

両大戦間期のイギリス演劇再考

——ノエル・カワードを中心に——

赤 井 朋 子

要 約

両大戦間期のイギリス演劇は、従来、作品解釈を中心とした文学研究の対象になることは少なかったが、近年、ゲイ・スタディーズやフェミニズムの立場からこの時代の演劇を再考する動きが少しずつ見られるようになってきた。

本論は、それらの研究成果を踏まえながら、両大戦間期におけるノエル・カワードの劇と文化との相互干渉的な関係を明らかにする試みである。まず、当時の社会的コンテクストに目を向け、この時期のイギリスでは女性性に関する論争が盛んに行われていたことを概観し、その上で、カワードが喜劇の伝統的なコンヴェンションの法則をわずかに変更する形で作品を創作することによって、伝統的なジェンダーの規範に疑問を投げかけた点を検証する。

I

ノエル・カワード (Noël Coward, 1899-1973) が『花粉熱』(*Hay Fever*, 1925) や『私生活』(*Private Lives*, 1930) 等の代表作を発表した両大戦間期は、イギリス演劇にとっては不毛の時代であったと一般的に見なされている。それは、少数の興行主がウエストエンドの劇場を支配し、スター・システムやロン

*2000年9月28日受理、2000年11月14日掲載決定。

グラン・システムにのっとり商業主義の演劇が主流をなした時代であったからである。当然のことながら、上演される作品の大半はウエストエンドの観客の嗜好に合わせたレビューやオペレッタ、笑劇や喜劇、客間劇やウェルメイド・プレイといったもので占められていた。要するに、この時期のイギリスは、娯楽的な性格が強く、文学的価値の低い作品が多く書かれた、演劇のジャンルにとっては収穫の少ない時代であったというのが一般的な見解なのである¹。

20世紀のイギリス演劇と言えば、通常は第二次大戦後の、特に「怒れる若者達」の演劇以後のものを指すことが多く、従来、世紀前半の演劇はごく一部の作家のものを除くと文学研究の対象になることは殆どなかった。作品を普遍的な価値のある自律した世界と捉える文学研究の立場から見ると、当時の多くの劇作品は内容のない娯楽にすぎなかったのである。しかし、そのような演劇の場合でも、当時の社会的コンテクストの中に置いて改めて振り返るならば、新たに様々な問題点が掘り起こせるのではないだろうか。

例えば、前述したように、この時代にはウェルメイド・プレイなどの型にはまった伝統的な劇が量産されていて、そのことが後々批評家達から多くの批判を招くことになったのであるが、そのような劇が量産されたのにはそれなりの理由があったと考えられる。まず、演劇というジャンルに公表前の検閲制度が依然として存在していたこと、そして当時は現代と比較するとかなり厳格でピューリタンのとも言える道徳観が根強く残存していたことが挙げられる。検閲は、一部のエリートを除く一般大衆を挑発的で危険な舞台から保護し、社会秩序の維持に貢献することを目的としていた。当然のことながら、一般の観客、特に中産階級の観客が集まる商業劇場の舞台をイデオロギー的にコントロールすることになったであろう。また、演劇に対する公的助成の制度がいまだ確立されていない時代であり、利益追求型の商業主義が主流を占めていたことも、劇作家の活動を制限したものとして挙げることができる²。観客動員数が興業の基準となり、劇作家は、レスpekタビリティを重んじる中産階級の道徳観に

合わせた節度のある作品や、多くの観客に受容される人当たりの柔らかい作品を書くことを余儀なくされたのである。

両大戦間期の演劇は、このように様々な形で制約や圧力を受け、作家の主体的な創作が阻まれた時代であったように見受けられる。当時の劇作家は、このような事情が背景にあったが故に、概ね節度を守った保守的な劇を書く傾向にあったのであり、そのことこそが後世の批評家によって批判の標的にされた点であった。しかし、当時の演劇が革新性を欠いた娯楽性の高いものであったからといって、はたして演劇のテキストが体制や商業主義に完全に馴致されたものであったと言い切ることができるのであろうか。むしろ、妥協の背後には多くの葛藤があったはずであり、一見従順な創作様式の中には巧妙なレトリックが隠されていたはずである。この時代の演劇を考える際にも、文化が一方的に演劇作品を産み出すのではなく、演劇作品の方からも文化の生成に手を貸すという、文化と演劇の間の相互干渉的な関係が認められるのではないだろうか。本論では、この時代を代表する劇作家であるノエル・カワードの作品を、今一度当時の社会的コンテキストの中に置いて捉え直し、あらたな位置づけを試みるものであるが、特に、彼の劇が社会の規範に疑問を投げかけ、規範の再解釈を促すものであった点を検証する。

