

## 断片からの主張：『トラヴェステイズ』の中のワイルド

An Assertion out of the Snippets : Wilde in *Travesties*

伊勢村 定雄

オスカー・ワイルド (Oscar Wilde, 1854 - 1900) の『真面目が肝心 ( *The Importance of Being Earnest* )』(1894)<sup>1</sup> (以下『真面目』と簡略する) とトム・ストップパード (Tom Stoppard, 1937 b. ) の『トラヴェステイズ (*Travesties*)』(1974)<sup>2</sup> との関係はこれまでも度々指摘されてきた。ストップパードは『真面目』を利用して『トラヴェステイズ』を書いたということになるが、一方が他方を気儘に利用できるほど、事はそう簡単ではない。後に書かれたものが、全て先に書かれたものに対して、完全にコントロールする力を行使しえるかどうかを確定するには、その双方の中味をよく吟味してみる必要があると思われる。

その方法として、両者を比較検討する際には、主に登場人物の比較、表現上の類似点、時代上の問題点を考察し、さらに『トラヴェステイズ』に現れている芸術論争の問題を『真面目』を越えてワイルドという人物にまで触れて、考えることとする。

成立年代から言うと、ワイルドの『真面目』とストップパードの『トラヴェステイズ』との関係は、両者の間に80年の年月を隔て、後作が前作を一方的にその言説に取り込みつつ、創られた作品である。しかし、『真面目』にはワイルドの生きた時代、即ちヴィクトリア朝の言説があり、『トラヴェステイズ』にもまた、ストップパードがこれを想定して書いた第一次世界大戦時の言説が入り込んでおり、必ずしもすっきりとしたものではない。さらに『トラヴェステイズ』という作品は、その複雑な構成、即ち台詞の断片を張り合わせるコラージュと言われる手法、また回想の中での芝居

の上演により、フラッシュ・バックという装置を配することで、結果として『真面目』だけでなく、ワイルド本人に対する言及も含んでいる。

だが、この脈絡のなさの背景は、『トラヴェステーズ』という芝居が、作者自身が述べているように、コラージュという技法を使ったファース（茶番劇）の性格を持つことによるものである。それを可能にしているのが、劇中で行われたという報告のあるJ・ジョイスやH・カーという登場人物達による『真面目』の公演であり、二つの作品を結び付ける働きをしているのである。

まず、目につくのは登場人物の対比である。両作品で共通して直接登場する人物の名前は二人の女性の名前、グエンドレンとセシリーである。この二人の女性の存在が『トラヴェステーズ』という芝居の中に『真面目』の言説を持ち込む役割を果たしていることは言うまでもない。また、カーという存在がワイルドその人をも引っ張り出し、二人の作者をつなぐ議論への道を開くことになる。その中心議題は芸術と政治の係わりの持ち方である。したがって、彼女達二人を軸にして二つの芝居全体の言説がどのようなになっているのかを考えれば、言説の違いを浮き彫りにすることができる。そこで、本論においては、以下、1. では、『真面目』にはいかなる言説が支配的であるのかを指摘し、2. それが『トラヴェステーズ』ではどうなっているか、という順序で話を進め、両者の関係性を考察する。その過程で、『トラヴェステーズ』の中で『真面目』だけでなくワイルド自身が登場する理由は何なのか、またその結果ワイルドという存在が芸術との関連でどう浮かび上がってくるのかという点を考察することにする。

## 1

二つの芝居に於ては、この両作品に共通する二人の女性と他の登場人物の関係、とりわけ男女の関係のパターンが同じではなく、全く異なってしまうことは大きな相違点である。『真面目』における彼女達二人の立場を見ると、グエンドレンは貴族の娘、セシリー・カーデューは後見人

のいる領主の孫娘で執事や家庭教師までいるという設定である。この二人が結婚相手をどう決めるのかという過程を、都会と田舎という状況の違いで、「バンベリング (bunburying)」を試みる二人の男性を登場させ、おろかしい当時の習慣に対するこだわりから離れられない人物達を、ユーモラスに提示しているのがこの芝居であるということができる。言い換えれば、二人の女性達だけでなく、この芝居の登場人物達の放つ言葉は、ワイルドがこれを書いた時代に大きく影響された、あるいはもっと明確に言えば、時代の言説に依存した状況で紡ぎ出されていると言うことができる。

