



アフラ・ベンのThe Roverにみる喜劇の空間

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/10.24729/00002667

アフラ・ベンの*The Rover*にみる喜劇の空間

近藤直樹

言語文化学研究（英米言語文化編）

2009・3 第4号抜刷

大阪府立大学人間社会学部 言語文化学科

アフラ・ベンの *The Rover* にみる喜劇の空間

近藤直樹

『流浪者、あるいは追放された騎士たち』(*The Rover, or The Vanish't Cavaliers*, 1677) はアフラ・ベン (Aphra Behn, 1640-89) の最も成功した劇であるが、その事実は、この作品だけがベンの戯曲のなかで唯一続編をもち、彼女の死後も変更を加えられながらも上演され続けたということによっても窺うことができる。この作品がキングス・カンパニーを率いたトマス・キリグルー (Thomas Killigrew, 1612-83) の『トマソ』(*Thomaso, or The Wanderer: A Comedy*, 1654) を下敷きにした、というよりむしろ改作したものであることは否定できないにしても、騎士の側からではなく女性の側にたった視線がその改作に特別の意味を与え、この作品をアフラ・ベン独自の作品にしている、ということもまた否定できない。しかし、それだけではない。それだけなら、魅力的な女性像を創造している、というところでとどまってしまうであろう。だが、この作品には、登場人物の魅力もさりながら、劇——喜劇、と限定した方がいいかもしれないが——のひとつの理念が具象化されて、アフラ・ベンの一群の劇作品の中核の作品となっているのである。その文脈から見れば、この作品の「あとがき」でベンが、『トマソ』の改作であるという非難に答えるかたちで、『トマソ』がすぐれた戯曲であると賞賛しつつも、「(自慢するわけではないが)プロットと所作はわたし自身のものである」と断言しているのも、単なる弁明とみなしてしまうべきではなく、自らの劇作術を遺憾なく発揮したゆえの自負心の言葉と解することもできるだろう。「あとがき」の弁明の背後にはベンの自負が透けて見えるのだ。『トマソ』ではなく『流浪者』が上演され続けたのも、ベンの作品に独自の魅力があり、独自の演劇空間を形成して

いるからである。作家としてのベンの活動領域は多岐におよび、劇作品だけをとってみても、悲劇、悲喜劇から喜劇までと幅広いが、喜劇こそ彼女がもっとも得意とする分野であり、『流浪者』には彼女の演劇理念のあらわれをみてとることができる。彼女がそれをどれほど意識していたかはもちろん分からないが、それは重要なことではない。重要なのは、結果として、この作品にその理念が体現しているということである。ひとつの演劇理論も発展しうると思われるその演劇理念がどのようなものであるのか、この作品を分析しながら明らかにしてみたいと思う。

1

キリグラーが『トマソ』を書いたのは、空位時代のマドリッドにおいてであった——そして王政復古後までは出版されることはなかった——ということは、まず注目しなければならない事実だ。劇のなかに登場する騎士たちは、クロムウェルの清教徒革命によってチャールズ二世とともにカトリックの国（最初はフランス、後にスペイン）に追われた現実の騎士たちと同じ時代の空気を吸っているのである。¹ ダンバーの戦いとウースターの戦いに破れて亡命を余儀なくされた騎士たちの影を、『トマソ』は色濃く背負っている。政治に翻弄される現実の世界を切り取ったような状況設定は臨場感を醸し出すことになるだろうが、それは喜劇にとって必ずしも有利なことであるとは言えない。臨場感は喜劇とは相容れない切迫感を伴うからだ。作者のキリグラーもまたチャールズ二世とともに亡命してい

¹ Derek Hughes は次のように述べている。

Killigrew's play was an idealizing reflection of the cultural milieu in which it had been written: its honourable Cavalier exiles are bound together by common cause with their king, and a shared – if sometimes strained or violated – set of distinctively male code and loyalties. *The Theatre of Aphra Behn* (New York, Palgrave Publishers Ltd, 2001), 83.

たことを考え合わせると、作者が追放されて彷徨う騎士たちという劇のモチーフから距離を保つことは難しかったように思われる。主人公の Thomaso からキリグラーの名 Thomas を連想しないことは難しいだろう。喜劇の笑いに必要な対象との距離感を保つことは困難であったのではないだろうか。だからキリグラーは、『トマソ』を喜劇と認識してもらうために、題名にわざわざ‘A Comedy’と銘打つ必要があったのだ。しかし、ベンの場合は違う。空位時代はもう遠くに過ぎ去って王政復古が実現した時代から、ベンは追放された騎士たちを眺めることができたのである。しかも女性という立場から、過去の騎士たちを距離感をもって描くことができたのである。ベンが喜劇に必要な対象との距離を手にして、舞台の設定をマドリッドからスペインによって占領されていたナポリに変え、イギリスからさらに遠く離れながらも抑圧というイメージ——力によって他者の自由を奪うというイメージ——を強調する舞台設定で、しかも劇の時間をカーニヴァルの期間に変え、自分独自の喜劇を創出したと言えるだろう。観客にとっても同様に、対象との距離ゆえに笑いに身を沈めることが可能となる。『トマソ』の場合のように劇が生々しい現実と重なるのではなく、遠くはなれた過去の回想として、登場人物たちを喜劇のなかに見ることができたであろう。職業作家として、常に観客を意識し、観客の反応を気にかけていたアフラ・ベンであってみれば、そういう事情は十分に計算していたはずだ。だから彼女には‘A Comedy’というタイトルは必要ではなかったのだ。

