



喜劇から離れて : Aphra BehnのThe False Count 論

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-02-17 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/10.24729/00002641

喜劇から離れて

—Aphra Behnの*The False Count* 論

近 藤 直 樹

モリエール (Molière, 1622-73) が、その喜劇作家の天分を發揮して人気を博した、ごく短い一幕劇『滑稽な才女たち』 (*Les Precieuses ridicules*) (1659年初演) を喜劇と銘打ったのに対して、その才女ぶった滑稽な女性というモチーフを借りたアフラ・ベン (Aphra Behn, 1640-89) の『にせ伯爵』 (*A FARCE call'd The False Count, or A New Way to play AN OLD GAME*) (1681年初演、1682年出版) にはそのタイトル・ページにファース (笑劇) とはっきりと記されている¹。さらにエピローグにおいてもこの作品が「たった五日で簡単に書かれた、ささやかなファース (“a slight Farce”)」であると語られている (6: 355)。「たった五日」ということを額面通り受け取れるかどうかの是非はおいておくとしても、「ファース」であることはそのまま受け取らなければならないだろう。彼女の他の劇作品に比べて短いとはいえ、『滑稽な才女たち』よりは長い五幕劇『にせ伯爵』を、あえてファースと呼んでいるのは何故だろうか。アフラ・ベンがファースと名付けたのはこの作品が初めてであり、他にはもう一作品 *The Emperor of the Moon: a Farce* (1687年初演、同年出版) があるのみである。後者の場合、登場人物としてハーレキン (Harlequin) やスカラムッチャ (Scaramouch) が設定されていることから明らかなように、イタリアのコメディア・デラルテの流れをくむファースであることが明瞭であるが、『にせ伯爵』の場合はそうではない。作者が喜劇ではなくファースとあえて名付けているのだ。

¹ *The False Count*. Vol. 6 of *The Works of Aphra Behn* 7vols., ed. Jannet Todd (London: William Pickering, 1992) 299. 以後、アフラ・ベンの作品からの引用はこの版による。

同じくモリエールの『病は気から』(*Le Malade imaginaire*) (1673年初演、1675年出版)を翻案した『サー・ペイシャント・ファンシー』(*Sir Patient Fancy*) (1678年初演、同年出版)には「喜劇」と記されているのとは対照的である。ここには作者の意図的な区別を見なければならぬだろう。それがいかなる区別であるかは、この作品の内容を分析することによって明らかになるだろう。ファースであるからには、その主眼点は笑いであり、このファースは「あまりに馬鹿げているので、この作品は人々を楽しませずにはおかない」とエピローグで芝居を見終わったばかりの観客に語られるように、ファースとして観客を笑わせることをアフラ・ベンはまず意図している。騙され役のフランシスコにジェイムズ・ノクス (James Nokes)、騙し役にアントニー・リー (Anthony Leigh) という著名な喜劇役者を配していることからその意図は観客にとっても明らかだった²。では、彼女がこの作品で目指したのはどのような笑いなのか、ファースがもたらす笑いとはどのようなものなのか、それは喜劇のもたらす笑いとはどのように異なるのか、以下、内容を分析することによって考えていきたい³。

1

1681年という初演の年を考えれば、演劇——演劇に限らず文学一般——が政治から遠く離れることが困難な時代であったことは容易に想像されうる⁴。それはまさにドライデンの政治諷刺詩『アブサロムとアキトフェル』(*Absalom and Achitophel*) が出版された年である。

² 著名なこれらふたりの喜劇役者の名前はエピローグでも言及される。

³ ファースというジャンルについての論考としては、Peter Holland, “Farce” in *English Restoration Theatre*, ed. Deborah Payne Fisk (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2000) 107-26を参照。

⁴ この点に関してRos Ballasterはこう述べている。“The literary analogy of ‘plotting’ with the political controversy of a supposed Catholic plot to assassinate the king, seems to have been so powerful that no author could evade the association.” “Fiction feigning femininity: false counts and pageant kings in Aphra Behn’s Popish Plot writings,” *Aphra Behn studies*, ed. Janet Todd (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1996) 50.

