

Stoppard と Hare

—20 世紀末の “Oscar Wilde”

小田島 創 志

はじめに

Tom Stoppard の *The Invention of Love* (1997) と David Hare の *The Judas Kiss* (1998) は、初演がそれぞれ 1997 年 9 月と 1998 年 3 月というように、比較的近い時期に上演されているが、登場人物として Oscar Wilde が登場するという点でも共通している（もっとも、後述するように、*The Invention of Love* の主人公は Wilde ではなく、同時代を生きていた詩人・ラテン語学者の A.E. Housman であるが、Housman と彼の周辺、また彼の生きていた時代に影響を与え続けた人物として、Wilde の存在は芝居を通じて重要な存在であり続ける。この点は後でも指摘する）。Wilde やその周辺人物を登場させた演劇作品は多数あるが、特に 1990 年代は、Wilde やその周辺人物を扱う演劇作品が短期間で数本書かれた¹。その理由としては、1987 年に Richard Ellmann の *Four Dubliners: Wilde, Yeats, Joyce, and Beckett* が、翌 88 年に同じ Ellmann による伝記 *Oscar Wilde* が出版された影響が挙げられている（的場 121）。的場は Ellmann の伝記が具体的にどのように *The Invention of Love* と *The Judas Kiss* に影響しているか分析しているわけではないが、確かに Ellmann の本に書かれている内容や主張が、それぞれの戯曲に反映されていると思えなくもない理由も存在する。例えば、Ruskin の指導で Wilde 達が Hinksey 周辺の道を整備する作業に勤しんでいたことが、Ellmann の *Oscar Wilde* で紹介されている（49-50）。そして、*The Invention of Love* のなかで Stoppard も、登場人物としての Ruskin にそのエピソードを語らせている（15）²。また *Oscar Wilde* ではないものの、Stoppard が Ellmann の著作を読んでいたという証拠はある。*Travesties* (1974) を執筆した際には、Ellmann の執筆した *James Joyce* をかなり参考にしたことを Stoppard 自身が明かしている（11）。

しかし、Ellmann の伝記が出版されたことだけが、戯曲の執筆の動機になっているのだろうか。この Ellmann の伝記は、Wilde の孫にあたり、さらに

Fourth Estate から 2000 年に出版された *The Complete Letters of Oscar Wilde* の編集者でもある Merlin Holland からは誤りが多いと酷評されているが³、その一方で、Holland は Hare の *The Judas Kiss* にはお墨付きを与えたようだ。Faber and Faber の戯曲集に収められている Hare へのインタビューでは、“Merlin Holland, Wilde’s grandson, was kind enough to say this [*The Judas Kiss*] was one of the most convincing representations of his grandfather” (xiii) と Hare が述べている。つまり、*The Judas Kiss* における Wilde の表象が、Ellmann の伝記を批判する Holland にとって “convincing” であったとすれば、Ellmann の伝記から *The Judas Kiss* への影響を疑問符なしに受け入れることは難しくなるだろう。

さらに言えば、Stoppard も Hare も、Ellmann の伝記以前から Wilde を描いた演劇作品の制作に意欲があったと推察できる。Stoppard の *Travesties* (1974) では、老年にさしかかった主人公の Henry Carr が James Joyce や、Tristan Tzara、Lenin たちとともに滞在していた 1917 年のチューリッヒでの出来事を思い返す。しかし、Carr は当時 Joyce の演出で上演した Wilde の *The Importance of Being Earnest* で、主人公の一人の Algernon を演じており、Carr の曖昧な記憶の中で、当時の記憶が *The Importance of Being Earnest* の内容と混ざってきてしまう。このように、Stoppard は 1970 年代に自身の演劇作品のなかで Wilde の作品をパロディとして用いている。さらに、Stoppard への Wilde の影響は、*The Cambridge Companion to Tom Stoppard* において Neil Sammells によって指摘されている (104-107)。Sammells によれば、Stoppard は *Bristol Evening World* で働いていた頃、Wilde 作品の熱烈なファンであることを公言していた。さらに、Stoppard の出世作となった *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966) では、*Hamlet* における端役 2 人を主人公にしているが、Sammells は Wilde が獄中で書いた、Alfred Douglas 宛ての手紙である *De Profundis* (1905) が、*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* の執筆の動機になったのではないかと推測している。実際に *De Profundis* のなかで、Wilde は “I know nothing in all Drama more incomparable from the point of view of Art, or more suggestive in its subtlety of observation, than Shakespeare’s drawing of Rosencrantz and Guildenstern” (772)⁴ と述べていて、2 人が状況を理解しないまま巻き込まれていくというアイロニーを巧妙に描いている、と大いに賞賛しており、2 人に注目して *Hamlet* を考察している。Ira Nadel は *Tom Stoppard: A Life* において、Stoppard が Wilde の *De Profundis* のみを直接参考にしたわけではないとしているが (163)、Sammells と同じく Wilde を熱心に読んでいた点は指摘している (146-147)。このように、Stoppard の作品において認められる Wilde からの影響は *The Invention of Love* よ

りもずっと以前から存在する。

一方 Hare も、*The Judas Kiss* よりもずっと以前から Wilde への関心を持ち続けていた。前述のインタビュー内で、Hare はケンブリッジの学生だった頃 Wilde を研究しようと志していたが、“My tutor responded by telling me that if I made Wilde the subject of my special paper, I would be a laughing stock” (xii) というように、Wilde の研究など笑いの種にしかならないからやめておくよう、“tutor”に言われた、というエピソードを明かしている。さらに、*The Judas Kiss* 以前の作品である *A Map of the World* (1982) の冒頭では、Wilde の“The Soul of Man under Socialism”の一節が引用されており (106)、戯曲のタイトルもこのエッセイから取られている。このように、Ellmann の伝記が出版されたという影響は 1990～2000 年前後の戯曲においてある程度は認められるだろうが、Stoppard と Hare に関しては、Wilde への関心を若い頃から持ち続けていたと言える。

本論考では、この両作品における登場人物としての Wilde と、彼に関わる登場人物の描かれ方を比較しつつ、両作品におけるポストモダン的な側面と、それを逸脱し、乗り越えていく要素を探る。19 世紀末を生きた Wilde を描くことで、両作品は 20 世紀後半～20 世紀末におけるポストモダン的な文化的特徴を反映しつつ、さらにその先にあるものを暗示している。

The Invention of Love のポストモダン性

The Invention of Love は、死後の世界、ステュクス川を詩人・古典学者の A.E.Housman がカローンに連れられて渡っていく場面から始まる。Housman の眼前に、過去の自分の姿が展開される。彼が 1877 年にオックスフォードのセント・ジョンズ・カレッジに入学したころ、オックスフォードには教員や研究員として Benjamin Jowett, John Ruskin, Walter Pater たちがおり、さらにモードリン・カレッジに在学していた Oscar Wilde の噂が絶え間なく轟いていて、それは Housman の耳にも頻繁に届いている。また Housman は、『カルモナ』でリグリヌスを愛し追い続けるホラティウスのように、また Bosie (Alfred Douglas) に熱烈な愛を寄せる Wilde のように、Housman の同学年の友人 Jackson を思いを続けていたが、Jackson はその思いに気付かない。Housman はオックスフォードを落第後、Jackson とともに特許局の役人として働き始める。芝居が後半に差し掛かると、雑誌 *Pall Mall Gazette* の編集長 W.T. Stead や、男性同士の性行為 “gross indecency” を禁じる修正条項の制定に関わった Henry Labouchere らが登場し、Wilde がその法律がもとで逮捕されたということが Housman にも伝

