

## Wildeの受容

—映画 *The Importance of Being Earnest* にみる新しさの変容

池田 祐子

### 1 序

2000年代前半、Oscar Wilde (1854-1900)の作品が相次いで映画化された。1997年にはWildeの半生を描いた映画 *Wilde* が発表され、時代の寵児から醜聞にまみれた囚人へと転落した悲劇の作家に目が向けられたばかりであった。その後Oliver Parker脚本・監督による *An Ideal Husband* (1999)、*The Importance of Being Earnest* (2002)、*The Picture of Dorian Gray* (2009)と10年間で3作品が映画化されている。2000年はWilde没後100年にあたる。これを記念するように、Wildeの華麗な風習喜劇が21世紀の映画館で上演されることとなった。また2000年前後には英国ヘリテージ映画が隆盛を極めていたことも、ヴィクトリア朝を舞台とするワイルド作品の映画化に繋がったと考えられる。Wildeを取り巻く視覚芸術の中で、映画もまた、その作品の魅力を現代に伝える形態として定着したと言えよう。本稿では21世紀の映画産業という市場において、英米合作の映画 *The Importance of Being Earnest* がどのように原作から変容し、大衆への受容を目指したのかについて考察してみたい。

### 2 文学作品の翻案

Oliver Parkerにより2002年に映画化された *The Importance of Being Earnest* (以下 *Earnest*) は、BBC Newsのレビューや視聴者コメントを見る限り、俳優陣の演技や台詞については概して肯定的である。<sup>1</sup>しかし映画独自のシーンについては否定的なレビューが散見する。Bucktonはシガレッ

トケースの件が、Algernonの閉ざされたフラットから女性も同席する公共の空間へと移動したことで、異性愛的側面が強調され、台詞が含蓄する同性愛的なスリルが削がれたと主張する (Buckton 330)。Hakalaが注目するのは、映画ではショーガールのフレンチカンカンの後にドラッグキングのショーが続き、タキシードを着た中性的な女性や男娯らしい少年までもが画面に映り込むことである。この映画は、後に割愛されたGrisby Episodeを含む4幕版の*Earnest*を下敷きにしながらも、4幕版にのみ登場する“The Green Carnation” (418)<sup>2</sup>すなわちWildeのセクシュアリティを仄めかす本には触れていない。そして女性登場人物を大胆に脚色することで、三組のカップルの異性愛に主眼を置いているように見える。しかし異性装者や男娯風の少年が背景にいることから、HakalaはParkerのセクシュアリティの演出に疑問を呈している。またKrämerはJackの名前に関する重大な改変を指摘している (145)。原作ではThe Army ListからJackの洗礼名はErnest Johnであることが判明する。しかし映画ではJohnであることが判明し、それに関わらず皆にErnestであると嘘をつくのだ。これではJackはErnestでもなければearnest (真面目)でもなく、ワイルドの用意した大団円とダブルミーニングが作用しない。しかし実際は大幅な台詞の改変があった訳ではなく、ParkerはLady Bracknellの台詞 “Yes, I remember now that the General was called Ernest. I knew I had some particular reason for disliking the name.” (Wilde 418)<sup>3</sup>を割愛し、その空白部分にLady Bracknellの表情やカメラを使ったThe Army Listの接写など映画ならではの演出を加えることで、劇のラストに最大の悪戯を仕掛けたのである。これにより、最後までErnestだと嘘を吐くJohnの “trivility” (418)が強調される終幕となったものの、原作ファンの批判を浴びるのも無理はない。しかも原作の設定とは異なりJackはAlgernonの弟になっており、またしても原作派の観客の予想を裏切る形となっている。文学作品の翻案においては、一般的に原作に忠実な演出が期待される傾向が強いが、むしろそれを裏切ることが他作品にも通じるParkerの意思であるようにすら思える。

本来、舞台演劇である*Earnest*は、上演される時代の演出家によって大胆に脚色されてきた過去をもつ。古典的作品を現代のステージに乗せる際、劇的で前衛的な改変が見られることは珍しくない。それは舞台演劇

が、その空間の小規模さや観客の素養ゆえに、映画ほどの大衆性を求められず、演出家にとって実験的な場にしやすいからであろう。Kaplanは演劇とはむしろ上演される時代性を映して変容すると述べる。“As Sheila Stowell and I have argued recently in *New Theatre Quarterly*, costumes, sets and stage properties were regularly, and sometimes perversely, updated through this period to reflect the date of individual productions rather than that of the play itself” (Kaplan 342). Haymarketでの*Earnest*のリヴァイヴァル公演(1923)では、CecilyとGwendolenがフラッパーとして登場したり、電話・オートバイ・避妊といった第一次大戦後のテクノロジーや社会問題について言及する台詞が追加された。1987年にはDublin’s Gate TheatreでPatrick MasonによるIrishを意識した*Earnest*が上演され、1989年にはBloomsbury TheatreでYvonne Brewsterによる全役者が黒人の*Earnest*が上演された。

