



Aphra Behnの『月の皇帝』論：
Farceの構造について

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-03-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 近藤, 直樹 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00002628

Aphra Behnの『月の皇帝』論 ——Farceの構造について

近 藤 直 樹

トマス・モア (Sir Thomas More) の『ユートピア』 (*Utopia*, 1516) からトンマーゾ・カンパネッラ (Tommaso Campanella) の『太陽の都』 (*La città del sole*, 1602)、そしてフランシス・ベーコン (Francis Bacon) の『ニュー・アトランティス』 (*Nova Atlantis*, 1627) やジョナサン・スイフト (Jonathan Swift) の『ガリヴァー旅行記』 (*Gulliver's Travels*, 1726) へと続くユートピア物語の出現は、ここではない世界への強い希求の表れとみなすことができるであろう。航海の時代を迎えて、そして実際の航海記に触発されて、大海原の彼方にまだ見ぬ理想郷を思い描くことは、作家の想像力の自然な飛翔と言えよう。現実世界のアンチテーゼとして描かれたモアのユートピア国、カンパネッラの赤道直下の島、ベーコンのベンサレム、スイフトのフウイヌム国、これらの島々——ユートピアは何故か島である、特別な航海を経なければたどり着けない隔絶された島である、それは特別に選ばれた人でなければたどり着けないということか¹——が政治的アレゴリーに染まっているにせよ、また共産主義的・管理主義的・階級差別的な色合いが感じられるにせよ、それらは夢見られた理想社会のひとつの形である。その理想社会は作者の想像の上に築かれたものではあるが、そこにたどり着く手段は船という現実的な乗り物である。航海記とユートピア物語は一続きであり、船がその橋渡しをするのである。作者の想像力はユートピアへと飛翔するが、船による航海という設定が、ユートピアをこの惑星内に引きとどめている。ここではな

¹ 例外的にウィリアム・モリスの『ユートピアだより』では舞台は未来のロンドンになっている。

いどこかの理想世界とは、この地球上のどこかの世界なのだ。

これに対して、地球を飛び出して理想郷を求める物語がある。果てしない大海を前にして異国への憧れを感じるのと同様に、果てしない星空を前にして無窮の宇宙へ思いを馳せるのもまた自然なことだ。ガリレオやケプラーといった偉大な天文学者たち——彼らは『月の皇帝』(*The Emperor of the Moon: A Farce*, 1687年初演)の登場人物ともなっているし、また後者は『ケプラーの夢』(1634年)という月世界旅行物語を書いた——の登場は人々の目を宇宙に向けることにもなったからだ。その宇宙の星々の中でも一際大きな星、太陽と月は特別な存在であっただろう。それゆえ太陽と月はあらゆるところで様々な神の象徴になってきたのである。そしてあるひとたちはそこにひとつの世界、理想的世界、理想的人間が住む世界、つまりユートピアを見た。宇宙に行く現実的な手段を持ち合わせていなかった時代、太陽の世界や月の世界を描くことは、船によるユートピアへの航海とは違って、想像上の乗り物、想像上の手段による冒険物語を描くことになる。いわば二重のフィクションである。ユートピア物語に倍して空想の物語であると言える。この空想冒険物語は、ダンテの『神曲』という偉大な遠い祖先をもつものであるが、そしてサイエンス・フィクションという子孫をやがて持つことになるのだが、そのフィクション性からして、真摯な現実的物語にはなりにくいという傾向があるだろう。それは荒唐無稽と紙一重だが、荒唐無稽に堕してしまわないところに文学的意義を認めることができる。その代表的な作品として、フランシス・ゴドウィン (Francis Godwin) の『月の男』(*The Man in the Moon, or, a Discourse of a Voyage thither by Domingo Gonsales The Speedy Messenger*, 1638) ——この物語の主人公ゴンザレスの名は『月の皇帝』でも言及されている——、シラノ・ド・ベルジュラック (Cyrano de Bergerac) の『月の諸国諸帝国の滑稽物語』(*Histoire comique des États et Empires de la Lune*, 1657) および『太陽の諸国諸帝国の滑稽物語』(*Histoire comique des États et Empires du Soleil*)、そしてマーガレット・キャヴェンディッシュ (Duchess of Newcastle,

