

| | |
|-------------|---|
| Title | Consent is law enough to set you free : ファーカーの『しゃれ男の策略』について(I) |
| Author(s) | 丸橋, 良雄 |
| Citation | 英文学評論 (1998), 70: 31-49 |
| Issue Date | 1998-01 |
| URL | https://doi.org/10.14989/RevEL_70_31 |
| Right | |
| Type | Departmental Bulletin Paper |
| Textversion | publisher |

“Consent is law enough to set you free”

— ファーカーの『しゃれ男の策略』について(I) —

丸 橋 良 雄

I

George Farquhar (1677(?)-1707) が生きた時代は、単に世紀の変わり目に位置していただけではなく、政治的にも経済的にも社会的にも、大きな変革を迎えることになったのは周知の事実である。1660年に Charles II が即位して英国では王政復古するが、国王は 1685年に死亡し、同年2月に王弟 James II が王位を継承した。フランス人を母とし、フランスで養育された彼は熱烈なカトリック教徒であり、強引にカトリック勢力を扶植しようとして、反動政治家となった。ジェームズの暴政は国民の間に激しい反感と恐怖を引き起こし、トーリー党もウィッグ党も共に断固として王の反動政治に反対するに至った。

ジェームズの地位が危うくなった時、王子が生まれて事態は急速に変化した。今やすべての階級の人々の心はジェームズから離れ、カトリック教徒でさえも王の譲歩を迫るに至った。状況は革命の方向に進んだのである。トーリー党、ウィッグ党提携の下に、新教徒である William of Orange に使者を送り、英国の自由と新教徒を守る為、武力干渉を目的としてオランダより来島することを要請した。

1688年11月にウィリアムはオランダ軍を率いてイングランドに上陸し、ジェームズはフランスに逃亡した。ロンドンに入ったウィリアムは仮議会を招集し、政局の收拾に当たさせた。翌年2月に議会はウィリアム三世と Mary II

を英国の国王と女王に推戴することを決議し、議会の提出した「権利の宣言」に二人は署名して王位に即いた。このようなブルジョア革命が名誉革命であり、ここに数十年に渡る絶対王政と議会との抗争は終わりを告げて、立憲君主制が成立した。そして、それは大地主と大市民の政治支配を確立し、民権が伸びて行った結果、英国の社会と経済はその後著しく資本主義の方向に発達するのである。1702年にウィリアム三世没後即位した Anne 女王は国教徒で、大貴族や大商人を中核とするトーリー党を重用し、ウィリアムの対外積極策を継承しフランスに開戦した。女王は跡継なしに 1714 年に急死するが、この時代は商業・工業・貿易が活発に展開され、植民地獲得合戦や海外市場の開拓競争に着々と勝利を収めて行った時代である。1694年にはイングランド銀行も創設され、資本蓄積と市場開拓が行われ、来たるべき産業革命の準備時代を成した。

政治上の民権の伸長は、一般市民の経済力の向上や社会生活の充実と決して切り離しては考えられない。では、ファーカークが生きた時代は英国の演劇史上いかなる時代であったのだろうか。注目すべきことは観客層の変化である。無類の芝居好きであり、演劇の良き理解者であったチャールズ二世とは異なり、ウィリアム三世やアン女王は劇場には極めて関心が薄く、その後ドイツより迎えられた George I はほとんど英語を理解しなかったこともあり、演劇は宮廷を離れてしだいに市民の手に委ねられることになった。1688年の名誉革命後新興中産階級の人々を中心とする社会が勢力を得て来て、この時代の劇場は上流貴族と新興商人との社交や取引の場所でもあった。こうした新しい観客層の出現は必然的に演劇の中身の質的变化をもたらしたのである。ピューリタンの考え方も蘇って来て、そういう価値観を持っていた中産階級の人々は常識を学び始めた。つまり、英国人のまともな考え方が回復して来たのである。先の時代で取り上げられた偉大な英雄の悲壮な行為や痛烈な社会諷刺よりも、平凡で常識的な人間生活を送る人々の真面目な努力や精進に敬意を払い、そういう平凡な人間の理想像を演劇の中に求め始めたのである。

ファーカークは 30 歳に満たずして若死するが、彼の劇作時期は処女作を発表

した世紀末から死の直前までの10年間に集中している。

- 1698 *Love and Bottle*
 1699 *The Constant Couple*
 1701 *Sir Harry Wildair*
 The Stage-Coach
 1702 *The Inconstant*
 The Twin-Rivals
 1706 *The Recruiting Officer*
 1707 *The Beaux' Stratagem*

