

Oscar Wilde と Caryl Churchill による 「自己」の表象とその手法

堀 祐子

「自分とは何者なのか」という「自己」についての問題は、現代文学を考える上で欠かせないテーマである。なかでも現代演劇においては、多くの劇作家によって様々な手法を使って劇化されてきた。その際に注目されるテーマとして、社会的体面や社会的役割などの人間の表面の部分とその実態が乖離している人間の状況が挙げられる。本論文は、この観点から Oscar Wilde の *The Importance of Being Earnest* (1895) と Caryl Churchill の *Cloud Nine* (1979)を取り上げ、論じるものである。

一見すると、この二つの作品には共通性がないように思われる。前者はヴィクトリア朝末期の Wilde、後者は現代のイギリス人作家であり、全く異なった時代や社会状況において作劇し、その風刺の対象も異なっているためである。しかし本論文では、両者が社会的慣習に挑戦していることに焦点を当て、その共通性について、主にコスチュームの使い方と様式性を徹底的に形骸化していることに注目し考察する。これにより、「自己」に対するアプローチが対局にあるように思われる両作家が、それぞれ社会的リアリティを探求して作劇しているという点において、同じ潮流にいると見いだすことが可能となる。

1. Wilde の「自己」表象

Oscar Wilde の *The Importance of Being Earnest* はその喜劇性により初演当時大ヒットしたものであり、現代においても風習喜劇として名高い。ここで Wilde が扱っているのは、出生の秘密、いくつもの異性愛カップルの誕生、最後に明かされる真実、障害が取り除かれた結婚の成就などだが、これらは19世紀メロドラマで常用されていたテーマであり、Wilde もそれを踏襲して作劇したように見える。

しかしWildeはそれらを賛美することはせず、あくまでパロディ化することにより、当時の価値観や固定概念を強烈に風刺している。それは全ての登場人物たちが終始体裁を重要視し、内面的苦悩などは一切描かれず、突然大団圓となる終幕によって見事に示される。

それではそれらをWildeがどのような手法を使って劇化しているのか考察する。Samuel Beckettなどと共に、不条理演劇の代表格とされるEugène IonescoはWildeの劇を「軽薄」であると形容している²。Wildeの作品の中でも*The Importance of Being Earnest*は特に喜劇性が高いものだが、その「軽薄さ」が意図的であるのは、アクトマネージャーであり興行主でもあったGeorge Alexanderとの書簡において、Wilde自身がこの劇は“farcical comedy”³であると言っていることからも明白だ。Wildeは、メロドラマのフォーマットに則って作劇することで観客を安心させ笑わせながら、体面のみを取り繕うイギリス紳士を嘲笑し、ヴィクトリア朝当時の上流中産階級を批判している。またその他方で、Wildeの有名な“All art is at once surface and symbol. Those who go beneath the surface do so at their peril. Those who read the symbol do so at their peril”(“The Preface” 21)という言葉が表しているように、表層の下に本質があると考える既存の概念をも否定している。

これらのことから、Brian Bedford⁴は「不条理演劇はWildeの存在なしには起こり得なかった」と明言している⁵。「不条理演劇」の定義は未だ曖昧な点を残してはいるものの、Martin Esslinが「不条理演劇の姿勢とは、それ以前の搖るがない基本的な過程が一掃されテストされ欠乏が発見されて、安っぽくこどもっぽい幻影として信用されなくなったという意識」⁶だと定義した点、また言語について「不条理演劇における『純粹』抽象演劇の要素は、その反文学的態度、つまり意味の最深層を表現する手段として言葉を用いないという所にある」⁷と言及している点から本作品を見てみると、その片鱗は確かに見て取ることができる。Wildeの劇中の言葉はその下に深い思想があるようには用いられず、上面のみのやり取りに終始しているのである。これと同様の役割を果たしているのがコスチュームである。

