



演劇と政治性：アフラ・ベンのThe Second Part of the Rover について

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2011-01-31 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/10.24729/00002659

演劇と政治性：アフラ・ベンの
The Second Part of the Rover について

近藤直樹

言語文化学研究（英米言語文化編）

2010・3 第5号抜刷

大阪府立大学人間社会学部 言語文化学科

演劇と政治性：アフラ・ベンの *The Second Part of the Rover* について

近藤直樹

『流浪者、あるいは追放された騎士党員たち』(*The Rover, or The Vanish't Cavaliers*, 1677) はひとつの劇として完結しており、続編を想定してはいない。主人公のウィルモアが最後にヒロインのヘレナと結婚するというロマンス的なお決まりの大団円で、めでたしめでたしの幕を閉じている。流浪者が結婚によって流浪者ではなくなった、というところにこの劇の眼目がある。放蕩者で諸国をさまよっていたウィルモアが結婚という制度に絡めとられて、その制度に安住することになった、という結末を意気揚々と書き上げてアフラ・ベンがベンを置いたのだ。ふたりのその後の結婚生活がどうなったかということはこの劇が関知することではなく、結婚というゴールに辿り着いたという事実こそが結末として提示すべき事柄であり、それを受け止めて観客は劇場を後にする。作者にとっても観客にとっても、劇の内容に関する限り、ここで終わっても何ら問題はないし、むしろここで終わることが自然であろう。流浪者 (the Rover) の劇はここで終わったのだ。

では何故続編が書かれることになったのか？ もちろん、ベンの財政的窮状を考えれば、この作品が人気を博したことによる興行面・金銭面からの理由もあるだろう。しかし、ベンはいわゆる後日談を書いたのではない。彼女はウィルモアとヘレナの結婚生活には何ら興味を抱かなかったかのように、ヘレナが死んでしまったことを劇の冒頭早々ウィルモアに語らせている。最早ヘレナがいなかったことを、軽い事実の伝授のようにわれわれは知らされるのだ。つまり、安住の地としての結婚生活をウィルモアは失ってしまい、ふたたび

彼は流浪者に戻ったのである。そうなったからには、‘the Rover’としての彼の劇がふたたび書かれなければならないことになる。第一部でのハッピーエンディングが無効になった以上、『流浪者』第二部（*The Second Part of The Rover*, 1681）が書かれる必然性が生じる。そして、その必然性がどこから生じたかといえば、ジェームズ（ヨーク公）が政治的理由で「自発的な亡命」¹に身を委ねたという事実から生じている。ジェームズに捧げられたその献辞は、形式的なものというよりも、『流浪者』第二部の存在理由を物語っているのだ。

・・・allow him [Willmore], Royal Sir, a shelter and protection, who was driven from his Native Country with you, forc'd as You were to fight for his Bread in a strange Land, and suffer'd with You all the Ills of Poverty, War and Banishment, and still pursues Your Fortunes; and though he cannot serve Your Highness, he may possibly have the Honour of diverting you a few moment: (p.229)

教皇派陰謀事件とそれに続く王位継承排除法案をめぐる政治的混乱を避ける形で、ブリュッセルそしてスコットランドに逃れたジェームズとパラレルになるべく、ベンは主人公ウィルモアをふたたび流浪者としたのである。ジェームズと同じ流浪の身に主人公を置くことによって、ベンは最大級のオマージュをジェームズに捧げていると言える。ジェームズのカトリシズムに対しては距離を置きながらも、ジェームズやモンマス公をめぐる社会的コンテクストとそれに対する自らの信念がこの劇の基盤を形作っているのである。そして同じことが、この後書かれることになる唯一の長編作品 *Love Letters between a Nobleman and his Sister* (1684) についても言えるであろう。

¹ Janet Todd, ed. *The Works of Aphra Behn*, vol.6(London:Pickering, 1996), p.228. 以後アフラ・ベンの作品からの引用はこの版による。

