

変容するロンドンの劇場空間と

英国劇作家サマセット・モームのさまざまな価値 (その2)

大谷 伴子

1 英国劇作家モームのキャリア全体の見直しのために ——英国演劇をあらためて歴史化してみる

英国劇作家としてのサマセット・モームのキャリアの軌跡において、商業演劇の作家としての成功とその後の転回を画した『フレデリック令夫人』とは反対の意味で、すなわち、新たな観客層の勃興に対する作者の困難ならびにその後続く劇作からの引退という意味で、移行期・転換点に位置づけられる『コンスタント・ワイフ』という戯曲がある。¹モームのキャリア全体の幕を閉じる契機ともみなせるこの劇テキストの初演は、1926年、ニューヨークのマクシーン・エリオット劇場、主演のスター女優エセル・バリモアの好演によりほぼ300公演を記録し成功を収めたものの、翌27年のロンドン初演はさんざんなもので、米国での成功とは相反して、70公演で打ち切りとなった。このロンドンでの失敗について、ウェスト・エンドでの演出を引き受けたバジル・ディーンの自伝には、初日の座席をめぐる不幸なひと悶着にまつわる、ある興味深いエピソードが記述されている (Dean 305)。

『コンスタント・ワイフ』のロンドン初演をめぐり、劇の版權を獲得しハイマーケット劇場での上演を企図したマネジャーのホレス・ワトソンが演出をバジル・ディーンに依頼したものの、諸所の事情でより小規模のストランド劇場に変更されたこと、このことに失敗の一因があるようで、その事情は、以下のように説明されている。当時、劇場のストール席は、最前の数列のピット席（その後観客の地位向上に合わせてピット＝ストールと呼ばれるようになる）とはロー

プによって隔離されていたのだが、ストール席の売行き状況によってこのロープの位置は変動した。人気劇作家モームの新しい芝居『コンスタント・ワイフ』はその前評判あるいは話題性のため予約が殺到し、通常のストール席だけでは対応できず、追加のストール席としてピット席を販売するよう経営側から指示が出されたのだが、その折、現場に対して同時におこなうべきロープの位置の変更の指示がなされず、劇場空間の準備が片手落ちになってしまった。すなわち、劇場のマネジメント側の落度がそもそもの原因だった。こうした落度のため、追加ストール席を予約購入した観客が劇場に到着した頃には、その座席は、先着順に安価な最前の2・3列のピット席を手に入れんと朝8時から行列していた人びとによってすでに陣取られてしまっていたのだ (Dean 305)。

こうした新たな観客となるふつうの人びと (The 'pitites') が、席を譲ることを断固として拒否したため、予約購入した旧来からの富裕層観客との激しい口論が生じ、この劇場の観客席の空間でのいざこざにロンドンにおける上演の失敗の原因がある、というのが演出家ディーンの視点だ (Dean 305)。この早い者勝ちで最前2・3列のピット席を手に入れた The 'pitites' たちだが、『コンスタント・ワイフ』の序文におけるアントニー・カーティスの解説によれば、彼らが陣取るストール最前列は、「天井桟敷 (the gods)」の代替として機能していた —— “the pit available on a first-come-first-served basis as an alternative to a cheap seat in the gods” (Curtis xxvii) ——、という。『コンスタント・ワイフ』の初演のエピソードに登場するピット席と「天井桟敷」の観客層という新たな存在を手がかりに、戦間期ロンドンの劇場空間における観客の変容から本論の議論をはじめることしよう。

『コンスタント・ワイフ』の初演における不幸なひと悶着にかかわるピット席の観客と関連する「天井桟敷」の観客について、まずは、1918年から45年にいたる英国の劇場空間を論じたマギー・B・ゲイルの議論を手がかりにしよう。ゲイルによれば、ロンドンの劇場空間に存在した階級構造は、戦間期に著しく変容したのだが、その変化は、ギャラリー・ファースト・ナイターズ (the Gallery First Nighters) —— 初日のソワレにきまって天井桟敷を陣取る観客

——の集団によって測定することができる (Gale 152-53)。ゲイルによれば、ギャラリー・ファースト・ナイトズは、なにも新しい現象ではないのだが、戦間期においては「緩やかに形成されたある種の『クラブ』 (a loosely formed 'club)」のような集団的存在となっていた。天井桟敷の手ごわい観客として承認されたフレッド・ベイスンのような、初日のソワレにきまって天井桟敷の安価な席を獲得する熱心な観客たちは、個々の芝居ときには個々の上演の運命を決するような力を示していた。たしかに、こうした観客はオクスブリッジ出身あるいは特権的な出自の劇評家たちとは異なり、たいていは上層労働者階級あるいは外国人留学生のようなある意味ディアスポラ的な人びとだった (Gale 152-53)。新たにその存在を示したこの集団にとって、劇場空間に赴くということは、ストール席の富裕階級の観客にとっての社交目的とは異なり、たとえば居心地の悪い席であろうと純粹に芝居やそれを演じる俳優を見に行くためのものだったのだ (Maugham Foreword xv)。

1920年代・30年代の英国の劇場空間は、「感傷ではなく知識を求める」批評力のある新たなタイプの天井桟敷の観客を産み出し、そしてまた、こうした観客の存在を通じて、彼らの欲望を満たすような新しいタイプの劇作家が登場した。たとえば、その筆頭に挙げられるのがノエル・カワード (Bason 15)。戦間期英国の1920年代の「煌びやかな若者」文化を牽引したカワードあるいはより適切には彼が斜めから少し距離を取って描いたきらきらと貴族的に輝く華麗な世界は、階級社会の伝統をもとに英国風に味付けされた「大衆的な」消費文化、つまり、社会主義革命後のロシアとともにグローバルに台頭する消費の帝国アメリカを1つの典型例とするアール・デコというポピュラーな文化形式をロンドンの演劇世界において提示するものであった。モームのキャリアの終わりを規定した歴史的コンテクストを編制したのは、間違いなくこのように新たに歴史的に編制された文化と観客の存在に違いない。

