

## アフラ・ベーン *The Rover* における女性描写の重層性 ——女優の身体と劇体験——

---

田 中 ゆ り

---

### 序

英国における17世紀は、政治的、社会的に大きな変化があった時代である。特に、1649年の国王チャールズ1世(Charles I)の処刑は、当時の人々の価値観や心的傾向にも少なからぬ影響を与えたと考えられる。それまで絶対的な権力の象徴であった存在が、そのような形で無きものとされるという事実を目の当たりにして、彼らは世の中のいかなるものに対しても懐疑的にならざるを得なかったことであろう。そのような大きな社会的変化が起こっていた時代は、英国の演劇界にとっても一つの変り目の時期であった。英国の舞台に初めて女優が登場したのだ。そしてこのような時代に現れたのが、英国初の女流職業作家であるアフラ・ベーン(Aphra Behn)である。ベーンはその代表作『流浪者、あるいは追放された騎士たち』(*The Rover, or The Banished Cavaliers*, 1677)で、社会における女性を取り巻く状況を女性の視点から描いている。彼女はまた、英国の演劇界に登場したばかりの女優の位置や境遇、さらには舞台上の女優の存在がもたらす劇的效果ということに関して意識が高かったように思われる。というのは、ベーンは観客のある特定の反応を引き起こすために女優の存在を効果的に使っているとみられるからだ。

本論では、まず女優が登場した背景という英国演劇史における外的な変化について概観した後、『流浪者』において女性の登場人物がどのように描かれ、どのような作品世界が作り上げられているかを当時の観客の反応を考慮しながら考察していく。その際、舞台の女優という存在が観客の劇体験にどのような影響を与えたか、そしてさらには演劇の質そのものにどのような内的変化をもたらしているかということを探っていきたい。

## 1. 英国初の女優の登場<sup>1</sup>

長い英国の演劇史において、1660年以前には女優という存在はなかった。17世紀初頭の宮廷仮面劇に当時の王妃と貴婦人たちが素人俳優として参加したという記録はあるが、そのような例外を除くと、すべての女性の役柄はそれまで男性の俳優によって演じられていた。しかしながら、1660年に即位したチャールズ2世(Charles II)は、先王の処刑から王政復古までの空位期間の間、亡命先の大陸でフランスなど他の国の演劇に触れる機会があり、帰国後、女優という概念を英国に初めて導入する。チャールズ2世が即位した年にはすでに、英国の舞台に初めて女優が登場することとなった。そしてさらに2年後の1662年には、すべての女性の役柄が少年俳優ではなく女優によって演じられなければならないと定める勅令が施行される。

女優の登場は、英国の演劇界に一大センセーションを巻き起こした。というのも、女優はその「身体」という物理的存在そのものによって、それまで舞台上に実体としてはなかった女性という性を、現実感のあるものとして持ち込んだからである。それ以前は観客の想像力を喚起する言葉を通して表現されていた女性の性的魅力は、女優の登場以後の舞台では、その「身体」を通してたびたび強調されることになる。女優たちは観客の好奇と凝視の「対象」であり、また、特に男性の観客にとっては性的欲望の「対象」でもあった。制度的には女優の存在は公に認められたものの、その社会的な地位と評判はまだ低いものに留まっていた。というのは、自らの「身体」を公の場で曝すことは、その頃、社会通念上極めて不謹慎なこととされていたからである。従って、当時「女優」は「娼婦」と同義語であるとさえ見なされていた。<sup>2</sup>

ベーンの『流浪者』が初演された1677年は、英国初の女優の登場から17年が経過してはいたが女優をとりまく状況に大きな変化はなく、依然として性的「対象」として扱われていた。ハウ(Howe)が述べているように、女優をその

ような位置に留めておくことで、公の場である舞台の上で自ら言葉を発し、演じ、そして新しい人物を創造する女性たちが従来の男性中心の社会を脅かす存在となることを回避させていたともいえる (36)。<sup>3</sup> ベーンはその作品の中で、他の多くの同時代の劇作家と同様、女優の「身体」がもたらす性的魅力を効果的に使用している。しかしながら、ベーンの女優たちを見る視点とその用い方は、彼らのそれとは一線を画するものとなっていたに違いない。というのも、英国史上初の女性の職業劇作家として公共の領域で自己表現するベーンもまた、当時の女優たちが既存の男性社会に対して持っていた脅威となりうる潜在的要素を共有していたからである。

## 2. 女性たちを取り巻く状況とカーニヴァル

『流浪者』の幕開きでは、主要な女性の登場人物ヘレナ (Hellena) とフロリンダ (Florinda) が置かれている境遇が、まず何よりも先に観客に伝えられる。高貴で裕福な家の生まれの若く美しい娘ヘレナは、自分の意思に反して修道院に入ることに、そしてその姉フロリンダは、恋人がいるにも関わらず父親が選んだ別の男と結婚させられそうになっている。劇中ではその父親自身は不在だが、それに代わって彼女たちの兄が家父長制的な権威を行使し、フロリンダに自分の友人との結婚を半ば強制する。この姉妹の姿は、既存の男性優位の社会の中で抑圧され、男たちの支配の下で受身的な生き方をするしかない女性たちの置かれた状況を端的に示している。しかしこの劇では、カーニヴァルという特別な状況がこの二人に自分の意志で自由に行動するチャンスを与える。変装 (仮装) で身元を隠すことで、父や兄などに支配されずに自分の結婚相手となるべき男性を探すことが出来るようになるのだ。そのようなカーニヴァルの期間中に、ヘレナはウィルモア (Willmore) と出会い恋に落ちる。ウィルモアは高級娼婦のアンジェリカ・ビアンカ (Angellica Bianca) と親密な関係になっていたが、ヘレナは男装によってアンジェリカよりも優位な立場を得てウィルモアを自分のものとすることに成功し、父や兄に決められていた修道院に入るという計画をも自ら変更することとなる。ヘレナは男装によって男女の間を隔てる境界さえも超え、自分が置かれていた状況を前向きな形で大きく変えたかに見える。そして、最終的にはヘレナとフロリンダの両者とも自分自身で選んだ男性と結ばれるという結末に至る。