彼女のスチュアート王朝支持は揺るぎなきものであり、例えば同じ年に同じ政治情勢を扱った風刺詩『アブサロムとアキトフェル』(Absalom and Achitophel, 1681)を書いたジョン・ドライデンが政治信条において日和見主義的に揺れ動いた。当時の多くの作家たちもそうであったのだが、のに対して、チャールズ二世のためにスパイにもなった経歴をもつアフラ・ベンの徹底した王政主義・トーリー主義は彼女の作品を読み解く鍵であり続ける。² しかし一方では、それと矛盾するようではあるが、家庭の長である家父長に絶対的権威を付与する家父長制に対しては異議を唱え続け、作品中で揶揄し続けた。この独特の政治学、男対女の政治学を含むさまざまなレベルでの政治学から、彼女の作品は生まれているし、彼女の作品の理解もそこから始まらなければならない。直接的な政治詩はもちろんのこと、他の作品に関してもそうである。特に、題名となっている主人公の境遇をジェームズのそれに合わせたこの作品の場合はなおさらであろう。ジェームズが他国に逃れなければならなかったロンドンの空気のなかで、それでもジェームズに献辞を捧げるベンの不抜の政治的信念、美貌の騎士モンマス公に対する愛着は消えることはなかったのだが、というバックグラウンドを忘れてはならない。この献辞に窺われる政治性は、詩人(劇作家)を政治家にたとえ、劇場を「公共の善に必要な」ものであると宣言するプロローグにも引き継がれているのだが、その政治的力点を確認した上で、この作品について考えてみよう。

1

『流浪者』第一部において、故国を追われて放浪するウィルモアが劇の舞台となるナポリにやって来たのは、「カーニヴァルの期間の

² Melinda S. Zook, 'The political poetry of Aphra Behn', *The Cambridge Companion To Aphra Behn* (Derek Hughes and Janet Todd 編、2004) 所収、46 ページ参照。

一日か二日だけ愛と浮かれ騒ぎを楽しむ」(I. ii. 62-71) ためだけであつたのだが、その目論みはヘレナの巧みさによって挫かれ、結婚という結末を迎えることとなった。主人公のウィルモアが標榜し作者のアフラ・ベンが魅了された‘cavalierism’と‘libertinism’は最終的には愛と結婚の政治学に席を譲ることになったのである。このヘレナの勝利を、そして劇のモチーフをあっさり捨て去るところから第二部は始まる。

ウィルモアと友人ポーモンドの会話のなかで、ヘレナは不幸にもたった一ヶ月間新婚生活を送っただけで海で嵐のために亡くなったことが語られる。父親の支配を脱し、修道院に入れられることから逃れて自らの道を歩み始めたヘレナだったが、結局は結婚生活を続けることができなかつたのだ。それは夫であるウィルモアにとっても不幸なことであるはずなのだが、彼は妻の10万クラウンの財産がもうほとんど無くなってしまったことの方が悲しいかのである。財産目当てではなく、ヘレナを愛していたから結婚したはずなのだが、彼は妻を亡くして悲しみに沈む男として登場するのではない。彼が最初に語り出すことは、美しい娼婦ラ・ナッシュへの賞賛と彼女を買う財産のある老人カルロへのやっかみである。彼は元気を無くしてなどまったくいない。ラ・ナッシュのことを熱っぽく語るのだ。ポーモンドが言うように、「結婚も、女性のあらゆる魅力を備えた妻も、ウィルモアを馴致させなかつた」(I. i. 122-23)のである。それゆえ、「相変わらず、放埒で自堕落な」(I. i. 120)ウィルモアは、娼婦という言葉に「魅力的な響き」(I. i. 159)を感じると言う。彼にとっては結婚生活は住み慣れない領域であつたのであり、妻の死を語る時には、「偽りの悲しみをもって」(I. i. 124)とト書きで指示を与えられることになるのである。そして、結婚を悔いるようなことさえ言う。

Ay, such a fool I was in my dull days of Constancy, But I am now for Change, (and should I pay as often, 'twould undo me) -- for change,

my dear, of Place, Cloaths, Wine and Women. Variety is the soul of pleasure, a good unknown, and we want faith to find it.