カトリック陰謀事件、そしてそれに続くエクスクルージョン・クライシスは、熱烈な王党派のアフラ・ベンにとって避けては通れない問題だったはずである。事実、『サー・ペイシャント・ファンシー』や『詐りの娼婦たち』(*The Feign'd Curtizans*) (1679年初演、同年出版)にはこうした社会背景を容易に読み取ることができる⁵。この政情不安定は演劇に題材を提供したという側面はあるものの、演劇にとっては逆風であった。混沌の時代は文学作品が胚胎するには好都合であるかもしれないが、演劇の上演には不都合である。観客数の減少のために、翌82年には2つしかない勅許劇団——国王劇団と公爵劇団——がひとつに統合されて統一劇団となり、演劇活動の場が狭められることになるからである。こういった時代背景のもとでファース『にせ伯爵』は書かれた。

「ささやかなファース」であるこの作品の構造はアフラ・ベンの劇作品の中では単純なものであるとすることができる。登場人物は騙す側と騙される側にはっきりと二分され、前者が後者を徹底的にやりこめることで劇が進行していく。騙す側が騙される側になったり、またその逆になったり、ということは起こらない。そのような逆転劇、あるいは貴婦人と娼婦の逆転劇をむしろ得意としていたアフラ・ベンではあるが、この劇においてはプロットが単純であることが美点であるかのように、単純さを追求していると言ってもいい。そして、それは当然彼女の戦略なのであるが、その点については後で述べる。しかし、プロットが単純だからといって、劇そのものが単純であるということには必ずしもならない。王党派でかつカトリックという明確なイデオロギーを持った立場から作品を書いてきた作者を知る者にとって、ドン・カルロス役のウィリアム・スミス (William Smith) の語るプロローグの言葉は驚きをもって響くことになる。それは、こう始まる。

⁵ ちなみに、この2作でも『にせ伯爵』と同じく、喜劇役者のジェイムズ・ノークスとアントニー・リーが共演している。

Know all the Whiggs and Tories of the Pit,
 (You furious Guelfs and Gibelines of Wit,
 Who for the Cause, and crimes of Forty one
 So furiously maintain the Quarrel on.)
 Our Author as you' ll find it writ in story,
 Has hitherto been a most wicked Tory;
 But now to th' joy o' th' Brethren be it spoken,
 Our Sisters vain mistaking eyes are open;
 And wisely valuing her dear interest now,
 All powerful Whiggs, converted is to you.

ホイッグとトーリーという政治用語から始まるこのプロローグは極めて政治的な響きを漂わせ、これから上演される作品が政治的なものであることを予期させる。トーリーの信条に基づいて作品を書きしてきたアフラ・ベンであってみれば、観客に語りかけるこのプロローグの政治性に違和感はない。しかし、すぐに観客には違和感が生じてくるはずだ。今回はいままでとは立場が違うと言うのだ。彼女はトーリーからホイッグに転向したのだろうか。それはこれまでの作品の否定につながってしまうだろうが、そのようなことがありうるのだろうか。だとすればこれは極めて政治的な作品ということになるだろうが、ファースと明言されたこの作品にそのようなことが可能なのだろうか。笑いをもたらすことを主眼としたファースと政治性はどのような関係を持ちうるのだろうか。プロローグは意図的にこのような様々な疑問を観客に植え付けつつ、舞台の幕が上がることになる。

若きカディス総督ドン・カルロスはバルタザールの娘ジュリアと恋仲であったが、2ヶ月前にジュリアは父親によって年老いた——父親よりも年上の——商人上がりの裕福な紳士フランシスコと望まぬ結婚をさせられてしまっている⁶。だからといってドン・カルロスの恋心が消えてしまったわけではなく、むしろますます恋心は募っている。(ジュリアもまた同じ思いであることは、次の第一幕第二場ですぐに

