

オスカー・ワイルド『真面目が肝心』におけるトポス

金山 愛子

オスカー・ワイルド研究は彼の生涯があまりにも劇的だったために彼の生涯を扱うものがほとんどであり、作品を扱うにしてもどうしても作者の影が色濃く浮かび上がる傾向がある。彼を神話化することなく彼の作品を作者を取り巻く伝説から切り離して論じようとする試みがなされて久しいが、わが国のワイルド研究は依然として彼自身に焦点を当てたものが主流であり、彼の作品は作品そのものの持つ力量が正当な評価を受けていないというのが現状である。本稿ではワイルド喜劇の傑作『真面目が肝心』の主題であるアーネストをめぐる嘘と本当の交錯を、その舞台となる「場所」と関連づけて論じる。ギリシャ語で「場所」を表すトポスという言葉が後に「トピック、主題」という意味を持つに至った経緯を考えると、「場所」に主題との関連性を求めるのは妥当と言えよう⁽¹⁾。また冒頭でジャックは町ではアーネスト、田舎ではジャックと呼ばれていると白状するが、このことからしてトポスの重要性は明らかである。なお本稿では実際に上演された三幕版ではなく、ワイルドがそれ以前に書き短縮を求められた四幕版を三幕版と比較しながら考察し、『嘘の衰退』などのワイルドの芸術論が、三幕版では削除されてしまったが、四幕版ではある程度舞台に生かされ、トポスとトピックにかけた遊びが見られることを論証する⁽²⁾。

アリストテレスは『詩学』において、悲劇の劇作術について「あまり起こりそうに思えないことが、往々にして起こるといふことはいかにもありそうである」というアガトーンという言葉を引き⁽³⁾、「詩人は可能であると信じられない可能性よりも、可能らしく見える不可能性の方を選ぶ」べしと述べる⁽⁴⁾。ワイルドがアリストテレスを評価していたらしいことは、彼のエッセイにしばしばこの哲学者の名前を挙げていることや、『芸術家としての批評家』で、ギリシャ人は芸術批評家を持たなかったというアーネストに反駁するギルバートに、アリストテレスの『詩学』が形式の点では完璧とは言えないとしても、内容と論法に関する限りは芸術批評として完璧であると言わせていることから推察できるであらう

ら⁽⁵⁾。ギルバートのこの言葉を額面どおりワイルドのものと取ることはできないにしても、ダブリンのトリニティーカレッジとオクスフォードで古典学を学び、自身劇作を試みたワイルドがアリストテレスに無関心でいらなかったことは如実に知れる。実際ワイルドの芸術論である『嘘の衰退』で彼は「人はありえないことなら信じることはできるが、ありそうもないことは決して信じることはできない⁽⁶⁾」と、アリストテレスの言葉を言い換えており、政治家のつく嘘や道徳的目的のための嘘と違って、絶対に非難を受けない唯一の嘘は嘘のための嘘であって、その最高に発達したものが芸術における嘘であり、美しい不実なものを語ることこそ芸術本来の目的であると述べている⁽⁷⁾。

『真面目が肝心』においてはあまり起こりそうに思えないことが起こり、鞆の中で生まれた（見つかった）ジャックが実はブラックネル卿夫人の甥にあたり、その名もアーネストと今まで彼が偽って使っていた名前と同じであることが判明する。その結果ブラックネル卿夫人の「手塩にかけて育てた一人娘が手荷物一時預り所に嫁ぎ、小荷物と縁組みを組む」というありそうにないことが起こるのである。この喜劇の主題はまさにアーネストをめぐる嘘であるが、嘘をついていると思いつつ、実は真実を語っていたことを知らされたジャックの終幕間近の台詞「生まれてこのかた真実しか語ってこなかったと突然知らされるなんて恐ろしいことだよ」は、「芸術における真実とはその反対もまた真実なものである⁽⁸⁾」と述べる、登場人物を自在に操る劇作家の存在を意識させるものである。果たして『真面目が肝心』の嘘が美しいと言えるかは疑問であるが、徹底したナンセンスであることは確かである。嘘と思っていた事柄、すなわち「真実の反対」をも真実にしてしまったところが芸術家としてのワイルドの面目躍如たる所以であろう。