(I. i. 145-48)

ウィルモアはこう高らかに‘libertinism’を称揚して、この劇のトーンを決定づける。図らずも「退屈な」結婚生活を終えたウィルモアは、所を得たような伸びやかさを漂わせて、ふたたび舞台に登場したのである。ベンは放蕩者のウィルモアを批判しようという意図で彼を登場させたというより、むしろたとえわずかの期間であれ「退屈な」結婚生活を送らせたことの償いをするかのようにウィルモアに‘libertine’としての奔放な自由を付与しているかのようである。

ウィルモアの奔放さは女に対してだけではない。山師に変装するというところにもその奔放さは現れている。これは第一部のウィルモアからは注目に値する大きな変化である。第一部では、カーニヴァルという仮装が当たり前の状況のなかで、ジブシーに変装するヘレナを初めほとんどの主要な登場人物が仮装し仮面を被るなかで、逆に目立つことにウィルモアだけが仮装すること無くその状況に対峙していた。それは主体的にカーニヴァルを楽しむというよりも、まるで傍観者のごとくカーニヴァルに関わっているかのようであった。役者であるよりも観客であった。修道院送りにならないようにカーニヴァルの期間中に是が非でも結婚相手を見つけようと必死であったヘレナと違って、ウィルモアは軽い気持ちでナポリのカーニヴァルにやって来たただだった。その状況からして、ウィルモアはヘレナに勝ち目が無いことは初めから明らかであった。その結果、当然のこととしてヘレナの望んだ結婚が成就することになったのだが、第二部のウィルモアはそうではない。

第一部ではカーニヴァルという特殊な空間の治外法権的なエネルギーがウィルモアの‘libertinism’を飲み込んだと考えられるが、その敗北は取り返されなければならない。そのひとつがラ・ナッシュとの性的奔放さによってであり、もうひとつは山師を装うことに

よってである。

メキシコからユダヤ人で金持ちの巨人と侏儒の姉妹がやってくるというニュースと、奇形を治癒して美しい姿形にすると称する山師がやってくるという広告を見て、ウィルモアはこの山師に扮することを思いつく。その目的はこの姉妹と金目当てで結婚しようとしているフェザーフルとブランドを騙して笑い者にすることなのだが、シフトやハントと共謀したこの扮装は、ウィルモアが自らカーニヴァルの陽気さを現出させようとしていることを意味している。第一部で女に騙されて裸のまま下水道に落とされるという道化を演じたブランドが、ふたたび笑い者にされる対象として選ばれているのであり、続編に相応しく第一部の状況は続いているのだ。第二部はカーニヴァルという状況設定ではないけれども、巨人と侏儒は明らかにカーニヴァルの見せ物を連想させるのであり、山師に扮してこの状況を積極的に利用しようとするウィルモアは疑似カーニヴァルの雰囲気を生み出すのである。ウィルモアのその陽気な試みの手助けをするために、作者のベンはカーニヴァルを連想させる巨人と侏儒を実際に劇に登場させ、ベンが依拠したキリグルーの『トマソ』では巨人と侏儒は言及されるだけで登場はしないとしている。そしてフェザーフルが巨人と話しをするために、彼女に梯子を掛けて彼がそこに登るという滑稽な場面も用意している。それに加えて、本物の巨人が退場したあとにハントが扮する男の巨人をも登場させて、彼が退場する際には腰からふたつに分かれて、ズボンだけがあとからついていくという滑稽な場面をも作っている。もちろん、その場面自体が滑稽なのだが、人間がふたつに分かれることを悪魔の仕業だと考えて、それを疑おうとしないフェザーフルとブランドも同じように滑稽である。ベンはカーニヴァルの見せ物を観客に提供しようとしているのである。

その見せ物の主催者としてウィルモアは山師の役を見事に演じる。見せ物に相応しく音楽が奏でられダンスが踊られるなか、ウィルモアは麗々しく登場して口上を述べる。

Behold this little Vial, which contain in its narrow bounds, what the whole Universe cannot purchase, if sold to its true value; this admirable, this miraculous Elixer . . . has, besides the unknown vertue of curing all Distempers both of Mind and Body: that Divine one of animating the heart of Man to that degree, that however remiss, cold and cowardly by Nature, he shall become vigorous and brave. (II. i. 192-99)