明らかにされる。)しかし妻とドン・カルロスの事情を知っているフランシスコは、セビリアで若い妻を籠の鳥のように閉じ込めていたために、ふたりは逢うことができなかった⁷。しかしチャンスが巡ってくる。フランシスコが妻を伴っていやいやながらもドン・カルロスが治めているカディスにやってくるのだ。それは、ひとつには前妻との娘イザベラの結婚式に出席するためであり、もうひとつはジュリアの妹クララとドン・カルロスの結婚式に招待されたからである。だが、このふたつの結婚式は幸せを予期させるものではない。前者は当人たちの意に反して父親たちによって企まれたものであり、後者はジュリアをカディスに呼び寄せる口実としてドン・カルロスによってでっち上げられたものだからである。イザベラの結婚相手というのがドン・カルロスの友人である商人のアントニオであるが、彼が恋しているのはイザベラではなくクララであり、クララもまたアントニオを恋している。一方、イザベラは商人であるという理由だけでアントニオを軽蔑している⁸。ここに、フランシスコを憎く思っているドン・カルロスとイザベラを憎く思っているアントニオが、フランシスコ父娘に対して共闘することが可能になる状況が成立する。ふたりの友人がフランシスコ父娘をこき下ろす会話から始まるこの劇がまず観客に明示するのは、ファースの笑いの対象がフランシスコ父娘であるということだ。靴屋からの成り上がりで吝嗇家にして嫉妬深いフランシスコと、名誉欲と虚栄心ばかり強いイザベラという人物像が、笑われてしかるべきだという人物像が、当人たちの登場前に観客に植え付けられるのである。

ドン・カルロスはクララに恋している振りをしてフランシスコの目

⁶ 父親による強いられた結婚という家父長制の抑圧のモチーフはアフラ・ベンお気に入りのものだが、この劇においてはその点が深く追求されることはない。

⁷ その意味で、ジュリアが夫のことを“Dragon”(宝物の厳重な番人)(II. i. 50)と呼ぶのは正鵠を射ている。

⁸ お高くとまったイザベラは、モリエールの『滑稽な才女たち』で嘲笑されている高慢なマドロンとカトーの系譜に繋がる者だとされる。

を欺いてジュリアに近づこうとし、同じようにアントニオはイザベラに恋している振りをしてクララに近づいている。笑いの対象となるフランシスコ父娘はすでにして騙される対象ともなっている。騙されることと笑いを生み出すことはこの作品においては等価なのであり、それがこの劇で次々とフランシスコ父娘が騙されていく理由である。そして、その騙されるという役割が彼らに相応しいことを騙す側のドン・カルロスとアントニオのオープニング・シーンの会話は示そうとしているのである。観客はまずこのふたりの会話をそのまま受け入れなければならない。彼らの認識を受け入れることによって、劇の世界に入っていくことが可能になるのだ。蛇足ながら、その会話を聞く観客は、劇という騙し——すなわち意図を持って人工的に作り上げられたもの——を意識的に受け入れることによって笑いを享受するという立場につくことができる、ということをつけ加えておこう。

フランシスコはもともとが商人であるので、立派な商人であるアントニオと娘のイザベラとの結婚を進めようとするが、イザベラにとって商人との結婚はプライドが許さない。彼女は商人を名誉のないものと考えているのである。ここで、商人という立場をどのように理解すればよいのか混乱が生じることになる。劇の構造上の対立関係で言えば、騙す側のアントニオ対騙される側のフランシスコ父娘という構図になるが、商人という職業に対する認識では、商人の名誉を認めるフランシスコとアントニオ対その名誉を認めないイザベラという構図になってしまうのである。実際、第一幕第二場では、商人との結婚を巡って父娘の口論が演じられる。商人であることを誇りとするという点ではアントニオとフランシスコは同じ立場であると言えるのだ。では、作者の立場はどうだろうか。商人を重んじるのはホイッグであり、トーリーであったアフラ・ベンであってみれば、その立場はイザベラ側ということになるはずである。しかし、プロローグの言葉を聞いた後ではそうとは即断できない。事実、彼女はイザベラの愚かさを暴きたてようとしているのであり、イザベラの考えに賛同しているわけではまったくない。ではホイッグの立場であるかということ、そうとも言

