

戦間期英国演劇と「郊外家庭劇」：ドウディ・スミスとはだれだったのか？

著者	大谷 伴子
雑誌名	KYORITSU REVIEW
巻	47
ページ	1-35
発行年	2019-02
URL	http://id.nii.ac.jp/1087/00003274/

戦間期英国演劇と「郊外家庭劇」 ——ドゥディ・スミスとはだれだったのか？

大谷 伴子

1. 劇場を読む——戦間期英国の劇場文化の歴史

従来の英国演劇史によれば、戦間期の英国演劇は、第1次大戦に起因する社会的・経済的変化が英国社会に与えた多大な影響を必ずしも受けることはなく、保守的で周囲の文化的大変革を反映し損ねているものだ、とされてきた。つまり、現実逃避と商業主義への迎合というのが、大方の評価であった。近年、このような従来の評価を見直す動きがみられるが、クライヴ・バーカーとマギー・B・ゲイル編集による戦間期英国演劇研究『戦間期の英国演劇 1918年—1939年』は、演劇と政治社会的変化との関係を、単なる主要な劇作家と主要な劇団の表層的な概観といったものではなく、これまで劇評家や演劇史家たちから十分に注意を払われてこなかったあるいは無視されてきた、いくつかの特徴的なジャンルの演劇テキストを上演した劇場文化あるいは劇場自体を解釈の対象として取り上げることにより、それよりはるかに込み入った状況や関係性によってとらえることが可能であることを提示しようとしている（Gale “Introduction.” 1-3）。このような読み直しの試みが企図するのは、戦間期英国の劇場文化の歴史をとらえるために、いわゆるアレゴリーとして劇場を読むことになるかもしれない。

まず、第1次大戦が引き起こした社会変化についての見直しについて、クライヴ・バーカーは、戦後の社会と文化産業としての劇場の発展・変化との関係をたどり直した『戦間期の英国演劇 1918年—1939年』第1章において、実のところ戦前に根をもっていた劇場の政策や制作の変化に注目している。たしかに、戦間期英国が経験したのは、マス・コミュニケーションの発展——とりわけラジオと映画の流行——、アメリカナイズされた文化の流入、1926年のゼ

ネストに集約される労働運動勢力、経済不安、男女平等参政権（1928年）、教育機会開放、貴族階級の衰退であった。だが、文化的生産・経営政策すなわち劇場文化における変化に注目するバーカーが強調するのは、劇場に足を運ぶ観客の階級再編である。上層階級から下層階級への変化はたしかに生じていることではあったが、この変化の過程はそれだけではなく、単純に上層・下層というカテゴリーに収まり切れない新たな階級が形成しつつあったのだ。たとえば、1930年代になっても人気のジャンルのひとつであった逸話的な歴史・伝記ものの芝居は、観客の社会・経済的構造における変化を、その複雑なありようにおいて、指し示すものかもしれない。と同時に、新たな階級はたしかに形成・編制されつつあった。そうした変化がまさに起こりつつあることは芝居の書き手のほうでも知覚されていることを印しづけているような芝居が書かれ、そこでは、新たな階級が自らのアイデンティティを構築したいと欲望するとき依拠する文化的アイコンを繰り返し上演することになった（Barker 23）。別の言い方をすれば、戦間期とりわけ1930年によって下位区分される1920年代・30年代の期間の後半においていよいよ本格的に再編された契機・瞬間において、新たな階級はその階級性が文化的に規定されるのだが、その重要な機能を担っていたものこそ劇場空間にほかならなかった、ということだ。⁽¹⁾

バーカーによれば、新たな観客の登場にかかわる階級再編制の原因となるさまざまな要素のうち第1に、戦後になる前にすでに進められつつあった税制制度の革命的な改変をあげている。所得税、累進付加税、相続税が大幅に増額されることにより、社会的役割の再配分がおこり新たな職業が登場した。次に、1920年代初頭、南東部における住宅建設と中産階級の郊外への移動と労働者階級の公営住宅への移住がみられた。かくして、1920年代・30年代の階級構造は、小規模の家族経営の産業の成長と経営管理部門の必要性、それにとまなうホワイトカラー労働者の増加や、ラジオ放送のような小規模でも重要な産業の誕生とそこに求められる新たな「技術者、作家、アナウンサー」などという「社会的には、従来の階級に分類されないあるいは分類することができない労働者たち」の登場、等々によって、特徴づけられる（Barker 24）。そして、新

たな観客としてみなされたのが、新たに教育を受ける機会に恵まれるようになった労働者階級と働く女性・少女であった。1920年代の社会の構造の変容とともに劇場空間に姿をあらわすようになった、このような新たな階級を構成するそれぞれ異質な観客たちは、階級に関するさまざまな価値観における変化を端的に示す存在ではあった一方で、こうした新たな観客がなによりも優先したのは、社会を根底からひっくり返すような革命的な変化ではなく、安定した雇用と理想的なホームを基盤にして安心・安全に毎日の生活を送ることであった（Barker 23-28）。

このように戦間期英国の劇場文化における変化を劇場に足を運ぶ観客の階級再編という観点からとらえたうえで、パーカーは、劇場経営について、以下のように論じている。1880年代以降、長期興行による収益性が、金融資本家の利害・関心を演劇上演に向け、俳優兼マネジャー（actor-manager）がその収益で自前の劇場を建設するという第1次大戦勃発までには定着していたプロセスに、戦間期には、2つの重要な変化が起こった。まず、劇場所有者であり経営も担っていた俳優兼マネジャーの死後その遺産である劇場が、演技にも劇の上演にも関心のないウエスト・エンドへの進出をねらう投資家の手にわたり、その結果、劇場が経営者に賃貸し・リースされるというシステムが生まれたこと。さらに、劇場所有と劇場経営の発展において、トラスト——米国のシューベルト兄弟のように経営者が数々の劇場を買収し劇場チェーンを確立したような米国発の企業合同——が、形成されるようになったことだ。

19世紀末に始まり戦間期にいたる英国の劇場状況の変化は、ロングラン・システムとアメリカや大英帝国の植民地の市場開拓によっておこったものであり、芝居も価値ある資産とみなされるようになったのだが、そのリース契約は、劇場のような不動産リース契約と同様の管理が必要になり、演劇の流通の支配・管理にかかわる投資によって産まれる潜在的利益は莫大なものとなっていった。そして、こうして生まれたシステムにおいて、純粹に利益追求を志向するアジェンダや政策が採られた（Barker 7-8）。⁽²⁾ 1920年代においては、劇場を所有する劇場経営＝劇場主と上演に資金を出し興行する制作管理＝興行主という2つ

の機能が分離しており、これが当時の劇場経営すなわち産業としての劇場が抱えていた問題であった。しかしながら、1930年代には、この2つの機能が統合され垂直統合を可能にする経営・マネジメントに変容していった。この結果、適者生存の法則が働きウェスト・エンドの劇場は限られた興行主の手にゆだねられることになった。かくして戦間期英国演劇は、ウェスト・エンドを支配する企業が運営する劇場と、地方や郊外の小規模の劇場——たとえばハマー史密斯のリリック劇場やスイス・コテージのエンバシー劇場——とに分化するようになった (Barker 18)。

『戦間期の英国演劇 1918年—1939年』が取り上げるいくつかの特徴的な演劇ジャンルのなかでも、とりわけ、戦間期英国におけるミュージカル・コメディの変容にかかわる演劇がたどる歴史的軌跡は、この時期の劇場文化の意味や価値を探るうえで重要であるとともにきわめて興味深い。ジェイムズ・ロス・ムーアの章「ガール・クレイジー——戦間期のミュージカルとレビュー」は、ひとつには、歴史的コンテキストとなる政治的・経済的に過酷な現実からの逃避主義を特徴とする演劇であるという理由で、もうひとつは、旧来の研究の枠組みが演劇史上の古典やキャンオンへの代案として周縁的な作家・作品を取り上げることに力を注ぐあまり、商業的に「成功した」劇場文化の実践には目もくれないために、いまだに過小評価され続けているミュージカル劇場の存在に注目した。そこでは1920年代のミュージカル・コメディやレビューに始まり戦間期後期にはより明白に政治化される小規模な「親密なレビュー (intimate revue)」にいたる軌跡がたどられている。ムーアによれば、戦間期のウェスト・エンドのミュージカル劇場は、「ガール・クレイジー」と名指される現実逃避のエンターテインメントとして、従来は、ハイ・カルチャーとしてのあるいは社会的・政治的メッセージを伝達する演劇とは差別化されあまつさえほとんど完全に無視されてきた。言い換えれば、英国の演劇史からは排除されてきたということだ。ムーアは、こうした従来の価値評価を、レビューという新たなエンターテインメントの形式に注目することで読み直そうと試みている。⁽³⁾ ミュージカル劇場といういまだ埋もれていた領域を掘り起こすことにより、戦

間期英国の劇場のある意味大胆な読み直しを試みたムーアの研究は、英国の劇場文化の歴史化と劇場空間のマッピングの新たな可能性を切り開く出発点なるかもしれない。

たしかに、第1次大戦後になると、エドワード朝ミュージカル・コメディの衰退と呼ばれるものが、ジョージ・バーナード・ショウやグランヴィル・バーカーの良質のリアリズム演劇の消滅とともに、みられた。ただし、それは、ミュージカル劇場の衰退やその劇場文化の価値がなくなってしまったことを、けして意味するわけではない。エドワード朝ミュージカル・コメディの衰退の原因は、女性の社会進出の影響、すなわち、事務員やタイピストとして教育を受けた「働く少女」たちにとって結婚願望は魅力的な階級上昇の要因とならなくなったことらしい。とはいえ、ウェスト・エンドでは、ばかげたプロットに駄洒落、お決まりの登場人物に前世紀の出し物よりも薄手の衣装をまとい敏速な動きをするコーラス・ガールズたちが花を添える「ガール・クレイジー」ミュージカルをどんどん制作することで、利益を産み出すというアジェンダが推進されていた。さらにそのうえに、戦間期のミュージカル劇場において注目に値するものが、掘り起こしの対象となり読み直しが始まっている。すなわち、ヴァラエティとその部分的な分派であるレビュー。とりわけ後者のレビューは、きわめて重要で、革新的かつまた影響力のある形式であった、とムーアは論じている。また、このようなレビューにキャリアの出発点をもつ作曲家たちは、戦間期、英国的主題内容のミュージカルを産み出しただけでなく、レパートリー・グループの実験演劇やノーマン・マーシャルがのちに「別の劇場 (The Other Theatre)」と名指した動きを組み入れるようになった。こうして、ばかげた見世物の要素を徐々に排除したレビューは、スタイリッシュで洗練された英国のミュージカル劇場へと変貌していった (Moore 88-89)。