わってくる。芝居は死後の Housman と大学生時代の Housman の対話などを交えて進行し、終盤になってから、それまで舞台上に登場せずとも噂を通じて何度も語られてきた Wilde 本人が登場する。本作品の主人公は Wilde ではなく Housman だが、Wilde のエピソードは登場人物を通じて何度も語られ、また Ruskin や Pater は Housman ではなくむしろ Wilde と関係の深い人物であることから、Wilde を「もう 1 人の主人公」として読み込むことができる⁵。ただし、*The Invention of Love* では Wilde との対話を含め、全て Housman の記憶の世界、或いは想像世界での出来事だと思われる点に留意しなければならない。Stoppard は *The Invention of Love* 以前の 2 作品 *Arcadia* と *Indian Ink* (1995) において、過去と現在を交互に描いたが、*The Invention of Love* は交互に描くというよりも、年老いた Housman の回想、或いは想像世界が舞台上で展開されるため、*Arcadia* や *Indian Ink* 以前の *Travesties* に近い構造を持っている。

前述したように、Stoppard への Wilde の影響は *The Invention of Love* より以前から認められていたが、Wilde を登場させた *The Invention of Love* そのものへの影響という点ではどうだろうか。Wilhelm Emilsson は“Living at the Turning Point of the World: Stoppard and Wilde”のなかで、Stoppard の“postmodernist politics”と Wilde の“aestheticism”に共通性があることを指摘しつつ⁶、“at the same time that they [Stoppard and Wilde] acknowledge the problems of modern life, they show how nimble aesthetic strategies can be used to face the flux of the world with insouciant style rather than dour angst” (132) というように、不安定で不確定な社会的・政治的状况を捉える戦略という観点から、Stoppard と Wilde に共通してみられる作品スタイルを論じている。ここで Stoppard の *The Invention of Love* がポストモダン的な作品であるかどうか、或いはそう言えるとすればどのような点でそう言えるのか、もう少し考察してみる必要がある。Emilsson が“The notion of invention reverberates throughout Stoppard’s Play” (138) と指摘しているように、*The Invention of Love* ではタイトルに含まれる“love”のみならず、様々なものが文化的・社会的に構築され「発明」されたものであることが強調されている。Emilsson が挙げている「発明」の例は、“love”の他に Wilde が逮捕されるきっかけになった、Labouchere による修正条項である。Labouchere と Stead, Frank Harris の会話の中で、この修正条項の成立過程が語られるが、この語りによって、“gross indecency”が罪であると「自然視」されてきたものではなく、Labouchere を中心として議会で恣意的に制定されたことが強調されている。これは Linda Hutcheon が *The Politics of Postmodernism* (1989) のなかで、“What postmodern theory and practice together suggest is that everything always was ‘cultural’

in this sense, that is, always mediated by representations.” (34) と言い表したように、全てが表象作用を介して文化的に構築されてきたという、つまり現実や価値が言説によって生み出されてきたというポストモダニズムの観点に近いように思われる⁷。Hutcheon はポストモダン小説の代表例として Graham Swift の *Waterland* (1983) を始めとした「歴史記述的メタフィクション」を挙げているが、そこでは歴史をどう表象し、どう語るのか、ということについての問い直しが行われている、としている (78)。その点では、Stoppard の *The Invention of Love* も、前述したように作品全体を年老いた Housman の回想、想像世界とすることで、過去を語る際に表象が介入せざるを得ない点、過去を語る際にある意味では必然的に発生する虚構化のプロセスを前景化していると言えるのかもしれない。Hutcheon のポストモダニズムとストップパード劇の関連については、田尻芳樹が『ベケットとその仲間たち』の最終章「トム・ストップパードとポストモダン」で *Travesties* と *Arcadia* を扱いつつ記述している (254-271)。田尻は *Travesties* では Hutcheon の述べる過去の表象行為の問題化が不十分であるとしつつも (263)、「カーも含めた4人の異質な言説を対立し合うがままに放置し、その対立から何の弁証法的展開も生じさせない」(266) という点にポストモダン性を見て、さらに *Arcadia* ではその点が深化されており、「現在の人間がテキストを通してしか知り得ない過去の出来事を歴史的事実として構成＝虚構化する過程を大きく前景化している」(269) と述べている。

Stoppard 劇のこのような特徴は、Stoppard の半生を作品・上演記録とともに振り返った *Tom Stoppard: A Life* (2002) の著者である Ira Nadel も注目している点である。彼は、Stoppard が1999年に生まれ故郷であるチェコのズリンを訪問した際、過去を“reproduce”することはできないという思いを強くしたことに言及しつつ、“biography”に向けられた彼の不信感は、多くの作中人物が共通して抱いているものだとしている。

Biography can never recapture a person or an event. It can only approximate it, perhaps truthfully. Biography, as a variety of Stoppard's characters from Eldon Pike in *Indian Ink* to Bernard in *Arcadia* remind us, is always a fiction more to be mistrusted than believed. (“Writing the Life of *Tom Stoppard*,” 20)

Nadel はまた、*The Invention of Love* の Wilde の台詞にも注目している。確かに、芝居の終盤における Wilde の台詞 “Art cannot be subordinate to its subject, otherwise it is not art but biography, and biography is the mesh through which our real

life escapes” (93) は、そうした“biography”への不信が明瞭に表れている。さらに“biography”が“real life”をすり抜けさせる網の目だと述べる際に、“a mesh”ではなく定冠詞の“the mesh”となっており、“biography”こそ“real life”を捕捉不可能にする原因だという意味で強調されている。この登場人物の Wilde は Housman の想像世界における Wilde ではあるものの、Wilde 本人の歴史観と通じている。Wilde は対話形式で書かれた *Intentions* (1891) における“The Critic as Artist”において、主に話し手の役割を担っている Gilbert という人物に“The one duty we owe to history is to rewrite it. That is not the least tasks in store for the critical spirit” (256) と言わせている。Wilde にとって、歴史は書き直されるべきもので、書かれることによって生まれる。この点に注目しつつ、Andreas Höfele は Wilde の歴史観について以下のように述べている。

In Wilde’s view, history is not a chronology of given facts but a potential for experience activated by an intense exercise of the imagination: history, in other words, is all in the mind. (152)

Wilde にとっての歴史は“given facts”ではなくて、想像力によって生みだされた経験ということになる。話を Stoppard の *The Invention of Love* に戻すと、“biography”の不信感を表した台詞では、Wilde の歴史観がよりネガティブになって表れている。“biography”として書かれた個人の歴史は、書き手の“mind”が生み出した想像であり、その外側にあるはずの“real life”を正確に捉えることはできない。そのような過去を語ることの問い直しが意識的に行われているという点で、*The Invention of Love* はポストモダン性を帯びている。