えない。一方の商人アントニオは好意的に描きながらも、もう一方の商人フランシスコは騙されて笑われる側に置こうとしているからである⁹。つまり、騙す側と騙される側という劇の構造上の明白な二分法とは裏腹に、商人という立場に関するイデオロギーの面では二分法が成立せず、混乱が生じているのである。

また、同じようなイデオロギーの混乱が別の面にも生じているのを見ることができる。カトリック陰謀事件という時代背景に照らして考えてみると、架空の情報を流して陰謀 (plot) を企むのはプロテスタント側であり、カトリック側のアフラ・ベンとは敵対するはずである。イデオロギー的には、陰謀を暴き立てて真実を白日の下に晒し出すのが、彼女の政治的=宗教的立場であるはずである。しかし、この作品において陰謀——策略と言った方がよいだろう¹⁰——を企んで騙そうとするのは、作者が共感をもって描く主人公のドン・カルロスやアントニオであり、その策略の犠牲となるのが笑ひ者にされるフランシスコ父娘なのである。策略を巡らすことが極めて正当であるかのように、作品は設定され展開されるのだ。しかも、ドン・カルロスはトルコ人のスルタンに扮するのであり、異教徒がキリスト教徒に対して勝利を収めることになるのである。この作品においては事実よりも虚構の方が力を持ち、より価値があるとされているかのようなのである。これを敷衍すれば、タイタス・オーツ (Titus Oates, 1649–1705) の捏造は事実よりも力を持つものだということになってしまうのではないだろうか。だとすると、作者はどのようなイデオロギー的立場からこの戯曲を書いているのであろうか。

ホイッグとトーリー、カトリックとプロテスタント、キリスト教徒と異教徒、こういったイデオロギー対立という当時の時代背景と、これまでの作者アフラ・ベンのイデオロギー上の信条を無視するかのよ

⁹ 家父長としての権力を振るい、「わたしの妻はわたしの奴隷だ」(I. ii. 142) と妻の父に断言してはばからないフランシスコは当然揶揄の対象になる。

¹⁰ 作中では、“a Plot” (I. i. 104)、“the Cheat” (II. i. 37)、“this deceit” (II. i. 98)、“our designs” (III. i. 53) 等さまざまな言葉で表現されている。

うな展開、これが意味するものは何だろうか。イデオロギーの混乱のように見えるかもしれないが、もちろんそうではない。そうではなくて、ひたすら笑いを生み出すことだけに専心するファースとしての戦略であると解することができる。それは、政治（＝宗教）から遠く離れること、政治的（＝宗教的）イデオロギーの片方に肩入れすることから脱すること、政治的（＝宗教的）イデオロギー自体を無化すること、つまりひたすらファースであろうとする戦略なのだ。プロローグもまたその戦略に寄与するものであると考えることができるだろう。政治用語を多用して、政治的作品であることを観客に予期させるプロローグは、その予期を裏切るためにあるのだ。要するに、時代背景から政治的作品を予期する観客の想像をプロローグの語りかけで直接掻き立てながら、結局は芝居のなかでそれを裏切ろうとしているのだ。その意図的に作られたギャップにファースとしての戦略を見ることができよう。しかしこのように考えてくると、逆説的なことだが、政治的イデオロギーから離れようと意識するこの作品は政治的状况を利用することによってそうしようとしているのだから、結局は極めて政治的な作品ということになるのかもしれない。意識して逃れることは、意識していることに他ならないのだから。ただ、その意識を芝居の表面に出さないこと——つまり観客の意識にのぼらせないこと——、それによってこの作品はファースたりえている。ファースと政治的イデオロギーは相容れないだろう。政治的イデオロギーを巡るプロットから笑いを生み出すことも十分可能だろうが、そしてそうすることはアフラ・ベンにとって十分可能なことであっただろうが、それはこの作品が目指すところではない。そして、より重要なことなのだが、喜劇がもたらす笑いもこの作品が目指すところではない。実は、政治から離れようとするこのファースは同時に喜劇からも離れようとすることになる。政治劇であることを拒むのと同様に、喜劇であることをも拒む戯曲をアフラ・ベンは書いているのだ。では、どのように喜劇から離れようとしているのか、次に考えてみたい。

