

「研究ノート」一九七〇～八〇年代イギリスのテレビ業界に見る王室ソープ・オペラの起源と展開

本田毅彦

一 はじめに

クレア・モンクによれば、イギリス製の歴史物テレビ番組の二二世紀初頭におけるグローバルな成功は、議論の余地がない（二）。彼女の念頭にあるのはITV（Independent Television、イギリスの商業放送の一つ）が放送した「ダウントン・アビー」（イギリスでの放送は、二〇一〇年九月から開始）のことであり、同番組の「シーズン1」は、ITVの広告収入を三倍にした、という。イギリス保守党は同番組の考案者／脚本家であ

るジュリアン・フェロウズ（Julian Fellowes）に上院の議席を与えた。アメリカでも同番組は放送され、近年における最高の視聴率をPBS（Public Broadcasting Service、アメリカの公共テレビ放送網）にもたらした。

同番組の成功は、イギリス製の歴史物テレビ番組が、文学、歴史、ポピュラーのそれぞれのサブジャンルにおいて、それなりに長く、多様な「伝統」ないし「蓄積」を有していることによつて可能になった、と考えるべきだろう。本稿では、こうした前提の下に、デイヴィッド・ダルリンプル・バトラー（David Darymple Butler）

が脚本を執筆し、一九七〇年代から八〇年代にかけて
ITVで（アメリカでは主としてPBSで）相次いで放
送された、五つの歴史物テレビ番組を分析したい。

バトラーは、二〇世紀後半のイギリス社会のテレビ
界で活躍した俳優／脚本家だった。「イギリスにおける
カラーテレビ時代の最初の十年間に、華やかな登場人
物たちを描く独自の手法を見出し」⁽¹⁾、「テレビの最も
ポピュラーな歴史物ドラマ番組 (historical drama series)」
のために脚本を書いた⁽²⁾、とされる。

バトラーは、スコットランドのラナークシャーの
ラクホール (Larkhall) で一九二七年一月二日に
生まれた同国人であり、二〇〇六年五月二七日に、ロン
ドンにおいて七八歳で死去した。二度結婚し、二度目の
結婚で娘二人を得ている。

イギリス社会で一九七〇年代から八〇年代にかけて
放映された一連のテレビ・ドラマにより、バトラーは現
在でも（少なくともイギリス社会では）比較的よく知ら
れており、代表作は「もう一度会おう」 (We'll Meet

Again)、「壁の内側」 (Within These Walls) などである。
しかし、バトラーが最も得意としたのは時代物ドラマ
(period-piece drama) であり、その中に、本稿で取り上
げる、「シュトラウス一族」、「エドワード七世」、「ディ
ズレイリーロマン主義者の肖像」、「リリー」、「マウント
バッテン卿―最後の副王」が含まれる。

二 バトラーの俳優／脚本家としてのキャリア

バトラーの出生地であるラクホールはグラスゴー
から三〇キロ以内にあり、バトラーの両親は教師だっ
た。ラクホール・アカデミーを卒業した後、セントア
ンドリューズ大学で英文学を学び、イギリス空軍でナ
ショナル・サーヴィスを行った。セントアンドリュース
大学のドラマ・ソサエティに加わり、演技に強い興味を
抱くようになったため、学位は取得せずに大学を離れ
た。

ロンドンの王立演劇学校 (Royal Academy of Dramatic

Arts)で学んだ後、一九五四年にウエスト・エンド(ロンドンの劇場街)で「八時三〇分の親密や」(Intimacy at 8.30)に出演し、俳優としてデビューした。一九五六年、二九歳の時に、ブレンダン・ビーハン(Brendan Behan)が脚本を執筆し、ジョアン・リトルウッズ・シアター・ワークショップ(Joan Littlewood's Theatre Workshop)で上演された「風変わりなやぐ」(The Quare Fellow)に、刑務所の看守役で出演した。

バトラーは一九六〇年代から七〇年代初頭にかけて多くのテレビ番組に出演した。「第一〇緊急病棟」(Emergency-Ward 10、一九六〇年から六二年にかけて放送)、「穏やかに、穏やかに」(Softly, Softly、一九六八年に放送)、「シャーロック・ホームズ」(一九六八年に放送)、「ヘンリー八世の六人の妻たち」(一九七〇年に放送)、「ポール・テンブル」(Paul Temple、一九七一年に放送)、「連隊」(The Regiment、一九七二年に放送)などである。「第一〇緊急病棟」は、ITVの最初の週二回生放送ドラマ番組であり、イギリス・テレビ業界初の

医療ソープ番組(medical soap)だった。舞台はオックスブリッジ総合病院と称する架空の病院で、バトラーは麻酔医のニック・ウィリアムズ医師の役を演じて広く知られるようになった^④。「ヘンリー八世の六人の妻たち」ではクリストファー・モント(Christopher Mont)の役を演じた。

この間、バトラーは舞台での活動も続けており、一九六四年には「彼らがどのように走るかを見よ」(See How They Run)という喜劇の巡回公演に加わり(キャストは「第一〇緊急病棟」と重なっていた、次いで、エディンバラ・ライシアム劇場でノエル・カワード脚本の「陽気な幽霊」(Bilbie Spirit)に出演した^⑤)。

他方でバトラーは、一九六三年から六四年にかけて放送された「第一〇緊急病棟」の続編で、複数のエピソードの脚本を執筆する機会をつかんだ^⑥。バトラーは脚本家として才能を示し始め、「サークのデイルム」(The Dame of Sark)の脚本を共同執筆し、アガサ・クリステイの「おどろ探偵」(Partners in Crime)を「テレビ・

ドラマ向けに巧みに書き直した」⁷⁰。その後、子供向けの冒険ドラマ「オルランド」(一九六五年から六八年にかけて放送)、警察ドラマの「公安部」(Special Branch、一九六九年から一九七四年にかけて放送)のためにも、幾つかのエピソードの脚本を執筆している⁷¹。

このように、俳優業と脚本執筆業の双方を行っていたが、一九七一年までには演技からほぼ身を退き、テレビ番組の脚本執筆に専念するようになる。一九七二年から七三年にかけて放送された「ファン・デル・ヴァルク」(Van Der Valk)は警察ドラマであり、一九七二年から七四年にかけて放送された「ブラック・ビューティの冒険」(The Adventures of Black Beauty)は「スリリングな」番組だった⁷²。一九七三年に放送された「ヘレン——現代の女性」(Helen, A Woman of Today)全十三話のうち、数話の脚本を執筆した。同番組は「論争」を呼び起こしたが、熱狂的な視聴の対象(cult viewing)にもなった、と言われる⁷³。一九七六年から七七年にかけて放送された「デューク・ストリートの公爵夫人」(The

Duchess of Duke Street)は、エドワード七世時代を扱った時代物ドラマだった⁷⁴。

ただしバトラーは、事情に応じて俳優業に復帰することもあった。一九七三年から七八年にかけて放送された「壁の内側」の複数の重要なエピソードの脚本を執筆したが、出演もしている。同番組は女子刑務所を扱った初めてのテレビ番組であり、バトラーは刑務所付き牧師ヘンリー・プレンティスの役を演じた⁷⁵。

