

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総合教育科
森川 寿 研究室
Tel. 0738-29-2301
会 長 飯田敏博
事務局 森川 寿

No.36 日本バーナード・ショー協会機関誌

June 2013

バーナード・ショーとともに半世紀

50 Years with Bernard Shaw

新熊 清
K. Shinkuma

「60年安保」で苦しんでいた大学2年生の時、ジャーナリズム出身の飯倉亀太郎先生（同志社大学教授）が、これを読んでごらん、と言って手渡して下さったのがペンギン版の *Mrs Warren's Profession* である。全身に電気が走る、とはあのようなことを指すのであろう。強烈な刺激であった。

定年退職をした昨年、数えてみたら、それから半世紀が過ぎていた。バーナード・ショーとともに送らせてもらった人生である。

名古屋学院大学へ赴任して数年後のこと、市川又彦先生が早稲田大学から立正大学へ移られて御健在であることを知り、先生を訪ねた。そこからショーと向き合う新しい環境が生れた。博士課程に入学して先生の門下生になると、先生はショー協会を創って下さった。

専任講師を務めながら大学院生になることを許して下さったのが、名古屋学院大学の山田憲太郎学部長である。週2泊3日の勤務形態で東京から名古屋への新幹線通勤をさせてもらった。

この御三方が私の恩師である。老齢を迎えた今、何かにつけて恩師の御恩を想起し、感謝の念を日々深めている。

それでは、半世紀をかけて何を学んだか。一口で言えば、反骨精神である。時流に流されない、不動の真理を追求し極めることである。

そのためには、まず、生得的に内在する良心に

忠実であることが必要である。ショーはそれを「生の力」と呼ぶ。それは時流をよく観察することによって、時流に抗する力を獲得する。

良心は内に向かう時、自己に対する責任と可能性に目覚め、自己形成に向けての努力を促す。それは親子兄弟・夫婦等、いわゆる身内への愛の礎となる。

良心は個人的領域にとどまってはならない。人は社会的存在であることを自覚すると、それは社会的なものとして機能する。この社会的良心がショーの真髄だ、と私は思う。

良心、中でも社会的良心は時流と対峙する力である。ショーはその活動を「人間の意志と環境の葛藤」と呼び、この葛藤を劇の基本構造にした。

その中で問題となるのが、貧困を温存し、戦争を正当化する風潮である。この2つはショーの普遍的なテーマである。貧困は深刻な社会悪であり、その根源は富の偏重にある。

ショーは半分に近い数の劇に軍人を登場させ、その大部分を笑いものにしている。軍人が英雄であるのは不幸な社会である。戦争は絶対的に悪である。

貧困や戦争が存続しつづけるのは社会的良心の欠如の結果である。社会的良心が最も端的に表れるのは政治においてであるが、政治家も、彼らを選ぶ有権者も必要な程度にまで成熟していない。未熟を自覚していないこと自体が未熟の証である。

ショーはこれら社会悪を取上げる時、それを象徴する登場人物を笑いものにしている。社会悪の責任は社会構成員全員にある。そこが厄介な点である。ショーは自作の観客や読者に登場人物を笑いものにさせることによって、読者や観客に社会的良心の喚起を促しているのである。それが、時流に竿を刺すショーの反骨精神である。

A Major Conundrum in *Major Barbara*:

What Does the Ending Mean?

Leonard Conolly

There was a mixed critical reaction to the opening performance of *Major Barbara* at London's Court Theatre on 28 November 1905, and J.T. Grein was absolutely right in predicting that the play "will raise discussion and arguments galore." This has proved particularly true of the final scene of the play in Perivale St Andrews, a scene that Michael Holroyd has described as "perhaps the most complex and ambiguous Shaw ever wrote."

