

# パロディストとしての オスカー・ワイルド

堀 江 珠 喜

オスカー・ワイルド(Oscar Wilde) は詩によってその文学的デビューを遂げたが、現在イギリスでは、むしろ劇作家として容認されている。そのことはワイルドが暮らしたチェルシーの家の戸口に掛けられた看板の文句“wit and dramatist lived here”からも推測できる。が、ワイルドはその他にも、novelistやcriticでもあった。そしてさらにつけ加えるならば、parodistの称号も相応しいと思われる。というのも散文詩をはじめ、彼の小説、戯曲にもパロディ精神がうかがえるからである。

パロディについてワイルドは、比較的高く評価している。まずパロディは芸術の正統な形式であることを認めている。

Parodies are a legitimate form of art ...but the art that appeals to laughter and the art that appeals to beauty are different things.<sup>1</sup>

また後には、その芸術家の信奉者のみが、その作品のパロディを書くことができるという考えを表している。

Parody, which is the Muse with her tongue in her cheeks, has always amused me;but it requires a light touch,...and oddly enough, a love of the poet whom it caricatures. One's disciples can parody one — nobody else.<sup>2</sup>

もっともワイルドがこう述べたのは、彼自身の詩のパロディが発表されていたためではある。が、それにしてもワイルドがパロディという形式に高い

評価を与えていたことには違いがない。しかしこれまでパロディストとしてのワイルドを論じることは、ほとんどなかった。そこで本論ではパロディ作家としてのワイルドに注目することによって、その創作、執筆の特徴を考えたい。

では、パロディとは何か。OEDはまず、滑稽な歌という意味のギリシャ語パロディア(*παρωδία*)が語源であることを断わったうえで、次のように定義している。

1. A composition in prose or verse in which the characteristic turns of thought and phrase in an author or class of authors are imitated in such a way as to make them appear ridiculous, especially by applying them to ludicrously inappropriate subjects; an imitation of a work more or less closely modelled on the original, but so turned as to produce a ridiculous effect. Also applied to a burlesque of a musical work.<sup>3</sup>

つまりパロディとは日本の「もじり」に相当し、古今東西で用いられている文学的手法のひとつである。が、本論ではとりあえず、周知の物語を種本とし、作家のオリジナリティを駆使して再構成したものと仮定しておく。この場合「周知」であることの条件は重要である。読者に対し作者は種本の熟知を要求し、また読者の知識を想定して執筆する。ただしこの仮定は幾つかの問題を含んでいる。

例えばシェークスピアの場合、当時においては周知の物語を利用しているし、ゲーテの『ファウスト』(*Faust*)も有名な伝説を書き改めたものである。しかし普通、これらをパロディとは呼ばないが、それは何故か。考えられる理由は、これらの名作が種本よりはるかに優れたものになった、あるいは著名な作家の手によるために、人気を勝ち得て有名になってしまったという事実である。そして種本の存在を知らない読者にも感銘を与えるという筆力のおかげである。

けれども当時の観客、あるいは読者にとって、これらの物語はすでに馴染み深い存在であり、作家もそれを承知の上で執筆したわけである。従ってその意識は、創作態度にも表れるはずである。またその意味では、観客、読者の受け取り方も、今日とはおのずと異なっているはずではないか。少なくとも既成の筋書きを利用するという点で、これら的大作家達は、いわゆるパロディストとの共通項を有しているし、それに対する読み手の態度もまたわかりである。

この議論に関してワイルドの場合問題となるのは、『サロメ』(Salomé)であろう。確かにこれは福音書に記されたバプテスマのヨハネの最期の物語をもとにしている。聖書にはサロメの名は表されていない。が、古くから教会の装飾や絵画のモチーフに使われたこの乙女の名を、よもや知らない聴衆がいるなどとは、ワイルドは夢にも思わなかったであろう。おまけに当時の芸術界において、サロメは流行のテーマであった。つまりワイルドにとっても読者にとっても、彼の『サロメ』は聖書のパロディであり、しかもそのパロディのひとつにすぎなかったと考えられる。幸い、リヒャルト・シュトラウス(Richard Straus)がこれをオペラ化し、出版に際してはビアズレー(Aubrey Beardsley)の版画が組み入れられたために、後世にその名を轟かせてはいる。とはいえこれが戯曲として欠陥のある作品であることは、荒井良雄氏の指摘によって明らかにされた<sup>4</sup>。

