



誠実に騙すこと : Aphra Behn のThe Feign'd
Curtizans; or, A Night's Intrigue について

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/10.24729/00002646

誠実に騙すこと
—Aphra Behn の *The Feign'd Curtizans;*
or, A Night's Intrigue について

近 藤 直 樹

言語文化学研究（英米言語文化編）

2012・3 第7号抜刷

大阪府立大学人間社会学部 言語文化学科

誠実に騙すこと：Aphra Behn の *The Feign'd Curtizans; or, A Night's Intrigue* について

近藤直樹

アフラ・ベンの9作目の劇作品 *The Feign'd Curtizans* は、彼女の最も成功した劇作品である *The Rover* との類似性が指摘されてきた。*The Feign'd Curtizans* の主人公 Marcella と Cornelia の姉妹は、確かに *The Rover* の Florinda と Hellena の姉妹を彷彿させるものがある。機知と策略に富んだ Florinda と Hellena が変装するように、Marcella と Cornelia は売春婦という仮面を被る。だが、Helen M. Burke のようにその仮面が「同じ機能を果たしている」、ということとはできない。¹ 前者が被るのはカーニヴァルの仮面であり、それは被ることが当然とされているものであるのに対して、後者が売春婦を装うことは予期されていないからである。カーニヴァルという社会的了解のもとで仮装するのと、策略をもって作為的に仮装するのとは全く意味合いが異なってくる。*The Feign'd Curtizans* は「策略をめぐる姉妹の物語」という構成を *The Rover* から引き継いでいるのは事実だが、「偽り」というテーマは、興行的には成功とは言えなかった前作 *Sir Patient Fancy* から引き継いでいるのである。前作では、半ば意図的であった *Sir Patient Fancy* の偽りの病気は“Fancy”というタイトルにもなっている名前に暗示されていたのだが、今回は“Feign'd”という明確な語を使って、アフラ・ベンはこのテーマを明示している。さらに偽る目的も、“Intrigue”という語をタイトルに加えることによって明らかにしている。「売春婦」「偽り」「策略」、とアフラ・ベンお気に入りのテーマが並んだこの作品は、彼女の典型的な作品

¹ Helen M. Burke, ‘The Cavalier myth in *The Rover*,’ in *The Cambridge Companion to Aphra Behn*, eds. Derek Hughes and Janet Todd (Cambridge U.P., 2004), 128.

であることが予期される。

それだけではない。カトリック陰謀事件という時代を揺るがせた社会的背景を、アフラ・ベンは自らの見解に沿って劇に取り入れてもいる。捏造であったとはいえ社会的に大きな影響をおよぼした、そして実際に無実の血が流されたこの事件を無視することは劇作家にとって難しいことであったであろう。無視するとしたら、それはそれでひとつの意味ある意志表明であろうが、取り入れるにしても、生々しい事件をいかに取り入れるかは難しい問題であったにちがいない。アフラ・ベンが取った手法は、事件を先取りするかたちで書かれた前作 *Sir Patient Fancy* から一貫して、陰謀という作為を矮小化するという喜劇的手法である。*The Feign'd Curtizans* では舞台をローマ——カトリック陰謀事件はローマから広まったと言われている²——に設定し、反カトリックのイギリス人牧師に道化の役回りをさせて、旧教と新教の宗教的対立そのものを喜劇の衣で包んでいる。陰謀も、宗教的対立も、本質においては笑うべき喜劇にすぎない、と言おうとしているかのようである。³ プロローグとエピローグの両方で、陰謀事件のために舞台が苦境に陥っていることを嘆きながらも、喜劇の力でその陰鬱なる空気を払いのけようとする劇作家としての意志が見てとれる。「愛人を困うことと劇を見ることには相応しくない時代」(p. 89) にもかかわらず、あるいはむしろそうであるが故にアフラ・ベンは筆を折ろうとはしなかった。⁴ つまりこの劇は、彼女が時代とその風潮を見通しつつ、劇作家としての自らの信条に

² プロローグでは、“the Plot is laid in Rome;” と述べて、陰謀事件と劇の両方を巧みに言及している。Janet Todd, ed. *The Works of Aphra Behn*, vol.6 (London:Pickering, 1996), p.89. 以後アフラ・ベンの作品からの引用はこの版による。

³ 究極的には、陰謀とは劇と同じく架空のもの、ということになるかもしれない。Alison Shell は“illusory”という語をつかっている。(“Popish Plots: *The Feign'd Curtizans* in context.” *Aphra Behn studies*, ed. Janet Todd, Cambridge University Press, 1996 所収。35 頁。) しかし、架空のものだから取るに足りないかという点、それは決してそうではない。演劇という架空のものがもつ力をアフラ・ベンは逆説的に証明するのだ。そこに意識的な劇作家アフラ・ベンを見ることができよう。