では具体的に、本作品においてコスチュームがいかに効果的に社会的慣習への疑問を表しているのか論考する。Wildeは、*Truth of Masks* (1891)において、コスチュームは「説明をせずに性格を表し、劇的状況と劇的効果を生む手段」⁸だと認識している。このことと、Wildeが第二幕のト書きにJackの衣裳について詳細に記載していることから、彼がそれに重要な役割を与えていていることは明らかだ。Richard Allen Caveは、登場人物が深刻な様子であればあるほど、その不条理性

が観客の笑いを誘っていると指摘している⁹。ヴィクトリア女王が夫の死後着用し続けたことで最上級の悲しみを表すコードとして存在していた喪服を、第二幕で以下のようにジャックが着て登場することにより、Caveが言うようにそのおかしみは一層増している。

Enter Jack slowly from the back of the garden. He is dressed in the deepest mourning, with crape hatband and black gloves.

CHASUBLE. Dear Mr. Worthing, I trust this garb of woe does not betoken some terrible calamity?

JACK. My brother.

PRISM. More shameful debts and extravagance?

CHASUBLE. Still leading his life of pleasure?

JACK. (Shaking his head) Dead.

CHASUBLE. Your brother Ernest dead?

JACK. Quite dead.

PRISM. What a lesson for him! I trust he will profit by it.

CHASUBLE. Mr. Worthing, I offer you my sincere condolence. You have at least the consolation of knowing that you are always the most generous and forgiving of brothers.

JACK. Poor Ernest! He had many faults, but it is a sad, sad blow. (*The Importance* 277)

初演時、『イブニング・スタンダード』紙はジャックが喪服を着て現れたこのシーンが最も面白く、観客が笑った箇所のひとつだと記している¹⁰。加えて、ジャック役のAlexanderが黒い糸で縫取られた葬式用のハンカチーフをここで効果的に使用したこと、その可笑しさは更に強調された。通常、弟の死を嘆くジャックの芝居はハンカチーフを目に押し当てるなどして大げさに表現される¹¹。ト書きにはハンカチーフについては記載がないため、John Gielgudは「この演出はAlexanderが行ったものである」¹²と推測している。しかしAlexanderはWildeと親交が深く、Wildeが第一刷を彼に見せると四幕劇だった本作品を三幕に書き換えるなど作成段階から関わっていることからも、Wildeの意図を理解した上で

行った演出であると言える。

Christian Biet と Christophe Triaud は、衣裳によって外見の人工性が強調され、儀礼化されると、それが表しているものの本質を問い合わせる効果があると論じている(250)。まさに Wilde がこのシーンでコスチュームを使用しておこなったことは外見の儀礼化である。悲しみの象徴である喪服とジャックの真面目くさった芝居に「ずれ」を生じさせることで、Jack の軽薄さを強調し、それを笑いに転化しているのである。これにより、観客は表面（喪服）とるべき本質（深く悲しむ気持ち）がかけ離れていると思い、そのことを笑う。しかし Wilde はその裏で、喪服が悲しみを表すというコードに縛られている観客に対して、そもそもるべき本質などというものは無いのだと示しているのである。

次に、Wilde によって強調される、形骸化した様式について着目する。Wilde は、ジャックとアルジャーノンが体裁やうわべを取り作ることに奔走し、彼らの主体性が希薄であることを観客に描写してみせ、上流中産階級の人間の軽薄さを風刺している。特にジャックは相手の言動に反応することで行動することが多いと言える。例えば、彼はグウェンドレンに求婚しようとするも、意味の無い天気の話を始めるため、彼女にさえぎられ、水を向けられておどおどと形式的な愛の告白を始める。更に、グウェンドレンが自分の最初の名前のみに惹かれて結婚しようとしていることがわかると、すぐに洗礼を受けて改名しようとしさえする。また、ブラックネル夫人に娘の結婚相手としてふさわしいか吟味される際には、聞かれたことに機械的に答えるしかない。