1701～1702年にかけて次々と発表された三つの喜劇（ファースである『馱馬車』を除く）はすべて失敗作であり、観客の支持は得られなかったが、それ以外の五つの作品はそれなりに好評だった。死の前年度に上演された『徴兵官』では圧倒的な成功を収め、最終作の『しゃれ男の策略』は最高傑作と目され、18世紀の観客の間では絶えず支持され成功を収めたことを示す、上演記録が残っている²。

考察の対象としてこれから取り上げようとしている喜劇はファーカーの最終作であるけれども、次の年表と彼の劇作時期とを比較してみると、実に興味深い事実が分かる。

- 1696 Cibber: *Love's Last Shift*
 Vanbrugh: *The Relapse*
 1697 Vanbrugh: *The Provoked Wife*
 1698 Collier controversy started with the publication of
 A Short View of the Immorality and Profaneness of
 the English Stage.

- 1700 Congreve: *The Way of the World*
 1701 Steele: *The Christian Hero*
 Steele: *The Funeral*
 1702 Cibber: *She Would and She Would Not*
 1703 Steele: *The Lying Lover*
 1704 Cibber: *The Careless Husband*
 1705 Steele: *The Tender Husband*

王政復古期喜劇は一般的に言って、George Etherege (1635-1691) によって機智の花は開花され、William Wycherley (1640-1716) によって円熟味を増し、William Congreve (1670-1729) によって頂点に達して、やがて John Vanbrugh (1664-1726) を経てファーカーが最後の幕引きをした、というのが評家の間で概ね一致した見解である。しかしながら、ウィッチャリーやエサリッジの最高傑作と目されている *The Country Wife* (1675) や *The Man of Mode* (1676) はそれぞれ 1670 年代中葉の作品である。これら二つの作品とファーカーの処女作との間で英国民は名誉革命を経験し、その後チャールズ二世の絶対王制からウィリアム三世を経て、アン女王へと続く立憲君主制への政治的な移行期を目の辺りにして来たのである。政治的にも経済的にも社会的にも大きな変革の時代に生きたファーカーの最終作と、これら二人の劇作家の作品との間には、実に 30 年以上もの隔たりがあったのだ。このような大きな変革の波によってファーカーが劇作上何ら影響を受けなかった、と考えるのは無理な相談である。というのも、彼と同時代の劇作家が新しい時代の動向や観客層の変化・好みなどを敏感に捉えて、演劇史に残るような作品を矢継早に発表しているからだ。

上の年表中シバーとスティールの作品 (1701 年にシバーが発表した『キリスト教の英雄』という教訓論は除く) にはすべて共通してセンチメンタリズムの萌芽がみられ、世紀が変わると当時の劇作家はもはや機智という美意識には

ほとんど関心を示していない。例えば、最初のセンチメンタル・コメディと目されているシバーの『恋の最後の手管』では、放蕩な夫に10年間見捨てられた妻が、最後には夫を改心させ彼の愛を取り戻すという道徳的な解決を与えている。1702年の作品では明確に道徳的なトーンを与え、センチメンタリズムへの暗示が見られる。1704年の『のんきな夫』では、劇の結末で主人公を改心させセンチメンタルな和解をさせている。

一方、スティールは1701年に『キリスト教の英雄』という小論文を書いて精神的な支えとし、人間性の善と愛情の純潔を中核とする中産階級の人々の道徳観を支持した。同年上演された『葬式』では、非現実的なプロットの終わりで美德が報いを受けるという、お決まりのセンチメンタルな筋立になっている。1703年の『嘘つきの恋人』では、主人公が辛い経験を経て、大詰になって良心の苛責と悔恨により改心して、愛する女性と結婚するという結末を迎えるが、やはり勧善懲悪的色彩が明確に表われている。次の『優しい夫』では、妻の貞節さを夫が試すことにより夫婦間の誠実さを描こうとした、道徳的色彩の感じられる作品である。特に、1704～1705年にかけて上演された『のんきな夫』と『優しい夫』は大成功を収め、劇場では観客のお気に入りのレパートリーとなった³。センチメントを身上とする作品はこれ以降およそ80年間英国の劇壇を席卷することになるのである。