この口上をあからさまな紋切り型であるといつて非難してはならない。むしろ紋切り型であるところにこそ意味がある。紋切り型であるがゆえにカーニヴァルの定型が呼び起こされ、カーニヴァルの雰囲気醸し出すことになるのである。定型の口上は定型のカーニヴァルと容易に結びつくのだ。さらにウィルモアはその霊薬は死者さえも蘇らせることができるとうそぶく。そして、彼の部下が自らを刺し殺しながらこの霊薬のおかげで蘇生するという芝居を打つ。まさにウィルモアはカーニヴァルの見せ物を模倣しているのだ。常識の法を逸脱したところにあるカーニヴァルの法をウィルモアは吹聴しているのだが、それに呼応するかのようにフェザーフルとブランドは常識を逸脱して、「臆病者の慰め」(II. i. 223)とウィルモアが呼ぶその霊薬を買うのである。自らにない力を手に入れて彼らは変わりたいのだ。それは、彼らが巨人と侏儒と結婚することで金持ちになって変わりたい、と思っていることと同じだ。

また山師のウィルモアは若さと美しさを取り戻すと称する粉薬をも喧伝して、それを老人のカル口と年老いた娼婦のペトロネッラに売りつけることに成功する。カル口は金はあるけれどもロ・ナッシュの愛を得るには自分が年老いて醜いことを自覚しているし、ペトロネッラも同様に老醜ゆえに娼婦としてもはや価値がないことを知っている。彼らもまた変わりたいのだ。その弱みを突かれて、ウィルモアの疑似カーニヴァルのなかに組み込まれてしまうのだ。

巨人と侏儒が山師の施術によって正常な体形に変わりたいと思うのは、そのままでは釣り合う結婚相手がいなくて、自分たちが帰属するところが見いだせないからである。変身願望は、帰属意識のなせるわざだ。望むところに帰属することができなくて、‘reformation’を求めてさまよっているのだ。巨人と侏儒も、フェザーフールとプラントも、カルロとペトロネッラも、みんな変わりたいのだ。別の自分になって別のところに帰属したいと願っている。そこにウィルモアは狙いを定めた、仮面を被って変身を実践するカーニヴァルを連想させることによって。

だが、その主催者たるウィルモアはどうだろう。彼もまた、帰属する場所がなくて、‘the Rover’としてさまよっているのではなかったか。そして、ジェームズ(ヨーク公)もまたそうではなかったか。ユダヤ人のようにさまよっているのではなかったか。だから、巨人と侏儒がユダヤ人とされていることは示唆的である。ウィルモアが変身させると騙っている巨人と侏儒は、さまよえる彼自身でもあるように見えてくる。不可能な変身を夢見る彼自身の姿に重なってくるのだ。「外見も勇気もわたしと釣り合う人でなければ結婚はしない」(III. i. 70-71)と語る巨人の矜持はウィルモアの矜持でもあるだろう。ウィルモアは自分自身を変身のトリックにかけようとしているようにも見えてくるのだ。他人を罠にかけるはずの変装が、自分自身の実像を映し出すことにもなるのだ。してみると、彼の山師への扮装にはどこか悲哀が滲んでいるように感じられる。陽気さの裏には哀愁がある。

ウィルモアは見事に山師の役を演じて登場人物の変身願望を手玉に取る一方、変装せずにいる時も女性のこころを支配する。アリアドネはウィルモアに一目惚れしてしまい、彼が未婚なのか既婚なのかも分からないまま 後にウィルモアとラ・ナッシュの会話を盗み聞いて彼が独身なのを知って安堵する(III. i. 298) 彼の後をつけていくし、ラ・ナッシュはウィルモアにそっけない態度をとりながらも実は「絶望的なほど彼を愛して」(I. i. 381)おり、「彼の怒っ