そのようなジャックが、生き生きと自分の意見を述べることができるのは、アルジャーノンと話している時のものである。また、自分と同じようにアルジャーノンもバンベリーをしているのだと分かった後は、彼はさらに自分の本心をさらけ出すことが可能になる。ジャックとアルジャーノンが Frederic Jameson のいう「疑似カップル」の関係にあるというのは田尻芳樹がすでに指摘しているが、二人が一緒にいることによって存在が安定するという関係は、自己を構築していくというよりは、お互いが自分と同じであるのを表面的に確認することによって自己認識、または自己肯定をしている依存の関係でもある。

一方、グウェンドレンやセリーも、空洞化した結婚制度や男女の愛を強調する役割を担っている。それが最も顕著に表れるのはジャックがグウェンドレンに求婚するシーンである。ヴィクトリア朝の様式化された慣習としては、男性が女性にひざまずいて求婚をするのが一般であった。しかし、女性であるグウェンドレンがジャックにそれを誘導し、正式な申し込みの前に結婚を受け入れると言つ

てから、ジャックはようやく行動に移しひざまずく。また、その様子をブラックネル夫人が“It is most indecorous”(*The Importance* 264)と一刀両断することで、その無意味さは一層際立っている。これにより求婚の形式は完全に形骸化され、そのことがより可笑しみを誘うのである。

更に、グウェンドレンがジャックのことを“Ernest”という名前だけで愛していることも理想化された形のみの異性愛を描写している。グウェンドレンがジャックの魅力として挙げるのは、名前の他には彼の身体的特徴である青い目¹³だけである。

GWENDOLEN. What wonderfully blue eyes you have, Ernest! They are quite, quite blue. I hope you will always look at me just like that, especially when there are other people present. (*The Importance* 264)

ここで注目したいのは、グウェンドレンが、特に他の人がいる時は自分を見てほしいと締めくくることだ。ここでジャックの青い瞳に見つめられるのは、美しいとされる物が自分の物であることが彼女にとって一つのステータスであり、そのような自分を周りに見せびらかしたいだけであると読み取ることが可能である。ここでも Wilde は徹底的に男女の愛情とは表面のみの関係であると提示しているのである。

また、セリーが初めてジャックから架空の弟の話を聞いた三年前から彼と婚約していると日記に書いているというエピソードはその形式すらも意味のないものだと強調している。何の実態もない結婚が書き留められるという行為により体を成し、更にアルジャーノンがそれを受け入れることで現実になるのは、もはや結婚というシステムそのものが空想で成り立っているのだ、と観客に笑い飛ばせるのである。

さて、ジャックと同様、アルジャーノンも結婚が決まるとなればバンベリーをやめる事になる。彼にとってバンベリーとは、親類との定期的な食事会など、意にそぐわない上流階級の慣習から逃れるための唯一の方法であり、上流階級の形式的な枠にはめることが出来ない自己を彼なりに実現させようとする試みのはずである。現に、彼は自身を眞面目なバンベリー主義者であり、それは人生を楽しむためのものだと語っている(*The Importance* 292)。しかし、バンベリーを絶対辞めないと断言していたアルジャーノンも、結局は上流階級のゴーゴンであるブラックネル夫人のお眼鏡にかなったセリーとの結婚という枠に、知らず知らずのうち

に収まってしまうという、不条理な状況におかれることになる。しかし、Wildeは決してそのことを真剣に取り上げてはいない。不自然なまでの大団円で終幕することによって、現実社会でも人々は表面的な様式に従って行動しており、それがリアリティだと示しているのである。

これらのことから、Wildeの*The Importance of Being Earnest*はヴィクトリア朝の規範をファースとして劇化することによって、観客の社会規範や慣習に疑問を投げかけていると言える。コスチュームでは、表層の強調により本質が存在するという概念を疑問視し、形骸化された様式美では、様式のみで物事は進行していくのだと観客に提示しているのである。「人の本質」、つまり「確たる自己」の否定は、20世紀の作家たちが何らかの形で解決しなければならない問題であり、Wildeがそれを本作品で提起していると見ることが可能である。以上のことから、本作品は現代演劇研究において重要な位置を占めていると言える。