The Invention of Love の Wilde— ポストモダニズムを越えて

しかし、*The Invention of Love* を別の側面から見れば、ポストモダニズムには当てはまりきらない点も見えてくる。たしかに *The Invention of Love* は構造的にポストモダンの要素があるかもしれないし、今までみてきたようにそのような方向性で論じることも可能だろうが、その構造から逸脱する要素も存在する。それが、Wilde の表象である。

The Invention of Love 初演の前年に出版された *The Illusions of Postmodernism* (1996) において、Terry Eagleton はポストモダニズムが個別性、差異、複数性を称揚する一方で、全体性や普遍性、本質論を徹底的に（過剰に）否定して

いるという点を繰り返し指摘している。例えば Eagleton は、“Postmodernism, wedded as it is to the particular, would be reluctant to accept that there are prepositions which are true of all times and places, yet which are not simply vacuous or trivial” (112) というように、個性性を重視するポストモダンには、どんな時代や場所にも当てはまる普遍的な前提を受け入れないと述べている。この点を踏まえると、*The Invention of Love* における Wilde は、個性性を重視しているとはいえ、個性性、差異のみを過度に強調したポストモダン的な発言をするキャラクターには止まらないのではないかと思えてくる。Wilde は、芸術家は“contemptuous of history”でなければならないと語っており、ここでは歴史、過去から続くものへの軽蔑（断絶への意識）が表されているが、その一方で Wilde は以下のように Housman に語りかける。

I awoke the imagination of the century. I banged Ruskin's and Pater's head together, and from the moral severity of one and the aesthetic soul of other I made art a philosophy that can look the twentieth century in the eye. (96)

ここでの Wilde の台詞で意識されているのは、個別的な共同体における自身の影響力ではなく、時代的には限定されているものの局地的な枠組みには止まらない全体性を持つ“century”への影響力であり、20世紀“the twentieth century”全体を見据える“philosophy”としての“art”を作り上げたという点で、個性性、差異、複数性とは違った全体性、Eagleton が批判するところのポストモダニズムとは違った点が見受けられる。またこの台詞を言う Wilde は *De Profundis* で Wilde 本人が述べていることと近い。*De Profundis* において Wilde は以下のように述べている。

I was a man who stood in symbolic relations to the art and culture of my age. I had realised this for myself at the very dawn of my manhood, and had forced my age to realise it afterwards. Few men hold such a position in their own lifetime and have it so acknowledged. It is usually discerned, if discerned at all, by the historian, or the critic, long after both the man and his age have passed away. With me it was different. I felt it myself, and made others feel it. Byron was a symbolic figure, but his relations were to the passion of his age and its weariness of passion. Mine were to something more noble, more permanent, of more vital issue, of larger scope. (729)

ここでの Wilde は自分が時代の文化を代表し、後世に永続する普遍的な影響を与えた人物であると位置づけている。芸術家は、死んで時代も変化したあとになって、歴史家や批評家に認められることが多い。その場合、その芸術家は相対化されており、後世との差異によって評価される。しかし Wilde は、自分は絶対的な評価を受け、それは時代の文化全体に広まったものだと示唆している。

さらに、*The Invention of Love* における Wilde が Pater からの影響のみならず、Ruskin からの影響も否定していない点にも注意する必要がある。John Paul Riquelme は Wilde と Ruskin や Pater との関係を論じた “Between two worlds and beyond them: John Ruskin and Walter Pater” のなかで、Ellmann の説 “He outgrew them both” に付け加える形で、“Wilde also grew out of them both, generating something new from what he encountered in them”(127) と述べている。Wilde が 2 人に出会い、そこから新たなものを生み出したということで、Ruskin や Pater から受けた影響、或いは批判的な視線を向けた側面は多岐に渡るだろうが、重要なのは、Stoppard の *The Invention of Love* では何がどのような表現で書かれているか、ということである。*The Invention of Love* で言及されている Ruskin の “moral” は、*The Invention of Love* における Ruskin の台詞で “There is nothing beautiful which is not good, and nothing good which has no moral purpose” (15) というように、例外なく普遍的に共通するものとして語られる。これは、個別性や多様性を強調するポストモダニズムとは異なる部分だろう。そのような Ruskin の影響を、*The Invention of Love* における Wilde も否定していないのである。Emilsson の述べるように、“aesthetic” な側面にポストモダニズムと反響し合う部分を見出すとすれば、*The Invention of Love* の Wilde は、(*The Invention of Love* における登場人物としての) Ruskin = 反ポストモダニズム的な影響も受けているということになるだろう。このように、ポストモダンのな構造を持つ *The Invention of Love* に出てくる Wilde の発言には、ポストモダニズムを逸脱する要素が含まれている。

Housman と Wilde

そして、さきほど挙げた “invention” という観点からより深く *The Invention of Love* を検討する作業を通じて、Wilde 像を再検討する必要もあるだろう。この戯曲のなかでは、或いは Housman の頭のなかでは、各々の登場人物が Oscar Wilde を “invent” しようとしている。前述した道づくりのエピソードを話す際、(Housman の思い描く) Ruskin は以下のように語る。

There was an Irish exquisite, a great slab of youth with white hands and long poetical hair who said he was glad to say he had never seen a shovel, but I made him a navvy for one term and taught him that the work of one's hands is the beginning of virtue. (15)

ここでの“an Irish exquisite”はWildeを指している。(Housmanの思い描く) Ruskinは、一度もシャベルを見たことがないというWildeを“navvy”にした、と語っている。ここで使われている単語は“made”であり、Wildeを別のものへ「作り変える」という印象が醸成されている。さらに、Ruskinが“When I am at Paddington I feel I am in hell” (14)と言った際、初めはJowettが以下のように返答する。

You must not go about telling everyone, Dr Ruskin, It will not do for the moral education of Oxford undergraduates that the wages of sin may be no more than the sense of being stranded at one of the larger railway stations. (14)

つまり、「パディントン駅にいと、地獄にいるような気分になる」というRuskinに対して、「罪の報いを受けて地獄に落ちても、せいぜいパディントン駅にいるのと変わらないと思われるから、学生には言わない方がいい」とJowettは返す。しかしその直後には、同じような返答をWildeが言っていた、とHousmanの親友のPollardが述べている(15)。つまり*The Invention of Love*では、Housmanの回想(想像)のなかで、初めはJowettが言っていた発言がWildeのものであったと修正されているのだが、別の可能性としては、Housmanの回想(想像)におけるPollardが修正しているとも考えられる。Ellmannの*Oscar Wilde*によれば、実際に「パディントン駅にいと地獄にいるような気分になる」、と言ったRuskinの発言を受けて、当時はまだRuskinの熱心な信奉者であったWildeは“all the factory chimneys and vulgar workshops should be taken up and placed on some far-off island” (50)と友人に語っていた。*The Invention of Love*では、本当は言っていないにも拘わらず、「罪の報いを受けて地獄に落ちても、せいぜいパディントン駅にいるのと変わらない」とWildeが述べた、というように修正されていて、それはPollardもしくはHousman自身によって、Wilde像が作り上げられているということになる。