た表情にさえ魅了される」(I. i. 472) とつぶやくのである。ただその事実をウィルモアは認識していない。そこにドラマが生じる余地が生まれる。ウィルモアがラ・ナッシュと最初に言葉をかわす時も、ラ・ナッシュと始めて出逢った時も、その会話から明らかになるのは、彼が状況をいかに把握できていないかということである。その事態を逆転するかのように、山師に変装してラ・ナッシュと対峙する場面では、彼は彼女を意のままに動かすことができる。山師がウィルモアであることに気付かずに彼自身のことを相談するラ・ナッシュに、星占いを装って彼女の恋心を焼き付け、お金まで受け取る。また、アリアドネも山師の名声を聞きつけて彼にウィルモアのことを相談しようとする。変装はウィルモアに大きな力と優位性を与えるのだが、裏返せばそれは変装なしでいる時の彼の力の無さを証明してもいることになるだろう。やはりウィルモアの変装には悲哀が滲んでいるのだ。喜劇のなかに観客はそれを感じざるを得ない。

2

しかしウィルモア自身は悲哀など感じてはいない。恋愛関係のなかに‘libertine’に相応しく投げ出されるウィルモアにそんな余裕はない。まるで運命であるかのように、若い良家の子女でポーモンドと婚約しているアリアドネとポーモンドが愛している娼婦のラ・ナッシュ、この正反対の身分の女性ふたりとウィルモアは恋の駆け引きを演じることになる。注目すべきはこの構図だ。これは明らかに第一部の構図をそのまま引き継いでいる。良家の子女ヘレナがウィルモアを一目見て結婚相手と見定め、娼婦のアンジェリカがウィルモアへの思いを吐露したのと同じ構図が、第一部で解決を見たはずの構図が、ふたたび第二部で展開されるのである。良家の子女と娼婦という両極端の身分の女性の併置はアフラ・ベンのお気に入りであるが、彼女はその設定から物語を始めることに強迫観念を抱いているかのようでさえある。この執拗な繰り返しの意味してい

るものは何か。それは否定しがたい女性の現実を、階級というものに縛られた現実を、観る者に強く認識させることになるが、それだけが目的なのではない。良家の子女と娼婦は全く正反対の立場であり相容れないかのように見えるかもしれないが、実はそうではないことを示すために両者が併置されているのである。それは階級とか身分というもののあやうさを浮かび上がらせることにもなるだろう。

人間のアイデンティティは確固たるものなのか、身分・階級は揺るぎなきものなのか。その問いにアフラ・ベンは明快に答える。そうではない、と。

ウィルモアは山師に変装したが、彼自身が仮面をとるまでは誰もそれがウィルモアであることを見抜けなかった。みんな騙されて、彼にお金を支払いさえした。それは彼の変装が上手かったからではない。人は誰でも容易に仮面をかぶりアイデンティティを偽ることができる、とアフラ・ベンは言おうとしているのだ。変装という演劇のコンヴェンションを巧みに利用してベンが語っているのはアイデンティティのあやうさなのだ。ウィルモアが容易に自己のアイデンティティを偽ることができるということは、同時に彼が他者のアイデンティティを見誤るということにもつながる。第4幕以降はだいたいにおいて「暗闇」のなかで場面が展開されるのであるが、そのために様々なアイデンティティの取り違えが生じる。ウィルモアはラ・ナッシュをアリアドネだと思ったり、逆にアリアドネをラ・ナッシュだと思ったりする。ポーモンドも暗闇でラ・ナッシュをつかまえた時、彼女が持っていた宝石からラ・ナッシュをアリアドネであると誤解する。また、アリアドネもウィルモアの声真似をするポーモンドをウィルモアだと誤解する。そういった数ある取り違えのなかの最たるものは、同衾相手の取り違えである。ウィルモアは暗闇のなかで相手が誰であるか分からないまま　実はラ・ナッシュなのであるが　ベッドを共にし、あかりを持って戻って来た時にたまたまアリアドネを目にして、今自分が同衾していた相手はアリアドネだと誤解する。ウィルモアにはラ・ナッシュとアリアド

ネの区別がつかないのだ。ラ・ナッシュとアリアドネは交換可能なのである、つまり良家の子女と娼婦のアイデンティティは交換可能なのである。ふたつの身分を隔てる境界はウィルモアにとってはないと言っている。あるいはむしろ、暗闇のなかで相手が誰であるか知ろうとしないウィルモアは、アイデンティティ自体を否定しているのかもしれない。大事なものは表面だけだ。

