

# 変容するロンドンの劇場空間と 英国劇作家サマセット・モームのさまざまな価値 (その1)

大谷 伴子

## 1. 戦間期に再編された(変容する)ロンドンの劇場空間

第1次大戦後英国の劇場空間において、ロンドンに存在した商業劇場の所有者の変遷がみられ、またそれとともに、戦時中に生じた観客層あるいは階級の変化に対応して、プログラム・マネジメントの方針も変化した。すなわち、劇場経営の形態やビジネス・モデルに大きな変革が起こった、ということだ。産業としての演劇・劇場を担うエージェントの変革を、端的に、いいあらわすならば、演技手とビジネスマンを兼ねる俳優兼マネジャーの手から、投資家あるいは金融投機家へ。戦間期のロンドンの劇場空間についてあらためて考えるときに、1918年から62年までのロンドン、ウェスト・エンドの舞台の歴史を女性の視点でとらえたマギー・B・ゲイルによるこのようなまとめと整理から議論を始めてもよいだろう (Gale *West End Women* 39)。

そもそも、19世紀末には、芸術形式としての劇場が、台頭する中産階級の資本家にとってもアクセス可能となり、またより小規模で親密な空間を求める世紀末の新たな演劇が登場したが、この状況に対応できたのは俳優兼マネジャーであった。だが、第1次大戦勃発後、ロンドンの賃料の高騰により劇場空間の所有も上演の手段も俳優の手を離れることとなった。その結果、マネジャーと観客との避けがたい「乖離 (split)」(Pick 114) が生まれ、芸術としての演劇の発展を目指す劇場と商業的利益を目指す企業として機能する劇場との間に、不調和・矛盾が生じることとなった。こうして、1920年代および30年代の劇場空間には、劇場を所有する劇場マネジメント側と芝居を上演する演

出マネジメント側との利害の対立による障害や挫折が存在した。すなわち、ビジネスと美学の新たな分離からさまざまな問題が生じたのが戦間期であったということだ。<sup>1</sup>

こうした商業劇場のメインストリームにおいて目覚ましい動きをみせたのは、不動産所有側と演劇上演側のマネジメント間の買収・合併・統合という歴史的出来事・事態であった。その結果として1940年代初めまでには、「グループ(the Group)」として知られる小規模の企業連合が成立するようになっていた。ウェスト・エンドの主要な劇場の大半は、この「グループ」の傘下にあったのであり、この「グループ」との連携で芝居を上演していたプロデューサーには、H・M・テナント社、ステュアート・クルックシャンク、トム・アーノルド、エイミール・リトラーそして、C・B・コ克蘭といったそうそうたる顔ぶれがならんでいた(*Gale West End Women* 39-41)。こうした企業連合すなわちカルテルの形成について、一応、確認しておくなら、世紀末のミュージック・ホール業界を支配した一員であるストール・シアターズ社(1942年)を手に入れたリトラー率いる企業合同プリンス・リトラー社が、さらに劇場不動産連合(ATP)を買収(1943年)し、また、同社のリトラーとクルックシャンクが——クルックシャンクはハワード&ウィンダム社と仕事上の関係があり、老舗のダニエル・メイヤー社にも関心を示していた——、モス・エンパイアの重役に名を連ねることになった。つまりは、リトラー傘下のストールが、ストールとかつては並びたち結合離散したモス・エンパイアの大株主となったということだ。ここに確認すべきは、劇場にとって新たな脅威となり取って代わる存在にみえた映画産業の勃興——カルテルを形成する垂直統合とスター・システムを特徴とする米国の古典的ハリウッド映画産業の形成と歴史的条件を共有し差異を孕んだ同時性を共有するような——と、実のところ、併行・連動しながらウェスト・エンドの演劇産業が再編されていったということだ。

台頭する映画産業との関係において、戦間期のあとの1940年代初頭に確立したカルテル「グループ」についても確認しておくならば、モス・エンパイアについては、戦間期に以下のような動きがあったことを付け加えておこう。

1899年エディンバラでの創業後、その事業を全国に拡大したモス・エンパイアだが、創業以来役員として参加していた1910年オズワルド・ストールが退社しエドワード・モスが死去したのち、ウィリアム・ホールディング、ギレスピー一族が事業を担い、1930年までは外部からの支配はおよばず順調な経営であったものの、世界恐慌による不況と映画産業の台頭により負債を抱え、1931年、ジェネラル・シアター社が大株主になりその経営が握られるようになる。ここで見逃してはならない重要なポイントは、このジェネラル・シアター社の親会社が、ゴーマン・ブリティッシュであるということかもしれない。両社はイシドア・オストララーらの支配のもと、直接には、その後TVプロデューサーとしてITV創設にもかかわるヴァル・パーネルとジョージ・ブラックのもと、協力して活動した (Sandison 14-15)。

実際、このストール支配下のモス・エンパイアは、ジェネラル・シアター社の8劇場を買い取った。また、こうしたウェスト・エンドの劇場の所有権や生産過程の変化は、プロデューサーたちの動きに注目して、確認しておくことも必要だ。すなわち、H・M・テナントとビンキー・ボーモントの存在だ。1933年にモス・エンパイアとハワード&ウィンダム社の巡業劇団のマネジャーとして参加したテナントとボーモントは、「グループ」によるカルテル形成の発展とともに、のちにウェスト・エンドに多大な影響力をもち産業としての演劇を差配する、と同時に、ロンドンの劇場空間の変容を規定することになるH・M・テナント社を1936年に創設した (Gale *West End Women* 239)。

このようにウェスト・エンドを支配した企業の背後に映画会社が存在するようになる戦間期、劇場での上演においても新たなメディア産業の影響が顕著になっていく。ファン層というのは目新しいものではないが、この時期のロンドンでは多くの劇場が「スター中心 (star-driven)」というシステムを取り入れて成功するようになっていった。このスター・システムは、かつての俳優兼マネジャーの役割をもとにもしているのだが、映画のチケットを販売するための経営戦略として、スター俳優の商品イメージを、おおいに活用するものであったし、このシステムこそ新たに出現した映画産業によって、増強されたもので

