

ウィットと反理性 —ワイルドまでの系譜—

原 英一

名前が肝心——ロマンス、メロドラマ

オスカー・ワイルドの喜劇作品は、いわゆる風俗喜劇の範疇に入るともいわれる。たしかに、主要登場人物はいずれも上流階級の者たちであり、内容もまた、気の利いた台詞のやりとりやゲーム的な恋愛が主になっていて、その限りでは、王政復古期のエサレッジ(George Etherege)『当世伊達男』(*The Man of Mode*, 1676)、ウィチャリー(William Wycherley)『田舎女房』(*The Country Wife*, 1675)、コングリーヴ(William Congreve)『この世の習い』(*The Way of the World*, 1700)などに大変似通ったものという印象は、たしかにある。しかし、これら2世纪前の芝居群と詳細に比較してみると、ワイルドの喜劇を風俗喜劇と呼ぶことは困難になるようだ。たとえば、王政復古期演劇の顕著な特徴である肉体性の強調、すなわちイギリス演劇史上初めて舞台に登場した女優の肉体を前景化させた、露骨なセックスは影を潜めているし、ドリマント(Dorimant)やミラベル(Mirabell)といったレイク・ヒーロー(rake hero)は、ほぼ存在しないといってよい。ワイルド演劇の特徴は、王政復古期風俗喜劇との類似性よりは、むしろそれとの差違の方に見ることができる。エサレッジ、ウィチャリー、コングリーヴにはその一片すら見られないにもかかわらず、ワイルドでは前景化されるのは、ルネサンス期演劇以来のロマンスの伝統である。すなわち、「再会、和解、失われた子の回復」(Edward Dowden, *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art*, New York and London: Harper, n.d. x)としてのロマンスが、ワイルドの喜劇でのプロットの根幹をなしている。そのことは、彼の作品で「名前」が重要な機能を果たしていることに典型的に現れている。

たとえば、『つまらない女』(*A Woman of No Importance*, 1894)では、ミセス・アーバスノット(Mrs. Arbutheath)が、「どんな名前を名乗る権利もないのだから、ど

の名前も他のものと何も変わらないわ」(2幕)という。この台詞は彼女の息子ジエラルド(Gerald)によって繰り返される。「ぼくはどの名前をサインしたらいいいのだろう? どんな名前を名乗る権利もないぼくなのに」(4幕)。ここで名前、あるいは名前を名乗る権利が持つ意味は、もちろんジエラルドの出生に関わっていて、ミセス・アーバスノットとイリングズワース卿(Lord Illingsworth)との過去がそこに浮かび上がることになる。

「名前」は、『ウインダミア卿夫人の扇』(*Lady Windermere's Fan*, 1892)でも、(扇と並んで)プロットを推進するための重要な道具となっている。次の場面は、ミセス・アーリン(Mrs. Erlynn)が、ウインダミア卿夫人と会話を交わすところである。

ミセス・アーリン …… [ウインダミア卿夫人と一緒にソファの方に行き、傍に座る。写真をもう一度見る。] それで、これがお坊ちゃんなんのね! 何というお名前なの?

ウインダミア卿夫人 ジェラードです、私の父の名をもらったんです。

ミセス・アーリン [写真を置いて。] そうなんですか?

ウインダミア卿夫人 ええ。もし女の子だったら、母の名を付けるつもりでした。私の母は私と同じ名前でマーガレットと申します。

ミセス・アーリン 私の名前もマーガレットなんですよ。

ウインダミア卿夫人 ほんとうですか! ……私たちの名前が同じだなんて、とても不思議な偶然ですね! (5幕)

ヴィクトリア朝で優勢であったメロドラマあるいはメロドラマ的小説は、ロマンスの一形態とみなすことができるが、出生の秘密に名前が深く関わるというのは、そこでよく見られる手法である。たとえば、ワイルドより一世代前、1860年代のセンセーション・ノヴェルのいくつかは典型的な例となっている。ウィルキー・コリンズ(Wilkie Collins)の『ノー・ネイム』(*No Name*, 1862)において、ヒロインのマグダレン・ヴァンストーン(Magdalen Vanstone)は、父親が急死したとき、自分と妹が庶子であることを知る。それは自分たちには正当な名前がないということを意味していた。

この前この家においてになったときのことですが、マグダレンが父親の名前を持つことについて、あなたにいろいろ質問したので、私たちは居心地

が悪くて、すっかり困ってしまったことをおぼえておいででしょうね? 彼女があまりにしつこく聞いてくるものですから、あなたはどうとう認めざるを得なかったことをおぼえておいでしょう? 法律的にいえば、彼女にも妹にも名前はない(No Name)ということを。(I. 256)

