



現実と虚構と：
アフラ・ベンの『サー・ペイシャント・ファンシー』について

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-02-16 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/10.24729/00002652

現実と虚構と アフラ・ベンの
『サー・ペイシャント・ファンシー』について

近藤直樹

言語文化学研究（英米言語文化編）

2011・3 第6号抜刷

大阪府立大学人間社会学部 言語文化学科

現実と虚構と アフラ・ベンの 『サー・ペイシャント・ファンシー』について

近藤直樹

モリエールの『病は気から』(*Le Malade imaginaire*、1673年)が、愚かな夫と打算的な妻そして父思いの娘をめぐる単純なプロットの劇であるのに対して、この劇からヒントを得たことをアフラ・ベン自身も--「読者に寄せて」において弁解がましくではあるが--認める『サー・ペイシャント・ファンシー』(*Sir Patient Fancy*、1678年)のプロットはより複雑である。『病は気から』は主人公アルガンの屋敷内だけに舞台が設定されて彼の家族に関わる事柄だけを扱っているが、『サー・ペイシャント・ファンシー』はアルガンに相当するサー・ペイシャント・ファンシーの家族だけではなく、彼の隣家であるレイディー・ノウエルの家族をも登場させて、両家の関わり合いの中で劇が進行するという構造になっている。もちろんプロットが単純であることと複雑であることは劇の善し悪しに関わるのではなく、劇作家の資質に関わることである。『病は気から』の目的はただ国王ルイ 14 世を楽しませること--現実にはそれは叶わずモリエールは失望した--にあったが、アフラ・ベンの劇は、それが生活のために書かなければならなかったものであったとしても、彼女の作品群に繰り返し表れるフェミニズム的視点からの主張が込められているがために、複雑な構造にならざるをえなかった。興行的にはモリエールの方がはるかに成功したと言えるが、アフラ・ベンという職業作家を成り立たせている資質がこの劇作品には色濃く反映しているのだ。「読者に寄せて」の弁明が、男性劇作家に比べて女性劇作家が劇の内容ではなく女性というだけでいかに不当な扱いを受けているかということに費やされていることからこの作品における

アフラ・ベンのモチーフが窺える。

ふたつの家の関わり合いを描くことは、アフラ・ベンが敵視する家父長制社会の縮図でありかつ最小単位である家族の相互関係を浮かび上がらせることになる。家父長制社会において権力を握る家長 --サー・ペイシャント・ファンシーとレイディー・ノウウェル-- の人物設定とふたりの対立を通して、家父長制の問題が浮かび上がってくる。このふたりが家長としていかに振る舞い、その結果としていかなる大団円を迎えるかを骨組みとして、この喜劇が構成される。

もうひとつ、モリエールの喜劇とは違って、アフラ・ベンがこの作品に持ち込んでいるのは、アレゴリーという要素である。それは、ふたりの家長やその他の登場人物の名前から明らかである。寓意的人物は人物の幅を限定してパターン化してしまうが、作者は意識的にあえてこのアレゴリーという作為的手法を用いている。アレゴリーと言えば、この作品が上演された1678年は、ジョン・バニヤンの『天路歷程』が出版されることになる年だが、アフラ・ベンはそれに先立って、アレゴリーという手法に観客の意識を向けさせているのだ。ジャンルに関しても彼女は意識的な作家であった、とすることができる。

さらに、この1678年は旧教徒陰謀事件(Popish Plot)が起こることになる年であることも思い起こそう。T.オーツが捏造したこの事件により、王位継承排除法案が議会で提出されカトリック教徒が実際に処刑されることになったのだが、架空の出来事が現実を支配したという構図は、この劇においてサー・ペイシャントが架空の病気にかかっていることから物語が生じているという構図と同じである。現実社会と劇という虚構はひとつづきであることをアフラ・ベンは教えてくれるのだ。現実と虚構、このせめぎ合いの場、それは文学がそして劇が生まれるところとも密接に関わっているのである。