英国の演劇史上世紀末から17世紀初頭にかけてすでにいくつかのセンチメンタル・コメディが上演され、そういう作品が観客に大いに支持されるような風土の中でファーカーが劇作に専念した、という事実は決して忘れるべきではない。このような演劇的風土の変化の要因は、無論すでに述べたような政治的な体制が一転したことに伴う、観客層や観客の好み、それに道徳観の変化に負うところ大であるけれども、特にコングリーヴとヴァンプラーを俎上に載せて王政復古期喜劇の不道徳性を非難するパンフレットを、Jeremy Collierが1698年に発表したことも少なからず起因しているように思われる。

コリアーは国教会の牧師であり、有利な立場を活かして当時の劇作家に脅威

を与えたのである。当時の喜劇が不道徳な題材を扱っていたことは紛れもない事実であるから、確かに彼の攻撃は大いに世論の支持を得た。コリアーの目的は劇を改革するのではなく廃止することにあつたので、論調は極端に走り過ぎたようだ。一例を挙げると、劇中で悪玉をみごとに描いた劇作家は悪を勧めているのだ、といった具合である。演劇史上変革期を迎えていたこともあるが、コリアーの槍玉に挙げられたCongreveの傑作である『世の習い』がコリアーのパンフレット発表の2年後にLincoln's Inn Fieldsの劇場で上演されたが、興行成績は頗る悪かった。パンフレット発表の一年前に上演された*The Mourning Bride* (1697) は、三流の作品であつたにも拘わらず『世の習い』よりもはるかに観客の支持を得た。コリアーの影響もあり、このような皮肉に気落ちしたCongreveは30歳の若さで1700年を最後に劇作を断念してしまつた。

ファーカーが処女作を発表した頃コリアー論争がたけなわであつたが、初期の作品では余り影響を受けることなく、彼は王政復古期喜劇のテーマや風習を取り入れて、最後の二作ではそういうものから（完全にではないが）離脱する方向に向かつた。以上のような時代背景を考慮に入れた上で、これから『しゃれ男の策略』を検証して行くわけであるが、評家の間ではファーカーとこの作品は演劇史上どのような位置付けをされているのであろうか。参考までに代表的な評をいくつか挙げてみよう。

1. *The Beaux' Stratagem* (1707) shows both the traditions of Restoration comedy and the advent of new tendencies.... Farquhar's last and best comedy brings Restoration comedy to a brilliant close, and points to the healthier humour of Goldsmith.⁴
2. ...though continuing in many ways the inspiration of the Restoration theatre and keeping its essential technique, he gave expression in his plays, particularly in the last one, to the new outlook, striking

- a happy balance between the 'Old Comedy' and the dawning vogue for sentiment and morality.⁵
3. ...the connecting link between the older generation of the Restoration and the rising tide of Cibbers and Steeles.⁶
 4. As the child of a transition, he was caught between two sets of antagonistic values; he necessarily formulated no harmonious values of his own.⁷

現代の批評も概ねこのような見解に沿った内容だと言えよう。即ち、演劇史上正に移行期を経験し、不道德な題材を扱った王政復古期喜劇とセンチメンタル・コメディーとの中途に位置するのが、ファーカーの『しゃれ男の策略』であるという見方だ。このような捉え方は余りにも常識的であり、筆者自身何らそれに疑問を投げ掛けるつもりはない。ファーカーは「ワインではなくて混合飲料（“mixed drink”）だ」⁸と決めつける評家もいる。つまり、これまでいろんな劇作家がすでに用いた古いテーマや技法を取り入れただけで、価値ある新しいものを生み出したとは見做せない、と言うのである。果たして、そうだろうか。

ファーカーの作品については、先の時代のエサリッジやウィッチャリーやコングリーヴの場合ほど評価を受けることなく、どうやら機智の花が散る間際の遅咲きの徒桜と呼べそうである。この劇におけるファーカーの狙いは、主人公の Archer にその片鱗が見られるような王政復古期喜劇に特有な「放蕩者」(rake) を描くことでも、改心した Aimwell に代表されるセンチメンタル・ヒーローを描くことでもなかった。ましてや、範疇の異なる二種類の喜劇の間でみごとにバランスを保って、作品の幅を広げることにあつたわけでもない。我々は余りにもファーカーが移行期の劇作家である（歴然たる事実であるが）ということに固執する余り、肝心なことを忘れているのではあるまいか。

つまり、この作品の意義はいかなる点に見い出せるのか、という事である。

ファーカーの表明した喜劇観も踏まえて、テキストを綿密に検証することにより、それは可能となるだろう。前置きが長くなったけれども、本稿の目的の為にはファーカーを取り巻く時代背景を概観することは不可欠であり、これより本論に入りたい。