本稿の主題であるバトラーの歴史物ジャンルの作品の中で、最初に成功を収めたのが、一九七二年に放送された「シュトラウス一族」だった。以後、「エドワード七世」、「デイズレイリー・ロマン主義者の肖像」、「リリー」のために脚本を執筆したが、これらは一九七〇年代のイギリス社会で「途方もない人気」を得、ITVが「質の高いテレビ・ドラマ」の放送者でもありうる、との評価を得るのに貢献したとされる。その頃までは「質の高いテレビ・ドラマ」と言えばBBCの独壇場だったが、バトラーのこうした作品が、グラナダが制作し、一九八

一年にITVで放送されて絶賛を浴びることになる「ブライズヘッドふたたび」(Brideshead Revisited)を可能にした、とされる(ただしバトラーは、同番組に関わっていない)⁽¹¹¹⁰⁾。

一九八〇年代に入ると、バトラーは以下のような番組のために脚本を執筆した。「オリヴァー・トゥイストのその後の冒険」(The Further Adventures of Oliver Twist)は一九八〇年に放送された。「もう一度会おう」は一九八二年に放送され、最高視聴率ドラマとなった⁽¹¹¹¹⁾。第二次大戦中のアメリカによるイギリスの「侵略」に際して、アメリカ軍少佐と恋仲になるイングリッド人女性の役をスザンナ・ヨークが演じている。「マウントバツテン卿―最後の副王」は一九八六年に放送され、エミー賞を獲得した。ついで、「王家の血―ウィリアム征服王」(Blood Royal: William the Conqueror)が一九九〇年に放送された。

バトラーは、映画界で活動することはほとんどなかったが、一九七六年に公開された「呪われた航海」

(Voyage of the Damned) の脚本を執筆し、アカデミー賞にノミネートされている⁽¹¹¹²⁾。さらに、アリストテア・マクリーン (Alistair MacLean) の執筆したスリラーに基づき、一九七九年に公開された「ベア島」(Bear Island)のためにも脚本を書いた。また、アメリカのCBSがテレビ放送用に制作し、一九八四年に放送された歴史物映画、「赤と黒の十字架」(The Scarlet and the Black)の脚本も執筆している⁽¹¹¹³⁾。

三 イギリスのテレビ業界史上での歴史物ドラマの位置付け

以下では、前章で見たバトラーの俳優／脚本家としての活動の背景である、イギリスのテレビ業界における歴史物ドラマの制作と放送の歴史を分析する。

(一) BBCとITVの歴史物ドラマへの進出
イギリスでは一九五五年に商業テレビ(ITV)の放

送が始まり、BBCによるテレビ放送事業の独占状態が終了した^(二七)。そして一九六三年、BBCは、ITVから視聴者を取り戻すためにシドニー・ニューマン(Sydney Newman)をテレビ・ドラマ番組制作の責任者として招聘する。ニューマンはドラマ番組制作局(Drama Department)の編制を、長期連続物(Serials)担当、シリーズ物(Series)担当、単発物(Plays)担当に分割し、それぞれに責任者を配置することで、制度化した^(二八)。一般的には、ニューマンの着任により、BBCテレビ・ドラマ番組の黄金時代が始まった、とされる^(二九)。

こうした組織上の動きと並行して、イギリスにおけるテレビ番組の制作現場では、映画制作とは異なり、監督ではなく脚本家が「主要な作家」(primary author)としてみなされることになった。これは、演劇的な伝統をBBCが有していたため、監督たちよりは脚本家に「敬意が表された」からだった、とされる。ただし実際には、とりわけ、長期連続物／シリーズ物テレビ番組の制作

に必要とされるようになったのは、創造的な作家ではなく、他のタイプの作家、すなわち「言葉の職人」(wordsmith)だった、とヴィンセント・ポーターは指摘する^(三〇)。長期連続物／シリーズ物テレビ番組では、番組自体が虚構の世界を創造し、作家がそれに従わざるをえない規範を確立することになるから、である。ニューマンの後を継いでBBCのテレビ・ドラマ番組制作の責任者となったシヨン・サットン^(三一)は、長期連続物／シリーズ物番組の「主要な登場人物たちの姿勢は、しっかりと固定され、認識可能であり、慣れ親しまれたものである。イノベーションは疑わしいものとみなされる」と述べた。

ポーターは、「ゼット・カーズ」(Z Cars)という番組のたどった運命が象徴的だった、と言う。ポーターによれば、当初、同番組の登場がもたらした衝撃は甚大だった。権威に対する同番組の辛辣な姿勢はBBC全体、とりわけ時事問題局(Current Affairs Department)に響き渡り、同じことは警察組織ですら起こっていた。しかし、

「ゼット・カーズ」は変化させられた。普通の人々の生き方の実相に注目することを止め、居心地の良いシリーズに変形した。主要な登場人物たちは、多少粗暴で不愛想だが、一貫性があり、知識を持ち、人間的な警察官になった。番組の中心はもはや社会ではなく、警察官たちが毎週新しい犯罪に対処する際に見せる、彼らの個人的な性格や弱点だった。「ゼット・カーズ」の変化は同シリーズのタイトルの変更によって、さらに明示された。「ゼット・カーズ」(警官隊の用いるパトカーの名称だった)は第二シリーズでは「穏やかに、穏やかに」になり、さらに第三シリーズでは、主役の警察官の名にちなんで「何でも屋のバーロウ」(Barlow at Large)になった。ちなみに、前章で見たように、本稿の主題であるパトラーは「穏やかに、穏やかに」に出演していた。

ポーターは、こうした、映画制作やテレビ・ドラマ番組の制作における「自然主義」(naturalism)への移行は、社会のより深い問題へのアプローチを断つものであり、自己検閲の進展と並行関係にあった、といい、テレビ界

も映画界と同様に、ビジネスや専門職集団を怒らせないようにしたいとの考慮を共有していたせいだった、と指摘する。具体的には、こうした移行は、長期連続物／シリーズ物ドラマの制作では、テレビ局のハイエラキーにおける上司の意向に応じて、登場人物やプロットを加工することを厭わない脚本家を選ぶことにより、容易に可能になった。しかし、単発物番組では、「創造的作家精神」のイデオロギーがなお一般的であり、その代表例がケネス・ローチ (Kenneth Loach) だった、とポーターは言う(二)。

他方で、一九六四年四月にBBC2が開始され、古典文学を翻案した連続物ドラマ (classic serial adaptation) のための新たな時間帯が土曜日の夜に設けられた。これにより、より洗練された、より長い作品を番組の素材として選択することが可能になった。結果的に、古典文学を翻案した連続物ドラマは長足の進歩を遂げることになったが、とりわけ一九六七年はテレビ・ドラマの歴史の転換点となった、とみなされている。この年、BB

Cでは、最後のモノクロでの古典文学を翻案した連続物ドラマ、「フォーサイト物語」(The Forsyte Saga)が放送されて評判となり、また同じ年の一二月に、古典文学を翻案した連続物ドラマとしては最初のカラー作品である「ヴァニティ・フェア」が放送されたから、だった(111)。