あった。戦間期の俳優たちは、映画と劇場という2つの異なるメディア空間を行き来するだけでなく多様な表現を文化生産する諸ジャンルや伝達・流通のための複数の媒体をメディア横断的に活躍した一方で、生の舞台で芝居が売れるか売れないかの重要な要因は、彼ら役者たちの意図や欲望とは相対的に自立し区別された商品価値であったのであり、それと比較するなら芝居を創作・創造した劇作家がだれであろうが関係なかった、と言ってもいいのかもしれない。当時の演劇雑誌も、1930年代半ばまでには、劇場やヴァラエティ・シアターから映画へとその関心を移動したという。こうして、20世紀の戦間期において、映画とりわけアメリカ映画産業あるいはそれに対応し相関するような生産・経営システムが、英国人観客の文化的商品の消費を支配するようになった（Gale “The London Stage” 153-54）、つまり、一連の大規模な合併・吸収と垂直統合によってカルテルを形成した映画産業とそのスター・システムがロンドンの劇場空間の変容を規定していた、ということになる。

本論は、よくもわるくも「大衆的」とされてきた英国劇作家としてのサマセット・モームを取り上げ、劇場にとどまらずいくつかのジャンルやメディアにおいて異種混交性を備えた諸テクストを産み出したこの文化生産者のさまざまな価値の問題をあらためて考察するが、そうした作家・書き手のキャリアは、いま確認したようなロンドンの劇場空間の変容とどのような歴史的関係性を取り結んでいるのだろうか。20世紀資本主義世界の映画産業によって決定的にその全体構造が新たに規定され産業としての劇場の再編を経験したロンドンの劇場空間の変容は、芸術としての劇場におけるどのような具体的な歴史的革新・変化と相互に規定しあっているというのか。たとえば、モームが1930年代半ば以前に演劇メディアから撤退したことの意味や価値を探る行為が、個々の演劇テクストや劇場文化の解釈とともに、そうした劇場空間の歴史自体を読み直す企図において、かなり重要な手続きの部分成している可能性を探ってみよう。1930年代初頭にこれまでの劇作家としての成功を産み出した一連の客間喜劇とは異なる劇テクスト4篇の創作を最後に、演劇と決別したモームであったが、その決別をより徹底させたのが小説テクスト『劇場 (Theatre)』の執

筆であり、そこでなされた演劇批判の行為だった。サマセット・モームとその大衆性＝ポピュラリティ再解釈の本格的な開始を目論む研究プロジェクトにおいて、まずは、本論（その1）では、アメリカの映画産業とそのスター・システムによる英国人の文化的生産物の消費文化の規定という問題を、別の言い方をすれば、消費の帝国アメリカに規定され戦間期に再編された（変容する）ロンドンの劇場空間を、モームのさまざまな価値によって読み直すことを試みる。

## 2. 劇場＝小説としての『劇場』？

ロンドンの劇場文化における変化・変容を本格的に取り上げる前に、演劇の「小説化」という19世紀に本格的に生じた出来事、すなわち、戯曲執筆と観劇に対する影響を出発点に、増大する演出家の必要性、そしてなによりも、映画とテレビにおける新たなライヴ関係の問題を取り上げ、演劇と小説の融和性に焦点を当てた新たな小説研究の可能性を示唆したグレアム・ウルフのモーム解釈を吟味してみよう。

ウルフによれば、1930年代半ば、演出家の台頭と増長するその優位性や舞台演技のけばけばしさや劇作の保守化・短命さに不満を述べながら、「孤独な読者」との関係性を結ぶ小説の生産へとその活動の場を移行すると宣して劇作の筆を折ったモームは、その行為を完遂すべく、演劇という芸術・産業へのこだわりを描いた小説『劇場』を執筆した。従来認識されることの稀であった劇場＝小説としてこの小説を読むことによって、これまで十分な研究対象あるいはサブジャンルとして認識されて分析されることのなかったモームが劇作家であることをやめるひとつの契機となったテキストの再読が試みられる（Wolfe 20）。『劇場』というテキストは、ウルフの提案するような、劇場＝小説なのか。そしてもしそうであるならば、はたしてこのテキストの意味や価値はなにか。

この小説テキストにおいて繰り返し現れるモチーフであるアップステージング（upstaging）——すなわち、役者が舞台奥に立つことで共演者には観客に背を向けさせて自分の方に観客の注目を集めること——の重要性に、特別に、注目するウルフは、絶え間なくスポットライトが当たり続けるスター女優ジュ

リア・ランバートを主人公とした『劇場』には、演劇の創造・生産と受容・消費との間の関係に対する抵抗、言い換えれば、劇場というメディア＝伝達・流通媒体がスター・システムに従属し服従してしまうことへの不安が提示されている、そうしたスター・システムは実のところモーム自身がそれまでの30年あまりの間提供しさらには強化するのを手助けしてきたものにほかならなかったのだとしても（Wolfe 20）。こうしたモームの劇場＝小説の解釈に関して本論の解釈・読みが差し出す問いは以下のとおり。歴史的に勃興・出現してきた新たな問題に対する、すなわち、俳優兼マネージャーやそうした存在と同伴して地位を確保してきた劇作家が創造する劇芸術なるものが画一化された大量生産・大量消費を特徴とするフォードイズム生産体制とその隠喩であるスター・システムに従属することになるという苦難・困難に対する、英国劇作家モームが提示した抵抗によって、『劇場』を、十分に、形式的にかつまた歴史的に、解釈することができるのか。

スター・システムは、まずは、おそらくは大きな希望を胸に創作に励む劇作家の役割や価値の大きな縮減・周縁化にも、その陰画のかたちで、描かれているのかもしれない。ジュリアのために特別に書いたと思われる数々の脚本——小さなテーブルの上に山のように積まれたままになっている“a pile of typescript plays”（Maugham *Theatre* 10）——によって暗示的に指し示されるのは、自分のこれまでのスター俳優としての華々しいキャリアにまつわるサイン入りの写真や古い複製画に夢中のジュリアにはその価値を認められず完全に放っておかれた劇作家のほとんど実体なきステータス、ということになる（Wolfe 65）。とはいえ、ウルフの解釈・主要な論点にしたがうならば、スター・システムを具体的に表現しているのはいうまでもなく、英国のスター女優ジュリア・ランバートであり、『劇場』において彼女のスター性が中心を占めることは最初から確立されており、けっしてそれは異議申し立てなどされることもない（Wolfe 67）。たしかに、ほかの脇役の俳優たちとりわけ若い女優はいうまでもなく、演出家でもある夫をはじめとして——さらには、愛人となる会計士やパトロンとなる出資者によっても——、<sup>2</sup> 彼女が隠喩としてあらわすス

ター・システムはゆるぎなく確立しているようにみえる。

変容するロンドンの劇場空間において、劇芸術を商品として提供することでサヴァイヴァルするためには芝居の観客となる大衆に向けた効果的な広告・宣伝がどうしても必要となるのだが、『劇場』の主人公ジュリアは、まさにそのようなスター性がありポピュラーなセレブでもある役者として売り上げのための商品化・(再)ブランド化のプロモーションの機能をはたしている。たとえば、その片鱗を、ドアを開けてジュリアが登場するテキストの冒頭に確認しておこう。シドنز劇場という一流の劇場を経営する演出家マイケルの執務室で2・3通の手紙に署名する手を止めさせることで、映画テキストの生産体制におけるテンポとスピードに負けない演劇上演を思わせるかのような簡潔さとエコノミーにおいて、特権化されたスター女優の存在を表現している。

The door opened and Michael Gosselyn looked up. Julia came in.