[I]t has remained the state of affairs until the past decade, when renewed concerns with gender, nation and the nature of performance, and a notable reassessment of Wilde himself—nowadays Queer, Political, and Post-colonial—have joined forces to create conditions in which radical re-working of *Earnest* and its characters are beginning to upend the axis of comfortability that is the legacy of the play’s mid-century formulation. (Kaplan 343)

Paul Doustの*Lady Bracknell’s Confinment* (1994)ではLady Bracknellが劇の主役に取って代わり、彼女はGwendolenの母親ではなく、女装した父親という設定になっている (Kaplan 345)。この複雑な脚本は最早Wildeの軽妙洒脱な台詞に乗せたヴィクトリアニズム批判の枠を超え、1990年代が抱える性のダイヴァーシティの問題へと大きく舵を切っている。こうしてWildeの書いた*Earnest*は形骸化されることなく“potent attack upon an Englishness” (Kaplan 344)の急先鋒に立ち、伝統的なジェンダーやセクシュアリティに一石を投じる役割を担い続けている。

このように舞台演劇では*Earnest*の前衛的な演出が散見する中で、映画界においては古き良きイングリッシュネスを表象する「ヘリテージ映画」

の系譜に連なる形で2002年の*Earnest*は制作された。英国では保守党のMargaret Thatcher政権時代(1979-1990)に脱工業化が進み、各地方自治体が観光産業に転じていった。歴史的建築物や考古学的遺跡を保全する「イギリス・ヘリテージ法」の制定は、過去を再現するヘリテージ産業全体を後押しした(平林111)。Parkerが監督を務めた*Earnest*そして*The Picture of Dorian Gray*(以下*Dorian Gray*)の製作においてはThe Film Councilが協賛している。2000年に英国の映画産業の振興を目的として発足した英国政府が後援する映画助成団体The UK Film Councilは、2010年の緊縮財政の影響を受けて消失するまでに多くの映画を世に送り出した(“Fade Out”)官民挙げてのヘリテージ産業振興の潮流に乗り、一連のWilde作品の映画化が実現したと考えられる。

ヘリテージ映画研究で知られるHigsonは、歴史や過去は、Fredric Jamesonの表現を借りるなら、“a vast collection of images’ designed to delight the modern-day tourist-historian”(Higson 95)であり“The past is reproduced as flat, depthless pastiche, where the reference point is not the past itself, but other images, other texts”(Higson 95)と批判する。1980年代の初期ヘリテージ映画は「イングランド南部の美しい絵画のような田園地方にそびえたつ邸宅で日々の生活を送る上流階級の人々」(大谷4)をノスタルジックに描き、観客は「その舞台となっているカントリーハウスの表象を通じて、理想化された英国のイメージを消費」(大谷4)するものであった。こうしてカントリーハウスはイングリッシュネスの象徴となる。一方、1990年代以降の第二期ヘリテージ映画は「エドワード朝前後のイングランドという時代設定と保守的な映像スタイル」はそのままに、「労働者階級・女性・アメリカ人といった、階級・ジェンダー・国籍の点でイギリス社会の周辺に位置する人々がイングリッシュな文化に揺さぶりをかけるといった、ヘリテージ映画の従来の保守的なイメージを若干揺るがすような変化が見られた」(松本95)と指摘される。この時代に制作されたParkerの*Earnest*は、ヘリテージ映画の伝統に則って上流階級のマナーハウスでの優雅な生活や、ロンドンの洗練された社交界を描き、美しく豊かな英国のイメージを消費しつつも、後世の人々がヴィクトリア朝の実態として認識している複数のイメージを新たに追加している。それはWildeの風習喜劇

の根底に流れる、ヴィクトリア朝の respectability に対する風刺的な眼差しを強化するために取られた手法であることを、次節で確かめてみたい。

ヘリテージ映画についての批判は Higson 以外にも見られる。Hewison は「現代の創作物で、批判的言説というよりもコスチュームドラマであり再現」(qtd. in Krämer 135) であると述べ、Monk はポスト・ヘリテージ映画の中には過去がいかに表象されるのかを意識した作品も現れたと述べている (Monk 33)。その上で Krämer は Parker の *Earnest* について、映画が原作にどれだけ忠実であるかを判断するために両者の違いを丹念に調べるよりも、映画のテキストの綿密な分析を元に Wilde の作品が有する特定の側面を論じるべきだとし (Krämer 135)、以下のように論じる。

It seems more rewarding to regard the two adaptations [Parker's *An Ideal Husband* and *Earnest*] as reflections of Wilde's own creative use of history and the literary tradition. Wilde himself had, after all, quite specific ideas about the creative and original potential of appropriating history and art. He considered the first duty of the critic as artist to be the creation of something new out of given historical or artistic material, and Höfele defines Wilde's position thus: "It is only such 'critical', meta-textual, art which possesses the potential for innovation." (1999:155) This tendency is most obvious in Wilde's *Poems* in his recycling of epigrams and indeed in his constant re-invention of his public image. (Krämer 136)

