

日本バーナード・ショー協会

The Bernard Shaw
Society of Japan〒644-0023 御坊市名田町野島77
和歌山工業高等専門学校一般科目
森川 寿 研究室
Tel. 0738-29-2301
会 長 新熊 清
事務局 森川 寿

No.33 日本バーナード・ショー協会機関誌 June 2010

ドイルとショー

A Glimpse of Doyle and Shaw

鈴木 龍一
R. Suzuki

シェイヴィアンの端くれがたまたまダニエル・スタシャワーの『コナン・ドイル伝』(1991)の翻訳*を手にしたことでこの小文が生まれた。ショーとドイルの接点については、最初*The Saturday Review*に掲載され、後年『90年代の演劇』にまとめられた1895年から三年に亘る演劇批評の中で、ドイルの作品が取り上げられているのを読んで、ドイルにも劇作品があることを知っていただけだった。その背景こそ違え、同時代に生き(ショー、1856-1950、ドイル、1859-1930)、共に八面六臂の活躍をした二人の巨匠の間にどんな接点があったかは興味あることである(ボア戦争、第一次世界大戦、女性参政権などの政治・社会問題への態度の対比は言うまでもない)。

ヘンダーソンやホルロイドの伝記は、ドイルの心霊主義やケースメント(Sir Roger David Casement, 1864-1916)の助命運動をめぐる両者の関連については扱っているが、1912年に起きたタイタニック号の沈没を巡る両者の論争については触れていない(?)からスタシャワーの記事は筆者には青天の霹靂であった。勿論この事件は当時有名な出来事であり、少なくとも日本のシャイロッキアンにはカーの『コナン・ドイル』(1993、早川書房)によって常識となっていることだろう。ドイルには自伝『わが思い出と冒険』(1924)(1965、新潮社)があるが、この事件は扱っていない。しかし同書から3箇所、引用しておきたい。

- 1) 「1880年から1893年にかけての私の楽しい思い出は、私がともかくも新進作家というものになって、ロンドン文壇に初めて登場したことに

あろう。当時のロンドン文壇はイギリスの大文学者たちが消えてしまい、それに代わるべき新進作家はまだ出ていないという悲嘆の風潮があった。だが事実はなかなかの活況を呈していた…多才な作家がぞくぞくと育ってきてその多彩さと水準の高さから言えば、イギリス文学史上のどの時期にも劣らぬものだった」として、ラドヤード・キプリングやバーナード・ショーを含めて14名の名前を挙げていること。

- 2) 「結婚(1885)後の二、三年の私の仕事の大部分は演劇の方に向けられた」として、『テンパリーの家』、『まだらのひも』、『運命のほのお』、『ジェラード准将』に言及し、『ジェーン・アニー』を除いては失敗はなかった、と豪語していること。
- 3) 1914年カナダ政府の招待を受けて合衆国経由の大旅行をした時の野球観戦や実技体験を語っていること。これは1903年のショーのロンドンでの野球観戦記とは好対照で、野球を楽しんでいた。

しかし本人の記述よりもスタシャワーの記述の方が面白い。タイタニック号に関する話は割愛して、1)に関連する彼の説明を引用しよう。初めて成功を遂げた頃コナン・ドイルは自分が作家社会の中心にいと想像するのがうれしかった。サウスシーとロンドンで暮らした当時をこう語った。「あの頃は小さいながら医者をやっていて、H・G・ウェルズが近所の生地屋で手伝っていた。それに骨張ったアイルランド人がロンドンをうろついていた。男の名前はバーナード・ショウだった。トマス・ハーディという男もいたし、生きるのが精一杯の若いジャーナリストがノッティンガムにいてバリーという名前だった」。

2)に挙げられた『ジェーン・アニー』の製作過程についても彼はこう説明する。1893年5月13日に幕は上がった…劇評は不評だった。有能なふたりの作家(注:バリーとドイル)が付いていながらあんなヘマをやるとは驚きだという批評が大半だった…最大のブーイングは…ショウのものだったかも知れない…ショウは『ワールド』紙に寄稿している。

「物書きの同業者として、責任あるふたりの作家がこの上なく恥知らずにも実に下らないものを公にもちだしたことでお世辞にもふたりにお祝いするのはわたしらしくない。冗談を言う尊い権利は、冗談の意味がよくわかっている人以外に認められるべきではない」。

この劇評は希少価値がある。前掲の『90年代の演劇』には掲載されていないからだ。スタシャワーは第13章の表題を、ドイルの次の劇 *A Story of Waterloo* と他の二つの劇と合わせたショーの劇評の表題「アーヴィング氏、アヘン安息香チンキを嗅ぐ」から取っている。筆者は50年ぶりにショーの劇評を解説付きで再読することになった。ブリストルでの初演に特別仕立ての列車で大挙押しかけた取材陣に好評を博した一幕物だったが、ロンドンではライシウム劇場での上演に一人だけ反対の声を上げた者がショーだった。しかしこの劇は主演したアーヴィングの主なレパートリーになり、俳優としては初めての荣誉であるナイトの称号を授かることになる（因みにドイルは1902年）。

*日 暮 雅 通 訳、東 洋 書 林、2010、Daniel Stashower, *Tellers of Tales : The life of Arthur Conan Doyle*, Henry Holt and Com.

John Bull's Other Islandの現代性

Modernity of John Bull's Other Island

森川 寿
H. Morikawa

チェーホフの『桜の園』とバーナード・ショーの『ジョン・ブルのもう一つの島』が同じ1904年に初演されたのは興味深い偶然である。ロシアとアイルランドという、ヨーロッパの東西に位置する偏狭の地で、資本主義の発展によって古い秩序が崩壊していくのを描く点において、二つの作品は時代精神を反映している。

今日では、『桜の園』が世界的名作として評価されているのに対して、『ジョン・ブル』はショーの作品の中では上演回数も少なく、やや影が薄い。独立前のアイルランドの特殊な問題と捉えれば、この劇が現代人の関心を引くことは難しいかもしれない。だが、ここに描かれているのは、経済発展の名の下で、20世紀の日本や世界各地で繰り返されてきた悲喜劇なのである。

イギリス人の土木技師トム・ブロードベントは、土地開発シンジケートのためにアイルランドの寒村

ロスカレンをホテル・リゾート地に改造して、この村に富をもたらそうとする。そのために彼は国會議員に立候補し、おそらく当選するだろう。ブロードベントは、進んだイギリス人が遅れたアイルランド人を導いて繁栄をもたらすという熱意と行動力に満ちている。しかし観光による繁栄が、結局はシンジケートの利益になり、地元住民は取り残される。ブロードベントは、これを当然のことと受け入れて、開発する側の論理を無邪気に実行していく。

ブロードベントのパートナーであるラリー・ドイルは、ロスカレンの出身で、故郷に愛憎入り混じった感情を抱いている。彼は夢みるばかりで変わろうとしない父親や村人に嫌気がさして故郷を捨て、国際的視野を持つ土木技師になった。ラリーは、冷静にイギリスとアイルランドを分析する知性を持ち、シンジケートには「良心がない」ことも理解している。しかし、彼は故郷の偏狭性にはもっと耐えられない。彼が村の開発を進めるのは、よりマシな方を選択して事態を変革しようという、現実的な決断の結果である。

女相続人のノラ・ライリーは村の古い秩序を代表している。彼女は18年間もラリーを慕ってその帰りを待ってきた。しかし、彼女の恋心を切り捨てて村から出て行ったラリーの方は、帰郷に際して、彼女との関係に決着を付けるという難題を抱えている。車の故障でラリーがブロードベントに遅れて村に到着するのは偶然ではない。無意識のうちに、ラリーは昔の恋人を友人に譲ったのである。第二幕、夜の丘でラリーを待っていたノラの前にブロードベントが現れた時の彼女の驚きは、『神々の黄昏』第一幕で、夫ジークフリートが帰ってきたと思ったのに、(ジークフリートが変装した) グンターが現れた時のブリュンヒルデの驚きにもたとえられる。ノラは、ブロードベントと結婚することで、イギリスに征服されたアイルランドを象徴するとともに、男性の友情の犠牲でたらい回しにされた女性の屈辱をも表している。

