

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 飯田敏博  
事務局 森川 寿

No.34 日本バーナード・ショー協会機関誌 June 2011

## アクトレス・マネージャー、 レーナ・アッシュウエル (1872-1957)

An Actress Manager, Lena Ashwell  
(1872-1957)山本 博子  
H. Yamamoto

1907年にレーナ・アッシュウエルはキングズウェイ劇場の99年間賃借契約を結び、マネジメントに着手した。キングズウェイ劇場は1889年にイブセン作『人形の家』を上演したことで知られている。W.S.ペンリー所有の劇場を改名したものである。アッシュウエルは「なぜ劇場のマネジメントをしようと決めたのですか」と、インタヴューで問われ、「今のシステムのもとでは自分の演じたい役を得られないからです」と答えている。しかし、アッシュウエルに十分な資金はなく、ある資産家の女性から資金を提供された。この後援者の女性との関係は後日、トラブルを招くことになった。

アッシュウエルはヘンリー・アーヴィング、チャールズ・ウインダム、ピアボーム・トリーという当時を代表する偉大なアクター・マネージャーとともに舞台に立つという幸運を得て、人気を博していた。そのアッシュウエルが自ら劇場のマネジメントをしたいと思うようになる。

1890年代のロンドンの劇場ではアクター・マネージャーの力が強く、演目、キャストの決定権を持っていた。アクター・マネージャーは商業主義に走り、自分が主役を演じ、注目されるような演目を選んだ。女優は彼らの引き立て役として扱われ、女優の意見を取り入れることはなかった。1889年の『人形の家』をはじめとするイブセン劇の上演に影響され、女優はそれまでの引き立て役ではなく、個性を持つ女性主人公になるような演目を選ぶことで、自分たちの出演機会の拡大を望むようになっていた。

このような望みの実現はアクター・マネージャーのシステムのもとでは不可能であると思った女優は自分自身でマネジメントを手掛けるようになった。1891年に、エリザベス・ロビンズとマリオン・リーの共同マネジメントはイブセン作『ヘッダ・ガーブレル』のイギリス初演を可能にした。同年、フローレンス・ファーは同じくイブセン作『ロスマルスホルム』上演のマネジメントをしている。1894年にファーはアヴェニュー劇場を借り、新しい劇を発展させようとしている。

アッシュウエルはキングズウェイ劇場で、どのようなことを実行したのか。ロビンズやファーはシーズンのみ劇場を借り、公演したが、アッシュウエルは99年という長期間の賃借契約により、長期的な計画を立てることができた。550席で大劇場ではないが、独創的、魅力的な劇場作りから始めた。新しい照明装置（フットライト）を設置。観客席に換気扇を設置。セイフティ・カーテンを休憩時間には降ろしておく。また、安価なチケットで、客層の拡大を図った。座席の予約システムを採用し、情報の多いプログラムを作成した。これらの一つ一つが当時は画期的なことだった。

マネジメントを始めた目的の一つは新人作家の発掘だった。そのため、脚本を公募している。専属劇団を確保し、音楽（オーケストラ）に力を注いだ。重要なことは、俳優との契約は、通例は、シーズンごと、演目ごとの契約だったが、俳優の労働条件改善のため、1年契約としている。

1907年、キングズウェイ劇場の幕開けは無名だったアイルランドの作家アンソニー・ウォートンのよる『イレヌ・ウィッチャリー』である。意志が強く、社会慣習を破る女性を主人公とするこの劇はアッシュウエルの意図にあった、適切な選択であった。興行的にも成功した。

1908年には、無名のシシリー・ハミルトンを劇作家として、世に出し、興行的にも成功をおさめた『ドブソン店のダイアナ』を上演する。服地店で、低賃金で働く女子店員を主人公とするこの劇も話題

となった。アッシュウエルは『イレヌ・ウィッチャリー』と『ドブソン店のダイアナ』の主役を演じている。キングズウェイ劇場は成功したこれら2作のほかに新人作家の作品を上演するが、不評で、成功した2作品の収益がほとんど消えてしまった。

また、資金提供者とのトラブルもあり、1909年にアッシュウエルによる単独マネジメントは終わる。99年の賃借契約は継続するが、マネジメントから退き、キングズウェイ劇場は貸し出されることになる。

同年、アッシュウエルはチャールズ・フロマンのマネジメントで『マダムX』に出演するが、事実上、女優としてのキャリアはこのときに終わる。キングズウェイ劇場の99年の賃借契約はまだ長期間残っており、戦後、その権利を売ることができるまで、アッシュウエルの苦労は続いた。