ムーアが注目する「親密なレビュー」のはじまりは、資金不足ゆえにC・B・コ克蘭が小規模のアンバサダー劇場で上演を余儀なくされた少人数による舞台装置もないこじんまりしたレビューが成功したこと、ライヴァルであるアンドレ・シャルロがその「親密さ」をレビューの将来とみなし新たなスタイルと

して取り入れたことにあった(Moore 91-93)。初期の舞台に欠けていた社会的・政治的論評を含むレビューへと洗練されていくひとつの契機は、1926年の『リヴァーサイド・ナイツ (*Riverside Nights*)』初演だ。まず注目しておいてよいのは、このレビューが、ウェスト・エンドの商業主義から分離されたロンドン郊外の空間、ナイジェル・プレイフェア所有ハマースミスのリリック劇場で上演されたということだ。そして、とりわけそのスケッチの大半を執筆したのがのちに無所属の国会議員となるA・P・ハーバートであったのは、注意しておかなければならないだろう。ロシアの「蝙蝠座」にも刺激を受けたこのレビューのスケッチは、ロシア演劇の哀切な調子をおびながらも、設定は、同時代のハマースミスであるかのようになっていた(Moore 101)。『ミー・アンド・マイ・ガール』のセンチメンタリズムやクレイジー・ギャングのシュールリアルなヴァラエティ・ショウが大劇場で人気を博すなか、その後「意欲のない憂鬱さ (the lackadaisical gloom)」という同時代の若者の特質を提示した『バリーフー (*Ballyhoo*)』(1932)という新たな方向を示すレビューが生まれたのも、「親密なレビュー」が発展する過程を示す一例であった。だが、より重要なのは、実験演劇が実践されていた大学都市における「別の劇場」——演出家・プロデューサーの視点から概観した演劇上演史においてマーシャルが呼んだメインストリームとは異なる——の影響である、という。1920年代末にケンブリッジ・フェスティバル劇場で産み出された革新的なレビューは、「親密さ」を更に一歩進めるレビューの「知性化」であったからだ(Moore 107)。

このフェスティバル劇場で演出の仕事に携わったマーシャルが、その後ロンドンの小規模劇場をリースしてゲイト劇場を立ち上げ、最初のレビュー——オーケストラは2台のピアノ、コーラスもない少人数による『今年来年 (*This Year Next Year*)』——を初演する。この「親密なレビュー」は、自由貿易を不条理的に批判する一方で、「白いニグロ」というオリジナルのパレエ演目を含むもので、「鋭い社会批判の場」の可能性を示したものとして評価された。その後、ゲイト劇場ではそれぞれ1年にわたるロングランとなる4本のレビューが次々に上演されただけでなく、こうしたゲイト劇場のレビューやその

成功に刺激を受け近隣でリトル劇場が立ち上げられ、そこでは剃刀のように鋭い諷刺の基礎が用意された。この2つの劇場はいずれも1941年に空爆で焼失するのだが、38年両劇場それぞれにおいて上演されたレビューが重要だ。リトル劇場で上演されたレビュー『9時きっかり (*Nine Sharp*)』には、無情な立て直しを唄った「ロンドンの取り壊し」やニジンスキーの時代へのノスタルジアを台無しにする歌が含まれる。ゲイト劇場で初演されその後アンバサダー劇場に移動した一連のレビューは、劇場の名を冠する『ゲイト・レビュー (*The Gate Revue*)』となった。このショーにはラジオでのクラシック音楽の大衆化、平和な日々への惜別などの歌やスケッチなどが提示されていたが、開戦後は、戦争協力活動だというのに上等の服を身に着けているケンジントン在住の特権階級の少女たちを辛辣に描いたり、ハリウッドに「逃亡した」英国人をひどく批判したスケッチが付け加えられたりした。こうした「親密性」をさらに進化させた「親密にしてかつまた親密なレビュー (*intimate intimate revue*)」の重要性はなにより、社会的・政治的コメンタリーにあったのであり、このような要素を有しレビューはより知的に劇場はより小規模にそして観客はより限定されていったのである (Moore 108-10)。戦間期に、米国の革新的な生産体制へのさまざまな対応をおこなう過程において英国でも合理化が推し進められ、さらに金融資本によって商業化されることになった大劇場のミュージカル劇場とは、別の進路を進む可能性が、実は、あったのであり、そこに新たに誕生しスタイリッシュに洗練されていった「親密なレビュー」の歴史的価値と意味があった、ということだ。

戦間期英国演劇のこのような読み直しをふまえつつも、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解釈する研究プロジェクトの一部をなす本論は、「郊外家庭劇」とかつて呼ばれたサブジャンルを取り上げたい。その際、ロンドンという大英帝国のメトロポリスとその劇場というよりは、むしろ、戦間期英国の郊外という空間とデパートメント・ストアの表象が、グローバルな帝国の共存・競合という視座から、読み直されることになるだろう。具体的には、ドゥディ・スミスが産出しその数々の上演が絶大なポピュラリティを獲得

したいいくつかの演劇テキストに注目することにより、近年の解釈において「客間劇からプロフェッショナル劇への移行」と呼ばれるものの歴史化あるいは地政学的な規定の解釈を試みたい。

2. フレイザーの英国演劇の歴史やその歴史の全体性を支える区分・区別——「郊外家庭劇 (suburban domestic drama)」とは？

かつて、「郊外家庭劇」というサブジャンルが発明されたことがあった。1950年代現在の「現代の英文学」において、G・S・フレイザーが、1890年代に復活したとされる、英国演劇のその後の約50年間の歴史をたどる過程で、このサブジャンルを発明した。その議論が指し示すのは、英国散文劇はこの「郊外家庭劇」によって終焉を迎えた、ということらしい。従来の英国演劇史においてまず目にするものがないこのサブジャンルは、戦間期に盛期を迎えた、とされる。まずは、戦間期英国演劇について一応ざっと概観したいま、英国のドメスティックな空間である郊外に展開・転回されるこの一連の劇テキストにかかわる議論をはじめることしよう。

「郊外家庭劇」をその「現代的問題」としての「現代の英文学」において発明したG・S・フレイザーは、その起源を、まずはヴィクトリア朝期における演劇の不振、すなわち、文学的価値を有する劇テキストの不在ならびに王政復古期のコングリーヴや18世紀のシェリダンのような「正しい社会批評を与えうる」劇作家の不在にたどる。このように衰退した英国演劇を、1890年代に「不死鳥のごとく」蘇らせたのが、アイルランド出身の2人の劇作家オスカー・ワイルドとG・バーナード・شوであった。かくして再生された英国散文喜劇を、フレイザーは、技巧的喜劇あるいは王政復古期以来の風習喜劇というワイルドの系列と社会喜劇や思想劇というショウの系列とに分類し図式化する。ワイルドの直系にあたる「現代」の劇作家としては、W・サマセット・モーム、ノエル・カワード、フレデリック・ロンズデイル、テレンス・ラティガンが、ショウの系譜にはジョン・ゴールズワージー、ジェイムズ・ブライディ、J・B・

プリーストーリーが挙げられているが、いずれもその「父」の高みに達する劇作家は結局のところ生まれていない、と手厳しい。1950年代初頭現在において、英国の演劇をこのようにとらえるフレイザーは、20世紀英国演劇における2つの系譜、すなわちショウを父とする思想劇もワイルドを父とする純粹娯楽の喜劇のいずれも十分にアピールしなかった英国の典型的な郊外居住者に言及しながら、「郊外家庭劇」を散文劇の終焉あるいは末路として、発明している、ということだ。⁽⁴⁾

フレイザーによれば、「郊外家庭劇」とは、戦間期英国の郊外のドメスティックな空間、典型的なイメージとして「郊外のヴィラの居間、庭に向けて開いたフランス窓 (the living room of a suburban villa, with French windows opening out on to the garden)」(Fraser 234) を前景化しながら、アジア・太平洋を含むグローバルな地政学的空間——「日焼けして今もハンサムなかつての恋人の極東からの帰還 (the return of some old admirer, bronzed and still handsome, from the Far East)」(Fraser 234) ——をも指し示す一群の芝居テキストである。具体的には、たぶん美しく、賑やかでよく行き届く母親・日々の生活における家事労働をマネジメントする主婦を主人公として、彼女の過去のロマンスが物欲しげに蘇ることで一波乱おこりそうになるものの、結局は、御恵のうちに郊外のドメスティックな空間に自分の居場所を再確認するというのが、よくある物語範型である (Fraser 234-35)。

このように「郊外家庭劇」を定義し、その特徴を、台詞も機知や鋭い批評ではなく楽しく自然なお喋りの効果をねらったものとみなすフレイザーは、このサブジャンルすなわち、「郊外家庭劇」を「戦間期における独特な現象の一例 (a special instance of a phenomenon of the interwar years)」で、ヴァージニア・ウルフが「ミドルブラウ文学 (“middlebrow literature”)」と呼んだ現象であるとする。この言葉でウルフが意味したのは、ほどよくしかもかなり骨を折って書かれているが、秩序を乱すような煩悶も鋭い衝撃も一切含まず、したがっていかなる人のどんな感情や信念もかき乱すことのないように書かれた夥しい書物や劇のことである。また、ミドルブラウ文学の流行は、「郊外人種」