ノーベル賞作家ジョン・ゴールズワージーが、後期ヴィクトリア女王時代からエドワード七世時代のイギリス社会の上層中産階級に属する家族のありようを年代記的に描いた作品を原作とする「フォーサイト物語」は、多額の資金を投下されて制作され、毎回五十分で全二十六回だった。各回が千八百万人以上の視聴者を引きつけ(当時のイギリスの人口は五千四百九十六万人だった)、アメリカでも非常な成功を収めた。アメリカでは一九六九年にNational Educational Television(PBS)の前身にあたる)で放送され、BBCが制作し、アメリカへ販売された連続物ドラマとして、ほぼ最初の主要な成功例となった。さらに、同番組は世界中で購入され、

放送された。ソヴィエト連邦すら含まれており、全世界で一億六千万人が見たと推計されている(112)。

さらにBBCは、一九七二年に全八回の「エドワード王時代の人々」(The Edwardians)を放送し、やはり大きな成功を収めた。コナン・ドイル、ロイド・ジョージ、ロールズ・アンド・ロイスなどを登場させている。一九七四年にはBBCは、「鷲たちの墜落」(The Fall of Eagles)を全十三回の連続物ドラマとして放送し、一九世紀半ばから第一次世界大戦までの時期のハプスブルク王朝を描いた。イギリス社会の視聴者たちは、明らかに、第一次世界大戦前の「ベルエポック」(良き時代の意味)への嗜好を示しつつあった。

他方、ITVでは、グラナダの制作した「アップステアズ・ダウンステアズ」(Upstairs, Downstairs)が、各回五十分、全七十五回で、一九七〇年から一九七五年にかけて放送された。一九七四年には、チームズ・テレビジョンの制作した「ジェニー・ランドルフ・チャーチル夫人」(Jennie, Lady Randolph Churchill)が放送されている。

本稿の後段で詳しく取り上げる、バトラーが脚本を執筆し、カールトンが制作した「エドワード七世」は、一九七五年に放送された。

こうした「エドワード七世時代ブーム」は、イギリス社会において労働党と保守党の双方が、「イギリス病」と呼ばれた諸問題に対処する政治的意志を失っているように見え、また、西側のリーダーシップをとるはずのアメリカもヴェトナム戦争とウォーターゲート事件に直面して混乱する、という時代背景から生じた、と説明されることが多い^(一四)。現代社会の抱える問題から目を背けるために、古き良き時代が懐かしまれたのだ、というわけである^(一五)。

(一) 一九七〇年代末〜八〇年代初に、テレビ・ドラマに対して行われた批判

コリン・マッカーサーによれば、一九七〇年代にイギリスのテレビ業界で制作された歴史物ドラマでは、歴史は、他の何よりも、「個人」を主軸として説明されて

いた。すなわち、歴史とは、劇的な生涯を送った人物たちによって構築されるものと表象されており、それらの番組のタイトル（「エドワード七世」、「ジェニー」ランドルフ・チャーチル夫人」など）も、こうした理解を反映していた^(一六)。歴史物に限らず一般的に、一九七〇年代にイギリスで制作されたテレビ・ドラマでは、「高度の公的なプロフィールとアイデンティティ」を与えられるのは番組中の人物であり、それらを演じる俳優たちは、事実上、不可視であり、匿名だった、と考えられている^(一七)。

このように、パーソナリティを中心としてドラマ番組を構築することの効果は、「世界は、階級、制度、利益集団の間での複雑な関係によってよりは、自由行動者 (free agent) としてふるまう個人の行動を通じて構築されている」と示唆することだった、とジョン・ランガーは指摘する^(一八)。パーソナリティに焦点を合わせることで個人の動機や感覚が重視されることになり、番組の中では、政治的・社会的な生活のカテゴリーも心理学

的な用語へと変換される。かくして、世界における、ある行為の位置と構造は、公的な領域から私的な領域へと移動させられる。称賛や叱責は行為者ではなく行為に向けられるべきだ、との一般的な命題がテレビ・ドラマでは完全に逆転させられている、と。

ランガーによれば、テレビ番組は、その構成のされ方の条件の設定 (social setting) においても、また、その社会的条件の設定 (social setting) の仕方においても、テレビと視聴者の間の距離が減少し、テレビのパーソナリティたちと視聴者の双方が共通の経験の宇宙の中にいる、と示唆する。つまりそこでは、テレビが日常生活の単なる延長であるかのような感覚が生じる。テレビは、こうした擬似的ゲマインシャフトを創造することによって、一見したところ、テレビに現れる人々と、それを見る人々の間の社会的距離を縮める。それはまた、同じ番組を見ている人々の中の社会的距離感を縮めることも意味する。過去の階層化された社会では、権力者との接触は頂点にいる人々の間でのみなされたが、これに

対してテレビは、権力者との対面をすべての人に可能にするように見える。つまり、社会的距離の感覚を縮小させることにより、テレビは権力の感覚も減少させる。権力者であっても、テレビ番組の中では単なるパーソナリティのように見え、視聴者に向って彼ら自身を個人的に、また親しげにさらけ出し、語りかけるために、視聴者の家の居間の中へ電子的に転送 (beam) されてくる。過去の伝統的社会では、下層の人々、支配される集団が、権力を持つ人々の面前に参上した。つまり、国王や首長が「お目見え」を行い、彼らの顧客 (constituency) が彼らの下へやってきた。こうした状況をテレビの親密さの構造は逆転させ、権力者たちが視聴者との対面を望んでいる、との幻想を創出する。親密さを通じて距離が減少させられているかのように見えることにより、パーソナリティ・システムは権力者と非権力者の間のギャップを覆うべく作用し、権力、階級、威信、利害の結合といったものが、相対的に無傷で、検証されないまままでいることを確実にした、とランガーは言う。

(二) イギリスのテレビ業界の展開と、アメリカ市場

一九八〇年代半ばの時点でポーターは、映画産業とテレビ産業は類似する仕方では利益の増大を図り、資本からの要求に応えている、と指摘し、ハリウッド映画産業と、当時ヨーロッパで最大のテレビ組織になっていたBBCが、経済組織としてのありよう (economic formation) に関しては大きく異なっている (当時のテレビ業界は、概して指令経済型だったにもかかわらず、こうした資本からの要求をそれぞれの「美学的労働」 (aesthetic labour) に押し付ける仕方が類似している) とを強調した^(二五)。すなわち、双方にとり、第一期には、関連するハードウェアの販売が経済的に重要だった。第二期には、独占が寡占へと変化した。第三期には寡占が、新たなタイプのハードウェアのために市場を解放せよとの、外部からの経済的あるいは政治的な圧力にさらされるようになる。そして、同論文が発表された一九八〇年代前半までは、国際的映画産業とイギリスの

テレビ産業は、相互に補完的な製品製造戦略を立てていたが、将来的には、国際的映画産業とイギリスのテレビ産業が競合することになるだろう、と予言した。つまり、彼の言うところの第三期が始まる、と。

イギリスのテレビ業界は、その製品の海外でのマーケティングにおいて、当初から積極的だった。一九七一年以降、BBCとITVの海外からの収入は劇的に増加し、一九七四時点でBBCは、海外へのテレビ番組の主要な配給者としてアメリカに次いで第二位だった。ただし、イギリスのテレビ業界にとつてとりわけて重要だったのはアメリカ市場だった^(二六)。