第二幕に入ると、Labouchereがはっきりと“We invented Oscar, we bodied him

forth. Then we floated him. Then we kited the stock” (57) と述べている。Labouchere の台詞に表れているように、彼を始めとしたジャーナリスト、雑誌編集者たちが Wilde を “aesthetic article” として作り上げた。ちなみに、Labouchere や Frank Harris たちと Wilde との交流は Stoppard の創作ではない。Ellmann は当時 Labouchere が編集していた雑誌 *Truth* の記事を参照しつつ、Wilde に批判的なジャーナリズムが多かった 1881 年段階では、Labouchere が信頼できる数少ない友人の一人であり、Labouchere も Wilde を支援する記事を *Truth* へ掲載していたと述べている (156)。また Harris 本人は 1916 年に自身の出版した *Oscar Wilde: His Life and Confessions* にて、“Oscar Wilde was a friend of mine for many years: I could not help prizing him to the very end: he was always to me a charming, soul-animating influence.” (v) と述べている。また、Harris は「男色行為」を批判するだけでなく、Alfred Douglas の父親 Queensberry を嫌悪していたこともあり、Wilde と Douglas との付き合いを強く非難していた。

his new intimacy with Lord Alfred Douglas, coming on the top of his triumph as a playwright, was lending him aggressive self-coincidence [. . .] Prosperity was certainly doing him no good [. . .] All the while the opposition to him, I felt, was growing in force” (167-168)

このように、*The Invention of Love* の第 2 幕における登場人物は、Wilde と実際に付き合いのある人物達であり、実際に Alfred Douglas との交際及び「男色行為」を批判していたが、重要なのは、劇中における彼等の台詞において、Oscar Wilde を “invent” した、と表現されている点である。つまり Housman の想念においては、Wilde は彼等によって “invent” されたという側面が強いということが分かる。

しかし、Housman の回想における登場人物たちが Wilde という人物をしきりに作り上げようとしているという点に、(*A Shropshire Lad* という詩を書いているとはいえ) “invent” が自分には不可能だという Housman 自身の不安の裏返しではないだろうか。時代を象徴するような芸術・文化を “invent” した Wilde 像そのものが “invent” されたものであった、と Housman は観客に、それから自分自身に納得させようとしているが、それは Wilde の芸術家としての力を格下げするものであると同時に、自分の不安を抑圧するようにも働いている。劇の序盤、ステュクス川に行く老いた Housman の眼前に、ボートに乗った若き Housman と Pollard, Jackson の 3 人が現れ、そのボートには犬が乗って

いる。この場面はもう一度繰り返されるが、これは Housman の記憶かもしれないものの、彼が“invent”したものではない。このシーンが Jerome K. Jerome の *Three Men in a Boat (To Say Nothing of the Dog!)* (1889) のパロディであることは、Hersh Zeifman (196) や John Fleming (298) によって指摘されている⁸。 *The Invention of Love* の後半では、登場人物として Jerome K. Jerome と他 2 人がボートに乗って登場し、さらにこの他 2 人が *Three Men in a Boat* の登場人物と同じ名前の George と Harris (この Harris は Frank Harris 役の俳優がそのまま演じる) だということも記されているので (84)、Housman, Pollard, Jackson の 3 人のシーンでも *Three Men in a Boat* が意識されていたことが明確になる。つまり、*Travesties* において Henry Carr 自身の記憶と *The Importance of Being Earnest* の世界が混在し始めたように、登場人物の Housman の想像世界では、Pollard, Jackson との思い出と *Three Men in a Boat* が混在している。換言すれば、Pollard, Jackson とボートに乗っていたという場面は、Housman が自分で構築した虚構 (作り上げたもの)、自分の生み出したもの、つまり“invent”したものではないというように、*The Invention of Love* という作品自体が印象操作しようとしている。さらに言い換えれば、Housman ら 3 人のボートシーンは *Three Men in a Boat* のパロディになっている。そのような Housman の想像世界が、Hutcheon の指摘するようなパロディだとしても、或いは Fredric Jameson の指摘するようなパステイシューだとしても、ここで重要なのは、ポストモダニズム的な作業を行っているのは、*The Invention of Love* においては Wilde よりむしろ Housman であるような気がしてくる。むしろパロディを経た作品も偉大な芸術作品になり得ることには変わらない。*Three Men in a Boat* をパロディ化して自身の経験を作り上げるのも、ある意味では“invent”ではある。しかしあくまでも Housman の意識の考察に限って言えば、自分には“invent”が不可能であるという不安を彼は抱えていたのではないだろうか。奇妙なことに、そして重要なことに、彼の想像世界の登場人物たちは、Oscar Wilde 像を“invent”しようとしても、彼の戯曲や小説、詩といった、Wilde の“invent”したものに言及することはほとんどない。さらに、Zeifman が注目しているように、Housman の創作した *A Shropshire Lad* の創作過程や引用も、劇の終盤に至るまで殆どない (193)。これは、Wilde の創作物—“invent”—に積極的に目を向けるのは、自身の“invent”の不在を照らし出す痛み等に等しい振る舞いであると、Housman が意識したからだと考察できる。Housman が劇の終盤で述べる“*My life is marked by long silences*” (95) には、最終的に抑圧せざるを得なかった自身の同性愛とともに、自分が何も“invent”できなかったのではないか、という不

安が込められているように思われる。

Housman はその不安と、劇の終盤において向き合うことになる。Housman の書いた詩 *A Shropshire Lad* を朗読しながら登場した Wilde は、その一節が *Evening Standard* 紙の報じた事件を題材にしていると聞かされると、以下のよう
に反応する。

WILDE: Oh, thank goodness! That explains why I never believed a word of it.

AEH: But it's all true.

WILDE: On the contrary, it's only fact. Truth is quite another thing and is the work
of imagination. (92-93)

Wilde によれば、Housman のこだわりは“fact”であり、芸術は“fact”ではなく
想像力によって捉えられた“truth”を表現するべきである。Housman に欠けて
いるのは、そのような想像力ということになるが、重要なのはその指摘をする
のが Wilde であり、その Wilde を Housman 自身が“invent”していたという点で
ある。Housman は、劇の終盤に至るまで自身の不安を抑圧していたが、終盤に
おける Wilde との対面は、抑圧していたものの回帰として捉えられる。

逆に、Housman の想像世界に登場する Wilde は“invent”する能動的な人物で
ある。Housman と対峙する Wilde は以下のように語る。

[. . .] but before Plato could describe love, the loved one had to be invented. We
would never love anybody if we could see past our invention, Bosie is my creation,
my poem. In the mirror of invention, love discovered itself. Then we saw what we
had made—the piece of ice in the fist you cannot hold or let go. (95)

Wilde によれば、愛や愛の対象は発明されなければならないものであり、
“invention”を通さずに誰かを愛することはできない。愛や愛の対象は元々存
在するものではなく、能動的に生み出す必要がある。先程引用した“I awoke
the imagination of the century”という台詞や、自分のような“artist”は“agent of
progress against authority” (96) であるという台詞からも、受け身の姿勢とはかけ
離れた (Housman の想像世界における) Wilde の能動性が読み取れるだろう。

このように、*The Invention of Love* における Wilde の能動性を確認すると、そ
れとは対照的な Housman の姿勢が際立つ。以下のやりとりがその対照を明瞭
に表している。

WILDE: I lived at the turning point of the world where everything was waking up new—the New Drama, the New Novel, New Journalism, New Hedonism, New Paganism, even the New Woman. Where were you when all this was happening?