ただし、本論が論じたいのは、こうしたロンドンの劇場空間に新たに立ちあらわれた観客の1部を編制していた働く女性とそれに連動する消費文化のイメージが、モームの劇テキストにおいてどのように表象されていたか、という

問題だ。『おえら方』にはじまる17世紀以来の英国演劇の伝統を継承したモームの一連の文化的生産物においては、有閑階級のレイディたちがその主人公としてほぼ例外なく登場しているようなのだが、そうしたテキストの最後を飾る『コンスタント・ワイフ』の主人公は、富裕層の主婦でありながら働く女性としても提示されている。本論は、その特異な女性のイメージ、すなわち、働くレイディの表象の意味を、歴史的に解釈することにより、英国劇作家サマセット・モームのさまざまな価値をさぐりたい。それはまた、戯曲と小説という2つのジャンルあるいは記号システムの共存・抗争の意味をさぐった『劇場』の場合と同じように、『コンスタント・ワイフ』というテキストにおける、風習喜劇と感傷喜劇との間の抗争あるいは絶えず反復される差異化の身振りの特異性に注目することになるだろう。

2『コンスタント・ワイフ』の歴史的意味と特異性

『コンスタント・ワイフ』の歴史的意味と特異性を解釈する前に、このテキストの基本構造を確認しておこう。主人公は、多くの医者が開業し居住するロンドンのハーリー・ストリートで外科医の夫と15年の結婚生活を送る30代半ばすぎの英国人主婦コンスタンス・ミドルトンであり、夫ジョンと親友マリー・ルイーゼとの不倫を母や妹に取りざたされているという設定にまずはなっている。

プロットは、夫と親友との不倫という問題に直面している30代半ばすぎの主人公コンスタンスが、15年ぶりに英国に一時帰国しているかつての求婚者バーナード・カーサルと再会してその変わらぬ愛情を知るものの夫に経済的に依存している立場にあっては彼の束の間の滞在中とはいえその愛に応えることはできないと、女友達バーバラ・フォーセットの仕事のパートナーとなることをジョンに承諾させ、最後は、経済的に自立した働くレイディ（結婚生活と恋愛・キャリアの両方とも欲望・獲得する点においてブレない妻）という選択をおこなうという物語だ。コンスタンスは、マリー・ルイーゼの夫モーティマーによる夫ジョンの浮気の露呈の危機を見事に回避しただけでなく夫の不貞を許

し離婚もしない代わりに、6週間のイタリアでの休暇をバーナードと過ごすことだけでなく、帰国後もジョンの妻として英国の家庭に戻ることを承認させる、と同時に、ありきたりの恋愛・姦通物語とは違ってバーナードとは不倫関係にいたる代わりに、バーバラとの友人関係すなわち女同士の絆を媒介にすることによってレイディとしての仕事を獲得・確立する物語である。テーマは、結婚制度、あるいは、ジェンダー間の差異と労働・自立を規定するマナーとの二項対立によってあらわされる結婚制度の再編制である。

一見したところ、結婚あるいは結婚生活における不貞をめぐる性的差異にもとづく差別あるいは不平等といった常套的なテーマを妻・主婦の倫理性をタイトルにするこの芝居も主題化しているようにみえないでもないが、² はたしてそれだけなのだろうか。もちろんタイトルを字義どおりに読めば貞淑な妻ということになるが、『コンスタント・ワイフ』は、単なる夫の不倫にもかかわらず貞淑であり続ける妻を主人公としたテキストなどではけしてない。テキストのエンディング直前、主人公が夫に向ける台詞——「私、あなた一筋じゃないかもしれないけど、首尾一貫していてブレないのよ。それが私のいちばんの魅力だと思っているわ (I may be unfaithful, but I am constant. I always think that's my most endearing quality)」(Maugham *The Constant Wife* 364)——に明示されているように、主人公の特別な資質・性質である「コンスタント (constant)」の意味は、夫に対して貞節なのではなく、自分の信条・欲望に対してブレないという点にある。³ しかしながら、結婚制度の再編制を実は指示しているとみなしうるタイトルにはモームのこのテキストのさらなる特異性と歴史的意味を、読み取ることができる。タイトル『コンスタント・ワイフ』は、歴史的に、2つの異なる英国演劇のタイトルを想起させることが重要だ。17世紀王政復古期の風習喜劇から18世紀の感傷喜劇への移行期にある劇テキストであるジョージ・ファーカー (George Farquhar) の『コンスタント・カップル (*The Constant Couple*)』(1699) の“constant”と、王政復古期の風習喜劇の範例的テキストともいえるべきウィリアム・ウィッチャリー『カントリー・ワイフ (*The Country Wife*)』の“wife”の双方を共鳴するということだ。⁴

『コンスタント・ワイフ』のプロットのエンディングを、もう1度、確認するならば、ファーカーの感傷喜劇の主人公レイディ・ルアウェルが示す裏切られた恋人への実は変わらぬ愛というよりも、マナーやルールを遵守しながらウィットを駆使して自らの欲望を遂げようとするウィッチャリーの風習喜劇との近似性がそこにはみられるようだ。友人のオファーを受けて、1年間の労働の対価と自力で獲得したマネーをもとに経済的自立をしたコンスタンスは、働くレイディとして、6週間の休暇を取ってイタリアに出立する直前になって、実はかつての求婚者バーナード・カーサルとの不倫旅行であることを告げるだけでなく、さらなる欲望を明らかにして、夫ジョンを仰天させる。

Constance: All right. I shall be back in six weeks.

John: Back? Where?

Constance: Here.

John: Here? Here? Do you think I'm going to take you back?

.....

Constance [*at the door*]: Well, then shall I come back?

John: [*after a moment's hesitation*]: You are the most maddening, wilful, capricious, wrong-headed, delightful and enchanting woman man was ever cursed with having for a wife. Yes, damn you, come back.