こうした状況を踏まえてポーターは、イギリスのテレビ番組の制作はアメリカへの輸出を(も)前提として行われており、そのことが番組のありように大きな影響を与えている、と指摘した^(二七)。すなわち、イギリスのテレビ業界は今や、外国の顧客とりわけアメリカの顧客が受け入れることができるような、イギリスの歴史と文化のイメージを描く、幾つかの家族向けシリー

ズ番組を制作しており、これらは、虚構あるいは事実に基づいた過去の時代 (a fictionalized or factionalized past) に設定され、王室に焦点を合わせている。例えば、「ヘンリー八世の六人の妻たち」、「女王エリザベス」、「エドワード七世」、「エドワードとシンプソン夫人」などである。あるいは、貴族階級や、王族にとつての女性の腹心の友人 (confidante) に焦点を合わせるものもあり、「最初のチャーチル家の人々」、「デューク・ストリートの公爵夫人」などがそれにあたる。アメリカからイギリスへ渡り、イギリスの政治に影響を与えた女性に焦点を合わせるものもあり、「ジェニー・ランドルフ・チャーチル夫人」、「ナンシー・アスター」などである。そして、これらの家族向けシリーズ番組の多くがアメリカの有名大企業からの共同出資を得て制作されており (モービル、エクソン、マクドナルド、ゼロックス、IBM、モルガン・ギランティ・トラスト、メトロポリタン生命保険協会など)、さらにその大半が、モービルがスポンサーとなっている、PBSの「傑作劇場」(Masterpiece

Theater) で放送された。

ポーターは、アメリカを本拠地とする多国籍企業からのこうした影響力が、「イギリスのテレビ・ドラマに明瞭なイデオロギー上の歪みを与えてきた」と言う⁽²¹⁾。すなわち、過去の偉大な男女の役割を強調し、イギリスの歴史上で王党派や資本家が業績を上げた瞬間にハイライトを当て、他の瞬間を犠牲にしてきた、と。とりわけ一九七〇年代後半になると、イギリスのテレビ・ドラマは「特定のイデオロギーに基づいて政治化された視角」を通じて、イギリスとアメリカの大西洋をまたぐコネクションを接合しようとし始める。それは「ジェニー・ランドルフ・チャーチル夫人」や「ナンシー・アスター」などのシリーズを用いて女性視聴者を狙い、逆に、ウィリアム・ペンやトーマス・ペインのような、宗教的あるいは政治的な自由を求めて逆方向に移動した人物は無視した。これらの番組で強調されたのは、ポーターによれば、権力者たちは人間的で、実際のところ人道的でさえあり、従って我々は彼らの権威を受け入れるべ

きだ、との主張だった。権力者たちの弱点は単なる「愛嬌だとされ、彼らの権力は決して真剣には吟味されない。」「社会の真の問題、すなわち、資本家と労働者の階級闘争」は、常に置き去りにされた、と。

(四) 「傑作劇場」

それでは、アメリカ社会ではPBSの「傑作劇場」はどのように捉えられてきたのか。レベッカ・イートンは「ブライズヘッドふたたび」の放送を顕著な例外として、一九七一年一月一〇日にPBSで始まった「傑作劇場」は、イギリスのBBC及びITVにとって、アメリカにおける「唯一の本当の意味でのパートナー」だった、と言う^(三三〇)。

これに対してモンクは、「傑作劇場」は、アメリカ社会の視聴者がイギリスの時代物テレビ・ドラマを享受するための「国家を超えた資金提供と配給の制度的モデル」を確立した、と指摘する^(三四)。興味深いことに、「傑作劇場」は、自らが番組の制作と提供の主体である

かのようなイメージをアメリカの視聴者に振りまいているが、実際には同番組は、ボストンを本拠地にする公的放送局WGBHと、イギリスのテレビ・ドラマ制作者たちの間での「配給、マーケティング、制作資金調達のためのパートナーシップ」である。

以下では、本稿の主題であるバトラーの作品がどのようなタイミングでアメリカ社会に提示されたのかに目配りしながら、「傑作劇場」の歩みを概観する。まず同番組によって最初に紹介されたのは、BBCが制作した「最初のチャーチル家の人々」だった。テレンス・オフラハーティは、これにより、アメリカ社会において、「これまでとは質と多様性の点で比較することのできない、イギリス発ドラマ・エンターテインメントの西に向つての流れ」が生じた、と言う^(三五)。これ以降「傑作劇場」は、イギリスの古典・現代文学作品を素材とするテレビ番組を安定して取り上げ続けることになる。こうした番組がアメリカ社会に現れた理由について、オフラハーティは以下のように説明する^(三六)。一九七

○年代初頭の時点で、若年の視聴者をターゲットにする指向が強まり過ぎたせいで、アメリカの商業テレビ局が提供する娯楽番組の質は低下しつつあった。これに対してWGBHの一部関係者が目指したのは、「偉大なフィクション作品や重要な伝記作品を素材とする番組を放送することに特化した、テレビの劇場(playhouse)」を立ち上げることだった。いわゆる文芸大作を映画という形式で表現することには無理があるが、これに対して「傑作劇場」は、「世界の最も偉大な物語作家たちに、彼らの作品のための、より広いキャンヴァスを与えるような、比較的短期のテレビ番組枠を提示する」ことにより、こうした問題を解決しようとしていた、と。

オフラハーティは一九七一年に「傑作劇場」が始まってから一九九六年までの期間を五つに区分し、それぞれの時期に、どの作品が、いつ放送されたのかを示している。それらを通観すると、アメリカ側が、イギリス側の誰が制作した番組をいつ購入したか、あるいはイギ

リス側の誰に番組の制作を委ねたのかに関して、興味深い幾つかの事実が看取される。

まず、「シーズン1」から「シーズン5」まで(一九七一年一月一〇日から一九七六年五月三〇日まで)の五年間に放送されたのは三十三作品であり、そのうちBBC以外の商業プロダクションが制作したものは五作品にとどまっていた。しかし、この時期に三シリーズが放送され、「傑作劇場」がアメリカ社会に定着することを可能にしたと考えられる「アップステアズ・ダウンステアズ」は、BBCではなく、ロンドン・ウィークエンド・テレビジョンによって制作されていた^(註)。

最初期の「傑作劇場」にとり、作り手のイギリス側で最も重要だったと考えられるのは、ジョン・ホークスワース(John Hawksworth)という人物である。彼は、元来は画家だったが、一九四六年に軍務を終えた後、ショービジネスの世界へ入った。映画「第三の男」(一九四九年公開)の美術監督を務めるなどした後、一九六〇年代にテレビ業界へ転じている。「アップステアズ・ダウ

ンステアズ」のいわば仕掛け人であり、その制作者、また、複数いた脚本家の一人でもあった。やがて彼はイギリスのテレビ業界の「大立者」となる。オフラハーティによれば、「傑作劇場」の最初の二十五年間でホークスワースが制作者ないし脚本家として関わった番組は百二十七時間分に及んだ^(三六)。

