



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.35 日本バーナード・ショー協会機関誌 June 2012

日本バーナード・ショー協会の40年

Forty Years of the Bernard Shaw Society
of Japan

小木曾雅文

M. Ogiso

わが「日本バーナード・ショー協会」は1971年の11月、日本におけるバーナード・ショー紹介、研究のパイオニア市川又彦先生が、「現今わが英文学会で、甚だ低調の憾みがあるバーナード・ショー研究」に活を入れようとして、広く人材を糾合して創立された。時流に敏感な、熱しやすくさめやすい日本の英文学研究者を前に、大正、昭和初期のショー熱を呼び戻そうとした85歳の市川先生の志は真に貴重なものであった。これに呼応して、初期の大会で、本間久雄、坪内士行、尾島庄太郎、中川龍一、福田恆存、小津次郎などの重鎮が講演された。

会長は市川先生の後、中川龍一、末永国明、升本匡彦、小木曾雅文、島村東太郎、新熊清各氏と受け継がれ、現在の飯田敏博氏に至る。会の要の実務にあたる事務局は大河内俊雄、水野義一、鈴木龍一、新熊清、小木曾雅文、清水義和、森川寿の各氏が務められた。

春秋2回の大会は初めの頃は東京に限られて、特に立正大、聖心女子大が多かった。その後、実践澁谷校舎、実践桜会、埼玉会館などであった。1985年から年1回は地方に進出し、愛知学院大、名古屋大、名古屋学院大と主に名古屋開催であった。その後、鹿児島国際大、神戸女学院大などが加わった。

機関誌『GBS』は市川先生の強い要請を受け、島村東太郎氏が原型を作り、今日に至る。1998年の合本もあり、会の活動の内容が克明に記録されて

いて貴重な文献となっている。

大会での研究発表の定連は、水野義一、新熊清、的場淳子、升本匡彦、島村東太郎、鈴木龍一、小松元也、清水義和、小木曾雅文、佐藤晋、小幡正子、山本達雄、森川寿の各氏であった。次いで、飯田敏博、大江麻里子、大浦龍一、森岡稔、大塚辰夫、N. R. Williamsの各氏が活発に発表した。作品研究会は1989年に始まり、年2回、2005年にほぼ全作品を終了し、現在は第2サイクルに入っている。

会員寄稿の共著として、1986年に『バーナード・ショー研究』、2006年に、『バーナード・ショーへのいざない』を出版した。論文集『バーナード・ショー研究』はこの度創立40周年記念の第12号を出す運びとなった。寄稿メンバーに女性研究者が増えているのは慶賀すべきことであろう。

外国との交流も盛んで、升本、森川、森岡、的場の各氏はカナダ、アイルランドで講演、発表をした。Weintraub, Worth, Kilroy, Pharandなどの高名な外国人講師の講演も折に触れて聞くことが出来た。

この40年間、会の活動を持続させたのは、会員各位のショー研究への熱意である。それを促したものは何であろうか。それはショーの魅力である。ショーの魅力とは何か。それは美しい、生き生きとした、平明な英語、社会正義を求める強い志、Life Forceを説く、向日的、全人類的な、形而上的洞察、豊富な作品群、多彩な人物像、特に女性像、無尽蔵ともいえる膨大な批評、時事発言、書簡などなどである。この魅力に取りつかれた人々の集まりが我が会である。創立以来の会員、中堅の会員、新しい会員、特に最近活発な女性会員が、互いに切磋琢磨しながらたゆまず前進を続ける限り、会の将来は必ずや明るいものであろう。

カナダのショー：国際ショー学会 とショー・フェスティバル

International Shaw Conference and Shaw Festival

森川 寿
H. Morikawa

2011年7月25日～29日にカナダのオンタリオ州にあるグエルフ Guelf大学で開催された国際ショー学会（International Shaw Society, 以下ISSと略記）の第4回会議で、日本バーナード・ショー協会（Bernard Shaw Society of Japan, 以下BSSJと略記）の40年の活動を発表してきた。学会への出席者は約70名、日本からは黒川欣映、森岡稔、落合真裕の各氏と私の計4名が参加した。同時に、昨年50周年を迎えたナイアガラ・オン・ザ・レイクでのショー・フェスティバルで短期間にショーの作品をまとめて観劇した。

グエルフ市はトロントから西へ約100km、車で1時間余りのところに位置する地方都市で、人口は約12万だが、学生数21,000を数えるグエルフ大学は市の中心的存在である。図書館には夥しい英米演劇の資料が所蔵され、会議にあわせて図書館1階に世界各地で発行されたショーの関連文献が展示されていた。山吹色のカバーが目立つからであろうか、BSSJが2006年に出版した『バーナード・ショーへのいざない』が中央に陳列されていたのは誇らしかった。さらに、夕方の特別講演の会場には、ISSとBSSJ両方の会員であるPharand教授の御尽力で、日本で発行されているショー関連の文献、すなわち『バーナード・ショー研究』や『GBS』の最近のバックナンバー、それに市川又彦先生の『笑う哲人』をはじめ会員の出版物がテーブルに並べられ、出席者の興味をひいていた。この展示のために、諸先生方から出版物を快く提供していただいたことに、心から感謝したい。

日程は、25日夕方に歓迎レセプション、26日と28日にStanley Weintraub教授や前ショー・フェスティバル芸術監督のChristopher Newton氏をはじめ約40の講演と発表があった。中間の27日はショー・フェスティバルへの往復3時間半の観劇バス・ツアーで、午後に*On the Rocks*、夜に*Heartbreak House*を観た。最終日の29日にはISSの役員会が開かれ、森岡氏と私も同席させてもらった。

日本からの発表は、まず26日に、森岡氏が和辻哲郎のショーとの関わりについて発表された。和辻が若い頃ニーチェ研究に至る前にショーに抱いてい

た関心を明瞭に伝えられた。

28日は私の出番である。パワー・ポイントを使いながら、創立に際しての市川先生の決意が始まって、現在まで40年間にわたるBSSJの活動状況を発表して、日本の協会の存在を海外に印象付けた。ちなみに、過去の研究発表で取り上げられた作品とその回数を数えると、*Pygmalion*が第1位で*Major Barbara*がそれに続くという、ある程度予想通りの結果であった。また、黒川先生にアリストパネス・カンパニーの上演写真をスライド・ショーで使わせていただいた。改めてお礼を申し上げたい。

今回の日本からの学会出席を機会に、ISS現会長Conolly教授がBSSJに入会してくださったのはうれしい収穫であった。ISSは200人近くの会員を擁し、年4回北米大陸の各地で大会を開くとともに各種の出版事業、劇団、オン・ライン・プロジェクトとの連携を進めている。今後、私たちの協会も、ISSとの関係をさらに深め、北米の研究情報を吸収しつつ、日本の研究を積極的に発信していきたい。

