

## 「歴史」を書き換えるワイルド

— ゴシック・ロマンスの系譜再考 —

原 田 範 行

本稿は、2003年11月29日、比治山大学に於いて開催された日本ワイルド協会第28回大会シンポジウム「ワイルドの文学とゴシック・ロマンスの系譜」における発表内容をもとに、これを大幅に加筆修正したものである。会場での質疑応答を含め、関係された諸先生には、改めて厚く御礼を申し上げたい。

浦部尚志、桐山恵子、坂本光の三氏を講師とし、筆者が司会・講師として加わった本シンポジウムは、いわゆるゴシック・ロマンスの系譜を一つの軸に、オスカー・ワイルドの文学の特質を、歴史的にも地域的にも視野を広げつつ、また同時に、本質的な作品解釈の点からも多様な角度から検討してみるということを眼目にしたものである。三氏の考察は、主として『ドリアン・グレイの肖像』の作品解釈に収斂するものであるが、しかし、その作品解釈に関しても、物語構造の歪みに関する考察、メロドラマなど同時代作品との比較、ワイルド文学と象徴主義との関係を探る新たな視点の提供など、ゴシック・ロマンスを念頭に置くことで得られるさまざまな解釈が提示された。この点については、本号所収の三氏の論考をご覧いただければ幸いである。

本稿は、こうした三氏の考察を踏まえ、一般にゴシック・ロマンスと総称される伝統が実はかなり多面的であったことを確認した上で、ワイルドの文学が、そうした伝統を見事に受け継ぎつつ、しかしこれを換骨奪胎して新たな展開を付与していることを示そうとするものである。ゴシック・ロマンスが、18世紀当時のイギリス新古典主義に対する逸脱の系譜であり、それゆえにその後の19世紀文学の新たな展開に寄与するものであったとすれば、ワイルドの文学は、まさにこの逸脱の系譜を存分に吸収した上で、さらに新たな逸脱をすることで、「歴史」を書き換えたのではあるまいか、と思われるのである。

## I

ワイルドの作品には、近代における古典主義の復興を彼が批判的に捉えていたことを示す言及が少なくない。『獄中記』（1905、一部出版）における、次のような指摘もその一例である。キリストの復活が、古典主義の復興によって台無しにされたとするものである。

To me one of the things in history the most to be regretted is that the Christ's own renaissance which has produced the Cathedral of Chartres, the Arthurian cycle of legends, the life of St Francis of Assisi, the art of Giotto, and Dante's *Divine Comedy*, was not allowed to develop on its own lines but was interrupted and spoiled by the dreary classical Renaissance that gave us Petrarch, and Raphael's frescoes, and Palladian architecture, and formal French tragedy, and St Paul's Cathedral, and Pope's poetry, and everything that is made from without and by dead rules, and does not spring from within through some spirit informing it.<sup>(1)</sup>

外部的あるいは古典的規範性に対する内発的精神性の優位を説く彼の見解は明白である。

だがここで、次のような疑問が生じる。すなわち彼が、何をもちて古典主義の復興を“dreary”と称したのか、具体的に何を「外部的(without)」と呼び、何を“dead rules”と考えていたのか、ということである。なるほど、クリストファー・レンによって再建された聖ポール大聖堂の建築も、「オーガスタン」期を代表するポーブの詩も、いわゆる新古典主義の規範性をよく示す芸術作品にはかならない。しかし例えば、その「古典的」に彫琢されたポーブの詩が、ワイルドの好んだバイロンやキーツの詩作に少なからぬ影響を与えていたことは否定できないし、オクスフォード時代の彼が詩「ラヴェンナ」を朗読して喝采を浴びたシェルドニアン・シアターの建築を手がけたのは、他ならぬレンである。『獄中記』において内面的精神性に対する外部的規範性を批判した彼が、しかしそれにもかかわらず、多くの作品において芸術の形式と表層を重視していたことは言うまでもない。19世紀後半に生きたワイルドの周囲には、たとえ反古典主義の視点に立つものの中にさえ、18世紀的な古典主義がむしろ遍在していたと言えるのではあるまいか。