Margaret Cavendish) の『新世誌、光り輝く世界』(*The Description of a New World, Called The Blazing World*, 1666) ——その世界は空想の産物であることを彼女自身認めている——を挙げることができよう。また、対話(議論)によって構成された物語という点で上記の作品とは趣は異なるが、ベルナール・ル・ボヴィエ・ド・フォントネル(Bernard le Bovier de Fontenelle) の『世界の複数性についての対話』(*Entretiens sur la Pluralité des Mondes*, 1686) はアフラ・ベン自身が翻訳しており、当時の人々の太陽と月への関心を教えてくれるとともに、彼女のこの戯曲『月の皇帝』を考える上では重要な作品となろう。そしてより直接的には、イタリアのコメディ・デラルテの流れをくむノーラン・ド・ファトゥヴィル(Nolant de Fatouville) の『月の皇帝アルルカン』(*Arlequin Empereur dans la lune*, 1684) の影響を受けて、あるいはその翻案として『月の皇帝』は成立している。

『月の皇帝』はこのような文学上のコンテクストの中でまず考えなければならない。航海記からユートピア物語そして空想冒険物語という、外の世界へと視線を向ける文学のコンテクストだ。だが、その全体的な流れを指摘するよりも、そのコンテクストはアフラ・ベンが利用した枠組みにすぎないことを指摘することの方がより重要だ。騎士物語の伝統そのものよりも、それが『ドン・キホーテ』の枠組みであることの方が重要なと同様だ。フランシス・ゴドウィンとシラノ・ド・ベルジュラックの作品は劇中で言及されており、それはドン・キホーテにとっての騎士道物語のようなものであることがほめかされているのである²。そのような物語を読むことによってドクター・バリアードは‘Lunatick’(I. i. 84) になったと言われているのである。彼は、フォントネルが言うところの「月を崇拜するほどの愚か者たち」³のひとりなのだ。ただ、彼が狂っているのは、月に関してだけ

² *The Emperor of the Moon: a Farce*, Vol.7 of *The Works of Aphra Behn* 7vols., ed. Janet Todd (London: William Pickering, 1992) 163. 以後、アフラ・ベンの作品からの引用はこの版による。

³ Vol. 4 of *The Works of Aphra Behn*, 117.

であって、その他のことでは「大いに分別と理性を示す」(Ⅲ. i. 430-31) ののである。

そしてもうひとつ、この作品において重要なモチーフとなっているのが錬金術である。天体への飛翔が天文学を装ったフィクションであるように、錬金術は化学を装った似非科学である。伝説のヘルメス・トリスメギストス以来、錬金術は、ユートピア物語と同様に、古くから各地で様々な民族によって試みられてきた⁴。また、それらは人々の夢を掻き立てるという点でも共通している。ユートピアを探すことも、不老不死を可能にする賢者の石を求めることも、ともに人間の夢なのだろう。患者の夢、と言ってしまってもいいかもしれない。この夢に取り憑かれている男、ドクター・バリアード——彼はドン・キホーテに喩えられてもいる (I. i. 82) ——を中心に『月の皇帝』は展開する。彼がドクターであることは皮肉だ。彼は医者ではなく患者の側であるのだから。しかも彼は「患者をつれてくるな」(I. iii. 159-60) という医者でありながら、伝説的医学者ガレノスや医者兼錬金術師のパラケルススに例えられて、名誉心をくすぐられるのである。現実世界の価値観や権威に対するアフラ・ベンの皮肉を見てとることができる。

また、『ドン・キホーテ』が表面上は滑稽な物語であるのと同様に、シラノ・ド・ベルジュラックの作品が「滑稽物語」と題名に付けられているように、アフラ・ベンのこの戯曲はファースと銘打たれている。モリエールの成功によってファースが流行し、その流れはイギリスにも及んだが、ドライデンの批判を初めとして‘ファース’という言葉は否定的な意味合いが強く、避けられる傾向にあった⁵。しかし、

⁴ ユートピアの歴史に関しては、例えば、グレゴリー・グレイズ『ユートピアの歴史』(小畑拓也訳、東洋書林、2013年)を、また当時の錬金術を俯瞰するためには、ヘルメス・トリスメギストスから説き起こし、ジョルダノ・ブルーノによって集大成された魔術的世界観を論述した浩瀚な研究書、フランセス・イエイツ『ジョルダノ・ブルーノとヘルメス教の伝統』(前野佳彦訳、工作舎、2010年)を参照。

⁵ Peter Holland, 'Farce,' in *English Restoration Theatre*, ed. Deborah Payne Fisk (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2000) 110参照。