がその芸術鑑賞眼をある限界内でしかもちえないことと関係がないでもない。優れた戯曲や文学は、完成度においては貴族的なものであるが、他方、深く民衆文化の中に根差している。そうした貴族性からも一般民衆の生活からも、郊外生活が孤立しており、そうした孤立は、多くの場合、空虚を感じさせるものだが、「郊外家庭劇」にはそうした空虚さは反映されていないし、あるいは意識的には反映されていないが、より批判的な観客には、ある種の空虚さに気づくものなのだ。郊外生活は、普通の人びとにはとても楽しく、心地よい慰めになり元気づけるようなものであるが、より批判的な観客にとっては数日過ごすだけで気が変になりそうなものなのだ (Fraser 236-37)。

「郊外人種」とりわけ女性が、「郊外家庭劇」を好むのは同種の小説を好むのと同じ理由であり、それは郊外生活による内面の空虚感や疲労感を紛らわせるためであり、現実の生活には存在しないが白昼夢のなかには存在するかもしれないような理想的な生活を、「郊外家庭劇」が彼女たちを嬉しがらせるように描いてくれるからだ (Fraser 236-37)。ここでこのサブジャンルの代表的なあるいは成功した劇作家として挙げられているのは、A・A・ミルン、ドゥディ・スミス、エスター・マクラッケン、ジョン・ヴァン・ドルーテン。劇作家を個別に挙げているとはいえ、この種の芝居は、何度観ようと、劇作家がだれであろうと、地方色や力点がその時どきで変わろうとも、それらは「実にいい芝居」であることに変わりはなく、プロットはときに少々お寒いようなこともあっても、演技は中産階級の礼節のお約束事におさまって、一等席の観客は安心感を再確認した気になり (a reassuring sense of safety) 悠々とくつろいで座ってられる (Fraser 235)。

フレイザーによれば、「英国最近 50 年間」の散文劇には、最も広い意味での「雰囲気 (atmosphere)」や「実感でとらえられた生活 (the quality of 'felt life)」の要素が欠けており、人生に対するより深くいわくいいがたい感情が舞台化されることはなかった。この顕著な例こそが「郊外家庭劇」であり、こうした散文劇の悲惨な状況に楔を打つべく開始されたのが、T・S・エリオット等による、詩劇運動である、ということになる。言い換えれば、こうしたエリ

オットやオーデンらによる「近年の詩劇復興」は、「たしかに正しい方向への第一歩」であり、これが、演劇の真髄は言葉すなわち「詩」とみなす、そしてまた、詩人でもあるフレイザーの見解である (Fraser 229-30)。

本論は、フレイザーの解釈を確認したうえで、ただし、その解釈や評価にはあえて逆らって戦間期英国演劇を再読することにより、その歴史的意味を再考する可能性を探る。最終的に取り上げることになるのは、まったく評価されないドゥディ・スミスの、だが「郊外家庭劇」とは異なる、劇テキスト『サーヴィス』になるのだが、そのまえに、フレイザーによる「郊外家庭劇」の定義や物語範型にあてはまるあるいは近似しており、当該サブジャンルの代表的作家として挙げられているスミスの『今日はこれまでにしましょう (*Call it a Day*)』(1932) について、フレイザーの解釈図式にとりあえず従いながら再確認してみなければならない。スミスによって書かれたこの劇テキストは、ロンドンの郊外を舞台にしている、そしてまた、ヒロインが、「トロピカル(tropical)」(Smith *Call it a Day* 59) な「大英帝国のバックボーン」(Smith *Call it a Day* 61) といったイメージに結び付けられるゴム栽培に携わった (rubber planter) 東洋帰りの男性と恋に落ちそうになるが、最後は、20年添い遂げた夫 (若い女性と浮気しそうになった) と和解する物語を描いている。

なるほどたしかに、戦間期英国国内で穏やかで平穏な毎日を送るドメスティックな空間に姿をあらわし侵入するゴムのプランテーションをおこなう中年男性が登場するとはいえ、「郊外家庭劇」とみなしうる『今日はこれまでにしましょう』というテキストの主要な舞台となるのは、海を越えた国外のそれも極東の植民地と思しき場所やその地政学的状況などではなく、すでに確認したように、ロンドンの郊外にあるごく普通の家庭である。この「温かみのある多くを求めないリアリズム」を観劇に訪れる公衆や大衆たちに提供する劇テキストは、ユーモアやときにちらりとのおぞかせるウィットなどをともなう観察で味付けされて不思議なマジックをみせられているようであるとはいえ、「芝居を見に来るであろう何千もの家族と同様に、同じ時代に、ごく普通の環境でごく普通の生活を送るごく平凡な家族」を描いたものであった (Huggett 171-

72)。(5)

『今日はこれまでにしましょう』の作者スミスは、デビュー作『秋スイセン (*Autumn Crocus*)』(1930)により一夜のうちに名声と成功を手に入れたのだが、当時の新聞報道は「ショップ・ガール作の芝居が大成功」と素人のまぐれ当たりで2匹目のドジョウはいないといわんばかりの反応だったらしい。その後3年以内に続けて2つの成功作を産み出し「ショップ・ガール作の芝居」という誤った伝説を覆していたのがスミスであったのであり、ほかのどんな劇作家たちにもまして、彼女が産み出したいくつものテキストは、「1930年代の縮図であった」(Huggett 171)とみなされる。というのも、内容においてもスタイルにおいてもオリジナリティがあるわけでもなくパイオニアでもなかったのではあるものの、なによりも、彼女が得意とした題材や主題が、すなわち、新たに編制されたモダンなしかしあくまで英国的なライフスタイルの舞台となる、ホームあるいは家庭生活が、重要な歴史的意味を帯びていたからだ。

興味深いことに『今日はこれまでにしましょう』上演において、その興行を、スミスはビンキー・ボーモント(当時はまだ彼のメンターであるハリー・テナントと協働であったが)に任せることになる。ボーモントと彼が率いるH・M・テナント社は、第2次大戦後の英国演劇界すなわちウェスト・エンドにおいて「黒幕 (*eminence grise*)」といわれるほどに支配力を獲得するようになるのだが、1930年代半ばにこのH・M・テナント社を立ち上げるひとつの契機ともなったのが、このドゥディ・スミスの成功であった(Huggett 171-89)。この芝居の興行が成功した1年後、ボーモントは再び彼好みの商業劇場向きの芝居の書き手スミスの新しい劇を2本興行することになる。女優志望の3人の少女と芸術家志望の3人の若者とのロマンスを描いた1本目(*Bonnet over the Windmill* (1937))は、芳しい結果をえられなかったが、間髪入れずスミスが得意とする家族を主題に執筆された2本目の『ディア・オクトパス (*Dear Octopus*)』(1938)は、スミスのキャリアのクライマックスで最大そして最後のヒット作となった(Huggett 227)。この劇テキストが描くのは、エセックス北部すなわちロンドンの郊外のカントリーハウスを舞台に、70代のランド

ルフ夫妻の金婚式のお祝いにその子供・孫が集うファミリー・ユニオンの物語である。郊外に住む主婦を主人公として彼女をとりまく家族が抱えるさまざまな問題がドメスティックな空間で解決されるさまを提示したこの劇テキストも「郊外家庭劇」の一例であることは明らかであろう。⁽⁶⁾ たしかに、「郊外家庭劇」のパターンに合致しているこの劇テキストは、フレイザーの評価によれば、英国17世紀以来の散文劇の終焉を印しづけるものであるが、20世紀とりわけ戦間期のウェスト・エンド劇場文化の変容・転回を示しているものである、ともいえるのではないだろうか。

具体的には次のセクションで論じることになるが、ここで問題にしたいのは、もうひとつ別の、現在の英国演劇研究でも文学・文化研究でもまったく評価されないドゥディ・スミスの、だが郊外家庭劇とは異なる劇テキストの存在だ。ロンドン郊外のカントリーハウスで家庭生活を送る家族を主要キャラクターとしつつも、倒産による店じまいの危機にさらされているロンドンの老舗デパートメント・ストアを主題化した『サーヴィス (Service)』(1932) というテキストを、いわば戦間期英国の劇場のアレゴリーとして、どのように解釈するかということだ。

3. 客間劇からプロフェッショナル劇への移行の歴史化 あるいは地政学的な規定の解釈

流通業において黄金時代にあったといわれる戦間期の英国デパートメント・ストアに新たに挑戦しその覇権を脅かす新たなライヴァルとしてウルワースをはじめとするチェーン・ストアや協同組合運動が出現しつつあるときに、セルフリッジ、あるいはハロッズ、デベナムのような「スケールとスコープ」を基盤にした科学的なマネジメントを導入し広告費にも多額の資金を投資することができた場合とは違い、ソーホーでけて大規模でもなければモダンでもなさそうなファミリー・ビジネスを経営するロンドン郊外の家族の物語をどのようにとらえ直したらよいか。⁽⁷⁾ フレイザーによる「郊外家庭劇」の定義に近似しウェスト・エンドで商業的に成功したテキストの存在を一応、確認したう

えて、本論の以下の議論では、フレイザーの演劇の歴史とその価値評価にあえて逆らうような再読を試みたい、言い換えれば、「郊外家庭劇」の物語範型やパターンからある種の特異で興味深いズレや差異を提示するスミスの『サーヴィス (Service)』を取り上げることにより、ホームあるいは家庭生活を舞台にかけたスミスの演劇テキストの歴史的意味や価値を、ナショナルな空間だけでなく、ヨーロッパのリージョナルな空間をも含むグローバルな地政学的関係性をも再考する可能性を探りたい。

