



Tokyo Gakugei University Repository

東京学芸大学リポジトリ

<http://ir.u-gakugei.ac.jp/>

Title	成長のアンチノミーとトランス・メディア空間：ポスト帝国のイングリッシュ・スタディーズ(fulltext)
Author(s)	大田,信良; 大谷,伴子
Citation	東京学芸大学紀要. 人文社会科学系. 1, 69: 83-101
Issue Date	2018-01-31
URL	http://hdl.handle.net/2309/148733
Publisher	東京学芸大学学術情報委員会
Rights	

成長のアンチノミーとトランス・メディア空間

—— ポスト帝国のイングリッシュ・スタディーズ ——

大田 信良*¹・大谷 伴子*²

英語学・英米文学・文化研究分野

(2017年8月30日受理)

要 旨

本論は、ナショナルな英文学や大英帝国というよりは、グローバルな資本主義世界や帝国という観点から捉え直すために、成長のアンチノミー、たとえば、精神の成長を特徴とする「紳士」・人間形成の物語を論じた旧来の英国教養小説論が19世紀末に見出した「市民」と「芸術家」の分裂という問題を取り上げた。具体的には、ジョージ・ギッシングの系譜にも属するH・G・ウェルズの教養小説のトランス・メディア空間における翻訳・変換あるいは読み換え・書き換えをともなう再生産の例として英国エドワード朝のミュージカル・コメディとりわけ*Our Miss Gibbs*の再解釈を試みた。そして、*Our Miss Gibbs*にもみられたような英国ミュージカル・コメディの劇場文化は、大英帝国以降の旧来の列強のナショナルな帝国主義だけでなく、グローバリゼーション以降に出現してきている近代国民国家の変容をも含意する「帝国」と「～以降」を意味する「ポスト」の組み合わせによって表象されるものとの関係によっても解釈されるべきことを示唆した。別の言い方をすれば、21世紀の現在にもつながる資本主義世界の歴史状況において、さまざまな対立・矛盾の形式をとって主題化されあるいはまた表象される成長のアンチノミーは、絶えず新たに(再)生産し編制することをやめないトランス・メディア空間において捉えることがきわめて重要な課題となっていることを論じた。

このような具体的なテキスト解釈を踏まえ、本論が提案したのは、ポスト帝国のイングリッシュ・スタディーズという新たな研究プロジェクトである。ポスト帝国とは、なによりもまず、21世紀の現在にもつながる資本主義世界の歴史的過程において螺旋状に拡大したかたちでさまざまな姿をとりながら反復されてきた状況あるいは諸対立が敵対的な矛盾を孕みつつも共存する契機のことにはかならず、「長い20世紀」のあとにもさらに絶えることなく続く21世紀の今後の未来に向けていまここという瞬間・契機においてまた新たに拡大したかたちで変奏・反復・翻訳されているポスト帝国という歴史状況を捉えてマッピングすること、換言すれば、その状況と歴史性をなんとか提示あるいは表象しようとする、グローバルなトランス・メディア空間において文化生産された、諸テキストの集合体やそれぞれの成長のアンチノミーをめぐる表象を解釈することの意味を論じた。

キーワード：成長、アンチノミー、トランス・メディア空間、ポスト帝国、イングリッシュ・スタディーズ

*1 東京学芸大学 外国語・外国文化研究講座 英語学・英米文学・文化研究分野 (184-8501 小金井市貫井北町4-1-1)

*2 東京学芸大学 個人研究員

1. 成長のアンチノミーとトランス・メディア空間における「英文学」の変容

21世紀の資本主義世界の現在、すなわち、そのエージェントあるいは主要プレーヤーが福祉国家時代の労働者（あるいは社会主義）から反革命をおこした資本と多国籍企業へと変化した瞬間・契機を画する現在、個別性をなんらかのかたちでその時々によりフレキシブルに取り込み包摂することによりいつの間にか驚くべき普遍性を獲得するような形式をその特徴とするグローバリゼーションの文化は、政治・経済・社会または文学・文化・教育を含むすべての領域において、歴史的に、進行するものであり、こうした歴史的過程を十分に分析・解釈するには、旧来の学問領域・分野の断片化された区別を乗り越え相互に移動・翻訳するなかで得られるような理解・経験を企図する試みが必要であるのかもしれない。たとえば、成長の概念あるいは物語・イメージについても、実際、さまざまに概念化されまた表象されている成長というものが複雑多様な歴史性に彩られ多種類の時空間を横断する物語やイメージとして生産されているのであってみれば、同様の企図が試みられなければならないであろう。ただし、成長をめぐるそうした物語やイメージが提示される諸テキストにおいては、一連のアンチノミーあるいは対立・矛盾の表象が次から次へと連続性を示しながらも姿・イメージ・文彩を変えて形象化されるのであってみれば、さてわれわれとしては、いったいどのようにしてこの成長のアンチノミーの問題にアプローチすべきであろうか。

こうした問題の結論を1部先取りしていっておくならば、21世紀の現在、成長とそのさまざまな表象の問題は、精神成長や経済開発をめぐる問題やそこから派生するさまざまなアンチノミーによって解釈されるべきなのだが、成長のアンチノミー自体は、その全体性において捉え直され歴史化されることによって、読みや解釈のいくつかの試みが遂行されなければならない、ということになる。

成長とはいっても、ナショナルな文学研究たとえば英文学における教養小説論における主人公の物語に描かれる精神の成長・人間の形成＝ビルドゥングを特徴づけるとされる個人の自己の確立の場合と近代国民国家を基本的なモデルとするような国家・国民のたとえば開発を通じた集団的な経済成長の場合とでは、ずいぶんと議論が異なるもので、互いに言説や表象が分野・領域を横断して移動したり翻訳されたりすることなどないように、一般的には、想定されるかもしれない。たとえば、経済的成長としての開発は、アフリカをはじめとする発展途上地域の国家や社会において、政治的成長としての民主主義との二項対立のうちどちらに優先権があるかと二律背反的な選択・チョイスを迫る。このような開発と民主主義との間のアンチノミーの問題は、21世紀の変容した「英文学」・「世界文学」でもある「英語文学」といったものと、なんら、関係のないもののように思えるかもしれない。しかしながら、たとえば、主として現代米国の英米文学・文化研究において、モダニティというものが、必ずしも、初期近代ヨーロッパという空間配置において単独にしかも特異なかたちで存在した「シンギュラー・モダニティ」とみなすべきではなく、むしろ、地球規模・惑星規模で同時多発的に出現した「オルタナティヴ・モダニティーズ」という枠組みにおいて捉えるべきであるという議論が提出されてきている。ポストモダニズム以降にジェンダー・人種・セクシュアリティの多様性（diversity）に特徴づけられたポストコロニアリズムの文学、さらにまた、英語の翻訳という媒介をきわめて肯定的に称揚しつつさらに情報テクノロジーをも駆使した「世界文学」は、旧来の英文学が描いた精神の成長を特徴とする中産階級の白人で異性愛の男性個人の階級上昇の物語すなわち英国の紳士を目的＝終焉とするストーリーに対する、ある意味できわめて挑戦的なイノヴェーションを繰り返す「オルタナティヴ」とみなすこともひょっとしたら可能なのかもしれない。少なくとも、これらの分野・領域が違わきわめて異質な多種多様性に彩られた成長の物語と表象の間において、相互の翻訳可能性（「トランスコーディング」または「文彩による置き換え」の可能性）を担保するようなメディア空間について、われわれは、いまここで、思考・想像することが時代的に要請されているのではないか。

そうした要請に対応する試みのひとつとして、トランス・メディア空間という考え（Idea）を導入してみたのだが、この特異な修辭性に重層的に規定・決定されたグローバルなメディア空間という概念／文彩については、すでにほかのところで論じたことがあるので、ここでは簡単にポイントを振り返り確認しておくだけにしたい¹。21世紀現在の歴史状況におけるナショナルな文学・文化という視点のみによる解釈の不十分さを踏まえたうえで、現代資本主義世界の文化を含むさまざまなグローバリゼーションに対応するための装置として再発明されたのがトランス・メディア空間にほかならず、とりわけ、そこで目を向けるべきなのは、この特異

なメディア空間に触知され探られる、異なるジャンルのテキスト間の、あるいは、テキストと歴史的コンテクスト／サブテキストとの間の、けして必ずしも、直線的ではない相互の移動・翻訳という、再生産の関係性ということになる（大谷 178）。

旧来のグローバリゼーションが現在のように進展していない英文学・英国文化の場合でも、そのナショナルな文学・文化空間のなかに特異な部分としてトランス・メディア空間が勃興的な様式で存在しているかもしれないのであり、たとえば、そうした局所的にいえばエンクレーブやエアポケットのように出現するグローバルな文化生産の空間に参入しつつ産み出されたのが、テレンス・ラティガンという劇作家とその英国演劇であった。そして、その演劇テキスト『眠れるプリンス』が生産される文化空間は、英国の「高等芸術である演劇と米国のポピュラー・カルチャーの両方を共存させるだけでなく、さらにその対立関係を調停したうえで新たなトランスナショナルな文化としてヨーロッパに流通・配給させる契機を担っていた」（大谷 135）。また、文学・文化のグローバル化がはっきりと見出される現在の場合、トランス・メディア空間は、そこで生産される文化との関係はどのようになっているのか。つまり、ハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーとの区別・差別がある意味では廃棄されるだけでなく、すっかりグローバルになったポピュラー・カルチャーの一部それもニッチな居場所を占めている旧来のヨーロッパ・米国の文学にとって代わったかにみえる、英語を使用したグローバルに移動するクリエイター／移民作家たちによるポストコロニアリズムや「世界文学」の場合は、どのように捉えたらいいのだろうか。たしかに、このような「英語文学」あるいは文化テキストの意味や価値を解釈する場合、「シンギュラー・モダニティ」と「オルタナティヴ・モダニティーズ」との間のアンチノミーとしてあらわれ不毛な議論に終始しがちな問題を、生産的に解決しようとするような研究・教育の理論と実践が必要である。ただし、多種多様な成長の問題を単純にいずれかに還元することなく媒介し鎖列状につなげるようなメディア空間において成長・歴史の物語を語り直そうとする本論の試みは、現在すでに産み出されグローバルな言語として特権的な価値を付与されている英語や英語翻訳に全面的に寄りかかっただけのものとは異なる。まったく新しいまだ存在しない未来の英語文学のヴィジョンとその研究プロジェクトになる可能性を手放すわけにはいかないのだ。