次に、「シーズン6」から「シーズン10」まで（一九七六年一〇月一〇日から一九八一年四月二六日までの五年間に放送されたのは二十三作品であり、そのうちBBC以外の商業プロダクションが制作したものは、なお、七作品にとどまっていた。しかし、この時期にも、「アップステアズ・ダウンステアズ」の第四シリーズが放送されている。また、本稿の主題である、バトラーが脚本を執筆した「リリー」が一九七九年三月一日から六月三日にかけて放送され、同じく「デイズレイローマン主義者の肖像」が一九八〇年六月一日から六月二二日にかけて放送された^(三七)。

「シーズン11」から「シーズン15」まで（一九八

一年一〇月四日から一九八六年六月二九日まで）の五年間に放送されたのは二十七作品であり、そのうちBBC以外の商業プロダクションが制作したものは十六作品で、商業プロダクション作品がBBC作品の数を初めて上回った。この時期には、バトラーが脚本を執筆した「マウントバッテン卿―最後の副王」が一九八六年一月二六日から三月二日にかけて放送されている^(四〇)。

「シーズン16」から「シーズン20」まで（一九八六年一〇月一九日から一九九一年六月二日まで）の五年間に放送されたのは四十二作品であり、そのうちBBC以外の商業プロダクションが制作したものは二十三作品で、先の五年間に続いて、商業プロダクション作品がBBC作品の数を上回った^(四二)。

「シーズン21」から「シーズン25」まで（一九九一年一〇月一三日から一九九六年半ばまで）の五年間に放送されたのは五十二作品であり、そのうちBBC以外の商業プロダクションが制作したものは二十五作品で、BBC作品の数と商業プロダクション作品の数

がほぼ拮抗していた(四)。

おそらくアメリカ側には、イギリスにおける商業プロダクションの成長に合わせて、BBCと商業プロダクションの間で競争意識を生じさせることを目的として、番組の購入ないしは制作を発注する件数を、両者の間で均衡させる意図があったのであろう。極め付きのハイカルチャー番組の制作をBBCに期待しつつ、ポップカルチャーへの指向を備えているはずの商業プロダクションには視聴率を期待し得る番組(例えば、「アップステアズ・ダウンステアズ」など)を提供させ、「傑作劇場」の活力を維持していかうとする意図があった、と想像される。

四 バトラーが脚本を執筆した五つの歴史物ドラマ作品

- (一)「シュトラウス一族」(The Strauss Family)
「シュトラウス一族」は、いわゆる「ワルツ王一族」

についての番組であり、高額の予算を投入してATVによって制作された。イギリスでは一九七二年一月七日から二月一九日にかけてITVが放送し、全八話で四百八分だった。アメリカでは、一九七三年五月五日から一九七三年六月一六日にかけてABCが放送した(「傑作劇場」ではない)。十九世紀ウィーンの作曲家王朝の八十年にわたる生活、愛情、キャリアをめぐるライバル関係をドラマ化している(四三)。

モンクによれば、イギリスのテレビ業界における「長い一九七〇年代」の明確な傾向の一つが、ヨーロッパ文学の古典作品を翻案した連続物ドラマの流行だった。

これは、カラー撮影の開始とともに到来し、ロケ撮影が普通に行われるようになった時点で「離陸」した、とされる。ロケ撮影は、時代物ドラマ一般のチャンスを大幅に広げたが、その理由は、ロケ撮影により、現実のイギリスの風景や歴史的名所を被写体として国際市場向けに活用することが可能になったから、だった。こうした「ヨーロッパ化」の傾向は、イギリス社会がヨーロッパ

連合について議論し、一九七三年一月一日にそれに加わった時期と一致しており、また、ヨーロッパ大陸へのイギリス人たちの旅行が、すべての社会階層を通じて一般化した時期とも重なっていた。「シュトラウス一族」は、一般視聴者向けに「ヨーロッパ」を素材とする歴史物ドラマが展開されていく先がけとなった^(四四)。

従って「シュトラウス一族」は、基本的にはスタジオ撮影で制作されているが、ウィーン現地でのロケ撮影も積極的に行われている。番組の中で使用された曲目の演奏は、ロンドン・シンフォニー・オーケストラが担当した。父ヨハン・シュトラウスの正妻であるアンナ・シュトラウス役を演じたアンヌ・スタリブラス (Anne Stallybrass) が、英国アカデミー賞(テレビ部門の最優秀女優賞)にノミネートされた。

脚本家は三人おり、第一、三、四話をアンソニー・スキーン (Anthony Skene) が、第二話をデイヴィッド・リード (David Reid) が、そして第五、六、七、八話をバトラーが担当している。既に見たように、バトラーは

それまで主として俳優としてのキャリアを歩んできたが、この番組で初めて、番組全体の主要な脚本執筆者になった。この作品は大きな成功を収めたが、バトラーの担当した回の評価がとりわけて高く、王室ソープ・オペラの脚本家としてのバトラーの道を準備することになった、と考えられている。

「シュトラウス一族」が放送されてから約二年半後の一九七五年半ばに「エドワード七世」が放送されており、「シュトラウス一族」の制作者たちは、後にヴィクトリア女王／エドワード七世の生涯を番組化する可能性を、それなりに意識していたのでは、とも考えられる。両番組の基本的な構造が重要な点で似通っているからである。「シュトラウス一族」のもう一人の主役は、実はフランツ・ヨーゼフ皇帝だった。彼が皇帝だった一九世紀半ばから二〇世紀初頭にかけてのハプスブルク帝国の歴史と、ヴィクトリア女王／エドワード七世時代のイギリス帝国の歴史自体が、並行関係にあった。そして、フランツ・ヨーゼフ皇帝(一八三〇—一九一六)

およびヴィクトリア女王（二八一―一九〇一）と、「シュトラウス一族」の主役である子ヨハン・シュトラウス（二八二―一八九九）は、ほぼ同世代だった。また、「シュトラウス一族」では、父ヨハンと子ヨハンの間の確執が描かれているが、「エドワード七世」では、ヴィクトリアとエドワード七世の間のそれが描かれることになる。

（一）「エドワード七世」(Edward the Seventh)

一九七五年にカールトンが二百万ポンドをかけて制作し^{四五}、イギリスでは一九七五年四月一日から七月一日にかけてITVが放送した。全十三話、六百五十分である。「エドワード七世」は、プロダクション技術、演出、主演俳優たちの演技などに関して大きな称賛を浴び^{四六}、二千万人の視聴者を引きつけた（当時のイギリス社会の人口は五千六百二十三人だった）^{四七}。アメリカでも放送され、多くの視聴者を得た（傑作劇場）

ではない）。

原作は、フィリップ・マグナス (Philip Magnus) の執筆したエドワード七世についての伝記である。脚本は、バトラーと、同番組の監督でもあったジョン・ゴリー (John Gorrie) が分担した。バトラーが一〜六話、一〜二三話を、ゴリーが七〜一〇話を担当した。ゴリーの脚本とバトラーの脚本は明らかにタッチが異なっており、ゴリーは政治上の主要な事件の説明を重視し、バトラーは王族たちの生活史をホームドラマ的に提示しようとしている。

バトラーの脚本に関しては、数多い彼の作品の中でも「エドワード七世」が「最も多くの賛辞を浴びた」とされる^{四八}。バトラーの脚本が高く評価されたのは、それが「細部にわたって正確」であったから、だった^{四九}。「エドワード七世」の制作者だったセシル・クラーク (Cecil Clarke) によれば、同番組は「公衆が毎週見続けたと思う番組であり、十三課からなる歴史の勉強であるだけではなかった」^{五〇}。バトラーは本作により、

