

『何でもない女』の一考察

——「国際的状况」と「女性の劇」をめぐって——

新 谷 好

A Study on *A Woman of No Importance* :

“An International Situation” and “A Woman’s Play”

Yoshimi SHINTANI

は じ め に

ワイルドの風習喜劇は、1892年2月セント・ジェイムズ劇場初演の『レディー・ウィンダミアの扇』で幕開きとなったことは周知の通りである。この劇は、作者が「二人の美人¹」と呼ぶその中の一人、かの有名な女優リリー・ラングトリーのために書かれたことはまず間違いない²。そして、もう一人の「美人」であるド・グレー伯爵夫人に献呈されたのが、この『何でもない女』(*A Woman of No Importance*)³で翌年の4月19日にヘイマーケット劇場で初演されている。

さて、1890年代に最も著名であった、これら二つの劇場に関して、Regenia Gagnierは、歴史家 W. Macqueen-Pope のそれぞれの著作（『セント・ジェイムズ——著名なる劇場』と『ヘイマーケット——完璧なる劇場』）から借用して次のように説明している。即ち、セント・ジェイムズ劇場に関して、彼は、「優雅で裕福な人々が、ストールズ、ドレス・サークル、二つのボックス席を占めた。資産はあってもそれほど社会的地位のない人々は、アッパー・サークルの切符を買い、芝居の常連のその他残りは、ピットと天井桟敷に向かった⁴」と述べている。さらに、ヘイマーケット劇場に関しても、「そこに通ったのは、所謂『最上流階級』のみではなかった。というのは、その劇場は、ロンドンの社交界の中心になったからだ⁵」と述べている。

ワイルドの喜劇を独占して上演することになる、これら二つの劇場の客層は、ミュージックホールのエンパイア劇場（『真面目が肝心』(1895)で言及され、“demimondaine”との悪名高きランデブーの場所があった）が主に引き付けた下層階級の客層とは、桁外れであることは確実であろう。というのも、Stella Margetson が指摘するように、「育ちの良いご婦人の姿は、

決してミュージックホールの観衆の中に見出されることはなかった。娯楽があまりに俗悪すぎた」⁶からである。

このようにウェスト・エンドの、言わば上流、中流階級の観客を対象に、作者は、彼等の華やかでファッショナブルな社交界のドラマを展開し、第一作目、そしてこの第二作目でも、わざわざ主要人物として「過去のある女」を登場させている。成程こういった事情は、Leon Edelが『ヘンリー・ジェイムズ伝』で語る「彼自身が知っていたように、時には所謂『墮落した女』⁷でさえ社交界へ進入することができた。現に社交界では、それが余興の種となるとわかった」という説明で納得できるし、また、“harlot”を扱った『ダーバヴィル家のテス』⁸（1891）に関する「社交界の批評は、好奇心に満ちていてユーモラスである」と語るトマス・ハーディの言葉を想起させずにはおかない。だが、作者は、この劇では第一作目とはかなり異質な「国際的状况」を設定している。つまり、作者は、ジェイムズの小説の世界を彷彿とさせるような、莫大な財産を有するアメリカ女性、ヘスター・ワースリー嬢（以下、ヘスターとする）をこの劇に登場させている。

ところで、この当時「新しい女性」が出現して、喫煙し、自転車で一人旅をし、自由恋愛を選び、結婚式の時の「夫に従います」という言葉を避けるため届け出結婚だけで済ませていたようである。⁹フェミニズムの嵐が吹き荒れていた当時に、『何でもない女』という題名を隠し当座は『アーバスノット夫人』と称していたこの劇に関して、作者は、さらに「私の新しい劇では、ほとんどまったく男性の役がない。この劇は女性の劇である」¹¹と述べている。

本稿では、作家の創作上の意匠を問題にしながら、世紀末の闘士ワイルドが描き上げようとしたこの「女性の劇」の特質を、「国際的状况」と女性の服装の観点から検討して行くことにする。

それでは、まず、第一作目とは異質なこの劇の「国際的状况」を、作家の創作上の意匠の観点から探って行く。

1

まず、作者自身が、1892年9月1日頃に先程のヘイマーケット劇場の“actor-manager”のピアボーム・トリーに宛てて、次のように認めている。

この劇に関して、私は二つの幕をちょうど書き終え、タイピストにその二幕を活字に組んでもらった。第三幕目はほとんど仕上がっていて、せいぜい十日か二週間でこの劇を用意万端整ったものにしたいと思っています。今までの所、この劇にはとても満足しています。

私は既にアメリカでの上演の優先権を売り渡しています。

彼等は、シカゴ万国博で二つの新しい劇、サルドゥの劇と私の劇を上演したいのだと思います。しかし、英国での上演権は全く専有されて¹²おりません。

ところが、この劇はシカゴ万国博の開期中（1893年5月1日～同年10月30日）には上演されず、ニューヨークの劇場で上演されたのは同年の12月11日である。しかし、作者がシカゴ万国博（会場はジャクソン公園）を意識していたことを示唆する台詞が、削除されずに残っている。それは、この劇の登場人物レディー・ハNSTANTON（以下、ハNSTANTONとする）が語る「それは何のことですかしら、あなた。ああ、成程、それというのは、例の妙な名前のあの場所での鉄の万国博のことですかしら」（p. 52）という台詞である。

また、Katharine Worth の指摘では、ヘスターという名前からも連想されるように、作者がナサニエル・ホーソーンの『緋文字』（1850）を意識していた節も考えられる。

ここにはホーソーンの『緋文字』からの強い反響音がある。この小説の戯曲は、数年前にロンドンで上演されたのだった。それで、ワイルドは、ニューイングランドのあの狂気じみた、ピューリタニズムに対する彼の遠回しな言及を聴衆が見つけてくれることを明らかに期待していた。……アーバスノット夫人の名前が、A という文字で始まるのも多分、全くの偶然¹³ではないだろう。

この K. Worth の指摘は、この劇のロンドン上演が前提条件となっているようだが、先程のワイルドの手紙の趣旨からも明白のように、アメリカでの上演も念頭において作者がその有名な小説を下敷にしている可能性も十分にある。

さて、そのアメリカであるが、作者は、1882年1月2日から同年12月27日にかけて、アメリカ講演旅行に出かけている。講演回数凡そ140回に及ぶそのアメリカ旅行は、アメリカの文化的土壌に精通する機会を作者に与えたことは否定できないであろう。また、その講演旅行中アメリカの新聞紙上で、作者が「ボストンの若き令嬢」と婚約して結婚するとまで誤報¹⁴されたこともあった。

それはさておき、この劇に登場してくるボストン出身のヘスター以外に、アメリカ娘が登場しているワイルドの作品が一つだけある。それは、先程のアメリカ講演旅行から凡そ5年後に発表された、中編小説「カンタヴィルの幽霊」（1887）である。この小説では、15歳のアメリカの少女のヴァージニア・オーティス嬢が、罪業深い幽霊サー・サイモン・ド・カンタヴィルの魂の救済をする。「ある昔のニューイングランドの祖先から譲り受けた、あるかわいらしい¹⁵ピューリタンの厳肅さを時々示した」彼女の心性は、確かにヘスターに相通じる所がある。しかしながら、この小説では、作者は、「ヴァージニアは……ロンドンの郊外で生まれました」

