

ワイルドの喜劇

— 『理想の夫』について —

松田 信恵

On *An Ideal Husband*

Nobue Matsuda

Oscar Wilde's three earlier comedies have often been criticized as being unsuccessful conjunction of witty dialogue and sentimental plot. In this paper, we have tried to investigate the discrepancy between dialogue and plot through *An Ideal Husband*, and by so doing tried to consider the meaning of Wildean comedy.

オスカー・ワイルド (Oscar Wilde) の “I put all my genius into my life; I put only my talents into my works” という例の有名な言葉は、ジイドがワイルドの喜劇を批判した際のほとんど弁解じみた返事であった。⁽¹⁾ 重要なのはこの言葉が彼の喜劇に就ての評言であったということである。それならワイルドにとって喜劇とは何だったのだろうか。

ワイルドの最初の喜劇が上演されたのは、1892年、『ドリアン・グレイ肖像』 (*The Picture of Dorian Gray*) や『意向集』 (*Intentions*) 出版の翌年であった。それ以後1895年の破局にいたるまでの三年間はワイルドと社会との関係が逼迫してきた時期であったが、この時期に彼が完成させたのは、短い散文詩数篇をのぞけば四つの喜劇だけである。⁽²⁾ これらの喜劇のうち、『真面目が肝心』 (*The Importance of Being Earnest*) だけは高い評価をうけているが、残る三つは機智にとむダイアローグが感傷的なプロットから遊離していると批判されてきている。本稿ではなかでも一般に最も不評な『理想の夫』 (*An Ideal Husband*) を通して、プロットとダイアローグの違和と目されているものの意味を考えてみたい。そしてそれによって、破局を目前にしているという私的的神話を信じていたこの時期に、ワイルドが喜劇という形式で作品を書いたことの意味を、そして喜劇しか書きえなかったことの意味を考えてみたい。

I

『理想の夫』はサー・ロバート・チルターン (Sir Robert Chiltern) とその妻ガートルード (Gertrude) の危機をめぐるメイン・プロットと、ロード・ゴリング (Lord Goring) とサー・ロバートの妹メイベル (Mabel) の明るい恋愛を中心とするサブ・プロットで構成されている。そして、感傷的なメロドラマを担うのがサー・ロバート夫妻にはほかないなら、機智にとむダイアローグに加わらないのも彼らだけである。それなら我々はまずプロットとダイアローグの違和をダブル・プロットの問題として考えてみよう。

公的 (public), 私的 (private) という語はこの劇のキー・ワードともなっているが, この劇全体を貫く態度は公的なものの私的なものへの切りさげである。メイン・プロットのサー・ロバートが華々しく活躍している政治家であるのに対し, サブ・プロットのロード・ゴーリングはなんら実際的な仕事をしていない「ろくでなし」(I, p. 154)⁽⁴⁾である。サー・ロバートが彼の過去の不正をにぎるチェヴリー夫人 (Mrs Cheveley) によって今一度不正をするよう脅迫されるのがメイン・プロットの発端であるが, 彼女はまたロード・ゴーリングの過去ともかかわっている。彼と婚約していたことのある彼女は彼に復縁をせまるのであり, この点でサブ・プロットはメイン・プロットと対をなしている。メイン・プロットでは政治という公的次元の問題であったものが, サブ・プロットでは恋愛という私的次元に切りさげられ, くり返されるのだ。メイン・プロットの英雄詩に対して, サブ・プロットは牧歌なのである⁽⁵⁾。

と同時に, ここでサー・ロバートの担う英雄詩は擬英雄詩でしかありえない。清教徒的倫理で生を裁断する妻をもつ彼にとって, 政治生命の危機は家庭の危機に直結しているが, この客間喜劇においては彼の政治生命の危機はもっぱら「理想の夫」の危機という問題に切りさげられて提示されている。つまり, この劇全体が公の世界を排除したひとつの牧歌空間なのである。