それを承知であえてアフラ・ベン是一段下に見られるこの言葉をタイトルに用いている。極めて意図的な使用と見なければならぬ。またタイトルだけではなく、幕開けすぐに総督の甥であるシンシオとシャルマンティがそれぞれの恋人エラリア（ドクター・バリアードの娘）とベルマンティ（ドクター・バリアードの姪）と結ばれるためにドクター・バリアードを騙すべくファースを準備していることが語られる。それはすなわち、これから演じられることになるファースに他ならない。楽屋落ちとも言える手法で、アフラ・ベンはこの劇がファースであることを周到に告知しているのだ。コメディア・デラルテに共感を覚えながら、ユートピアや錬金術をめぐる当時の状況を利用して、喜劇ではなくファースとして彼女がこの作品をいかに構成しているかについて考え、またファースというジャンルへの挑戦を彼女の戯曲の流れの中で捉えながら、彼女のドラマツルギーの広がりについて本論では論じてみたい。

1

舞台はナポリである。アフラ・ベンの戯曲の中で最も人気を博した『流浪者』（*The Rover. Or, The Banish'd Cavalier*, 1677年初演）——その次に人気を博したのがこの『月の皇帝』だと言われている——の舞台と同じナポリである。今でも、街を歩けばいたるところでプルチネッラ（道化）に出会うナポリである。『流浪者』では四句節が始まる前の東の間のカーニヴァルの期間が、この喜劇が展開する時間として設定されていた。カーニヴァルという特別な時間、現実社会の秩序を踏み外すことが許されている時間、その解放の時間は、社会秩序と無縁に生きる存在である道化が根付いている街ナポリにこそ最もふさわしいかもしれない。喜劇『流浪者』の舞台設定がナポリであったことが当を得ているように、ファース『月の皇帝』の舞台設定もナポリであることは、劇作家アフラ・ベンの演劇の流れにおいて必然的であるように思われる。つまり、彼女の戯曲の中でファースと銘打たれている

のは『月の皇帝』の他には、『にせ伯爵』(*A FARCE call'd The False Count, or A New Way to play AN OLD GAME*, 1681年初演)があるのみなのだが、この戯曲は喜劇が圧倒的に多いアフラ・ベンの作品群において例外的であるのではなく、彼女の演劇作品の流れの中において正統の位置のあると考えることができるのだ。

ナポリの街に入ること、それはある意味アフラ・ベンの劇の世界に入ることと等しい。第三幕第一場で、カラッシュ(幌付き軽二輪馬車)に乗って農夫に変装したハーレキン——彼が惚れているモプソフィルが農夫の息子と結婚すると聞かされたからだ——がナポリの街に入ろうとした時、彼は街の門衛から通関税を求められるが、これはアフラ・ベン演劇の劇場への入場料のようなものだ。そこに入ることによって、現実から解放された非日常的世界に入ることができるのだ。この街でこそハーレキンは存分にハーレキンたりうるのだ。しかも、そこはさすがのハーレキン、門衛をまんまとペテンにかけて街に入る。門衛が官吏を呼んでいる間に、彼は上張りを羽織ってパン屋に変身し、カラッシュを切り離して荷車に見せかける。ハーレキンは官吏をだますことによって、門衛から言いがかりを付けられた賠償金として1クラウンせしめもするのだ。結局、門衛はハーレキンが元の姿に戻ったのを見ても、ハーレキンの嘘の方を信じることにする。

——Wel, now to my thinking, 'tis as plain a Calash again, as ever I saw in my Life, and yet I'm satisfy'd 'tis nothing but a Cart. (III. i. 49-50)

嘘を信じること、それは劇場の観客に課せられていることでもある。自由に振舞うのは役者の方なのだ。こうして法を無視し、秩序を自らの都合に合わせて作り出しながら、ハーレキンはナポリの街に入るのだ。この場面は、ナポリの街が道化の街であること、そしてナポリの街が劇場の比喩であることを表していると言えよう。