このようなトランス・メディア空間を、英文学とりわけ英国の教養小説との関係においてあらためて振り返っておくのも無駄ではないかもしれない、というのも、いまだ十全なかたちや支配的な様式では存在していないとはいえ、英国のナショナルな境界を越えてグローバルに、つまり、とりわけ勃興する米国のマネーとパワーとトランスナショナルな関係性を取り結ぶことになる時代のテキストを取り上げてみるなら、そこには、「英文学」の変容の重要な契機とみなせるものを確認することができるからだ。H・G・ウェルズのこれまで評価されることはおろか、そもそも取り上げられ論じられることもけして多いとはいえない教養小説 *Kipps* とその歴史的位置付けのことを、われわれは少しばかり問題にしてみたいのだ。そうすることは、また、ポスト帝国のイングリッシュ・スタディーズという研究プロジェクトを企図し構想するうえでも、それなりの意味があると思われるからだ。

Kipps は、下層中産階級に属し紳士洋服店で助手として労働する若い英国青年を主人公とした物語であり、一見すると、チャールズ・ディケンズの作品『デイヴィッド・カップフィールド』にみられるような英国教養小説のパターンを踏襲した成長物語のようにも読める。すなわち、思いがけない遺産を受け取って急に金持ちになった主人公キップスは、それまで遠くから高嶺の花あるいは紳士の伴侶となる理想の女性とせずとあがめていた上流階級の女性と婚約し、あとは家庭だけでなく仕事においても居場所をみつけ紳士としての自己実現をするかのように物語は進んでいく。しかしながら、プロットのその後の進展と最終的な結末・終焉が提示するのは、そうした結婚があらわす支配階級の上品な約束事に何とか適応しようと努力するうちにすっかり疲れ切ってしまうざりしてしまった彼が、お屋敷で召使として働いていた幼馴染の少女に出会い、ついには、彼女とめでたく結ばれそしてまたショップ・オーナーとしても満足のいく成功を手に入れ、幸福な人生を送るストーリーである、もっとも、こうした成長や自己の確立は、上流階級の婚約者の兄のせいで遺産のほぼすべて失ったにもかかわらず、獲得・到達されるという皮肉なひとひねりが付加されているのではあるが。

ウェルズのこの教養小説のテーマあるいは教訓は、幸福というものは、たくさんのお金を獲得することにも階級の階段を上ることにも依拠しない、ということになるかもしれない。*Kipps* の教訓は、その意味内容についていうなら、同じディケンズの教養小説でも紳士の理念をより道徳的・倫理的に追求したとされる『大い

る遺産』を反復・踏襲しているといえなくもないのだが、注目すべきは、そうした意味内容を表現するはずの語りの形式あるいは修辭的な文彩の方である。より強力かつ明示的な語りの声でそうした理想の人間形成や幸福という主題をめぐって主張する人物として、主人公の友人となるマスターマンを登場させているのだが、ニーチェの超人を喚起するかの名前をもつこの男性キャラクターは、個人主体にもとづく道徳的判断というよりは、そうした善悪のむしろ彼岸を志向するような政治的あるいはイデオロギー的なメッセージを、以下のように、発する。

‘You were starting to climb,’ he said at dinner, ‘That doesn’t lead anywhere. You would have clambered from one refinement of vulgarity to another, and never got to any satisfactory top. There isn’t a top. It’s a squirrel’s cage. Things are out of joint, and the only top there is is a lot of blazing card-playing women and betting men, seasoned with archbishops and officials and all that sort of glossy pandering Tosh....You’d have hung on, a disconsolate, dismal little figure, somewhere up the ladder, far below even the motor-car class, while your wife larked about, or fretted because she wasn’t a bit higher than she was....I found it all out long ago. I’ve seen women of that sort. And I don’t climb any more.’ (Wells 242-43)

キップスが受け取るこの友人の警告は、階級上昇を始めることができたとしてもそれはけして確固とした目的=終焉としての人間形成や社会のトップに到達して得られるような満足を得ることはない、いやむしろ、階級的なトップなどというものは現実には存在しないのであり、檻となる籠の中でリスがてっぺんめがけて走り続けるような徒勞に満ちたものなのだ、というものである。つまり、英国社会に根強く存続する階級社会の格差は生半可なことでは克服することができない。あるいはもう少し続きを見てみるなら、さらに絶望的で希望のない政治性とせっかく野心をもって日々働く青年たちの欲望をあざ笑うかのような抑圧的なイデオロギー状況も、いまや上流階級の場所を部分的に占有しているかにみえるカードや賭博に興じる有閑階級の輩たちへの言及や夫としてのキップスには経験できず妻にいつも不平不満を浴びせられるきっかけとなるような自動車をこれみよがしに乗り回すような消費を享受できる階級のイメージによって、示唆されている。さらに、「私などは、ずいぶん昔にこんなことすべてわかっていて、実際そういった類の女を何人もみてきた。だから私はもう階級上昇の道を歩もうなんて思わないのだ」(Wells 243)と、階級の差異や格差に対するたまりにたまった怨念=ルサンチマンを全身から吐き出すかのようなこの友人の姿=フィギュアに読み取ることができるのは、紳士への成長の困難はおろか、あまつさえ、階級にまつわる対立・矛盾を解決しようとするユートピア的な欲望までも挫折させ断念にいたらせるようなイデオロギーとそれを物質的に支える現実の階級構造ということになるだろうか。ここには、成長のアンチノミーのどん詰まり、あるいは、そうしたアンチノミーを想像的に解決する欲望を、あたかも「酸っぱい葡萄」の寓話におけるように、徹底的に封じ込めてしまうような歴史状況がある、そして、それは、大英帝国の覇権が危機を経験し、そして、それ以降の帝国のマナーとパワーが問題となるような状況だ、といえるかもしれない²。

それに加えて興味深いことがもう1点あり、それは、マスターマンというこのキャラクターのモデルとされるのが、ウェルズに先行する先輩作家ジョージ・ギッシングだ、ということだ (Robbins 127-36)。旧来の英国教養小説論によれば、19世紀末から20世紀初めにかけて教養小説の主人公が紳士から芸術家に変容する文学史が語られてきたが、この教養小説の歴史物語には、そうしたモダニズム的教養小説の称揚につながるストーリーとは別のヴァージョンも同時に矛盾をひそかに孕んで共存している。大英帝国の国力が衰退期に突入し20世紀を迎えようとするこの時期に、イングランド南部に中心的な拠点を占める貴族階級と新興ブルジョワジー=北イングランドの製造業との間の「ヴィクトリア朝の妥協」に亀裂が生じたのだが、その亀裂や溝は、少なくとも抬頭する下層中産階級のしかも芸術家・金利生活者への成長や人生を必ずしも志向しない青年・男性に対しては、埋められることはなかった。その帰結として、ディケンズにはみられなかったような、『『芸術家』と『市民』の分裂』(川本)が出現することになった。そして、まさにこの階級的矛盾を徴候的に表象する分裂の分岐点を画する作家こそ、ディケンズの物語パラダイムとそのイデオロギー素から派生しながらも英国の自然主義小説家たちのなかでももっとも「フランス的な」作家ギッシングにほかならなかった (Jameson 185)。

英国教養小説の文学史を、とりわけ、大英帝国の覇権の危機以降の歴史を、このような共存や分裂の観点を中心に読み直したうえで、さらに一歩歩みを進めて、しかしながら今度は、製造業でなくとも事務職からはじめて流通業・サービス業等を含む実業家や科学者といった「市民」への人間形成を目指した下層中産階級ではなく、むしろ、たとえば、労働者階級の男性や教育を受け労働や職により経済的自立を求めようとした下層労働者階級の女性あるいは少女たちにかかわるポピュラーな文化にわれわれの関心を移してみるならば、そこにはまたまったく別の成長のアンチノミーとそれを解決しようとするさまざまな物語を見出すことになるかもしれない。ウェルズの教養小説 *Kipps* のなかでもギッシングのイデオロギー状況にある意味反復・継承した場面は、ポスト帝国の契機をむかえた当時の大英帝国の社会において、さまざまな能力・才能を発揮して立身出世するとかあるいは自分にそなわったあるいは身につけた魅力を駆使して玉の輿にのるとか、ボロを着た貧乏人から金持ちへと成り上がる別の成長の物語や自己を確立したり居場所を確保したりするやり方がまったく存在しなかった、ということだけを意味するわけではない。「英文学」の変容は、トランス・メディア空間においてより明示的に捉えることが可能かもしれない。

旧来の英国における労働者階級の歴史については、政治的・経済的あるいは社会的な観点だけでなく、新たに文化的観点を導入した文化史の方法によって問い直す研究が1980年代以降の英国歴史研究においてなされてきた (Mackenzie; Summerfield; 木畑)³。また、もうひとつこのような研究動向とは別に、女性の労働、あるいは、労働する集団的少女の存在が、近年あらためて、再解釈の対照となってきている (Mullin)。いずれの研究動向やそこで個別に実践されてきた解釈も、小説や演劇といったメディアにのみ限定されていず、「英文学」の変容の大きな歴史的契機をなすものであったのかもしれない。そこでは、たとえば、紳士という人間形成の目的へと到達する精神の成長すなわち階級上昇をともなった自己の確立では必ずしもないにしても、生きがいややりがいを大英帝国の臣民として生きる日々の生活において経験することができるような自己実現が可能だったのかもしれない。そしてまた、性的魅力だけでなく近代的なフォーディズムにもとづいてその経営・マネジメントが革新された米国型のデパートメント・ストアは、労働の場だけであるだけでなく性的魅力と売買や接客のスキルを学ぶ教育空間としても機能していたのかもしれない。

本論は、ギッシングの系譜にも属するウェルズの教養小説の読み直しを、そしてまた、グローバルな再配置による英国教養小説の全体的な書き換えあるいは弁証法的な「止揚」= 廃棄を、来たるべき未来におこなうことを、念頭におきつつも、より限定的な務めに目標を定めたい。成長のアンチノミーとトランス・メディア空間という問題機制において、英国のミュージカル・コメディの代表的テキストのひとつである *Our Miss Gibbs* の解釈を、これまでの解釈において前提とされてきたナショナルな文学・文化の枠組みだけでなく、グローバルな歴史的コンテキストや関連するサブテキストとの多種多様な関係性においても、遂行すること、本論の以下の議論において試みられるのはこれだ。このような *Our Miss Gibbs* の再解釈の試みは、同時に、ポスト帝国のイングリッシュ・スタディーズというプロジェクトを開始する作業のさまざまな始まりのひとつになるはずである。

2. ショップ・ガールの欲望と消費文化

—— 大英帝国のナショナルなポピュラー・カルチャーとしての *Our Miss Gibbs* ?