ワイルドにおけるゴシック・ロマンスの系譜を考える場合、このような疑問は

特に注意を要する。なるほど近代における、いわゆるゴシック・ロマンスは、一つの文学伝統と見る場合、古典主義の規範性に対する反動を表現したものである。理性の時代における反理性や超自然の見直しであって、それが後のロマン派と連動し、ヴィクトリア朝における文芸思潮の基盤を整備したと考えるのは容易であろう。そうした系譜が、19世紀のリアリズムによっていささか精彩を欠いた時期に、ワイルドが見事にそれを復権したという説明も不可能ではない。だがそれでは、ゴシック・ロマンスと称される作品群に見られる、きわめて濃厚な作為性や道具立ては、「外部的」と見なされないであろうか。ゴシック・ロマンスに見られるプロットの急転回は、「内部的精神性」の発露とのみ考えられるのか。

このような疑念あるいは矛盾は、ワイルドの作品にゴシック・ロマンスの系譜を辿ろうとする場合、必ずつきまとう。おそらくその原因の一つは、ワイルドの言説における古典主義を、文学史上のいわゆる新古典主義と解し、またゴシック・ロマンスを、そうした新古典主義に対する反動として生じた、これもやはり一つの文学伝統として範疇化してしまいがちだということにあると思われる。なるほど彼は、「古典主義」を批判した。その限りにおいて、ワイルドは確かにゴシック・ロマンスの伝統に近い。しかし他方で、彼の批判は、たんに「古典主義」の枠にとどまるものではなく、むしろ、主として19世紀末のイギリスに見られた外部的規範性や「死んだ法則」に及ぶものであって、そうした彼の言説をたどる時、「古典主義」は批判対象を巧みに象徴するキー・ワードにすぎないのである。したがって、例えば『ドリアン・グレイの肖像』（1890）や『キャンタヴィルの幽霊』（1887）などの作品に典型的に見られるゴシック・ロマンスの諸要素も、古典主義に対する文学伝統としてのゴシック・ロマンスではなく、より普遍的な性格を持つものとして捉えた方が適切であると思われる。

こうした事情を勘案した上で、ワイルドにおけるゴシック・ロマンスの系譜を検討するためには、一度、従来の文学史的な、あるいはゴシック小説を中心として形成されたゴシック・ロマンスの概念を取り去った上で、ゴシック・ロマンスと称される作品群とワイルドとの直接的および間接的な影響関係を吟味してみる必要があると思われる。本稿は、既存の文学史的展開の枠組みをある程度解体してやることによって、ワイルドの特質はもとより、ワイルドによって展開されたゴシック・ロマンスそのものの現代的な可能性についても言及しようとする試みである。

## II

ワイルドにおけるゴシック・ロマンスの系譜を考える場合、その最も直接的な影響関係は、彼の母方の大伯父がチャールズ・ロバート・マチューリンであって、尊敬するこの先祖の『放浪者メルモス』(1820)のような作品に見られるゴシック・ロマンスの基本的な形、すなわち、主人公がファウスト的な悪魔との契約によって墮落していくというモチーフや神秘的・超自然的な道具立てを、ワイルドが、『ドリアン・グレイの肖像』などに活用しているということであろう。晩年、フランスに亡命したワイルドが用いた偽名は、まさにこの放浪者に名を借りた「セバスチャン・メルモス」であった。『ドリアン・グレイの肖像』については、ワイルドがその素材を求めたと推測されるバルザックの『あら皮』(1831)やステューヴンスンの『ジキル博士とハイド氏』(1886)、マインホルトの『シドニア』(1849)などが、いずれもゴシック・ロマンスからの影響関係を指摘できる作品であることは、言を俟たない。<sup>(2)</sup>

『ドリアン・グレイの肖像』に見られるこうしたゴシック的な要素は、しかしながら、ワイルドの他の作品においてはどのような形で表現されているのであろうか。あるいは、『ドリアン・グレイの肖像』にのみ、単発的に見出されるものなのか。この問題を考える際にまず押さえておくべきことは、そもそもゴシック・ロマンスが、たんに神秘的・超自然的道具立てのみを特色とするものではなく、それを語るストーリー・テリングに大きな魅力を有するものであったということである。

近代イギリスにおけるゴシック・ロマンスを考える場合、ゴシック小説というジャンルを見逃すわけには行かないが、このゴシック小説の読者は、ほぼ共通して、その語りの面白さに魅力を感じていた。ホレス・ウォルポールの『オトランド城』(1764)が刊行された直後の次のような二つの批評は、そのことをよく示すものと言える。