II

Oliver Cromwell の共和制が倒れて、フランスに亡命中の王子が帰国してチャールズ二世として即位した 1660 年（劇場閉鎖令が 18 年ぶりに解かれた年でもある）以降 1700 年までの演劇を、演劇史上王政復古期演劇と呼ぶのが常である。ファーカーの処女作は辛うじてこの時代に含まれるが、『しゃれ男の策略』は新しく世紀が変わってすでに 7 年が経過しようとしていた頃の作品である。この時代になると、先の時代の喜劇で通用したテーマや価値体系はことごとく変更や排除することを余儀なくされるのである。この章では、ファーカーのこの劇と、王政復古期喜劇と新たに到来するセンチメンタル・コメディとの関連性を調べたい。

まずはアクションが生じる場所の問題である。王政復古期喜劇ではほぼ例外なくロンドンという都会が舞台であり、登場人物も主人公を含めてその大部分が都会人である。田舎というのは都会よりも劣った場所であり、そこに住む人間は粗野で機智を解しない人種である、というのが劇作家の共通した認識だった。ところがファーカーのこの劇では、舞台は一転して Lichfield という田舎になっている。アーチャーとエイムウェルというロンドン生まれの上流階級の紳士と Sir Charles Freeman（彼の妹の Mrs. Sullen もロンドン生まれであるが、今は結婚して田舎に住んでいる）を除けば、他は皆田舎に住む人間である。ここにはもはや都会と田舎の対立は見られず、都会の上流階級の紳士も街道で追い剥ぎを働く一味（“I am the most a/gentleman that way that ever travelled the road.” (IV. ii. 138-9)）も所詮は同じ人間に過ぎない、というの

がファーカーの認識である。

先の時代の喜劇は機智を身上とし、機智の有無が価値判断の基準となったけれども、この劇では機智の絶対性というものはそれほど有力ではなく、それと並列する形で善意・博愛・許し・勸善懲悪と言ったような道徳的な要素も顕在化している。エサリッジの『当世風の男』に登場する Dorimant は Mrs. Loveit という愛人がすでにいながら、彼女の友人の Bellinda にも言い寄り、拳句の果てに Harriet という才色兼備で資産家の田舎娘 (“wit”, “handsome”, “hugeous fortune”)⁹ と恋に陥って、他の二人の女性と手を切り、結婚する為に田舎に行く決意をしている。この時期の機智に富んだ猟色家にとって、これら三つの要素は結婚相手として不可欠な条件なのだ。

アーチャーとエイムウェルも放蕩が祟ってロンドンに居辛くなって、田舎であわよくば一山当てよう（資産家の娘と結婚しよう）と思っている。ところが、少なくともエイムウェルにとっては、相手の女性の機智の有無はほとんど問題にならないようだ。その上ファーカーは、二人がしばらく滞在することになる宿屋の主の Boniface に、後にエイムウェルが心を強く惹かれる Dorinda のことを次のように語らせている。

BONIFACE

Yes, sir; she has a daughter by Sir Charles, the finest woman
in all our country, and the greatest fortune. (I. i. 78-9)

機智というものに対する劇作家の意識の違いがここに観取できる。しかしながら、二人の主人公の狙いは素姓を隠して、身分の良い金持の男とその召使ということにして、fortune-hunter になることにあるから、彼らの「策略」（劇のタイトルに如実に表われている）はやはり王政復古期喜劇の枠組に沿ったものである。ところが、機智の喜劇に従ったプロット展開をしながら、最後には主人公と追い剥ぎ一味が一戦を交えるという、どたばたで笑劇的な場面が見ら

れるのだ。このような劇作上の一貫性の欠如は、ファーカーが対象として取り上げていたモチーフに対して、作者自身明確な解答が出せないでいることが原因となっているのではないだろうか。

主人公の描き方にしても先の時代とは大きな違いがある。アーチャーやエイムウェルはドリマントや Honer のような猟色家ではなく（と言うことは、女性に対する強い敵意・嫌悪感・不信感を持ち合わせていない）、劇中では唯一人の女性を追いかけている。アーチャーとサラン夫人の結びつきに対しては曖昧な描かれ方をしているが、少なくともエイムウェルとドリングは最後に結婚することになる。アーチャーとサラン夫人の間では、『田舎女房』に登場するホーナーと人妻との間で日常茶飯事であった姦通も無縁である。少なくともアーチャーにはその気があったけれども、夫人の方が貞節を守り通そうとした筋がある。エサリッジの *She Would If She Could* (1668) で、夫の親友の Courtall と関係を持ちたいと積極的に働きかけた Lady Cockwood とは極めて対照的である。主人公の猟色性や打算的な冷笑さが感じられず、また、彼がある種の「浄化」を最後に受けているという点で、エイムウェルとドリングの結びつきに対して観客の側に抵抗はなく、『当世風の男』の結末に感じられるような不自然さや皮肉はそこには微塵も感じられない。