第一次世界大戦が始まると、アッシュウエルは演劇慰問団を結成し、戦地に向かい、戦後は演劇関係者のギルドを結成し、俳優の労働条件の向上のために奮闘する。

アッシュウエルのアクトレス・マネージャーとしての活動は短期間であり、興行面では成功したとは言えないが、アクター・マネージャーの支配する演劇界に、一人で立ち向かった勇氣と、演劇に対する情熱は注目すべきである。

~~~~~

## Major Barbara における創造的進化 —「生の力」の発現—

‘Creative Evolution’ in *Major Barbara*  
— the Expression of the ‘Life Force’

森岡 稔  
M. Morioka

ジョージ・バーナード・ショーの『バーバラ少佐』*Major Barbara* (1905) のヒロイン、バーバラ Barbara は救世軍に属しており、億万長者の兵器製造業者の娘である。彼女は父のアンダーシャフト Undershaft とは子供の時から会っていない。アンダーシャフトが彼の子供たちを訪れると、バーバラとアンダーシャフトはそれぞれの倫理観で論争する。そこで二人は、両方の活動場所、すなわちバーバラが活動している救世軍とアンダーシャフトが経営している大砲工場に出向く。二人の間にバーバラの許婚者、カズンズ Cusins が加わって、二人の間の劇的葛藤が激しくなり宗教に関する問題点を鮮明

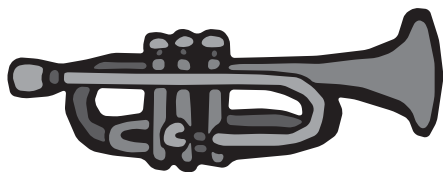
にしていく。アンダーシャフトは、『ジョンブルのもう一つの島』の宗教的アウトサイダー、ピーター・キーガン Peter Keegan にインサイダー、トム・ブロードベント Tom Broadbent の能率主義を兼ね備えた人物である。彼は悪業に就きながらも「生の力」を背景に、貧困を罪惡とし工業化社会における一般大衆の生活水準の向上に取り組んでいる。バーバラは人々の魂が救われるためには贖罪のような受け身の態度ではいけないと感じているので、金銭的な惡の力を認めてしまう救世軍運動に幻滅する。その後、バーバラはアンダーシャフトの兵器工場を見学し、アンダーシャフトとの議論の末に、自分の進むべき道を見つける。つまり、人間存在の背後に意味と目的がひそんでいることを意識し、「生の力」を体現していくのである。カズンズは、詩人的想像力に実務的な能率主義を同時にもつことができる可能性をもつ人間である。彼は、バーバラのような社会的実行力のない理想主義だけでは、人々の救済が充分に実現できないことを彼女に示唆する役割をもっている。

この劇で問題となるのは次の点である。アンダーシャフトが悪業といえる軍需産業に携わっていることである。彼のやり方は蓄財のために手段を選ばないやり方だという見方がなされてきた。実際には、アンダーシャフトは「ある意志」のもとに事業を拡大し、一般大衆から貧困をなくすため富を分配しているのである。つまり彼は、文明社会において進化主義に支えられた新しい宗教、すなわち創造的進化を実践しているのである。「ある意志」とは、「生の力」である。「生の力」はアンダーシャフト自身の目的よりさらに広大な目的のために彼を使っている。アンダーシャフトは、創造的進化を実践している「超人」なのである。「生の力」を焦点にもう一度登場人物を整理すると次のようになる。

劇の前半において、「生の力」を有するヒロインのバーバラは、いまだ自らの力を意識することがない。また、救世軍にいる時、彼女には社会に影響力を与えることのできる物質的な実行力もまだ備わっていない。徹底的に贖罪を認めていないバーバラは、贖罪をめぐって属していた救世軍と袂を分かち、アンダーシャフトがどれほど社会貢献をしているかを確かめるため、彼の工場と町を見学する。その結果、彼女は理想主義だけでは、人々の魂を救うことが難しいことを認め、社会に対する物質主義的な実行力が必要なことを痛感する。自分が「生の力」に動かされていることを、アンダーシャフトとの議論によって意識的に理解するようになり、超人の道、神性へ至る道をたどり始める。バーバラの許婚者、カズンズもバーバラ同様、哲学的な知性にアンダーシャフトの実行力を兼ね備えることが必要であるこ

とに気づく。ショーが超人を登場させた劇作品は多いが、『バーバラ少佐』の新しい点は、超人であるアンダーシャフトが貧困を罪悪とし工業化社会における生活水準の向上に取り組んでいることである。その社会的実践そのものが、贖罪の否定につながっている。アンダーシャフトはバーバラとカズンズが創造的進化における超人の資質があることを認め、彼のもつ実行力を二人に継承させようとする。その実行力は、宇宙の意志、神の意志である「生の力」を原動力としているので、彼は「生の力」に従って自然に行動しているまでのことである。アンダーシャフトの武器製造業という悪業について、いまだ倫理的な疑問が起こるが、次のように考えることでその疑問の解決をはかることができる。

ウィリアム・ブレイク William Blake の言葉に、「エネルギーは永遠である」というものがある。そのエネルギーはとりもなおさず「生の力」である。「生の力」を自然に追求していけば、既成道徳や古い法律が自己の良識にそぐわない局面が出てきて、それらを改革していこうとすると、アナキズムが胚胎する。しかしながら、改革は創造の端緒である。カズンズは当初、その「生の力」を内面にもつバーバラの中にディオニソスの性質を見出し惹かれた。強大な実行力をもつアンダーシャフトの中にもディオニソスの性質を見た。ディオニソスは自由な行動の象徴である。「生の力」は神の意志、宇宙の意志なので、究極的には善に向かっている。ショーによると、善悪の判断は固定されるべきものではなく、「生の力」すなわち、自らの意志にしたがって自由に行動すれば、とりもなおさずそれが有徳な人間のとるべき行動になる。ショーは人間が運命のままに流されてはならず、みずからの「生の力」を発揮して勇気ある行動をとることが大切だと感じていた。臆病をもたらす贖罪を否定して、人間が悪をおかしたときは、その悪に対して責任をもって正面から克服する態度が必要であるとした。神は自由で、善も悪も超越した存在であり、神の意志である「生の力」は人間に内在している。神性に至る道は困難な道であるが、有徳な存在である「超人」は神性に至る道の途中で生まれる。「生の力」はどのような人々にも働いている。「生の力」を理解し、どう生かしていくかを実践していくのが創造的進化である。それを劇に表現したのが、『バーバラ少佐』である。



## 作品の題名

### — *Major Barbara* の翻訳をめぐる —

How to Translate the Title of *Major Barbara* into Japanese?

新熊 清  
K. Shinkuma

日本語の題名をどうするか。翻訳に取り掛かるまでは、従来通りの『バーバラ少佐』という題名にさして違和感はなかった。先輩諸氏がそれを使ってきたし、同僚も然りである。

原作の題名を知っている内輪の世界では、それでいい。しかし、翻訳として世に出すとすれば、はたしてこれでいいのか。作品はその題名で外界を生き抜いていくことができるだろうか。それを心配するのが翻訳者である。

作品の内容から判断して、原作名は誠に的確である。軍需産業の大ボス・アンダーシャフトは、武器弾薬を軍隊に提供して軍事活動を支援しているのと好対照に、救世軍に多額の寄付をしてその活動を支える。軍隊も救世軍も少佐とか大佐という職階を持ち、太鼓やラッパを鳴らして、一方は外国という敵と、他方は貧乏という敵と戦っている。双方とも活発に活動すればするほど、アンダーシャフトにとって好都合である。前者には武器弾薬が大量に売れて大儲けができるからであり、後者の活動によって、貧乏による社会不穏を抑止し労働者を穏やかにするという好ましい経営環境が期待できるからである。

しかも、彼は寄付をして、資金難による活動停止から救世軍を救うのであるから、彼は社会奉仕と慈善活動の支援者・よき理解者ということになる。しかし、バーバラ少佐が言っているように、彼の善行には胡散臭いところがある。それを突き詰めていけば、彼のその行為は一見したところ清い自己犠牲に見えるが、回りまわって彼の利益につながっている。慈善は事業の一環であると考えた利益追求者という意味で、彼はカズンズが批判するように「悪徳事業家」である。