村人達は、現状で豊かな暮らしを享受しているわけではないが、新たな改革で自分達がさらに困窮することを恐れている。政府に「放っておいてもらいたい」と思っている村人達に、ブロードベントはうまく取り入って立候補を確定する。第四幕冒頭のブタが死んだ事故の顛末を語る場面は、イギリスとアイルランドの姿を象徴している。親切にブタを乗せてやるブロードベントは、アイルランドを指導して支配しようとするお節介なイギリス人であり、エンジンの音に驚いて車から飛び出して死ぬブタはアイルランドの村人達自身である。死んだブタを笑い、運転していたブロードベントの愚かさを笑う村人達は、愚かなブロードベントによって破産する運命に

あることも知らずに、彼の開発話に乗り、選挙では彼に投票する。彼らの笑いは、死を笑う点で残酷であり、笑い笑われる対象が幾重にも錯綜する点で不条理である。

不条理を理解しているのは、アイルランドを地獄とみなしている元神父キーガンである。彼は、効率性の追求という資本主義の論理が数世紀に渡って世界を動かしてきたことを認識し、リゾート開発が、物質的繁栄をもたらしながら、結局は村人を犠牲にすることをも見通している。彼は人間と神が一体になる国を夢見ている。しかし、キーガンは行動せずに円塔で瞑想に耽ることを選ぶ。彼の考えはブロードベントには理解されないし、理解できるラリーは、行動しないキーガンに対してよくいかに反目する。効率性追求の世の中に終わりが来るとキーガンは予言するが、ブロードベントとラリーは開発を進める。世界が二人の土木技師と彼らの仲間によって動かされてきたのはその後の歴史が実証している。『ジョン・ブル』は、近代文明の行き詰まりを予見した、普遍性の高い作品なのである。

『桜の園』は桜の木が切り倒される斧の音が響いて幕になり、『ジョン・ブル』では夕陽に照らされた丘にホテルやゴルフ・コースが造成されることが示唆されて終わる。二つの戯曲は、近代化に伴う自然破壊をも予言しているのである。

John Bull's Other Islandの翻訳

The Translation of John Bull's Other Island

小木曾雅文
M. Ogiso

新熊先生の指示に従って、この作品が小生の担当となり、昨年の9月11日に手をつけ、入院中の母の見舞いと死を挟みながら、11月15日に一応の試訳を完了した。始めのト書きから難渋し、アイリッシュなまりやコックニーの訳出に困ったが、段々と調子が出て来た感じで、終わりの方は楽しく筆が運んだ。

まず題名の訳語について。昔から『ジョン・ブルのもう一つの島』とされているが、“The Other Island of John Bull's”の意味にとったものと思われる。『ジョン・ブルの別の島』、『ジョン・ブルの他の島』、『ジョン・ブルの異島』も考えられるのではないかと提議してみた。黒川先生からショーが最初、“Rule, Britannia”を題に考えていたことが出た。いずれにせよ帝国主義イギリスの所有物としてのアイルランドが前提としてあることは確かであろう。佐

藤晋氏は『英国人の島アイルランド』としておられる。

I幕の終わりの方で、ラリーが、自虐的にアイルランド人のdreaming（夢想）、imagination（想像）、laughter（笑い）の甲斐のなさを批判する長広舌の場面。II幕でキーガンがノーラに言う有名なせりふ“My way of joking is to tell the truth. It's the funniest joke in the world.”「私の冗談の言い方は本当の事を言うことです。これこそ世の中で一番おかしい冗談です。」IV幕でのキーガンのアイルランド人の残酷な笑いへの警鐘を鳴らすせりふなどをまず紹介した。

次にIV幕のブロードベントのノーラへの求愛の場面のせりふ。ノーラはラリーと心躍らせて二人きりになった時、ラリーのそっけない態度に絶望して、泣き崩れている所をブロードベントの厚い胸板に抱き取られて、心行くまで泣きなさいと慰められ、思わず彼の愛の真実に打たれて、求愛を受け入れてしまう。ここの二人のやりとりで、ノーラの微妙な心の動きを、ショーは実に見事に描いている。

ノーラ、私が何をすることを望んでいらっしゃるの？ あなたの口から其の言葉が出たらすぐに結婚のそぶりを示すことなの？

ブロードベント、（自分の愚かな頭を両のこぶしでたたきながら）おお、何て馬鹿なんだ！ 僕は何てけだものなんだ！ 君のアイルランド人的潔癖なんだね。もちろんだよ、もちろんだよ。イエスなんだね。ええ？ 何？ イエスだね？ イエスだね？ イエスだね？

ノーラ、あなた、分かって下さってもいいと思うわ。たとえオールド・ミスになることを選ぼうとも、私はあなたの他にはだれとも結婚できないでしょう。

* * * *

ブロードベント、-----彼はどんな女の人も幸せには出来ないだろう。彼はいまいましいほど利口だ。しかし人生は彼には俗っぽ過ぎるんだ。彼は実の所、何事にも何人にも興味はないんだよ。

ノーラ、私、其の事を見抜いたわ。(Ive found that out.)

18年待ったノーラはじっくりと観察してラリーの正体を見抜いたのである。

次にIV幕の最後のラリー、ブロードベント、キーガンの三者の火を噴くような激しいやりとりはショーのすべての作品の中でも白眉というべきものであろう。ラリーの長広舌は省略したが、ブロードベントとキーガンのやりとりは終幕まで紹介した。ブロードベントのロスカレン開発への明確なヴィジョンを永遠の相からの観点で厳しく批判するキーガン。

キーガン、-----邪(よこしま)な4世紀の間、
世界はこの愚かな能率の夢を見て来ました。
そして終わりはまだ来ていません。し
かし終わりは来るでしょう。

* * * *

キーガンはアイルランドに絶望しながら、なお希望
を持っている。

ラリー、ああ、天国ですか、疑いなくそうですね。
僕はそこには行ったことはありません。
どこにあるか僕に教えられますか。

キーガン、今朝、あなたは地獄がどこにあるか
言えたのでしょうか。でも今それがここにあ
ることがお分かりでしょう。天国を見つけ
ることをあきらめないで下さい。それはこ
こより遠くはないかもしれません。

* * * *

夢想を批判するラリーに対してキーガンの有名なせ
りふ。

キーガン、すべての夢は予言です、すべての冗
談は将来の真面目です。

Every dream is a prophecy: every jest is an
earnest in the womb of Time.