We cannot help thinking that this circumstance is some presumption that the castle of Otranto is a modern fabrick; for we doubt whether pictures were fixed in panels before the year 1243. We shall affront our readers understanding so much as to describe the other monstrosities of this story; but, excepting those absurdities, the characters are well marked, and the narrative kept up with surprising spirit and propriety.<sup>(3)</sup>

Those who can digest the absurdities of Gothic fiction, and bear with the machinery of ghosts and goblins, may hope, at least, for considerable entertainment from the performance before us: for it is written with no common pen; the language is accurate and elegant; the characters are highly finished; and the disquisitions into human manners, passions, and pursuits, indicate the keenest penetration, and the most perfect knowledge of mankind.<sup>(4)</sup>

興味深いことに、少なくともこの『オトランド城』刊行当時の読者は、ゴシック・ロマンスの一般的な特徴である“ghosts”にも“goblin”にも“absurdities”にもそれほど大きな意義を認めてはいない。そういう「馬鹿馬鹿しいところは別にして」、登場人物の性格描写や心理描写、あるいはそうした描写を支える言語の正確さを支持し、これをもって「かなり面白い」と評価していたのである。この意味において、ゴシック小説に耽溺した当時の読者と、例えばチャードソンやフィールディングの作品を好んだ読者とに、それほど差異があるとは思われない。『ノーザンガー・アベイ』(1818)によってゴシック小説の「馬鹿馬鹿しいところ」をパロディー化し、その後のイギリス小説の方向を決定づけたとされるジェイン・オースティンの読者とさえもかなり重なり合うのではあるまいか。

しかしながらここで注意しなければならないのは、「馬鹿馬鹿しい」道具立てとゴシック小説における語りの妙味とは、やはり切り離して考えることはできないということである。上記の批評にもある通り、この「馬鹿馬鹿しい」道具立てを基礎とする「驚異の念(surprising spirit)」こそ、実は巧みな語りが追いかける対象にほかならないからだ。「馬鹿馬鹿しい」道具立ては、「驚異の念」を媒介として巧みな語りそのものと不可分に結びついていたと見るべきであろう。

ところが、ゴシック小説の一つの皮肉は、不可思議、非日常、異常、超自然といった道具立てによって、こうした「驚異の念」を醸成することに成功した時、いわゆるイギリス近代小説の系譜を逸脱してしまったということである。ゴシック小説の表現媒体である散文は、そもそも共通理解、日常、道徳性、そして自然をその成立基盤として発展してきたものであり、イギリスにおける近代小説もその延長線上に展開したからである。ゴシック小説が、フランスやドイツなどヨーロッパ大陸の諸国、そしてアメリカにおいて広く受容されたにもかかわらず、当のイギリスではパロディーにされるのが精一杯であったという事情は、このことの証左である。

ところで、共通理解や日常を基盤としない作品が、それらを基盤とする作品と

同様、否、それ以上に、広く読者を獲得するために不可欠な要素とは何か。それは、共通理解や日常を前提とするものだけではなく、非日常や異常とされるものの中にもある種の「共通理解」が可能であるということ、一般的な散文以上に鮮やかに照射してみせるということであろう。この意味において、ゴシック・ロマンスに見られるストーリー・テリングは、本来、散文が前提とする一般的な共通理解を越えて、新たな「共通理解」を構築するものでなければならない。ゴシック小説における反リアリズム、ないしは作為性と考えられる要素は、こうした新たな「共通理解」に資するものであることが必要になる。

それでは、ゴシック小説における作為性とは、具体的にどのようなものなのか。これに関しては、ウォルポールと並んでゴシック小説作家の一人と目されるウィリアム・ゴドウィンのような告白が一つの示唆を与えてくれる。『ケイレブ・ウィリアムズ』(1794)の「スタンダード・ノヴェルズ」版に付された序文に記されたもので、彼の創作工房の秘密の一端を開陳したものである。

I formed a conception of a book of fictitious adventure, that should in some way be distinguished by a very powerful interest. Pursuing this idea, I invented first the third volume of my tale, then the second, and last of all the first. . . . I felt that I had a great advantage in thus carrying back my invention from the ultimate conclusion to the first commencement of the train of adventures upon which I purposed to employ my pen. An entire unity of plot would be the infallible result; and the unity of spirit and interest in a tale truly considered, gives it a powerful hold on the reader, which can scarcely be generated with equal success in any other way.<sup>(5)</sup>