ワイルドの座談は書かれた作品よりもはるかにおもしろく、彼の舞台設定は単調で工夫がないと批判されている⁽⁹⁾。確かに彼の舞台設定はどれも似ていて、作品のおもしろさは登場人物の台詞の妙による場合が多い。『真面目が肝心』以前の作品で舞台設定が筋の鍵となるのは、『ウインダミア卿夫人の扇』と『理想の夫』ぐらいであろう。前者ではダーリントン卿の部屋でアーリン夫人がウインダミア卿夫人をかばって彼女をカーテンの陰に隠し、自分は非難されることを承知で、帰ってきた男達を出迎えて場を繕い、その間にウインダミア卿夫人が逃げるという場面である。後者では誤って隣の部屋に通されたチヴリー夫人がゴーリング子爵とチルターン准男爵の話を盗み聞きする。『真面目が肝心』で問

題になる庭も他の喜劇の背景となるし、『理想の夫』では特に温室という極度に人工的な自然と温室のシュロの木が特記される。ゴーリング子爵がかつてチヴリー夫人を愛していたことに触れられるが、テンビーの温室で彼女が他の男とよろしくやっているのを見て——見たと言って——彼女を捨てたいきさつが明らかにされる。温室はその後ゴーリング子爵とメイベル・チルターンの逢引の場所らしいことが窺えるが、それ以上の意味合いは持たない。

ジャックの出自が鞆の中というおよそありそりにないトポスであったことが、この喜劇を進める機動力となっているように、『真面目が肝心』ではトポス——特に庭と室内——は密接に筋と関連している。特に四幕版の方でトポスがより意識され、かつ洗練されている。これから四幕版と三幕版を比較していこう。先に述べたとおり、ワイルドは初め『真面目が肝心』を四幕版として書いた。しかしセントジェームズ劇場で上演するにあたり、カーテンレイザーのために短縮するようにとの要請が座長であり俳優でもあるジョージ・アレグザンダーよりなされ、ワイルドは三幕に短縮した⁽¹⁰⁾。その結果芝居のテンポもより軽妙になり、大成功を収めたと言われる⁽¹¹⁾。しかし本稿で問題としたいトポスとトピックの扱いや、『嘘の衰退』に現れている彼の芸術観の具体化という趣向をこらした側面は削除されてしまった。確かにこれから提示する読みは作品をテキストとして読むときに初めて可能となり、劇場ではワイルドの綿密な舞台設定、それに絡んだ言葉のおもしろさは観客には届かないであろう。しかしながら、削除を受けて舞台設定が不自然になった点も否めない。

例えば四幕版の第一幕はロンドンのアルジャンンのフラットのモーニングルーム、第二幕がウールトンにあるジャックの領主邸の庭、第三幕、第四幕が同じ領主邸の客間である。これに対して三幕版では第一幕がアルジャンンのフラットのモーニングルーム、第二幕が領主邸の庭、第三幕が領主邸の客間である。登場人物では四幕版の第二幕に登場する庭師のムールトンと、サヴォイ・ホテルからの依頼でアーネスト・ワージング氏のホテルでの飲食費滞納のため、彼の身柄を差押えに来た弁護士グリブズビーが削られている。グリブズビーエピソードはジャックがアルジャンンに仕返しをする場面でおもしろいし、セシリーのアルジャンンに対する気持ちが伝わる場面で、第三幕のアルジャンンのプロポーズを受けたセシリーの態度の伏線となるものである。しかし四幕版で庭師のムールトンをわずか二回短い台詞を言うためにわざわざ登場させるあた

り、四幕版での庭に対するワイルドの思い出は相当であったと見るべきであろう。

四幕版、三幕版ともに第二幕は庭で花に水をやるセシリーの姿で幕が開く。これはドイツ語のレッスンからの逃避行為であることが後でわかるが、チャズブル司祭の出現を良いことに、セシリーは彼に好意を寄せるプリズム女史を散歩へと追い出してしまふ。そこへアーネストを装ったアルジャンンの到着が報告される。四幕版ではセシリーは「プリズム先生は私がひとりでアーネストと会うのを嫌がるでしょう。先生が戻ってこないうちにこちらへ通した方がよさそうね」と考えて、アーネストを通させる。ここでセシリーは不良のアーネストとの一対一の出会いを楽しみにしていることがわかる。アーネストに出会ってみると彼は意外とまともだった。