つまり、この劇は時代の空気をまさに映し出していると言いうことができるのだ。それは、アフラ・ベンの劇作家としての資質を明らかにしてくれることにもなるだろう。

1

サー・ペイシャントはレイディー・ノウウェルを嫌っている。彼女のことを、「堪え難き夫人、ロマンス好きの夫人、不敬な書物でいっぱい歩く図書館」(. . .180-81)と呼んで嫌悪を隠さない。¹「国家をも墮落させ」(. . .189-90)かねないとまで言う。それは、本好きでセネカやプルタークの古典も読んでいて教養がある -- あるように見える -- 女性に対する、男性の側の一般的な嫌悪でもあるが、彼が彼女を嫌っているのはひとえに、甥のリアンダーと彼女を結婚させようと言う思惑に彼女が従わなかったからである。しかし、それで両家が隔絶してしまうかというと、そうではない。彼はいやいやながらも隣家と関わることを余儀なくされる。それは、レイディー・ノウウェルが息子のロドウィックをサー・ペイシャントの娘イザベラと結婚させようと考えているからである。その企みを象徴するかのよう、一本の「糸」が両家を繋いでいる。ロドウィックとイザベラが恋文をやり取りするための「糸」が文字通り両家を繋いでいる。また、この劇の道化的人物サー・クレデュラスがその中に隠れているカゴが両家を行き来するのも両家の繋がりひとつの現れである。社会の中で各々の家族は孤立して存在しているのではなく、ネットワークのように繋がっているのだ。切れない糸が社会を作り上げている。そこにアフラ・ベンはドラマを見る。つまり、この劇では家父長対家母長というドラマである。

サー・ペイシャントが向き合わなければならない女性は隣家のレイディー・ノウウェルだけではない。自らの再婚相手である若き妻レイディー・ファンシーにも相対しなければならないことになる。妻とその情夫ウイトモアの実像を彼は知ることになるからだ。隠されたことはすべて明るみに出されなければならないのであり、主

¹ Janet Todd, ed. *The Works of Aphra Behn*, vol.6(London:Pickering, 1996), p.22. 以後アフラ・ベンの作品からの引用はこの版による。

人公としてサー・ペイシャントは事実の証人にならなければならないのだ。彼の家長としての権威そして夫としての権威が、試され明らかにされていくことによってこの劇は展開していくのである。題名が示しているように、これはサー・ペイシャント・ファンシーの物語なのだ。

サー・ペイシャントがその権威を保持する唯一の方法は、それを危機にさらしているロンドンから逃れることであつたかもしれない。

. . . what a lewd world we live in - - oh London, London, how thou
aboundest in Iniquity, thy Young men are debauched, thy Virgins
defloured, and thy Matrons all turn'd Bawds ! (. i. 390-92)

これは、サー・クレデュラスの愚かさに辟易してサー・ペイシャントが言った言葉であるが、作者は周到にその場にレイディー・ファンシーを立ち会わせている。ロンドンという大都会で墮落している者のなかには妻も含まれているのだが、観客も知っているその事実を夫だけが知らない。自分では意識することなく真実を語るという道化の系譜に、サー・ペイシャントは連なっているのだ。そうだとしても、もしここでロンドンを去れば、彼は威厳を保てたかもしれない。「この邪悪な都会からイザベラを連れ出す」(. i. 438) ことができたならば、レイディー・ノウエルが目論むロドウィックとイザベラの結婚はなかったであろうし、妻とウイトモアを離れさせることもできたかもしれないからである。しかし、「ロンドンから出る！そんなことになればもうおしまい。ウイトモアに逢う望みがなくなってしまう」(. i. 438) と恐れたレイディー・ファンシーは策略を用いて、夫をロンドンに留めるようとする。「愛のゲームでは夫を騙すのは正しいこと」(. i. 517) だと考える彼女は、夫を病人に仕立て上げることによって、家に閉じ込めるのである。レイディー・ファンシーは侍女のモーディの入れ知恵で、夫の顔が大きく腫れていると思込ませる。そして、鏡の代わりに拡大鏡を渡し

て、顔が腫れていると信じ込ませることに成功するのだ。それはサー・ペイシャントに対しては、実に有効的な計略であった。なにしろ彼はその名前が表しているように、自分を病気だと思いたがっているからである。しかも、20年もそうなのだ。²