このように表面的な流れだけを追っていくと、この作品はヘレナとウィルモ

アの関係を中心としたいわゆるロマンティックな喜劇のように見える。カーニヴァルの仮装は、『空騒ぎ』(Much Ado About Nothing)の幕開きの仮面舞踏会の場面を思い出させるし、その他にも、シェイクスピア(Shakespeare)の喜劇によく見られる女性登場人物の男装、複数の結婚で終わる一見すると幸せな結末などの要素もあり、『放浪者』の中心にいる、機知に富んだ率直で生き活きとしたヘレナは、このような喜劇にふさわしい女主人公としてペーンに創造されたと考えたくもなる。しかしながら、観客の体験としてこの劇を捉えた場合、この劇中の世界を支配する雰囲気、特に最終幕の雰囲気は、シェイクスピアの調和に満ちたロマンティックなそれとは大きく異なりアイロニカルなものとなっている。その理由としては、まず一つに、ウィルモアの執拗なまでの浮気心と、結婚相手としてヘレナを選ぶ際に見せた財産目当ての打算的な態度が挙げられるだろう。この作品では、ウィルモアのそのような側面が随所で露骨なほどに強調されるため、ヘレナとの関係は最終的には結婚という形はとるものの、観客にはそれが純粹に二人の恋愛の成就という実体を伴ったものであるとは受け取りにくいのだ。では、この劇を自ら人生を切り開こうとしたヘレナの物語だと捉えると、結末はどのように見えてくるだろう。ハイディ・ハンター(Heidi Hunter)は、この作品では、自分を取り巻く古い価値観に縛られた世界を変えようとしたかに見られたヘレナが、結局は結婚という形で、男性優位の旧態依然とした価値観が支配する社会の枠組みの中に自ら進んで戻っていくということが示されていると指摘する(103)。<sup>4</sup>ヘレナを支配するのが父や兄という権威者からウィルモアに代わるだけで、その枠組み自体は何も変わらないというのだ。確かに、この作品の中のヘレナを含む女性登場人物は、終始、男性にとっての単なる「商品」や「所有物」として扱われており、終幕においてさえもその状況が真の意味で変わることはない。そのため、主体的な行動の結果としてヘレナが手に入れたように見える結婚という「幸せな」結末も、男性に対し従属的な立場へ後退するヘレナの姿を映し出しているにしか過ぎず、本当の意味でヘレナが求めていたものを欠いた空虚なものとなるのだと解釈することもできるだろう。しかしながら、17世紀当時のこの劇の上演を考えた場合、さらに別の要因がこのアイロニカルで調和を欠いた雰囲気を生み出し、それを強めているように思われてならない。その要因とは、女性登場人物を受容する観客の意識に当時の女優の存在、言い換えると、当時の女優の「身体」が与えた影響である。

### 3. フロリンダ——「身分の高い女性」？ それとも「娼婦」？

この劇では、主要な女性の登場人物は、「娼婦 (“whores”）」と「身分の高い女性 (“people of quality”, “a woman of quality”）」という大きく二つのグループに分けられ、それはしばしば言葉でも強調される。ここにおける「身分の高い女性」という言葉には、その家柄や経済力以上に貞淑であるという意味が込められており、性を売り物にしている「娼婦」とは対極的な存在として位置づけられている。しかし、カーニヴァルという特別な状況が両者の境界を極めて曖昧なものにする。カーニヴァルとは、本来、カトリック教国における四旬節の直前の祝祭を意味するが、そこでは一時的に、通常存在する社会的、身分的制約が取り払われて自由な人々の交わりが見られると同時に、既存の価値体系が転覆させられる可能性をもはらむ。<sup>5</sup> この作品では、カーニヴァルというモチーフがそのような日常の秩序の混乱を暗示するだけでなく、そこで用いられる変装が劇の重要な装置として機能しアクションに大きな影響を与える。例えば、「身分の高い女性」と定義されるフロリンダは、カーニヴァルの変装によって兄に気付かれずに行動する自由を得るが、それと同時に危険に曝される事にもなる。変装は「フロリンダ」という彼女の身元を隠すだけでなく、貞淑な若き乙女という視覚的なサインをも同時に隠すことにもなるからだ。変装した彼女をモはやだれも貞淑な「身分の高い女性」とは認識しない。恋人ベルヴァイル (Belvile) でさえ彼女だと判らず、“I’m no common mistress” (3.1.210) とフロリンダが強く否定するにもかかわらず「娼婦」だと信じて疑わないのだ。このように、フロリンダは変装によって男性の欲望の「対象」としてのただの「女」となってしまう。劇全体を通して、フロリンダをめぐる強姦未遂の場面が、まずはウィルモア、そしてブラント (Blunt) とフレデリック (Frederick)、さらには実兄ドン・ペドロ (Don Pedro) を含む男たちの集団によって繰り返される。それは、「身分の高い女性」であろうと「娼婦」であろうと、「女」が普遍的に男たちの性的「対象」として扱われる可能性があることを暗に示しているかに見える。

さらに当時、女優の「身体」がもたらす劇的効果が観客の体験にどのような影響を及ぼしたかを考慮すると、より興味深い側面が明らかになる。第三幕第五場でフロリンダは恋人ベルヴァイルとの逢引の場所へ行くが、そこに偶然通りかかったウィルモアに「名うての売春婦 (“arrant harlot”）」と間違われ暴行されそうになる。この場面のフロリンダは、ト書きで “in an undress” と示され

るように、いわゆる公の場で着るようなきちんとしたものではない、身体を部分的にしか覆わないような露出度のより高い「不完全な服」を着ている。<sup>6</sup>フロリンダが性的関係を執拗にせまるウィルモアから逃れようとしてもがき、またそれを阻止しようとするウィルモアともみ合う際、フロリンダを演じる女優の「身体」の一部は、その「不完全な服」から観客の目の前に露わになるはずだ。そしてフロリンダの役柄を離れて、その女優の「身体」そのものが持つ官能性が観客を捕らえることになるのではないか。このように、観客は女優が演じている貞淑なフロリンダではなく、その役柄の下にあるフロリンダを演じる女優の艶かしい「身体」の方を見てしまっている瞬間がある。つまり観客は、一瞬、この場面におけるウィルモアの視点を共有することになるのだ。女優の「身体」そのものが、ウィルモアからだけでなく観客からも見られる「対象」となっているのである。