この Wilde を考察する視座に立ち、Wilde の時代には存在しなかった映画という新しい視覚芸術の世界で、Parker の *Earnest* が Wilde のテキストのもつ特定の側面を浮かび上がらせるために、どのような革新的な演出を行っているのか見ていきたい。Wilde のヴィクトリアニズム批判は、映画ではどのような形に変容し観客に提示されているのであろうか。

### 3 過去のある女

Parker の *Earnest* の最大の特徴は、19 世紀のテキストでは言語化されなかった後期ヴィクトリア朝のジェンダーやセクシュアリティの誇張された

姿であり、それは主に視覚的情報の追加によるものである。中産階級の美德である勤勉、節制、貞淑、禁欲といった *respectability* を揶揄する Wilde の風習喜劇に、Parker がどのようなサブテキストを重ねたのかについて、本稿では女性の表象を中心に見ていく。

第一に、脇役ながら存在感を放つ Lady Bracknell について考察する。ヘリテージ映画ではお馴染みの女優 Judi Dench が演じており、彼女は二度、藤色の衣装を身につけて登場する。この色の選択には *Dorian Gray* の “Never trust a woman who wears mauve, whatever her age may be, or a woman over thirty-five who is fond of pink ribbons. It always means that they have a history” (Wilde 81) があると考えられる。世紀末は「藤色の時代」とも呼ばれている。

トーマス・ビア (Thomas Beer) の著書 *The Mauve Decade* のとおり 1890 年代が「藤色の時代」と呼ばれるいっぽう、*The Yellow Book* にちなんで、フランシス・ウィンウォー (Frances Winwar) は「黄色い 90 年代」と呼ぶ。いずれも健康的な色でないことは確かで、藤色についてはオスカー・ワイルド (Oscar Wilde) のアフォリズム “Never trust a woman who wears mauve...” から察せられるとおりである。(堀江 92)

1890 年代を象徴する藤色は、Wilde にとっては過去のある女が着る色として相応しいようである。Wilde は *Lady Windermere's Fan* (1892) や *A Woman of No Importance* (1893) で人に言えぬ過去をもつ女性の苦悩や母性を書いたが、Lady Bracknell についてはそのようなストーリーはない。彼女は身分や財産への執着が強く、手提げ鞆から発見された Jack を手荷物預かり所の小包に例えて愚弄する。Lady Bracknell の尊大な態度を Jack はギリシャ神話の醜女や怪物に喩えて皮肉る。 “Never met such a Gorgon... I don't really know what a Gorgon is like, but I am quite sure that Lady Bracknell is one. In any case, she is a monster, without being a myth...” (Wilde 370). Lady Bracknell の過去については、僅かながら次のような台詞がある。

LADY BRACKNELL: Never speak disrespectfully of Society, Algernon.  
Only people who can't get into it do that. (To CECILY): Dear child, of

course you know that Algernon has nothing but his debts to depend upon. But I do not approve of mercenary marriages. When I married Lord Bracknell, I had no fortune of any kind. But I never dreamed for a moment of allowing that to stand in my way. Well, I suppose I must give my consent. (Wilde 409)

この「結婚する時、財産と呼べるようなものは何も持っていなかった。でもそれが妨げになるのを許そうなんて夢にも思わなかった」という台詞を映画は拡大解釈し、夫人の出自をミュージックホールのダンサーに仕立て上げた。映画は原作の台詞をそのまま借用しながら、夫人の回想シーンを差し込むことで、新たなサブテキストを生み出したのである。Lady Bracknellが女性について述べる“*We live, I regret to say, in an age of surfaces*” (409)が過去に踊り子であった女性のものとするならば、この台詞は一層重みを増すと言えるだろう。映画の序盤でJackがAlgernonと共にミュージックホールで踊るダンサーを見るのは、夫人の過去の伏線である。なおWildeは*Earnest*よりも前に、身分違いの男性に弄ばれるステージ女優を二人描いている。*Dorian Gray*のSibyl Vaneとその母親である。ParkerはLady Bracknellをこの二人の系譜上にある女性に脚色し、*Earnest*に過去のある女を新たに加え、女性の表層的な respectability を原作者以上に揶揄してみせたのである。

#### 4 家庭教師のセクシュアリティ

表層的な respectability の誇張は Chasuble と Miss Prism の熟年カップルにも見られる。牧師である Chasuble は“*Were I fortunate enough to be Miss Prism’s pupil, I would hang upon her lips. [MISS PRISM glares.] I spoke metaphorically. My metaphor was drawn from bees*” (Wilde 377) とセクシュアルな欲望をちらつかせ、Miss Prism は次のように意味深に述べる。“*Maturity can always be depended on. Ripeness can be trusted. Young women are green. (DR. CHASUBLE starts.) I spoke horticulturally. My metaphor was drawn from fruit*” (380)。「性的に未熟」を意味する“green”という形容詞で Chasuble を驚かせ「園芸の話をしているのですよ」とかわしてみせる。また彼女は