II

両大戦間期を含む今世紀前半の演劇に関しては、一般的な評価は依然として低いとは言えるものの、文化研究の立場から再考する動きが、ここ10年ほどの間に少しずつ見られるようになってきた。その大半がカワードやラティガン等の作家に注目したゲイ・スタディーズの研究者によるものであるが、演劇と文化との相互干渉という点で本論においても参考になるので、本題に入る前に、まずここでそれらの研究の内容に触れておきたい。

男性の同性愛が、神学的にも法律的にも罪であると見なされ、医学的にも病気であると判断されていた今世紀前半のイギリスにおいては、ホモセクシャリティは完全なタブーであった。当然のことながら、検閲においては同性愛に関係のある一切の台詞や仕草が厳禁され、社会においては同性愛に対して敵意や憎悪に満ちた偏見が向けられていた³。同性愛に関するものはたとえ一つの単語であっても検閲では削除の対象になりえたし、そもそも検閲が存在しなかったとしても、商業劇場において同性愛の主題を明白に表現することは事実上不可能であった。概してこの時代のイギリスは、性道徳やセクシャリティの面できわめて厳格な価値観を残存させていたのである。オスカー・ワイルド裁判のことが記憶に新しい両大戦間期の演劇人はこの種の問題についてはかなり「慎重な」態度をとっていた。

このような抑圧と隠蔽の時代にあつては、特にカワードのように主にウエストエンドで活躍していた劇作家が、明白に同性愛を描いた劇を舞台に載せることは皆無に等しく、それゆえ検閲において同性愛を描いているとして禁止されることもほとんどなかった⁴。会員制の劇場で上演されていた一部の作品を除けば、当時の劇作品は「表面的」には同性愛とは無縁の世界を構築していたのである。しかし、劇作家達はただ単に社会に許容された範囲内におとなしく納まっていただけなのであろうか。上述したゲイ・スタディーズの研究者の中には、一見異性愛の世界を描いたかに見える作品の中に、わかる人にはわかるといった暗黙の了解事項が暗号のように埋め込まれていたと解釈する例がある。20世紀の英米演劇におけるホモセクシャルと社会の関係を検証したニコラス・ド・ジョンは、1925-58年の時期における「劇作家や演出家、俳優たちは、劇のテキストが暗示することしかできないものを補強する一連の記号や暗号、すなわちホモセクシャルのイコノグラフィーなるものを共同で形作っていた」と述べている。そして、そのイコノグラフィーの最も顕著な例として、外見的に、あるいは内面的に、女性的な特質を備えた男性の人物を登場させたことを挙げ

ている⁵。また、著書の序文において自らカミング・アウトをしているショーン・オコナーの場合も同様のことを指摘しており、20世紀前半のモームやカワード、ラティガンといった作家の作品には、暗示される「サブテキスト」が存在し、彼らの産み出した芸術には、「読みとる態勢にある者には通じる、婉曲的な信号や意味が豊かに配されている」と述べた上で⁶、具体的にいくつかの作品のサブテキストを解説している。

オコナーの場合、ピューリタンの道徳観に規制されたウエストエンドの作家に注目して、19世紀末のワイルドでもなく1960年代のジョー・オートンでもない、20世紀前半の、一般的には軽視される傾向にある時代の劇作家にまとめて光を当てた点は評価できるだろう。しかし、「サブテキスト」を解説してみせる彼の説明には、ともすると現代の一読者による単なる作品解釈と受け取られかねない側面もあることは否めない。そもそも、作者が同性愛者だったからと言ってその作品をゲイ・ドラマであると断定することはできるのであろうか。重要なのは、テキストのどこにホモセクシャルに関する主題や言及があるかを探り出すこと（つまり具体的にホモセクシャルを同定すること）ではなく、むしろ劇場において、ホモセクシャルを暗示していたかも知れない「慎み深い」劇が上演され、一部の観客が、何か暗示されているらしいと思ってそれを読みとろうとする——そういったことが繰り返し行われたその過程や状況を振り返ることなのではないだろうか。

その点で、アラン・シンフィールドの研究は示唆に富む。シンフィールドは、演劇検閲の実権を握っていた宮内長官がホモセクシャリティを禁止して「隠す」ことにより、当時のウエストエンドの劇場をホモセクシャリティの「潜伏する」場にすると指摘し、さらに、「第四の壁」の向こう側の本来は私的であるはずの空間が観客に向かって開かれること（the open secret）により、公／私の境界線が曖昧になることがあったと述べる⁷。特にカワードのような作家の場合は、一部の観客にのみ通じるような言説を用いることにより、事情を理

解するサブカルチャー (knowing subculture) を形成していったというのであるが、私がシンフィールドの考察の中で特に興味を覚えたのは、そのサブカルチャーに属する観客ではない、一般の観客に対してカワードの劇がどの程度意味をなしたかという問題について次のように述べている点である。