さらにこの『サロメ』からうかがえる、ワイルドのオリジナリティは少ない。サロメの死、風俗喜劇を思わせる王と王妃の口論、王妃の小姓と隊長とのホモセクシュアルな関係等を加え、ワイルドは『サロメ』を再構成した。聖書を再現しようという意図は全くなく、古代イスラエルの物語を十九世紀末のロンドン、パリにひきずり出し、彼自身の『サロメ』を執筆したのである。ワイルドの『サロメ』は世紀末都市の物語であるといっても過言ではない<sup>5</sup>。しかしそれでも聖書というより偉大な、れっきとした種本は厳存する。とすると、『サロメ』を聖書のパロディとみなすことも可能ではないか。

一方、『サロメ』に文学的影響を与えた作品として、フロベール(Gustave

Flaubert)の「エロディア」(“Hérodias”)がある。影響というよりは模倣に近く、「エロディア」のパロディを試みたのかと疑いたくなる箇所もある。しかし模倣とパロディとの区別も容易ではない。

では次に、パロディと模倣について考えたい。「十七世紀末から十八世紀の作家にとっては、文学とはまず第一にすぐれた古典の模倣に始まり、個人の独創に重きを置かないという考え方が大きな位置を占めていた」<sup>6</sup>とされている。模倣にしろパロディにしろ、もとになる作品なり物語があるという点では同じであるし、筋ばかりではなく場合によっては、筆致、作風、雰囲気等を故意に似せることもある。が、決定的な相違は、模倣が作者個人のオリジナリティを隠し、パロディは誇示するという執筆態度にある。この故に模倣とパロディとは、似て非なる関係にあるといえよう。

しかしワイルドの作品にも、模倣に近い断片を寄せ集めたと考えられるものもある。初期の悲劇『パデュア大公妃』(*The Duchess of Padua*)である。この戯曲の随所にシェークスピアの作品を連想させる要素があることは、ブレイゾール(Boris Brasol)が指摘している。

As a philological composition, *The Duchess*, on the whole, is but a weak paraphrase of various Shakespearean texts. For instance, the opening dialogue of Guido and Moranzone is almost a replica of the ghost scene in the first act of *Hamlet*. The character of the Duke, of whom Wilde seeks to make a perfect villain, is admittedly fashioned after *Richard the Third*. Again, where Guido reveals the secret of his affection for Beatrice, Wilde liberally borrows from the love duet in the second act of *Romeo and Juliet*, while Moranzone's theme of revenge and murder is yet another way of expressing Lady Macbeth's bloody dream in the famous passage— “We fail! But screw your courage to the sticking place and we'll not fail.”

Some of Shakespeare's classic phrases: “But your news is not new”; or “I am more an antique Roman than a Dane”; or “A father killed, a mother stained”; or “Words, words, words,” etcetera, anaemically and annoyingly reappear in *The Duchess*.

It is unimaginative mimeography and not creative inspiration—the production of a studious copyist rather than of a genuine poet.<sup>7</sup>

またクライマックスにおけるグイド(Guido Ferranti)の次の言葉は、墓の中でロミオに接吻するジュリエットの姿を連想させよう。

Is there no poison still upon your lips,  
That I may draw it from them<sup>8</sup>

しかしこの作品がシェークスピアの断片で出来上がっていることは、誰よりもワイルド当人がよく承知していたはずである。パリで彼は俳優のコ克蘭(Benoit Constant Coquelin)に語った。

Between them, Hugo and Shakespeare have exhausted every subject. Originality is no longer possible, even in sin. So there are no real emotions left—only extraordinary adjectives<sup>9</sup>

「独創性がもはや不可能である」と考えたワイルドは、シェークスピアの断片を寄せ集めることで、エリザベス朝悲劇を模作しようとしたのではないか。これをアメリカの女優メアリー・アンダースン(Mary Anderson)のために書いたとしても、新大陸の観客がシェークスピアの名科白に全く無知であるとは、ワイルドも侮ってはいなかったであろう。それでもワイルドはシェークスピアの断片を集めた。その結果、この作品は部分的にパロディを呈することになったと考えられる。

しかしこのパロディは、決してワイルドのウイットを披露するものではない。ワイルドは最初、この戯曲を“*chef d'oeuvre*”と呼んだ。

I have no hesitation in saying that it is the masterpiece of all my literary work, the *chef d'oeuvre* of my youth.<sup>10</sup>