“Hullo! I won't keep you a minute. I was just signing some letters.”

(Maugham *Theatre* 1)

けして舞台から実質的に退場することのないこの主演女優との関係を取り結ぶことにおいて、この劇場＝小説に登場するあらゆるマイナー・キャラクターの描写・物語も展開することになるのであり、メインとなるプロットにはほとんど参与することがないにもかかわらずジュリアとの恋愛という脇筋を通じて重要な存在感を示す会計士トム・フェネルが、プラトニックな愛をささげ続ける貴族チャールズ・タマリー卿とは差異化されて、ジュリアの注意をひき視線が向けられることで何やら意味ありげにスポットライトを浴びる契機が示されるのも、同じ商品化のロジックにしたがっている——“What's that young man doing here?” (Maugham *Theatre* 1)。

スター・システムの原型は、ひょっとしたら、17・18世紀の英国劇場文化に遡行して論じることでもあるのかもしれない。「英国演劇華やかなりし時代だって、大衆 (people) は、芝居を見にいったんじゃないくて、役者 (the



players) を見に行ったんだからね。ケンブルやシドンズ夫人が何をやるかなんていうことは問題じゃなかった。ただかれらを見にゆくということだけが問題だったんだ。いまの時代だってそうだよ。…脚本がまともなものでさえあれば、大衆 (the public) が見にくるのは、なんていったって俳優 (the actors) なんだ。けして芝居が目当てじゃないんだよ」 (Maugham *Theatre* 9)。劇場における演劇に対する真正の興味と文化的な商品あるいはそのブランド・イメージと「大衆 (the public)」との関係について、俳優の演技がどんなに立派であれ劇作家の良質な脚本がなければならぬ、言い換えれば、後者の生産こそが前者の労働にチケットを買うことで金を支払う観客の消費よりも重要だといった主張やロジックは、ここでは、無効化され逆転されてしまっているし、そうした消費主義優位への逆転を引き起こすスター・システムは今の時代にかぎったことではないと描かれているようにもみえる。しかしながら、『劇場』の最終章を閉じるジュリアの最後の台詞が示すように、18 世紀のシドンズ夫人の劇場と彼女の名前を掲げる劇場のスター女優ジュリアとは、ポーク・チョップとビーフ・ステーキという食の嗜好のイメージつまり狭義の文化的差異にあらわされるように、ちっとも似ていないところがない (Maugham *Theatre* 242)。すなわち、ジュリアが隠喩的にあらわすスター・システムは、よりポピュラーにして大衆の欲望や夢を投射するような文化形式となっており、18 世紀英国の原型とは一線を画す 20 世紀戦間期の経済を含む社会・世界の全体にかかわる革新・イノベーションを指し示していると解釈されなければならない。

『劇場』におけるスター・システムは、スター女優ジュリアと駆け出し女優エイヴィスの対立関係におけるジュリアの圧倒的な勝利にも、読み取ることができる。トムをめぐる世代の異なる 2 人の女性の対立関係は、『今日この頃』の初日の舞台でその勝敗が決着する。<sup>3</sup> ジュリアが勝利することに成功する場面は、『今日この頃』という芝居で「エイヴィスの冷たい現実的な可愛さ (Avice's cold, matter-fact prettiness)」 (Maugham *Theatre* 209) に目を付けた演出家マイケルが最初からその効果と重要性を見抜き彼女の見せ場として特別に設定した第 2 幕である。その美貌だけが取り柄の若手女優とは違って、型にはまっ



た役どころの値打ちをちゃんと発揮するような演技ができ身振りに意味をもたせることができる主演女優は、「まるまる 10 分も続く」(Maugham *Theatre* 209) 見せ場となるはずの場面を、鮮やかな手つきで転倒・篡奪し、以下のように、「1 分もかからない」エピソードに書き換えてしまう。

The episode lasted no more than a minute, but in that minute, by those tears and by the anguish of her look, Julia laid bare the sordid misery of the woman's life. That was the end of Avice. (Maugham *Theatre* 下線筆者 233)

こうしたいわばフォーディズム生産体制に対応して変容をみせた、きわめてモダンなテンポとスピードを備えた演劇上演の簡潔さとエコノミーは、特権化されたスター女優の存在を舞台にかけている。

義理の娘役のエイヴィスが舞台の中心でスポットライトを浴びた姿を披露するはずの場面で、ジュリアは、「大判の真紅のシフォンのハンカチ (a large handkerchief of scarlet chiffon)」(Maugham *Theatre* 232) を、きわめてたくみな身振りで、小道具として用いることで、アップステージングの効果を産み出してみせる。<sup>4</sup> ここでは、脇役の主演女優が「舞台奥に移動しエイヴィスの背を観客に向けさせる (she moved up stage so that Avice to speak to her had to turn her back on the audience)」(Maugham *Theatre* 232 下線筆者) ことに成功する。彼女のいかにも「自然に」みえる「衝動的な」演技方は、エイヴィスの羊のような横顔を観客に向けさせ、自分の返答をおつかぶせてエイヴィスの笑いを取る演技を封じ込めた (Maugham *Theatre* 232-33)。エイヴィスが演じる旧弊な性道徳を超越したかのようなモダンな娘の「軽薄さ (flippancy)」から受けた辱めと苦しみを物語る「大粒の涙と苦悶の表情」によって、ジュリアは自分が扮した「女性の生涯のみじめさ (the sordid misery of the woman's life)」を「暴露 (laid bare)」するだけではない。<sup>5</sup> 言い換えれば、このジュリアの舞台での成功の語りによって「暴露」され「異化」されるのは、

劇場空間の劇場性である、ということだ (Maugham *Theatre* 233)、そして、この劇場性とは、いうまでもなく、スター・システムのことにはほかならない。<sup>6</sup>