* * * *

キーガンは国家・教会・人民、仕事・遊び・人生、
司祭・礼拝する人・礼拝される人、生命・人間・神
聖のそれぞれの三者が一者になり、一者が三者にな
る理想の社会を語るが、これを「要するに、狂人の
夢です。」(It is, in short, a dream of a madman.)と
締めくくって去る。作者ショーの淋しい自己総括と
も言えるせりふである。

~~~~~

## John Bull's Other Island と アイルランド演劇運動

John Bull's Other Island  
and Irish Dramatic Movement

大浦 龍一  
R. Oura

バーナード・ショーがウィリアム・モリス主催  
の夕食会でW・B・イエイツに初めて会ったのは  
1888年のことであった。その後この気質の全く違  
う二人のアイルランド人は、ロンドンとダブリンで  
各々の活躍の場を演劇に見だし、対立と協力を重  
ねることとなった。

ところで、1894年4月にショーの*Arms and the  
Man*がフローレンス・ファアによって、ロンドン

のアヴェニュー劇場で初演された時の開幕劇は、  
イエイツの*The Land of Heart's Desire*であった。  
当時、彼らは二人ともファアに恋愛感情を持ってい  
たようで、つまり、恋敵であった。若いハンサムな  
詩人イエイツは、*Candida*のMarchbanksを思わせ  
る。また、この公演の匿名のスポンサーはアニー・  
ホーニマンというイングランド女性であったが、後  
にアイルランド演劇運動に深い関わりを持つことにな  
った。

イエイツは、それまで不毛であったアイルランド  
演劇の確立を目指して1899年1月にグレゴリー夫  
人、エドワード・マーティンと共にアイルランド文  
芸座を設立した。同年5月、ジョージ・ムアの協力  
を得て、ダブリンのエインシャント・コンサート・  
ルームズで設立公演としてイエイツの中世を舞台に  
した詩劇*The Countess Cathleen*とマーティンの近  
代社会劇*The Heather Field*が上演された。翌年2月  
に文芸座の第2回公演として、ダブリンの商業劇場  
ゲイアティ劇場でアリス・ミリガンの詩劇*The Last  
Feast of the Fianna*、マーティンの妖精劇*Maeve*、  
ムアの喜劇*The Bending of the Bough*が上演された。  
しかし、この公演限りでエドワード・マーティン  
が文芸座を脱退した。第三回公演は同じ劇場で、  
1901年10月、ケルトの英雄伝説を基にした、イエ  
イツとムアの合作*Diarmuid and Grania*とゲール同  
盟会員出演によるダグラス・ハイドのゲール語劇『繩  
を綱う』*Casadh an tSugain*が上演された。これで  
文芸座は当初に予定していた三回の公演を終え、活  
動を終了した。また、ムアはイエイツとの間の諍い  
のため、以後演劇運動に決別した。

ともかく、文芸座の挑戦は曲がりなりにもアイル  
ランドの地に演劇の種をまいたのは確かだ。それ  
に触発されたフランクとウィリアムのフェイ兄  
弟のアマチュア劇団が、1902年4月にダブリンの  
聖テレサ・ホールで、AE(ジョージ・ラッセル)  
の*Deirdre*とイエイツの愛国的農民劇*Cathleen Ni  
Houlihan*を上演した。同年8月、フェイ兄弟の劇団  
を母体として、アイルランド国民演劇団が結成され、  
イエイツが会長に、ウィリアム・フェイが舞台主任  
に就任した。

国民演劇団は、翌1903年2月アイルランド国民  
演劇協会と改称し、3月に協会としての第一回公  
演がモールズワース・ホールで、イエイツの民話  
を題材とした散文劇*The Hour-Glass*と*Cathleen Ni  
Houlihan*、そしてグレゴリー夫人の処女戯曲で、  
感傷的な喜劇*Twenty-Five*が上演された。5月には  
ロンドン公演が実現した。サウス・ケンジント  
ンのクイーンズ・ゲイト・ホールで、イエイツの  
*Cathleen Ni Houlihan*と*The Hour-Glass*を含む5演  
目が上演され、注目を浴びた。10月にはダブリン

で、イエイツの新作詩劇*The King's Threshold*や、J・M・シングの処女戯曲で、農民劇*In the Shadow of the Glen*などが上演された。12月にもイエイツの*The Hour-Glass*など3演目が上演された。

翌1904年1月、協会はイエイツの詩劇*The Shadowy Waters*、シェーマス・マクマナスの民話劇*The Townland of Tamney*、グレゴリー夫人の*Twenty-Five*を、2月にはAEの*Deirdre*とシングのアラン島を舞台にした*Riders to the Sea*を上演した。3月には二度目のロンドン公演がウエスト・エンドで実現した。ロイヤルティ劇場で、シングの2作品を含む5演目が上演された。

イエイツと親交があり、このような協会の精力的な活動に共鳴したホーニマンは、同年4月、協会会長イエイツ宛にダブリンのアベール劇場を彼女が買収し、それを協会に無償で貸与することを約束した公開書簡を送った。7月、ホーニマンと協会とのアベール劇場に関する契約が成立し、翌月には劇場のライセンスが下りた。

そんな折、ロンドンで劇作家としての活動を強めていたショーは、イエイツから協会のために新作の提供を要請されていた。ショーは、同年6月に*John Bull's Other Island*の執筆に着手し、8月には脱稿した。けれども、10月になってイエイツは協議の結果、協会でのこの戯曲の上演が困難であることをショーに伝えてきた。そこで、ショーはこれを急遽ヴェドレーン＝バーカー興行に委ね、11月にロンドンのコート劇場で初演させ、成功を取めた。一方、協会の拠点劇場としてアベール劇場が完成し、同年12月に柿落としとして、イエイツ、グレゴリー夫人、そしてシングの新旧4作品が上演された。

結局、アベール劇場でショーの*John Bull's Other Island*が初演されたのは実に1916年のことである。この作品に描かれたアイルランドは、イエイツたちが求めていたものではなかった。アイルランド国民演劇の華やかな門出には相応しくないと考えられたのだ。

## 『傷心の家』における創造的進化

“Creative Evolution” in Heartbreak House

森岡 稔  
M. Morioka

『傷心の家』(1919)の成立年月日には、研究者の意見が分かれているが、第1次世界大戦(1914-1918)の戦中や戦後に執筆されていたことはまち

がいない。『傷心の家』においてショーは、科学によって衰退の憂き目にあった宗教に代わるべき新しい宗教、すなわち「創造的進化論」を想定した。人間は動物的レヴェルから徐々に進化してきた。だが、動物は環境の奴隷であるので、もともと動物の特性は受動性である。動物にとっての最大の関心事は生存を続けることである。それに対し、人間は「人生の意味」を問う動物である。人間は、自らの知性と想像力(そのひとつには科学)を使うことによって、環境の奴隷であった受動的状態から、自らが主人となり自分の足で立つ存在となってきた。進化の運命ですら能動的に形づくろうとし始めている。ショーは神が内在immanentする人間こそが、宇宙の諸問題を解決していくと考えていた。このことに気付かない人間は受動的な動物の世界から脱却できず、目的意識を失って倦怠や怠惰におちいり、その挙げ句に文明を破壊する戦争を引き起こしてしまう。さらに倦怠や怠惰から生まれる生存のむなしさは、死への無意識の願望をもたらすことさえある。

そのためにショーは、人類のために新しい探究の道を示す。それが「創造的進化」なのである。「心の目」「意志」「自制心」「超人」「知性」といった項目を掲げて、自己の心理的・肉体的限界を乗り越える進化をめざす。「創造的進化」における「高次の進化人種」は、道徳的な責務を自ら強く感じ、人類的な視野に立ちながら意志的に行動する人間である。しかし、ショトパー船長は「高次の進化人種」でありながら、老齢であることを理由に、現実には人類に向かって創造的進化論を発信する真の役割を果たしていない。『傷心の家』では、実業家、理想主義者、インテリ女性、芸術家が登場するが、彼らは人間がこのままではいけないということに気づきながら、何も行動することができず、全員が倦怠を感じている人々である。