⁴ この一節からは、フェミニズムの先達と言われるアフラ・ベンが観劇を愛人を困うことと同列に見ているということが窺われて、興味深い。

従って書き進めた作品であると言えよう。そこには彼女の劇作家としての信念が表されており、結果的にこの作品は高い評価を得ることになった。⁵ 作者自身の自負心も、はじめて自作を献呈しているという事実から窺うことができる。被献呈者の Ellen Gwin——女優で且つチャールズ二世の愛人であり、献呈の辞では「世界でもっとも力がある輝かしい国王の心を捉えた」と書かれている——をこのうえなくすばらしい女性であると称賛の言葉を長々と並べて褒め立て、彼女に対する貢ぎ物は彼女に相応しいものでなければならぬと言いつつ、アフラ・ベンはこの作品を献呈しているのである。彼女の愛人という立場もまた、愛人たることと劇作が受難の時代において、劇の被献呈者として意味をもっていたであろう。つまり、*The Feign'd Curtizan* には、劇作家アフラ・ベンを成り立たせているものが充溢しているのだ。

1

売春婦はアフラ・ベンの劇にたびたび登場する。しかも、アフラ・ベンは共感を込めて売春婦を登場させている。それは、男の歓心を買うことを旨とする売春婦という職業に、女でありながら演劇界という男の社会で世渡りする劇作家という職業の彼女が親近感を感じたためであるかもしれない。そこには女性の自立という一種のフェミニズムを見てとることもできよう。だがここで注目すべきことは、*The Feign'd Curtizan* は売春婦の劇ではなく、売春婦の「振りをする」女たちの劇であるという点である。ここには本物の売春婦はひとりも登場しない。もし売春婦の劇なら、彼女の他の多くの作品におけるように、売春婦と貴婦人との対比、売春婦と正式な妻との対比、

⁵ 例えば、Dolors Altaba-Artal はこの作品を、ドライデンの『当世風結婚』(1672)、ウィチャリーの『田舎女房』、エサレッジの『当世風の男』(1676)と並ぶ(1675)傑作と評価している。Aphra Behn's English Feminism (Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1999), p. 89.

あるいは売春婦と売春婦を買う男との対比といった二項対立——実像と実像の二項対立——の上にプロットは進行することになるだろう。だが、この劇ではそうはいかない。そのような単純な対比構造は成り立たない。振りをするという行為が虚像を作り出し、人物間の関係を複雑にしているからである。つまり、実像 *Marcella* と *Fillamour* との関係は、虚像 *Euphemia* と *Fillamour* との関係と同一ではないし、実像 *Cornelia* と *Galliard* との関係も、虚像 *Silvianetta* と *Galliard* との関係と同一ではない。*Marcella* は、*Marcella* としての自己と *Euphemia* としての自己との間で分裂するし、*Cornelia* も *Cornelia* としての自己と *Silvianetta* としての自己との間で分裂する。*Laura* の場合もそうだ。⁶ 自己分裂は変装するものの宿命であろう。そして、彼女たちが対峙する者にも、同じように自己分裂をもたらす。*Fillamour* は *Marcella* に対する自己と *Euphemia* に対する自己との間で分裂するし、*Galliard* も *Cornelia* に対する自己と *Silvianetta* に対する自己との間で分裂することになる。その上、*Marcella* と *Cornelia* は男に扮して——*Marcella* は兄の *Julio* の従者や兄自身にも扮して——それぞれ *Fillamour* や *Galliard* と別の関係を築くこともある。変装による人間関係の変化と、それに伴う状況の複雑化があまりに頻繁におこるので、観客は状況把握に苦勞することになる。まるで作者はその錯綜自体を楽しんでいるかのようですらある。それは、作者が「振りをする」ということの意味、つまり「劇を演じる」ということの意味を問いかけているかのようだ、ということだ。少なくとも、「振りをする」ということ自体がこの劇のひとつの大きなテーマだと言っていいただろう。主人公の姉妹の従者である *Petro* が様々な身分の「振りをする」ことによって進行するサブプロットもその事実を裏付けていると言える。

劇のオープニングにもそのテーマが現れる。聖ペーターズ教会か

⁶ *Laura* が男装して *Galliard* を助けたとき、彼女は彼の友情を勝ち得るが、それは彼女が望んでいたものではない。「ああ、友情は何と愛から遠いことか」(III. i. 93) という嘆きに彼女の心は引き裂かれるのである。

ら出て来た *Laura Lucretia* を *Julio* が追いかけている場面からこの劇は始まる。実はふたりは自らの意志とは関係なく結婚する（結婚させられる）ことになっているのだが、お互い相手の顔は知らない。それで、婚約者同士が追いかけて逃げるといった滑稽な場面となっているのである。追いかける *Julio* からしてみればこの結婚相手は望ましいが、追いかける *Laura* からしてみればそうではない、ということが了解される。強制的な結婚における被害者は常に女性だ、という暗示を読み取ってもいいだろう。婚約相手であろうとなかろうと、*Laura* はこの男から逃れたいので従者の *Silvio* にこう言いくるめる。

Lets haste away then, and *Silvio* do you lag behind, 'twill give
 him an opportunity of Enquiring, whilst I get out of sight, —be sure you
 conceal my Name and Quality, and tell him—any thing but
 truth—tell
 him I am *La Silvanetta* the young Roman Curtizan, or what you
 please to
 hide me from his knowledge. (I . i . 13-17)

