

ムにおけるような文化的構築物として見ないで、あくまで本質主義にもとづきワイルド固有の「個性」の存在を前提として、その特異な個性の形成をフロイト的・精神分析主義にもとづいて解明しようとするKnoxも、ワイルドのセクシュアリティ面に強い関心をもつ批評家に加えてよいだろう。

こうして、ワイルド研究にあっては、新しい研究の動向が見られ、現在、英米文学研究において一般に実行されている研究方法や関心のかたちはほとんどすべて出揃っているといっても過言ではなからう。その点から言えば、ワイルドは、英文学のカノンに属する他の作家並みに研究されるようになったという、慶賀すべき研究状況にあるといえよう。

ただし、ここで留意すべきは、こうした研究状況の目新しさに翻弄されることなく、果たしてこれらの研究によってワイルド文学の面白さや豊かさが新しく掘り起こされたのかと、反省を忘れないことであろう。そのためには、「コンテキスト」の導入を言うのなら「テキスト」の重視をもあわせて主張しなければならない。ジェンダー論や文化的研究がともすれば一般論に墮するという危険を回避するためには、個々の文学テキストのもつパティキュラリティを尊重しなければならない。

いま、ワイルド研究の新しい動向を踏まえ、かつ、それへの反省をも自覚しながら、ワイルド文学を読み直すことを通して、21世紀に通じるワイルド文学の可能性を探ってみたい。本シンポジウムにおいて、角田氏にはジェンダー論の観点から、薩摩氏にはアイリッシュネスの観点から、鈴木氏には思想史というコンテキストから、それぞれワイルド文学の新しい可能性を語っていただいた。

なお、本要旨の末尾には、1990年以降のワイルド単独の研究書および出版作品についての書誌を添付した。

ワイルドにおけるセクシュアリティと テクスチュアリティ

角田 信 恵

今日はワイルドのセクシュアリティとテキストとの関係について、わたしの考えを述べさせていただきたいと思います。ご承知のように、80年代、90年代のゲイ・クイア批評の勃興によって、ワイルド批評は大きく変わりました。それまでのワイルド研究は、ホモセクシュアルであるにもかかわらずといった態度で、アカデミックな研究の場においてそのセクシュアリティを云々することなど考えられないことでした。それがエド・コーヘンやドリモアあたりから、ワイルドのセクシュアリティはワイルド批評のひとつの要となってきたようです。しかし、ワイルドをめぐるゲイ・クイア批評の現状をみてみますと、90年代において主として行われたことは、テキストに同性間の欲望の暗示を読み取るといった作業がほとんどでした。たとえば、『まじめが肝心』のバンベリーという名前のバンとは隠語で尻のことでベリーは埋めるという意味だから、バンベリーという名前には肛門性交が暗示されているとか、いや当時はバンにそのような意味合いはなかった、といったような議論があったわけです。

しかし、ワイルドにおけるセクシュアリティとテキストとは、そうしたレベルにとどまらない関係があるのではないかとわたしは考えています。すなわち、ワイルドのテキストの構造そのものに、そのセクシュアリティとの構造的な関係が見てとれるのではないかと思うのですが、このセクシュアリティとテクスチュアリティとの構造的な関係という問題はまだまだ論じられていないようです。かつて、フェミニズムに関して、女の問題を女の作家が描けばフェミニズムの文学となるのか、それともエクリチュール・フェミニンかといった議論がありましたが、それと同じで、ゲイ文学に関しても、同性間の欲望が描かれていればゲイ文学と言えるのか、それともゲイ文学には独自の構造があるのか、といった問題を立てることができるでしょう。

同性間の欲望を描いた作品として、E. M. フォスターの『モーリス』やラドクリフ・ホールの『さびしさの泉』は有名です。しかし、これらの作品はきわめ

て伝統的な作品であり、そこにおいては同性間の欲望はあくまで排除される欲望でしかありません。近代の家父長制はセクシュアリティを家族のなかに囲い込む制度でした。その制度は父の名に収斂する欲望、すなわちヘテロセクシュアルな欲望だけを正常な欲望とし、そこにいたる筋道だけを正常な発達の筋道として特権化する一方、父の名によって承認されない欲望、父の名に収斂しない欲望を、排除し、抑圧してきました。つまり、近代の家父長制はエディプスだけの特権化したわけで、そのとき同性間の欲望はエディプスに対する侵犯としてしか意味づけられない欲望となり、すなわち構造をもたず、物語をもたない欲望となるわけです。近代の小説が繰り返し語る青年が一人前の大人になる物語が、すべからくエディプスを成しているのも当然なのです。そして『モーリス』や『さびしさの泉』は、まさにまっとうにエディプスをなぞっていて、そうした意味で伝統的な小説です。『モーリス』の最後は、モーリスのかつての恋人であり、今は結婚しているクライヴの視点から描かれています。彼はそこで屋敷の窓からモーリスが新しい恋人とともに森のなかに去って行くのを見送ります。ここでは同性間の欲望はクライヴが抑圧した欲望のメランコリックな回帰とされ、だからこそその場面はノスタルジックな美しさに満ちています。