キリグラーにとっては切実な現実であった亡命という時間を、ベンが舞台の上で思い起こさせる回想の時間に変えたのだ。『流浪者』は『トマソ』にその内容の大部分を負っているとしても、喜劇として最も利用しているのはその時間なのである。やがて終わることになる空位時代という時間、それは歴史的に振り返ってみれば束の間とも言えるだろうが、その終わりを告げる時間をベンがキリグラーから持ってきたのだ。喜劇のために、時間を借りたのだ。借りた上で、自由に脚色することが可能で、自由に戯れることが許される回

想の時間を提示したのだ。

さらに、終わりを告げる束の間の時間は、カーニヴァルというこの劇の展開する背景と共鳴関係にある。カーニヴァルとは、四旬節の直前に数日間行われる仮装行列を伴う祝祭であり、四旬節になれば終わってしまう束の間の時間である。主人公のイギリス人騎士ウィルモアは、初めて登場した時、旧知のフレデリックからどうしてナポリに来たのかと訊ねられて、こう答える。

．．． I

must aboard again within a day or two, and my
business ashore was only
to enjoy myself a little this Carnival.

(I. ii. 62-64)²

主人公は、カーニヴァルの期間の一日か二日だけナポリに上陸して楽しみ、その後はまた船に乗らなければならない、と言う。主人公がいなくなれば劇は終わってしまうのであるから、この劇が続くのはカーニヴァルの一日か二日だけであるということが暗示されているわけである。ウィルモアが楽しむその束の間、劇は続くのだ。「愛と浮かれ騒ぎ(愛という浮かれ騒ぎ)がナポリでの仕事だ」(I. ii. 71)とウィルモアは言うが、それはまたこの劇が扱う仕事でもある。

その束の間の楽しみに耽ることをウィルモアの恋人となるスペイン人貴族ヘレナもまた願っている。カーニヴァルが終わったら永遠に修道院に入れられることになっているヘレナは、この世の名残として、仮装して陽気にカーニヴァルを楽しもうという計画を立てていることをまず冒頭でわれわれは知らされる。四旬節の前の束の間の楽しみ、それがこの喜劇なのである。

² アフラ・ベンの作品からの引用はすべて、Janet Todd 編 *The Works of Aphra Behn*(London: William Pickering, 1966)に依る。

四旬節 (Lent) という語はこの劇で二度使われている。最初は、ヘレナの兄ペドロがガヴァネスのカリスに「カーニヴァルの間ヘレナを閉じ込めておけ、四旬節になったら修道院で永遠の苦行を始めることになる」(第一場第一幕)と命じる場面であり、二度目は、フレデリックがヘレナの姉フロリンダの恋人であるベルヴァイルに「世間がみんな陽気であるこんな時に、まったく四旬節そのもののような顔をしているのはどういうわけか」(第一場第二幕)と訊ねる場面である。四旬節はやがて終わるだろうが、その時からヘレナにとっては決して終わることのない苦行が始まるのだ。だから、その前の束の間のカーニヴァルは陽気に楽しまなければならない期間なのだ。この劇の前提となっているその事実が、四旬節という言葉によって強く印象づけられている。その短いカーニヴァルの時間が、この喜劇の時間として設定されているのであり、その時間のなかでは観客も、陽気に楽しむことが当然期待されているわけだ。四旬節とカーニヴァルの対比は、現実の時間と喜劇の時間の対比に敷衍することができるだろう。カーニヴァルでは陽気に羽目を外すことが許されるように、喜劇が演じられる時間もまた現実に戻る前の束の間の陽気さが許されるのである。また歴史的に俯瞰すれば、それは空位時代と王政復古後の時代との対比とみることもできるだろう。正当な伝統から外れた空位時代はまさにカーニヴァルのような喧噪であり、そこで演じられるものは喜劇以外のなにものでもないと言える。だからそこで展開される出来事は笑いの対象となるのであり、アフラ・ベンはそこを喜劇の時間として選んだ。カーニヴァルという舞台、つまり喜劇という舞台は、現実から離れた特殊な時空間であるのだが、そしてそれゆえに笑いに身を浸すことができるのだが、アフラ・ベンは巧みにそこにわれわれを誘い込むのだ。