[*She lightly kisses her hand to him and slips out, slamming the door behind her.*]

(Maugham *The Constant Wife* 365 下線筆者)

このように、コンスタンスは、夫以外の男性と6週間イタリア休暇を過ごした後、家庭に戻ってくるつまり結婚生活も恋愛のいずれも獲得しようというその法外ともいえる欲望を、ジョンに承認させるのだ、ショックを隠せず不承不承な身振りをみせるとはいえ。この場面に、ジェンダー間の差異にもとづく差別への異議申し立てどころか撤廃を求めるような新たな女性の欲望、そして、そ

うした欲望に対応して新たに再編される結婚制度を読み取することはさほど難しいことではない。議論を先取りしていうならば、そうした女の欲望をマテリアルに支える労働や自立した日常生活の持続を規定しその可能性の条件となるマネーの問題を読み取ることすら可能かもしれない。言い換えれば、それは、戦間期英国で働くレイディの存在を可能にするような「趣味 (taste)」を担保し保証するような、大衆的でありながら知的でファッショナブルでもある文化的生産とはどのようなものがイデオロギー的に存在したのか、という問題だ。

ただし、わがままで気まぐれそしてまた陽気に相手を魅了する魔女のような女でありながら妻でもあり続けようとするコンスタンスにジョンが投げつける“cursed”という言葉には、夫ジョンが抱く魅力と嫌悪というアンビヴァレンスという個人化された心理をあらわすだけでなく、より歴史的な謎やミステリーを示唆しているように思われる。言い換えれば、『コンスタント・ワイフ』が提示する働くレイディの「ブレない欲望」には、英国演劇の歴史的展開・転回における感傷喜劇と風習喜劇の諸価値の混交・抗争がひそかに示されているのではないか。こうした2つのジャンルの混在は、近代・モダニティに移行しつつある初期近代、すなわち、王政復古期から名誉革命期とその後の時期の英国におけるさまざまな抗争——たとえば、絶対王政国家としてパワーを誇示し始めたカトリック国フランスとそれに対してスペイン・ハプスブルク帝国から独立後パワーとマネーを継承したプロテスタント国家オランダ、そしてまた、前者に結びつく貴族階級と後者をつながる商人階級、といった諸対立関係——によって規定されており、モームのテキストは、実のところ、こうしたイデオロギーや階級間の複雑で矛盾した関係や構造を、大衆化するグローバルな世界が出現した20世紀英国の劇場空間において、再上演しようとした試みである、と解釈できるかもしれない。ひょっとしたら、これこそが、17世紀王政復古期の風習喜劇から18世紀の感傷喜劇への移行期にある2つの劇テキストに共鳴するモームのタイトルの意味なのではないのか。そしてまた、ロンドンにおける『コンスタント・ワイフ』初演の失敗つまり観客席の空間をめぐる抗争もまた、法外な賭け金がかけられたこの再演・再表象の1つの兆候として読むべ

き出来事だったのかもしれない。こうした意味を孕むテキストを産み出した劇作家モームの、英国演劇の歴史における価値評価や位置付けについて、2つの異なる議論を確認しておきたい。

英国演劇における自然主義の問題を論じる際に、かつて、レイモンド・ウィリアムズは、きわめて英国的な風習喜劇の伝統を切断するような亀裂の契機について、言及したことがあった。ほかのヨーロッパ諸国や大英帝国のなかでもアイルランドには同時期にみられたのではあるが、英国でも、劇場に姿をようやくそしてずいぶんゆっくりではあるがあらわしはじめた新たな種類の観客を必要とする新しい種類の演劇があらわれた、そして、それには、基本的にある種の弾力性・回復力や持続可能性に特徴づけられた貴族的な文化として変容しつつも存続した伝統的演劇の形式とは、ラディカルに異なる可能性が探られる、と。具体的には、独立劇場（the Independent Theatre Society）、舞台協会（the Stage Society）等々。文化を物質的に編制するこうした劇場とその空間を通じて、まったく異なる形式とタイプの劇芸術、バーナード・ショウの『やもめの家』や『愉快な戯曲と不愉快な戯曲』、そして最終的には1904年から7年コート劇場におけるヴェドレンヌ＝バーカー体制が出てきた。このように、第1次大戦が始まる10年ほど前にはすでに英国における近代劇はその独立した基盤を備えるようになっていたのではある。しかしながら、このようなポピュラーな近代・モダニティつまり（さまざまなかたちで戦間期に姿をあらわすことになる社会主義やファシズムといった）大衆ユートピアへの可能性に開かれていたはずの劇場文化の亀裂の歴史的契機にもかかわらず、ロンドンのウェスト・エンドにおける劇場文化は、消費の帝国アメリカとの複雑な関係性においてミュージカル・コメディが新たに登場し商業的にも成功しただけでなく、もちろん依然として、初期のモームの芝居を典型とするような、ソサイエティ・ドラマによって支配され続けていた。たしかに、18世紀にはいるトリチャード・スティールやオリヴァー・ゴールドスミスによる道徳的な感傷喜劇やシェイクスピア喜劇の伝統の復活があった。⁵そしてまた、19世紀のセンチメンタリズム・メロドラマへの変容に続いて、ウィリアムズも指摘しているように、19

世紀の半ば以降自然主義を産み出した社会的傾向に対応して同時代の社会問題を主題化するセンセーショナルでもある「問題劇」が、すでにイブセンやショウラの近代劇以前に、英国の劇場文化に出現していた。だとしても、これらの演劇テキストが表象するブルジョワジーまたは市民・商人の階級文化は王政復古期以降の風習喜劇の歴史伝統を完全に断ち切るものではなく、ソサイエティ・ドラマという変容した形式で、依然として支配的であった、これがウィリアムズの分析だ（Williams 144）。

モームの芝居に対するかかる否定的な評価とはいささか異なる価値が、第2次大戦敗戦後の日本の空間においては、探られていた。たとえば、英文学を学び自身劇作家でもあった木下順二は、以下のような2つの問いを提出した。

エリオットを筆頭とする現代英國の詩劇運動は、モームやプリーストリーを含む十八世紀以来の歴大な散文戯曲を否定するところから生れている。だから當然、詩劇の問題を考えるためには散文戯曲の問題が考えられねばならない。だのに戦後の日本では、いきなりエリオットが問題になって、それにくらべてエリオット以前があまりに問題にならな過ぎる。（木下 192 下線筆者）