(CW, p. 212) とオーティス氏に語らせることを決して忘れてはいけない。つまり、「ロンドンの郊外で生まれ」たこのヒロインは、生粋のアメリカ娘のヘスターと違って、英国の文化的土壌を理解できる設定となっている。

こういった旧世界と新世界の対立、つまり、英国とアメリカの文化的対立がコミカルに描写される「カンタヴィルの幽霊」と同様、この劇でもその対立構造が当然指摘できる。さらに、その中編小説の語り手である「私」が語るように、「言語」は英国とアメリカでは異なるので、その言葉、特に発音の相違を舞台で演出してみせるために、作者がわざわざアメリカ人をこの劇に登場させた可能性もある。というのは、ロンドンで上演され「ささやかな成功を収めた」¹⁶ヘンリー・ジェームズの劇『アメリカ人』(1891)で、ジェームズは、カリフォルニア州出身の主人公、クリストファー・ニューマンの台詞の発音を、例えば“want”は“wauhnt”と発音するように、わざわざ台本に音声指導上の指示をしているからである。このジェームズの劇は、ストランド街のオペラコミック劇場で1891年9月26日から同年の12月3日まで70回も上演され、時のプリンス・オブ・ウェールズ(後のエドワード7世)も観劇してその劇の評判を高めている。¹⁷

また、この当時確かに、『『社交界に初めて出る』ため、また貧乏な貴族の夫を恐らく見つけるため、ロンドンにやって来た若くて裕福なアメリカ女性は、ロンドンのファッショナブルな区域には至る所にいた」¹⁸ようだ。しかし、社交界に初めて出た「ほんの18歳の」ヘスターをこの劇に登場させた作者の意図は、ただ英国とアメリカの文化的対立、並びに発音の相違を劇化して喜劇に仕立て上げるためだけなのだろうか。作者がわざわざボストン出身のヘスターを登場させているのには、やはり他に特別な理由がありそうである。

先程のプリンス・オブ・ウェールズは、「アメリカ女性は、独創的で社交界に少し新風を吹き込むから」¹⁹特にお気に入りのようだったが、ヘスターも「独創的」であるだけに英国の社交界の雰囲気になかなか馴染めず、開幕早々レディー・カロライン(以下、カロラインとする)から彼女の直截なマナーを窘められている。しかし、この「ロンドンのディナーパーティーは嫌い」と語るヘスターが、彼女の本領を発揮するのは第二幕である。ここで、ヘスターは、「邪悪な」社交界のご婦人たちの途方もなく不真面目な議論に堪り兼ねて、彼女たちを前にして堂々と一席ぶっている。

あなた方英国の裕福な方々は、どんな人生を送ってらっしゃるのかご存知ないのです。どうしてお分かりになる道理がございましょう。あなた方は、社交界から立派な人たちや善良な人たちを締め出していられっしゃいます。純真な人たちや純粋な人たちをあざ笑っていらっっしゃいます。あなた方皆様がそうしていられっしゃるように、他人のやっかいになって、他人によって生きていらっっしゃいますのに、あなた方は自己犠牲を冷笑していられっしゃい

ます。だから、たとえ貧乏人にパンを投げ与えたとしても、その行為は、単に彼等を社交界シーズンの間静かにさせておくためのものなのです。あなた方はありとある華麗さ、富、芸術にもかかわらず、人生いかに生きべきかをご存知ないのです。そのことさえもご存知ないのです。目に見え、手に触れ、手に取ってみることのできる美を、打ち砕くことができ、実際お打ち砕きになる美を愛好していらっしゃるのです。でも、人生の目に見えざる美、より高遠な人生の目に見えざる美については何もご存知ないのです。あなた方は人生の秘訣を見失ってしまわれたのです。ああ、あなた方英国の社交界は、浅薄で利己的で馬鹿げたものと思われます。(p. 52)

この彼女の言動に対して、ホステスのハンスタントンは、ヘスターを「とても賞賛していた」ウェストン卿に言及して、それとなく彼女を窘めようとする。だが、痛ましいまでに「自然な」ヘスターにとっては、それは全く逆効果である。スキャンダルを引き起こしながら、男性であるが故に社会的制裁を何も受けないウェストン卿を弾劾して、ヘスターは、「彼のために身を滅ぼした人たちはどうなるのですか」と、英国の男女差別の“double standard”を勇猛果敢に告発する。このように、英国の社交界の墮落と英国の島国性を糾弾するヘスターに、作者は、活躍の場を提供して重要な役割を担わせている。しかしながら、「古風なニューイングランドの考えを抱いている、あのピューリタンの娘」(p. 112 t. n.) が振り翳す勧善懲惡の鋒先は、当然「身を滅ぼした」女性にも向けられ、ヘスターは、「罪を犯した女性はずべて罰せられよ」と息巻くのである。そして、その場に登場するのが、この劇のヒロイン、「罪を犯した女性」のアーバースノット夫人（以下、レイチェルとする）である。

ここで、この劇にボストン出身のヘスターを登場させた作者の意匠が読み取れるのである。先程の K. Worth の指摘からも明白なように、「国際的状况」を設定した作者の真意は、厳格なピューリタニズムに抗議するための一便法でもあったのだ。そのことは、作者自身が「アメリカの印象」の中で次のように語っていることから明白であろう。

もし、英国のピューリタニズムがどういうものなのかを——最悪の状態（そうであればとてもひどいが）ではなく、最善の状態だが、それにしても大して良くはないが——はっきり理解したければ、ピューリタニズムの多くを英国では見つけられないと思うが、ボストンやマサチューセッツの辺りではその多くが見受けられると思う²⁰。

それでは、作者が、「英国のピューリタニズム」を攻撃するために、この「女性の劇」でどのような場面を設定し、どのような人物を配しているのかを次に具体的に検討してみよう。

2

ワイルドの作品は、いつも何等かの形で「自然」と「人工」の対立を孕んでいる。まず、この劇の舞台は「英国中部諸州」であって、大都市ロンドンではない。いみじくも、『ドリアン・グレイの肖像』（1891）でヘンリー・ウォットン卿が「誰だって田舎では善良になれる。そこには何の誘惑もないからね」（CW, p. 157）と語る田舎が舞台となっている。確かに、この劇の最終幕は文字通り田舎町ロックリー（架空の土地）にある、レイチェルの家の居間が舞台となっているが、第三幕までの舞台はハンスタントン・チェイス（Hunstanton Chase）というカントリーハウスである。それ故、そのカントリーハウスに滞在するロンドンの社交界の人たちが、この劇に登場してくる。事実、「人工の」世界の住人、アロンビー夫人（以下、アロンビーとする）とイリングワース卿（以下、イリングワースとする）が登場している。そして、このアロンビーとイリングワースは、ヘスターとジェラルドが自然の中を散歩するのに対し、何やら曰くありげに、「七つの大罪の如くに美しい一本の蘭の花」がある「温室」へ出かけて行く。しかも、アロンビーに唆されたイリングワースが「ビューリタン」のヘスターに言い寄って接吻するというスキャンダラスな黙約が、この二人の間で成立している。それ故、この二人は、「自然な」ヘスターと「純真な」青年ジェラルドと、極めて好対照であることは間違いない。このように、この劇の背景となっている田舎とヘスターやジェラルドが有するイノセントなバストラル的世界は、文化的爛熟を遂げたロンドンの社交界、並びにイリングワースやアロンビーが喚起するダンディズムの世界と図式的に対峙していることになる。²¹