Chasubleの前で男性は誘惑であると述べる。“And you do not seem to realise, dear Doctor, that by persistently remaining single, a man converts himself into a permanent public temptation. Men should be more careful; this very celibacy leads weaker vessels astray” (380). さらにMiss Prismは自作の小説について告白する際、“The manuscript unfortunately was abandoned. (CECILY starts.) I use the word in the sense of lost or mislaid” (376)とも述べる。“abandoned”には「あばずれの」という意味があり、ト書きからWildeがダブルミーニングを意図していたことは明らかだ。このようにMiss Prismの台詞がちらつかせる欲望が、映画の中では誇張されている。

映画では、ChasubleがMiss Prismを聖具室で待っているとCecilyに嘘をつかれ、Miss Prismが1時間45分も牧師を待ち続ける間に何が起きていたのかを映像で書き足すことで、原作では台詞で仄めかすだけであったMiss PrismとChasubleの抑圧された欲望を可視化する。聖具室の机の上にはChasubleが描いたと思われる女性のスケッチや水彩画が何枚も置かれており、その中に胸元をはだけて目を閉じて果物を噛む女性の絵がある。牧師が描いたその女性はラファエル前派が好んで描いた豊かな金髪に、世紀末絵画を彷彿させる青ざめた臉と赤い唇をしている。その絵の女性は机の上に置かれた葡萄をひとつ指で摘み、歯で噛んでいる。この絵が女性の官能美の表現であることは明白だ。果物を噛む行為は*Salomé*でHerodが見せたセクシュアルな欲求でもある。

HEROD: Bring me ripe fruits (*Fruits are brought.*) Salomé, come and eat fruit with me. I love to see in a fruit the mark of thy little teeth. Bite but a little of this fruit and then I will eat what is left.” (Wilde 593)

映画の中の絵画の女性は、果物を噛みながら官能的な表情を浮かべている。さらにMiss Prismは、Chasubleが自分と結婚する場面を絵に描いていたことを知り、先の絵画の女性になりきって思わしげに葡萄を食べる。生真面目な堅物教師という設定のMiss Prismの台詞に滲む性的な好奇心を、監督は台詞ではなく映像を加えることで前景化している。原作ではAlgernonの暴食を表す食べる行為が、映画ではMiss PrismとChasubleの抑圧された



色欲の表現にまで及び、禁欲的であるべき者の胸のうちを衆目に晒す役目を担っている。

## 5 ヘリテージと令嬢

次にCecilyの演出を見ていきたい。国債で13万ポンドの財産をもち、田園のマナーハウスで使用人に囲まれて裕福で退屈な暮らしを送るCecilyには、懐古主義的なヘリテージ文化のイメージが重ねられている。WildeはCecilyの登場を“*The garden, an old-fashioned one, full of roses*” (Wilde 375)と古風な背景に設定している。Jackが“a sweet, simple, innocent girl” (403)と表現する田舎育ちのCecilyは、Algernonに“a brilliant, clever, thoroughly experienced young lady” (403)と言われる都会のGwendolenとは好対照を成す。Cecilyは“People never think of cultivating a young girl’s imagination. It is the great defect of modern education” (390)と述べるほど勉強を嫌い、フィクションの日記をつけるほど空想癖がある。映画ではCecilyにラファエル前派の絵画のイメージを重ねることで、その妄想癖を印象づける。Cecilyは大嫌いなドイツ語のレッスン中に、縄で木に縛り付けられた自分を救い出してくれる鎧の騎士を白昼夢に見るが、その構図はラファエル前派の画家John Everette Millais (1829-1896)の“*The Knight Errant*” (1870)をモチーフにしたものである。また映画でCecilyとAlgernonが木陰で愛を語らう場面は、これもラファエル前派の画家John Melhuish Strudwick (1849-1937)の“*Acrasia*” (1888)を再現したものである。Edmund Spenser (1552/1553-1599)の*The Faerie Queene* (1590, 1596) 第二巻に登場する「至福の園」(Browre of Blisse)の女主人Acrasiaは、「放縦」をその名の起源とする愛の喜びの庭の番人であり(平川5)、OEDによればacrasiaは自制の欠如、不節制を意味する語である。空想の恋愛に耽溺する少女の“girlish dream” (Wilde 395)が、“Acrasia”や“*The Night Errant*”といったラファエル前派の絵画イメージと重ねられることにより、観客は19世紀の美術作品と上流階級の令嬢がどちらも英国のイングリッシュネスを象徴するヘリテージであることに気づかされる。

映画でCecilyがAlgernonとピアノを連弾するシーンでは、Cecilyが上流階級の娘の嗜みとして習った古典的な旋律を弾くのに続いて、Algernonは

即興でモダンなアレンジを加えて曲の堅苦しさを崩してみせる。Algernonのピアノは時代を先取り過ぎている感があるが、前衛的な演出のAlgernonとの対比により、旧式の世界に閉じ込められたCecilyが保守主義を体現する側の人間であることが際立つシーンとなっている。