サー・ペイシャントは20年間も医者と薬剤師に食べ物にされてきた。悪徳な医者と薬剤師に対する非難や、彼らを信じる愚かさに対する非難はもちろんあるのだが、サー・ペイシャントの場合に注目すべきなのは、彼は一方的に被害者であるわけではないということである。実際は病気ではないのに病気を偽装すること、病人の仮面をかぶること、それを彼は自らの意志で選び取っているのだ。つまり、病気を利用しているのである。ただ、そうしているという事実には気付いていないだけだ。あるいは、気付かないことにしているのである。「彼の病気は空想上のものにすぎない」(.i. 36) と語るレイディー・ノウエルを初め誰もがそのことを知っているのだが、本人だけが知らない。³ ここにも彼が道化の系譜にあることの証拠がある。彼がそれに気付くのは、彼の娘ファニーによってだ。偽医者に扮したサー・クレデュラスも加わって医者たちがサー・ペイシャントの「病気」に対する処方について「議論」するのを聞いていたファンニーは、彼らに料金を払おうとする父にこう言う。

. . . they did not talk one word for you, but of Dogs, and Horses,
and of killing folks, and of their Wives and Daughters; and when the
Wine was all out they said they wou'd say something for their Fees.
(V.i. 540-42)

² 'He [Sir Patient Fancy] has been just going this twenty Years' (.i. 225) とモンディは独白で教えてくれる。

³ レイディー・ノウエルは、サー・ペイシャントの病名が 'Hypochondriacal Melancholy' (.i. 39) であると正しく理解している。また、レイディー・ファンシーの偽善についても知っている。彼女はノウエルという名前の通り、よく知っているのだ。このことは彼女の教養を示唆すると同時に、彼女が彼に対して優位に立っていることをも意味している。

「お父さん、好きではないものにも時には耐えなければなりません、それは試練ですから、良きキリスト教徒にふさわしい苦行ですから」（. i. 168-69）と、初めて登場した時に賢明さを示していたわずか7歳の娘は、父を矯正する役割を担う。「医者」たちの集まりを、' a sort of New-fashion'd *Conventiclers*' (V. i. 412) と正確に見抜いていたファニーの言葉に父は目覚めるのだ。

Say you so? Knaves, Rogues, Cheats, Murderers! I'll be
 reveng'd on 'em all, I'll ne'er be sick again, or if I be I'll
 die honestly of my self without the assistance of such Rascals. . . .

(V. i. 543-45)

「もう病気にはならない」と、サー・ペイシャントは意志表明をしているのである。あたかも、意志によって病気になったり病気にならなかったりすることができるかのようなのである。今までは自らの意志によって病気であることを選んできたが、これからは自らの意志で病気にならないことを選ぶ、と宣言しているように聞こえる。本物の病気は意志でやめるわけにはいかないのだから、この宣言は、今までの病気が空想上のものであったことを暗に認めることでもある。彼は20年来続けてきた習慣をここで断ち切るのだ。ここにモリエールのアルゴンとアフラ・ベンのサー・ペイシャントとの決定的な違いを見ることができる。アルゴンは最後まで空想上の病気に罹ったままであったのだから。そして、サー・ペイシャントに覚醒をもたらしたのが、幼い娘のファニーであることにも注意しておこう。家父長制の下での父と娘、支配者と被支配者、という役割りの逆転をここでアフラ・ベンは示唆していると思われるからである。

2

では、サー・ペイシャントはなぜ20年間も自らが病気であると思
い込んでいたのだろうか。レイディー・ノウエルが言うように、
彼は明らかにヒポコンデリーであるが、この病気は「自己愛的現実
神経症」とも呼ばれたことがある。自らへの過剰なまでの愛着がサ
ー・ペイシャントを想像上の病気に駆り立てたと言えよう。病気と
いう仮面で自らを被うことによって、現実から自らを守ることがで
きるのだ。病気は、彼と現実との間の緩衝地帯なのである。そこに
留まれば、辛い現実に触れないで済む、不貞な妻の実像を知らない
で済ませられる。つまり、道化であることを選んだということだ。
しかし同時に、それは現実を正確に把握できないということでもあ
る。拡大鏡に映った自分の顔を実像だと思い込んでしまい、財産だ
けを狙っている妻を貞淑だと信じ込んでしまうのだ。自分は病気だ
と思いたがっているし、妻が貞淑であってほしいと願っているのだ
から、それは当然の帰結であろう。それを利用してレイディー・フ
ァンシーはウイトモアとの関係을續けて、それを隠し通すことに
成功してきたのである。