まず、ドゥディ・スミス『サーヴィス』の基本構造を確認しよう。タイトルの「サーヴィス」は、主人公の名前であり、そしてまた、彼が経営する老舗デパートメント・ストアの店名でもある。主人公は、先妻との間に長男マイケルと長女キャロラインの2人の子どもがあり、数年前に、20歳年下のイゾベルと再婚した50歳の英国人男性ガブリエル・サーヴィスで、ロンドンのソーホーで18世紀に反物小売業ガブリエルと家具職人マイケルの2人のサーヴィス兄弟によって創始され20世紀初頭までに5階建てのデパートメント・ストアに拡張・発展し200年にわたって継承されてきた老舗「サーヴィス」の人望ある現社長である。世界大恐慌の影響で、経営難に陥っているという商売上の問題だけでなく、年下の妻の不倫をはじめとして、家族間の問題も抱えている。住まいは、パークシャーのカントリーハウスであることも、忘れずに付け加えておこう。

プロットは、世界大恐慌の影響で、老舗のデパートメント・ストアの経営難さらには倒産の可能性に直面したガブリエル・サーヴィスが、安売り戦略を武器に近年郊外から地方都市へと拡張する新興商店主ストーンナー氏による企業買収のオファーを受けようとするものの、家庭や妻の家事を顧みない仕事人間であったために距離ができてしまった年下の後妻との別離・夫婦関係解消をきっかけに、先妻の子どもたちとの絆を結び直すことにより——（跡継ぎとしての自覚の欠如に対する失望していたが）不況を乗り切るためにモダンな家具をデザインしていた息子マイケルのひそかに有していた店と商売に対する真摯な情熱を知る、と同時に、（贅沢慣れしているとみなしあてにしていなかった）娘キャ

ロラインの会社業務に対する協力も得る——、ストーナー氏のオファーを断り、最後は、古い大型定期船のレジャー用クルーザーへの改装に際し息子デザインのスチール家具の注文をいわば贈与として受け取る可能性とともに経理担当者から財政回復の兆しを提示され、苦境を乗り切る物語である。テーマは、英国の流通業・サービス業における労働ということになろうか。また、テキストの基本構造あるいは主題構造を規定する二項対立は、老舗のデパートメント・ストア vs 郊外から地方都市へと拡張する新興商店と、とりあえず、みなすことができそうだ。

冒頭のサービスとその秘書ジェフリーとの会話には、店の拡張の軌跡と、さらなる発展、ハロッズやセルフリッジの規模にもいずれは到達する願望・可能性が示されている。

GEOFFREY: It's fascinating to think of. Two little bow-fronted growing into a great departmental store.

SERVICE: Oh, come, Geoffrey—we're not as large as all that. You talk as if we're Harrods and Selfridge's rolled into one.

GEOFFREY: No reason why we shouldn't be one day, sir. (Smith *Service* 131-32 下線筆者)

この店舗の歴史が振り返られるノスタルジアは、共同経営者ジェイムズ・フェルトンにより示される店の予想以上の窮状とリストラの必要性和リストラ候補のリストの提示によって妨げられ、サービスは長年勤務した忠実な従業員ティモシー・ベントンに解雇を言い渡すことを余儀なくされる。1幕1場で提示されているのは、セルフリッジやハロッズにも匹敵するかという時代と世界大恐慌の時代との、先妻の時代と後妻の時代との、対立だけではない。そうした時代やジェネレーションの差異・対立を通じて表象されるのは、老舗デパートメント・ストアと郊外から地方都市へと拡張する新興商店との間の階級関係の矛盾あるいは階級再編の問題として提示されている。

老舗デパートメント・ストアと郊外から地方都市へと拡張する新興商店との対立・矛盾は、表面的なレベルでは、後者の経営者のとても肯定的とはみなすことのできない姿やイメージに読み取ることができるかもしれない。経営不振に直面するサービス百貨店に「方策 (scheme)」があると面会に訪れるストーナーが経営する店舗は、テキストにおいては「金儲け (making money)」を専らとする「いまや郊外から地方へと広がる (spreading from the suburbs to the province now)」サービスにとって「忌み嫌う類の店 (one type of shop I abominate)」として (Smith Service 184)、さらにサービスを解雇された従業員の声を通じて「安物で利益をねらう節操のない成り上がりストーナーのような店が200年も続く老舗を飲み込む (A cheap-jack mushroom shop like Stoner's swallowing a firm that's been going over two hundred years)」行為は「冒瀆 (sacrilege)」以外のなにものでもない (Smith Service 219) というように、非常に否定的なイメージで提示されている。老舗デパートメント・ストアを脅かすこの郊外から地方都市へと拡張する新興商店のイメージは、さらに、次のように、サービス百貨店のような有名な老舗が新興スーパーマーケットに買収されるという情報を自分の店の宣伝となるように確定前に各種新聞にリークしこのニュースをポスターとして表沙汰にするようなあざとい行為をするような輩、すなわち、「腐ったにやつき顔の小僧」としても舞台にかけられるが——“The rotten grinning little tyke—he's given the news to the papers. They've got a poster out—'Famous old Firm changes hands.'” (Smith Service 229)、これはどのように解釈することができるだろうか。

米国型のスーパーマーケットやチェーン・ストアが、戦間期英国において、新たな流通業界のプレーヤーとして台頭・発展し、デパートメント・ストアに対する脅威となっていたことはすでに言及した。デパートメント・ストアとスーパーマーケットとを、階級という視点から、比較するレイチェル・ボウルビーによれば、デパートメント・ストアでのお買い物は、有閑中産階級が大都会の空間でおこなうものである一方で、20世紀の流通業の大変革であるスーパー

マーケットとセルフ・サービスは、正反対の方向から訪れた。贅沢に変わって、提示されたのは「機能性と標準的な製品 (functionality and standard products)」、サービスを受ける快樂に変わって、消費者は自分で労働することで節約できること「(on saving money by doing the work themselves)」に喜びを感じるようになった。デパートメント・ストアが中産階級にファッションの魅力をもたらすのに対して、「スーパーマーケットは大衆に安価な食料品を届ける (supermarkets brought cheap food to the masses)」(Bowlby 7-9)。

一方、英国のデパートメント・ストアの歴史を、社会史的に、とらえようとするビル・ランカスターによれば、チェーン・ストアの激増は疑いもなく、デパートメント・ストアに対する「主要な脅威 (undoubtedly posed the major threat)」となっていたのはたしかだが、この現象はけして新しいものではない。W・H・スミスがかの新聞販売と書店のチェーンを設立したのは完全なるデパートメント・ストアが数々登場した 1880 年代であったし、ウルワースが、米国から、単価制の商店という概念を取り入れたのは、1909 年にリヴァプールに 1 号店を開店した時だった。ただし、これらの動きはいずれもデパートメント・ストアの脅威とはならなかった。ウルワースが影響をおよぼしたのは、マークス&スペンサーのような市場の最下層部に絞って商売している英国内の店舗であった。このようなウルワースの侵略に対抗したマークス&スペンサーは、その低価格取引をやめ、上層労働者階級や下層中産階級の顧客をターゲットとして質の良い商品に特化することによって、市場に劇的なかたちで店を再配置させた。この戦略は、20 世紀英国において最も成功した店舗の例であり、この成功こそ、デパートメント・ストアに対する深刻な挑戦であった、というのも、マークス&スペンサーの新たなイメージ戦略の中心的商品である婦人・子供服は、デパートメント・ストアにとっても核となる部門であったからだ。この脅威は、C&A や BHS (British Home Stores) といった衣料品チェーン店のハイ・ストリートへの登場によって、さらに増すことになった (Lancaster 85-86)。

戦間期、とりわけ 1925 年以降、婦人服業界においてチェーン・ストアやその支店の数が比較的急速に増加したが、これは、これらの店舗が生産や需要の

変化をうまく利用して成功したことにあった。チェーン・ストアは、「 stockings、レイヨン製の下着、そして豊富な種類で低価格でファッショナブルな既製服をお直しの必要がないようさまざまなサイズ (fully-fashioned stockings, rayon underclothing and a wide selection of low-priced and fashionable ready-to-wear outer clothing in stock sizes)」で、消費者に提供した。外衣についていえば、チェーン・ストアが特に成し遂げたのは、「労働者階級や下層中産階級の収入範囲内で入手できる仕立てのいいファッショナブルなドレス、スカート、ジャケットやコート (well-cut and fashionable dresses, skirts, jackets and coats within the range of working-class and lower-middle-class incomes)」の提供だ (Jefferys 341-42)。

流通業を前景化したこのような歴史をあらためて階級再編という観点から振り返ってみるなら、どのようにまとめることができるだろうか。ひょっとしたら、スーパーマーケット、チェーン・ストアの台頭は、19世紀末から20世紀にかけて、労働者階級や下層中産階級の若い女性が選択する職業が変容したこと、事務員やタイピストなど労働市場に姿をあらわしその存在価値をましつつあった「働く少女」たちの増加と無関係ではないのではないか。

本論はサービスと郊外家庭劇との関係性について再考することを最終的な目的としているが、そうした作業をはじめのまえに、この劇テキストに関する近年の解釈に言及しておくのも無駄ではないだろう。すなわち、プロフェッショナル劇としてスミスの劇作家としての仕事を英国戦間期に位置づけなおすという試み。「郊外家庭劇」というジャンルは、その後、英文学史の中で継承されることはなかったものの、20世紀末から21世紀にかけて、あるいは、ポスト冷戦期、戦間期英国演劇の再評価が開始された頃——あるいは、ミドルブラウの読み直しが始まった頃といってもいいかもしれないが——、「プロフェッショナル劇 (professional plays)」という別の衣を借りて、再登場することになる。