Thou art all Charms, a Heaven of sweets all over, plump smooth
round Limbs, small rising Breasts, a Bosom soft and panting I long
to wound each sense: (V. i. 458-60)

はたしてこれは賞賛になるだろうか。称えているのは表面だけだ。相手を正しく認識して言っているのではない。暗闇のなかでこのように言うウィルモアには、このような肉体が重要なのであって、それが誰の肉体であるかは問題ではないようだ。ウィルモアはアリアドネに、「あなたは女性である、いまはそれ以上のことを知りたいとは思わない」(IV. i. 130-31)とも言っていた。女性であることを確認できれば、それが誰であろうとどうでもいいということだ。ウィルモアはアイデンティティを問題にはしていないのだ。この唯物論的思考はフェザーフルとブランドにも通じる。彼らが巨人と侏儒の姉妹との結婚を企むのは、彼女たちの持参金目当てである。お金が重要なのであって、彼女たち自身は怪物であっても問題は無いのだ。ブランドは侏儒を失ったことを嘆いたすぐあとで、老娼婦のペトロネッラが10万クラウン持っていると聞いて、「すぐに彼女と結婚しよう」(V. i. 385)とつぶやくのである。ブランドにとって、お金さえ持っていれば結婚相手は侏儒でもペトロネッラでもどちらでも構わない。つまり、侏儒とペトロネッラは交換可能なのだ。その持ち主は誰であっても構わない、美しい肉体やお金を持ってさえいればそれでいいのである。それは、山師の仮面をかぶった人物がウィルモアであろうとなかろうと、山師という仮面自体が意味を持つ

と同じである。アリアドネにしてもそうである。ウィルモアを一目見て、彼が誰だか知らないまま、彼に心を奪われ彼を追いかけるのである。アリアドネにとって、ウィルモアが誰であるかは問題ではない、彼の外見だけが意味を持つのだ。

この劇が全体を通して語っていることは、アイデンティティの否定であり、アイデンティティの無効化であり、アイデンティティの消滅である。それに代わって重要性を担うのが、外見である。外見とは装うもだ。肉体で、美しさで、お金（宝石）で、そして仮面で装うものだ。そして、装うことこそカーニヴァルの成立条件だ。それはまた、劇の成立条件でもある。

第一部では、カーニヴァルの期間という状況設定にもかかわらず、ウィルモアは顕著なことに装うことを拒絶していた。主人公のその振る舞いによって、カーニヴァルという装いの意味が浮かび上がるという構造になっていた。それとは逆に第二部では、カーニヴァルの期間ではないのにウィルモアは率先して変装することによって、そして変装して状況を支配することによって、装うことの意味を提起することになる。またフェザーフルは、道化的役割に相応しく戯画的に、装うことの意味を提起している。彼は眠っている巨人の首から真珠をはずして奪い、盗みが露見するのをおそれて、その宝石を「肉体の病気を治す薬」(V.i. 340)であるかのように飲み込む。山師の霊薬のように、それを飲めば「変身」(‘transformation’あるいは‘reformation’)が可能であると思っているかのようだ。この行為は、宝石を自らのうちに取り込もうとすることであり、宝石で自らを装うことを滑稽に表している。そして、すぐそのあと物音が聞こえて隠れるのだが、彼は時計のなかに入り、手を時計の針に合わせて時計に扮する。まるで変身して、時間のなかに入り込むかのようなようだ。フェザーフルという道化が刻む滑稽な時間の音が聞こえてくるかのようなようだ。