AEH: At home. (96-97)

世界の転換期にどこにいたのか、と問われた Housman は “At home” と答える。このような消極的と形容できそうな姿勢は、Hare による *The Judas Kiss* における Wilde に近いものがある。言い換えれば、*The Judas Kiss* における Wilde は、*The Invention of Love* で言えば Wilde よりもむしろ Housman に近いと言える。ここから、次に *The Judas Kiss* の議論へと入っていききたい。

De Profundis、 “The Critic as Artist” と *The Judas Kiss*

The Judas Kiss は Wilde の人生における 2 つの局面に注目している。1 つ目の局面、つまり第一幕は 1895 年のカドガン・ホテルで、Alfred Douglas (Bosie) や Robbie Ross の待機するなか、“act of gross indecency” の罪でいつ逮捕されてもおかしくない Wilde が到着する。2 つ目の局面は第二幕で描かれる 2 年後のナポリを舞台としている。Wilde は刑期を終えて Bosie のもとへ身を寄せている。2 人の仲はうまくいかず、結局 Bosie は Wilde を置いてイギリスへ帰ることを決意する。この劇における Wilde の描き方はしばしば批判の対象になっている。Peter Dickinson は Wilde が登場する芝居をいくつか分析する際に、Hare が Wilde の “tragic figure” としての側面を過度に強調している点に不満を抱いている (420-421)。初演当時も、例えば Irene Backalenick の劇評では、劇中で描かれる Wilde の消極的な決断に動機が与えられていないために観客はただイライラし、結果的に全く興奮しない芝居になってしまった、と述べられている (40)。そして、同じ初演時に *The New York Times* に掲載された Ben Brantley による劇評では、“martyr of love” としての Wilde の描き方が “Christ-like purity” に満ちていたとしたうえで、舞台上観るとそれが酷く退屈であり、その受動的な Wilde には心を全く動かされなかった、と批判されている (E1)。ただし、*The Judas Kiss* における Wilde は Brantley が言うように受動的なキャラクターにすぎないのだろうか。

次章で上記の疑問への批判的に応答するが、捉え方によってはやはり受動的

であると思わざるを得ない。*The Judas Kiss* において、なぜ国外に逃げないのかと問われる Wilde は以下のように答える。

The simple fact is: I am cast in a role. My story has already been written. How I choose to play it is a mere matter of taste. The performance of the actor will not determine the action [. . .] I am trapped in the narrative. The narrative has a life of its own. It travels inexorably towards my disgrace. (*The Judas Kiss* 290)

Wilde によれば、自分のストーリーは既に他者によって書かれており、自分はその場で役を演じる役者に過ぎない。役者は役柄をどう演じるかという幅があるだけで、物語の方向性そのものを決定することは出来ないのである。自分自身でストーリーを書き直そうとはしない、つまり自分が状況を打破し、新たな展開を“invent”しようとしなないという点では消極性が明瞭であるように思われるし、このような Wilde からは *The Invention of Love* の台詞であったような“agent of the progress against authority”や“I awoke the imagination of the century”が出てくるとは思えない。さらに、本論の序盤で述べたように、Wilde に“the English”を批判する意識があっても、“Changing England is low on my list of current priorities” (327) というように変革の意識はない。

その消極性は愛についての記述にも表れている。*The Judas Kiss* における Wilde は“The everyday world is shrouded. We see it dimly. Only when we love do we see the true person. The truth of a person is only visible through love” (351) というように述べている。ここで他者の“truth”が愛を通じて可視化される、もしくは *The Invention of Love* における Wilde の台詞にあるように「発明される」ものだとしても、「見える」、或いは「見えてくる」という状態は、“invent”という単語と比べて動きの要素が欠如している。さらに Wilde は劇中でしばしば“action”に対する嫌悪感を示すため、能動的なイメージは薄くなってしまふ。どうして早く国外に逃げようとしなないのかと Bosie から問い詰められると、Wilde は“I have always had a low opinion of what is called action” (285) と述べる。

重要なのは、*The Judas Kiss* で示されているこのような“action”の嫌悪は、Wilde が“The Critic as Artist”においてさかんに繰り返していたという点である。そもそも“The Critic as Artist”の第一部には“With some remarks upon the importance of doing nothing”という副題が付けられていて、“action”の否定が明確に打ち出されているが、対話中ではさらに Earnest に答える形で Gilbert が以下のように述べる。

Anybody can make history. Only a great man can write it. There is no mode of action, no form of emotion, that we do not share with the lower animals. It is only by language that we rise above them, or above each other—by language, which is the parent, and not the child, of thought. [. . .] Earnest, don't talk about action. It is a blind thing dependent on external influences, and moved by an impulse of whose nature it is unconscious. It is a thing incomplete in its essence, because limited by accident, and ignorant of its direction, being always at variance with its aim. Its basis is the lack of imagination. It is the last resource of those who know how to dream” (256)

ここでは、なぜ“action”の価値が格下げされなくてはならないのかが語られている。Wildeにとっては、人間と動物を区別するものは言葉であって“action”ではない。思考が言葉を生むのではなく、言葉が思考を生み、その言葉によって歴史を書く人間こそが偉大な人物となることができる。さらに歴史上様々な“action”がなされてきたが、“But what of those who wrote about these things? What of those who gave them reality, and made them live for ever? Are they not greater than the men and women they sing of?” (258) というように、“action”した人物そのものではなく、“action”を永続させるべく、“action”について書き記した人間こそが優れているのではないか、と問いかけられている。このように、*The Judas Kiss* の Wilde の台詞には、“The Critic as Artist”が引用されている。*The Judas Kiss* における Wilde が消極的としか思えないのは、*De Profundis* のように“action”に対する書き手の優位性を示しつつ“action”を格下げするように描かれていないためだ。言い換えれば、*The Judas Kiss* は“The Critic as Artist”で述べられる“action”の嫌悪のみに言及していて、その背景や理由が欠落している。

ただ、“The Critic as Artist”以上に明瞭なのは、*De Profundis* の引用である。そもそも *The Judas Kiss* における最後の Wilde の台詞は、*De Profundis* から直接引用されたものであるが、それ以外にも影響が認められる。*The Judas Kiss* の終盤では、Wilde が聖書を芸術だと見做し、芸術的観点から聖書を批評しているが、*De Profundis* でも Wilde はイエス・キリストを芸術家として賞賛し、聖書へ大きな関心を示している。*De Profundis* において Wilde は、Walter Pater の *Marius the Epicurean* を引き合いに出しつつ、“I see a far more intimate and immediate connection between the true life of Christ and the true life of the artist” (740) と述べ、その後も“Christ's place indeed is with the poets” (740) と述べるなど、キリストを