しかし晩年には、これと裏腹なことを言うのである。

*The Duchess* is unfit for publication — the only one of my works that comes under that category. But there are some good lines in it.<sup>11</sup>

では『パデュア大公妃』は傑作か駄作なのか。概して研究者はこれを高く評価せず、例えばモンゴメリー・ハイド(Montgomery Hyde)などは、こなれた作品ではないという。

It is true that the author tried to relieve the merodrama by introducing some comedy on the Shakespearian model which, so he assured Miss Anderson, “never fails to raise laughter.” But it was heavy - handed stuff and it is hard to believe that it is the work of the man who was to write plays like *Salomé* and *Lady Windermere’s Fan* less than ten years later.<sup>12</sup>

やはりこれはワイルドの初期の作品であり、まだ創作において自己の方針が確立されていなかったものと考えられる。芸術至上主義はポーズでしかなく、まだそれを消化してはいなかった。そのためにこの悲劇の執筆にあたりワイルドはシェークスピアの名場面を綴り合わせるという方法によって、悲劇の体裁を整える必要があったのである。

さてパロディはしばしば、諷刺の手段として用いられてきた。ポープ(Alexander Pope)の『ダンシアッド』(*The Dunciad*)などは、これに属する。が、すべてのパロディが諷刺とは言えない。皮肉な調子で書かれているとしても、攻撃の相手が定まっていなかったり、また当てつけというよりは自分の才能をひけらかそうという動機が、執筆をうながすこともある。この傾向はワイルドにおいて顕著に表れている。周知と物語を利用し、その中に組み入れたウイットの技で、読者を驚かそうというのである。元来ワイルドには、奇抜さで人を驚かして有頂点になる傾向があった。そうでなければ短いズボンにひまわり、あるいはユリという格好でピカデリーを歩きまわった

りするであろうか。

このウィットの披露という意図が最もよくうかがえるのが、「弟子」(“The Disciple”), 「師」(“The Master”), 「善を為す者」(“The Doer of Good”)などの散文詩である。これはジイド(André Gide)が『回想記』(*In Memoriam*)の中で語っているように、ワイルドが友人達に得意気に聞かせた話が原型になっている。ジイドがそれを書き留めたのは、そのときの様子が深く印象に残っていたためであり、またワイルドの性格なり才能を語る上で、効果的なエピソードであるからに違いない。それほどワイルドの、ウィットの披露という目的にかなった作品なのである。

その中でもとりわけ「弟子」は、童話等の他の書き物との関連の上で、最もワイルドらしい作品といえよう。ジイドがこの話を最初に挙げているのはそのためかもしれない。読めば誰でも気がつくように、これはナルシス神話のパロディである。ナルシシズムがワイルドの文学において重要なテーマであることは、『ドリアン・グレイの肖像』(*The Picture of Dorian Gray*)からもわかる。自分の美しさに魅せられるドリアンはギリシャ型の美青年であったし、ヘンリー卿(Lord Henry)は、ドリアンの肖像画を見て「ナルシス」と呼ぶのである。

Why, my dear Basil, he is a Narcissus, ...<sup>13</sup>

またワイルドの初期の詩の中にも、ナルシスについて歌う一節がある。

Of an untrodden vale at Tempe where  
On the clear river's marge Narcissus lies,  
The tangle of the forest in his hair,  
The silence of the woodland in his eyes,  
Wooing that drifting imagery which is  
No sooner kissed than broken; memories of Salmacis<sup>14</sup>

これは「イテュスの重荷」(“The Burden of Itys”)からの引用であるが

同様に「ハルミデエス」(“Charmides”)でもナルシスに言及している。

... “Nay,  
It is Narcissus, his own paramour,  
Those are the fond and crimson lips no woman can allure,”<sup>15</sup>

同様に童話においても、ナルシスを連想させる美少年が登場する。「星の子」(“The Star-Child”)でも、井戸に映った自分の美しさに、少年は見とれる。

...and himself he loved, and in summer, when the winds were still, he would lie by the well in the priest's orchard and look down at the marvel of his own face, and laugh for the pleasure he had in his fairness.<sup>16</sup>

「若い王」(“The Young King”)では、ナルシスの彫刻をほどこした鏡が、部屋の装飾品の一つである。

A laughing Narcissus in green bronze held a polished mirror above its head.<sup>17</sup>

