



Aphra BehnのThe Lucky Chanceにおける喜劇性について

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2016-04-11 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/10.24729/00002630

Aphra Behnの*The Lucky Chance*における 喜劇性について

近 藤 直 樹

『ラッキー・チャンス』(*The Lucky Chance, or an Alderman's Bargain*)が初演されたのは1686年であるが、その当時の社会は安定からはほど遠かった。王位継承排除法案で排除の対象とされる程であったカトリック教徒の王弟ヨーク公が、その法案の不成立によって、反カトリックの気運の中で前年ジェームス2世として即位している。そしてカトリック復活を目指す王の下で、反カトリックの気運はますます高まっていき、2年後には名誉革命を迎える。ジェームス2世はフランスに亡命し、ここにスチュアート朝は終わることになる。スチュアート朝とカトリックの熱烈な支持者であり、スチュアート朝支持の政治的な劇作品を多く書いてきたアフラ・ベンにとっては、その政治的主張を存分に作品の中に散りばめるべき時節であると当然思われるのだが、予想に反してこの作品はそうはなっていない。逆に、意図的に政治から遠ざかろうとしているかのようなのである。もちろん政治的言及がないわけではないが、政治性が作品を支えるバックボーンとはなっていないし、政治的構図の中で筋が展開することは意図されてもいない。主人公ベルモア (Belmour) が追放された理由は決闘をするという罪を犯したからであり、それは決闘に対して厳格であった当時の法の反映であるのだが、反決闘の法そのものに焦点が当てられているわけではない。法は社会を映す鏡であると言えようが、アフラ・ベンはその鏡を掲げようとしているわけではない。ベルモアに追放という罰を負わせて、婚約者のレティシア (Leticia) からしばらくの間離れさせるという劇作上の必要性のために、法が利用されているだけである。ベルモアと並ぶもうひとりの主人公であるゲイマン (Gayman) もまた恋人のジュリア (Julia, Lady Fulbank) から離れることを余儀

なくされているが、こちらは借金のためだとされている。実生活において終生お金に苦勞して借金を重ねた作者の社会に対する思いをこの状況に重ねることも可能だろうが、ここでも劇作上重要なのは、ゲイマンが恋人から身を隠さなければならないという事実の方である。全体として社会的状況はクローズアップされてはいないわけであるが、政治的な言及もないわけではない。最も直接的な言及は、第3幕第1場においてレティシアとサー・フィーブル・フェインウッド (Sir Feeble Fainwou'd) が 'his Majesty' という言葉でジェイムズ2世のことを口にする場面に見られる。ここは、ベルモアがサー・フィーブルをレティシアとの新婚の床から遠ざけるために、サー・フィーブルの甥のフランシス (Francis) に扮して策を弄する場面である。その策とは、ある陰謀が企てられているので参事会員であるサー・フィーブルは急遽会合に出かけなければならなくなったというでっち上げである。彼は騙されて出かけていくのだが、もちろん「陰謀」はカトリック教徒陰謀事件 (1678年) やライハウス陰謀事件 (1683年) を連想させるものである。しかしそうではあるが、ここでは「陰謀」がサー・フィーブルを騙すための滑稽な小道具として用いられているのであり、陰謀事件の深刻さを連想させるものはない。むしろ嘘の陰謀を持ち出すことによって、「陰謀」など実際には存在しないことを強調しているかのようである。しかも、その嘘を作り出すのはベルモアが扮したフランシスという偽の人物なのであるから、「陰謀」の架空性は二重に強調されることになる。その強調を印象付けるためであろうか、早くも第1幕第3場で、サー・フィーブルはフランシスに扮したベルモアに初めて会った時、彼を友人のサー・コーシャス・フルバンク (Sir Cautious Fulbank) にカトリック教徒陰謀事件の「目撃者ではない」(I.iii. 75)¹と冗談めかして紹介していた。「陰謀」は現

¹ *The Lucky Chance, or an Alderman's Bargain*, Vol. 7 of *The Works of Aphra Behn* 7vols., ed. Janet Todd (London: William Pickering, 1992) 231. 以後、アフラ・ベンの作品からの引用はこの版による。

実ではなく虚構と結びつけられているのだ。そしてこれらの場面の他に、より具体的に政治的状况を匂わせる箇所があとひとつだけあるのだが、それは第4幕第1場で、キャプテン・ノイセイ (Captain Noysey) が ‘Amsterdam and Leyden Libels’ と言い、すぐその後ベアジェスト (Bearjest) が ‘New-market Road’ と返す場面である。スチュアート王朝に対する批判活動で有名なオランダの2都市の名と、ライハウス陰謀事件と深く関わる地名への言及である²。ここには政治的意味合いもあるだろうが、その政治色は薄められていることに注目しておいていただろう。その発言者であるキャプテン・ノイセイとベアジェストは滑稽な脇役にすぎないのであり、彼らの発言に重要性は付与されないし、逆に重要ではないということが観客に意識されるように構成されているのだ。政治的言及を彼らが口に上すことによって、それは滑稽さを与えられることになるのである。こうしてみると、この作品においては、政治的要素はあくまで喜劇の背景にとどまろうとしている。あるいは、政治的言及が喜劇的要素を強めることに貢献している、とも言えよう。これはこれまでのアフラ・ベン of 劇作品がとってきた政治への道とは異なっている。この劇においては政治から離れよう、政治的含意を薄めようという意図が見られるのだが、それはどのような理由によるのだろうか。この作品の分析を通してその意味合いについて本論では考えてみたい。