2

この作品の眼目はフランシスコと娘のイザベラがいかに騙されて滑稽な役回りを演じるかにあるのだが、そのためにドン・カルロスは従僕グズマンの知り合いで煙突掃除人のギリオムに「にせ伯爵」を演じさせてイザベラに言い寄らせる。モリエールの『滑稽な才女たち』で言えば、マドロンとカトーに言い寄る mascarade 侯爵とジョドレ子爵の役回りだ。ギリオムの身分が卑しく滑稽な人物であればあるほど、ギリオムに騙されるイザベラ、そしてフランシスコはますます滑稽になるという仕掛けでもある。そしてさらに、ジュリアとクララを味方に引き込みながら、グズマンにトルコ人の船長を演じさせ、ドン・カルロス自身もトルコのスルタンに扮してそこに加わり、彼がトルコ人から奪ったガレー船やアントニオの別荘をも騙しの道具に用いて、大掛かりに、当時の流行を意識してスペクタクル風に、騙しのゲームを拡大させていくのである。ここで「ゲーム」という言葉を使うことは飛躍ではない。タイトル・ページには、“*A New Way to play AN OLD GAME*” と書かれているのだから、ゲームとして作品が提示されていると見なすことは適切だろう。このゲームがすなわち見せ物としてのファースである。ドン・カルロスの “I’ll retire then, and fit me for my part of this Farce.” (IV. ii. 12) という台詞は、その事実を観客に伝えるためのものだといえることができる。なぜなら、この台詞の直前にガレー船での「にせの」略奪シーンを演じた船長（グズマン）の行動について、ロペス（バルタザールの召使いであるが、彼もまた騙しのゲームに加わっている）はドン・カルロスと次のように会話を交わすからである。

CARLOS. But, why so near the Land? by Heaven I saw each
action of the Fight, from yonder grove of Jesemine, And
doubtless all behold it from the Town.

LOPEZ. The Captain, Sir, design’d it so, and at the Harbor

gave it out those two Galleys were purposely prepar'd to entertain the Count and the Ladies with the representation of a Sea-fight; lest the noise of the Guns should Alarm the Town, and, taking it for a real Fight, shou'd have seen out supplies, and so have ruin'd our designs. (IV. ii. 1-8)

ドン・カルロスたちが行っているのは“representation”（「演劇」）なのであり、それは“designs”（「目的」）を持ったものであると言う。すなわち、フランシスコ父娘を騙すという目的を持った芝居を彼らは演じており、それを見物する町の人たち（＝観客）がいるということである。ここで言う町の人たちとは、劇場にいる観客に等しく、見せ物として見せるべくこの芝居があることを、この台詞は意識させるものなのだ。アフラ・ベンは戯曲のありようについて常に意識的なのだ。そしてファースであることを意識して書いている以上、笑われるべき人物たちは意識的に矮小化されることになる。

虚栄心の強いイザベラは商人のアントニオを「小市民」（“a little Cit”）（I. ii. 321-22）と呼んで軽蔑している。「わたし思うのですけど、あなたと同じ身分の人のほうがあなたにはより相応しいし、あなたの平民の気質に合うんじゃないかしら」（I. ii. 308-09）とアントニオに向かって言い、「わたしのような美しい女が商人と結婚するなんて…ずっと独身でいる方がましだし、修道院に送られる方がいいぐらいよ」（I. ii. 252-55）と商人の父親にうそぶくイザベラは、はなはだしく思い上がった女という設定になっている。であるから、アントニオが投げかける“proud Fool”（I. ii. 335）という呼称を観客も容易に共有できることになる。彼女にとって重要なのは、人間の中味ではなく上辺を飾る身分（“Quality”）（I. ii. 249）だけなのだから、ギリオムが伯爵と名乗っただけで彼に思いを寄せ始める。しかも、煙突掃除人のギリオムに優雅な物腰を見てしまうのである。