この冒頭の部分からだけでは観客には分からないが、*Laura* は *Silvanetta* の振りをするのをこの場でとっさに思いついたのではない。後の場面で語られるように、*Silvanetta* という架空の売春婦に思いを寄せる *Galliard*、その *Galliard* に思いを寄せる *Laura* は、わざわざ彼女の隣に引っ越して、しかも入り口を間違えるくらいに家を似せて作り直した。そうやって彼女の振りをして、*Galliard* と一夜を共にしたいと考えている。彼女は強制された結婚そのものから逃れるためではなく、その前に *Galliard* と情事を持ちたいだけにすぎない。同様に *Julio* にしても、見たこともない *Laura* と結婚させられる前に教会で見初めた女性——当の *Laura*——と情事を持ちたいだけで婚約を破棄する気はない。⁷ 婚約者同士の滑稽な相似のふる

⁷ その意味では、*Laura* も *Julio* も、*Galliard* とともに、アフラ・ベン文学のひとつの底流である *libertinism* につながる人物である。

まいが喜劇に相応しくまず最初に演じられるのだ。またその喜劇が、「振りをする喜劇」であるのに相応しく、**Laura** が **Silvianetta** の振りをする場面にもなっている。**Laura** はもともとは **Galliard** を手に入れるために **Silvianetta** を装ったのだが、ここでは **Julio** から逃れるためにその変装を利用する。売春婦の「振りをする」というテーマをまず冒頭で持ち出しながら、しかも架空の人物の「振りをする」ことでその意味合いを複雑にしながら、作者が巧みに語っていることは、「振りをする」のは何かの目的のためであるという明らかな事実である。そして、「振りをする」という手段の結果、どのような結末を迎えることになったかを、劇は追っていくことになる。

貴婦人に憧れて貴婦人の振りをすることはあっても、売春婦に憧れて売春婦の振りをするということは考えにくい。売春婦は憧れの対象ではないからだ。にもかかわらず **Marcella** と **Cornelia** の姉妹がそれぞれ **Euphemia** と **Silvianetta** という優雅な名前——名前こそアイデンティティを端的に表象するものであり、架空のものに実像の雰囲気をまといわせる最たるものだ——まで付けて売春婦を装うのは、しかるべき理由があつてのはずである。作者が提示する理由は、伯父の **Morisini** の横暴に対する彼女たちの反抗、ということである。**Marcella** は醜い **Octavio** と結婚することを強制され、**Cornelia** は姉の結婚式のために出て来た聖テレシア修道院にふたたび戻されることになっている。伯父から身を隠して、その強制から逃れるために、つまり「かごの鳥のように格子越しにさえざることになる」(II. i. 108-09) のを避けるために、彼女たちは売春婦の「振りをする」という手段を取る。さらに **Marcella** には、愛するが「美しく若い売春婦の魅力が **Fillamour** に少なくとも幾分かの興味をそそらせるかもしれない」(II. i. 80-81) という期待もある。その手段——**Marcella** に言わせれば「唯一の」(II. i. 68) 手段——は二重の意味で正当化される。なぜなら、彼女たちが求める権威や強制からの自由は売春婦たちが手にしていると考えられるものであるからであり、また、家父長制という権威の偽善——アフラ・ベンはそこに偽善以外

のものは見なかった——に対抗するのに「偽り」をもってするのは妥当なことだと言えるからである。偽りをもって偽りを暴くこと、それは売春婦としてそれぞれ Fillamour と Galliard に対峙して彼らの本質を明らかにすることにもつながる。しかしその変装の意気込みにおいて、*The Rover* における Florinda と Hellena の場合と同じく、Marcella と Cornelia にも温度差がある。またしても姉はより積極的な妹に引きずられるという形だ。Marcella は売春婦の振りをすることに不名誉を感じてためらいがあるが、Cornelia は臆すること無く売春婦を称賛しながら姉を説得する。

What Curtizan, why 'tis a Noble title and has more *Votaries*
than Religion, there's no Merchandize like ours, that of Love my
 sister! (II. i. 65-66)

. . . [in the glorious profession] there are a thousand
 satisfactions to be found, more than in a dull virtuous life!
 (II. i. 89-90)

これらは聞き慣れたアフラ・ベンの劇の台詞であろう。だがここでは売春婦への称賛を額面通りに受け取ることはできない。もしそうなら、売春婦の振りをするのではなく本物の売春婦になればいいのだから。Cornelia の言葉は姉を説得するための方便と理解しなければならない。後に彼女の本心は、彼女と Galliard のやりとりで明らかになるだろう。だが、ここで彼女の本心より重要なのは、売春婦に身を隠すことにおいて、その意気込みに Marcella と Cornelia では表面上明らかな温度差があるということである。そのような人物設定をすることによって、劇は平板にならずにすむ。同じことを同じようにする人物がふたりいたら劇は退屈になるだけだ。もちろんアフラ・ベンはそんなことはしない。さらにアフラ・ベンが売春婦に扮することの葛藤をめぐる彼女たちの会話を通して、女性の名誉と

