Rambles in Canada*, 1839)の中で、オフィーリアとデズデモナーがたどった悲惨な運命を喚起した上で以下のように反論する。

No, no; women need in these times character beyond everything else; the qualities which will enable them to endure and to resist evil; the self-governed, the cultivated, active mind, to protect and to maintain ourselves. How many wretched women marry for a maintenance! How many wretched women sell themselves to dishonor for bread!...How many unmarried women live in heart-wearing dependence...How many, strange to say, marry for the independence they dare not otherwise claim! But the more paths opened to us, the less fear that we should go astray. (146)

このように述べた後で、ジェイムソンは“The cultivation of the moral strength and the active energies of a woman’s mind, together with the intellectual faculties and states,

will not make a woman a less good, less happy wife and mother, and will enable her to find content and independence when denied love and happiness.” (147)と締めくくっている。ジェイムソンは女性が独立して幸せに生きていくためには、男性の愛情に依存せずとも独力で生きていけるような精神力や活発さといった個性が必要だと考えていた。

ジェイムソンの『道徳的、詩的、歴史的女性の特徵』は、“Jameson’s *Characteristics of Women, Moral, Poetical, and Historical*, the first book to examine Shakespeare’s female characters at length and consider ‘women’ as a legitimate category of Shakespeare’s criticism” (Thompson and Roberts 66-7)とされる。ジェイムソンの著書では明確にシェイクスピア劇の女性登場人物、さらにはヴィクトリア朝社会に生きる女性たちに焦点が当てられていた。序章においては、男性の意見を代表するメドン(Medon)と、著者であるジェイムソン自身を仮託していると考えられるアルダ(Alda)という二人の男女の議論を通して、著書執筆の目的や意図が述べられる。その主題と目的を問うメドンに対し、アルダは以下のように述べる。

I have endeavoured to illustrate the various modifications of which the female character is susceptible, with their causes and results It appears to me that the condition of women in society, as at present constituted, is false in itself, and injurious to them, that the education of women, as at present conducted, is founded in mistaken principles, and tends to increase fearfully the sum of misery and error in both sexes I have rather chosen to illustrate certain positions by examples, and leave my readers to deduce the moral themselves, and draw their own inferences. (4-5)

アルダの言葉からは、ジェイムソンの著書における目的が原作では描かれない背景を推量することによって女性登場人物を読み直すことと、これを通して社会で女性が置かれた状況を糾弾することであることがわかる。つまり、ジェイムソンの『道徳的、詩的、歴史的女性の特徵』はシェイクスピア批評史上初めて女性登場人物に光を当て、さらに女性登場人物の復権を通して女性の立場の改善を目指した点でフェミニズムに根ざしていた。

『道徳的、詩的、歴史的女性の特徵』においてジェイムソンのフェミニストとしての主張が現れるのは、特に女性の資質においてであった。ジェイムソンの著書は序章に加えて、「知

性の人物」(Characters of Intellect)、「情熱と想像力の人物」(Characters of Passion and Imagination)、「愛情の人物」(Characters of the Affections)、「歴史的人物」(Historical Characters)の四章から構成されており、この4つのカテゴリーのいずれかにシェイクスピア劇の女性登場人物が分類されている。「歴史的人物」以外の章題にはすべて人間のもちうる資質が含まれていることがわかるだろう。ジェシカ・スライツ(Jessica Slights)は論文「歴史的なシェイクスピア—アンナ・ジェイムソンと女性らしさ—」(“Historical Shakespeare: Anna Jameson and Womanliness,” 1993)において、ジェイムソンの目的が「女性らしさ」という概念がいかに狭くて柔軟でないことを示すことであったと述べる(398)。スライツの指摘は概ね正しい。例えば、ジェイムソンが最も知性的と考える『ヴェニスの商人』(*The Merchant of Venice*, 1596)のポーシャ(Portia)を扱った章では、男性的ではない知性を想定できず、知性をもった女性を風刺的にしか描くことのできない社会の風潮を批判する点で、知性を男性の専有物とする見方に反発する。しかし、その後ジェイムソンは男性の知性は冷静沈着で自発的であるのに対し、女性の場合はどれほどすばらしい知性でも共感能力や倫理観によって大幅に調整されていると続ける(*Characteristics* 39-40)。女性の知性は他者や社会道徳への配慮といった従来の女性的な気質によって緩和されるという立場をとっている点で、ジェイムソンは男女の資質をめぐる伝統的な二分法的価値観から完全には抜け切れていないと言えるだろう。アリストテレス(Aristoteles, 前 384-前 322)以来の哲学においては、男女の認識能力と生得の気質はそれぞれ異なると考えられてきた。人間は理性を有する点においてその他の動物とは区別される。しかし、男性は女性よりも高度な理性をもっている点において優れているとされた。ここから理性や、それに付随する精神、正義、能動性、公的責任は男性的領域で、それと対照的な感情的、直感的な気質が女性の領域とされた(コースマイヤー 32-4)²。この二分法的価値観のもとでは、知性は男性的領域に属する。女性も知性をもちうるとする点でジェイムソンは「女性らしさ」の幅を広げるが、女性的な性質によって調整された知性を想定する点で従来の価値観から完全には脱しきれていない。

「女性らしさ」の概念をあくまでも従来の二分法的価値観の中で拡張しようとするジェイムソンの姿勢は、19世紀初頭のイギリスにおけるフェミニズムのあり方に即していた。1792年にメアリ・ウルストンクラフト(Mary Wollstonecraft, 1759-97)は『女性の権利の擁護』(*A Vindication of the Right of Women*, 1792)を執筆し、男女同権を高らかに宣言する。中でもそれを阻んできたものとして真っ先に彼女が非難するのが教育制度である。ウルストンクラフトによれば、これまでの女性教育では男性に愛されるための女性らしさを身に

つけることのみが重視されてきたが、「最も完全な教育とは、私の考えでは、肉体を強くし心を鍛えるのに最も適するように知性を働かせる訓練である。(49)³」女性も「人類の一部として、自らを改革することを通じて世界を改革するように努力(90)」しなければならないという。なぜなら女性は体力的には男性に確実に劣るものの、美德や知識の面では同等であり、教育により同等のものを獲得しなければならないからである、とウルストンクラフトは主張する(80)。男女平等の思想は教育のみならず職業選択にも及ぶ。ウルストンクラフトは女性の社会進出も訴え、看護師だけでなく医者になることや、政治学を学んでより多くの力を社会に発揮することを求めた(279)。その他にもウルストンクラフトは女性の参政権の要請といった当時としては極めて革新的な思想を展開した(278)。しかしながら、ウルストンクラフトの主張はあまりにも時代を先取りするものであったあまり、彼女の名を口にすることすら憚られた。ウルストンクラフトの主張が再び注目を集めるのは1870年代末まで待たねばならなかったという(今井 54)。ウルストンクラフトが唱えた男女平等思想に反駁するために書かれたのが、ハナ・モア(Hannah More, 1745-1835)による『現代の女性教育に対する非難』(*Strictures on the Modern System on the Female Education*, 1799)であった。モアの主張は福音主義に基づいている。福音主義とは、七年戦争(1756-1763)で弱体化した信仰心を立て直すために聖書の福音の真理にたちかえろとする動きであった。福音主義のもとでは、男性と女性はいくまで異質であり、男女それぞれがもつ特質を生かすことが望まれる。モアは福音主義の考えに基づき男女の差を抹消することに懐疑的であったため、男性と同等の権利を手にしともに働くよりも、女性には聖書に基づく規律や道徳を家庭の中に確立することを求めた(21-2)。女性教育については、モアはウルストンクラフトと同様に、女性としての体裁を整えるだけのもので精神的成長を無視したものとして批判する。しかし、ウルストンクラフトが理性に基づく女性教育を求めたのに対し、モアにとって女性による知識の獲得は彼女を虚栄心のない幸せな妻にする点で意義があり、そのためには宗教に基づいた教育が有用であるという(39)。モアの主張に見られるように、社会で受け入れられたフェミニズムは男女の資質や領分の差異を許容した上で展開された⁴。

ジェイムソンは19世紀初頭のイギリスにおいて平等主義は受け入れられず、男女の資質の差異を認めた上でフェミニズムを展開しなければならないことを理解していた。ジェイムソンが政治家ジョン・ラッセル(John Russell, 1792-1878)に向けて書いた手紙からは、彼女が社会をよりよくするため女性の社会参画を訴えていたことがわかる。ジェイムソンに

よれば、社会においてはそれぞれに異なった資質をもった男女の協力が必要不可欠であり、そのために女性の職業教育の必要性を訴える(*Sisters* xxx)。ここでジェイムソンはあくまでも男性とは異なる資質をもった存在として女性を認識しており、その上で女性の職業教育と社会参画を訴えている。したがって、ジェイムソンが『道徳的、詩的、歴史的女性の特徵』において、「女性らしさ」の概念を拡張する上で従来の二分法的価値観から逃れられなかった背景には、男女の資質において差異は存在するという見方が根強く、それを認めなければ理解を得ることが難しかった 19 世紀初頭のイギリスにおける事情があった。

第二節 悪辣な環境の犠牲者としてのオフィーリア像

『道徳的、詩的、歴史的女性の特徵』においてオフィーリアは「情熱と想像力の人物」に分類されているが、ここでもジェイムソンは男女の資質をめぐる従来の二分法的価値観の範疇の中で「女性らしさ」の概念の拡張を試みる。ヴィクトリア朝社会において、女性は情熱をもつ必要はないとされた。前節で扱ったモアの女性教育観に見られるように、女性教育の主眼は妻として夫を支え癒す能力や資質を涵養することに置かれた。女性が属する家庭の経済状況や階級によっても異なるが、彼女たちは家事実務に必要な技能や、唱歌や語学、図画や礼儀作法などの才芸、嗜みを習得するよう促された。これらは将来結婚して家庭に入ったときのために身につけるべきものであり、決して賃金を伴う労働に従事し、その道の専門家となるために情熱をもって取り組むべきものとしては教えられなかった(Purvis 5-8)。さらに、情熱はしばしば性と結びつけられた。イギリス生まれでアメリカで女性として最初に医学の学位を取得したエリザベス・ブラックウェル(Elizabeth Blackwell, 1821-1910)は、女性の「性的情熱」(sexual passion)に対する社会的認識について以下のように語る。

These women have been taught to regard sexual passion as lust and sin, a sin which it would be a shame for a pure woman to feel, and which she would die rather than confess. She has not been taught that sexual passion is love, even more than lust, and that its ennobling work in humanity is to educate and transfigure the lower by the higher element. (54)

ブラックウェルの記述からは、ヴィクトリア朝社会において女性がもつべき純潔無垢という資質にそぐわないことを理由に、女性の「性的情熱」が否定されたことがうかがえる。ま

た、19 世紀のヨーロッパにおいては芸術的想像力についての考察が盛んになった。すばらしい芸術を生み出すためには、男性の反社会的で反道徳的な行為も許容されたが、女性の狂気は「ヒステリー」とされ、男性に許容された芸術的狂気のように肯定的にはとらえられなかった(コースマイヤー 59-60)。つまり、19 世紀においては「情熱」も「想像力」も女性ももつべき資質とは考えられなかった。しかしジェイムソンにとってこれらの資質は女性ももちうるものである。「情熱と想像力の人物」の中で最もその資質が強く表れているとされる『ロミオとジュリエット』(*Romeo and Juliet*, 1594)のジュリエット(Juliet)において、“the former [passion] concentrating all those natural impulses, fervent affections, and high energies, which lend the character its internal charm, its moral power, and individual interest; the latter [imagination] diverging into all those splendid and luxuriant accompaniments which invest it with its external glow, its beauty, its vigour, its freshness, and its truth.”(123)とされる。「エネルギー」や「強さ」といった男性的資質だけでなく、「愛情」や「美しさ」といった女性的資質も加えることで、ジェイムソンが男女の資質をめぐる従来の二分法的価値観に配慮した上で、女性も「情熱」や「想像力」をもちうることを主張しようとしていることがわかるだろう。

では、ジェイムソンは『道徳的、詩的、歴史的女性の特徴』において、オフィーリアについてどのように描写しているだろうか。ジェイムソンは、オフィーリアをスミレの花や雪片などに例え、オフィーリアの儚さや弱さを強調する(154-5)。唯一オフィーリアに個性を見出すのは、ハムレットへの愛においてである。

Let us for a moment imagine any one of Shakespeare's most beautiful and striking female characters in immediate connexion with Hamlet. The gentle Desdemona would never have despatched her household cares in haste, to listen to his philosophical speculations, his dark conflicts with his own spirit. Such a woman as Portia would have studied him; Juliet would have pitied him; Rosalind would have turned him over with a smile to the melancholy Jaques; Beatrice would have laughed at him outright; Isabel would have reasoned with him; Miranda could but have wondered at him: but Ophelia loves him. (161)

ここでジェイムソンは、他の女性登場人物との比較を通してオフィーリアだけがハムレッ

トを愛した事実を浮き彫りにする。ヴィクトリア朝社会において愛することは女性の最も基本的な性質であるとされた。セアラ・スティックニー・エリス(Sarah Stickney Ellis, 1799-1872)の『イングランドの娘たち』(*The Daughters of England*, 1842)においては、以下のよう述べられる。

To love, is a very different thing from a desire to be beloved. To love, is woman's nature, to be beloved is the consequence of her having properly exercised and controlled that nature. To love, is woman's duty, to be beloved, is her reward. (15)

愛することは女性の本性であり義務であるとするエリス夫人の言説は男性の欲望の現われであるという(川本、「清く正しく美しく」 67-9)。18世紀半ばから19世紀にかけて起こった産業革命とそれに伴う鉄道の発達により、職住分離と性別役割分業が推し進められた。生活の糧を得るために家庭外で熾烈な競争を強いられる男性は、女性からの愛と慰めを必要とした。先述したように、ジェイムソンが理想とする女性の個性は男性に依存せず独自で生きていけるような精神力や活発さであったが、オフィーリアに見出した個性は男性への愛というヴィクトリア朝社会において女性に求められた最も基本的な性質のみであった。

オフィーリアを弱いとみなし、その存在意義をハムレットへの愛にしか見出さないジェイムソンのオフィーリア像は男性批評家の見方と共通する。しかしジェイムソンの分析はそれだけにとどまらない。ジェイムソンが男性批評家と異なるのは、オフィーリアが悲惨な状況に陥った理由を推量する点である。「情熱と想像力の人物」にはオフィーリアを含め6人の女性登場人物が分類されており、6人はその資質の多寡や性質によって、同じカテゴリーの中でもさらに3つのグループに分けられている。ジュリエットと『終わりよければすべてよし』(*All's Well that Ends Well*, 1623)のヘレナ(Helena)における愛は、ほとぼしるような情熱と想像力によって調整された感情であり、章題に掲げられた資質が強く表れている(153)。『十二夜』(*Twelfth Night*, 1623)のヴァイオラ(Viola)と『冬物語』(*Winter's Tale*, 1623)のパーディタ(Perdita)の愛は情熱というより感情であり、その資質は穏やかである(153)。そして、オフィーリアと『テンペスト』(*Tempest*, 1623)のミランダ(Miranda)についてジェイムソンは以下のように述べる。

He [Shakespeare] has pourtrayed two beings, in whom all intellectual and moral

energy is in a manner latent, if existing; in whom love is an unconscious impulse, and imagination lends the external charm and hue, not the internal power; in whom the feminine character appears resolved into its very elementary principles, as modesty, grace, tenderness. Without these a woman is no woman [T]hey are never wholly crushed out of the woman's soul Shakespeare then has shown us that these elemental feminine qualities, modesty, grace, tenderness, when expanded under genial influences, suffice to constitute a perfect and happy human creature; such is Miranda. When thrown alone amid harsh and adverse destinies, and amid the trammels and corruptions of society, without energy to resist, or will to act, or strength to endure, the end must needs be desolation. (153-4)

このように前置きし、“Ophelia, poor Ophelia!” (154)と感嘆した後、オフィーリアについての記述が始まる。つまり、ジェイムソンにとってミランダとオフィーリアはともに情熱と想像力が弱い、ミランダは好ましい環境下で女性としての基本的な気質を育むことができたのに対して、オフィーリアは劣悪な環境に置かれた犠牲者であったことがわかる。劣悪な環境とはどのようなものだろうか。ジェイムソンによれば、オフィーリアは幼いころから腐敗した宮廷に連れてこられ、ガートルードの侍女となったという。こうした生活環境により心も人格も成熟せず、自身の感情に気付かなくなってしまう、これがオフィーリアの悲劇につながったとジェイムソンは考える(155-7)。つまり、ジェイムソンはオフィーリアの悲惨な境遇を憐れむだけではなく、その原因にまで踏み込み、悪辣な生活環境のためであったと結論付ける。これは、『道徳的、詩的、歴史的女性の特徵』の目的がシェイクスピア劇の女性登場人物の分析を通して女性が置かれている状況を糾すことであったことと関係しているだろう。序章で述べられたように、ジェイムソンはオフィーリアを通して読者に教訓を引き出してもらうことを目的としていた。オフィーリアを劣悪な幼少期の環境の犠牲者として構築することで、反面教師として読者が教訓を引き出すための素材としたのである。

第三節 オフィーリアの復権

さらに、ジェイムソンは『道徳的、詩的、歴史的女性の特徵』において、オフィーリアの復権をも試みる。それはハムレットが本当にオフィーリアを愛していたのかという点においてであった。これまで、オフィーリアがハムレットに向ける愛情については議論の対象と

なってきたが、その逆については不問に付されてきた。第一章で取り上げたコールリッジとジョン・ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)の論を振り返りたい。両者ともオフィーリアがハムレットに対して抱く愛情について取り上げ、その是非を論じているが、ハムレットがオフィーリアに向ける愛情については口を閉ざしている。先述した通り、ここには愛することを女性の本性とする価値観が反映されている。愛情は女性の基本的な資質であり、男性からの好意はその報償として与えられうるものにすぎない。そのためにオフィーリアがハムレットに向ける愛情のみが議論されてきたのである。ジェイムソンによれば、ハムレットの愛情が議論されないばかりか、ハムレットがオフィーリアを愛していたのか疑問視する声もあったという(161-2)。ジェイムソンは、原作においてハムレットがオフィーリアへの愛を公言するにもかかわらず、彼がオフィーリアを本当に愛していたのかについて疑いの目が向けられる一方で、特にハムレットへの愛を表明しないオフィーリアの愛情が当然視されてきたことに男女間の不平等を見出している。その一例としてジェイムソンは、『ブラックウッズ・エディンバラ・マガジン』(*Blackwood's Edinburgh Magazine*) 1818年2月号に掲載されたT. C.なる人物による論考を引用している。この論考はハムレットの人格のすばらしさを説いた上で、ハムレットのような荘厳な魂の持ち主にとってオフィーリアは情熱を傾けるべき対象になりえなかったことを主張する。この論に対してジェイムソンは、ハムレットのオフィーリアへの愛は深く真実であったと反論する(165)。その根拠として挙げるのが、神は純真無垢な鳩として象徴されたという事実である。

[B]ut when in Holy Writ the Supreme Being is described as coming in His glory, He is upborne on the wings of cherubim, and His emblem is the dove. Even so our blessed religion . . . has taught us to pay that worship to the symbols of purity and innocence . . . and therefore do I think that the mighty intellect, the capacious, soaring, penetrating genius of Hamlet may be represented, without detracting from its grandeur as reposing upon the tender virgin innocence of Ophelia That Hamlet regards Ophelia with this kind of tenderness, that he loves her with a love as intense as can belong to a nature . . . is the feeling and conviction with which I have always read the play of “Hamlet.” (165-6)

神の化身としての鳩を想定するジェイムソンの主張は、ヨルダン川でのイエスの受洗の際

に鳩が登場する新約聖書の中の福音書の記述に基づいている。例えば、最も古いマルコ伝によれば、イエスは「水から上がられると、たちまち天が裂けて、御霊が鳩のように自分の上に下ってくるのを、御覧になった。すると「あなたはいまわたしの“最愛の子”、“わたしの心になつた”」という声が天からきこえてきた」(1.10-11)⁵。とくにルカ伝では、はっきり聖霊が「鳩のような形」をとってイエスの上に下ってきた(3.22)と記されている。さらにヨハネ伝では、それが洗礼者ヨハネ自身によってもはっきり確認されたことを告げている(1.32)。これらの記述からは、神の意思を伝える聖霊の化身として鳩が用いられたことがうかがえる。鳩は聖霊と重ね合わせられることによって、聖霊の与える様々な賜者である柔和、忠実、純潔などのキリスト教的美德を表すものとされる(宮田 21-5)。ジェイムソンは鳩がもつこれらの性質とオフィーリアの性質に共通点を見出した。そして、聖書において鳩の姿をした神を敬うように教えられていることを根拠に、純真無垢なオフィーリアをハムレットが愛していたのは当然であることを主張する。つまり、ジェイムソンはオフィーリアの純粹さを神のレベルにまで引き上げることで、ハムレットのような偉大な人物でさえ愛さずにはいられない存在に格上げした。

まとめ

ジェイムソンの『道徳的、詩的、歴史的女性の特徵』は、シェイクスピア劇の女性登場人物を通して女性の立場の改善を目指し、男女の資質をめぐる従来の二分法的価値観の範疇の中でではあるが、「女性らしさ」の拡張を目的としたフェミニズム的色彩の濃い批評であった。ジェイムソンは弱さやハムレットへ抱く愛情においてオフィーリアをとらえる点で従来の男性批評家と共通している。一方で、男性批評家が原作におけるオフィーリアの悲惨な状況を哀れむだけであったのに対して、ジェイムソンはオフィーリアを悲劇に追い込んだ要因を彼女の悪辣な生育環境に求めることで、幼少期の生育環境が後の人生に影響することを訴えた。加えて、従来オフィーリアに見出されてきた純真無垢という性質を神のレベルにまで引き上げることによってオフィーリアを格上げした。このように、ジェイムソンは男性批評家から引き継いだオフィーリア像をフェミニスト的視点から新たにとらえ直した。