会議終了後、私はナイアガラ・オン・ザ・レイクを再訪し、*My Fair Lady*と*Candida*を観た。前述の2作と合わせて順に感想を述べたい。

On the Rocks (Court House Theatre, 327人収容)はカナダの現役作家が改作して、第1幕と第2幕が入れ替えられていた。マシンガンのように台詞の飛び交うテンポの良い舞台であったが、幕の順序を変える必要性には疑問が残った。

*Heartbreak House*は856人収容のFestival Theatreで上演されたせいか、客席も半分程度しか埋まらず、舞台が大きすぎる気がした。確かに登場人物がバラバラなことをしゃべる作品であるが、全体に取留めのないまま終わってしまった。『春の祭典』が全編に流れていたが、同時代の音楽というだけで作品と合っていなかった。さらにRandallが幕切れに吹くフルートの曲が抹消されていたことも問題であろう。

それに対して、作品の人気の差もあるが、*My Fair Lady*は同じ劇場をほぼ満席にしていた。歌と演技の質もそろっていて、オーソドックスな演出のもと、特にスピーディーな舞台転換とアンサンブルが良かった。

Candida (Royal George Theatre, 328人収容)も、奇をてらった演出ではないが、ショーの台詞の響きの良さを実感した。Morellを演じたのは黒人俳優であったが、違和感はすぐに消え、素晴らしい演技と声の豊かさに魅了された。

ショー・フェスティバルには、国際的知名度のある俳優は少ないが、レベルの高い上演がそろっている。できれば何年かに一度は訪れたいものである。

How He Lied to Her Husband:

Shaw's Experiment

with a One-act Comedy

Nicholas R. Williams

In my discussion of Shaw's short play *How He Lied to Her Husband* (1904) at the Nagoya conference in June of last year, I considered whether this play should best be considered as a satire or parody of a typical comedy of the period. The answer I concluded was probably both. The play works in both ways to satirize a segment of privileged London society represented by a bored married woman and her wealthy husband, with the plot complication created by the wife's young lover who wants to elope with her. At the same time the play parodies the use made by the commercial theatre of a mildly erotic situation. Shaw is taking the old Victorian melodrama plot of the unfaithful wife being confronted by an aggrieved husband and turning it into a light comedy bordering on farce.

Shaw confirms my suspicion of the play's intention in his brief Preface to the play's published edition. He writes: "Trifling as [the play] is, I print as an example of what can be done with even the most hackneyed stage framework by filling it with an observed touch of actual humanity instead of doctrinaire romanticism. Nothing is staler than the situation of husband, wife, and lover, or the fun of knockabout farce. I have taken both and got an original play out of them ..." In explanation, the "actual humanity" lies in the precise nature of the husband's attitude to his wife's frequent affairs: he actually welcomes them as evidence of his wife's obvious attraction. "Doctrinaire romanticism" refers to the kind of popular "society" melodrama that would have made so much more of the pathos of a woman's love for a young poet. *How He Lied* is a comedy with much sharper teeth.

Shaw hints at the satirical edge that makes his little comedy worthy of our attention. His description of a room in the Bompas' flat in the Cromwell Road in the South Kensington district of London makes it plain that Shaw was not simply writing to entertain. "The room is furnished in the most approved South Kensington fashion; that is, it is as like a shop window as possible, and is intended

to demonstrate the social position and spending powers of its owners, and not in the least to make them comfortable." Here, Shaw is preparing the audience for what motivates the husband Bompas to behave in such an unpredictable manner in actually rewarding the young poet, Apjohn, for writing poetry in adoration of his wife, Aurora. In these terms, Bompas' fury at Apjohn's denying that he wrote the poems to her becomes coherent and admissible as a kind of social logic. Shaw is satirizing the bourgeois marriage as ulterior in motivation, from the husband's point of view. Aurora has become part of Bompas' self-esteem by enhancing his status among his peer group.

The play concludes with Shaw's finger pointing at the play's title. When Bompas finally offers to have Apjohn's poetry published at his expense (an offer he has already made to other admirers of Aurora), he asks the young poet what the "volume" should be called, Apjohn with obvious irony, replies "How He Lied to Her Husband". Shaw's underlying critique is that lying to protect Aurora's reputation to her husband is what should happen according to the "doctrinaire romanticism" of the conventional play. But this code of behavior has no longer any point to it in the moral decay of society as represented by Bompas and his wife.

~~~~~

## **隠された殉教シーン**

### **—*Saint Joan* における認識行為—**

**The Martyrdom Hidden from the Sight:  
An Analysis of Cognition in *Saint Joan***

**磯部祐実子**  
Y. Isobe

ショーの描いた *Saint Joan* は、数あるジャンヌ・ダルク伝説の中でも、ジョウンが殉教によって道半ばにして命を落とし、25年後の列聖を知らされるまでを描くという珍しいプロット展開がなされている。ショーはそのウィットの効いた演出で、一度は肉体を失ったジョウンを舞台に再登場させているのとは対照的に、この世の生の最期の瞬間には彼女の姿を舞台から排除し、他の登場人物の語りによって、火刑という悲劇を白日の下に曝す。「見る」と「話す」ことを多様に織り交ぜたショーのドラマトウル



ギーは、ジョウンのアイデンティティと使命を雄弁に語っているように思われる。

教会の鐘声の中に聞く「神の声 (voice)」は、ジョウンにとって自ら言葉で「話す」原動力となる。一方、彼女の主張を理解することはおろか、ともに「聞く」耳を持つともしないフランス軍人や宮廷人、そしてイングランド人がいる。こうしたせめぎ合いを象徴するかのように、第2場のシャルル王太子とジョウンの初対面のシーンでは、舞台となる謁見の間にカーテンや幕が飾られ、慣習や礼儀作法が浸透した宮廷には閉塞感が漂い、ジョウンの行く手を阻む困難を暗示していると言えよう。

それでもジョウンは、天性ともいえるおしゃべりに助けられ徐々に人々を魅了する。しかし皮肉なことに、精神的な変化は、奇蹟ともとれる眼に「見える」物理的な変化に支えられていることも否定できない。第1, 2場で描かれるその不可思議な現象は、どちらも「鳥」にまつわるものである。「鳥」のさえずりのごときコミュニケーション手段としての「声」、「鳥」が舞い、「声」を伝え運ぶ「空気」や「風」。これら一連のイメージが、台詞の端々に織り込まれている。ジョウン自身も「声」の伝達によって“imagination (想像力)”を膨らませ、信仰と祖国の自由のために羽ばたこうとする。ジョウンは、「話し」ことばの文化の象徴としてたち現れるのである。

一方、シャルル王太子と彼の側近のお歴々は、ジョウンの「話す」神のお告げに想像力が及ばない。「見る」ことで確信を得ようとする彼らは、「書かれた」文字に頼る。王太子は作中、「読み書き (literacy)」のできる数少ない人物であり、その能力を盾に自分を軽んじる側近達に対して横柄に振舞う。その態度からは、「書き」ことばを特権化する風潮がうかがえる。この「書く」文化が徐々にジョウンを取り込み、そしてついにはその犠牲者として、悲劇的な殉教へと導いて行くのである。

「神の声」に基づきラディカルな思想を口にするジョウンは、フランス陣営のみならず、それを手紙によって知ることになるイギリス陣営にとっても脅威となる。彼女は自分と同様、キリスト教的神を信じるはずの大司教に「話す」ことを促すが、彼女の「声」は聞き届けられることなく、行き過ぎた言動として「汚れ (stain)」という罪の証しと看做される。まるで身体が染みによって汚されているかのように、ジョウンは、神との交わりという妄言と、男装という二つの理由で裁きの対象となる。興味深いことに、前者は眼に「見え」ないがために偽りとして、後者は「見える」ものでありながら、それゆえ受け入れられない逸脱として非難の対象となっている。「見える」罪と「見えない」罪は同等に扱われ、同じ罪状に「書き」記されることで、どちらも誰の眼

にも明らかな罪過に仕立て上げられてしまう。ジョウンは一度は異端破棄を決め、告白書に他人に手を取られて署名を行うが、結局それを破り捨てる。例え妥協して生きながらえても、その先に待つ牢獄という閉じられた空間では、彼女の「声」は行く宛もなく自由を失ってしまう。「話す」ことと「聞く」ことを抑圧された世界など、彼女にとっては死も同然である。

処刑場へと去った後の主人公不在の舞台では、ジョウンの最期の様子が彼女を死へと追いやった人びとの台詞に託される。彼女は命の際でも口を開き、天の空に向かって何かを発し続ける。そう「話し」伝える舞台に残された面々の様子から、ジョウンの生き様がありありと見て取れる。死をもって始めて、人びとを「話す」衝動に突き動かす。

ところが、これだけではショーのジャンヌ・ダルク物語は終わらない。25年後、ジョウンは「列聖 (canonization)」によって名誉を回復し、その事実が彼女自身にも告げられる。エピソードの幕引きでのジョウンの孤独を考えれば、「列聖」は祝福にはほど遠く、事実、ショーは、アイルランド独立を志して処刑の運命を辿った故郷の活動家をも“canonization”と評するが、その語り口には賛美のかけらも感じられない。ジョウンの背後には、20世紀前半のアイルランドで彼女同様、祖国の自由を求めて戦う者達の姿が見え隠れする。本作品は、彼らもまた英雄として歴史の中に名を「書き」込まれてしまうことへの警鐘を打ち鳴らしていると言えよう。