喜びについて、つまりフェミニズムを、いつもの彼女の劇におけるのとは違ったかたちで語ってもいるのだ。そして、売春婦に扮する際のふたりの温度差は、偽りの売春婦（Euphemia と Silvanetta）に対する際の消極的な Fillamour と積極的な Galliard という彼らの温度差と相似的でもある。こうして人物間の立体的な関係、および表面上の言葉と実際の行動との複雑な関係が浮かび上がってくることになる。

葛藤を感じながらも売春婦の振りをする Marcella であるが、Euphemia として Fillamour に接する時には見事に「誘惑する女」になり、その役を演じ切る。そばで聞いている放蕩者の Galliard をもうっとりさせる彼女の「演技」はこの劇の大きな見せ場であるが、その演技にはジレンマがある。彼女が求めているのは、Marcella として愛されることであって、Euphemia として愛されることではないからだ。彼女自身が誘惑したのであるが、そして彼がその誘いに屈したのも Euphemia に Marcella を見たからなのだが、彼女にとっては彼がやって来たこと自体が裏切りなのである。だからここでは Euphemia として Fillamour に接している以上、彼女が最終的に欲しているのは、彼が拒絶するという事なのだ。⁸ 拒絶されるために熱心に誘惑するのだ。自己分裂と葛藤の心理劇と言ってもいいだろう。一方の Fillamour も自己分裂と葛藤にさいなまれる。目の前にいる Marcella としか思えない美しい売春婦を拒絶しなければならないのだ。結局彼は、Marcella そして観客が望んでいるように、その「偽りの売春婦」を拒絶するという役割を Marcella 故に引き受ける。娼家を「欲望と恥辱も館」（IV. i. 4）とみなし、売春婦を「罪人」（IV. i. 47）と考える Fillamour は、Euphemia に Marcella の美しさすべてを認めるのだが、そして認めるが故に、「このような美しい人を売春婦に墮としてはならない」（IV. i. 110）と独白して、彼女に語りかける。

⁸ “I [Marcella] hope he will not yield. . .” (IV. i. 21)

—[To Marcella] consider yet, the charms of Reputation:
 The ease, the quiet and content of innocence,
 The awful Reverence, all good men will pay thee,
 Who as thou art will gaze without respect,
 —And cry—what pitty 'tis she is—a whore—

(IV. i. 111-15)

ここに Fillamour の誠実さを見るべきだろうか。おそらくそうではない。2000 クラウンも支払いながら、娼家で売春婦に「貞節」を求めて説教することは、滑稽なことと映るだろう。その滑稽さという対価を払って示されているのは、Fillamour の Marcella に対する愛である。Fillamour は Euphemia に Marcella を見たからこそ、このような滑稽な役を引き受けたのだ。だから、「陰鬱な心から彼女を振り払えず」(V. i. 52)、その場を立ち去りかねるのである。同じように第5幕でも、Fillamour は男装した Marcella に Marcella の美しさを見る。兄の Julio の振りをして、「売春婦のためにないがしろにされた」(V. iii. 488-89) 妹の復讐に来たと Fillamour に迫った時、陰で聞いていた Julio が出て来て争いになるが、Fillamour は男装した Marcella の側に立つ。友人である Julio よりも Marcella の美しさをもった偽りの男の味方をするのだ。ここに男色のほのめかしはない。ただ純粹に Marcella への思いがあるだけだ。最終的にふたりが結婚することになるのが当然の帰結だと感じられるように、ふたりのやりとりが造形されている。Marcella と Fillamour との関係はロマンスに近づいている、と言えるだろう。

それに対して、Cornelia と Galliard の関係は逆にロマンスから遠ざかっている。Euphemia と Fillamour との一種のロマンス的心理劇の次には、彼と共に娼家を訪れた Galliard と Silvanetta との場面が展開されることが当然期待されるが、すぐにはそうはならない。その前に喜劇的場面が挿入されるのである。Cornelia の侍女である Philpa が Galliard と間違えて Sir Signall を屋敷に通し、従僕である

Petro が Tickletext を騙して連れて来て、このふたりの道化役による喜劇が展開されることになる。さらに、Cornelia もその喜劇に一役買って、Sir Signall をからかいもする。また、寝室に逃げ込んだ Tickletext のところに Galliard がやって来て、暗闇のなかでお互い相手を Silvanetta と勘違いして、男同士抱き合うという滑稽な場面も用意されている。Galliard が誤解に気付いたのは、Tickletext の髭を感じたからだ。こういった喜劇的場面の後では、その当事者同士の Cornelia と Galliard のやりとりにロマンス的雰囲気は期待できない。むしろ、ロマンス性を剥ぎ取るために作者はこのどたばたの場面を挿入したと考えるべきであろう。つまり、極めて実際的なレベルをこのふたりには用意しているということである。売春婦の振りをすることにためらいがあった Marcella が Fillamour の前で見事に売春婦の振りをすることに徹したのに対して、売春婦という立場を称賛していた Cornelia は Galliard の前でその役割に徹しない。

CORNELIA. Stay, do you take me then for what I seem[?]

GALLIARD. I'm sure I do! and wou'd not be mistaken for a
Kingdome!

But if thou art not! I can soon mend that fault,

And make thee so, —come—I'm impatient to begin the Experiment.

CORNELIA. Nay then I am in earnest, —hold mistaken stranger!