Ah what a graceful Mien he has? how fine his conversation?
 ah, the difference between him and a filthy Citizen. [Aside]
 (Ⅲ. ii. 96-97)

煙突掃除人と“a filthy Citizen”とが何と違うものかと思ってしまうイザベラは、要するに何も見えないのだ。同じように何も見えないフランシスコは、「娘は貴婦人になるべく生まれた」（Ⅲ. ii. 261）とアントニオに言って、娘と「にせ」伯爵とのより有利と思われる結婚に乗り換えようとする。こうして、彼らは用意された策略にいとも簡単に引っかかっていく。いとも簡単に、という軽薄さは実は重要な要素で、ファースとしての作品に合致するのである。

いかに軽薄に、立場をころころ変えていくか、それはファースとしての見せ所でもある。いとも軽薄に「にせ伯爵」のギリオムになびいたイザベラは、「にせのトルコ人たち」に捕らえられて涙を流したのも束の間、ギリオム自身からスルターナ（トルコの王妃）という言葉聞いて、微笑みを禁じ得ないのだ。

And yet a *Sultana* is a tempting thing— [Aside smiling]
 —And you shall find your Isabella true,—though the *Grand Signior* wou'd lay his Crown at my feet, —wou'd he wou'd try me through, —Heavens! to be Queen of *Turkey*. [Aside]
 (Ⅳ. i. 133-36)

もちろんギリオムはイザベラを焚き付けようとしているのだが、いとも簡単にイザベラはその罫にはまってしまう。スルターナという言葉聞いただけで都合のいい想像力を働かせてしまうのだ。一方、騙される側のもうひとりフランシスコは、極めて現実的な面に想像力が働く。お金にこだわる商人気質に対する揶揄が感じられるのだが、妻のジュリアが捕らえられた時フランシスコがまず気にするのは身代金のことなのだ。妻の名誉や命よりも、さらに自分自身の命より

も、彼が守ろうとするのはお金である。繰り返し彼が口にする身代金（“ransom”）と言う言葉は、彼が何に憑かれているかを明らかにする。身分に憑かれた娘と、お金に憑かれた父親。この両者は徹底的に笑ひ者にしてしかるべきなのだ、アフラ・ベンは考えているようである。イザベラとフランシスコが「軽薄に」態度を変えることがファースの登場人物として相応しいように、作者の態度としては、その彼らを「徹底的に」揶揄することがファースを書く上で相応しいのである。

なぶり者にされるフランシスコではあるが、実は彼には悲劇の主人公になりえたかもしれないような場面がある。妻の操と自分の命が天秤にかけられた時だ。ジュリアとドン・カルロスは共謀してフランシスコをその苦境に陥らせているのだが、そしてそれは彼が後者を当然選ぶことを予期した上でのことなのだが、もしその時彼が予期に反して自分の命を抛って前者を選んだならば、彼は悲劇に相応しい人物となっただろう。もちろんファースであるこの芝居でのそのような展開はあり得ないし、観客も期待しないが、そしてフランシスコもその期待を裏切らないが、そういう可能性のある場面を設定しているということは注目すべきだろう。フランシスコがどちらを選ぶかが分かっているながら選択肢を出すというのは、選ばない方の選択肢が表象する人間（悲劇的人物）には彼は決してなれないことを殊更強調するためなのだ。彼を徹底的に、容赦なく、とことん、救い難いほどに滑稽な人物にするための策略なのだ。彼は自分の命を守るために、ドン・カルロス扮するスルタンを拒否する（振りをしている）妻を、自ら説得することになる。