そのナポリという劇場にわれわれを誘うのは、エラリアの歌であ

る。アフラ・ベンの戯曲の中で歌から始まるのは、他には『アブデラーザ』(*Abdelazer, Or the Moor's Revenge*, 1676年初演)があるが、ここでは歌は登場人物によって歌われるのではなく、歌によって主人公アブデラーザが目覚めるという設定になっている。構造的にそこでは歌は単なる導入にすぎない。だが、『月の皇帝』では幕開けで歌うのはヒロインである。ヒロインにまず歌を歌わせることによって、この作品における音楽の重要性をクローズアップしている。しかもエラリアはその歌によって恋人シンシオへの切ない思いが慰められることはないと言う。歌は無意味なのだ。昨夜、こっそりやってきたシンシオが父に見つかって追い払われ、娘の彼女は部屋に閉じ込められたのだ。父の監視は厳しく、「庭より外には出たことがない」(Ⅲ. i. 404)エラリアである。その傷心を慰めるべく歌を歌ったのだが、歌に力はなかった。その無意味なものが、幕開けで強調されているのである。無意味であること、それがこのファースにおいて最も大切な原則なのであり、ファース『月の皇帝』が志向するものである。スカラムッチャ(ドクター・バリアードの下僕)とハーレキン(シンシオの下僕)というストック・キャラクターが中心的に活躍する『月の皇帝』においては、それは必然の流れであろう。そして、その無意味さの中心にあるのが、月というユートピアとその住人、および錬金術である。あるいはその二つを盲目的に信じるドクター・バリアードだと言ってもいいだろう。またはその二つに向けてドクター・バリアードを煽り立てるスカラムッチャとハーレキンだと言うこともできる。そしてもちろん、逆説的だが、無意味であることこそこのファースでは意味があるのだ。

ユートピアである月とその住人を詳しく見るには望遠鏡が必要なのだが、20フィートもの長さのあるこの科学の発明品を持って、第一幕第二場でドクター・バリアードは登場する。彼は望遠鏡が真実を映し出すと信じているのが——そして実際、望遠鏡は天文学上の真実を次々と明らかにしていくのであるが——この場面でこの大きな道具が映し出すのは幻影である。変装したシャルマンティ——月の住人であ

るとスカラムッチャはドクター・バリアードに吹き込む——が登場し、ユートピアの住人で秘儀に通じたカバリストあることをドクター・バリアードに信じ込ませた上で、彼に望遠鏡をのぞかせる。そして、ニンフの絵が描かれたグラスを、そのあとでは皇帝が描かれたグラスを、手品師のように観客に示した上で、望遠鏡の先端に押し当てるのだ。ドクター・バリアードはその姿に恍惚となるのだが、シャルマンティは観客と共謀して彼を騙していると言える。そして観客といっしょになって、彼ひとりを、ドクターという権威と家長という地位を持った彼ひとりを、笑いものにすべく劇は進行していく。

望遠鏡が映し出したのは幻影だが、それはまたドクター・バリアードの心の内をも映し出すことになる。月の人間と交われば英雄が生まれるとシャルマンティから聞かされたドクター・バリアードはこう告白するのだ。

... I confess Sir,

I wou'd fain have a Hero to my Grandson.

(I . ii . 108-09).

年老いた愚かな父の望みだとしても、それは彼の真実の願いだ。月という目に見えるものの科学的真実ではなく、ドクター・バリアードの心という目に見えないものの真実を暴くこの望遠鏡はある意味すぐれて科学的であるとも言える。アフラ・ベンは望遠鏡を単なる騙しの道具として使っているのではないのだ。つまり彼女は科学を全面否定しようとしているのではないのだ。最終幕でガリレオとケプラーを登場させているのも、彼らを揶揄するためではない。また先に述べたフォントネルの『世界の複数性についての対話』にしても、カトリック教会が禁書にすることになるこの書物を翻訳したのは、後に王立科学アカデミーの終身書記という職務を忠実に果たすことになる著者の科学的事実の忠実であろうとする姿勢への共感とともに、フィクションだと明言しているこの物語の姿勢も与っていただろう⁶。この翻訳の序文では、作品の中でG侯爵夫人が地動説に賛同しているように、アフ

ラ・ベンは地動説への支持も述べている⁷。このファースが笑いものにしようとしているのは科学自体ではないのだ。錬金術という似非科学と月の住人という似非天文学を信じるドクター・バリアードという人物が笑いの対象なのだ。