サー・ペイシャントがいかに現実を見ることができないか、その
ためにいかに騙されてしまうか、そこにこの喜劇の大きな見せ場が
ある。レイディー・ファンシーとウイトモアの逢い引きの場面が
そうだ。まず第2幕第1場では、夜中に庭でふたりがこっそりと逢
っている時、寝ているはずのサー・ペイシャントが突然に現れる。
咄嗟にレイディー・ファンシーはウイトモアをイザベラの求婚者
に仕立て上げる。ウイトモアの対応も、名前の通り、臨機応変で
ある。

SIR PATIENT. Your Name I pray?

WITTMORE. *Fain-love*, Sir.

SIR PATIENT. Good Mr. *Fain-love*, your Country?

WITTMORE. *Yorkshire*, Sir.

SIR PATIENT. What, not Mr. *Fain-love's* Son of *Yorkshire*, who was
Knighthed in the good days of the late Lord Protector?

WITTMORE. The same Sir. . . .

(.i.126-131)

サー・ペイシャントにとっては、妻が夜中に逢っていた男が妻の愛人ではなく、娘の求婚者であればありがたい話だ。妻が不貞ではないことが分かるし、娘の結婚も実現するからだ。⁴ その男が信頼できる知人の息子であるならばなおいいだろう。だから助け舟を出すかのように、このような会話をしたのである。それは、騙されたいものと騙したいものとの共犯関係ということができるだろう。サー・ペイシャントが妻とその愛人の嘘や取り繕いをやすやすと信じ続けるのは、その共犯関係のなせる業である。騙しの緩衝地帯をふたりして作っているのだ。

騙されることによってサー・ペイシャントは事実から身を守っている。空想上の病気によってそうしているように。それは滑稽で愚かなことであろうが、その愚かな人物が 'the late Lord Protector' (クロムウェル)の信奉者であることによって、作者は自らの政治的立場をうまく滑り込ませている。共和主義者は愚かだ、ということのアフラ・ベンは是非とも主張したいようだ。

愚かなサー・ペイシャントは騙され続ける。妻がウイットモアへの恋文を書いているところを見つけた時も、その恋文はイザベラがウイットモアへ書いた恋文を思い出して書き写しているところで、娘の不品行を父親であるあなたに知らせるために、という妻の嘘八

⁴ 「死ぬ前に娘を結婚させておきたい」(.i.197)というのが彼の家長としての願望である。しかも、結婚それ自体が重要なのであって、「愛があるかどうかなんてどうでもいい」(.ii.60-61)と彼は考えている。もちろん、それが意味するのは、彼が作者の批判の対象であるということである。

百を疑うこともなく信じてしまう。信じただけではなく、妻の「心配り」に感じ入ったサー・ペイシャントは8000ポンドもの財産を贈ることを口にしてしまうのだ。そして、そこにやってきたウイトモアに不審を抱くこともなく、その手紙を見せて、彼らの意思疎通を手助けさえしてしまうのである。彼は愚かな‘messenger’（. ii. 132）の役割りを担わされるのだ。何も知らない‘messenger’、「私は良き妻をもつという最高の幸運に恵まれた男だ」（. ii. 167-68）とも言って観客の笑いを誘うサー・ペイシャント、そこには作者の徹底的な皮肉が感じられる。騙されるだけではなく、妻を信頼して妻の不貞を助勢さえするという二重に愚かな役回りが与えられているのだ。一方、ウイトモアはその手紙を読んで、愛人とその夫を同時に満足させる対応を演じて、その名に恥じぬ機知を發揮する。