さて、第一幕はそんなカントリーハウスから始まる。カントリーハウスといえば、当時の観客にとっては、「土曜日から月曜日にかけてのカントリーハウスのパーティー（週末のパーティーについて語るのは俗悪であった）は、そのゲストに不義の情事に耽けるすばらしい機会を提供した²²」という意識が当然あっただろう。しかしながら、「この劇の筋は24時間以内に起こる」とト書で示されるように、この劇は「9月」（p. 17 t. n.）のある火曜日の午後から翌日の午後1時45分過ぎまでの出来事を扱っている。とは言っても、ジェラルドとヘスターが散歩に出かけた後の社交界の人たちの会話は、まさしくスキャンダラスである。そして、下院議員のケルヴィル氏（以下、ケルヴィルとする）が登場すると、「本当に国家的重要性のある唯一の問題」である「純潔」の話題が持ち出される。「性は、ミュージックホール、ロンドンのクラブ、田舎のパブでの男性の雰囲気の中では、確かに自由に議論された。しかし、公では控えめなのが慣例であった²³」ので、当然、話は弾まない。そこへ、「私の知っている唯一真面目な知的形態は、英国の知性だ」と語る「ダンディー」のイリングワースが、登場してくる。こうなると、中産階級のモラルを擁護して「我が英国の家庭生活の美」が「道德体系の支柱」で

あると説くケルヴィルと、「人は人生の喜び、美、色彩に共鳴すべきである」(傍点筆者)と語るイリングワースとは、所詮、全く相容れない。「女性は公私共にいつも道德の味方である」とか、「女性は私生活同様、公的にも男性の知的伴侶である」と主張する、妻子持ち(子供は8人)のケルヴィルにとって、独身貴族のイリングワースは、「結婚の絆の尊厳」(p. 30 t. n.)を軽んじ「女性を単に玩具と見なしている」ように思えて仕方がないのである。

そして、先程も述べたように、この劇のヒロインのレイチェルが第二幕で舞台上に登場してくる。しかし、彼女は既に第一幕で、ドーブニー師(The Ven. Archdeacon Daubeny)の「片腕」として教区で尽力する「宗教的な」女性と紹介されている。そして、この女性からの手紙をたまたま目にしたイリングワースが、レイチェルのことを「何でもない女だよ」と、アロンビーに語っている。この「何でもない女」という台詞がそのままこの劇の題名ともなっているのだが、このヒロインは、イリングワースの別の台詞からも明白なように、偽名を使わなくてはならない身分の女性である。そして、その身分をさらに印象付けるために、作者は、他の作品では決して登場させない男性、「年収100ポンドのしがない銀行員」のジェラルドを彼女の息子として配している。

さて、イリングワースと「生まれは令嬢」(p. 284 t. n.)のヒロインとの馴れ初めは、20年前に遡る。当時21歳の彼が18歳の彼女に出会ったのは、彼女の父親の家の「ガーデン」だった。それからバリーで「一年間一緒にいた」(p. 94 t. n.)イリングワースは、子供が生まれる前に結婚してほしいと言う彼女の懇願も、また、結婚するのが義務だと言う彼の父親の諫めをも耳に入れず、彼の母親のレディー・セシリアの忠告通りに振舞ったのだった。かくて、20年の歳月を経て「恐るべき偶然」のため、この二人が、あろうことか二人の息子ジェラルドの紹介で相見える。しかも、イリングワースは、「全く気に入った」ジェラルドを実の息子とは知らずに、彼の「私設秘書」にしようとジェラルドに申し出ていた。四年程前に伯爵の称号を継いだイリングワースは、今までの人生は「全く過不足ない」と思っていたのだが、突然の息子の出現により「欠けていた」ものがあつたことに初めて気付く。つまり、彼は父性愛に目覚めジェラルドに執着し始めるというわけだ。

しかし、母親のレイチェルは、息子を彼に手放すつもりなど毛頭ない。とは言っても、彼女は、これまで息子を「善良な男」になるよう育ててきたため、自らの破廉恥な過去を息子にどうしても語れない。そのため、意中の人ヘスターを思って立派な社会的地位を掴もうとする息子にせがまされると、彼女は特に反対する根拠もないので、息子がイリングワースの秘書になるのを黙認するしかない。

それ故、イリングワースとジェラルドが親しげに語り合っている場面から第三幕は始まる。すばらしい将来の展望を喜びながらも、ジェラルドは、秘書となる十分な資格も学歴もない自分の身の上を憂えている。しかし、イリングワースは、「いかに生くべきか」を息子に伝授し、

「全く新しい人生」へのイニシエーションを自分の息子のために図ろうとする。その際、「人生についての古風な理論」で育て上げられた息子の考え方を根底から改善していくため、彼は、まず手始めに、女性が「支配している」社交界での処世術を説き、ダンディズムの真髄である「表層の哲学」をジェラルドに鼓吹していく。「こんなに幸せなことは今までなかった」と、時の経つのもすっかり忘れる程ジェラルドは、イリングワースの説くダンディズムの世界に傾倒している。

そんな中、ヘスターは、「とても魅力的な」ジェラルドが、イリングワースと一緒に笑っているのを耳にして、心安らかではない。というのは、彼女は「アロンビー夫人が嫌い」なのと同様、「邪悪な」イリングワースも大嫌いなのである。それ故、将来の展望が開け欣喜雀躍しているジェラルドに、彼女だけはお祝いの言葉すら述べない。ヘスターは、レイチェルの態度から、息子を手放したくない母親の心情を察すると、ジェラルドを説得するようレイチェルに勧める。そんなこともあって、レイチェルはイリングワースと一緒にインドへ行かないで、と息子に話をぶり返す。ヘスターを「愛している」ジェラルドは、彼の秘書になれたら彼女に結婚を申し込めるという抱負を語る。すると、母親は、ヘスターの「人生に対する見解」は良く知っているから、彼女のことは諦めた方が良く、と息子に教え諭すしかない。いよいよ、息子は自分の「野心」だけでも捨てたくないと固執する。果ては、イリングワースのようになれるのだったら「なんでも惜しまない」と言い出す始末なので、レイチェルは、イリングワースが「悪い男」であることを証明するため、最後の手段とばかりに、彼女が知っている「恥ずべき」事実を三人称の女性の身に仮託して、その女性の窮状を切々と息子に訴えるのである。

彼女は、人生については何も知らなかった。彼は——すべてのことを知っていた。彼は、この娘が自分を愛するように仕向けた。彼女は彼をとっても愛するように彼が仕向けたので、彼女はある朝、彼と一緒に彼女の父の家を出た。彼女は、彼をそんなにまで愛していた。そして、彼も彼女と結婚すると約束していたの！……彼女は、生まれて来る子供に名前が授かるように、彼女の罪がその汚れない子に報われないように、その子のために彼女と結婚してくれるように彼に懇願した。彼は拒絶した。……彼女はひどく苦しんだ。彼女は今も苦しんでいる。彼女はいつまでも苦しむことになる。(p. 94)

ところが、彼女の意に反して、息子は、「その娘も、イリングワース卿とちょうど同じくらい悪い」し、「いやしくも上品な感情のある」「本当に上品な娘」が「結婚もしていない男性と一緒に家を出る」ことはないと言うので、母親は、即座に異議を撤回する。果して、そんな折りも折り、「ピューリタンの女性の存在」も信じないし、「言い寄られて少しも喜ばない女性は、全くいない」と語って憚らなかったイリングワースが、ヘスターを「改宗させる」ため、例の