『劇場』の最終章は、しぶとくも復も活力を取り戻した主人公ジュリアの強さと自立が言祝がれており、劇作家モームも結局のところそれを肯定的に描いている、と読めそうだ。たしかに、スター女優としての復活に祝杯をあげるジュリアが、芝居後のパーティを辞してひとりレストランで好物のステーキと玉葱をポテト・フライ付きで注文する行為は、劇場を経営する夫から課された厳しい食餌療法という「煩わしい束縛からの解放 (free from the irksome bonds)」(Maugham *Theatre* 238) でもあり、若い恋人に見捨てられた「苦悩 (the agony)」(Maugham *Theatre* 239) を克服した強さが描かれているようにみえる (Wolfe 72)。だが、同じ最終章にウルフが探っているのは、スター・システムに対するモームの不安にほかならない。ジュリアの自立・強さと併置されるのが、『劇場』においてもっとも明確な反劇場的キャラクターである息子ロジャーによる彼女に対する非難であり、その返答として、結末のジュリアが自分の頭で新しく作り上げた「プラトンのイデア説 (the platonic theory of ideas)」(Maugham *Theatre* 241) が分析される。レストランのアーチで仕切られた小部屋から、ダイニング・ルームで食事をとりダンスをする人びとを、芝居を観る観客のように、眺めながらジュリアが導き出した説を開陳する。現実世界の人びとは「幻影 (the illusions)」, 「影 (the shadows)」で、俳優によって意味を与えられる素材にすぎない。人びとの「愚かでとるに足らない感情」を「芸術にし、そこから美を作り出す」「俳優こそが実体ある存在」であり、「みせかけこそが唯一の真実 (Make-believe is only the reality)」(Maugham *Theatre* 241-42) なのだ、と。しかしながら、ウルフによれば、ジュリアによるこのプラトニズムの転倒には、集団的な大衆からなる観客というよりは、「孤独な読者」が遂行するように作者モームによって仕組まれたあるひとひねりがあるという。スターにとって、幻影にすぎない現実世界の人びとに実体をあたえるのが劇場であるというのは、換言すれば、人びとが実体なき存在にみえる

のは、ジュリアがあくまで自身の劇場世界に由来したスター・システムを通じて思考し演じ続けているという事実を見過ごしているものであり、ここに巧妙なかたちでなされた劇場世界に対するモームの抵抗が読み取られている（Wolfe 73）。

だが、本論の解釈が示すように、『劇場』におけるフォーディズム生産体制の隠喩であるスター・システムに対する英国劇作家の抵抗をこのように読み取るウルフのモーム解釈は、なかでも、しぶとい復活力を示すスター女優と彼女から離れ演出家の夫や野心を隠しもった若い会計士と結びつく若手女優との対立を基本的な対立として措定する分析は、次のように再考したうえで劇場＝小説とみなされたこのテキストをあらためて解釈し直すことが必要ではないだろうか。

はたして、スター・システムの比喩的イメージとなっている女優と対立しているのは、ほんとうに若い女優自体だったのだろうか。最終章の楽屋において提示される『今日この頃』の舞台において、スター女優の恋愛・仕事両面で若きライヴァルの位置を占めるエイヴィスの最大の「ヤマ（one big scene）」である第2幕の「演技を台無しにした（killed a performance）」ジュリアが、勝利の美酒に酔うレストランで「彼女が怨みを晴らした＝負債を生産した（she had settled an old score）」（Maugham *Theatre* 238）として思い起こす当の相手は、エイヴィスではなくむしろ会計士トムの方であることは、けして見逃すことはできない。また、夫について付け加えるならば、リハーサルの演出において若い女優のほうを最良したマイケルへの嫉妬・仕返しとマイケルの勘違いというかたちで示されることで一見スター女優と若手女優との対立のようにみえるが、はたしてそうか。ライヴァルとされるエイヴィスの存在は、実のところ、スター女優であるジュリアと彼女が主演を務める『今日この頃』の演出家や会計士との対立を媒介する記号として機能していたのではなかったか。<sup>7</sup> ちなみに、最終章は、一方で、久しぶりに食す大好物の料理を口にする一瞬一瞬を愛でるかのように祝いの膳を賞味し「ビーフ・ステーキや玉葱と比べたら、恋愛なんてなにになるの？」と食事が恋愛に優るとしながらも、他方、「怨み

を晴らした」相手トムとの情事と彼に見捨てられて味わった苦痛をジュリアに思い出させもするといった具合に、テキスト表層においてはいずれか一方の意味を決定することを不可能にしてしまうような矛盾が触知される (Maugham Theatre 239)。本論が主張したいと考えているのは、以下の論点だ。英国劇作家モームのさまざまなキャリアは、スター女優ジュリアとのアンビヴァレントな関係性のみならず、彼女の敵役エイヴィスに媒介される、ほかの男性たち、とりわけ、会計士トムとの間のひそかにさまざまに絡み合い捩れた対立関係によっても、解釈されるべきではないのか。

### 3. 英国劇作家サマセット・モームのさまざまな価値

会計士の存在がその転位され断片的な記号となっている金融資本の意味作用を手がかりに、消費の帝国アメリカに規定された生産体制の再編の問題を考えるためには、『劇場』というテキストにおいて示されているのは、スター女優ジュリアと駆け出しの若手女優との単なる対立などではなく、語り手と会計士との隠れた対立こそが、読みの対象として重要な箇所であることを踏まえることから始めなければならない。<sup>8</sup> この対立のひそかな刻印にこそ、英国劇作家に別れを告げなければならなかったモームの不安、言い換えれば、『劇場』というテキストの形式やそこで駆使された旧来の演劇・劇場を異化してしまうような諸テクニクと産業としてのロンドンの劇場との対立・矛盾が、金融資本の移動や交換を含むグローバルな資本主義世界の全体性において、解釈されなければならない。

『劇場』というテキストを劇作家が創造する劇芸術なるものが画一化された大量生産・大量消費のためのフォーディズム生産体制あるいはスター・システムへの従属に対する抵抗として解釈する妥当性を吟味するためには、ジュリアが最後にスター女優として復活し、その勝利を享受するかたちで終えているエンディングを注意深く読み直す必要がある。ただし、そうした再読・再考は、ジュリアの舞台の成功において駆け出し女優エイヴィスとの対立ではなく、ジュリアが「怨みを晴らした＝負債を生産した」(Maugham Theatre 238) もうひと