第五章 メアリ・カウデン・クラークのオフィーリア像

メアリ・カウデン・クラーク(Mary Cowden Clarke, 1809-98)はシェイクスピア研究者として多くの業績を残している。彼女は男性社会であったシェイクスピア研究界で生き残るために女性の視点からシェイクスピア劇を取り上げ、特に女性登場人物から女性読者は教訓を得ることができると考えていた。女性登場人物の原作以前の人生を想像し、創作した原作の前日譚としてのクラークの小説『シェイクスピア劇の女性登場人物たちの少女時代』(*The Girlhood of Shakespeare's Heroines*, 1851-2)におけるオフィーリアの描写に特徴的なのは、幼少期を性に満ちたものとして描く点である。これは従来純潔無垢が強調されてきたオフィーリアの表象史においても、性に抑圧的であったヴィクトリア朝社会の風潮¹においても異例であった。クラークの著書におけるオフィーリアは、男性の性的脅威に脅かされる存在であるばかりか、自らも異性に性的感情を抱く存在としても構築されていることが注目に値する。こうしたクラークのオフィーリア像を、イギリス文学における女性登場人物の系譜や、ヴィクトリア朝の性に関しての言説のなかでとらえる。

第一節 女性の教訓素材としてのシェイクスピア劇の女性登場人物

研究者としてクラークが残した業績の中で最も名高いのは、シェイクスピアの原作で見られる語彙の出典箇所を完全網羅した『シェイクスピア全作品用語索引事典』(*The Complete Concordance to Shakespeare*, 1844-5)である。これは1845年から1875年の間に10版の再版を重ねるほど大好評を博した。しかしながら、研究者として脚光を浴びたクラークが女性差別と全く無縁というわけではなかった。彼女自身は差別を受けたことを著書や論文で言及してはいないが、クラークの夫チャールズ・カウデン・クラーク(Charles Cowden Clarke, 1787-1877)は妻が受けた差別を公然と非難している。夫妻が共同編集した『シェイクスピアの作品』(*Shakespeare's Works*, 1865)の書評において、付属として付された用語解説が妻ではなくチャールズの手によるものと評されたという。クラークは序章において、これが自身の片割れである夫チャールズに負うことを明言しているため、この点では書評執筆者の見解は正しい。しかし、チャールズは妻の控えめな言葉を真に受けた書評に女性差別をかき取り、抗議の声を上げたという(Marshall 71)。さらに、ある批評家は、明確な根拠がないにもかかわらず同作品集で見られる間違いを妻のクラークによるものと決めつけたという(Marshall 72)。『シェイクスピア解明』(*Shakespeare Illustrated*, 1753-4)

を刊行し、女性シェイクスピア研究者の嚆矢とされるシャーロット・レノックス(Charlotte Lennox, 1730-1804)など 18 世紀以来学究の道に進んだ女性はいたが、シェイクスピア全集の編者には男性が軒を連ねることからもわかるように、その数は圧倒的に少なかった。いわば研究界は男性社会であったと言える。性別役割分業が浸透したヴィクトリア朝社会において、夫以上に仕事に打ち込み、男性中心の研究の世界に身を置くクラークに対して批判的な目が向けられたのは当然であった。クラーク自身もそれを自覚し、自伝『私の長い人生』(*My Long Life*, 1896)において、夫の食事の支度や衣服の繕いに喜びを感じることを、そして物書きを仕事にしているからと言って女性としての嗜みを忘れていいわけではないことを述べている(107)。シェイクスピアの研究に邁進し功績を残したクラークではあったが、女性という括りからは逃れられなかったのである。

男性優位の研究界においてクラークは自身の地位を確立する必要があった。そのために、彼女は自身に先行する男性批評家を批判する。クラークが単独で編集した『テキストの正確な改訂を伴って編集されたシェイクスピアの作品集』(*Shakespeare's Works, Edited, with a Scrupulous Revision of the Text*, 1860)の序章では、彼女はこれまでのシェイクスピア全集の脚注に鋭い眼を向ける。なぜならクラークによると、それらの目的はシェイクスピアやその劇に関する知識を深めることなく、ただ他の編者が間違っていることを証明することだからである。それらは悪意や嫉妬によって生じたものにすぎず、クラークはこうした脚注を付した全集の編者を非難する(vii)。さらに、シェイクスピアを楽しむ上で重要なトピックについてのエッセイを収めた夫妻での共著『シェイクスピアを開く鍵』(*The Shakespeare Key*, 1879)では、編者たちの実名を明記して彼らの見解が批判される。「申し立てられたアナクロニズム、矛盾など」の章では、歴代のシェイクスピア全集の編者であるルイス・セオバルド(Lewis Theobald, 1688-1744)やウィリアム・ウォーバートン(William Warburton, 1698-1779)、サミュエル・ジョンソン(Samuel Johnson, 1709-84)がシェイクスピア劇に見出したアナクロニズムや矛盾を列挙した上で、それぞれの見解に対してシェイクスピアを擁護するコメントが付けられる。物語が設定された時代に照らし合わせた正確さやその首尾一貫性を注視しすぎる彼らは、それよりも重要なシェイクスピアによる芸術的な試みを見過ごしているとクラーク夫妻は主張する(18)。

そして、自身の個性を発揮するためにクラークは女性の視点からシェイクスピアをとらえようと試みた。雑誌『シェイクスピアリアーナ』(*Shakespeariana*)に投稿された論文「作品に表れたシェイクスピア自身」("Shakespeare's self as revealed in his writings," 1886)

では、劇中の登場人物の主張や事例を通してシェイクスピアの姿をうかがうことができるという主張がなされる。その中で、彼の劇中の男性登場人物による女性の不実を嘆く台詞からは女性に理想を抱いていたシェイクスピアの姿が垣間見えると述べた後で、彼の女性の心理描写を賞賛し、シェイクスピアは女性に対する悪口は一切肩入れしないと主張する(155)。クラークにとってシェイクスピアは女性に好意的な男性劇作家であったのである。また、シェイクスピアは女性が学ぶ素材としても有益であると認識していた。「少女の友人としてのシェイクスピア」(“Shakespeare as the girl’s friend,” 1887)と題した論文では、シェイクスピアは幅広い年齢層の女性に対して親切な友人のようにためになる教訓を授けてくれると述べる(369)。一方で、シェイクスピア劇における理想的な女性登場人物からは、女性らしさや女性としての好ましい感覚を学ぶことができるという(355)。クラークが女性登場人物を通して女性たちに学んでほしいと考えた「女性らしさ」とは何だったのか。それは、無邪気さや慎み、かわいらしさ、柔和さ、寛大さ、献身的な優しさ、優雅な話し方を指していた(355-6)。これらは男性を癒し支えることを求められたヴィクトリア朝時代の「家庭の天使」的女性像に内包された資質であることがわかるだろう。つまり、クラークは男性社会であった研究界で女性研究者として奮闘しながらも、「女性らしさ」にも固執していた。

第二節 性的犠牲者としてのオフィーリア

クラークは『シェイクスピア劇の女性登場人物たちの少女時代』の構想を序章において以下のように述べる。

The design of this work has been to trace the probable antecedents in the history of some of Shakespeare’s women; to imagine the possible circumstances and influences of scene, event, and associate, surrounding the infant life of his heroines to place the heroines in such situations as should naturally lead up to, and account for, the known conclusion of their subsequent confirmed character and after-fate (iii-iv)

原作の前日譚としてシェイクスピア劇の女性登場人物の少女時代を執筆したクラークの著書では、ヴィクトリア朝社会において厳然と存在した二重基準が扱われる。例えば、『尺には尺を』(*Measure for Measure*, 1623)のイザベラ(Isabella)を扱った章においては売春の間

題が取り上げられ、男性は罰を受けないにもかかわらず、娼婦だけが劣悪な環境で死を迎える様子が描かれている。ヴィクトリア朝社会では貧困のために売春婦となった女性が存在した。1864年に軍隊内の性病蔓延防止の目的で施行された伝染病法(Contagious Diseases Act)は、罹病の疑いのある売春婦だけを強制的に検査し、罹病者と認定された場合は拘留したが、客である男性は取り締まらない点で二重基準に基づいていた。クラークはシェイクスピア劇の女性登場人物の少女時代を創作する上で、二重基準が適用される社会状況を織り込んだ。

もちろん、クラークはオフィーリアを扱う章においても二重基準に取り組んでいる。それは性的危害を加えようとする男性とその被害者としての女性という構図であった。クラークの著書において、オフィーリアの記述は赤ん坊の頃の描写から始まる。父ポローニアスの仕事の都合で、オフィーリアは田舎の百姓一家のもとへ預けられる。彼らの様子が赤ん坊のオフィーリアの視点からとらえられており、美しい娘ジュサ(Jutha)とは対照的に、男性陣は粗暴さや毛深さが強調されている(190)。特に息子ウルフ(Ulf)は頻繁にオフィーリアに性的危害を加えようと試みる。例えば、オフィーリアが外で横になりくつろいでいると、突然ウルフがやってきて彼女の上にいる。“He leaned down over her. The hot breath reached her face; like the rank fumes of a charcoal-furnace, it seemed to stifle her with its tainted oppression.” (216)と生々しい記述がなされている。また、ウルフは夜中にオフィーリアの寝室に忍び込みさえし、彼女は母オードラ(Aoudra)によって危機を救われるが、オフィーリアは極度の恐怖を覚える(217-8)。このように、クラークはオフィーリアを幼い頃から男性の性的脅威にさらされる存在として構築する。

また、オフィーリアは身近な女友達を通して間接的に男性によって貞潔を奪われ死を選ぶ女性の惨状も目の当たりにする。ジュサはオフィーリアと森を散歩中にエリック(Eric)という青年と出会い、その後二人きりで逢瀬を重ねるようになる。次第に表情が暗くなっていくジュサをオフィーリアは心配する。ある夜、オフィーリアは客間に横たわり青白くなったジュサと、その手に抱えられた死産の赤ん坊の二人の遺体を発見する(214-5)。同じことはオフィーリアが両親のもとへ戻ってから起こる。オフィーリアは伯爵の娘ティラ(Thyra)と仲良くなるが、ティラもまたエリックに誘惑され捨てられた結果、自殺してしまう(247)。エリックは逃亡してしまうため罰せられることはなく、ポローニアスはエリックの悪事を若気の至りとして済ませようとする(245)。二度も女友達の死を経験したオフィーリアはその後、精神的ショックで寝込んでしまう。その際にオフィーリアは夢を見るが、それは月明

かりの下、小川のほとりで嘆き悲しむジュサとティラであった(248-9)。その後も夢は以下のように続く。

The air seemed laden with heavy sobbings. Then I saw one approach, whose face I could not see, and whose figure I knew not. She was clothed in white, all hung about with weeds and wild flowers; and from among them stuck ends of straw, that the shadowy hands seemed pluck and spurn at . . . and then the white figure moved on, impelled towards the water. I saw her glide on, floating upon its surface; I saw her dimly, among the silver-leaved branches of the drooping willow, as they waved around and above her, up-buoyed by her spreading white garments. (249-50)

ここで述べられているのはまさに原作におけるオフィーリアの死の場面である。男性に貞潔を奪われ死を迎えたジュサ、ティラと、原作におけるオフィーリアの運命が重ねあわされることによって、オフィーリアもまた男性と性的関係をもったために死を迎える存在として構築される。クラークは原作でオフィーリアが性的関係をもつ相手として誰を想定していたのか。クラークの著書において、母オードラが死の間際にハムレットには注意するようにとの忠告をオフィーリアに与えること(252)や、終盤でハムレットとオフィーリアが互いに惹かれあうこと(252-3)からも、ハムレットであることが推測できる。原作ではハムレットとオフィーリアとの間の性的関係の有無やオフィーリアの死の原因については明示されてはいない。しかし、クラークは原作には登場しないウルフやジュサ、ティラとの関係性の中でオフィーリアの幼少期を性的に危険に満ちた時期として描くことで、その後に続く原作でのオフィーリアの悲劇的な運命も性との関連の中でとらえようとするのである。

第三節 オフィーリアとセクシュアリティ

しかし、クラークはオフィーリアを性的犠牲者としてばかりではなく、自らも異性に性的感情を抱く存在としても構築する。以下では、嫌悪しながらも魅力を感じてもいるオフィーリアのウルフに対する相反した感情が述べられる。

She would, for the most part, when at the cottage, sit still, watching Ulf, the idiot

boy, with a sort of helpless, fascinated, involuntary attention . . . she seemed to derive a sort of desperate pleasure, and uncomfortable gratification, a strange half-excited, half-dreading enjoyment in hovering about his vicinity, watching fearfully and wonderingly his uncouth ways . . . it seemed as if she could not refrain from noting what possessed such mingled attraction and repulsion for her. (196-7)

そしてある時、オフィーリアは捕えた鳥を顔に血を飛び散らせながら食べるウルフの姿を目撃し、以下のように感じる。

The vindictive satisfaction with which he exercised this power upon things of beauty and fragility, and the air of triumph with which he gloated over his work of ravage as he leered at her after each feat of the kind, made the little girl always feel somehow as if she were herself the bird, or the fly, or the rose, or whatsoever other object might chance to be the victim of Ulf's destructive propensity. And yet, he expresses liking for her, not enmity; but it seems to her as if his liking were destruction. More than ever she shrinks from his approaches; yet still she cannot resist watching him. Dread and disgust she feels; but withal a strange irresistible excitement, which impels her to look upon that she fears and loathes. (198)

ここでウルフが暴挙をふるう鳥は、“her”という代名詞が使われていることからわかるように、女性を代表している。そしてウルフはオオカミ(wolf)を意味するため、美しく弱い女性に危害を加える男性という構図が成立している。オフィーリアは鳥と自身を同一視し、ウルフの暴挙に嫌悪や恐怖を感じると同時に、感情の高ぶりをも感じている。オフィーリアはウルフのサディスティックな行動に明らかに魅かれているのである。なぜなら男性の破壊的行為は好意と表裏一体であることに気付いたからである。

“To love, is woman's nature...To love, is woman's duty” (*The Daughters* 15)と唱えたセアラ・スティックニー・エリス(Sarah Stickney Ellis, 1799-1872)の論を鑑みると、ウルフに魅かれるオフィーリアは女性として適切な行いを果たしていると考えられる。しかし、エリスが念頭に置いている女性の愛とは以下のようなものであった。

In woman's love is mingled the trusting dependence of a child, for she ever looks up to man as her protector, and her guide; the frankness, the social feeling, and the tenderness of a sister—for is not man her friend? the solicitude, the anxiety, the careful watching of the mother—for would she not suffer to preserve him from harm? (*The Daughters* 224)

川本静子は論文「清く正しく美しく一手引書の中の＜家庭の天使＞像」において、エリスの論では女性の愛が「エロスの要素の介在しない肉親の情愛に置き換えられ」ることによって、女性が男性の「性的パートナーであることがこれっぽっちもほめかされていない」と述べる。そして、ヴィクトリア朝社会においては、「女性は妻と娼婦、あるいは母性の女と魔性の女という二つの階級に社会的文化的に区分され・・・「生殖のための性」と「快樂のための性」とに二分された性役割のなかでとらえられ・・・＜家庭の天使＞が「快樂のための性」とは無縁の存在」であったことを指摘する(74-5)。これを考慮すると、オフィーリアはウルフに対して肉親としてではなく異性として関心を抱いており、そこにはセクシュアリティが介在している。

クラークが描いた異性に性的に魅かれるオフィーリアをどのようにとらえればよいだろうか。この問題はイギリス文学における女性主人公の性的感情の描かれ方との関連で考える必要がある。シェイクスピア劇では、自分からロミオに求婚し、初夜を心待ちにする『ロミオとジュリエット』のジュリエットのように、異性に対して好意を表明し、性欲をもつ女性が登場する。この傾向が変化したのは近代小説が発展し始めた 18 世紀以降であった。この理由は、イアン・ワット(Ian Watt, 1917-99)の近代イギリス小説の始まりを論じた『イギリス小説の勃興』(*The Rise of the Novel*, 1957)に詳しい。18 世紀のイギリスでは、性的なものを忌避し、社会から根絶しようとするピューリタニズムのために、理性によって衝動を抑えること、特に男女ともに性的に純潔であることが最高の徳と考えられるようになった(155-7)。特に 18 世紀末のイギリスでは、性が乱れていると考えられたアッパー・クラスに對抗して、ミドル・クラスの人々が潔癖な性道徳を称揚した(158-9)。ワットによれば、新しいイデオロギーは女性にまったく性的感情をもたないでもよいとした(160)。こうした社会的価値観の変動を受けて、イギリス文学の女性主人公のあり方を変えたのが、サミュエル・リチャードソン(Samuel Richardson, 1689-1761)の『パミラ、あるいは淑徳の報い』(*Pamela; or, Virtue Rewarded*, 1740)であった。ワットはこの小説以降のイギリス文学の女性主人公

について以下のようにまとめている。“essentially passive, she is devoid of any feelings towards her admirer until the marriage knot is tied—such is Pamela and such are most of the heroines of fiction until the end of the Victorian period.” (161)と述べる。パミラ以降、ヴィクトリア朝時代の末まで、イギリス小説の女性主人公は恋愛に対して受け身で、相手の男性登場人物に対して性的感情を一切もたない存在であったとワットは主張する。しかし、ワットが分析対象としているのはリチャードソンやダニエル・デフォー(Daniel Defoe, 1660-1731)、ヘンリー・フィールディング(Henry Fielding, 1707-54)といった近代イギリス小説の勃興を担った男性作家のみで、女性作家について詳細に扱うことはない。しかし、1750年頃からイギリスにおいて女性文学市場に着実に参入しはじめ、18世紀小説の大半は女性書いたものであるとワット自身が述べている(298)。女性作家が男性作家と同じ土俵で競合するにあたってどのような意識で臨んだかについて、サンドラ・ギルバート(Sandra Gilbert, 1936-)とスーザン・グーバー(Susan Gubar, 1944-)は『屋根裏の狂女—ブロンテと共に』(*The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 1979)において以下のように述べる。

Specifically, as we will try to show here, a woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of “angel” and “monster” which male authors have generated for her. Before we women can write, declared Virginia Woolf, we must “kill” the “angel in the house.” In other words, women must kill the aesthetic ideal through which they themselves have been “killed” into art. And similarly, all women writers must kill the angel’s necessary opposite and double, the “monster” in the house, whose Medusa-face also kills female creativity. (17)

ギルバートとグーバーが述べるように、男性作家が構築する女性像は、理想的な「家庭の天使」か、それにそぐわない性的に墮落した娼婦などの「妖怪」か、というように二項対立的にとらえられた。この相反する二つの女性像は、第三章で論じた、自己犠牲的女性像と「堕ちた女」に重なる。しかし、先述したように、一見すると対照的な二つの女性像は、女性の価値を男性への貢献の度合いによって裁こうとする家父長的論理に根ざしていた点で共通の基盤をもっており、そのことは上記の引用でも示唆されている。ギルバートとグーバーが

述べるように、女性作家は男性が構築した女性像を乗り越え、新たな女性像を生み出さなければならなかった。

それでは、女性作家が生み出した新たな女性像とはどのようなものであったのか。エレイン・ショウォールター(Elaine Showalter, 1941-)の『女性自身の文学—ブロンテからレスリングまで—』(*A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*, 1977)では、女性の経験という観点からイギリスにおける女性作家たちを分析しており、彼女は女性の伝統を三つの段階に分けて考えている。その第一段階が1840年から1880年に至る“Feminine phase”(13)と呼ばれるもので、ここにはシャーロット・ブロンテ(Charlotte Bronte, 1816-55)、エミリー・ブロンテ(Emily Bronte, 1818-48)、アン・ブロンテ(Anne Bronte, 1820-49)、エリザベス・ギaskell(Elizabeth Gaskell, 1810-65)、ジョージ・エリオット(George Eliot, 1819-80)が含まれる。彼女たちは男性作家の基準を模倣し内在化した。下品さを感じさせる表現や性愛を扱うことは避けねばならないといった制約も課せられた(25-7)。しかし、彼女たちの作品には限られた範囲ではあるが性表現が巧みに織り込まれている。田中孝信は『セクシュアリティとヴィクトリア朝文化』(2016)の序章において、ブロンテの『嵐が丘』(*Wuthering Heights*, 1847)には最も過激な形で女性のセクシュアリティが表現されているとし、この作品の特徴の一つが性行為の主導権を握るのがすべて女性であることを指摘する(18-9)。確かに、キャサリン(Catherine)も、その義妹イザベラ(Isabella)も、キャサリンの娘キャシー(Cathy)もともに愛する男性への愛を高らかに告白し、求愛行動は彼女たちからなされる。キスをするのは決まって女性の側からである。キャサリンもイザベラもキャシーも娼婦では決してなく、屋敷で暮らす令嬢である。ブロンテは「家庭の天使」か「妖怪」かという二項対立的な女性像ではなく、セクシュアリティを表出する女性像を構築しえたと言えるだろう。したがって、従来純真無垢で性とは無関係とされたオフィーリアの性的感情を示唆したクラークの試みは、家父長制的価値観と格闘し新たな女性像を切り開いた女性作家に与したものであった。

異性への性的関心を抱くオフィーリア像を構築した点で革新的な試みを果たしたとはいえ、前日譚としてのクラークの著書は原作におけるオフィーリアの悲劇的運命と整合性をもたせる必要があった。その要因としてクラークが見出したのもまたオフィーリアの幼少期の性的経験であった。ショウォールターは論考「オフィーリアを表象する一女、狂気、フェミニズム批評の責務」(“Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism,” 1985)において、“Clarke’s musings on Ophelia are

a pre-Freudian speculation on the traumatic sources of a female sexual identity.” (89)と述べる。確かに、幼児期に受けた性的外傷が成長後の人生に影響するとしたジグムント・フロイト(Sigmund Freud, 1856-1939)の主張は、幼少期の性的体験が原作でのオフィーリアの悲劇的運命につながるとするクラークの立場と一致する。では、なぜクラークは 19 世紀末に理論化されたフロイトの理論を先取りできたのか。それはヴィクトリア朝の性規範と小説の道徳的構造の影響のためであった。

当時の医学界で性について最も影響力のある論を展開したのは、ウィリアム・アクトン(William Acton, 1813-75)の『子供時代、青年期、成人期、高齢期における生殖器の機能と疾患』(*The Functions and Disorders of the Reproductive Organs in Childhood, Youth, Adult Age, and Advanced Life*, 1858)であった。アクトンのこの著書は男性の性行動がテーマとなっており、女性の性については扱われていない。なぜなら、アクトンは女性の性的感情を否定したからである。