スキャンダラスな約束を実行に移す。「美しい月」の出ている、夜の10時半過ぎのことである。外で「私を放して!」と叫ぶヘスターの声が聞こえ、恐ろしい形相の彼女が、「彼から私を救って!」とジェラルドの胸元へ飛び込んでくる。そこへ姿を現したイリングワースを彼女が指さすと、ジェラルドは、「神の地で最も純粋なもの」であるヘスターを侮辱されたあまり「殺してやる!」と憤る。ここで、レイチェルが、そんなジェラルドを捕まえて「彼はあなた自身のお父さんよ!」と、我知らず口走ってしまう。

かくて、第四幕でレイチェルの「幸福な英国の家庭」が紹介される。昨夜気分が優れず帰ったレイチェルを見舞って、ハンスタントンとアロンビーが彼女の家を訪ねてくる。その二人の関心は、早速「余りに善良な」彼女の居間に向けられる。その居間の中にイリングワースが居るのを見てみたい、とアロンビーが皮肉を言う彼女の部屋とは、「蘭の花や舶来品やフランスの小説」で飾られたロンドンの女性の部屋とは正反対に、「新鮮な自然の花や、人に衝撃を与えない本や、人が赤面しないでも見ることのできる絵」(p. 98)のある「古風な」部屋である。次いで、ジェラルドとイリングワースがいつ出発するのかが話題になるが、ジェラルドは、秘書になるのを断念したことを伝える。その思いもかけぬ返答に驚いたハンスタントンが、彼にいろいろ詰問するが、彼は要は母の許を去りたくないからだと言う。そこへ、女中が登場して、ひどい頭痛のためレイチェルが面会できない謝辞を伝えると、ハンスタントンは、母子家庭でのジェラルドの不遇を託って、アロンビーと共に「綺麗な」「ガーデン」を通して立ち去って行く。

その後、レイチェルが現れると、息子は父親宛ての手紙を認めたと言う。彼のピューリタンの理屈では、母は父の「正式の妻」にならなければならないのだ。母が結婚しないと云っても、息子は、イリングワースが「さらに女性を騙さないように、世間の他のすべての女性のためにも」母が結婚すべきであると飽くまでも主張する。そう言われた彼女は、昨夜のあの「善良な」ヘスターの振舞いを引き合いに出しながら、同性の女性からは何も恩義を受けずに独り歩んできた日陰の身の上を語る。しかし、「母に教えられた宗教」を信じて疑わない息子は、やはり父と結婚するのが母の「義務」だと言う。

その時、今まで二人の会話を秘かに聞いていたヘスターが飛び出してくる。というのも、女性であるヘスターは、レイチェルの主張にすっかり共鳴したからである。そして、ヘスターはレイチェルを抱きしめながら、イリングワースとの結婚を強要する男性のジェラルドは放っておいて、二人一緒に「海を越えた国、よりすばらしく、より賢明で、これほど不公平でない国」(p. 108)へ行こうと申し出る。この彼女の行動で自己の非を悟ったジェラルドは、母の許しを乞う。しかしながら、母親は息子には何等注意を払わず、息子を愛していると言うヘスターに語りかけるのである。

アーバスノット夫人 でも、私たちとても貧しいのよ。

ヘスター 愛されていて誰が貧しいのですか。ああ、誰も貧しくなんてありませんわ。

私は、私の富が嫌いなのです。富が重荷なのです。その富を彼と共有させてください。

アーバスノット夫人 でも、私たちは汚名を受けているのです。私たちは追放人と見なされているのです。ジェラルドは名前もありません。親の罪は、子に報われる。それが神の法です。

ヘスター 私が間違っていました。神の法は愛だけなのです。

アーバスノット夫人 [立ち上がってヘスターの手を取り、ジェラルドが頭を両手に埋めているソファの所までゆっくり行く。彼女が触れると、彼は見上げる] ジェラルド、あなたにお父さんは与えられないけど、奥様をお連れしたわよ。(p. 110)

かくて、ジェラルドとヘスターが喜び勇んで「ガーデン」へ出て行った後、イリングワースがやって来て、なおも執拗に息子と仲直りしたいと言う。そして、息子の例の手紙を読んだ彼は、息子を取り戻すためならレイチェルといつでも結婚する、と醜態を演ずる始末だ。ところが、当のレイチェルにその申し出をきっぱり拒絶される。もうこれ以上居ても仕方のない彼は、諦めて立ち去ろうとする。別れ際に、彼は、「君が僕を愛した以上にこの僕を愛してくれた女性を決してなかった。……君は、玩具の中で一番綺麗だったし、ちょっとしたロマンスの中でも最も魅力的だった」(p. 119)と彼女に語りかける。そして、最後に、このような社交界での思いがけない出会いに言及して、彼は、「面白い経験だったよ。同じ階級の人たちの間で出会ったなんて。またその上、全く真面目にもてなしたなんて。情婦と——」(p. 119)の台詞を語り終えないうちに、レイチェルに強かに顔面を手袋で殴られ、すすすごと立ち去って行く。明らかに、イリングワースは“bastard”という言葉を書こうとしていたのだ。

さて、イリングワースが出て行った後、啜り泣いているレイチェルの所へ、ジェラルドとヘスターが戻ってくる。側に跪づくジェラルドの髪の毛をまさぐりながら、「私の息子!」と呼びかけるレイチェルの所へ、「孤児」のヘスターもやって来て、「私もあなたの娘にさせて下さい」と言う。「私を母に選んでくださいますか」と、見上げるレイチェルに、ヘスターは、「私の知っているすべての女性の中から、あなたを母にお選びいたします」(p. 120)と答える。母と「娘」が、お互いの腰に腕を回して、「バラ」が「咲いている」(p. 283 t. n.)「ガーデン」へ行こうとする。息子は帽子を取りにテーブルの所へ行って、床の上に手袋が落ちているのを見つける。息子は「お客様がおありだったんでしょう。誰だったのです」と尋ねる。すると、母は、「何でもない男よ」と答えて幕が閉じる。

ところで、この「女性の劇」はこれで本当に幕が閉じたのだろうか。いや、そうではない。「心は、傷つくことによって生きて行くものなのよ」と語るヘスターも、ジェラルドも、そし

てヒロインのレイチェルも、「古いガーデンに別れを告げ」(p. 284 t. n.) なければならないからである。つまり、この三人は、バラの花が咲き乱れるパストラル的世界を後にして、「新たな人生」(p. 285 t. n.) へと旅立たなければならないからである。

そこで、ダンディズムとピューリタニズムの対立構造を考えてみる必要がある。というのも、先程も述べたように、この劇の背景となっている田舎とヘスターやジェラルドが有するイノセントなパストラル的世界は、文化的爛熟を遂げたロンドンの社交界、並びにイリングワースやアロンビーが喚起するダンディズムの世界と図式的に対峙しているからである。このダンディズムの世界とは、大都市ロンドンに対する崇拜の念に基づいた、人工的な世界の愛好を意味しているのは当然だが、Holbrook Jackson が語るように、ダンディズムは「ピューリタニズムに対する異教徒の応戦だった。いつもそういった応戦の性質を帯びている」²⁴と言える。