現実から離れて別の空間に入り込むこと、装うことによって日常から逸脱すること、それはまさに劇空間という非日常を作り出すこ

とだ。アフラ・ベンが導き出している装うことの意味とは、すなわち劇の意味ということだ。彼女は常にわれわれを劇や劇場の意味についての認識に誘い込む。

3

装うということは、裏を返せば、隠すということである。隠すために、アフラ・ベンは「暗闇」という状況設定を用いた。カーニヴァルが人為的に装うものであるのに対して、暗闇は好むと好まざるにかかわらず自然に隠れてしまうものである。暗闇に入り込んでしまうことは、ウィルモアも実感するように「妖精の土地」(IV. i. 207)に迷い込むことに似ているかもしれない。夜は妖精の時間である。暗闇は妖精の空間である。「確かに風のなかには何かがいる」(IV. i. 151)世界である。そこでは、昼の世界の明晰さや常識が通用しないだろう。カーニヴァルが公的権威によって公認された(ライセンスト)放縦(ライセンス)の世界だとすれば、暗闇は自然の力によってもたらされた非日常的世界と言えるだろう。そう考えれば、第一部から第二部へのつながりは明らかだ。隠すものとしての第一部のカーニヴァルから第二部の暗闇への移行を自然なものとするために、暗闇の場面に先立って第二部の最初で作者はウィルモアを山師に変装させて疑似カーニヴァルの雰囲気を作り出した。これはアフラ・ベンが技巧的な劇作家であることのひとつの証拠であろう。

何も見えない暗闇では、取り違えはありうることで、自然なことでさえある。だから取り違えから生じる混乱や滑稽さも自然なことのように見えることになる。カルロとフェザーフルがお互い相手をラ・ナッシュヘだと思い込んでベッドに入る場面などは、滑稽さを通り越してグロテスクでさえあるが、暗闇のなかでは起こりうるのだということになる。妖精の時間には不条理なことが起こりうるのだ。取り違えは当然の成り行きだ。ただ、ラ・ナッシュだけは例外だ。彼女は暗闇のなかでも相手が誰であるか正しく認識してい

る。それは、彼女が娼婦という夜の世界の住人だからかもしれない。
(昼の世界では、彼女もウィルモアの変装を見破れない。)

しかし、妖精の時間はやがて終わりを告げ、暗闇は光に取って代わられることになる。夜は必ず終わるのだ。カーニヴァルの期間が定められていて、必ず終わりが来るのと同じだ。ウィルモアの変装だってそうだ。いつまでも山師であり続けるわけにはいかない。

...I must finish this Jest. (V.i. 515)

ウィルモアはこう宣言して山師の変装を脱ぎ捨てる。彼にとって、この変装は「悪戯」であった。この「Jest」という言葉は重要だ。言葉それ自体だけでなく、そう宣言することに大きな意味がある。妖精の時間から昼の時間に、非日常の時間から日常の時間に戻ったことを劇全体に告知しているからである。秩序が回復されるべき時がきたのである。「悪戯」に怒って剣を抜くフェザーフルとブラントを、「悪戯を責めてはいけない」(V.i. 548)と軽くたしなめ、「悪戯」で売りたいかさま薬の代金を返す。ウィルモアはとてもお金に困っているのだが、詐欺で儲けるために山師に扮したわけではないのだ。「悪戯」はフェザーフルとブラントの思い上がりを直すためであり、カーニヴァルと同じ楽しみと笑いをもたらすためだ。そのことを解せず、剣を抜くフェザーフルとブラントは滑稽であり、道化の役回りを最後まで演じさせられているのである。

「悪戯」が終わり、夜が終わり、妖精の時間が終わり、光の世界の正しい認識が回復される番になるのだが、光が正しい認識をもたらすとは限らない。先に引用した、ウィルモアがラ・ナッシュの肉体をアリアドネの肉体だと勘違いする場面がその顕著な例である。光がもたらしたものは事実の認識ではなく誤解であった。ウィルモアの誤解から、婚約者のアリアドネを寝取られたと勘違いしたポーモンドはウィルモアに斬りかかろうとするが、そこにラ・ナッシュが割って入る。「誇りを持って告白しますが、今夜あなたといっしょ