1

夜明け。東の空が明るさを取り戻し始め、暗闇の中に閉ざされていたものが、好むと好まざるとに関わらず、次第に明らかにされていく時刻。ちょうどその時刻に、この芝居『ラッキー・チャンス』は始まる。そして闇に隠れていた主人公ベルモア——旅人に扮している——の姿を浮かび上がらせる。だが、その姿を明らかにさせる陽の光は彼に

² 同上、448頁参照。

とって都合が悪い。決闘の罪で追放され、6ヶ月ぶりに恋人レティシアに逢うために密かに彼女のところに帰ってきたところなのだ。そこに登場する彼の親友のゲイマンもまた、人に見られては都合が悪い境遇にある。実際は借金のために身を隠しているのだが、ノーサンプトンシャーにいる臨終の伯父のもとに行っていて不在ということになっているのだ。ふたりともロンドンにはいないはずの人間なのである。不在のはずの人間であるから、彼らが劇中で幽霊という不在の存在に扮するのも道理に適っていると見えよう。また、芝居という架空の物語の主人公に相応しいとも言えよう。不在であるはずの者同士が出会うことから始まるこの場面は、この芝居の基本構造が現実社会に根をもつものではないことを暗示しているのかもしれない。

夜明けの光が射し始めたこの日は、実は特別な1日である。その日は歌とともに明けるのだが、その歌によってベルモアが知るの——それはつまり観客が知るということでもあるが——その日がレティシアとサー・フィーブルの結婚式が行われる日だということである。流刑に処せられる際に彼は彼女をゲイマンに託しておいたが、サー・フィーブルの奸計によってレティシアは結婚を承諾してしまったのだ。サー・フィーブルが策を弄したのは事実だが、レティシアが彼の財産と名誉に魅力を感じて結婚に応じたのも事実である。一方ゲイマンもまた、恋人のジュリアを銀行家のサー・コーシャス・フルバンクに奪われ、こちらは既に結婚してしまっていることが知らされる。二人の若き主人公が財産も名誉もある二人の老人に愛する者を奪われたという状況設定なのだが、作者はこの図式的とも言えるパラレルな構造をまず際立たせている。若者と老人——喜劇におけるおきまりの対比だ——そして彼らに相對する若き女性、という2組の三角関係のダブルプロットを巡って劇は展開することになる。さらにサブプロットとして、サー・フィーブルの娘ダイアナ (Diana) を巡ってレティシアの兄ブレッドウエル (Bredwell) とサー・コーシャスの甥で滑稽な愚か者のベアジェストとの三角関係が展開する。3組もの三角関係を作り上げて作者は喜劇を織りなそうとするのだが、この極めて恣意的な設

定は現実世界から離れた架空の舞台の喜劇性のみを追求していることを暗示させるし、老人や愚か者が最終的に排除されて大団円を迎えることを予期させる。喜劇性が意図されていることは、‘cuckold’ という語が劇中で何度も繰り返し使用されるところからも明らかである。恋人を奪われたゲイマンがベルモアに説くのは、密通への強い意思である：‘There was but one Way left, and that was Cuckolding him’ (I. i. 120-21). そしてベルモアにも同じ復讐方法を執ることを強く奨める：‘As many an Honest Man has done before thee——Cuckold him——Cuckold him (I. i. 162-63). また、サー・フィーブルとサー・コーシャスも、コキュにされることを強迫観念のように気にしている。アフラ・ベンは姦通物語という喜劇の伝統的テーマを反復しているかのようだ。愛する者を奪還するのではなく、密通によって一時的な復讐を遂げることを目的とするのは、劇から深刻さを剥ぎ取って滑稽な復讐劇の感を与えることになる。愛憎劇を滑稽譚に矮小化しようという作者の意図が感じられるのである。主人公たちが幽霊に扮するという、ブレットウェルが幽霊や悪魔に扮するという、また老人たちがそれに騙されるということも喜劇性、滑稽性の線上にあると言えよう。ゲイマン自身もブレットウェルが扮した悪魔に操られる。また悪魔に興味を示し、そのためにダイアナとの結婚式のチャンスを見逃してしまうベアジェストも滑稽譚に寄与している。幽霊や悪魔という、滑稽と言っていい架空の存在がこの劇では大きな役割を果たすことになるのである。

騙されることもまた滑稽さをもたらす。真実を認識できないことは愚かさの証明ともなるからだ。そして、登場人物が騙されていることを観客が知っている場合、観客はその人物に対して優位な立場にいながらその状況を眺めることができる。ベルモアはサー・フィーブルを騙し続けるが、それは後者の愚かさを際立たせ続けることになる。まず彼はサー・フィーブルの甥に扮することから始める。サー・フィーブル宛の手紙を横取りして——手紙はアフラ・ベンお馴染みの小道具だ——ベルモアは彼の甥が訪ねてくることを知り、その甥としてサー・