つまり、伝統的な小説の枠内では同性間の欲望は排除されるべき欲望としてしか描出できないわけですが、ワイルドはこうしたフォースターとは違ったやり方でその欲望をテキストに現前化させようとしたのではないかと、つまり、テキストの構造そのものにセクシュアリティを反映させるという方法をとったのではないかと思います。

たとえばワイルドの作品のなかで同性間の欲望が最もあらわに示唆されている作品といえば、『W. H. 氏の肖像』と言っていいでしょう。この作品はホモセクシュアルの男たちがシェイクスピアのソネット集にホモセクシュアルの父の名を探す物語と読めます。父の名とはラカンの用語で、家父長制のもとにおける抽象的な権威を指すと考えていただければいいかと思います。家父長制のもとにおいて、息子は父の権威のもとに欲望を組織化し、父に同一化することによって、一人前の男になります。それと同様に、アースキンとシ ril、それに語り手の「わたし」は、英文学の制度ともいえるシェイクスピアの権威のもとで、彼らの欲望を組織化しようとするわけです。けれどもそのソネット集に彼らが読み取った W. H. = ウィリー・ヒューズ説には外的証拠が一切なく、その唯一の客観的相関物たる肖像画は偽造でしかありません。彼らの欲望には起源がなく、彼らの欲望を正当化すべき父の場は空白でしかないのです。しかし、逆に言えば、この空白は

ウィリー・ヒューズの偽造の肖像画というかたちにつながっています。この偽造の肖像画は偽造の起源、偽造の父を表象しているのです。家父長制のもとにおいて、父は息子に自分に同一化せよ、しかし自分を欲望するなと命じます。息子が父の権威に従って、父を欲望することを断念し、母を欲望の対象に選べば、彼は女を性的対象とするヘテロセクシュアルになります。この作品はこうしたヘテロセクシュアルな欲望の収斂する場である父の場に、偽造の父を置いています。『W. H. 氏の肖像』はだからきわめていかがわしい作品になります。意味生産の中心、意味を保障する父の権威が空白にされているからです。しかし同時にそれによって、同性間の欲望は構造化されます。ヘテロセクシュアルな欲望に対する侵犯としてしか位置づけられない欲望はテキストの構造となり、父の名、真理、起源、本物、つまりファロス・ロゴス中心主義に対する侵犯としてしか定義できない欲望が、こうしてそのままのかたちで現前化するという仕組みになっているわけです。

こうしたテキストのありようはワイルドの喜劇にも見てとることができます。ワイルドの4つの喜劇のうち、『まじめが肝心』は別にして、残る3つの喜劇は機知にみちたセリフが感傷的なプロットから遊離していると批判されてきました。ワイルドのプロットが当時のさまざまなメロドラマからのほとんどあらゆる借用だということはケリー・パウエルやソス・エルティスに詳しいのですが、エルティスはワイルドが当時のメロドラマのプロットを周到に転覆させていると論じて、たとえば『ウインダムミア夫人の扇』などには、セリフとプロットには乖離はないとしています。こうした論調は90年代にはちよくちよく見られるもので、キャサリン・ワースも『なんでもない女』の1991年の公演について「エピグラムが情緒から浮いている」という見方を変えるものだとして述べています。こうした論法は文学に有機的統一を見ようとするかつてのイデオロギーの産物でしょうが、ワイルドの喜劇のプロットがその初演のころからずっと感傷的だといわれていたことを考えれば、やはりそれは感傷的なのであって、ワイルドの喜劇のプロットそのものに従来のプロットを転覆させるような力があつたとするのは無理ではないかと思われます。『なんでもない女』の初日にワイルドはピアボウム・トリーに「プロットなんてね、退屈なものだよ」と言い、続けて「ぼくは観客に観客が好むものを与えただけだ。そうすれば観客は僕が彼らに与えたいと思うものを評価してくれるだろうからね」と言っています。つまり、プロットとはワイルドが伝えたいと思うなにかを人々の口に合うようにするための方便だというわけです。ワイルドの言葉はすべて額面どおりに受け取るのも危険なら、額面どおりに受け取