2

カーニヴァルの時空間に観客を誘うかのように、この劇はヘレナが姉のフロリンダをカーニヴァルに誘い込む会話から始まる。ふたりは身分ある姉妹なのだが、その高貴な家柄ゆえにふたりは自由を奪われている。フロリンダにはベルヴァイルという恋人がいるが、父からは金持ちのドン・ヴィンセンティオとの結婚を強いられ、また兄のペドロからはその友人で総督の息子であるアントニオと結婚するように言われている。一方妹のヘレナはカーニヴァルが終わったら修道院に送られて尼僧にされることになっている。家父長制の抑圧のなかで虐げられる女性たちというベンの作品で繰り返し現れるモチーフが、この作品の冒頭から示される。しかし彼女たち、特にヘレナはおとなしく父親の言いなりになるような従順さは持ち合わせていない。ヘレナが望むのは、カーニヴァルに出かけること、そしてそこで男をつかまえることなのだ。彼女はそうはっきりと姉に言っている。

. . . and that which makes
me long to know whether you love *belvile*, is because
I hope he has some
mad Companion or other, that will spoil my
devotion, nay I'm resolv'd to
provide my self this Carnival, if there be ere a
handsome proper fellow of
my humour above ground, tho I ask first.

(I. i. 31-35)

ヘレナが求めているのは‘mad’（とても陽気な）な男なのであり、そのような男を求める彼女はおとなしく尼僧になるような女ではない、とわれわれは劇が始まってすぐに知らされる。そして、その陽

気な男とはウィルモアなのであるが、それは少し後でフレデリックが彼のことを‘my dear mad Willmore’ (II. i. 60)と呼ぶことで暗示されることになる。このことは、ヘレナとウィルモアが日常から逸脱した‘mad’な空間、つまりカーニヴァルの空間に相応しいということをも示している。劇を通して‘mad’という言葉がくりかえし発せられるのであるが、それによってカーニヴァルという逸脱した空間が浮かび上がってくることになる。

姉をその計画に引き込み、またペドロから彼女たちをカーニヴァルの期間家に閉じ込めて監視しておくように命じられたカリスをも引き込み、娘たちはカーニヴァルの空間へと出て行く。ここで主導権を握っているのはヘレナだが、フロリダもカリスもいやいや引き込まれる訳ではない。特に、「おふたりだけで行かすわけにはまいりません」と言うカリスには、「私だって若いんだから、カーニヴァルにいきたいわ」、と傍白させることによって、ベンは、女性のところに潜む反抗心を伝えようとしている。傍白は取り繕った言葉ではなく、観客に向けられた事実の提示なのだから——それはコンヴェンションだ——、傍白にこそ真実（劇が表そうとする真実）が見てとれるだろう。ここに見てとれるのは、女性は従順なのではないということであり、その非従順は家父長制や現実社会への抵抗であり、そのエネルギーにおいて成り立つのがカーニヴァルであり、また同時にこの喜劇であるということだ。

カーニヴァルは現実とは違った次元に存在する空間であるが、その次元の違いをもたらす手段が仮装である。仮装することによって現実のアイデンティティは隠され、別のアイデンティティを文字通り身に纏うことになる。ここで注意しておきたいが、アイデンティティは隠されるのであって、変化してしまうのではない。むしろ、社会の制約や抑圧から仮装によって守られ、アイデンティティは本来のアイデンティティを獲得すると言った方がいいだろう。（アイデンティティの实在に対するポストモダンの疑問はここでは括弧に入れておく。目に見える人物を成り立たせているものをアイデンティ

ティと一応呼んでおく。)ヘレナはジプシーの仮装をしたから大胆にウィルモアに言い寄ったのではない。仮装する前から、仮装していい男をつかまえてやろうとたくらんでいたのだ。仮面をかぶる前から従順という仮面をかぶっていたと言える。その上に仮装の仮面をかぶるのだ。二重の仮面は二重否定のように本来の姿を明らかにするのだ。要するに、押し付けられていた抑圧を脱して、自由になるのだ。ヘレナは社会が許容する祝祭であるカーニヴァルを利用して自由になるのだ。そして、カーニヴァルが宗教的色彩を帯びるものであるとすると、修道院行きを命じられていたヘレナにとっては、その反抗方法はきわめて的を射たものである。それは、ヘレナの、つまりアフラ・ベンの社会に対する反抗の極めて洗練された形態であると言っていいだろう。