さらにナルシスのイメージは、『サロメ』で王女に恋心を抱くシリア人の若者を描くにあたって、用いられている。この若者は自分の姿を川に映して見ることを好んだ。

Also he much loved to gaze at himself in the river.<sup>18</sup>

ちなみに多くの研究者がすでに指摘していることであるが、この小姓はシリア人の若者と“nearer... than a brother”,つまり同性愛的な関係にあったと考えられる。このようにワイルドがナルシスのイメージを用いるとき、同性愛の問題を伴うことが多いようである。ワイルド自身の手紙の中にも、ダグラス卿(Lord Alfred Douglas)の様子を報告する次のような一節があ



る。

**He is quite like a narcissus—so white and gold.<sup>19</sup>**

このようにワイルドの頭の中には、始終ナルシスのイメージが横切っていた。この神話に親近感を持っていたといっても過言ではあるまい。そこで詩や童話に取り入れるばかりではなく、友人に聞かせる話に組み立てたのである。

ナルシシズム、自己愛は美少年ナルシスだけのものではない。誰しものがその傾向を持っている。「弟子」はナルシス神話の後日談であり、ナルシスの死を嘆く池を、山の精達がなぐさめる話である。ジイドの『回想記』では野の花達が川をなぐさめることになっている。美しいナルシスに会えなくなったのを悲しんでいると思ったのである。ところが池はナルシスの美しさを知らなかった。ナルシスの目に映った己れの姿に見とれていたからである。これを語り終えたあとのワイルドの様子を、ジイドは次のように記している。

**Puis Wilde, se rengorgeant avec un bizarre éclat de rire, ajoutait : — 《Cela s'appelle : le Disciple.》<sup>20</sup>**

これはワイルドの予想通りにあっけにとられた聞き手を見、満足したワイルドの悪戯っぽい笑いであったと考えられる。

ここで一つ我々が心に留めておかなければならないのは、ジイド達を相手にワイルドがフランス語で語ったという事実である。ワイルドのフランス語の能力については、ジイドも高く評価はしている。が、その言葉の選び方は慎重で、フランス人のようにしゃべるというわけではなかった。

**Il savait admirablement le français, mais feignait de chercher un peu les mots qu'il voulait faire attendre. Il n'avait presque pas d'accent, ou du moins que ce qu'il lui plaisait d'en garder, et qui pouvait donner aux mots un aspect parfois neuf et étrange.<sup>21</sup>**

このように母国語以外の言葉で物語る場合、手段としてのパロディは言葉のハンディキャップを軽減することになるのではないだろうか。おおよその物語はすでに聞き手の了解済みであるので、詳しい説明は不要である。また既成の土台の上に作家のオリジナリティを生かして物語を構築すればよい。たとえ言葉のハンディがなくとも怠け者のワイルド<sup>22</sup>にとっては好ましい手法ではある。まして言葉の問題が加わればなおさらであろう。

『サロメ』をフランス語で執筆した意図については、幾つかの理由が考えられる。が、既成の物語を利用したためにフランス語でも書き得たという推測も可能ではないか。ワイルドがフランス語で執筆したのはこれだけであるし、フランス語で物語った作品としてジイドが記録しているのも、大部分はパロディに類するものであった。この手法と言語との関係は決して偶然ではあるまい。

散文詩を含むワイルドの作品において、ナルシス神話以上に言及されているのは、イエス・キリストの物語である。散文詩においては「師」や「善を為す者」が、そのパロディといえよう。前者はイエスと全く同じ行為を続けたにもかかわらず十字架につけられなかったと嘆く若者の話で、後者はイエスによって救われた若者が、自堕落な人生を送る有様を描いたものである。どちらにも、イエスの行為の意義に疑問を投げかけるような皮肉な視線が注がれている。が、異端者としての批判的な鋭さはなく、仲間をこの機知で楽しませる程度を越えていない。ナルシス神話の場合と同様、批判よりむしろイエスへの逆説的な敬愛の情によるものであったと考えられよう。イエス自身、イスラエルの俗物的道徳に対する反抗者であり、その立場に共鳴したワイルドは後の『獄中記』( *De Profundis* ) の中で、より深い敬慕の情を表すことになる。つまり称賛の気持ちがあればパロディは書けないというワイルドの考え方は、やはり貫かれているのである。

この敬慕の情は長篇詩『スフィンクス』( *The Sphinx* ) や「幸福な王子」( “The Happy Prince” ), 「わがままな大男」( “The Selfish Giant” ) の