カワードは不注意な者の関心まで捉えようとはしなかったと思う。が、彼の戯曲には、境界線が曖昧になり、そして、登場人物や筋立てや対話の有無を言わさぬ力によって、無垢の読み手でも、ホモセクシャリティの不慣れな知覚やさらには是認といったこととまで共謀関係を結ぶように誘惑される瞬間があったのかも知れない。しかしそれは長時間は持続せず、そのあとにすぐ、埋め合わせのための収縮が起こるのである。いけないことに触れたというスリルを感じるが、ただそれだけのことであるし、ただそれだけのことだと思うだけなので、あらためて通常の境界線を確認し直すのである⁸。

カワードの劇がレスpekタビリティを重んじる観客の多いウエストエンドの劇場で主に上演されていたことを考えると、上の引用文は演劇の社会に対する干渉という点で興味深い見解である。

当時、イギリスには商業劇場とは別に、検閲で禁止された劇や商業ベースにのらない劇を上演した会員制の劇場も存在し、かなり革新的な作品も上演されていたが、そのような劇場に集まる観客は進歩的な考えを持ち、斬新なスタイルの演劇を好む一部のエリートでしかなかった。そのうえ観客の数も限られていたので、会員制の劇場は一般大衆とはほとんど無縁の閉じられた世界であったと言えることができるだろう。しかし、ウエストエンドの劇場は保守的な者も含む多くの観客が参集し、その多くの観客によって様々なことが経験された場である。検閲が商業劇場の活動を上演前から規制した理由もそこにあるのだ

が、このように多くの観客が集まる劇場において、登場人物の言動にかすかな「不適切さ」が見られ観客を軽く刺激する時、社会が定めた正当と非正当（あるいは正常と異常）の境界線が一時的に曖昧になって、社会の規範に揺さぶりがかけられたこともあったのではないだろうか。

ただ、あくまでも慎重さを失わずに伝統的な劇を上演し続けたウエストエンドの劇場において、具体的にどの程度まで一般の観客を挑発したかについては、シンフィールド自身も認めているように議論するのが難しい⁹。もともとホモセクシャリティは目に見えない状態で暗示されるにとどまっていたものであるし、当時の劇評などの資料も明白な形でタブーに言及することは避けているからである。この点が、他の時代のゲイ・ドラマを研究する場合との大きな違いであろう。もう少し異なった角度から、演劇と文化との相互干渉的な関係を見ることはできないものだろうか。

すでに述べたように、ホモセクシャリティは当時、暗示されるけれども不可視の状態でウエストエンドの劇場に安住していた。裏を返せば、可視的であったのはヘテロセクシャリティだけであったとすることができるが、今一度、サブテキストではなくテキストの方に目を向けてみてはどうだろうか。特にカワードの劇には女性を主人公にしたものが多く見られるが、同性愛者を女性の人物に置き換えたという単純な捉え方ではなく、（おそらく多くの観客がそう捉えたように）異性愛の女性として捉えて考察すればどうであろうか。次章では、このような観点から、カワードの作品が劇場という場においていかに既成の価値観に挑戦するものであったかを、当時の文化的コンテキストやウエストエンドの観客層のことなどとも関連させながら見ていきたい。それは、どこかでゲイ・スタディーズの観点とも重なるはずである。

III

カワードの『私生活』の第1幕に、新婚1日目の夫婦であるエリオットとシビルによる次のようなたわいのない会話がある。二人は今フランスのドーヴィルにあるホテルのスイートに泊まっているが、新婚早々会話がかみあわず、滑稽なまでに不釣り合いなカップルであることが示される。

エリオット 明日の朝、海水浴をしよう。

シビル 日焼けしないようにしなきゃ。

エリオット どうして？

シビル 女性の日焼けは嫌いだから。

エリオット そうか。それなら日に焼かないことだ。君が日焼けした男性を嫌わないことを僕は望むね。

シビル 嫌うわけないでしょう。男の人にはふさわしい (suitable) ことなのに。

エリオット 君は完璧に女性らしい (feminine) 女の子なんだね。

シビル なぜそんなことを言うの？

エリオット すべてにおいて型通りだから¹⁰。

日焼けを話題にした、一見取るに足らない短い対話であるが、シビルは女性らしさについての伝統的な固定観念に縛られた女性、それに対しエリオットは社会が定めた女らしさ、男らしさの定義に縛られない男性であることが端的に示されている。エリオットは、何においても型通りにしか考えられないシビルに時々皮肉を言うが、シビルには通じないらしい。日焼けした男性を嫌わないことを望むという彼の3番目の台詞は、シビルの言ったことを模倣しながら皮肉を言っているわけである——ここで多くの観客が笑うであろう——が、彼は

ここで通常の女らしさ、男らしさの定義を茶化しているのである。

エリオットとシビルが泊まるスウィートの隣には、偶然、エリオットと5年前に離婚したアマンダが泊まっているが、彼女もやはり新婚旅行中であり、上の対話が交わされた少しあとの場面で、彼女は結婚したばかりの夫ヴィクターと次のような会話を交わしている。

ヴィクター 明日は海水浴に出かけよう。

アマンダ そうね。肌をきれいに焼きたいわ。

ヴィクター (とがめるように) マンディ!