英国のミュージカル・コメディは、文化的変容と技術革新の時代に対応し、モダンという概念に対する特徴的な態度において、そして、物質的および美学的な構築という点において、モダンな文化であった。そしてまた、ヴァラエティという出し物というよりは、本格的なショーであるミュージカル・コメディは、専用の台本にもとづくそれ自体で独立した芝居であった。2004年に英国のミュージック・シアターとそこで上演されたコメディに関するほぼ最初の通史として出版されたレン・プラットの研究のポイントをまとめるならこのようになる (Platt 28)⁴。ウェスト・エンドのミュージカル・コメディの生みの親ともみなされているゲイェティ劇場のプロデューサーのジョージ・エドワーズは、より強力な商業的な価値をもつ革新的なエンターテインメント市場を開発したのだが、彼が生み出したミュージカル・コメディは、なによりも集団的なものであった。すなわち、労働といっても、それは生産というよりはどちらかというと消費が、個人のキャリア・出世あるいは娯楽・気晴らしというよりは集団のエネルギーやダイナミズムが前景化された (Platt 28)。こうして、*Our*

Miss Gibbs の場合のように、ショップ・ガールの欲望と消費文化を表象するポピュラー・カルチャーとしてエドワード朝のミュージカル・コメディが勃興したということになる。ただし、個人というよりは、歌い踊るモダンな少女たちが、多数のキャストとして舞台空間に配置され、セクシーでまばゆい笑いやユーモアが挿入されてはいてもあくまでレスペクタブルな境界にとどまるスペクタクルとして想像されたことに注意しなければならない。

同じ大英帝国のポピュラー・カルチャーということでは、ミュージカル・コメディが英国に出現するのに先行し実のところ部分的には共存したり重なりあったりするジャンルに労働者階級の男性たちに結びついて語られることの多いミュージック・ホールの文化がある。舞台に次から次へと登場し場合によってはすぐに消えてゆく民衆・大衆のスターの存在もさることながら、注目すべきはそれらの演目を楽しんだ観客たちである。井野瀬久美恵が1990年に発表した先駆的な研究によれば、「小店主、ホワイト・カラー、行商にでるような商人、職人や工場労働者ら、その職業の種類にかかわらず、ごくふつうに日々働き、仕事から解放された余暇のひとときをミュージック・ホールで過ごした人たち——それが本書の主人公、ミュージック・ホールで生まれたミュージック・ホール派であった」（井野瀬164）。つまり、労働者階級の男性にかぎらず、社会的上昇に困難を感じながら、そのためにせめて下の労働者階級との一線だけは守りたいという不満や不安を抱えた下層中産階級として、小店主・流通業のショップ・オーナーが、1870年の義務教育施行以降読み書きができれば特殊で専門的なスキルを必要としない事務職への就職競争が厳しくなりそれまでのような特権的知的職業ではなくなったホワイト・カラーとともに、観客の1部を構成しているとはいえ、「なんとといってもミュージック・ホールの常連客はいわゆる労働者階級の人びとであった」（井野瀬163）。もっとも、労働者といってもミュージック・ホールに行ける人と行きたくても行けない人——たとえば、労働者階級の間層にあたる工場労働者のさらに下に存在する、19世紀末のロンドンで週休18～21シリングの生存ぎりぎりの貧困者・極貧者——がいた、すなわち、労働者階級内部の階層分化もかなり進行していたのであり、貧困が新たに社会問題となっていた当時の時代状況を考えるなら、ミュージック・ホールに常連として余暇・レジャーを経験できたのは、たとえば、労働者階級の上層部を形成していた「労働貴族」とよばれる熟練職人のような、労働者の中でも比較的恵まれた人びとであったことも、注意書きとして、指摘されている（井野瀬164）。ミュージック・ホールの場合と比較・対照するなら、ロンドンのウェスト・エンドに通う観客たとえばゲイェティ劇場の *Our Miss Gibbs* を楽しむ人びとは、基本的に異性愛のセクシュアリティの規範をもつ中産階級であり、この中産階級のなかに帰属する下層中産階級の女性たち・ご婦人たちであった。厳密な見取り図を獲得するまえに、まずは図式的に英国・大英帝国という近代国民国家の枠組みにおいてポピュラー・カルチャーと階級を含む諸関係とその歴史を把握するなら、以上のようになるだろう。この点を確認したうえで、*Our Miss Gibbs* と英国のミュージカル・コメディの議論に戻ろう。

ゲイェティ劇場のエドワーズが手がけた *The Shop Girl* (1894) がエドワード朝ミュージカル・コメディの始まりとされるならば、同劇場で上演されたテキストで一般的にはむしろこちらの方が有名でありまたポピュラーでもある *Our Miss Gibbs* の位置付けは、どのようになるだろうか。ゲイェティ劇場は、1868年ストランド街であげた幕を1903年にいったんおろすことになったものの、約4か月後、オールドウィッチという別の空間において、復活しいずれその黄金時代を迎えることになる。劇場の輝かしい歴史が終焉を迎えようとする時期、1909年に上演され636回という公演数を記録したのが、このミュージカル・コメディだ。もっとも、*Our Miss Gibbs* の上演はまさに最後の輝きだったのかもしれない。というのも、ゲイェティ劇場のミュージカル・コメディの成功の鍵は、その見事なチーム・ワークだといわれるが、復活した新たな劇場で主役を演じたゲイェティ・ガール、ゲーティ・ミラーがアデルフィ劇場へ移動するなどしたこともあり、この集団的な協働作業が不可能になった、そして、これがゲイェティ劇場の衰退と終焉を印しづけた、といわれる (Macqueen-Pope *Gaiety* 422-28)。

さていよいよ、*Our Miss Gibbs* というテキストの基本構造を確認する作業に入ろう。主人公は、ヨークシャー出身でロンドンのガロッズ百貨店のお菓子 (sweets) 売場で働く魅力的なショップ・ガールでロンドン中の若者を魅了するメアリー・ギブズである。プロットは、銀行員として彼女の前に姿をあらわす若者に求婚された主人公「われらがギブズ嬢」メアリーが、その若者の正体が実はセント・アイヴズ伯の息子のアインズフォード卿ということを知り、彼と彼の帰属する貴族という階級に対する懐疑心を抱き1度は求婚を拒絶するものの、

最後は、彼の求婚を受け入れレイディ・メアリーへと階級上昇するという物語である。

このような基本構造が、大英帝国のミュージカル・コメディについて徴候的あるいは範例的に示唆しているのはなにか。たしかに、数少ないミュージカル・コメディの研究において貴重な業績を残したピーター・ベイリーやトレイシー・デイヴィスが主張するように、ミュージカル・コメディは、そこで数多く再生産され表象されるセクシュアリティのマネージメントを通じて、企業資本主義と男性中心のいわゆる「家父長制」のイデオロギーによって立つジェンダー関係を支持するだけのようにもみえる (Bailey; Davis)。このジャンルは、よくもわるくも、男性がつねに女性に対して視線を能動的におくり、他方、女性はいつも自らを受動的にみられるだけのイメージ存在にしてしまうすなわちスペクタクルとなってしまう、といった長い間に確定されてきた性愛の歴史伝統を、ほんの少しだけ、修正しただけのものではない。だがゲイティ劇場が遂行した文化的な翻訳・書き換えは、上流階級の男性ならびに女性の視線や欲望を、労働者階級の上層に対して、きわめて強力なやり方で、差し向けるように再発明された大衆文化、エンターテインメント、あるいは、「文化産業」(アドルフ・ホルクハイマー)なのだ。と同時にまた、徹底的なまでに物質的な世界に設定されたミュージカル・コメディは、ある意味計算し尽くされたコントロールやマネージメントのもとで、欲望をつくり出すのであり、一見危険で無秩序にみえた女性の商品への購買欲や男性の女性への性欲といったものも、結局のところ、それほど有害ではないいちゃつきや愛の戯れや幸福な結婚とそれらによって表現される社会秩序の安定へと到達して終わることになる。

ここで、1909年の *Our Miss Gibbs* には、性的欲望の産出を目的として商品を使用することが、あからさまに容認されていることも、確認しておこう。1894年の *The Shop Girl* とは明らかな変化を示すこのテキストの構造と物語においては、ショッピングの快樂は、正しく購入された商品イメージがもたらす階級上昇や性的快樂から生じることになっている。特に帽子という商品イメージが“conspicuous consumption”の代表例となっている。

“Hats”

Some people say success is

Won by dresses.

Fancy that!

But what are dresses without a hat?

CHORUS. Yes, what are dresses without a hat?

JEANNE. If you would set men talking

When you're walking

Out to shop.

You'll be all right if you're right on top!

.....

JEANNE. That's the last Parisian hat,

So buy it

And try it!

Keep your head up steady and straight,

Though you're fainting under the weight!

.....

All the boys that you meet

Will declare you are sweet—

Men will wait outside on the mat

If you have that hat! (Greenbank 10-11)

主人公の同僚ジーンがコーラスとともに金持ちの有閑紳士獲得の成功の秘訣を歌いあげる劇中歌“Hats”が提示される場面があるが、上記の引用は、その1部である⁵。だとするならば、商品売買の行為をロマンティック

ク・コメディに変容させることこそ、劇場空間の主たる機能である、ということになる。

セルフリッジ百貨店のグランド・オープニングに先制攻撃を仕掛けるように上演された *Our Miss Gibbs* の舞台となるガロッズ百貨店は、豪華な舞台装置や装飾だけでなく数々の贅沢な商品のディスプレイ等々を通じて観客がハロッズ百貨店と結びつけて認識するように演出されていた。「デラックスなお買い物リスト」の内部に設定されたこのミュージカル・コメディが舞台にかけるのは、「ショッピングの新時代」にほかならない。冒頭で観客が目にするのは贅沢な身なりの女性たちがショッピングを優雅に楽しんでいる姿だ。そして、このレイディズ・クラブのごとき空間に、ファッショナブルで金持ちの有閑紳士たちが侵入することになる。ショッピングは、かつては男にとっては退屈だったが、いまでは、喜び、そして、戯れの恋のチャンスさえもが提供される場となっている。こうして、ショッピングの快楽が、それにかかわる男女の双方にとって、性的なものとして理解される。デパートメント・ストアは、商品の売買の空間というよりは顧客が異性と出会う空間として提示されている。劇場とデパートメント・ストアは、社会的アイデンティティが消費によって維持され生産されるというモダンな階級およびジェンダーの秩序を舞台にかける空間となっている、ということだ。

とはいうものの、エリカ・ダイアン・ラバポートも鋭く指摘しているように、都会のデパートメント・ストアとエンターテインメントという空間においては、たしかに、異なる階級が混ざり合うのではあるが、階級の差異が、完全にどんな社会関係においても、解消されるわけではない (Rappaport 203-6)。メアリーのようショップ・ガールたちが若くて魅力的な少女たち——そして、階級の差異を乗り越えて階級上昇をおこなうことになる「理想」の女性像——として提示されるのとは対照的に、商品の買い物をしてくれるものだと期待されている顧客の女性たちは、おおむね、年がいて醜く、軽い侮蔑・嘲笑の対象・典型として描かれる。ミュージカル・コメディにおいては、観客の視線は、前者の魅力的なショップ・ガールに主として向かい、後者はほとんど注目されないのではあるが、現実のデパートメント・ストアでは、そうばかりもいってられない。「ちょっと見るだけ」で実際には消費しない、あるいは、買った商品の代金をちゃんと払わなかったり逆に前後の見境なく買いすぎてしまったりする、といった傍若無人で売買の規則・秩序におさまきれないコントロール不能な女性客に対して、それなりの接客をしなければならないのが百貨店で売り子として働く少女たちだ。ショップ・ガールたちには、こうしたトラブルのもとでしかない女性の顧客を、業界の商工会議所 (the Draper's Chamber of Commerce) や大企業 (the Gramophone Company Limited) がスポンサーとなった専門学校で修得したセールス術や消費者心理学にかんするスキルを実践することにより、デパートメント・ストアの利益につなげるように接客し労働することが要求された (Rappaport 206)。