フィーブルの前に現れることに決める。その手紙(本物)を見たサー・フィーブルは彼が本物の甥(実際は偽物)であると信じてしまう。その甥の名をベルモアは知らないが、サー・フィーブル自身が愚かにもフランシス・フェインウッドという名前を教えてしまう。本当の甥であると信じ込んだサー・フィーブルはどんどんと情報を偽物の甥に——つまり観客に——与えていくのだ。いかなる嘘でレティシアを騙し、策略を弄して彼女を手に入れたのかをベルモアは本人から聞き出すのである。サー・フィーブルは得意になって語るのだが、それはベルモアの追放という機(chance)を捉えて、レティシアに結婚を同意させた(bargain)ことの誇示である。これがこの作品のタイトルが直接的に意味するところだが、このタイトルには他のも意味がある。その点については後で述べる。

情報だけではなく、ベルモアは恩赦状をも手に入れる。これはサー・フィーブルが、ベルモアが入手できないようにするために、先手を打って500ポンドで手に入れていたものである。綿密な計画でベルモアを排除することに成功してきたサー・フィーブルであったが、前者が後者の甥に成りすますことに成功することによって、立場は逆転することになる。ベルモアは処刑されてしまったとレティシアを騙して、うまく結婚式当日というところまでこぎ着けたサー・フィーブルであったが、いよいよという時に騙される側に立たされることになるのである。ベルモアが如何に策略を用いてサー・フィーブルを騙し、新婚の夜を妨害するかがベルモアにとっての、そしてこの劇にとってのテーマとなる。もうひとりの主人公ゲイマンにとってのテーマは、もちろん如何にしてレディー・フルバンクとなったジュリアを寝取るかということである。またブレットウェルにとっては、はサー・フィーブルとサー・コーシャスが取り結んだ契約(bargain)である娘のダイアナと甥のベアジェストとの結婚を阻止して、自らが結婚することがテーマとなる。

最初の夜、ベルモアがサー・フィーブルを新婚の床から遠ざけるのは、「陰謀」が画策されているという偽情報である。それによって彼

はサー・フィーブルをサー・コーシャスのところにうまく追いやるのだが、その証拠として使われるのが偶然手に入れたサー・コーシャスの時計である。その時計を見て、サー・コーシャスから伝えられたとされる陰謀情報を信じ、完全武装という滑稽ないでたちで出かけていくのだ。ここで具体的な物である時計——価値のある物——が偽物である陰謀情報を支える手段として用いられていることは注目しておこう。本物の手紙によって偽物の甥に成りすましたベルモアを信じたように、またしても本物の友人の時計によってサー・フィーブルは偽物の情報という嘘を信じてしまうのだ。この作品のなかで——この作品に限らずアフラ・ベン他の劇作品においても——しばしば用いられる変装も、変装した具体的な姿という証拠によって変装という嘘が支えられるのである。具体的な目に見える根拠があるからこそ、嘘が本当のものに見えてくる。それは、具体的な俳優と目に見える舞台装置という存在によって、演劇という虚構・嘘が支えられているという演劇構造と通じるところがある。

二日目の夜、ベルモアはより直接的な行動にでる。彼が頼る手段は、血塗られたシャツと短剣という、より強烈な物である。その具体的な物によって、彼は不当な取り扱いを受けて殺されたとされる自分自身の亡霊に扮するのである。この場面以前にも、ベルモアやゲイマンそしてブレットウェルが扮した幽霊に遭遇していたサー・フィーブルは、ベルモアに対する罪の意識もあり、本物の亡霊が復讐に来たと信じてしまう。恐怖に戦って懺悔するサー・フィーブルの姿を見て、レティシアは夫からの解放を喜びながらも心を痛めるほどである。あっけない悔悛であるが、偽物の悔悛ではない。亡霊などではなく、甥のフランシスでもなく、生身のベルモアであると告げられた時、サー・フィーブルは怒ることなく従容とレティシアと彼を許す。

Where be the Minstrels, we'll have a Dance——adod we will——ah——art thou there couzening little Chits-face? ——a Vengeance on thee——thou madest me an old Doting

loving Coxcomb—but I forgive thee—and give thee all thy Jewels, and you your Pardon Sir, so you'll give me mine; for I find you young Knaves will be too hard for us. (V. ii. 349-53)