—I am of

Noble birth! and shou'd I in one hapless loving minute, destroy the
Honour of my House, ruin my youth and Beauty! and all that virtuous
Education, my hoping parents gave me?

(IV. ii . 434-41)

「一家の名誉」という家父長制の大義こそ Cornelia が、そしてアフラ・ベンが否定しようとしたものではなかったのか。「高貴な生まれ」こそ女性の自由を束縛するものではなかったのか。「女性の美德」こ

そが偽善ではなかったのか。ここで明らかになるのは、「決して売春婦になるつもりはない」(IV. ii. 456)、「ただ売春婦の振りをしただけ」(IV. ii. 458)という彼女の断言が証明しているように、彼女が体制側からの逸脱を本当は望んではいないという事実である。威勢良く姉を説得しようとした彼女の言葉には偽りがあったということだ。しかし、「売春婦の振りをする」という偽りの行為に、その理由だけ真実を求める必要もないであろう。家父長制という偽りの下で、それに対して偽りという手段でもって対峙しようとしながら、その動機自体に偽りがあったということになる。「偽り」「偽ること」、それ自体がこの劇の主題なのだ。「変装」を巡るドラマをアフラ・ベンは書いているのだ。

だが、Cornelia の偽りは単純な偽りではない。彼女は「厄介な美德」(IV. ii. 505-06)を扱いかね、美德に引き裂かれているのである。だから、女性の美德を説いて Galliard を追い出してしまったことを、彼女はすぐに悔やむのだ。偽りの売春婦として彼を拒絶した結果は、「ますます彼を愛している」(IV. ii. 548)ことを悟らされるだけであった。Marcella にしても Cornelia にしても、売春婦の振りをするという試みは何ら良い結果をもたらさなかった。それは同じく売春婦の振りをした Laura の場合にも言える。彼女が偽りの売春婦 Silvianetta を装ったのは、見知らぬ Julio と強制的に結婚させられる前に、Galliard と一夜の情事を持つようとしたからであったが、その結果は滑稽なものにしかならなかった。Laura が Galliard だと思って部屋に引き入れた相手は、実は婚約者の Julio——暗闇のなかで彼もまた相手を Silvianetta だと思い込んでいた——だったのだから。しかも、彼女がそのことを知るのは、Julio がそのことを当の Galliard——Silvianetta と言い争って、怒って彼女の部屋から出て来たばかりの Galliard——に語るのを物影から聞いていた時である。Julio の言葉から、彼女は自分の誤りを悟ることになる。この事実は、「不注意な愚か者」(V. i. 219)であったことを彼女に嘆かせることになるが、彼女が Julio よりも愚かであるというわけではない。Laura を

Silvianetta だと誤解したまま、情事——しかも彼女の部屋に現れた男 (Octavio) によって中断させられた情事——を自慢げに語る Julio もまた愚か者に相違ないのだから。「このとても幸せな夜」(V. i. 174) と語る Julio には皮肉が向けられている。そしてこの場面にはもうひとり登場人物がいる。男に扮した Cornelia である。すなわちここには架空の Silvianetta をめぐる 4 人の人物——Silvianetta に扮した Cornelia、Silvianetta になりすました Laura、Silvianetta の「美德」に憤慨した Galliard、Laura を Silvianetta だと思い込んだ Julio——が集まっている。彼らの会話から浮かび上がってくるのは、状況の錯綜であり、アイデンティティの混乱である。何かの振りをするということはアイデンティティに揺さぶりをかけることに他ならないわけで、その錯綜は当然の帰結であるとも言える。言うまでもなく、「変装」を巡る物語は、アイデンティティを巡る物語でもあるのだ。

ともあれ、三人の女性たちにとって、売春婦の振りをするのは期待した結果を彼女たちにもたらさず、状況をややこしくしただけのように見える。では、「振りをする」ということ自体が否定的に捉えられているのだろうか。Marcella と Cornelia の従者で、様々な変装をする Petro の場合を考えてみよう。

2

Petro も冒頭の場面で登場するのだが、彼は何にでも変身できる器用な男として紹介される。Fillamour が Petro のことを“pimp”と呼んだのに対して Galliard はその間違いをこう指摘する。

... he [Petro] is capacitated to oblige in any quality;
for Sir, he's your brokering Jew, your Fencing, Dancing and Civility-
Master, your Linguist, your Antiquary, your Bravo, your Pathick,
your
Whore, your Pimp, and a thousand more Excellencies he has to

supply

the necessities of the wanting stranger. —Well sirrah—What design now upon Sir *Signal* and his wise Governor[?]