セシリー： ……だけど私があなたの従妹のセシリーです。あなたは、この名刺によるとジャック叔父さんの弟で、私の従兄のアーネストね。私のワルの従兄のアーネストね。

アルジャンン： ああ、僕は本当は全然ワルなんかじゃないんだ、セシリー。僕のことをワルだなんて考えてはいけませんよ。

セシリー： もしそうでないなら、あなた私達みんなをととても許しがたいやり方で騙していたことになるわ。あなたジャック叔父さんにあなたは不良だと思い込ませているわ。まさか終始善良なくせしてワルのふりするなんて二重生活していたんじゃないでしょうね。それって偽善じゃないこと。

(第2幕)

この偽善 (hypocrisy) という言葉の同根で偽善者 (hypocrite) という言葉があるが、これはもともとギリシャ語で「役者」を意味していたことを考えると、アーネストに扮したアルジャンンは一つの役を演じているわけだから、セシリーは意図せずにアルジャンンの本質をついている。これは後から出てくるアルジャンンのプロポーズの場面にも言えることだが、アルジャンンはセシリーの日記という脚本に出てくるアーネストの役をしばらくは演じることになる。例えば、第3幕でプロポーズ

を受け入れた後に、セシリーの「あなたの巻毛は自然にカールしているんでしょう？」という言葉に対し、アルジャンオンが「ええ、他の人の手を多少借りてね」と答える場面がある。このような嘘と真実のないまぜになった答えを聞いてセシリーは満足するが、アルジャンオンは一貫して人工を体現し、虚構の世界に生きる「役者」に徹するのである。

それから彼らは家に入るが、入る前にアルジャンオンはセシリーに頼んでボタン穴に飾る花を切ってもらう。これはワイルドの「きれいに作ったボタンホールだけが芸術と自然の唯一のきずなである⁽¹²⁾」を思い出させるシーンであるが、庭という自然から家という芸術へ移行する際に、ワイルドは巧みに自らの美学を舞台化している。さて庭には散歩から戻ったチャズブル師とプリズム女史、それから喪服姿でロンドンから帰ったジャックが登場する。ジャックがアーネストの死を報告した直後にセシリーが現れ、アーネストの到着を告げ、五人が庭に揃う。四幕版では全員が昼食に家の中に入ろうとする時のセシリーとアルジャンオンの会話が、トポスとしての庭と嘘というトピックを意識させる。アルジャンオンはロンドンへ帰る前にもう一度セシリーに会えないかと尋ねる。

セシリー： お昼の後はプリズム先生と私ここにいるわ。いつも午後の授業はあのイチイの木の下でやるの。

アルジャンオン： プリズム先生を追い払ううまい方法は考えられないかい。

セシリー： 嘘を考え出すってこと？

アルジャンオン： いやいや、もちろん嘘じゃない。ただ必ずしも本当じゃないけれど本当らしいことさ。

セシリー： 残念ながらそんなことできそうにないわ。どうしたらいいかわからないんですもの。……勿論あなたがたまたまチャズブル先生がどこかでプリズム先生をお待ちだと言えば、先生は必ず会いに行くわ。先生は司祭様を待たせるのはお好きじゃないの。それにそんな機会はめったに来ないんですもの。

アルジャンオン： なんてすばらしい提案なんだ。

セシリー： あら、私提案なんてしてないわ、アーネスト。どんな些細なことでもプリズム先生を騙す気になんかならないわ。ただ、もしあなたがある線に沿っ

て行動すれば、それにともなって結果がついてく
るということを指摘したにすぎないわ。

(四幕版第2幕)

アルジャノンはその時真面目な話がしたいと言うが、セシリーは真面目な話なら家の中でしたいと答える。「外で真面目な話をするのは好きじゃないの。とても人工的に見えるんですもの」と言って、三時半に客間で勉強しているはずだと言い残して別れる。自然の中で真面目な話をするのが人工的に見えるとはどういうことなのか。これもまたセシリー独特のひねったものの見方であろうか。あるいは庭という手を加えつつ自然に見せる凝った技法が、実は室内以上に人工的であるということを見抜いているのか。

エリザベス朝のイギリスでは木を物の形に似せて刈り込んだり、庭を左右対称に整備した極めて人工的な整形庭園が流行っていたが、その後もっと自然な庭が好まれるようになり、垣根も取り外された。しかしありのままの自然よりも美しくかつ自然な姿を求めて手を入れていたので、ヴィクトリア朝の庭も、そういう意味でかなり人工的であったと言えよう⁽¹³⁾。ジャックの領主邸の庭も外との隔たりのない、もしくは隔たりの目立たない庭であったらしい。