例えば、アルジャノン (Algernon) はレイン (Lane) を相手に自分の結婚観について語るところがあるが、次のように述べている：

Lane's views on marriage seem somewhat lax. Really, if the lower orders don't set us a good example, what on earth is the use of them? They seem, as a class, to have absolutely no sense of moral responsibility. (322)

アルジャノンの発言は自らがいわゆる上流階級に属しているという安心感から、彼が所属する集団の対極に位置する集団への糾弾の意味を持っている。これは、アルジャノンの帰属する集団、つまり上流階級とそれに対峙する階級である「低い階級 (lower orders)」の存在を前提とした発言であることが容認された初めて、意味を持つ。彼の発言の背景に見られる社会秩序は、言わばゆるぎないこの二項対立なしでは存在しえないことになる。しかしながら、アルジャノンの意見によると”if the lower orders don't set us a good example, what on earth is the use of them?”というように、彼らにその「道徳的責任 (moral responsibility)」を押し付けて恥じるころなどみじんも見られない。彼にとっては、その「無責任さ」さえもが彼の属する上流階級の特権となっているのだ。

また、『真面目』の冒頭ではレインを相手にアルジャノンは、”I keep

science for Life.” (321) と言った後で、”And speaking of the science of Life, have you got the cucumber sandwiches cut for Lady Bracknell?” (321) と、続けているのは注目に値する。個人の不平等性に基礎をおく君主制を支えているヒエラルキーの上層を占める貴族階級の奥方がいる社会で、「科学」は生活のためにとっておくという一方で、アルジャノン は合理性に基礎を置く「生活の科学」を提唱するという、一見矛盾したことを言っている。何故なら、近代という社会は科学的思考に基礎を置く合理的精神の上にこそ成り立つものであり、この合理的精神がもたらしたものが、当時ヨーロッパを巻き込みつつあった社会変革の機運である。実はこの矛盾を内包しているのが、ワイルドの言う「現代」という時代、つまり我々にとっての19世紀イギリスの置かれた状況である。社会的にもマルクスやダーウィンが現れ、経済が膨張し、史上例のない繁栄を経験することになった、当時のイギリス人の生活の一端がここに現れている。しかしながら、この発言における問題は、旧体制の中に、新しい世界の見方を示す「科学 (science)」なる言葉がいきなり登場していることであり、それがこの作品の背景を、物語っていることである。大きく価値観が変動する中、新奇なものに対して興味を示す俗物根性は、「様式 (form)」に対する執着と共にこの作品において顕著に見られる中産階級の特徴であると言えよう。その一つがここに出て来る二人の若い女性達の恋愛事件にも影を落としていることは言うまでもない。

では、二人の女性の一方であるグエンドレンの恋愛においては彼の田舎での名前であるアーネスト (Ernest) という名前が大きな意味を持つことになっている。そしてこの同じ名前がアルジャノンとセシリーとの間でも大きな意味を持ち、共通した問題である。このアーネスト (Ernest) という名前が英語の 'earnest' (誠実な、真面目な) という意味をもつ言葉と同じ音声を有していることがただの人名以上のものであることを示している。アルジャノンは自分の名前はアーネストではないと言うジャックに対して次のようにのべている：

You have always told me it was Ernest. I have introduced you to everyone as Ernest. You answer to the name of Ernest. You look as if your name was Ernest. You are the most earnest looking person I ever saw in my life. It is perfectly absurd your saying that your name isn't Ernest.

(325) (下線著者)

アルジャノン、このアーネストという名前と同じ響きをもつ英語の音にそれ以上の意味を読み取り、彼の友人であるジャックを、彼がそう見えて欲しい「様式 (form)」に押し込めてしまおうとしている。これに対してジャックは、"Well, my name is Ernest in town and Jack in the country" (325) と答えている。しかし、「バンベリング (bunbury-ing)」を行う不真面目な男に対して 'earnest looking' という表現は何とも奇妙な取り合わせである。実はこのアーネストという名前にまつわる恋愛沙汰は、田舎にいるセシリーとアルジャノンとの間でも起こっている。

したがって、田舎のカーデュー家の屋敷において、ジャック同様のバンベリングを試みるアルジャノンも、その本質はアーネストと名乗るジャックとなんら変わるところがない存在となってしまうのである。そのことをセシリーの次の台詞は如実に物語っている：

You must not laugh at me, daring, but it had always been a girlish dream of mine to love some one whose name was Ernest. (. . .) There is something in that name that seems to inspire absolute confidence. I pity any poor married woman whose husband is not called Ernest. (360) (下線筆者)