当時、舞台上で繰り返される陵辱の場面は、純潔な女主人公に性的な属性を与える手段となっていたとされるが、フロリンダの場合にも同様のことが当てはまる。<sup>7</sup>フロリンダに対する強姦未遂の場面を繰り返し見る観客は、無意識のうちにフロリンダを性的なイメージと結びつけてしまうだろう。劇のアクションが進むにつれ、清らかな「身分の高い女性」という劇の筋の上でのフロリンダの性格付けと、観客が受け止めるフロリンダのイメージの間には相違が生じ、それが徐々に増大していくのである。

第四幕第五場で、フロリンダはウィルモアのさらなる暴行の企てから逃れようと避難所を求めてブラントの家にやって来る。そしてそこで新たな危険に曝されることになる。その直前に、フロリンダは助けを求めてブラントに対して次のように語る。

FLORINDA. Charitable sir, you've told yourself already what I am: *a very wretched maid*, forced by a strange unlucky accident, to seek a safety here, and must be ruined, if you do not grant it. (27-29)

FLORINDA. . . . I beseech you, as you seem a gentleman, pity *a harmless virgin*, that takes your house for sanctuary. (37-39)

この場面でフロリンダは、“*virgin*”や“*maid*”などの表現を使って自分が純潔な乙女であることを強調するが、これまでフロリンダが登場する一連の場面を見てその姿を官能的な存在として受け止めてきた観客には、この台詞はアイロ

ニックに響くだろう。さらにブランドの次の科白はそのような印象をより一層強めることになる。

BLUNT. . . . *I will kiss and beat thee all over; kiss, and see thee all over; thou shalt lie with me too, not that I care for the enjoyment, but to let thee see I have ta'en deliberated malice to thee, and will be revenged on one whore for the sins of another. I will smile and deceive thee, flatter thee, and beat thee, kiss and swear, and lie to thee, embrace thee and rob thee, as she did me; fawn on thee, and strip thee stark naked, then hang thee out at my window by the heels, with a paper of scurvy verses fastened to thy breast, in praise of damnable women. Come, come along. (47-56)*

この科白にはブランドの女性に対する嫌悪感が表現されており、それはサディスト的にさえも聞こえる。ブランドは、「おまえの体中にキスしてなぐってやる。キスして体中を眺め回してやる」、「お前を真っ裸にし、かかとで俺の窓の外に吊り下げてやる」などと、自分がいかにフロリンダを扱うつもりかを、執拗なほど事細かに、また、視覚的な情景が聞くものの目に浮かぶほど具体的に描写する。このように、フロリンダがブランドの空想の中で性的慰みものとされ、その「身体」が淫らなイメージを喚起する言葉で直接的に言及されることで、当時の観客は、フロリンダを演じているのがここでブランドに語られているイメージ同様の、性的経験が豊富で「娼婦」と同一視されている生身の女優であることを改めて意識させられただろう。そして観客は、その女優によって演じられているフロリンダではなく、フロリンダを演じる女優の「身体」そのものをブランドの目を通して見るように促されたはずだ。そのため、この場面でフロリンダが自らの純潔を殊更主張すると、その言葉で表現されている内容と観客の意識の中で造型されたフロリンダ像との差異のために、それはアイロニクな効果を生み、観客の失笑さえも禁じえなかったかもしれない。

これまで見てきたように、フロリンダの姿を通して性的「対象」としての女性の有り様が強調されている。そして、観客がそのフロリンダという人物を受容する際に女優の「身体」がもたらす劇的効果が、この劇世界に蔓延するアイロニカルな雰囲気を生み出す要因の一つになっているともいえるのではないだろうか。

#### 4. アンジェリカ——欲望の「対象」？ それとも「主体」？

それでは次にアンジェリカがどのように表現されているか見ていこう。高級娼婦のアンジェリカは、この作品の筋のレベルではまさに男たちの欲望の「対象」そのものといえる存在である。しかしながら舞台では、アンジェリカの姿は最初から「主体」的な存在として観客に認識される。

アンジェリカが初めて登場する場面は、その効果が十分引き出されるように入念に構築されている。アンジェリカ自身が姿を見せる直前の場面、第一幕第二場では、アンジェリカ的美しさが、“she’s now the only adored beauty of all the youth in Naples” (315) という男たちの賞賛の言葉によって観客に印象付けられる。またそれと同時に、「商品」としてのアンジェリカの属性も、“she’s exposed to sale” (322) という科白によって強調される。さらに次の場面では、客となる男性登場人物を惹き付けるためのアンジェリカの大きな肖像画が舞台上に掲げられ、アンジェリカが「商品化」されているということ、劇中の男たちと観客に視覚的に認識させる。アンジェリカは、男たちが買う「対象」であるだけでなく見る「対象」でもあるのだ。

この肖像画はまた、当時の女優たちのあり方を象徴的に表しているともいえる。その頃の女優たちは、劇の進行中に、まるで絵画か彫像であるかのようにただじっと静止してポーズをとることがしばしば要求されていたという（ハウ39）。<sup>8</sup> そうすることで、劇中の男性の登場人物に見られる「物」となるだけでなく、劇場の観客、特に男性の観客に見られる「物」となっていたのだ。しかしながらベーンは、アンジェリカという役柄を演じる女優をただこのように見られる「物」としての機能に留めてはいない。むしろ「娼婦」であるアンジェリカに付随する「物」や「商品」という属性を、女優の代わりに大きな肖像画に担わせているようにさえ思われる。アンジェリカ自身の姿、言い換えると、アンジェリカを演じる女優の「身体」を見たいという観客の欲求は、彼女の美しさを描写する言葉や肖像画によって刺激されはするが、アンジェリカは受動的なただの見られる「対象」ではなく、自ら求めて行動する「主体」として描かれている。そのことは次に挙げるいくつかの点において確認できる。

アンジェリカが舞台に初めて姿を現わすまでに、男たちの欲望、購入、そして凝視の「対象」であるアンジェリカの属性が、様々なレベルで繰り返えし観客に伝えられる。しかしながら、彼女が実際にその姿をバルコニーに現わすのは、初めて言及されてから大分時間が経過した第二幕第一場 116 行目になって