Cecilyの住む田園地方の風景は、National Trustが管理しているWest Wycombe Parkで撮影されたものである。National Trustは英国の歴史的建造物や美しい景勝地を保存する目的で設立された団体で、国内外から観光客が訪れている。公式サイトによると文学作品を映像化する際のロケ地として頻繁に利用されており、West Wycombeでは*Earnest*の他に*Cranford* (2007)、*Little Dorrit* (2008)、*Downton Abbey* (2010-2015)が撮影されている。英国の誇る田園風景は、薔薇に囲まれた深層の令嬢と騎士の姿を通して、世界中のヘリテージ映画の消費者に捧げられたのである。<sup>4</sup>

## 6 ニューウーマン

ラファエル前派の絵画の世界に安住するCecilyとは対照的に、都会に住むGwendolenは現代的で進歩的な女性として描かれる。自尊心が高く、自己発展への強い欲求も持ち合わせている。

ALGERNON (to GWENDOLEN): Dear me, you are smart!

GWENDOLEN: I am always smart! Am I not, Mr. Worthing?

JACK: You're quite perfect, Miss Fairfax.

GWENDOLEN: Oh! I hope I am not that. It would leave no room for developments, and I intend to develop in many directions. (Wilde 363-64)

Gwendolenは母親であるLady Bracknellの極めて厳格な教育のせいで近視になったと言い、眼鏡を使用することからも読書量は多いと推測される。また家庭における父親像について、ヴィクトリア朝の家父長制社会とは真っ向から対立する意見を述べる。

Outside the family circle, papa, I am glad to say, is entirely unknown. I think that is quite as it should be. The home seems to me to be the proper

sphere for the man. And, certainly once a man begins to neglect his domestic duties he becomes painfully effeminate, does he not? And I don't like that. It makes men so very attractive. Cecily, mamma, whose views on education are remarkably strict, has brought me up to be extremely short-sighted; it is part of her system; so do you mind my looking at you through my glasses? (Wilde 397)

男性の領域は家庭であり、彼らが家事を放棄し始めるとあまりにも女々しくなると、同時代の家父長制社会を皮肉るような台詞を口にする Gwendolen に、Parker は幾つかの雄々しいエピソードを与えている。第一に「アマゾン」としての演出である。これは Wilde が“The Canterville Ghost” (1888) で男性を競馬で打ち負かすアメリカの少女 Virginia に用いた表現である。

Miss Virginia E. Otis was a little girl of fifteen, lithe and lovely as a fawn, and with a fine freedom in her large blue eyes. She was a wonderful amazon, and had once raced old Lord Bilton on her pony twice round the park, winning by a length and a half, just in front of Achilles statue, to the huge delight of the young Duke of Cheshire, who proposed to her on the spot, and was sent back to Eton that very night by his guardians, in floods of tears. (Wilde 185)

OED によると amazon は女性の戦士で、18 世紀以降は「強靱で背の高い男性的な女性」(1758-) の意味で使用された。映画では Gwendolen と Cecily が馬上から Jack と Algernon を見下ろしながら、馬の足で泥をかけて走り去るシーンが描かれる。さらに Gwendolen の豪胆さを印象づけるのは、自動車を乗りこなすシーンである。彼女は仄暗い早朝に一人で屋敷を出て、自らハンドルを握り、恋しい Jack の屋敷に向けて車を走らせる。ただし旧式の車のスピードが遅すぎて、自転車に乗ったカップルに追い抜かれるというコミカルな笑いが用意されている。自転車こそ New Woman を象徴する乗り物であり、合理服を着て自転車に跨る女性はその典型的表象である。

しかし21世紀の米国の観客には、自転車を漕ぐ姿では新しさが伝わらないという懸念からか、自転車に乗る女性と対比する形で、ゴーグルを装着し自動車を運転するGwendolenが描かれる。この馬車のような形状の自動車は、1890年代から1900年頃にかけてGladiator<sup>5</sup>やFord<sup>6</sup>等の自動車メーカーが製造した初期型四輪自動車を模していることから、Parkerは19世紀末の最先端テクノロジーの代表格である自動車を操縦させることで、進歩的思想をもつGwendolenを「新しい女」として演出したと考えられる。

なお、他にも19世紀を演出する手段として、写真術や、1854年に移転した水晶宮で楽しまれていた熱気球(ヒューズ191)等、当時のテクノロジーが画面に映りこんでいる。原作ではト書き“*The sound of an electric bell is heard.*” (Wilde 363)によってAlgernonのロンドンのフラットがモダンであるという印象付けがなされているが、映画では当時のテクノロジーをより分かりやすく演出したい意図が窺える。なお序盤のト書きでWildeが指示するAlgernonのピアノは、映画ではジャズの原型であるラグタイム風であり、19世紀末から20世紀初頭にかけてアメリカを中心に流行した新しい音楽が映画を彩っている。Parkerは*Earnest*が制作された1890年代が新しい時代の到来を予感させるものだったことを、映像や音楽で伝えようとしているかのようだ。なお原作のト書きに“*JACK and ALGERNON whistle some dreadful popular air from a British opera*” (405)とあるが、映画では代わりにWildeの詩“*Serenade (For Music)*” (Wilde 860)にメロディを付けたものが歌われている。観客は思わぬところでWildeの詩を耳にするという仕掛けである。