アマンダ あら、どうしたの?

ヴィクター 僕は日焼けした女性が嫌いだ。

アマンダ なぜ?

ヴィクター 何と言うか、その、ふさわしくない (unsuitable) から。

アマンダ 私にはすごくふさわしいわ¹¹。

ちょうどエリオットとシビルの対話の男女を逆にしたような対話である。カワードの劇にはこのように不自然なほど偶然の出来事や台詞が繰り返される人工的なものが多いが、これもその例である。アマンダはエリオットと同じように、伝統的な女らしさの観念にこだわらない女性であるが、それに対しヴィクターの方はシビル同様、社会が定めた規範通りに行動する男性である。

初演時にアマンダを演じていたガートルード・ロレンスは、まさに、1920年代に日焼けを流行させたと言われるリヴィエラの社交界に出入りしていた女優であったが、女性の日焼けは当時を試みればあまりにも時代を先取りした流行の先端を行くものであったらしい¹²。アマンダは、それほどまでにファッショナブルで洗練された女性で、エリオットの台詞によれば、美人でスタイルが良く、家事よりもダンスの方が得意な現代女性なのである¹³。当時メディアによっ

て軽蔑的に「フラッパー」と呼ばれたタイプの若い女性達にとっては、因襲にとらわれずに超然としているアマンダは憧憬的であったに違いない。ヴィクターが自分は型通りの普通の人間であることに誇りを持っていると言う時にも、アマンダはそれを一笑に付すだけである。

ヴィクター 僕が普通の (normal) 人間であることに喜びを感じるね。

アマンダ ずいぶん変なことで喜ぶのね。なぜ？

ヴィクター なぜって、君はそう思わないのかい？

アマンダ 私は自分が普通の (normal) 人間かどうかはわからないわ¹⁴。

normal という語がヘテロセクシャルを暗示する語でもあったことを考えると、この対話は一部の観客にとって暗号になっていたかも知れない¹⁵。観客の中には、アマンダや彼女と同じ価値観を共有するエリオットのことを、もしかしたら同性愛者でもあるのかも知れないと推測した者もいたであろうし、あるいは、normal という語のコノテーションを気にかけずにこの語を無造作に用いるヴィクターの無邪気さを笑うだけの観客もいたであろう。しかし、上の引用文からもわかるように、この劇の対話は、全く字義通りにしか解釈されない場合も十分に考えられるごく普通の対話でもあるのだ。そして字義通りに解釈した場合であっても、エリオットやアマンダは、保守的な観客から見ると十分に「不適切」な言動を繰り返す社会にとってのアウトローであり、既存の保守的な価値観に疑問を持つ特に若い世代の人たちにとっては、時代を超越したカリスマでもあったのである。

再び伝統的なジェンダー観の問題に話題を戻そう。最初に引用した二つの対話は、日焼けという些末なことを話題にして、伝統的な慣習に順応する者とならない者との間で交わされる、滑稽で軽薄とも言える対話であったが、このような場面も、当時の社会的コンテクストの中に置いて考えると重要な意味を帯び

てくる。結論を先に言えば、当時は「女らしさ」の問題に関する論争が絶えない時代であり、その点に関して古い規範を固守する動きと突き崩そうとする動きが葛藤していた時代であったのだが、カワードの舞台もまさにそのような葛藤が起こる場になっていたということである。つまり、現実の世界において女らしさの規範が不安定で流動的になっていた時に、劇場の舞台においてもジェンダーの境界線を曖昧にするような逸脱が起こり、社会の規範に疑問を投げかけていたのである。

IV

ではここで当時の社会的コンテクストを概観しておこう。先述したように、両大戦間期のイギリスでは、ことのほか「女らしさ」の問題が社会において議論されていた¹⁶。それは、この時期、女性の側の意識に大きな変化が生じたからであるが、その要因としてまず、1918年の選挙法改正で初めて女性の参政権が認められたことを挙げることができる。31歳以上の世帯主である女性、もしくは世帯主の妻という制限付きではあるものの、この年に初めて女性に参政権が認められたことは、特にこの運動に深く関わった中産階級の女性にとって画期的なことであった。この改正は女性の社会的役割に関する問題意識をさらに促し、10年後の1928年には、男性と平等に21歳以上のすべての女性に参政権が認められるところまで進展する。また、第一次大戦中に、軍務に服した男性の代わりに多くの女性が職業に就いたことも、女性の意識改革をもたらす要因になった。この頃、結婚をせずに自立せざるを得ない女性や、あるいは夫の代わりに家計を支えることを余儀なくされた女性はあとをたたなかったが、そのおかげで、女性達は仕事を通して社会に貢献することの意義を自覚するようになったのである。