これら2つのタイプの女性イメージは、女性消費者の2つの面あるいは同一のコインの表裏をあらわしている。顧客もショップ・ガールも、社会の伝統的な秩序に挑戦することなく、貪欲に消費する存在として表象される。だが、百貨店のビジネスとマネージメントの観点からするなら、その資本主義経済の重要なポイントは、女性の欲望をいかに適切にコントロールするかということにあった。人びとの欲望を刺激し続けることにより自らのマーケットを拡大すると同時にいかにその欲望を統御することにより実際の購買と売上げにつなげるかということなのだ (Rappaport 205)。*Our Miss Gibbs* の主人公「ヨークシャー出の無邪気な少女」であるメアリーすなわちミス・ギブズは、男女いずれの顧客の心を捉え、レイディ・エリザベス (ベティ) と婚約しているアインズフォード卿をも魅了する。ただし、メアリーはヴィクトリア朝メロドラマや初期のミュージカル・コメディのヒロインのようにイノセントな犠牲者ではなく、階級上昇を果たすために雇用者や顧客を巧みに操るなかなかやり手のモダン・ガールだ。このように、女性の消費と欲望について、そこでなされる売買あるいは金と商品との交換は、実のところあまりに明らかなたちで表現された階級対立を、ただし舞台の片隅においやりずらすことにより、表象していることになる。接客上のスキル習得の訓練を受けたショップ・ガールたちは、流通業界の経営者や資本家たちによって、百貨店という公共の空間においてショッピングの規則から逸脱しその秩序を破壊しかねない女性客をコントロールすることになるが、こうしたショッピングの表象がミュージカル・コメディというトランス・メディア空間に翻訳されたのが、2つのタイプの女性観にみられる階級対立を一方ですらしながら前景化されるメインのストーリー、すなわち、ショップ・ガールの消費の欲望が階級上昇をとまなう異性愛にもとづく結婚というハッピー・エンディングに到達するという物語にほかならない。

こうして、ミュージカル・コメディの構成や物語構造は、女性身体を商品化する、と同時に、女性でありな

がら能動的に視線を向け欲望する観察者・観客 (“a female spectator”) を生み出すことにより、そうした企業資本主義的な欲望の生産や発展・成長に付随して生じる疑いや恐れといった不安をイデオロギー的にずらすことをやってのけている。ベイリーとデイヴィスもそれぞれ論じるように (Bailey; Davis), 大英帝国のナショナルなポピュラー・カルチャーとしての *Our Miss Gibbs* において、階級やジェンダーのアイデンティティがいちどは流動的で危険なほどに不安定になるように物語は展開するのだが、このジャンルに特徴的なユーモアや笑いの効果のおかげで、大衆消費文化やそのシステム全体の安定を突き崩し転倒してしまうような欲望の暴走についてレスpekタブルな観客が抱く不安が、これまた商品化されある意味では享樂の対象にすりかえられるといったことが可能になる。

世界の覇権を握り支配してきた大英帝国とはいうものの基本的に近代国民国家というナショナルな枠組みにおいて解釈するならば、ゲイエティ・ガールを舞台にかけたミュージカル・コメディというジャンルが歴史的に担った意味は、19世紀末の社会浄化や節制の諸運動や多くのメディアにおいて検閲の対象となったストリート＝公共空間にたむろする娼婦や堕ちた女のイメージをすっかり翻訳し直し書き換えて、20世紀以降の歴史的進展においていずれ支配的になる理想の女性性となる「セレブ」の少女たちを産出したことかもしれない (Rappaport 212-13)。あるいは、大英帝国のナショナルなポピュラー・カルチャーとしての *Our Miss Gibbs* について、われわれとしても、まずは、少なくとも、次のようにいってみることもできるかもしれない、さまざまな批判、検閲、更生を試みる道徳的でレスpekタブルな社会集団の運動にもかかわらず、あるいはそうした批判と対立・共存した無視すべからざる規模の数にのぼるビジネス・コミュニティとその顧客・消費者集団がポピュラーな大衆文化の育成に積極的に参与したこともあって、ゲイエティ・ガールの集団は、歴史的に、広告・宣伝のメディア空間において、あるいはまた、公共圏において、しかるべき居場所をみつけることになった、と⁶。と同時に、なかでも *Our Miss Gibbs* が表象するショッピン・ガールのようなセクシーで若さにあふれたモダン・ガールの集団的フィギュアが生産されるミュージカル・コメディとデパートメント・ストアといった制度・空間は、多種多様な拡張と変容を続けるグローバル・シティ、ロンドンの都会生活と消費文化に、健康な戯れ＝劇場性を代補するものとみなされた、ということも付け加えておきたい。

3. *Our Miss Gibbs* の劇場文化ともうひとつ別の歴史的編制・転回

劇場とデパートメント・ストアがその劇場性やそれに付随する消費文化において構造的な同型・相同があること、そして、19世紀末から20世紀初頭の大英帝国とりわけロンドンにおいてもそのような劇場性をメディア空間が具体的な形式や表現を通じて色彩豊かに生み出したこと、これらのことはこれまでも論じられてきたことであるが、経済的および物質的なレヴェルにおいても、劇場文化と流通の間にはつながりがあることに、あらためて注目する必要がある。

実際、*Our Miss Gibbs* に登場するガロッズ百貨店のモデルとなっているのがハロッズ百貨店であるだけでなく、ハロッズの総支配人にして広告宣伝を積極的に推進したといわれるリチャード・バービッジが、このミュージカル・コメディの興行のために資金援助している。そしてまた、ウェスト・エンドのオクスフォード・ストリートに米国のフォーディズム生産体制に沿った新たなデパートメント・ストアをもちこみ殴り込みをかけることによりロンドンの流通業界に革命を起こした、ハリー・ゴードン・セルフリッジも、自分の店舗やそこで提供されるショッピングの理念を擁護し宣伝するようないくつもの芝居をファイナンスしている⁷。実のところ、この2つのデパートメント・ストアとそれぞれが広告・宣伝戦略を通じて提示する劇場性は、英国の伝統的な商売と米国のモダンなビジネスの対立関係において、熾烈な競争・競合を繰り広げていただけでなく、ラパポートによれば、なんと、*Our Miss Gibbs* は、英国エドワード朝のメディア世界におけるセルフリッジの独占支配への野望に対してバービッジが反撃を試みたものだった、とされる。

バービッジが本業の商品売買だけでなく劇場というメディア空間へも身を翻して向かい、ミュージカル・コメディに、口先やたんなる宣伝だけでなく、実質的な経済・資金面においても参与したのは、彼なりにハロッズとその英国的消費文化のヴィジョンを売るためであったが、世界の称賛をこれまでほしいままにしてきた「英国らしさの制度」を具現する百貨店ハロッズが示したこうした反撃は、それ自体、メディア空間で繰り広げられる広告戦略や消費文化の使用という点で、流通業のアメリカナイゼーションを含蓄しているようにみえ

る。別の言い方をすれば、このような国際競争に巻き込まれたハロッズ百貨店もアメリカ化されることによりその後も存続することになるとはいえ、その歴史的編制・転回の過程において、ハロッズ自体が、英国的なものから米国的なものにすっかり変容してしまっているのかもしれない。このように考えるなら、国内外の流通業界で生き残りをかけてなされたハロッズの経営は、米国のビジネス・モデルに取って代わられた、という図式的な歴史物語を受け入れることになるだろう。それは、19世紀後半英国のミュージック・ホールの興隆ののちに花開いたエドワード朝期のミュージカル・コメディとその劇場文化が、いずれその短い流行ののちに、20世紀米国のミュージカルあるいは映画に取って代わられた、という同様の図式を思い起こさせるものだ。とはいうものの、ハロッズとセルフリッジとの間の対立・共存に提示されているのは、はたして、覇権が、大英帝国から、大西洋を移動あるいは横断して、米国とその新たな帝国主義によって取って代わられる歴史のある段階あるいは局面のみによって解釈されるべきものなのであろうか。

ロンドンの劇場街であるウェスト・エンドという特異なローカリティを有した英国ミュージカル・コメディの勃興の少なからざる意味をもった部分としての文化テキストである *Our Miss Gibbs* は、一応のところ、19世紀末の労働者階級がジンゴイズムや保守的な帝国主義の言説・イメージにおいて自己実現を試みた旧来のミュージック・ホールとも異なる形式で、働く少女あるいは少女たちの「成長」や階級上昇を主題にした物語であった。とはいえ、ゲイティ劇場のミュージカル・コメディは、とりわけ、その演目としてのバーレスクのような特異にハイブリッドなジャンルにも注目しその意味を取り逃がさないようにするならば、労働者階級の男性たちが続々と常連客として通うそれ以前のミュージック・ホールと交錯したり共存したりしながら重なり合う部分もあったのではないか。

そういった観点で *Our Miss Gibbs* の細部を見直してみるならば、たとえば、1908年の英仏博覧会と夏季オリンピックが、帝国主義時代の列強間の対立・競争と大英帝国のハードな政治・軍事的戦略およびソフト・パワーとしての文化政策という点で、興味深いやり方でテキスト内に設定され書き込まれている。前者の博覧会は1904年に締結された英仏協定の祝典として催されたものであり、5月14日から10月30日までロンドン西部のシェファーズ・ブッシュの近くで現在ホワイト・シティとよばれるところが会場となった。同じ1908年にこのようなフェアあるいは祝祭イベントと併行してオリンピックも開催された。このオリンピックでは、*Our Miss Gibbs* のエンディングでメアリーのハッピー・エンディングをもたらすきっかけとなるマラソン競技の会場として——マラソンの優勝賞品である貴重なカップの盗難とその返還のサブプロットにかかわるのがメアリーの義父となる伯爵であり、かつまた、若い男女の階級を超えた結婚が承認され祝福される重要な媒介をなすのがこのカップのもともとの所有者であったアインズフォード卿の父であった——ホワイト・シティが重要な文化空間としての意味を担った。