庭と室内の対比で始まる『嘘の衰退』では書斎に閉じこもり校正に没頭するヴィヴィアンをセシルが外へ誘うが、ヴィヴィアンは自然を楽しむなどほかに拒む。ヴィヴィアンは人間は家の中だと正しい調和を感じる。それはあらゆるものが人間に従属し、人間の使用と快樂のために作られているからである。屋外だと人間は抽象的かつ没个性的になると言う⁽¹⁴⁾。アルジャノンの真面目な話を愛の告白と察したセシリーは、庭で愛を語る男女というあまりにも没个性的で、人工的な一幅の絵を思わせるシーンを自らが演じることを拒む。そのようなシーンは三冊本の小説ぐらいの価値しかない彼女の空想の日記の中でのみ許されるのである。

四幕版の第三幕では庭やその他のトポスが頻繁に言及されるようになる。まず客間で日記書きに没頭して勉強を始めようとしないうセシリーとプリズム女史の会話で幕が開く。アーネストの表面的な性質に惑わされないようにと言うプリズム女史に対し、セシリーは表面的な性質しか長続きするものはないと言い、人の深い性質はすぐに暴き出されてしまうと答える。実はこの台詞も『若者のための警句と哲学』にあるワイルド

の言葉である。プリズム女史がどこからそんな考えを仕入れてくるのかとあきれて尋ねると、「庭から」と答える。庭での愛の告白を拒絶し、真実を見抜く目を庭から得たと言うセシリーにとって一体庭とはどのようなものであろうか。キャサリン・ワースはそれを「ユートピア」という名前で指摘し、成長と変化の場であると言う⁽¹⁵⁾。しかし一見温室育ちに見えるセシリーが、都会育ちのグエンドレンと対等に張り合っているのであるから、決して彼女は無知な田舎娘ではない。一見自然を装いながら実は手の込んだ人工の場である庭においては、観察の対象がプリズム女史やチャズブル師だけであっても、彼女は人間を十分に観察できていたのだ。四幕版でワイルドは庭にユートピアというにはあまりにも現実的で人間的な性質を与えていた。

セシリーとプリズム女史の所へ噂の主であるアルジャンが現れて、チャズブル師が祭服室でプリズム女史を待っていると告げる。それを聞いてプリズム女史はなんだか重大なことらしいと言って、いそいそと出て行く。たしかに祭服室にはチャズブル（司祭がミサの時に着用するカズラ）が掛かっている、着用されるのを待っているに違いない。従って、セシリーがプリズム女史に嘘をつくようなことはできないと言った希望どおり、アルジャンの言葉は嘘とはならず、いかにもありそうなことを言っていることになる。ワイルドが教区司祭にこの風変わりな名前をつけた唯一の理由は、まさしく「必ずしも本当ではないが本当らしいこと」をここでアルジャンに言わせるためである。しかし三幕版ではこの場面は削除され、すでに庭にいてジャックと話をしていたアルジャンのもとへ、ジャックが去ってからセシリーが花に水をやりに出て来たふりをして登場し、アルジャンは真面目な話を外ですることになる。このような舞台設定ではチャズブルという司祭の名前は意味を持たないことになってしまう。本来ここでは祭服室というトポスが、嘘（必ずしも本当ではないこと）というトピックと強烈に結合していたのである。

ここでセシリーはアーネストとの婚約、婚約破棄、そして二度目の婚約について書かれた日記のシナリオを披露する。日記の中でセシリーがアーネストを受け入れたのは庭でであった。実際にアルジャンがセシリーにプロポーズをするのは、四幕版では客間という室内であり、三幕版では同じ庭である。三幕版の場合、上に述べた自然の中での愛の告白という一枚のタブローをセシリーとアルジャンが形成することになってしまうが、これは四幕版のセシリーの美意識には合わないであろう。この点はさておき、庭でのプロポーズにより、場面設定が若干不自然に