しかしこの作品は、アンダーシャフトを主人公にして彼の救世軍支援の偽善を暴き社会の歪みを糾弾する、というふうにはなっていない。軍需産業の繁栄とその恐るべき影響力は大きな社会問題であるが、作品の構成上、それは作品の主題ではない。バーバラ少佐を主人公にすることによって、作品の視点は、救世軍の活動が資金難のために立ち行かなくなり、彼から寄付を受けることになった、それでいいのか、ということに向けられている。



バーバラ少佐は救世軍屯所の運営責任者の立場にあるが、翻訳で問題となるのは、現在の日本における救世軍の社会的認知度である。社会調査の結果があるわけではないので客観的根拠はないが、救世軍について知っている人は非常に少ないのではないかと思われる。そうだとすれば、『バーバラ少佐』という題名は一般的に軍隊の女性軍人を連想させてしまうことになる。そうすると原題の意味と全く違ってくるから、その題名は適切な翻訳とは言い難い。

それでは、どうすればいいのか。ここで迷いが生じる。

ショーの翻訳者のほとんどは原題に忠実に題名を翻訳している。翻訳の題名は原題に忠実であるのがいいというのは言うまでもないことだからである。

しかし、そのままでは原題の意味が伝わらないのではないかと恐れ、翻訳者は知恵を絞って改題している。その主な例を古い順に挙げると、『谷川の水』（堺利彦、1910、*Widowers' Houses*）、『馬泥棒』（森鷗外、1910、*The Shewing-up of Blanco Posnet*）、『二十世紀』（松井松葉、1912、*You Never Can Tell*）、『軍人礼讃』（市川又彦、1924、*Arms and the Man*）、『思想の達し得る限り』（相良徳三、1931、*Back to Methuselah*）、『デモクラシー万歳！』（升本匡彦、1966、*The Apple Cart*）である。

翻訳者には、作品の題名を変えることが許されるのか。西洋文化による文明開化の一翼を担った明治期の翻訳者の多くは原作の題名を浄瑠璃ふうや歌舞伎ふう、あるいは仮名草子ふうに改題した。日本の読者は西洋の文化にほとんど無知であったし、馴染んでいなかったという事情がある。しかし、昨今はその時代とは全く状況が異なる。

翻訳の作業はほぼ終わったのに、困ったことに *Major Barbara* の題名が未だに決まらない。あでもない、こうでもない、と思案の連続である。

ごたごたと御託を並べてはいるが、結局は、ショー研究者の内輪の世界で通用している『バーバラ少佐』に落ち着く可能性が大きい。それに代わる妙案がないからである。しかし、

「私はパンによる買収から足を洗いました。天による買収からも手を引きました。これからは、神様のお仕事を神様御自身のためにすることにします。神様はその仕事をするために私たちをお創りになったのです。その仕事は生きた人間によってでなければなし得ないからです。」

「バーバラ少佐は死んでも軍旗を手放しません。」

と最後の場面で言うバーバラ少佐にふさわしい語句を時間の許す限り探し求めたい。

## 映画版『バーバラ少佐』の一考察

### A Study of the Film Version of *Major Barbara*

内 しのぶ

S. Uchi

ショーは、ハンガリーの映画製作者ゲイブリエル・パスカル Gabriel Pascal (1894-1954) の説得を受けて、1941年に、『バーバラ少佐』の映画化を許した。映画版『バーバラ少佐』は、ショーの戯曲では4作目となる映画化である。映画化第1作『彼は彼女にどのように嘘をついたか』*How He Lied to Her Husband* (1931) は、「動きのない退屈な映画」であり、第2作『武器と人』*Arms and the Man* (1932) は、「ショーの会話に断固として固執した」ものであった。大ヒットを記録した第3作『ピグマリオン』*Pygmalion* (1938) の制作においてショーは、パスカルから多大な支援を受けたが、第4作目となる『バーバラ少佐』制作においても同様の協力を得た。映画版『バーバラ少佐』の制作にあたってショーは、映画版『ピグマリオン』の制作過程で起こった「翻案家によって彼の意図するものが曲げられてしまう」という事態を二度と繰り返さないことを決意した。そして、そのことは、共に映画製作を行ってきたパスカルにとっても同じ思いだった。1939年8月から1940年9月に渡って、ショーとパスカルは、映画用にセリフの削除や新たな場面の創作などを精力的に行った。本研究では、映画版『バーバラ少佐』の制作過程を探り、ショーとパスカルによって新たに加えられた場面を考察し、従来の研究にはない『バーバラ少佐』の新たな解釈を目指すものである。

追加された主な場面は、序幕におけるバーバラとカズンズの出会いの場面である。この場面の追加は、パスカルによって提案された後、ショーが潤色を施して採用されたものである。この場面のあらましをおおざっぱに言うと、次のようなものだ。イースト・エンドにある広場で、ギリシャ語教授カズンズによる公開講義が始まろうとしている。しかし、その場に集まった聴衆は、当番の警察官が1人とパブが開くののをただ待っているだけの4、5名の労働者達のみである。カズンズの講義は、通りがかりの救世軍の軍楽隊が奏でる活気に満ちた演奏によって遮られる。パブが開くののを待っていたはずの労働者たちは、軍楽隊の好演に惹かれてしまいその場を去ってしまったため、聴衆はとうとう警察官1人になる。警察官から救世軍の集会に人だかりができていと聞かされたカズンズは、人を集める術を探る目的で救世軍の兵舎へと向かう。そして、救世軍の街頭演説に集まった聴衆の1人となったカズンズは、熱心な

演説で入隊を募るバーバラの姿に一目惚れをする。カズンズは、彼女に言い寄る目的で救世軍への入隊を決意する。会って間もないカズンズから結婚の申し出を受けたバーバラは、「まずは自分の家を訪れて家族に会ってほしい」と返答し、ウィルトン・クレセントにある邸宅へとカズンズを案内するところで序幕は終わる。

この場面においてショーは、カズンズの視点を通して救世軍の仕事に没頭するバーバラの姿を客観的に、かつ印象的に描いている。バーバラの救世軍にたいする敬虔な態度とカズンズの軽薄な入隊動機の落差が観客を心地よい笑いへと誘うのである。また、この序幕は、一人のギリシャ語教授と救世軍で少佐を務める女性とのロマンスを観客に期待させるものである。なぜなら、ロンドンの下町で教授が女性に出会うという図式は、人気を博した映画版『ピグマリオン』で登場したヒギンズとイライザの関係を彷彿させるからである。

『バーバラ少佐』を分析する際、第1幕から第3幕（ショーによれば、第3幕は前半と後半に分けて考えることができるので第4幕までである）までの幕間における場面の移り変わりの解釈を抜きにして、作品の考察を行うことはできない。戯曲版と映画版を比較した際、両者の場面設定には上で挙げたような新たに追加された場面の影響でいくつかの相違がみられる。戯曲版での場面の流れは、第1幕のウィルトン・クレセントにあるブリトマート夫人の書斎から第2幕の救世軍駐屯所へ、そして第3幕のブリトマート夫人の書斎から、兵器工場へと移行する。一方、映画版では、イースト・エンドの広場（追加序幕）から救世軍兵舎（追加序幕）へ、そしてウィルトン・クレセントにあるブリトマート夫人の書斎（第1幕）から救世軍駐屯所（第2幕）へ、その後、キャニング・タウン（ビルがトジャー・フェアマイルに会いに行く場面）から、河岸でバーバラが気を失う場面（2幕と3幕の間）を経て、（第3幕）兵器工場へ移行していく。

ショーは、劇中における場所の移り変わりを重視した。なぜなら、戯曲『バーバラ少佐』における本質は、「人生において自分は今どこに立ち、何を自分の職業にするのか？」という問いから導き出されるからなのである。したがって、第3幕の第2場では、バーバラとカズンズが兵器工場で働くかどうかが焦点であり、彼らはセント・アンドルーズ・シティで家を探すというところで劇が終幕するのである。

第1幕から第3幕までの場面移行について、戯曲版と映画版を比較した際、最終的に辿り着く場所に変わりはない。映画版で新たに追加された場面のレゾン・デートルは、ショーが得意とする「皮肉の笑い」と観客にロマンスを期待させる「仕掛け」なの

である。尤も、この作品が単なるロマンスではないことは言うまでもない。