ここでの英雄詩が擬英雄詩なら, サー・ロバートは英雄たらんとする人物である。たとえば彼の次の言葉をみてみよう。

I feel that public disgrace is in store for me. I feel certain of it. I never knew what terror was before. I knew it now. It is as if a hand of ice were laid upon one's heart. It is as if one's heart were beating itself to death in some empty hollow. (II, p. 186)

ここに著しいのは自己劇化である。“I”から“one”への変化は自己を普遍化し, 悲劇の英雄たらしめんとする彼の態度を示している。彼は英雄なのではなく, 英雄たらんとしている人物なのである。ここで彼は金銭のためにした卑劣な行為から目をそらし, 話し相手がロード・ゴーリングであるという事実から目をそらしている。彼は“some empty hollow”となってしまった世界で, 自らのうちなる聴衆にむかって話しかけているのである。

サー・ロバートが英雄を演じようとするのに対し, ロード・ゴーリングは道化であろうとする。

Thirty-four, but always says he is younger. A well-bred, expressionless face.

He is clever, but would not like to be thought so.... He is fond of being misunderstood. It gives him a post of vantage. (I, p. 160)

サー・ロバートが自己劇化をする人物なら, ロード・ゴーリングは自己韜晦をする人物である。そして, 道化であろうとするロード・ゴーリングが中心にいる牧歌とは擬牧歌にはかならない。真の英雄詩の存立しえない地平には, 真の牧歌も当然ありえないのである。

それなら, サー・ロバートの苦境とはいかなる性質のものであろうか。現在の彼は高潔な政治家であり, 「理想の夫」である。しかし彼には妻にも隠している秘密がある。彼の現在の地位は政府の機密を売るという不正行為を出発点ともとして築かれたものなのだ。そして彼の不正の証拠をにぎる

チェヴリー夫人が「私たちは固く結ばれた敵なのよ。同じ罪が私たちを結びつけているのよ」(Ⅱ, p. 201) と言うとき、彼女の体現するものは明らかであろう。彼女は彼の過去であると同時に、現在の一部分でもあるのだ。彼はその仮面を代弁するガートルードと実体を代弁するチェヴリー夫人との間でひきさかされている。高潔な政治家、「理想の夫」というのも彼の演じている役割にほかならない。彼の苦境とは政界を浄化する英雄的政治家という自己劇化の破綻という事態なのである。

彼の苦境はガートルードとチェヴリー夫人の闘いというかたちにあっては、解決不能である。いずれの側が勝っても彼の全人的崩壊がみられよう。ここにあるのは悲劇の誕生という事態をもひきおこしうる状況なのだ。だが、サー・ロバートが悲劇の英雄たらんと欲しても、公の世界を排除したこの舞台空間には悲劇は成立しえない。このような世界のただなかでせめても英雄詩をうちたてようとするサー・ロバートは、「現代生活と直接的関係にある」(Ⅲ, p. 205) ロード・ゴーリングを仲介者とせねばならない。

SIR ROBERT CHILTERN: ... I had a wild hope that I might disarm destiny. The sum Baron Arnheim gave me I have distributed twice over in public charities since then.

LORD GORING [...]: In public charities? Dear me! what a lot of harm you must have done, Robert!

SIR ROBERT CHILTERN: Oh, don't say that, Arthur; don't talk like that!