(I . i . 123-28)

変幻自在である人物はその代償としてアイデンティティを喪失することになる——それとも、アイデンティティを持たないというアイデンティティを持つことになると言うべきだろうか——であろうが、選択的に変身する **Petro** の場合はそうはならない。それは、彼の変身を理解している **Galliard** のこの言葉から分かる。**Petro** はただ、**Sir Signall** と彼の「賢明なる」個人教師の **Tickletext** に対してだけ変身して騙すのである。それは、彼があくまで **Marcella** と **Cornelia** の従者であることの証明でもある。そのことを知らないのは騙されるふたりだけである。**Petro** にとって何に変身するかと言うことは重要ではない。何にでもいいのだ、**Sir Signall** と **Tickletext** を騙して金を巻き上げるという目的に叶うものであるならば、**Marcella** と **Cornelia** が変装する売春婦という存在がアフラ・ベンにとって特別な意味合いをもっていたのとは違って、**Petro** の場合はただ目的だけに意味がある。彼は彼が仕える **Cornelia** が売春婦 **Silvianetta** に変装するのを利用して、主人公が演じる変装のドラマに、この滑稽なふたりを巻き込んでいく。そして、それは変装のドラマに別の角度から光を当てることにもなるだろう。

変装して騙す場合、誰を騙すかということは大事な要素である。**Petro** が騙す **Sir Signall** と **Tickletext** は騙されるのに相応しい道化役として人物設定されていることにまず注意しておかなければならない。**Sir Signall** の父が彼の牧師 **Tickletext** をお供につけて息子を大陸に外遊させているのだが、それは彼を「完全な馬鹿にするためだ」(I . i . 179) と **Galliard** は皮肉に語っている。この金持ちの馬鹿息子と同様にお供の牧師も愚かなのだが、それがより明瞭に示されているのは、第三幕第一場で、二つ折り版を抱えている **Tickletext** に

Fillamour が、「ノックスかそれともカートライトか」(III. i. 289-90) と訊ねる場面である。もちろん、これら狂信的と言えるピューリタンの神学者の名前を出しているのは戦略的だ。Tickletext はノックスやカートライトの書物——Petro はすぐに「ナンセンスの塊」(III. i. 289-90) と、作者の代わりに独白する——をもっていると想像されるような人物とされているのである。しかし彼が実際にもっているのは、彼の日記にすぎない。Fillamour はその日記の任意のページを読み上げる。

April the Twentieth, arose a very great storm of
 Wind, Thunder, Lightning, and Rain, ——which was a shrew'd sign
 of foul
 weather. The 22nd, 9 of our 12 chickens getting loose, flew over-bord, the
 other three miraculous escaping, by being eaten by me, that Morning for
 breakfast. (III. i. 296-300)

アフラ・ベンがここで戦略的に語っていることは、Tickletext の取るに足りない日記の中身はノックスやカートライトの書物の中身と等価だということである。両者の取るに足りなさを明瞭にするために、アフラ・ベンは Fillamour にわざわざ日記を読み上げさせているのだ。Tickletext がそのような人物である以上、彼から個人教授を受けている Sir Signall が賢明になる見込みはまったくないことになる。ノックスやカートライトが非難されてしかるべきである様に、Sir Signall と Tickletext もいくら騙されて被害にあったとしても同情の余地は与えられない。ひどい悪臭のかぎタバコをマナーとして強要されるのも、“giving lesson” という名のもとに金品を巻き上げられるのも、彼らの愚かさが容赦なく晒されるためである。彼らを騙す Petro に非難の目は向けられない。

Tickletext は、日記には重大なことを書くと言いつつ自慢げに言いながらくだらないことを書いているのと同じく、彼の言葉は彼の行動を裏切

ってもある。彼は自らを“magnanimity”（Ⅲ. i. 459）の人間だと思っているが、そして彼の生徒の Sir Signall は自らを“Fortitude and courage”（Ⅲ. i. 467-68）をもった英雄だとうそぶいているが、それは彼らが自己認識に欠けていること、すなわち道化の役回りに相応しいことを物語っている。非現実を事実のように語る（騙る）Titus Oates 的人物という暗示があるのかもしれない。彼らは危機が迫ると臆病にもその度に物影に身を隠したり逃げたりするのだが、その象徴的な場面は、Sir Signall が煙突に隠れて煤だらけになり、Tickletext が逃げる途中で井戸に落ちる場面である。煤だらけになるのも、井戸に落ちるのも、それだけで滑稽で彼らの道化ぶりを表しているが、それだけにはとどまらない。煤を洗い流そうとして、Sir Signall は釣瓶を引き上げるのだが、そこに乗っていた Tickletext とご対面ということになる。ここだけではなく、何度かふたりは Silvanetta の部屋の内と外で顔を合わせるといふ喜劇的場面を演じて劇的効果を演出している。牧師の先生にとっても、その生徒にとっても、売春宿で顔を合わせるのとは都合なことなのだが、それこそ Petro が目論んでいたことであつた。売春宿で鉢合わせすればお互いが牽制し合つて退散することになり、結果的に Petro は既に受け取っていたお金を丸儲けということになるからだ。彼らの方も売春宿に行く不都合は理解しており、特に Tickletext は牧師という身分上そうなのだが、彼らも変装して出かける。しかし結果的にお互い相手が誰であることを認識することになる。お互いがお互いの愚かさを映し出すのである。つまり、Petro がとつた変装という手段も、Sir Signall と Tickletext がとつた変装という手段も、すべて Sir Signall と Tickletext の愚かさを暴き出すのに貢献したことになる。変装は事実を隠そうとしながら、実は事実を明らかにすることに貢献するのだ。Petro と道化役のふたりのイギリス人たちは、変装のこの逆説的な意味を変装する主人公たちに投げかけるという役目を果たしている。Petro の変装の目的はお金を得ることであつたが、そしてその目的は達成されたのだが、劇としての変装の目的は変装のこ