王政復古期喜劇は間違った結婚を諷刺するのが常である。だが、どうしても避けられないような不幸な形の結婚が有しているゆゆしい危機をはらんだ現実には、実際のところ焦点を合わせて描写することはほとんどない¹⁰。詳細は次の章で言及するが、ファーカーがこの劇の中でそういう不幸な結婚に劇的な葛藤を与えて、それを極めてリアルに描いているのは注目に値する。すでに指摘したように、この劇のプロットは王政復古期喜劇の枠組を借りたものであるけれども、主人公の描き方と彼らが迎える結末は両者の間で決定的に異なっている。機智に富んだアーチャーには放蕩者の名残があり、ポニフェイスの娘の Cherry やサラン夫人に言い寄るが、猟色という目的は達成できない。けれども、最後には女性ではなく、10000 ポンドの金（エイムウェルと山分けすることに

なっていた)を一人で手に入れることになる。一方、機智とは無縁のエイムウェルは教会で見たドリングに一目惚れするが、彼らの策略が実を結ばないうちに改心する。つまり、放蕩者が善良な女性の愛に目覚めて改心させられるという、昔からよくあるセンチメンタルな結末に従っている。

論点を整理すればこういうことだ。開幕した時は放蕩者として二人の主人公は登場した。アーチャーは放蕩者の名残をある程度残したままであるが、エイムウェルはドリングと知り合ってから変貌して、センチメンタル・ヒーローの様相を呈してしまう。この劇には異なる価値観を持つ主人公が登場するのだが、興味深いことにこのような価値観の対立は劇の構造上にも見て取れる。

各場面は宿屋と Lady Bountiful の家との間で大体交互に入れ替わって展開している。ポニフェイスという宿の主の名(ペテン師や二枚舌を意味する)が暗示しているように、表面的には駅伝馬車の客が利用する宿となっているが、裏では主は街道で追い剥ぎを働く Gibbet 一味に手を貸して、彼らの隠れ処にもなっているような、実にうさん臭い宿である。そこは“a man of pleasure”(I. i. 88)であり、しかも夫婦仲がうまく行ってない Sullen が明け方近くまで酒を飲んで入り侵る場所でもある。陰謀・欺瞞・金・ある種の悪などがはびこるこのような宿は、放蕩者としての顔を持つ二人が落ち着くのに相応しい場所である。

他方、バウンティフル令夫人はサランの母であり、夫の遺産が毎年 1000 ポンドも入る恵まれた境遇にいるが、その半分を近隣の恵まれない人たちの為に慈善の目的で使っているような、実に称賛すべき善良な人間である。その上、医術の心得もあり、「この 10 年間で彼女が治した患者の数は、この地域の医者 が 20 年間で死に至らしめた数を勝っている」(I. i. 74-6) と言う。バウンティフル令夫人に象徴される慈善や博愛が宿るのが彼女の家であり、そこに娘のドリングと嫁のサラン夫人が同居している。

アーチャーとエイムウェル、それにギベットを始めとする追い剥ぎ一味も、それぞれ手段は異なるものの、金品強奪という共通の目的で¹¹、バウンティフ

ル令夫人の家に後に侵入することになるが、図式的には宿が代表する価値観の総体（社会悪や放蕩者によって代表されるもの）と彼女の家が代表する価値観（センチメンタルなもの）との衝突を意味する。異質のタイプの主人公が登場するこの劇を我々はどう理解すればよいのか。次に、これら二人の主人公に焦点を合わせて考察してみよう。