Parkerが*Earnest*で演出しようとした19世紀末の「新しさ」の中でも、Gwendolenに投影される「新しい女」の特徴は際立っており、乗馬や車の他に喫煙行為も挿入される。さらには彼女が臀部に刺青を入れるシーンもある。19世紀末のロンドンでは、刺青師Tom Riley、Sutherland Macdonald、George Burchettの三名が、刺青文化を船乗りから民間人へと広げることにも貢献した(DeMello 362)。海軍で刺青の施術を始めたRileyは、ロンドンに開いたスタジオで電気機器による刺青の施術を始め、より清潔で早くて痛みの少ない刺青がこの市場を拡大することになった。MacDonaldは軍に従事していた際に日本を訪れ、刺青の名人であった彫千代の作品を目にする

機会をもち、1890年にロンドンに戻ると、日本風の刺青のスタジオで彫千代風のデザインを客に施した。やはり海軍出身のBurchettは正式な施術のトレーニングこそ受けていなかったが、くつろげる快適なスタジオで彫千代に影響されたデザインの刺青を上流階級の顧客に施術したという。彼らの顧客は幅広い層で女性も含まれていた。

From about 1890 to 1915, the upper classes of London society, including men, women, and royalty, flocked to Riley, Burchett, and Macdonald for tattoos; both Tom Riley and Sutherland Macdonald tattooed King Edward VII. They even offered cosmetic tattooing for women. (DeMello 362)

また、エドワード七世の長男であるアルバート・ヴィクター王子(クラレンス公)と次男のジョージ王子(ヨーク公、ジョージ五世)は、軍艦バッカンの乗員として1881年に横浜に着港したという記録があり、『軍艦バッカンの巡航』(1886)には、二人が他の少尉候補生たちと共に日本で刺青を入れたとの記述がある(小山175-76)。小山によれば、日本を訪れる英国の海軍には、刺青を土産として体に刻んで帰る習慣があった。そして明治時代に活躍した日本の刺青師の中で、海外で名を馳せたのは彫千代という男性彫師であった。実際はどうであれ、来日したヨーロッパの王侯貴族に刺青を施した日本の刺青師の栄誉は、全て彫千代に帰すことになったという。彼の存在は伝説化し、その内容には虚説も多いが、アルバート・パリー著『刺青』の中で彫千代は「刺青のシェークスピア」と評されている(小山212)。公に語られることの少ないヴィクトリア朝の刺青文化を、映画*Earnest*はGwendolenの表象に利用したといえる。

映画でGwendolenは“Hori Chiyo Tattooist”と看板に書かれた店に入っていく。店の前には汚れた作業着の労働者の姿があり、店には水兵服の少年が出入りしている。中には東洋人の刺青師がいて、室内には般若の面や日本刀が飾られている。施術を受けるために青い着物に着替えたGwendolenは、画家Alfred Stevensの“La Parisienne Japonaise”(1872)を彷彿させ、この場面には世紀末ジャポニズム絵画の影響が濃厚に漂う。1895年8月30日の*Western Mail*紙の記事「刺青の熱狂——社交界の大流行(Craze for

Tattooing)」によれば、自分のイニシャルを刺青として入れることが流行した時代に(小山 87)、映画の Gwendolen は恋人の名前である Ernest を自らの体に刻んでいる。怪しげな東洋人の刺青師の店を一人で訪問し、臀部を露出して刺青を入れる Gwendolen の大胆な行為が、ヴィクトリア朝時代の上流階級の娘らしからぬものとして描かれていることは間違いないだろう。

刺青が臀部に施されることは Bunbury の言葉遊びに他ならない。Earnest には “gay masculinity” (Lalonde 659) の痕跡が見られるとして、Bristow は bun と bury が男色を意味する可能性を示唆した(新谷 260)。Fineman と Craft は Bunbury が「男性売春宿」を意味すると同時に “desire to bury in the bun” (Lalonde 660) を示唆すると主張している。一方で Sinfield は Bunbury の解釈について次のように注意を促している。

In his[Sinfield’s] essay, “‘Effeminacy’ and ‘Femininity’: Sexual Politics in Wilde’s Comedies,” he isolates one particularly anachronistic claim that is made by Fineman and rearticulated by Craft—that Bunbury “was not only British slang for a male brothel, but is also a collection of signifiers that straightforwardly express their desire to bury in the bun” (Fineman, qtd. in Sinfield “‘Effeminacy’” 34). Bun does not signify “buttock” in any of the dictionary records that Sinfield reviews—that is, until it assumes that meaning in United States sometimes in the 1960s (35). (Lalonde 660)

このように研究者の間でも議論が揺れた bun と bury の語呂合わせを、Parker も映画に取り入れたと思われるが、彼は英国の公然とは語られない刺青の歴史と掛け合わせ Gwendolen の豪胆さを演出するために利用した。Parker が選択したのが同性愛の暗示ではなく、Gwendolen が標榜する「新しい女」像であったことは、「緑のカーネーション」の割愛と合わせて、本映画がワイルド作品を脚色する際の定石となっている同性愛的文脈から離れ、異性愛に焦点を当て大衆への受容を目指したことを象徴しているようにも思われる。<sup>7</sup>