ドクター・バリアードは「月」という言葉に弱い。「月」という言葉がいわば呪文となって、彼は自在に操られることになる。ある言葉が呪文となるのは、狂信者にはよくあることだろう。弟が病気になったという嘘で追い払ったはずのドクター・バリアードが夜に突然帰ってきた時、スカラムッチャは彼を「月」の呪文にかける。音楽が聞こえた、フルートが聞こえた、と言い張るドクター・バリアードに対して、スカラムッチャは、それは「月の住人のセレナーデ」(II. i. 158-59) だと言い放つ。普通なら信じられないようなこの弁解も、ドクター・バリアードには最も有効なのだ。エラリア、ベルマンティ、シンシオ、シャルマンティそしてハーレキンを隠すために、彼らをタペストリーの中の人物としてドクター・バリアードに見せるといふ馬鹿馬鹿しい企みも、タペストリーはカバリストからの贈り物だという一言で彼は受け入れてしまうのだ。しかしハーレキンがふざけて彼を二度も叩いたことから、ドクター・バリアードはすべてスカラムッチャの企みだと喚き立てるが、スカラムッチャは動じない。寝巻き姿で再び現れて、その夜初めて主人を見たかのように偽りながら、彼の最も弱いところを突く。

I understand not your Caballistical Language; but in mine,
I confess that you have wak'd me from the rarest Dream—

⁶ 彼女はフォントネルの別の作品、『神託の歴史』(*The History of Oracles*, 1688年翻訳出版) ——この作品もその自由思想ゆえにカトリック教会から猛批判されることになる——もまた翻訳している。

⁷ 'And why does my Belief of the motion of the Earth, and the Rest of the Sun contradict the holy Scriptures?' Vol. 4 of *The Works of Aphra Behn*, 84. 科学的であることに固執し、地動説に賛成してはいるが、フォントネルが神の存在を信じていたのと同じく、アフラ・ベンは熱心なカトリックであったことも事実だ。

Where methought the Emperor of the Moon World was in our House, Dancing and Revelling; And methoughts his Grace was fallen desperately in Love with Mistress *Elaria*, and that his Brother, the Prince, Sir, of *Thunderland*, was also in Love with Mistriss *Bellamante* (II . i . 215-21)

このでたらめの説得の効果はてきめんで、ドクター・バリアードは怒りを鎮めていく。彼が最も聞きたいと望んでいた言葉を聞かされたからだ。昨夜カバリストに変装して現れたシャルマンティの言葉——もちろんこの場面の伏線として彼は話をしていて——をも思い起こし、彼は都合のいいように現実を理解しようとするのだ。真実が願望によって隠されるのだ。真実を見たくないのだ。つまり、「月」の呪文だ。スカラムッチャはそのことをよく理解している。

Why here's my Master now, as great a Scholor, as grave and wise a Man, in all Argument and Discourse, as can be met with, yet name but the Moon, and runs into Ridicule, and grows as mad as the Wind. (II . i . 247-49)

スカラムッチャは自らの役割を十分に果たし、仕組んだファースは順調に進んでいく。エラリアとベルマンティも、スカラムッチャの話に辻褃を合わせるべく、月の皇帝と王に求愛されたという作り話を、筋書き通りに演じていく。

ドクター・バリアードには月以外にもうひとつ弱いものがある。錬金術だ。スカラムッチャは薬屋に変身して——彼が惚れているモプソフィルが結婚するなら農夫か薬屋がいいと言ったからだ——モプソフィルに逢いに行った時、ドクター・バリアードに出くわしてしまうが、その時彼がとる方法は錬金術の怪しげな知恵である。錬金術の用語、しかもいい加減な錬金術の用語を並べたて、ドクター・バリアードを煙に巻いてしまうのである。ドクター・バリアードは錬金術に関

して正確な知識を持っている訳ではないことが露呈されることになる。またスカラムッチャの臨機応変の立ち回りは、この劇が道化が主役のファースであることをあらためて印象づけている。

そしてファースは最終幕の最後の場面で大仕掛けな展開を見せる。それは音楽とダンスに満ちたスペクタクルである。宮殿かと思紛うほど装飾されたバルコニーからは、パルナツソスの丘が見え、そこに雲間から望遠鏡を手にしたふたりの男、ケプラーとガリレオが降りてくる。その次には黄道十二宮の面々が降りてくる。そしてついには月の大きな球体が現れ、それが地上に降りてきて、月の皇帝に扮したシンシオとサンダーランド王に扮したシャルマンティが馬車から降り立つのである。この光景にドクター・バリアードは恍惚となって跪くのであるが、その間に、黄道十二宮のふたりが司祭となってドクター・バリアードの了承を得た上でシンシオとエラリア、そしてシャルマンティとベルマンティの二組を結婚させてしまう。二組のカップルとも誤解があって、けんかをする場面もあったが、最終的には結婚に至った。こうして仕組んだファースの目的は達成される。月と月の皇帝を盲目的に信じたドクター・バリアードは手玉に取られ、騙されたわけである。娘に対して絶対的権力を振るう父親を出し抜いてヒロインが恋を成就するというアフラ・ベンお気に入りのテーマのヴァリエーションであるのだが、ここではそのテーマそのものはファースの大仕掛けの中に埋没している。