「無名」となって、社会的地位を失い、父の遺産を遠い親戚の男に奪われたマグダレンの鬭いはここから開始される。

メリ・エリザベス・ブラッドン(Mary Elizabeth Braddon)『レイディー・オードリーの秘密』(*Lady Audley's Secret*, 1862)では、「名前」を隠すこととそれを暴くことがプロットの中心である。夫に蒸発されたヘレン(Helen)は、「ロンドンに行って、人海という巨大な混沌に身を隠そう」(353)と考え、ルーシー・グラハム(Lucy Graham)という偽名で、家庭教師となつた。親子ほど年の違うサー・マイケル・オードリー(Sir Michael Audley)に求愛され、玉の輿に乗つた彼女が、いかにして自分の新しい名前を守りきれるかが、サスペンスの中心だ。サー・マイケルの甥ロバート(Robert)は、オーストラリアから帰つて来た親友ジョージ・トルボイズ(George Talboys)を伯父の邸宅オードリー・コート(Audley Court)に連れて行くが、今やレイディー・オードリーとなつたルーシーは、何かと口実をもうけて、ジョージと会うことを巧妙に避ける。そのうちにジョージは突然、何の痕跡も残さずに失踪してしまう。事件の真相を探ろうとするロバートは、素人探偵となって懸命の探索を行い、ルーシーのかつての名前がヘレンであったことを突きとめるのである。

ワイルドの芝居はもちろんこうしたセンセーションナルなメロドラマではないだが、「名前」をめぐるアイデンティティの問題は、大衆演劇や扇情小説の世界と本質的に違わない。芝居の台詞を操る達人である彼は、そのような大衆文学的内部構造を言葉で覆い尽くし、言葉の優位性を確立することで、自らの文学の独自性を確立しているのだ。

そのことは、メロドラマ的小説ではなく、メロドラマそのものを覗いてみれば明らかになる。ダグラス・ジェロルド(Douglas Jerrold)の芝居『黒い瞳のスザン』(*Black-Eyed Susan*, 1829)は、19世紀で最も人気のある演目の一つであった。その大団円を見てみると、当時のメロドラマの特徴がよく分かる。ヒロインのスザンの夫、ウィリアムは上官を殴ったという軍規違反の罪で絞首刑の宣告を受けた。脚本では、彼の処刑場への登場の様子について長々としたト書きがある。その後に、ウィリアムが「君たちに祝福あれ、さらばだ」とだけ述べて、堂々

と処刑台に上がると、クロストゥリー船長(Captain Crosstree)という男が駆け込んでくる。彼はウイリアムに殴られたという当人だが、その事件が起きたとき、すでにウイリアムは軍を退役していたことを示す証拠書類を持ってきたのだ。すなわち軍規違反はなかったことになり、書類を一瞥した海軍提督は「彼は放免だ！」と叫ぶ。水兵たちが万歳を叫ぶ中、狂喜したウイリアムが処刑台から飛び降りてスザンと抱き合い、芝居は幕となる。これだけの展開に台詞はわずか10行程度しかない。メロドラマが見せ物、スペクタクルを本領としていることを、これほど如実に示す例は少ないだろう。これと比べてみれば、ワイルドの芝居が台詞劇として新しい局面を開いたことが鮮明に浮かび上がるるのである。

ウィットでメロドラマを転覆する

しかし、言葉に重心のあるロマンス＝メロドラマがワイルド喜劇の本質であるかといえば、これもまた疑問である。なぜなら、彼は『真面目が肝心』(The Importance of Being Earnest, 1895)で、それまでの自分の喜劇を完全にパロディ化してしまったからだ。もともとメロドラマは、そのご都合主義的筋の展開、現実にありそうもないシチュエーションの呈示などの特徴から、パロディ化されやすいものであった。『真面目が肝心』よりも20年近く前に、パロディの傑作が生まれていたのは当然のことだったといえよう。ギルバート(W. S. Gilbert)は、サリヴァン(Arthur Sullivan)とのコンビで、サヴォイ・オペラ(Savoy Opera)を担った作家として知られるが、彼の芝居『婚約』(Engaged, 1877)は、メロドラマのさまざまな慣習、ステレオタイプをことごとく転覆したもので、ファルスとはいえ、ワイルド喜劇の終着点を予見したという意味では、重要な作品である。芝居の幕開けではスコットランドとイングランドの国境にある一見のどかな村が舞台である。そこで、村の若者アンガス(Angus)が恋人の村娘メグ(Meg)に求婚して受け入れられるという牧歌的恋愛が描かれる。田園の自然、純朴な農民たちというのは、メロドラマの背景として欠かせないものの一つだった。ところが、アンガスがプロポーズを受け入れてもらい、感涙にむせびながら発する台詞は、少し変だ。