エドワード朝の遺産を探りながら、劇場と社会の関係性という視点から、戦間期英国演劇の再解釈を試みるバーカーは、その時代にみられる社会構造の変容を、劇テキストの「場」あるいは物語が展開する「空間」の変容に、別の言

い方をすれば、格下げに、探っている。すなわち、サマセット・モームの劇テキストの舞台になったロンドンのメイフェアの客間や株ブローカーのコントリハウス「客間」から、多種多様な女性の労働の表象をともなうさまざまな職場——ウェスト・エンドのドレスメーカー、ロンドンの弁護士事務所、ロンドンのデパートメント・ストア——へ。こうした格下げは、新たなジャンルの演劇「プロフェッショナル劇」の登場と連動している、とバーカーは述べている（Barker 24-25）。言い換えれば、そうした変容・格下げに炙り出されるのは、下層中産階級があらたに取り込まれナショナルに再編される階級の問題を孕んだ関係性ではなかっただろうか、そして、そうした社会構造や階級再編の際に重要な媒介あるいは翻訳の機能を果たしたのが、すでに王政復古期から18世紀にさらにヴィクトリア朝中期に上層中産階級との「妥協」をはたして「和解」ととげていた貴族的な上流階級あるいはエスタブリッシュメントの「文化的形式」にほかならなかったのではないか。

また、『ケンブリッジ英国演劇史』において1918年から25年にかけてのロンドン演劇の章を担当したマギー・B・ゲイルは、「プロフェッショナル劇」というセクションにおいて、フレイザーが「郊外家庭劇」の劇作家のひとりとしてドゥディ・スミスに続いて名前を挙げていたジョン・ヴァン・ドルーテンに言及し、ロンドンの法律事務所という職場の男女の関係を描いたテキスト『ロンドン・ウォール (*London Wall*)』（1931）という彼の芝居を取り上げている。ゲイルによれば、この劇テキストは、1930年代の多くの女性劇作家たちが用いた「家庭喜劇の定式 (the formula for domestic comedy)」を借用しながらも、職場・職業という要素を前景化しており、カミロ・ペルッチが1930年代当時提示した職場・仕事の特質・職業生活と職場のヒエラルキーに焦点をあてた「プロフェッショナル劇」⁽⁸⁾に分類される、としている（Gale “The London Stage” 162-63）。ヴァン・ドルーテンのテキストを、多くの下層中産階級の女性にとってはロマンスが実を結ぶ空間として職場を描きながら、恋愛やセックスから階級・職業生活の問題へと主題を拡張しているものとゲイルはみなしている。その一方で、「プロフェッショナル劇」のなかでも「働く少女」あるい

はその集団性という点で、女性の職業空間に提示される階級、ジェンダー、そして、仕事、権力と経済的なものとの関係に疑問を呈しながら、多様な階級の女性間の集団性を提示するファッション業界を主題としたエイミー&フィリップ・ステュアート『9時から6時まで (*Nine Till Six*)』(1930)にも注目していることにも注意しておこう (Gale “The London Stage” 162-63)。

フレイザーの「郊外家庭劇」と重なりながら完全に一致するわけではない一連の劇テキストを「プロフェッショナル劇」として提示するゲイルは、スミスの『サーヴィス』を、「郊外人種」として姿をあらわした下層中産階級のみを問題にするフレイザーとは違って、異なる2つの階級という視点から解釈していることは、見逃してはならないポイントだ。ゲイルによれば、スミスの『サーヴィス』の最も興味深い点のひとつは、2つの異なる階級の家族が経済危機を乗り切る様子であり、そして、それが彼らの生活に与えた影響の表象のやり方である、という。百貨店経営者サーヴィス家の場合、一家が直面し最後には乗り切る買収の危機が家族の個人それぞれに影響を及ぼすさまが描かれる一方で、百貨店から解雇された古株の従業員ティモシー・ベントン一家では、下層中産階級の家計を切り盛りするベントン夫人が、夫の解雇により生じた窮状にさらされるだけでなく、一家の雑役婦に残業を提供することもままならなくなるほど苦悩するのだが、やっぱり、サーヴィス家とは異なるかたちで乗り切る結末が提示されることになる。居間を改装してはじめたカフェで、夫人のシェフとしての料理の才能に敬意を払いながら、店の経営を取り仕切る息子ウィリーは、いずれは店をサーヴィス百貨店の縮小版のようなチェーン・ストア (a chain of stores) ——たとえば、ライアンズのような——に拡張する大志を抱いている。⁽⁹⁾ ゲイルは、異なる階級の家族の女性が家族の危機に際し、労働力として加わるか否かという点にも目を配ることで、階級の再編あるいは階級間の和解を論じている (Gale *West End Women*100-1)。

このように、ゲイルによる『サーヴィス』再考は、2つの階級に目を配りながら、異なる階級が協力し合い、危機を乗り越え、ラディカルな階級編制を回避し、既存の社会階級秩序を保持したままナショナルな結束を言祝ぐというも

のであり、ノエル・カワードの『カヴァルケード』や『幸福なる種族』に通ずるナショナルなポピュラー・カルチャー (Esty) やふつうの「人びと『表象』」(武藤・糸多)と同様の立場からの解釈とみなせるかもしれない。

4. 『サーヴィス』の地政学的な解釈のために

『サーヴィス』の結末において、サーヴィス百貨店は、グレイ・ファネル・ライン会社所有の古い大型船舶のレジャー用クルーザーへの改装のオーダーをいわば贈与として受け取る可能性によって、新興スーパーマーケットによる合併・吸収を回避して危機を乗り切ることができるのだが、その改装にあたっては息子マイケルがデザインレシヨウ・ウィンドウにディスプレイされていたスチール家具を取り付けることが要望されており、そしてまた、この特別な注文・取引を交わす相手としてアメリカ人インテリア・デコレーターが姿をあらわす。こうした結末を可能にした歴史的状況とはなんだったのか、言い換えれば、『サーヴィス』で展開・転回される物語の内部にひそかにコード化され刻印された地政学的関係とはいかなるものだったのか。

『サーヴィス』の3幕3場は、主人公サーヴィスが、スーパーマーケットの脅威を回避し、後妻イゾベルとの別離により先妻の子供たちとの絆を結び直し家庭内の問題も解決したことに加えて、サーヴィス百貨店にとってのさらなる吉報を得る場面である。

BIRKENSHAW: … (*He pauses a second.*) I've had a bit of an enquiry. Gentleman wants to furnish a liner.

MICHAEL: What!

SERVICE: A bit of an enquiry! My dear good Birkenshaw, you're not seriously suggesting that someone wants to furnish a liner here?

BIRKENSHAW: That was the gentleman's idea.

SERVICE: I'm too old a man for shocks like this. What gentleman—what liner?

BIRKENSHAW: It's the Grey Funnel Line, sir—they're fitting out some of their older boats as pleasure cruisers—got to make them a bit showy. That's the gentleman's card. (*Hands it.*)

MICHAEL: But shall we get it? Isn't this type of job terribly competitive?

BIRKENSHAW: We shall have to cut our prices a bit—but we've a good chance. You see, they've taken a fancy to some of our steel furniture. Saw it in the big window—the one some of us old-fashioned ones have been having a bit of a laugh at.

SERVICE: So much for laughter, Michael.

MICHAEL: (*excitedly*) : I say, who is this man?

SERVICE *hands him the card.*

BIRKENSHAW: He's an interior decorator, in charge of the whole job—an American. I think, sir. Of course when he said it was a liner I took it for granted he'd want to do it up Tudor or Jacobean or something suitable, but he seemed to want it to *look* like a liner. (Smith *Service* 238 下線筆者)

この場面で、サービスは、百貨店の家具営業部のバーケンショウから、ある紳士からの大型客船の内装の装備に関する問い合わせについて連絡を受ける。問い合わせの内容は、「グレイ・ファネル・ライン会社 (the Grey Funnel Line)」が、古い客船の何隻かを「少しばかり人目を引くような (a bit showy)」タイプの「レジャー用クルーズ (pleasure cruisers)」に改装することを希望しているということがわかる。⁽¹⁰⁾ 競争は激しい (competitive) が、若干の割引で商売獲得の見込みはかなりあるらしい、この問い合わせの内容について、われわれは、注意深く注目してみなければならない。

百貨店の危機を乗り切る契機となっているのは、サービス百貨店経営者の長男マイケルが、国内の「ポリテクニクだけでなくベルリンやパリで (At the Polytechnic and elsewhere)」(Smith *Service* 172; 225) 学んだ、モダンなデザインがそれだ。すなわち、「テューダー様式やジャコビアン様式がふさわ

しい (Tudor or Jacobean or something suitable)」と考える旧世代には笑いの対象にしかならなかった、「ショウ・ウィンドウに飾られたスチール製の家具 (some of our steel furniture... in the big window)」(Smith Service 238) が、重要な意味をもっていることがわかる。

グレイ・ファネル・ライン会社という架空の企業が想起するのは、英国の大手海運会社やそうした企業が運営する大型客船であり、「人目をひく」ものとしてスチール家具がその内装に採用されるのは、いったい、なぜなのか。その歴史的条件を、1930年代のヨーロッパ諸国における造船計画とそのデザインに関する状況に探ってみよう。