2

ファース全体に焦点が当てられることが目論まれてはとはいえ、それが存在する目的は、エラリアとシンシオ、ベルマンティとシャルマンティ、この二組の結婚をドクター・バリアードが承認することにある。しかし劇全体としては、それと並行してもうひとつ重要な結婚を巡るプロットがある。コロンビーナたるモプソフィルを巡る物語である。エラリアとベルマンティの家庭教師であるモプソフィルに惚れて

いるスカラムッチャとハーレキンが繰り広げるライヴアル関係である。決して魅力的とは言えないこの女家庭教師が誰と結婚することになるのか——スカラムッチャ、ハーレキン、農夫の息子、薬屋、と彼女はヒロイン以上に恋の相手に取り囲まれている——というプロットがかなりの重要性を持ってファースに組み込まれている。道化は主人の恋の手助けをするという役割——ファースにおける典型的な役割——を果たすだけではなく、自らが恋の主人公でもあるのだ。スカラムッチャとハーレキンはお互いがライヴアル関係にあることを知り、何度も争いを繰り返す。その執拗に繰り返される争いは、エラリアやベルマンティよりもこの女家庭教師の方がヒロインなのではないかと思わせるほどであるのだが、それはこのプロットが劇全体としてのファースの構造に寄与しているからである。美しくはない女家庭教師を美しい令嬢以上に持ち上げることはファースにとってはふさわしいことなのだ⁸。

第一幕第二場で、ドクター・バリアードの薦める農夫の息子に対するモプソフィルの好意を盗み聞いたハーレキンは、彼女の足元にひれ伏して嘆く。そこにやってきたスカラムッチャはハーレキンが出し抜いたと思って争いとなる。だがそれは決闘と言うには滑稽な戦いで、ハーレキンはダンスを踊っているように軽快に逃げ回るだけで、ついにはスカラムッチャも武器を捨ててフルートを取り出し、演奏を始める。決闘が音楽とダンスに変わってしまうのだ。この変化は一度ならず起こる。最終幕の庭の場面で、スカラムッチャは2階のモプソフィルの部屋の窓に梯子をかけて登り、リュートを演奏して恋の歌を歌う。そこに女装して現れたハーレキンは、今度はスカラムッチャが出し抜いたと思い、咄嗟に復讐を考えつく。その臨機応変さはまさに道化たる所以だ。ハーレキンは女の声で、自分はスカラムッチャの妻で妊娠もしているという出まかせを言い放つのだ。当然モプソフィルは怒

⁸ モプソフィルを演じたのは「太っていて魅力のない」キャサリン・コウリーであった。Derek Hughes, *The Theatre of Aphra Behn* (New York: Palgrave, 2001), 170.

り、スカラムッチャは窮地に陥るが、そこにドクター・バリアードが登場してハーレキンも窮地に陥る。女衞だと思われて当詰められても、モプソフィルの手前、名乗り出ることにはできないのだ。そして正体を見抜いたスカラムッチャにダンスを強いられる。またしてもダンスだ。ふたりの争いはダンスに終わることになっているかのようだ。ダンスは和解の象徴であるかのようにになっている。

そして三たびふたりの争いが起こる。農夫の息子に変装したハーレキンと薬屋に変装したスカラムッチャが、お互い相手の正体がわからないまま、相對することになる。そこにやって来たモプソフィルはふたりの正体を見抜き悪態をついて去っていくが、残されたふたりは相手が誰だか認識し、戦うことになる。またしても滑稽で臆病な戦いだ。すぐにドクター・バリアードが登場して仲裁するが、変装したふたりは正体を明かすことはできない。結局は、「月の皇帝の使者」だとスカラムッチャから言われたハーレキンがひとり、その言葉に食い付いたドクター・バリアードの相手をするようになる。でたらめの思いつき問答を繰り返した挙句、ハーレキンはドクター・バリアードから指輪と金貨の入った財布を騙し取ってこの場面は終わる。