「最終的な結論から最初の冒険へ」と構想して行き、それによって生み出される「統一性」こそ、読者の心をとらえるものであるという彼の主張は、政治的・社会的正義を読者に語りかけようとするこの作品の特殊な性格に起因するものであって、ゴシック小説全般にあてはまるものとは必ずしも言えない。しかしながら、ゴドウィンのような社会改良ではなく、まさに芸術至上主義的な信念のもとに創作を続けたアメリカのエドガー・アラン・ポーが、実はこのゴドウィンの序文を一つの種本として、「創作の原理」と題するエッセイに自らの詩『大鴉』(1845)の創作過程を、「最初に浮かんだ最後の一行から構想した」と記していることを考えると、そしてまた、ワイルドがこのポーを敬愛し、ポーが『大鴉』を執筆した部屋まで訪れているという事実を勘案すると、ゴドウィンの告白は、にわかに重要

性を帯びてくる。ゴドウィンにあっては、おそらくたんなる作為性に留まっていたものが、ポーを経て、すなわち近代イギリス小説の系譜とは異なる形で、ある種の芸術性へ変貌を遂げたと考えられるからである。

ゴシック小説の語りをスリリングなものにするために必要であった作為性が、むしろ直接的な形で、ポーにとっての、あるいはワイルドにとっての芸術につながったわけではない。ポーの短編小説にはゴシック的要素が散見されるが、それは優れた心理描写に資するものとして彫琢されたものであり、ゴシック小説における“absurdities”とは異なる。先に引用した『オトランド城』の読者の指摘にもあるように、ゴシック小説における“absurdities”には、やはり確かに問題があった。しかし、この『オトランド城』の読者たちが見逃していたものは、ゴシック小説がその背景に、ゴシック・ロマンス全般に通じるある性質を有していたこと、すなわち、非日常や超自然、不可思議なるものを、たんに「馬鹿馬鹿しい」だけでなく、近代にあっては、そして散文であっても韻文であっても、「共通理解」の俎上に十分乗せうる魅力的なストーリー・テリングが存在するというのである。一般的な共通理解、あるいは普遍的な道徳性を基盤として発展した散文精神の表れとしての近代イギリス小説の読者に、このことへの理解は薄かった。そして逆に、「道徳は私を助けない、私は法則のために作られた人間ではなくして、例外のために作られた人間の一人である」と『獄中記』に記したワイルドにとって、この逸脱の系譜は、非常に近かったと思われるのである。

たんに語りの魅力ということであれば、ワイルドの周囲には、ヴィクトリア朝小説の大作家たちがいた。ディケンズもトロロープも、である。だがワイルドは、語りの魅力を評価しつつも、基本的には、彼らの作品を支持しない。彼は言う。

For, in some respects, Dickens might be likened to those old sculptors of our Gothic cathedrals who could give form to the most fantastic fancy, and crowd with grotesque monsters a curious world of dreams, but saw little of the grace and dignity of the men and women among whom they lived, and whose art, lacking sanity, was therefore incomplete. Yet they at least knew the limitations of their art, while Dickens never knew the limitations of his. When he tries to be serious he succeeds only in being dull, when he aims at truth he reaches merely platitude. (142-43)<sup>(6)</sup>

ディケンズよりはスコットを、トロロープよりはバルザックを支持したワイルド

が求めたものは、イギリス近代小説に見られる語りではなく、それとは異質の、すなわち非日常を取って「共通理解」の基盤に据えうるストーリー・テリングであった。一般的な共通理解を機知の効いた箴言で転倒させる彼の言葉の魅力は、こうしたストーリー・テリングに芸術性を認めた彼の審美眼によるものだったのではあるまいか。

### III

ゴシック・ロマンスの特質を考える場合、ストーリー・テリングの魅力と並んでもう一つ留意しておくべきことは、それが、本来、きわめて多くのジャンルに及ぶ思潮の表れであり、例えばゴシック小説を論じる際にも、こうした背景を踏まえておく必要があるということである。ゴシック小説は、なるほど散文フィクションの一つの形態ではあるが、既に述べたように、リチャードソンやフィールディングからオースティンに連なる、いわゆる小説の系譜とは異なる。むしろ、ウォルポールの伝記がよく示すように、ゴシック趣味を体現した建築物、あるいは中国などから伝えられた不規則・不均整を特色とする自然庭園などの要素が、散文フィクションに紛れ込んだと考えたほうが妥当である。そしてその影響は、やはり既に論じたように、イギリスではなくむしろ海外に広がって行った。