~~~~~

## チチェスターの『ピグマリオン』

*Pygmalion at Chichester Festival Theatre*

森川 寿

H. Morikawa

2010年8月に渡英した折にチチェスター・フェスティヴァル・シアターで上演中の『ピグマリオン』を観劇した。チチェスターはポーツマスに近いイングランド南部に位置し、12世紀建立の大聖堂のある歴史のある地方都市である。フェスティバル・シアターは、ローレンス・オリヴィエを初代芸術監督として1962年にオープンした。現代イギリスに建てられた最初の「張り出し」舞台を備えた劇場として有名で、特に張り出し部分が五角形になっている点がユニークである。レパトリー・システムでシェイクスピアから現代作品まで活発に上演し、英国演劇活動の重要な発信地の一つとなっている。

今回の『ピグマリオン』への劇評は評価が分かれ、「『マイ・フェア・レディ』の甘さへの辛らつな解毒剤」（*The Times*）と賞賛する新聞もある一方で、「作品の心理的繊細さを無視した粗雑で耳障りな代物」（*The Guardian*）と切り捨てる批評もあった。低い評価は、暗めで社会的な面を強調した演出（Philip Prowse）と、ヒギンズ教授（Rupert Everett）の演技に集中していた。

筆者には、演出の意図は分かったが、全てが効果的だったとは思えない。たしかに、第一幕では階級問題が視覚的に分かりやすく提示されていた。教会の柱廊ではなくけばけばしい電飾で飾られた柱でできた額縁の前で、ただの通行人ではなく、野菜の箱を運ぶ市場の商人や着飾った街娼が往来して、中上流階級のアイズフォード親子やヒギンズ、ピカリングと対比されていたからである。しかし、ヒギンズが花売り娘を貴婦人に改造する実験を始めようとする第二幕幕切れには、エルガーの「威風堂々」が流れてユニオンジャックの小旗が天井裏から紙吹雪のように降ってきたのには驚いた。ヒギンズの自尊心が大英帝国の傲慢さと二重写しにされていたが、いささか唐突で、才気に走りすぎていると感じた。