そのダンディズムとピューリタニズムとの相克の中で、ヘスターも、ジェラルドも、そしてレイチェルも、最終的には精神的変貌を遂げたのである。「情婦」とイリングワースに呼ばれる「何でもない女」のレイチェルの場合は、イリングワースがジェラルドを“bastard”と呼ぼうとする時、「凛々しい」彼女はイリングワースの顔面を殴って女性の尊厳を開示してくれる。しかしながら、その時彼女も、ヘスターが語ったように、「心は、傷つくことによって生きて行く」ことを認識せざるを得なかったはずである。確かに、レイチェルの場合は別として、ヘスターとジェラルドの精神的変貌は、ワイルドの童話の世界において展開されるパターン、つまり、原初の「無垢」なる状態が「愛」によって、より高次の「無垢」へと到達するパターンと同一である。そして、今まで見てきたように、この劇の背景は「ガーデン」に取り巻かれ、常に「ガーデン」が樂園との連想で描かれてもいる。しかし、そうは言っても、この三人の精神的変貌の起爆材となったのは、「未来はダンディーのものだ。支配することになるのは、ダンディーたちなのだ」と豪語するイリングワースである。この劇の第三幕には、本来彼の台詞が以下のように続いていたのである。

そうだよ、ジェラルド、ピューリタンたちだよ。ジェラルド、モダンな生活の真の敵、我々のために人生を麗しく、喜ばしく、多彩にしてくれるすべての真の敵は、ピューリタニズムであり、ピューリタン精神なんだ。時代の行く手に横たわる例の危険があるんだ。とりわけ、英国にはね。……肉体を餓死させ、魂を豊かにすることのない信条を君は軽蔑するかね？……ピューリタニズムとは、例の野蛮人が、つまり、狂気のために自らを自らの恐ろしい犠牲の犠牲者とする人間が、自らの手で自らの身体を不具にするという、あの行為の恐るべき遺物なんだ。……しかし、ピューリタニズムを君はいつも拒絶するんだ。あれは、紳士のための信条ではないからね。そして、手始めとして、いつもダンディーであることを君は理想とするんだ。(p. 277 t. n.)

作者が、彼をしてこのように長々と語らしめようとした理由は、現在からでは到底及びもつかない偏狭なヴィクトリア朝的ピューリタニズムが、当時の社会に蔓延していたからである。この当時熱狂的なピューリタンがいかに圧倒的に多かったかは、J. H. Buckley の次の説明からでも明白である。

広範になった読者層の核を構成していた新しい「ピューリタンたち」にとっては、性的放縦や結婚という形態をとらない情熱は、家庭の安定に対する不変の脅威を意味したのだった。まさしく家庭こそ、秩序づけられた、コミュニティでの本質的な、確固たる構成単位と彼等²⁵には思えたのだ。

それ故に、イリングワースの攻撃の鋒先が、「道德体系の支柱」である「我が英国の家庭生活の美」に向けられたのは必然的である。しかし、所詮、男性のイリングワースは、この「女性の劇」では「何でもない男」の役を演じなければならなかったのである。この「女性の劇」では、作者自身が述べていたように、「ほとんど全く男性の役がない」わけである。

このように、表面上、男性のイリングワースがそのダンディズムを十分に発揮できないよう設定されているが、もう一人のダンディーの女性版のアロンビーは健在である。第四幕での、イリングワースに対する彼女の揶揄と、レイチェルの「古風な」部屋に対する彼女の痛烈な風刺を思い出していただきたい。「我々は、いつも常識という単なる存在に対するピクチャレスクな抗議そのもの」(p. 47) と断言するアロンビーが、この「女性の劇」でピューリタンの社会通念の「常識」、つまりピューリタンが旨とする禁欲的な生活様式、特に「古風」で質素な服装に「ピクチャレスクな抗議」をしているからである。それでは、この「女性の劇」に登場する女性の服装に焦点を移し、この劇を別の観点から再検討してみよう。作者自身が「仮面の真理」(1885)の中で、「コスチュームは、描写せずしてキャラクターを表示する手段、また劇的状況や劇的効果を生み出す手段でもある」(CW, p. 1078) と述べているように、美の使徒ワイルドは、「ピクチャレスクな抗議」をするアロンビーのコスチュームを見事に演出しているからである。

だが、その際、本稿では英国の上演²⁶のみを問題としたい。というのも、作者は可視芸術の劇という媒体を使って、「英国のピューリタニズム」を攻撃しようとしているからである。

3

この当時の女性の服装に関しては、「進歩的な女性は、手織の生地のゆったりした、なだらかに垂れたガウン、カシミールの柔らかい毛織物、インドの非常に薄い紗、中国や日本の微か

に光る絹の服の方を好んで、宮廷ドレスメーカーの作る、従来の窮屈な流行の服を着用するのを積極的にやめた²⁷」ようである。かのワイルド夫人も「パリが趣味の唯一の根源であった人たちを仰天させた、柔らかな色調のリバティー店の絹の、なだらかに垂れたガウンを着てティーパーティーに現れた²⁸」らしいが、彼女は、夫の影響もあって Rational Dress Society の季刊誌である *Rational Dress Society's Gazette* を、1888 年から 1889 年にかけて編集していた²⁹。肝心のワイルドは、従来の堅苦しい服よりも自由に行動でき、重さ 7 ポンド以下のその「合理服」(“Rational Dress”) のことを、セシリー・カーデュー嬢(『真面目が肝心』に登場する)に本来喋らせるつもりだったようである³⁰。このワイルドは、実は婦人雑誌 *The Woman's World* の編集(1887 年 5 月～1889 年 7 月)の経験もあり、女性のコスチュームに関して相当見識があったはずである。

さて、Alan Bird は、「ピアボーム・トリーのマネージャーとしての手腕は、そのステージの舞台装置やコスチュームに物惜しみしないことで有名であった。そして、ワイルドは当然そのことを十分に利用した³¹」と述べている。この劇のコスチュームに関しては、1893 年 4 月 26 日付けの *The Sketch* に掲載の記事「ヘイマーケット劇場でのドレス」に詳しいが、まず「宗教的な」女性のレイチェルはどうだろうか。彼女は≪二回とも黒の、厳粛に見える二着のガウン≫を着て登場するが、≪それらのコスチュームは、もちろん、舞台の伝統から言って捨てられた女に相応しいもので、この劇の浮わついたお洒落な女性たちの艶やかなドレスと対比して、厳しく陰鬱な尊厳をもって強烈に際だつ利点もあった≫ようである。そして、当時の劇評家のウィリアム・アーチャーが観たところによれば、彼女は「マグダラのマリアのような赤い髪をして³²」いたようだ。

ワイルドの作品には「黒の高い頻度³⁴」が指摘できるようだが、その作者が、アロンビーにレイチェルのことを「黒いベルベットのご婦人」と語らせているのには何か深い意味があるのだろうか。第一幕で、アロンビーに「女性として私たちを定義して下さい」と質問されたイリングワースは、「秘密のないスフィンクス」と答えている。ワイルドには、「秘密のないスフィンクス」(1887)という短編小説がある。その小説に登場する未亡人のレディー・アルロイは、語り手の「私」によって、「喪服を着たジョコンダ」(CW, p. 216)と呼ばれている。この「ジョコンダ」というのは、ウォルター・ペイターが『ルネッサンス』(1873)の中で論じたことで有名になったダ・ヴィンチの、あの神秘的な絵画のことである。『獄中記』(1905)の中でその『ルネッサンス』のことを、オックスフォード大学時代に読んで「私の人生にとっても奇妙な影響を及ぼしてきたあの本」(CW, pp. 917-18)と語るワイルドは、その絵画に関するペイターの一節を「芸術家としての批評家」(1890)の中で長々と引用している。