ここでまず押さえておかなければならないのは、「傷心の家」の「傷心」とは、一般的な幸福を追い求めることをやめ、物質主義的な固定観念が破れて新しい段階に入り、創造的進化の目的に気付く状態をさす。一方、物質主義的世界に住み続ける人間もいる。精力的に金儲けをするマンガンや社交界に憧れていたショトパー船長の娘、レディ・アタワードの住む世界である。しかしレディ・アタワードは、物質主義的世界に物足らなくなって「傷心の家」の世界がなつかしくなり里帰りしてきた人間である。もう一人のショトパー船長の娘、ハッシャバイ夫人は「傷心の家」の住人であるが、物質主義的世界も理解している人間である。だからといって物質主義的な世界の住人になろうとはしない。ショトパー船長や彼女の夢想家の夫、ヘクターのような現実の世界に住んでいない風変わりな「傷心の家」の

住人の世話をするために、両方の世界の間に立つて「傷心の家」の住人たちの要とならなければならぬからである。レディ・アタワードの義弟ランダル・アタワードは「傷心の家」タイプの間人だが、いまだ物質主義の世界からは抜け出していない。『傷心の家』の中でも、ショーの物質主義的批判の典型的な例は、物質主義者のマンガンと結婚しようとする若い娘のエリー・ダンに対してショトバー船長がその結婚を反対し「傷心の家」教育を施すことが挙げられるだろう。

マンガンにとって、「傷心の家」は、創造的進化の考えを意識的にも無意識的にも持っているこの家の住人達によって、その物質主義をよってたかって非難される裁判所のようなものである。そのため、マンガンは自暴自棄になって上半身裸になるという奇妙な行動に出たり、ついには爆死する運命に遭ったりする。エリーの父、マッジーニ・ダンは、一方的に皆から糾弾されるマンガンの弁護人の役割をする。マッジーニ・ダンは、もともと「傷心の家」の住人の資質はもっているが、巡り合わせて物質主義的な世界で生きてきた人間である。物質主義と創造的進化の両陣営のバランスを少しとったとも言える。以上のように『傷心の家』の中で、ショーは現代社会に於いて物質主義的な考え方と創造的進化の考え方を対比しながら、後者の必要性を訴えている。

『傷心の家』でショーは「創造的進化論」をロシア風な悲劇的タッチで表し、『メトセラへ還れ』で生物学的・神話的・未来的に描き出す。ショーは人間の内面に深く入り、宇宙的な規模で創造的進化を考察していく。彼はニーチェやベルグソンやフロイトのように人間の内面にある「力」や「衝動」について突きつめて考えたのだった。古い宗教は受動的であり、「創造的進化論」という新しい宗教は能動的である。ショーによると、「創造的進化論」を理解し実践している人間の数は少ない。『傷心の家』においてショーは、物質主義者マンガンのような登場人物を非難あるいは断罪することによって、戦争状態に向かう物質主義的世界に警鐘を鳴らした。ショーによると、宗教的信念をもたない時代は不毛である。物質主義の行き着く先にある戦争という道を回避し、人類を平和へ導く最良策を見つけるためには、ショーの新しい宗教「創造的進化論」を再考することも一つの方法である。



## 『人と超人』第4幕試論 —アダムとイヴの祖型にみる超人思想—

“Superman” and Archetypal Pair of  
Adam and Eve in *Man and Superman*

磯部祐実子  
Y. Isobe

*Man and Superman* は、第3幕の大半で主人公 John Tanner が夢を見るという、一種劇中劇のような枠組みを持ち、そこで繰り広げられる地獄の問答によって、Shaw のキリスト教モラルの通俗性に対する批判を開示している。この宗教観は、戯曲全体を流れる主題として、一組のカップルの結婚までのせめぎ合いのドラマからも立ち表れている。本発表では、第4幕を中心に、Tanner とヒロイン Ann Whitefield の関係を Adam と Eve、そして原罪のアナロジーとして読み直してみた。

第4幕に先立つ Ann は、Adam と Eve を墮落へと貶めた蛇を彷彿させる、偽善と打算に満ちた言動を繰り返している。Ann はその身に纏う「羽毛の襟巻き (boa constrictor)」を Tanner に絡み付け、彼女の欲望を曝け出す。その姿は、まるで Tanner が彼女に与えた侮辱的な呼称、「大蛇 (boa constrictor)」がとぐろを巻くかのような。蛇が象徴する狡猾さを秘めた Ann は、狙いを定めた獲物を強かに追いつめて行く。その誘惑への恐怖心に駆られ、哀れにも逃げるようにしてシエラ・ネヴァダの荒野にたどり着く Tanner は、地獄を舞台とする自身の夢の中で、人倫の頹廃とその改革を巡る死者と悪魔の掛け合いを目の当たりにする。奇しくもそれは、Tanner 自身の社会改革案に通じるものである。この啓示的な夢を経た Tanner は、超人思想に開眼するという新たな知識の地平の獲得を果たす—あたかも Adam と Eve が禁じられた知恵の木の実を口にした時のように。

続く第4幕の舞台となるグラナダの庭園には、エデンの園を想起させる精緻なト書きがふせられており、さながら地獄から一転、天国へと迷い込んだかのような。この情景で注目したいのは、楽園的空間に無造作に置かれた「黄色い表紙 (yellow-backed)」の書物である。さりげない小道具として舞台上に登場するこの本は、19世紀末に出回った通俗的燭情小説「黄表紙本 (yellowbacks)」、あるいは *Man and Superman* が執筆される数年前まで刊行されていた耽美主義の季刊誌『イエローブック (*The Yellow Book*)』を連想させ、世紀末文学に対する批判を示唆しつつ、書物／知識と頹廃／墮落という連想から、

楽園喪失のテーマを暗示するものだといえるのではないだろうか。

こうした不吉な暗示によって第4幕の幕が開くと、Annの詐術が次々と明らかになる。AnnはOctaviusの純粹さと自分への好意につけ込み、彼を心任せに弄びつつ、父亡きあとの後見人としてTannerを自ら推挙した真意を巧みに隠していたのだ。しかし、彼女はTannerの改革案になど目もくれない。Annのもくろみ通り後見人に担ぎ上げられたTannerは、法的には彼女と「父娘」の関係—Eveもまた、Adamの「妻であると同時に、彼の身体から抜き取られた肋骨から創造された「娘」でもある—toにあたるため、Annの犯した「罪」は亡き実父とTannerの二人の父に対して負うことを意味する。またTannerにしても、ついにAnnの誘惑に屈して後見人という責務を途中放棄し、その期待を裏切るのだから、Annの罪深さは、Adamを誑かし、原罪というあまりに大きな代償を人類に齎したEveのそれと重なるものである。

罪を犯して結婚の契りを交わすTannerとAnnには、父の不在によって、父／神という絶対者による裁きと死、それらへの恐怖とは無縁の、幸せに満ちた未来が約束されているかのように見える。しかし、彼らもまた、実世界で結婚生活の営みを全うするために、グラナダの庭園という楽園から立ち去ることを余儀なくされる。結婚や家庭生活を人生の幸福や終着点と看做さず、あくまで改革者の敗北と恥じ入るTannerにとって、それはまさに楽園喪失を意味する。改革者としての道を断たれ、自ら＜超人＞となる道をも断たれたTannerは、Annとの家庭生活を築く中で、後見人として頓挫したAnnの矯正を再開させ、彼らの子孫に＜超人＞の誕生を託すことになるだろう。敗北者と成り果てたTannerは、それでも尚、庭園／楽園を後にする間際に、婚礼衣装の華飾を拒絶し、衣服への非難を口にする。衣服がエデンの園を追放されるAdamとEveの原罪を象徴することを考えると、Tannerの言葉は意味深いものだと言える。

TannerとAnnのドラマは決してロマンティックで、“a lifetime of happiness”を象徴する結婚では終わり得ない。釈然としない余韻を与えつつも、楽園を追われるようにして足早に舞台を去ろうとする二人は、いつの日にか彼らの末裔から待望の＜超人＞が誕生するやも知れないという一縷の望みを残して行く。*Man and Superman*は、Shawの紡ぎ出した超人思想の起源を物語る一篇の楽園喪失譚、「幸福なる罪過 (felix culpa)」の物語として読み直すこともできるのである。

## *Back to Methuselah* に於ける 創造力の泉

The Life Force in *Back to Methuselah*

松本 承子

S. Matsumoto