りの相手、若い愛人トムとの対立に、われわれ読者のまなざしを、向けさせずにはおかない。ウルフは、ジュリアと気まぐれで人間性のかけらすらない会計士トムとの対立関係をモームとその時々の一瞬の流行に左右される観客との不安的な関係の比喩とみなしている (Wolfe 63)。たしかに、モームの英国演劇との関係を規定するひとつの要因は観客であったかもしれないし、トムはジュリアのスター女優としてのキャリアの浮き沈みを規定している存在だとしても、ウルフが主張するように、トムという個人自体が観客を代表して表象するわけではない。観客の表象とみなされるトムが、会計士であることに、あらためて注目してみよう。

『劇場』のエンディングには、エイヴィスに鞍替えしてジュリアに嫉妬と傷心の苦しみを与えた会計士トムが、スター女優の地位を取り戻したジュリアの舞台における成功が繰り返し提示される空間である彼女の楽屋を、祝いの言葉を述べることを口実に、訪れる場面があったことを思い起こそう。ジュリアのファンを気取って彼女に取り入ったトムは、彼女を踏み台にロンドン社交界のネットワークに入り込もうと画策し獲得したチャンスを最大限に生かし、若い愛人の立場を享受したあと駆け出しの若い女優エイヴィスと関係をもち、ジュリアに対しては、その演技に悪影響をおよぼすほどの嫉妬と失恋の苦悩を経験させた。スター女優としての彼女のキャリアに対し脅威を与えたのは、駆け出しの女優エイヴィスというよりも、むしろ、この会計士であったわけだ。だが、『今日この頃』の舞台でジュリアの圧倒的なスター女優としての演技を見せつけられ再びよりを戻そうと楽屋を訪れるトムを、ジュリアはやんわりとそしてドリー主催のパーティを口実にきっぱりと拒絶する (Maugham *Theatre* 235-36)。

この『劇場』のエンディングにおいてジュリアがトムとの関係を断ち切ることによってあらわにされる対立関係は、戦間期ロンドンの劇場空間の変容をどのように表象しているのか、別の言い方をすれば、このトムという会計士のフィギュアは、演劇メディアからのモームの撤退にかかわるどのような要因を表象しているのか。『劇場』の冒頭に一度立ち返り彼のキャラクター設定を確認す

るなら、「年季契約の事務員 (an articulated clerk)」として、劇場経営者の夫マイケルの劇場で会計事務の仕事をしているのがトムであり、この未だ見習いの声を通して、劇場経営がすでに「ビジネス・ライク」になされる時代であることが示される (Maugham *Theatre* 1)。さらに、この会計士の背後には、ロンドンの金融街シティから劇場街ウェスト・エンドへと、彼を送り込んだローレンス&ハンフリーズ (Lawrence and Humphreys) という会計事務所の影が、ちらついている。ひょっとしたら、ジュリアとトムとの対立関係は、会計事務の労働をするトムがきわめて断片的なかたちで指し示す金融資本・投資との対立・矛盾が転位されている、そしてそこにはまた、英国劇作家モームの不安も影を落としているのかもしれない。

さらに、戦間期ロンドンの劇場空間におけるグローバルな金融資本の存在は、『劇場』において、転位された断片的な記号としての会計士とは別に、スター女優との結びつきにおいて登場する別のフィギュアを通じて、読み取ることが可能かもしれない。第1次大戦後、「劇場の賃貸料の高騰」や「俳優の給料」・「裏方の賃金」の値上がりのため、戦前に比べて劇場経営にははるかに莫大な費用がかかるようになり、マイケルの預金と両親の遺産だけでは劇場経営を開始するにはもはや不十分ということもあり、外部から資金提供を受ける必要があったことが語られる。そして、この資金を提供したのが、富裕なユダヤ人未亡人のドリー・ドウ・ヴリース夫人であった。彼女は、ジェイムズ・ラングトン——ジュリアの生みの親ともいえるプロデューサーでミドルプールのレパトリ劇場の経営者<sup>9</sup>——の援助をしていた縁から彼に頼まれ、ジュリアとマイケルの劇場に資金を提供することになり、以来パトロン兼パートナーとして重要な存在となっている、もちろんのことメインのプロットではスポットライトを浴びることもないとしても (Maugham *Theatre* 51-52)。だとするなら、スター女優として復活したジュリアが最後にこのドリー主催のパーティに出席しないという否定形の行為に、ジュリアの出資者ドリーへの彼女の抵抗、あるいは、気まぐれで安定することなくグローバルに移動し続ける運動をやめることのない金融資本への不安といった意味をこそ、読み取るべきだ、これが本論

の『劇場』再解釈の結論ということになる。

ジュリアが、トムやドリーを通じてひそかに表象するグローバルな金融資本への抵抗を示す空間として前景化さるるのは、彼女の楽屋であったのだが、表舞台とは区別されたこのバックステージともいうべき空間はどのような意味をもつのであろうか。この空間は、さまざまな商品がとりわけ劇場性を支える化粧品や衣装が交換され移動する場でもある。最後にスターとして力強く返り咲いたジュリアは、通りやレストランの人びとに気付かれないような目立たない茶色のコートに身を包み、行きつけのそしてとりわけお気に入りのレストラン、パークリーへとタクシーで乗り付ける、単独で自身が手にした成功を心ゆくまで楽しむ欲望を抱いて。

"Yes. Everything's a success. I feel on the top of the world. I feel like a million dollars. I want to be alone and enjoy myself. Ring up the Berkeley and tell them to keep a table for one in the little room. They'll know what I mean."... When Julia had got her face clean she left it. She neither painted her lips nor rouged her cheeks. She put on again the brown coat and skirt in which she had come to the theatre and the same hat. (Maugham *Theatre* 236-37 下線筆者) .

スター女優が食事をする店の名によって喚起されるのはなにか。パークリーといえば、メトロポリス・ロンドンで、1889年に創業したサヴォイ・ホテル社傘下のサヴォイ、クラリッジズ、ストランド街のシンプソンと肩を並べるピカデリーのパークリー (Assael 37) を思い浮かべることはむずかしくない。この高級レストランを有するホテルは、19世紀末「ご婦人が付き添いなく食事ができる場所」とみなされていた、という (Assael 199)。すなわち、英国における消費文化の象徴的存在のひとつとなっていたのが、パークリーというレストランだったわけだ。大英帝国あるいはロンドンの生産・流通・消費の多様なネットワークをなす空間の重要な結節点のひとつとなる劇場街ウェスト・エ



ンドにおいて、舞台を降りたのち食事に向かうジュリアが示す身振りは、消費文化と密接に連動する劇場性の否定にほかならない、なにしろ、「舞台化粧を落とし」、「口紅もメーキャップもせずに」、ストリートやレストランに、女優としてではないジュリアの姿があらわにされているのだから。