からである。このことは観客のアンジェリカの受容にどのような影響を与えるのだろうか。

前述したように、アンジェリカはまず言葉を通して、その次には肖像画を通して劇の世界に導入される。観客はその存在を意識し、その姿に対する自分なりのイメージを抱き、登場への期待を募らせる。そのような過程で、観客が言葉という聴覚的な情報をもとに最初に心に抱いたおぼろげなアンジェリカの姿は、次に、平面的で動きや生命は持たないものの、より具体的な形である肖像画として表され、さらには女優による実際の登場で立体的な実体を伴った存在となっていく。このように、アンジェリカの姿はそこにまるで徐々に生命を吹き込まれていくかのように、異なったレベルの現実感を伴いながら時間をかけて段階的に表現され、等身大の人物へと拡大していく。このようなアンジェリカ像の造型にはまた、当時の観客が抱いていた「女優イコール娼婦」という固定観念も大きく寄与していただろう。劇中のアンジェリカの属性が、実世界における女優のそれと一致することで両者の姿が重なり合い、その結果、「娼婦」アンジェリカの姿は観客にとってよりリアルな存在に感じられたに違いない。このようにして、最初は男たちの言葉を通して「商品化」、「対象化」された存在として観客に伝えられていたアンジェリカの姿は、観客の意識の中で徐々に豊かさを増していく。

アンジェリカは、彼女の姿を見たいという期待が高まった観客の前に始めて姿を現した直後に、自分を「商品」のように扱おうとする男たちについて、“I’m not displeas’d with their rallying; their wonder feeds my vanity, and he that wishes but to buy gives me more pride, than he that gives my price can make my pleasure” (120-23) と語る。この科白に表われているように、自分に夢中になって群がる男たちを自分の虚栄心を満たしてくれるものと位置づける、男たちを上から見下ろしたようなアンジェリカの態度は、彼女の誇り高く強い性格を観客に印象付ける。この自信に満ちた挑発的な発言は、観客にアンジェリカを単なる男たちの性的「対象」と見ることを許さない。むしろ、自分の意志で男たちを誘い込み、操るために自分のいわば「影 (“shadow”）」である肖像画を利用する、極めて「主体」的な存在であることを印象付けるのだ。

さらに、能動的な「主体」としてのアンジェリカの姿は、“she has the pleasure to *behold* all languish for her that see her” (1.2.317) と語られるように、彼女の「見る」という行為に顕著に表われる。第二幕第一場では、自分の肖像画を見ている男たちを見る「主体」としてのアンジェリカの優位な立場が、そ

の視点によって強調されている。<sup>9</sup> アンジェリカは、自分の「美しい実体の影 (“shadow of the fair substance”)」を凝視する男たちを、離れた所から逆に観察する。このアンジェリカの存在は、この場面の男たちの姿をとらえる観客の意識に影響を与える。観客がアンジェリカの視点を通して彼らを眺めることになるために、その男たちの姿は観客からある一定の距離があるように感じられるのだ。このような、舞台上の「見るもの」であるアンジェリカと「見られるもの」である男たちという構図により、この場面は劇中劇のような効果も持つといえる。男たちは一時的に、劇中劇のいわば「観客」のアンジェリカから一方的に見られている劇中劇の中の登場人物のようになり、アンジェリカと同じ次元で自由に行動する独立した存在ではないように見えてしまう。こうしてアンジェリカは、自分を欲望と凝視の「対象」としようとする男たちを、反対に「対象化」するのだ。<sup>10</sup> そして観客は、この場面でその男たちをアンジェリカの視点から眺めることになるため、彼女が自分たちにより近い存在に思えてくる。

以上見てきたように、『流浪者』では、アンジェリカが初めて登場する場面で様々な要素が観客に働きかけ、男たちの欲望の「対象」と定義付けられているはずのアンジェリカは、「主体」的存在であると同時に現実感を伴った身近な人物として受容される。そして、この場面と『流浪者』の種本であるトマス・キリグルー (Thomas Killigrew) の『トマス』 (*Thomaso, or the Wanderer: A Comedy*, 1654) の対応する場面との比較を通して、それが作者ベーンの意図したものであっただろうということがうかがえる。ベーン作品と同様に、『トマス』においてもアンジェリカの肖像画が用いられるが、その扱い方には明確な違いがある。『トマス』では、肖像画とアンジェリカ本人がほぼ同時に、まずは第二幕第一場で観客に、その後、第二幕第三場でトマス (ウィルモアに相当) から主要な男性登場人物にという順序で見せられる。ここで男たちは、肖像画を見つけるのとほぼ同時にアンジェリカの姿を認め、肖像画とアンジェリカ本人とをその場で見比べ、両者の美しさに感嘆する。このように『トマス』では、アンジェリカ自身が肖像画と同等の見られる「対象」になってしまっているのだ。一方、『流浪者』では、前に述べたように、肖像画の導入とアンジェリカの登場にはかなりの時間差があり、「影」である肖像画と「実体」であるアンジェリカ本人があからさまな視覚的対照を成すことは避けられている。<sup>11</sup> ここではむしろ、肖像画と物理的な女優の「身体」という、アンジェリカを表す媒体の違いから生じる効果がより重視されているように思われる。こうして、アンジェリカの存在を、異なった現実感を伴った姿で段階的に表現しながら徐々に観客

に近づけているのだ。

このようにベーンの『流浪者』では、アンジェリカは観客がただ見る「対象」ではなく、彼らと同様に意志と感情を持って能動的に行動する「主体」的でリアルな存在として描かれている。観客は、自らウィルモアの愛を求める「主体」となり、そして最終的には深く傷つくアンジェリカの内面にまで思いを馳せることになっていくのだ。