この全く論理性を欠いた主張を支えているものは、貴族趣味でも、レインやミス・プリズムに代表される lower orders に属する下層階級の者達の

姿ではない。グエンドレンもセシリーもこのアーネストという名前に対してははっきりした価値判断を与えているという理由で、この名前がいとしいだけなのである。その判断の基準はある一定の方向を向いた「視線 (gaze)」の表れであり、アルジャノンの '...looking' そしてセシリーの 'seems' という表層的、感覚的な表現に代表されている。これは、外見で全てを判断するという、彼女達の価値観の表れであり、ブラックネル夫人がジャックに出自とか財産の多寡を根掘り葉掘り尋ねる態度と変わらないものである。セシリーはたとえアルジャノンが：

In fact, it['Algernon'] is rather an aristocratic name. Half of the chaps who get into Banckruptcy Court are called Algernon. (360)

と訴えても聞く耳を持つとはしない。セシリーにとって、貴族的な響きを有するアルジャノンという名前よりもアーネストという名前の方が良い響きをもち、それを、自分が恋心を抱いていると思込んでいる目の前の男性のアイデンティティと重なると、信じているのである。また、期せずしてアルジャノンが口にした言葉が、事もあろうに、「破産する奴らの半分がアルジャノンという名をもっている」とは、彼自身がアーネストという名前の対局にいることを暗示している。ここにも彼らの生きる時代の世相が、鋭く反映しており、その滑稽さは相当なものである。

加えて、セシリーは、会ったのはこれが初めてだけれども、2月14日以来アーネストと結婚しているというのは、一体どのようなことなのであろうか。この発言こそがセシリーという人物がまさに社会という制度にどっぷりと全てを委ねきって生活していることを表すものである。彼女の教育はミス・プリズムとキャノン・チャジュブルの二人によって施されている。ミス・プリズムは過去のはっきりしない家庭教師であり、この芝居の最後に至って、自分が書いた小説の原稿と間違えて、ジャックを駈に置き忘れ

るという失態を演じたことがわかる人物である。もう一人のドクター・チャジュブルは「一冊の本も出さないのが学識のある証拠」と作者ワイルドによって皮肉られている人物である。実は、彼ら二人ともが、新興中流階級の価値観を有しており、彼ら二人を通して世界を覗いているセシリーの価値観の形成を手助けしているのである。即ち「知識」はプリズムが、「道徳」はチャジュブルが、いう分業が成り立つことになる。であるから、この二人の目を通して、ジャックが伝えた情報を彼女なりに加工した結果が、このセシリーの、常人にはついて行けない「結婚相手の選択」だと言える。この「結婚相手の選択」に象徴される価値観を一語に凝縮した言葉が皮肉にも'earnest' 即ち「真面目」という言葉であり、この同じ音の名前をもつ男性二人は、その「真面目」とは程遠いバンベリングを決め込んで、「真面目」という概念の枠からはみ出そうとしているのである。ここで問題となるのは、グエンドレン、セシリーという二人の女性が、Ernestという名前の人物が本当に'earnest'（誠実で、真面目である）かどうか吟味せず、彼ら男性二人の中味を様式（form）で判断していることである。こう考えると、この二人の女性はこの芝居が書かれた当時の言説のみをその行動の規範としていると言えよう。しかもそれが本来男女の性の問題とかかわる結婚という制度に向けられているのが滑稽さを増す。

では、ここで彼ら二人の行うバンベリングとはどのような効果を持っているのだろうか。<sup>3</sup>バンベリングという言葉は、オスカー・ワイルドが創った造語ということになっているが、ジャックとアルジャンノが他の名前をかたって行う、いわば看板だけつけかえて別の存在になってしまうトリックを、このように命名することによって、自らに正当性を与える方法であると言える。このようなバンベリングは、一つの社会が人間存在を一つの概念の中に押し込もうとした結果、はみ出してマージナルな場へ追いやられてしまった個人の生活が、その表現を取ったものであると考えられる。ちよどいくら抑えても性の衝動が噴き出して来るのに似ているとも言える。例えば、ジャックはセシリーの後見人という堅い、社会的に信用を求

められる立場を占めているが故の重荷から逃れ、人間としてのもう一つの側面を街において開放するために、アーネストという名を用いるのである。それによって、ジャックは「ジャック」という名前であった時にできないことが可能となる。名前を変えさえすれば、社会的規範であるモラルの壁さえも越えられるというのだ。これは逆に彼らをとりにまく社会的圧力がいかに大きいものであったかということを物語っている。この目に見えない圧力から、自らを解放し、心の境界を越境して行く姿がこのバンペリングであり、いわばそのパスポートの役割を果たしているものが、社会的に信用を有する響きをもつアーネストという名前なのである。