~~~~~

ジョウンの勇気吹き込み術

Joan's Art of Encouragement in Saint Joan

飯田 敏博

T. Iida

ウィリアム・アーチャーは、ショーが現実的であつて象徴的でもある「偉大な戯曲」を執筆することを期待していた。「横隔膜ではなく魂を揺さぶる」戯曲の完成を待っていたのである。ショーが『聖女ジョウン』を執筆し、ノーベル賞を受賞したのはその数年後のことであつた。アーチャーの言葉がショーにどれほどの影響を与えたかどうかは定かではないが、ショーは大作を完成させ、それ以後、あまたの批評を受けることになった。

本論では的外れを危惧しながらも、あえて作中の登場人物を単純に図式化し、新たな切り口に挑戦する。すなわち、作品が「勇気を吹き込む者」と「勇

気を吹き込まれる者」が織りなす劇であるという主張である。

ジャンヌ・ダルクの歴史資料には見当たらず、ショーの独創性が活かされたのが第1場の「卵」への言及である。状況の説明役を担う「賄い方」はすでにジョウンに勇気を吹き込まれているという設定である。彼は領主ロベールに、ジョウンが“positive”であり、自分たちに勇気を与えてくれる存在であると訴える。貴族プーランジェもすでに勇気を吹き込まれている。彼は、ジョウンの存在自体が一種の「奇跡」であるとまで口にする。第1場ではロベールがジョウンに勇気を吹き込まれ、シノン行きを認めるまでの過程が描かれている。

第2場では王太子シャルルがジョウンに勇気を吹き込まれる。ジョウンが宮廷人の中から本物の王太子を見つけ出すという場面が用意されているが、ショーは大司教に「奇跡」の裏側を暴露させ、その奇跡に疑問符を投げかける。ジョウンの真の奇跡はむしろ、第2場の最後に起きる。ジョウンがすばやく王太子シャルルの肩に手を置き、彼に勇気を吹き込む場面である。シャルルは弱虫から指導者へあつという間に変化する。

第3場はデュノアのジョウンに対する心の変化が描かれる。デュノアはジョウンの勇気を認識し、風向きの変化でジョウン支持に立場を変える。しかし、デュノアの対応は劇の進行を促すための役割が強い。第3場までの展開は戯曲『ピグマリオン』における舞踏会の場面までのシンデレラ物語と似ている。

第4場はジョウンの主たる敵同士がジョウンとジョウンの危険思想にどう反撃を加えるかということについて話し合う場面である。教会を代表するコーションと、貴族を代表するウォリックが、それぞれの立場から状況を述べる。両者とも冷徹な分析能力があり、戯曲の背景となる教会・貴族とジョウンの構図をわかりやすく説明する。しかし、両者とも自分たちの領域を侵す新参者を許しはしない。自らの利益に関わる問題では冷静さを失い、感情をむき出しにする。この場で劇を動かすのはイングランドの従軍牧師ストガンバーである。シャルルの時と同様、現象としての奇跡ではなく、ストガンバーの「心の変化」という奇跡が重要な意味をもつ。

第5場では問題点が浮かび上がる。ショーは戯曲『聖女ジョウン』の序文において、18歳のジョウンの自負心は法王や皇帝以上であり、自らが神様の全権大使であると認識していたと記す。また、ショーは、もし、ジョウンが火あぶりを逃れていたなら、イングランド軍追放が実現するまで戦いぬき、そのあとは宮廷から逃げ出し、故郷に帰り、修道院で祈願達成を祈るだろうと考える。ショーは、ジョウンが自分の想いを貫く姿勢は宗教者のそれであると認識

していた。ジョウンを取り巻く者たちは皆、多少の差はあれ、ジョウンに勇気を吹き込まれ、“positive”な気持ちになれたが、彼女の強い自負心には相当に抵抗感があつた。「ジョウンのことは嫌いではない」と言いつつも、共存の難しさを語る彼らのせりふには理想と現実の差を知る者たちに特有の哀愁がある。