仮面はアイデンティティを変えはしないが、人間関係は変えてしまう。むしろ見知らぬ者同士として新たに人間関係が作られる、と言った方がいいだろうか。ペドロはアントニオの友人であり、父の意向に逆らって彼に妹のフロリンダを与えようと思っているのであるが、仮面をかぶることでこのふたりは敵対関係となる。「誰もが夢中になっている美人の娼婦アンジェリカ・ビアンカ」をめぐる争いのなかで、仮面をかぶった相手がアントニオであることをペドロ知る。それはアントニオが従者のディエゴにフロリンダのことを言われて、「フロリンダ! そんな遠い喜びのことは言わないでくれ。彼女のことを思ったとしても、アンジェリカに対する情熱は抑えられない」(I. ii. 152-53)と、目の前にいる人物がペドロであるとは夢にも思わずに、言ってしまうからである。フロリンダに対する侮辱と、アンジェリカをめぐるライヴァル意識は、ふたりの関係を変えてしまう。もっとも、アントニオはその変化に気づいていないわけだから、ふたりの関係というよりペドロの認識が変わった、と言うべきだろう。そして、彼の認識の変化を観客は共有し、アントニオだけが知らない——彼はペドロを恋敵のベルヴァイルだと誤解している——という状況になるわけだから、アントニオは道化の立場におかれる

ことになる。状況を理解せずふるまう者は道化たらざるをえないからだ。この劇に登場する男たちは皆、多かれ少なかれ道化的なふるまいをすることになるのだが、その先陣を切って道化にされるのが、総督の息子アントニオなのだ。劇のなかで最も身分が高く支配する側にあるアントニオを笑いの対象にすることによって、この劇の喜劇的トーンは決定され、かつ明瞭に示される。

アントニオはペドロから申し込まれた決闘を堂々と受けて立つ言葉を弄するものの、実際には総督の息子という身分をひけらかしてその役をこともあろうにベルヴァイルに代わってもらう。そうすることによって恋敵——アントニオは決闘の相手をベルヴァイルだと思っている——を亡き者にしようとするのだが、結果はまったく逆になる。ペドロとアントニオに扮したベルヴァイルの決闘の過程において、アントニオ（実はベルヴァイル）はフロリンダへの愛を見事証明したと感じたペドロは、彼に妹を与えることを約束してしまうのである。つまり、アントニオは恋敵を殺させることをたくらみながら、結果的には恋敵に恋人を奪われる機会を愚かにも自ら作ってしまうのである。

3

その身分が意味するところとは違って、総督の息子が状況を全く支配できないのは、カーニヴァルという現実とは違った法の下での劇が展開するからだが、その法の下では支配者の側であるスペイン貴族のペドロもアントニオと同様に無力である。最初ペドロは状況認識においてアントニオよりは優位な立場にあったが、それでも状況を支配する立場にはない。優位な立場にあるように見せかけているのは、実際はそうではないことを強調するためである。ペドロは、アンジェリカをものにすることはできず、妹たちを支配することもできず、ガヴァネスのカリスにさえ背かれるのである。そして滑稽なことに、彼は妹のフロリンダを娼婦と間違えて追いかけ回し

さえする。作者は彼らから徹底的に威厳を奪い取っているのだ。つまり、ヒエラルキーの転覆をアフラ・ベンは図っているのである。ヒエラルキーの転覆とは、カーニヴァルの論理であると同時に喜劇の論理でもある。アントニオもペドロもその論理のなかに絡めとられるのだ。

しかし、絡めとられるのは、彼らが支配者であるからというよりも、彼らが男であるからだ。アントニオがウィルモアを撃とうとした時、アンジェリカに制止され、その命令に従順に従うのはその象徴だ。男であるがゆえに、追放されたイギリス人の騎士たちも同様に、喜劇の論理のなかで道化となる。王政を復活させるという立派な大義を担った者でありながら、しかも作者のアフラ・ベンはその大義を是認しているのだが、彼らは道化でもあるのだ。すなわち、この劇において転覆させられているヒエラルキーは、男女のヒエラルキーということになる。

イギリス人の騎士たちのなかで最も明らかな道化は、疑いなくブラントである。娼婦に対する毒舌をさんざん吐きながら、彼が引っかかるのは結局娼婦のルセッタである。自分には女性を引きつける魅力があると勘違いして、またルセッタを身分の高い女性と誤解して、まんまと彼は騙される。騙されるだけでなく、身ぐるみはがされ、滑稽な格好のまま下水道に突き落とされるのだ。自分自身に対する認識が欠如し、周囲の状況を理解できないブラントの姿に、道化以外のものを見ることはできないだろう。彼がまだ名前さえ知らぬルセッタへの愛を語るのは娼家の前であり、そののぼせ上がった言葉を聞かされるベルヴァイルやウィルモアはブラントが騙されているのだろうとうすうす感じている。だから、ブラントが騙されて恥をかく結果になることは初めから予想されることではある。ただ、作者は徹底的な形でその予想を実現させているのである。そして、ブラントが道化の役回りを演じること自体よりも重要なのは、そうなることを予想していたイギリス人騎士たちもまた状況を冷静に認識しているのではなく、実は状況に振り回される道化である、とい