サー・フィーブルは夫たる権威を振りかざして抵抗することはない。彼が選ぶのは、抵抗ではなく取引 (bargain) である。ベルモアを騙した罪を許してもらい代わりに、ベルモアが騙した罪も許すという取引である。そしてレティシアを彼に譲ることにするが、ベルモアもその寛大さには感じ入るほどである。レティシアもまたその決断に異を唱えることはない。「若い女と結婚することには注意しなければならない」(V. ii. 320) と悟った彼にとっては賢明な選択であると言えるが、喜劇としては道徳的すぎて物足りない選択である。物分りが良すぎることは、その人物を善良さの典型と化すことであり、人物造形の奥行きをなくすことでもあろう。悟りは劇作上必要とされる要素ではあるが、喜劇の面白さを損なうことにもなる。その物足りなさを補うのが、ジュリアを巡るゲイマンとサー・コーシャスの三角関係である。あるいは、後者を際立たせるために、前者の三角関係の道徳的すぎる結末が用意されているとも言えよう。

2

実はライバル関係にあるゲイマンとサー・コーシャスは似ている。金銭に囚われているという点で似ている。サー・コーシャスは銀行家という職業柄、裕福でありながらも金銭に細かいことは当然予想される。ウェイストール (Wastall)——実はゲイマンの別名である——に対する容赦ない借金の取り立ても、銀行家としてはもっともであろう。それが仕事なのだから。一方ゲイマンは裕福でないにもかかわらず、Wastall (浪費家) という別名から明らかのように、お金を使うことに執着し、従って必然的に借金という金銭に囚われることになる。彼はジュリアにたくさん的高価な贈り物をし、そのためにゲ

イマンから借金を抱えてしまう。夫のお金を借りて、その妻に贈り物をするのだ。なぜそのような愚かに思われることをするのかと言えば、それは愛という形のないものだけでは十分ではないと彼が考えるからである。‘To strengthen the weak Arguments of Love’ (IV. i. 33) というのが、愛する人に贈り物をする彼の論理である。アフラ・ベンの作品の多くの主人公たちはそのような論理は採らないが、ゲイマンは例外的に金銭に固執する。借金ゆえに身を隠さなければならなくなった時の言い訳が、遺産を相続するために臨終の伯父の元に行くというものだったのも、金銭に対する価値観の表れであろう。また、実際に身を隠した屋根裏部屋の家主の妻から、密通を彼女の夫にばらすと脅してお金を巻き上げるような悪漢ぶりを発揮するのも金銭への執着心からだ。さらには、ジュリアの指示を受けて悪魔に扮したブレットウェルから金貨を受け取るのも、お金のためとあらば悪魔とも契約するというに他ならない。そこに彼の躊躇はないのだ。

受け取った金貨の代価は、見えざる送り主——実はジュリア——と一夜を共にすることであるが、お金のために家主の妻と関係を結んだように、彼はその代価の支払いに応じるようにとする。

... 'tis a Woman——I am positive. Not young nor handsome,
for then Vanity had made her Glory to 'ave been seen. No——
since 'tis resolved a Woman——she must be old and ugly, and
will not bauk my Fancy with her Sight. But baits me more with
this essential Beauty.

Well——be she young or old, Woman or Devil.

She pays, and I'll endeavour to be civil. (III. i. 258-64)

彼は金貨 (essential Beauty) さえもらえれば、「若かろうと年老いていようと、女性だろうと悪魔だろうと」どうでもいいのだ。後でジュリア本人に向かって、この逢瀬の相手について ‘a Canvas Bag of wooden Ladles were a better Bedfellow’ (IV. i. 84) だと告白す

ることになるが、彼はこの代価の支払いを後悔しているわけではない。美女のように、金貨の美は彼を惹きつけるのである。この金銭への固執は彼を守銭奴のように見えさせるが、守銭奴のいやらしさは伴わない。彼はお金それ自体に固執するのではなく、それをジュリアのために使うことに固執するからだ。彼女のために借金して貧乏になり、そして彼女から密かに与えられたお金——彼女が夫から盗んだものだ——で貧乏から解放されるが、そのお金は再びジュリアのために使われる。悪魔に扮したジュリアから与えられた宝石をジュリアに贈るだけではなく、もらった金を彼女との一夜のための賭けに使う。ここでも作者はパラレルな構造を作り出している。ジュリアが夫からお金を盗んで彼に贈って彼との秘密の一夜を得たように、今度はそのお金をゲイマンが彼女との秘密の一夜のためにサー・コーシャスとの賭けに使うのだ。サー・コーシャスは賭けで失った300ポンドを取り戻すために、ジュリアとの一夜を賭けの対象にしようというゲイマンの提案を受け入れる。

Hum——a Night! ——three hundred pounds for a Night! Why what a lavish Whore-master's this: we take Money to marry our Wives, but very seldom part with 'em and by the Bargain get Money [Aside] ——for a Night say you? (IV. i. 386-89)

たった一夜で300ポンドであることを彼は念を押す。ジュリアとの一夜に、ゲイマンは300ポンドの価値があるとし、サー・コーシャスはそれだけの価値はないと考える。しかし、金額の多い少ないは問題ではない。問題なのは、彼女が賭けの対象にされるということ、彼女に300ポンドという値が付けられるということである。彼女の知らないところで、彼女の意思は度外視されて、彼女の肉体が物のように扱われるということである。これは、彼女がゲイマンにお金を与えて彼を寝室に呼び寄せた場合とは、構造においてはパラレルであっても、当事者の意識においては異なる。ゲイマンはもらったお金の代価として