スカラムッチャとハーレキンは恋のライヴァルとして本気で戦う気があるとは思えない。戦うべき状況を利用して道化芝居を打っている、と言えはいいだろうか。もちろん、それはファースとしてのこの劇にふさわしいのだが、その無意味な戦いが必要に繰り返されるのだ。最後の戦いは、シンシオとエラリア、そしてシャルマンティとベルマンティが司祭によって結婚を成就した直後である。スカラムッチャとハーレキンは「太陽の騎士」(Ⅲ. i. 615) を名乗り、槍試合の勝者がモプソフィルを手に入れることをシンシオ扮する月の皇帝から同意を得て、試合をする。ここでも試合は音楽に合わせて行われる。試合は音楽の背景に沈み込むことが意図されているとも解釈できるのである。試合そのものは重要ではないのだから、あっけなく終わり、勝者はスカラムッチャであった。それを月の皇帝が認め、当然のごとくドクター・バリアードは彼の裁定を受け入れ、スカラムッチャはモプソ

フィルと結ばれることになる。

こうしてファースは三組の結婚を導いた。確かに入念に計画されたファースのおかげで三組は結婚できることになったのだが、最終的にそれを許可したのはドクター・バリアードであるということは注目しなければならない点である。彼を騙しながらも、彼から承認を得ることはどうしても必要なことであったのだ。音楽が響きわたり、ダンスが繰り返され、スペクタクルな場面が展開する最終幕も、そういったオペラ的要素で観客を引き付けながらも、目指すところはドクター・バリアードの結婚承認であるのだ。それが目的なのだ。エラリアは父の財産という極めて現実的な理由からファースに加担したことを思い出そう。ファースは月に狂ったドクター・バリアードを揶揄し弄ぶが、彼の持つ家父長的権力という現実を否定しているのではないし、拒否しているのでもない。むしろ逆にそれを認めているからこそファースが必要であったのだ。月に憧れているドクター・バリアードの方こそ、ユートピアに憧れる人の常で、現実を否定し拒否する気が強かったと言えよう。盲目的に月の皇帝の権威に従おうとしていたのだ。その彼の権力を追認していることが、ファースの存在理由となるのである。このパラドックスがファースを支える構造となっているのだ。つまり、現実を認識し現実の秩序に従っているからこそ、ファースは支離滅裂な展開を見せようとも、瓦解することなく、その存在の正当性を主張し、全うできるのだ。

結婚という目的のためにファースが仕組まれた以上、その目的を達成したからには、ファースはもはや存在理由がなくなる。月の世界も、月の皇帝ももはやいらぬ。それが消えてなくなり、ドクター・バリアードがユートピアへの愚かな盲信から目を覚ますことが残っているだけである。一場の夢としてファースが消え、彼がその夢から覚める番だ。束の間の無礼講のカーニヴァルが終わって人々が現実に戻らなければならないように、一幕の夢の劇が終わって観客が現実に戻らなければならないように、ファースは終わらなければならない。ファースとしての結末をつけなければならない。劇はクライマックスともア

ンチ・クライマックスとも言える結末を準備しなければならない。その役割を担うのは、この劇がファースと目論まれている以上、そしてこの劇の事実上のヒロインとも言うべきモプソフィルと最終的に結ばれたのがスカラムッチャである以上、彼をおいて他にはいないであろう。

3

最終幕でハーレキンは「月の皇帝の使者」にされ、月の世界についてドクター・バリアードから執拗に尋ねられる状況に立たされるが、それに対して答えに窮しながらも、出まかせだが雄弁に答えていく。月の世界では、身分の高い女性ほどたくさん酒を飲む。政治家は高慢で、空手形を切り、ワイロを要求する。夫婦は滅多に一緒にいることはない。人妻は好色な伊達男から金を借りる。若者は放蕩である。妻が廷臣と浮気した男は、彼から金を巻き上げ、その娘と結婚して自分が廷臣となる。身分の高い男が抜擢するのは自分の従僕だけである。ハーレキンが語るこうした月の様相に対して、ドクター・バリアードはその都度、「まったくこの世界と同じだ」と繰り返していく。ハーレキンが語る月の世界は道徳的に墮落した世界で、この世界と変わるところはないとドクター・バリアード自身も認めるのだが、それでも彼は憧れを抱くようなユートピアではない月の世界に対する憧れを捨てない。狂信者が悪をも善と見るようなものだ。月に関しては、彼に理性は通じないということだ。言葉は通じないということだ。それは、言葉＝理性というロゴスがこの劇では重要性を与えられていないということに通ずる。この劇で重要な要素は、音楽であり、ダンスであり、スペクタクルである。言葉を聞くことよりも、見ることの方にこの劇は重きを置いてきた。ファースであるのだから、そこで語られる言葉を真面目に考察することは間の抜けたことなのだ。無意味なものに意味を求めてはならない。無意味なものは、それが無意味であるという事実のみ意味があるのだ。だから最後にドクター・バリアードを盲信