LORD GORING: Never mind what I say, Robert! I am always saying what I shouldn't say. In fact, I usually say what I really think. A great mistake nowadays. It makes one so liable to be misunderstood. As regards this dreadful business, I will help you in whatever way I can

SIR ROBERT CHILTERN: Thank you, Arthur, thank you. (Ⅱ, pp. 184-185)

サー・ロバートは“don't say that”と言って、ロード・ゴーリングの言葉の意味内容を遠ざけようとし、さらに“don't talk like that”と続けてそのスタイルを遠ざけようとする。彼はサブ・プロットの意味内容が、そしてその機智にとむダイアログという形式がメイン・プロットを浸蝕しようとするのに抵抗しているのだ。本来なら中心的存在であるはずの彼が、本来なら周縁にとどまるはずのロード・ゴーリングのこの劇における機能に抵抗しようとしているのだ。英雄詩は牧歌にくみこまれまいと抗っているのである。

言ってはならないことを常に語り、自己表出が自己韜晦と同値であるとは、まさに宮廷道化師の条件である。「おまえは自分が言っていることがいつも本当にわかっているのかね？」と言うロード・キャヴァッシュム(Lord Caversham)に対して、ロード・ゴーリングは「はいお父さん、耳をすましていれば」(Ⅲ, p. 209) と答える。ここにはこれ以上分割できない単位としての個人という観念は意味をなさない。自己劇化の根本にあるものが虚言の衰退した世界における自我の観念であるなら、自己韜晦とは自我の観念が意味をなさない地点における唯一残された演戯であろう。ここにあっては仮面と実体の乖離という問題は生じしえない。サブ・プロットの世界においては、仮面こそ実体であり、スタイルこそ内容なのだ。

仲介者ロード・ゴーリングは道化が王となりうる虚の空間で「思想史上初の身なりのよい哲学者」（Ⅲ, p. 205）となり、贖罪山羊の祭祀を司る。サー・ロバートの言う「運命」との闘いはロード・ゴーリングとミセス・チェヴリーの闘いというかたちに切りさげられて、きわめて私的に決着がつけられるのである。第一幕はサー・ロバート夫妻の催す政治的パーティの場で展開する。この公的次元と私的次元の中間的な場で彼の公私両面にまたがる苦境が生じる。第二幕はサー・ロバート夫妻の居間を背景とし、彼の苦境は「理想の夫」の仮面と実体の乖離というかたちに切りさげられる。第三幕になると場面はロード・ゴーリングの書斎というきわめて私的な空間に移る。この書斎こそこの劇における田園にあたるが、この退行的な牧歌空間において、サー・ロバートの政府の機密を盗むという公的性格をもつ罪は、チェヴリー夫人のブローチを盗むという私的な罪と等価なものとされるのである。

このように、公的なものの私的なものへの切りさげによってサー・ロバートの苦境は回避される。彼はチェヴリー夫人を贖罪の山羊としてこの舞台空間と和解するのである。長年の外国生活から帰ってきてこの牧歌的な舞台空間を脅す蛇のような存在であったチェヴリー夫人は追放されたのだ。⁽⁶⁾

しかし、チェヴリー夫人の背負う罪とは彼の過去なのである。それならこの贖罪山羊の祭祀で追放されたのはプロットの基盤たる時間性そのものではないだろうか。カーモードはプロットの原モデルがチックタックととらえられた時計の音だと述べているが、⁽⁷⁾つまりそれは意味づけ、秩序づけられた時間の流れにはかならない。サー・ロバートの過去が現在とは無縁なものとして退けられたとき、メイン・プロットの時間性も解体されたのである。彼は実体を切りすて、高潔な政治家、「理想の夫」の仮面のみの存在となったのだ。彼の英雄たらんとする自己劇化は保持されるとともに、解体されたのである。

それなら、サブ・プロットにおける時間性とはいかなるものだろうか。サブ・プロットにもチェヴリー夫人は侵入する。しかし公職についておらず、私的次元でしか彼女とかわかっていないロード・ゴーリングにとって、彼女は容易に排除できる存在である。彼の過去は現在に対して力を及ぼしえないのだ。さらに婚約したロード・ゴーリングとメイベルのはじめでの待合せの場所がすでに「いつもの」場所となると（Ⅳ, p. 232）、彼らの恋愛の過程は一気に捨象される。そもそも彼がメイベルに結婚を申しこんだのも「とっさの天才的ひらめき」（Ⅳ, p. 232）によるものなのだ。ここには必然的な時間の連関はない。サブ・プロットにみられるのはプロットの時間性を擲捨するためのプロットなのである。