1917年～20年に執筆された*Back to Methuselah*は、芳しくない興業収入にも拘わらず評価は高く、多くの批評家が絶賛している。ショー自身もこの作品を高く評価し、オックスフォードのWorld Classicシリーズの為にこの作品を選んでいる。彼は“the Life Force”に突き動かされこの作品を書き上げたと言っている。ショーに全てを捨てさせ、一心不乱にこの作品を創造させた、“the Life Force”、創造力の泉をこの作品を通して見ていきたい。

この作品では“the Life Force”がvortex、渦として描かれている。Lilithが説明するように、この世の端緒は、“the whirlpool of force”、純粋な力の渦であったが、リリスがそこにlifeを齎した。つまりその渦巻はLifeとforceが合わさったもの、即ち、“the Life Force”になったと言える。そうすればその渦は、リリスが説明するように彼女自身であるが故に、リリスは“the Life Force”と言える。又、同時にその“the Life Force”は“a living soul”になり、かつては人類の肉体の主人であった。しかし次第に物質の奴隷となってしまった。その為、人類はリリスの声に耳を傾けることが出来にくくなっていた。しかし人類の肉体が進化する中でも、リリスの意志は変わることはなかった。

その意志とは、人間が自らを新たに創造、再生し、高次の自分へと進化させ、全能と全知を追求することである。この進化の過程をショーは“Creative Evolution”と呼ぶ。ショーの進化はダーウィンが提唱する直線的で不可逆的な進化とは違う。彼の進化は、この作品の冒頭で、蛇が木にぐるぐると無限に巻きついていと描写されているように、渦状に、人間が紆余曲折しながら進化するものである。

ショー自らが自身の宗教であると述べた“Creative Evolution”が、ダーウィンの進化論に異議を唱えるものであるのは周知のことである。「進化が偶然の産物である」という点をショーは疑問視している。*Sixteen Self Sketches*でサミュエル・バトラーがダーウィンの進化には“mind”と“morality”が抜けているという事を指摘した事をショーは賞賛している。ショーは、作中の聖職者と科学者であるBarnabas兄弟の結合のように、進化は精神の結合なしには不可能であると訴えたかったのである。

う。劇作家として、作品を書く際に、心の深奥に感じる自分であって自分でない者の存在、つまり彼の言葉でいえば、“the Life Force”によって進化する自分自身をダーウィンの進化論では説明できないと考えたのではないだろうか。人類の生物学的進化の背後には、“the Life Force”という人知では計り知れないものが存在するということを、この作品内で“Creative Evolution”を表象することで、それを説明したのである。彼が劇作家として説明義務を感じたのは、この作品の執筆時期を見れば一目瞭然である。「盲目的で目的を持たない進化論」への信仰の高まり、それに続く唯物論故に、人々は徐々にモラルを失った。それが露呈したのが、第一次世界大戦である。この戦争とそれ以前の戦争との最大の相違点は、大戦が、戦争規定を一切無視し、民間人までも巻き込み大量殺戮に至った‘total war’であったことである。死者数は戦闘員が900万人、非戦闘員が1000万人、負傷者が2,200万人と言われている。この様な被害を可能にしたのは技術進化である。機関銃、ライフル銃が使用され、化学兵器（毒ガス）や戦車や飛行機が本格的に投入された。神と科学のバランスが崩れ、科学技術の進歩に余りにも重きを置きすぎた故に人々は、人間性を失い、結果、このような結末を迎えるようになったと考えられる。そして、戦後、それまでも崩壊しつつあった全ての秩序が完全に崩壊し、全てが混沌とし、確かなものは何ともなくなり、人々は不安に苛まれていた。ショーはこのような世の中の人々に、確かなものを与えたかったと思われる。目的のない人生に虚無感を感じる人々に生きる目的、意味を伝えようとしたのである。

*Back to Methuselah* というタイトルは、死亡率が高く、平均寿命が、男性では45-54歳、女性では35歳から44歳であった当時のイギリス社会に、生きたいという意志があれば、長生きは可能であり、そして長生きするだけの価値がある目的が我々にはあると伝えている。それ故に、その全知全能を手に入れ、the Life Forceと一体になるという目的を渦巻として描いたのであろう。1913年、英国で活躍した渦巻派のWyndham Lewisが渦巻にモダニストの目的と理想を表象したように、ショーもまた、全ての観客に、目的を持って出来るだけ長く生きてほしいという思いを込めたのかも知れない。



## 『お日様が照る間に』における ナンセンスの世界

Nonsense World in *While the Sun Shines*

落合 真裕  
M. Ochiai

テレンス・ラティガン（1911-77）は、ある社会の文化やしきたりに凝り固まった人々、特に彼の喜劇の愛好者たちであったクラスの人々たちが、異なる文化と接触した時に見せる戸惑い、混乱、または現実には考えられないような行動で観客の笑いを獲得してきた。

『お日様が照る間に』（1943）は中でも大ヒットをした喜劇で、1,154回もの上演回数を記録している。この劇は、英国人伯爵とその婚約者が、突然現れたアメリカ人とフランス人のこれまでにない考え方や価値観に触れて、時折狼狽しながらも自らにとって最良の選択をし、自我を確立していく話である。そこで3種の文化の接触場面が笑いを生み出していることに疑いはないが、それ以上に最終的に物事をダイスゲームの勝敗で決めるというナンセンスがこの劇には存在する。そこで、このダイスゲームで物事を決めるという行為はこの劇においてどのような意味を持っているのであろうか。

この劇の中心的人物である英国人男性ハーペンデンは長年同じ社会で生きてきたエリザベスとの結婚を目前に控えている。ところが、道端で泥酔しきったアメリカ人のマルバーニーを助けたことで、突然、彼を自宅に住まわせることになってしまう。そこへ、エリザベスが今度は列車で相席したフランス人のコルバートと共に住まわせて欲しいと懇願してくる。こうして、奇妙にも文化の異なる3人の男性たちが同居することになる。コルバートはエリザベスがハーペンデンに対して「情熱や白熱に燃える心を抱いていない。」と二人の婚約を解消させようとする。一方、マルバーニーはエリザベスを情婦と勘違いをして彼女を口説き落とそうとしてしまう。結果的にハーペンデンは、寝泊りする場所を二人の外国人に提供するだけでなく、婚約者をも誘惑され、それまでの平穏な生活をかき乱されることになる。

そのような身勝手な男たちの振る舞いにハーペンデンは辛抱強く耐え、礼儀正しく常に冷静にことを受け入れようとするのである。だが、婚約者を誘惑されてもなお、マナーを重んじるハーペンデンの振る舞いにコルバートは苛立ちを感じ、ハーペンデンを無能な伯爵呼ばわりして彼の怒りを煽ろうとするのである。マルバーニーの身勝手な行動、コルバー



トの逆鱗に触れる言葉に刺激を受け、ハーペンデンはそれまで隠していた怒りの感情を露にして、マナーを重んじる上流階級の規律やしきたりを打ち破るのである。そして、マルバーニーと手を組んでコルバートに暴力的行為を与えようと言いつたのである。この点において、マルバーニーとコルバートは、マナーに掟われて常に感情を表に出さないハーペンデンの感情の開放をし、本能的、感情的な人間にさせていると言える。

ところが、ハーペンデンは一時的にコルバートやマルバーニーに刺激を受けたものの、最後にはやはりこれまでの理性的な愛を求めるエリザベスと結婚することになる。同時に、エリザベスもまた、一時的にマルバーニーの情熱的な愛に魅力を感じるが、「白熱に燃えるような何とかがあって言うのは間違いなの。他の人には大丈夫かもしれないけど、私には向いていないの。」と最終的にハーペンデンの元へ戻るのである。つまり、アメリカ人やフランス人の考え方や、価値観が介入して一時的に刺激を受けた英国人カップルではあるが、最終的には、常に礼儀正しくマナーを重んじる英国人としての態度を貫く決意をしたのである。言い換えれば、英国性の保持に徹したのである。

ここで、最初に述べたゲームで勝敗を決めるというナンセンスの話に立ち戻りたい。ゲームというのは共通する一つのルールに従い、決して暴力的ではなく一定のマナーを守った中で行われる戦いである。この劇の中で行われているゲームも言葉で罵っても暴力的行為がなされることはない。その点において、ゲームで戦うという行為は英国人的な礼儀、規律を守る行為をより強調していると言える。