この問題に関しては、「戦後の日本における外国文化移入のしかたの、一つの典型のように思われるとだけ云っておくにとどめる」（木下 192）として、モームの評価について以下のように続けている。

モームのような芝居が日本にかつて殆んどなかったし、また現在も殆んどない、これはどういうことなのか。……それはモームの——というより、実はこれはモームをも含めて、だから特にモームと限ったことではないところの、一七世紀以後のヨーロッパ演劇全體の問題として——劇中の事件の起る「場所」がどういうところに取りられているのかの問題である。（木下 192 下線筆者）

英国演劇の日本における移殖・翻訳において問題とすべきなのは、劇の舞台となる「場所」すなわち客間劇（drawing-room plays）であるあるいは「客間喜劇」がキャラクターのアクションや事件を提示する空間だ、ということだ。『おえら方』と『ひとめぐり』にかぎらず、6巻のモーム選集に収められている18篇の戯曲においても、ほとんど例外なしに舞台は邸宅、ホテル、別荘などの客間であり、これはモームにかぎったことではなく、「客間喜劇」という「専門語」が生れてきたほど、客間を舞台にした芝居がヨーロッパには多い、と木下は指摘している（木下 192）。客間が舞台とされる理由について、木下によれば、ヨーロッパの現実の生活の中で、「客間」が社会のなかのさまざまな事件、さまざまな人物が登場する空間であり、ある意味社会の縮図的存在であり、社会人生のさまざまな相を圧縮して扱い描こうとする劇作家にとって甚だ都合のよい空間であり、観客にとっても説明なくしてすぐに納得できる空間である、とされる（木下 193）。

この「客間」に匹敵するような「場」が日本の社会にはかつて殆んどなかったし、また、現在もない、ということが、モームのような芝居が日本には生まれてこなかった原因、と木下は問題にしているのだが（木下 194）、⁶なぜそのような問題化が敗戦後の劇場文化・日本の文化空間においてなされたのか。モームの戯曲テキストが提示する「客間」こそ、実は、木下が演劇・文学の狭義の枠組みを超えて広く文化・社会の問題を考える際の賭け金となるものであり、それはつまり、平田清明、内田義彦、丸山眞男等とともに、アソシエーションによる近代市民社会を日本に実現する集合的プロジェクトを指し示すものであったからだ。「この内田義彦を通じて、『未来』同人との関係が生まれるのです。丸山眞男であり、木下順二であり、そしてチャーホフ演出家であり、そうした中で平田さんはこれらの人と経済学だけではなく、文学に、演劇への議論を続けながら、自分の考え方を進めていったように思います。……平田〔清明〕さんの『未来』同人たちとの接触の一つが、木下順二のあの『夕鶴』を例にとったものであると私は考えております（『夕鶴とマルクス』一九六八年五月四日、『朝日新聞』、『市民社会と社会主義』序にかえて、収録）。……平田さ

んは……『資本論』の一環の冒頭からの展開をこの物語に重ねて自らの言葉で語ったのです（伊藤 281-82）。⁷ 言い換えれば、経済的近代化を志向する日本社会に対応する（安易な「近代の超克」を唱えるのではなくむしろ前近代から近代への移行をやり直すことで可能になるような）近代的演劇・文学・文化をこそ、まずは、冷戦期の日本は、目指すべきだ、ということになるだろうか。それは、反共産主義のイデオロギーにおいて重要な役割を担った保守主義者福田恆在との政治的・イデオロギー的立場の違いを越えて、社会・文化のモダニティを、アメリカの近代化や消費文化とは別のやり方となるようなオルタナティヴを欲望する点において、共通性があるということでもある。

以上2つの評価・解釈は、本論の観点からするなら、肯定・否定の違いにもかかわらず、『コンスタント・ワイフ』という芝居のタイトルの歴史的意味を、王政復古期あるいは名誉革命以降の風習喜劇という単純にブルジョワジーというよりは、プロテスタンティズムの政治文化やヨーロッパ大陸の勢力に対する地政学的戦略により市民・商人と連合した特異な貴族的劇場文化を指し示すものと解釈することができるように思われる。モームの価値をめぐるウィリアムズと木下の評価や解釈をふまえたうえで、「文句なしに面白い」モームの芝居は、あるいは、その通俗性と共存して認知されるこの英国劇作家の「人生」の意味に関する冷たい「眼」によって特徴づけられるポピュラリティは（木下 184-86）、あらためて、どのように読み直したらよいだろうか。お涙ちょうだいの道徳的教訓を主題化する感傷喜劇を想起させるようなタイトルをつけることにより、同性愛的欲望に裏打ちされた男性劇作家が、センチメンタルな異性愛の表象を皮肉たっぷりに冷たく諷刺しているとみなすのはそれほど不穏当とは思えない。ただし、アイロニーによって批判的距離を冷静に保ちつつも18世紀以降さらに19世紀メロドラマとともに主流になる生真面目な感傷趣味・センチメンタリズムをエンターテインメント仕立てで笑い飛ばそうというモームの目論見は、わがままかつ陽気な魔女のようなレイディとして自立するための職業をもつヒロインというモダンな文化的モードと、あるいはさらに、ポストモダニズム以降のチック・リットの『セックス&ザ・シティ』の仕事・ワーク

も結婚・ライフモという欲張りな女(?)の要素と、どのようなかたちで共存・競合関係を形成しているのか。近代化の大衆化が開始された20世紀という時代に、英国のモダニティをそもそもしるしづけた王政復古期風習喜劇にそのまま回帰したり復活させたりすることの不可能性は、あるいはまた、モダンな女性イメージが指し示す可能性のあるジェンダーの問題やフェミニズムとホモセクシュアルな欲望・男性同士のホモソーシャルな社会関係は、「人生」の意味に対する冷たい「眼」をもってかなり曲がりくねったそしてひねくれたといってもいいようなモームの描き方によって提示されるのだが、そこに、階級社会である英国社会に立ちあらわれていたはずの敵対性や消費の帝国アメリカを他者とするグローバルな階級再編を読み取ることはできないのだろうか。

3 働くレイディの表象とグローバルな消費文化

このようにモームのテキストの歴史的意味や特異性、英国演劇の歴史におけるモームの価値評価や位置付けを確認したうえで、本論がとりわけ注目してみたいのは、コンスタンスが経済的自立を求めて就く職業とそれを媒介する人物だ。働くレイディあるいはブレないコンスタンスが、同性の友人バーバラ・フォーセットから、ビジネス・パートナーとなることを依頼される場面に注目してみたい。

Barbara: Constance, I've got a suggestion to make to you. You know that my business has been growing by leaps and bounds and I simply cannot get along alone any more. I was wondering if you'd like to come in with me.