もちろんその背後にはたぶん政治的な力が働いていたことを忘れてはなら

ない。1918年、1928年という年代が総選挙の時期に関連していること、そして、戦時中の人手不足を解消するために、メディアが自立心のある颯爽とした若い女性のイメージを捏造したことも忘れてはならないであろう。つまり、女性の意識改革そのものも権力によって構築されたものであったわけであるが、それによって生じたひずみは戦後の平和時に「男女間戦争 (sex war)」を勃発させる形で表面化することになった。

戦時中に社会に進出した女性達は戦後も職業に就くことを望み、男性に依存した生き方を疑問視するようになった。当然、ヴィクトリア朝風の伝統的な結婚観や家族観が崩壊し始め、結婚しない女性が増えて離婚率も飛躍的に上昇した。このように女性の意識や行動が加速度を増しながら変化し、それに伴って結婚観や家族観も急激に変化していくと、社会の不安や反発も同じ比率で肥大していく。戦時中には自立した女性を賞賛したメディアも、戦後になると手のひらを返したように今度は家庭を守る主婦のイメージを理想化し、逆に新しい女性 (New Women) やモダン・ガールを精力的に揶揄し始めるようになったのである。そもそもモダン・ガールというものの、社会進出を希求する女性を批判するために当時のメディアが捏造した一つの類型だったのである。メディアは特に若い女性の服装や行動様式を強調することによって彼女たちを批判した。短い髪や短いスカートといった当時流行したファッションは、もともと戦時中に動きやすさのために考案されたスタイルから派生したものであったが、戦後の女性達がこのようにより活動的で開放的な服装に身を包むようになると、メディアや保守的な人々は彼女たちの服装の乱れを指摘し、そこから軽薄で無責任な享楽主義者のイメージを作り出して軽蔑的に「フラッパー」と呼んだのである。

当時は要するに、新しい女性が登場した時代である一方、新しい女性を批判する言説が多かった時代であった。しかし、ここで特に注意しておきたいのは、ビリー・メルマンが指摘しているように、ヴィクトリア朝やエドワード朝では

一部の革新主義者の議論にしか登場しなかった女性のテーマが、1920年代になると一般の特に中産階級の人々の議論の対象になった点である。フェミニズムの動きは当然、両大戦間期以外の時代にも存在したのであるが、この時代に関して特筆すべき点は、多くの女性にとってかつては他人事にすぎなかった問題が、自分自身の問題として眼前にせまってきたことである¹⁷。戯曲のテーマにもそのような変遷は見られ、かつてはピネロの『タンカレーの後妻』(*The Second Mrs Tanqueray*, 1893)のように、悪女としてブルジョア階級から完全に排斥される、「過去を持つ女」やその種の人物が多く描かれたのに対し、戦後になると例えばモームの『貞節な妻』(*The Constant Wife*, 1927)のように、職業に就くことによって夫と同等の経済的自立を果たすアパーミドル・クラスの普通の女性が描かれるようになったのである。

社会における以上のような変化は、戯曲だけでなく、ウエストエンドの劇場をも必然的に変容させた。1920年代と30年代は、ウエストエンドで劇作家として働く女性が急激に増加した時期でもある¹⁸。戯曲を演じるだけの女優から作品を創造する作家へと転向する者もあれば、戦前はフェミニズム運動の一環として演劇活動に従事していた者が、より商業的なウエストエンドに進出するケースもあった。彼女達は当時の社会的変化に合わせて、女性の社会的役割や結婚といった、劇場の観客にも直接訴えかけるような問題をテーマに多くの作品を発表したのである。一方、客席の方にも変化が見られた。女性の観客が目に見えて増加し、特に公演初日には流行の服装をした現代的な若い女性の姿が目につくようになった。そして、劇を創る側と観る側の両方において女性の割合が増加した事実は、劇評家の反発を招くこととなり、劇場における「女性化」を憂う劇評家達は、新しい観客を、一般のメディアにおいて軽薄さや無責任さと結びつけられていたモダン・ガールやフラッパーのレッテルをはることによって攻撃したのである。

V

当時の社会的コンテクストを簡単に概観してみたが、以上のことから、当時のウエストエンドの劇場にとって、女性性の問題は見逃すことのできない恰好のテーマであったことがわかる。この問題は、メディアにおいて盛んに議論されたタイムリーな題材であり、劇場に足を運ぶ女性客が多大な関心を持つ新鮮な話題でもあった¹⁹。カワードの作品にも新しいタイプの女性が多く登場し、彼女たちが伝統的な価値観と葛藤する様子が描かれているが、舞台上で明白に表現することのできなかつたホモセクシャリティの問題とは対照的である。