うことだ。アントニオの愚かさを先に認識したペドロもまた道化であったように、ブランドの愚かさを感じとったベルヴァイルやウィルモアもまた道化なのだ。現実を正しく認識できないブランドが、「幸運は男のわたしたちに微笑みかけてくれている」(III. i. 118)と言う時、そこにみとれるのは作者の余裕をもった微笑みであろう。

男たちは状況を把握できていないのだ。男たちは幸運ではないのだ。フロリンダとの駆け落ち計画がさまざまな事情によってじゃまされるベルヴァイルの場合もそうだ。彼は、アントニオを負傷させた犯人——本当の犯人はウィルモアである——と間違われて逮捕されるという道化役を演じさせられることにもなる。それに、ペドロがフロリンダを娼婦と思って追いかける場面では、ベルヴァイルは彼女がフロリンダであることに気づきながら、彼女との駆け落ちの計画が露見することを恐れて、恋人を助けることができない。恋人を助けられないベルヴァイルは騎士としての名誉を剥奪されていると言っていだろう。かつて彼はパンプローナで騎士に相応しくフロリンダを助けたことがあると冒頭のシーンでフロリンダ自身によって語られていたが、その名誉はこの劇が始まる前のことで、ベルヴァイルはもうその名誉からは遠い。結局フロリンダをその苦境から救い出すのは従妹のヴァレリアであり、ヴァレリアはフロリンダから‘My dear Preserver’ (V. i. 133)と感謝されるのである。騎士が受けるべき名誉は女性に移行されているのだ。榮譽を担うべき騎士が道化となり、従属させられていた女性が榮譽を担うのだ。

このように男たちが、スペイン人の支配者たちも追放されたイギリス人の騎士たちも、ともに道化の役回りを演じさせられているのは、すなわち現実の秩序が逆転したカーニヴァルの法を背景として劇の状況が設定されているのは、この劇の主題のための戦略である。すなわち、メインプロットであるヘレナとウィルモアそしてアンジェリカの三角関係をそのなかで展開させるためである。そして、その中心にいるウィルモア——彼は‘The Rover’としてタイトルになっている——を道化的存在として提示する素地を作り出しているの

である。ウィルモアは酔っぱらってフロリンダを娼婦と間違えて言い寄るといふ滑稽な振る舞いをするのだが、その行為も道化的主人公という範疇においては許されよう。道化はこの作品におけるヒエラルキーの転覆という状況と密接に結びついている。

その状況設定のおかげで、まずヘレナの大胆な計画が許容されるものとなる。彼女はまずジプシーに仮装してその計画を実行に移す。ジプシーとは流浪する民であり、流浪者のウィルモアを相手にするのにまさにうってつけの仮装だ。ジプシーはまた未来を予言する者であるが、ヘレナは自ら未来を切り開いていく。彼女は行動する者なのであり、優柔不断なところのある姉のフロリンダとは対照的にその行動は実に素早い。姉の恋人の友達をつかまえようという言葉通り、ベルヴァイルと一緒にいるウィルモアを見たとき、「彼に決めた、彼に運命を語ってやるのじゃなくて、私自身の運命を試してみよう」(I. ii. 124-22) と決めてしまうのである。そして、機知に富んだ会話でウィルモアのこころをとらえるが、浮気者のウィルモアは完全に彼女の虜になってしまうわけではない。ベルヴァイルからアンジェリカの美しさを聞かされるや、「アンジェリカのことを頭から離れなく」(II. i. 7) となり、娼家に掛かった彼女の肖像画に魅せられ、彼女買うお金がないウィルモアは、その絵を盗もうとしてアントニオと争いになってしまう。

注目しておかなければならないことは、ウィルモアはヘレナとアンジェリカのふたりをほぼ同時に好きになるのだが、仮面をかぶったヘレナと肖像画に描かれたアンジェリカを彼はまず好きになる、ということである。ウィルモアの側から見れば、生身の人間との接触によって恋愛が始まるわけではないのだ。実体が欠如したところから恋愛が始まるのだ。ウィルモアだけはこの劇で仮面をかぶらないので、ヘレナやアンジェリカは生身の彼にまず接するのだが、ウィルモアの側からはそうではないのだ。すぐに、実物のアンジェリカや仮面をとったヘレナにウィルモアは賛嘆の声をあげることになるのだが、最初好きになったのは実物から隔たったところにある仮

面をかぶった人物や肖像画に対してなのである。³ 現実から隔たったところにあるカーニヴァルという仮想空間をこの劇が状況設定としているのとパラレルに、ウィルモアは実在から隔たったところにある仮想空間で恋に落ちるのである。それは、カーニヴァルが一種のゲームであるように、ウィルモアの恋愛も一種のゲームであることを意味する。ふたりの女をほぼ同時に好きになるということも、それが純粋な意味での愛ではなく、ゲームとしての愛（戯れとしての愛）であることを示唆している。カーニヴァルやゲームが一時の楽しみであるように、ウィルモアも一時の楽しみ——一日か二日の「愛と浮かれ騒ぎ（愛という浮かれ騒ぎ）がナポリでの仕事だ」と彼は言っていたし、娼婦との楽しみはまさに一時の疑似恋愛とみなされるのであり、また酔っぱらってフロリダを追いかけ回すのもその一環である——を求めているのだ。