... why, I wou'd have ye—lie with the *Sultan*,
 huswife; I wonder how, the Devil, you have the face to refuse
 him, so hansom—so young a Lover; come, come, let me hear
 no more of your coyness, Mistress, for, if I do—I shall be
 hang'd; — [Aside]
The Great Turk's a most worthy Gentleman, and therefore I

advise you to doe as he advises you; and the Devil take ye
both. — (V. i. 71-76)

ジュリアの「にせの」貞節に対して、間男されることを自ら望むという状況にまでフランシスコは追いやられるのだ。望むだけではなく、跪いて懇願しさえする¹¹。そしてついには、力づくでドン・カルロスとジュリアを追い出して二人きりになる場面を演出するのである。ここまでドン・カルロスとジュリアの共謀は「徹底的」なのである。

同じ徹底さはイザベラに対しても同様である。彼女はスルターナという言葉に有頂天になったが、もちろん「にせスルタン」のドン・カルロスを選ぶのは彼女ではなくジュリアだ。イザベラは失望を味わうためにだけ、ギリオムにその言葉を吹き込まれたのである。そして、スルターナが無理ならやはり伯爵夫人にと、再びころっと方向転換して、一度は捨てた「にせ伯爵」ギリオムに結婚を懇願することになる。父のフランシスコが間男されるために自ら奮闘したように、娘のイザベラも「にせ伯爵」と結婚するために自ら奮闘するのである。策略の罠にかかっただけではないのだ。それだけでは生温いとでもいうように、自ら苦境を求めるところまで彼らは追いやられるのだ。しかも、その苦境とは、一旦そこまで進めば後戻りができない状況である。フランシスコにとっては間男されたならその事実は消えないし、イザベラにとっては一旦結婚したならばもうそれは取り消せないのである。ギリオムの煙突掃除人という正体を知った後でイザベラは「ああ、破滅だ」「Oh! I'm undone」(V. i. 350) と嘆くことになるが、それは後の祭りだ。アントニオにとっては「徹底的な」復讐ということになるだろうが、考えてみれば残酷と言えよう。恋人のクララでさえもそう思っている。“Unmercyfull Antonio, to drive the jest so far; 'tis too unconscionable!” (V. i. 153-54) という台詞は、一連の策略に

¹¹ 実際に跪く場面は書かれてはいないけれども、最後の場面のジュリアの台詞 (V. i. 311-12) からその事実が知らされる。

対する注解となっていると同時に、観客の気持ちの代弁でもあるだろう¹²。一方ドン・カルロスにしても、その復讐はアントニオ同様やはり「徹底的」である。フランシスコを妻の貞節を売る滑稽な男に仕上げた後で、自作の手紙を朗読するところにその「徹底さ」を見ることができる。スルタンに扮したドン・カルロスは、カディスの総督ドン・カルロスが身代金を払ってフランシスコを解放するというでっち上げの手紙を読み上げ、フランシスコに感謝の気持ちを抱かせる。敵から敬意さえも勝ち取って、初めて彼の復讐は完成されることになる。アントニオはイザベラから単に解放されるだけでは気が済まず、ドン・カルロスはジュリアを単にフランシスコから解放して手に入れるだけでは気が済まないのだ。残酷なまでに彼らをやり込めなければ取まらないのだ。この「徹底的な」残酷さは、シニカルなジャシント（ジュリアの侍女）が言うように“the rarest sport”（V. i. 134）とすることができるだろう。そして、この楽しみこそ、作者が提供しようとしているファース（＝ゲーム）であると理解することができる。喜劇に付きもののハッピー・エンディングが許されない、「徹底的に」笑い者（“sport”）を作り上げるファース（＝ゲーム）であると¹³。

徹底的に笑い者にすることによって、大団円という和解を拒否し、ファースは喜劇から離れていく。ファースがゲームであるならば、そこには必ず勝者と敗者が生じざるをえないのであり、ゲーム内において両者の和解はありえないのだ。それは、事実と虚偽の和解がありえないのと同様だ。高らかな虚偽の勝利を、ひとつのゲーム内の結果として、政治からも喜劇からも離れたところで行われるゲームの結末としてわれわれは受容することになるのである。

¹² こういう所に劇作家としてのアフラ・ベンの観客に対する意識を垣間見ることができるだろう。

¹³ 「徹底的に」笑い者にするというファースの特性に関して、Dolors Altaba-Artal はこう言っている: “. . . it is all farce in which no harsh sarcasm spoils the gay and festive atmosphere.” *Aphra Behn's English Feminism* (Selinsgrove: Susquehanna Univ. Press, 1999) 112.