サー・ペイシャントの愚かさが最も喜劇的に演じられるのは、この手紙の場面にすぐ続いて、レイディー・ファンシーが寝室でウイトモアと密会しているところに、またまた不意に彼がやってくる場面である。彼は何度も愛人たちの不意をつくのだが、いつも事実は取り逃がしてしまう。ここでもそうだ。彼は、ファニーから聞いたイザベラとロドウィックの無邪気な密会に腹を立てて妻の寝室にやってきたのだが、不貞の現場にいる妻に向かって無実の娘を「ふしだらで、身持ちが悪い」（. iii. 89）と嘆くのである。目の前にある妻の不貞の事実は　テーブルの上のウイトモアの剣と帽子、ベッドの背後に隠れた彼自身が椅子を倒してたてる音、鳴り出した彼の時計、テーブルから落としてしまう化粧品、等がすべてその事実を語っているにもかかわらず　彼からすり抜けていくのだ。「偽善のストックもほとんど尽きてしまいそうだ」（. iii. 198）と言いながらも、レイディー・ファンシーはこの場を切り抜ける。事実を見ないサー・ペイシャントを手玉に取るのはたやすいことなのだ。ちょうど医者と薬剤師が彼に対してそうしてきたのと同じだ。信じやすさ故に搾取されるのは、道化のひとつの属性であろう。

3

信じやすさという点ではサー・ペイシャントに引けを取らない登場人物がこの劇にはいる。その属性を名前として戴いているサー・クレデュラスだ。第1幕第1場で彼はその場面に不釣り合いな乗馬服を着て登場するが、それは何よりも馬のことに関心があるからである。レイディー・ノウエルが選んだルクリーシャの求婚者という役回りであるが、亡くなった馬のギリアンのことが彼の心を占めている。馬丁のカリーに諫められても、彼には女性より馬の方が大事である。登場の瞬間に彼が滑稽な人物であることが分かるようになっていたのだ。ルクリーシャの恋人のリアンダーが彼を見て、びっくりして後ずさりするという演出も、一目見て彼が滑稽であることを示すために計算されたものだ。

したがって、リアンダーにとっては、「恐れるに足りない」(.i. 217) 恋敵の求愛は、笑いの対象になるだけである。また、リアンダーの友人であるロドウィックにとっては、妹の結婚相手として相応しくないサー・クレデュラスは、からかいの対象である。将来の義理の兄として協力を装いながら、まずロドウィックはサー・クレデュラスに、' a Dumb Ambassador from the Blind God of Love' (.i. 252-53) として一言も発せずに身振りだけで求愛することを勧める。この方法が妹の気質に最も合うのだという説明を、彼はすぐに信じてしまい、その提案に従う。そうすることによってロドウィックは、サー・クレデュラスの身振りを自由に、つまりでたらめに通訳することができるようになる。聾啞者を装っているサー・クレデュラスが反論できないのをいいことに、ロドウィックは故意に彼を困らせる通訳をしてからかうのである。この愚かな求愛方法に何の疑問も抱かないところに、道化としてのサー・クレデュラスの存在が提示される。彼の登場に困っているはずのルクリーシャでさえ笑ってしまうほどである。

次にロドウィックは、サー・クレデュラスにセレナーデを作ることとを勧める。これも策略であって、そのセレナーデのせいで彼を恋敵と思い込んで毒殺しようと考えている人物　もちろん、架空の人物　が現れたと信じさせてしまう。臆病者のサー・クレデュラスは、その場にあった大きなカゴに入って隠れることを自ら提案する。いろいろと移動させられることになるカゴに自ら入るということは、自ら操り人形になるということに等しい。虚構を信じるということは、虚構に操られるということだ。サー・ペイシャントとサー・クレデュラスには大いに共通点があるのだ。

虚構の人物から逃げてカゴに入ったサー・クレデュラスを、ロドウィックはカゴから出して、医者役を演じさせる。虚構を信じさせられた人物が、虚構を演じさせられる人物になるのだ。サー・クレデュラスは、どんどん現実から遠ざかっていくのである。そして、レイディー・ノウエルが賄賂で丸め込んだ医者たちと滑稽で無意味な会話　ファニーが聞いて、父に告げることになる会話　を繰り広げる。レイディー・ノウエルの賄賂の目的はロドウィックとイザベラを結婚させてしまうための時間稼ぎだが、ロドウィックの目的はその場面を「より滑稽に」(V. i. 67) することであり、そのために彼は「道化を必要とする」(V. i. 69) ののである。結果としては、ファニーから話しを聞いたサー・ペイシャントは医者たちのでたらめに気づき、虚構の病気から目覚めることになる。サー・クレデュラスは道化として振る舞うことにより、サー・ペイシャントに逆説的に真実を啓示している訳であり、道化の伝統的な役割りを遂行しているということができる。