I should say that the majority of women (happily for society) are not very much troubled with sexual feeling of any kind. What men are habitually, women are only exceptionally. It is too true, I admit, as the Divorce Court shows, that there are some few women who have sexual desires so strong that they surpass those of men, and shock public feeling by their consequences. I admit, of course, the existence of sexual excitement terminating even in nymphomania, a form of insanity that those accustomed to visit lunatic asylums must be fully conversant with; but, with these sad exceptions, there can be no doubt that sexual feeling in the female is in the majority of cases in abeyance (212)

アクトンはもともと性欲がないとの理由から女性を議論から締め出す一方で、男性については、子どもの頃から自慰などの性行動に耽ることによって後の人生に悪影響が及ぶことを説いた(12)。子どもの時の因果が大人になってからめぐってくるというアクトンの論調について、スティーヴン・マーカス(Steven Marcus, 1928-2018)は『もう一つのヴィクトリア時代—性と享楽の英国裏面史—』(*The Other Victorians*, 1964)において、アクトンの主張と小説とのつながりを見出す。

We find ourselves here in a familiar setting; roughly speaking, it is the moral world of the Victorian novel. It is a world of nemesis, of unbreakable chains of consequences; it is a scene of incessant struggle against temptation, and in which the first false step leads irresistibly to the last. (19)

マーカスが指摘する“the moral world of the Victorian world”を理解するためには、初期・中期ヴィクトリア朝社会を支配した 2 つのイデオロギーをおさえる必要がある。リチャード・ダニエル・オールティック(Richard Daniel Altick, 1915-2008)の『ヴィクトリア朝の人と思想』(*Victorian People and Ideas*, 1973)によれば、それは福音主義と功利主義であるという(114)。福音主義とは聖書中心のプロテスタンティズム²的思想で、日常生活の行いを律することで神の恩寵が得られると唱えた。功利主義はイギリスの思想家ジェレミー・ベンサム(Jeremy Bentham, 1748-1832)によって提唱され、快楽の増大と苦痛の減少を道德の基礎とし、「最大多数の最大幸福」を原理として社会の幸福と個人の幸福との調和を企図した。この 2 つのイデオロギーは、片方が宗教上の一派で、他方が世俗的な倫理・政治学説である点で、交わらないように見えるが、労働のとらえ方において共通していた。これについて、オールティックは以下のように述べる。

Utilitarians and Evangelicals alike subscribed to the ethic of work as the prime means of fulfilling one's earthly destiny and, in the case of the Evangelicals, qualifying oneself for heavenly reward as well Happiness could be earned only through sustained labor and the sacrifice of immediate pleasure. So also to the Evangelical: the attainment of Heaven was a long-term proposition. (169)

ここには労働によって地上、もしくは天上での幸福が得られるという道德的因果律が見られ、産業革命以降の資本主義を進める上で基盤となる重要な思想であったことがうかがえる。他方で、福音主義と功利主義のもとでは、芸術は有益な活動から注意とエネルギーを奪うとして否定された。芸術が社会に容認されるためには、“moral aesthetic”という言葉に要約されるように、喜びを与えるだけでなく、人を教化、鼓舞するものでなければならなかった(272)。したがって、ヴィクトリア朝社会において、小説には社会的規範から逸脱した登場人物を罰する道德的役割が期待されたのである。

この考え方はもちろん女性作家、および彼女たちの小説中の女性登場人物にも影響した。ショウォルターは、＜女性的な＞作家は女性らしくなく見えることを極度に恐れ、そこから逸脱しようとする女性登場人物を罰しなければならなかったと述べる(*A Literature* 22-9)。ブロンテの『嵐が丘』の女性登場人物たちも、死を迎えるか、強制的な結婚によって暴言や暴力が渦巻く屋敷での監禁生活を強いられている³。第一節で述べたように、「女性らしさ」に固執していたことから、クラークは＜女性的な＞作家の範疇に入れられるだろう。つまり、クラークは原作でオフィーリアが悲劇的運命を迎える根拠として、ヴィクトリア朝社会の女性にとってあるまじき異性への性的感情を抱くオフィーリアの性向を想定した。クラークは性的感情を抱く存在として構築することで、ヴィクトリア朝の女性表象においても、オフィーリアの表象史においても新たな風を吹き込んだが、一方でそれは原作におけるオフィーリアの悲劇と整合性をもたせるために用いられた。クラークはヴィクトリア朝の性理論や小説の道徳的構造を反映し、異性への性的感情を抱いたために身を滅ぼした反面教師としてオフィーリアを提示したのである。

まとめ

クラークはオフィーリアの少女時代を性に満ちたものとして描いた。これは従来性とは無関係とされたオフィーリアの表象史においても、性的なものを極力排除しようとしたヴィクトリア朝社会の価値観においても異例であった。クラークはオフィーリアを男性からの性的危害にさらされる存在としてだけでなく、自らも性的情感情をもつ存在としても描いた。クラークの試みは、「家庭の天使」か「妖怪」かという男性の視点から構築された女性像を乗り越え、セクシュアリティを発露する女性像を構築した女性作家の流れに位置づけられるものだった。一方で、クラークの『シェイクスピア劇の女性登場人物たちの少女時代』は前日譚としての立場上、原作でのオフィーリアの悲劇的な運命を変えるわけにはいかなかった。そのための根拠として用いられたのがオフィーリアの性的感情であった。クラークは原作でのオフィーリアの悲劇の原因を、ヴィクトリア朝社会に生きる女性としてあるまじき異性への性的感情を抱いたことに見出したのである。

第三部 女優のオフィーリア像

第二部では、女性著述家がフェミニズムの見地から新たなオフィーリア像を構築したことを明らかにした。アンナ・ブラウネル・ジェイムソン(Anna Brownell Jameson, 1794-1860)もメアリ・カウデン・クラーク(Mary Cowden Clarke, 1809-98)もともに、オフィーリアを特に女性読者に教訓を与えうる素材として認識していた。そうしたフェミニスト的意識によって必然的に家父長的視点からとらえられたものとは異なるオフィーリア像が生み出された。具体的に言うと、ジェイムソンは従来哀れみの対象に過ぎなかったオフィーリアの悲劇の要因を劣悪な幼少期の生育環境に見出し、不健全な子ども時代は後の悲劇的運命につながりうることを示すための反面教師として用いた。また、批評家サミュエル・テイラー・コールリッジ(Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834)がオフィーリアを性格をもたない存在とみなしたことに反発し、オフィーリアの純潔無垢という性質を神のレベルにまで引き上げることで、オフィーリアに個性を見出した。また、クラークは小説において、オフィーリアの少女時代を性に満ちたものとして描いた。ここで、オフィーリアは男性の性的脅威にさらされる存在であるばかりか、自ら異性への性的感情をもつ存在としても構築されていた。従来純潔無垢とされたオフィーリアのセクシュアリティを描いたクラークの試みは、家父長的視点から構築された女性像と格闘し新たな女性像を切り開いたヴィクトリア朝の女性作家に与したものであった。一方で、クラークはヴィクトリア朝の性規範と小説の道徳的構造を反映させ、オフィーリアを当時の女性にとってはあるまじき異性への性的感情をもったために破滅した存在として構築することで、幼少期の性的経験が後に与える影響力の大きさについて女性読者に警鐘を鳴らしたのである。

第三部では女優のオフィーリア像を取り上げる。女性著述家が性格や幼少期を推量することでオフィーリアに肉付けしたことと同様に、女優は舞台上で演じることでオフィーリアに肉体を与えた。女優たちはオフィーリアを舞台上に現前させ、一体化することで、オフィーリアの感情や立場をヴィクトリア朝の文脈の中で解釈し、表現した。女優がオフィーリ

アをどのように理解して演じたか、またそれがどのように受け止められたかを、劇評や舞台写真、彼女たち自身が残した自伝や講演集を用いて読み解く。

具体的には、まず第六章では、ヴィクトリア朝演劇において代表的な女優エレン・テリー (Ellen Terry, 1847-1928) のオフィーリア像を取り上げる。ヘンリー・ジェイムズ (Henry James, 1843-1916) の劇評によると、テリーが演じたオフィーリアは外見において従来のオフィーリアとは異なっていた。ジェイムズの言葉をもとに、テリーがオフィーリアや当時の女性に求められた「女性らしさ」を失わないように配慮しながら、19 世紀後半のファッション事情を反映させて、オフィーリアの立場や心情を当時の文脈の中で理解して演じようとしたことを明らかにする。さらに、テリーの狂気の演技にも注目する。劇評から見えてくるのは、テリーが、観客がオフィーリアの演技に求める「女性らしさ」を失わないよう抑えた狂気の演技に徹しながらも、オフィーリアの精神状態を慮って演じたことであった。観客が求めるオフィーリア像と、オフィーリアの内面に注視して演じたいという女優としての思いとの間で、上手くバランスをとったテリーの姿を明らかにする。

続いて第七章では、女優パトリック・キャンベル夫人 (Mrs. Patrick Campbell, 1865-1940) のオフィーリア像を取り上げる。女性らしい演技が大絶賛されたテリーとは異なり、キャンベル夫人が演じたオフィーリアは恐ろしさを感じさせるほどの狂気の演技から酷評された。その理由について先行研究では、キャンベル夫人が実際に神経症を患い安静療法 (rest cure) を受けた経験があったことや、アーサー・ウィング・ピネロ (Arthur Wing Pinero, 1855-1934) の戯曲の女性主人公を演じたことにより「新しい女」 (New Woman) としてのイメージが強かったことが指摘されてきたが、本章では彼女が舞台上で表出した声に注目したい。シェイクスピア劇と近代劇で求められる発声法の違いが、オフィーリアを演じるキャンベルに寄せられた批判の一因となったことを明らかにする。

第六章 エレン・テリーのオフィーリア像

女優エレン・テリー(Ellen Terry, 1847-1928)は、1878年にライシウム劇場(Lyceum Theatre)でアクター・マネジャー(俳優兼座元)のヘンリー・アーヴィング(Henry Irving, 1838-1905)とともに『ハムレット』を上演した。一般的にテリーは家父長制社会であったヴィクトリア朝の理想の女性像を体現した女優とみなされているが、フェミニズム研究においてテリーは男性支配的伝統を覆した革新的フェミニストとしてとらえられており、両者の間には大きな乖離がある。本章では、テリーの舞台衣装へのこだわりや狂気の演技に注目することで、観客がオフィーリアに求める「女性らしさ」から逸脱しないように配慮しながら、当時の文脈でオフィーリアを理解し演じようとしたテリーの姿を明らかにする。

第一節 女優テリーに求められた「女性らしさ」

テリーは1878年にオフィーリアを演じ、その4年後に『ロミオとジュリエット』のジュリエット、ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)の劇詩『ファウスト』(*Faust*, 1808)におけるマルガレーテ(Margarete)のように、幼く、純真無垢な女性登場人物を立て続けに演じた。その一方で、1879年には『マクベス』(*Macbeth*, 1605)のマクベス夫人(Lady Macbeth)を演じ、“a character she should never have attempted.”(Baker 304)との非難を受ける。以下の劇評では、女優としてのテリーに求められた女性像が何であったのかが記されている。

The highest actresses are women of broad intellectual power and fervid passion – the Medeas and Lady Macbeths of the stage: Miss Terry does not belong to their rank and fails to suggest even vaguely the scope and splendor of their genius. But, on the other hand, one may say of Miss Terry that she remains in the memory, as some ravishing dream of youth, beauty, and sweetness remains there The exquisite images of womanhood that are recalled, when one recalls the acting of Miss Terry, after a brief lapse of years, are almost invariably distinct and picturesque. That is because Miss Terry reveals, in each of her performances, the life, the spiritual nature, of a woman, rather than the mechanism of a character. There is more soul than art in her acting The limits of Miss Terry’s power

are indicated by her Beatrice and Ophelia. These characters are the extremes of feminine individuality. (Montgomery 256-7)

若さ、美、愛らしさといった「女性らしさ」の観点からテリーの演技が評価され、そうした性質は女性の本質であるとの劇評は述べる。この劇評においてテリーの演技に見出された女性らしさはもちろん、工業化が進んだヴィクトリア朝社会において、男性と競合することではなく、家庭で男性を癒すために女性に求められた資質である。つまり、夫と肩を並べ猛々しい情熱で夫を鼓舞するマクベス夫人¹よりは、男性の領域に踏み込まず常に清く美しいオフィーリアのような役がテリーには向いているとされた。

第二節 オフィーリアを演じるテリーの外見の違和感

テリーが演じたオフィーリアは、若さや美しさ、愛らしさといった「女性らしさ」を体現している点で、大半の劇評で賞賛された。しかし、テリーが演じたオフィーリアに対し辛口な批評をし、さらにその外見について詳細に記述したのは批評家兼小説家のヘンリー・ジェイムズ(Henry James, 1843-1916)であった。以下では、ジェイムズの「ロンドンの劇場」(“The London Theatres,” 1880)と、「ロンドンの演劇」(“London Plays,” 1882)と題された2つの批評について検証したい。

これらの批評において、ジェイムズはパリとロンドンの演劇を比較して、舞台を飾り立てることだけに熱心で、一番肝心な舞台上での発声や動き、テキストの解釈や感情表現に熱意が感じられない点で、ロンドンの演劇を痛烈に批判している(165)。アーヴィングについては、細心の注意と配慮を払って役作りを行っており、その完成度の高さを褒めながらも“picturesque” (139)な俳優であると断言する。この語にはどのような意味が内包されているのだろうか。まず、科学技術を駆使して導入したガスや光を使った演出を指しているだろう。イギリス、とりわけロンドンにおける劇場では、1817年に初めてガス灯が導入され、1855年以降は石灰光がそれにとって代わった(Styan, *The English Stage* 305-7)。こうした科学技術の発展により、照明や演出はきらびやかなものになっていった。とりわけアーヴィングは舞台の演出において美しさを重視したと言われている(Hughes 8)。そのため、ジェイムズの言葉はアーヴィングが重視した目に訴える演出と関係している。さらに、アーヴィングの非対照的で強烈な個性を強調するような演技を指してもいる。アラン・ヒューズ(Alan Hughes)の『ヘンリー・アーヴィング、シェイクスピア演劇人』(*Henry Irving,*

Shakespearean, 1981)によれば、アーヴィングは左手だけで演技しようとしたり、指を固くまっすぐに伸ばしたり、動物の鉤爪のようにゆがめたりと、角張っていて決して優雅とは言えない演技だったという(12)。アーヴィングの演技は、標準的な身振り手振りや、発声法を用いて、定型化された人物像に落とし込むフランスの新古典派の演技とは異なっていた(10)。高山宏の『近代文化史入門—超英文学講義』(2007)によれば、「ピクチャレスク」は18世紀においては、ギザギザしている様子や、荒涼として寂しい様子(*rugged or rough*)を指す語であり、当時ピクチャレスクな画題として、ごつごつした岩山や枯木が選ばれた(151)。この様子はアーヴィングの非対称的で角張った演技にも重なる。国際的な知識人であったジェイムズは「ピクチャレスク」という語がもつこうした背景を知った上で、アーヴィングの演技を形容するのにこの語を用いたのだろう。つまり、ジェイムズがアーヴィングに用いた「ピクチャレスク」という語は、フランス的な左右対称性を嫌い、非対称性をよしとしたイギリスの意識を指していた³。

ジェイムズはテリーについて、多くの劇評家が口をそろえて褒めたたえる女性らしさが卓越していることは認めるが、その際立った女性らしさのために人々は彼女を大女優だと錯覚してしまっていると言う(142)。そして以下のような辛辣なコメントが続く。

She has nothing of the style, nothing of what the French call the authority, of the genuine comedienne. Her perception lacks acuteness, and her execution is often rough; the expression of her face itself is frequently amateurish, and her voice has a curious husky monotony, which, though it often strikes a touching note in pathetic passages, yet on the whole interferes seriously with finish of elocution...We have ventured to say that her comprehension of a character is sometimes weak. (143)

ここでもやはりジェイムズはフランスの演技を評価し、それにそぐわないテリーの演技を批判している。オフィーリアを演じるテリーについては以下のように述べる。

Her Ophelia, in particular, was lovely, and of a type altogether different from the young lady in white muslin, bristling with strange grasses, whom we accustomed to see in the part. In Miss Terry's hands the bewildered daughter of Polonius

became a somewhat angular maiden of the Gothic ages, with her hair cropped short, like a boy's, and a straight and clinging robe, wrought over with contemporary needlework. (143)

アーヴィングを「ピクチャレスクな」俳優としたジェイムズらしく、オフィーリアを演じるテリーの外見について詳述されている。ジェイムズが述べるように、特にオフィーリアが狂気に陥ったことを示すために、白い衣装と長い髪で演じることが17世紀以来の慣習であった⁴。しかし、テリーはヴィクトリア朝期のファッション事情を取り入れることで、この伝統から逸脱しようとした。次節では、オフィーリアを演じるテリーの外見についてジェイムズが述べた項目それぞれについて検証していきたい。

第三節 オフィーリアの外見をめぐるテリーの試み

オフィーリアと白い衣装

シェイクスピアが生きたエリザベス朝の舞台においては、女性の狂気を演じるための定型があった。狂気に陥ったオフィーリアは白い衣装をまとい、野生の花で作った花輪で身を飾り、そして不良四折本⁵(Q1)によれば、錯乱してリュートをかなでつつ、乱れ髪で歌いながら登場する。エリザベス朝の戯曲では、女性が乱れ髪で登場するというト書きは、彼女が狂っているか強姦の犠牲者であるかのいずれかであることを暗示した(Dessen 36-8)。

では、オフィーリアが白い衣装で現れることはどのような意味をもっているのだろうか。エレイン・ショウウォルター(Elaine Showalter, 1941-)は論考「オフィーリアを表象する一女、狂気、フェミニズム批評の責務」(“Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism,” 1985)において、“Ophelia's virginal and vacant white is contrasted with Hamlet's scholar's garb, his “suits of solemn black.”” (80-1)とだけ述べている。白に処女性や空虚を読み取り、さらにハムレットの黒との対照性を際立たせているという論は妥当ではあるが、これは『ハムレット』が誕生したルネサンス期の黒と白の象徴性を考慮するとさらに明確になる。

古くから黒と白は対照的な色としてとらえられてきた。ミシェル・パストウロー(Michel Pastoureau)の『ヨーロッパの色彩』(*Dictionnaire des Couleurs de Notre Temps: Symbolique et Societe*, 1992)によれば、白が純潔や処女性を意味するとすれば、黒はその反対として汚いものや穢れたものの色となる。また、黒が老いを意味するとすれば、白は若

さの色となる(72-3)⁶。1567年に第10代コブハム卿ウィリアム・ブルック(William Brooke, 1527-97)とその家族を描いた肖像画において、性別を問わず大人の黒と子どもの白とが対照的であることがこれを証明しているだろう。加えて、黒も白もどちらも死の色として喪服に使われてきた。画家フランソワ・クルーエ(Francois Clouet, 1510-72)の描いたフランス王妃メアリー・スチュアート(Mary Stuart, 1542-87)の肖像では、夫フランソワ二世(Francois II de France, 1544-60)の死後まもないメアリーを描いているが、白い喪服姿である。処刑されたイエスが三日後に復活するという復活信仰により、白は喪の色と解釈されることがあり、煉獄の苦しみか復活の希望かという死をめぐる解釈の違いが黒と白の選択の背景にはあったという(徳井 32)。

そもそもショウオルターが指摘する白の「処女」性や「空虚」さは何に由来するのだろうか。それは色彩をもたない色としての白に対する相反する反応であるだろう。何にも染まっていない色としての肯定的な見方が白に純潔という意味作用を付し、色の欠如や不在としての白のとらえ方が白の虚無性につながった。パストウローは色の不在の意味として白が命をもたない亡霊や幽霊、そして恐怖や不安といった感情を表しうることを指摘している(117-8)。白が処女性を表すという価値観はシェイクスピアが生きた時代にもあり、例えばエリザベス朝のある詩においては、白は乙女の色であると歌っており、白いドレスを着た女性は処女であることを示唆している(坂井 85)。また、女性が白いウェディング・ドレスを着るようになったのは19世紀に入ってからであったが、再婚する女性には白のウェディング・ドレスが許されなかったことも、白が純潔と無垢を象徴する色であったことを物語っている(坂井 83)。

ショウオルターが指摘するように、ハムレットの黒との対照性の中でオフィーリアの白をとらえることも必要であるだろう。これについては、中世から現代にいたるまでのファッションにおける黒の好尚の背景を論じた徳井淑子の『黒の服飾史』(2019)が参考になる。以降、徳井の論に沿って中世からルネサンス期における黒服に付された意味について概観したい。15世紀半ば頃までのヨーロッパでは、黒服は貧しさを示した。12世紀から13世紀における中世文学では、黒布(bureau)は物質的、精神的貧困を象徴的に意味したが、その理由は当時貧しい平民は染色を施されていない黒い羊の毛を織っただけの粗悪なウールを身につけていたからであった。六世紀に創設されたカトリックで最も古いベネディクト修道会が黒を修道服の色とした理由の一つもここにある。それは粗末な素材の衣服を身につけることで清貧を体現するためであった(70)。また、黒は女性の精神的な病とも結びついた。