このようなワイルドの批評的態度について、Arthur Gang は、"Where the satirist makes fun of the abuses of marriage, the dandy criticizes the institution itself" (50) と述べているが、ある意味では、作者であるワイルドが終始ベースと笑いを交えて批判したのは、一つの記号と化したこのEarnest なる名前が機能する言説を持つ社会という制度 (institution) であるということができる。その批判の方法としてワイルドが選択したのがファースという形式であったのである。だが、そのファースは、次に述べる『トラヴェステイズ』と異なり、論争は含まず (Sammells 86)、また政治的色彩をも全く欠いたものであった (Gold 185)。ある意味でこのストイックな態度がワイルドの立場であり、時代もそれを許していた。だが、その後を受けて登場したストップパードの時代はさらに錯綜した様相を体することとなる。

2

『トラヴェステイズ』には、直接『真面目』につながる道が二つある。一つは共通した名前をもつ二人の女性の存在、もう一つはジョイスとカーが手を組んで『真面目』をチューリッヒで上演したという事実。しかも、ジョイスとカーは芝居の上演後お金のことで訴訟事件まで起こしている。しかし、両者とも一部敗訴という、苦々しい結果に終わっている。この上



演は演劇に表れる詩的真實のみならず、歴史的事実でもある。この事実だけでも、『真面目』という芝居は、ジョイスとカーの両者にとって、決して愉快な喜劇としてだけ言及されているのではないことがわかる。これが『トラヴェスティーズ』の中に入り込んでそのテキストの一部として、堅固な柱の一つとなってしまう。いわば、「劇中における劇として芝居を演じた」、という言及だけで、メタシアトリカルな構造を用意することになるのである。その中で芸術談議にワイルドの意見さえも登場させ、攻撃を試みている。その芸術論には、時代を代表する3人、上であげたジョイスに加えて、T・ツアラとレーニンが加わっている。さらに、老年に達したカーが登場し、過去の回想として語るという構図となっている。カーは、この過去の回想を『真面目』の若い恋人達が行う恋愛事件と同じやり方で、再構成している (Sammells 85)。これによって可能となるのがコラージュというストップパードの手法である。

では、この作品におけるコラージュを用いる作者の特定の目的はどこに表れているのであろうか。コラージュはただのごたまぜ (pastiche) の集積ではない。ごたまぜの中から特定の目的をもってつむぎだされる一つの明確な顔を持つ絵である。例えば、ツアラは、シェイクスピアのソネット18番をバラバラにして、文字通りハットトリックを用いて、それを求愛の詩に綴り直している。実は、これと同様のことを、ストップパードはこの作品で実行しているのである (Gold 189)。その結果グエンドレン、セシリー二人だけでなくワイルドまでも持ち出す事になってしまう。

また、『真面目』からの二人の女性の名前、人間関係のパターン、表現の借用によって、二つの作品の関係を、いやが上にも強固なものとしている感がある。なかでも名前だけでなく、人間関係までもが『真面目』で発生する関係をそのまま取り入れたものもあることは注目に値する。例えば、ワイルドの芝居で見られる「都会ではアーネスト、田舎ではジャック」というパターンが、『トラヴェスティーズ』においてはカーの妹であるグエンドレンをめぐって、カーとツアラの間で次のようなやり取りが交わされる：

CARR: My dear fellow, Gwendolen is my sister and before I allow you to marry her you will have to clear up the whole question of Jack.

TZARA: Jack! What on earth do you mean? What do you mean, Henry, by Jack? I don't know anyone of the name of Jack. (44)

そして、『真面目』ではシガレット・ケースに書いてある名前で身元がわられるのに対し、ここでは、ツァラの名前は、図書館のチケットでわかることになる。これはツァラがジャックであることを知られて、“No, it isn't, it's Jack” (44) という言い訳をするところがあるが、これとほぼ同じである。そして、とうとうツァラは、“Well, my name is Tristan in the Meierei Bar and Jack in the library, and the ticket was issued in the library” (45) と言うのだ。このパターンは変化を加えられて、レーニン (Lenin) にも適用されている。ツァラは“I met Ulyanov, also known as Lenin” (44) と延べているが、ここには生命を付け狙われるという危険な政治的な情勢が加わり、変奏曲として響いていると見ることができる。即ち、パターンは明らかに模倣であっても、その内容は時代性によって大きく意味合いを変化させてしまっているのだ。