だが、それだけではなく、ゲームという遊びを取り入れることでラティガンはよりユーモア性を高めている。というのも、2幕の終わりでは、エリザベスと面会する順番を決めるために、また3幕の終わりには花婿付添い人を決めるために、彼らはクラブと呼ばれるサイコロゲームで競うことになる。議論を交わしながらも遊びで重要な事柄を決めるというナンセンスにより、ラティガンの英国人としての誇り、愛国心というメッセージは表面的に軽くなる。そして、観客たちは遊びで問題を解決しようとする行為により、戦後の英国が直面している他国文化の介入という現実問題の深刻さから抜け出すことができるのである。観客の笑いを取れる劇作家ほど優れていると考えていたラティガンは、多様化していく社会の中での英国性の保持というメッセージ以上に、劇場におけるユーモアの重要性を強調したのである。

## *Man and Superman* の Hell Act

### Hell Act of *Man and Superman*

小木曾雅文

M. Ogiso

シエラネヴァダ山中の夢の中で、Tanner が Don Juan に、Mendoza が The Devil に、Ann が Ana に、Ramsden が The Statue に変身する。ショーはダンテとミルトンの描いた酷烈な地獄と陰惨な悪魔を一変させ、楽しい地獄と筋の通った主張を展開する論客の悪魔を存分に活写して見せる。作品研究会では市川又彦訳、喜志哲雄訳を紹介、堺利彦訳はこの幕は梗概のみであった。

The Devil は幸福を追求する現実的リアリストであるのに対し、Don Juan は Life Force の使徒で、向上を願い、全知全能の獲得を渴望する。

heaven is the home of the masters of reality:  
that is why I am going thither.

「天国は現実の主人の住家だ。それだからこそ、僕は其処へ行こうとしているのだ。」(市川訳)

「天国はどうしようもない現実を心ゆくまで味わう場所だ、だからこそ私が出かけて行くんじゃないか。」(喜志訳)

「現実界の主人の住処たる天国」(堺訳)

地獄に飽き足らず、レンブラントもニーチェも天国に移って行った。筆者は“the masters of reality”を「現実の達人たち」と訳してみたが、直ぐ後のところに“earth, which is the home of the slaves of reality.”とあり、「現実界の奴隷の住処たる地上」堺訳。“masters”は“slaves”に対するもので、堺訳が一番適切かと思われる。

市川氏は、“that the mammoth and the man, the mouse and the megatherium, the flies and the fleas and the Fathers of the Church, are all more or less successful attempts to build up that raw force into higher and higher individuals”「太古の巨象も人間も、二十日鼠も大懶獣も、蠅も蚤も、昔のクリスト教会の建設者達も、皆な多少はその生(なま)の力をば、段々と高い個性に築き上げるのに、与つて力あるものだということ」に、「マンモス、マウス、メガセリウム、フライス、フリース、ファザースオブチャーチ」とルビを振って、後の「頭韻の為に出したばかりなのだよ」に生かしている。喜志訳では、「ただ口調がいいからやっただけさ」となっている。市川氏の工夫に感心させられる。

堺氏は‘Maxims for Revolutionists’を「革命家座右銘」として摘訳している。中で、“Titles distinguish the mediocre, embarrass the superior, and

are disgraced by the inferior.”「中才は其の肩書に依って現はれ、大才は其の肩書を邪魔にし、庸才は其の肩書を汚す」は、あの山本五十六連合艦隊司令長官が共鳴し、揮毫して、知人に書き送ったという。

長い白熱の議論の連続の中でショーは機知や笑いを挟んで、観客が飽きてしまわないように工夫を凝らしている。其の抜粋の紹介をした。

機知に富む警句的表現の例

THE DEVIL Englishmen will never be slaves: they are free to do whatever the Government and public opinion allow them to do.

「イギリス人は決して奴隷にはならない。彼らは政府と世論が許すことは何でも自由にやれる。」

THE DEVIL An Englishman thinks he is moral when he is only uncomfortable.

「イギリス人はただ苦しいだけで自分は道徳的と考える。」

DON JUAN Nature is a pander, Time a wrecker, and Death a murderer.

「自然は女衞、時は壊し屋、死は殺し屋。」

コミックなせりふ

MENDOZA Yes: I, Mendoza of the Sierra, was a waiter. Hence, perhaps, my cosmopolitanism.

メンドーザ 「そう、我輩、シエラ山脈のメンドーザは給仕でした。だから世界主義者なんでしょう。」

\* \* \* \*

THE OLD WOMAN The Devil! I speak to the Devil!

DON JUAN In hell, Señora, the Devil is the leader of the best society.

老女 「悪魔ですって！私は悪魔と話しているの！」

ドン ジュアン 「地獄では悪魔が上流階級のリーダーですよ。」

## イギリス女性参政権運動と演劇

— 「女優参政権同盟」(Actresses' Franchise League) の結成と活動—

*The Women's Suffrage Movement and the Stage in Britain: Actresses' Franchise League*

山本 博子  
H. Yamamoto

1900年代になり、エドワード朝を迎えたとき、イギリスの女性参政権運動は半世紀にわたるロビー

活動でも大きな進展が見られなかった。このような状況を打破しようと、ミリセント・フォーセット率いる「女性参政権協会全国同盟」(NUWSS)とは別に、パンクハースト母娘により、「女性社会政治同盟」(WSPU)が結成される。運動はより活発になり、時には過激な暴力的手段に訴え、非難もされるが、世間の注目を浴びるようになる。女性参政権運動はすべての階層、すべての職業の女性を政治的活動へと駆り立てることになった。女優たちも例外ではなかった。

1908年12月中旬、ロンドン中心にあるクライリオン・レストランで「女優参政権同盟」の初めての集会が開かれた。トップ女優のエレン・テリーをはじめとし、ケンダル夫人、ヴァイオレット・ヴァンプルー、エヴァ・ムーア、デシマ・ムーア、シシリー・ハミルトンなど400人くらいの女優とそのファンたち、演劇関係者でにぎわった。

この集会は、女性参政権支持の宣言を採択し、活動目的、活動方針、会員資格などを決定した。翌日の新聞は、女優たちの華やかな集会の模様と、選挙権を公然と要求したウエスト・エンドのスターたちの名前で占められていた。

この同盟の活動で注目すべき点は、第一に、女性参政権運動を演劇活動により宣伝し、強化することによって政治的な目的に貢献したこと、第二に、「女性参政権作家同盟」とともに、それまでは目に見えない存在であった多数の女性劇作家に活動の場を与え、かつ多くの新たな女性劇作家を産み出したことである。

1909年11月、スカラ・シアターで演劇と政治の夕べを主催した。3つの劇とページェントがプログラムであった。このときのページェントは運動資金獲得を目標としたため、エレン・テリーなど、有名女優が出演し、大成功をおさめた。

各地の参政権同盟の運動が活発になるとともに、「女優参政権同盟」への出演依頼も増え、アイネス・ベンスーザンを運営責任者として演劇部を設置し、各地の集会にメンバーを派遣した。女優たちは政治集会で、小劇、歌、朗読などで、集会参加者を楽しませるだけでなく、活動家に話し方のコツを教えるような仕事もした。

ベンスーザンはこの活動を通じて新しい女性劇作家を探し出そうとした。これまで戯曲を書いても上演される機会がないので小説を書いている女性作家たちや、初めてペンを手にする女性たちに戯曲を書くように勧めた。

「女優参政権同盟」はすべての参政権運動組織を支援するという方針の下で活動していたので、ウエスト・エンドから、労働者の多いイースト・エンド地区にまで活動範囲を広げていった。1913年には