英国の帝国主義や「帝国意識」という観点から、かつまた、グローバルあるいはトランスナショナルな資本主義世界とその編制・転回という枠組みというよりは近代国民国家のインターナショナルな国際関係という枠組みにおいて、ゲイティ劇場の最後の輝きを放ったミュージカル・コメディのテキストの見直しを遂行するならば、たしかにロンドンの劇場空間やショッピングの空間からさらに規模を広げて、近代国民国家の再統合・再強化によって議論すべきかもしれない⁸。他国・列強との間の帝国主義的な競争を表現する記号として、*Our Miss Gibbs* に設定された博覧会やオリンピックの意味や価値を捉え評価するべきなのだろうか。

たしかに、これまでの英国ミュージカル・コメディ研究が主張してきたように、ゲイティ劇場のミュージカル・コメディとセルフリッジ百貨店というデパート・ストアとは、ウェスト・エンドという大英帝国の帝都ロンドンのなかでもとりわけ特異な意味・機能を有していた空間において、ヘテロソーシャルな消費者としての大衆を、集散的に、構築した。とはいうものの、このミュージカル・コメディの物語や構造によって生み出される玉の輿結婚のハッピー・エンディングが、どこか空虚でうすっぺらに見えるのはなぜだろうか。ここで注意すべきは、この問題をさらに歴史的に掘り起し、ホモソーシャルからヘテロソーシャルへの変容の物語を、たとえば、イプセンの「女性問題」やフェミニズムをテーマにした近代劇やオスカー・ワイルドの「男同士の絆」や「性的アナキー」を問題にした教養小説・芸術家小説との比較を頭に思い浮かべながら、ジェンダーやセクシュアリティの観点から、たんに批判的に、振り返るだけで *Our Miss Gibbs* の解釈を終えてしまうわけにはいかないということだ。トランス・メディア空間において生産されたテキストに見出される意味の上滑りや横滑りを指し示すような空虚さや浅はかさ自体は、実は、まったく別の歴史的現実の物語がひそ

かに表象されていることを、このミュージカル・コメディを解釈する観客に告知している、とみなすべきだったのではないか。

ここであらためて、*Our Miss Gibbs*のテキストに立ち戻り、主人公の少女メアリーが受ける求婚の場面とその反復、すなわち、1度目はその階級上昇が約束された結婚を拒絶し2度目に繰り返された時には承諾する場面を再解釈してみたい。まず、1度目は以下のように、

EYNSFORD. Mary, won't you listen to me, Mary?

I really love you, though I may have told you fibs!

MARY. Mary will not listen, she is wary;

You mustn't ever call me Mary—for my name's Miss Gibbs!

CHORUS (MEN.) Mary doesn't mean to be his Mary,

She will not listen, and she says he's telling fibs!

Mary is a maiden who is wary,

She never will be Lady Mary,

She'll remain Miss Gibbs. (Greenbank 27)

階級に関するアイデンティティについて嘘をついていたことが、理由とされている。ただし、意図的に真実を述べないといった、コミュニケーションと人間関係についての道徳的・倫理的な理由を述べているメアリー個人の言葉を額面通りにそのままとるのではない可能性も、探ることができるかもしれない。このテキストの原稿版を使用した研究によれば、メアリーの拒絶の理由は、個人の主体的な倫理や道徳の問題をもとと超えたより集団的な敵対性に関わる政治的問題——“a wife should never be below a husband in station” (Rappaport 211).——、すなわち、越えがたき階級の差異や格差であることが示されている。

さらにまた、2度目の求婚の場面でも、このまさに階級の集団性とその敵対性にかかわる政治的問題が、個人の力を超えたこれまた集団性にかかわる別の問題、すなわち、マネーあるいは金融資本という経済的問題によって解消されることになる。*Our Miss Gibbs*のようなミュージカル・コメディにおいては、男性の関心を獲得・購入するためにおこなう商品の使用は、きわめて興味深いことに、社会・経済的な事情のために取り決められる貴族の政略結婚になぞらえられる。大衆消費の夢の世界は、階級や性の差異を越えてより自由に交際し、誠実な感情が成長するような豊かな土壌を提供するものとして提示されている、ということになるかもしれない。求婚するアインズフォード家の富つまりアインズフォード卿の財産は、そもそも、石炭産業に由来するものであり、一家がもつ現在の伯爵の爵位もマネーによって獲得されたことがわかる。なにしろ、その母親はかつて労働者階級に属する娘だった。このことが舞台上で明らかになったときに、階級的差異は絶対的に越えがたきものではなくなる。つまり、貴族という階級やそれがもとで生じる結婚をめぐる政治的障害は、血統のようにけして社会的・歴史的に不変のものではなく、デパートメント・ストアでの商品やショッピングのように、いくらでも売り買いや消費の対象となる。こうして、メアリーの結婚と階級上昇の物語にかかわる階級の差異・対立は、金融資本という経済的な媒介によって、翻訳・移動をすることが可能である、ということになる (Rappaport 211-12)。

メアリーの階級上昇をともなった結婚の場面にもみられた、英国の階級の構造やその矛盾と経済的なものとりわけ金融資本の関係を、われわれは、さらに*Our Miss Gibbs*の歴史的サブテキストとしての都市開発やその部分としてのウェスト・エンドという劇場街の編制に探ってみなければならない。ロンドンの劇場街が、いわゆる悪所という環境と裏腹に存在していたことは、よく知られている。ゲイエティ劇場のあったストランド街やその周辺も、賭博や売春といった非合法的な活動に取り囲まれていたし、そうした類の娯楽商売は劇場の内部にすら侵入してもいた。だが、世紀末に開始された都市開発あるいはリニューアルによって、こうしたウェスト・エンドの状況は劇的に変容することになる。ノーザンランド・アヴェニュー、チャリング・クロス・ロード、そしてシャフツベリー・アヴェニューなどの通りやストリートが建設されたからだ (Olsen 56)。ヒトとモノの移動や流れつまり広義の流通のレベルで捉えるなら、これらの新たに建設された道路が可能にしたのは、ロンドン郊外に住まう中産階級の人びとの波を、新たに生まれた劇場街に、安心して流れ込ませるとい

ことだ (Olsen 304)。とにもかくにも、悪名高き危険なスラム街とファッショナブルで娯楽を提供するエリアとは、分離されることになった、かつての猥雑で官能的な要素は完全には除去されたわけではなく劇場街と背中合わせに残存し続けるのではあるが (Macqueen-Pope *Carriages*)。

この都市再開発の一環として、ウェスト・エンドの東半分も、再建される、そしてその大部分は、豪華の建物が、なかでも、顕著な劇場が建築されることとなる。すなわち、シャフツベリー座、ギャリック座、アポロ座、グローブ座、クイーン座、オールドウィッチ座、ストランド座、プリンス座、ハー・マジスティ劇場、デリー座、ウィンダム座等の誕生 (Glasstone 98-114)。かつてウェスト・エンドを飾った劇場の多くは、この世紀の変わり目に出現し、ウェスト・エンドの劇場街についての人びとのメディア・イメージを構築することになった。もちろん、こうした劇場街を構築することに関わった資本は、ウェスト・エンドの消費文化を開発・成長する装置であるデパートメント・ストア開発にもかかわっていた。このような都市開発と新聞・広告メディアにより、スラム街と一線を画しジェントリフィケーションを実践したウェスト・エンドの劇場街は、中産階級と下層中産階級の巨大で流動性に富む市場を取り込むことにより、その地位を確立していくことになるのだ (Davis)。

ここで、ウェスト・エンドの東半分にかかわる開発と連動する建設プロジェクト、すなわち、重要だがなかなか実行に移されなかったシャフツベリー・アヴェニューの建設とそれがウェスト・エンド劇場街の形成・編制においてもつ意味に、ぜひ、ふれておかなければならない。そもそも19世紀ロンドンの交通渋滞解消のために、東西および南北に貫通する通りの建築が、求められその必要性が議論された。最終的には、ピカデリーからストラトフォード、すなわちウェスト・エンドとイースト・エンドとをつなぐ大通りの建設が構想された。そのなかで、1877年に成立した首都道路開発法 (Metropolitan Street Improvements Act) によりチャリング・クロス・ロードとともに計画されたピカデリーとブルームズベリーをつなぐシャフツベリー・アヴェニューの建設は、ロンドンの最悪とも言われたスラム地域の撤廃とその地域に住まう3000人を超える労働者たちの住み替えというスラム・クリアランスを実践したものであった (Sheppard)。そして、この新たに開通された通りに沿って、21世紀現在にも存続する綺羅星のごとくウェスト・エンドの中心地とされる空間にならぶりック座、アポロ座、グローブ座 (現ギールグッド座)、クイーン座が歴史的に存在するようになったのだ。

このようにしてかつての悪所を含むウェスト・エンドが再開発されたのだが、では、ゲイエティ劇場はその都市開発にどう影響をうけたのだろうか。世紀末から20世紀初頭、ガールもので多くのスター女優を生みだし絶頂期にあったゲイエティ劇場は、ストランド街の建物を拡張・改築する計画の認可をロンドン・カウンティ・カウンシルに求めていた。だが、それは劇場側の希望に必ずしも沿ったかたちではなく、実現されることになった。行政側が提示したのは、拡張・改築ではなく、移動のほうであったからだ。Our Miss Gibbsの上演に関する歴史的経緯に触れたところですでに述べたように、ゲイエティ劇場がオールドウィッチという新たな空間で再出発した背後の事情として、実は、ストランドの拡張、ホルボーンからストランドまでの新しい道路の建設という都市開発の問題が存在していたということになる (Macqueen-Pope *Gaiety* 371)。

ゲイエティ劇場の移動を引き起こしたこの都市開発は、エドワード朝期におけるもっとも野心的な計画であった、といわれる。ホルボーンからストランドにいたる開発は、キングスウェイ、オールドウィッチと拡大ストランドとして提示されていたからである。構想が最初に提示されてから60年後の1899年ようやく議会通过したこの計画は、1905年にその名にふさわしく国王夫妻の参列によって開通を祝された。キングスウェイとオールドウィッチの建築は、いくつもの通りを取り壊し、3700人もの人びとを立ち退かせることによって、可能になったものだった。クレア・マーケット周辺のロンドン最悪の数々のスラム街を除去したこのプロジェクトは、ロンドン大火をサヴァイヴした最大の地域を破壊することになり、そのなかにはヴィクトリア朝期には猥褻な書物の商売で知られていたものの20世紀には書店街として再建あるいはジェントリフィケーションされつつあったホリウェル・ストリートやエリザベス朝の旅籠が、そしてまた、当時のままとどめていた旧ウィッチ・ストリートが、含まれていた (White 8-9)。これらのストリートを破壊して拡張したストランド街と西端が接するように新たに建設された弓型のオールドウィッチの名は、この旧ウィッチ通りに由来するものである。また、オールドウィッチの中心からホルボーンに向かって真っすぐ伸びる通りがキングスウェイである。そして、この大通りの西側には、ドルリー・レーンのシアター・ロイヤルとそのはす向かいに堂々とそびえる