しかし、カワードの劇は、ゲイ・ドラマではないのと同様、フェミニズム演劇でもない。彼は決して結婚や家庭や職業婦人をテーマにした社会性の高い劇を書いたわけではなく、あくまでも喜劇やレビューを中心とした作品を書いていたのである。若い時代のカワードは、登場人物の軽薄で一見ふまじめな描き方のゆえに劇評家から「お行儀の悪い劇作家 (the naughty playwright)」と呼ばれることすらあったが²⁰、彼の創造する人物は、当時のメディアが作りだしたモダン・ガールのイメージ、すなわち「利己的で、社会の出来事に無関心で、体制に我慢できず、行動に抑制がない」女性²¹のイメージに近かったのである。

軽薄さと言えば、先に言及した『私生活』のように、女らしさの議論が日焼けといった一見取るに足らない外見上のことと結びつけられているのもその例であろう。『私生活』は、初演された時に例えば次の劇評に見られるような評価をされた。

アマンダとエリオットはカワード氏の才能が咲かせた繊細で軽薄な (flip-pant) 花である。……そして活字であれば馬鹿げた台詞の連続に見えるかも知れない対話が、舞台上では、タイミングと演出の完璧さによってナンセンスの交錯した戯れに変貌するのである²²。

賞賛とも批判とも取れそうな劇評であるが、カワードの劇が評価される時、「軽薄さ (flippancy)」という言葉は批判にも賞賛にも用いられた。初演当時、この劇は主役を演じた二人の離れ業とも言える演技において絶賛されたが、彼の劇には、不道德な人物や馬鹿馬鹿しい対話をもそのような力でもって魅力へと転換する側面があるのである。魅力と軽薄さが入り交じった作品と言えは良いだろうか。それはまた、検閲や社会の反発から身を守るある種の仮面の役割も果たしていた。現実の世界と断絶しているかに見える軽いゲームや一時の慰みごととして舞台を創ることは、一種のポーズだったのである²³。ジョン・ラーは、「カワードはふまじめな時にしか決して深遠にならない」と述べているが²⁴、彼の作品においては、軽薄さが時として多大な意味を持つというパラドックスが起こるのである。

では、軽薄さが強調された彼の喜劇はいかに社会の規範に挑戦していたのであろうか。ここで第1章で述べたことを再び繰り返しておきたい。当時、主にウエストエンドで活躍していた劇作家は、検閲や商業主義の制約を受けて、社会に許容される範囲の作品を書くことを求められた。そのため、彼らは節度のあるコンヴェンショナルな劇、ジャンルで言えば、検閲で寛容に対処され観客にも好まれた喜劇やウェルメイド・プレイといった劇を主に書くことになった。喜劇作品やウェルメイド・プレイが概ね社会に許容されていたのは、劇中で逸脱が起こっても最後にはハッピー・エンドを迎えるか、あるいは逸脱者が社会から追放されるなどして、元のオーソドックスな社会に戻るというきわめて道徳的な枠組みを有しているからである。当時いくらかタブー視されていた不貞や三角関係の問題も、喜劇的な枠組みの中で節度のある描き方をしてあれば、検閲で禁止されることも少なかった。

カワードの劇も基本的には伝統的なコンヴェンションに従ったものであった。例えば、現代的な女性を登場させた作品の一つである『墮天使』(*Fallen Angels*, 1925) を例にとってみると、二人の女主人公であるジュリアとジェー

ンが、不在中の夫達の目を盗んで昔の恋人に会おうとするが、それが果たせないうちに夫達の方が先に帰宅してしまい、結局は何も起こらず何とか言い逃れをして終わる、というたわいのない^{ファース}笑劇のような喜劇になっている。

しかし、彼の作品には、形式の上でも内容の上でもコンヴェンションに倣いつつも、その一方でわずかにその法則をねじまげるところが見られる。『墮天使』の場合も、決して最後に一件落着して劇が終わるのではなく、ジュリアとジェーンが昔の恋人とよりを戻すかも知れないことを暗示する形で終わっているのだ。劇の冒頭でジュリアは、「ヴィクトリア時代の方が、きっと結婚生活を送るのがずっと簡単だったでしょうね」²⁵と、結婚生活に対する失望感を溜め息混じりに語っているが、彼女は最後になっても決して結婚の良さを再認識したりはせず、ただ、結婚の持続が保証されないまま劇が終わっているだけなのである。また、第2幕はほとんど筋の流れが停滞し、二人の女性が泥酔するまでシャンパンを飲み続けるという設定になっている。酒に酔うというのは女らしくない行為であるがゆえに滑稽な場面ではあったが、女性には「不適切」と見なされたこの行為は、一部の観客にかなりの動揺を与えるものでもあったらしい²⁶。カワードはこのように、形式の上でも内容の上でも、コンヴェンションに従いつつもわずかにその法則に修正を加えるという形で新しい作品を書いた。そして文化によって規定された女性性や結婚観との齟齬に悩む女性を前景化し、伝統的な価値観に疑問を投げかけたのである。