ところで、ペイターが叙した「何千年もの間に男性が希求するようになったものを表わしている」³⁵「海の傍らでかくも奇妙に立ち現れる存在」である「ジョコンダ」とは、“serpent-

woman” や「人魚」の系譜の女性で、「女性一般の神秘的な、また、概して喚起するものとしては³⁶悪魔的な諸力」を象徴している。そう言えば、ワイルドの童話「漁夫とその魂」(1891)の中でもその「人魚」が登場している。そして、主人公の漁夫は、その人魚の体のために「魂」を、その人魚への愛のために「天国」を譲り渡している。こう考えると、最終幕でイリングワースとの別れ際に、20年前と同じ表情を口元に浮かべるレイチェルは、どうやらあの神秘的な「悪魔的な諸力」を有する「ジョコンダ」ということになる。

それでは、ヘスターの場合はどうだろうか。ヘスターは、舞台では三度衣裳を替えて登場するが、彼女の二度目のドレスは≪白いサテンで、銀のスパングルで飾られたチュールですっかり被われていた。そのドレス自体は、動きがある毎に煌めいたり微かに光ったりして可憐だったが、荘重なピューリタンのヘスター・ワースリーにはどうもほとんど相応しくないように思えた≫ようだ。この彼女の服装に関しては、イリングワースが「白いモスリンを着た」と語っている。この「白」の色彩と服装との関連について、Alison Lurieが*The Language of Clothes*でとても興味深い指摘をしているので注目してみよう。

世俗的な生活では、白は、いつも純潔とイノセンスの象徴だった。必然的に、白の衣裳は、赤ん坊やとても幼い子供によって最も頻繁に着用されている。その衣裳は、しばしば未婚の若い女性の間で流行し、時には(19世紀初期のように)あらゆる年齢の女性にも流行する。小説中のイノセントなヒロインが最初登場する時、慣例上白い服を着ている。特に——ハーディのテスやヘンリー・ジェームズのデ이지・ミラーのように——ヒロインが、悲劇的結末を運命付けられている時には、³⁷そうである。

「ワイルドのお気に入りの色である」³⁸その「白」を身に纏うヘスターは、紛れもなく「純潔とイノセンスの象徴」の女性である。『理想の夫』(1895)の中でも作者は、サー・ロバート・チルターンに彼の妻ガートルードのことを、「罪は決して触れることのできない」「すべて善良なるものの白の象徴」(CW, p. 550)と語らせている。

「1870年までには、サマードレスは絹かモスリンであっただろう」³⁹その「白いモスリン」を着て登場するヒロインは、この劇のヘスターと先程指摘の二人に限ったわけではない。ウィルキー・コリンズの『白衣の女』(1860)に登場するヒロインのローラ・フェアリー嬢も、「白いモスリン」を着ている。この小説では、コリンズは主人公の画家ウォルター・ハートライトに、「そのドレスは、一点の汚れもない程に清純で、美しく着こなされてはいたが、それでもそのドレスは、貧しい男の妻か娘が着ても良さそうな種類のドレスだった。それで、外観に関する限り、彼女の境遇は、彼女自身の女性家庭教師よりも裕福ではないように見えた」⁴⁰と語らせている。

では、莫大な財産を有するヘスターの場合はどうだろうか。彼女に関しては、ハンスタントンが「彼女は、極めて良い身なりをしていらっしゃいますわ。すべてアメリカ人は、本当に良い身なりをなさるのよ。服はパリでお求めになられますもの」(p. 25)と語っているが、果して実際そうなのだろうか。ここで、削除されたアロンビーのヘスターに関する台詞「彼女に気付かざるを得ませんわよ。彼女、とても質素な服装をしていらっしゃいますもの」(p. 50 t. n.)を想起すべきである。そう言えば、“very”や“quite”などの言葉を繰り返す癖のある、付和雷同型のレディー・スタットフィールド(以下、スタットフィールドとする)の場合も、作者は、「亡くなったスタットフィールド卿にはとても献身的だった」(p. 15 t. n.)、「綺麗な」(p. 81 t. n.)などの個人の身の上や属性を表わす台詞を意図的に削除している。そうしておきながら、作者は、アロンビーに“dowagers”(ハンスタントンとスタットフィールドのことを示唆している)と語らせたり、また、真面目なジェラルド以外のほとんどの男性をわざわざスタットフィールドの側に座らせる卜書を書くのである。そうすることによって、作者は、表面に現れない社交界の男女の下心を、また社交界特有の隠微な側面を伝えようとしているのである。そういった表裏のある社交界の雰囲気は、開幕早々カロラインが陰で腐っていた当のハンスタントンが現れると、急に手の平を返したように彼女を褒める姿で端的に描出されているではないか。

それはさておき、ヘスターのドレスに話を戻すと、彼女に関する先程のハンスタントンの台詞は、アメリカ娘がいない場面で発せられた、ヘスターへの痛烈な皮肉になる。事実その直後、アロンビーとイリングワースが、普通人間の徳性に関して使われる「良い」、「悪い」という形容詞を、服装のセンスに関連して「良いアメリカ人がお亡くなりになるとパリに召されるそうよ」とか、「悪い」アメリカ人が亡くなると「アメリカに召されるのさ」と用いている。このように、質素な身繕いの「ピューリタン」のヘスターがからかわれるというわけだ。それを証明するかのように、アロンビーが先程の“dowagers”という言葉の直後に、“dowdies”という言葉を使っている。この言葉は、ヘスターとレイチェルに言及しているに違いない。というのも、“dowdiness”を口にするイリングワースが、第四幕でレイチェルに「もし君が今よりも良い身なりをすれば立派なものだよ」(p. 284 t. n.)と語る設定となっていたからである。

さて、ここで「白」と「黒」以外の色彩が使用されていることに注目すべきである。それは「黄色の」客間である。この世紀末の色彩に相応しい「黄色の」客間で第二幕が展開されたのだが、「推測するところピンクのランプシェードのランプが灯されていた」⁴¹ようだ。作者は、前作の劇の原稿をセント・ジェイムズ劇場の“actor-manager”のジョージ・アレクサンダーに手渡す時、その劇は「ピンクのランプシェードのあるモダンな客間の劇の一つ」と語ったそうである。因みに、精神的変貌を遂げた「世紀末の人間」(*fin-de-siècle person*)⁴²のヘスターの最後のコスチュームは、……ピンクっぽい黄色の、なめらかで艶のある絹のドレス

であった」ということだ。この「ピンク」の象徴的意味合いについては以前に考察したことがあるが、この「ピンク」はまさしく「肉体」を象徴している。⁴³

こうなると、「白」と「黒」の二人を“dowdies”と皮肉る、ダンディーの女性版のアロンビーは、一体どのようなドレスを着て登場しているのだろうか。彼女の服装に関する言及は、テキストの中には見当たらないが、先程の記事には彼女のドレスのことが、他の女性の服装に比べてかなり長々と説明されている。その彼女の「黄色の」客間でのドレスは、こうである。