Constance: Oh, my dear, I'm not a business woman.

Barbara: You've got marvellous taste and you have ideas. You could do all the decorating and I'd confine myself to buying and selling furniture.

Constance: But I've got no capital.

Barbara: I've got all the capital I want. I must have help and I know no

one more suitable than you. We'd go fifty-fifty and I think I can promise that you'd make a thousand to fifteen hundred a year.

.....

Barbara: Of course I hope it won't. But men, you know, are fluctuating and various. Independence is a very good thing, and a woman who stands on her own feet financially can look upon the future with a good deal of confidence.

(Maugham *The Constant Wife* 287-88 下線筆者)

すでに働くレイディとなっているバーバラは飛躍的に成功したビジネスを1人で継続することの困難をコンスタンスをパートナーとして迎えることで解決しようとするのだが、バーバラの事業は、テキストにおいてはビジネスとして言及されるだけで、明示的には語られない。資本は彼女もち儲けはフィフティ・フィフティで年収1000～1500ポンドを提示するバーバラの提案によれば、「素晴らしい趣味 (taste) と着想」をもつコンスタンスに「デコレーション」の仕事をまかせることができれば、バーバラは「家具の売買」に集中することができる (Maugham *The Constant Wife* 287)。申し出を受けてから1年間「浴室、壁紙、台所のシンク、食糧庫の床、カーテン、クッション、そして冷蔵庫」のことで四六時中頭を悩ませたコンスタンス (Maugham *The Constant Wife* 336) は、経済的に独り立ちし自立することが不可欠であるとの助言にそうように、実際に1400ポンドを獲得することになる。

こうした情報からバーバラのビジネスがインテリア・デコレーションであることが推察されるのだが——コンスタンスの趣味は浴室・壁紙・台所など家庭の「デコレーション」の仕事にこそ有用なものとされている——、そもそもの働くレイディは何者だったのか。夫に先立たれ高級住宅街メイフェアに居住する40代の彼女は、ミュージカル・コメディ観劇かトランプ遊びに興じることに1日8時間労働の癒しを求め、恋愛や恋愛遊戯への関心は示さない (Maugham *The Constant Wife* 280)。バーバラが観客の1部分を構成する

ミュージカル・コメディについてひと言付け加えておきたい。本論がその一部を構成するショップ・ガールというフィギュアや消費の帝国アメリカとの関係性において英国の劇場文化を再解釈するプロジェクトの観点からすれば、この19世紀末から20世紀初頭にかけて生産された英国ミュージカル・コメディへの言及を見逃すことはできないからだ。米国のミュージカルの台頭もあり1920年代には「時代遅れ」となっていたとされるエドワード朝英国の文化様式に対するモームのこの言及はどのように解釈すべきか。ロンドンの劇場空間の観客の変容を論じるゲイルによれば、戦間期ロンドンにおいてフラッパーという新たに自立を獲得した若い女性の観客が存在感を示すようになり初日のソワレに劇場を訪れる彼女たちの好みに沿った芝居が生産されるようになった(Gale 151-52)。ミュージカル・コメディと結びつけられるバーバラは、かつてこの舞台を飾ったショップ・ガールのイメージを彷彿させる働く少女フラッパーのイメージを転位してねじれたかたちで表象しているのだろうか。あるいは、かつて、収入を得るためであればゲイエティ・ガールズの生みの親であるジョージ・エドワーズの申し出でも何でも引き受けた(Hastings 117)モームにとって、劇作家としての退場の契機となった郊外家庭劇と並んで、あるいは、それよりもさらに劣る文化生産物としてひそかに否定的なイメージと結びつけられたのが、バーバラという働くレイディであり、英国劇作家モームの嫌悪と不安がないまぜに表出されているのかもしれない。

それはさておき、このテキストにおいてバーバラやコンスタンスなど働くレイディたちが展開するビジネスは、インテリア・デコレーションであるという暗黙の了解が存在しているようなのだが、この職業でプロとして成功し金銭的に自立するために必要な才能をコンスタンスが有することを、すでに冒頭のト書きが示していたことを、ここで思い出してみてもよい。

Scene: Constance's drawing-room. It is a room furnished with singularly good taste. Constance has a gift for decoration and has made this room of hers both beautiful and comfortable. (Maugham *The Constant Wife*)

劇の舞台となるコンスタンスの「客間 (drawing-room)」は、「デコレーションの才能」を有する彼女の手で、たしかに、「際立って優れた趣味 (taste)」でしつらえられ、美しく居心地のよい空間として提示されていた。コンスタンスが女友達バーバラの媒介により獲得するインテリア・デコレーションの空間として、「客間」が重要な意味をもつということも、こうして冒頭に示唆されていたことになる。

さてそれでは、インテリア・デコレーターというプロフェッショナルな職業の歴史的意味はなにか。まずは、コンスタンスの経済的自立を可能にしたビジネスがホームのインテリア・デコレーションに結びつくこと、言い換えれば、この仕事が富裕層の女性がつく職業として市民権を得ていたという歴史的コンテキストについて、モームの伝記を著したセリーナ・ヘイスティングスによる記述を確認しておこう。ヘイスティングスは、第1次大戦後の不況下において多くのレイディたちが商いをはじめようになった当時のトレンドを、『ヴォーグ』誌の記事のコメントを引用しつつ、以下のように、説明している——「最近の女性は幸福な結婚をしているかインテリア・デコレーターのいずれかだ (“Someone once said that a woman is either happily married or an Interior Decorator……”)」と (Hastings 291)。