ワイルドへの影響を考える上で指摘されることの多いロマン派の詩人にも、実はゴシック小説の影響はほとんど見られない。時代的には概ね重なり合っているにもかかわらず、である。ワーズワースやコールリッジ、バイロンやシェリー、キーツといった詩人に直接的な影響を与えたのは、むしろ、ジェフソンやカンバーランド、ゴシック小説の作者でもあるウォルポールやルイス、ベイリー等によるゴシック・ドラマであり、また、ロランやピラネージ、ラウザーバークといった画家による絵画であった。マチューリンの『放浪者メルモス』とほぼ同時期に、バイロンやシェリーが、ともに戯曲仕立ての『マンフレッド』(1817)や『チェンチ家』(1820)を発表していることは、ゴシック・ロマンスが演劇にも詩にも十分な広がりを持つものであったことをよく示している。

興味深いことに、散文フィクションの作家としては、その関連性を指摘されることのないウォルポールとスコット、そしてバイロンが、ゴシック・ドラマに関しては密接に関係していたということである。例えば、ウォルポールが1768年に私家版として発表した『不思議な母親』は、ゴシック・ドラマの先駆けと見な

される作品であるが、これをスコットとバイロンは激賞して次のように記している。

Towards the conclusion of the eighteenth century, an attempt was made, by the Honourable Horace Walpole, to illustrate the more powerful passions of terror, remorse, and despair. *The Mysterious Mother* is a sketch executed with great ability, and, in many scenes, similar to the powerful and gloomy style of Massinger.<sup>(7)</sup>

It is the fashion to underrate Horace Walpole; firstly, because he was a nobleman, and secondly, because he was a gentleman; but . . . he is the "Ultimus Romanorum," the author of the *Mysterious Mother*, a tragedy of the highest order, and not a puling love-play. He is the father of the first romance, and of the last tragedy in our language, and surely worthy of a higher place than any living writer, be he who he may.<sup>(8)</sup>

スコットとバイロンが軌を一にしていたのは、ウォルポールの『不思議な母親』に関してばかりではない。『放浪者メルモス』を発表する四年ほど前のマチューリンが、悲劇『ベルトラム』(1816)を上演した際、これをドゥルアリー・レイン・シアターに推薦したのもこの二人なのである。

こうしたゴシック・ロマンスの多ジャンルへの広がりには、その特質を考えれば自然な成り行きであった。既に述べたように、近代イギリス小説は、共通理解や日常、道徳や理性をその存立基盤とした。イギリス19世紀におけるリアリズムは、この存立基盤を基本的に前提としている。しかしゴシック・ロマンスの本質は、これとは異質なのであって、ゴシック小説がイギリス小説の系譜から逸脱した理由もそこにあった。ゴシック・ロマンスは、むしろ散文フィクション以外の表現形態を積極的に求めるものであったと言えよう。

ワイルドが、ゴシック小説からポーヘという系譜の中に見られるゴシック・ロマンス特有のストーリー・テリングにある種の芸術性を認め、自ら、日常を逆転させ、常識を転倒させる審美眼を重視していたとすれば、彼の作品に、散文と韻文、小説と詩、そして戯曲といったジャンルの混交が見られるのは、それゆえ、むしろ必然的なことであった。ゴシック・ロマンスと呼応する彼の芸術理念が、自ずと多様なジャンルを求めたのである。ただ、ゴシック・ロマンスにおける表現形態の多様性とワイルドの文学におけるそれとの違いは、前者が多くの小説家、劇作家、詩人を巻き込む巨大な流れであったのに対して、ワイルドはそれを一身

に体现しては孤高に近い存在であったということである。

もっとも彼は、こうしたジャンルの多様性を完全に包摂しえたとは必ずしも言えない。オクスフォード時代にニューディグイト賞を受賞した詩「ラヴェンナ」は、ダンテやバイロンの模倣を含む、古典的な対韻で構成されており、そこにロマン派以降の発展的継承を認めることは難しい。「芸術家」や「弟子」などの散文詩も見られるが、これが叙事詩的展開を遂げることもなかった。散文では、短編の童話に筆の冴えを見せた彼ではあったが、『ドリアン・グレイの肖像』となると、さまざまな歪みが生じて、当時の読者の酷評を避けられなかった。『ドリアン・グレイの肖像』刊行直後の『デイリー・クロニクル』誌には次のような書評が掲載されている。