終結部からもうかがえる。『スフィンクス』では、空想のうちにエジプトの異端の神々のもとで遊んだ「僕」の魂が、最後にはイエス・キリストの救済を求めるのである。

... Go thou before, and leave  
me to my crucifix,  
Whose pallid burden sick with pain, watches the  
world with wearied eyes,  
And weeps for every soul that dies, and weeps for  
every soul in vain.<sup>23</sup>

「幸福な王子」では、王子の心臓とつばめの亡骸が神の楽園に引き取られる。「わがままな大男」では、十字架にかかったキリストが少年に姿を変えて、老いた大男を迎えに来る。この物語のあまりの美しさに、ワイルドは息子達に語りながら涙を流したといわれている。<sup>24</sup> 気取りを捨てたワイルドの、正直な一面がこのエピソードに表れているといえよう。

しかしダンディの仮面をつけたワイルドは、このような心暖まる話ばかりを書いてはいられない。息子達の前では気を許しても、同業者達の前で涙を見せるわけにはいかないのである。また自分自身に対しても、ダンディのポーズの中に、芸術家としてのアイデンティティを見いだしていたのではないか。従って彼の童話には「王女様の誕生日」(“The Birthday of the Infanta”)や「忠実な友」(“The Devoted Friend”),「ナイチンゲールとバラ」(“The Nightingale and the Rose”)のように、子供に読んで聞かせるのを躊躇するような残酷な物語もある。というのもこれらの作品においては、思いやりの心による、その生命をかけた行為が、無残にも無視されるのである。物語の終わりには、無視した側の言葉が虚無のうちに響くことになる。悲痛のあまりに事切れた小人を見て、可愛い王女様は顔をしかめて言う。

For the future let those who come to play with me have no hearts, . . . .<sup>25</sup>

忠実な友のヒュー(Hugh)は、自分が頼んだ用事のために亡くなったハンス(Hans)の葬式で、嘆く。が、それはハンスの死を嘆いているわけではない。

I will certainly take care not to give away anything again.

One certainly suffers for being generous.<sup>26</sup>

失恋した学生はナイチンゲールの犠牲など知る由もなく、愛は馬鹿げたものだとすら言う。

What a silly thing Love is! ... it is quite unpractical, and, as in this age to be practical is everything, I shall go back to Philosophy and study Metaphysics.<sup>27</sup>

もちろんこれらの登場人物の意見にワイルドが全く同調しているわけではない。かといってお人好しの犠牲者達に同情も示さない。冷めた立場を常に保っているのである。ダンディの仮面の内側はどうであれ、外側は無関心を装う。それでいてウイットで聞き手の心を捕え、しかも最後には虚無感の真中にそれを放り出すのである。

確かに心暖まる物語では、ワイルドのウイットは発揮されにくい。物事を斜めから見、皮肉な考え方を好み、プライドと自信にあふれた独善的な立場を固守し、真面目な人間をあざ笑うかのように深刻さを茶化すような人物でなければ、ワイルドのウイットを代弁することができないからである。かかる態度、皮肉な物の見方、考え方は、いうまでもなくパロディ作家としての資質でもある。そしてこの資質は当然ながら、小説や戯曲においてもアフォリズム等の形をとって表れる。

読者あるいは聴衆の予想をくつがえしながら、その意外性の中に物事の真理を込める—ワイルドがパロディで用いたこの手口は、他の作品に散りばめたアフォリズムにもうかがえる。ワイルドのアフォリズムを挙げればきりがなが、特に本論の議論の対象に相応しい例として、次のようなものがある。

A man cannot be too careful in the choice of his enemies.<sup>28</sup>

It is a very sad thing that nowadays there is so little useless information.<sup>29</sup>

When people agree with me I always feel that I must be wrong.<sup>30</sup>

パロディにおいては落ちをつけて話をしめくくったように、ワイルドはアフォリズムでもしばしば最後の数語に、どんどん返しを回している。例えば最初の引用では、“friends”というべきところをワイルドは、その反対語の“enemies”と言っているのである。さらにウイットを発揮した箇所を散文において辿ってみると、結末の逆転が前置詞“except”や“but”を伴うことが多いのに気付く。

Indeed, in many respects, she was quite English, and was an excellent example of the fact that we have really everything in common with America, except, of course, language.<sup>31</sup>

I don't desire to change anything in England except the weather.<sup>32</sup>

“Marriage is hardly a thing that one can do now and then, Harry.”