注目すべきことに、女性とマテリアル・カルチャーとの関係性を主題化してみせたデザイン史家ペニー・スパークは、アール・デコすなわちグローバルな転回をみせた大衆文化が、戦間期の英国においては、どのような状況や動向にあったのかという問題を探る作業において、シリー・モームに言及しながら、以下のような示唆的なコメントをしている。戦間期 1930 年代の英米社会において、ソサイエティ・インテリア・デコレーターたちは、ミドル・クラスの女性が切望しあまつさえ少なくとも彼女たちに行ってみれば模倣するのだと思ったような、「貴族的な趣味 (aristocratic taste)」のモデルを提供したのであり、英国の場合についていうならば、シリー・モームとレイディ・シビル・コウル

ファックスこそが、フラワー・アレンジメントの仕事で著名にして王室の祝婚にも一役買ったコンスタンス・スプライの援助を受けながらも、彼女たち2人の前にもとは米国でされた仕事を継承・発展させたのだった。シリーたちの仕事が出現したコンテキストとしては、第1次大戦が引き起こされヴィクトリア朝的な過去の栄光がしおれたことに失望したミドル・クラスの女性たちが、さらにそれ以前の華麗な時代に歴史的連続性と美学的インスピレーションを求めているようになっていた、ということもあったかもしれない。スパークによれば、彼女たちのような装飾家によって提示されたヨーロッパあるいは英国の18世紀的な気品と優美さは、戦後英国の文化空間に、過去と現在のきわめて適切に思われたバランス、すなわち、懐古趣味とモダニティの結びつきを許容可能なやり方で提供したのだ (Sparke 150)。

戦間期のデザイン業界においてもっとも女性的あるいはフェミニンなそのステレオタイプを生産したのは、人びとが生活するホームのインテリアをあつかうプロの女性デザイナーであった、ということになるかもしれない。1930年代の英国においてこうした仕事に影響を与えたのは、ヨーロッパの建築モダニズムではなく、むしろ米国のインテリア・デコレーターであったのであり、いわゆる建築モダニズムの文化あるいはモダナイゼーションを志向する「インテリア・デザイン」とは違い、前者の「インテリア・デコレーション」は、贅沢とエリート主義に満ちた明白に女性的な世界に特徴づけられたものであった。その代表例は、イーディス・ウォートンが建築家オグデン・コッドマンと出版した書物やエルシー・ド・ウルフの仕事ということになるかもしれないが、「プログレッシブ・モダニティ」とは必ずしも結びつかないフェミニズムの可能性を探るスパークの研究は、さらに、このようなモダンな要素を実は取り込みながらも伝統的な貴族的な文化のステレオタイプに規定されてもいるインテリア・デコレーターのデザインを、文化史研究者アリソン・ライトが「保守的モダニズム」としてそのイデオロギーを批判的に検討した、きわめて英国的な文化のありように結びつけている (Sparke 147-50)。

こうして、「趣味 (taste)」に関する女性の観点からの文化政治学を論じた

ものでもあるスパークの研究は、ライトに倣い、ロンドンの郊外が家庭空間における理想として立ちあらわれるきわめて女性的な趣味を編制するのに特別な役割を担ったものでもあったことを指摘している。戦間期においては、米国だけでなく英国においても、郊外化が急速に拡大したのであり、それにともない庭付き一戸建ての家すなわちホームを居場所にする新たな階級の勃興がみられた、そして、このような郊外という空間にこそ、保守的モダニティというミドルブラウ文化の存在が、たしかに蝕知され位置づけられた (Sparke 159)。

いうまでもなく、シリーは英国劇作家モームの妻であり文化生産におけるパートナーとみなしてもよい存在であるが、『コンスタント・ワイフ』またはそのカップルの場合と同様、ことはそれほど単純ではない。シリーのインテリア・デコレーターというキャリアの契機は、ロンドンでパローズ・ウエルカム製菓会社——現在のグラクソスミスクラインの起源——を創立した米国人ヘンリー・ウエルカムとの結婚生活の破綻によりロンドンに移り住んだことにあった。ロンドン社交界でのデビューを果たしそのネットワークに参入しようとしたシリーは、自らの存在をアピールするために、ファッショナブルな衣装や装飾品を身に纏うだけでなく、趣味とセンスでデザインされたロンドンの居住空間すなわちリージェント・パーク近くのヨーク・テラスの住居で人びとをもてなしたという。ヨーク・テラスの空間の装飾はロンドンの老舗のデパートメント・ストアであるフォートナム・メイソンのアンティーク部門の主任アーネスト・ソーントン＝スミスが手掛けたものだが、シリーは、彼の下で無給の見習いとして家具や美術品や骨とう品の修復、顧客の扱い方、商いのコツについての教えを請い、社交界ネットワークでの存在誇示に役立てようとした。そして、注目すべきことに、そうしたシリーの欲望達成に少なからず貢献したのが、米国人ハリー・ゴードン・セルフリッジであったし、彼が創設したロンドンのオクスフォード通りのアイコンであるデパートメント・ストアにディスプレイされたグローバルな数多の商品であった。ただし、社交界における存在維持という欲望を物質的に可能にしていたマネーとの関係すなわちセルフリッジとの関係が不安定になるにつれ、シリーは、モームとの関係性に公私にわたる立場の

安定をもとめ、この著名な英国劇作家との結婚を契機にインテリア・デコレーターとしての地位を確立していった。モームとの結婚後5年たった1922年ベーカー通りに自分の店をオープンし、即座に成功を収めたシリーのビジネスは、さらに、大西洋もドーヴァー海峡をもわたることになった。その後20年にわたり、シリーは「優雅なモダニティ (elegant modernity)」と結びつけられ、その芸術的手腕とスタイルのセンス、とりわけ「著名な彼女の白尽くしの部屋 (her famous all-white room)」は、英米のインテリア・デコレーションに多大な影響を与えた (Hastings 291-92)。

シリーの働くレイディとしての成功については、以下のように、ヘイスティングスも説明している。

She was fortunate in her timing: up until 1914 it was almost unheard of for a respectable lady to go into retail, with interior design the preserve of the big stores such as Fortnum & Mason, Liberty's, Whiteley's and Waring & Gillow. But with the post-war economic decline a number of ladies had set up in trade, opening smart little shops selling hats or dresses or ornamental knick-knacks, thus bringing about an important change in attitude. (Hastings 291)