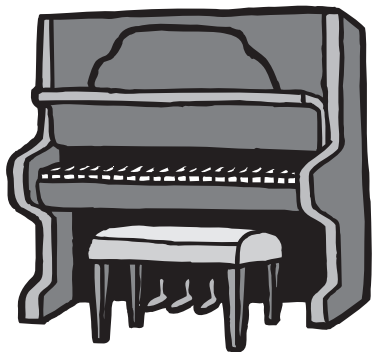
ヒギンズの演技も、演出のせいかもしれないが、プライドの高さと怒りっぽさが強調されて、人物としての幅が狭くなっていた。母親のヒギンズ夫人（Stephanie Cole）も、教授を、いつも面倒を引き起

こす駄々っ子としか見ていない。第三幕、自宅招待会に急に現れた息子に「来ないって約束したじゃない」と言う台詞は本当に気持ちがこもっていて、観客は大爆笑であった。第五幕でイライザ(Honeysuckle Weeks)といっしょに教会へ出かける時にも、ヒギンズ夫人は息子に対して至極あっさりしている。

最後の場面も演出に対して意見の分かれるところであろう。ヒギンズが舞台の最前方、五角形の頂点に一人うなだれて座っていて、舞台奥ではイライザとフレディの結婚式が行われて記念写真を撮っている。その結果、ヒギンズの孤独は際立っていたが、あまり彼への同情がわかなかったのは演出の意図だろうか。

このように万人向けの演出ではなかったが、張り出し舞台をうまく生かしていたことは評価すべきだろう。第一幕では客席の出入り口から階段を使って登場人物が出入りして、舞台が街頭であることを意識させていた。舞台転換もスムーズで、ヒギンズ教授の実験室の家具や実験器具はせりによって奈落から上がってくるし、ヒギンズ夫人の応接室の調度品は舞台奥から台に乗って滑り出てくる。額縁舞台とはちがって、第二幕以降では、観客は「第四の壁」から眺めるのではなく、三方から実験室や応接室の状況を体験するのである。第五幕、ヒギンズとイライザが対決する場面では、静かに応接セットが舞台裏に引っ込み、何もない舞台で左右の端に二人がすわっていて、舞台の広さが両者の隔たりを象徴していた。前述の舞台奥の結婚式と前方のヒギンズの対比も、張り出し舞台だからこそ得られた効果だろう。

シェイクスピアは、現在、初演当時の張り出し舞台でも、19世紀風の額縁舞台でも上演されている。同様に、20世紀初頭に額縁舞台で初演された『ピグマリオン』を張り出し舞台上演するのも有意義である。今回は、舞台の形はちがっても、一流の芝居は、新しい器で上演すれば新しい可能性が開けることを目撃できて幸運であった。



## 『ジョージ・バーナード・ショーの言語論』とジェームズ・ピットマン

*George Bernard Shaw on Language  
and Sir James Pitman*

山口美知代  
M. Yamaguchi

ニューヨークのフィロソフィカル・ライブラリー社から1963年に出版された、『ジョージ・バーナード・ショーの言語論』（以下『言語論』と記す）は奇妙な本である。序文を書いているジェームズ・ピットマンの論考が、合計5本も収められているのだ。もちろん、ショーの書いた論考や手紙が主で、合計20本あるのだが、ピットマンの論考も少なくはない。

実際、『言語論』を編集したエイブラハム・トーパーは、ピットマンに宛てた1963年1月25日付けの手紙のなかで、「この本は『バーナード・ショーの言語論』ではなくて『ショーとピットマンの言語論』と呼んだほうがいいかもしれません」と書いていた。あながち冗談ともとれない筆致である。

ジェームズ・ピットマンといえば、ピットマン式速記の考案者、アイザック・ピットマン（1813-1897）の孫にあたり、ショーとも親交の深かった人物である。1901年に生まれ、1985年に亡くなった。教育系出版社ピットマン社の社長で、1945年からはバース選挙区の保守党下院議員も務めた。

ジェームズ・ピットマンは、ショーの遺言執行に際して遺産管理人を補佐した人物でもある。アルファベット・トラスト設立を記したショーの遺言は法的に無効だと、遺産受取人の大英博物館、英国王立演劇学校が主張した。第一審では遺言の法的有効性を認めないという判決が出たものの、後に、妥協的合意に至る。遺産から8300ポンドを拠出して、ローマン・アルファベットを用いない新しい英国アルファベット作成と普及することが許された。ピットマンはこうした裁判および遺言実行において、アルファベット・トラストのために尽力したのである。

公募によって選ばれたアルファベット（シェイヴィアン）を用いた『アンドロクレスとライオン』が1962年に刊行されたときには、その扉に遺産管理人からピットマンへの献辞が記された。「本書をジェームズ・ピットマン卿にささげる—ショーの遺志を実現するための九年間の惜しみない協力と絶えることのない支持への感謝をこめて」というものである。

このような事情を考えると、ピットマンの論考が



ショーの言語に関する論考を集めた本に含まれていても、不思議ではない。ただ問題なのは、その数と内容であった。

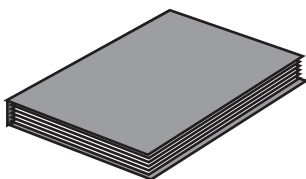
『言語論』に収められたジェームズ・ピットマンの文章には、序文、ショーの遺言をめぐる訴訟判決に関するコメント、1958-9年の『マイ・フェア・レディ』ロンドン公演の劇場プログラムに寄せた文章、シェイヴィアン版『アンドロクレスとライオン』の序文、そして、「ショー・アルファベットと初期指導用アルファベット」という題の長文の論考がある。