第二幕では、彼女のディナードレスは、色もデザインも素敵だった。ピンクのサテンの長い裳裾は、ワットー風に吊り下げられていて、ピンクのバラ花飾りの蔓草模様に縁取られ、裏地は黒いサテンだった。恐らく、その組合せは見慣れないものではあったが、全く成功していた。そのサテンのデコルテのボディスは、漆黒のごく細い線で縁取られた、四角い折返しで仕上げられていた。その折返しは、白いクレープの膨らんだ袖を半ば被っていて、その袖の上には、さらに多くのバラ花飾りが花輪模様となって垂れ下がっていた。(傍点筆者)

第一幕で「藤色の蘭の一枝」を手を持つこのアロンビーが、「白」と「黒」を綯い交ぜにした「ピンク」の女性として、「黄色の」客間に登場している。確かにこのアロンビーは、台本の上ではヒロインのレイチェルに首座を譲ってはいらぬものの、実際の舞台ではこの「女性の劇」を牽引していると言えるのではないだろうか。「我々は、いつも常識という単なる存在に対するピクチャレスクな抗議そのもの」と断言するアロンビーは、ピューリタンが旨とする禁欲的で質素な生活様式、それも「服装」を弾劾しているのである。「今までの所、一人の夫しか持ったことはありませんのよ」と語るアロンビーは、彼女の夫アーネスト (Ernest) の生真面目さを槍玉にあげ、陳腐な「理想の夫」論などではなく「理想の男性」論を展開している。この彼女の口吻からは、ワイルドのこの後の劇、『理想の夫』、『真面目が肝心』(*The Importance of Being Earnest*) で活写される、当時のピューリタンのエートスを弾劾する作者の地声が聞こえてくる。この彼女であればこそ、「我々が他人の所有物などと言われるのは全く筋違いと思うわ。すべての男性が、既婚女性の所有物 (“married women's property”) なのですもの。それが、実際の既婚女性の所有物の唯一本当の定義なのよ。でも、私たちは誰のものでもないの」(p. 42) と、男性優位の因襲的な考え方を痛烈に皮肉り、誰にも束縛されない自由な「新しい女性」の立場を強調している。もともとこういったアロンビーの見解は、財産に関する男女平等を求めるフェミニスト運動の核となっていたが、L. C. B. Seaman は、その「既婚女性の所有物」の法的改正の歩みに関して、「既婚女性財産法案 (“Married Women's Property Act”) は、1870 年に通過した。1882 年の第二次の法令は、あらゆる種類の財産の所有権を分離する権利を既婚女性に認めた。……そして、1893 年の後続の法令は、ついに既婚女性の立

場を未婚女性の立場と同質化した⁴⁴」と説明している。

ところで、Nina Auerbach がヴィクトリア朝社会と「女性」との相関関係を見事に指摘しているので引用してみたい。

天使や悪魔やオールドミスや墮落した女として、因襲道徳を嘲る力を超自然的に授けられた生き物は、ヴィクトリア朝の人々が崇めるように育てられた、従来の女性の認められた模範とは相容れないように思われる。公式には尊敬に値する唯一の女性は、比類のない無私無欲そのものの女性であって、女性として愛情をもって影響を与える存在、つまり、娘、妻、母としての存在であって、それ以外には何等存在しなかった⁴⁵のである。

ここで注目すべきは、「天使」の系列の女性ヘスターと、「墮落した女」の系列のレイチェルである。この二人は、本来「因襲道徳を嘲る力を超自然的に授けられた生き物」である。特に、このヒロインのレイチェルは、「黒」に身を包んだあの神秘的な「ジョコンダ」、つまり、紛れもなく「肉体」をもつアンダーワールドの「聖娼婦」の系列の女性である。彼女は、ヴィクトリア朝のエートスが躍起になって封じ込めようとした女性、つまり、確固として「肉体」をもつ「生き物」であるはずである。表面上「とても宗教的」に見えながら、その実「神の家」で跪いても決して罪を悔いたことのないレイチェルは、ジェラルドに「あなたは私にとってはイノセンス以上のものなのよ。私はあなたのお母さんであることの方がむしろいいわ—— ああ！むしろずっと！—— いつも純潔であるよりは」(p. 107) と語っているではないか。しかし、そう語りながらもこのヒロインは、「宗教的或いは世俗の禁欲主義、官能的生活の象徴的拒否である⁴⁶」「黒」の衣服に、その「肉体」を封じ込めようとしていたのである。

お わ り に

G. M. Trevelyan が「例の低い自転車が、あの危険な『高い自転車』の後に出て来るとすぐ、自転車が 90 年代に流行した。このことは、女性が独りで、或いは異性と一緒に、田舎を駆け巡るため女性を外に送り出すことになったので、さらに女性を解放した⁴⁷」と述べているように、フェミニスト運動と自転車の大衆化は密接な関連がある。フェミニズムの嵐が吹き荒れていた当時に、ワイルドの描き上げたこの「女性の劇」には、確かに、自転車に乗る女性（バーナード・ショーの『ウォレン夫人の職業』(1893)に登場する）も、喫煙する女性（ジェイムズの『アメリカ人』、ショーの『恋を漁る人』(1893)に登場する）も登場してはいない。しかし、「90 年代に流行した」その自転車の大衆化は、「婦人用自転車」に乗る女性の衣服を改良したという点でも、女性解放と密接な関連があるはずである。

この「女性の劇」では、そういった社会の風潮を作者が巧みに利用して、モダンな「新しい女性」を描こうとしているのである。ただ、「ピクチャレスクな抗議」をする女性を描こうとした「ワイルドの見解は、衣服改革家の実用主義的な意図と一致していたが、また美学的側面もあった」⁴⁸のは当然である。そして、その際作者は、ジェイムズのように「国際的状况」を設定することにより、「英国のピューリタニズム」を断罪しようとしたのである。事実、作者は、英国の男女差別の“double standard”を勇猛果敢に告発し、当時流行のヴァイオリンを演奏するヘスターに、重要な役割を担わせ十分な活躍の場を提供している。そして、このヘスターの勧めに従って、レイチェルもジェラルドも、彼女と一緒に「海を越えた国、よりすばらしく、より賢明で、これほど不公平でない国」へ旅立つのである。作者は、このように、三人に偏狭な英国を嫌悪させ、英国を去らせるのである。これほど痛烈な英国に対する風刺があるだろうか。こういった作者の心性には、「芸術家としての批評家」の中でギルバートが「我々をコスモポリタンにするのは批評である」(CW, p. 1056), 「批評精神と世界精神は同じである」(CW, p. 1058)と語っているように、歴然とした「批評精神」が脈打っているのである。

さらに、「英国のピューリタニズム」を攻撃するために、作者は、この「女性の劇」では本来ダンディズムを発揮するはずの男性のイリングワースを弱体化して、女性のアロンビーに肩代りさせている。それ故、このアロンビーは、イリングワースが十分に果たせないピューリタニズムの攻撃の銚先を、ピューリタンが旨とする禁欲的で質素な生活様式、特に「服装」に向けるのである。それ故、「ピンク」の女性のアロンビーは、ヴィクトリア朝の人々が女性の「肉体」をその因襲的で「古風な」服装の下に封じ込めようとしているのを皮肉めるかのように、
《厳粛に見える》「質素な」服装のレイチェルもヘスターも“dowdies”と嘲るのである。いみじくも、H. Jackson が、「その言葉遣い[世紀末]の流行的使用と相並び、その言葉遣いの人気とほとんど全く劣らない『新しい』という形容詞が出てきた。そして、その形容詞が、非常にモダンであることを指し示すために大いに同様に用いられた」⁵⁰と、90年代の特徴を指摘しているように、「モダン」であることを自負し、その言葉が特にお気に入りであったワイルドであればこそ、文字通り「モダンな」「女性の劇」を展開させ、「白」のピューリタンのヘスターを「ピンクっぽい黄色の」「世紀末の人物」に変貌させてくれたのである。そして、もちろん、世紀末は“the Yellow Nineties”である。