Dulness and dirt are the chief features of *Lippincott's* this month. The element in it that is unclean, though undeniably amusing, is furnished by Mr Oscar Wilde's story of *The Picture of Dorian Gray*. It is a tale spawned from the leprous literature of the French Decandents . . . .<sup>(9)</sup>

『ドリアン・グレイの肖像』は、例えばあの『オトランド城』を読み耽った読者の関心すら引くことはなかったのである。ワイルドの機知、鋭敏さ、すなわち総じてワイルド的芸術性は、こうした散文フィクションではなく、むしろ、最終的には『まじめが肝心』(1895)に至る喜劇において、最も適切な表現形式を見出したのかも知れない。少なくとも次のようなウィリアム・アーチャーの『まじめが肝心』への劇評には、この作品が、ワイルド的芸術性を表現して一定の「共通理解」を喚起していることへの評価が読み取れる。

Mr. Oscar Wilde's new comedy, *The Importance of Being Earnest*, belongs indubitably to the first class. It is delightful to see, it sends wave after wave of laughter curling and foaming round the theatre. . . . [W]hen you come close up to it [the text], behold! It is intangible, it eludes your grasp. What a poor critic do with a play which raises no principle, whether of art or morals, creates its own canons and conventions, and is nothing but an absolutely willful expression of an irrepressibly witty personality? . . . Its theme . . . would have made a capital farce; but 'farce' is far too gross and commonplace a word to apply to such an iridescent filament of fantasy.<sup>(10)</sup>

ワイルドが多くのジャンルを手がけたのは、外部的要請ではなく、主として内発

的な関心によるものであったと思われる。その辿った道のりこそ、彼の芸術が生まれ出ようとする営みの表れにはかならない。しかしその道のりは、多くの場所で、「外部的」形式性との軋みを引き起こした。ゴシック小説がイギリスの伝統的な小説の系譜から逸脱し、ロマン派の豊かな表現がリアリズムの中で色褪せたように、である。だが彼の、ある意味で痛々しいこの道のりは、全体として、ゴシック・ロマンスが内包する本質的な人間の表現欲求を示すものでもあった。ワイルドの諸作品が、その後の文学や演劇、映像の世界にきわめて広範囲に亘る影響を及ぼしているのも、そうした彼の文学の広がりによるものと考えられる。<sup>(11)</sup>

## IV

本稿では、ストーリー・テリングとジャンルの多様性というテーマで、ワイルドの文学におけるゴシック・ロマンスの系譜を再考する手がかりを探ってみた。そこで提起される論点は、いわゆる作品解釈のみならず、おそらくは、彼の発想法や創作原理に踏み込むものとなるはずである。その意味で、昨年のシンポジウムで展開された議論は、多くの議論されなかった問題と合わせて、さらに継続的に検討して行く必要があると考えている。

その議論されなかった重要な問題の一つ、本稿の最後に指摘しておきたい。それは、ワイルドの芸術を考える際、しばしば対比的に扱われながら、しかし実体としてはワイルドが密接に関わっていたと考えられる大衆性の問題である。<sup>(12)</sup> 少なくとも、イギリスにおけるゴシック小説やロマン派詩人の場合、多くは、職業作家としての性格をあまり持ち合わせてはいない。ウォルポールもルイスもマチュエリンも、そしてバイロンもシェリーもキーツもそうである。その意味で彼らは、自らのゴシック・ロマンスの創作に関して、大衆文化と比較的自由な距離を置くことができた。だが、ワイルドは違う。むしろ彼は、ジャーナリズムと大衆文化の内に身を置き、そこに作品の題材を積極的に求め、これと戯れつつその大衆性を批判するというスタンスを取っていた。表象される社会的実体と表象行動との間に存在するある種の距離が、ゴシック・ロマンスの場合とワイルドとでは、決定的に異なるのである。ワイルドの辿った芸術遍歴に見られる痛々しさの一因は、ここにある。

だが、そのことをワイルドの限界と見るのは適切ではあるまい。二十世紀における広範な彼の影響を勘案すれば、むしろ、「現代の芸術と文化に対して、諸々の

象徴的な関係に立つ存在」(『獄中記』)としての彼の文学に見られる、ゴシック・ロマンス的芸術の新たな展開と捉えた方が適切である。彼は、「私たちが歴史に対して負う唯一の務めは、それを書き換えるということである」(『獄中記』)と記しているが、ゴシック・ロマンスの系譜についても、彼はこのことを実現していたのかも知れないのである。