サー・ペイシャントを道化の夢から目覚めさせることになるけれども、これでサー・クレデュラスの道化としての役割りが終わるわけではない。ふたたびロドウィックに騙され、カゴの中に自ら逆戻りする。今度は、レイディー・ファンシーとウィットモアの浮気の現場を目撃するためである。つまり、浮気という真実に立ち会う、という役割りを果たすことになるのである。そして、妻の不貞を知

ったサー・ペイシャントにこう語る。

A Cuckold! sweet Sir, shaw that's a small matter in a Man of your Quality.

(V. i. 682-83)

これもまた道化が我知らず告げる真実であろう。一家において自分が権力を握っていると思っていた家長、若い妻の気持ちを慮ることの無かった夫、真実から目を背けてきた偽善者、が受けるべき報いだとアフラ・ベンが告げようとしている真実だ。

サー・クレデュラスは最初から最後までロドウィックに操られて道化を演じさせられるが、それは彼の信じやすさという属性のためである。大学で学んだ論理学も修辞学も彼を守ってはくれなかったのである。同じように信じやすさのために妻に操られてきたサー・ペイシャントも、ロドウィックによって道化にされているとすることができる。サー・ペイシャントを騙して手玉に取っているのは彼の若い妻とその愛人であるけれども、その妻を実際に寝取ったのはロドウィックであるからだ。ロドウィックはレイディー・ファンシーの継子イザベラと恋仲ではあるが、継母の美しさにも惹かれていた。⁵ だから、暗闇の中で彼をウイトモアだと勘違いしたモーディの早とちりで、レイディー・ファンシーの寝室に案内されたロドウィックは、レイディー・ファンシーが気付いていないのをいいことにその状況を利用して、彼女と関係を結んでしまう。ということは、ウイトモアもまた寝取られた愛人ということになるだろう。劇を操る者としてロドウィックは、最後にはサー・ペイシャントの婿に収まってその役目を完結させるのだ。

その信じやすさにおいて甲乙つけがたいサー・ペイシャントとサー・クレデュラスは、ロドウィックによって道化にされるという点

⁵ ... death she's very handsome [Aside]... (. i. 287)

でも共通している。また、すべての登場人物の中でこのふたりだけに「サー」という称号がついているのも偶然ではないだろう。皮肉を込めてアフラ・ベンは命名しているのだ。こうしてみると、ふたりはまるで分身のように似ている。サー・ペイシャントがサー・クレデュラスを娘と結婚させて、彼と姻戚関係を結ぼうとしたのも、分身が一体になろうとしているのだと見ることができる。そして最終的に、サー・ペイシャントが医者に扮したサー・クレデュラスのでたらめによって目が覚め、空想上の病気と決別しようと決意したのは、自らの愚かさを見て自らの過ちに気付いたのだと言えよう。サー・ペイシャントにとってサー・クレデュラスは自らを歪めて映す拡大鏡ではなく、自らの愚かさを精確に映す鏡なのだ。

もうひとつ、ふたりにはアレゴリーの名前をもつという共通点がある。そこには、当然のことながら命名した劇作家の意図がある。このふたり以外にアレゴリーの名前をもつのは、レイディー・ノウウェルとウイトモアであるが、この4人にだけそのような名前を与え、レイディー・ファンシーとリアンダー・ファンシーはサー・ペイシャントの妻と甥という関係上ファンシーという姓をもたざるをえないが、他の登場人物には与えなかったのではあるだろうか。アレゴリーという言葉が一回だけこの劇で使われているが、それはサー・クレデュラスが「代換法、アレゴリー、文彩をしばしば用いるように」(. i. 15-16) 学んだという台詞においてである。この学問のおかげで、彼は‘banter’ すること、すなわち「たくさん言葉はしゃべるが、意味するところは何もない」(V. i. 83) という技術を習得したのである。それが、偽医者としてサー・ペイシャントの診断に加わったときの会話に生かされることになったし、しばしばラテン語 間違ったラテン語 を挟んだ会話をするにも役立っている。同じく学があると設定されていて、アレゴリーの名前をもつレイディー・ノウウェルもまたラテン語 間違ったラテン語 を使うのも、「学問」を揶揄する意図があるだろう。アレゴリーは揶揄の対象なのだ。