納得していたのだ。ジュリアはそうではない。彼女は納得するどころか、全く蚊帳の外に置かれている。

その賭けは、2つのサイコロを同時に投げて目の数の合計で争うものだから、不利な状況であったゲイマンは結局6のゾロ目を2回連続で出して勝利を納める。6のゾロ目を2回連続というのは1/1296であり、まずあり得ない確率である。ピンチに陥ったゲイマンが最後に大逆転するというのは、劇として盛り上がりはあるだろうが、確率的には非現実的と言えるだろう。リアルさよりも盛り上がりを選ぶ作為には、この作品において政治的言及が喜劇的要素を強めることに貢献しているのと同じように、現実世界から離れた喜劇的世界を創り出そうとする作者の意図が感じられる。そして、賭けに勝ったゲイマンがジュリアの寝室に忍び込む方法も、箱の中に隠れて荷物として届けられるという喜劇的方法である。そして、それを手引きするのは夫のサー・コーシャス自身だ。彼には取りもち役を上手く果たさなければならぬ理由があるのだ。

if she should be refractory now—and make me pay Three hundred pounds—why sure she won't have so little Grace—
Three hundred pounds sav'd, is Three hundred pounds got—
by our account (IV. i. 461-63)

彼が価値を置くのは妻よりも300ポンドの方なのだ。妻の心情を考慮することもない。ゲイマンが一言も発せず³、彼のことを彼女が夫だと勘違いしたまま、うまくやることを彼は願っている。そうすれば何事もなかったかのように、300ポンド得をすることになるのだ⁴。同じように金銭に囚われていると言っても、ゲイマンにはない守銭奴のい

³ ゲイマンがジュリアに誘われた逢瀬で彼女のことを 'a silent Devil' (IV. i. 77) と表現したのとパラレルになっている。

⁴ 'I am content to be a Cuckold' (V. ii. 180-81) とさえ、300ポンドのために彼はゲイマンに言うのである。

やらしさがサー・コーシャスには存分に感じられるようになっている。ゲイマンが気付かれずに首尾よく事を終えることを、サー・コーシャスはやきもきしながら待つのだが、悪魔に扮したのが実はジュリアだったとゲイマンが後で気付いたように、ジュリアは男たちの企みを知ることになる。彼女にしてみれば、寝室にいたのが夫ではなくゲイマンであったのは望ましいことのようにも思えるが、彼女はそうは思わない。ゲイマンは劇の冒頭で宣言していた密通という望みを果たしたのだが、それはジュリアにとっては望ましいことではなかった。そして、そこにこの作品の鍵がある。

3

ジュリアは金銭には囚われていない。そこがもうひとりのヒロインであるレティシアと異なるところである。後者はサー・フィーブルに言い寄られて不本意ながらも結婚に同意するが、彼の財産に魅力を感じたことも認めている。しかしジュリアはこの作品の主人公たちの中で例外的に金銭に価値を置いていない。サー・コーシャスも金持ちであるが、彼女がその財産に魅力を感じたとは書かれていない。なかば強制的に結婚させられたことになっている⁵。また、ゲイマンから高価な物を贈られても、それを喜んでいるようには見えない。彼女が価値を置くのは、金銭ではなく、名誉なのである。‘I prize my Honour more than Life’ (I. ii. 14) と、侍女のパート (Pert) に早い段階で言っていたのを思い出そう。この台詞が最後の場面で効いてくる。そう告げられたパートもまた名誉の意味を解する身分のある女性であることが最後に明らかになる。名誉はまた作者が希求していたものでもある。アフラ・ベンはこの作品の序文の最後に、こう書いているのである。

⁵ 強制結婚というお馴染みのテーマだ。当然、それは糾弾されることになる。

I am not content to write for a Third day only. I value Fame as much as if I had been born a *Hero*; and if you rob me of that, I can retire from the ungrateful World, and scorn its fickle Favours.

3日目の上演——その日以降劇作家は利益を得る——は経済的に困窮していたアフラ・ベンにとっては必要なものであっただろうが、それ以上に重視していたのが名誉であるという主張は文字通り受け取っていいだろう。彼女の劇作家からの引退もまもなく事実となるのだ。女性の劇作家であるがゆえに受けてきた非難、男性の劇作家には許されながら女性の劇作家には許されないということへの不満について長々と書いてきた最後に、このように述べられる言葉には彼女の自負が込められている。時代や観客に迎合する側面が彼女の他の多くの劇作品に見られるのは事実であるが、劇作家としての、そして女性としての名誉心を犠牲にしてまでそうすることは決してなかった。彼女がフェミニストの名を冠せられる所以である。そして、その女性としての名誉心は、この作品ではジュリアに託されることになる。

賭けの対象にされることは当然ジュリアの名誉が許さない。300ポンドで賭けられたということは、彼女にとっては売春婦とみなされたことに等しい。だから、無言のまま一夜を共にした男が、夫ではなくゲイマンであったと知った時、彼女の名誉心は抗議の声をあげる。愛の権利を行使しただけだと言うゲイマンに対して彼女は、こう言うのである。

And must my Honour be the Price of it?
 Cou'd nothing but my Fame reward your passion?
 ——What make me a base Prostitute, a foul Adulteress[?]
 Oh——be gone, be gone——dear Robber of my Quiet.