2. Churchill の「自己」の表象

そのようなWildeは後の演劇界に大きな一石を投じている。Richard EyreとNicholas Wrightは、Wildeの影響はNoël Coward¹⁴やDavid Mamet、そしてCaryl Churchillに見られると指摘している(103)。Cowardなどと同様、笑いに包みながら観客に問題提起をし、既成概念の転覆を試みている現代の劇作家として、Caryl Churchillがいる。彼女は現代のイギリスで最も活躍している作家の一人であり、演劇界で地位を確立しているが、その代表作の一つが*Cloud Nine*¹⁵である。本作品は現在に至るまで世界各国で再演され、そのテーマはセクシュアリティ、植民地問題、社会的役割への疑問など多岐にわたり、1981年のオビー賞を受賞している。この作品でChurchillは観客の既成概念に揺さぶりをかける手法として、複雑で衝撃的な配役を用いた。これにより、彼女は性役割や社会規範などの人間の表面の部分とその実態の乖離を劇化している。Wildeが扱ったテーマを現代の演劇的手法を用いて描いたと言えよう。また、Margaret Thatcherが1983年に“Victorian value”と発言したことに端を発し、ヴィクトリア朝の価値観の再考が社会においても文化においても様々なレベルで行われた。Churchillはこれにさきがけ、第一幕でヴィクトリア朝における自己と表面の乖離を描いている。ヴィクトリア朝での自己を問い合わせ直すという点においては、WildeとChurchillは同じテーマを扱っていると言える。しかし、検閲制度の撤廃やモダニズム、ポストモダニズムなどを踏まえながら、ChurchillはWildeと同じテーマを扱いながらも現代人の目でそれを逆照射し、自己を自分の価値観で構築しなくてはならない現代人

がいかにしてそれを行うのかという問題を観客に投げかけている。

それでは*Cloud Nine*でChurchillが行った手法について考察する。この作品は、従順な妻の役を男性が、ホモセクシュアルの少年の役を女性が、黒人の召使いの役を白人が、乳児の役を人形が、そして男勝りに育てられた少女の役を男性が演じるというキャスティングで進行する。設定においては、一幕と二幕は25年の歳月がたっていることになっているが、時代背景はヴィクトリア朝から現代へと変わっており、セクシュアリティに対する人々の考えも大きく変化する。このようにChurchillは特殊なキャスティングや時間軸のゆがみを行うことにより、一幕と二幕の社会情勢の違いやそれに伴う登場人物たちの変化をわかりやすく描いている。本論では、特に第一幕と第二幕で大きく変化するベティに焦点を当てる。彼女は形骸化された社会規範を強調するという重要な役割を担っているためである。

まず、ベティが「理想の妻」という認識に対する疑問を体现していることについて論考する。一幕のベティを男優が演じることで、観客は冒頭でベティが自己紹介のために声を発した時に衝撃を受ける。演出によって程度も異なるが、いくら化粧や衣裳で女性の格好をしていても、声や骨格などの特徴から男性であることは察せられるはずである。ヴィクトリア朝特有の女性用の服を男性が着ることによって、観客たちは驚かされ、次第にそれを楽しむようになっていく。ジャックの着用する喪服など、Wildeが行ったコスチュームによるパロディが、ここではクロスジェンダー・キャスティングとして発展しているのである。

ベティが男性によって演じられる意味は、最初に夫がベティを観客に紹介する際に明確になる。夫はベティを“My wife is all I dreamt a wife should be”(1)と紹介し、ベティもそれにこたえて“I live for Clive. The whole aim of my life/ Is to be what he looks for in a wife./ I am a man’s creation as you see,/ And what men want is I want to be”(1)と自己紹介する。この“as you see”は視覚性を強調し、役者の表層的な外見姿へ観客の注意を向ける重要な台詞である。「理想の妻」であるはずのベティを男性が演じることによってそれは一気にリアルさを失い、「理想の妻」などいふことをベティが文字通り体現しているのである¹⁶。これは社会的役割の矛盾や無意味さに対して、より人間の本質を考えさせようとする試みである。