会員数は900人に達し、演劇に関係する女性のほとんどが加盟していたという。同年、ベンスーザンの尽力により、女性によって運営される独立した女性劇団を設立する。女性劇団は12月に、ロンドンのコロネット・シアターで公演するが、劇団活動がこれからという時に、イギリスの第一次世界大戦参戦により、次のシーズンの公演は実現しなかった。女性劇団は公演活動を続けることができなかったが、「女優参政権同盟」の活動を土台として、エディス・クレイグはパイオニア・プレイヤーズを立ち上げた。この劇団は大戦後まで存続している。

エリザベス・ロビンズ作『女性に参政権を！』やシシリー・ハミルトン作『ドブソン店のダイアナ』のようにフル・レングスでメジャーな劇場で上演され、多くの観客を動員した劇もあるが、「女優参政権同盟」の劇の大部分が短編だった。また、プロバガンダを目的としているので、登場人物の大部分は女性で、運動に共感を持つような結末になっている。

しかし、女優と女性劇作家にとって選挙権獲得の闘いは、女性作家による戯曲や女性の問題を扱った劇が上演されることの少なかったアクター・マネージャー・システムという男性支配の演劇界で、自分の思想を発表するための闘いでもあった。これまであまり語られることのなかった「女優参政権同盟」の活動を女性史としても、エドワード朝演劇史としてももっと研究していきたい。

---

## 晩年のパトリック・キャンベル夫人と バーナード・ショー

Mrs Patrick Campbell in Later Life  
and Bernard Shaw

大浦 龍一  
R. Oura

バーナード・ショーはパトリック・キャンベル夫人（通称ミセス・パット）のことをHellcat（あばずれ女、魔女）と呼び、「二度と一緒に仕事をしたくない」と言っていたが、彼女の伝記を書いたマーゴット・ピーターズによると、ショーが人の死を日記に書いたのは、彼の妻シャーロット以外では、彼の姉とミセス・パットだけだったそうだ。それだけ、彼女はショーにとって特別な存在だったのではないか。

ミセス・パットは1914年7月に*Pygmalion* ロンドン公演の幕が降りた後に米国に渡り、1916年春帰国するまで全米中をくまなく廻った。実のところ彼女はロンドンでの*Pygmalion*の続演を望んでいた

し、興行的には可能だったかも知れない。しかし、Higgins役で、劇場主でもあったハーバート・ピアボーム・ツリーが自分の役に飽きてしまったのだ。結局、彼の意向で打止めとなったのである。そこで米国巡業では、ツリーの代わりのHiggins役をロンドンでPickeringを演じていたフィリップ・メリヴェールが演じるようになった。

1914年10月12日ニューヨークで*Pygmalion* 米国公演の幕が切って落とされた。そして12月13日にニューヨークを後にし、全米ツアーに出発した。このツアーでは、1915年1月にミセス・パットの再婚相手のジョージ・コーンウォリス＝ウエストが戦地から3ヶ月の病氣休暇で彼女の下を訪れ、一座に合流し、カンパニー・マネージャーを務めた。さらに彼はミセス・パットに演技を教えてもらい、*The Second Mrs Tanqueray* に出演し、*Searchlights* という戦争物では現役の軍人であることを利用して主役も演じた。

けれども、今回のツアーは興行的に見ると、大都市はともかくとしても、西部の地方都市では*Pygmalion* は自分達とは縁が無いインテリのための演劇と思われて敬遠されたので、予想外の苦戦を強いられた。

帰国後数年間、ミセス・パットはあまり良い作品に巡り会えなかった。そこで、1920年に*Pygmalion* がロンドンで再演されることになった。実は1917年にツリーが*Pygmalion*の再演を考えていたのだが、実現することなく急死してしまっていたのである。今回は亡きツリーの娘ヴァイオラ・ツリーが、父の遺志を継いでマネージメントを執った。*Pygmalion* は1920年2月10日からオールドウィッチ劇場で、更に同年5月10日からはデューク・オブ・ヨークス劇場に場所を移して上演された。これがミセス・パットの演じた最後のElizaとなった。その後も彼女はこの役を演じたいという希望を持っていたのだが、年齢的に小娘の役を演じるのはさすがに無理であるとしてショーが拒否したのである。

1930年代に入るとミセス・パットの出演の機会は大幅に減った。なぜなら、彼女是一座を率いてツアーを組むための金銭的な重圧に耐えられなくなっていたからだ。そこで、彼女は自分独りだけでもできる講演旅行を企画した。1930年に実現したミセス・パットの*The Art of Acting and Beautiful Speech* という題の米国講演旅行がそれである。

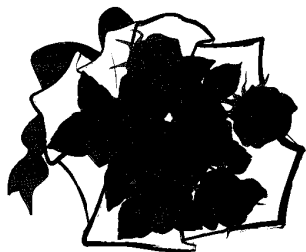
更に、ミセス・パットは映画出演にも活路を求めようとした。彼女が最初に映画に出演したのは、1930年の*The Dancers* である。彼女が出演した5本の映画は全てハリウッド映画であった。しかし、彼女は映画の演技と舞台の演技を区別できなかったようだ。また、マーゴット・ピーターズによると、

観客なしでカメラを相手に演技することに戸惑いと恐怖を感じたようだ。彼女の映画出演は1935年の*Crime and Punishment*のPawnbroker役が最後となった。その後も映画出演のオファーは何度もあったが、全て辞退した。

ところで、ショーは1912年からミセス・パットに恋愛感情を抱くようになっていたが、彼女は1914年にショーを振って、自分より9歳年下のコーンウォリス＝ウエストと再婚した。二人の仲は1916年頃までは非常に良いものだったが、1919年には早くも破綻をきたした。原因は、彼が浪費家で多額の負債を抱え、その上、女性関係まであったからだ。この年以来ミセス・パットは死ぬまで夫と別居することになった。ただし、彼女は求められても離婚には同意しなかった。

この二年前にこれ以上にミセス・パットを悲しませた出来事があった。最愛の息子ベオの戦死である。彼女は息子を溺愛し、それが彼の離婚の原因になったほどである。彼女にはもう一人女優をやっていた娘のステラがいた。けれども、母親と娘の関係はうまく行かなくなっていた。そして、第二次世界大戦勃発という非常時も災いして、ミセス・パットは肉親に看取られることなく、1940年逗留先の南仏のポーでその75年の生涯を閉じた。

ところで、ミセス・パットは経済的な理由からショーとの往復書簡集を出版したがっていたが、ショーは彼の妻の手前、認める訳には行かなかった。そして、二人の最後の手紙のやり取りは、彼女の死の前年の夏のことだった。映画版*Major Barbara*の製作者のガブリエル・パスカルがLady Britomart役を彼女に演じてもらっていたというショーの手紙に対して、彼女が辞退を申し出、それに対してショーがまた手紙を寄越したものである。ショーは最後の手紙で、ミセス・パットは英国に戻るのに何ヵ月も愛犬と別れるのが嫌だから辞退したのだと茶化している。しかしながら、辞退の本当の理由が何であれ、彼女のショー作品における演技が映像に残らなかったのは、誠に残念である。



## 【書評】ショーと出版社の書簡集

*Bernard Shaw and His Publishers*. Edited by Michel W. Pharand. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

森川 寿

Pharand教授が長年編集に携わってこられた、バーナード・ショーと出版社の間で交わされた書簡集が、トロント大学出版局による*Selected Correspondence of Bernard Shaw Series*の一冊として発行された。187通の手紙が収められ、そのうち165通はショーが出版社に宛てて書いたものである。90通は今回が初めての発表で、資料価値も高い。編集の途中経過を、教授は2004年11月に本協会の秋季大会で発表されたし、論文“*Shaw and Businessman: Bernard Shaw and his Publishers*”として『バーナード・ショー研究』第8号(2005) pp. 1-34に投稿されているので、そちらも参照いただきたい。

ショーでなければ、作家が出版社と交わす手紙ばかりを集めた本に魅力はないだろう。ㄇ切や印税についての事務的な連絡に興味を持つ読者は多くない。しかし、ショーの場合は、彼が自作の出版に関する全てをコントロールしようとしたために、出版業界の習慣を打破し、作家の権利を高める戦いの記録となっている。ここには、エレン・テリーやキャンベル夫人との間に交わした愛の語らいもなければ、グランヴィル＝バーカーや他の作家・批評家に送った演劇論もないかもしれないが、敏腕ビジネスマンとしてのショーの側面が浮き彫りにされ、同時に19世紀末から20世紀前半の出版事情がうかがわれる。