サブ・プロットはたえずメイン・プロットと拮抗し、それを消去しようとする。我々がメイン・プロットとサブ・プロットとして考えてきたプロットとダイアローグの違和とは、英雄詩たらんとするプロットとたえずそれを解体しようとする牧歌としてのダイアローグとの違和なのである。

サー・ロバートの勝利が「理想の夫」の仮面の勝利であったのなら、それと対蹠的な地点にあって「理想の夫」に最も鋭い嘲笑をあげせる存在がある。ロード・ゴーリングの「理想の執事」、フィップス（Phipps）である。

The Sphinx is not so incommunicable. He is a mask with a manner. Of his intellectual

and emotional life, history knows nothing. He represents the dominance of form.

(Ⅲ, p. 205)

彼の自己劇化は完璧である。そしてあらゆる人間らしいコミュニケーションを欠き、永遠の謎としてあるこの「理想の執事」の姿こそ、「理想の夫」の究極の姿にはかならない。

劇の冒頭で我々はガートルードのうしろに「愛の勝利」のタペストリーがかかっているのを見る。そして劇の最後をしめくくるのはガートルードのサー・ロバートに対する次の言葉である。

It is love, Robert. Love, and only love. For both of us a new life is beginning.

(Ⅳ, p. 244)

ここで「理想の夫」の崩壊から再生へというプロットは実現されると同時に、この空疎な言葉自体がそのプロットを否定するものとなっている。我々には「理想の執事」との「新しい生活」が想定しえないように、実体を欠く「理想の夫」との「新しい生活」も空疎な言葉としかうつらないのである。

劇の途中でメイベルはガートルードに次のように言う。

You remember, we are having tableaux, don't you? The Triumph of something, I don't know what! I hope it will be triumph of me. (Ⅱ, p. 193)

そして婚約したメイベルはロード・ゴリングに「温室に行ってるわね。左側の二番目のしゅろの下よ」(Ⅳ, p. 232)と言う。古来勝利を表わすしゅろの下に彼らは立つのである。しかし、我々はメイベルが逆立ちするこのタブローや温室を舞台のうえに見ることはできない。彼らの勝利は言葉のうえのことにすぎず、メイベルのタブローのように逆立ちした勝利でしかありえない。プロットを解体すると同時に成立させた道化は道化本来の位置にもどったのだ。そしてサー・ロバート夫妻の勝利の実体なきがガートルードの空疎な言葉に示されているなら、スタイルこそ実体であるロード・ゴリングとメイベルにとって、言葉のうえのことでしかない彼らの勝利こそ実体的な勝利なのである。

ガートルードがサー・ロバートに“To the world as to myself, you have been an ideal always”(Ⅰ, p. 177)と言うのに対し、劇の終り近くでメイベルは次のように言う。

An ideal husband! Oh, I don't think I should like that. It sounds like something in the next world.... All I want is to be... to be... oh! a real wife to him. (Ⅳ, p. 243)

この劇の意味はこの二つのセリフの間の衝撃に要約されよう。「理想の夫」が「本当の妻」と対比され、「あの世」へと追いやられるとき、ガートルードの「愛の勝利」も空無化され、「あの世」のものとなる。サー・ロバートの言葉は悲劇の英雄の言葉であった。英雄詩への傾斜をもつプロットは私的なものに切りさげられてゆき感傷的なメロドラマとなる。そしてそのメロドラマのプロットがダイアログによって解体され、笑いとばされるとき、この客間喜劇が誕生するのである。

II

プロットが時の流れを意味づけ、秩序づけるものであるなら、それは世界についてのひとつのヴィジョン、すなわち現実のミメーシスにはかならない。それならプロットをダイアログによって解体しようとする試みは、現実を言葉によって解体しようとする試みなのではないだろうか。