の側面を明るみに出すことにあるのだ。ここにこの三人によるサブプロットの存在意義がある。道化にされるふたりは笑いをもたらすだけではなく、変装によって進行するプロットに寄与するという役目をきちんと果たしている。

3

では、変装によって **Marcella** と **Cornelia** に明らかになった彼女たちのアイデンティティとは何であろうか。変装によって苦境に陥った彼女たちの事実とは何であろうか。それは、彼女たちが愛する女であるということだ。**Marcella** が **Euphemia** として **Fillamour** に、**Cornelia** が **Silvianetta** として **Galliard** に相対した後、彼女たちに残されたのは愛の苦悩（の自覚）であった。その苦悩ゆえに、彼女たちの変装は結果的に良い結果をもたらさなかったように見えたのだが、彼女たちのアイデンティティを観客にそして彼女たち自身に明らかにするという結果は明らかにもたらしている。変装という行為は事実を照らし出す光でもあるのだ。こう考えてくれば、変装が両義的であることが容易に了解される。つまり、変装はアイデンティティを隠す暗闇の役目を果たすと同時に、アイデンティティという暗闇——自らのアイデンティティを白日の下に把握していると自負できる人間などいるだろうか——を照らし出す光の役目も果たしているのだ。それは、現実をカモフラージュしながら、しかも現実の本質を鋭く指し示すという劇のありようとパラレルになっている。劇とは変装することで成立し、虚偽の中に（彼方に）真実を暴くものであろう。アフラ・ベンの劇は常にジャンルとしての劇への指向を秘めているのだ。

暗闇でもあり光でもある両義的な変装を主題とするこの劇は、したがって暗闇の中でプロットが進行しつつ——『一夜のたくらみ』というこの作品のタイトル通りに——、その暗闇を断続的に光が照らし出すという構成をとることになる。この劇のト書きには光につ

いての言及が何度も——“lanthorn”が14回、“candle”が3回、“light”が3回——されているのは劇の構成において意味があつてのことなのである。例えば第4幕第1場では、*Silvianetta*の部屋に忍び込んだ*Sir Signall*と*Tickletext*が暗闇の中で何とか隠れ続けようとしている時、灯りをもった*Petro*が彼らの間に進み出たためにふたりは顔を合わせるようになって驚くことになる。光の劇的効果は巧みに計算されたものだが、それはただ笑いをもたらすだけのものではない。それはまた売春宿にいるという不都合な事実を彼らに突き付けることになったのだ。事実は常に称揚されるものだとは限らない。むしろ不都合で、苦々しいものであることの方が多いかもしれない。*Laura*の場合もそうである。彼女がたくらみをもって*Silvianetta*に変装した結果得られたものとは言えば、*Galliard*との情事ではなく、やはり*Julio*と結婚しなければならないという現実だけであった。変更できない現実はあるのだ。ということは、変更できる現実もあるということだ。*Marcella*と*Cornelia*の場合がそれにあたる。

*Laura*の兄*Octavio*は妹を*Julio*に与えると断言して彼女の運命を支配するが、自らに関しては、「旅こそわたしがやるべき仕事だ」(V. iv. 653)、「運命と争っても無駄だ」(V. iv. 695)と言いながら婚約者の*Marcella*を*Fillamour*に与える。そして、姪と*Octavio*の結婚を画策していた*Morisini*も「心から」(V. iv. 696)これに賛成する。また、*Cornelia*も*Galliard*と結婚することが認められる。すべては男たちの気まぐれによるかのようだ。しかし、その気まぐれに根拠がないかということ、そうでもない。

MORISINI. . . .pray give me leave to ask ye a civil

question! are sure you have been honest[?] if you have I know not by what Miracle you have liv'd.

Petro. Oh Sir as for that, I had a small stock of cash, in the hands of a c[o]uple of English Bankers, on *Sir Signall Buffoon*. —

(V. iv. 716-20)

Petro は従者として妥当なことに、*Marcella* と *Cornelia* の“*honesty*”を守るべく気を配っていたのである。そして最終的に、“*honesty*”の酬いとして結婚という結末を迎えた訳だが、この因果関係は唐突ではない。なぜなら、彼女たち自身も“*honesty*”に価値を置いていたからである。売春婦の振りをすることを *Marcella* に説得した時、少々の名誉は犠牲にしてもかまわないと言った姉に対して *Cornelia* はこう言っていた。

Spoke like my sister, a little impertinent Honour, we may
 chance to lose 'tis true, but our right down honesty, I perceive you are
 resolv'd we shall maintain through all the dangers of Love and
 Gallantry; (II . i . 72-74)

彼女たちにとって最も大切なものは、“*honour*”ではなく“*honesty*”なのであり、この行動規範は *Marcella* と *Cornelia* の人生を支配する *Morisini* が是認するものなのだ。つまり、作中人物を自在に操ることができる作者たるアフラ・ベンが是認するものなのだ。*Laura* にはその行動規範がなかった。それは非難されてしかるべきことなのだ。結果的に運命から逃れられなかった *Laura* と、自ら運命を切り拓いた *Marcella* や *Cornelia* との違いはここに求めることができるだろう。