第6場では、「勇気」がすべて本物の勇気であるかどうかという問題が持ち上がる。勇気と見えていたのは実は勇気ではなく、悪魔の扇動ではないのかとの疑念である。生きている人間には真の勇気と悪魔の扇動の区別が難しい。「過去200年、宗教裁判所はこのような悪魔が繰り出す狂気と戦ってきた」と査問官は語る。また、狂気が「自分の判断を教会より上に置き、自分こそが神様のご意志の代弁者と考える思い上がった馬鹿者たち」から始まったと主張する。異端は初めのうちは無邪気なものに映るが、最後は人道にもとる恐ろしい悪で終わるというのである。ジョウンが及ぼす影響力が啓発ではなく、狂気をもたらすのであれば、世の価値観は混沌となる。「勇気を吹き込む者」と「勇気を吹き込まれる者」が織りなす劇は、実は、この難題を読者・観客に考えさせるための道筋を作りあげていた。

エピローグにおいて、ショーは観客にジョウンと天国の関係だけでなく、15世紀と20世紀の関係を意識させた。現代がジョウンの時代にくらべて決して啓発されたものになってはおらず、ジョウンの時代の問題が何も解決されていないことを示したのである。

~~~~~

## 飯島小平『傷心の家』(新書館 1989) の翻訳寸評

*Heartbreak House* tr. by Shohei Iijima

鈴木 龍一  
R. Suzuki

訳者によると、最初まだ三十歳の初めの若い頃1941年に「悲しみの家」と題して発表された。この劇の翻訳を残すことに意義あるものと信じた訳者が晩年に再推敲して出版したのが本書である。総じて翻訳には幾つかの工夫が見られ、感心させられることが多いが、再考を要する点も見られる。ここでは訳例を一つ示して参考にしたい。

THE CAPTAIN [*woodenly enduring her embrace*] How can you be Ariadne? You are a middle-aged woman: well preserved,

madam, but no longer young.  
LADY UTTERWORD. But think of all the years and years I have been away, Papa. I have had to grow old, like other people.  
THE CAPTAIN [*disengaging himself*] You should grow out of kissing strange men: they may be striving to attain the seventh degree of concentration.  
LADY UTTERWORD. But I'm your daughter. You havnt seen me for years.  
THE CAPTAIN. So much the worse! .....That is how I have come to think my absent daughter Ariadne a perfect fiend; so do not try to ingratiate yourself here by impersonating her (.....).

船長 アリアドニーだって？君は中年者じゃないか？若さは残っているが、そう若いほうじゃない。

レディ・アターウオド だってパパ、わたしが留守してた年月を考えてもみてちょうだい！わたしでも、人並みに年齢をとるわ。

船長（無表情に彼女の抱擁を我慢しながら）赤の他人たちにキスするようなことは、卒業しなきゃいかんよ！その連中の中でも《最高精神集中》をとげようと務めてる者があるかもしれんから。

レディ・アターウオド でも、わたし、あなたの娘よ、長い間会わなかった・・・。

船長 なおいかん。・・・・・・わしのそばにいないアリアドニーを本物の悪魔だと思うようになった。（エリーに）君はあいつをまねて取りいれるようなことはせんほうがいい（・・・・・・）（訳書、第一幕、18-19頁）

#### 付記

翻訳以上に注目すべきものは、ショーが劇名に附した「イギリスの主題をロシア風に扱った幻想劇」という副題の背景を飯島が「ショーとチェホフ〜『傷心の家』と『桜の園』との関連について」と題して検討した巻末の解説である。まず両者が同じくその作品を喜劇と称しながら全く異質的な作家である所以を次のように説明している。

『桜の園』における笑いは現実を絶望的に観た、深い悲哀を内に抱きながらも、表面はあくまでも静かに、時おりは微笑を浮かべて柔和な容貌を保とうとするチェホフが、ちょうどロシアの冬のように冷ややかな現実にくんでしまった人々の世界の中に、思わず時たま喜劇的

なものを見出して一瞬間悲しみを忘れようとするごときもので、その笑いは悲劇的世界と相扶けているものである。これに対して、『傷心の家』における笑いは、軽薄な恋愛沙汰に明け暮れる有閑階級の姿と、そこに往来する人々の心理を、ショー一流の洞察力で完膚なきまでにえぐり出し、醜い姿を曝す対象に向かって、なおもなおもと激しく叩きつける嘲罵の笑いである。

次に両作品の登場人物に対照的考察を詳細に試みている。しかし老ショトウヴァー船長の中に作者ショーの姿を想像しているが、シェイクスピアの『リア王』との比較には至っていない。この件についてはWeintraubが*Journey to Heartbreak ~ The Crucible Years of Bernard Shaw 1914-1918* (1971) 中の付録の章Shaw's *Lear* で詳説しているのが参考になる。

## O'Flaherty V. C.: 植民地主義に於ける アイルランドの商業的側面

O'Flaherty V. C.: Irish Business Side  
of Colonialism

松本 承子  
S. Matsumoto

O'Flaherty V. C. は、1915年7月23日から同年9月14日の間に執筆された。出版はHearst's Magazineに1917年8月に出版された。この劇が公演される筈であった1915年には、アイルランドが第一次世界大戦に参戦するか、否かが激しく討議されていた。それ故に、この作品は、この作品の主人公の“no war is right”という反戦の立場と、戦争によるアビー座の財政難によって、公演はされなかったと言われている。この作品は、アイルランド人にとってはこの劇が新兵募集の為であり、イギリス人にとってはその反対と見做される恐れがあったと考えられた。Shawは、アイルランドもしくはイギリス、どちらを支持していたのであろうか。それを理解する為には、考えなければならない問題が二つある。第一は、この作品が“A Recruiting Pamphlet”かどうかということである。第二は、Shawが第一次世界大戦に賛成していたかどうかである。第一次世界大戦に対するShawの立場をこの劇を通して考えた。

この劇の舞台は、1915年夏で、45分という短い



長さの1幕劇である。この劇の主人公である Private Dennis O'Flaherty V.C. は、アイルランド人の兵士で初めてビクトリア十字勲章を受章した実際の兵士である Michael O'Leary をモデルにしたと言われている。しかし寧ろ、Shaw は O'Flaherty を創造することで、先行する O'Leary という英雄像を破壊しようとしたように思われる。O'Flaherty は英雄らしくない英雄として描かれている。先ず、彼は演説、国旗、国歌、愛国心溢れる英雄像等で創り上げられる新兵募集活動の虚構性を嘆く。第二に、O'Flaherty は金銭の為に、戦争に参加する。彼は貧しさ故に、金銭で自分が命を懸ける国を選ぶ。それ程、アイルランドの生活は逼迫していたのである。それ故に、彼は犯罪に手を染めた事もある。第三に、彼が英雄になった理由は、自分の母親が怖いからである。第四に、彼は嘘吐きでもある。彼は年に2回も母親に真実を話すことはない。母親は、彼がイギリスの為に戦ったことを知らない。彼が新兵募集活動中に話した武勇伝も嘘である。最後に、英雄につきものの「勇気」は O'Flaherty には備わっていない。彼が英雄になったのは、彼が勇敢であったからではない。「自分が殺される」という恐怖から、相手のドイツ人を殺した。以上で見てきたように、O'Flaherty は実際の O'Leary が創り出した勇敢な英雄像とは異なる。Shaw は O'Flaherty を通して、その当時の現実社会で信奉されていたであろう「英雄像」を破壊する。更に、Shaw は「新たな英雄」の視点を通し、現実社会の虚構性を弾劾する。

更に、Shaw はこの劇で、イギリスの愛国心やアイルランドの民族主義を批判する。「愛国心が無くならない限り、戦争は無くならない」という箇所こそが、Shaw がこの劇で最も伝えたかったことかもしれない。歪んだ先入主を捨てる為にも、外界を見ることの大切さを訴える。民族主義者達も、愛国心を基盤にした帝国主義者同様、利己主義として描かれている。そのような利己主義、拝金主義、もしくはそれを産み出す資本主義システムがここでは嘲笑され、このシステムが引き起こした第一次世界大戦が批判される。戦場では野生動物のレベルまで落ち、「利己」という本能を剥き出しにする。彼は戦友の死にも気付かず、それを悲しむ事もなく、その死体で自分が躓き、自分の邪魔になったことに苛立ち、初めてその死に気付く。人間は動物的本能を知識や教養で抑制、拡散し、「利他」を産み出す。しかし戦争は人間の「利己」を全面に引き出させる。このような経験を経て、O'Flaherty は「正しい戦争などない」と主張する。

これこそが、Shaw の戦争への表明であると考ええる。彼は戦争には反対であったのであろう。しかしでは何故、この劇には“A Recruiting Pamphlet”と

いう副題を付けたのかという疑問が残る。それは、先述したように、戦争というものは愛国心から生れるものであり、それ故に、愛国心を自ら排除する為には、戦争という手段を使い、「閉鎖的な社会から一度出て、外界を見ろ」という意味が含意されているように思われる。アイルランドから一歩も出ないで、一生そこで偏った愛国心にしがみつくなり、世界を見る機会として戦争に参戦する方がより良いという意味で、この劇は、“A Recruiting Pamphlet”であったと考える。それ故に、Shaw は序文で、アイルランドの愛国心はアイルランドを出て、世界を見ることと述べているのかもしれない。

1915年という戦時中である緊張している時期に、この劇を公演することは危険を伴う。それ故に、アビー劇場の判断は致しかたない。しかしこの劇は、政治的側面を抜いたとしても、劇としての要素、例えば、O'Flaherty の機転の速さ、Mrs O'Flaherty の極端な無知ぶり、Sir Pearce の正義や偽善に満ちた態度、貪欲な女性達のバトルが多く含まれており、面白いと思う。政治に触れた挑戦的な劇に、笑劇の要素を入れることで、深刻さや観客からの反発を Shaw は回避したのかもしれない。政治劇を喜劇に変え、笑いの中で観客に政治的問題を提起する方法は、Shaw の才能の一つである。しかし問題は、彼の二重にも三重にも編み込まれた複雑な言い回しを理解することである。しかし彼は、劇を通して、観客に考える機会を与える。