コヴェント・ガーデンのロイヤル・オペラ・ハウスという英国最初の2つの勅許劇場を有する劇場街が控えている。

さて、コヴェント・ガーデンのワイルド・ストリートやベッドフォードベリのスラム・クリアランスにもかかわったのが、ピーボディの存在であった (Flaherty)。現在、ピーボディ・トラスト・エステイトの建物は、ワイルド・ストリートとドルリー・レーンに挟まれたシアター・ロイヤルを南西ににらむ位置に存在している。このピーボディ・トラストとは、そもそもどのようなものなのか。1862年に創設されたピーボディ・トラストは、現在はピーボディ住宅協会 (Peabody Housing Association) となっているが、当時は、なによりも都市再生 (urban regeneration) に焦点を合わせた開発業者として、コミュニティの改善・改良のさまざまなプログラムを提供するエージェンシーであった。モデル住宅会社であったピーボディ・トラストは、労働者階級の住宅改善を民間の慈善事業としておこなった団体・アソシエーションであるが、英米両国をトランスアトランティックに跨いで金融業を展開・転回するモルガン銀行のパートナーでもあったこと、かつまた、ピーボディ・トラストが、英国ロンドンの一見ローカルな空間であるオールドウィッチの都市計画あるいはスラム・クリアランスにかかわる慈善事業をおこなう重要な存在として関与していること、これらのことは見逃せない。1837年米国から英国のロンドンにわたったジョージ・ピーボディは、1851年ジョージ・ピーボディ商会を設立した3年後、ジョン・ピアモント・モルガンの父ジュニアスと提携して、ピーボディ・モルガン商会を出発させ、1864年の引退まで運営にあたるが、20世紀初頭に金融界の巨人として登場するモルガンとつながるこのピーボディは、銀行業を中心とする金融資本として歴史的に展開・転回しただけでなく、ロンドンでは19世紀末以降慈善事業家としても姿をあらわしていることになる。

ジョージ・ピーボディとのパートナーを始めたジュニアスを父としてもつジョン・ピアモント・モルガンのキャリアは、ヴィヴィアン・ヴェイルの指摘によれば、ロンドンのシティでの金融支援を受けたことに端を発しているが、その後米国のニューヨークにわたり、父のエージェントとして10年間のビジネスの経験を積んだ後、米国で独立する。

J. P. Morgan's career, for example, originated not in American industry but in the financial support of the City of London. In sharp contrast to the earlier generation of speculators and pirates he was born into the purple of the new finance capitalism, being the son of the Junius S. Morgan who, as partner and the successor of his fellow country man George Peabody in London, had since the 1850's done so much to open up the New World to and with the capital of the Old. (Vale 23)

ヴェイルの研究が明らかにしているのは、国民国家に限定的に帰属することなく大西洋を跨ぐ空間を自由に姿を変えながら移動しつつグローバルに転回するような金融資本が、いわゆる抬頭する米国の工業力を重層決定しているのであり、米国資本主義による英国その他の国家・地域の株や債券等の資本の集中を表立って推進したのがモルガン商会のような投資銀行だった、ということだ。そして、モルガンという記号は、20世紀初頭には、北大西洋の経済的ならびに地政学的空間において大英帝国に対するチャレンジおよび脅威 “American Peril” のシンボルとして英国のメディア空間でさまざまに議論される対象となるのだが、この点について、海運業をめぐる米国の拡張、企業合同、独占支配の動きを中心に論じたヴェイルは、グローバルな海洋空間における流通ならびに海軍の勢力図やシー・パワーの再編の問題も示唆するようなやり方においても、提示している。

しかしながら、ヴェイルがその研究の “Epilogue” に記しているように、世紀前後に勃発したボーア戦争の混乱と英国の財政状況の悪化が次第におさまるにつれ、また、1907年の米国における金融危機によってアメリカの金融資本の拡大・拡張への恐れが潮を引いて低下していくにつれて、*Our Miss Gibbs* が上演される頃すなわち1900年代の終りまでには、米国のマネーあるいは金融資本が大英帝国に対してあたえたトランスアトランティックな脅威も、徐々に収束していく⁹。ジョゼフ・チェンバレンの関税改革による保護貿易か、それとも、自由貿易維持か、といった20世紀初頭の英国を分断する問題、そして、その後の1906年総選挙における自由党の地滑りの勝利と自由貿易の堅持——北イングランドの工業・製造業の利害ではなく、ロンドンのシティつまり金融業とその金融資本と結びついて金利生活者に変容する南イングランドの土地貴族の利害をどち

らかといえ代表する選挙結果と政策決定——も、また、このようなトランスアトランティックあるいはグローバルなマネーとパワーのコンテクストあるいは地政学的空間において、理解されるのかもしれない。そしてまた、われわれとしては、*Our Miss Gibbs*はトランスナショナルに出現したセルフリッジ百貨店のような流通業のグローバルな進展とも結びつくのだが、その解釈において問題とされたモダンか伝統かという通時的な差異・対立は、ナショナルかグローバルか、英国か米国かというときほどきかたい矛盾の想像的解決だったのではないか、として再解釈する可能性を探ってもいいかもしれない。少なくとも、この英国エドワード朝のミュージカル・コメディが、英国のなかに特異な部分として存在したグローバルなメディア空間に生産されていたことも、われわれの読みは、けして見逃すことはできない。

*Our Miss Gibbs*というテキストの物語は、ライヴァルの新興工業国としてのドイツや米国に脅かされた大英帝国の危機といった19世紀末の大英帝国のナショナルなコンテクストにおいて、勃興あるいは残滓的に歴史的には差異性・敵対性を孕んでいつもすでに共存していたはずのグローバル／ローカルな諸パワーとの抗争や多種多様な連鎖を、あるひとつの有機的な統合たとえば大英帝国の労働を日々おこなう人びとやそうした再び政治的・社会的に抬頭しつつあった階級を教育・娯楽・文化の実践を通じて包摂し取り込むことで終わることなどなければ、ナショナリズム・帝国主義といった「目的」＝「終焉」には、収束・収斂するということもなかったのだ¹⁰。だとするならば、20世紀初めの大英帝国のナショナルな言説・制度においてその創設が活発に議論され1部では強力に推進しようとした動きがあったにもかかわらずその実現はずいぶんと大きな遅れをとるようになったナショナル・シアターと英国における近代劇の確立への歴史的道程があった一方で、*Our Miss Gibbs*にもみられたような英国ミュージカル・コメディの劇場文化は、単なる「オルタナティヴ」というよりは、むしろ、根底的でシステムティックな転倒の可能性を孕んだきわめてラディカルなもうひとつ別の歴史的編制と転回を物語を、きわめて特異かつ密かなやり方で、提示していた、ということになる。

4. ポスト帝国のイングリッシュ・スタディーズのさらなる遂行のために

21世紀の現在にもつながる資本主義世界の歴史状況において、さまざまな対立・矛盾の形式をとって主題化されあるいはまた表象される成長のアンチノミーは、絶えず新たに（再）生産し編制することをやめないトランス・メディア空間において捉えることがきわめて重要な課題となっているのではないか。メディアの特別な媒介を介して文学的・文化的意味・機能のみならず教育的価値も生産・産出するそうした空間においては、すでにある文学的・文化的意味を規範化したり固定化させたりするだけでなく、さまざまなメディア空間をナショナルだけでなくグローバル／ローカルに移動し翻訳されることにより、最初はだれも気付かなかった意味や価値の流動性や不安定性が明るみに出される、あるいは、そうした価値の不安定性を明るみに出すような読みがなされるのが可能になる。言い換えれば、成長にかかわる表象や物語を文化生産するトランス・メディア空間の務めあるいは「使命」は、文学理論あるいは「理論 (Theory)」におけるアイロニーの身振り、または、課題解決型の教育にひょっとしたらつながるかもしれないような「批判的思考」に似ているのかもしれない。この特異なやり方で捉え直されたメディア空間が遂行するのは、テキストに先行して存在すると指定される現実やその模倣である諸文学・文化テキストというオリジナルに対して、さまざまなメディアを横断し交錯するようにデザインしながらいくつかの社会的現実・政策を翻訳・再生産することを通じて、そのオリジナルに決定的に規範的な形式を付与することによって、逆に、そのオリジナルのもつ安定性を突き崩してしまう。つまり、他のメディアや現実ですでに規範的な意味をもって存在しているテキストが、トランス・メディア空間において反復あるいは翻訳の過程を通じて文化的に再生産されることにより、このように差異をとめない反復された翻訳テキストのほうが、歴史的には、あるいは、あるテキストがナショナルに産み出された1世紀後の21世紀にグローバルな形式においても流通することを通じて、より規範的あるいは支配的な価値をもつようになる可能性を秘めている、ということだ。

たとえば、ロンドンの劇場街であるウェスト・エンドという特異なローカリティを有した英国ミュージカル・コメディの勃興の少なからざる意味をもった部分としての文化テキストである *Our Miss Gibbs* は、一応のところ、19世紀末の労働者階級がジンゴイズムや保守的な帝国主義の言説・イメージにおいて自己実現を試みた旧来のミュージック・ホールとも異なる形式で、働く少女あるいは少女たちの「成長」や階級上昇を主題

にした物語であった。しかしながら、狭義の劇場空間だけでなく、一見すると近代国民国家の再統合・再強化と他国・列強との間のインターナショナルな競争のようにみえるオリンピックや万国博覧会、および、トランスナショナルに出現したセルフリッジ百貨店のような流通業のグローバルな進展とも結びつけて解釈しなければならないこのミュージカル・コメディは、英国のなかに特異な部分として存在したグローバルなメディア空間に生産されていた。

もっとも、トランス・メディア空間において表象され再解釈された成長のアンチノミーが再解釈や読み直しの対象として見出されるのは、世界の覇権を19世紀末まで確実なかたちでにぎっていた大英帝国の危機とそれにとまなう「英文学」の変容にかぎるわけではない。メディア文化のグローバルな編制とともに、英国の覇権の危機を特徴づけるようなポスト帝国を指し示すのは、*Our Miss Gibbs* というミュージカル・コメディやH・G・ウェルズの教養小説だけではないのだ。言い換えれば、ポスト帝国とは、なによりもまず、21世紀の現在にもつながる資本主義世界の歴史的過程において螺旋状に拡大したかたちでさまざまな姿をとりながら反復されてきた状況あるいは諸対立が敵対的な矛盾を孕みつつも共存する契機のことにはほかならない。旧来の列強のナショナルな帝国主義だけでなくグローバリゼーション以降に出現してきている近代国民国家の変容をも含意する「帝国」と「～以降」を意味する「ポスト」の組み合わせが表象するのは、実のところ、ドイツ・米国の経済的・軍事的挑戦を受けて覇権を失いつつあった大英帝国の危機とそのさまざまな分野やレベルにおける反応だけなどではない。ポスト帝国という言葉の使用が再生産し喚起する意味あるいはその濫喩の意味作用は、モダニティに規定された資本主義世界の歴史的進展・転回において幾度となく繰り返されてきたマネーとパワーの再編の過程のことでもある。もっとも、新たに再編される過程は、その効果として、これまでみられたような覇権の移動・拡大が繰り返されることもあればこれまでに現前したこともないようなまったく異様な姿をした世界への生成・到来に移行することもあるのかもしれないが。