芸術家、詩人と見做している。その理由として Wilde は “He [Christ] has all the colour-elements of life: mystery, strangeness, pathos. suggestion, ecstasy, love.” (748) というように、キリストが生のあるあらゆる要素を備えているからだとしている。さらに Wilde は *De Profundis* 内において “I am far more of an individualist than I ever was” (731) “People used to say of me that I was too individualistic. I must be far more of an individualist than I ever was” (757) というように、自分は以前よりも個人主義者になっているし、個人主義者にならねばならないと語っているが、“Christ is the most supreme of Individualists” (744) というように、そのような個人主義者の理想形をキリストだとしている。

このように、Hare の *The Judas Kiss* では先行作品としての Wilde の “The Critic as Artist” や *De Profundis* を意図的に繰り返しているという点で、ポストモダン的であると言えそうだが、そもそも劇の冒頭が、ポストモダン性をより強く、或いはわざとらしく強調しているように思える。カドガン・ホテルの女性従業員 Phoebe は、仕事を怠けて客室で同僚と密かに情事にふけているが、その場面は “Phoebe is now spread-eagled, her arms against the wall, in a gesture of crucifixion” (255) というように、淫乱な行為に耽り両手を広げている Phoebe の姿が、十字架にかけられたキリストのようである、と表現されている。ここでは、キリストの磔が、文脈や内容を抜き取られ、形・ポーズのみが模倣されている。ここで先ほど言及した、Jameson のパスティーシュという概念をもう一度確認したい。*The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998* の第 1 章、“Postmodernism and Consumer Society” において、Fredric Jameson はポストモダニズムを単なる文化スタイルと捉えるのではなく、文化を消費社会、メディア社会、後期資本主義社会の中に位置づけつつ捉えた時代区分として認識している (3)。さらに Jameson はそのキー概念として、「パスティーシュ」を挙げ、以下のように述べている。

Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody’s ulterior motive, without satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something normal compared with which what is being imitated is rather comic. Pastiche is blank parody, parody that has lost its sense of humour. (5)

つまり Jameson によれば、パスティーシュとはスタイルのみの「模倣」であ

り、秘めた動機のない「空虚なパロディ」である。また、パステイーシュは Jameson による別の著書 *Postmodernism, or, The Cultural logic of Late Capitalism* で「シミュラークル」の概念と結び付けられている。そこではまずポストモダンの特徴として、パステイーシュよりも先に“a new depthlessness, which finds its prolongation both in contemporary ‘theory’ and in a whole culture of the image or the simulacrum” (6) が挙げられており、その後“omnipresence of pastiche”を導く“a world transformed into sheer images of itself”や“pseudo-events and ‘spectacles’”の嗜好に対して“the identical copy for which no original has ever existed”という意味においてシミュラークルの概念が有効である、と述べている (19)。いずれにせよ、ここでのパステイーシュやシミュラークルは、文脈や内容の抜き取られた形・スタイルのみの模倣であり、そこには模倣されたオリジナルが存在しない。これはまさに、*The Judas Kiss* の冒頭における、Phoebe のポーズを言い表す特徴なのではないか。*The Judas Kiss* はいささか大袈裟に、ポストモダン性を冒頭で印象づけようとしているのだと考えられる。

ポストモダンを乗り越える可能性

しかし、*The Invention of Love* の Housman も、*The Judas Kiss* における Wilde も、劇が終盤へと進むにつれて、ポストモダンの枠内に留まらないような兆候を見せる。Housman は古典学者として、“Textual criticism is the crown and summit of scholarship” (38), “The recovery of ancient texts is the highest task of all” (71) というように、古代において書かれたテキストを文字通り蘇らせることこそ古典学者にとって最も崇高な使命だと考えていた。Housman は若い自分自身と対話する際、誤植の混じったカツルスカトルスの詩“*Emathiae tutamen opis, carissime nato*”を引用する。すると若い Housman は初め戸惑うものの、すぐにその誤植を見抜いて文章の矛盾を明らかにする。

HOUSMAN: The comma has got itself in the wrong place, hasn't it?, because there aren't any commas in the *Oxoniensis*, any more than there are capital letters—which is the other thing—

AEH: Not now, nurse, let him finish⁹.

HOUSMAN: So opis isn't power with a small 'o', it's the genitive of Ops who was the mother of Jupiter. Everything comes clear when you put the comma back one place. (37)

オックスフォードのボドリアンに収められていたカツルススのテキスト *Oxonienensis* は、カンマも大文字も存在しない。そのため、そのため、“*Emathiae tutamen opis, carissime nato*” のカンマは後の研究者によって恣意的につけられたものである。若い Housman は *opis* が *Ops*、つまり *Jupiter* の母親を意味しており、カンマをつけるとすれば“*Opis*”の手前である、と見抜いた。すると、「マセドニアの保護者であるペレウスは、オプスの息子 *Jupiter* にとって大切な存在である」という意味であったことが明らかになる。年老いた Housman はその答えを聞いた後、以下のように述べる。

By taking out a comma and putting it back in a different place, sense is made out of nonsense in a poem that has been read continuously since it was first misprinted four hundred years ago. A small victory over ignorance and error. (38)

Housman を含めた研究者たちの行う“*Textual criticism*”によって、カツルススのテキストの誤植が修正された。つまり、言葉や記号一つ一つにこだわるこのような作業によって、過去に書かれたテキストにおける“*nonsense*”から“*sense*”が生み出されるのである¹⁰。

しかし、Housman の言葉へのこだわりは学問的な領域に止まらない。Zeifman も注目しているように、年老いた Housman が若い自分自身と対話する際には、言葉の使い方に厳格になっている (194)。 *The Invention of Love* において、若い Housman に“*Was there ever a love like the love of comrades ready to lay down their lives for each other?*” (39) と問いかけられた Housman は、しばらくしてから“*Love will not be deflected from its mischief by being called comradeship or anything else*” (43) と答えている。つまりここでは、“*comrade*”や“*comradeship*”と“*love*”の意味をイコールで結び付けようとする若い Housman に対して、その意味の線引きを厳格に行うように求めている。その線引きを図ったうえで、Housman は既存の言葉によっては名づけられない“*love*”を指し示そうとしている。劇の終盤、自身の想像世界において、Housman は同僚の *Chamberlain*¹¹ と以下のような会話を交わしている。

CHAMBERLAIN: I know your brother Laurence. We belong to a sort of secret society, the Order of Chaeronea, like the Sacred Band of Thebes. Actually it's more like a discussion group. We discuss what we should call ourselves.

‘Homosexuals’ has been suggested.

AEH: Homosexuals?