## 5. ヘレナとアンジェリカ——「身分の高い女性」対「娼婦」

これまで『流浪者』において、フロリンダとアンジェリカという主要な二人の女性登場人物がどのように舞台上で表現されているかを考察してきたが、主人公であるヘレナはどのように描かれているだろうか。ヘレナは姉のフロリンダとは違い、劇の冒頭から強い自我を持った「主体」的な存在として描写される。ベーンがそれをかなり意識していたであろうということは、種本『トマソ』との比較によって推測できる。『流浪者』の若くて美しく金持ちの「身分の高い女性」ヘレナの名前は、『トマソ』に登場する、衰えて目が見えない老娼婦ヘレナに由来する。ハンターが指摘するように、ベーンは種本の見捨てられたような存在の哀れなヘレナを変容させて魅力的な女主人公を生み出すことで、貞淑な女性は美德の体現者であり、その対極にある「娼婦」は卑しく墮落したものとする観念形態そのものを揺るがそうとしているかのようだ(105)。<sup>12</sup>さらにベーンは、種本では男性登場人物のものであった淫らな科白をヘレナに言わせ、率直で物怖じしない女主人公ヘレナの姿を観客に印象付ける。<sup>13</sup>このような従来の型にはまらない女主人公ヘレナが中心にいるため、観客は彼女本人と、彼女とウィルモアの恋の展開に強い関心を持ちながら劇のアクションを追うことになる。さらにそこにアンジェリカも加わり、「身分の高い女性」ヘレナと「娼婦」アンジェリカが、ウィルモアを巡って争うという構図の三角関係に発展する。それでは、舞台の女優の存在が、この三角関係の展開を見る観客の意識にどのように作用するかこれから明らかにしていこう。

第三幕第一場で、初めてヘレナとアンジェリカは互いを恋のライバルであると認識することになる。この一連の場面は、登場人物たちを舞台上に巧みに配置することで、観客に段階的に異なった視点から劇のアクションを見るよう促し、ある特定の観客の反応を引き起こす構成となっている。ここではまず、アンジェリカの家から出てきたばかりのウィルモアと他の男性登場人物の会話を

こっそり立ち聞きしているヘレナの姿が見られる。そしてその会話から、ヘレナはウィルモアが自分以外の女性と親密な関係にあることを初めて知り、嫉妬心に駆られ、おそらくはその後の男装というより積極的な行動へ自分を駆り立てることになる。この場面でヘレナは、ウィルモアを含む複数の男たちを、自分は見られることのない優位な立場から一方的に眺めている。舞台上のこのヘレナの姿によって、ここでは男たちの姿がある特定の視点から観客に眺められるという効果もたらされる。つまり観客は、そのヘレナの目という枠を通して彼らを眺めることになるために、その姿は一時的に遠ざけられたように感じられるのだ。その結果、第二幕第一場のアンジェリカと男たちとの関係において指摘した効果と同様に、この場面でも男たちは劇中劇の中の登場人物のように見え、ヘレナと同じ次元で自由に行動する独立した存在ではなくなってしまう。そのため相対的に、ヘレナの姿が観客にとって一瞬とても近く感じられるようになるのだ。

しかしながら、次の瞬間にヘレナを脇から見るアンジェリカの視点が新たに導入されることによって、ヘレナ自身の姿も観客から離れて行く。ヘレナに求愛しているかに見えるウィルモアの様子に、激しい嫉妬心と怒りを抱くアンジェリカの姿が前面に出るのに対し、ヘレナとウィルモアの姿は遠景化され、この姿もまた劇中劇の中のアクションのように見えるのだ。劇中劇は、そこで導入される次元の違った現実感のために、劇のそれ以外の部分を瞬間的、また、相対的によりリアルに見せるとされるが、この場面ではそれと同様の効果により、アンジェリカの姿が真に迫った、観客にさらに近い存在として受け止められるようになる。<sup>14</sup> 一方、ヘレナについては、観客がその姿をアンジェリカの目という枠を通して見るようになるため、「主体」的な存在から見られる「対象」へと変容させられるのだ。

このような効果は、美しいヘレナの外見的な特徴を詳細に表す次のようなウィルモアの科白によってさらに強調される。ウィルモアは、“the charms of those sprightly black eyes” (190-91)、“that strangely fair face, full of smiles and dimples” (191-92)、“those soft round melting cherry lips” (192)、“small even white teeth!” (193)などと、ヘレナの外見的特徴を具体的に描写し、観客の意識をヘレナを演じる女優自身の「身体」へと向ける。ここではヘレナの内面はもはや問題とされない。一方、アンジェリカに関しては、ヘレナと対照的に、この場面での彼女の心情に焦点が当てられている。アンジェリカは、理性で制御できそうにないほど激しい自分の情熱や嫉妬心を、“*I can endure no more;*

nor is it fit to interrupt him, for if I do, *my jealousy has so destroyed my reason, I shall undo him*; therefore I'll retire—” (196-98) という言葉で表す。このアンジェリカの心情を吐露する言葉は、彼女をこれまで自分たちに近い存在と受け止めてきた観客にとって、彼らと同じ現実の世界に生きる人のそのような真実の響きを持つのである。

## 5. ヘレナの男装の劇的効果

第四幕第二場でヘレナとアンジェリカは恋のライバルとして初めて直接対面し、ここで三角関係を巡る劇中のアクションはクライマックスを迎える。ヘレナは男装して小姓になりすまし、ウィルモアがアンジェリカ以外の女性、すなわち自分と結婚する意図があることをアンジェリカ本人に伝え身を引かせようとする。その際、貞淑な「身分の高い女性」である自分のほうが「娼婦」アンジェリカよりも優位であることを、“maid” (244)、“virgin” (256)、“young, rich and nobly born” (232)、“A maid so young and so innocent” (292) のような言葉を使って殊更強調し、結果的に自分の結婚相手としてウィルモアを勝ち得ることになる。一面的には、この一連の場面でのヘレナの行為は非常に前向きなものであると捉えることができる。男装によってヘレナは自分の意志に従って行動する自由を得て、自分の望む方向に向けて人生を進めることができるようになったといえるからだ。しかし、舞台上の女優の存在が当時の観客反応にもたらしたであろう効果を考慮に入れると、異なった側面が浮かび上がってくる。

シェイクスピアが活躍した16世紀終わりから17世紀初めの演劇では、異性装は極めて一般的なモチーフであった。例えば、『お気に召すまま』(As You Like It)では女主人公ロザリンド(Rosalind)が男装し、それが劇全体のアクションに大きく関わっていた。ロザリンドはギャニミード(Ganymede)という一つの役柄を演じることで劇中の役者となり、劇世界の中に、ロザリンドとは別にギャニミードが存在する、一つのいわば「虚構」の世界を導入し、他の登場人物にそれを「現実」と思い込ませようとする。当時の上演では、女役を演じる少年俳優が劇中でさらに男の姿を装っていたため、男装は「演じる」という行為を二重に重ねることにより、その役柄を演じる少年俳優をいわばもとの少年の姿に戻す作用もあった。そのため、男装をするその少年俳優の姿は、観客の目にはより自然でのびのびと自由に映ったはずだ。だからこそ、このような少年俳優が演じる女主人公の男装によって劇中に導入される「虚構」を、観客