こうして、「長い20世紀」のあとにもさらに絶えることなく続く21世紀の今後の未来に向けていまここという瞬間・契機においてまた新たに拡大したかたちで変奏・反復・翻訳されているポスト帝国という歴史状況を捉えてマッピングすること、別の言い方をすれば、その状況と歴史性をなんとか提示あるいは表象しようとする、グローバルなトランス・メディア空間において文化生産された、諸テキストの集合体やそれぞれの成長のアンチノミーをめぐる表象を解釈することが、ポスト帝国のイングリッシュ・スタディーズが取り組まなければならない問題となる。

最後に、ポスト帝国のイングリッシュ・スタディーズのさらなる遂行のために、具体的に、読みや解釈を実践していくべきいくつかのテキストについて目印をつけておきたい。21世紀のアフリカ大陸のいくつかの国家にみられる成長をめぐる新たな二項対立すなわち経済的成長と政治的成長のアンチノミーについては、現代の英語文学・世界文学とその研究で議論されているモダニティをめぐる「シンギュラー・モダニティ」と「オルタナティブ・モダニティーズ」との間のアンチノミーの問題とともに、本論の冒頭において言及済みだ。このモダニティをめぐるアンチノミーをめぐる問いと形式的には同型のものを、さらにまた、われわれは、冷戦期の日本すなわち米国にとってほかのアジア諸国の優等生あるいは近代化のモデルといわれるまで経済成長を成し遂げたものの、政治文化の成長つまり民主主義をアクティヴに学び教育を通じて自らを育成・成長するには到達せずにいるままの第2次大戦以降の日本の成長の問題に、見出すことができるかもしれない、すなわち、経済的成長Development vs 政治的成長Democracyというアンチノミーとして。あるいはまた、このアンチノミーのユートピア的／イデオロギー的な解決や乗り越えの試みが、自由の問題、あるいは、必然性や宿命としてわれわれの欲望に敵対的に立ちあらわれる歴史において人間社会が自由を獲得する物語と密接に関わっていることについては、英国の国民文化論・教育論でありかつまたそれを越えた政治性を担った池田潔『自由と規律』といったテキストに対していま一度われわれが新たな読みの試みをおこなうことで明らかにすることができるかもしれない。

ポスト帝国という用語を修辭的にも使用することで本論が企図するのは、狭義の英国のあるいは英語による文学・文化のいわゆるグローバルな研究というよりは、21世紀の現在における日本の成長の問題をも視野に入れナショナルだけでなく広くリージョナルにも議論を拡張・転回することができるようなイングリッシュ・スタディーズにほかならない¹¹。21世紀現在の日本における成長の問題は、経済的に、グローバリゼーションとその対応という観点から分析するか、それとも、政治的あるいは地政学的に、新たな帝国／ポスト帝国の時

代という観点から解釈するかによって、その意味や価値評価が二律背反的になされうるかもしれない。こうした問題を更り豊かに遂行し歴史についてのさまざまな議論へと開いていくために、トランス・メディア空間に生産され多種多様な姿で文化翻訳された成長のアンチノミーを、その全体性において注意深く捉え直し歴史化する必要がぜひともあることをあらためて繰り返して、本論の議論を、ひとまず、終えたい。

Notes

- 1 大谷伴子『秘密のラティガン ― 戦後英国演劇のなかのトランス・メディア空間』は、本書全体の目的を以下のように述べている。

本書では、こうした従来の視点からでは解釈が困難なラティガンの劇テキストを取り上げ、劇作家ラティガンというイメージを不明瞭・複雑にしている歴史的条件を明らかにすることを試みる。言い換えれば、戦後の英国演劇を、近代国民国家の枠組みを前提としたナショナルな劇芸術・演劇文化ではなく、グローバルなメディア文化という観点から読み直すことによって、秘密のラティガンを再評価することを試みたい。そのためには、ロンドンのウェスト・エンドでの上演のみを特権化するのではなく、英国にとどまらず大西洋を超えてその文化テキストを受容し翻訳・再生産したブロードウェイやハリウッドのトランス・メディア空間 ― 映画、TVドラマ、雑誌メディアや映画制作会社なども含む ― との関係性からこそ、戦後英国演劇を読み直す作業を開始しなければならないだろう。(大谷 11)

本書におけるトランス・メディア空間について、中山の書評論文が、重要な解釈・解説を提示してみせている。

副題に使われている「トランス・メディア空間」という語には、この姿勢を端的に示す意味がこめられている。というのも、この語は、「英国にとどまらず大西洋を超えて〔ラティガンの〕文化テキストを受容し翻訳・再生産したブロードウェイやハリウッドの」(11) 歴史的で「グローバルな」メディア環境を指し示しているからである。この横断的な「空間」との関係においてラティガンを読み直すこと。そのときはじめて、「アイデンティティ」や「ネーション」といったある種の閉域において受容していたのでは見えてこない「秘密のラティガン」があらわになっていく。…すでに引用した一節にもあるように、「トランス・メディア空間」とは、テキストの文化的な「翻訳」(トランスレーション)の場なのである。(中山 126)

- 2 ただし、このような大英帝国の覇権の危機、あるいは、英国とポスト帝国の関係は、「長い20世紀」という観点からするならば、ドイツや米国の工業力・政治力・軍事力の抬頭によって英国の覇権が危機に陥ったり衰退したりしたという物語・歴史記述とは別のマッピングをすることも可能であり、われわれは、英国の歴史状況についてずいぶんと異なる認識見取り図を手に入れることができる。「長い20世紀」つまりマネーとパワーのさまざまな組み合わせとそれらが螺旋状に拡張・転回しながら進展する過程として資本主義世界の歴史を解釈し説明を提示する観点によれば、ドイツの企業資本主義は、イギリスの市場資本主義を追い越すどころか、経済的には小さな失敗であり、政治的・社会的には巨大な失敗であったのだが、にもかかわらず、こうしたドイツの発展・成長は英国蓄積体制の最終的な危機を早める効果があったのであり、それによって「米国体制への移行 (the transition to the US regime)」が開始された。別の言い方をすれば、実際にはドイツのシステムが英国を追い越していたのは、工業成果の点だけであった。付加価値の産出と占有についていうなら、ドイツのシステムは大恐慌の初期にドイツと英国を隔てていた大きな格差をほとんど縮めていなかった、ということになる (Arrighi 268-69)。「長い20世紀」による歴史の把握にしたがうならば、19世紀末にみられたようなポスト帝国の状況は、大英帝国に限られた1度きりのものなどでは決してなく、その前にも後にも時と場所を変えて、さまざまな姿で時空間の絶えざる大規模な拡張を反復し続けるものだということになる。
- 3 グローバリゼーションとりわけ英国におけるサッチャリズムのネオコンサーヴァティヴィズムおよびネオリベラリズムに対応してナショナリズムを斬新なやり方で再考した研究があり、これらのいくつかにも言及しておきたい。とりわけ、Samuels, Jones および Nairn を参照のこと。
- 4 従来のミュージカル・コメディの一般的な理解について、Platt は以下のようにまとめている。

Musical comedy is often understood as a phase in the development of the musical theatre. It takes position after ballad opera, burlesque, vaudeville, the minstrel show and, in some accounts, operetta and revue as a stage in what many see as the “maturation” of musical theatre. In this teleology the musical is formed by an aesthetic process that reaches a climax, if not an “end,” with the great “book” musicals, or musical plays, in the tradition of *Porgy and Bess* (1935), *Oklahoma* (1942), *South Pacific* (1949) and *West Side Story* (1957). These are the shows characterized by their “unprecedented integration of song and story” and also by their capacity to extend well beyond the signifying range of “light” and comic musical theatre. (Platt 1)

以上のように、結局のところ米国のミュージカルを目的・終焉・テロスとして英国のミュージカル・コメディをそれにいたるひとつの段階に過ぎないとみなす歴史物語の図式が前提とされており、Plattをはじめとする近年のいくつかのミュージカル・コメディ研究が、批判的に再検討し、乗り越え別の意味や価値を見出そうとしているのがこうした理解・見解ということになる。

- 5 また、Mullinも、別のテキストRoss et al.48を引用しながら、以下のように論じている —— “Mary’s friend Jeanne explains the value of high fashion in attracting affluent men: “It’s they’re all looking at/ If you have that hat” (Mullin 108). ——。
 - 6 ゲイェティ劇場のミュージカル・コメディやゲイェティ・ガールズとほぼ同時期にラディカルにまた闘争的な運動になっていき始めた女性参政権運動との関係について、注意深くかつまた洗練された解釈がRappaportの “Epilogue: The Politics of Plate Glass” (215-22) において提示されていることにも、注意しておこう。
 - 7 セルフリッジと英国の劇場文化については、大谷「『セルフリッジ百貨店』とウェスト・エンドの劇場文化」を参照のこと。また、成長のアンチノミーとトランス・メディア空間について論じた本論のうち、*Our Miss Gibbs* 解釈については大谷が、また、ポスト帝国および新たなイングリッシュ・スタディーズについては大田が、それぞれ、担当している。もちろん、本論は共著として執筆されており論じられている内容については最終的に両者に帰せられるべきものである。
 - 8 英国の「帝国意識」については、1980年代になされた研究である木畑を参照のこと。また、英国の労働者階級が初期の急進主義を失い革命的労働者階級による社会秩序が転覆されるどころかそうした歴史の進展を回避し次第に国家に組み入れられるようになる一方で、ミュージック・ホールが自らの観客を育成・再生産し、英国の大衆文化の核となっていくプロセスが以下のようにまとめられている。「それは、端的にいってしまえば、労働者階級の人びとが、物質的にも精神的にも豊かになりはじめた消費生活の中で、もっと生活を楽しまたいという形で、自分たちを主張しはじめたからではなかったか。極論するようだが、イギリスの労働者は、革命よりもミュージック・ホールを望んだのだ！」(井野瀬 192-93)。1880年以降の英国における消費社会の勃興を、ショッピング、ツーリズム、スポーツの変容を具体的に取り上げながら概括した1990年代はじめの研究として、Bensonがある。
- また、近代の西洋および日本の博覧会を、「消費文化の広告装置」や「大衆娯楽的な見世物」に加えて「帝国主義のプロパガンダ装置」という観点からも考察し、近代の大衆の感覚や欲望、および、その動員・再編のプロセスを論じた吉見俊哉『博覧会の政治学』(1992) について、ほかのさまざまなソフト・パワーあるいはメディア文化政策の例とともに、取り上げている、福間も参照のこと。とりあえず、「ディスプレイの空間」として、博覧会とオリンピックの近接性を考えることができるのであり、「万国博は産業のオリンピックであり、オリンピックはスポーツの万国博であった」という言及を注意深く確認しておこう(福間 208-9)。
- 9 19世紀末から20世紀初めにかけての対立を孕んだ英米両国のさまざまな友好・和解関係 (rapprochement) については、Andersonの研究もみよ。
 - 10 異なるコンテキストではあるが、ポール・ド・マンは、かつて、ヴァルター・ベンヤミンの「翻訳者の使命」というテキストとそこで論じられている「純粹言語」、「原初的な断片化」、「意味を生産する文彩としての修辞法 (rhetoric as a system of tropes) の信頼不可能性」等々をめぐる読みを提示しながら、次のように論じたことがあった (de Man 91)。