15 世紀半ばに書かれたアンジュー公ルネ(Rene d'Anjou, 1409-80)による『愛に囚われし心の書』(*Le Livre du Coeur d'Amour Epris*, 1457)はアレゴリー文学であるが、＜不安＞や＜メランコリー＞と名付けられた登場人物は悪徳を示す人物として黒で表象されている。そして＜メランコリー＞は老女の姿で描かれた(78-80)。これはヒポクラテス(Hippokrates, 前 460-前 375)によって提唱された四体液論を引き継ぎ、人間の気質として展開させた医学者ガレノス(Galenos, 129-199)による四気質論に由来する。ガレノスによれば、血液過多の人は多血質、黄胆汁過多の人は胆汁質、粘液過多の人は粘液質になり、そして黒胆汁過多の人は黒胆汁質、つまり憂鬱質、メランコリーになる。そして、メランコリーに冒された人は、妄想に襲われ、恐怖あるいは意気消沈を示す。さらに壮年期の後に黒胆汁は増加し、その症状は男性より女性の方が重い。そのため、＜メランコリー＞は老いた女性の姿で描かれたのであり、悪徳として退けるべきメランコリーは老女の病として女性性と結びついた(89-91)。一方で、古代ギリシャには天才性と結びつく肯定的なメランコリー観もあった。アリストテレス(Aristoteles, 前 384-前 322)の『問題集』第 30 巻 1 では、ヘラクレスなど神話の英雄や、ソクラテス(Sokrates, 前 470-前 399)やプラトン(Platon, 前 427-前 347)など哲学や詩、政治、技術の分野において偉業を成し遂げた人間はみなメランコリーに冒されていて、その中には黒胆汁が原因の病気にかかった者もいると述べられる。先ほどとは異なり、肯定されるメランコリーは男性性と結びつけられた(91)。この肯定的なメランコリー観をよく表しているのが、アルブレヒト・デューラー(Albrecht Durer, 1471-1528)による銅版画『メランコリア I』(*Melancholia I*, 1514)である。頬杖をついて考えに沈む人物の周囲には、立体や大工道具、魔法陣があり、知性や創造性を示唆している。徳井によれば、このようなルネサンス期におけるメランコリー観の変容が、黒服が権威者の間で流行する背景にはあった(91-2)。特にその筆頭として挙げられるのが、ブルゴーニュ公フィリップ・ル・ボン(Philippe le Bon, 1396-1467)で、彼は父の喪に服するために常に黒の喪服を着ていた(87)。その後、黒はイタリアやスペインで上流人士の服装の色として流行し、加えてプロテスタントによって推奨されたことによってヨーロッパにさらに広まる(100-9)。つまり、16 世紀に入ってメランコリーが男性の天才性を表すものとして肯定的にとらえられるようになったことに伴って、黒は権威者の衣服の色となった。この文脈のもとでは、ハムレットのメランコリーが黒で、オフィーリアの狂気が白で表象された理由が明確になる。デンマーク王国の王子で、父の喪に服し、母の早すぎる結婚に納得ができず、メランコリーに陥るハムレットは、唯一無二の天才性と権力とを示す黒でなければならなかった。一方で、黒と対照色であり、純潔と空虚

を表す白がオフィーリアには用いられた。ハムレットの黒とオフィーリアの白とを区別した背景には、オフィーリアの狂気を天才性や権威といった男性性のしるしとしてのハムレットのメランコリーと差別化する意識があった。

では、テリーはオフィーリアを演じるにあたって白い衣装とどのように対峙したのだろうか。テリーによる自伝『私の人生の物語—思い出と回想—』(*The Story of My Life: Recollections and Reflections*, 1908)では、オフィーリアの衣装をめぐってアーヴィングと衝突したことが語られている。テリーはオフィーリアを演じるにあたって、最初の場面ではみんなに愛されているからピンク、ハムレットに尼寺に行けと怒鳴られる場面では最も美しい色である琥珀色のドレス、そして狂気の場面では父ポローニアスの喪に服するために黒のドレスを着ようと考えていた。しかし、テリーの提案を聞いたアーヴィングの反応は芳しくなく、テリーは間接的に劇中で黒を着られるのはハムレットだけである旨を伝えられたという(170-1)。そのときの気持ちをテリーは以下のように記している。

I did feel a fool. What a blundering donkey. I had been not to see it before! I was very thrifty in those days, and the thought of having been the cause of needless expense worried me. So instead of the crêpe de Chine and miniver, which had been used for the black dress, I had for the white dress Bolton sheeting and rabbit, and I believe it looked better. (172)

この記述からは、テリーが素直に知識不足を認め、さらに出費を抑えるのに好都合として、喜んで従来通りの白いドレスを着ることを決意したことがうかがえる。実際にオフィーリアの狂気を演じたテリーをとらえた写真からは、首元にラビットファーを巻き、色は判別できないが明るい色合いのドレスを着たテリーの姿が映されている(図 7)。テリーが晩年暮らし、死後彼女の遺物が収められ、現在ナショナルトラストとなっているイギリス南東部ケント州のスモールハイス・プレイス(Smallhythe Place)を訪れ調査にあたったところ、そのデザインが一致していることから、写真でテリーが着用しているドレスはピンク色であったことが判明した(図 8)。ただ注意すべきは、批評家クレメント・スコット(Clement Scott, 1841-1904)の劇評では、テリーが白の衣装を着て狂気の場面を演じたことが指摘されている点である(192)。そのため、舞台上では白の衣装を着用したが、写真では何らかの事情でピンクのドレスを着用したことが考えられる。いずれにせよ、黒のドレスを着ることは叶わ

なかったが、テリーがオフィーリアの衣装の色に配慮したことは、オフィーリアの表象史における転換点であった。

ショウォールターは、テリーがオフィーリアを演じる女優は白の衣装を着るべきという伝統に最初に挑戦した女優であったとし、テリーに反逆性を認めている(“Representing Ophelia” 89)。しかし、劇中で黒を着られるのはハムレットだけであると告げられたときのテリーの反応からは、伝統に対する強い反逆心を読み取ることはできない。それでは、テリーを黒いドレスへと駆り立てたのは何だったのか。それは心情や立場に応じた色の衣装を身にまとうことで、オフィーリアと一体化したいという女優としての姿勢であった。テリーが晩年の1911年から1921年にかけて講演した内容をまとめて出版した『シェイクスピアについての四つの講義』(*Four Lectures on Shakespeare*, 1932)では、以下のように述べられる。

An actress does not study a character with a view to proving something about the dramatist who created it. Her task is to learn how to translate this character into herself, how to make its thoughts her thoughts, its words her words. It is because I have applied myself to this task for a great many years, that I am able to speak to you about Shakespeare's women with the knowledge that can be gained only from union with them. (80)

演じる役と一体化するための手段の一つとしてテリーが重視したのが衣装であった⁷。自伝からうかがえるのは、テリーが着る衣装によって役柄を推量し、演技方を変えていたことである。例えば、1875年にテリーがプリンス・オブ・ウェールズ劇場(Prince of Wales Theatre)で『ヴェニスの商人』のポーシャを演じたとき、衣装デザインを含めた芸術面での監督は後にテリーの夫となる建築家のエドワード・ウィリアム・ゴドウィン(Edward William Godwin, 1833-86)が務めた。彼がデザインした衣装は厳格さや緩慢な動作を要求しているように思われたため、テリーは厳格にゆっくりとした動作でポーシャを演じたと述懐する(*The Story* 117)。つまり、テリーにとって衣装は自身の演技に深く関わる点で重要な演出の一つであった。

テリーが黒のドレスを着ることを提案したのは、父ポローニアスの服喪というオフィーリアの立場を考慮したためであった。もちろん服喪のために黒い服を着る慣習は古くから

あった。少なくとも 14 世紀には高貴な人の葬式に参列した人々が黒い服を着ていた記録があるという(村上 116)。19 世紀のイギリスにおいても、1861 年に最愛の夫アルバート(Prince Albert, 1819-61)を病で亡くしてから、40 年間喪服に身を包んで過ごしたヴィクトリア女王(Queen Victoria, 1819-1901)の例に見られるように、黒い喪服の慣習は存続していた。レディ・コリン・キャンベル(Lady Colin Campbell, 1857-1911)の『上流社交界のエチケット』(*Etiquette of Good Society*, 1893)では、“The dress of the chief mourners is, for ladies, woollen materials trimmed with crape, these are the only two materials worn at a funeral.” (213)と述べられる。クレープとはつやの出ないちりめん地のことで、黒のクレープと言えば喪服や喪章にほぼ用途は限られ、死者を追悼するイメージと強く結びついていた(村上 118)。テリーもオフィーリアの黒いドレスにクレープを使おうとしていたことが先の引用に示されている。ここからは、テリーが上流階級の寡婦の服喪規定に基づいて、オフィーリアの服喪をとらえようとしていたことがうかがえる。原作において、オフィーリアは宮殿に仕える大臣の娘であり、母親の存在が一切言及されないポローニアス一家において寡婦の役割をオフィーリアに担わせようとしたテリーの判断は妥当であると言える。したがって、特に上流階級の服喪規範に基づいて、テリーは父を亡くしたオフィーリアの立場に配慮して演じようとした。



(図 7, 8)オフィーリアを演じるテリーとそのドレス スモールハイス・プレイス所蔵

オフィーリアと髪型

オフィーリアは長い髪、特に狂気に陥る場面では乱れ髪で演じられるのが 17 世紀以来の慣習であった。しかしオフィーリアを演じるテリーの髪は短くまとめられている。これはどのように解釈したらよいだろうか。

この点についてもヴィクトリア朝期の事情を考慮する必要がある。当時は、髪をこざつぱりとまとめるのが女性としての身だしなみの一つであり、さらに外出の際には髪を短くまとめた頭に帽子をかぶるのが淑女としての礼儀であった。これを如実に物語っているのが、精神管理療法(moral treatment)を推進した医師の言説と、その治療を受けた女性患者の姿である。先述したように、精神管理療法のもとでは、洗濯や食事の支度など女性としてあるべき生活や姿を取り戻させることで治療できると考えられ、身だしなみもその一つであった。精神管理療法の第一人者であった精神科医ジョン・コノリー(John Conolly, 1794-1866)は、婦人が頭部の装いに配慮しないのは不自然と信じ込んでいたので、帽子をかぶらない女性患者は心配の種であった。小ざれいでかわいらしい帽子をそれぞれに持たせることで、健全な傾向を強め、回復させることができるだろうとコノリーは考えた(*The Construction* 61)。精神科医で写真家のヒュー・ウェルチ・ダイヤモンド(Hugh Welch Diamond, 1809-86)がとらえた写真からは、髪が乱れた状態の女性患者がいれば、髪をきれいにまとめた女性患者もいることがうかがえる。女性患者の髪型が千差万別なのは、身だしなみに気を配れるようになることが完治の兆候であったからであった。ダイヤモンドの写真の中には、『産褥期の躁病の四段階』(*Puerperal Mania in Four Stages*, 1858)と題されたものがある(図 9)。第一段階では髪が乱れ表情も暗いが、第二段階では表情が明るくなり、第三段階では身だしなみに気を使えるようになり、最終的に第四段階ではショールとボンネットを身につけた女性の姿がとらえられている。つまり、ヴィクトリア朝において髪形など外見の装いに配慮するのが女性としてのあるべき姿であった。

後述するように、テリーはオフィーリアの狂気について学ぶため、精神病棟を訪れ女性患者の様子を観察した。何人かの女性患者を見た後、以下のような心境を自伝に記述している。

My experiences convinced me that the actor must imagine first and observe afterwards. It is no good observing life and bringing the result to the stage without selection, without a definite idea. The idea must come first, the realism

afterwards. (*The Story* 169)

テリーの訪れた精神病棟には、病状が芳しくなく身なりが整っていない女性患者ももちろんいただろう。しかし、テリーはそうした姿ではなく、髪をきちんとまとめてオフィーリアを演じた。その試みは、髪形への配慮が女性らしさの尺度の一つであったヴィクトリア朝社会において、女性らしいオフィーリア像をテリーが固持したことの表れであった。

「ゴシック時代の角張った乙女」としてのオフィーリア

ジェイムズは劇評においてオフィーリアを演じるテリーを“angular maiden of the Gothic ages” (143)と形容していたが、これはどのような意味で用いられたのだろうか。

「ゴシック」と聞いてまず思い浮かぶのはゴシック様式の建築物だろう。これは12世紀から16世紀に西欧に広く見られ、天井は肋骨で補強し、壁は先のとがったアーチと組み合わせた柱で支える尖塔式の建造物を指す。この特徴はジェイムズが用いた「角張った」(angular)という形容詞と相性がいいことがわかるだろう。また、中世のゴシック建築の古城や修道院を舞台に恐怖、怪奇の出来事が起こるゴシック小説が18世紀半ばから19世紀初頭のイギリスで流行していた。イギリスでゴシック小説が流行ったこともまた、イギリス



(図9) ダイヤモンドの『産褥期の躁病の四段階』(1858)

出典:『メディカル・タイムズ・アンド・ガゼット』(*The Medical Times and Gazette*)

1858年6月19日号

で「ピクチャレスク」という概念が重視されたことと同様の事情があった。つまり、イギリスで正常な日常から離れ、不可思議な世界を描くゴシック小説が流行した背景には、論理的な正確さや合理性、端正や均整といった概念を放棄して、合理的美学が到達することのできなかった非合理性や超自然的なものを求めたことがあった。ジェイムズが「ゴシック」という語を用いたのは、彼がテリーに非対称性や非合理性をよしとしたイギリス的な意識を見出したためであった。

加えて、ゴシック時代、すなわち中世の女性服を理想としたエステティック・ドレス(aesthetic dress)を推進する運動とテリーとの関わりについても考慮する必要があるだろう。1870年代から1880年代には、きついコルセットと締め付けの強い袖口、バesslerとペチコートで膨らませたスカートというのが女性服の典型的なスタイルだった。しかし、ラファエル前派(Pre-Raphaelite)の画家を筆頭とする芸術家や一部の医師たちは、健康上の理由や、自然な体のシルエットが出る衣服が最も美しいとの立場から、中世の女性服を模範とした体を締め付けない衣服を推進した(Ashelford 229-232; Cunnigham 103-34)。その中には、テリーの元夫であった画家のジョージ・フレデリック・ウォッツ(George Frederic Watts, 1817-1904)や、テリーが再婚し、エステティック・ドレスをイギリス社会に浸透させる牽引役を担ったリバティ社(Liberty and Co.)の初代顧問を務めたゴドウィンも含まれていたため、テリーがエステティック・ドレスに親しむのも自然な流れであった(図10)。エステティック・ドレスを公の場で着る女性は限られていたが、テリーは芸術家たちとの交流によって当時最先端であったファッションに触れることができた。



(図10)テリーが着ていたエステティック・ドレス(1875-8) スモールハイス・プレイス所蔵

しかしながら、テリーのエステティック・ドレスへの嗜好が舞台衣装に反映されるのは、1887年以降であった。それまではライシーム劇場でテリーが着る衣装のデザインを担当したのは、ペイシェンス・ハリス(Patience Harris, 1857-1901)であった。ハリスが作る衣装の特徴は、複雑で手が込んでおり、どこか気取ったところがあったという。しかし、1887年にテリーは衣装デザイナーのアリス・コミンス・カー(Alice Comyns Carr, 1850-1927)と出会った。カーの作る衣装はあまり締め付けがなく、流れるようで、彼女はエステティック・ドレスを推進する運動にも関わっていた。ハリスとカーは対立し、テリーがカーの衣装を選んだことで、1887年以降テリーの衣装はカーが担当することになった⁸。カーが担当した舞台衣装で最も有名なのは、テリーがマクベス夫人を演じたときに着た、甲虫の羽でできた青緑色のドレスである。このドレスをテリーはとても気に入っていたようで、画家のジョン・シンガー・サージェント(John Singer Sargent, 1856-1925)が描いた絵画(図 11)に感激したことが自伝には述べられている(*The Story* 331)。テリーがオフィーリアを演じたときの衣装はまだハリスが担当していたが、ジェイムズの中ではエステティック・ドレスを着るテリーの姿が強く印象に残っていたのだろう。ジェイムズの劇評の中の“a straight and



(図 11)サージェントの『マクベス夫人を演じるエレン・テリー』(*Ellen Terry as Lady Macbeth*, 1889) テート・ブリテン(Tate Britain)所蔵

clinging robe, wrought over with contemporary needlework” (143)という記述にも、締め付けのないエステティック・ドレスの特徴が反映されているようである。したがって、テリーは当時最先端のファッションであったエステティック・ドレスを私生活において着用し、そのイメージがテリーによって演じられたオフィーリアを評するジェイムズの批評には反映されている。

第四節 テリーの狂気の演技

では、テリーが演じたオフィーリアの狂気はどのようなものであったのだろうか。

テリーはオフィーリアの狂気を演じるにあたって、女性患者の姿を観察するために精神病棟を訪れた。なぜなら、先述したように精神病棟ではオフィーリアのような女性を多く見出せるという認識が精神医学界では浸透しており、とりわけコノリーがオフィーリアを演じる女優は精神病棟を訪れて女性患者を観察すべきと説いたからであった(*A Study* 179)。そうした精神医学界の要請もあり、テリーは精神病棟を訪れたが、女性患者の様子があまりにも芝居がかっているようで、そこから学ぶものはないと落胆した。しかし、帰ろうとしたところ、テリーはある女性患者に目を留めた。

I noticed a young girl gazing at the wall. I went between her and the wall to see her face. It was quite vacant, but the body expressed that she was waiting, waiting. Suddenly she threw up her hands and sped across the room like a swallow. I never forget it. She was very thin, very pathetic, very young, and the movement was as poignant as it was beautiful. (*The Story* 169)

この女性患者が見せた素早い動作は実際にテリーの演技に生かされたようだ。テリーの演技はオフィーリアの狂気を演じる上での定型となったようで、それはアメリカの女優ジュリア・マーロウ(Julia Marlowe, 1865-1950)が1904年にシカゴでオフィーリアを演じた際に、狂気を示す最も有効な手段は気分の素早い変化であることを認識していたことから明らかである(Derrick 40)。

では、テリーの狂気の演技はどのように受け止められたのだろうか。スコットは、“A more tenderly plaintive or ideally pathetic rendering of the sweet, mad girl cannot be imagined” (192)と述べている。スコットに典型的に見られるように、観客に哀れさを感じ

させるテリーの演技は賞賛された。ここでは、テリーの狂気の演技について詳しく考察した批評家チャールズ・ハイアット(Charles Hiatt, 1869-1904)による以下の記述を見てみたい。

Her Ophelia was not a mad Ophelia, but an insane one. She showed us, with a realism which was happily kept in check by fine taste, the terrible spectacle of a normal girl become hopelessly imbecile as the result of overwhelming mental agony. Hers was an insanity without wrath or rage, without exaltation or paroxysms . . . Miss Terry depicted a creature whose mind is so shattered as to be beyond hope or help. (114-5)

ハイアットの記述においてまず注目したいのは、テリーが適度に抑えられた狂気の姿を演じたことである。テリーは恐ろしく暴れ狂うような狂気の姿ではなく、観客に「女性らしさ」を感じ取ってもらえるよう抑えた狂気の姿を演じた。その結果、テリーの狂気の演技は、実態をよくとらえていると評され、痛々しくはあるが、優美さや純粹さも感じられるとの賞賛を得ることができた(Pascoe 14)。後述する女優パトリック・キャンベル(Patrick Campbell, 1865-1940)は観客を震えあがらせるような恐ろしいオフィーリア像を打ち出し、多くの批評家から批判されたが、テリーも同様にキャンベルが演じたオフィーリアには否定的であった(Terry and Shaw 238)。つまり、テリーは精神病棟を訪れ精神を患う女性患者を観察することでリアリズムに依拠しながらも、オフィーリアに求められる「女性らしさ」を失わないよう配慮した。

続いて注目すべきは、テリーの狂気の演技がオフィーリアの精神状態を如実に物語るものであったということである。ハイアットが指摘したとおり、テリーはオフィーリアの心理状態を詳細に想定していたことが講演集からはうかがえる。これは四つの章で構成されており、その中の二つの章に「勝利をおさめた女性たち」(Triumphant Women)と、「哀れな女性たち」(Pathetic Women)がある。それぞれにシェイクスピア劇の女性登場人物が分類されていて、「哀れな女性たち」には『十二夜』のヴァイオラ、『オセロ』(Othello, 1604)のデズデモーナ(Desdemona)、オフィーリア、マクベス夫人が分類されている。テリーは「哀れな女性たち」に分類された女性登場人物の中にも、高潔さや決断力、知性などそれぞれの独自の強さを見出している(Four Lectures 129)。しかし、オフィーリアについては徹底し

てその弱さを強調する。

The whole tragedy of her life is that she is afraid; I think I am right in saying she is Shakespeare's only timid heroine. She is scared of Hamlet when trouble changes him from the 'point-devise' lover, the 'glass of fashion and the mould of form', into a strange moody creature, careless of his appearance, bitter in his speech, scornful of society. She is scared of her father, and dare not disobey him, even when he tells her to play the spy on Hamlet. She is scared of life itself when things go wrong. Her brain, her soul and her body are all pathetically weak I think it ought to be suggested from the first that there is something queer about her, something which explains her wits going astray later on. Her father's murder is assigned as the reason, but it seems more likely that this shock developed an incipient insanity. (*Four Lectures* 165-6)

テリーはここで恐怖心という観点からオフィーリアの精神状態を考察している。テリーほどオフィーリアの内面を慮った女優はこれまでいなかった。オフィーリアについて記述した女優としてはヘレナ・フォーシット・マーティン(Helena Faucit Martin, 1817-98)がいる。マーティンは著書で、オフィーリアを真に気遣う人が周りにいなかったことを指摘し、オフィーリアに対しての周囲の対応については述べるが、オフィーリアの心情や精神面については記述していない(15)。ショウオールターはテリーを“a consistent psychological study in sexual intimidation” (“Representing Ophelia” 88-9)としてオフィーリアを演じた先駆的存在として位置づけている。精神分析の手法を用いて『ハムレット』を解釈する契機となったのは、ジグムント・フロイト(Sigmund Freud, 1856-1939)の『夢判断』(*Traumdeutung*, 1899)であった。フロイトは『ハムレット』をオイディプス・コンプレックスの枠組みで解釈し、ハムレットが叔父クローディアスの殺害に躊躇うのは、クローディアスが父を殺して母と結婚するというハムレットの幼児期の抑圧された願望を実現した人物だからであるとした(221-2)⁹。フロイトの解釈を詳しく解説し敷衍したのが、アーネスト・ジョーンズ(Ernest Jones, 1879-1958)の『ハムレットとオイディプス』(*Hamlet and Oedipus*, 1949)であった。フロイトもジョーンズもハムレットの精神構造に注視しており、オフィーリアの内面には無関心である。ジョーンズに至っては、ハムレットは「われわれの