このように、明らかな『真面目』の模倣はワイルドのセンテンスをそのまま用いているという意味で、『真面目』の影響下にあると単純に言えない事もないであろう。だが、ここではツァラとレーニンがこれらの言葉を発していることが重要な意味をもっている。それは丁度、ワイルドの短編小説、『アーサー・サヴィル卿の犯罪』でロンドンの実在する地名がそのまま用いられることによって状況を固定化し、臨場感を盛り上げる役割を果たしている (梅津 88) のと同様に、ここであげている三人の革命家、

芸術運動のツァラ、政治上のレーニン、小説の革命家ジョイス、という具体的な人名の出現は『真面目』というワイルドの作品の言説と全く異なった言説を提示しているのである。もし、こうした時代性の設定がストッパードの意図だとすれば、第一次大戦時の言説とワイルドの作り出した表現方法のパターンの出会いとしての側面を『トラヴェスティーズ』は持っており、芸術論争の中でのワイルドの出現を用意している、と言えよう。

では、特に歴史上著名な人物ではないヘンリー・カー (Henry Carr) という人物はどう位置づければよいのだろうか。この作品においてカーは重要な中心的位置を占めている。彼は、言わば、レーニンやジョイスやツァラに比べれば、歴史的事実においても、マージナルな存在である。この一介の下級外交官に過ぎないカーという人物に光をあてることで、誇張された歴史上の巨人達の姿を修正するというのも『トラヴェスティーズ』の目的の一つと言えるのである。カーの存在とその主張がワイルドの芝居『真面目』の枠組みを大きくはみ出す結果を創り出すのである。この意味で彼の存在はキーとなるのである。

だが、カーという人物の性格に関してはいろいろな側面があり、また場面によっても変化する。なかでも彼とワイルドをつなぐものとしては、カーのその性格付である。カーは、空想の中で普段着で、すすんで戦いに関わろうとする時は(ワイルド風の)ダンディを装ったり、また総領事であると勘違いをしている時にはワイルドの貴族的スタンスを取っているという (Gold 185)。現実においては事実ではない老人の空想の中でのこの類似は、そのタイトル同様の「もじり (travesty)」の輪に入れられたワイルド本人の姿がオーバーラップして来ないだろうか。これが芸術論争でワイルドという名前を持ち出す環境を提供することになる理由の一つである。

では空想の中ではなく、(作品中の)現実のカーはどうであろうか。カーの立場は華々しくはなくとも現実の国際政治に関与しているという点では、ツァラやジョイスよりもずっと現実的である。社会的地位は高くはなくとも外交官として国益をかけてレーニン達革命分子に対するスパイ活動をし

しており、厳しい戦争を切り抜けるため、国益の遂行の方が、彼にとって、芸術より優先すべきものとなっている。

芸術にかまけて、現実の情勢に疎い者達、つまりワイルドもその一人と見られているのだが、そのような芸術家に対しては、カーは何か「うさんくさい」ものを感じている。そこで、その「うさんくさい」やくざな人物の代表であるワイルドが、ここで突然、第一次大戦の時代の言説の中で糾弾されるのである。こうして『トラヴェスティーズ』の主眼となる芸術と政治の関係についての論争は開始される。カーとセシリーの間では次のような議論が交わされている：

CARR:...

...Cecily, Wilde was indifferent to politics. He may occasionally have been a little overdressed but he made up for it by being immensely uncommitted.

CECILY: That is my objection to him. The sole duty and justification for art is social criticism. (74)

ワイルドの名が直接登場して、芸術談議を交わす二人の言葉の中にも、芸術が芸術だけで存在することを容認しないという大きな流れが伺える。したがってカーは、セシリーに対して”No, no, no, no, no--my dear girl!--art doesn't change society, it is merely changed by it” (74) とむきになって応答しているのである。それに対しセシリーも：

...And until the whole is reformed, artistic decadance, whether in the form of the perfectly phrased epigram or a hatful of words flung in the public's face, is a luxury which only artist can afford. (74)