第1次大戦後、ヨーロッパ各国において、産業復興のための造船計画が促進された。1929年のウォール街大暴落による中断にもかかわらず、戦間期には大型客船建設に多大な投資がなされ、大西洋航路に富裕層を引き付け造船会社は財を増大させた。この大西洋航路をめぐる繰り返り広げられた国家間での激しい競争により、大型客船の傑出したデザインとして確立されたのが、アール・デコとよばれることになる工業デザインあるいはきわめて特異な歴史的契機を刻印したポピュラーな文化形式であった (Wood 120)。豪華な一等船室の旅を人間的に楽しむことを機能的に可能にする一方で船の機械的な諸要素をひたすら追求するというダブル・スタンダードが、大型客船に取り組むモダニストたちが抱いた見解の特徴であり、こうした難問を解決するために考案されたのがアール・デコあるいはモダン・デザインの概念であった。つまり、旅行者たちが心地よい芸術的美や贅沢さを経験・享受するために必要な機能と物質的素材とはどのようなものでなければならないのか、船の工学・設計という観点からとらえ直されたということだ。そして、それに対するひとつの答えが、1933年にフランス鋼鉄技術斡旋事務局 (=OTUA: 建設・デザインにおけるスチール製品の潜在的能力を斡旋する産業団体) が多くの建築家、デザイナー、建設会社に対してなした全てスチール製の船室デザインの委託であった (Benton 237)。⁽¹¹⁾ このような完全スチール製の船室建設は、G・A・ハーヴェイ社、ロネオ・オブ・ロンフォードやアート・スチールなどによって実験的に試み

られたが、より実践的なレベルでは、フランスのOTUAのチーフ・デザイナーが遮音と耐火機能のあるスチール製の衝立の詳細な設計図をまとめた。また、アール・デコから分派したUAM（現代芸術家連盟）を結成したアール・デコとモダニズムの境界線に位置するデザイナーたちはスチール製のパイプ家具のデザインを試みた。デザイナーや建築家が直面したのは、すべてスチール製で耐火性のある船室をいかに船の乗客たちに魅力的に見せるかという問題だった。その問題解決の試みの一例として、たとえば、UAM会長のマレ・ステヴァンスによる三等船室のエレガントなデザインがあげられている。戸棚を「作り付け」にしほかの装備、ベッドも洗面台も、すべてステンレス・スチール製にしたそのデザインは、機能的かつエレガントな船室を実現した。こうしたデザイナーたちが、モダニストの見解から大型客船に関する美学的ならびに技術的な双方の問題解決に最も近い位置に到達したことになる（Benton 237-41）。

英国についていえば、ヨーロッパ諸国で造船計画が進行するなか、1920年代には、「船のための船」のデザインではなく、「巨大な海に浮かぶホテル（gigantic floating hotels）」のような壮麗な内装デザインを志向していたが、1930年までには、英国の船舶デザインは、より冒険的な試みを実践する他国に後れを取るようになっていた。ドイツでは、度を越した贅沢な趣向は純粋なフォルムとされた外形にとって代わる傾向にあった。そのようななか、アート・パトロンとしてのオリエント・ラインの船舶を運営する海運会社の一族であるコリン・アンダーソン卿は、オリエント・ラインの船舶のデザインを近代化しようと試みた。バウハウスを称賛し、1930年にはいまだ概念としてほとんど認識されていなかった現代建築とデザインに精通していた彼は、船舶デザイン史におけるランドマークともいわれるオリエント・ラインの『オリオン号』のデザインにかかわった。アンダーソン卿が採用したのは、モダンで実用的な内装の家の建築を実践していたブライアン・オロークというニュージーランド出身の若い建築家だった。1934年に完成した『オリオン号』は、船体の輪郭に沿って完全に調和されモダンでからくりなしのユニークかつ革命的な船舶と

なった。これに続いて1937年に完成した『オルカデス号』は『オリオン号』同様、「心地よさ」(comfort)に重きが置かれ、そのパンフレットに「不要な贅沢はそぎ取ったデザインと内装」をうたっており、一等船室のバーは光沢あるスチール家具(bright steel furniture)と鮮やかな色彩で輝いていたという(Sekules 22-24)。

ここでもう少し長期的ならびにグローバルな視座から、アール・デコの歴史をとらえなおしてみたい。英国戦間期とりわけ1930年代のアール・デコとは原則的に区別されさらに対立するとされるモダニズムすなわち建築の機能主義は英国においてどのように受容されただろうか、あるいはむしろ、どのように歴史的・空間的にナショナルな境界を横断して展開・転回したのか。

アール・デコ期の英国における工業デザインやモダニズムについての古典的テキスト・基本文献である『アートと産業——工業デザインの諸原則』で知られるハーバート・リードは、モダン・デザインについてさまざまな提言や意見を提示した著作やインスティテュート・オブ・コンテンポラリー・アーツ／ICAの創立・制度化をした人物であるが、彼によれば、近代のもっとも典型的な金属はスチールであった。スチールは、鉄に少量の炭素を配合したものであり、用途は建築その他の構造的な方面にあるけれども、いろいろの種類 の道具や器具を作るためにも用いられる(Read 69)。また、ステンレス・スチールやクローム鍍金法の発明で、特に家具や建築の部品に金属を使用する範囲が非常に広がったらしい(Read 75)。鋼鉄やコンクリートの家屋や橋梁の構成と、機械生産による椅子・テーブル・スーツケースなどの組み立ての間には、程度の差があるにすぎないのであり、規範的・合理的な範疇でも直観的なそれでも、同一の原理が適用されている、とリードは述べている。たとえば、モダンな椅子のデザイナーは、極端な例をとれば、一定の寸法の鋼管というような規格化された材料で仕事をするが、構成的技師は、企画された型の鋼鉄の桁で仕事をする、すなわち、規模は異なるが、それぞれのデザイナーは、同様の本能と知性で仕事を進めていることに変わりはないのだ(Read 101)。

ひょっとしたら、息子マイケルがデザインしたというスチール家具は、モ

ダニズム建築家で家具デザイナーのマルセル・ブロイヤーや彼の移住先のロンドンで文化的労働に従事した企業アイソコン等々、いわゆるモダン・デザインのイメージやその歴史性と結びついて表象されているのかもしれない。ブロイヤーの出身国ハンガリーの戦間期の状況についても触れておこなら、1919年ハンガリー革命によりわずか133日でハンガリー・ソヴィエト共和国が倒れたのちホルティ・ミクローシュ将軍のもと右傾化した政府のもと、ハンガリーはヨーロッパで孤立し、1925年パリで開催された展覧会のような国際外交から切り離されていた。さらに、ハンガリー革命を支持したアヴァンギャルドな芸術家たちの多くは、亡命を余儀なくされ、そうしたなか、ブロイヤーもいたのだ (Crowley. 199)。その後、ブロイヤーは、1920年にドイツのバウハウスで学び「ワシリー・チェア」(モデルB 3チェア)として知られるスチール製パイプ椅子で有名になった。さらに、チューリッヒでドルダーサル・アパートメント建設にかかわった後、1935年に、ロンドンに移住した。そこで英国の建築家F・R・S・ヨークと協働して1936年開催された理想的住居博覧会 (Ideal Home Exhibition) において未来のガーデン・シティ (the Garden City of the Future) のモデルを設計したり、ブロイヤーの重要な転機ともみなされるゲイン・パヴィリオンを協働でデザインした。⁽¹²⁾ さらにまた、アイソコン社のジャック・プリチャードに雇用され、ローン・ロード・フラット (Lawn Road Flats) のバーいわゆるアイソバー (Isobar) やレストラン、有名なアイソコン製「ロング・チェア」のデザインなどの文化的労働をおこなった (Powers 54)。⁽¹³⁾

また、このアイソコンが手がけた著名な継ぎ目のないモノリシックなコンクリート構造の建築ローン・ロード・フラットは、富裕で自由気ままな住人向けの食事・掃除付きの集合住宅であったのだが、ロンドン、ハムステッドにあるこのフラットは、ドイツからの政治亡命者が英国に到着し始めるまさにその時期に完成した。この機能主義的アパートメントには、ブロイヤーはもちろん、そのほかにも、ドイツのダニズム建築家でありバウハウスの創立者でもあるヴァルター・グロピウス、ユダヤ系ハンガリー人写真家モホリ＝ラジー、美術

史家 E・H・ゴンブリッ、ル・コルビュジェ、そして、戦間期英国の「保守的モダニティ」あるいはまた近年のミドルブラウ文化研究においてもおなじみの名前であるアガサ・クリスティーが居住していた (Weber 55)。

アール・デコとは異なる建築において機能主義を追求したモダニズムは、英国では限られたかたちでしか成功しなかった、あるいは、ほとんどそのままのかたちでは受容されなかった、といわれる。建築家のなかにはクラシカル・モダン (classical moderne) からモダニズムへと進む者もいたが、ヨットクラブの建築に蒸気船のスタイルを使用したり、サミット・ハウスの建築、オリンピック見本市会場の新たなファサードを建設したりしたジョゼフ・エンバートン、折衷的でファッションブルなオリヴァー・ヒルらがいる。機能主義者たちの多くは社会主義に動機づけられ、公的住宅供給計画にかかわったが、その一方で「おしゃれ好き」向けの機能的なヴィラの建設をおこなう者もいた (Weber 53)。第 2 次大戦後は、英国のみならず世界の大半の諸国において、低価格と効率性という含意もあって、機能主義はアール・デコに完全に取って代わることとなった。主要な機能主義者たちの多くは、間もなく、米国へと大西洋を越えて移動する——最終的には渡米するプロイヤーもそのなかに含まれる——、他方、より厳格な機能主義者たちは、いかなる装飾の名残も剥ぎ取り、そのデザインは社会主義のイデオロギー的な表現になった (Weber 55)。

このような、1930 年代にヨーロッパの造船業における船舶デザインの歴史的状况を確認したうえで、劇テキスト『サーヴィス』で展開・転回される物語の内部にひそかにコード化され刻印された地政学的関係を解釈してみたい。言い換えれば、ロンドンの老舗デパートメント・ストアを主題化したこのテキストは、どのようにこの時期の劇場文化のアレゴリーとなっているだろうか。