様々に変装して騙す行動を取りながらも、“*honesty*”を譲ることのなかった *Marcella* と *Cornelia* の行動が是認されている訳であり、それは同時に彼女たちのために尽力した従者 *Petro* の行動も是認されるということである。⁹ 彼は私利私欲のために *Sir Signall* と *Tickletext* から金を騙し取ったのではなかった。*Marcella* と *Cornelia* のために

⁹ ちなみに、この劇の最後の台詞は、*Sir Signall* が *Tickletext* に語りかける台詞であるが、そこで彼は師に、“*we have hitherto been honest Brothers*” (V. iv. 754) と言っている。彼らは“*honest*”であったればこそ愛すべき人物であり得たし、これまでのいきさつにもかかわらず、これからもふたりは愉快的な師弟関係を続けるであろう。

そうしたのであり、彼女たちが望み通りの結婚をすることになった以上、もうそのお金は必要ない。だからそのお金は **Sir Signall** と **Tickletext** に返されることになる。ここに見られるのは、まさに従者としての **Petro** の二重の意味合いである。つまり、彼は女主人のために——彼女たちの“**honesty**”を守るべくお金を得るために——変装して、彼女たちに貢献したことは、彼の変装と道化役のふたりのサブプロット（従）がプロット（主）へ貢献していることと平行になっているのだ。こうして **Petro** のおかげで変装を巡る劇はハッピー・エンディングを迎える。一夜のたくらみは、明るい光のなかに解きほぐされる。

Come lets in and forgive all, 'twas but one Nights Intrigue,
in which all were a little faulty! (V. iv. 754)

この **Fillamour** の台詞はあたかもこの劇を要約しているかのようである。喜劇は許しを要請し、すべてを水に流し、ハッピー・エンディングを迎えるのだ。

4

大団円になって初めて、すべては「一夜のたくらみ」に過ぎなかったことがすべての登場人物に納得されて、幕が下りる。しかし、ここには見落としてはならないもうひとつの平行がある。それは、「一夜のたくらみ」というこの劇の中味と、劇というものはその本質において、「一夜のたくらみ」に過ぎないものであるということとの平行である。演じるとは騙すことであり、観劇するとは進んで騙されることである。*The Feign'd Curtizans* における変装して騙す者と騙される者という関係は、変装して演技をする俳優と観劇する観客という関係と平行になっているのだ。この劇は騙す者と騙される者との共存関係——共犯関係といってもいい——によって

成り立っているのだが、そもそも演劇は騙す俳優と騙される観客との共存関係によって成り立っているのである。そして、騙されることにこそ劇を見る快樂はある。(そして、もちろん快樂は危険と背中合わせであるのだが、それはまた別の話しだ。)

この劇において、観客は一見したところ特権的に優位な位置にある。誰が何に変装しているのか、何のために変装しているのか、観客にはすべてが明かされている。暗闇の中でもすべてが見通せる。登場人物が知らないことを教えられている。それが意味することは、観客は騙される者にはなりえないということだ。観客は、騙される立場ではなくすべてを見抜く立場を、作者から与えられているかのようだ。しかし、それはそう見えるだけであって、上述の平行を考える時、観客も騙される立場に引きずり下ろされる。優位な立場にあるというのは錯覚にすぎないのだ。作品が提示する“honesty”の行動規範を納得させられるための、作者が用意した錯覚なのだ。ここにアフラ・ベンの巧みなドラマトゥルギーがある。登場人物と観客を平行にするというドラマトゥルギーが。

「夜はわれわれを等しく騙した」(III. i. 450) と Octavio は言っていたが、観客も等しく騙されるのである。では、その騙されるという快樂のあとには何があるのか。劇はハッピー・エンディングの形をとっているが、結婚することになった Marcella と Fillamour、そして Cornelia と Galliard のカップルがどのような結婚生活を送るかは、劇の関知するところではない。それがハッピーなものであるかどうかは分からない。同じように、幕が下りて劇場をあとにする観客が出て行く世界も、ハッピーなものであるかどうかは分からない。ただ、Tickletext はこう言っていた。

Haste honest Barberacho, before the day discover us to the
wicked world (V. i. 1-2)

まず、この劇のキーワードである“honest”とう語に注目しよう。

彼を騙している張本人の Petro に対して “honest” と言うのは、道化役に相応しい愚かさを示してように見えるが、ここには道化が無意識に語る真実もある。Petro はもちろん Marcella と Cornelia に対して “honest” であるのだが、それだけではなく、騙されるという快楽を与えるという点で Tickletext に対しても “honest” であるのだ。Tickletext はわれ知らずその真実を語っているのである。さらに、“the wicked world” という語も、われ知らず語った真実だ。人はそこから逃れるために劇場に足を運ぶ。つまり、夜の世界＝騙しの世界＝劇場にこそ快楽があるという、劇作家アフラ・ベンが抱いていた劇作家としての信念だ。騙す快楽と騙される快楽、すなわち劇作家の快楽と観客の快楽、そのパラレルにアフラ・ベンの劇作品は賭けられている。