だがこれだけなら、浮気な男をめぐる三角関係の恋愛ゲームというだけで終わってしまうだろう。そうではなくこの恋愛関係が複雑になるのは、女たちの認識がウィルモアの認識とはちがうからだ。女たちは本気なのだ。娼婦のアンジェリカでさえ本気になるのだ。彼にとっては恋愛ゲームであっても、彼女たちにとってはそうではない。要するに、ゲームとして始めたものがゲームではなくなってしまふのだ。

4

一ヶ月あたり一千クラウンという法外な値段を自分につけるアンジェリカは、最初は娼婦らしくお金にのみ価値をおく女として登場する。アンジェリカは侍女のモレッタに、「すべての男が浮気という

³ ウィルモアは初めてアンジェリカを見た時、‘How heavenly fair she is!’ (I. ii. 221)と言ひ、初めてヘレナが一瞬だけ仮面をとった時は、‘I never saw so much beauty’ (III. i. 183)、と言っている。

罪を犯すわ、だからわたしは決心しているの、黄金以外にはなにものにも私のところを与えないって」(II. i. 129-30)、と断言している。モレッタの言うところの「恋に落ちるといふ女性特有の病」をアンジェリカは克服しているかのようだ。しかし、ウィルモアがそのアンジェリカの決心を変えてしまう。アンジェリカは本気でウィルモアに恋をするのだ。アンジェリカの思いが本気であることは、彼女の傍白や、彼女のころの変化を冷静にそして苦々しく観察しているモレッタの傍白によって、われわれに知らされる。娼婦が娼婦でなくなるのだ。娼婦としてお金を受け取る側であったアンジェリカが、ウィルモアには五百クラウン与えているという事実が、立場の逆転を証明している。またアンジェリカは、愛の誓いを破ったウィルモアに復讐しようとする。ピストルを突きつけ、本気で命を狙うのだ。ここでも作者は傍白という手法を使って、ウィルモアに、「彼女は本気だ」(V. i. 212)と言わせているが、傍白の慣例からしてこの台詞はウィルモアの状況認識を示すというより、観客にアンジェリカが本気であることを知らせるためのものである。だが、愛に本気にならず、愛の誓いなどもともと信じないのが娼婦ではないのか。他人の命を奪って犯罪者になることは自らの将来を犠牲にしかねないことであるが、それをも顧みないアンジェリカは娼婦をやめただけでなく、愛と復讐に身を捧げる騎士になったとも言えよう。

打算だけで生きてきて、「愛人であったことはしばしばだけど、恋など今までしたこともない」(II. i. 380) 娼婦が本気の恋に落ち、そして裏切られて復讐に身を委ねることは、はたして喜劇だろうか。本気のアンジェリカをわれわれは笑うべきなのだろうか。

ANGELLICA. —Love, that has rob'd it [my heart]
of its concern
Of all that Pride that taught me how to value it.
And in its room
A mean submissive Passion was convey'd,

That made me humbly bow, which I nere did
 To any thing but Heaven.
 —Thou, Perjur'd Man, didst this, and with thy Oaths,
 Which on thy Knees, thou didst devoutly make,
 Soften'd my yielding heart—And then, I was a slave—
 —Yet still had been content to've worn my Chains:
 Worn 'em with vanity and joy for ever,
 Hadst thou not broke those Vows that put them on.
 —'Twas then I was undone.

WILLMORE. Broke my Vows! whe where hast thou liv'd?
 Amongst the Gods? for I never heard of mortal Man,
 That has not broke a thousand Vows.

ANGELLICA. Oh Impudence!

(V. i. 231-247)

娼婦から一途な女に変貌して、ピストルを突きつけながらこのように迫るアンジェリカは滑稽な笑うべき対象なのだろうか。ここに漂うのは悲壮感であり、滑稽さを感じることは難しいだろう。確かに、似つかわしくない振る舞いは一般的に喜劇的結果をもたらす。娼婦が純愛を語るのはナンセンスとも言えるだろう。しかし、娼婦を娼婦というステレオタイプで理解してはいけないのだ。ヘレナだってそうだ。名家の娘でありながら、大胆にも男をつかまえて尼僧にされる状況から逃げ出そうとする彼女は、従順な貴族の娘というステレオタイプの外にある。貴族の娘が欲得づくで恋をし、娼婦が本気で恋をする、という状況をこの劇は作っているのである。本来考えられる状況とは逆の状況になっているのだけれども、そしてステレオタイプの認識をアフラ・ベンは笑うべきものと考えているのだが、それによって喜劇的結果を生み出そうと、作者が目論んでいるわけではない。むしろ逆である。その似つかわしくない振る舞いが喜劇的にならないために、というより、ありうべき自然なことであると