と、答えて批判している。これは彼ら二人がこの激動の時代の中にいるという点では同じ言説を生きていることを示していると言えよう。セシリーも名前は借りものであるとしても、ここでは新しい芸術運動であるダダイズムの提唱者であるツァラの思想を代弁する女性イデオログとしての役割を持つ。しかも、ワイルドの名前は、ツァラの新しい芸術運動と同様に (Rod 179)、現実の国際情勢と取り組むカーの繰り出す言葉の重みに圧倒されているように見えるのである。それは、まさに塹壕での戦争体験を持つカーの認識から出る言葉の重みなのである (Rod 179)。(この重みは、もしかすると実の父親を日本軍の侵攻でなくしたストップードの現実認識であるのかも知れない。) こうした点からも、ここであげられたワイルドの芸術観と彼の存在は、彼の模倣の遙か彼方の世界認識の中で語られていると言えよう。

しかしながら、注目すべき事は、ワイルドが意図的に社会批評として自らの作品である『真面目』を位置づけなくとも、当時のヴィクトリア朝の価値観を笑いを交えて批判している面が存在していることは、色々な方々の研究からも解明されているとおりである (山田勝 50-69、他)。セシリーのようにツァラの芸術が社会を変革させるのを目的としているので意味があり、ワイルドの芸術はただ単に "a luxury" (74) の一言で片付けられるほど単純ではない。また、このセシリーに対して "Kindly do not confuse a Dada raffle with Victorian high comedy----" (74) というカーについても、同様の事が言える。ここにおけるカーという人物は、単なる下級外交官である以上に十分なる世界認識とイギリス的文化背景を背負って、今起こっている現実に対して判断を下しているのである。例えば、カーのヴィクトリア朝の高踏喜劇 (即ち『真面目』もその一つ) に対する好みもその一端を示している (Rod 182) のだ。

また、この芸術論争はカーとダダイスト・ツァラとの間でも繰り広げられているが、大筋としては、'Art's for art's sake' という標語を掲げるワイルドへの批判としてこれらは機能している。ツァラは彼の時代に生き

るものとして、次のように述べている：

Music is corrupted, language conscripted. Words are taken to stand for opposite facts, opposite ideas. That is why anti-art is the art of our time. (39)

これは、自らの芸術以上にその存在が芸術であったワイルドの存在を、根底から揺るがしかねない意見表明である。文字どおりツァラにとっては、"Art for art's sake--I defecate!" (48) であったことになるのである。このことを、カーは同じ芸術家無用論として展開している：

...What is an artist? For every thousand people there's nine hundred doing the work, ninety doing well, nine doing good, and the one lucky bastard who's the artist. (46)

ここにおいてもツァラとカー、両者の言うことは大きく食い違っている。芸術家であるジョイスやツァラと、現実には戦時の国際政治を仕事とする外交官のカーとは、この点においても完全に生きている世界が違っているのである。ジョイスは高踏なヴィクトリアン・コメディイを上演しながらも、お金の事でカーと裁判沙汰となり、結果として芸術という存在がいかに物質的であるかを態度で実践してしまう。

一方、ツァラはワイルドのような、いわゆる芸術至上主義を唱える者に対しての、アンチ・テーゼとしての芸術家論を展開しているのに対し、カーの方は一見すると全く芸術家や芸術の存在そのものを否定する立場を取っている。したがって、芸術家や芸術の否定という言葉を用いてはいても、その意味するところは全く異なったものになっているのである。ツァラの芸術否定についてD.K.ロッドは、この態度を「伝統的芸術の否定」(Rod

178) であると指摘している。これは真の意味での芸術否定ではなく、いわば芸術論についての弁証法というべきものであり、芸術家として、自らの優位性を主張する手段として、その先駆者を否定するという方法を取っているに過ぎない。これはある意味ではワイルドの芸術論の延長と考えてもよいであろう。<sup>4</sup>

一方、カーの方は全く異なる言説から芸術の否定を試みていることがわかる。芸術の否定とはいっても、カーにおける芸術否定は、決して芸術そのものをその根底から否定するといったものではない。ただ、激変する世界情勢を抱えるこの時代にその余裕がないというだけなのである。ハンターのように、彼の芸術に対する態度は、伝統的なものに過ぎず、なまぬるさを伴うものであると指摘するものもある (Hunter 31)。カーの芸術に対する態度を、ハンターは「エドワード朝風 (Edwardian)」の "beautify existence" を実践する伝統的考えだと位置づけている。だから芸術というものを十分理解する素養を持っていながらもカーは "the only lucky bastard who's the artist" という表現をして、自分がその "lucky" ではない地位にいることを暗に示しているのである。そしてこれは余計な贅沢品であるが、同時にそれが可能な状態こそが悪に対して善が勝利している状態の証であると言う (Hunter 28)。芸術というものは本来余剰の産物以外何物でもないならば、それが不可能な戦争状態への批判の精神の表れと見ることも可能である。こう考えると、彼の態度はむしろ、"Art's for art's sake" という標語をそのまま実施すべきであるという主張ではないだろうか。芸術が社会や政治に奉仕したりすることを潔しとしない態度であり、「芸術は社会に所属すべきだ」という思想に立つものである。これは一見共産主義者レーニンの芸術論と違いがないようにも見える。しかしながら、違いがないと言っても、カーの芸術論には、次に述べるレーニンと異なり、異分子を排除し、打ち倒して行こうという過激さはない。