から目覚めさせるのも、ハーレキンから語られる言葉ではなく、スカラムッチャが見せる姿であることになる。

「太陽の騎士」として槍試合に勝利し、ドクター・バリアードからモプソフィルを貰い受けたスカラムッチャは、その兜を脱ぎ捨てて正体を名乗り出る。太陽の騎士とばかり思っていた男の兜の下から現れ出たスカラムッチャの顔こそ、ドクター・バリアードを正気に戻す光景であった。騙されていたことを悟り、わめきながら椅子に崩れ落ちるドクター・バリアードの姿が象徴するのは、騙されていたユートピアが崩れ去る姿である。ドクター・バリアードは月世界とかユートピアという似非科学が作り出した産物——「滑稽な発明品」(Ⅲ. i. 657) とシャルマンティは言う——に騙され痛手を負ったが、今、目が覚めた。その彼を癒すには、本物の科学者であるケプラー以上に適任者はいない。

Sir, I am your Physician, Friend and Counsellor; It was not in the power of Herbs or Minerals, Of Reason, common Sense, and right Religion, To draw you from an Error that unman'd you.

(Ⅲ. i. 635-38)

ドクター・バリアードは今やケプラーの語りかけに耳を傾けることができる。理性に従うことができる。それを可能にしたのが、このファース、スペクタクルということだ。そして、それはドクター・バリアードを騙して痛めつけることが本当の目的ではなかった。シャルマンティはやさしくこう論している。

If we'd not lov'd you, you'd been still impos'd on; We had brought a Scandal on your Learned Name, And all succeeding Ages had despis'd it.

(Ⅲ. i. 658-60)

ファースはドクター・バリアードを痛めつけるためのものではなく、

彼を救うためのものであった、ということだ。彼のユートピア物語は、彼がユートピアについて書かれた書物を全て燃やしてしまうことを決断することによって終わる。これをこじつけの大団円と見なすことも可能かもしれない。騙されたことを悟ったドクター・バリアードが崩れ落ちる代わりに、怒りを爆発させる方が自然であるかもしれない。騙した若者たちを簡単に許して和解するのは不自然に見えるかもしれない。

だが、理解しておかなければならないことは、ドクター・バリアードは本来理性の人であるということだ。娘のエラリアが言っていたように、月以外のことで、彼は極めて理性と分別があるのだ。もしそうでなかったら、彼を騙すことに何の意味があるのだろうか。単なる馬鹿を騙しても仕方がないであろう。おもしろさは生まれまいであろう。覚めない夢は、もはや夢ではないのだ。覚めるからこそ夢なのだ。だから、ファースとしてのこの劇が成立するためには夢から覚めることが必要なのである。ドクター・バリアードは月の狂気から覚めなければならないのだ。それは、劇が現実に確固たる基盤を持つことと同等だろう。劇という夢から覚めて、戻るべき現実がそこになければならないのだ。ファースだとて例外ではない。単に夢の中の滑稽譚で終わってはならない。滑稽譚のカオスは秩序へと、現実を支配する社会的秩序へと戻らなければならないのだ。アフラ・ベンは劇作家としてそのことを十分理解していた。劇と現実の關係に常に意識的であること、それが彼女と彼女の劇作品の根本的特質なのである。そこに彼女のドラマツルギーを認めることができるであろう。『月の皇帝』の大団円はこのような観点から見る必要があるのだ。

月の夢から覚めたドクター・バリアードが現実に戻って、エンディングで語る理性の言葉を聞いてみよう。

“He that knew all that ever Learning writ, ”Knew only this——
that he knew nothing yet.” (III. i. 671-72)

ソクラテス的なこの知恵をもたらしたのがファースなのだ。劇全体として見れば、ユートピア文学の流れの中でユートピアの夢から覚めてユートピア文学の書物が燃やされることになる、という反ユートピア的物語の結末である。この知恵を持って、ドクター・バリアードは、そして観客は劇から現実へと戻って行くのだ。そしてこの知恵を確認するためにいつでも劇場へ戻っていくことができる。彼女の劇作術はファースへ、スペクタクルへと広がりながら、演劇の秩序と潜在的 가능성을謳いあげてこの作品の幕を閉じるのである。