3

もしここで劇が終わっていたら、作者の主張するファースとしての性格はより色濃く出ていたかもしれない。つまり、大団円を迎えることのない、笑い飛ばして消費されるべきひとつのゲームとしてのファースの性格が。だが、劇はここで終わってはいない。最後の100行で、事実が露呈することになるのである。それは、バルタザールとセバスチャン（アントニオの父）が登場することによってもたらされる。一連の策略に加わっていないこのふたりは、その場所がトルコの宮殿ではなく、カディス郊外のアントニオの別荘であることを告げるのだ。こうして事実が暴露されことになる。事実が隠されたまま、そして虚偽が支配したまま幕が下りることにアフラ・ベンは気後れしたのであろうか。そうかもしれないが、かといってこのラスト100行は蛇足であるかと言うと、そうではない。

事実が明らかになれば虚偽は葬り去られる、というのが一般であろう。しかし、このラストで明らかになった事実はそのような力を持たない。虚偽が作り上げた状況を事実は覆すことができないのだ。どんでん返しは起こらないのだ。いくらイザベラが絶望の叫びをあげて呪っても、煙突掃除人との結婚は取り消せない。それどころか、“your neighbours know him [Guiliom] not, and he may pass for what you please to make him; the Fellow’s honest, witty and hansom” (V. i. 368-70) というドン・カルロスの言葉を、父のフランシスコは抵抗なく受け入れてしまうのだ。ここまで騙してきたギリオムを誠実だと言うドン・カルロスの言葉を真に受けるのはどうかしているが、ギリオムを架空の存在に仕上げる虚偽の力にフランシスコは魅了されるのだ。虚偽の餌食となってきたフランシスコであるが、彼はこれからも虚偽の側に付こうとするのだ。そして、妻のジュリアに関して、厄介払いができたと言って、ドン・カルロスから取り返そうとはしないのである。

ここで示されている事実と虚偽との関係は、前者は後者を打ち負か

すことができないということだけではない。前者は後者を補強しさえすることもある、ということだ。これを現実と劇との関係に当てはめれば、現実という事実が劇という虚偽を支える、ということになるであろう。このことを暗示するためにも、劇作家としてアフラ・ベンは最後に事実の露呈の場面を付け加えざるをえなかったのではないだろうか。ここに彼女のドラマトゥルギーを見ていいのではないだろうか。しかしこの場面は、劇作家の立場としては意味があるとしても、イデオロギーから離れたところにあるファースという作品からすると逸脱であろう。だからだろうか、ファースとして締めくくるために、最後にこう観客に向かって語られるのである。

ANTONIO. And I, as Heaven and Clara can [am happy].

—You base born Beauties, whose Ill manner'd Pride,
Th'industrious noble Citizens deride,
May you all meet Isabella's Doom.

GUILIOM. —And all such Husbands as the Count Guilom.

(V. i. 382-86)

こうして、これがファース＝ゲームであることを観客に告げて、幕が下りるのである。アントニオとギリオムという騙す側が最後を締めくくる台詞を与えられて、いわば自分たちの勝利を宣言して劇が終わるのである。

ドン・カルロスとアントニオの側の勝利は、作者の勝利（＝劇が人気を博すること）には結果的には結びつかなかった。それは、イデオロギーの充溢する社会において、それを逆手に取ってイデオロギーから離れようとするのが、いかに困難な試みであるかということを図らずも証明しているのではないだろうか。その意味で、この作品は時代を離れたところで見ると、評価が変わってくるかもしれない。