Shaw took note of the criticism of the final scene in early draft of the play, when classical scholar Gilbert Murray (his model for Cusins) and Harley Granville Barker (who played Cusins in the Court production), both argued that Undershaft was too dominant. In subsequent drafts Shaw tried to give more prominence to Cusins and Barbara. Even so, perhaps reflecting his original title for the play—*Andrew Undershaft's Profession*—Shaw had problems in countering Undershaft's powerful rhetoric with strong responses from Cusins and Barbara. Barbara, in particular, is given relatively little to say and she seems to drift into domesticity at the play's end.

Undershaft's views on poverty, a central subject of *Major Barbara*, are, like Shaw's own views, compelling: poverty is, Undershaft says, "the worst of crimes." "Poverty blights whole cities; spreads horrible pestilences; strikes dead the very souls of all who come within sight, sound, or smell of it." And England's "millions of poor people, abject people, dirty people, ill fed, ill clothed . . . poison us morally and physically." The Salvation Army will only perpetuate poverty, not eradicate it, and it is futile to expect politicians to do anything about it. The 670 "fools" in Parliament don't have the will or the courage. Fundamental change, Undershaft argues, can only occur through violence,

through war, not democracy. "The ballot paper that really governs is the paper that has a bullet wrapped up in it." "When you vote, you only change the names of the cabinet. When you shoot, you pull down governments, inaugurate new epochs, abolish old orders and set up new." "Is that historically true?" Undershaft asks Cusins.

Cusins' response to Undershaft's question is indecisive. He concedes that what Undershaft says is historically true. But he loathes having to admit it. "I repudiate your sentiments. I abhor your nature. I defy you in every possible way. Still, it is true. But it ought not to be true." Hence, Cusins doesn't repudiate the maxim of one of Undershaft's ancestors that "NOTHING IS EVER DONE IN THIS WORLD UNTIL MEN ARE PREPARED TO KILL ONE ANOTHER IF IT IS NOT DONE."

As for Barbara, at the beginning of the scene she demands that Undershaft "shew . . . some light through the darkness of this dreadful place." But by the end, while looking forward to saving souls in Perivale St Andrews, her focus is on finding a house suitable for her married life with Cusins, who will inherit Undershaft's business.

So Undershaft, the purveyor of death, seems to have triumphed, a "diabolically cynical" conclusion, said scientist, broadcaster, and Shavian enthusiast Oliver Lodge.

But has he? Michael Holroyd sees a "positive ending" in Shaw's "hard-won optimism." There is nothing optimistic, however, about the triumph of Undershaft's brand of capitalism. Whatever he says about poverty and the need for social reform, Undershaft remains a self-serving capitalist, a capitalist who has no time for morality or human compassion. How, then, can Shaw—or the audience—possibly be optimistic about a world run on the values of Andrew Undershaft? The values of Cusins are certainly more humanistic. Cusins is more thoughtful, more humane, than Undershaft, but he lacks the determination, the focus, the business drive of Undershaft. Will he be able

to effect significant change? It seems doubtful. As for Barbara, her passion is for her husband-to-be, her new home, and saving individual souls. Social and political issues do not seem to engage her.

Where, then, is the optimism? Holroyd sees it as an evolutionary process. The intelligence and humanity of Cusins, joined with Barbara's spiritual passion, will align with and draw from Undershaft's ruthlessness to create a kind of compassionate capitalism. A similar situation occurs in *The Millionairess* (first produced in 1936) where the capitalist drive and skills of Epifania complement the humanitarian instincts of the Doctor. The optimism doesn't exist in the play; it exists in the uncertain confines of the after-play.

Shaw's optimism was, alas, unjustified. Just nine years after the first production of *Major Barbara* the First World War began. During the five years of fighting 16 million people were killed by weapons made by arms manufacturers such as Undershaft. And add to that another 63 million people who were killed in the Second World War. Thus Peter Hall's 1998 revival of *Major Barbara* ended with the sky over Perivale St Andrews turning blood red, a background to the sounds of gunfire and the singing of the famous WWI song *It's a Long Way to Tipperary*.