III

ロンドンでの放蕩な生活が祟って、今や二人は所持金が 200 ポンドしかなく著しく金に困っている。住み慣れたロンドンを離れて、身分の良い主とその召使いを装って、田舎へ行って一山当てるつもりになっている。具体的には、資産家の一人娘とあわよくば結婚して、手に入れた財産を二人で平等に山分けしようと考えている。アーチャーの “’tis still my maxim, that/there is no scandal like rags, nor any crime so shameful as/poverty.” (I. i. 126-8) という台詞がいみじくも示しているように、この劇では「金」というものに対する主人公（特にアーチャー）の執着は異常に強く、これは先の時代の喜劇にはほとんど見られない現象である。Judith Milhous と Robert D. Hume に依れば、金への言及は実に 30 例以上も見られるということである¹²。これは政治体制が大きく変わった結果民権が伸長し、英国の社会や経済が逞しく資本主義の方向に発達したことと決して無縁ではないだろう。

ボニフェイスの宿に逗留することになった二人は主より有益な情報を得て、やがてエイムウェルは教会で見た金持ちの娘のドリンドと恋に陥る。一方、アーチャーは町の治安判事であり、飲んだくれの大地主でもあるサランの妻に関心を持つ。二人は共に快楽を求める fortune-hunter として出発するのだが、劇の結末部では女性を巡って二人の価値観が著しく対立する。アーチャーは現実的で実用主義的な考え方の持ち主である。その上、機智に富んだ彼には冷笑的な側面もあり、チェリーとサラン夫人の二人に言い寄る点など、先の時代の

喜劇に特有な放蕩者に近い存在である。アーチャーはチェリーに言い寄り、彼女も彼に好意を持つ。やがてチェリーは彼に結婚を迫り、2000ポンドの金を与えると言うのだが、計算高い彼はそれ位の金は1、2年で使ってしまうし、それ以上に、チェリーの身分が低いことにこだわり、彼女と結婚することは自分のプライドが許さない (II. i. 233-8) と断言するところに、彼のアンチ・センチメンタルな性格がうかがえる。

一方、自分をロマンスの主人公に見立ててロマンチックな恋の白昼夢に耽るエイムウェルの姿は、金という現実的な側面を強調するアーチャーとは対照的である。

AIMWELL

Aimwell! call me Oroondates, Cesario, Amadis, all that
romance can in a lover paint, and then I'll answer. O
Archer! I read her thousands in her looks; she looked like
Ceres in her harvest: corn, wine and oil, milk and honey,
garden, groves, and purling streams played on her plenteous
face.

ARCHER

Her face! her pocket, you mean; the corn, wine, and oil
lies there. In short, she has ten thousand pound; that's the
English on't.

AIMWELL

Her eyes —

ARCHER

Are demi-cannons, to be sure; so I won't stand their
battery.

AIMWELL

Pray excuse me, my passions must have vent.

ARCHER

Passion! what a plague! D'ye think these romantic airs will
do our business? (III. ii. 5-19)

もし、二人の策略が功を奏して、それぞれドリングとサラン夫人と彼女らの財産を手に入れることが定石通り可能になれば、この劇は正しく王政復古期喜劇の二番煎じと呼べるだろう。だが、それはファーカーの本意ではなく、観客の予想はみごとに裏切られ、作者によってある種の拵りが加えられているのだ。かと言って、ファーカーはセンチメンタル・コメディイヤーを書こうとしたのではない。同じ主人公でも、エイムウェルと比較してみると、圧倒的にアーチャーの方に比重がかけられて描写されていることに気が付く。エイムウェルとドリングが二人だけで仲睦まじく語らうのは第五幕に入ってから、しかも最後の場面のわずか40行余りの台詞のやりとりの中である (V. iv. 1-39)。

これに反して、アーチャーがチェリーや (I. i. 311-83, II. ii. 131-238)、サラン夫人との間 (IV. i. 265-316, V. ii. 16-79) で仲睦まじく語る場面はいくつか設定されている。にも拘わらず、アーチャーは最後にこれらいずれの女性とも結婚をしないのである。

ファーカーはこの劇で主要な男女の関係を三つ扱っている。(1) エイムウェルとドリングの幸福な結婚。(2) アーチャーとチェリーの仮初の恋の話。(3) サラン夫妻とアーチャーとの三角関係。作者が一番力点を置きたかったのは、どうやら三番目の関係にあり、不幸な結婚の縮図がサラン夫妻に象徴されているのだ。ロンドンという都会出の夫人とサランが結婚して14ヶ月しか経たないけれども、もう14年近く連れ添って来たような印象を夫妻は持っている。夫の方は毎晩のように外出して酒を飲み、明け方近くにすっかり泥酔して帰って来てベッドに入るので、妻は安眠できない生活がずっと続いていて、実際この