われわれに思わせるために、カーニヴァルが規定する喜劇的状况のなかに彼女たちを置いているのだ。アフラ・ベンはヘレナやアンジェリカの行為を逸脱したものとして際立たせるのではなく、喜劇的状况のなかに溶け込ませて、自然な行為としてわれわれに受け入れさせようとしているのだ。貴族の娘が貴族の娘らしくなく、娼婦が娼婦らしくない、つまりその身分がひとりの女性のアイデンティティを決定してしまうのではなく、女性はそれぞれ独自のアイデンティティをもった存在なのであるということ的印象づけること、それが作者の目論みなのだ。言い換えれば、仮面をつけたカーニヴァルこそが本来の姿であり、現実とはステレオタイプという仮面をつけた見せかけなのだということをはっきりとすることが、作者の目論みなのである。

しかし、ヘレナとアンジェリカの行為が自然なものであるとしても、それがこの喜劇の中心として位置づけられている以上、それは喜劇的效果をもたらす必要がある。それはもうひとりの当事者であるウィルモアという人物自体の滑稽さからもたらされるが、それだけではない。それぞれの行為自体は全く滑稽なものではなくても、周囲との関係において、つまりそれが置かれる状況において滑稽さは生まれであり、この作品においては、女たちのウィルモアに対する認識とウィルモアの女たちに対する認識の違い、つまり本気と戯れの相克から喜劇が生まれている。

本気と戯れの勝負においては、どちらが勝つかは初めから決まっている。しかもこの劇においては、本気の女ふたりを相手にするのだから、ウィルモアに勝ち目はない。戯れのためにカーニヴァルが行われるナポリに上陸したウィルモアが結婚することになって幕を閉じるこの劇は、女性が望む結婚という現実には彼が引き込まれていく喜劇である。そして重要なことは、その喜劇を可能としているのは、ヘレナとアンジェリカのふたりがともに本気になるという事実だ。アンジェリカとジプシーに変装したヘレナ、加えて男装したヘレナに責め立てられて、ウィルモアが退却する道は結婚という現実

なのである。三角関係の混乱と動揺のなかで——ウィルモアはヘレナとアンジェリカを取り違えることもある——、事態を取り繕うとするウィルモアの言い逃れを通して、彼は結婚という現実にも絡めとられていくのだ。もしアンジェリカという存在がなかったら、ヘレナはウィルモアと結婚できたかどうかは疑わしい。不実を責めるアンジェリカに、浮気なところを正当化する弁解をいくら言い募ったとしても、そして言い募れば言い募るほど彼の確実な退路は結婚という現実しかないのだ。アンジェリカの叱責は、「ああ、何とわたしはわたしのジブシーといっしょにいたいことか」(IV. i. 271-72)、とウィルモアに自覚させることになるのである。ゆえに、劇の構造から見れば、ヘレナとアンジェリカは共謀してウィルモアを結婚に追い込むと言える。共謀なのだ。アフラ・ベンはヘレナとアンジェリカを共謀させているのだ。立場としてはライヴァル関係にあるふたりを、劇の構造において共謀させているところに、この喜劇の力の源泉がある。女対男という基本的構造を、そして勝利者は女性なのだというモチーフを浮かび上がらせる力がある。

共謀のおかげでヘレナは結婚という望んだ結果を手に入れることができたが、ではアンジェリカの方はどうだろうか。もちろんウィルモアは、ふたりの女を同時に好きになることはできても同時に結婚することはできないから、どちらかの女は犠牲にならなければならない。その役を引き受けるアンジェリカは道化的存在なのだろうか。ヘレナの引き立て役として、滑稽な役回りを割り振られているだけなのだろうか。決してそうではない。上に引用した台詞からも明らかなように、作者はアンジェリカに威厳を与えようとしている。結婚という結果を手に入れることはできなかったにしても、本気でウィルモアを愛したアンジェリカは、威厳をもった人物である資格をもつのだ。それが最も明瞭に表されているのは、アントニオがアンジェリカからピストルを奪ってウィルモアを撃とうとした時、断固それを阻止する場面である。

—And you, *Antonio*, I command you hold,
By all the Passion you've so lately vow'd me.