カーの穏健な「芸術は社会に応じて変化する」という主張に対して、ロシア革命を成功に導くことになるレーニンの芸術論こそは、もっと明確な

芸術否定と言える。レーニンはステージの上で一人で熱弁をふるい、次のように述べている：

Today, literature must become party literature. Down with non-partisan literature! Down with literary superman! Literature must become a part of the common cause of the proletariat, a cog in the Social Democratic mechanism... (85)

この芸術論以上に、芸術の自律性を否定し、芸術の何たるかを理解しないものはない。これは、そのあとで、“The freedom of bourgeois writer, artist or actor is simply disguised dependence on the money-bag, on corruption, on prostitution” (85) というようにレーニンの野蛮さを示すだけである (Hunter 24)。これは、レーニンの主張する、教条主義的共産主義芸術論の愚劣さを示すものである。このように、マルキシズムが芸術の自律性を否定し、教条主義的概念の中に芸術を押し込めようとしながら、それが足元で挫折している姿である。結果としてはこれら一連の芸術論議はレーニンによる芸術の否定ということを示唆して終わることになるのだ。

だが一方では、このあとで人間的な心情をさらけ出しながらチェーホフの『ワーニャ伯父さん』やベートーベンの『熱情』が好きだというレーニンの姿にこそ真実の姿を見るときたら、彼の考える芸術と、いわゆる党の芸術の間には、矛盾が存在していることになる (Hunter 32)。ここには、逆説的にストップワードが、ワイルドの言う、“Art’s for art’s sake”をレーニンを通して確認している一端を示していると言ってもよいであろう。これは、さらに進んでレーニンという個人の理論と実践の食い違いをさらけ出し、まさに芸術と政治は別物であることを示している。ストップワードの立場から言えば、芸術は政治から独立したものでなければならないという、一連の論争の決着をつけたものと言える (Sammells 86)。また、このレー



ニンの姿こそ芸術はいくら抑えても抑えきれないものであることを彼自らが告白する姿なのである。

こうして見ると、上述の歴史的な巨人達を登場させながら、カーという人物に焦点を当てることによって、ストッパードは、彼らを現実の地面に引きずり下ろし、等身大の大きさに戻している。これは彼一流のリアリズムと言われているが、C.W.E.ピグズビーはそのリアリズムについて次のように指摘している：

Stoppard seems to suggest with Wilde that life may best be regarded as an imitation of art, that in a situation where nothing can be taken seriously farce is both the true realism and, by a kind of homeopathic logic, the only valid strategy for artist and individual alike. (6)

これは、80年を経た後で様々な苦節を体験させられたストッパード自身の立場をよく表したものであり、かつワイルドの時代よりもはるかに複雑な現代人である我々の直面せねばならない問題でもあると言える。

これに対して、ハンターは、第2幕以降のレーニンの姿はファースに組み込まれていないと指摘する (Hunter 56)。確かに真顔で熱弁をふるうレーニンの姿にはファースというよりは逆に人に緊張を強いる要素が多いと言える。だが、それは仮面の奥に真の姿を隠そうとする政治の世界のレーニンの姿である。それによって彼が隠そうとしたものこそが真実のレーニンの姿ではないか。

ワイルドの芝居から80年後、ストッパードは、この芝居をワイルド風の茶番劇にはせず、彼独自の茶番劇に仕立てようとした。両者の大きな違いは、『真面目』が全く政治色を外したのに対して、『トラヴェスティーズ』では、まさに政治と芸術の関係が問題にされているところにある。レーニンを登場させ、それによってストッパードはねらい通りの芸術論を展開し