テレビ史上初の「王室ソープ・オペラ」を創造するのに貢献した、と評されている^(五二)。

壮年期以降のエドワード七世はティモシー・ウェスト (Timothy West) が演じ、母親のヴィクトリア女王はアンネット・クロスビー (Annette Crosbie) が、エドワードが生まれる頃からヴィクトリアの晩年までを演じている。主演のウェストは「精力的なりアリズムとともに国王役を演じた」と評され^(五三)、クロスビーはヴィクトリア女王を繊細に表現したことを評価されて、英国アカデミー賞テレビ部門の最優秀女優賞を獲得した^(五四)。

同番組の制作に際しては、エリザベス二世が脚本に目を通し、サンドリンガム城、ウィンザー城の聖ジョージ教会、オズボーン・ハウスなどの王室所有地でロケ撮影を行うことを許した^(五五)。ただし、「エドワード七世」も基本的にはスタジオ撮影が主軸であり、「シユトラウス一族」と同様に、そのタッチをホームドラマ風にすることに徹している。

(二) 『ディズレイリーロマン主義者の肖像』 (Disraeli: Portrait of a Romantic)

一九七八年にグラナダが制作し、イギリスでは一九七八年九月五日からITVで放送された。全四話で二百五十三分のミニ・シリーズである。ディズレイリーの政治的・ペルソナと同様に、その私生活にも焦点を合わせており、同番組におけるヴィクトリア時代の政界の描き方は「鋭利」だった、とされる^(五五)。バトラーだけでなく、「エドワード七世」を制作したスタッフの多くが「ディズレイリー」の制作にも関わっており、「ディズレイリー」は「エドワード七世」のスピノフだったと言える。ディズレイリーを演じたのはイアン・マクシェイン (Ian MacShane) である。既に見たように、アメリカでは「傑作劇場」で放送され、成功を収めた^(五六)。

以下、「ディズレイリー」のそれぞれのエピソードのタイトルと、顕著な特徴を述べる。

第一話「ディジー」 (Daisy) … タイトルは、ディズレイリーの身近な者たちの間で用いられたディズレイリーの

綽名にちなんでいる。デイズレイリの異性関係が基軸に置かれており、メロドラマ的である。

第二話「メアリー・アン」(Mary Anne)：タイトルは、デイズレイリの妻の名にちなんでいる。女性たちの政治的存在感が大きい。参政権を持たず、国会議員になることができるわけではないが、女性たちは、公式の制度やルートではないものを利用して、効果的に政治的パワーを行使していた。

第三話「ザ・グレート・ゲーム」(The Great Game)：タイトルは、時代背景としての、イギリスとロシアが行った世界規模でのパワーゲームにちなんでいる。デイズレイリとメアリー・アンの夫婦愛のエピソードが、詳しく描かれている。

第四話「ザ・チーフ」(The Chief)：タイトルは、デイズレイリが政界で彼の周辺の人々から呼ばれた仕方になんている。デイズレイリの政治観、女性観が、デイズレイリとヴィクトリア女王との関係に集約されていたことが示唆される。他方、デイズレイリの、女性へ

の執着が赤裸々に描かれる。彼の政治への情熱が、女性への情熱との間で、密接な関係にあったことを示唆する。

(四)「リリー」(Lillie)

ロンドン・ウィークエンド・テレビジョンが制作し、一九七八年九月二四日から二月一七日にかけてITVが放送した。全十三話で六百五十分である。アメリカでは「傑作劇場」で放送された。王太子時代のエドワード七世の愛人であり、後に俳優となったリリー・ラングトリイ(Lillie Langtry, 1853～1929)の「華麗な生涯」を描き、英米双方で大きな称賛を得た^{五七}。リリー・ラングトリイは、イギリス史上最も早く登場したアイドル的芸能人の一人でもあった、と示唆されている。

脚本は、「エドワード七世」の際と同じくバトラーとジョン・ゴリーが分担し、バトラーが一六話、一〇、一二話を、ゴリーが七、九話、一二話を執筆している。バトラーとゴリーは、主としてジェイムズ・ブラウ

(James Brough)の小説『王子とリリー』(The Prince and the Lily)に基づいて、それぞれの脚本を執筆した(五八)。監督はゴリー、クリストファー・ホドソン(Christopher Hodson)、トニー・ウォームビー(Tony Warmby)である。『ディズレイリーロマン主義者の肖像』と同様、「エドワード七世」を制作したスタッフの多くが「リリー」の制作に関わっており、「リリー」も「エドワード七世」のスピノフだった(五九)。

主役のリリーには、「エドワード七世」でもその役を演じたフランチェスカ・アニス(Francesca Annis)が起用された。エドワード七世を演じたのはデニス・リル(Denis Lill)であり、リリーが女優業に乗り出した際の彼女のコーチ役だったヘンリエッタ・ラブシエア(Henrietta Labouchere)を、「エドワード七世」でヴィクトリア女王役を演じたアンネット・クロスビーが担当している。

同番組が非常な人気を博した理由としては、そのコストチームとセットが豪華であったこと、アニスが一

六歳から七〇歳までのリリーを演じるのが話題を呼んだこと、などが挙げられている(六〇)。また、脚本が歴史的に正確なものであったことも評価された(六一)。さらに、同番組のもう一つの「魅力」は、ヴィクトリア女王時代後期のイギリス社会の多彩な有名人たち(オスカ・ワイルド、J・M・ホイッスラーなど)を群像的に、巧みな仕方で登場させた点にもあった、とされる(六二)。同番組の成功を受けてバトラーは、「人々は、王室にながらるあらゆることに、絶対的に魅了され続けている」と述べることになる(六三)。

番組のためのリサーチを行っていた間にバトラーは、最後のインド副王マウントバッテン卿の父親であり、エドワード七世の甥にあたるルイス・オヴ・バットンベルク公爵が、リリーの娘のジャン＝マリー(Jean Marie)の父親であることを発見し、それを番組の中で明らかにした(六四)。これを受けてマウントバッテンは、彼の父親とリリーの関係について公に認めることになった。バトラーによれば、「ヴィクトリア女王時代やエドワー

ド王時代には、王族たちは決して何も認めなかったが、我々は『リリー』の中で、可能なかぎりすべてを正確にしたかったし、我々はストーリーのこの部分を使用するために「マウントバッテンからの」許可を得ることができた」(六五)。

二〇世紀末の時点でオフラハーティは、「リリー」の提起したリリー・ラングトリーのイメージに対して極めて好意的な評価を示している。すなわち、「ラングトリーは、時代の先を行く女性だった。彼女は繰り返し、女性たちにとつてのヴィクトリア女王時代の行動規範に挑んだ。まず、将来の国王エドワード七世であるバーティの愛人になり、ルイス・オヴ・バッテンベルク公爵との間で婚外子をもつけ、最後は、舞台上で途方もない成功を収めた」と(六六)。しかし「リリー」は、女性を主人公にし、また、多くの著名な女性たちを登場させたのにもかかわらず、一九世紀末〜二〇世紀初の女権活動家たちの活動についての言及は、ほぼ行っていない。