CHAMBERLAIN: We aren’t anything till there’s a word for it. (91)

“homosexual” は実際に Housman や彼の友人が定義したわけではないが、Housman の想像世界に登場する Chamberlain の台詞においては、自分達をどう呼ぶかが話し合われ、“Homosexuals” という呼び名が提案された、と述べられている。さらに Chamberlain は、自分達を指し示す言葉がなければ、自分達は何者でもなくなってしまう、と述べている。言葉が見つかるまでは、自分達は何者でもないが、その言葉によって、他の言葉では定義されない、或いは歪曲されかねない、自分のアイデンティティを定義することができる。ここでの“homosexual” という言葉の“invention” は、自分自身の“invention” に繋がるのだ。ただしその反面、Housman 自身はその言葉の“invention” には参加していない。彼不在のなかで、言葉が出来上がったということになっている。自分のアイデンティティを指し示すような言葉を自身で“invent” できず、Housman は他者の言葉によって定義されるしかない。ここで彼は、“invent” できないという自分自身の不安を表面化させていると考えられる。前述したように、Housman と Wilde との対面は Housman の抑圧していた不安の回帰として捉えられるが、その回帰は Chamberlain との対話によって喚起されたと考えられる。劇の流れとしては、Housman は上記の Chamberlain との対話後に Wilde と対面するが、Chamberlain によって表面化させられた不安として、Housman の眼前に Wilde が姿を現すのだ。

しかし Housman は、劇の最後で重要な決別を行っているように思える。彼は Jerome K. Jerome が *Three Men in a Boat* の著者であることをはっきりと示したうえで、Jerome の行った告発・非難が、Wilde の逮捕へと繋がっていったことを述べている (101)¹²。Wilde が Bosie への愛を語っていた雑誌 *The Chameleon* が、“nothing more or less than an advocacy for indulgence in the cravings of an unnatural disease” である、という Jerome の非難によって、Bosie の父親 Queensberry は、自分の息子と Wilde の関係を知り、Wilde が通っていた Albermarle Club に乗り込んで“To Oscar Wilde, posing as a Sodomite” というカードを残した。それがきっかけで、Wilde と Queensberry の裁判へと進展していくのである。そのことについて Housman は劇の最後で語っているのだが、Jerome について言及するというだけではなく、“homosexual” として自分を定義した直後に、劇の最後においてわざわざ Jerome による *The Chameleon* への非難とその顛末について言及さ

れているということ自体が、Jerome との決別の意識を示しているように思われる。彼の若い頃の記憶、或いは想像世界において、Jackson や Pollard とボートに乗っている光景は、Jerome の *Three Men in Boat* のパロディであった。Jerome との決別は、Housman の想像世界におけるパロディとの決別、つまりポストモダンの要素との決別を暗示しているように思われる。

Housman と同様、*The Judas Kiss* における Wilde も言葉の意味、言葉の指し示す対象との関係についてこだわる場面がある。*The Judas Kiss* における Wilde は、同じく“morality”をめぐる話のなかで、“There is no morality in what is called morality; there is no sense in what is called sense” (321-322) というように、“morality”と呼ばれているもののなかに“morality”はなく、“sense”と呼ばれているものの中に“sense”はない、と述べている。ここでは、“morality”や“sense”といった言葉が、文字通りに意味なくなっていることへの Wilde の懸念が現れている。これは言葉とその意味、記号と指示対象のずれが生じる事態への懸念と言い換えられる。さらに、別の箇所でも彼の言葉へのこだわりが見て取れる。

WILDE: Last evening, the sun passed briefly through ochre, then, in a rare display of good taste, disdained primrose, and settled instead on a colour—oh Lord, I searched fifteen minutes on the balcony until I found the word. The sun was not like topaz. No. Nor was it the colour of saffron. I can only say to you with all the fleeting authority which my literary powers may still command that the sun was like orpiment. Have you heard that word?

BOSIE: No. (329)

ここで Wilde は、“action”の嫌悪を文字通り表すかのように、バルコニーから動かない。ただし動きはしないが、沈みゆく太陽の色をどう形容するか、指示対象に近づくような言葉を探そうと努力している。前述したように、“action”に対する書き手の優位性が *The Judas Kiss* においては直接示されていない。また芸術家としての創作活動も進んでいない。ただしその代わりに、このような言葉へのこだわりによって、芸術家としてのかつての自身の地位を指し示そうとしている。前述したように、“The Critic as Artist”における“action”嫌悪の理由と、“action”を起こす人間よりも、それを書き記すことで永続させる芸術家の重要性が、*The Judas Kiss* では省略されている。だが逆に言えば、“action”の嫌悪のみを劇中において言及することで、“The Critic as Artist”では語られていても *The Judas Kiss* 中では書かれていない芸術家の重要性を、仄かに漂わせて

いる。*The Judas Kiss*における Wilde は、新たな芸術作品を生み出す力を持っていない。劇中の終盤で明かされるように、彼は書き物をしているように見えて、そのノートには何も書かれていなかった (368)。そのため、彼は Ben Brantley が述べているような消極性だけではなく、そこから変化する兆しを見せているのだ。

Bosie が家を出て行った後、Wilde は *De Profundis* から直接引用された台詞を観客に向かって語りかける。

Society, as we have continued it, will have no place for me, has none to offer; but Nature, whose sweet rains fall on unjust and just alike, will have clefts in the rocks where I may hide, and secret valleys in whose silence I may weep undisturbed. She will hang the night with stars so that I may walk abroad in the darkness without stumbling, and send the wind over my footprints so that none may track me to my hurt. She will cleanse me in great waters, and with bitter herbs to make me whole ... (370)

Wilde を抹殺しようとした社会は、彼に居場所を与えてくれはしなかったが、自然は彼に避難場所を与えて、躓かずに歩けるような光を与えた。ここで Wilde は、社会・文化的に構築され得ないもの、社会や文化の外側にあるものへと慰めを見出しているのである。ここでは、全ては文化的に構築され、文化的に構築されたものの外部には何もないという、Eagleton が批判したようなポストモダニズムの文化主義的な考えは読み取ることができない。

このように、*The Invention of Love* で描かれる Housman のみならず、*The Judas Kiss* における Wilde も、最後の最後でポストモダンの思考から距離を取ることが出来つつあり、その兆候を見せて芝居が終わる。Jameson が述べるところの「パスティーシュ」を冒頭で見せ、ポストモダンの軽薄さを強調しているように思える *The Judas Kiss* の構造は、やはり引用で終わりながらも、その引用内においてポストモダンの特徴を否定する側面を内包している。はっきりとポストモダンを否定しているというよりも、ポストモダンの特徴からの変化の兆候を見せて幕を閉じるのだ。*The Judas Kiss* では、最後の台詞の前に Wilde がバルコニーへ続くドアを開け放ち、台詞を言い終わると彼は椅子まで戻って、外から日光が降り注ぐなかで本を読み始める。

Wilde goes back to his chair where he picks up his book and starts to read. The sun

rises, brilliant now over the sea.