レイディー・ノウエルは道化になることは免れている。それは彼女が女性であるからかもしれない。が、サー・ペイシャントとサー・クレデュラスに劣らずウイトモアもまた道化であることは確かだ。第4幕第3場で、レイディー・ノウエルと彼女の寝室で密会中に、サー・ペイシャントが入ってきた時、彼は彼を隠そうとするレイディー・ファンシーの操り人形となる。そしてあげくの果てに、椅子の格好をさせられ、その上に彼女が座ることになり、最後は彼女に蹴り出される。辛くも逃げ果せるのであるが、それは道化を演じるという代償を払っての上である。ウイトモアという名前もこの場面では皮肉に響く。

アレゴリーの名前を与えられた人物は、その名前が限定する行動しか取ることは許されないの、パターン化された人物になってしまう傾向がある。この劇におけるアレゴリー的人物も、道化というパターンの枠内で行動を取ることになる。もちろん喜劇が道化を要請しているのであるが、それだけなら道化をアレゴリー的人物とする必要はないであろう。アレゴリー的人物であるサー・ペイシャントが道化の枠を破っているところにこそ、アフラ・ベンの人物設定の意味がある。彼がヒポコンデリーを克服し、甥のリアンダーの策略で死を装って妻の不貞という真実を知った時、彼は政治的立場と宗教的立場を逆転させる。

I'm so chang'd from what I was, that I think I cou'd even approve of
Monarchy and Church Dicipline, I'me so truly convinc'd I have been
a beast and an ass all my life.

(V. i. 676-78)

サー・ペイシャントは以前のクロムウェル支持者から国王支持者に、新教徒から旧教徒に、すなわち作者のアフラ・ベンの側に変貌するのである。クロムウェルを支持すること、新教を信じることは愚かなことだと、サー・ペイシャントは反省しているのだ。真実への覚

醒は以前の愚かな考えからの覚醒であるというわけだ。この政治的主張に作者のあざとさを見るのは容易なことだ。しかし、そのあざとさの背後にはもうひとつ注意しておくべき意味合いがある。

この覚醒によって、サー・ペイシャントはアレゴリー的にパターン化された道化ではなくなった。事実を精確に把握する人物となった。ということは、サー・ペイシャントは過去の自分、アレゴリーの人物であった過去の自分をも反省の対象としている、ということである。作者の立場から言えば、共和制支持者の新教徒を批判するのと同じレベルでアレゴリーの人物を批判している、ということだ。ここには周到なジャンル批判がある。この劇と同じ年に出版されることになるアレゴリーの代表的作品『天路歷程』 議会支持派であるパニヤンの作品 見据えるかのように、アフラ・ベンはアレゴリー批判をしていると言えるのだ。この文学的主張を見落とすてはならない。

4

アレゴリー批判である以上、アレゴリーの人物は笑われなければならない。題名となっている主人公サー・ペイシャントとその分身的存在であるサー・クレデュラスがそうだ。彼らが笑いの対象となるのは、現実を精確に把握できず あるいは把握するのを避け 虚構の側にとどまろうとするからである。サー・ペイシャントは虚構の側から現実の側に移った時、道化の衣装を脱ぎ捨てることになったのだが、虚構の側にいる人物は非難の対象になるかということ、話はそう簡単ではない。なぜなら、作者が身を投じている演劇というジャンル自体が、虚構の側に位置するからだ。現実と虚構という単純な二分法ですべてを片付けてしまったなら、アフラ・ベンが掘って立つ根拠をもぐらつかせてしまうことになるだろう。