1920年代も終わり、ちょうど1930年に初演された『私生活』ではさらに大幅に喜劇の法則に修正が加えられる。時代背景としては、28年に選挙法改正で女性に男性と同等の選挙権が認められた後であり、29年の大恐慌の影響で華やかなモダン・ガールの時代も——そしてモダン・ガール論争の時代も——そろそろ終熄する頃であったことを指摘しておこう。この作品は「3幕によるうち解けた喜劇」という副題がついているにもかかわらず、結婚で始まり、結婚生活が一日も経過しないうちに中断され、最後は主役の二人が結婚相手から逃亡す

るという、喜劇の定石を転倒させた形になっている。つまり、ここでもやはり伝統的な結婚観が脅かされているのである。結婚は、社会の基本単位である「家族」を築く上で必要不可欠の存在であると一般的に考えられるが、その結婚を疑問視するこの作品は、繁殖を目的とした愛を拒否するという点でホモセクシャルの立場とある意味で連動していると言えるかも知れない。そのことは主役の二人が、先述したように、伝統的な男らしさ、女らしさの規範にとらわれない男女で、他の二人と好対照をなしていることから言える。ここにはもはや男女間戦争 (sex war) は存在せず、むしろ男女の区別なく、社会によってノーマルと規定された者とそうでない者の間の葛藤になっていることに気づくだろう。カワードは女性性の問題だけでなく、男性性の問題にも踏み込んでいるのだ。エリオットとアマンダは共に、文化によって構築されたジェンダーの境界線を越境しようとする、両性具有的な人物なのである²⁷。

文学作品におけるジャンルの^{コンヴェンション}約束事は、決して固定するものではない。新しい作品が生み出される時、伝統によって築かれた既存の様式が利用される一方で、常に時代に即した新しい変更が加えられ、常にジャンルのアップ・デートが行われる。ジャンルの定義はこのようにして常に更新される流動的なものである。同じように、文化や社会の^{コンヴェンション}慣習も常に疑問にさらされ、再解釈をせまられる流動的で不安定な存在である。劇場において、馴染みのある形式や内容に多少の変更が加わった、新しい作品を鑑賞する時、観客はおそらく何らかの違和感を覚えるだろう。しかし、一度その作品を経験するとそのスタイルやテーマは観客にとって既知のものとなり、ジャンルの定義が上書きされると共に社会の規範にも修正が加えられる。男性性や女性性といったジェンダーの規範も、違和感から是認もしくは反発へと変化することが繰り返されることによって、絶えず安定を志向しながらも修正を繰り返す、本質的に不安定で流動的なものである。

前述したように、カワードの作品はゲイ・ドラマやフェミニズム演劇の範疇

に入るものではない。むしろ、彼の作品はそこから主題を探すことが困難に思えるほど作者の主張が見えにくい劇である。その上、現代の我々から見るともどかしさを感じるほど抑制が利いていて保守的でもある。しかし、本論において試みたように、当時の文化的コンテクストの中に置いてみると、彼の劇が文化によって規制を受けるものであったと同時に、新しい文化の生成に手を貸すものでもあったことがわかるだろう。従来、演劇史の中で顧みられることの少なかった両大戦間期の演劇も、このような立場に立って捉え直すならば、ジェンダーやセクシャリティだけでなく、他の様々な観点からも再読することが可能かも知れない。

註

- 1 例えば、近現代のイギリス演劇を概説した以下の文献を参照。Hugh Hunt, Kenneth Richards and John Russell Taylor, *The Revels History of Drama in English*, vol. 7 (London: Methuen, 1978) 32-35. Jean Chothia, *English Drama of the Early Modern Period 1890-1940* (London: Longman, 1996), 88-89.
- 2 演劇に対する公的助成が始まるのは、アーツ・カウンシルの前身である音楽芸術奨励委員会 (CEMA) が設立された1940年以降のことであるが、勿論、助成金制度にも芸術作品を規定する側面があることは否めない。Cf. Dan Rebellato, *1956 and All That: The Making of Modern British Drama* (London: Routledge, 1999), 46-50.
- 3 劇中で同性愛に言及することを宮内長官が許可したのは1958年になってからのことである。
- 4 カワードが書いた作品の中には、同性愛者と思われる人物を登場させた『セミ・モンド』 (*Semi-Monde*, 1926) という戯曲があるが、この作品が初演されたのはカワードの死後の1977年、初めて出版されたのが生誕100年を迎えた1999年のことである。Cf. Noël Coward, *Collected Plays: Six* (London: Methuen, 1999).
- 5 Nicholas de Jongh, *Not in Front of the Audience: Homosexuality on Stage* (London: Routledge, 1992) 3-4.
- 6 Sean O'Connor, *Straight Acting: Popular Gay Drama from Wilde to Rattigan* (London: Cassell, 1998) 9-11.