## 7 結論

*The Importance of Being Earnest* (2002) は、一見すると英国のヘリテージ映画の伝統に則って、田園地方のマナーハウスにおける優雅な生活や都市貴族の洗練を今に伝えている。それと同時に、Wildeが風習喜劇という伝統的な型の中で描いた男女の性格や特徴を、映画という自由な表現の枠の中で大胆に翻案している。ParkerはWildeのセリフを極力用いながら、映画ならではのスピーディな場面転換を武器に、映像の挿入によってヴィクトリア朝の風習、芸術、テクノロジーにおいて新旧が対立する構図を与えた。それにより、本映画は1890年代が新しい時代の到来を予感させるものであったことを印象づけ、同時代を19世紀の終わりとしてではなく、20世紀への序奏として描こうとしたParkerの見解を表明しているように思われる。Wildeが登場人物の台詞に込めたヴィクトリアニズムへの批判は、Parkerの視覚的演出により威力を増して、彼らの *respectability* からの脱却に寄与している。現代におけるWildeの受容は、上流階級の文化を伝えるヘリテージ的な側面と、偏狭な道徳主義に対する風刺的精神の両方にあると言えよう。そして、この賛否両論を巻き起こした脚本が気づかせるのは、演出一つで台詞の意味がすり替わってしまう演劇台本の変容性である。ヘリテージ映画の形式を継承しながらも、批判を恐れずに古典作品に新しい風を吹かせたParkerの大胆さは、Wildeの反骨精神に通じるのかもしれない。

\*本稿は第41回日本ワイルド協会大会シンポジウム「Wildeを取り巻く視覚芸術——絵画、映画、サヴォイ・オペラ」(2016年12月3日、於武庫川女子大学)にて口頭発表した原稿を大幅に加筆修正したものである。多くのご助言をいただいたワイルド協会の先生方に厚く御礼申し上げたい。

### 注

- 1 *BBC NEWS World Edition* (website) には、記者 Matthew Davis による 2002 年度版キャストの台詞や演技についての好意的なレビューが掲載されている。

Despite its Victorian provenance the film feels contemporary, and the cast convey the irreverent spirit of the dialogue. Everett is a charismatic Algerian,

Firth is both debonair and stiff as the part of Jack requires, and Dench handles Lady Bracknell's playful side well despite coming into the production in the last three weeks of shooting.

このレビューを受けての視聴者コメントには、キャストや演技を賞賛しているものが散見する。

“All the cast gave excellent performances and I was hooked from start to finish. . . . a widely appealing film, just good acting/script and direction.”  
(*Philippa, UAE*)

“A breath of fresh air with a wonderful cast, gorgeous costumes and locales. . . and of course Oscar Wilde’s wit preserved. I highly recommend it!” (*Frances, USA*)

“The scenery, acting, costumes and sublime mockery of the social etiquette of the era make this a truly wonderful film to see.” (*Jane Thomason, England*)

- 2 ワイルドの作品からの引用は全て *Complete Works of Oscar Wilde* に依拠し、頁数を付す。4幕版の *Earnest* では、以下のとおり John が The Army List を探す場面で、Lady Bracknell が『緑のカーネーション』というタイトルの本を手取る。なお三幕版では割愛されている。“This treatise, ‘The Green Carnation’, as I see it is called, seems to be a book about the culture of exotics. It contains no reference to Generals in it. It seems a morbid and middle-class affair” (Wilde 418).
- 3 映画の脚本は *Earnest* の4幕版を下敷きにしているため、本稿での *Earnest* の引用は全て *Complete Works of Oscar Wilde* に収録の4幕版とする。なお3幕版との比較には、Wilde, Oscar. “The Importance of Being Earnest.” *The Annotated Oscar Wilde: Poems, Fictions, Lectures, Essays, and Letters*, edited by H. Montgomery Hyde, Clarkson N Potter, 1982. pp. 326-67. を使用した。
- 4 英国の入場無料の美術館には、ラファエル前派の絵画を所蔵するテート・ブリテンやリヴァプール国立美術館が含まれる。映画を通して文化遺産を世界に発信することで観光客の誘致に繋がる可能性がある。
- 5 *Grace’s Guide to British Industrial History*. [www.gracesguide.co.uk/Gladiator](http://www.gracesguide.co.uk/Gladiator)
- 6 トヨタ博物館 [www.toyota.co.jp/Museum/collections/list/data/0031\\_FordModelT.html](http://www.toyota.co.jp/Museum/collections/list/data/0031_FordModelT.html)
- 7 Jack を演じた Collin Firth と Algernon を演じた Rupert Everett は、過去に同性愛を主題とした *Another Country* (1984) で共演しており、後に Everett は実人生で同性愛者であることを告白している。*Earnest* が撮影されたマナーハウスは、*Another Country* が撮影された場所と同じであることが映像から確認できる。Algernon と Cecily の舟遊びのシーンが、*Another Country* で Guy Bennett 役の Everette と Tommy Judd 役の Firth が舟に乗るシーンに酷似していることから、この映画へのオマージュとも考えられる。Parker は Jack と Algernon の男性間の友情について、観客に深読みの余地を残すことも忘れてはいない。