## 注

- (1) 引用は、Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde*, intro. Vyvyan Holland, Perennial Library Edition (London: Collins, 1966), p. 928 による。
- (2) この点については、Richard Ellmann, *Oscar Wilde* (London: Hamilton, 1987), p. 237 などを参照。なお、マインホルトの *Sidonia the Sorceress* には、オスカーの母の英訳がある。
- (3) 引用は、Peter Sabor, ed., *Horace Walpole: The Critical Heritage* (London: Routledge, 1987), p. 69 による。
- (4) 引用は、Peter Sabor, ed., *Horace Walpole: The Critical Heritage*, p. 71 による。
- (5) 引用は、William Godwin, *Caleb Williams*, ed. David McCracken (London: Oxford UP, 1970), p. 337 による。
- (6) 引用は、Robert Ross, ed., *The Complete Works of Oscar Wilde* (London: Routledge, 1993), vol. 8, pp. 142-43 による。
- (7) 引用は、Peter Sabor, ed., *Horace Walpole: The Critical Heritage*, p. 147 による。なお、ゴシック・ロマンスの系譜とワイルドを考える場合、スコットの役割を見逃すことはできない。本文において言及したゴシック・ドラマに対する支援だけでなく、バルザックやアンデルセンを経てワイルドへの間接的な影響関係を指摘することができるからである。この点については、今後の課題としたい。
- (8) 引用は、Peter Sabor, ed., *Horace Walpole: The Critical Heritage*, pp. 147-48 による。
- (9) 引用は、Karl Beckson, ed., *Oscar Wilde: The Critical Heritage* (London: Routledge, 1970), p. 72 による。
- (10) 引用は、Karl Beckson, ed., *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, pp. 189-90 による。
- (11) 例えば、Barbara Belford, *Oscar Wilde: A Certain Genius* (London: Bloomsbury, 2000) など、その序文において、二十世紀におけるワイルド受容の広がりや強調している。
- (12) この問題については、第18回日本ワイルド学会において筆者が行った研究発表「Oscar Wildeの喜劇とComedy of Manners—大衆文化と芸術の接点」などをもとに、稿を改めて論じたい。

『ドリアン・グレイの肖像』と  
ゴシック・ロマンス的要素

浦部 尚志

## I. 序 — ゴシック・ロマンス概説

ゴシック・ロマンスとは、一般に、英国文学史において十八世紀中頃から十九世紀初頭にかけて流行した、中世風ロマンスに似た文学の一形式のことを言う。ホレス・ウォルポールがストロベリー・ヒルにあるゴシック館で、好古趣味の限りをつくしてロマンス遊びを楽しんでいるうち、館の階段の手摺りに巨大な騎士の手が置かれているところを夢に見たことから着想を得て、『オトランド城』(1765)を書くに至ったとされる有名な逸話があるが、彼がその夢を見た1765年こそが、ゴシック元年と言われている。<sup>(1)</sup>

さて、『ロビンソン・クルーソー』(1719)以来の新しい文学ジャンルである、ノヴェル(Novel = 「長編小説」)がイギリスに登場したのは十八世紀のことであった。ノヴェルと、それまでにあったプローズ・フィクション(prose fiction)としてのロマンスとの違いは、より一層の写実性にあった。より明確なリアリズムを目指す小説(ノヴェル)は、理性の時代といわれる十八世紀の申し子的存在であったと言えるであろう。そんな中、「超自然」と「恐怖」を売り物にするゴシック・ロマンスの登場は、読者に非常に新奇な刺激を与え、『オトランド城』は大変な評判をとった。ゴシック・ロマンスは、「理性と良識」を旗印とした十八世紀古典主義の理知的な抑圧に対抗して起こった、奔放な想像力の激発であるとともに、新しい感受性の反逆でもあった。

ゴシック・ロマンスの多くは、ゴシック建築の古城などを舞台として殺人事件を扱ったり幽霊が登場させるなどして、怪奇や超自然的な雰囲気を描出し、読者の恐怖感や神秘感を煽った。前述の『オトランド城』の他、ウィリアム・ベックフォードの『ヴァセック』(1786)、ラドクリフ夫人の『ユードルフォの怪奇』(1794)、マシュー・グレゴリー・ルイスの『修道士(マンク)』(1796)などがその代表作であるとされる。