“Except in America”<sup>33</sup>

There is no sin except stupidity.<sup>34</sup>

I can resist everything except temptation.<sup>35</sup>

I can sympathize with everything, except suffering.<sup>36</sup>

It is a terrible thing for a man to find out suddenly that all his life he has been speaking nothing but the truth.<sup>37</sup>

Indeed, when I am in really great trouble... I refuse everything except food and drink.<sup>38</sup>

“except”を用いた<sup>レトリック</sup>修辞法は、ワイルド自身の会話術の一つでもあったと考えられる。初めて渡米したときの、税関吏に対する彼の答えは有名である。

“Have you anything to declare?” asked the customs inspector.  
“Nothing,” said Wilde. “Nothing but my genius!”<sup>39</sup>

このようなどんでん返しは、センテンスの最後でなければ効果は薄い。“except”までの内容を読者に納得させておきながら、最後にその認識をひっくり返そうとする。邦訳すると面白味が半減する、翻訳家泣かせの語順もある。つまり、これは読み手の笑いを予測する、よく計算されたセンテンスである。と同時に余計な長い説明なしに読み手を感心させる、怠け者のワイルドにとっては格好の手段でもあった。

“except”等で効果的な部分否定の妙技をみせたように、ワイルドはまた否定語“not”で常識の逆転を図り、己れのウイットを誇示する。

“I have a business appointment that I am anxious... to miss!”

“Well, I know, of course, how important it is not to keep a business engagement...”<sup>40</sup>

It is only shallow people who do not judge by appearances.<sup>41</sup>

This suspense is terrible. I hope it will last.<sup>42</sup>

これらの引用からわかるように、常識的には“not”をつけるべきところでつけず、つけるべきでないところに付けている。従って常識あるいは既成の概念にとらわれた読者は、当然ながら読み違いかねない。この読者の読み方を予想してその足をすくうように、ワイルドは“not”の配置を変えるのである。この手法には、パロディ創作との共通点がうかがえる。すなわち読

者はあらかじめ一般常識という判断の基準，知識を持ち合わせている。作者はそれを踏まえた上で，読者のモラルを逆転させるのである。

このモラルの逆転は，最初に挙げたアフォリズムの三例にもあてはまる。“friends”であるべきところが“enemies”であるように，“useful”が“useless”，“right”が“wrong”となっている。

作者の逆転好みは，小説や戯曲の筋書きにも表れる。戯曲『フィレンツェの悲劇』(*The Florentine Tragedy*)の終幕の逆転は見事である。夫が妻の魅力を，妻が夫の頼もしさを発見する。それまで妻の愛人であった男は，死骸となって床の上に転がっている。愛の方向が逆転したのである。

また「模範的な百万長者」(“The Model Millionaire”)も逆転といえは逆転である。ただし「身をやつす」話はワイルド特有のものではなく，一般的に童話などでよく用いられるテーマである。ワイルドの童話でも星の子や若い王は美しい姿が汚らしく変わり，また最後には綺麗な姿になる。が，決してこれもワイルドのオリジナリティが発揮された逆転ではない。「模範的な百万長者」においてもまた然りである。が，乞食のモデルが実は百万長者だったというこの短篇は，むしろ最後の落ちのこの言葉遊びのために書かれたのではないか。

Millionaire models ... are rare enough; but by Jove, model millionaires are rarer still!<sup>43</sup>

さらに『アーサー・サヴィル卿の犯罪』(*Lord Arthur Savile's Crime*)や「謎のないスフィンクス」(“The Sphinx without the Secret”)は，当時流行し始めた犯罪小説や推理小説のパロディ的な作品とも考えられる<sup>44</sup>。アーサー卿の殺人の動機はあまりにもノンセンスで，全体が茶化されている。そして殺人を予言することによって結果的にその行為をそそのかした人間に被害がふりかかるという逆転で物語は落ちつくのである。一方「謎のないスフィンクス」では，謎を秘めた女性には実際は何も秘密がなかったという落

ちがつく。談者の期待をうまくかわし、逆転のうちに物語を終わらせているのである。

このような落ちはないが、「カンタヴィルの幽霊」(“The Canterville Ghost”)は、ゴシック小説、怪談のパロディといえよう。ここでは幽霊が新しい入居者を恐がらすという本来の使命を果たせず、反対に幽霊の方が人間に怯えて暮らすという逆転が生じるのである。しかしその舞台はイギリスの名門貴族の田舎屋敷であり、長年その家に任える家政婦がいることなど、ゴシック小説の枠組みを受け継いでいる。が、そこへ合理主義で科学主義に染められたアメリカ人一家が引越してくる、つまり近代性を中世的世界に放り込んだのである。この近代と中世との対立は、怪奇談を逆転させ、喜劇に変容させる結果となった。