ジュリアのこの身振りの意味を探るためには、劇場＝小説『劇場』出版のはるか以前にスター俳優を前面に押し出すことで劇作家としてのキャリアにおいて最初の成功を勝ち取ったとされる『フレデリック令夫人 (Lady Frederick)』と比較してみることが必要かもしれない。1907年つなぎの穴埋めのための演目を探していたロイヤル・コート劇場のオート・ステュアートが、急場しのぎで上演することにしたのが『フレデリック令夫人』であったのだが、劇場経営者らの予想に反して大ヒットとなったこの劇は、劇作家モームの転換点となった、といわれる。<sup>10</sup> 商業劇場での成功を求めたモームが、その目的を達するにはスター女優を中心に据えることで観客の興味をひくことが不可欠と考え、そのためヒロインには、貴族階級、浪費家、奔放でも非の打ち所のない美德を備え機知にあふれたレイディがよからうと考えて産み出したのがこの劇だった。

スター・システムの最初の観客への提供やサービスによる成功にもかかわらず、最終幕の場面がわざわざしてそれまで舞台にかかることがなかったといういわくつきのこの芝居だが、その問題の場面は以下のとおり。その評判にいささか問題のある妙齢のフレデリック夫人が、彼女に求婚する若いミアズトン侯爵に年の差カップル結婚の不可能性を認識させるために、わざわざ自分の化粧室に呼び、素顔のまま登場し、鬘をつけたりメーキャップを施したりする行程をつぶさにみせながら「変身」する姿を晒す場面である。これでは、スター女優がこのヒロイン役を引き受けることを欲望しないことは当然のことだ。第3幕、フレデリック夫人に求婚しようとその滞在中のホテルを訪れたミアズトン侯爵が彼女の自室の「化粧室 (dressing-room)」に通されると、当の夫人が登場するのだが、その姿はといえば、以下の引用が明示するように、「メーキャップもせず、ぼさぼさのもつれ髪、黄ばんで皺が目立つ」30代女性の素顔を晒しながらのものだった。

*She comes through the curtains. She wears a kimono, her hair is all disheveled, hanging about her head in a tangled mop. She is not made up and looks haggard and yellow and lined. When Mereston sees her he gives a slight start of surprise. She plays the scene throughout with her broadest brogue.* (Maugham *Lady Frederick* 322 下線筆者)

「幽霊をみたかのように」驚きを隠せない若い侯爵の前で、メイドに髪を整えさせ、その後、頬紅、白粉、口紅、アイライナーなどそれらの商品がそれぞれ産み出す効果を講釈しつつ、侯爵の称える自身の美しさは「自然=すっぴん」ではなくこうした努力の賜物と軽口をたたきながら、愛を切望する当の若者の目の前で、時間をかけてメーキャップを施してみせるのだ (Maugham *Lady Frederick* 322-26)。若い侯爵に求婚を思いとどまらせるためにフレデリック夫人が上演した「楽屋」を利用した渾身の芝居あるいはハリハサルともいえるこの場面は、『劇場』の楽屋 (dressing-room) においてメーキャップを落とすジュリアのものと同様に、女性の美の虚構性・劇場性の表象にかかわるものであるのは疑いのないところだが、しかし、その行為が産み出す効果や目的とする方向性には明らかな差異があり真逆ですらあることにわれわれは注目しなければならない。では、その差異にどのような意味を見出すことができるか。『フレデリック令夫人』は、モームがロンドンの劇場空間において商業演劇で大成功をおさめた英国劇作家を産み出すきっかけになった劇テキストであり、他方『劇場』はモームが劇芸術・演劇産業との決別を印しづけた劇場=小説であるとして。

『フレデリック令夫人』というテキストの結末において、フレデリック夫人を、ジュリアが負った比喻的な負債とは違い字義通りの経済的負債から解放するフィギュアに目を向ける必要があるかもしれない。フレデリック夫人は、化粧品や衣装代といった女性の魅力・美を保つために必要な商品を消費する欲望をみたすために蓄積した借金を返済する絶好の機会を、侯爵との結婚をあえて放

棄することにより、一度は、否定してしまう。こうして負債の束縛をかかえた夫人に、さらなる危機が降りかかる。すなわち、『劇場』の会計士の場合と同じく、成り上がりユダヤ人高利貸の息子で夫人を踏み台にロンドン社交界ネットワークに参入しようと野心をもつモンゴメリー大佐に、負債として夫人の肉体が抱える借金をかたに結婚を迫られるからだ。ただし、まず、この危機は、ミアズトン侯爵の叔父で実はかつて夫人と恋人同士だったパラダイン・ファウルズの援助により、回避される。消費文化の否定の身振りとともに、夫人がプロポーズを拒絶するミアズトン侯爵の叔父を通じて手渡される遺産＝マネーの助け・贈与によって、借金取り・高利貸に対抗し負債の問題を解決することができたからだ。次に、最初の問題すなわち負債を生み出す原因となった消費の欲望のちからも、また、結婚することによってその消費文化への欲望は転位される——別の言い方をすれば、モダニティを志向したはずの女の消費への欲望は、異性愛体制の家庭空間のなかにとりこまれるということかもしれないが。

このようにして、1890 年を時代設定とした劇テキスト『フレデリック令夫人』においては、台頭する中産階級あるいは資本家のイメージをになって登場する高利貸のモンゴメリー大佐は、アイルランド人貴族としてのフレデリック夫人にとって、一時的に、脅威とはなるものの、その脅威を払拭する機能をになう記号として、フレデリック夫人に手を差し伸べる英国貴族の系譜から移動する遺産、すなわち、金融資本の存在が表象されているのだ。すなわち、「大衆性」を十分に備えた英国劇作家モームを誕生させるきっかけとなった『フレデリック令夫人』には金融資本、そして、そのさまざまな投資や交換すなわち流通によって形成される産業の垂直統合・カルテルへの不安が、いまだ、たとえひそかなかちであろうが何であろうが、表象されていない。ロンドンの劇場空間が映画産業のモデルにしたがって再編されることや俳優兼マネジャーの権威や支配力ならびに彼らと密接に結びついた劇作家自身のスティタスが衰退することへの不安は、ここでは問題とはなっていない、ということだ。別の言い方をするなら、『劇場』との歴史的差異においてひそかにわれわれ読者に対して上演＝再演されているのは、『フレデリック令夫人』やそのスター・システムに

は表面化しないポピュラーな劇作家の不安にほかならず、そしてまた同時に、この不安こそ、金融資本の移動や交換を含むグローバルな資本主義世界の全体性において解釈された、『劇場』というテキストと産業としてのロンドンの劇場との対立・矛盾の兆候である。これが、モームとその大衆性＝ポピュラリティ再解釈に向けて、まずは、開始された本論（その1）の結論である。