アンガス 「涙を拭きながら。」 おいらの目から水が出たって気にしねえで
くれーすごくうれしいときにや、どうしても出ちまうんだ。そうだと
も、おいらはけっこういい暮らしをしてる。ちょっとした土地を耕し

ているし、ひまなときにや観光案内をやってるし、ときどき密猟もやっているし。それから、ウェスケ密造でも儲けてるし、列車を脱線させて、かわいそうな困った乗客たちをおいらの小屋でもてなしてやってるし。おいらはこんなふうにいろいろやって、堅気の暮らしをしてるんだ。おいらの可愛いメグのために昼も夜もがんばるぞお！（1幕）

何とこの村の住人たちは、近くを通る鉄道の列車を故意に脱線させ、裕福な乗客たちに宿や食事を提供して、彼らの落とす金で潤っていたのである。このように牧歌的雰囲気を見事に裏切る仕掛けも秀逸だが、台詞の一つ一つにも、いわば「ワイルド的」ひねりが加えられている。たとえば、村に導かれてきた乗客の一人チエヴィオット(Cheviot)がアンガスにメグを愛しているかと聞くところはこうだ。

チエヴィオット アンガス、よく聞け。お前はこの娘を愛しているんだ
な？

アンガス 愛してまさあ、おいらがおいら自身を愛してるのとほとんど同
じくらい！（1幕）

『真面目が肝心』がこうしたパロディを引き継いだものであることは、とくに議論するまでもないだろう。ただし、この芝居にあるさまざまな仕掛けで最も重要なのは、周知の通り、「アーネスト」(Ernest)という「名前」にまつわるものであることには、ロマンス＝メロドラマとの関係で、もう一度注目しておかなければならない。次はジャック(Jack)とグウェンドレン(Gwendolen)との会話である。

ジャック ほくはいつも言っていたよね、グウェンドレン、ほくの名前は
アーネストだって、そうだろ？さて、結局のところ、やっぱりアーネ
ストだったんだ。つまり、ほくが言いたいのは、名前がもともとアーネ
ストだってことなんだ。

グウェンドレン アーネスト！私のアーネスト！あなたに他の名前なんて
ないって、最初から感じてたわ！

ジャック グウェンドレン、これまでの生涯ずっと眞実以外のなにもの
も語っていなかったことが突然分かるなんて、男にとっては、おそろ
しいことだよ。ほくを許してくれるかい？（3幕）

それまでの芝居であれば「名前」を重視したロマンス＝メロドラマ的プロットを開拓してきたワイルドは、ここでそれを完全に転覆してみせたのである。ここにこそ、ワイルドの真骨頂が示されているわけだが、実はこのことが彼を再び、王政復古期の風俗喜劇へ近づけることになる。なぜなら、このような転覆は感傷的なメロドラマをウィットの力によって解体することであるからであり、そのことはウィットと反理性の葛藤という、古典的風俗喜劇が抱えていた本質的問題につながるからである。

ヴィクトリア朝メロドラマの特徴の一つは、感情の過多である。『つまらない女』や『ウインダミア卿夫人の扇』では、親子の再会というロマンス＝メロドラマではおきまりのシチュエーションでも感情表現が巧みに抑制され、それによって劇的効果を高めているのだが、『黒い瞳のスザン』などでは大仰な感情表現が随所に見られ、『婚約』にはパロディ化されたそれがやはりふんだんに見られる。ウィットはこうした感情過多に対する解毒剤として機能する。ワイルドはこの解毒剤を駆使して、『真面目が肝心』という比類ないウィットの芝居を作り上げてみせたのだ。彼がしたことは、18世紀にゴールドスミス(Oliver Goldsmith)が行ったこととちょうど同じである。ゴールドスミスは『勝つために女は屈する』(She Stoops to Conquer, 1773)において、スティール(Richard Steele)『良心的恋人たち』(The Conscious Lovers, 1722)以来主流となっていた道徳的センチメントとロマンス的プロットに満ちたセンチメンタル演劇（この呼称は、当時は存在しなかったもので、現代の研究者たちによる）に対抗するため、ゲーム的要素を持ちこんだのである。この芝居ではトニー(Tony)という男がトリックスター的に活躍し、さまざまにいたずらを仕掛ける。その結果、慣習化し、硬直化した18世紀演劇に（一時的にせよ）活力を取り戻すことに成功しているのである。