喜劇といえば、悲劇であるはずの『サロメ』にもその要素はある。その点だけをとらえても、これをパロディとみなすことができよう。が、この作品では逆転の技が余り発揮されない。最後にヘロデ(Herod)は、それまで愛していたサロメを指さし「殺せ」と命じる。しかし悲劇の凶兆は幕開きから繰り返され表されてきたので、終幕にサロメが殺されても、もはや逆転とは言い難いのである。

この逆転の欠如には、観客よりもむしろワイルド自身の方が、物足りなさを感じたのではないだろうか。そのため『サロメ』に加えることのできなかつた逆転は、2年後に戯曲『聖娼婦』(*La Sainte Coutisane*)となって表れたのではないか。この作品はローマ時代のテーベを舞台にし、隠遁する聖者と魅力的な罪深い女が登場するなど、フロベールの『聖アントワーヌの誘惑』(*La Tentation de Saint Antoine*)のパロディとも考えられる。が、「エロディア」と『聖アントワーヌの誘惑』とが同系列の作品であるように、これを『サロメ』の延長線上の作品と見做すことができよう。

ただしこの作品の原稿は一部が紛失したままであるため、『サロメ』との関連の上で言及されることはあるが、これ自体が研究の対象になることはまづない。が、無事に残った原稿から、十分に逆転の手口はわかる。聖者が娼



婦を罪の世界から救ったとたんに、今度は聖者が墮落してしまうのである。

『サロメ』においてヨカナーンは、執拗なサロメの誘惑を無視し続けた。またサロメにとってもヨカナーンが繰り返す警告は、言葉というより酔わせてくれる声でしかなかった。

Speak again, Jokanaan. Thy voice is wine to me.<sup>45</sup>

一方『聖娼婦』では、聖者と娼婦が対話を続け、そのあげく「聖」と「罪」とがその立場を入れ代わるという逆転が描かれることになったのである。

この『サロメ』と『聖娼婦』との関係は、風俗喜劇の初めの三作と『真面目が肝心』(*The Importance of Being Earnest*)とのつながりにも似ているのではないか。つまり『ウィンダミア卿夫人』(*Lady Windermere's Fan*)、『つまらない女』(*A Woman of No Importance*)、や『理想の夫』(*An Ideal Husband*)に飽き足りないワイルドが、四作めにやっと彼独特の世界を描くようになったのではないかと思われるのである。

というのも先の三作は風俗喜劇とはいえメロドラマであり、親子の対面や夫婦の誤解と和解というセンチメンタルなテーマを、少なくともそのテーマに関しては真面目に描いている。それにひきかえ『真面目が肝心』は、一転してメロドラマのパロディを呈している。アーネスト(Ernest)に出会う前から、その名の青年に憧れ結婚するつもりになっていた二人の令嬢が登場する。ひとりは親に結婚を反対されても、いささかの悲愴感も漂わせず、さっさと家を飛び出す。また行方不明の赤ん坊は、実は原稿と間違われて手さげかばんに入れられ、駅に預けられたという事件の発端が明らかにされ、主人公の身元が判明する。このテーマに直接働きかけるふざけ方は、先の三作では見られないものであり、メロドラマを逆手に取って書こうとした作者の意図がうかがえるのである。

ありていに言えば、ワイルドは人を驚かすこと、自分の才能を誇示することによって、自己の存在を認識した作家である。が、同時に、大作家になる

には致命的な欠点があったことを思い出さなければならない。彼は怠け者だったのである。そしてそれは執筆という作業においても例外ではなかった。この二つの要素が結合してひとつの手法——既成の要素を利用し、それに機智の証明ともいえる逆転を加える——を生み出すことになったのではないか。

既成の要素が特定の作品や物語であった場合には、パロディ作品となる。『サロメ』や散文詩がこれにあたる。また特定の作品をもじったものではないにしても、その物語のパターンがよく知られていることを前提に書かれた作品もある。いわばパターンのパロディ化である。『アーサー・サヴィル卿の犯罪』は犯罪小説、「カンタヴィルの幽霊」はゴシック的怪奇小説、『真面目が肝心』はメロドラマの流行が背景にあるからこそ、それぞれのジャンルのお定まりのパターンを利用したことに、パロディ的な面白味が加わると考えられる。