にいたのはわたしです」(V. i. 489-90) とラ・ナッシュはウィルモアに断言して誤解を解こうとするが、ウィルモアは信じない。ポーモンドも信じない。ラ・ナッシュの真実の告白を「すばらしい嘘」(V.i. 491) だとウィルモアは称賛し、ふたりは「結婚という浅はかな形式を持たずに」(V. i. 508-09) 結ばれるという大団円を迎えることになる。ペトロネッラに宝石を盗まれたという事実を知りながら、彼女に貸しただけだと嘘を言って寛大にも赦すラ・ナッシュは、ヒロインたる資格があると言えるだろう。ポーモンドも「もう朝だ、家に帰ろう、アリアドネ」(V. i. 606) と婚約者を誘ってふたりは帰っていく。ウィルモアは去っていくふたりに最後にこう語りかける。

You have a hankering after Marriage still, but I am for Love and Gallantry. So tho by several ways we gain our End, Love still, like Death, does to one Center tend. (V. i. 610-13)

こうして劇は幕を下ろす。結婚には至らずに愛だけを手に入れるという、‘libertine’であり続けるウィルモアには望ましい結末であるが、言ってみればこれは誤解が生み出した大団円だ。誤解は夜の世界に固有のものではない。夜の世界と昼の世界は断絶しているのではなく繋がっているのだ。相互に侵蝕しあっているのだ。アリアドネのアイデンティティとラ・ナッシュのアイデンティティが交換可能であったように、事実と嘘も交換可能ということだ。

第一部では娼婦のアンジェリカではなく良家の子女ヘレナをウィルモアは選ぶという結末であったが、第二部ではウィルモアは娼婦のラ・ナッシュを選ぶという結末になっている。同じ構図から出発しながら、結末は逆になっている。結末もまた交換可能ということだ。この観点からすれば、劇作品 *The Rover* は第二部を待ってはじめて完成するとも言えよう。

4

ウィルモアの山師への変装と暗闇がもたらす取り違え、その混乱と滑稽さのなかで劇は展開し登場人物は動き回り、正しい認識は無いのかもしれないという示唆とともに幕は下りるのだが、最初から一貫して状況を正しく認識している者がいる。観客だ。観客が取り違えや混乱を正しく認識できなければ、喜劇としてこの劇は存在できないからだ。喜劇としてのおかしさは、登場人物が分かっていないすべてを観客は分かっているというところから生まれる。登場人物の滑稽さを余裕を持って眺められるのだ。そして、当然ながらその認識度の違いをアフラ・ベンが劇作家として計算して作品を書いている。

それは喜劇が成立するための計算だが、アフラ・ベンにはもうひとつ計算がある。状況をすべて把握した優位な立場から観客は舞台を眺めていたが、その優位さを保持できるのは劇が終わるまでである。幕が下りれば、光と闇が侵蝕しあい、事実と嘘が侵蝕しあい、正しい状況認識が難しい世界に観客もまた戻らなければならない。ヨーク公ジェームズが亡命を余儀なくされている現実の世界に。スチュアート朝支持者のアフラ・ベンにとっては秩序がさかさまになった現実の世界に。現実の政治が支配している世界に。そのことを観客に意識させるために、幕が下りたあとのエピローグの冒頭で、観客が劇場を去る前に、アフラ・ベンはこう語るのだ。

Poets are Kings of Wit, and you appear
A Parliament, by Play-Bill, summon'd here;

観客は、劇場という議会に招集された議員にたとえられている。まさに政治の中枢に呼び込まれるのである。プロローグに窺われた政治性が、エピローグにおいてより明瞭なかたちで示されるのだ。ウィ

ルモアが、山師がやって来ることを知らせる‘Bill’（広告）を目にしたことからこの劇のドラマが始まったように、‘Play-Bill’によって招集された観客は現実の世界という舞台に戻って、そこで政治に関わることが要求されているのだ。そこは、‘Bill’（法案）が審議される場所でもある。

「もう朝だ、家に帰ろう」とポーモンドが言ったように、「もう劇は終わった、家に帰ろう」と観客はつぶやくことになるだろうが、帰っていくところは夜や劇場とは異質の世界ではないし、明瞭で論理的な世界でもない。夜と昼が断絶していないように、劇場と現実も断絶してはいない。むしろ合わせ鏡となる。合わせ鏡となってお互いを映し出す。その真ん中にいる観客は、混乱の渦巻く現実という政治の現場に引きずり出される。少なくともその合わせ鏡のなかに映る混乱を意識させられることになる。