しかし、王政復古期まで時代を遡ると、その演劇における緊張関係は、ウィットとセンチメント（道徳的感情）ではなく、もっと根源的な組み合わせによってもたらされるものであった。ワイルドの喜劇の本質あるいはワイルド文学の本質を探るために、この時代の芝居をもう一度振り返ってみよう。

ウィットの時代のセックス

王政復古期はウィット全盛の時代であった。チャールズ2世(Charles II)の宮廷では、ロチェスター侯爵(John Wilmot, Earl of Rochester)に代表されるようなウィット（ウィットとは概念でもあり、それを備えた人間でもある）が、もてはやさ

れていた。このウィットの時代の文化を最もよく表していたのは、宮廷人の集う当時の劇場であった。いわゆる風俗喜劇の起源は劇場閉鎖以前のジェイムズ・シャーリー(James Shirley)の芝居、『ハイド・パーク』(Hyde Park, 1637)と『悦楽夫人』(The Lady of Pleasure, 1637)に遡るが、もちろん盛んになったのは劇場再開後である。最も規範的な風俗喜劇、エサレッジの『当世伊達男』は、いたるところにウィットのちりばめられた芝居である。

主人公のドリマント(Dorimant)は美男であり、最新流行のファッショントを自然に着こなし、狙いを定めた女性にはウィットに富んだ会話で迫る。その女性の肉体をものとしては捨て去り、また次の獲物へと向かうのが、レイクとしての彼の生き方だ。この芝居が面白いのは、ロチェスター侯爵をモデルにしたとされるこの女たらしに対抗できるほどのウィットを備えた女性が、ヒロインとして登場するためである。田舎からロンドンに出てきたハリエット・ウッドヴィル(Harriet Woodvill)は、劇場で見かけたドリマントに恋をする。ドリマントの方は、いつものように劇場にガールハントに来ていたのだったが、見知らぬ美女の熱い視線にうかつにも気づかず、後で友人から聞かかされてはじめて知るのである。セント・ジェイムズ公園での二人の最初の正面からの出会いの場では、お互いにウィットの火花を散らす。ドリマントに心惹かれるハリエットであるが、彼女はその美貌に劣らぬきらめきを示すウィットで彼の攻勢に応じ、一步も引かない。これまで数々の女性を陥落させてきたドリマントも、この才気煥発の美女の前ではたじたじである。はじめて好敵手ともいべき相手に出会ったドリマントであるが、恋の勝負で彼はついに主導権を取ることはできないままに、ハリエットの思う通りの方向に事は進む。狩りをする立場であった男は、獵色家としては敗北を意味する結婚へと追い込まれていくのである。

こうしてみると、ウィットの支配するはずの王政復古期風俗喜劇には、実は深刻な矛盾が存在することが分かってくる。ウィットが女を征服するための道具に過ぎないとすれば、結局は肉欲の方が優位にあるのではないだろうか。「ウィット」はそのまま「理性」に置き換える可能はあるはずだが、反理性の根源であるセックスとからめられた結果、それは崩壊してしまうのかもしれない。恋の闘いでドリマントがハリエットに敗北し、結婚することになるのは、そのことを表現していると考えができるだろう。ウィットと反理性の矛盾葛藤は、ウィチャリーの『田舎女房』において、さらに鮮明に浮かび上がる。

『田舎女房』は、不道徳性で悪名高い当時の風俗喜劇の中でもとくに扇情的な芝居である。たとえば、「陶器の場」(the China Scene)と呼ばれる場面では、騙さ

れて気づかない夫のフィジエット(Sir Jasper Fidget)の目と鼻の先の部屋の中で、フィジエット夫人と主人公の女たらしホーナー(Horner)との性交が行われるのだ。あけすけな性表現に慣れた当時の観客ですら、眉をひそめる向きがあったほどだ。爛熟したセックスそのものを真正面からテーマとしたこの芝居では、それゆえにこそ、反理性の勝利は、肉体的なレベルでのさらに不気味な形を取ることになる。