このなかで、最後の「ショー・アルファベットと初期指導用アルファベット」は、ジェームズ・ピットマンが考案し推進していた教育用に拡大されたアルファベットの喧伝が、前面に出ていた。

ジェームズ・ピットマンは、1953年に提案され審議された議員立法案「簡略綴り字法案」の起草者であった。この法案は、途中で取り下げられたものの、審議や取り下げ交渉の過程でピットマンは、教育大臣から、読み方教育が簡単になるような教育的アルファベットの実験的使用を支持する、という言質をとった。これを踏まえて、一部の小学校へ、初期指導用アルファベットが実験的に導入されたのである。実験は1960年に概要が発表され、1961年开始された。最盛期には、アメリカ、カナダ、オーストラリア、南ア共和国などでも一部の小学校で実験的に導入され、イギリスでも一時は10%の小学校で用いられたとも言われるこの教育用アルファベットは、実験を越えた広がりには至らず、普及運動は1970年代には停滞した。

しかし、『言語論』が出版された1963年には実験自体にまだ勢いがあった。いやむしろ、ピットマン自身は、自ら行っていた初期指導用アルファベット導入実験の宣伝効果も考えながら、ショーの遺言執行を手伝っていたのかもしれない。

この論考の最後はこう結ばれている。「ショーが『タイムズ』紙で改革を支持したこと、また、なんらかの初期指導用アルファベットを用いた教授法改革を支持したことは、非常に貴重なことでした。彼は私に、自分の遺言を支持してほしいと頼み、私はそれに応えました。私がそうしなければ、ショー自身が望んだような形でのショー・アルファベットはあり得なかったと自惚れてもよいのではないかと考えております」(『言語論』198頁)。



## 『ソネットのダーク・レディ (The Dark Lady of the Sonnets)』の翻訳

A Translation of  
*The Dark Lady of the Sonnets*

大江麻里子  
M. Oe

1916年はシェイクスピアの没後300年にあたり、彼を記念した国立劇場を建設しようとする運動がおこり、その募金集めのための興業が行われた。『ソネットのダーク・レディ』は、バーナード・ショーがその運動に賛同して執筆した小品である。1910年11月24日に Haymarket Theatre において上演された。

主な登場人物は、ウィリアム・シェイクスピアとダーク・レディ、そしてエリザベス女王である。このタイトルをきくと、ソネットを捧げた女性であるダーク・レディとシェイクスピアのラブ・ロマンスなのではないかと想像するのが普通だが、ダーク・レディとシェイクスピアの会話はロマンチックとは程遠く、芝居の途中で彼女は怒って出て行ってしまう。メインとなるのは、イギリスに国立劇場が必要だと訴えるシェイクスピアのスピーチと、その妥当性を認める女王のやりとりである。

シェイクスピアのソネット集に登場するダーク・レディが一体誰かというのは、文学界の謎の一つであるが、ここでは、メアリー・フィットンという設定になっている。このことで、ショーの説と間違えられることがあるのだが、彼は、友人のトーマス・タイラーが唱えていた説を利用したにすぎない。ダーク・レディが誰かというのは、あまりこの作品では重要ではなく、彼女に会いにきたら、エリザベス女王と偶然に遭遇するという劇作上の都合のために、こういう人選が行われたのである。

さて、面白いのは、随所にシェイクスピアの名台詞がパロディとして散りばめられていることである。女王やダーク・レディなどが気のきいたことを言うと、ウィルはそれら書きとめ、これを自分の芝居で使おうと企む。シェイクスピアの台詞に精通している観客が聞けば、笑いを誘うはずである。

これはイギリスでは、大変に人気のある作品で、何度も再演されている。初演では、シェイクスピア役は、人気俳優グランヴィル・バーカーが演じたが、1929年には、名優ジョン・ギールグッドが演じている。

日本では、いくつかの翻訳がすでに発表されている。代表的なものとしては、いずれも『ソネットの

黒婦人』というタイトルで、市川又彦、中川龍一による翻訳などがある。これらは名訳だと思われるが、残念ながら、年月と共に、日本語が変化してきているため、今日ではやや古めかしい訳に感じられてしまう。そこで、作品の面白さを損なわず、現代の日本語で訳しなおす試みを行ってみた。上演を前提にしているので、耳で聞いて分かりやすく、リズムカルに聞こえるように工夫したつもりである。以下に主な登場人物のやりとりを引用してみる。

シェイクスピア：女王様、彼女は嫉妬しているので（中略）真の偉大さを備えた本当の美しさを見てしまった今となっては、この黒髪で、黒い瞳の腹黒い女では、もう満足できなくなっていました。

黒婦人：（傷つき、失望して）この人は10回以上も私に誓ったのですよ。ブロンドの髪の女よりも、黒髪の女のほうが、どんなに醜かろうとも、きつとイギリスで大切にされる時が来るだろうと。（シェイクスピアをなじるように）あんた、そう言ったでしょ、違う？ この人ったら、インチキとウソばかり。（中略）私のことを世界中に言いふらすし、ほら、私との恋愛や恥ずかしいことまで劇に書いてしまって、劇場で赤面したわよ。それに、ちゃんとした男なら書かないようなことまでソネットに書いてしまって。私、もう変になりそう。自分でも何を言ってるのか分からなくなってきました、女王様。こんなひどくみじめな扱いを受けた女ってあるかしら…。

シェイクスピア：おお！ 悲しみのおかげで、君にも音楽的な言葉がしゃべれるようになったね。「こんなひどくみじめな扱いを受けた女があるかしら。」（この台詞を書き留める）

黒婦人：女王様、失礼させていただいてもよろしいでしょうか。悲しみと恥ずかしさで取り乱しておりますので…。

エリザベス：行くがよい。（黒婦人が女王の手にキスをしようとする）もうよい。行け。（黒婦人は、身もだえしながら去っていく）あれほど情け深い女に、そなたあまりにも残酷ではないか、シェイクスピア殿。