(V. ii. 231-34)

300ポンドと等価とされたのだから、‘a base Prostitute’ と非難するのはもっともであるが、自らも悪魔に扮して密かにゲイマンと一夜を過ごした身でありながら ‘a foul Adulteress’ にされたと非難するのは的外れであるようにも思われる。自らが主導権を握る場合はいいが、そうでなければ許さないということだろうか。また ‘Adulteress’ という表現には、強制的に結婚させられたにもかかわらず、その結婚を受け入れているようなニュアンスが感じられる⁶。しかしそのような矛盾があったとしても、ジュリアはゲイマンに対してこのような激しい台詞を吐かざるを得なかった。ドラマトルギー上、そう考えられる。自らの肉体に値が付けられ、物と同じように賭けの対象とされたことに対して、容赦ない非難を投げかけることが何よりも求められているからである。その主体性の侵害を決して許さないことに、彼女の名誉がかかっており、この作品のテーマがかかっているからである。女性は物ではない、女性は男が勝手に交換できる物ではない、というテーマだ。女性を物としてやり取りする契約に等しい強制結婚を糾弾してきたアフラ・ベンのテーマだ。

ゲイマンに対する非難は、当然彼女を賭けの対象として争った夫にも向けられる。夫であるがゆえにその憎悪はより大きくなる。

I am convinc'd the Fault was all my Husbands—
 And here I vow—by all things Just and sacred,
 To separate for ever from this Bed. (V. ii. 272-74)

ジュリアは敢然と夫を拒否するのだ。有無を言わさぬ強い意志をもった妻を賭けの対象にしたことは許されざる罪だったのだ。サー・フィープルは自らの意思でレティシアをベルモアに譲ったが、サー・コーシャスは妻から三下り半を突き付けられる。しかし、老人が若

⁶ 劇の冒頭でゲイマンが密通という復讐を遂げることを宣言していたところにも、前提として彼女の結婚を認めていることが伺える。

い女性と結婚するという愚行の結末であるということには変わりはない。もちろんそこには彼らの嘆きが伴うだろう。‘She’s gone—she’s gone—she’s gone—’ (V. ii. 317) とサー・フィーブルが三たび繰り返す嘆きにこだまするように、‘Ay, Ay, she’s gone, she’s gone indeed’ (V. ii. 318) と繰り返すサー・コーシャスの嘆きをわれわれは聞くことになる。この彼らの嘆きは、嘆きが引き起こす哀感を生じさせようとしているのだろうか。そうは意図されていない。この段階では、老人たちは若者たちが本当は誰なのか、その正体をまだ知らないのである。彼らが、実は若者たちが本来の恋人のベルモアとゲイマンであることを知らされて驚く場面は、まだ先に用意されている。すべてを理解した上での嘆きではないのだ。だから彼らの嘆きには愚かさが伴うことになるのである。愚かさを強調しているとさえ言えるかもしれない。だがその愚かさは改められなければならないのだ。その方法は、妻を本来の恋人の元に返すということである。自らの意思で妻をベルモアに返すことにしたサー・フィーブルの忠告を受け入れて、サー・コーシャスも自らの死後に妻をゲイマンに譲ることを宣言する。ここで、レティシアが夫の決断を受け入れたように、ジュリアも夫の決断を受け入れたならば、二組の三角関係というパラレルな構造で始まったこの劇は、本来の恋人同士が結ばれるというパラレルな構造で終わることになっただろう。しかしその相似形は最後にきて崩れる。レティシアが夫の決断を受け入れないのだ。サー・コーシャスの宣言を聞いて、「同意するよね？」とジュリアに訊ねたゲイマンに、彼女はこう答える。

No, Sir—you do not like me—a canvas Bag of
Wooden Ladles were a better Bed-fellow. (V. ii. 390-91)

これら一連のジュリアの怒りの台詞をどう解釈するかはこの作品の理解がかかっている。例えば、キャサリン・ギャラガー (Catherine Gallagher) など多くの批評家はこの場面のジュリアの拒否を文字通

りには受け取っていない。彼女は、夫とゲイマンに対するジュリアの怒りの言葉を分析しながら、結局はジュリアの怒りが偽物であると示唆している⁷。スーザン・グリーン (Susan Green) もまた、彼女の 'feigned moral outrage'⁸ によって夫と離れ、愛するゲイマンといっしょになることが可能になると解釈している。しかし、怒りが偽物であると登場人物たちが認識しているならば、サー・コーシャス自身もそう認識しているはずであり、妻の別れの言葉を真に受ける必要はなくなる。サー・コーシャスだけが彼女の怒りが偽物であることに気付かないのは不自然である。それ以上に問題なのは、もしジュリアの怒りが偽物ならば、彼女の名誉に対する主張もまた偽物になってしまうということだ。喜劇としてはそのように解釈することも可能だろうし、そのように演出することも、演じることも可能だろう。しかし、それでは序文で名誉について語った作者の心情と矛盾してしまう。作者の心情が偽物であるということになってしまう。序文は戯れの戯言では決してない。だから、ここは断固たる拒否として解釈すべきなのだ。喜劇的大団円を犠牲にしてもそうなのだ。