ホーナーは、人妻専門の女たらし（彼の名は、寝取られ亭主の額に生えるといふ見えない角hornから来ている）である。処女を相手にすることには飽きてしまって、他人の奥さんを盗むというスリルに取りつかれている。ところが、彼の悪評があまり高まってしまったため、夫たちが警戒して防御を固め、思うように女あさりができなくなってしまった。そこで一計を案じたホーナーは、医者を丸め込んで、自分が荒淫のために男として役立たずになったという虚偽の噂を広めさせる。結果は大成功で、夫たちが安心して気を許してしまうなかで、様々な人妻たちとまんまと懇ろになることができた。ところが、ここで彼にとっては困った事態が起きてしまう。彼を独り占めしたいと望んでいる女たちが、互いに猜疑心と嫉妬心をつのらせていくのだ。そのあげく、彼が複数の愛人たちと肉体関係があることが、彼女たちにばれてしまう。ホーナーが窮地に陥ったのはもちろんだが、自分だけが密かに彼との情事を楽しんでいたのだと思いこんでいた女たちも、当惑せざるをえない。しかし、彼女たちはすぐさま解決法を見出す。自分たちが結託して同盟を結べば、ホーナーが性的不能者でないことを隠し通して、快楽を享受し続けることができることに、彼女らは気づいたのである。

フィジエット夫人 それじゃあ、どうしようもないわね。共同所有者のご婦人方、喧嘩はやめにして、私たちの評判を守ることにしましょう。彼から宝石とかの贈り物はもらえなくなるけれど、私たちの評判だけは保てるわ。それこそいちばん価値があって役にも立つ宝石ですね。たとえまがい物であるにしても、何も知らない世間の目から見れば、やっぱり輝いて見えるわよ。（5幕4場）

女たちにとって、見せかけの評判(honour)だけが大切なのであって、それが保たれる限り、自由に淫らな快楽に耽ることができるのだ。そのために彼女たちは、あえて嫉妬心を抑え、ホーナーの秘密と彼の肉体を共有することを選ぶのである。ホーナーはこのことが招来する恐ろしい結果にどうやら気づいていないよ

うだ。しかし、芝居の最後では、自分で仕掛けた罠に自分ではまり、女たちの性的搾取の対象となった彼が、貪欲な彼女たちに精気を吸い取られ、ついには真的不能者になってしまうことが暗示されている。ウィットを駆使したゲームで勝者であったはずの彼は、反理性の罠にはまってしまったのである。

トマス・ミドルトンのセックス・ゲーム

このようなウィットの発現としてのゲームとそのゲームが目的とするセックスという根源的な矛盾は、実は、劇場閉鎖以前の時代、ジェイムズ朝にトマス・ミドルトン(Thomas Middleton)によって、すでに深く追求されていたのであった。ここで時代をさらに遡って、ミドルトンの演劇でのウィットと反理性の葛藤を見てみよう。

ミドルトンは、商業資本主義が急激に発展する時代にあって、ロンドン市民すなわち商人たちの金とセックスへの飽くなき執着を鮮烈なドラマとして描き出した。そこでは資本という、いわば文明社会のシステムそのものと、人間の獸性としてのセックスが複雑に絡み合う。そこでキーとなるのはゲームである。

たとえば、『爺さんを出し抜くトリック』(A Trick to Catch the Old One, 1605)は、こんな芝居だ。土地持ちのジェントルマン（この時代には、この語はジェントルマン階級に属する者を指す）、シオドーラス・ウィットグッド(Theodorus Witgood「天与の智を持つ男」の意)は、淫蕩の末に、すべての土地財産を高利貸しの伯父ピキュニアス・ルーカー(Pecunius Lucre「金満家」)に抵当に取られてしまう。「すべての土地は、あの色欲という小さな穴（女性器）に吸い取られてしまった」(1幕1場)のである。もはや残されたものは自分の才知のみとなつた彼は、財産を取り戻すゲームを開始する。自分が囮い者にしていた「娼婦」(固有名が与えられていない)を、広大な土地を所有する田舎の富裕な未亡人に仕立て上げ、自分が彼女と結婚することになったというふれこみで、ロンドンの伯父の許に乗り込むのである。彼の目論見は図に当たり、甥が金持の未亡人と結婚することに気をよくしたルーカーは、彼に小金を与えたり、自分の資産の相続人に指定したりする。一方、同業の高利貸しでありながら、商売上の対立から、ルーカーを不眞戴天の仇と憎んでいるホールド(Hoard「資産をたっぷりため込んでいる男」)は、ウィットグッドの結婚話を聞きつけると、未亡人を横取りして、ルーカーの鼻をあかしてやろうと企む。彼は未亡人（実は娼婦）に、彼女の婚約者ウィットグッドはどうしようもない女たらしの放蕩者だと吹き込む（実際その通りなのだが）。ショックを受けた（ふりをしている）未亡人に、彼は求