アール・デコの契機あるいは「起源」とされる 1925 年のパリにおける装飾芸術展覧会は、フランスが、ドイツ工作連盟の功績に対抗して、自国の装飾芸術のイノベーションを国際的な優位性と国際市場における強いナショナル・アイデンティティの地固めとみなした、といわれる。すなわち、20 世紀前半の独仏の政治的・軍事的対立は、その集合的な社会ヴィジョン・規格化された

デザインの原型をもっていたドイツと趣味・テイストやエレガンスの概念を基盤にした独自性・流行・目新しさそしてさらに装飾芸術ならびに純粋芸術の2つの世界の密接な関係の卓越を誇示しようとしたフランスとの二項対立によってコード化されているのだが (Sparke 124)、この文化的なコードや記号によって媒介される政治的・軍事的歴史状況あるいは地政学的関係は、ロシア革命以降の1920年代・30年代のイデオロギーのレヴェルにおいてとらえるなら、もちろん、共産主義とファシズムとの間の差異・抗争であることはいうまでもないだろう。20世紀の歴史の展開・転回は、とりわけヨーロッパにおいては、共産主義あるいは社会主義革命が近代工業社会の負の遺産を克服するユートピア社会の代案を提示するとともに反革命のもっとも先鋭な形態としてのファシズムを産んだ——そしてまた、第2次大戦後にいちおう実現・制度化されることになる英国型の福祉国家と変容したりベラリズムの存続への道を用意した——、というホブズボームの「短い20世紀」の見取り図を思い出していてもいいかもしれない。このような歴史的展開・転回こそ、結末のハッピー・エンディングをもたらすスチール家具という記号あるいはコードによって、「郊外家庭劇」のいわば内部の内部あるいはマージンに位置づけられるスミスのロンドン郊外のホーム・ドラマが媒介する戦間期のグローバルな地政学的関係にほかならない。具体的には、そうした関係性は、英国のロンドン郊外にあるカントリーハウスに生まれ育ち家族経営するロンドン市内のソーホーのデパートメント・ストアに働く息子が、ベルリンとパリへグローバルに移動することで獲得したスチール家具を含む工業デザインに関する経験あるいは実践的な教育を経て、帰国後、ロンドンにおいて破産・買収の危機にあるデパートメント・ストアを救済する、という歴史的軌跡として提示されている。ほぼ完全に忘れ去られ現在にいたるまでなお十分な研究対象として取り上げられ評価されてこなかったにもかかわらず実のところ英国文化において特異な様態においてポピュラーであった『サーヴィス』というテキストは、単なるポピュラー・カルチャーあるいはミドルブラウ文学として再評価されるというよりは、むしろ、このように戦間期英国の劇場のアレゴリーとして、読むことができる。別の言

い方をするなら、極東の植民地やアジア・太平洋の地政学的空間を指し示すのとは異なるやり方で、「郊外家庭劇」の内部のうちから差異化され分派した『サーヴィス』というスミスの劇テキストは、戦間期にグローバルに転回した芸術・デザイン運動によってこそ、解釈されなければならない。

また、いうまでもないことだが、いわゆる「世界戦争と革命の時代」のその後の歴史的過程で出現するのが、冷戦あるいは資本主義と社会主義というイデオロギーの二元論的な対立の時代にほかならず、覇権国アメリカの冷戦イデオロギーとしてのリベラリズムは、文化冷戦においては、非政治的なモダニズムというハイ・カルチャーによって代理表象されたことも、周知のとおりだ。しかしながら、『サーヴィス』という劇テキストが指し示す米国は、戦間期米国のアール・デコおよびそのマス・ユートピアの可能性を孕んでいる、と同時に、そうした米国とのトランスアトランティックな空間に転回・拡張される商業的・文化的絆を結ぶ英国は、「保守的モダニティ」という新たに定義されたイングリッシュネスに味付けされた、ごくごくありふれたどこにでもあるようにすら錯覚してしまうような、ロンドン郊外のホーム・家族というきわめてドメスティックな空間によって、チャーミングに表象される、あるいは、舞台にかけられているのではないか。新興スーパーマーケットによる合併・吸収という危機を乗り越える際に、サーヴィス家のマイケルにいわばグローバルな空間において贈与されたグレイ・ファネル・ライン会社のレジャー用クルーザー改装とりわけそこに装備されるスチール家具のモダンで機能的なデザインには、たとえ断片的であれそして結局のところ保守的にしかみえないリベラリズム——「おしゃれ好き (fashion conscious)」(Weber 55) あるいは「贅沢の民主化」(Sparke 127) という「趣味」によって提示されるような——が読み取れる、と同時に、そうしたきわめて英国的なイデオロギーと、モダニティという歴史性を共有しながら、抗争したり矛盾を孕んだりしながら共存した、無駄な装飾を省いた機能優先かつまた低コストと効率性を追求することで集合的なヴィジョンを表現しようとした社会主義のユートピア的衝動が歴史的に存在したこと、そしてまた、たとえ「縮小した島」に再定義・再表象された平穏でのどか

な普通の英国・イングランドというあり方自体が、20世紀のグローバルな地政学のうちに存在しておりモダナイゼーションや断片化・機能分化・物象化への対応にほかならなかったこと、これらのことを解釈することができる。

戦間期英国演劇は「郊外家庭劇」によって再考されるべきだ。たしかに、ソ連の社会主義リアリズムや中央ヨーロッパのファシズム芸術とは違って、英国の場合には、それまでの大英帝国とブリティッシュネスからの離脱の動きを開始しはじめるアイルランドやスコットランドと同時にただし異なるやり方で離脱を模索しそのナショナル・アイデンティティすなわちイングリッシュネスを再定義しようとしたのかもしれない、突然の死を迎えたというよりはひそかにその姿の変容を成し遂げたりベラル・イングランドとして。ドゥディ・スミスといういまでは忘れ去られたかに見えるしかしながら戦間期当時にはきわめて特別なポピュラリティを誇った劇作家のいくつかのテキストはそのようなイングリッシュネスを表象していることは間違いのないところであろう。ただし、スミスが文化的生産した『サーヴィス』というテキストをあらためていま取り上げ読み直してみるならば、「郊外家庭劇」と働く少女に注目することによって、グローバルな消費の帝国アメリカとの関係を探ることがわれわれに要請されていることがわかる。『サーヴィス』を再読することによって指し示されるのは、大英帝国のマナーとパワーと共存・競合しいずれ取って代わることになる消費の帝国アメリカをめぐるナショナルならびにローカル／グローバルな地政学的関係にほかならず、そこには2つの帝国の関係性に代理表象される歴史的移行が表象されていた、ということだ。言い換えれば、戦間期英国演劇の歴史的過程においてみられたショップ・ガールから郊外の主婦への変化は、客間劇からプロフェッショナル劇への移行を示すだけでなく、グローバルに同時多発的に出現したアール・デコというマス・ユートピアともつながっていると解釈されなければならない、ということでもある。

Notes

- *本論は、日本ヴァージニア・ウルフ協会3月例会（2018年3月3日於同志社大学）における東京学芸大学教授大田信良との共同発表「ポスト帝国の『英文学』とG・S・フレイザー——『現代的問題』としての『現代の英文学』の発明』『『郊外家庭劇』と劇作家モームのさまざまな価値——客間劇からプロフェッショナル劇への移行?』」に一部負っている。
- (1) 観客の変容に注目したバーカーは、1920年代に活躍した劇作家の多くが30年代には姿を消し次の世代にとってかわられたことも指摘してその議論を閉じているのだが、その具体例が、G・S・フレイザーがワイルドの系譜として挙げていたサマセット・モームとフレデリック・ロンズデルであること、モームが劇作の筆をおいたことを、『シェピー (Sheppey)』の主人公を従来より低い階級に設定し観客の関心を失ったことと関連付けて、言及している。
 - (2) ノーマン・マーシャルによれば、第1次大戦中、劇場は、工場、ホテル、チェーン・ショップ、集合住宅と同様に実業家が所有する財産リストの1項目とみなされるようになったという。こうした演技や演劇を理解しない経営者の手にわたった英国演劇に「恐るべき単調さ」つまりパターン化され画一化された制作・上演が到来し、一見大衆が望むとされる出し物の上演が可能になった、というよりも、ほかの選択肢がなくなってしまったということが指摘されている (Marshall 15)。
 - (3) モーアは、王室が後援する慈善公演ロイヤル・ヴァラエティ・コマンド・パフォーマン——ヴァラエティやレビューを「リスペクタビリティ」をともなう出し物として再生したチャリティー・ショウ——の第1回公演が開催された1912年を、レビューの始まりとみなしているが、彼が契機とするその年は *The Shop Girl* や *The Gaiety Girl* などゲイエティ・ガールズものに代表される英国ミュージカル・コメディを産み出したジョージ・エドワーズが心臓発作で倒れた年でありその3年後の彼の死とともに彼が産み出したジャンルも衰退し、それと入れ替わるように、レビューの担い手であるC・B・コ克蘭やそのライヴァル、A・シャルロが台頭してきた (Moore 91-93)。
 - (4) フレイザーが、ワイルドの直系と呼んだモームと「郊外家庭劇」との関係について、自身も劇作家でもあったシューエル・ストークスは、「モームがなんとか長年にわたって維持してきた類の劇テキスト」すなわち、風習喜劇は、「英国に姿をあらわした『家庭劇 (domestic drama)』なるものによって、ついに、舞台から排斥されることとなった」と述べているが、その「家庭劇」の代表としてドゥディ・スミスの名をあげており、「スミスの芝居の郊外の主婦が舞台上がり、モームの優雅なレイディたちが舞台を去った (Miss Smith's suburban housewives walked on the stage, Mr Maugham's elegant ladies would walk off.)」ということになる (Stokes 429)。