ることを拒否することも誤りだというところがありますが、この言葉からすれば、少なくともプロットはワイルドが伝えたいメッセージを担っているわけではないことは明らかです。わたしたちはどんなプロットでも作り出せるというわけではありません。プロットは物語の意味そのものといってもいいかもしれませんが、したがって、それはその時代の制約を強く受けます。それゆえに、家父長制のもとにおけるプロットはすべからずエディプスを成すとはテレサ・ド・ローレティスが詳しく論じていますが (*Alice Doesn't*)、つまり家父長制のもとにおけるプロットは父の名に収斂せざるをえないわけです。そうしたプロットを父のプロット=父の陰謀と呼んでもいいでしょう。そうした父のプロットでしかありえないプロットを、機知にみちたセリフでかく乱する、こうした戦略がワイルドの3つの喜劇における戦略であったと思われる。

このことを『なんでもない女』に即して見てみたいと思います。これはワイルドの3つの喜劇のなかでもセリフとプロットが最も乖離していると批判された作品ですが、ここでのプロットは字義通り父の名をめぐる展開します。プロットはここでの父の名を体現するイリングワス卿のまえに、20年前に彼と駆け落ちし、彼の赤ん坊を連れて彼の元を去ったアーバスノット夫人と息子のジェラルドが現れるところから始まります。実際ここでの父の名がメタファーにとどまらないことは、アーバスノット夫人が彼の元を去ったのは彼が子供に名前を与えることを拒んだからだという2度繰り返される説明からも明らかです。イリングワス卿はジェラルドを息子と知らずに気に入って、自分の秘書のポストを提供しようとしませんが、アーバスノット夫人は息子を引き止めます。この二人の間で生じるのは、息子を父の法の世界にとりこむか、母の空間にとどまらせるかの争いであり、すなわち父の名と母の欲望の争いです。この争いは母が父との結婚を拒み、息子が父を否定しては母のもとにとどまるというかたちで決着がつきます。つまり、この喜劇においては父のプロット=父の陰謀が否をつきつけられるわけです。「なんでもない女だよ」というイリングワス卿の言葉は、「なんでもない男よ」というアーバスノット夫人の言葉によって、しっぺ返しを受けるわけです。しかしイリングワス卿の言葉の裏返しでしかない彼女の言葉は、父のプロットに否を突きつける彼女のやり方が、ほかならぬ父のプロットの裏返しにすぎないことを明かしています。アーバスノット夫人の母の欲望は、最初のうちは感傷的な母性イデオロギーの域を出ません。その限りではそれは父のプロットの一端を担うものです。しかし彼女が息子の将来のためにというイリングワス卿の結婚の申し込みを断るとき、彼女の母の欲望は父のプロットに対抗するものとなります。彼女

はいわば母のプロットによって、父のプロットに対抗しようとするわけです。しかし家父長制のもとにおいては、母の欲望は息子にではなく、父に向けられるときはじめてまっとうな位置を与えられる欲望です。ですから、アーバスノット夫人の母のプロットは、決して物語を成しえませんが、劇の最後でこの未婚の母と息子は、息子の婚約者のヘスターとともにアメリカへ旅立とうとしています。「女の楽園」であり、だからこそ「イヴのように、女たちが逃げ出したいとくずくずしている」そのアメリカへ、です。ここでの新たな旅立ちとは、単にこの劇空間からの追放にすぎないのです。

こういってもいいかもしれませんが、この劇においては確かに父のプロットに否を突きつけるという出来事が起こる。しかし、父の名と母の欲望という対立の図式自体がエディプスの根本的な図式であり、この両者を対立するものとして捉えること自体が、父のプロット=父の陰謀の一環だ。だから、その限りでは、この劇のプロットの全体は父のプロットにからめとられている、と。