関心と共感を引きつける」一方で、オフィーリアは「われわれの認知の範囲を逸脱してしまうのであり、ある意味でもはや人間でない」と言い切っている(87)¹⁰。精神分析的解釈をオフィーリアにも適用したのが、セオドア・リッツ(Theodore Lidz, 1910-2001)の『ハムレットの敵—『ハムレット』における狂気と神話—』(*Hamlet's Enemy: Madness and Myth in Hamlet*, 1975)であった。リッツによれば、オフィーリアは父に性的愛着を抱いており、オフィーリアが発狂するのは父親から女性としての充足をもたらす男性へ性的愛着を転移させるという女性の成長のために必要な仕事に失敗するためであると述べる(113)。また、R. D. レイン(R. D. Laing, 1927-89)は『ひき裂かれた自己—分裂病と分裂病質の実存的研究—』(*The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, 1965)において、乳児期以来家族に迷惑をかけず、自己主張をしなかった結果、自立性や実存を奪われた少女の反発の形として分裂病をとらえ、オフィーリアを分裂病患者とみなした(192-5)。このように、フロイトの精神分析学的手法を発展させて、周囲との関係性からオフィーリアの内面を推し量る姿勢は 20 世紀半ばから始まった。オフィーリアが発狂した原因を父親や恋人への恐怖心に見出したテリーの見解は、これら为先取りするものであった。

では、なぜテリーは 20 世紀半ばの精神分析理論を先取りし、オフィーリアを演じるにあたってその内面を深く探求しえたのか。まず、シェイクスピア劇の登場人物を生身の人間であるかのようにとらえ、その性格や原作以前の人生を想像するヴィクトリア朝期の傾向がもちろん関係しているだろう。スモールハイス・プレイスには、アンナ・ブラウネル・ジェイムソン(Anna Brownell Jameson, 1794-1860)やメアリ・カウデン・クラーク(Mary Cowden Clarke, 1809-98)の著書が所蔵されている。テリーの署名や書き込みが残っていることから、彼女がそれらに目を通していたことが推測できる。シェイクスピア劇の女性登場人物の性格や原作以前の生育環境に注視するジェイムソンやクラークの影響から、テリーはオフィーリアの周囲との関係性や精神状態を考慮したことが考えられる。加えて、女優としてのテリーのオフィーリアと向き合う姿勢も深く関係している。自伝では、以下のよう

Ophelia only pervades the scene in which she is concerned until the mad scene. This was a tremendous thing for me, who am not capable of sustained effort, but can perhaps manage a cumulative effort better than most actresses. I have been told that Ophelia has “nothing to do” at first. I found so much to do! Little bits of

business which, slight in themselves, contributed to a definite result, and kept me always in the picture. (*The Story* 168-9)

テリーの記述からは、これまでオフィーリアは劇中であまり大きな重要性をもっているとはみなされない役であったが、テリーはオフィーリアの些細な言動にも配慮して演じたことがわかる。その中にはもちろん、テリーが講演集で述べたオフィーリアの周囲への恐怖心も含まれていただろう。つまり、テリーがオフィーリアの内面に注視したのは、オフィーリアの個々の細かな言動に配慮し、それらと後の発狂や死との因果関係を見出そうとした女優としての姿勢が密接に関係していた。

まとめ

本章では、女優テリーが演じたオフィーリア像を、狂気の場合での外見と実際の演技という二つの観点から分析した。テリーはヴィクトリア朝期の服喪規定やファッションの流行を取り入れて、オフィーリアを理解し演じようと試みた。また、狂気を演じるにあたっては、精神病棟で観察した女性患者の姿を演技に取り入れ、オフィーリアの精神状態を考慮した。しかし、いずれの場合も、オフィーリアに求められる「女性らしさ」が失われないよう配慮することを決して忘れなかった。ここで明らかになったのは、「女性らしさ」の体現という一般的な受容とも、男性支配的伝統を覆した革新的フェミニストという先行研究の理解とも異なる、観客が求める「女性らしい」オフィーリア像と、ヴィクトリア朝期のファッション事情や内面の理解を反映させたオフィーリア像との間で上手くバランスをとったテリーの姿であった。

第七章 パトリック・キャンベル夫人のオフィーリア像

1897年にジョンストン・フォーブズ＝ロバートソン(Johnston Forbes-Robertson, 1853-1937)主演・監督による『ハムレット』がライシーム劇場(Lyceum Theatre)で上演された(図 12)。ライシーム劇場は、1878年にアクター・マネジャー(俳優兼座元)のヘンリー・アーヴィング(Henry Irving, 1838-1905)が、エレン・テリー(Ellen Terry, 1847-1928)とともに『ハムレット』を上演した場である。フォーブズ＝ロバートソンは、アーヴィングが地方巡業中で不在の間、小道具や舞台衣装などとともに劇場を借り受けて『ハムレット』を上演した。フォーブズ＝ロバートソンが演じた知的で感受性の強いハムレットは絶賛されたが、その他の役、特にパトリック・キャンベル夫人¹(Mrs. Patrick Campbell, 1865-1940)が演じたオフィーリアは酷評された(図 13)。キャンベル夫人が演じたオフィーリアが批判を受けた背景を分析したものとして、フィオナ・グレゴリー(Fiona Gregory)による論文「安静療法を演じるーパトリック・キャンベル夫人が 1897 年に演じたオフィーリアー」(“Performing the Rest Cure: Mrs Patrick Campbell’s Ophelia, 1897,” 2012)がある。グレ



(図 12)ライシーム劇場での『ハムレット』の各場面

出典：『レディース・ピクトリアル』1897年9月18日号

ゴリーはキャンベル夫人が神経衰弱の治療のため受けた安静療法(rest cure)の経験のために狂気の演技が定型から逸脱するものであったことや、彼女の＜新しい女＞(New Woman)としてのイメージがオフィーリアを演じる上での阻害要因となったことを論じ(111・6)、その論旨は妥当である。本章では、グレゴリーの論に依拠しながらも、特にキャンベル夫人が舞台上で表出した声に注目することで、彼女のオフィーリアが不評であった背景を探りたい。声に注目することで、シェイクスピア劇と近代劇それぞれで求められる発声法の違いが、キャンベル夫人に寄せられた批判の一因となったことが明らかになるだろう。グレゴリーが言及していない観点を加味することで、キャンベル夫人が演じたオフィーリア像をより包括的にとらえることを本章の目的とする。

第一節 ＜新しい女＞としてのイメージと安静療法の経験

＜新しい女＞としてのイメージ

まずは、グレゴリーの論について確認しておきたい。キャンベル夫人は自伝『私の人生といくつかの手紙』(*My Life and Some Letters*, 1922)において、“But the real truth was that Miss Terry had given such a lovely Ophelia to the world, still fresh in everyone’s memory,



(図 13)オフィーリアを演じるパトリック・キャンベル夫人

出典：『レディース・ピクトリアル』1897年9月18日

there was no room for mine.”(160)と語っている。この言葉が示すように、キャンベル夫人が演じたオフィーリアは＜新しい女＞としてのイメージの強さと狂気の演技の定型の二つの意味でテリーの型から逸脱していた。最初に前者について見ていきたい。キャンベル夫人はオフィーリアを演じる前の1893年と1895年にそれぞれ、アーサー・ウィング・ピネロ(Arthur Wing Pinero, 1855-1934)による戯曲『タンカレイの後妻』(*The Second Mrs Tanqueray*, 1893)のポーラ(Paula)と『悪名高いエブスミス夫人』(*The Notorious Mrs Ebbsmith*, 1895)のアグネス(Agnes)を演じ、女優としての名を知らしめた。いずれも階級差や社会における慣習を無視し、これらを超越した危険な愛情関係へと男性を引きずり込む女性主人公であり、＜新しい女＞として認識された。＜新しい女＞は、1880年にともに女性作家のセアラ・グランド(Sarah Grand, 1854-1943)とウィーダ(Ouida, 1839-1908)との雑誌上での論争の中で生まれた。この語は多様な意味合いを含んでおり、男性と同様の教育や雇用の機会を求め、タバコや自転車といった男性の領域に侵入しようとする女性を指すことがあれば、性的な奔放さをもった許容限度以上の女性性をもつ女性も指す(武田 22-4)。しかしいずれの場合も、コヴェントリー・パトモア(Coventry Patmore, 1823-96)の詩『家庭の天使』(*The Angel in the House*, 1854-63)や、ジョン・ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)が称揚した、家庭の幸福を築く天使のごとく清らかな妻とは真っ向から対立する女性を指した。

ポーラとアグネスを演じてから、キャンベル夫人には＜新しい女＞としてのイメージが強く染みついたようだ。自伝において、世間の人々は自分のことを貧しく、二人の子をもつ普通の既婚者とは信じず、むしろきらびやかで身持ちの悪い女であるとの認識をもっている(109)。当時、舞台上で演じた役柄をそのまま演者の私生活や人格にまであてはめる傾向が強かった²ようで、テリーもキャンベル夫人と同様に自身が演じた役柄の影響力の大きさを自覚していた(*The Story* 354-5)。だからこそ、ピネロの戯曲の女性主人公を正しく演じられたからという理由で、テリーはキャンベル夫人が演じたオフィーリアを好きにはなれないと率直に反発したのである(Terry and Shaw 238)。したがって、＜新しい女＞としてのキャンベル夫人が純真無垢な存在としてのオフィーリアを演じ、批判を受けたのは当然の流れであった。

安静療法の影響

大半の批評家はキャンベル夫人が演じたオフィーリア、特にその狂気の演技を批判した。

代表的なものとして、批評家クレメント・スコット(Clement Scott, 1841-1904)の以下の劇評を見てみたい。

Mrs. Patrick Campbell substitutes weariness for innocence and indifference for love. The chord of youth is never struck. Her madness is very realistic, but it strikes the note of pain, not pity. Ophelia does not make us weep, but shudder. Her heart is not broken; she is cross, and too palpably forced upon Hamlet for a state purpose or a court intrigue. We do not feel one beat of Ophelia's heart. Parting from the Prince, or crooning her wild snatches of song over the flowers, she does not tear one tear from the most sympathetic of natures. (168-9)

スコットの劇評からは、キャンベル夫人の演技には純粹さや愛、若さや悲哀といった多くの批評家がテリーに見出した特徴が欠けていたことがわかるだろう。そのために、彼はキャンベル夫人が演じたオフィーリアを策士と見なすほどである。そして、スコットの批判の根底にはキャンベル夫人の狂気の演技があった。

グレゴリーが指摘するように、キャンベル夫人の狂気の演技には安静療法を受けた経験が大きく影響していた。安静療法は、1870年代にアメリカの医師サイラス・ウィア・ミッチェル(Silas Weir Mitchell, 1829-1914)により考案され、神経衰弱の治療法として流布した。1880年代にイギリスにこの治療法を導入したのは、ウィリアム・スモルト・プレイフェア(William Smoult Playfair, 1836-1903)であった。キャンベル夫人はオフィーリアを演じる7か月前の1897年2月に安静療法を受けている。安静療法のもとで患者に何が行われたかについては、彼女の自伝における記述に明らかである。

What an odd experience it was. They put me into a little room, with a window out of which I could only see the sky; the door was left wide open, and a nurse or the doctor sat by my bed alternately, I, turning and tossing about, unable to rest. No medicine was given me, only massage, which I could not stand; no letters, no friends, no name of anyone belonging to me mentioned. The doctor . . . tell me I had “worked too hard, and felt too much,” and that all I needed was sleep; if I were lonely I could get up and dress, go downstairs and go out. I do not exactly

remember what happened. Either they thought me cured, or they were afraid to continue longer such strict quiet. After eight weeks I came away. (155)

キャンベル夫人の記述からは、彼女が外部との接触を断たれた閉じられた空間で、終始監視される生活を耐え難く思っていたことがわかる。また、退院に至った理由を推測する後半部分においては、彼女が特に治療効果を感じていないことがうかがえる。むしろ、安静療法の治療中にキャンベル夫人が叔父に宛てて書いた手紙では、自身をつぶされる感覚が吐露されている(Peters 150)。つまり、安静療法はキャンベル夫人にとって自己を喪失させられる経験であった。

グレゴリーによれば、キャンベル夫人が安静療法で得た自己喪失の感覚は、R. D. レイン(R. D. Laing, 1927-89)の『ひき裂かれた自己—分裂病と分裂病質の実存的研究—』(*The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, 1965)でのオフィーリアについての記述と重なる。レインによれば、分裂病とは乳児期以来家族に迷惑をかけず、自己主張をしなかった結果、自立性や実存を奪われた少女の反発の一形態である(193)。レインは著書の中で分裂病患者としてオフィーリアをとらえた。

In her madness, there is no one there. She is not a person. There is no integral selfhood expressed through her actions or utterances. Incomprehensible statements are said by nothing. She has already died. There is now only a vacuum where there was once a person. (195)

オフィーリアを無と同一視するレインの主張は、キャンベル夫人が安静療法で得た自己喪失の感覚と通底している。かわいらしく、適度に哀れさを感じ取れるよう緩和されたテリーが演じたオフィーリアの狂気に慣れていた 19 世紀後半の観客にとって、キャンベル夫人が体現し、20 世紀中盤にレインが理論化した空虚な狂気の姿は受け入れがたかった。

第二節 シェイクスピア劇の伝統的な演技方からの逸脱

自伝で安静療法について述べた直後に、キャンベル夫人は“Perhaps if I had been trained in the Dramatic Art, I would have known how to spare my emotional temperament, and to depend a little on skill, technique and “tradition”, that awful word, I wonder” (156)と

つぶやいている。キャンベル夫人が述べるように、彼女が安静療法を受けた経験を反映して虚無的なオフィーリアを演じた背景には、演技の訓練を受けていなかったことがあった。

ジョージ・バーナード・ショー(George Bernard Shaw, 1856-1950)はキャンベル夫人が演じたオフィーリアを唯一高く評価した批評家であった³。ショーによる以下の劇評を見てみよう。

Mrs Patrick Campbell's Ophelia is a surprise. The part is one which has hitherto seemed incapable of progress . . . Mrs Patrick Campbell, with that complacent audacity of hers which is so exasperating when she is doing the wrong thing, this time does the right thing by making Ophelia really mad...and this wandering, silly, vague Ophelia, who no sooner catches an emotional impulse than it drifts away from her again, emptying her voice of its tone in a way that makes one shiver, makes them horribly uncomfortable . . . and the scene, instead of being a pretty interlude coming in just when a little relief from the inky cloak is welcome, touches us with a chill of the blood that gives it its right tragic power and dramatic significance. (215-6)

ショーの劇評からわかるのは、観客を震え上がらせ、不快感を抱かせたのがキャンベル夫人のトーンを失った声であったということである。ショーがここで言及する「トーン」とは何であろうか。キャンベル夫人は自伝において以下のように述べている。

The “Phelps School” meant nothing to me. Mr. Robertson's work, on the other hand, was built upon it, and upon the influence of Sir Henry Irving . . . In those days, as in these, a declamatory style, exaggerated gesture, rhodomontade in any form, were to me ridiculous. Pomposity, a sense of one's own importance, slow music, gradually getting louder as the artist appears, the unnatural lifting of the voice at exits, compelling the audience to clap their hands, any meretricious form of stage effects exasperated me. I wanted nothing to interfere with the fundamental atmosphere of beauty, simplicity, and truth. (133-4)

「フェルプス派」とは、俳優サミュエル・フェルプス(Samuel Phelps, 1804-78)の演技法を指している。フェルプスの影響を受けたフォーブズ＝ロバートソンの発声はどのようなものであったのだろうか。スコットは“His noble voice, capable of every tone and modulation, is priceless. It can be alternately deep and tender. It reminds one of the moan and wail of the “cello.”” (154-5)と述べる。キャンベル夫人の単調な声色とは対照的に、フォーブズ＝ロバートソンは幅のある発声が可能であったことがうかがえる。同じ劇評の中でスコットは、亡霊役を演じる俳優の発声の平坦さが際立っていたと評価している(171)。単調な発声は命をもたない亡霊にのみ効果を発揮するものであって、狂気に陥っているとはいえまだ生きているオフィーリアには適さないものであった。つまり、「トーン」とは感情に応じて声色を調整できる発声技術を意味する。この発声技術はシェイクスピア劇に出演する役者にとって必須であった。しかし、キャンベル夫人は狂気に陥ったオフィーリアの虚無を表現するために、単調な声を発してしまう。この単調な声色から批評家はオフィーリアのかわいらしさや悲哀を感じ取ることができなかった。

キャンベル夫人の演技がシェイクスピア劇を演じる上での伝統から逸脱していたことは、彼女が 1895 年と 1898 年にそれぞれ演じた『ロミオとジュリエット』のジュリエットや『マクベス』のマクベス夫人への劇評でも指摘されている。『レディース・ピクトリアル』誌(*Lady's Pictorial*)の 1895 年 9 月 28 日号では、詩劇としての『ロミオとジュリエット』は一定の慣習や伝統の下で演じられねばならず、いわゆるリアリズム的な試みは合わないと言、キャンベル夫人の演技を批判する(458)。また、『ザ・スケッチ』誌(*The Sketch*)の 1898 年 9 月 21 日号では、マクベス夫人を演じるキャンベル夫人は美しく悲哀も引き起こしたが、発声は単調で美しさがほとんどないと指摘する⁴。

狂気に陥ったオフィーリアの虚無感を重視しすぎるキャンベル夫人の姿勢が、シェイクスピア劇の伝統的な演じ方にそぐわないものであったことは、舞台に造詣の深かった批評家ジョージ・ヘンリー・ルイス(George Henry Lewes, 1817-78)による『俳優と演技法について』(*On Actors and the Art of Acting*, 1875)からも確認できる。ルイスは「役者と批評家としてのシェイクスピア」(Shakespeare as Actor and Critic)という章において、感情とそれを調整する力のバランスの重要性について以下のように述べる。

The answer to the question, How far does the actor feel? is, therefore, something like this: He is in a state of emotional excitement sufficiently strong to furnish him

with the elements of expression, but not strong enough to disturb his consciousness of the fact that he is only imagining, sufficiently strong to give the requisite tone to his voice and aspect to his features, but not strong enough to prevent his modulating the one and arranging the other according to a preconceived standard. His passion must be ideal, sympathetic, not personal. (105)

他者に同じように感じてもらう「共感」を引き出す能力は 18 世紀の俳優に必要とされ、名俳優として名高いデイヴィッド・ギャリック(David Garrick, 1717-79)はその能力が際立っていたという(Taylor 33)。ルイスの記述からは、それが 19 世紀後半に入っても重要であったことがうかがえる。他者に共感してもらうためには、感情を高めることが必要だが、それが高すぎると一人よがりになってしまうため、それを客観的に調整することも同時に必要である。キャンベル夫人の狂気の演技は、虚無感を重視するあまり、オフィーリアの狂気にかわいらしさや悲哀を求める批評家の期待に則って調整されていなかったために、観客からの共感を引き出すことができなかったと言える。

第三節 近代劇に出演したことで培われた声

オフィーリアを演じる上では否定されたキャンベル夫人の演技であったが、ピネロの劇においてはその自然さが賞賛された。『レディース・ピクトリアル』誌 1895 年 3 月 23 日号では、『悪名高いエブスミス夫人』において、“Mrs. Campbell, with the instinct of a true artist, shows a restraint; a quiet nervous intensity, which are not only admirable, but far more effective than either the declamatory or hysterical school of acting.” (394)と述べる。キャンベル夫人の発声は、ピネロの劇の女性主人公を演じたことと深く関わっていた。彼女の声について述べている以下の評論を見てみよう。

That voice of hers, though it has but little sonorousness, power, or richness, produces in one a sense of disquiet and distress, straitens the heart with a kind of fascinating delicious fear that I would describe as the *curiosit  de souffrir*. You feel that if you love her you are lost, but once you have seen her it is too late to attempt resistance. (Filon 275)。

ここでは、ファム・ファタル(*femme fatale*)を想起させる表現でキャンベル夫人の声の魅力が述べられている。彼女の声が映えるのは、階級差や社会における慣習を超越した危険な愛情関係へと男性を引きずり込むピネロの劇の女性主人公であった。グレゴリーは、キャンベル夫人が演じたピネロの劇の女性主人公がオフィーリアとは対照的であったことを述べたが、彼女の声もまたオフィーリアよりもピネロの劇の女性主人公を演じるのに適していたと言える。

そもそもキャンベル夫人の声自体がポーラを演じることになった要因の一つであった。ピネロは『タンカレイの後妻』を上演するにあたって、これまで舞台上で見たことのない新しい演技がポーラには必要だと考え、女優探しに奔走した⁵。そして、メロドラマ劇を専門に上演するアデルフィ劇場(*Adelphi Theatre*)に在籍していたキャンベル夫人が抜擢された(*Campbell, My Life* 82-3)。イギリス演劇界に大きな貢献をし、多くの俳優と親交があったグレアム・ロバートソン(*Graham Robertson, 1866-1948*)は、メロドラマ劇に出演していた頃のキャンベル夫人の演技を以下のように述べる。

She did not look wicked, a startling innovation. She was almost painfully thin, with great eyes and slow haunting utterance; she was not exactly beautiful, but intensely interesting and arresting. She played weakly, walking listlessly through the part, but in one scene she had to leave the stage laughing; the laugh was wonderful, low and sweet, yet utterly mocking and heartless. (248)

メロドラマでは一人一人の登場人物が善悪どちらかに分けられており、はっきりと観客に善人なのか悪役なのか印象付けなければならない。これに反して、キャンベル夫人は悪役に見えず、その動作には好ましさと邪悪さ双方が含まれていたと彼は述べる。新しい演技を求めているピネロはキャンベル夫人の演技に慣習への反発を読み取り、ポーラ役に適任と判断したのだろう。アデルフィ劇場に在籍していた頃、“They said my voice was weak, my gestures ineffective, and nothing I said or did “got over the footlights”” (*Campbell, My Life* 82)とキャンベル夫人の演技は批判されていた。メロドラマに不向きなキャンベル夫人の演技には事情があった。彼女はもともと音楽学校出身のため、専門的な演技の教育を受けたことはなかった。結婚後、病氣療養のため外国へ行った夫に代わって、家族を養うためにアマチュア劇団に入団し、その後数々の劇団で演じるようになった。野外劇に出演したとき、