~~~~~

『ピグマリオン』から 『マイ・フェア・レディ』へ

From *Pygmalion* to *My Fair Lady*

大江 麻里子
M. Oe

今回の作品研究では、ショーの原作『ピグマリオン』が、どのようにミュージカル化されて『マイ・フェア・レディ』になったかということ、ブロードウェイにさかのぼって調べ、それが日本に輸入されて大人気を博するまでの足跡をたどってみた。

ショーの1914年の戯曲『ピグマリオン』のミュージカル化を思いついたのは、同作の映画を手掛けたガブリエル・パスカルであった。彼は、ショーの原作をミュージカルにする権利を保有していたので、当時のミュージカル界の大物たちにあたった。ロジャーズ&ハマースタインは一年以上格闘して後に

断念。ノエル・カワードにも断られ、やっとアラン・ジェイ・ラーナーとフレデリック・ロウに引き受けてもらった。

とはいえ、初めから二人が積極的だったわけではない。ミュージカル化するには、いくつかの問題があった。第一に、コーラスを担当するアンサンブルをどうするかという問題。第二に、当時のミュージカルには主筋の他に副筋があるのが決まりだった。たとえば、『南太平洋』や『ブリガドーン』には、主人公たちの物語だけでなく、ストーリーにふくらみを持たせるために、脇役たちのラブ・ストーリーなどが必要だと思われたが、『ピグマリオン』には、イライザたちの話しかなかった。第三に、男女の主人公が結ばれないで終わるエンディングは、ミュージカルにはそぐわないと思い、一度はこの仕事を投げつけてしまった。

しかし、発案者のガブリエル・パスカルが亡くなり、ラーナーは再び着手することになった。初めて取り組んでから、二年たった1954年、彼は、三つの問題に対する解決策を見つけた。まず、アンサンブルは、トッテナム・コートの他の労働者や、ヒギンズ家の執事や召使を登場させた。また、ヒギンズ夫人の家でのお茶会は、場所をアスコット競馬場にすることによって、上流社会の人々を登場させることが出来た。そして、舞踏会のシーンは、ショーの原作では、ヒギンズによって語られるだけであったが、これを実際に具現化し、トランシルバニア女王を登場させたり、ダンスの場面を加えることによって、多くのアンサンブルを使うことに成功したのである。第二の問題であった副筋は、ミュージカルの流行が変わって、副筋のない作品も現れるようになっていたので、イライザを主軸とした物語だけでも十分、作品として成り立つことに思い当たった。第三のエンディングについては、主人公の二人が決別するのには、どうしても抵抗があり、原作よりも映画を参考にすることにした。

『マイ・フェア・レディ』は、1956年3月15日に、ブロードウェイのマーク・ヘリンジャー劇場で上演された。この作品は、6年半のロングランとなり、ブロードウェイ史上最高の上演回数を記録した。

1958年4月には、ロンドン公演が行われた。初日の数日後には、英国女王夫妻が観劇したというエピソードもある。ロンドンでのミュージカル作品のロングランは、それまでの『オクラホマ』がトップだったが、それを抜いて、6年以上も記録を更新した。

東宝による『マイ・フェア・レディ』の初演は、1963年9月。東宝劇場において上演された。主演のイライザ役は、当時人気絶頂だった江利チエミ。ヒギンズは高島忠夫、ピッカリング大佐は益田喜頓、フレディは藤木孝といった顔ぶれ。それまで日本で

は、歌入り芝居やダンスを組み入れたショーは上演していたものの、歌と踊りと芝居が完全に融合したミュージカルというものは、まだ日本人には知られていなかった。そこで、この画期的な企画を実現するために、キャスティングされた俳優たちは、ブロードウェイに実際の上演を観に行ったということである。初演は大成功で、何度もカーテン・コールがあり、最後には演出の菊田一夫が挨拶した。