は自然に受け入れることが出来たのだ。

しかし 17 世紀後半の『流浪者』の上演において、女性登場人物の男装による効果は、女優の存在によりかなり異なったものとなっている。当時、劇中の女性登場人物が劇中で身元を隠すために小姓などの姿に男装する役柄は、“breeches roles”と呼ばれ一つの呼び物ともなっていた。これは女優の「身体」を舞台上で観客に見せるために意図されたものでもあり、当時の観客もまたそれを大いに期待していたといわれる。<sup>15</sup> 女性の足や臀部などの通常は長いドレスによって隠されて見えないはずの身体の部位の形が、ズボンをはくことで露わになるからである。従って、舞台上で男装する女優の姿は、特に男性の観客には極めて官能的で挑発的なものであった。

ベーンの『流浪者』の上演においても、女優の男装は同様の効果を持っていたといえる。ここで観客は、男装をしているヘレナという女主人公を見るのではなく、むしろ男装するヘレナという役柄を演じている女優の「身体」そのものに意識を向けさせられる。ヘレナを演じる女優は、女性らしい「身体」の形を露わにすることでその性的魅力を強調するが、また同時に劇中のヘレナとして、自分が貞淑な「身分の高い女性」であることを力説するのだ。この場面では、観客の目に映る女優の艶かしい姿と、その女優から発せられる言葉の意味する内容との隔たりが観客に大きな違和感を抱かせる。ヘレナの男装は、観客にその役柄を演じている、当時、「娼婦」と同義であった女優の存在を強く意識させ、観客からヘレナを一度遠ざけてしまうことになるといえる。貞淑な「身分の高い女性」ヘレナは、観客にとってもはや現実感を伴ったリアルな存在でなくなってしまうからだ。

この一連の場面ですらに注目すべき点がある。ヘレナの男装は、次の科白が示すようにウィルモアによって見破られてしまうのだ。

*Hellena looks in [Willmore's] face; he gazes on her*

WILLMORE. [aside] Ha, do not I know that face? By heaven, my little gipsy. What a dull dog was I! Had I but looked that way I'd known her. Are all my hopes of a new woman banished? [To Hellena] Egad, if I do not fit for thee for this, hang me. [To Angellica] Madam, I have found out the plot.  
HELLENA. [aside] Oh lord, what does he say? *Am I discovered now?* (323-29)

シェイクスピアの時代には、劇中の男装などの変装は一般に見抜かれぬとい

う前提があった。特に少年俳優が演じる女主人公の男装は、前述のとおり少年俳優が本来の姿に戻ることであったため、劇中の他の登場人物が女主人公の男装したその「虚構」の姿をごく当たり前のように「現実」だと信じるのを、観客も無理なく受け入れることが出来た。そのため、『お気に召すまま』のロザリンドは、オーランドー（Orlando）に男装を見破られることなく恋の戯れを楽しく自由に続けられ、また観客もこの設定に抵抗を感じることはなかったのだ。

しかしながら『流浪者』では、このようなシェイクスピア時代の舞台の約束事は通用しなくなってしまう。舞台の女優の生身の女性としての圧倒的な存在感のために、彼女がいくら男装しても、その女性らしさは観客の目からも劇中の他の登場人物の目からも隠されることはない。つまり、男装によって劇中に「虚構」の男性を導入し、それを劇中の他の人物が「現実」として信じるという設定自体に無理が生じてしまうのだ。それどころか『流浪者』における男装は、それを身につける女優から一瞬、演じている本来の役柄さえも剥ぎ取って、女優をその「身体」だけの姿に戻しているとさえ言える。多くの観客は、この場面では女優が扮しているヘレナという人物ではなく物理的存在としての女優そのものしか見ない。そしてこの時、観客たちはウィルモアの視点を一瞬共有していることになる。女性の人格や内面ではなく、顔や「身体」という外面的なことしか見ようとしないウィルモアがヘレナの男装を見破るように、観客もここでは女優が演じる役柄ではなく、その顔と「身体」しか見ていない。そのため、この場面では男装の下にヘレナの姿を見通してしまうウィルモアの行為を、観客もごく自然に受け入れることができるのだろう。この舞台上の約束事の変化に、女優の登場という外的要因が、観客の体験や演劇的イリュージョンという演劇の本質的な部分にまで関わる影響を与えたという事実を読み取ることができる。

『流浪者』の中盤まで、ヘレナとアンジェリカとウィルモアとの三角関係は、ある程度微妙な均衡を保ちながら発展してきていた。それは、ヘレナとアンジェリカのそれぞれが、確固たる自我を持った「主体」的な存在として造型されていたということにも起因するといえる。しかしながら、第四幕第二場の二人の対決の場面でこの均衡は崩れてしまう。ヘレナの男装は、筋のレベルだけでは彼女をこれまで魅力的な主人公にしてきていた行動力、快活さ、率直さなどといった属性を強調し、さらに印象付けるものであるように思われるが、劇場の観客の体験においては、むしろそれまでに造型されてきたヘレナの姿を観客か

ら遠ざけてしまう要因となる。男装が、観客の関心を劇世界の外の女優の物理的存在ばかりに向け、劇世界の「幻想」を打ち砕くという全く逆の機能を持っているのだ。このようなヘレナに対し、ここでは恋に敗れたアンジェリカの姿が再び前面に出てくる。この場面の最後で、自分のもとから去っていくウィルモアを見た後、アンジェリカは次のように語る。

ANGELLICA. He's gone, and in this ague of my soul

The shivering fit returns:

Oh, with what willing haste he took his leave,

As if the longed-for minute were arrived

Of some blessed assignation.

In vain I have consulted *all my charms*,

In vain *this beauty* prized, in vain believed

*My eyes* could kindle any lasting fires;

I had forgot my name, my infamy,

And the reproach that honour lays on those

That dare pretend a sober passion here.

Nice reputation, though it leave behind

More virtues that inhabit where that dwells

Yet that once gone, those virtues shine no more.