1914年まではれっきとしたレイディが商売をするなど稀有なことでインテリア・デザインについてもホワイトリーなどデパートメント・ストアのような大型店にかぎられていたが、第1次大戦後、レイディたちが帽子・ドレス・装飾用小間物などを商う洒落た小規模なショップを経営するようになり、働くレイディに対する人びとの態度も変化したのだが (Hastings 291)、こうした歴史的状況が、『コンスタント・ワイフ』における新たな女たちと結婚制度の再編制を規定した歴史的条件をなしているのは間違いない。(Hastings 174-190; 199-200)。⁸

20世紀とりわけ戦間期の英国におけるアメリカの消費文化を、きわめて英

国的な保守的モダニティの文化によって、リ・デザインしたのがシリー・モームであり、言い換えれば、『コンスタント・ワイフ』において表象される特異な働くレイディとグローバルな消費文化に探ることができるのは消費の帝国アメリカであるのだが、それでは、夫の呪いのことばに触知される英国劇作家サマセット・モームの不安はどのように解釈できるのか。まず、少なくとも従来のようなモームの解釈や受容、すなわち、通俗性はあるが人間性の真実を見事に描いた職人的作家モームという解釈ですますことはできないだろう。次にまた、1990年代からゼロ年代にかけて盛んになされたモダニティをめぐる議論によってもモームの歴史的意味を決定してしまうことはむずかしい。それは、近代西洋の「シンギュラー・モダニティ」あるいはアメリカニズム・ポストモダニズム・新自由主義の文化・文明の価値観に対して、新たに経済成長を遂げ文化的価値観や新たな歴史的ルートへの自信を根拠に BRICs などについてかつて提唱され評価された「オルタナティヴ・モダニティーズ」を、戦間期英国の「保守的モダニティ」に応用してみる試みとなるかもしれない。だが、『コンスタント・ワイフ』に先立つモームのいくつかの主要テキストにおけるインテリア・デコレーションやデザイナーのイメージを担う男性キャラクターたちの姿を拾ってみるだけでも、これら2つの解釈によってモームの価値を判断することは適切ではない。⁹ そうしたやり方ではなく、むしろ、「シンギュラー・モダニティ」の批判すなわち20世紀アメリカの消費文化を批判しながら英国的にリ・デザインしたシリーの「オルタナティヴ・モダニティーズ」に対するさらなる批判や書き換えの試みと解釈できるのが、英国劇作家サマセット・モームのさまざまな価値ではないだろうか。

4 劇場空間の変容とモームのさまざまな価値

「大衆性」を十分に備え「通俗的」にもみえた英国劇作家モームの誕生をしるしづけた『フレデリック令夫人』には金融資本やあらたな流通システムによって形成される演劇産業の垂直統合・カルテルへの不安が不在であるのとは違い、スター・システムには表面化しなかったポピュラーな劇作家の不安を露呈する

『劇場』という劇場＝小説テキストには、産業としてのロンドンの劇場との対立・矛盾の兆候すなわち敵対性を読み取ることができることは、すでに、前稿で論じた。¹⁰ 消費の帝国アメリカに規定され戦間期に再編された（変容する）ロンドンの劇場空間を、モームのさまざまな価値によって読み直す作業を、さらに、続けた本稿では、小説テキストと劇テキストの違いを注意深く取り扱いつつ、それらのジャンルやメディアの差異の間にみられる連続性や変異が英国劇作家としてのモームのキャリアの軌跡をどのようにしるしづけているのか、『コンスタント・ワイフ』に注目することにより、探ってみた。

モームのさまざまな価値は、なによりも、消費の帝国アメリカの文化を批判的にまた「貴族的」にリ・デザインした妻シリーのインテリア・デコレーションが提示する「保守的モダニティ」とその「趣味」のさらなる批判において再評価される必要があったのではないか。また、そのような再評価・再解釈が示唆するモームのキャリア全体の見直しは、敵対性にしるしづけられた諸階級の表象可能性、あるいは、グローバルに再編される階級の問題と、切り離すことはできないものであったのであり、英国の社会主義やりべラリズムの系譜にある文化とは異なるユートピア的な可能性をロンドンの変容する劇場空間にとらえる試みだった。

Notes

¹ *The Constant Wife* とモームの劇壇退場との関係については、たとえば、Taylor が以下のように論じている。

With *The Constant Wife* Maugham might reasonably think that he had carried his sort of theatre as far as he wanted it to go. Anyway, it seems that he did in fact think so, for shortly after its production he embarked on a strange and unexpected group of “last plays” written entirely to please himself. (Taylor 106 下線筆者)

さらにモームの退場と観客との関係については Barker が以下のように指摘していた。

For various and usually undisclosed reason, other playwrights well-established in the 1920s disappeared in the 1930s or were driven from the stage by poor response, to be replaced by another generation… Somerset Maugham…gave up very early in the

1930s in the belief that he had lost his audience. (Barker 32 下線筆者)

Taylor および Barker によれば、モームの英国劇作家としての退場の契機は、『コンスタント・ワイフ』であり、それは、観客を失ったことが大きな要因だ、ということだ。