ワイルドがこの劇を書いたのは、社会の倫理からの逸脱を強く意識していた時期であった。サー・ロバートにおける仮面と実体の乖離とは、彼自身の問題でもあったのである。ここでワイルドが行なおうとしたことは、ロード・ゴーリングが劇の内部で行なったように、劇場という場で贖罪山羊の祭祀を司り、社会と和解しようとするのであったといえよう。そして、劇の内部における贖罪の山羊がプロットであったのなら、劇場におけるそれは現実であり、観客であろう。ワイルドはインタビューに答えて次のように語っている。

The public makes a success when it realizes that a play is a work of art. On the three first nights that I have had in London, the public has been most successful, and had the dimensions of the stage admitted of it, I would have called them before the curtain.⁽⁸⁾

この言葉は、ワイルド自身、このような彼の劇の性格を充分意識していたことを示している。

この劇は肅清下のソ連で教養ある家庭の安定を真面目に擁護したものとして上演されたという。⁽⁹⁾そのような見方を許容するがゆえに、この劇は“Victorian high seriousness”という言葉にあらわされるような倫理的世界観をもつ当時の観客に大当りをとったのだ。しかし、その“Victorian high seriousness”こそこの劇で揶揄されている当のものなのである。観客がそのプロットを額面通りにうけとめ、そのダイアログに笑っているとき、排斥されているのは観客なのである。この劇の十全な意味はワイルドが観客の承認をえながら言葉によって現実を解体し、観客を笑いとばすとき成立するのである。

が、贖罪の山羊が現実であり、観客であるような贖罪山羊の祭祀とは、贖罪山羊の祭祀のパロディーにはかならない。ここで成立する和解は、和解のパロディーしかありえない。我々はこの劇のプロットが悲劇から英雄詩へ、英雄詩から感傷的メロドラマへと切りさげられているのを見てきた。そして感傷的メロドラマもダイアログによって笑いとばされるのであった。このような切りさげこそパロディーの構造であろうが、ここにおいては私的なものから公的なものへの道は断たれている。サー・ロバートの罪は決して公のまえに露かれはしない。劇場は世界の小宇宙たりえないのである。

究極的和解は悲劇という形式によってしか達成されえない。悲劇こそ神聖喜劇なのである。ワイルドはこの時期に悲劇を二つ書こうとしているが、二つとも断片に終わっている。悲劇とはプロットが至高のプロットの世俗化となりうる地点ではじめて成立しうる形式である。そこには公私の照応に対する信頼が不可欠であろう。そのような意味で、ワイルドの喜劇とは、悲劇のパロディーであり、悲劇の成立の不可能性についての喜劇であるともいえよう。

それなら同時にそれは芸術作品の成立の不可能性についての喜劇でもあるのではないだろうか。現実を言葉によって空無化しようとする試みとは、また言葉をも空無化しようとする試みにかならないからである。

公的なものの私的なものへの切りさげは、ロード・ゴーリングと「理想の執事」、フィップスの次の対話で極点に達する。この対話はこの劇のほぼ中心にあって、この劇全体をてらしだす鏡ともなっている。

LORD GORING[...]: You see, Phipps, Fashion is what one wears oneself. What is un-

fashionable is what other people wear.

PHIPPS: Yes, my lord.

LORD GORING: Just as vulgarity is simply the conduct of other people.

PHIPPS: Yes, my lord....

LORD GORING: Other people is quite dreadful. The only possible society is oneself.

PHIPPS: Yes, my lord.

LORD GORING: To love oneself is the beginning of a lifelong romance, Phipps.

PHIPPS: Yes, my lord.

LORD GORING [looking at himself in the glass]: Extraordinary thing about the lower class in England — they are always losing their relations.

PHIPPS: Yes, my lord! They are extremely fortunate in that respect.