注

1 Rupert Hart-Davis, ed., *The Letters of Oscar Wilde* (New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1962), p. 65. 以下、*Letters* と略記する。

2 E. H. Mikhail, ed., *Oscar Wilde: Interviews and Recollections*, 2 vols (London: The Macmillan Press Ltd., 1979), Vol. 2, p. 263 参照。

- 3 本稿では, Ian Small and Russell Jackson, ed., *Two Society Comedies* (London: Ernest Benn Ltd., 1983) をテキストとして用いている。そして, このテキストからの引用は, 読む際の繁雑さを避けるため, 比較的長いものに関してのみ, () の中にページ数を付すことにする。また, このテキストは, この劇の一般に流布している以外の草稿の様々なヴァージョンを “textual notes” として引用しているので, そこからの引用の場合は, すべてページ数の後に t. n. と略記して記すことにする。このように, 削除された文を本稿の中に組み込むのは, 本稿が作者の創作上の意匠を問題としているからである。なお, 邦訳に関しては, 西村孝次氏の『オスカー・ワイルド全集』全5巻(青土社, 1981年)を参考にさせていただいたことを付記しておく。
- 4 Regenia Gagnier, *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public* (Stanford, California: Stanford Univ. Press, 1986), p. 107.
- 5 *Loc. cit.*
- 6 Stella Margetson, *Victorian High Society* (London: B. T. Batsford Ltd., 1980), p. 202.
- 7 Leon Edel, *The Life of Henry James*, 2 vols (Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books Ltd., 1977), Vol. 1, p. 819.
- 8 F. E. Hardy, *The Life of Thomas Hardy, 1840-1928* (London: The Macmillan Press Ltd., 1962), p. 245.
- 9 Merryn Williams, *Women in the English Novel, 1800-1900* (London: The Macmillan Press Ltd., 1984), pp. 8-42 参照。
- 10 Richard Ellmann, *Oscar Wilde* (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1988), p. 377 参照。
- 11 *Letters*, p. 335.
- 12 *Ibid.*, p. 320.
- 13 Katharine Worth, *Oscar Wilde* (London: The Macmillan Press Ltd., 1983), p. 110.
- 14 E. H. Mikhail, ed., *op. cit.*, Vol. 1, p. 99 参照。
- 15 J. B. Foreman, ed., *Complete Works of Oscar Wilde* (London: Collins, 1975), p. 206. 以下, ワイルドのこの劇以外からの引用は, すべてこの版によるものとし, その際, この劇からの引用と区別するため, () の中に CW と記し, その後にページ数を付すことにする。
- 16 Wolf von Eckardt *et al.*, *Oscar Wilde's London* (London: Michael O'MARA Books Ltd., 1988), p. 119.
- 17 Leon Edel, ed., *The Complete Plays of Henry James* (London: Rupert Hart-Davis Ltd., 1949), pp. 179-190 参照。
- 18 Wolf von Eckardt *et al.*, *op. cit.*, p. 69.
- 19 Stella Margetson, *op. cit.*, p. 119.
- 20 Oscar Wilde, *The Works of Oscar Wilde*, 15 vols (1909; rpt. New York: Lamb Publishing Co., 1980), Vol. 11, p. 256.
- 21 ダンディズムに関しては, 『世紀末とダンディズム——オスカー・ワイルド研究』(創元社, 1981年), 『ダンディズム——貴族趣味と近代文明批判』(日本放送出版協会, 1989年)など, 山田勝氏によるすぐれた研究書がある。参考にさせていただいたことをここに記して, 感謝する次第である。
- 22 Stella Margetson, *op. cit.*, p. 50.
- 23 Colin Ford and Brian Harrison, *A Hundred Years Ago* (Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1983), p. 70.
- 24 Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties* (Nr. Brighton: The Harvester Press Ltd., 1976), p. 111.

- 25 J. H. Buckley, *The Victorian Temper* (London: Frank Cass and Co. Ltd., 1966), p. 117.
- 26 Vyvyan Holland, *Son of Oscar Wilde* (Oxford: Oxford Univ. Press, 1987), p. 192 には、この劇のリハーサル中に、ワイルドが「ひどくやっかい者」であったというピアボーム・トリーの証言がある。それに拠れば、ワイルドが提案やら反対でひどくこの劇のリハーサルの邪魔になるので、堪り兼ねたトリーは、上演前の一週間は劇場に一步も足を踏み入れてはならない、という厳令をワイルドに下したそうである。
- 27 Stella Margetson, *op. cit.*, p. 198.
- 28 E. H. Mikhail, ed., *op. cit.*, Vol. 1, p. 175.
- 29 A. C. Amor, *Mrs Oscar Wilde: A Woman of Some Importance* (London: Sidgwick and Jackson Ltd., 1983), pp. 70-75 参照。
- 30 Russell Jackson, ed., *The Importance of Being Earnest* (London: A and C Black Publishers Ltd., 1988), p. 122 参照。
- 31 Alan Bird, *The Plays of Oscar Wilde* (London: Vision Press Ltd., 1977), p. 116.
- 32 この記事は、この劇のテキスト *Two Society Comedies* 所収の "Appendix III: Women's Costume in the Plays" に転載されている。なお、登場人物のコスチュームに関するこの記事からの引用は、この劇の台詞と明確に区分するため、《 》の中に記すことにする。
- 33 Katharine Worth, *op. cit.*, p. 116.
- 34 Aatos Ojala, *Aestheticism and Oscar Wilde, Part II* (Helsinki: Richard West, 1980), p. 105.
- 35 Walter Pater, *The Renaissance* (Oxford: Oxford Univ. Press, 1986), pp. 79-80.
- 36 Nina Auerbach, *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth* (Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ. Press Ltd., 1976), p. 94.
- 37 Alison Lurie, *The Language of Clothes* (New York: Random House, Inc., 1981), p. 185.
- 38 Aatos Ojala, *op. cit.*, p. 101.
- 39 Avril Lansdell, *Fashion à la Carte, 1860-1900* (Bucks: Shire Publications Ltd., 1985), p. 32.
- 40 W. W. Collins, *The Woman in White* (Oxford: Oxford Univ. Press, 1980), p. 46.
- 41 Alan Bird, *op. cit.*, p. 116.
- 42 *Ibid.*, p. 93 参照。
- 43 拙稿『ウィンダム嬢夫人の扇』の一考察——ヴィクトリア的状况と「善良なる女」をめぐる——(『Viewpoints』第3号, 1985年), pp. 3-21.
- 44 L. C. B. Seaman, *Victorian England* (London: Methuen and Co. Ltd., 1973), p. 181.
- 45 Nina Auerbach, *op. cit.*, p. 185.
- 46 Alison Lurie, *op. cit.*, p. 188.
- 47 G. M. Trevelyan, *English Social History* (Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books Ltd., 1967), p. 573.
- 48 Wolf von Eckardt *et al.*, *op. cit.*, p. 211.
- 49 Cyril Ehrlich, *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1985), p. 157 参照。
- 50 Holbrook Jackson, *op. cit.*, p. 21.