一方、この喜劇においては、カントリーハウスの社交界の場で、プロットとは一見無関係な機知にみちた会話が飛び交いますが、なかでも最もウィットイナ人物が逆説的なことに、プロットのレベルにおける父の座を占めるイリングワス卿です。彼は社交界に入りたいと夢見るジェラルドに『貴族名鑑』を読むよう薦め、「イギリス人が作った最高のフィクションだ」と言って、父の名の集大成ともいべき『貴族名鑑』の真正性を揶揄します。さらに「結婚した男の幸福は、その男が結婚しなかった女たち次第だ」というようなセリフで家庭の幸福という家父長制の根本を成すイデオロギーを揶揄します。プロットにはなんら貢献しないケルヴィルという男の存在は、まさにこの家庭の幸福というイデオロギーを揶揄するためにほかなりません。彼は「家庭生活はわが英国の道徳的支柱です」と言い、純潔についての論文を執筆していると言いながら、海岸にいる妻子のところに行くつもりはなさそうですが、こうした彼の姿はワイルド自身の姿の戯画でもあります。純潔な女性についての喜劇ともいえるこの喜劇を執筆していた当時、彼はノーフォークの田舎家を借りてアルフレッド・ダグラスと暮らしており、妻子はデヴォン州の海岸に滞在していたのですから。ともあれ、セリフのレベルで揶揄されるのは父のプロットだけではありません。レイディ・カロラインはその4番目の夫であり、称号からすれば彼女より身分の低い夫のサー・ジョンを常に自分のもとにとどめておき、支配しようと、劇のなかで何度も「ジョン、ジョン」と言って探し回っていますが、この関係はジェラルドを自分のもとにとどめておこうとするアーバスノット夫人の戯画でしょう。また、アーバスノット夫人は「父

の家の庭」で無垢を失い、その代償として彼女が「囲われた庭」というメタファーで呼ぶ息子を得ます。そして劇の最後で新たな世界に旅立とうとするジェラルドとヘスターは、アーバスノット夫人の家の庭にたたずみます。こうしてこの喜劇のプロットの全体には、父の庭における楽園喪失から母の庭における楽園回復へというパターンが見られますが、このパターンそのものも揶揄の対象になります。イリングワス卿が「生命の書は庭のなかの男と女で始まる」と言えば、彼に匹敵する女性、アロンビー夫人は「それは revelation で終わりますわ」と応じます。Revelation とは生命の書、すなわち創世記に対する黙示録のことでもあり、同時に暴露の意味でもあります。庭に対して温室でのこの会話がプロットに見られるパターンを意識的に揶揄するものであることは明らかです。アロンビー夫人はこの劇の最後で成立する若いカップルに新たな失楽園を予告しているのです。

こうして、父の法と母の欲望の二者択一を迫るこのプロットの全体が、セリフのレベルで揶揄されます。無論、この喜劇は「W. H. 氏の肖像」のように同性間の欲望をはっきり現前化させているわけではありません。しかし、ワイルドは意図して父のプロットでしかありえないプロットからセリフを乖離させているのであり、それによってこの喜劇における意味の生成を阻もうとしているのです。さらにこの喜劇のプロットは父のプロットを否定しようとするプロットでしたが、このプロットの父自体が、まともな父ではありません。父は本来、息子を母の欲望から引き離し、息子に自分に同一化せよ、しかし自分を欲望するなど命じるべき存在です。しかし、イリングワス卿はひそかに息子を欲望している父なのです。自分自身がホモセクシュアルであったリットン・ストレイチーは、この喜劇を見て、ホモセクシュアルのダンディーが青年を息子と知らずに誘惑して、失敗する話だと言っています。実際、ハンサムなだけでなんのとりえもないジェラルドを秘書にしたいという申し出は、そこに父の欲望を読み込まなければ、理解できないものでしょう。「W. H. 氏の肖像」においては父の名の位置にある肖像画は偽造の肖像画であり、それゆえ父の場は空白にされていました。この喜劇においてはプロットのレベルで父の名を体現するイリングワス卿自身がセリフのレベルでは父の名の真正性を侵犯し、しかもおそらくはホモセクシュアルであることをテキストはほのめかすのです。

この喜劇はホモセクシュアルな欲望を構造化しえているというわけではありません。それが十全に構造化された喜劇とは、父のプロットの全体が母の欲望によって書き換えられ、母の欲望の解放される場となるような、すなわち父のプロットがそのまま母のプロットとなるような、そんなプロットを作り出さなくて