次に、ベティがどのような女性として表象されているかについて注目する。ベティは夫にとっての「理想の妻」でなくてはならず、夫の言うことに口答えすることは皆無である。考え方もヴィクトリア朝の妻として模範的な考え方を持ち、レズビアンのエレンに愛を告白された時も、“I love you too, Ellen! But women have

their duty as soldiers have. You must be a mother if you can" (39)と、女性の役割について保守的な生き方をエレンに説くが、ここで注目したいのは母親になることに関して“must”という義務を表す言葉を使っていることだ。つまりこれは自分の意見ではなく、世間で「正しい」とされているため従わなくてはならないとしているのである。また、エレンとハリーの結婚式で、エレンに男性とセックスすることは楽しいのかと聞かれた際、“Ellen, you're not getting married to enjoy yourself” (44)と説明している。この台詞は裏を返せば、ベティが結婚とは子孫を作るという義務的役目を果たすことであり、楽しくはないと本音を漏らした瞬間であるとも読み取れる。ベティは「理想の妻」や「女性とはかくあるべき」という枠組みにとらわれながら、その抑圧された環境に対して無意識に窮屈さを感じていると描かれているのである。そのような状況下で唯一彼女が自分の意見を持ち、行動に移してその意思を貫き通そうとするのはハリーとの関係である。夫の友人であるハリーに恋い焦がれ、夫のいないところで彼に“Please like me. . . Please want me” (14)と開幕すぐの第一幕第一場で迫っている。いけないことと知りながらも諦めたくないというこの行動は彼女の本心であり、結婚制度や、「理想の妻」の形式的な行動が実態をともなっていないことが明確に示されている。

しかし、第一幕の終幕近くで、ハリーとの関係をクライブに知られてしまい、「女の弱さ」や「女の暗い情欲」をはねのけなくてはならないとクライブに言わると、ベティは全く反抗せずに夫に許しを請う。

CLIVE. . . . It was a moment of passion such as women are too weak to resist.
But you must resist it, Betty, or it will destroy us. We must fight against it.
We must resist this dark female lust, Betty, or it will swallow us up.
BETTY. I do, I do resist. Help me. Forgive me.
CLIVE. Yes I do forgive you. But I can't feel the same about you as I did. You are still my wife and we still have duties to the house hold. (34)

ハリーへの思いを過ちとして認め、夫に助けを求めるこにより、ベティは夫が求める「理想の妻」としての役割を受け入れてしまい、アルジャーノンと同様、社会の枠組みの中にはまってしまうのである。

「理想の妻」というレッテルを貼られ、男性が演じることでその無意味さを表現しているベティは、二幕になると途端に生き生きとする。女優によって演じられる二幕のベティは、昔の価値観を多少引きずる傾向にあるものの、自ら稼ぐこ

とを覚え、夫とは別れる決心をし、一幕では受け入れられなかった息子のセクシユアリティを理解しようとするなど、新しい生き方を模索しながら、「自己」を構築しようとしている。しかし一方で、自由になるということは今まで規範としたものがなくなったということでもある。主体構築を行う際の不安定な状況は、息子の恋人であるジェリーとの会話からも見て取れる。

GERRY. Good, so do I. You can do what you like.

BETTY. I don't really know what I like.

GERRY. You'll soon find out.

BETTY. . . . I was married for so many years it's quite hard to know how to get acquainted. But if there isn't a right way to do things you have to invent one. (86)

この“I don't really know what I like”というベティの台詞から分かるように、彼女は自分の好みや価値観を再構築することを迫られている。しかし、ベティは悲観的にはならず、“But if there isn't a right way to do things you have to invent one”と主体構築を前向きに行っていくことをしている。Churchillは現代人の主体構築の難しさを表すと同時に、社会規範の枠に自分をはめていたヴィクトリア朝と比べて、現代ではより自由に自己を模索し、確立していくことが可能であると強調している。