Works Cited

- “Acrasia.” *Oxford English Dictionary*. 2nd ed., 2009.
- “Amazon.” *Oxford English Dictionary*. 2nd ed., 2009.
- Buckton, Oliver S. “Oscar Goes to Hollywood: Wilde, Sexuality, and the Gaze of Contemporary Cinema.” *Oscar Wilde and Modern Drama*, edited by Joseph Bristow, Ohio UP, 2008, pp. 305-37.
- Davis, Matthew. “Film Boosts Earnest’s Importance.” *BBC News World Edition*, 5 Sep. 2002, news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2230041.stm.
- DeMello, Margo. *Inked: Tattoos and Body Art around the World*. ABC-CLIO, 2014.
- “Fade Out from the UK Film Council. . . to the British Film Institute.” *The Guardian*, 1 Apr. 2011, www.theguardian.com/film/2011/apr/01/uk-film-council-british-institute-bfi.
- Frances. Comment on “The Importance of Being Earnest: Your views.” *BBC News World Edition*, news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/reviews/2235820.stm.
- Hakala, Taryn. “Oliver Parker’s *The Importance of Being Earnest*.” *Streaky Bacon: A Guide to Victorian Adaptations*, 6 Mar. 2016, www.streakybacon.net/oliver-parkers-importance-of-being-earnest/.
- Higson, Andrew. “Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film.” *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*, edited by Lester Friedman, Wallflower Pr., 2006, pp. 91-109.
- Kaplan, Joel. “An Earnest for Our Time: KAOS, Handbag and Lady Bracknell’s Confinement.” *Irish Studies Review*, vol. 13, no. 3, 2005, pp. 341-51.
- Krämer, Lucia. “Subversion in Disguise: Oliver Parker’s Adaptations of Oscar Wilde’s *An Ideal Husband* and *The Importance of Being Earnest*.” *Janespotting and Beyond: British Heritage Retrovisions Since the Mid-1990s*, edited by Eckart Voigts-Virchow, Gunter Narr Verlag, 2012, pp. 135-48.
- Lalonde, Jeremy. “A ‘Revolutionary Outrage’: *The Importance of Being Earnest* as Social Criticism.” *Modern Drama*, vol. 48, no. 4, Winter 2005, pp. 659-76.
- Monk, Claire, and Amy Sargeant, editors. *British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film*. Routledge, 2002.
- Philippa. Comment on “The Importance of Being Earnest: Your views.”
- Thomason, Jane. Comment on “The Importance of Being Earnest: Your views.”
- West Wycombe Park, Village and Hill. *National Trust*. www.nationaltrust.org.uk/west-wycombe-park-village-and-hill.
- Wilde, Oscar. *Complete Works of Oscar Wilde*. HarperCollins, 1994.
- . “The Canterville Ghost.” Wilde, *Complete Works*, pp. 184-204.
- . “The Importance of Being Earnest.” Wilde, *Complete Works*, pp. 357-419.
- . “The Picture of Dorian Gray.” Wilde, *Complete Works*, pp. 17-159.
- . “Salomé.” Wilde, *Complete Works*, pp. 583-605.

## Wildeの受容

- 大谷伴子「グローバル／ローカルな文化地政学へ」『ポスト・ヘリテージ映画——サッチャリズムの英国と帝国アメリカ』大谷伴子・松本朗・大田信良・加藤めぐみ・木下誠・前協子. 上智大学出版, 2010年, 1-19頁.
- 小山騰『日本の刺青と英国王室——明治期から第一次世界大戦まで』藤原書店, 2010年.
- 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年, 253-71頁.
- パーカー、オリバー監督・脚本『アーネスト式プロポーズ』原作 オスカー・ワイルド, ニューセレクト株式会社, 2002年. (イギリス／アメリカ)
- ヒューズ、クリスティン『十九世紀イギリスの日常生活』植松靖夫訳. 松柏社, 2003年.
- 平川泰司「至福の幻想——スペンサーのアクレイジアの庭について」『京都府立大学 學術報告. 人文』26号, 1974, 1-15頁.
- 平林美都子「英国のヘリテッジ映画」『愛知淑徳大学論集・文化創造学部』第7号, 2007年, 111-121頁.
- 堀江珠喜「江戸川乱歩と昭和ベルエポック」『大阪府立大学紀要』第43号, 1995年, 91-104頁.
- 松本朗「英国ヘリテージ文化とグローバル・ハリウッドの〈間〉」『イギリス映画と文化政策——ブレア政権以降のポリティカル・エコノミー』河島伸子・大谷伴子・大田信良編. 慶應義塾大学出版会, 2012年, 93-111頁.