ひどい風邪にかかってしまい、7か月もの間声が出せなくなってしまったという(Campbell, *My Life* 69-70)。この症状はその後も続き、『悪名高いエブスミス夫人』を演じた後にキャンベル夫人に届いた手紙の中には、彼女の疲れ切った声を心配する意見もあった(Campbell, *My Life* 132)。結果的に、彼女のメロドラマにそぐわない演技がピネロの目に留まり、キャンベル夫人はピネロの劇に出演できたわけであるが、彼女は声に爆弾を抱えていたと言えるだろう⁶。

演技や演出をめぐって、セント・ジェイムズ劇場(St James's Theatre)のアクター・マネジャーのジョージ・アレクサンダー(George Alexander, 1858-1918)やピネロとことごとく対立したキャンベル夫人であった⁷が、彼女が唯一指導に従ったのが声であった。キャンベル夫人はピネロから教わった発声を「チャネルスチーマー・ボイス」(channel-steamers voice)と呼んでいた⁸。この発声をキャンベル夫人はポーラとアグネスを演じる際に用いた。『タンカレイの後妻』の第四幕⁹では、売春婦であった過去からは逃れられないことを悟ったポーラが、再婚しようとしている富裕なミドル・クラスの男性の“We'll make our calculations solely for the future, talk about the future, think about the future.”(190)という言葉に対して、若さや美しさが失われた後々の悲観的な状況を予測して以下のように述べる。

You'll see me then, at last, with other people's eyes; you'll see me just as your daughter does now, as all wholesome folks see women like me. And I shall have no weapon to fight with, not one serviceable little bit of prettiness left me to defend myself with! A worn-out creature, broken up, very likely, some time before I ought to be, my hair bright, my eyes dull, my body too thin or too stout, my cheeks raddled and ruddled, a ghost, a wreck, a caricature, a candle that gutters, call such an end what you like! Oh, Aubrey, what shall I be able to say to you then? And this is the future you talk about! I know it, I know it! (191)

この台詞をキャンベル夫人はチャネルスチーマー・ボイスで発したという(Kaplan 45)。また、『悪名高いエブスミス夫人』において、フェミニストで演説家のアグネスは既婚男性ルーカス(Lucas Cleeve)と同棲し、法律や慣習に縛られない新しい男女関係を築いていることを誇示している。しかし、ルーカスは結局のところアグネスに従来の女性らしさを求め、あるとき彼は襟ぐりが深く開き、腕がむき出しになったイブニング・ドレスをプレゼントする。

アグネスがそれを着たとき、ト書きは“Her head drooping suddenly, her voice hard and dull.” (285)となっている。ここで再びキャンベル夫人はチャネルスチーマー・ボイスを発する(Kaplan 55)。

チャネルスチーマー・ボイスとは一体どのような声であったのか。ジョエル・H・カプラン(Joel H. Kaplan)は“a tombstone manner meant to convey both nausea and despair.” (45)と説明している。しかし、「チャネルスチーマー」という語の意味を勘案すると、その特徴をより深く理解できるだろう。「チャネルスチーマー」とは、海峡連絡船を意味する。これを先ほどの劇中の場面に照らし合わせると、生と死が交錯した状態を表現する声であると解釈できるのではないか。ポーラは前述の台詞を発した後、未来に絶望して自殺する。そして、先述の場面でのアグネスの精神状態について、キャンベル夫人は自伝で以下のように述べている。

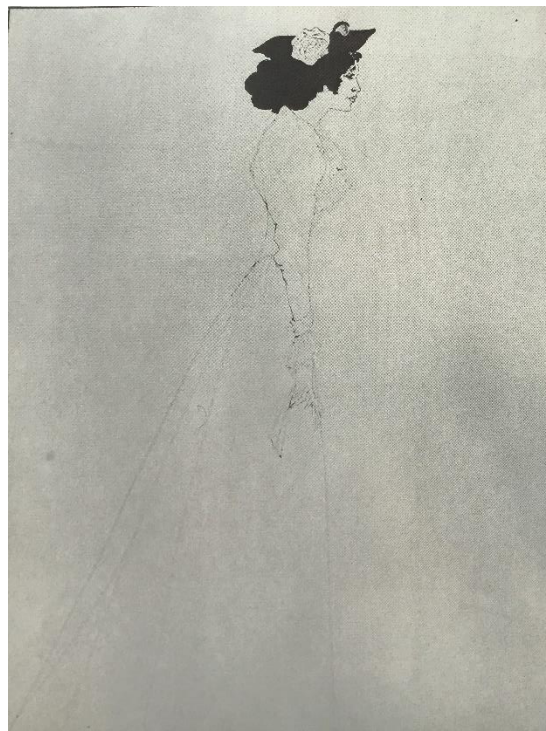
Agnes believes herself freed from the influence and power of sex; and that she loves Lucas as one loves a friend. Lucas does not admit his sensual love; but in reality he longs for her to assume some of the graces and allurements of her sex. He orders for her a smart and very décolleté evening dress. When she puts it on she feels ashamed. It delights and excites him. Agnes realizes with horror that she loves him—just as any woman may love a man—and she surrenders. (129)

キャンベル夫人の記述によれば、アグネスはこのとき、ルーカスも自身も一般の男女と同じように互いを異性として愛し合っており、性別を超越した男女関係を築くことは不可能であることに気付いた。つまり、アグネスにとって何にも縛られない新たな男女関係を構築したいという自らの信念が崩壊する場面である。肉体的な死か精神的な死かの違いはあるが、ポーラにとってもアグネスにとっても生の状態に死が徐々に侵食する場面である。つまり、ピネロの劇では死へとつながる絶望や嫌悪といった負の感情を表現することが許されており、その際にキャンベル夫人はチャネルスチーマー・ボイスを用いた。

この死の要素はキャンベル夫人の身体によっても表現された。ロバートソンはキャンベル夫人について、“painfully thin” (248)と述べていた。その様子は、ポーラを演じるキャンベル夫人を描いたオーブリー・ビアズリー(Aubrey Beardsley, 1872-98)による『パトリック・キャンベル夫人の肖像』(*Portrait of Mrs Patrick Campbell*, 1894)(図 14)でも強調され

ている。実際キャンベル夫人はポーラを演じたとき、チフス熱を克服したばかりで、健康状態が思わしくなかった(Campbell, *My Life* 90-1)。キャンベル夫人の病弱な外見もまた、生と死の境界を表現するのに効果的だったと言えるだろう。

負の感情や死の感覚を露わにすることができるかどうかという点は、近代劇とシェイクスピア劇を隔てる明確な差異である。ピネロの劇は、1890年代からショーによって推進された、演劇には社会問題が反映されていなければならないと主張する動きの中で誕生した。近代劇では、社会性が求められるのみならず、メロドラマにおける善悪二元論で形成された画一的な登場人物の造形への反発から、善悪では割り切れない複雑な感情が描かれた。キャンベル夫人がピネロの劇の女性主人公を演じた際に表出した感情は、ピネロの劇が近代劇として成立する上で重要な要素であったと言えるだろう。一方で、『ハムレット』の中の一女性登場人物であるオフィーリアを演じる上で女優に求められたのは、感情をありのままに吐露することではなく、悲哀や愛らしさを重視する観客や批評家の尺度に則って調整された演技であった。つまり、キャンベル夫人はピネロの劇で求められた声の延長線上でオフィーリアの狂気の声を発したが、内面の感情をそのまま表出する声はオフィーリアの演技では認められなかった。



(図 14) ビアズリーの『パトリック・キャンベル夫人の肖像』

出典：『イエロー・ブック』(*The Yellow Book*) 1894年4月号

まとめ

本章では、キャンベル夫人の声に注目することで、彼女の演じたオフィーリアが批判された背景を探った。その結果、キャンベル夫人がオフィーリアの狂気を演じる際に発した声は、役者が舞台上で表出する感情は観客の共感を得られるように調整すべきとするシェイクスピア劇の伝統的な演技法から逸脱しており、内面の感情を吐露することが求められたピネロの劇における発声法に由来していることが明らかとなった。オフィーリアの狂気にかわいらしさや哀れさを求める風潮がいかに強かったかは、初演から 3 か月後の公演でキャンベル夫人の狂気の演技がありきたりなものになってしまったことを嘆くショーの劇評からもうかがえる(284)。演劇において描かれるべきテーマや女性像が変わりつつあった 19 世紀末においても、オフィーリアを演じる女優はかわいらしさや純真無垢といった「家庭の天使」的女性らしさの尺度で評価された。

終章

本論では、ヴィクトリア朝時代において、女性著述家や女優が家父長的価値観のもとでとらえられたオフィーリア像といかに格闘し、フェミニズムの観点からどのようなオフィーリア像を生み出したかを分析した。

まず第一部では、批評家サミュエル・テイラー・コールリッジ(Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834)、ジョン・コノリー(John Conolly, 1794-1866)を始めとする精神管理療法(rest cure)を推進した精神科医たち、画家ジョン・エヴァレット・ミレー(John Everett Millais, 1829-96)のオフィーリア像について分析した。その結果、男性との関係性や貢献の度合いの尺度でしか女性の価値を見出さず、女性を男性によって管理されるべき対象とし、女性の狂気や死を男性への最大の献身性の発露として賛美する家父長的意識のもとで、オフィーリアは無個性で、男性に従順な存在として受容され、その狂気や死が美化されたことが明らかとなった。

第二部では、女性著述家アンナ・ブラウネル・ジェイムソン(Anna Brownell Jameson, 1794-1860)とメアリ・カウデン・クラーク(Mary Cowden Clarke, 1809-98)のオフィーリア像を分析した。両者とも無個性で弱々しい存在としての男性のオフィーリア像に反発し、ジェイムソンは神と同等の強力な個性をオフィーリアに見出し、クラークは異性への性的感情をもつオフィーリア像を構築した。また、両者ともオフィーリアの悲劇的運命を哀れむだけではなく、その原因を幼少期の生育環境に見出すことでフェミニスト的視点から特に女性読者が教訓を引き出すべき素材として用いた。

第三部では、女優エレン・テリー(Ellen Terry, 1847-1928)とパトリック・キャンベル夫人(Mrs. Patrick Campbell, 1865-1940)のオフィーリア像を分析した。ヴィクトリア朝期にオフィーリアを演じた女優として模範とされたテリーと悪例とされたキャンベル夫人は対照的であった。しかし、衣装などの演出や精神分析学的理解、実際に精神を患った経験や近代劇に出演することで培われた発声法を反映させて、彼女たちはともにヴィクトリア朝時代

の文脈でオフィーリアをとらえ、その精神状態や立場を慮った。

以上、ヴィクトリア朝社会において、女性著述家や女優がフェミニズムの観点からオフィーリアを解釈したことを指摘した。彼女たちはオフィーリア像の見直しを行ったが、それは当時の社会に根強く残っていた家父長的価値観と折り合いをつけながらの作業であった。例えば、ジェイムソンはオフィーリアに強力な個性を見出し格上げしたが、それは純潔無垢という従来の女性的資質においてである点で、男女の資質をめぐる従来の二分法的価値観を脱却してはいなかった。クラークは女性の性的感情を禁じる当時の性規範に基づいて、原作でのオフィーリアの悲劇的運命の根拠を幼少期の性的経験に見出した。テリーは観客がオフィーリアに求める「女性らしさ」に配慮しながらオフィーリアを演じ、キャンベル夫人はあまりの酷評に耐えられず初演から 3 か月後に狂気の演技を穏やかなものに変更した。彼女たちの試みはオフィーリアの表象史において重要な転換点であったが、ヴィクトリア朝期においては依然としてきつい制約が課せられた。

では、ヴィクトリア朝期の女性たちによるオフィーリア像の見直しはその後どのような余波を与えたのだろうか。まず、ジェイムソンやクラークに見られたオフィーリアが陥る悲劇の要因を劣悪な生育環境に見出そうとする主張は、家庭内で父ポローニアスの厳しい監視下に置かれ自律性を奪われた状態であったことを指摘するグレース・レイサム(Grace Latham)の論考「ああ、かわいそうなオフィーリア!」(“O Poor Ophelia!,” 1880)や、母親や友人が周囲にいない孤独な環境を指摘した M. リー＝ノエル(M. Leigh-Noel)の小説『シェイクスピア劇の少女たちの庭』(*Shakespeare's Garden of Girls*, 1885)におけるオフィーリアの幼少期を描いた章に受け継がれている(Latham 415; Leigh-Noel 48)。また、オフィーリアの性に注目する姿勢は、オフィーリアが狂気に陥った際に口ずさむ歌を根拠にオフィーリアの本当の気質は肉感的であることを主張したフレデリカ・レイモンド・ビアズリー・ギルクライスト(Fredericka Raymond Beardsley Gilchrist, 1846-1950)の批評『ハムレットとオフィーリアの真実の物語』(*The True Story of Hamlet and Ophelia*, 1889)や、オフィーリアがポローニアスからハムレットを拒絶するよう忠告を受けた際にはすでに二人は肉体関係にあったことを主張するジェシー・フレモント・オドネイル(Jessie Fremont O'Donnell, 1860-97)の論考「オフィーリア」(“Ophelia,” 1897)に見出される(Gilchrist 244-5; O'Donnell 72)。さらに、黒の衣装を着てオフィーリアを演じたいというテリーが表明し拒絶された提案は、ガートルード・エリオット(Gertrude Elliott, 1874-1950)によって 20 世紀初頭に実現された(図 15)。また、オフィーリアが「女性らしさ」から解き放たれたのは、

従来のかわいらしさや清純さを失わずに抗議や抵抗を表明するオフィーリアを 1904 年に演じたアメリカの女優ジュリア・マーロウ(Julia Marlowe, 1865-1950)や、1965 年に攻撃的なオフィーリアを演じたグレンダ・ジャクソン(Glenda Jackson, 1936-)によってであった(Derrick 25; Shakespeare, *Hamlet* 91))。

そして、現代においてオフィーリアはさらに強くたくましい存在となり、多様な観点からの見直しがなされている。ケネス・ブラナー(Kenneth Branagh, 1960-)監督・主演の映画『ハムレット』(*Hamlet*, 1996)では、原作でのオフィーリアに関する空隙が丁寧に埋められ、彼女の内面が丁寧に描写されている。ブラナーの翻案映画では、ハムレットとオフィーリアの間には性的関係があったことが明示され、二人が恋人として深く結びついていたことが明確化される。その上で、原作では本来登場しない場面でオフィーリアを登場させ、ハムレットの心変わりや父親の死に直面したオフィーリアの反応を示すことで、オフィーリアの苦悩を映像化した。そして、オフィーリアが狂気に陥った場面では、再度ハムレットと性的関係にあった映像を示すことで、彼女が発狂した原因がハムレットの心変わりにあったことを明示した。最終的に、死の場面では、宮殿近くの川の底でキリストのように両腕を水平に広げた、うらみがましい表情のオフィーリアが示される(図 16)。オフィーリアの心の機微に徹底的に寄り添った演出を行ったブラナーの翻案映画は、ローレンス・オリヴィエ(Laurence Olivier, 1907-89)監督・主演の映画『ハムレット』(*Hamlet*, 1948)とは対照的である。オリヴィエの翻案映画では、あくまでもハムレットの苦悩に焦点が置かれた。オフィ



(図 15)オフィーリアを演じるガートルード・エリオット

出典：『ザ・スケッチ』1902年8月20日号

ーリアは彼に振り回された結果、美しく死んでいく犠牲者に過ぎず、彼女の心の動きに光が当てられることはなかった(図 17)。

さらに、近年、原作の枠組みを超えてオフィーリアに光を当てる動きも多くみられる。2018年にナオミ・ワッツ(Naomi Watts, 1968-)主演で映画化もされたリサ・クライン(Lisa Klein)の小説『オフィーリア』(*Ophelia*, 2006)は、ハムレットではなくオフィーリアを主人公に据え、オフィーリアの視点から原作を語り直す形式をとっている。クラインの小説は原作では記述されることのないオフィーリアの子ども時代の描写から始まる。オフィーリアには母がおらず、仕事ばかりで子どもに注意を払わない父ポローニアスのもとで育った。ポローニアスがエルシノア宮殿の王の側近に昇進したのをきっかけに、オフィーリアは王妃ガートルードの侍女を務めることになる。その中で、王子ハムレットと出会い、二人は恋に落ちる。徐々に関係を深めていく二人であったが、王の弟でありハムレットの叔父クローディアスによる国王殺害を契機に、宮殿には陰謀の不穏な空気が立ち込め始める。このような状況の中、オフィーリアは原作とは異なり、死ではなく生き延びることを選択する。オフィーリアは宮殿を一人離れ、ある修道院に行きつき、そこでハムレットの子を産み、薬草の知識を生かして病人の治療に従事することに人生の目的を見出す。ここで描かれるオフィー



(図 16)ブラナー翻案映画中のオフィーリアの死の場面



(図 17)オリヴィエ翻案映画中のオフィーリアの死の場面

リアは死をただ待つだけの悲劇のヒロインではなく、自分の人生を切り拓きたくましく生きていこうとする女性である。クラインの小説『オフィーリア』が主に思春期の読者を対象にしたヤング・アダルト小説であることを考慮に入れると、オフィーリアは現代の少女にとっての力強く社会を生き抜くロールモデルに変容する必要があったと言えるだろう。

また、現代のオフィーリア像の形成には、原作以上にミレーの絵画『オフィーリア』(*Ophelia*, 1851-2)が深く関わっている。例えば、ラース・フォン・トリアー(Lars von Trier, 1956-)監督の映画『メランコリア』(*Melancholia*, 2011)では、惑星メランコリアが地球に衝突するまでの物語が鬱病のジャスティンとその姉クレアを軸に展開される。コピーライターのジャスティンは結婚を間近に控えている。しかし、結婚式で鬱病を発症し破談にしてしまう。その後、ジャスティンはクレアのもとで看病を受けながら生活するが、メランコリアが近づくにつれ精神状態が安定していく。惑星の動きとジャスティンの精神状態がまさに同調している。映画の冒頭では、ミレーの絵画に着想を得て、ウェディング・ドレス姿のジャスティンが儚さや哀れさとは無縁の挑むような目つきで小川を流れていく(図 18)。原作でのオフィーリアは恋人ハムレットから一方的に絶縁され、父も殺された結果、死を迎えるが、ジャスティンは自ら結婚相手と別れ、地球の破滅をも導く破壊的な存在である。また、日本でもオフィーリアを再解釈する動きは活発化している。美術作品をユニークな歌とアニメーションで紹介する NHK の番組『びじゅチューン!』では、2014 年 6 月 15 日にミレーの絵画をテーマにした「オフィーリア、まだまだ」が放送された。歌詞を一部引用しよう。



(図 18)トリアー監督映画『メランコリア』中にあるミレーの絵画に着想を得た場面

ブクブクと沈む中で 思い出した
「背泳ぎは得意」ずぶぬれドレスは重いけど
まだまだ 溺れちゃいけないのよ
オフィーリア 花を連れ川下り
オフィーリア 編みかけの花輪は
ドジョウにプレゼント
オフィーリア ふと気づけば意外にも青空
オフィーリア、まだまだ！

ここでのオフィーリアは背泳ぎの能力を生かして、明るい未来のために泳ぎ続ける(図 19)。また、2016 年の宝島社の企業広告では、当時 73 歳の女優樹木希林(1943-2018)がオフィーリアに扮して話題になった(図 20)。これは高齢化が急速に進む現代日本社会という文脈において生み出されたユニークな表象であった。樹木は 2013 年に全身がんを公表して以降、「生きるのも日常、死んでいくのも日常¹⁾」という言葉に見られるように、死を生の延長線上でとらえ、特別なこととみなさない独自の死生観が注目された。独自の死のあり方を発信してきた樹木がオフィーリアに扮することによって、オフィーリアは自分なりの死を自分のタイミングで遂行できた存在に変容した。



(図 19)NHK の番組『びじゅチューン！』で放送された「オフィーリア、まだまだ」

現代のオフィーリア像は確実に社会における女性像の変化を反映しているだろう。1980年代のアメリカでは、性別、人種、民族、宗教などに基づく差別や偏見を防ぐ目的で、政治的、社会的に公正で中立な言葉や表現を使用することを目指す「政治的な正しさ」(political correctness)が声高に叫ばれた。ハリウッド映画にもこの動きは波及し、古典的西部劇では悪役であったネイティヴ・アメリカンの立場から西部開拓を描くケビン・コスナー(Kevin Costner, 1955-)監督・主演『ダンス・ウィズ・ウルブズ』(*Dance with Wolves*, 1990)の商業的成功により、「政治的な正しさ」のスローガンのもと、これまで固定的なイメージを押し付けられてきた黒人や女性といった社会的弱者を映画表象上で復権させる動きが加速した。1990年代以降ハリウッド映画界に「政治的な正しさ」が席卷したことは、オリヴィエとは対照的に、ブラナーの翻案映画でオフィーリアの描写が細密になされたことの説明となるだろう。また、従来の男女の性役割に基づく差別や偏見を撤廃し、男女平等の実現を目指す女子差別撤廃条約が国連総会で1979年に採択、1981年に発行された。日本ではこれを1985年に批准し、翌年には雇用において男女の平等な機会や待遇を促進することを定めた男女雇用機会均等法が制定された。1980年代以降、女性の社会進出をめぐって法の整備がなされたことに伴い女性の労働力率が上昇したことは、男性に依存せず強くたくましく生きようとするオフィーリア像が現代社会において形成されたことの背景となっているだろう。