(五)「マウントバッテン卿―最後の副王」(Lord Mountbatten: The Last Viceroy)

ジョージ・ウオーカー・テレビジョンが一九八五年に制作し、一九八六年にITVで放送された。全六話で三百六分のミニ・シリーズである。アメリカでは「傑作劇場」で放送されて高い評価を得、バトラーの脚本に対してエミー賞が与えられた。

原作は明示されていないが、マウントバッテンの広報担当アタッシェであり、マウントバッテンのごく近くにあつて多くを目撃したはずのアラン・キャンベル(ジョーンソン (Alan Campbell-Johnson))の証言に大きく依拠していた、と考えられる。キャンベル(ジョーンソン)は、番組の制作当時、イギリスの広告業界の重鎮であり、番組が制作されると並行する形で、その回想録『マウントバッテンとのミッション』(Mission with Mountbatten)を改訂し、一九八五年に再刊した。他方、バトラーは、番組がイギリスで放送された直後にノベライゼーション本を出版したが、同書には注が付され

ておらず、巻末で参考文献を示すこともしていない
『マウントバッテンとのミッシェン』は言及されてい
ない）^(六七)。

同番組の脚本家としてバトラーが採用されたのは、
マウントバッテンの遺族（一九七九年にマウントバ
ッテンはIRAのテロで殺害されていた）が、マウントバ
ッテンについての伝記番組を「エドワード七世」、「ディ
ズレイリ」、「リリー」と類似したフォーマットで制作さ
せることを望んだから、であろう。番組で示される、最
末期の英領インドの政治状況に関する「歴史解釈」につ
いても、本質的にマウントバッテンの観点と理解に基
づいて構成されている。例えば、マウントバッテンのネ
ルーへの好意、ジンナーへの嫌悪が明瞭である。従つて
インド分裂の原因を作った張本人は、ジンナーに求め
られている。

他方、ネルーが、マウントバッテン夫人のエドウィナ
に強い「恋心」を抱いていたことも、明確に描かれてい
る。例えば、マウントバッテンの副王としての就任宣誓

式の夜、ネルーの自宅で開かれていた「アットホーム」
（招待会）をマウントバッテン夫妻が訪れる。余興のカ
タック・ダンスに見入っているエドウィナにネルーが
「熱い視線」を送り、そのことにマウントバッテンも気
付いている。番組全体を通しての主要な軸の一つは、エ
ドウィナとネルーの恋愛関係の進展である。

撮影は、副王宮殿（現在は、インド大統領官邸）の内
外を使い、大統領護衛騎兵隊（かつての副王護衛騎兵隊）
も撮影に協力しており、インド政府が同番組の制作に
全面的に協力していたことを示している。インディラ・
ガンディー（ネルーの娘）の首相としての在任期間は、
一九六六～七七年、八〇～八四年であり、この番組が放
送されたのが一九八六年だから、同首相が暗殺される
直前の時期にインドでロケ撮影が行われたのである。う
マウントバッテン家と、ネルー＝ガンディー家の密接
なつながりを示唆する。

五 結びに代えて

最後に、近時の『ダウントン・アビー』の世界的な成功と、バトラーが残した歴史物ドラマ番組を関連付け、後者を興味深いテキストとして読み直すための術を考えてみたい。

イートンによれば、実際には、ITVは『ダウントン・アビー』の制作に乗り出すのにあたって、かなりのリスクを取っていた。一九八四年に「王冠の宝石」(The Jewel in the Crown)を放送して以来、ITVは、それに匹敵するほどの規模で歴史物ドラマに取り組むことはしておらず、そうした領分はBBCによつて事実上占有されていたから、である。しかし『ダウントン・アビー』の制作者であるギャレス・ニーム (Gareth Neame) は、同番組を制作する場としてあえてITVを選んだ、と言ひ、その理由は「異なるシグナルを送り、この種のショーのための全く新しいオーディエンス (a brand-new audience) を活性化したいと思ったから」だったと述べ

ている (六八)。

「傑作劇場」を検討した際に触れたとおり、イギリスのテレビ業界における歴史物ドラマの生産は、おそらくその半分ほどが、BBCによつて安定的に担われてきた。しかし歴史物ドラマの歴史の比較的早い段階で、斬新な物語の構造と視点を提示し、そうしたジャンルの「人気」を確立させたのは、BBCではなく、ロンドン・ウィークエンド・テレビジョンが制作し、ITVが放送した「アップステアズ・ダウンステアズ」だった。そして、一見したところ「ダウントン・アビー」と「アップステアズ・ダウンステアズ」の番組としての構造・視点の類似は明らかだが、ニームの言う通り、「ダウントン・アビー」が四十年前に制作された「アップステアズ・ダウンステアズ」の単なる焼き直しではありえない。そして近年、「アップステアズ・ダウンステアズ」などをはじめとする、スタジオ撮影を主体とした一九七〇年代のホームドラマ調の歴史物ドラマの意義が、再評価されつつある。例えば、二〇〇五年に刊行されたジ

ヨンソン／ターノック編のITVに関する論文集において、ヘレン・ウィートリーは、イギリスのテレビ業界史の研究においては、従来、商業的には成功したが学問的には面白味の乏しいものとされてきた「アップステアズ・ダウンステアズ」に対して綿密なテキスト分析を施し、同作品が、既に一九七〇年代の女性雑誌に現れていたヴィクトリア女王時代およびエドワード七世時代への関心に、作品としての様々なディテールにこだわることでもアピールするのに成功しただけでなく、実は、重要なジェンダー的メッセージを潜ませ、発していたことを明らかにした^(六九)。

ウィートリーの表現に従えば、テレビ番組の撮影スタジオは一つの「部屋」だが、その中に「ドラマのためのもう一つの部屋」(the dramatic room)が創られる場所でもある。そしてそこから、「第三の部屋」(視聴者の家の中の部屋)へと放送が行われる。つまり、こうした意味で「部屋」はテレビにとって決定的で、定義的な空間(definitive space)でもある。従って、「アップステ

アズ・ダウンステアズ」という番組に関しても、「部屋」は、それ自体が重要な意味を持つ場所として読まれ、理解される必要がある。「部屋」は中立的な背景以上の何かであり、ドラマのなかの形成的で定義的な構造(shaping and defining structure)として機能していたのだ、と^(七〇)。

本稿の第二章でも触れたように、歴史物テレビ・ドラマ番組の批評の文脈では、社会が動揺している時期においてドラマというジャンルは、生活がより容易で、より安定していた「黄金時代」のイメージを視聴者に提供するものだ、とのマッカーサーの主張が正統派とされてきた^(七一)。マッカーサーの主張は、「アップステアズ・ダウンステアズ」との関連でも行われていたため、同番組についての批評の歴史において、他の多くの者たちによって繰り返されることになった^(七二)。

しかし現在では、こうした番組の中に「女性たちの解放」への指向を讀みとろうとする傾向が強まっており、その際には、多方面にわたる文脈(discursive contexts)