序論では、ショーの出版に関する態度が分かりやすく解説されている。その特徴は、作家本人が印刷までを管理し、出版社は販売だけを担当した点である。ショーは、時には宣伝方法まで指示して、いわば本作りの入り口から出口までを支配しようとしている。そうすることによって、ショーは彼特有の綴りや句読法、活字や余白の割合、本の装丁までを統括し、そして当然のことながら著作権料をしっかり確保した。従来の習慣的製本を踏襲しつつ、作家の取り分を抑えて利益を上げたい出版社にとって、彼は、厄介でしたたかな交渉相手だったのである。

それぞれの手紙には語句や人物についての注釈が付されていて理解を助けてくれる。さらに、関連する手紙の相互参照もあるので、テーマ毎に調べるのにも便利である。この書簡集をきっかけに、ショーの新たな側面の研究が進むと期待される。

## 末永先生を悼んで

島 村 東太郎

末永国明先生が平成21年6月に亡くなった。86歳であった。さびしいかぎりである。

先生は、水戸市のお生まれ。旧制の東京文理科大学を卒業後、1951-52年に米国のノースキャロライナ大学大学院に留学（ガリオア留学生？）。

この大学では、（ショーの公認伝記作者の）A. ヘンダーソン教授が数学を教えていた。そこで、古本屋に1932年発行の伝記を探してもらって、ヘンダーソン教授を訪ねた。本に、氏名と場所（Chapel Hill, N.C., U.S.A. / May 10, 1952）をサインしてもらった。この本は、先生の宝物の一つになった。

1951年のクリスマスシーズンに、ニューヨークへ出かけて、芝居をごらんになった。『シーザーとクレオパトラ』の出だしの長いト書きは、客席で聞くと、退屈しなかった、という。

帰国後、「アメリカのミュージカル」（『英語青年』、1962年）「ミュージカルズ」（『戦後アメリカ演劇の展開』文英堂、1978年）をお書きになった。

ショーについては、二年の時に、福原麟太郎教授の指導で、小山内薫を調べた。小山内は、D. マッカーシーの『コート座』（1907）を読んでいて、英国近代劇運動に共鳴していた、という。そこで、卒業論文ではショーの初期の戯曲を取りあげた。

論文には、「G. B. Shawと新劇運動」（『英語青年』、1960）。その他は、福原先生還暦記念論文集『近代の英文学』（研究社、1955）、『上代たの先生米寿記念英米文学論集』（1974）、『大村喜吉教授退官記念論文集』（1982）などに載っている。

新制の東京教育大学では、アメリカ文学科の創設に参加。アメリカ演劇に力点を移された。

昭和51（1976）年3月-4月にかけて、米国、英国へ出張。お出かけになる前に、立ち話をした時に、「米国では、ルームメイトとの再会が楽しみだ」と言っておられた。サンフランシスコ、ニューヨークとまわって、“performing arts”（舞台芸術）という言葉が目にとまった。しかし、ロンドンでは気がつかなかった、という（『英語青年』、1976年）。

最後に、平成10（1998）年春の叙勲で、勲三等旭日中綬章を受章された。

## 〈研究業績（2008-2009年度）〉

磯部祐実子

- 口頭発表

「『人と超人』における衣服と超人思想」（日本英文学会関西支部第4回大会、同志社大学、2009年12月）

大浦龍一

- 口頭発表

「近代劇の大衆化：バーナード・ショー作『ピグマリオン』初演についての考察」（日本演劇学会全国大会、日本橋学館大学、2008年6月）

新熊 清

- 著書

1. 『英米文学への誘い』（共著）文化書房博文社、

2008年7月〔執筆担当箇所（pp. 239-263）

第15章イギリスの偉大な劇作家 I ウィリアム・シェイクスピア、II ジョージ・バーナード・ショー〕

2. 『翻訳文学のあゆみ—イソップからシェイクスピアまで—』世界思想社、2008年10月

森岡 稔

- 口頭発表

“Transpacific Displacement and Maxine Hong Kingston’s Tripmaster Monkey” [国際アメリカ学会（IASA）、北京、2009年9月18日～20日]



THE BERNARD SHAW SOCIETY  
OF JAPAN

President : Kiyoshi Shinkuma

Editor : Ryuichi Oura

No. 33 June 2010

## 日本バーナード・ショー協会の活動(2009年度) Activities of the Society in 2009

### (1) 春季大会 2009年6月6日(土)

(於：実践桜会)

第39回総会

2008年度会計報告、その他

研究発表

大浦 龍一：晩年のパトリック・キャンベル夫人  
とバーナード・ショー

Mrs Patrick Campbell in Later Life and  
Bernard Shaw

森岡 稔：『傷心の家』における「創造的進化論」

“Creative Evolution” in *Heartbreak House*

山本 博子：イギリスにおける参政権運動と演劇  
— 「女優参政権同盟」の結成と活動 —

The Suffrage Movement and the Stage in  
Britain: The Formation and Activities of  
Actresses' Franchise League

### (2) 第42回作品研究会 2009年9月5日(土)

(於：実践桜会)

発表者 小木曾 雅文、磯部 祐実子

作 品 *Man and Superman*

### (3) 秋季大会 2009年11月21日(土)

(於：名古屋学院大学名古屋キャンパス)

研究発表

松本 承子：*Back to Methuselah*に於ける創造力の泉  
Life Force in *Back to Methuselah*

落合 真裕：『お日様が照る間に』におけるナンセ  
ンスの世界

Nonsense World in *While the Sun Shines*

森川 寿：*John Bull's Other Island*の現代性

Modernity of *John Bull's Other Island*

### (4) 第43回作品研究会 2010年3月13日(土)

(於：名古屋学院大学名古屋キャンパス)

発表者 小木曾雅文、大浦龍一

作 品 *John Bull's Other Island*

## 『戯れの恋』を観て

森川 寿

黒川欣映先生が翻訳と演出をされたアリストパネス・カンパニーのバーナード・ショーの上演も三作目となり、いよいよ調子が出てきた。

今回が本邦初演となる *The Philanderer* は英米でも取り上げられることの少ない作品で、ショー協会の研究発表で扱われた例もほとんどない。ところが、舞台に乗せてみるととても面白い芝居だと分かった。処女作の *Widowers' Houses* がまだウェル・メイド・ブレイの約束事にとらわれているのに対して、二作目ではずっと自由に登場人物が“跳ね回って”いる。特に女性3人の違いが面白く、ショーの芝居がよく「女優の芝居」と呼ばれる所以を実感した。中でもジュリア（秦由香里）が甘えん坊の「女らしい」女性ぶりを遺憾なく発揮していて、彼女が引き起こすはた迷惑な恋愛騒動は大いに楽しかった。しかし、ジュリアに対抗する「新しい女」のグレイス（堀江真理子）は、知的な面は出ていたものの、比較の出番が少なく、ジュリアと対照的な存在として描かれているだけに思えた。この戯曲の評価が低いのは、古風な女性の欠点を風刺するのには成功して

いるが、それに代わるべき新しい女性の印象が薄いからなのかもしれない。

いずれにせよ、ショーの戯曲がアリストパネス・カンパニーによって次々と上演されていることは誠に喜ばしく、黒川先生が次に何を取り上げられるのか今から楽しみである。

アリストパネス・カンパニー公演『戯れの恋』

2009年11月20日～29日(於：スタジオAR)

原 作 *The Philanderer*

訳・演出 黒川欣映

配 役 チャータリス／高橋和久、グレイス／堀江真理子、ジュリア／秦由香里、パラモア／武田至教、シルヴィア／長谷川千夏、クレイヴン／側見民雄、カスパートソン／内山恵司

スタッフ 制作／北川正徳、美術・照明／皿田圭作、音響／柳原健二、衣装／鳥居照子、舞台監督／小関英勇、演出助手／鳥居慎吾、宣伝美術／寺井正樹、照明オペレーター／稲垣良治、音響オペレーター／柳原健二、舞台監督助手／伊藤信