エレイン・ショウォルター(Elaine Showalter, 1941-)は“The representation of Ophelia



(図 20)2016 年の宝島社の企業広告においてオフィーリアに扮した樹木希林

changes independently of theories of meaning of the play or the Prince, for it depends on attitudes towards women and madness.” (“Representing Ophelia” 91-2)と述べたが、現代のオフィーリア像はまさにショウオールターの主張を例証している。女性表象や女性の立場の見直しをめぐる社会の動きを反映して、現代のオフィーリア像は大幅に変化した。しかし、現代においては、死生観との関連でオフィーリアの死をとらえた樹木の例に見られるように、オフィーリアの表象は女性や狂気に対しての社会の見方を反映するだけではなく、さらに多様な観点からとらえられる可能性を秘めている。本論で述べたように、ヴィクトリア朝においてオフィーリアの死は、男性の視点においてはその背景や死因などの詳細は不問に付され、専ら美化される対象であった一方で、女性の視点からは悲劇的結末ととらえられ、オフィーリアの生育環境や精神状態が慮られた。こうした見方が形成されたのは、自殺を罪とするヴィクトリア朝の意識が大きく関係しているだろう。オフィーリアの死が自殺なのか事故死なのかは意見が分かれるが、いずれにせよヴィクトリア朝においては、その死の要因については目を瞑るか、否定的にとらえられた。しかし、樹木の事例に見られるように、高齢化が急速に進む現代日本の文脈において、オフィーリアの死は自律性を体現したものとして肯定的にとらえられている。オフィーリアをめぐる問題は、女性だけにとどまらず、高齢化社会を迎え、これまでの死生観が揺らぎつつある人々全体が共有するものとなってきた。本論で扱ったヴィクトリア朝時代の女性著述家や女優は、性格批評(character criticism)や小説、ファッションや近代劇との接点などそれぞれの文脈で、フェミニストとしての視点からその見直しを図っていた。多様な観点からオフィーリアを解釈し、その復権を図ったヴィクトリア朝の女性たちの試みは、現代に着実に受け継がれ、今後もオフィーリア像は変幻自在に変容し続ける。

註

序章

1. 例えば、フェミニズム批評家のアドリエンヌ・リッチ(Adrienne Rich, 1929-2012)によれば、「見直し」とは「ふり返し、新鮮な眼で見、新しい批評の方向から古いテキストに入っていく行為」である(18)。
2. 現在の「イギリス」は正式には「大ブリテン島および北部アイルランドの連合王国」であり、グレート・ブリテン島、北アイルランドおよび付近の 900 以上の島々から構成される。しかし、ヴィクトリア朝時代の「イギリス」は正式には「グレート・ブリテンおよびアイルランド連合王国」であり、イングランド、ウェールズ、スコットランドに加え、アイルランド全体も含まれる。その合併の歴史を簡単に振り返りたい。まず、ウェールズはエドワード 1 世(Edward I, 1239-1307)が率いるイングランド軍に敗北し、1282 年にイングランドに併合される。1536 年には合同法によってイングランドに併合され、州の設置、同じ法律の適用、国会議員の選出などイングランドと同じ制度が施行されるに至った(指 26)。スコットランドはアン女王(Queen Anne, 1665-1714)の治世に、スペイン継承戦争(1701-14)におけるフランスとの争いに備えるため、1707 年にイングランドとの合併がなされた(指 81)。アイルランドについては、1649 年のオリヴァー・クロムウェル(Oliver Cromwell, 1599-1658)の征服以降イングランドの統治下にあったが、フランス革命が始まり、ナポレオン・ボナパルト(Napoleon Bonaparte, 1769-1821)が台頭したフランスとの争いに備えるため、1801 年に政治家ウィリアム・ピット(William Pitt, 1759-1806)の働きで併合に至った(指 101)。しかし、デイヴィッド・ロイド＝ジョージ(David Lloyd George, 1863-1945)首相によって 1922 年に「アイルランド自由国」として独立を果たし、1949 年に完全な独立国となり現在の国名「アイルランド共和国」となった(指 139)。こうした歴史を鑑み、またヴィクトリア朝時代の批評や小説の流通範囲を特定するのが困難であること、さらに劇団は地方巡業を行ったことから、本論では特に地域を限定しないこととする。
3. 本論での「女性らしさ」が意味するのは、家父長制度が浸透したヴィクトリア朝時代の「家庭の天使」的女性像のもとでオフィーリアを理解した際の属性である。具体的には、弱々しさや哀れさ、男性への従順さや献身性、美しさやかわいらしさ、清純さを指す。

4. エレイン・ショウォールター(Elaine Showalter, 1941-)は、“The copyright sale of even a mediocre novel by an unknown author was likely to equal the yearly wage of a governess.”と述べる(*A Literature* 48)。
5. 19 世紀中盤にはアップパー・クラスやミドル・クラスの日常生活を描いたカップ・アンド・ソーサー・ドラマ(cup and saucer drama)の隆興により、ミドル・クラス出身の女優が流入し女優の地位が向上した(Davis 15, 77)。また、アクター・マネジャー(俳優兼座元)のヘンリー・アーヴィング(Henry Irving, 1838-1905)が、俳優のための年金や組合などを整え、1895 年にはナイトの称号を授与されたことも大きいだろう(中山 47-50)。しかし、大部分の無名の俳優や女優は長時間低賃金の過酷な状況を強いられた。

第一部 家父長的視点から構築されたオフィーリア像

第一章 批評家サミュエル・テイラー・コールリッジのオフィーリア像

1. 性格批評の誕生の経緯やその代表的批評家の思想については、上坪正徳の『シェイクスピアとロマン派の文人たち』(2017)に詳しい。性格批評は「適合性」(decorum)や「三一致の法則」(the unities)を重視する新古典主義(neoclassicism)への反発から生まれた。
2. 上坪によれば、18 世紀から 19 世紀にかけてのシェイクスピア批評においては、「観客・読者から劇作家・詩人への視点の転換」が見られたという。モーガンのフォールスタッフの性格分析では「登場人物が観客にどのような効果を生み出しているか」が重視されているが、コールリッジなどの 19 世紀の批評家が問題としたのは、「シェイクスピアは登場人物を通して何を表現したのか」という点であった(91)。
3. コールリッジのハムレット論、その中のオフィーリアに関する記述が発表されたのはヴィクトリア朝以前である。しかし、コールリッジの論はヴィクトリア朝時代の女性著述家によるオフィーリア像の見直しに大きな影響を与え、またそのオフィーリア像はヴィクトリア朝期の家父長的価値観と密接に関係している。そのため、本論ではコールリッジをヴィクトリア朝期のオフィーリア像に影響を与えた 19 世紀の批評家として扱う。
4. 本論における原作の幕場分けや引用は、G. ブレイクモア・エヴァンズ(G. Blakemore Evans)編集の『リヴァーサイド・シェイクスピア』(*The Riverside Shakespeare*, 1974)による。

第二章 精神科医のオフィーリア像

1. 本論では、現代ではその使用に問題があるが、最近の翻訳でも原作中の“madness”(4.5.178-179)が「狂気」(シェイクスピア 188)と訳出されていることから、表現を変えず「狂気」とする。
2. ミドル・クラスについては、坂井妙子の『ウエディングドレスはなぜ白いのか』(1997)に詳しく説明されている。坂井によれば、「ミドル・クラスは大変幅の広い層を指し、上層ミドル・クラスと下層ミドル・クラスの生活ぶりは大きく異なっていた。彼らは収入、職業、宗教、教育程度、服装、居住地、余暇の過ごし方、使用人の数により、階級内で細かく分化していた。ミドル・クラスの職業としては、医者、弁護士、大商人、教師、事務員、下級官吏、商店主と様々だったが、同一職業内でも収入に大きな格差があった。」(8)
3. バジャックからの引用はすべて遠藤訳を使用し、そのページ数を示す。
4. ロビンソンとダイヤモンドの関係性については、マーガレット・F・ハーカー(Margaret F. Harker)の『ヘンリー・ピーチ・ロビンソン—写真芸術の巨匠—』(*Henry Peach Robinson: Master of Photographic Art, 1830-1901*, 1988)に詳しい。ロビンソンは書籍販売と出版を営む事業主のもとで働いていた 24 歳のときに、彼の写真に目をとめたダイヤモンドと出会った。そのときダイヤモンドはロンドン写真協会の事務局長を務めていた。ロビンソンはダイヤモンドから指導を受けたという(19)。
5. また、当時の写真技術を考慮に入れると、より 19 世紀の写真の人工性が浮かび上がる。1839 年にルイ・ジャック・マンデ・ダゲール(Louis Jacques Mande Daguerre, 1787-1851)は、史上初めての実用的な写真術であるダゲレオタイプを発表した。この後、ウィリアム・ヘンリー・フォックス・タルボット(William Henry Fox Talbot, 1800-1877)によるカロタイプなど様々な写真技術が発表されるが、画像の緻密さや露出時間の短さの点でダゲレオタイプが群を抜いていた。ダゲレオタイプは改良され、次第に露出時間が短くなり、1841 年以降には 10 秒以下の露出時間で済むようになった(バジャック 36-7)。そして 1851 年にフレデリック・スコット・アーチャー(Frederick Scott Archer, 1813-1857)によりコロジオン法という写真術が発表された。コロジオンという感光物質を利用することで、露出時間を短くすることができた(バジャック 53-4)。現代とは異なり、当時の写真技術においては、いずれにせよ患者は数秒間は身動きすることができない状態に置かれた。この点でも、ダイヤモンドの写真は決してありのままの患者の姿をとらえたものではない。

6. フランスの精神医学界においてこのような女性患者の写真が撮られた背景については、ジョルジュ・ディディ・ユベルマン(Georges Didi-Huberman)の『ヒステリーの発明—シャルコーとサルペトリエール写真図像集—』(*Invention de l'hystérie: Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1982)を参照のこと。フランスにおいても男性医師と女性患者との間には主従関係があった(255-8)。そのため、女性患者は男性医師の支配下で管理されなければならない存在としてみなされたヴィクトリア朝の精神医学界と同様の事情があった。
7. ヒースからの引用はすべて川口訳を使用し、そのページ数を示す。

第三章 画家ジョン・エヴァレット・ミレーのオフィーリア像

1. もちろんこれはフェミニズム批評の観点からの一面的な評価に過ぎないだろう。ミレーの『オフィーリア』が、技術的困難さからこれまで舞台上で上演されなかったオフィーリアの死の場면을視覚化し、オフィーリアに焦点を当てた点は評価されなければならない。現代における強くたくましいオフィーリア像の形成に大きな役割を果たしているのもミレーの絵画である。
2. オフィーリアの死にリアリズムを取り入れることへの反発は、ガストン・バシュラール(Gaston Bachelard, 1884-1962)の『水と夢—物質の想像力に関する試論』(*L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, 1942)でも表明されている。バシュラールは、水と女と死、そして波間に揺れ動く髪という原初的な連関をオフィーリアに見出し、これを「オフィーリア・コンプレックス」と名付けた。バシュラールにとって水は最も女性的な死の物質であり、水にまつわる女性性を見事に完遂したものとしてオフィーリアの死を賛美した。水と女と死の連関を完璧に達成しえたオフィーリアの死にはリアリズムが介入する余地はなく、リアリズムを取り入れるとむしろその詩的魅力が損なわれるとバシュラールは主張する(123-33)。オフィーリアの水死を女性性を完遂したものとして悲哀や美しさの点から評価する点で、ミレーの『オフィーリア』に疑義を表明した批評家とバシュラールは共通の基盤に立っていると言えるだろう。

第二部 女性著述家のオフィーリア像

第四章 アンナ・ブラウネル・ジェイムソンのオフィーリア像

1. ジェイムソンの『道徳的、詩的、歴史的女性の特徵』が発表されたのはヴィクトリア朝

に入る直前であるが、シェイクスピア劇の女性登場人物に初めて光を当てた批評であり、女性の視点からのオフィーリア像の見直しに果たした役割の重要性を鑑み、本論ではヴィクトリア朝時代の女性著述家として取り上げる。

2. コースマイヤーからの引用はすべて長野、石田、伊藤訳を使用し、そのページ数を示す。
3. ウルストンクラフトからの引用はすべて白井訳を使用し、そのページ数を示す。
4. しかし、福音主義に基づいたフェミニズムで見逃せないのは、主にミドル・クラス出身の女性による慈善活動を奨励したことである。慈善活動は女性が家庭で発揮すべき諸徳は社会にも広められるべきとの立場から奨励された。慈善活動は大抵無償で行われたが、女性と社会との接点をつくった点で大きな意義があった。なぜなら、後にそれは男性より女性に厳しい基準を要求する二重基準に基づいた伝染病法(Contagious Diseases Act)の廃止運動や、女性参政権の要請運動へとつながったからである。
5. 新約聖書の福音書からの引用はすべて塚本訳を使用し、その文番号を示す。

第五章 メアリ・カウデン・クラークのオフィーリア像

1. ヴィクトリア朝時代においては、宗教や道德上の厳格な規律を社会にも求めたピューリタニズムが中心となって、法規制や警察力によって性を取り締まる動きが活発化した。1857年のわいせつ文書取締法(Obscene Publication Act)を皮切りに、1880年代になると売春や官能的なものを法規制の力で押さえ込もうとする動きに火がつき、その熱は20世紀に入っても冷めやらなかった。こうした動きの典型が、シェイクスピアから卑猥な冗談や性の要素を消し去ったトマス・バウドラー(Thomas Bowdler, 1754-1825)の『家庭版シェイクスピア』(*The Family Shakespeare*, 1818)や、メアリー・ラム(Mary Lamb, 1764-1847)とチャールズ・ラム(Charles Lamb, 1775-1834)姉弟による『シェイクスピア物語』(*Tales from Shakespeare*, 1807)であるだろう。性的な描写が著しいクラークの著書についても、1879年に妹のサビラ・ノヴェッロ(Sabilla Novello, 1821-1904)によって性的な箇所を削除した簡略版が出版された。
2. マルティン・ルター(Martin Luther, 1483-1546)によって首唱され、ローマ・カトリック、東方教会と並ぶキリスト教の3つの流れの一つである。イギリスでは、ヘンリー8世(Henry VIII, 1491-1547)の治世において、ローマ教皇の支配から独立し、イングランド国王を同国教会の首長と定める英国国教会が成立した。その思想は広く国民生活にも浸透し、生活の合理や世俗の禁欲、勤労を奨励したため、資本主義経済を推進する原動力

となった。

3. キャシーだけは、暴君ヒースクリフ(Heathcliff)の死後、強制的に彼の息子リントン・ヒースクリフ(Linton Heathcliff)と結婚させられ、半ば監禁状態にあった嵐が丘を出、ヘアトン・アーンショウ(Hareton Earnshaw)と再婚しスラッシュクロス屋敷に移って暮らすという希望が見える終わり方となっている。

第三部 女優のオフィーリア像

第六章 エレン・テリーのオフィーリア像

1. テリーはマクベス夫人に関して一般的な理解とは異なる見方をしていたようだ。自伝において、マクベス夫人は悪魔のように恐ろしい女性ではなく、夫を心から愛している女性であると述べられる(*The Story* 333)。
2. 「ピクチャレスク」という語が誕生したきっかけは、18 世紀のイギリスで貴族の子弟たちが教養をつけることを目的に行った旅行、グランド・ツアーである。彼らの主な行き先はイタリアで、目的は絵画鑑賞であった。イタリアで見た絵の額縁をヒントに、世界を長方形に切り取って一枚の「絵」として構成するとはどういうことかについて考えをめぐらせ、これを「ピクチャレスク」と呼ぶようになったのである(高山 140-1)。ジェイムズがアーヴィングを形容するのに用いたこの語はもちろん額縁舞台(proscenium arch)をも指しているだろう。エリザベス朝演劇では張り出し舞台(apron stage)が主流で、舞台は観客のいる空間に張り出しており、複数の方向から観劇できた。しかし、17 世紀中盤以降、観客席から見て舞台を額縁のように縁取った額縁舞台が主流となり、観客は固定された視点から観劇するようになった。ジェイムズがアーヴィングを「ピクチャレスク」と形容するとき、当然そこには劇場における額縁舞台の構造も内包されている。
3. 高山によれば、イギリスがフランスを敵対視した理由はその政治体制にあった。清教徒革命と名誉革命を終えてイギリスは立憲君主制をとった世界最初の国となり、民主主義を標榜していた。しかし、フランスではルイ 14 世(Louis XIV, 1638-1715)の絶対王政が君臨していた。だからこそ、イギリスはフランスやフランス的なものを忌避したのである(152)。
4. 少年俳優にとって外観や小道具はその技術的未熟さを補う重要な要素であった。イギリスの公式の舞台に女優が登場する 1660 年以降も、オフィーリアの狂気を演じる際の白い衣装と長い髪という伝統は受け継がれた。

5. 四つ折本(quarto)とは全紙を 2 回折りたたみ、4 葉 8 ページとする書物の作りを意味する。「不良」四つ折本と言われる理由は、相当量の本文が削除されたため作品そのものが比較的短いものに変容していること、登場人物の間で台詞の正確さに極端な差があること、ブランク・ヴァース（通例弱強五歩格の無韻詩）の台詞の場合、詩のリズムがまったく無視されていることなどである。二つ折本(folio)もあり、これは全紙を 1 回だけ折りたたみ、2 葉 4 ページとする書物の作りを意味する。『ハムレット』の信頼できるテキストは、1604 年-1605 年の第二四つ折本(Q2)と、1623 年の第一二つ折本(F1)とされる(高橋、大場、喜志、村上 538, 597-602, 784-6)。
6. パストウローからの引用はすべて石井、野崎訳を使用し、そのページ数を示す。
7. テリーがオフィーリアの衣装に関してアーヴィングに進言したのには理由があった。演劇一家に生まれ、幼い頃から舞台に立ってきたテリーにアーヴィングは相談することが多く、衣装もその一つであった。加えて、テリーは 16 歳の若さで画家のジョージ・フレデリック・ウォッツ(George Frederick Watts, 1817-1904)と結婚し、その後建築家のエドワード・ウィリアム・ゴドウィン(Edward William Godwin, 1833-86)と再婚、また芸術家たちとの交友関係があったことから、舞台上の色の配置や衣装、照明についてはアーヴィングよりも知識があると自負しており、彼に助言することが多かったと自伝で述べている(*The Story* 164)。
8. テリーの舞台衣装を担当するデザイナーの変更の経緯については、ヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアム(Victoria and Albert Museum)のウェブサイト「演者と作り手—エレン・テリーとアリス・コミンス・カー—」(“The Actor and the Maker: Ellen Terry and Alice Comyns-Carr”)を参照した。
9. フロイトの『夢判断』からの引用はすべて高橋訳を使用し、そのページ数を示す。
10. ジョーンズからの引用はすべて栗原訳を使用し、そのページ数を示す。

第七章 パトリック・キャンベル夫人のオフィーリア像

1. 本名はベアトリス・ローズ・ステラ・タナー(Beatrice Rose Stella Tanner)であるが、本論では彼女の芸名パトリック・キャンベル夫人を用いることとする。
2. ニナ・オーアーバック(Nina Auerbach, 1943-2017)は、ヴィクトリア朝期に見られた劇中の一登場人物を生身の人間として生き返らせる傾向を魔術的(incantatory, necromantic)という語で説明している(*Woman* 209)。オーアーバックが述べた現象はテ

リーやキャンベルにも起きており、二人の女優によって息を吹き込まれた役柄がその後
に演じる役や社会的イメージにまで影響を与えている。

3. ウィリアム・A・アームストロング(William A. Armstrong)によれば、フォーブズ＝ロバートソンはショーの助言を受けて、17 世紀以来削除されてきたフォーティンブラス(Fortinbras)の役を復活させ、オフィーリアの狂気の場면을陰鬱なエルシノア城と対照化させるために果樹園に設定するなどの変更を行ったという(27-30)。
4. この記事についてはページ数が不明である。
5. レイチェル・フェンシャム(Rachel Fensham)によれば、ピネロの戯曲の女性主人公は<新しい女>を指向する一方で従来の女性像から完全に解放されているわけではなかった。例えば、『タンカレイの後妻』のポーラは、「墮落した女」と<新しい女>としての性質を両方兼ね備えているという(38)。「墮落した女」とは、売春に手を染め身を持ち崩した女性を指す。リンダ・ノックリン(Linda Nochlin, 1931-2017)によれば、聖書において売春婦は救われるが、19 世紀の社会に生きる売春婦には救いの可能性はないという考え方が見られるとした上で、これは責任逃れを図ろうとする男性にとって都合のよいものであったと主張する(241)。結婚によって上昇しようとするも、娼婦としての過去を拭い去ることはできず、最終的に自殺を選ぶポーラの結末には、道を踏み外した女性に更生の機会を与えず、死によって贖うべきとする男性の論理が強固に反映されている。だからこそ、この劇は保守層の観客からの支持も集めることができたと言える。
6. 加えて、キャンベル夫人の痛ましいほどに痩せた容姿もまたポーラ役に抜擢された要因の一つであっただろう。女性の極度に痩せた様子は、相反する二つの女性表象の中でとらえられた。一つ目は、社会における女性の地位を変えるために、出産という女性本来の役割を果たさないという点で<新しい女>の特質であった(Elliott 50)。二つ目は、ブラム・ダイクストラ(Bram Dijkstra, 1938-)が述べるように、女性の極度に痩せた様子は、病弱崇拜が浸透していた 19 世紀後期において、貞淑さや崇高さの徴であり、死は究極の男性への犠牲的行為として賞賛された(27-9)。こうした相反する二つの女性表象を内包したキャンベル夫人の身体は、<新しい女>でありながら、死を選ぶポーラを演じるのに適当であったと言えるだろう。
7. アレクサンダーは、“Don’t forget you are not playing at the Adelphi now, but at the St. James”とキャンベル夫人に念押しし、『タンカレイの後妻』に必要な“A certain cold “official” manner”を教え込もうとした。しかし、アレクサンダーの指導はキャンベル夫

人の本能のままに演じる姿勢に合わず、二人は演技法をめぐって対立したという。彼女の反発はピネロにも向けられ、第三幕のポーラがピアノをかきならす場面の演出で両者は対立したが、最終的にはキャンベル夫人が思うとおりに演じることになり、それによってピネロも見落としていたポーラの魅力を付与することができたという (Campbell, *My Life* 87-9)。

8. ヘンリック・イブセン(Henrik Ibsen, 1828-1906)の戯曲『幽霊』(*Ghosts*, 1881)には、虚偽の結婚生活が続けるアルヴィング夫人(Mrs. Helen Alving)に可愛い一人息子オズヴァル(Oswald Alving)が脳病にかかっていることを告げる場面がある。俳優のジョン・ギールグッド(John Gielgud, 1904-2000)は自伝で、彼がオズヴァル役を演じた際、キャンベル夫人が“You must speak with a channel-steamer voice. Pinero showed me how to do it!”と言って指導をしてくれたことを語っている(52)。
9. ピネロの戯曲の幕場分けや引用はすべてクレイトン・ハミルトン(Clayton Hamilton)編集の『アーサー・ウィング・ピネロの社会劇 第1巻』(*The Social Plays of Arthur Wing Pinero* Volume 1, 1967)による。

終章

1. 宝島社のプレスリリースより。

参考文献

1. 英語文献

- Acton, Willian. *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs in Childhood, Youth, Adult Age, and Advanced Life*. London: J. & A. Churchill, 1875.
- Altick, Richard D. *Victorian People and Ideas*. 1973. London: J M Dent & Sons Ltd, 1974.
- Armstrong, William A. “Bernard Shaw and Forbes-Robertson’s Hamlet.” *Shakespeare Quarterly* 15 (1964): 27-31.
- Ashelford, Jane. *The Art of Dress: Clothes and Society 1500-1914*. London: National Trust Enterprises Limited, 1996.
- Auerbach, Nina. *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- - -. *Ellen Terry: Player in Her Time*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- Baker, H. Barton. *History of the London Stage and Its Famous Players 1576-1903*. London: George Routledge and Sons, Limited, 1904.
- Bevington, David. *Murder Most Foul: Hamlet Through the Ages*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Blackwell, Elizabeth. *Essays in Medical Sociology*. London: E. Bell, 1902.
- Bourneville and Regnard, Paul. *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Paris: Aux bureaux du Progres Medical and V. Adrien Delahaye, 1878.
- Bowdler, Thomas. *The Family Shakespeare*. 1807. London: Longman, 1847.
- Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. 1847. London: Smith, Elder & Co, 1870.
- Brown, Sarah Annes. “The Prequel as Parinode: Mary Cowden Clarke’s Girlhood of Shakespeare’s Heroines.” *Shakespeare Survey* 58 (2005): 95-106.
- Bucknill, John Charles. *The Psychology of Shakespeare*. London: Longman, Brown, Green, Longmans & Roberts, 1859.