End of Act Two. (370)

このように、*The Judas Kiss* では暗転を迎えることはなく、むしろ太陽の光が強まるなかで終わりを迎える。バルコニーのドアを開けることで Wilde の住む家と外側が繋がれ、さらに暗転で閉じられることがない。*The Judas Kiss* の Wilde はこの作品内で、或いは 1897 年のナポリで閉じられることがなく、外側へ開かれた存在として提示されている。

注

1 例えば 1997 年に初演を迎えた Moises Kaufman の *Gross Indecency: The Three Trials of Oscar Wilde* や、同じく 1997 年初演の Thomas Kilroy による *The Secret Fall of Constance Wilde* が挙げられる。

2 ただし、Ellmann も指摘しているように、この Ruskin との逸話は Wilde 自身がよく語っていた (597)。そのため、Stoppard が必ずしも Ellmann の本からそのまま流用したとは限らない。

3 Theo Bosanquet による Merlin Holland へのインタビュー記事より。Holland の編集した Wilde の裁判記録を題材に *The Trials of Oscar Wilde* という芝居が 2014 年に上演されたが、このインタビューはその上演に合わせて行われた。

4 *De Profundis* は、*The Complete Letters of Oscar Wilde* (2000) から引用した。*De Profundis* は 1905 年に Robert Ross によって抜粋版が出版され、その後も不完全なものや、誤字の多いものが出版されるなど、Wilde の原稿はなかなか忠実に出版されなかったが、*The Complete Letters of Oscar Wilde* では、Wilde が書いた原稿をほぼそのまま載せたとしている (683)。

5 John Fleming は *Stoppard's Theatre* において、“The contrast between how Housman and Wilde both lived and loved is a central thematic point of the play” (226) と述べている。

6 Wilde をポストモダンの先駆者と位置付ける研究は他に、例えば Andreas Höfele, “Oscar Wilde, or, the Prehistory of Postmodern” (1999) などが挙げられる。

7 ただし、このようなポストモダニズムの文化主義は *The Invention of Love* 初演の前年に出版された Terry Eagleton の *The Illusions of Postmodernism* (1996) において批判をうけている点でもある。Eagleton はその過度な文化主義について以下のように述べている。

Because postmodern thought is nervous of the natural, except it arrives in the form of rain forests, it tends to overlook the way in which humans are cusped between nature and culture (a cusping of great interest to psychoanalysis), and brusquely reduces them

to the latter. (73-74)

Eagleton は、ポストモダニズムが人間を文化的に作り上げられた存在へと還元してしまっており、自然という観点を排除してしまっている、と批判している。

8 Stoppard は 1975 年に放送された *Three Men in a Boat* のテレビドラマ用脚本を執筆している (Delaney, 4)。

9 Housman は年老いて療養所に入っている。そのため、自分は今眠っていて、目の前で展開している光景が夢の世界であり、療養所の看護師にいつか起こされてしまうのではないかと不安に思っている。

10 過去の言葉を現代においてどう汲み取るかは、*The Invention of Love* の 2 年前に上演された Stoppard の *Indian Ink* (1995) でも描かれている。この芝居では、1930 年代のインドと 1980 年代のイングランド、およびインドが交互に描かれる。1980 年代において、アメリカ人研究者の Pike は 1930 年代にインドを訪れた詩人の Flora について研究し、彼女の手紙を編纂して出版しようとしている。Pike は Flora の “undressed” の肖像画があるらしい、と突き止めるものの、“undressed” が文字通り服を脱いだという意味なのか、それとも比喩として使われているのかが分からず、Flora の妹である Mrs. Swan に問いかける。

PIKE: Well, if it doesn't mean a portrait of Flora undressed, what do you think it means?

MRS SWAN: As much or as little as you like, Isn't that the point of being a poet? (378)

このように、過去の言葉が現代では “nonsense” に変容してしまうという点で、*Indian Ink* には *The Invention of Love* に繋がるテーマが描かれているといえる。ただし、*Indian Ink* では言葉そのものの復元が意味を生むのではなく、過去において用いられた言葉の意味が、現代においては拡散してしまい、過去の復元が不可能になってしまう。

11 Nadel によれば、Chamberlain は Housman の特許庁時代の同僚である Maycock という人物が下敷きになっている。台詞にあるように、Chamberlain は同性愛者として描かれているが、Maycock は同性愛者ではない。ただ、彼は Housman を称賛するような手紙を送っている (*Tom Stoppard: A Life*, 514)。

12 Jerome の行った告発については Ellmann も記述している (428)。

Works Cited

Backalenick, Irene. “*The Judas Kiss*.” *Back Stage* 39.19 (1998): 40.

Bosanquet, Theo. “Oscar Wilde’s grandson Merlin Holland: ‘We’ve got as close as we can to hearing him speak.’” *WhatsOnStage.com*. WhatsOnStage.com, 13 Oct. 2014. Web. 07 July 2017. <http://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/merlin-holland-oscar-wilde-trials-interview_36091.html>.

- Brantley, Ben. "Wilde, Out and Down in London and Naples." *The New York Times* 30 April, 1998, E1. *Lexis Nexis*. 5 June, 2007.
- Delaney, Paul. "Chronology." *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Ed. Katherine E. Kelly. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 1-9.
- Dickinson, Peter. "Oscar Wilde: reading the life after the life." *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* 28.3 (2005): 414-432.
- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. New York: Vintage, 1988.
- . *Four Dubliners: Wilde, Yeats, Joyce, and Beckett*. London: Hamilton, 1988.
- Emilsson, Wilhelm. "Living at the Turning Point of the World: Stoppard and Wilde" *English Studies in Canada* 29.1-2 (2003): 131-148.
- Fleming, John. *Stoppard's Theatre*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- Hare, David. *Plays Two (A Map of the World)*. London: Faber and Faber, 1997.
- . *Plays Three (The Judas Kiss)*. London: Faber and Faber, 2008.
- . *Stuff Happens*. 2004. London: Faber and Faber, 2006.
- Harris, Frank. *Oscar Wilde: His Life and Confessions*. New York: Author, 1916.
- Höfele, Andreas. "Oscar Wilde, or, the Prehistory of Postmodern." *European Journal of English Studies*. 3.2 (1999):138-166.
- Hutcheon, Linda. *A Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. 1991. Reprint. Durham: Duke UP, 1995.
- . *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. 1998. Reprint. London: Verso, 2009.
- Nadel, Ira B. *Tom Stoppard: A Life*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- . "Writing the Life of Tom Stoppard." *Journal of Modern Literature* 27.3 (2004): 19-29.
- Riquelme, John Paul. "Between Two Worlds and beyond Them: John Ruskin and Walter Pater." *Oscar Wilde in Context*. Ed. Kerry Powell and Peter Raby. Cambridge: Cambridge UP, 2013. 125-136.
- Sammells, Neil. "The Early Stage Plays." *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Ed. Katherine E. Kelly. Cambridge: CambridgeUP, 2001. 104-119.
- Stoppard, Tom. *The Invention of Love*. New York: Grove Press, 1997.
- . *Travesties*. New York: Grove Press, 1975.
- . *Plays Five (Indian Ink)*. London: Faber and Faber, 1999.
- Wilde, Oscar. *The Complete Letters of Oscar Wilde (De Profundis)*. Ed. Merlin Holland and Rupert Hart-Davis. London: Fourth Estate, 2000.
- . *The Major Works ("The Critic as Artist")* Ed. Isobel Murray. 1989. Oxford: Oxford UP, 2008.
- Zeifman, Hersh. "The Comedy of Eros: Stoppard in Love." *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Ed. Katherine E. Kelly. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 185-200.

的場淳子「『ユダの接吻』」『現代演劇 16』現代演劇研究会編、英潮社、2005年：117-122
頁。