婚し、彼女をルーカーとウィットグッドの許からさらっていって、結婚する。敵を出し抜くゲームを仕掛けて勝利したつもりのホードだが、もちろん彼の方がひっかけられたわけである。娼婦は金持の夫と安定した生活を手に入れ、ウィットグッドはホードの姪でジョイス(Joyce)という堅気の娘を娶り、伯父のルーカーから抵当権を取り戻すことにも成功する。

ミドルトンらしいゲーム性がさらにいつそう顕著に見られるのは、『いかれた世の中ですぞ、皆の衆』(A Mad World My Masters, 1605)である。放蕩者のフォリーウィット (Follywit, folly と wit を組み合わせた^{オキシモロン}撞着語法的名前) には裕福な伯父サー・バウンティアス(Sir Bounteous)がいるのだが、伯父はわずかな小遣いしか与えてくれない。遊びの金に困ったフォリーウィットは、伯父がその名(Bounteous)の通り賓客を気前よくもてなす習慣があることにつけこみ、オウマッチ卿 (Lord Owemuch「借金漬け」) という貴族に変装し、従者に仕立てた取り巻きたちとともに、伯父の邸宅に乗り込む。盛大な饗応を受けた彼らは、夜になると覆面をして強盗に変身して、サー・バウンティアスから金を奪う。大事な客人のオウマッチ卿も強盗被害にあったと思い込んだ伯父は、被害弁償のために、さらに金を手渡す。こうしてまんまと大金をせしめるフォリーウィットは「騙しのゲーム」の達人であるわけだ。

ところが、その達人も騙されてしまう。彼は、街で出逢った美しい女に一目惚れして、彼女とあわただしく結婚する。この女、実は、サー・バウンティアスが開いていたガルマン (Gullman 「男を欺す」) という娼婦だった。彼女の「母親」(固有名のない配役) は、娘をあちこちの男たちに売って金を稼ぎつつ、最終的には財産持ちの男と結婚させて「堅気」にさせることをもくろんでいた。そのために、娘につつましい、恥じらう処女を演じさせていたのである。この母親によれば、なんと娘の「処女を15回売って、結婚持参金を稼いだ」という(1幕1場)。これは「処女ゲーム」ともいるべきものだろう。

この「処女ゲーム」は、ミドルトンがローリー(William Rowley)と共に作した代表作、ジェイムズ朝悲劇の最高傑作ともいわれる『チェインジリング』(The Changeling, 1622)でさらに展開される。ヒロインのビアトリス・ジョアンナ(Beatrice-Joanna)は、アルセメーロ(Alsemoro)という学者と結婚したいために、婚約者のアロンソ(A Alonso)を容貌醜悪な召使いのディフロリーズ(Deflores)を使って暗殺する。ところが、それを種にディフロリーズに脅迫され、レイプ(deflower)されてしまう。処女を喪失した彼女にとってさらに不運なことに、アルセメーロは花嫁の処女性に異常までに執着する男であった。学者である彼が、

女性が処女であるかどうかを確認するための「処女試験薬」を使おうとしていることを事前に知った彼女は、それを実際に飲ませたとき、処女としての反応を偽装して、何とか切り抜ける。しかし、初夜の床でもアルセメーロを欺き通せる自信はないので、自ら「処女試験薬」を使って本物の処女であることをあらかじめ確かめておいた侍女ダイアファンタ(Diaphanta)を身替わりにする。堅気の貴婦人である彼女には、プロの娼婦であるガルマン母子がやったような「処女再生術」という方法など、もちろん思いもよらなかったわけである。

『チェインジリング』で、ローリーが担当したアリビウス(Alibius)という男が経営する癪狂院(mad-house)を舞台とするサブ・プロットは喜劇となっているが、ミドルトンが書いたメイン・プロットは相当に深刻な悲劇である。そこにこのような馬鹿馬鹿しく不条理な「処女試験薬」のエピソードが挿入されているというのは、いったいどういうことなのであろうか。それは、ミドルトンが、ゲームを成立せしめる理性=ウィットが象徴する近代市民社会、商業資本主義文明を脅かす存在として、肉欲を指定していたからである。人間の獸性の部分、すなわち反文明的部分である肉欲を、ゲーム=理性の産物によってコントロールしようとするのは文明人の思い上がりなのだ。ゲームとセックスを弄んだ人間は、頽廃と破滅の縁に追いやられるのである。