LORD GORING [turns round and looks at him. PHIPPS remains impassive]: Hum!

(Ⅲ, pp. 205—206)

この対話の崩壊寸前の対話における“ Yes, my lord ”というフィップスの言葉は、サー・ロバートの自己劇化の言葉を極限にまで矮小化したものである。そして、そのようなフィップスにむかって話しているロード・ゴリングももはや他者にむかって話しているとはいえない。フィップスの言葉が無意味なものであり、沈黙と同値なら、ロード・ゴリングの言葉も彼が“ The only possible society is oneself ” と言うように、その究極の姿は沈黙なのである。

フィップスが親戚を失うことは幸せだというのは意味深い。彼は同時に、関係性を失うこと、つまりプロットを失うことは幸せだと言っているのだ。そしてプロットの完全に消滅した地点とは、ダイアログもまた完全に消滅した地点であろう。この劇におけるダイアログによってプロットを解体しようとする試みは、ダイアログをもまたモノログと化し解体しようとする試みなのである。チェヴリー夫人はレイディ・マークビー (Lady Markby) について、“ Talks more and says less than anybody I ever met ” (Ⅱ, p. 200) と言うが、この言葉はそのままこの劇についての評言ともなしえよう。この饒舌な劇の根底に我々はワイルドの沈黙への過程をみるのである。

すなわち、プロットの解体とは、芸術家としての自己の解体でもある。このような喜劇を書いているワイルドは、もはや沈黙するしかない地点にまできているのである。その意味では、この劇における真の贖罪の山羊とは、芸術家としてのワイルド自身にほかならない。世界についてのひとつのヴィジョンのとうに崩壊してしまった世界のただなかであって、ワイルドは芸術家の悲劇を人生において成立させようとしたのだといえよう。彼にはまさにジイドに語ったごとく、人生に天才を投入することによってしか、そして私的神話を成立させることによってしか、芸術家たりうる道はなかったのだ。

註

- (1) André Gide, *Journals 1889—1942*, trans. and ed. Justin O'Brien, Harmondsworth, Penguin, 1967, pp. 189—190.
- (2) 『ウィンダミア夫人の扇』 (Lady Windermere's Fan, 1892年2月初演), 『何でもない女』 (A Woman of

No Importance, 1893年4月初演), 『理想の夫』 (*An Ideal Husband*, 1895年1月初演), 『真面目が肝心』 (*The Importance of Being Earnest*, 1895年2月初演)。

- (3) Cf. Edouard Roditi, *Oscar Wilde*, Norfolk, New Directions, 1947, pp. 125–135, Arthur Ransome, *Oscar Wilde: A Critical Study*, London, Methuen, 1923, pp. 147–152. 近年の研究はプロットとダイアローグの間に統合をみようとしている。Epifanio San Juan, Jr., *The Art of Oscar Wilde*, New Jersey, Princeton UP, 1967; Rodney Shewan, *Oscar Wilde: Art and Egotism*, London, Macmillan 1977.
- (4) 以下, 『理想の夫』からの引用は, Oscar Wilde, *Plays*, Harmondsworth, Penguin, 1967により, 幕と頁をカッコに入れて記す。
- (5) Cf. Shewan はこの劇を *The Changeling* と同じような構造のダブル・プロットにとらえ, メイン・プロットにホップス流の “heroic mode” をみている。Op. cit. p. 156 ; p. 179。
- (6) ミセス・チェヴリーと蛇との結びつきは, 彼女がレイミアにたとえられていること, 及び彼女の盗んだブローチが蛇のかたちをしていることから明らかである。
- (7) Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford UP, 1967.
- (8) James Laver, *Oscar Wilde*, Essex, Longmans, Green & CO, 1968, p. 22
- (9) Jerome Hamilton Buckley, *The Victorian Temper: A Study in Literary Culture*, New York, Vintage Books, 1951, p. 234.