- Campbell, Lady Colin. *Etiquette of Good Society*. London: Cassell and Company Limited, 1893.
- Campbell, Patrick. *My Life and Some Letters*. New York: Dodd, Mead and Company, 1922.
- Clarke, Mary Cowden. *Shakespeare's Works: Edited with a Scrupulous Revision of the Text*. New York: D. Appleton and Company, 1860.
- - -. *The Complete Concordance to Shakespeare: Being a Verbal Index to All the Passages in the Dramatic Works of the Poet*. 1844-5. London: Bickers & Son, 1881.
- - -. "Shakespeare's Self: As Revealed in his Writings." *Shakespeariana: A Critical and Contemporary Review of Shakespearian Literature* 3 (1886): 145-57.
- - -. "Shakespeare as the Girl's Friend." *Shakespeariana: A Critical and Contemporary Review of Shakespearian Literature* 4 (1887): 355-69.
- - -. *My Long Life: An Autobiographic Sketch*. New York: Dodd, Mead and Company, 1896.
- - -. *The Girlhood of Shakespeare's Heroines*. 1851-2. Vol 2. New York: AMS Press, 1974.
- Clarke, Mary Cowden and Charles Cowden Clarke. *Shakespeare's Works*. London: Cassell, 1865.
- - -. *The Shakespeare Key*. London: S. Low, Marston, Seale & Rivington, 1879.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Lectures and Notes on Shakespeare and Other English Poets*. 1811-8. London: G. Bell and Sons, 1884.
- Conolly, John. *The Construction and Government of Lunatic Asylums and Hospitals for the Insane*. London: John Churchill, 1847.
- - -. *The Treatment of the Insane without Mechanical Restraints*. London: Smith, Elder & Co, 1856.
- - -. *A Study of Hamlet*. London: Edward Moxon & Co, 1863.
- Cunningham, Patricia A. *Reforming Women's Fashion 1850-1920: Politics, Health, and Art*. Kent: The Kent State University Press, 2003.
- Davis, Tracy C. *Actresses as Working Women: Their social identity in Victorian Culture*. London: Routledge, 1991.
- Derrick, Patty S. "Julia Marlowe's Ophelia: A Portrait of Resistance and Failure."

- Theatre History Studies* 23 (2003): 25-47.
- Dessen, Alan C. *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Diamond, Hugh Welch. "On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity." *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*. Ed. Sander L. Gilman. Vermont: Echo Point Books & Media, 1976. 19-24.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siecle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Elliott, Bridget. "New and Not So "New Women" on the London Stage: Aubrey Beardsley's *Yellow Book* Images of Mrs. Patrick Campbell and Réjane." *Victorian Studies* 31 (1987): 33-57.
- Ellis, Sarah Stickney. *The Daughters of England: Their Position in Society, Character and Responsibilities*. New York: D. Appleton and Company, 1842.
- - -. *The Mothers of England: Their Influence and Responsibility*. London: Fisher, Son, & Co, 1843.
- - -. *The Wives of England, Their Relative Duties, Domestic Influence & Social Obligations*. London: Fisher, Son and Co, 1843.
- Farren, George. *Essays on the Varieties in Mania, Exhibited by the Characters of Hamlet, Ophelia, Lear, and Edgar*. London: Dean and Munday, 1833.
- Fensham, Rachel. "Mrs Patrick Campbell as 'hell cat': Reading the Surface Histories of a Female Body." *Nineteenth Century Theatre & Film* 30 (2003): 33-54.
- Filon, Augustin. *The English Stage: Being an Account of the Victorian Drama*. London: John Milne, 1897.
- Gates, Barbara T. *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Gielgud, John. *An Actor and His Time*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1979.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 1979. New Haven: Yale University Press, 1980.

- Gilchrist, Fredericka Beardsley. *The True Story of Hamlet and Ophelia*. Boston: Little, Brown and Co, 1889.
- Gregory, Fiona. "Performing the Rest Cure: Mrs Patrick Campbell's Ophelia, 1897." *New Theatre Quarterly* 28 (2012): 107-21.
- Gross, George C. "Mary Cowden Clarke, *The Girlhood of Shakespeare's Heroines*, and the Sex Education of Victorian Women." *Victorian Studies* 16 (1972): 37-58.
- Harker, Margaret F. *Henry Peach Robinson: Master of Photographic Art 1830-1901*. Oxford: Basil Blackwell, 1988.
- Hazlitt, William. "Schlegel on the Drama." *The Edinburgh Review or Critical Journal* 26 (1816): 67-107.
- - -. *Characters of Shakespeare's Plays*. 1817. London: J. M. Dent and Sons Ltd, 1926.
- Hiatt, Charles. *Ellen Terry and Her Impersonation & an Appreciation*. London: George Bell and Sons, 1898.
- Hood, Thomas. *The Complete Poetical Works of Thomas Hood*. Ed. Walter Jerrold. London: Henry Frowde, Oxford University Press, 1911.
- Hughes, Alan. *Henry Irving, Shakespearean*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- James, Henry. *Henry James: The Scenic Art: Notes on Acting and the Drama 1872-1901*. Ed. Allan Wade. New Jersey: Hill and Wang, 1957.
- Jameson, Anna Brownell. *Winter Studies and Summer Rambles in Canada*. New York: Wiley & Putnum, 1839.
- - -. *Sisters of Charity and The Communion of Labour: Two Lectures on the Social Employments of Women*. London: Longman, 1859.
- - -. *Characteristics of Women, Moral, Poetical, and Historical*. 1832. New York: AMS Press, 1971.
- Kaplan, Joel H. "Pineroticism and the problem play: Mrs Tanqueray, Mrs Ebbsmith and 'Mrs Pat'." *British Theatre in the 1890s: Essays on Drama and the Stage*. Ed. Richard Foulkes. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 38-58.
- Kellogg, Abner Otis. *Shakespeare's Delineations of Insanity, Imbecility, and Suicide*. New York: Hurd and Houghton, 1866.

- Klein, Lisa. *Ophelia*. London: A& C Black, 2006.
- Laing, R. D. *The Divided Self*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1965.
- Lamb, Charles and Mary Lamb. *Tales from Shakespeare*. 1807. New York: Blue Ribbon Books, 1918.
- Latham, Grace. "O Poor Ophelia!" *Transactions of the New Shakespeare Society* 9 (1880): 401-30.
- Leigh-Noel, M. *Shakespeare's Garden of Girls*. London: Remington & Co, 1885.
- Lennox, Charlotte. *Shakespear Illustrated: or, The Novels and Histories, on which the Plays of Shakespear are Founded*. 1753-4. New York: AMS Press, 1973.
- Lewes, George Henry. *On Actors and the Art of Acting*. London: Smith Elder & Co, 1875.
- Lidz, Theodore. *Hamlet's Enemy: Madness and Myth in Hamlet*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1975.
- Marcus, Steven. *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1964.
- Marshall, Gail. *Jameson, Cowden Clarke, Kemble, Cushman*. London: Continuum, 2011.
- Martin, Helena Faucit. *On Some of Shakespeare's Female Characters*. 5th ed. 1881-91. New York: AMS Press, 1970.
- Mill, John Stuart. *The Subjection of Women*. London: Longmans, 1869.
- Montgomery, George Edgar. "Miss Ellen Terry." *Actors and Actresses of Great Britain and the United States, from the days of David Garrick to the present time*. Eds. Brander Matthews and Laurence Hutton. New York: Cassell & Company, Limited, 1886. 249-257.
- More, Hannah. *Strictures on the Modern System of Female Education*. Vol. 2. 1799. Bristol : Thoemmes, 1995.
- Morgann, Maurice. *An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff*. 1777. London: Henry Frowde, 1912.
- Morison, Alexander. *The Physiognomy of Mental Diseases*. London: Longman and Co, 1838.
- Mullin, Donald, ed. *Victorian Actors and Actresses in Review: A Dictionary of Contemporary Views of Representative British and American Actors and Actresses 1837-1901*. Connecticut: Greenwood Press, 1983.

- Nochlin, Linda. "Lost and Found: Once More the Fallen Woman." *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. Eds. Norma Broude and Mary D. Garrard. New York: Harper & Row, Publishers, 1982. 220-45.
- O'Donnell, Jessie Fremont. "Ophelia." *The American Shakespeare Magazine* 3 (1897): 70-6.
- Pascoe, Charles Eyre. *Dramatic Notes: A Chronicle of the London Stage 1879-1882*. London: David Bogue, 1883.
- Patmore, Coventry. *The Poems of Coventry Patmore*. Ed. Frederick Page. London: Oxford University, 1949.
- Peters, Margot. *Mrs. Pat: The Life of Mrs. Patrick Campbell*. London: The Bodley Head, 1984.
- Pinero, Arthur Wing. *The Social Plays of Arthur Wing Pinero*. Vol. 1. Ed. Clayton Hamilton. New York: AMS Press, 1967.
- Prichard, James Cowles. *A Treatise on Insanity and Other Disorders Affecting the Mind*. London: Sherwood, Gilbert, and Piper, 1835.
- Purvis, June. *A History of Women's Education in England*. Philadelphia: Open University Press, 1991.
- Rhodes, Kimberly. *Ophelia and Victorian Visual Culture: Representing Body Politics in the Nineteenth Century*. Aldershot: Ashgate, 2008.
- Rich, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision." *College English* 34 (1972): 18-30.
- Richardson, Samuel. *Pamela; or, Virtue Rewarded*. 1740. New York: Century Co, 1904.
- Robertson, Graham. *Time Was: the Reminiscences of W. Graham Robertson*. London: Hamish Hamilton, 1931.
- Robinson, Henry Peach. *Pictorial Effect in Photography*. London: Piper & Carter, 1869.
- Ruskin, John. *Sesame and Lilies: The Two Paths and the King of the Golden River*. 1865. London: J.M. Dent & Sons. Ltd, 1913.
- Scott, Clement. *Some Notable Hamlets of the Present Time: Sarah Bernhardt, Henry Irving, Wilson Barrett, Beerbohm Tree, and Forbes Robertson*. N.p.:Palala Press, 1900.

- Shakespeare, William. *The Riverside Shakespeare*. Eds. Evans, G. Blakemore, Hershel Clay Baker, Harry Levin, and Charles Harlen Shattuck. Boston: Houghton Mifflin Co, 1974.
- - -. *Hamlet Prince of Denmark*. Ed. Robert Hapgood. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Shaw, Bernard. *Our Theatres in the Nineties*. Vol. 3. London: Constable & Co Ltd, 1931.
- Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own*. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- - -. "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism." *Shakespeare and the Question of Theory*. Eds. Patricia Parker and Geoffrey Hartman. New York: Methuen, 1985. 77-94.
- - -. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New York: Pantheon Books, 1985.
- Slights, Jessica. "Historical Shakespeare: Anna Jameson and Womanliness." *English Studies in Canada* 19 (1993): 387-400.
- Speaight, Robert. *Shakespeare on the Stage: An Illustrated History of Shakespearian Performance*. Boston: Little Brown and Company, 1973.
- Styan, J. L. *Modern Drama in Theory and Practice: Realism and Naturalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- - -. *The English Stage: A History of Drama and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Taylor, George. *Players and Performances in the Victorian Theatre*. Manchester: Manchester University Press, 1989.
- T. C. "Letters on Shakespeare, No. I. On *Hamlet*." *Blackwood's Edinburgh Magazine* 11 (1818): 504-512.
- Terry, Ellen. *The Story of My Life: Recollections and Reflections*. New York: Doubleday, Page & Co, 1908.
- - -. *Four Lectures on Shakespeare*. Ed. Christopher St. John. London: Martin Hopkinson Ltd, 1932.
- Terry, Ellen and Bernard Shaw. *Ellen Terry and Bernard Shaw: A Correspondence*. Ed.

- Christopher St. John. London: Reinhardt & Evans Ltd, 1949.
- Thompson, Ann and Sasha Roberts eds. *Women Reading Shakespeare 1660-1900: An Anthology of Criticism*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. 1957. London: The Hogarth Press, 1987.
- Winslow, Forbes. "Woman in her Psychological Relations." *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology* 4 (1851): 34.

2. 日本語文献

- 新井潤美『階級にとりつかれた人びと—英国ミドル・クラスの生活と意見—』 中央公論新社、2001。
- アリストテレス『アリストテレス全集 13 問題集』 丸橋裕、土屋睦廣、坂下浩司訳 岩波書店、2014。
- 今井けい『イギリス女性運動史—フェミニズムと女性労働運動の結合—』 日本経済評論社、1992。
- ウルストンクラフト、メアリ『女性の権利の擁護：政治および道德問題の批判をこめて』 白井堯子訳 未来社、1980。[Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman: With Strictures on Political and Moral Subjects*. London, 1792.]
- 上坪正徳『シェイクスピアとロマン派の文人たち』 中央大学出版部、2017。
- 河村貞枝『イギリス近代フェミニズム運動の歴史像』 明石書店、2001。
- 川本静子「清く正しく優しく—手引書の中の＜家庭の天使＞像」 『英国文化の世紀 3 女王陛下の時代』 松岡昌家、川本静子、長島伸一、村岡健次編 研究社出版、1996、53-85。
- 『＜新しい女たち＞の世紀末』 みすず書房、1999。
- 北村紗枝『シェイクスピア劇を楽しんだ女性たち—近世の観劇と読書—』 白水社、2018。
- コースマイヤー、キャロリン『美学—ジェンダーの視点から—』 長野順子、石田美紀、伊藤政志訳 三元社、2009。[Korsmeyer, Carolyn. *Gender and Aesthetics: An Introduction*. New York: Routledge 2004.]
- 坂井妙子『ウエディングドレスはなぜ白いのか』 勁草書房、1997。

- 指昭博『図説 イギリスの歴史』河出書房新社、2009。
- シェイクスピア、ウィリアム『ハムレット』小田島雄志訳 白水社 U ブックス、2009。
- ショウォールター、エレイン編『新フェミニズム批評—女性・文学・理論—』青山誠子訳 岩波書店、1999。[Showalter, Elaine, ed. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. New York: Pantheon, 1985.]
- ジョーンズ、アーネスト『ハムレットとオイディプス』栗原裕訳 大修館書店、1988。[Jones, Ernest. *Hamlet and Oedipus*. London: Victor Gollancz Ltd., 1949.]
- ストレイチャー、レイ『イギリス女性運動史：1792－1928』栗栖美知子、出淵敬子、吉田尚子、山内藤子、奥山礼子、佐藤千佳、山古優子、三神和子訳 みすず書房、2008。[Strachey, Ray. *“The Cause”: A Short History of the Women’s Movement in Great Britain*. London: G. Bell and Sons, 1928.]
- 高橋康也、大場建治、喜志哲雄、村上淑郎『研究社シェイクスピア辞典』研究社、2000。
- 高山宏『近代文化史入門—超英文学講義—』講談社、2007。
- 武田美保子『＜新しい女＞の系譜—ジェンダーの言説と表象』彩流社、2003。
- 田中孝信「横溢するセクシュアリティ」『セクシュアリティとヴィクトリア朝文化』田中孝信、要田圭治、原田範行編 彩流社、2016、9-46。
- ディディ＝ユベルマン、ジョルジュ『ヒステリーの発明：シャルコーとサルペトリエール写真 図像集 上・下』谷川多佳子、和田ゆりえ訳 みすず書房、2014。[Didi-Huberman, Georges. *Invention de l’hystérie: Charcot et l’Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula, 1982.]
- 徳井淑子『黒の服飾史』河出書房新社、2019。
- 長島伸一『世紀末までの大英帝国—近代イギリス社会生活史素描—』法政大学出版局、1987。
- 中山夏織『演劇と社会：英国演劇社会史』美学出版、2003。
- バジャック、クエンティン『写真の歴史』伊藤俊治監修 遠藤ゆかり訳 創元社、2003。
- [Bajac, Quentin. *L’image révélée: L’invention de la photographie*. Paris: Gallimard 2001.]
- バシュラール、ガストン『水と夢—物質の想像力についての試論』小浜俊郎、桜木泰行訳 国文社、1985。[Bachelard, Gaston. *L’Eau et les Rêves: essai sur l’imagination de la matière*. Paris: J. Corti, 1942.]
- パストウロー、ミシェル『ヨーロッパの色彩』石井直志、野崎三郎共訳 パピルス、1995。

- [Pastoureau, Michel. *Dictionnaire des couleurs de notre temps: symbolique et société*. Paris: Editions Bonneton, 1992.]
- ハッチオン、リンダ『アダプテーションの理論』片淵悦久、鴨川啓信、武田雅史訳 晃洋書房、2012。[Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.]
- ヒース、S.『セクシュアリティ：性のテロリズム』川口喬一監訳 勁草書房、1988。[Heath, Stephen. *The Sexual Fix*. London: Macmillan, 1982.]
- ブルックス、クリス『ゴシック・リヴァイヴァル』鈴木博之、豊口真衣子訳 岩波書店、2003。
[Brooks, Chris. *The Gothic Revival*. London: Phaidon, 1999.]
- フロイト、ジグムント『フロイト著作集 2 夢判断』高橋義孝訳 人文書院、1968。
- - - (1986)『フロイト著作集 第七巻』懸田克躬、小此木啓吾訳 人文書院、1986。
- ボードウェル、デイヴィッド、クリスティン・トンプソン『フィルム・アート—映画芸術入門—』飯岡詩朗、藤木秀朗、板倉史明、北野圭介、北村洋、笹川慶子訳 名古屋大学出版会、2007。[Bordwell, David and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 2nd ed. New York: Knopf, 1986.]
- 松下正明、斎藤正彦編『臨床精神医学講座 22 精神医学と法』中山書店、1997。
- 宮田光雄『平和のハトとリヴァイアサン—聖書の象徴と現代政治—』岩波書店、1988。
- 村上リコ『図説 英国社交界ガイド エチケット・ブックに見る 19 世紀英国レディの生活』河出書房新社、2017。
- モアズ、エレン『女性と文学』青山誠子訳 研究社出版、1978。[Moers, Ellen. *Literary Women*. New York: Doubleday, 1976.]
- 度会好一『ヴィクトリア朝の性と結婚—性をめぐる 26 の神話—』中央公論社、1997。

3. 無記名の書籍・雑誌

- “At the Play: “The Notorious Mrs. Ebbsmith” at the Garrick.” *Lady’s Pictorial* 23 Mar. 1895: 392-394.
- “At the Play: “Romeo and Juliet” at the Lyceum.” *Lady’s Pictorial* 28 Sept. 1895: 457-458.
- “At the Play: “Hamlet” at the Lyceum.” *Lady’s Pictorial* 18 Sept. 1897: 361-363.
- “Fine Arts: Royal Academy.” *The Athenaeum* 1852: 581.
- “Pre-Raphaelitism in Art and Literature.” *The British Quarterly Review* 1852: 197-220.

“Shakespeare in Nineteen Tableaux.” *The Sketch* 21 Sept. 1898: N. pag.

“The Exhibition of the Royal Academy, 1852.” *The Art-Journal* 1852: 174.

『新約聖書 福音書』塚本虎二訳 岩波書店、1967。

4. 視聴覚メディア

『ダンス・ウィズ・ウルブズ』(*Dances with Wolves*) ケビン・コスナー出演・監督 メアリー・マクドネル、グレアム・グリーン出演 1990年 東北新社、2005年 DVD。

『ハムレット』(*Hamlet*) ローレンス・オリヴィエ出演・監督 ジーン・シモンズ出演 1948年 ポニーキャニオン、2011年 Blu-ray。

『ハムレット』(*Hamlet*) ケネス・ブラナー出演・監督 ジュリー・クリスティ、デレク・ジャコビ、ケイト・ウィンスレット出演 1996年 ワーナー・ホーム・ビデオ、2010年 Blu-ray。

『メランコリア』(*Melancholia*) ラース・フォン・トリアー監督 キルスティン・ダンスト、シャルロット・ゲンズブール出演 2011年 ジェネオン・ユニバーサル、2012年 DVD。

5. ウェブサイト

“The Actor and the Maker: Ellen Terry and Alice Comyns-Carr.” Victoria and Albert Museum, n. d. Web. 9 Jan. 2020. <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-actor-and-the-maker-ellen-terry-and-alice-comyns-carr/>>

井上涼「オフィーリア、まだまだ」NHK, 2 Jan. 2019. Web. 9 Jan. 2020. <<https://www.nhk.or.jp/d-garage-mov/movie/33-56.html>>

宝島社企業広告 2016年 宝島社、n. d. Web. 9 Jan. 2020. <<https://tkj.jp/company/ad/2016/>>