意味は、つねに、理念上それが志向する意味との関係においてずらされてしまい —— その意味にはけして到達することはないのです。この問題にベンヤミンは自由と忠実のアポリアという見地からアプローチしていますが、この問題は、また同時に、翻訳の問題にも取り憑いているのです。翻訳は忠実であるべきなのか、それとも自由であるべきなのか。翻訳は、対象となる言語の慣用語法の味を損なわないためには自由であるべきですが、他方、原作にある程度までは忠実であるべきなのです。それでは、つねに字義を守るような忠実なる翻訳が、同時にまた自由でもあることはどのようにして可能となるのでしょうか。そのように自由であるのは、翻訳が原作の不安定性を明るみに出す場合にのみであり、また、翻

訳がその不安定性を文彩と意味との間の言語的な緊張関係として明るみに出す場合のみなのです。(de Man 91-92)

ド・マンの議論が提示するアンチノミーは、成長のアンチノミー、すなわち、人間や主体あるいは国家の経済成長や開発等にかかわるものではなく、言語の意味にかかわるものである。それは、有機的な統合や統一性というよりは、むしろ、「つねに全体化を含意する文彩が全体化によって伝達するものと文彩そのものが達成するものとの間の乖離」(de Man 91)が指摘されることになる。まず、この乖離と連動する主題系である他の3つの乖離——第1に、解釈学と詩学との間との、第2に文法と意味との間の、第3に象徴と象徴化されたものとの間の乖離——が列挙されるのだが、なかでも、最後の乖離は、文彩のレベルでド・マンによる読み換え・再置換が遂行されて、「文彩そのもの (the trope as such) と文彩による置き換えによって生じる全体化する力としての意味 (the meaning as a totalizing power of tropological substitutions) との間の乖離」(de Man 89)として提示される。いわずもがな補足しておくなら、テキストのこの箇所およびほかの部分でド・マンが用いる「全体化」や「全体性」の用語は、一貫して、有機的な統合や統一性を含意するように、このテキストが書かれた当時の北米の文学研究・批評理論のコンテクストを前提としたものであること、そして、現在のグローバルな文化研究あるいは「理論」の再解釈という契機においては、「全体化」や「全体性」という用語が、別の意味を担って使用される場合がありそのときにはむしろド・マンの批判的読みが提示するものと同様のことを指し示す場合があること、に十分な注意が必要かもしれない。それはともかく、最終的に、ド・マンの読みにおいては、翻訳の問題における「自由と忠実のアポリア」(de Man 89)に十分に歴史的に適切なやり方で対応することが「翻訳者の使命」として表象されている、ということになる。

- 11 たとえば、『綺羅星 (*The Luminaries*)』(2013)を書いたエリナー・キャトンというカナダ生まれのニュージーランド作家が、現在活躍中で、日本においても、研究・紹介されている。彼女の経歴・キャリアについていうなら、ウェリントン人のヴィクトリア大学近代文学大学院の創作学科で修士号を得ており、米国アイオワ州立大学で創作すなわちクリエイティブ・ライティングを教えている。20世紀クリエイティブ・ライティングの制度、なかでも、米国のアイオワ州立大学については、すでにMark McGurlやEric Bennettが戦後冷戦期という歴史的コンテクストにおいて有益な情報とともに鋭利な議論を展開しており、近年大きな話題となっている。

また、英国のカントリーハウスの変容をナチズムに関与した英国貴族と新たな覇権国米国との関係において巧妙に描いた『日の名残り』(1989)、核・原子力の問題をクローンやバイオテクノロジーの文彩に置換しながら21世紀のグローバルな格差問題ときわめて私的な共同体の愛による解消の試みの物語に仕立てた『わたしを離さないで』(2005)に続き、21世紀の現在および未来から過去に投影された民族対立の問題と記憶／記憶の忘却による解決を提示したとされる新作『忘れられた巨人 (*The Buried Giant*)』(2015)も問題含みで話題の作家に、カズオ・イシグロがいる。そして、イシグロが、英国イースト・アングリア大学でクリエイティブ・ライティングを学んだ作家であり、アンジェラ・カーターや「作家兼批評家」の代表例のひとりであるマルカム・ブラッドベリに師事したこともよく知られた事実である。英国における、そしてまた、大西洋を跨ぎグローバルに転回したクリエイティブ・ライティングの制度化の過程、ならびに、その現在にもつながる歴史的意味については、すでに研究されてきた米国のアイオワ州立大学やスタンフォード大学における制度化の歴史、そして、戦後冷戦期における米国の世界戦略とりわけアジア外交・対日政策において中間団体としての企業を基盤に持つ財団などの慈善団体による民間外交——現在、文化外交あるいはソフト・パワーの議論によって名指されるような——の研究についての歴史化をとまなう参照とともに、今後ますます研究が続行・拡張されていかなければならないだろう。

Works Cited

- Anderson, Stuart. *Race and Rapprochement: Anglo-Saxonism and Anglo-American Relations, 1895-1904*. London: Associated UP, 1981.
- Arrighi, Giovanni. *The Long Twentieth Century: Money, Power, and the Origins of Our Times*. London: Verso, 1994.
- Bailey, Peter. "'Naughty but Nice': Musical Comedy and the Rhetoric of the Girl." *The Edwardian Theatre: Essays on Performance and the Stage*. Ed. Michael R. Booth and Joel Kaplan. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 36-60.
- Benson, John. *The Rise of Consumer Society in Britain 1880-1980*. London: Longman, 1994.
- Bennett, Eric. *Workshops of Empire: Stegner, Engle, and American Creative Writing during the Cold War*. Iowa: U of Iowa P, 2015.
- Davis, Tracy. "Edwardian Management and the Structures of Industrial Capitalism." *The Edwardian Theatre: Essays on Performance and the Stage*. Ed. Michael R. Booth and Joel Kaplan. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 111-29.

- de Man, Paul. “‘Conclusions’: Walter Benjamin’s ‘The Task of the Translator’.” *The Resistance to Theory*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.73–105.
- Flaherty, Jamie. “Victorian Improvement and Destruction.” *Covent Garden Memories*. 2013. Web 21 August 2017.
- Glasstone, Victor. *Victorian and Edwardian Theatres: An Architectural and Social Survey*. London: Thames and Hudson, 1975.
- Greenbank, Percy, Adrian Ross, and James T. Tanner. *Our Miss Gibbs*. [Proof Sheets Containing the Lyrics by Adrian Ross and Percy Greenbank from the Musical Play “Our Miss Gibbs.”] London: n.p., 1909.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- Jones, Gareth Stedman. “Working-Class Culture and Working-Class Politics in London 1870-1900: Notes on the Remaking of a Working Class.” *Journal of Social History* 7.4(1974): 460–508.
- Sheppard, F. H. W, ed. “Shaftesbury Avenue.” *Survey of London* 31 & 32(1963): 68–84. *British History Online*. Web. 29 May 2017.
- MacKenzie, John M. *Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion 1880–1960*. Manchester: Manchester UP, 1984.
- MacQueen-pope, W. *Gaiety: Theatre of Enchantment*. London: W. H. Allen, 1949.
- . *Carriages at Eleven: The Story of the Edwardian Theatre*. London: Hutchinson, 1947.
- McGurl, Mark. *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2009.
- Mullin, Katherine. *Working Girls: Fiction, Sexuality, and Modernity*. Oxford: Oxford UP, 2016.
- Nairn, Tom. *The Break-Up of Britain: Crisis and Neo-Nationalism*. London: NLB, 1977.
- Olsen, Donald J. *The Growth of Victorian London*. London: B.T. Batsford, 1976.
- Platt, Len. *Musical Comedy on the West End Stage, 1890–1939*. London: Palgrave Macmillan, 2004.
- Rappaport, Erika Diane. *Shopping for Pleasure: Women in the Making of London’s West End*. Princeton: Princeton UP, 2000.
- Robbins, Bruce. *Upward Mobility and the Common Good: Toward a Literary History of the Welfare State*. Princeton: Princeton UP, 2007.
- Ross, Adrian, Percy Greenbank, Ivan Caryll, and Lionel Monckton. *Our Miss Gibbs*. London: Chappell and Co., 1909.
- Samuel, Raphael, ed. *Patriotism: The Making and Unmaking of British National Identity*, vol.1, *History and Politics*; vol.2, *Minorities and Outsiders*; vol.3, *National Fictions*. London: Routledge, 1989.
- Summerfield, Penny. “Patriotism and Empire: Music-Hall and Entertainment 1870-1914.” Ed. John M. MacKenzie. *Imperialism and Popular Culture*. Manchester: Manchester UP, 1986. 16-48.
- Vale, Vivian. *The American Peril: Challenge to Britain on the North Atlantic 1901–04*. Manchester: Manchester UP, 1984.
- Wells, H. G. *Kipps: The Story of a Simple Soul*. Ed. Peter Vansittart. 1905. London: J. M. Dent, 1993.
- White, Jerry. *London in the 20th Century: A City and Its People*. 2001. London: Vintage, 2008.
- 井野瀬久美恵『大英帝国はミュージック・ホールから』東京：朝日新聞社，1990。
- 大谷伴子『「セルフリッジ百貨店」とウェスト・エンドの劇場文化』*Kyoritsu Review* 45 (2017)：27-54。
- 『秘密のラティガン——戦後英国演劇のなかのトランス・メディア空間』横浜：春風社，2015。
- 川本静子『イギリス教養小説の系譜——「紳士」から「芸術家」へ』東京：研究社，1973。
- 木畑洋一『支配の代償 英国の崩壊と「帝国意識」』東京：東京大学出版会，1987。
- 中山徹「書評 『秘密のラティガン——戦後英国演劇のなかのトランス・メディア空間』大谷伴子著 横浜：春風社，2015。」
『英文学研究』93 (2016)：125-29。
- 福間良明『「博論界のメディア論」の系譜』『ソフト・パワーのメディア文化政策——国際発信力を求めて』佐藤卓己・渡辺靖・柴内康文編著 東京：新曜社，2012。195-218。