Then since I am not fit to be beloved,

I am resolved to think on a revenge

On him that soothed me thus to my undoing. (396-411)

アンジェリカに扮する女優が、“all my charms”、“this beauty”、“my eyes”などと自分の身体的な特性について具体的に言及しながら観客に向かって自分の不幸を嘆く時、観客は自分たちの目の前の女優の物理的な存在を強く意識する。観客が「娼婦」と同義と捉えるその女優はまた、この物語の中の恋に破れた高級娼婦アンジェリカの姿そのものでもあり、両者の間に何の隔たりもない。そのため、筋の上では恋のライバルであるヘレナに勝ちを譲ったアンジェリカが、劇場においては、現実感を伴ったリアルで最も身近な存在として観客に受容され、その独白も観客に強い印象を残すのである。このようにアンジェリカの描写においては、当時の女優に現実の世界で与えられていた「娼婦」という不名



誉なレットルが、むしろその人物像に豊かさと現実感を与え、観客の関心と共感主人公の「身分の高い女性」ヘレナから「娼婦」アンジェリカに向けられることになるのだ。

劇の最終幕の第五幕第一場でヘレナが再び登場する時も、彼女は前の場面と同様の小姓の装いをしている。そのため観客はここでも、「身分が高い女性」ヘレナの姿の下の、「性的経験が豊かな」女優の存在を意識せざるを得ない。観客は、最後の場面まで劇の「幻想」の世界に浸りきることができないのである。終幕にただようアイロニカルな雰囲気も、このような劇の筋と観客の体験の差異によって生じているのかもしれない。

## 結論

これまで考察してきたように、『流浪者』の劇体験は、その物語の筋を追う観客の意識の流れと、劇場でその物語を演じる女優の「身体」を直接見ることによる観客の反応が、相互に作用しあうことによって得られるものだと見える。主人公ヘレナを中心に描かれているその物語だけを追っていくと、この作品はいわゆるロマンティックな喜劇のように見えるが、劇場では、主人公の「身分が高い女性」ヘレナの姿は、ベーン独自の女優の「身体」の使い方によって観客から遠ざけられ、一方、「娼婦」アンジェリカの姿を、リアルで最も近い人物と感じ共感を抱くように彼らは導かれていく。そのため、最後の場面までにはすでにアンジェリカを中心に劇世界を見るようになっていく観客にとってヘレナを中心とした筋の上だけのハッピーエンディングは、空虚で皮肉に満ちたものと感じられるのである。そして、このような劇世界の捉え方が誤りではないことを裏付けるかのように、ベーンがこの作品の続編として書いた『流浪者』第二部では、幕開き前にすでにヘレナは死んだことになっており、代わりにアンジェリカを思わせるような「娼婦」ラ・ヌチェ (La Nuche) がウィルモアと結ばれる。このように、ベーンは第一部で示した結末よりもよりはるかに直接的な形で、恋に破れ虐げられて去ったアンジェリカのような「娼婦」への思いやりと共感を表している。このような第二部の結末は、ロマンティックである意味では観客の期待に沿うものとなっているが、第一部の方のアンジェリカを排除した型どおりのハッピーエンディングの方が、より複雑で深い反応を観客に促したはずだ。それは観客にある種の後味の悪さを残すとともに、アンジェリカを含む女性のあり様そのものについても何らかの思いを抱かせるこ

とになったのではないだろうか。

『流浪者』において、ベーンは女優を物珍しい性的「対象」として扱う当時の演劇界の風潮を表面上は受け入れ、観客の期待や要望に応えるかのように女優の性的魅力を利用した見せ場を多く用意しているが、それぞれの効果は決してその場限りのものではなく、観客の作品全体の受容に大きく関わるものであったのだ。ベーンは、女優の「身体」を効果的に使うことによって観客の劇場での体験の可能性を広げたといえる。

### 註

\* 本論における『流浪者』の引用は Behn, Aphra. *The Rover and Other Plays*. (Oxford UP, 1995) による。また、引用文の中に文字の強調がある場合は論者による。

- <sup>1</sup> 女優の登場に関する歴史的背景についてはハウ (Howe) 19-36 を参照せよ。
- <sup>2</sup> ウィルソン (Wilson) も “actress’ and ‘whore’ were effectively synonymous” (21). と書いている。
- <sup>3</sup> 女優が性的「対象」と扱われた事情についてハウは次のように書いている。“This constant, even obsessive, emphasis on the actress’s sexuality effectively diffused the threat to male society of having women speaking, acting and creating characters on public stage. As a sexual object she was no danger to the patriarchal system. . . .”
- <sup>4</sup> ハンターは次のように書いている。“Helena attempts to turn her world upside down . . . but she is eventually and willingly brought back into the patriarchal fold.”
- <sup>5</sup> 演劇作品における祝祭のモチーフについては、楠木 105 - 6 を参照せよ。楠木はシェイクスピア作品に見られる祝祭の要素について触れ、祝祭は日常の秩序をひっくり返し、無礼講が許される場であるとともに、当時の社会通念が適しない価値の逆転が行われる場であると述べている。
- <sup>6</sup> OED には “undress” の意味として、“partial or incomplete dress, dress of a kind not ordinarily worn in public” と記されている。
- <sup>7</sup> 陵辱の場面の効果についてハウは次のように書いている。“Rape became a way of giving the purest, most virginal heroine a sexual quality” (42).