へのこだわり (preoccupation) が有効だ、と考えられている。ウイトリーによれば、そのような「こだわり」は「アップステアズ・ダウンステアズ」の再解釈のためだけではなく、一九七〇年代に制作された、スタジオ撮影を主体とする、他の歴史物ドラマにも適用可能である。例えば、バトラーが脚本を執筆した「エドワード七世」では、ヴィクトリア女王が、彼女にとってのワーク／ライフ・バランスや、公的領域・私的領域におけるジェンダー化されたバランスに関して悩む姿が描かれていた。つまり、これらの番組では、ラジカルなフェミニスト的主張は極力抑えられているが、より広い意味でのテキストでは、隠されたドメスティックな空間(部屋)の中で女性たちが抱え込んでいた欲求不満が語られており、それらは家庭とスタジオを「部屋」として並行的に捉えることによって明らかにする、と^{モック}。

ITVを主題とする、この論文集が刊行されたのは二〇〇五年であり、「ダウントン・アビー」の第一シリーズのイギリスでの放送は二〇一〇年九月からである。

従って、ウイトリーの提示したような「こだわり」が、「ダウントン・アビー」の制作スタッフにも共有されていた可能性は高い、と思われる。

モンクによれば、「エドワード七世」は、ヴィクトリア女王の息子バーティの青春時代と王位への道のりを共感的に扱っており、それは、一九七〇年代のイギリス社会において、君主政への敬意がなお規範 (norm) であったことの反映だった。しかし、「エドワード七世」のスピノフとして制作され、「エドワード七世」と同様にバトラーが脚本を執筆した「リリー」では、君主政へのトーンがかなり変化している。すなわち、「エドワード七世」においては、後期ヴィクトリア女王時代の専門職的美人 (Professional Beauty) であり、女優であり、王族たちの愛人だったリリー・ラングトリーを、「女性が男性たちとの関係を通じて社会的(そして地理的)に流動しようとする」(female social (and geographical) mobility via men) 物語の主役に拡大した。モンクによれば「リリー」は、主人公が、「自分の肉体を搾取し、富裕な愛

人たちの間を渡り歩く」(self-exploitation and a succession of wealthy lovers) へとを通じてロンドン社交界の高みにまで自らを昇進させたことを、非難するよりは、むしろ褒め称えていた⁽¹⁰⁴⁾。

しかし、「リリー」において変化が突然生じたのではなく、バトラーがその脚本を執筆した五つの歴史物ドラマ番組では、女性たちの果した社会的、政治的な役割

機能への強い関心と、それへの言及、表現が当初から共通した特徴になっており、そうした傾向が「リリー」に至って顕在化した、と考えるべきなのではないか。次稿では、このような視角からのバトラー作品の分析を、より具体的に試みてみたい。

- (1) Claire Monk, 'Pageantry and Populism, Democratization and Dissent: The Forgotten 1970s', James Leggott and Julie Anne Taddock (eds), *Uystairs and Downstairs: British Costume Drama from The Forsyte Saga to Downton Abbey* (Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2015), p.3. なお、本文中の人名・地名・作品名などに關し、日本社会にも比較的よく知られており、容易に判別可能なものをあえて注しては、英語の原字を付さない。⁽¹⁰⁵⁾
- (10) Anthony Hayward, 'David Butler, Writer of TV historical dramas', *The Independent*, 8 June 2006.
- (11) *The Stage*, 26 June 2006.
- (12) Hayward, op. cit.
- (13) *The Scotsman*, op. cit.
- (14) Hayward, op. cit.
- (15) *The Scotsman*, op. cit.
- (16) Hayward, op. cit.
- (17) *The Scotsman*, op. cit.
- (18) *Ibid.*
- (19) Hayward, op. cit.
- (20) *The Scotsman*, op. cit.

- (110) *Ibid.*
- (111) *The Stage*, op. cit.
- (112) Hayward, op. cit.
- (113) *The Scotsman*, op. cit.
- (114) Robert Ciddings and Keith Selby, *The Classic Serial on Television and Radio* (Basingstoke, Hampshire: Palgrave, 2001), p.22.
- (115) Vincent Porter, 'The Three Phases of Film and Television', *Journal of Film and Video*, XXXVI, Winter 1984, p.9.
- (116) Giddings and Selby, op. cit., p.25.
- (117) Porter, op. cit., p.10.
- (118) *Ibid.*, pp.12-13.
- (119) Giddings and Selby, op. cit., p.26.
- (120) *Ibid.*, pp.26-27.
- (121) *Ibid.*, pp.27-28.
- (122) *Ibid.*, p.29.
- (123) Colin McArthur, *Television and History* (London: British Film Institute, 1980), p.16.
- (124) John Langer, 'Television's "personality system"', *Media, Culture and Society*,

- 1981, 4, p.359.
 (112) *Ibid.*, p.363.
 (112) Porter, op. cit., pp.5-6.
 (110) *Ibid.*, pp.15-16.
 (111) *Ibid.*, p.18.
 (111) *Ibid.*, p.19.
 (110) Rebecca Eaton, *Making Masterpiece: 25 Years Behind the Scenes at Sherlock, Downton Abbey, Prime Suspect, Cranford, Upstairs Downstairs and Other Great Shows* (New York, New York: Penguin Books, 2014), p.49.
 (110) Monk, op. cit., p.11.
 (110) Terence O'Flaherty, *Masterpiece Theatre: A Celebration of 25 Years of Outstanding Television* (San Francisco, CA: KOED, 1996), p.5.
 (110) *Ibid.*, pp.5, 15.
 (112) *Ibid.*, p.16.
 (112) *Ibid.*, p.56.
 (112) *Ibid.*, p.60.
 (110) *Ibid.*, p.106.
 (111) *Ibid.*, p.146.
 (110) *Ibid.*, p.184.
 (110) Monk, op. cit., p.17.
 (110) *Ibid.*, p.16.
 (110) Hayward, op. cit.
 (110) *The Siege*, op. cit.
 (110) Hayward, op. cit.
 (110) *The Scotsman*, op. cit.
 (110) *Ibid.*
 (110) Hayward, op. cit.
 (111) *Ibid.*

- (111) *The Scotsman*, op. cit.
 (111) *Ibid.*
 (110) Hayward, op. cit.
 (110) *The Scotsman*, op. cit.
 (110) Hayward, op. cit.
 (110) *The Siege*, op. cit.
 (110) Hayward, op. cit.
 (110) O'Flaherty, op. cit., pp.82-86.
 (110) Hayward, op. cit.
 (111) *The Scotsman*, op. cit.
 (111) *Ibid.*
 (110) Hayward, op. cit.
 (110) *The Scotsman*, op. cit.
 (110) Hayward, op. cit.
 (110) O'Flaherty, op. cit., p.214.
 (110) David Butler, *Lord Mountbatten: The Last Viceroys* (London: Methuen, 1985),
 (110) Eaton, op. cit., p.234.
 (110) Helen Wheatley, 'Rooms within Rooms: Upstairs Downstairs and the Studio Costume Drama of the 1970s', Catherine Johnson and Rob Turnock (eds), *Independent Television over Fifty Years* (Maidenhead: Open University Press, 2005), pp.143-148.
 (110) *Ibid.*, p.145.
 (111) McArthur, op. cit., p.40.
 (111) Wheatley, op. cit., p.150.
 (111) *Ibid.*, p.155.
 (110) Monk, op. cit., pp.15-16.