ようとしたが、それを時代の複雑さ故政治抜きには語ることが不可能な状況が存在したのである。

### 結 論

ストップワードが、ワイルドの作品、『真面目』やワイルドの発言の一部を取り込もうとしたとき、そこには意図すると、意図せざるとを問わず、ワイルドという存在が、厳然と自己主張をし、時代の指標として機能しはじめるのが読み取れる。「批評家としての芸術家」として、『真面目』を書いたワイルドという名前が、今度は芸術をはかる指標として登場し、その名はヴィクトリア朝におけるアーネストという名前と同様の記号として、『トラヴェステーズ』の芸術論議において機能していると言える。

このように考えると、ワイルドという名前を出すことが、いかに芸術論争に大きな波紋をなげかけているかがわかる。ワイルドという存在は、この芝居では、『真面目』から取られている二人の女性の名前を通して見え隠れしていたのが、その名前が出るや、彼自身の主張が前面に出てしまっているのである。たとえ一部とはいえ、この断片でできたコラージュとしての芝居の言説を、このような形で支配していると言える。『真面目』においては、「アーネスト (Ernest)」という名前が記号化し、バンベリングの道具として用いられていたが、『トラヴェステーズ』では、「ワイルド (Wilde)」という名前が芸術論争のきっかけとして引き合いに出され、その芸術 (art) という言葉を軸にして議論を展開しながら、ストップワードはこの芝居をファーストに仕上げていたのである。

ここには、コラージュとして創られた『トラヴェステーズ』が、ストップワードの表現しようとしたものを超えて、コラージュの一片、即ち「ワイルド」という名前が、他と関わりを持ち、関係性を主張しているという面がかいまみられる。前作を活用することは後に出た者だけに許される強みであったが、ストップワードは前作の作者から離れて完全に自由になろうとはせず、むしろ前作と同じ方法論を用い、それから進んで離れ、別の状況

下での創造を求めていた。それが政治的な言説の中での芸術論議となったのである。とはいえ、そこには、隔たりの中にも、どこかこの共通のメンタリティーを持つもの同士にある対等の立場での相互の親和性を感じさせるものがあるかも知れない。だが、その親和性そのものが、ワイルドがストップパードによって完全にコントロールされていないことの表れ的一端と見てよいであろう。こうしてストップパードはワイルドの残した伝統に新しい1ページを付け加えたのである。

註

1. 引用は*The Complete Works of Oscar Wilde: The Stories, Plays, Poems, Essays*. Ed. and Intr. by Vyvyan Holland. London:Collins, 1966 ) から取る。
2. 引用はすべて*Travesties*. London:Faber & Faber, (1975) から取る。
3. この点については新谷好論文から多くを学ばせて頂いた。
4. D.K.ロッドは'The importance of Carr'という論文の中で登場人物達の芸術否定に関してほぼ同様の事を述べているが、カーの意見に関しては彼が独自の意見を持っていたとのみ述べるにとどまっている。

引用文献

- Bigsby, C.W.E. *Tom Stoppard*. Burnt Mil: Longman, 1976.
- Ganz, Arthur. 'The Meaning of *The Importance of Being Earnest*', *Modern Drama*. 7 (1963) ,41-52.
- Gold, Margaret. 'A New Chapter in the History of Ideas'. *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers & Travesties*. London: Macmillan, 1990.
- Hunter, Jim. *Tom Stoppard's Plays*. London: Faber & Faber, 1982.
- Rod, David K. 'The Importance of Carr'. *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers & Travesties*. London:

Macmillan, 1990.

Sammels, Neil. *A Critical Essays on Tom Stoppard*. Ed. Anthony Jenkins. Boston: G.K. Hall & Co., 1990.

Shintani, Yoshimi (新谷 好). 『真面目が肝心』の一考察——「バンベリング」と「ファース的な喜劇」をめぐって——. 追手門学院大学文学部紀要, 28号 (1993).

Stoppard, Tom. *Travesties*. London: Faber & Faber, 1975.

Umezu, Yoshinobu (梅津 義宣). 『オスカー・ワイルドの短編小説——モチーフ・構成・文体——』. 旺史社, 1992.

Wilde, Oscar. *The Complete Works of Oscar Wilde: The Stories, Plays, Poems, Essays*. Ed. and Intr. Vyvyam Holland. London: Collins, 1966.

Yamada, Masaru (山田 勝). 『世紀末とダンディズム——オスカー・ワイルド研究——』, 大阪: 創元社, 1981.

\* 本稿は1994年度秋期ワイルド学会（於慶応義塾大学、12月3日）での口頭発表を訂正、発展させたものである。