1970年7月から8月にかけては、二代目のイライザ、那智わたるが登場。この舞台で特徴的だったのは、映画版(1964年公開)で使われた衣裳が踏襲されたことである。セシル・ビートンによる競馬場のシーンでのモノトーンに大きなリボンをあしらったイライザのドレスは有名であるが、これが日本の舞台で使われるようになったのは、この時からであった。

三代目のイライザは、上月晃。1973年に帝劇でデビューした。ヒギンズは平幹二朗であった。四代目は、雪村いづみ。1976年に日本縦断して全20回公演をこなした。この後、1978年以降に、新劇出身の栗原小巻が主演。ヒギンズ役は宝田明、のちに神山繁が務めた。最後は、1990年からイライザ役を務め、2010年に至るまで、なんと20年間に渡って演じ続けたに大地真央である。彼女は、容姿が美しいだけでなく、コメディエンヌぶりを発揮して、大いに観客をわかせた。

このようにして、バーナード・ショーの傑作戯曲『ピグマリオン』は、ミュージカル化に成功したのである。脚本を担当したアラン・ジェイ・ラーナーが、原作を出来るだけそのまま残し、原作の台詞を発展させたような歌詞にしたことも功を奏したのであろう。このミュージカルをきっかけにショーに興味を持つ人が一人でも増えることを期待したい。

~~~~~

## Dear Liar における ショーとキャンベル夫人の友情と愛

Friendship and Love between Bernard Shaw and  
Mrs Patrick Campbell in *Dear Liar*

森岡 稔  
M. Morioka

1899年5月に、当時42歳のジョージ・バーナード・ショー George Bernard Shaw が34歳で英国演劇界に君臨していた女優ミセス・パトリック・キャンベル Mrs. Patrick Campbell に手紙を書き始めてから彼女が亡くなるまでの40年間、二人の間には数百



通におよぶ書簡が交わされる。彼らの往復書簡をもとにジェローム・キルティ Jerome Kilty が脚本を書いたのが『ディア・ライアー』 *Dear Liar* (1960) である。劇は男優と女優が登場し、手紙の入った閉じられた帽子ケースまで歩み寄るところから始まる。劇は回想シーンが主である。ショーは『第二のタンカレー夫人』におけるキャンベル夫人の美しさと芸術性に啓発されて、『シーザーとクレオパトラ』にとりかかり始める。この時キャンベル夫人28歳、夫のパトリック・キャンベルは翌年の1900年にアフリカで戦死する。ショーは『シーザーとクレオパトラ』の完成の暁には、彼女がその劇で演じてくれることを期待する。1911年に、今度はキャンベル夫人に『ピグマリオン』のイライザの役をやってもらおうとケンジントン・スクウェアの彼女の家を訪問する。彼女のために『ピグマリオン』を書いたのである。

キャンベル夫人に恋心をいだいたショーは、夢中で手紙を書き続ける。ところが『ピグマリオン』の稽古の直前に、キャンベル夫人は交通事故に遭い『ピグマリオン』の上演は頓挫する。その間、ショーのキャンベル夫人への恋心が彼の妻、シャーロットの知るところとなる。ショーとキャンベル夫人との間にジョージ・コーンウォリス・ウエストが入ってきたのでショーは複雑な思いに駆られる。1914年2月、ついに『ピグマリオン』の舞台稽古が始まる。ところが、キャンベル夫人は『ピグマリオン』の上演初日の5日前の4月6日に突然いなくなってしまう。ジョージ・コーンウォリス・ウエストと結婚式をするためである。その後ハネムーンに出かけ、結局彼女が戻ったのは最終舞台稽古の日であった。49歳のキャンベル夫人が10代の娘の役をすることに彼女自身、大きな不安を抱えていたものの大女優の彼女は、見事にイライザの役をこなし『ピグマリオン』は大成功を収める。彼女とジョージ・コーンウォリス・ウエストとが結婚していたのをショーが知ったのは、上演後である。1916年に、それまで2年アメリカに滞在していたキャンベル夫人はジョージ・アレキサンダーの『ペラ・ドンナ』再演のために、ロンドンにもどってくる。そして、彼女の息子ベオが第一次世界大戦で戦死したことの知らせが届く。ショーはそれを聞き、戦争が悲劇をもたらすことに大きな憤りを感じる。キャンベル夫人は生計のためにショーとの手紙を載せた本を出版したいので、彼が所持しているキャンベル夫人からの手紙が欲しい、と彼に言う。ショーは手紙にはプライバシーに関することが多く書かれているので、彼女から自分に届いた手紙を彼女に渡すのを拒み、本の出版を思いとどまるよう頼む。しかし、キャンベル夫人が所持している手紙だけはあるので、その手紙を載せ

た本は出版される。ショーはキャンベル夫人の生活のためだと思い、心を広くして出版を許す。一方、大恐慌の年の1929年に、出版によってプライバシーを侵害された形となったショーが、今度は彼の方から、キャンベル夫人との仲を暴露するようなシーンを盛り込んだ『アップル・カート』を書いてしまう。その劇の中には、有名な場面がある。オリンシアがマグナスに、妻と愛人のどちらを選択するのかと迫ったときにマグナスは次のような有名なセリフを言う。「バラなしで済ませるのと、キャベツなしで済ませるのと、どちらかを選べと言われれば、頭のいい男ならキャベツをとるだろうな。男が妻に飽き、妻を捨てるのは、妻が美しさを失ったせいでは絶対にない。新しい恋人は、しばしば前の恋人より年上で醜いものだよ」

キャンベル夫人はショーとの間柄を暴露されたので猛烈にショーに抗議する。するとショーは、『アップル・カート』のオリンシアの他にも彼女をモデルとしていくつかの劇作をしたと告白する。『傷心の家』のハッシュパイ夫人、『メトセラへ還れ』の蛇などである。それから年月が経過し、1935年に、キャンベル夫人はトーキーになったハリウッド映画に出演するためアメリカに渡る。だが彼女に仕事はなかなか来ない。1937年、81歳になったショーは、キャンベル夫人の窮状を見かねて、彼が所持している手紙を全部キャンベル夫人に送ろうと考える。書簡集の本が売れば、その収入が彼女の生活の足しになるからである。しかし、彼女は書簡集の本を出すのを断念し、フランス南部でひっそりと1940年に75歳で他界する。このように、二度の世界大戦を含む時代の大きな荒波の中で、キャンベル夫人は、家族を失う不幸や老いを経験していくが、ショーの友情が彼女を支えていたのはまちがいない。先ほどのバラとキャベツのセリフのあとで、オリンシアのセリフは、まるでキャンベル夫人自身が話しているかのようなのである。「(オリンシアのところにいた男性が元の奥さんのところに結局は帰って行ったことをとらえて) 私はあんな人たちよりは高級だし、そして立派でしょう。だから、あの人たちは、私に恥じないようにしようとする努力の緊張に耐えられなかったのね。そこで、私は、あの人たちをキャベツのところへ戻してやったの」文字通りこのようにふるまったキャンベル夫人であったが、彼女の人生の終末は哀れをさそう。ショーがその創作において、制作意欲と人物造形について彼女からインスピレーションを得ていたことは否めない。『ディア・ライアー』は、『ピグマリオン』『アップル・カート』を劇中劇として盛り込んでおり、彼の劇において現実の二人の関係が如実に反映していることを表している。『ディア・ライアー』は伝記的な意味も含めて、ショーと

キャンベル夫人の友情と愛情にもとづいた二人の人生を浮き彫りにしている。