紙面の都合で、全てを掲載することは出来ないが、芝居好きの観客の心をひきつける工夫がなされているのがお分かりになるだろう。日本では、イギリス人ほどは、シェイクスピアの台詞に精通していないので、どの程度観客受けするか分からないが、せめて演劇を勉強している人々には、一読、または一見してもらいたい傑作戯曲だと思う。

## 日本における バーナード・ショー上演の先駆者たち

### The Pioneers of Shavian Plays' Performances in Japan

大浦 龍一  
R. Oura

日本におけるバーナード・ショーの受容については、すでに小木曾雅文先生の逍遙、漱石、菊池寛などに与えたショーの影響についての研究や、清水義和先生の『ショー・シェイクスピア・ワイルド移入史』など優れた先行研究がある。とりわけ、故升本匡彦先生の精緻な研究は、日本におけるショー文献、および上演史を知る上で欠かせないものである。

今回、改めて日本におけるショー作品の上演を研究課題としたのは、その上演を手がけた人々に興味を持ったからだ。今回は築地小劇場における上演より前の時期にスポット当てて考察したい。

ショー作品が日本で最初に翻訳上演されたのは、井上正夫と榎本清を中心とする新時代劇協会による『馬盗坊』*The Shewing-up of Blanco Posnet*（森岡外訳）で、1910（明治43）年11月のことであった。ところで、このころの日本の演劇状況とはいかなるものだったのか。

ご存知のように江戸時代までの日本では歌舞伎を中心とした、西洋演劇とは全く様式を異にする演劇しか存在しなかった。明治維新後も河竹黙阿弥などの歌舞伎が人気を博していた。また、明治前半には、九代目市川団十郎、五代目尾上菊五郎、初代市川左団次などの名優が活躍した。そのような中、演劇界に新風を吹き込んだのは写実的な現代劇の新派であった。特に川上音二郎一座は、日清戦争を題材とした戦争劇で一時歌舞伎の人気を凌駕した。その他の新派各劇団も盛んに活動し、明治30年代には『金色夜叉』、『不如帰』などの家庭悲劇を演目の中心として黄金時代を迎える。

しかるに、明治40年代ぐらになると、欧米の近代劇運動の情報に明るいインテリたちを中心にさらに新しい演劇が渴望されるようになった。そして、1909（明治42）年2月に、坪内逍遙を中心に演劇上演に特化して改組した第二次文芸協会が発足。同年11月には、若い小山内薫と二代目左団次を中心とした自由劇場が旗揚げした。いわゆる「新劇元年」である。そして、日本でショー作品が初演されたのは、その翌年であった。

ショーの『馬盗坊』を最初の洋式劇場である有楽座で上演した新時代劇協会は、新派出身の俳優井上



正夫を中心に作られた群小劇団の一つであった。彼は従来の新派に飽き足らなかった者の一人だが、後に新劇とも異なる中間演劇を提唱する重要な演劇指導者となる。この井上の求めで、榎本清は演出（当時は演出家という呼称の役職はまだ無かったが）を担当した。彼は早大出身で、新派俳優藤澤浅二郎が設立した東京俳優養成所で教えていたことがあった。彼は後に活躍の場を映画界に求めたので、むしろサイレント時代の映画監督、脚本家として記憶されている。

明治が大正と改元された1912年、文芸協会は6月に『運命の人』*The Man of Destiny*（楠山正雄訳）を文芸協会私演場で、そして11月には『二十世紀』*You Never Can Tell*（松居松葉訳）を有楽座で上演した。いずれも松居松葉（松翁）の演出であった。彼は劇作家で、早稲田文学の編集に関与していた。また、1906（明治39）年から2年ほど、二代目左団次と一緒に外遊していた。彼はロンドンの劇場に足しげく通ったばかりではなく、舞台裏まで見せてもらっていた。当時としては貴重な知識を持った存在であった。また、彼は精力的に非常に多くの戯曲を執筆し、劇文学に限らずさまざまな文学作品を翻訳した。しかし、彼の活躍の場が新劇から商業演劇へと移ったことで、これまでの演劇史では軽視されていた。

翌1913（大正2）年の秋から冬にかけて3本のショー作品が上演された。10月の新劇社『チョコレエト兵隊』*Arms and the Man*（伊庭孝訳）、11月の舞台協会『悪魔の弟子』*The Devil's Disciple*（舞台協会訳）、そして12月の村田実一座『ラーレン夫人の職業』*Mrs Warren's Profession*（村田実訳）である。他は有楽座での上演だが、『悪魔の弟子』だけは帝国劇場での上演であった。この舞台協会は文芸協会が分裂してできた劇団である。この作品は集団的な演出であったようだ。

『チョコレエト兵隊』は伊庭孝の演出であった。彼は、大正元年に文芸協会出身の上山草人と山川浦路夫妻と近代劇協会を設立したが、上山と袂を分かち、自分の劇団を立ち上げたのが新劇社であった。彼は、翌1914（大正3）年1月には『馬盗坊』*The Shewing-up of Blanco Posnet*（森鷗外訳）を有楽座で上演し、11月末から12月初めにはPM公演社と劇団名を変えて本郷座で『チョコレエト兵隊』を再演した。さらに翌年には再び新劇社の名前で京都と大阪で『チョコレエト兵隊』を再演した。しかし、結局劇団は解散、彼は再び近代劇協会に復帰したが、程なく浅草オペラの演出家、作詞家、音楽評論家に転進した。