このことは、『いかれた世の中ですぞ、皆の衆』のサブ・プロットによく示されている。サー・ペニテント・プロセル (Sir Penitent Brothel、この名前も撞着語法) というジェントルマンは、商人ヘアブレイン(Harebrain)の妻を狙っている。しかし、異常なまでに嫉妬深いヘアブレインが夫人を自宅にほとんど軟禁状態にしているため、容易に近づけない。そこで、ペニテントは娼婦ガルマンを信仰心の厚い女に仕立て上げて、ヘアブレイン家に送り込み、夫を油断させる。その上で、ガルマンの病気見舞いという口実で、ヘアブレイン夫人をペニテントが待ち受けている娼家に誘い出す。嫉妬深いヘアブレインはこっそり夫人のあとをつけてきて、二人の女が何か秘密を話し合っているのではないかと盗み聞きする。彼の耳にはガルマンがヘアブレイン夫人に話しかける声だけが聞こえる。しかし、「泣かないでくださいな、奥様」とか、「ああ、そこに手を置いてくださいな、そう、そこよ、そこが痛いのよ」という彼女の台詞は、実は、ペニテントとヘアブレイン夫人の性交を実況中継しているのだ。愚かな夫はそれが分からず安心してしまう。実にきわどい場面であるが、当時の上演では、あからさまな卑猥さは感じられなかっただろう。なぜなら、この芝居はセント・ポール少年劇団(the Children of Paul's)が演じたものであったからである(われわれ現代の読者

は、この時代に女優が存在しなかったことをしばしば忘却している)。後の時代の『田舎女房』の「陶器の場」の方が、卑猥さではるかに上を行っている。

このように巧妙なゲームによって欲望を遂げたペニテントであったが、淫欲に耽った酔いとして、激しい後悔が彼に襲ってくる。「天国から切り離されてしまった呪われた男よ」と彼は独白する。「お前は、ただいっときのゲームに、永遠の救いという財産を賭けて失ってしまった、みじめな浪費家だ、肉の快楽を得るために、お前の名前を【救われる者のリストから】消し去ってしまったのだ」(4幕1場)。その彼の前に、ヘアブレイン夫人の姿をとったサッキュバス(Succubus、男性の精気を吸い取る夢魔)が出現する。夢魔とは気づかないペニテントは、肉の快楽へ再び誘おうとするサッキュバスを「お前は悪魔だ!」と罵って、拒絶する。サッキュバスがかき消すように姿を消したとき、彼は自分がまさに地獄の縁に立っていたことを悟って、慄然とするのである。

わが娘は取り替え子であったのか

ミドルトン演劇の根底にはキリスト教的市民道徳があるのだろう。ペニテントの悔恨がそのことを示している。しかし、この劇作家の凄味は、反文明、反理性としての悪を究極まで追求したところにある。そこが3世紀の時を隔てて、彼とワイルドとを結ぶ接点になるのだ。

『チェインジリング』のヒロイン、ビアトリスは、自分の欲望を満足させるために、婚約者をディフロリーズに暗殺させ、さらに初夜の床で身替わりを務めたダイアファンタをも口封じのため、同じく彼を使って殺させる。共犯者としてディフロリーズとますます深い関係になっていく美女ビアトリスの内面は、彼の容貌に匹敵するほどの醜悪なものになってしまうのだ。最後に悪事が暴露されたとき、もはやこれまでと観念したディフロリーズに彼女は刺される。瀕死のビアトリスは父ヴァーマンデロ(Vermandero)にこう語る。

ああ、どうか私に近づかないで、お父様、私はあなたを穢してしまいます。私は、あなたをより健康にするために、あなたから抜き取られた血なのです。もはや一顧だにすることなく、無用のものとして、大地に投げ捨ててください。共同の下水溝にそれを流し、何も分からなくなるよう消し去ってください。(5幕3場)

ディフロリーズに汚され、自らも悪の深淵に沈んだビアトリスは、ヴァーマン

デロにとって「取り替え子」(changeling)と化したのである(この芝居のタイトルには他にもさまざまな意味が含まれているが、それは省略する)。

『サロメ』(Salome, 1893)の最後の場面を想起してみよう。ヨカナーの首に口づけするサロメを見て、ヘロド(Herod)はヘロディアス(Herodias)に、「彼女は怪物だ、お前の娘は一まちがいなく彼女は怪物だ」と告げる。サロメは明らかに「取り替え子」なのである。