ような生活に辟易している¹³。

サラン夫人の言葉を借りれば夫は“a sad brute” (II. i. 51) や “a sullen, silent sot” (II. i. 54-5) であり、不幸な結婚がもたらした夫婦生活の忌まわしい現実やグロテスクな姿は劇の随所 (II. i. 1-73, 128-43, III. iii. 269-84, 389-429, V. i. 15-88) に描写されている。このような二人にアーチャーが加わって一種の三角関係が成立しているのだが、そこにスペイン継承戦争で捕虜になり仮釈放された Count Bellair というフランス人将校が絡んで、彼らの関係をより一層複雑にしているのだ。サラン夫人がベレアに近づいたのは彼に惹かれたからではなく、何とか夫の関心をもっと自分の方に引きつける為に、ベレアを使って嫉妬させようとしたからである。ベレアはフランス人将校付き牧師の Foigard に命じて、自分を夫人の寝室に隠すよう画策するが、アーチャーが持前の機智により彼の身代わりになってそこに侵入した為、ベレアの計画は挫折する。結果的にはベレアは上の三角関係にサスペンスと緊張感と深みを与える為に利用されただけの存在に過ぎない。

どうやらファーカークは愛する者同志の幸福な結婚より、サラン夫妻に纏わる結婚上のトラブルの方により一層強い関心を持っていたようだ。事実そう考えるだけの有力な根拠がいくつかある。先ず第一に伝記的な事実が挙げられる。ファーカークは Margaret Pemell というすでに二人の娘がいる 35 歳の未亡人と 1703 年頃に結婚したらしいが、この時代は 1701 ~ 1702 年にかけて発表した三つの作品がごとく失敗に終わり、劇作家としてスランプの状態に陥っており、経済的にも決して恵まれてはいなかった。かなりの資産家という触れ込みであったにも拘わらず、妻は全く無一文であり、ファーカークはある意味で騙されたことになる。その結果彼の自由は切り詰められ、責任は増える一方で生活は困窮し、結婚生活は互いに非難し合うことにより多少亀裂が生じたであろうことは、容易に推測できることである¹⁴。無論、推測の域を出ないけれども、妻との問題のある結婚生活が劇作の上でオーバーラップして、そういうテーマを扱う上で、何らかの影響を与えたとは考えられないであろうか。

次に、1690年代以降「夫婦間の不和」というのは非常にポピュラーなテーマであり、ヴァンプラー（『立腹した妻』）やシバー（『のんきな夫』）の作品にも見られる¹⁵。1697年には離婚法を導入することにより、結婚制度に修正を加えようとする国会制定法を作ろうとする動きがあったことも事実である。そういう事情もあり、ファーカーが興行的にも極めてタイムリーなテーマをこの劇に取り入れたことは十分に考えられる。

彼がサラン夫妻の關係に強く関心を持っていたことを裏付ける三番目の根拠は、機智に基づいたアーチャーの行動により最終的に夫妻が忌まわしい生活から解放された、という事実である。最後の場面（V. iv.）における主要な登場人物の台詞¹⁶はアーチャーが群を抜いて多く、そこでは彼が中心的な役割を果たし、幕切れの重要なセリフも彼に言わせている。四番目の根拠として、この劇のキャスティングの中身が挙げられる。俳優でもあったファーカーがそれぞれの役柄を演じる俳優を具体的に心に留めて、キャスティングを考えたことは言うまでもない。アーチャーの役を演じさせる俳優としては彼の念頭に友人の Robert Wilks¹⁷があり、『徴兵官』という作品も含めて、1606～1607年にかけてそのウィルクスが定期的にペアを組んで演じた相手の女性が Anne Oldfield であった。ファーカーは彼女の才能を認め、サラン夫人の役を割り当て、この劇で一番描きたかった主要な人物の二人までを、すでに実証済である彼らの演技力に委ねたのである。

最後の根拠として、全くトーンの異なる場面を作者が意図的に前後に並べて、不幸な結婚の不合理性を観客に強くアピールしている点を挙げたい。第三幕第三場の結末のところ、夫婦間の性格の不一致や根本的な嫌悪感は現行法では解決できずどうしようもないことを、サラン夫人は絶望的な強い口調でドリンドに訴えている。

MRS. SULLEN

Uncleanness! O sister! casual violation is a transient injury,

and may possibly be repaired, but can radical hatreds be
 ever reconciled? No, no, sister, nature is the first lawgiver,
 and when she has set tempers opposite, not all the golden
 links of wedlock nor iron manacles of law can keep 'em fast.