なることは確かである。これから三幕版の一連の動きを見てみよう。プロポーズを受けてセシリーは、外にいるにもかかわらず、どういわけかテーブルの下からアーネストからの手紙の束を取り出し、アルジャノンに見せる。名前が問題となり、アルジャノンが洗礼の時間を決めにあわてて舞台を去ると、今度はグエンドレンが到着し、セシリーと恋の鞆あてを始める。庭にいるこの二人のもとへ偶然ジャックとアルジャノンが戻って、本当のことを白状する。それを聞いた女達は怒って室内に入り、庭に取り残された男達は外でマフィンを食べる。ここで第三幕に移るが、第三幕では庭でマフィンを食べる男二人を家の中から女達が見ており、中の彼女達に気がついた二人がマフィンを食べ終え、中へ入ってくる。しかしこの演出方法では、グエンドレンの台詞「普通だったら中までついてきたでしょうに、あの人達が中までついて来なかったのは、多少なりとも恥つてものがあるからだわね」は無意味になるし、外でマフィンを食べるといふ行為も不自然である。以上のように、第二幕の庭でアルジャノンがセシリーにプロポーズをするということから、その後まで舞台の不自然さをひきずることになってしまう。同じ場面が四幕版では、怒って外へ出て行ってしまった女達が、男二人が庭までついて来ないので待ちきれなくなって家に入り、マフィンを食べる二人を見る。そしてこの二人が部屋の中にいるグエンドレンとセシリーに気がついて立ち上がり、近づく。このような四幕版の所作の方がはるかに自然であったらう。三幕版では真面目な話や本当のことは庭で話されるのに対し、四幕版では室内でというのも、四幕版での庭の位置づけにワイルドが相当な注意を払っていたことの証拠であろう。

以上四幕版と三幕版の舞台設定の違いと、それに伴う劇的効果の変化およびトポスとありそうにないことというトピックとの関連を考察してきた。これらのトポスをめぐる場面や台詞が一括して削除されたという事実が、ワイルドがトポスを一つのまとまりとして意識していたことを雄弁に物語っている。庭や祭服室や室内というトポスは、鞆の中で生まれたジャックのありそうにない話を大きく膨らませる。従ってジャックの最後の台詞の中の「アーネスト」という音を「真面目」の意味で聞くことはほとんどありそうにないことなのである。登場人物は最後まで作者に裏切られるのである。実際に上演された三幕版は大成功を収め、86回のロングランを記録した⁽¹⁶⁾。そのような観客の反応こそが、削除、改訂された部分は直接筋に関係なく、致命的なものではなかったということを証明している。さらに批評家の多くは、四幕版よりも三幕版の方が、

芝居として優れていると考える。一旦舞台上がってしまえばそうであろうし、ここで両者の優劣をつけても意味はない。しかし多分に耽美的なワイルドにとって、自分の書いた芸術論に基づいて作品を構成するという試みは、抗しがたい魅力を持っていたことであろう。実際ワイルドにとって、機知に富む気の利いた言葉を登場人物に割り当てることが、それほど難しいことではなかったのであれば、むしろ彼は自分の芸術論を劇作においてどこまで追求できるか、どのように台詞とトポスを有機的に結合させるかを考え、綿密な計算をしたのではないか。彼がアレグザンダーからの要請で短縮を余儀なくされた時、その知的な遊びを潔く削除してしまったことも、お金に困っていた彼のことだから納得できよう⁽¹⁷⁾。劇作家としてこの遊びが舞台上でそれほどの効果を持たないということも予測できたであろう。しかしながら『真面目が肝心』の四幕版をテキストとして読む時、これは随所にワイルドの芸術性が窺える作品であることがわかるのである。