以上のように、両劇作家は、社会の規範や固定観念をパロディ化する際にコスチュームを効果的に使用し、社会的通念を風刺することにより、Wildeは表面のみを重視する当時の風潮、特に上流中産階級の人間の主体性のなさや軽薄さを強調し、同時に内的自己の存在に疑問を投げかけている。一方で、Churchillは枠にはまるこの出来ない自己を認識することから始まる主体構築を現代人に促している。Wildeは「本来の自己」の存在があるというヴィクトリア朝の伝統的考え方を一掃しており、その後の20世紀の劇作家が試みてきた自己や主体についての問題を、すでに不条理的に扱っていることから、*The Importance of Being Earnest*を現代演劇の始まりとして位置づけることができる。そして20世紀後半、Churchillは、「本来の自己」が幻想であるとして否定された状況下での主体構築の可能性を示唆している。アプローチは異なるが、それぞれの作品でこの問題に関する社

会的リアリティを問い合わせしており、自己の問題を劇化し続けて来た20世紀現代演劇という潮流において、WildeとChurchillは同じ流れの水源と河口に位置していると結論づける事ができるのである。

註

- 1 自己や主体についての定義は様々だが、本論文においてはJonathan Cullerが四つに分類したもののうち、自己とは「変化する性質を有し、それは具体的な行為を通してなるものである」(150) という定義を参照する。Cullerは、自己とは与えられたものか作られたものか、個人的なものか社会的なものかという四つの疑問を組み合わせ、現代思想の自己や主体についての定義を四つの傾向に分けている。本論文で参照するのは「個人的なもの」と「作られたもの」の二項を組み合わせた定義である。一般的に内的自己と外的自己は区別される傾向にあるが、Wildeはそれを完全な二項対立としてとらえていないことから、「自己」の変わる部分と変わらない部分の二元論を流動的にとらえたCullerのこの定義を参照することは、本論にとって有効である。
- 2 "... while he [Ionesco] admits that ... Oscar Wilde facile... precisely because these authors are concerned with the human condition in all its brutal absurdity. (Esslin 194)
- 3 Wilde, *The Importance* "Introduction" xxiii 参照。
- 4 イギリス人俳優であり演出家であるBedfordが演出した2011年の公演はブロードウェイで好評を博し、トニー賞に三部門でノミネートされている。この公演でBedford自ら、最も不条理的人物と称したブラックネル夫人を演じている。しかしBedfordのクロスジエンダーキャスティングは、Churchillが*Cloud Nine*で行ったそれとは効果が異なる。Churchillは男性にベティを演じさせることで、西洋の家父長制的価値観によって「理想の妻」が作られたと表現した一方で、Bedfordはブラックネル夫人のゴーゴン性（怪物性）を表現したと考えられる。
- 5 "I think Oscar was the precursor of the Theatre of the Absurd. I don't think it could have happened without Oscar Wilde" (quoted by Haun). Bedfordは 続 け て Wilde は Charles Ludlam、Joe Orton、Noël Coward の "stepping stone"だと断言している。
- 6 Esslin, *Theatre of the Absurd* p. 23.
- 7 Ibid. p. 318.
- 8 "What I have tried to point out is that archaeology is not a pedantic method, but a method of realism, and that costume is a means of displaying character without description, and of producing dramatic situations and dramatic effects." (Wilde *Truth of Masks* 239)
- 9 "The characters are all to be played as 'serious people,' as the subtitle of the play insists, so they are not sufficiently self-aware to perceive their own absurdity (or 'triviality,' as that same subtitle equally insists), which makes the laughter louder and louder. The laugh is on Jack in many ways here; but the clothes, the agonized posturing, the vast black-