サー・ペイシャントは自ら選んで虚構の側に立ち、貞節を装う妻に騙され、道化を演じてきた。だが虚構の病気という仮面を脱ぎ捨

てたのち、リアンダーの策略を受け入れて死んだふりをするによって、彼は騙される側から騙す側に回る。虚構によって真実 この時点でも彼は妻の貞節が真実であると信じているが を明らかにしようとするのだ。つまり彼は虚構が真実のために有用であると認めていることになる。虚構は単に批判され排除されるべきものではない、ということだ。一方レイディー・ファンシーの側から見れば、彼女は騙す側から騙される側に回る。彼女は夫の虚構の病気を利用して真実を隠し、夫を騙してきたわけだが、今度は虚構の死によって夫に騙され、不貞という真実が暴かれることになるのだ。騙される者が騙す者になり、騙す者が騙される者になる。道化が主人になり、主人が道化になる。立場の逆転だ。その逆転が常に可能であること、真実と虚構とがその逆転を演じていること、そこにこの劇の眼目がある。

サー・ペイシャントの偽りの死という虚構がレイディー・ファンシーの不貞という真実の中に入り込んでそれを明らかにする、逆に言えば、レイディー・ファンシーの貞節という虚構が真実に目覚めたサー・ペイシャントによって暴かれる。しかし、夫に不貞を働いていた偽善のレイディー・ファンシーはウイトモアに対しては貞節を守る真実の愛人であったということもできる。結婚以前から続いていたレイディー・ファンシーのウイトモアへの愛を疑う根拠はない。⁶ また、ヒポコンデリーによって自らを欺いていたサー・ペイシャントは妻には誠実であったとも言えるが、妻を試すために死んだ振りをするによって虚構に堕ちたとも言えよう。では一体、真実と虚構はどのような関係にあるのだろうか。

もし真実が存在しない世界が仮にあるとして、そこには果たして虚構は存在するだろうか。また逆に、虚構の存在しない世界に真実は存在しうるだろうか。光があるから闇を認識するように、闇があ

⁶ それは次のウイトモアの台詞からも分かる。' [W]e have long been Lovers, but want of Fortune made us contrive how to marry her to your good Worship.' (V. i. 709-10)

るから光を認識するように、真実と虚構は互いの存在を保証するものである。あるいは、現実と夢のように表裏一体、コインの裏表と言ってもいい。どちらが表でどちらが裏なのか、誰が断言できようか。まさに胡蝶の夢なのだ。真実と思っていたものが虚構であったり、虚構と思っていたものが真実であったりするのだ。相対性の世界、あるいは逆転可能の世界だ。どんでん返しが起こりうるのだ。そして、『サー・ペイシャント・ファンシー』を支配しているこの論理はそのまま劇と言うジャンルに敷衍できるのである。

劇という虚構が真実を暴き立て、真実の側にいると思い込んでいる観客が虚構の側にいたことを知る。舞台という虚構の空間が真実を啓示する場となり、観客席は実は真実からは遠いことを知らされる。俳優という虚構の人間の方が真実に近づく。演じているのはどちらか。われわれは、既存の社会システムに乗っかって、社会の成員を演じているだけではないのか。与えられた役割りを、システム維持のために、演じているだけではないのか。家父長制というのもそのシステムのひとつだ。だが、家長と子供の関係も逆転する。7歳のファニーは父である家長の矯正係となるのであり、そして子供はやがて家長となるかもしれない。ここに見られるのも、相対性の世界、逆転可能の世界だ。そこでは家長の権威は貶められることになるだろう、絶対的なものではないのだから。つまり、それ自体がフィクションであると言ってもいいかもしれない。家長であるサー・ペイシャントとレイディー・ノウエルよりも、劇を支配しているのはロドウィックであることは、そのことを示唆している。アフラ・ベンが劇というフィクションが暴こうとしているのは、家父長制というフィクションであるのかもしれない。

突き詰めていけば、人間自体のフィクション性ということだ。それに対峙するには、劇というフィクションが有効となるだろう。現実に対峙するための有効な手段としての劇というフィクションを、アフラ・ベンが劇作家という仮面＝フィクションの下で提示しているのだ。