ところで、*Arms and the Man*は、当時の日本ではかなり人気があったようで、他の劇団も上演した。

1914（大正3）年7月には文芸協会で指導的立場にあった東儀鉄笛と土肥春曙を中心とした劇団、無名会が有楽座で池田大伍演出『武器と人』（坪内逍遙・市川又彦共訳）を上演した。1922（大正11）年10月には同じ訳で、林和演出で文芸座が帝国劇場で上演した。文芸座は13代目守田勘弥や初代市川猿之助などの革新的な歌舞伎俳優と文芸協会出身の林和らによる劇団であった。また、1924（大正13）年4月には、同じく坪内逍遙・市川又彦共訳だが、『軍人礼讃』と改題されたものが、青山杉作の演出で（再興）芸術座によって牛込会館で上演された。この劇団は島村抱月、松井須磨子の芸術座が解散した後、その遺志を継ぐもので、水谷八重子を中心であった。また、演出の青山杉作は後に築地小劇場の三人の演出家の一人となる。

一方、『ラーレン夫人の職業』を上演した村田実一座は、1914（大正3）年にも『カンディダ』*Candida*（村田実訳）を美術劇場試演場で上演した。これらを演出した村田実とは、資産家の子息で、ゴードン・クレイグに傾倒して演劇雑誌『とりで』を発刊、次いで劇団とりで社を設立した。ショー作品はとりで社の活動が中断した後、村田実一座の名目で上演された。その後、青山杉作らの踏路社に参加、この踏路社の活動も1918（大正7）年に終えるが、翌1919（大正8）年3月にその劇団の主なメンバーと黎明座の名目で、赤坂ローヤル館で*Mrs Warren's Profession*を上演したらしい（詳細不明）。その後、彼も映画監督に転進し、日本映画監督協会の初代理事長に選ばれた。

1917（大正6）年2月には、『彼は如何にして彼女の夫を欺きしか』*How He Lied to Her Husband*（新劇場訳）が新劇場の第4回試演として京橋メイゾン鴻巣4階で上演された。この劇団は実は小山内薫と山田耕筈が、新劇と新舞踏劇のために設立したものだ。しかし、二人とも多額の負債を抱え、債鬼に追われる立場となった。そのような状況下でこの劇団の最後の上演となったこの回の演出に小山内が関わっていたか不明である。





THE BERNARD SHAW SOCIETY  
OF JAPAN

President : Toshihiro Iida

Editor : Ryuichi Oura

No. 34 June 2011

## 日本バーナード・ショー協会の活動(2010年度) Activities of the Society in 2010

### (1) 春季大会 2010年6月5日(土)

(於：実践桜会)

#### 第40回総会

役員改選、2009年度会計報告、その他

#### 研究発表

森岡 稔「『バーバラ少佐』における「創造的進化」  
—「生の力」の発現—

“‘Creative Evolution’ in *Major Barbara* — the  
Expression of the ‘Life Force’”

山口 美知代「『ジョージ・バーナード・ショー  
の言語論』とイギリスの綴り字改革運動」

“*George Bernard Shaw on Language and  
Spelling Reform Movement in Britain*”

山本 博子「アクトレス・マネージャー、レナ・アッ  
シュウエル (1872-1957)」

“*An Actress Manager, Lena Ashwell (1872-  
1957)*”

### (2) 『バーナード・ショー研究』第11号出版

2010年6月

Hisashi Morikawa. “Myths and Legends in  
Bernard Shaw’s *Pygmalion*”

Nicholas R. Williams. “*Major Barbara*: Social  
Program or Satire?”

Shoko Matsumoto. “Shaw’s Utopia in *Man and  
Superman*”

大江 麻里子「ポーシャとエピファニア：『ヴェ  
ニス商人』と『億万長者の娘』」

“*Portia and Epifania: The Merchant of Venice  
and The Millionairess*”

大塚 辰夫「『不合理な縁』 *The Irrational Knot* に  
おける女性の自立」

“*The Independence of Women in The Irrational  
Knot*”

森岡 稔「『バーバラ少佐』における「創造的進化」  
—「生の力」の発現—

“‘Creative Evolution’ in *Major Barbara* — the  
Expression of the ‘Life Force’”

### (3) 第44回作品研究会 2010年9月4日(土)

(於：実践桜会)

発表者 新熊 清、内 しのぶ

作品 *Major Barbara*

### (4) 秋季大会 2010年11月20日(土)

(於：神戸女学院大学)

#### 研究発表

大浦 龍一「日本におけるバーナード・ショー上  
演の先駆者たち」

“*The Pioneers of Shavian Plays’ Performances  
in Japan*”

大江 麻里子「『ソネットのダーク・レディ』の  
翻訳」

“*A Translation of The Dark Lady of the  
Sonnets*”

森川 寿「ロンドン・ダブリンにたどる Shaw の旅」

“*Looking for Shaw in London and Dublin*”

### (5) 第45回作品研究会 2011年3月12日(土)

(於：神戸女学院大学)

発表者 大江 麻里子

作品 *Pygmalion*

## 編集後記

2011年3月11日(金)、神戸女学院大学での第45回作品研究会の前日、未曾有の東日本大震災に襲われた。私の住む首都圏では、東北や関東の太平洋岸のような悲惨な状態ではなかったが、交通機関は完全に麻痺して、翌日の研究会出席を断念した。しかし、西日本在住の会員のおかげで、研究会が中止されずに開催できたことを聞いてうれしく思った。

今でも毎日余震があり、原発や、停電の不安も去ってはいない。そのため、毎年首都圏開催であった春

季大会も2011年は名古屋開催となった。

数万の命が一瞬に失われたことは悲劇と言えるだろう。古代ギリシャ人はこの世には人間の力を超越した不条理があることを知っていた。その一方で、人間には生きようとする意志といかなる困難にも負けない喜劇的精神があることも知っていた。喜劇作家バーナード・ショーは二つの大戦の時代を生き抜いた。彼はただ長生きしただけではない。彼ほど生きることの意味を真剣に考えた人間も稀だろう。今こそ、ショーに学ぶべき時ではないか。

(大浦 龍一)