女性は物ではないのだから賭けの対象にはならないように、女性は物ではないのだから相続物にはならないということだ。女性の自立や名誉を無視する行為に彼女は作者に代わってノーを突き付けているのだ。夫に対するのと同様に、愛しているはずのゲイマンに対しても、自分をそのように扱ったということで、同じ拒否の言葉を発しているのである。愛よりも、お金よりも、優先されるべきものが何であるかを語っているのだ。このすぐ後で、ゲイマンが年2000ポンドの遺産を伯父からもらうことになったという事実——彼が冒頭で言っていた臨終の伯父という言い訳は本当であったということか——が知らされることになるが、ジュリアはそんなことには無関心であるかのように何

⁷ Catherine Gallagher, 'Who Was That Masked Woman?' *Reading Aphra Behn*, ed. Heidi Hunter (The University Press of Virginia, 1993) 所収、73-84頁参照。

⁸ Susan Green, 'Semiotic Modalities of the Female Body in Aphra Behn's *The Dutch Lover*,' 同上所収、130頁。

も言わない。彼が遺産相続で金持ちになったかどうかなど気にかけないのだ。お金などどうでもいいということだ。ないがしろにされた名誉が関心事であり、それを取り戻すために彼女は愛しているゲイマンを拒否するのだ。彼女のこの姿勢には、パット・ギル (Pat Gill) が言うところの「気骨」(grittiness) が感じられる⁹。序文の結びで作者が求めていた名誉を、ジュリアがこうして取り戻すのである。その名誉回復のプロセスを補うのがサブプロットのダイアナの結婚である。彼女は父親が決めた結婚を受け入れることなく、ブレットウェルとの愛を貫く。そして父にこう告げる。

Father farewell—if you dislike my course,
Blame the old rigid Customs of your Force. (V. i. 25-26)

こうしてサー・フィーブルの権威は実の娘によっても否定される。優先されるべきなのは女性の名誉なのである。だが、そこに至る道筋は喜劇だ。

4

ジュリアが掲げる名誉と並んで、注目しなければならないのはこの作品の喜劇的要素である。ジュリアのゲイマンに対する拒否で劇が終わるのではなく、愚行に対するサー・コーシャスの嘆息で劇が終わることになるからである。それはこうなっている。

How's this; Mr Gayman, my Lady's first Lover? I find Sir *Feeble*
we were a Couple of old Fools indeed, to think at our Age to

⁹ 'There is a grittiness in Behn's plays that cannot be found in the manners comedies of Etherege, Congreve, Wycherley, Dufey, Farquhar and Southerne.' Pat Gill, 'Genre, sexuality, and marriage,' *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, ed. Dedorah Payne Fisk (Cambridge: Cambridge University Press, 2000) 所収、193頁。

couzen Two lusty young Fellows of their Mistresses; 'tis no wonder that both the Men and the Women have been too hard for us, we are not fit Matches for either, that's the truth on't.
(V. ii. 406-10)

最後の最後になって初めてサー・コーシャスは、妻を賭けた賭けの相手がゲイマンであることを知る。サー・フィブルもまた、妻を失ってから、幽霊や甥のフランシスに扮していたのがベルモアであることを知ったのであった。真実は変装の下に隠されていたのである。変装がふたりの老人に、愚かであったという真実を認識させることになったのだ。変装は偽りのものだが、その偽りが逆説的に真実を炙り出すことになるのだ。そのもうひとつの例がパートである。彼女はダイアナの侍女であるが、もともとは身分のある女性であり、サー・コーシャスの甥ベアジェストと婚約していた。その本来の状況を取り戻すために、彼女はダイアナに扮する。ダイアナと結婚式を挙げることになっていたベアジェストはパートが変装していることに気付かないまま、牧師は彼らの結婚を宣言してしまう。いったん宣言された以上、それはもはや取り消すことはできない。「騙された」、「裏切られた」(V. ii. 359)といくらベアジェストが叫ぼうと、もう取り返しはつかない。パートは彼と婚約していたことを証明する証書を皆に開示して、その結婚は是認される。その証書だけでは状況を変えることはできないとパートは考えたがゆえに、ダイアナに扮して式を挙げてしまうという策略を用いたのだ。一方、意に反してベアジェストと結婚させられそうになっていたダイアナは、ベアジェストが悪魔に扮したゲイマンの手下に痛めつけられている間に、ブレッドウェルと結婚することができた。変装によって真実は回復されたのだ。

変装は、この劇において重要なモチーフである。そもそも冒頭から、主人公ベルモアは「旅人に変装して」登場したのであった。そしてそこにゲイマンがマントに身を隠して登場したのであった。本来の姿で現れることができない状況は彼らにとって歪んだものであるだろうか