(V. I. 319-20)

総督の息子は、この命令に極めて恭しく従う。そして、アンジェリカはウィルモアに、殺すに値しないと、死ではなく軽蔑を与えて立ち去るのである。そこに漂うのは高貴さではないだろうか。

5

フロリンダは男たちの欲望の対象になって追いかけて回されるけれども、結果的には苦境を逃れて相愛のベルヴァイルと結婚する。ヘレナは浮気なウィルモアを結婚に導いて、尼僧になることを免れる。そして結婚という劇の結末を強調するかのように、やや唐突の感は否めないけれども、フレデリックとヴァレリアが結婚することになる。こうして、この三組の結婚という型通りのハッピー・エンディングでこの喜劇は幕を閉じる。だがそれは、本当にハッピー・エンディングなのであるだろうか。その答えは続編にあるとも言えるが、ここで続編を持ち出すのは邪道だ。この劇はここで完結しているのであるから、この劇のなかだけで判断しなければならない。続編でのヘレナの死をこの劇の解釈において云々することは避けなければならない。

妹たちを思い通りに操ろうとしていたペドロが、最後には彼女たちが望んだ結婚を承認するに至る、これは女の男に対する勝利、すなわち被抑圧者の抑圧者に対する勝利を意味するだろう。この文脈でこの劇が構成されていることは確かだ。だが、勝利者である女性たちのなかで唯一の例外であるアンジェリカは、どう理解したらいいのだろうか。

型通りのハッピー・エンディングの陰にアンジェリカがあるのではなく、その逆に、アンジェリカの威厳を暗示するために結婚とい

う結末のコンヴェンションがあるのだ。それはあくまでも暗示であるし、暗示でなければならぬ。敗者の威厳を暗示ではなく明示して際立たせてしまつては、それは喜劇ではなく悲劇の結末になってしまう。この劇はカーニヴァルという状況設定から結婚という結末に至るまでコンヴェンションに則つた喜劇なのだが、そしてそのような喜劇として認識されるように作者は仕組んでいるのだが、そのなかにアフラ・ベンは女性の威厳の輝きを悲劇的要素として忍び込ませているのだ。アンジェリカは敗者ではない。喜劇の構造においては敗者だが、ヘレナやフロリンダよりも女性の威厳を体現しているという意味では彼女こそが勝者だ。女性が勝者となるこの劇で、恋に破れるアンジェリカは、別の意味で勝者なのだ。そう認識することによって、この劇は相対的価値観の上に形作られた喜劇となる。典型的な喜劇的構造に揺さぶりをかけ、喜劇の安定性が揺るがされるのだ。つまりこの劇は、喜劇のコンヴェンションに根を張って安定するのではなく、それが断ち切られて浮草のように漂うものとなる。題名の‘*The Rover*’（彷徨うもの）とは、この劇自体をも意味しているのである。騎士たちが王政という大義をかかえて漂うように、この劇は喜劇の理念をかかえて漂うのだ。漂うその空間にわれわれは誘い込まれる。現実のなかに浮いたカーニヴァルという空間に誘い込まれるように、そして回想という時のなかに誘い込まれるように、この喜劇のなかに誘い込まれる。

めまぐるしく場面が変わり、仮装した人物たちが入れ替わり立ち替わり現れ、結婚という結末に流れていくこの劇は、カーニヴァルという束の間の夢が象徴する特別な時空間つまり回想の時空間に迷い込んだかのような印象を観客に与えるだろう。仮装しない‘*the Rover*’であるウィルモアがその中を漂って結婚に行き着くように、われわれもその中を漂って喜劇の型通りのハッピー・エンディングに行き着く。だがその結末は、アンジェリカの哀しみに満ちた威厳によって足もとをすくわれてしまうハッピー・エンディングである。いわば宙に浮いたハッピー・エンディングだ。そのふわふわと夢の

なかのように漂う空間、それがアフラ・ベンの創出した劇的空間である。夢のように儂く幕を閉じることになる空間だ。現実のなかに浮いた劇空間という理念をこの劇は教えてくれる。

いかにウィルモアが浮気者の‘the Rover’を気取ろうと——事実、最初はそうだったのだが——、彼はヘレナが仕掛ける結婚という策略に絡めとられていっただけだ。同様に、いかに観客が劇から離れた客観的存在を気取ろうと——事実、幕が開く前はそうだったのだが——、観客はアフラ・ベンが周到に用意した喜劇の空間に誘い込まれることになって、女性の勝利と威厳を承認することになる。

打算抜きのアンジェリカの純愛と威厳によって、娼婦と名家の娘の間の境界が消し去られ、結婚という女たちの勝利によって、男と女の間横たわる権力の境界線が消し去られ、ウィルモアが誘い込まれる空間のなかに観客が誘い込まれる——仮装せずにカーニヴァルのなかに入っていくウィルモアは現実の装いのまま劇のなかに取り込まれていく観客の分身だ——ことによって、舞台と観客の間の境界が消し去られる。こうしてアフラ・ベンの劇的空間が完成するのだ。苦い笑いをたたえながら浮かび上がる喜劇の空間が。

しかし、一作家の意図などとは無関係に、歴史は繰り返す。清教徒革命は過ぎ去ったにしても、時代は名誉革命に大きく舵を切ろうとしているのだ。だとすれば、『流浪者』が浮かび上がらせようとしている劇的空間は、カーニヴァルのようにまさに束の間の空間ということになるだろう。