- (5) ビンキー・ボーモントの伝記を書くことで、その「黒幕」の存在を通じて第2次大戦後にいたる戦間期英国の劇場文化とりわけウェスト・エンドの劇場空間についてのインフォーマティブな情報を提供してくれる Richard Huggett によれば、魅惑とユーモアと洞察に満ちた『今日はこれまでにしましょう』は、スミスのものでした最良の芝居であるだけでなく、階下のキッチンで働く使用人たちの生活をけしてえらそうな素振りもみせず共感をたたえて描く点で、間違いなく「民主的」なものでもあった。また、その概要は以下のように要約されている。この芝居で描かれるのは、ロンドンの郊外で、5つの寝室と3つの浴室のある庭付き一戸建てに暮らす、上品な中産階級ヒルトン家のお定まりの日常。物語は、両親が家政婦の出す早朝のお茶で目覚めるところから幕が上がり、この2人が同じ寝室で真夜中に一日の出来事を振り返りながら幕が降りる。父親は、金融街シティの繁盛する事務所まで職に就いている会計士、母親は、ハロッズでお買い物、ゲイエティ劇場でマチネ観劇、リッツでお茶という一日を送る。詩が大好きで歴代の英国王を崇拜しピアノが得意な女学生の娘は、劇の中で数少ないウィットにとんだ台詞をいう——「お気に入りの王様がチャールズ2世であるような人間に、ショックを与えることなんてできないわ」——、10代の卒業間近の息子は、自動車に夢中で隣家の娘に恋心を抱いている。そして、19才になるもうひとりの娘がいて、彼女は肖像画のモデルをしている既婚の画家との恋愛に苦悩している。また、おしゃべり好きなメイド、堅実で信頼できる料理人、そしてさらに、愚痴っぽくふさぎ込みがちな雑役婦たちも登場する (Huggett 172)。
- (6) とはいえ、ビンキー・ボーモントが、ジョン・ギールグッドの猿真似しかできない役者としてはそれほど才能のなかったが親密な友愛関係を継続しいずれ H・M・テナントの役員の職に就けることにもなるジョン・ペリーと、生活を共にした場所が、(ピカデリーにあったビンキーのフラットのあとで) エセックスのフィンチングフィールドの邸であったこと、そして、それが実のところドゥディ・スミスから10年の期間借りていたものであったことは、注意しておいていいかもしれない (Huggett 220)。
- (7) 戦間期英国のデパートメント・ストアの生産性や国際競争力について、数値的比較をおこない Chandler *Scale and Scope* 等の解釈を吟味した研究としては、たとえば、Scott and Walker “Advertising, Promotion, and the Competitive Advantage of Interwar British Department Stores.” がある。Scott and Walker “The British ‘Failure’ that Never Was?” も参照のこと。
- (8) 戦間期の演劇におけるリアリズムの動きとして “professional” drama の流行を指摘した Pellizzii も参照のこと。“A last palpitation of pre-war dramatic realism has been felt in the past years, with the arrival of the fashion for ‘professional’ drama” (Pellizzii 282)。
- (9) ベントン家の長男ウィリーの大望は、以下のように語られる。“Well, take this shop—

how do I see it? As it'll be in the future—a great concern with branches all over the provinces. And how do you see it—just as a few cakes in our own bay-window...Why, it's the same thing, only a bit different. It's all a question of ideals...where'd the world be without ideals? Take the merchant service, take the romance of commerce, ...” (Smith 215 下線筆者). ウィリーがその夢を語る中で、興味深いのは、ハリー・ゴードン・セルフリッジが執筆し1918年に出版された *The Romance of Commerce* へのひそかな言及がある点だ。

- (10) 『サーヴィス』最後に登場しこの老舗を救出するかもしれないグレイ・ファネル・ライン会社からは、英国の大手海運グループのひとつオーシャン・トランスポート・アンド・トレーディングの中核をなす船会社ブルー・ファネル・ラインを想起することも可能かもしれない。ブルー・ファネル・ラインは、創業者アルフレッド・ホルトが、1864年に中国・極東への航行を開始し、1865年にリヴァプールに創設したオーシャン・スチーム・シップ会社を起源とし、以来英国の主要定期船会社として発展してきた。同社はオランダに支社をもち、シンガポールを基盤とする東インド・オーシャン・スチーム・シップ会社を19世紀末までに結成し、China Mutual Steam Navigation Companyを買収し、第1次・第2次大戦中に英国の海運業において重要な役割をはたした後、1988年にその役割を終えた (Swiggum and M. Kohli)。ひょっとしたら、グローバルな海運会社と流通業のパートナーシップの可能性が指し示されているともいえるかもしれない。
- (11) これは、1929年の暴落からフランス鉄鋼産業を死守するためであり、再三起こった船舶火災に備える目的でもあった (Benton 237)。
- (12) プロイヤーとヨークが協働した、Ideal Home Exhibitionならびに the Garden City of the Future については、Jeremiah も参照のこと。
- (13) アール・デコをグローバルに広めていくのに重要な役割を果たしたのは、パリの装飾芸術展覧会だけでなく、ドイツや東欧のデザイナーたちの仕事であった。同時代のドイツ・モダニズムとりわけ純粋主義的な芸術美学を掲げたプロイラーとミース・ファン・デル・ローエのステンレス・スチール製パイプ椅子 (chromed-steel tubular chairs) は、視覚的にも座り心地の点でもより快適な水準に適応されたし、数多のデザイナーたちがパウハウス・モデルをほどよく適度に変更しようと努めた (Meikle 350)。

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.

- Benton, Tim. "Modernist Architecture and the Liner." *Ocean Liners: Glamour, Speed and Style*. Ed. Daniel Finamore and Ghislaine Wood. London: V & A, 2017. 228-43.
- Bowlby, Rachel. *Carried Away: The Invention of Modern Shopping*. London: Faber and Faber, 2000.
- Crowley David. "Art Deco in Central Europe." *Art Deco 1910-1939*. Ed. Charlotte Benton, Tim Benton and Ghislaine Wood. London: V&A, 2003. 190-201.
- Esty, Jed. *A Shrinking Island: Modernism and National Culture in England*. Princeton: Princeton UP, 2004.
- Fraser, G. S. *The Modern Writer and His World*. Tokyo: Kenkyusha, 1951.
- Gale, Maggie B. *West End Women: Women and the London Stage 1918-1962*. London: Routledge, 1996.
- . "Introduction." *British Theatre between the Wars, 1918-1939*. Ed. Clive Barker and Maggie B. Gale. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 1-3.
- . "The London Stage, 1918-1945." *The Cambridge History of British Theatre: Volume 3 Since 1895*. Ed. Baz Kershaw. Cambridge: Cambridge UP, 2004. 143-66.
- Huggett, Richard. *Binkie Beaumont: Eminence Grise of the West End Theatre 1933-1973*. London: Hodder and Stoughton, 1989.
- Jefferys, James B. *Retail Trading in Britain 1850-1950: A Study of Trends in Retailing with Special Reference to the Development of Co-operative, Multiple Shop and Department Store Methods of Trading*. Cambridge: Cambridge UP, 1954.
- Jeremiah, David. *Architecture and Design for the Family in Britain, 1900-70*. Manchester: Manchester UP, 2000.
- Lancaster, Bill. *The Department Store: A Social History*. London: Leicester UP, 1995.
- Marshall, Norman. *The Other Theatre*. London: John Lehman, 1947.
- Meikle, Jeffrey L. "New Materials and Technologies." *Art Deco 1910-1939*. Ed. Charlotte Benton, Tim Benton and Ghislaine Wood. London: V&A, 2003. 348-59.
- Moore, James Ross. "Girl Crazy: Musicals and Revue between the Wars." *British Theatre between the Wars, 1918-1939*. Ed. Clive Barker and Maggie B. Gale. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 88-112.
- Pellizzi, Camillo. *English Drama: The Last Great Phase*. Trans. Rowan Williams. London: Macmillan, 1935.
- Powers, Alan. *Modern: The Modern Movement in Britain*. London: Merrell, 2005.
- Read, Herbert. *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*. London: Faber &

- Faber, 1934.
- Scott, Peter, and James Walter. "Advertising, Promotion, and the Competitive Advantage of Interwar British Department Stores." *Economic History Review* 63.4 (2010): 1105-28.
- . "The British 'Failure' that Never Was?: The Anglo-American 'Productivity Gap' in Large-Scale Interwar Retailing—Evidence from the Department Store Sector." *Economic History Review* 65.1 (2012): 277-303.
- Sekules, Veronica. "The Ship-Owner As an Art Patron: Sir Colin Anderson and the Orient Line 1930-1960." *Journal of the Decorative Art Society* 10 (1986): 22-33.
- Smith, Dodie. *Autumn Crocus, Service, Touch Wood—Three Plays by Dodie Smith*. London: William Heinemann, 1939.
- . *Call it a Day*. London: Samuel French, 1937.
- Sparke, Penny. *As Long As It's Pink: The Sexual Politics of Taste*. London: HarperCollins, 1995.
- Stokes, Sewell. "W. Somerset Maugham." *Theatre Arts* 24.2 (1945). *W. Somerset Maugham: The Critical Heritage*. Ed. Anthony Curtis and John Whitehead. London: Keagan & Paul, 1987. 424-31.
- Swiggum, S., and M. Kohli. *The ShipsList* 1997-2018. 17 Oct. 2010. Web. 27 Feb. 2018.
- Weber, Eva. *Art Deco*. 1989. North Dighton, MA: JG Press, 2003.
- Wood, Ghislaine. "Inter-War Liners: The Politics of Style." *Ocean Liners: Glamour, Speed and Style*, Ed. Daniel Finamore and Ghislaine Wood. London: V&A, 2017. 118-47.
- 武藤浩史・糸多郁子「英文学の変貌と放送の誕生——階級・メディア・2つの世界大戦」『愛と戦いのイギリス文化史 1900-1950 年』東京：慶應義塾大学出版会，2007. 237-52.