- <sup>8</sup> ハウは次のように書いている。“Actresses were frequently required to do no more than pose, like pictures or statues, to be gazed upon and desired by male characters in the play and, presumably, by male spectators.”
- <sup>9</sup> ハンターもこの場面におけるアンジェリカの肖像画の効果と、見る側と見られる側の逆転の現象に言及して次のように述べている。“Her desire and her political and economic control of the body, Angellica believes, lie in the reversed double gaze—watching men watch her. . . but male desire holds her fixed in her oppressed role as courtesan because ultimately she is not empowered by the reverse double gaze. . .” (107-08). この劇の筋のレベルだけで考えると、見る側と見られる側の逆転にもかかわらず、アンジェリカの置かれた状況に変化はないとするここでのハンターの主張は正しいのかもしれない。しかし劇場での上演を考えた場合、その視点の逆転がアンジェリカを受容する観客の意識に与える影響をもう少し考慮に入れてもいいのではないだろうか。
- <sup>10</sup> この場面での男たちとアンジェリカとの関係について、スペンサー (Spencer) も次のように述べている。“the male characters too are objectified by Behn’s theatrical vision, and they are given less control over their representation” (xiv).
- <sup>11</sup> ダイヤモンド (Diamond) も、『流浪者』と『トマソ』における肖像画の扱い方の違いについて指摘しているが、『流浪者』における最終的なその効果については次のように結論づける。“they [the portraits] produce an image of her and at the same time reduce her to the image. Notwithstanding her passionate address, Angellica cannot exceed her simulacra” (534). ここでダイヤモンドは、「アンジェリカは自分自身の似姿である肖像画を越えることはできない」とする。見方によってはそういえるかもしれないが、観客体験という点から見ると、この場面でのペーンの変更が観客のアンジェリカ像の受容にそれ以上の影響をおよぼしたのではないかと考えられる。
- <sup>12</sup> ハンターは次のように書いている。“In ‘rescuing’ Killigrew’s Hellena—transforming her into the leading lady who opens *The Rover*, part I—Behn undermines the ideological constructions of the virgin as the ideal embodiment of virtue and the whore as base and corrupt.”
- <sup>13</sup> スペンサー xiv を参照せよ。
- <sup>14</sup> 劇中劇の効果についてはアグネス・ラザム (Agnes Latham) xxii を参照せよ。
- <sup>15</sup> 当時、特に男性の観客を魅了した “breeches roles” について、ウィルソ

ンは次のように書いている。“Women in breeches appealed so strongly to the males in an audience that many epicene roles were forced into plays, sometimes with rhyme but rarely with reason” (80). と書いている。またハウもその効果を“the erotic effect of the transvestite convention used with real women” (56) と記している。

#### 参考文献

- Behn, Aphra. *The Works of Aphra Behn*. Vol.1 Ed. Montague Summers. London: William Heinemann, 2007. Print.
- Bevis, Richard W. *English Drama: Restoration and Eighteenth Century, 1660-1789*. London: Longman, 1988. Print.
- Diamond, Elin. “Gestus and Signature in Aphra Behn’s *The Rover*.” *ELH* 56.1 (1989): 519-41. Print.
- Howe, Elizabeth. *The First English Actresses: Women and drama 1660-1700*. Cambridge: Cambridge UP, 1992. Print.
- Hunter, Heidi. *Rereading Aphra Behn*. Charlottesville: U of Virginia P, 1993. Print.
- Killigrew, Thomas. *The First Part of Thomaso, or The Wanderer. A Comedy*. London: Henry Herringman, 1663. Print.
- Latham, Agnes. Introduction. *As You Like It*. By Shakespeare. London: Methuen, 1967. Print.
- Latham, Robert, ed. *The Illustrated Pepys: Extracts from the Diary*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1978. Print.
- Lewcock, Dawn. “More for seeing than hearing: Behn and the use of theatre.” *Aphra Behn Studies*. Ed. Janet Todo. Cambridge: Cambridge UP, 1996. Print.
- Shakespeare, William. *As You Like It*. Ed. Alan Brissenden. Oxford: Oxford UP, 1993. Print.
- . *Much Ado About Nothing*. Ed. F. H. Mares. Cambridge: Cambridge UP, 1988. Print.
- Spencer, Jane. “*The Rover* and the eighteenth century.” *Aphra Behn Studies*. Ed. Janet Todo. Cambridge: Cambridge UP, 1996. Print.
- , ed. *The Rover and Other Plays*. By Aphra Behn. Oxford UP, 1995. Print.
- Thomas, David. *Restoration and Georgian England 1660-1788*. Cambridge: Cam-

bridge UP, 1989. Print.

Wilson, John Harold. *All the King's Ladies*. Chicago: U of Chicago P, 1958. Print.

北岡誠司. 『バフチン——対話とカーニヴァル』. 東京：講談社, 1998.

楠木明子. 『シェイクスピア劇の〈女〉たち——少年俳優とエリザベス朝の大衆文化』. 東京：みすず書房, 2012.

## The Multi-levelled Representation of Female Characters in Aphra Behn's *The Rover*.

The Body of the Actress and the Audience Response

---

Yuri Tanaka

---

During the 17th century, there were drastic changes in politics and society in England. After the restoration of the monarchy, there was also a significant change on stage in England. For the first time in the theatrical history in England, female actors appeared on stage. The change caused by them in the theatre was sensational, for they introduced sexual realism to the stage, caused purely by their physical presence. They were presented as objects of the gaze and desire of the audience. Although female actors were officially admitted to the English stage, their status and reputation were low. Therefore an actress was often considered synonymously with a prostitute. Under these circumstances, the first professional female playwright Aphra Behn wrote *The Rover*. In this play, she depicted the situation of women in her society from a woman's point of view. It seems that she was conscious of the position of the newly introduced actresses in society and of the effects of their presence on stage. She used them effectively in the theatrical presentation of female characters in order to awaken specific response in the contemporary audience. In this paper, I consider the theatrical experience of the audience, focusing on how Behn employs the bodies of actresses in representing the three main female characters in *The Rover*.

In the play, the main female characters are divided into two groups: “people of quality” and “whores.” Behn manipulates the audience’s reception of each character deliberately in the theatrical presentation. In the theatre, the audience are sometimes led to see only the body of the actress, rather than the character personified by the actress. For example, after having seen “the person of quality” Florinda threatened by a series of attempted rapes, the audience associate the figure of Florinda with erotic imagery. She is reduced to a passive object of male desire for the male characters, as well as for the male spectators in the theatre. On the other hand, “the whore” Angellica Bianca is represented as a desiring subject rather than a passive sex object as a result of the way the figure is visually presented on stage.

Considering the play as a whole, on the first level, “the person of quality” Hellena, who is a young, rich, beautiful and outspoken virgin, is the heroine of the play. Focusing on her, the play seems to end happily. But through the elaborate use of the actresses in the presentation of female characters on stage, Behn gradually and deliberately distances Hellena from the audience and encourages them to perceive Angellica, who is “the whore” and Hellena’s rival in love, as the closest character and to have sympathy with her. Thus there are two different reactions of the audience to the performance. One is based on the narrative development of the play, whereas the other is affected by the theatrical presentation, especially through the body of the actress. The gap between the two different reactions of the audience causes the ironical atmosphere at the ending of the play.