- ² こうした、結婚生活における不貞・不倫については、モームはすでにエドワード朝期のテキスト『ペネロピ (*Penelope*)』(1908)でも取り上げているのだが、第1次大戦以前の『ペネロピ』は、夫の浮気の原因を妻ペネロピが夫に抱く普遍の熱愛であるとする数学の教授である父親のアドヴァイスにしたがって、ウィットをはたらかせ、夫の浮気に対してだけでなく、夫そのものに対する無関心を演じることで、夫婦の立場を逆転させ夫の愛情を取り戻そうとする。この点で、『ペネロピ』は感傷喜劇ではなく風習喜劇の系譜にあるとみなせよう。ただし、『コンスタント・ワイフ』とは違って、主人公ペネロピが職業を得て経済的に自立することにより、その立場を逆転させるということはない。
- ³ モームの『コンスタント・ワイフ』のタイトルが、戦間期に非常にポピュラーでありベストセラー小説であったマーガレット・ケネディ『コンスタント・ニンフ』にインスパイアされたことは従来からすでによく知られたことで、たとえば、Meyers 190 も言及している。また、近年では、この「フェミニン・ミドルブラウ小説」の「原テキスト」は、Alison Light の「保守的モダニティ」という解釈の系譜におおむね沿いながら、評価されており、たとえば、Nicola Humble は、再編制された英国中産階級のふつうの人のホームのガヴァナンスを担う主婦でありながらそうした domesticity とは異なる性的におませな少女性 (sexually active adolescent girls) を通じて表現される bohemianism を体現しているテレサの表象を論じている。また、マテリアルな文化の重要な要素であるインテリア・デザインのイメージについていうなら、ル・コルビュジエ的な白さやディアギレフのロシア・バレエのモダニズムに結びつけられるあまりにも優等生的なフローレンスとは区別されて、この自然児としてのコンスタント・ニンフ、テレサは彼女がショッピングで購入し作品世界でその価値が承認される “an orange lustre bowl” が注目されている (Humble 136; 143-45; 151-52)。
- ⁴ モームのテキストとファーカーやウィッチャリーのタイトルとの共鳴についてはこれまでも指摘されている。たとえば、ファーカーについては Curtis を、ウィッチャリーについては、Meyers を参照のこと。
- ⁵ これらの演劇を「英文学の特質」において位置づけた福原を、たとえば、みよ。また、スティールの感傷喜劇 *The Conscious Lovers* や *the Tatler* や *the Spectator* などのジャーナリズムではなくラディカルなスティールのポピュラー・ポリティクスに注目し直した近年のイングリッシュ・スタディーズの例である Marshall も、参照のこと。
- ⁶ 同様の議論として、笹山によるものがある。

- ⁷ 木下が批判的に言及した「中間演劇」の掘り起しと再評価の試みには、横田がある。
- ⁸ シリー・モームをめぐるモームとセルフリッジの関係性、さらに、ウェルカムとセルフリッジの友愛関係については、Woodheadを参照のこと。また、シリーが働くレイディとして地位を確立する過程でモームはウェルカムが起こした離婚訴訟において共同被告人として起訴される苦い経験をした、ということも一言付け加えておきたい。
- ⁹ 紙幅の制限のため具体的に論じることはできないが、モームの傑作とされている『ひとめぐり (*The Circle*)』において夫の親友と駆け落ちして30年ぶりに帰国した母をまじえた親子3人の家族団欒の奇妙な場面があるが、インテリア・デコレーターのイメージが『コンスタント・ワイフ』とは異なるかたちで表象されている (Maugham *The Circle* 233)。また、大量生産・大量消費のシステムと協働する大衆的で民主的かもしれない消費文化や劇場に対するモームの複雑にアンビヴァレントな比喩形象は、彼の代表的な小説『人間の絆』にも再現・表象されている。
- ¹⁰ 拙稿「変容するロンドンの劇場空間と英国劇作家サマセット・モームのさまざまな価値 (その1)」を参照。

Works Cited

- Barker, Clive. "Theatre and Society: The Edwardian Legacy, the First World War and the Inter-War Years." *British Theatre between the Wars, 1918-1939*. Ed. Clive Barker and Maggie B. Gale. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 4-37.
- Bason, Fred. *Gallery Unreserved: A Collection of Experiences, Opinions and Stories Connected with the Gallery and Galleryites*. London: John Heritage, 1931.
- Curtis, Anthony. Introduction. *Plays: Two*. By W. Somerset Maugham. London: Methuen, 1999. xiii-xxix.
- Dean, Basil. *Seven Ages: An Autobiography 1888-1927*. London: Hutchinson, 1970.
- Gale, Maggie B. "The London Stage, 1918-1945." *The Cambridge History of British Theatre: Volume 3 Since 1895*. Ed. Baz Kershaw. Cambridge: Cambridge UP, 2004. 143-66.
- Hasting, Selina. *The Secret Lives of Somerset Maugham*. London: John Murray, 2009.
- Humble, Nicola. *The Feminine Middlebrow Novel 1920s to 1950s: Class, Domesticity, and Bohemianism*. Oxford: Oxford UP, 2001.
- Marshall, Ashley. "Radical Steele: Popular Politics and the Limits of Authority." *Journal of British Studies* 58 (2019) : 338-65.
- Maugham, W. Somerset. *The Constant Wife. Plays One*. London: Methuen, 1997. 273-365.

- . Foreword. *Gallery Unreserved: A Collection of Experiences, Opinions and Stories Connected with the Gallery and Galleryites*. By Fred Bason. London: John Heritage, 1931. xv-xvi.
- Meyers, Jeffrey. *Somerset Maugham: A Life*. New York: Vintage, 2005.
- Sparke, Penny. *As Long As It's Pink: The Sexual Politics of Taste*. HarperCollins, 1995.
- Taylor, John Russell. *The Rise and Fall of the Well-Made Play*. London: Methuen, 1967.
- Williams, Raymond. "Social Environment and Theatrical Environment: The Case of English Naturalism." *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*. 1980. London: Verso, 1997. 125-47.
- Woodhead, Lindy. *Shopping, Seduction, and Mr Selfridge*. 2007. London: Profile, 2012.
- 伊藤光晴「講演 平田清明——人と学問」『復権する市民社会論——新しいソシエタル・パラダイム』八木紀一郎ほか編 東京：日本評論社，1998. 277-88.
- 木下順二「あとがき」『サマセット・モーム全集第二十一巻——「ひとめぐり」・「おえら方」戯曲集Ⅰ』サマセット・モーム 木下順二訳 東京：新潮社，1956. 184-96.
- 笹山隆「解説」『世の習い』ウィリアム・コングリーブ 笹山隆訳 東京：岩波書店，2005. 219-46.
- 福原麟太郎『英文學の特質』東京：岩波書店，1954.
- 横田洋「『中間演劇』への道筋——極端な俳優・井上正夫の軌跡」『商業演劇の光芒』神山彰編 東京：森話社，2014.187-220.