アメリカの映画産業とそのスター・システムによる英国人の文化的生産物の消費文化の規定という問題を、別の言い方をすれば、消費の帝国アメリカに規定され戦間期に再編された（変容する）ロンドンの劇場空間を、モームのさまざまな価値によって読み直す作業は、さらに、続けることが必要だ。大量生産・大量消費のシステムと協働する大衆的で民主的かもしれない消費文化や劇場の比喩形象は、『人間の絆』というテキストにおいては、どのように再現・表象されていたのか。そしてまた、『劇場』ではどのような反復がなされていたのか、小説テキストと劇テキストの違いを注意深く取り扱いつつ、吟味する必要があるだろう。それらのジャンルやメディアの差異の間にみられる連続性や変異は英国劇作家モームのキャリアの軌跡をどのように示しつつそのさまざまな価値を提示しようとしているのか、具体的な読みの実践を試みていくことになるだろう。念のために、本論の内容に関してもう1点確認しておくなら、劇場＝小説の見直しというのは、今回『劇場』解釈の先行研究のひとつとして取り上げたウルフの研究をテキストの形式解釈ならびにその歴史化だけではなく、モームのキャリア全体を見直すことにもつながるということであり、その際、そうした見直しには、グローバルに開かれた解釈空間の布置や配置において何らかの位置を占める日本での受容の歴史をふくむものでなければならないのかもしれない。

#### Notes

- 1 このように商業的利益と美学的価値との間の矛盾に特徴づけられた戦間期においては、観客のニーズを考慮しながら芝居を書く劇作家（the playwright）と、詩人あるいは言語に関する職人である劇作家（the dramatist）とが区別されるようになり、前者に分類され

る劇作家として、モームやノエル・カワードが挙げられている (Gale *West End Women* 54)。

- 2 芸術家としての権威をもっていた劇作家に取って代わる演出家、つまり、後者の指示に従わなければならないようになった前者の劇作家の表立って描かれることのない苦難を、ジュリアの夫でもある演出家マイケル・ゴスリンに読み取る分析については、Wolfe 64-65 を参照のこと。いうまでもなく、『劇場』で上演される芝居『今日この頃』における、こうした演出家の権威とコラボレーションの重要度の増大は、周縁化された駆け出しの名前する与えられない劇作家のポジション、また何より、主役を務めるスター俳優すなわちジュリアの中心性を産出するスター・システム自体の効果にすぎない (Wolfe 64-65)。
- 3 『今日この頃』はアーサー・ウィング・ピネロのメロドラマ『第2のタンカリー夫人 (*The Second Mrs Tanqueray*)』における、「過去のある女」ポーラの階級差のある結婚によって生じた不幸から彼女の悲劇的な死にいたる物語が、「モダンな」観点から、喜劇として書き換えられたものだ。この19世紀メロドラマの現代版では、階級格差の問題は後景にしりぞき、ジュリアのはまり役ともいえる現代版ポーラも社交界に進出して上流階級のお歴々と交流し華やかにメイフェアの一角で暮らしているし、また、ピネロではその悲劇的死を引き起こした継娘の道德的な堅苦しさも、エイヴィス演じる若い娘の感情を表にみせない割り切った冷たさにとってかわられている、父親の再婚相手を冷たく「売春婦 (tart)」と言い放ち彼女と自分の婚約者との過去やセックスの問題にも動じる様子をみせない、といったように (Maugham *Theatre* 207-9)。

ピネロの価値・意味またはその演劇形式と社会編制体との関係については、英国自然主義演劇の歴史的系譜を形式と物質的／歴史的条件の系譜を、1860年代以降のメロドラマ、問題劇、TVドラマにたどりながら、支配的なウェスト・エンドのソサエティ・ドラマ（初期モームの芝居も含まれる）との対立・矛盾に探った Williams も参照のこと。

- 4 “When they reached the important scene they were to have together Julia produced, as a conjurer produces a rabbit from his hat, a large handkerchief of scarlet chiffon and with this she played. She waved it, she spread it out as though to look at it, she screwed it up, she wiped her brow with it, she delicately blew her nose. The audience fascinated could not take their eyes away from the red rag” (Maugham *Theatre* 232 下線筆者)。
- 5 「過去のある女」のみじめな人生が、十分に計算された理性的・分析的な戯曲の読みを踏まえて書き換えられた、感情・情動をたくみにコントロールしたテクニックにこそ、若い可愛いだけの女優を圧倒するスター女優の勝利の秘密があり、この演技自体には、派手な暴力やあつと言わせる結末の効果など問題にならない。“With her exquisite timing, with the modulation of her beautiful voice, with her command of the gamut of emotions, she

had succeeded by a miracle of technique in making it a thrilling, almost spectacular climax to the play. A violent action could not have been more exciting nor an unexpected denouement more surprising. The whole cast had been excellent with the exception of Avice Crichton" (Maugham *Theatre* 230-31 下線筆者)。

- 6 『劇場』最終章をプレヒトの「教育劇 (learning plays)」で用いた異化効果に比較しうるテクニックとして解釈するウルフは、同一の場面が2つの異なるやり方で併置されていることに注目し、スター俳優の抗しがたい魅力に影響を受けやすい観客にとって、必然で「自然に」みえる演技が「偶然性」の意味に異化されることで安易な感情の同一化をブロックする点に価値を見出している (Wolfe 76)。最初に、その場面は、芝居の上演された上演時ではなくすでにそれが幕を閉じた終演後に時間性が移され、ジュリアの楽屋を訪れてそのスター女優としての資質を再評価・再認識すると同時にその愛すべき意地の悪さをも指摘する夫マイケルとの対話によって提示される。ジュリアが駆け出し女優の「演技を台無しにした (killed a performance)」—— "If anyone ever deliberately killed a performance you killed Avice's" (Maugham *Theatre* 231-32)、と。そして次に、これと同一の場面が、回想という語りの形式で提示される。エイヴィスの長台詞に対峙しながら、ほとんど「衝動的にだが大衆にとっては申し分なく自然に」 (in an impulsive way that seemed to the public exquisitely natural) (Maugham *Theatre* 233) なされたのが真紅のハンカチを丸めるという身振りから、ほとんどひとりでに、産出されたひとつの表現、こぼれた大粒の涙とともにみせる苦悶の表情、これを目にする観客＝読者には、感情移入ではなく、理性的な判断すなわち分析的な演劇の受容が要請される。