さらにもう一つ、『サロメ』とミドルトンの相似性を例示してみよう。ミドルトンの悲劇で『チェインジリング』と双璧をなす傑作『女よ女に心せよ』(Women Beware Women, 1623頃初演、1657出版)では、悪に耽溺し、しかも悔悟することのないヒロインが登場する。フィレンツェ公国の市民レアンショー(Leantio)の妻で16歳のビアンカ(Bianca)は、年齢55歳(この芝居は多くの登場人物の年齢を具体的に示すという特異な傾向を備えている)という公爵にレイプされる。それが契機となって、この少女は悪にのめり込むようになる。雇われセールスマンにすぎない夫を捨て、華やかな生活を求めて公爵の愛妾となり、さらには正妻となるために邪魔な夫を殺させる。公爵の弟の大司教が兄の不道徳な結婚に反対していることを怨んだ彼女は、彼を毒殺しようとはかる。ところが、公爵が毒杯を誤って飲み、絶命してしまう。取り返しのつかない間違を犯したことを見たビアンカは公爵の遺骸に駆け寄ると、その唇に最後の口づけをする。そのとき彼女は毒酒の瘴氣を吸い込み、その強力な毒によって、彼女の美貌はたちまち醜く崩れていく。「わが心の醜悪さの方がもっとおぞましい」と彼女は言い放つと、毒杯の残りをあおる。ビアンカの最後の言葉は、開き直りとも言うべき凄絶なものだ——「しかし、これこそが悦びだ、一つの愛の杯に、同じく死を味わいつつ、私が去りゆくことこそが」(5幕2場)。サロメの声は、このビアンカの死に際の台詞と共に鳴るかのようである。

ああ、私はお前の口にキスしたわ、ヨカナー、私はお前の口にキスをした。お前の唇には苦い味があったわ。あれは血の味だったのかしら?……いや、でも、もしかしたら、それは愛の味だったのかもしれないわね……愛は苦い味がするっていわれるもの。でも、それがどうだっていうの? どうだっていうの? 私はお前の口にキスしたのだから、ヨカナー、私はお前の口にキスしたのよ。(91)

19世紀末と同様に、17世紀でも「愛」はさまざまな意味で使われていた。しか

し、当時のテクストを読む際には、「愛」が、一般的には、現代とは異なる、はあるかに強く、直接的な意味を持っていたことに常に注意しなければならない。それはしばしば「肉欲」と同義語、すなわち反理性、反文明の概念でもあった。悪の少女ビアンカの「愛の杯」は、「取り替え子」サロメが味わった苦いキスの味、ウィットに対する反理性の勝利の味として蘇ったのである。

Bibliography of Primary Sources

- Braddon, Mary Elizabeth. *Lady Audley's Secret*. Ed. Jenny Bourne Taylor. London: Penguin, 1998.
- Collins, Wilkie. *No Name*. London: Sampson Low, 1862.
- Congreve, William. *The Way of the World*. Ed. Brian Gibbons. London: A & C Black, 1995.
- Etherege, George. *The Man of Mode*. Ed. John Barnard. London: A & C Black, 2008.
- Gilbert, W. S. *Engaged. London Assurance and Other Victorian Comedies*. Ed. Klaus Stierstrofer. Oxford: Oxford UP, 2001.
- Goldsmith, Oliver. *She Stoops to Conquer*. Ed. James Ogden. London: A & C Black, 2003.
- Jerrold, Douglas. *Black-Eyed Susan; or, "All in the Downs". The Writings of Douglas Jerrold*. Volume 8. 251-287. London: Bradbury & Evans, 1853.
- Middleton, Thomas. *A Mad World My Masters*. Ed. Michael Taylor. *A Mad World My Masters and Other Plays*. Oxford: Oxford UP, 1995.
- . *Thomas Middleton: The Collected Works*. Ed. Gary Taylor and John Lavagnino. Oxford: Clarendon, 2007.
- . *A Trick to Catch the Old One*. Ed. Michael Taylor. *A Mad World My Masters and Other Plays*. Oxford: Oxford UP, 1995.
- . *Women Beware Women*. Ed. William C. Carroll. Second Edition. London: A & C Black, 1994.
- Middleton, Thomas and William Rowley. *The Changeling*. Ed. Michael Neil. London: A & C Black, 2006.
- Shirley, James. *The Dramatic Works and Poems of James Shirley*. 6vols. Notes by William Gifford and Alexander Dyce. Tokyo: Hon-no-tomosha, 1997.
- Steele, Richard. *The Conscious Lovers*. Ed. Shirley Strum Kenny. Lincoln: U of Nebraska P, 1977.
- Wilde, Oscar. *The Importance of Being Earnest and Other Plays: Lady Windermere's Fan; Salome; A Woman of No Importance; An Ideal Husband; The Importance of Being Earnest*. Oxford: Oxford UP, 2008.
- Wycherley, William. *The Country Wife*. Ed. James Ogden. London: A & C Black, 2007.