Wedlock we own ordained by Heaven's decree,
 But such as Heaven ordained it first to be...
 Concurring tempers in the man and wife
 As mutual helps to draw the load of life.
 View all the works of Providence above:
 The stars with harmony and concord move.
 View all the works of Providence below:
 The fire, the water, earth, and air, we know,
 All in one plant agree to make it grow.
 Must man, the chiefest work of art divine,
 Be doomed in endless discord to repine?
 No, we should injure Heaven by that surmise:
 Omnipotence is just, were man but wise.

(III. iii. 412-29)

結婚生活においては、夫婦間の憎しみは姦通以上に邪悪な行為であるという Milton の主張がそこに反響している、と指摘するマイケル・コードナー¹⁸ や Martin A. Larson¹⁹ の炯眼に導かれた解釈は首肯できるものである。

ところが、上の夫人の台詞の直後で場面が変わると、17 マイルも離れた所から腫れて痛む夫の脚の治療を求めて、田舎女がはるばるとやって来るのだ。バウンティフル令夫人を装ってサラン夫人がその田舎女をからかう笑劇的な場面 (IV. i. 1-28) であるが、ポイントは不幸な結婚生活を解決する手立てが見つからず絶望して苦悩する夫人と、夫想いの健気な田舎女の泣かせる姿という

コントラストを見せることにより、前者の置かれている辛い境遇を強く印象づけている点である。

今や夫婦間の亀裂は決定的なものとなり、その解決法は夫人の兄であるフリーマンの出現とアーチャーの機智に富んだ行動に委ねられることになる。次の章ではこの劇の最後の場面に焦点を合わせて、しゃれ男の「策略」の顛末を検証するが、それは次号に譲りたい。

注

1. Cf. Michael Corder (ed.), *Farquhar: The Beaux' Stratagem* (London: Ernest Benn, 1976), Introduction, pp. xii-xiii. 引用行数はこれに依る。
2. See Shirley Strum Kenny (ed.), *The Works of George Farquhar*, Vol. II (Oxford: Clarendon Press, 1988), Introduction, p. 139.
3. Cf. Joseph Wood Krutch, *Comedy and Conscience after the Restoration* (New York: Columbia University Press, 1924), p. 217.
4. George Henry Nettleton, *English Drama of the Restoration and Eighteenth Century* (New York: Cooper Square Publishers, 1968), pp. 137-8, p. 140.
5. A. J. Farmer, *George Farquhar* (London: Longman Group Ltd., 1972), p. 33.
6. Henry Ten Eyck Perry, *The Comic Spirit in Restoration Drama* (New Haven: Yale University, 1925), p. 108.
7. Louis Kronenberger, *The Thread of Laughter* (New York: Alfred A. Knopf, 1952), p. 183.
8. *Ibid.*, p. 167.
9. 行数指定はニュー・マーメイズ版に依る。(I. i. 43, 45, 128-9)
10. 例外的な作品として、コックウッド夫妻の不幸な関係を扱ったエサリッジの『やれるならやりたい』が挙げられる。
11. 注目すべき点は、ボニフェイスも (II. ii. 58-9) Scrub も (V. ii. 85)、更にはサラン夫人 (II. ii. 90) までもがエイムウェルとアーチャーのことを強盗一味と見做す発言をしており、二人は彼らの同類と扱われていることだ。
12. Cf. Judith Milhouse and Robert D. Hume, *Producible Interpretation* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1985), p. 304.
13. 『やれるならやりたい』の中で、コックウッド夫人も夫よりこれと同じ仕打ちを受けていて、二つの作品には類似点が見られる。
14. See Eric Rothstein, *George Farquhar* (New York: Twayne Publishers, 1967), p.

- 23.
15. Cf. Milhouse and Hume, *op. cit.*, p. 306.
 16. 台詞の行数は次の通りである。エイムウェル(45)、ドリンド(42)、アーチャー(97)、サラン夫人(25)、フリーマン(17)、サラン(37)。
 17. ファーカークを俳優から劇作家の道へ転向するように勧めたのは彼であり、類稀なる才能を発揮した俳優であった。ファーカーク自身彼の劇団の為にいくつかのプロローグやエピローグを書いている。
 18. Corder (ed.), *op. cit.*, p. 70. の脚注。
 19. Martin A. Larson, "The Influence of Milton's Divorce Tracts on Farquhar's *The Beaux' Stratagem*," *PMLA*, 39 (1924), 178.