- bordered handkerchief that Alexander sported in the role, the whole theatrical charade carry a potent social critique." (Cave 218-9)
- 10 "The scene in which this disagreeable surprise by Worthing is perceived to be approaching is one of the most amusing in the play; and the audience paid it last night that compliment of anticipatory laughter which is the best tribute to the construction of such a situation." (quoted by Donohue 225)
 - 11 "... it is the tradition of Worthing to produce from his breast-pocket a black-edged handkerchief. ... This must not be flourished or handled continually to distract from the dialogue and force the laughter of the audience. Used twice, it is legitimate." (quoted by Donohue 229)
 - 12 Ibid.
 - 13 美しさの象徴としての青い目については、本作品が初演された約20年前に刊行されたThomas Hardyの*A Pair of Blue Eyes* (1873)などを想起した観客もいたであろう。
 - 14 Cowardはウェルメイドプレイを得意とする劇作家だが、その代表作のひとつである*Hay Fever* (1925)では、上流社交界やそれに翻弄される中産階級に対する風刺をしている。彼は強い上昇志向を持ち、自らの才能で上流社交界の仲間入りをしようと努力したが、彼を上流階級は快く受け入れなかつた。その状況をCowardは描き出しており、二重性や矛盾を抱える作家であるという点では、Wildeと類似していると言える。WildeやCowardが行った社会風刺は、正面を切って劇化してはともすると観客の反感を買いつ、上演そのものが成功しない可能性が高いものであった。しかし、彼らはそれを笑いというオブリークトに包むことによって、観客の心に違和感なく入り込むことに成功している。
 - 15 あらすじは次の通り。1幕はヴィクトリア朝のイギリス植民地アフリカが舞台である。クライブは赴任してきた一家の長として、また大英帝国から植民地の一角を任された統治者として采配を振っているつもりである。しかし、彼の親友ハリーに「理想の妻」のベティは密かに恋をしており、息子エドワードは肉体関係をもつことがある。白人が演じる黒人召使のジョシュアもハリーと肉体関係があり、息子の家庭教師のエレンはベティに同性愛的な愛情を抱いているなど、クライブの理想とするヴィクトリア朝の家庭とはかけ離れている。2幕の舞台は100年後の現代のロンドンだが登場人物たちにとっては25年後となっている。ベティは離婚し、自分で稼ぐことに喜びを見出している。エドワードは同性愛者であることをある程度カミングアウトし、1幕では乳児であったベティの娘ヴィクトリアは、友人との関係からバイセクシュアルであることを徐々に認識していく。
 - 16 Elin Diamondは、ベティがこの台詞を言う時、物質的外見とそこに潜むイデオロギーを「異化」させていると言及している(46)。

引用文献

Biet, Christian and Christophe Triau. *Qu'est-ce que le Théâtre?* Paris: Gallimard, 2006. Print.

- Cave, Richard Allen. "Wilde's Comedies." *A Companion to Modern British and Irish Drama*, 1880-2005. Ed. Mary Luckhurst. Oxford: Blackwell, 2006. Print. 213-224.
- Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Brief Insight*. New York: Sterling, 2009. Print
- Churchill, Caryl. *Cloud Nine*. London: Nick Hern, 1989. Print.
- Diamond, Elin. *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater*. Oxon: Routledge, 1997. Print.
- Donohue, Joseph. *Oscar Wilde's The Importance of Being Earnest: A Reconstructive Critical Edition of the Text of the First Production: St. James's Theatre, London, 1895*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1995. Print.
- Esslin, Martin. *Theatre of the Absurd*. London: Penguin, 1974. Print.
- Eyre, Richard and Nicholas Wright. "Wilde and After." *Changing Stages: A View of British Theatre in the Twentieth Century*. London: Bloomsbury, 2000. Print. 100-09.
- Haun, Harry. "Playbill on Opening Night: The Importance of Being Earnest — Roundabout's Wilde Card." *Playbill.com*. 14 Jan. 2011. Web. 6 Nov. 2011.
- 田尻芳樹著 『ベケットとその仲間たち：クッツェーから埴谷雄高まで』 東京：論創社、2009年
- Wilde, Oscar. "The Importance of Being Earnest: A Trivial Comedy for Serious People." *The Importance of Being Earnest and Other Plays*. Oxford; New York: Oxford UP, 2008. Print.
- . "The Preface." *The Picture of Dorian Gray and Other Short Stories*. New York: Cosimo, Inc., 2012. Print.
- . "Truth of Masks: A Note of Illusions." *The Prose of Oscar Wilde*. New York: Cosimo Classics, 2005. Print. 201-240.

本論文は、日本ワイルド協会第36回大会での口頭発表を大幅に加筆、修正したものである。