このように、上演される『今日この頃』の結末は、理性的・論理的に要約されて示される。「次は何が起こるのか？最後はどうなるのか？」ということに対して観客が抱くサスペンスと期待というのはあっけなくずらされて、代わりにその一連の行為の過程と結果の因果関係が分析的に説明されることになる。その演じられる出来事の必然性や「自然さ」のイデオロギー性が異化効果によって暴露され、それに備わっていた偶発性が前景化されるといってもいいかもしれない。その結果、ウルフの解釈が示すように、戯曲テキストが暗黙のうちに表象するような役者とわけ主人公のジュリアとそれにまなざしを向け同一化しようとする同質性を備えた観客たちという幻想が産み出されるのとは違って、モームの劇場＝小説においてはそうした幻想の共同体とは区別された「孤独な読者」の演劇を読む行為が舞台にかけられることになる、といってもいいかもしれない (Wolfe 76)。

とはいうものの、劇場＝小説『劇場』においてこの不安が、主題的にも形式的にも、劇場文化における産業と芸術形式との非対称な関係として表象されていることの問題についていうなら、ウルフは、モームのテキストにおける表象は不十分であると結論している、

劇場文化の芸術面と産業面との関係に介入し変容する努力がなされていないという点がその根本的な限界だ、と（Wolfe 75）。だが、本論の『劇場』の読み直しが示すように、ひょっとしたら、エイヴィスの見せ場となる場面の劇作家が用意したせりふを本番で変更してしまったこと、さらにリハーサル時においてはマイケルの演出にしたがっていたにもかかわらず本番の舞台においてはその演出を勝手に変更して衣装や身振りそして演技によってエイヴィスの見せ場を奪った行為は、スター女優ジュリアが劇作家並びに演出家に対して優位な立場に立っていることのみを、指し示していた、というわけではないのかもしれない。

7 ジュリアというスターと彼女が主演を演じる芝居の脚本を書いた劇作家との対立、あるいは、前者による圧倒的な後者の役割の無効化・無意味化について、一応、確認しておくなら、第2幕の台詞を勝手に主演女優が変更したことに不満を隠せない劇作家に、ジュリアが、アドリブの台詞こそ劇作家が含意させていた真の意味であると言葉巧みに言いくるめる場面をあげておこう（Maugham *Theatre* 234）。

8 資本主義世界における会計の誕生・形成が、金融資本によって——たとえば、J・P・モルガンによって媒介されることによって——取り結ばれる、英国・米国間の投資・産業とのけして一筋縄ではいかない関係性において、相互に重層的に規定されていたこと、および、その歴史的過程の概略については、Soll を参照のこと。

9 ミドルブルは、1911年にミュージック・ホールからレパトリー劇場となったリヴァプール劇場を思い起こさせるかもしれない。このリヴァプール劇場が会社組織とした設立された際、プロデューサーとして参加したのがバジル・ディーンだったことも注意しておいてよい。ディーンは、マンチェスターでの俳優稼業からリヴァプール劇場でのプロデューサーの仕事で成功しウェスト・エンドに進出し英国劇場空間の支配的なフィギュアとなったのち、トーキー映画連盟の設立にかかわった（Dean）。モームとの関係でいえば、ディーンは1922年『スエズの東（*East of Suez*）』、1925年、『雨（*Rain*）』そして1927年『コンスタント・ワイフ（*The Constant Wife*）』をプロデュースしている（Dean ; Rogal）。

10 モームのキャリアのターニング・ポイント『フレデリック令夫人』は、もともと、『パンチ』誌に連載された短編小説を戯曲化したものであったことも興味深い。

この劇は、ロイヤル・コート、クライテリオンを含むウェスト・エンドの5劇場での上演回数が合計422となる大成功を収めたわけだが、主演女優エセル・アーヴィングの演技は劇評家によって満場一致で高く評価されたという。その成功は英国国内にとどまらず、1908年米国ブロードウェイにおいてエセル・バリモア主演でチャールズ・フローマンのプロデュースによって初演されることになったことにも注意しておいてよい。さらに、1911年にロンドンで戯曲が出版されその翌年米国版も出版されたことを付け加えておこう。また、この芝居の上演に先立つ1903年、モームにとって英国での最初の上演テキスト『信



義の人 (A Man of Honour)』は、英国におけるいわゆる近代劇運動の指導者のひとりハーリー・グランヴィル・バーカーが深くかかわる舞台協会により上演された。この実験的劇場での上演は劇評家らの間で反響を呼んだものの、モーム自身が期待していたようなメインストリームへの進出には結びつかなかったため、商業演劇での成功をねらって方向転換をして成功を手にしたきっかけがこの芝居だったというわけだ。

モームの劇作家を含むキャリアについては、Hastings を、またメディアにおける具体的な評価については Curtis and Whitehead を参照のこと。

#### Works Cited

- Assael, Brenda. *The London Restaurant 1840-1914*. Oxford: Oxford UP, 2018.
- Curtis, Anthony, and John Whitehead. *W. Somerset Maugham: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1987.
- Dean, Basil. *Seven Ages: An Autobiography 1888-1927*. London: Hutchinson, 1970.
- Gale, Maggie B. *West End Women: Women and the London Stage 1918-1962*. London: Routledge, 1996.
- . "The London Stage, 1918-1945." *The Cambridge History of British Theatre: Volume 3 Since 1895*. Ed. Baz Kershaw. Cambridge: Cambridge UP, 2004. 143-66.
- Hasting, Selina. *The Secret Lives of Somerset Maugham*. London: John Murray, 2009.
- Maugham, W. Somerset. *Lady Frederick. Plays Two*. London: Methuen, 1999. 261-343.
- . *Theatre*. 1937. London: Vintage, 2001.
- Pick, John. *The West End: Mismanagement and Snobbery*. London: John Offord, 1983.
- Rogal, Samuel J. *A William Somerset Maugham Encyclopedia*. London: Greenwood, 1997.
- Sandison, Gordon. *Theatre Ownership in Britain: A Report Prepared for the Federation of Theatre Unions*. London: South London Press, 1953.
- Soll, Jacob. *The Reckoning: Financial Accountability and the Rise and Fall of Nations*. New York: Basic, 2014.
- Williams, Raymond. "Social Environment and Theatrical Environment: The Case of English Naturalism." *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*. 1980. London: Verso, 1997. 125-47.
- Wolfe, Graham. *Theatre-Fiction in Britain from Henry James to Doris Lessing: Writing in the Wings*. Oxford: Routledge, 2020.