- 7 Alan Sinfield, "Closet Dramas: Homosexual Representation and Class in Postwar British Theatre," *Genders* 9 (1990): 115.
- 8 Alan Sinfield, "Private Lives/Public Theatre: Noël Coward and the Politics of Homosexual Representation," *Representations* 36 (1991): 58. Alan Sinfield, *Out on Stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*, (New Haven: Yale UP, 1999), 108 にも同様のことが書かれている。
- 9 Sinfield, "Private Lives/ Public Theatre," 57.
- 10 Noël Coward, *Private Lives, Plays: Two* (1979; London: Methuen, 1991) 7.
- 11 Coward, *Private Lives*, 12.
- 12 O'Connor, 114.
- 13 Coward, *Private Lives*, 4-5.
- 14 Coward, *Private Lives*, 16.
- 15 Cf. *Oxford English Dictionary*, A. 2. h.
- 16 当時の社会的コンテクストについては、次の文献を参照。Billie Melman, *Women and the Popular Imagination in the Twenties: Flappers and Nymphs* (London: Macmillan, 1988). David Ayers, *English Literature of the 1920s* (Edinburgh: Edinburgh UP, 1999). Sue Bruley, *Women in Britain since 1900* (London: Macmillan, 1999).
- 17 Melman, 2-3.
- 18 ウェストエンドの劇場と女性作家の関係については、次の文献を参照。Maggie B. Gale, *West End Women: Women and the London Stage 1918-1962* (London: Routledge, 1996). Maggie B. Gale, "Women Playwrights of the 1920s and 1930s" *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, eds. Elaine Aston and Janelle Reinelt (Cambridge: Cambridge UP, 2000) 23-37.
- 19 カワード自身、新聞や雑誌に現代女性に関するコメントを掲載し、その議論に参加しているが、彼の場合は現代的な女性を擁護する立場にあった。その背後には興行的な目的もあったかも知れないが、例えば1927年に次のような文章を書いている。「今日の若い女性は昔の女性よりも良い印象を与える。彼女たちはみな何とかして自分たちの存在を証明しようとしており、結婚以外のものに野心を持っている——『男性』はもはや彼女たちにとって唯一のキャリアではないのだ。」Noël Coward, "The Truth about Us Moderns," *Theatre World* 5 (1927): 13.
- 20 James Agate, *A Short View of the English Stage* (London: Herbert Jenkins, 1927) 111-113.
- 21 Gale, *West End Women*, 30.
- 22 *London Times* 25 Sept. 1930, quoted in Stephen Cole, *Noël Coward: A Bio-Bibliography* (Westport: Greenwood, 1993) 62.
- 23 喜劇的な作品に対する検閲の寛容さについては拙論「検閲と創作——ノエル・カワードの

- 初期の戯曲をめぐる」(『関西学院大学英米文学』第43巻第2号、1999年)81-95を参照。
- 24 John Lahr, *Coward the Playwright* (1982; London: Methuen, 1999) 3.
 - 25 Noël Coward, *Fallen Angels, Plays: One* (1979; London: Methuen, 1995) 183.
 - 26 カワード自身、新聞の記事でその場面の弁護をしなければならなかったほどである。Cf. Noël Coward, "Those 'Soused Sluts': My Reply to the Critics' Attacks on *Fallen Angels*," *The Sunday Chronicle* 26 Apr. 1925: 2.
 - 27 エリオットとアマンダを演じるカワードとロレンスの写真の中に、一方がもう一方の鏡像であるかのように、同じポーズをとって二人が向かい合う、左右対称のアールデコ風の写真があるが、テリー・カースルは当時カワードが好んで撮ったこの種の写真を「二人の肖像写真 (binary portrait)」と呼び、次のように分析していて興味深い。伝統的な結婚写真 (座った妻の後ろに夫が立っているとか、見るからに夫に付随する妻といった位置関係になっている写真) とは異なり、「二人の肖像写真は、写された二人の個人が同一で平等であることを強調している。性差は……不明瞭になるか取り消され、男性性や女性性はそれらの情動の輪郭線を失う。男性と女性は、愛情によって結ばれた仲間、あるいは互いに相手を反映する両性具有者として、同じ平面上で出会うのである。」Terry Castle, *Noël Coward & Radclyffe Hall: Kindred Spirits* (New York: Columbia UP, 1996) 25-27.