~~~~~

イライザの社会的自己の形成と社交性

Eliza's Self-Formation
in Society and Sociability

落合 真裕
M. Ochiai

『ピグマリオン』*Pygmalion* (1913) において、花売り娘のイライザ Eliza Doolittle が上流階級の女性へと成長していく過程が、この作品の魅力の一つである。彼女の表面的な変化と言えば、言葉遣いの変化が著しい。

だが、彼女の変貌は形となって表れている言語面だけに留まらない。彼女は今の自分では多くの人から受け入れてもらえず、生計を立てていく上で、支障があることを自覚し、ヒギンズ Higgins のもとを訪れ、発音指導を受けるのである。つまり、そこには社会で生きるため人との繋がりを持ちたいという欲望、あるいは持とうとする意識が彼女の中にあることを明かしている。

ピアス夫人 Mrs Pearce やピッカリング大佐 Pickering の助力もあってイライザは身なりや立ち居振る舞い、礼儀作法に至るまで上流階級の女性たちが取るべきマナーを身につけていく。そして、その成果を見るべく園遊会では見事に伯爵夫人イライザ・ドゥーリトルという架空の人物を作り上げ、それに成り済ますという一種の仮面劇「ふり」を行う。これは、園遊会という場に相応しい自分自身を演出しているということになる。即ち、場や状況に応じて必要な態度や様式を自分で判断し、対応するという、言わば一種の「社交性」を身につけたことになる。

また、イライザは初めにフレディと衝突をした際、彼の母親であるエインスフォード夫人 Mrs Eynsford に責任を追及し、無礼で一方的な不躰な態度を見せる。相手に非難される前に、自己防衛として攻撃的な態度を取り、相手に不快感を与え、コミュニケーションの断絶を自ら仕掛けてしまっている。だが、指導を受けた後、彼女たちと再び面会した際、イライザはエインスフォード夫人の出したインフルエンザという話題に関して、積極的に自分から情報を発信して、夫人とコミュニケーションを取ろうとしている。

ヒギンズから首に手をかけられた時は、逃げ出すことなく、落ち着きを払って彼と向き合おうとす

る。つまりありのままの現状を受け入れようとする姿勢、あるいは、これまでの経験を通してヒギンズは決して自分を殺すことはないという何かしらの確信があることを伝えている。

そして、終幕で、ヒギンズがこれまでと同じように彼女を小間使いのように扱い、命令をする場面では、彼女はヒギンズに反抗したり非難する態度は見せない。自分の不在によって、彼が不便を感じるだろうと仄めかすことで、自分とヒギンズとの繋がりを再認識させようとしている。