ら、それは是正されなければならない。具体的に言えば、サー・フィーブルの結婚は阻止されなければならないし、サー・コーシャスの結婚は解消されなければならない。また、ベルモアは恩赦状を手に入れないと、ゲイマンは負債を返済しなければならない。その状態に至る道筋がこの劇の道筋であり、さまざまな変装によって織り成される喜劇である。この劇は変装の喜劇とすることができるであろう。

変装することはまた、自由と力を獲得することでもある。ベルモアはフランスに変装することによってサー・フィーブルに対して自由な振る舞いのできたし、幽霊に変装することによってサー・フィーブルを悔悛させることができた。ゲイマンはウェイトールになることによって家主の妻との情事から金銭を得ることができたし、サー・コーシャスとジュリアを賭けた賭けをすることができた。そしてその賭けに勝って、サー・コーシャスに扮してジュリアのベッドに忍び込むことができた。ジュリアは悪魔に扮してゲイマンを貧窮から救い、彼と秘密の一夜を持つことができた。変装によってアイデンティティを隠すことは、それに付随する束縛から解放されることであり、弱みを隠すことでもあるからだ。そうして獲得された自由は時には羽目を外して、猥雑な振る舞いにも及ぶ。批判を受けることになった猥雑な場面の多さは——それらは男性が書いたならば許されるものであると、アフラ・ベンは序文で不満を述べている——その自由の副産物であろう。そしてそれらはその肉体性によって、この作品の根底にある唯物論と結びついている。ジュリアの肉体と300ポンドが等価とされていたように、すべては物として金銭的価値に還元される。その最たるものは恩赦状だ。サー・フィーブルは500ポンドでベルモアの恩赦状を買っている。命さえも物のように買うことができるのだ。具体的な金額に言及する多くの台詞は、この作品の唯物論的構造を示しているのである。

変装はまた偽物をまとうことでもある。偽の外観という物によって人を騙すのだ。だから、変装と唯物論は類縁関係にある。そしてそれ

らは、実は演劇とも近い関係にある。変装すること、それはまさに登場人物が舞台上で行っていることだ。舞台という、現実とは異なる偽物の、架空の物の設定の中で、行っていることだ。変装という偽物が真実を炙り出すように、演劇という非現実人間性の本質を炙り出すのである。舞台とはそのようなものであることを見せるために、その架空性を際立たせるために、アフラ・ベンは現実から遠ざからなければならなかった。つまり、政治的要素を排除しなければならなかった、と考えられる。それが政治的危機の時代であるにも関わらず、この作品においては、あえて彼女が現実の政治から離れようとしている理由であろう。非政治的、非現実的な舞台設定で、彼女は劇の本質である架空性に傾斜しようとしているのだ。それは劇作家として、演劇の衰退という危機¹⁰に際して取らなければならなかった行動であったのだろう。彼女の演劇に対する強い思い入れは、Rochester伯爵への献呈の辞の中に見て取ることができる。良心でも宗教でもなく、演劇を観ることによって改心した男の話を持ち出しながら、ギリシア・ローマ時代の傑出した人々も関心を寄せていたという演劇を擁護している。この作品は、劇作家としてのキャリアがほぼ終わりに近づいたアフラ・ベンの演劇に対するオマージュのように見える。だが、単なるオマージュではない。もしそうなら、最後にジュリアにゲイマンを受け入れさせて大団円を作り出したところで終わる方が喜劇の本流となって相応しいだろう。だが、そうはできなかった。名誉は、ジュリアにとって、そしてアフラ・ベンにとって譲れない一線であるからだ。それは「純粋な心情の発露」¹¹なのである。作者は劇作家である前にフェミニストであったのかもしれない。結果として、この作品は喜劇の本流から外れることになると同時に、名誉という非物質的心情を優

¹⁰ Derek Hughes, 'Aphra Behn and the Restoration theatre,' *The Cambridge Companion to Aphra Behn*, ed. Derek Hughes and Janet Todd (Cambridge: Cambridge University Press, 2004) 所収、31頁、およびDerek Hughes, *The Theatre of Aphra Behn* (New York: Palgrave, 2001), 170頁参照。

¹¹ Janet Todd, *The Critical Fortunes of Aphra Behn* (Columbia, SC: Camden House, 1999), 52頁参照。

先させることによって、この作品を貫いてきた唯物主義からも離れることになる。ジュリアは夫からも恋人からも離れて、どうやって生きていくのか？ それは問題にされてはいない。そのような現実の問題よりも、名誉という理想を掲げることを作者は選んでいるのだ。そしてそれを選んだ後で、アンソニー・リー（Anthony Leigh）とジェイムズ・ノクス（James Nokes）という、彼女の多くの劇作品で主要人物を演じてきたふたりの代表的喜劇俳優に、愚行の嘆息をさせて劇を閉じる。その嘆息は、劇作家としてのキャリアをまもなく閉じようとしているアフラ・ベンの喜劇への嘆息のエコーのように響いている。