註

1. 本稿では主題と関係のある場所をトポスと呼ぶことにする。
2. ハロルド・ブルームは『嘘の衰退』などのエッセイを典拠に、批評家としてのワイルドを論じ、劇中にワイルドの美学をたどるが、それを彼の編集した本の序として書いたため、その分析は細部にはわたらない。Harold Bloom, "Introduction" in Harold Bloom ed., *Oscar Wilde's The Importance of Being Earnest* (New York: Chelsea House Publishers, 1988), pp. 1-10. なお本稿では『真面目が肝心』四幕版と三幕版の典拠は以下のとおりである：with Introduction by Vyvyan Holland, *The Complete Works of Oscar Wilde* (New York: Harper & Row, Publishers, 1989), pp. 321-384. *Oscar Wilde: Plays, Prose Writings and Poems* (Everyman's Library 42, London: David Campbell Publishers Ltd., 1991), pp. 345-402.
3. アリストテレス『詩学』第18章、今道友信訳（アリストテレス全集17、岩波書店、1972年）、67頁。一部金山の改訳。
4. 前掲書、第24章、95頁。
5. Oscar Wilde, *The Critic as Artist in The Complete Works of Oscar Wilde*, pp. 1017-1018.
6. Oscar Wilde, *The Decay of Lying in The Complete Works of Oscar Wilde*, p. 990.
7. *Ibid.*, pp. 990-992.
8. Oscar Wilde, *The Truth of Masks in The Complete Works of Oscar Wilde*, p. 1078.
9. イエイツは彼が初めてワイルドに出会った時、ワイルドの完璧な話ぶりに大変驚いたことを記している。William Butler Yeats, "My First Meeting with Oscar Wilde" in Richard Ellmann ed., *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays* (New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1969), pp. 9-15. 同書の序でエルマンはジッドが語り手としてのワイルドを絶賛し、作家としての彼をけなしていることに、多少辟易としながら言及している。Richard Ellmann, "Introduction," p. 4. 平井博は『アーサー・サヴィル卿の犯罪』を直接ワイルドから聞いたサー・バーナード・パトリッジが、後に書かれたものを読んで失望するくらい、座談の時の方が面白かったという例を紹介している。また平井はワイルドの小説や劇の中で同じシーンや、人物の名が出てくることを指摘し、ワイルドは書くことに対してものぐさであったと批判している。平井博『オスカー・ワイルドの生涯』（松柏社、1960年／1989年）、82頁。
10. Vyvyan Holland, "Introduction" in *The Complete Works of Oscar Wilde*, p. 13. ホランドは上演の4年後にレオナード・スマイザーズ社が三幕版を出版してから、常に三幕版のみが出版されてきたことの原因はわからないとしながら、オリジナルの四幕版を掲載している。ワイルド作品の編集者であるフィリップ・ドレイク同様ホランドもジョージ・

アレグザンダーの影響が長年にわたって及んだことに遺憾の念を示している。四幕版は初め1903年にドイツ語で出版され、英語版は1956年にニューヨーク図書館が五百部の限定出版をしたが、なかなか一般には入手困難で、翌1957年にホルランドの序文をつけてメッシューン社から出版された。(平井、104頁。)

11. Katharine Worth, *Oscar Wilde* (London: The Macmillan Press Ltd., 1983), pp. 155-156. ピアソンは初演の1895年2月14日は何年来の激しい吹雪の夜であったにもかかわらず、セントジェームズ劇場付近は、駆け集まる馬車で身動きもできなかったことを伝えている。Hesketh Pearson, *The Life of Oscar Wilde* (New York: Penguin Books Ltd., 1985), pp. 254-255.
12. Oscar Wilde, *Phrases and Philosophies for the Use of the Young in The Complete Works of Oscar Wilde*, p. 1205.
13. 川崎寿彦『楽園と庭』(中公新書、中央公論社、1984年)。川崎はウィクトリア朝市民階級の間で、テレトリウムと呼ばれるガラス鉢園芸が流行したことに言及している。
14. Oscar Wilde, *The Decay of Lying in The Complete Works of Oscar Wilde*, p. 970.
15. Katharine Worth, p. 166.
16. Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, 阿部孝士編註(北星堂書店、1992年)、xii。
17. Pearson, p. 250.

Topoi in Oscar Wilde's *The Importance of Being Earnest*

Aiko Kanayama

Oscar Wilde's *The Importance of Being Earnest* has been great success. But before this play appeared on stage in the three-act version, Wilde had written it as a four-act play, which George Alexander asked him to shorten for the curtain raiser. Critics would agree that Wilde was most careful and successful in trimming the original play for its tempo. It was, however, in this original version that Wilde's aesthetics as seen in his essays is more consciously woven into the plot. Especially some scenes take on certain meaning connected with the topic of the play, namely improbability.

The play's spirit rests on the nonsense of improbability, starting with Jack's birth in a large leather handbag and ending with his recognition of his real name being Earnest which he happened to be using as a pseudonym. In addition to the bag as a birthplace, Wilde uses the garden as a place for Cecily's man-watching and a place to make a serious talk so "artificial," like a tableau of a man proposing a woman, as well as the vestry for a Chasuble to wait in to make Algernon's story "not quite true, but should be." Of course these scenes have little influence on the plot, but they do enrich the play and one can feel that Wilde was enjoying himself in inserting these episodes. For highly aesthetic Wilde, if it was easy enough to assign witty lines to the actors, it must have been tempting to write a play which embodies his artistic theory. He must have known well that these little puns on the scenes (= places < *topos* in Greek) and the topic would not effectively reach the audience, and therefore eliminated these episodes. But when we read the play as a text his artistic ingenuity does loom out of the play.