この既成の要素に逆転を加える手法は、アフォリズムや笑いを計算した科白にも用いられている。常識、一般の概念に、否定語や反対語を加えて、逆転を図るのである。

こうして考えるとワイルドの場合、パロディ的作品はアフォリズムと決して無関係ではないことがわかる。その意図にしても、どちらも諷刺よりは自己顕示を目的とし、その手段も両者において共通する。もちろんアフォリズムとパロディ的作品とは規模を異にするが、どちらもワイルドのウイットを計る同種のものさしなのである。

#### 註

1. Oscar Wilde, *The Letters of Oscar Wilde* ed. Rupert Hart Davis (New York: Harcourt, Brace & World, 1962), p. 174.
2. *Ibid.*, p. 239.
3. *The Oxford English Dictionary* (1933; rpt. University Press, Oxford, 1961) VII, 489.
4. 荒井良雄「『サロメ』を読む」「ワイルド ニューズレター1」日本ワイルド協会 1984年, pp. 8-9.
5. 『サロメ』と世紀末都市については、拙著「サロメと世紀末都市」(大阪教育図

- 書, 1984) で論じた。
6. 小林章夫『コーヒー・ハウス』駿々堂, 1984, p. 179.
  7. Boris Brasol, *Oscar Wilde: The Man - the Artist, the Martyr* (1938; rpt. New York: Octagon, 1975), p. 137.
  8. Oscar Wilde, *The Duchess of Padua, Complete Works of Oscar Wilde* (1966; rpt. London; Collins, 1975), p. 659
  9. Hesketh Pearson, *The Life of Oscar Wilde* (Penguin Books, 1960), p. 86.
  10. *Letters*, p. 136.
  11. *Ibid.*, p. 757
  12. H. Montgomery Hyde, *Oscar Wilde* (New York: Farrar Straus, and Giroux, 1975), p. 87.
  13. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray, Complete Works*, p. 19.
  14. Oscar Wilde, "The Burden of Itys," *Complete Works*, p. 739.
  15. Oscar Wilde, "Charmides," *Complete Works*, p. 757.
  16. Oscar Wilde, "The Star-Child," *Complete Works*, p. 276.
  17. Oscar Wilde, "The Young King," *Complete Works*, p. 226.
  18. Oscar Wilde, *Salome, Complete Works*, p. 560.
  19. *Letters*, p. 314.
  20. André Gide, *In Memoriam, Prétextes* (Mercure de France, 1963), p. 127
  21. *Ibid.*
  22. 怠け者としてのワイルド像は拙著『ワイルドの時代』(JCA出版, 1984), pp. 7-17で述べた。
  23. Oscar Wilde, *The Sphinx, Complete Works*, p. 842.
  24. cf. 平井博『オスカー・ワイルドの生涯』(1960; rpt. 松柏社, 1979), pp. 83-84.
  25. Oscar Wilde, "The Birthday of the Infanta," *Complete Works*, p. 247.
  26. Oscar Wilde, "The Devoted Friend," *Complete Works*, p. 308.
  27. Oscar Wilde, "The Nightingale and the Rose," *Complete Works*, p. 296.
  28. *Dorian Gray*, p. 23.
  29. Oscar Wilde, "A Few Maxims for the Instruction of the Over-educated," *Complete Works*, p. 1203.
  30. Oscar Wilde, "The Critic as Artist," *Complete Works*, p. 1054.
  31. Oscar Wilde, "The Canterville Ghost," *Complete Works*, p. 194.
  32. *Dorian Gray*, p. 44.
  33. *Ibid.*, p. 65-66.
  34. "Critic," p. 1057.
  35. Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fan, Complete Works*, p. 388.
  36. *Dorian Gray*, p. 44.

37. Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest, Complete Works*, p. 383.
38. *Ibid.*, p. 368.
39. Hyde, p. 52.
40. *Earnest*, p. 343.
41. *Dorian Gray*, p. 32.
42. *Earnest*, p. 379.
43. Oscar Wilde, "The Model Millionaire," *Complete Works*, p. 223.
44. 犯罪小説のパロディとしての『アーサー・サヴィル卿の犯罪』については拙論「フェリスとしての犯罪小説」（神戸論叢第14号, 1984）pp. 18-28で論じた。
45. *Salomé*, p. 558.