はならないわけです。この喜劇をはじめとする3つの喜劇はそうしたあるべき喜劇のネガにとどまりますが、それがポジに転じるのは『まじめが肝心』においてでしょう。アーネストと称して快樂にふけていたジャックは、結婚にあたって、アーネストでなくてはならないと同時に、父の名を探さなくてはならないという命題を与えられます。父の名を探すということは、父が強要するプロットです。それに対して、アーネストという名前にとどまることは、父のプロットから排除されるべき欲望の世界にとどまることであり、すなわち母の欲望の世界にとどまることと言ってもいいでしょう。ジャックはこうした矛盾した命題を与えられるわけですが、この喜劇においては、この矛盾はアーネストとまじめのパンによって、矛盾ではなくなります。父の名を探すという父のプロットは、アーネストでなくてはならないという母の欲望の世界にいかにとどまるかという問題に転化されていきます。そして結局は父の名を見出してみれば、アーネストであったということになります。ここにおいて父の名は抑圧装置であることをやめ、欲望の解放を保障するものとなります。父の名によって母の欲望が解放される、もしくは母の欲望が父の名の位置につくといいかもしれません。家父長制のもとにおけるホモセクシュアリティとはヘテロセクシュアリティを強要する父の掟＝父のプロットに対する侵犯としてしか意味づけられないものですが、『まじめが肝心』においてワイルドはその構造化に成功したといえましょう。

ワイルドのテキストにはつねにいかがわしさがつきまといまいます。それは意味生産の中心が、つまり父の名、真理、起源、本物といったものが、常に空白にされるからです。ワイルドのテキストには、まともな父は1人も出てきません。『ドリアン・グレイ』におけるヘンリー卿はドリアンを誘惑しますし、『サロメ』におけるヘロデは義理の娘であるサロメに欲望を抱きます。『理想の夫』において父の座を占めるのは、チルターン卿を誘惑して内閣の秘密を売らせたアーンハイム男爵です。「模範的な百万長者」においてヒューイの代理の父となるハウスバーク男爵は乞食の扮装をして画家のモデルになるという女性的な役割を好む男です。おそらくアーンハイム男爵もハウスバーク男爵も金で爵位を買ったユダヤ人でしょう。そしてユダヤ人は当時、割礼を去勢と同じこととみなして、男でない男とされていました。『理想の夫』におけるチルターン卿の過去の罪とは、メタフォリカルにはホモセクシュアリティであったのです。ワイルドは『サロメ』におけるフローベールの影響を指摘されたとき、「文学においてはつねに父を殺さなくてはならない」と言っています。ここにおける父とはむしろ第一義的にはフローベールのことですが、同時にそれはワイルドのテキスト全体における方法を告白

した言葉とも読めます。父を殺すこと、テキストにおける父の名の場を空白にすることは、テキストにホモセクシュアリティを現前化させようとする、ワイルドの方法であったといえるでしょう。

ワイルド文学とアイリッシュネス

薩 摩 竜 郎

前に一度、1997年のワイルド協会大会で、ワイルドの Irishness というテーマで発表の機会を与えられたことがある。90年代に入ってから、Irishとしてのワイルドに注目する研究が世界的に増えている感があったので、その現状と有効性を報告し、日本でもその方向からの研究がより活発に行われることを望むというのが、その時の発表の趣旨であった。そこで紹介した海外での研究の例には、Declan Kiberd の *Inventing Ireland* (1995) や Davis Coakley の *The Importance of Being Irish* (1994) などが含まれていた。今回の発表では、一部、当時の発表の内容を振り返ってそれを出発点にしつつ、さらに21世紀に入った現在のワイルドの Irishness の研究の動向と今後の可能性について考えてみたい。

● 90年代におけるワイルドのアイリッシュネスへの注目

ワイルドは自分の作品中でアイルランドに言及することはほとんどない。これが、長い間、ワイルドの Irishness が注目されにくかった理由のひとつである。この点は、アイルランドを舞台とする作品を書いた Yeats や Joyce、あるいは Synge や O'Casey といった作家とは事情が大きく異なっている。また実生活においても、二十歳で Oxford に進んだ後、ワイルドは意識的にイギリス人の振りをしていたと思われる節がある。そのため、アイルランド人としての面はいつそう目立たなくなっていた。たとえケルト文化を褒めることはあっても、自分の出身地のものとして正面から褒めるようなことは滅多にしていない（例外はある）。

しかし、ワイルドがオックスフォードに進むまでの多感な少年期・青年期をアイルランドで過ごしたことは紛れもない事実であり、さらに極めて Irish 的（あるいは Anglo-Irish 的）な人物であった両親からの大きな影響は、当然、考慮されるべき要素である。高名な医師であると同時にアイルランドの考古学・フォークロア研究者であった父と、熱烈な愛国詩人「スペランザ」として知られていた母の間に育ったワイルドは、アイルランドという土地の文化を十分に吸収しつつ成長していた。そして、Anglo-Irish の子弟が通う Trinity College Dublin で優秀な成績