上述した点から、イライザは言語指導と同時に、他者を受け入れ、自分自身も他者から認められる存在へと変化し、臨機応変に対応できる社交性を身につけ、人との絆や繋がりを深めながら社会的自己を確立していった女性として描かれていると考えることも可能ではないだろうか。

~~~~~

## バーナード・ショーと築地小劇場

Bernard Shaw and Tsukiji Little Theatre

大浦 龍一  
R. Oura

1910 (明治43) 年11月23日に有楽座で新時代劇協会によって上演された森鷗外訳『馬盗坊』*The Shewing-up of Blanco Posnet* は、日本における最初のバーナード・ショー翻訳上演である。その後1930年代半ば、つまり昭和初期までにショーの戯曲はさまざまな人々によって上演された。その時期の上演回数は、その後今日に至るまでの長い期間のものよりも上回っている。

それらの上演の中でも特に築地小劇場による北村喜八訳『聖ジョウン』*Saint Joan*、森鷗外訳『馬盗坊』*The Shewing-up of Blanco Posnet*、築地小劇場文芸部訳『キクトリア勲章のオフレアティ』*O' Flaherty, V. C.*、中川龍一訳『悪魔の弟子』*The Devil's Disciple*、北村喜八訳『現実を覗く』*The Glimpse of Reality* の5作品の上演は、これまで見逃されがちだったが、日本演劇史的に見ても興味深いものではないだろうか。

ところで、築地小劇場は日本の劇団としては珍しく自前の劇場を持っていた。それも、当時としては革新的な舞台機構が備えられていた。

この劇団は四十代の高名な演劇理論家であり、実践者であった小山内薫と、演劇に熱中する二十代の若き伯爵土方与志を中心とした人々によって設立された。その土方が演出したドイツ表現派のゲーリン

グ作伊藤武雄訳『海戦』 *Seeschlacht* などで第1回公演の幕が開いたのは、1924（大正13）年6月14日のことであった。しかし、この劇団は1928（昭和3）年12月25日に小山内が急死した後、翌年3月には分裂してしまった。その間わずか4年10ヶ月の間に117作が上演されたことは、今日からすると驚異的である。そのうち90作が翻訳劇であった。劇場としては1945（昭和20）年3月10日の東京大空襲で消失するまで存続した。

築地には3人の演出家がいた。小山内と土方、そしてすでに演出経験はあったが、俳優として参加していた青山杉作であった。細かい演技指導ができるのは青山だけだったようだ。小山内は主にチェーフやゴリーキーなどのすでに知られていた作品の演出が多かった。一方、3人の中で最年少の土方は当時最先端の前衛的な作品が多かった。その土方がショー作品の演出を担当した。ただし、『現実を覗く』だけは文芸部に在籍していた北村喜八が演出した。

北村は東大英文科卒で、東大演劇研究会の創立メンバーだった。彼の翻訳で『聖ジョウン』は、1926（大正15）年3月5日から16日まで上演された。これは築地における最初のショー作品上演であることもあって注目を集めた。この作品は1923年に書かれ、同年12月ニューヨークでシアターギルドによって初演され、翌年3月ロンドンでもシビル・ソーングイク主演で上演されたばかりの最近作であった。さらにこの作品は世界的に有名な演出家ラインハルトやピエトフによって、ベルリンやパリでも翻訳上演されていた。ドイツやフランスに留学経験のある土方にとっても十分興味をそそられるものだったのだろう。また、舞台装置は吉田謙吉が担当し、丸太による前衛的な構成舞台となった。

『聖ジョウン』の主な配役は、山本安英のジョウン、友田恭助のシャルル皇太子、滝沢修の私生児デュノア、丸山定夫の牧師ストガンバアなどであった。山本は築地の看板女優であり、周知のように戦後は木下順二の『夕鶴』のつう役で有名であった。友田は妻の田村秋子と共に戦前を代表する芸術派の俳優であったが、日中戦争に応召して戦死した。丸山は後に「新劇の団十郎」と呼ばれ、大衆的人気も兼ね備えた新劇にはまれな存在だったが、広島で被爆して亡くなった。この大作は台詞ばかりで動きがないという批判もあったが、俳優たちの熱演の甲斐あって日延べして上演された。

1926年にはまた、9月から10月にかけて西日本への旅興行の演目の一つとして『馬盗坊』が上演された。この作品は同年11月から12月初めにかけて、築地でマチネとして『エクトリア勲章のオフレアティ』と共に上演された。ポスネットには丸山定夫が、オフレアティには楠田清が扮した。楠田は後に

映画監督となった。

翌1927（昭和2）年1月24日から2月6日まで『悪魔の弟子』が上演された。これは当協会第二代会長の中川龍一先生による翻訳である。中川先生は前年の5月に築地の文芸部に入団されていたので『オフレアティ』の翻訳にも大いに関わっておられたと推測できる。主な配役は丸山定夫のリチャード、青山杉作のアンダアスン、高橋豊子のジュディス、岸輝子のダッジョン夫人などであった。高橋は後に芸名を本名の高橋とよに戻して映画女優に転進し、小津安二郎映画の常連となった。岸は後に千田是也夫人となり、俳優座で長く活躍した。『馬盗坊』でもそうだが、この作品でも主役の丸山の渾身の演技が印象的だったようだ。

この年の6月下旬から7月下旬にかけて、マチネとして『現実を覗く』が上演された。北村はマリオンネット風人形振りの演出をした。村瀬幸子がグイリアを、薄田研二がフェルチョを演じた。村瀬は後に北村と結婚し、俳優座で活躍した。薄田は築地分裂後の新築地劇団の中心となった。これが築地における最後のバーナード・ショー翻訳上演となった。

## 【研究業績（2010－2011年度）】

大江麻里子

### ● 辞典

『eプログレッシブ英和中辞典』（デジタル版）小学館辞典編集部・編、小学館、2010年5月〔演劇・ミュージカル担当〕

### ● 字幕翻訳

『バーナード・ショー作 *Pygmalion*』（International Theatre Company London's 35th Japan Tour、2010年11月）

風呂本武敏

### ● 翻訳書

マイケル・クロニン『翻訳とグローバリズム』（共訳）大阪教育図書、2010年5月〔原著 Michael Cronin: *Translation and Globalization* (Routledge)〕

松本承子

### ● 口頭発表

1) *The Ending of Pygmalion*、大阪大学言語学会・言語文化学会合同研究発表会、大阪大学箕面キャンパス、2011年6月30日

2) *John Bull's Other Island: The Best Way for Ireland to Survive in Colonialism*、日本英文学会関西支部、関西大学千里山キャンパス、2011年12月18日（P.12へ続く）





THE BERNARD SHAW SOCIETY  
OF JAPAN

President : Toshihiro Iida

Editor : Ryuichi Oura

No. 35 June 2012

## 日本バーナード・ショー協会の活動(2011年度) Activities of the Society in 2011

### (1) 春季大会 2011年6月4日(土)

(於：名古屋学院大学名古屋キャンパス)

#### 第41回総会

2010年度会計報告、その他

#### 研究発表

落合 真裕「イライザの社会的自己と他者との絆」  
“Eliza’s social character and her bonds with others”

森岡 稔「*Dear Liar* におけるショーとキャンベル夫人の友情と愛」

“Friendship and Love between Bernard Shaw and Mrs Patrick Campbell in *Dear Liar*”

Nicholas R. Williams “*How He Lied to Her*

*Husband*: Shaw’s experiment with a one-act comedy”

### (2) 第46回作品研究会 2011年9月3日(土)

(於：実践桜会)

発表者 鈴木 龍一、森川 寿

作 品 *Heartbreak House*

### (3) 秋季大会 2011年11月20日(日)

(於：実践桜会)

#### 研究発表

松本 承子 “*O’Flaherty V. C.: Irish Business Side of Colonialism*”

大浦 龍一 「バーナード・ショーと築地小劇場」

“Bernard Shaw and Tsukiji Little Theatre”

#### 記念講演

小木曾雅文 「バーナード・ショー協会の40年」

“Forty Years of the Bernard Shaw Society”

### (4) 『バーナード・ショー研究』第12号出版

2011年11月

小木曾雅文 (特別寄稿) 「バーナード・ショー協会の40年」

“Forty Years of the Bernard Shaw Society of Japan”

Hisashi Morikawa. “*John Bull’s Other Island: Wagnerian Allegory of Economic Imperialism*”

Nicholas R. Williams. “*How He Lied to Her Husband*: Shaw’s experiment with a one-act comedy”

Michiyo Yamaguchi. “The Shaw Alphabet and Shorthand”

磯部祐実子 「ユーモアの政治性—『ジョン・ブルのもう一つの島』におけるアイルランドの現実—」

“The Politics of Humor: The Reality of Ireland in *John Bull’s Other Island*”

落合 真裕 「イライザの社会的自己の形成と社交性」

“Eliza’s Self-Formation in Society and Sociability”

森岡 稔 「『傷心の家』における『創造的進化論』」

“‘Creative Evolution’ in *Heartbreak House*”

大浦 龍一 「女神の黄昏—晩年のパトリック・キャンベル夫人—」

“The Twilight of the Goddess: Mrs Patrick Campbell in Later Life”

### (5) 第47回作品研究会 2012年3月10日(土)

(於：名古屋学院大学名古屋キャンパス)

発表者 飯田 敏博、磯部祐実子

作 品 *Saint Joan*

(P.11から続く)

Ontario, Canada: 2011年7月)

森岡 稔

#### ● 論文

「*Caesar and Cleopatra* における『創造的進化』: 『超人』としてのシーザー」 “Creative Evolution” in *Caesar and Cleopatra*: Caesar as a “Superman” 『外国語学論集第13号』79-100頁、名古屋学院大学大学院院生協議会、2012年3月

#### ● 口頭発表

“The Philosopher and the Playwright: The Relationship between Tetsuro Watsuji and Bernard Shaw.” (The Fourth International Shaw Society Conference: “Shaw Without Borders.” Guelph,

森川 寿

#### ● 論文

1) “*Widowers’ Houses*: Shaw’s Spin on *Das Rheingold*,” *SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies*, Vol.31. Pennsylvania State UP, 2011: 46-58.

2) “Forty Years of the Bernard Shaw Society of Japan,” *SHAW 31*: 230-33.

#### ● 口頭発表

“Forty Years of the Bernard Shaw Society of Japan” (The Fourth International Shaw Society Conference: “Shaw Without Borders.” Guelph, Ontario, Canada: 2011年7月)