It was the First World War and the economic depression of the 1920s and 1930s that helped shape Shaw's loss of faith in democracy, and his embrace—temporarily—of European dictators such as Stalin and Mussolini. This doesn't mean, however, that the forward-looking ending of *Major Barbara* is a dramatic failure. Nicholas Grene sees the “puzzlingly difficult ending” as one of the play's “greatest strengths.” He is right. *Major Barbara* should never be read as the triumph of Andrew Undershaft. Despite the attractiveness of many of Undershaft's values and ideas, Shaw gives his readers and his audiences good reasons to question and to challenge them, and to see attractive alternatives. Thus he engages and provokes us into confronting not just the social evil of poverty, but, by extension, social injustice of

all kinds that permeated Edwardian society and that continues to blemish contemporary society around the world.

(The Bernard Shaw Society of Japan, 18 November 2012)

Mazzini Dunn の挫折

Mazzini Dunn's Frustrated Life

森川 寿
H. Morikawa

Heartbreak House (1919)において、Ellie Dunn の父 Mazzini は相反する評価を受ける。彼の名は統一イタリア独立運動の闘士 Giuseppe Mazzini (1805-72)に由来し、娘からは「生まれつきの自由の戦士」と呼ばれている。彼のもう一人のモデルはイギリスの田園都市運動家の(Sir) Ebenezer Howard (1850-1928)で、二人は控えめで人の善意を信じやすい性格が共通している。しかし、Ellie の父には独立への情熱も都市計画実現への強い意志も感じられない。彼は、第三幕で、若い頃社会運動に参加し、演説をしたりパンフレットを書いたりして社会の変革を目指したが「何も起こらなかった」と語る幻滅したインテリである。「自由の戦士」は現状維持の代弁者に成り果てている。さらに、彼は Shotover から昔の部下の Billy Dunn と間違えられて、「泥棒、海賊、人殺し」と糾弾される。お人好しで一見人畜無害に見える Mazzini のどこに邪悪な側面が隠されているのだろうか。彼を分析して、なぜ Shotover に執拗に攻撃されるのかを考察したい。

The Perfect Wagnerite (1898)で、Shaw は *Der Ring des Nibelungen* に登場する「小人」「巨人」「神々」を人類の三つの類型として分類し、まだ生まれていない高度な種族を「英雄」と規定した。この分類に当てはめると、Mazzini は全ての類型の要素を併せ持つ点で、Shaw の戯曲の数多い登場人物中でも異色の存在である。まず、彼の理想主義者の側面は「神々」、すなわち「国家や教会を考案し運営する知的で道徳的、かつ才能ある人々」の一員と見なせる。社会改革を目指し、会社経営の能力があり、娘に Shakespeare を読むように勧めるなど、彼が「神々」の知的道徳的性質を持つ

ていることが分かる。一方、Margery Morgan は Mazzini を「神」ではなく「巨人」に分類している(*The Shavian Playground*, 205)。Shaw は「巨人」を「辛抱強く、こつこつ働き、愚かで、他人に敬意を払い、お金を崇拜する人々」と定義している。たしかに、会社を興しながら Mangan に倒産させられ、その後も資本家を友人かつ恩人として感謝して同じ会社で働き続ける Mazzini は、その勤勉さと愚かさにおいて「巨人」と呼ばれる要件を備えている。

しかし、Mazzini には「小人」すなわち「本能的で略奪的、好色で貪欲な人々」の側面もある。Mrs Hushabye の誘惑に応じない彼を好色とは呼べないが、彼の Mangan への従属関係は、本能的で略奪的な資本主義への加担を示唆している。Mangan と Mazzini の関係は、*Ring* の Alberich と彼の弟 Mime の関係に共通点を見いだせる。*Das Rheingold* で、黄金の力で世界征服をめざす Alberich は、弟 Mime に隠れ頭巾を作らせ、出来上がるやいなや取り上げてしまう。Mime は搾取されながらも、隠れ頭巾製作を通して兄の金力による支配に貢献している。Mangan は英国の政治経済を牛耳っているが、*Major Barbara*(1905)の Undershaft と違って責任感も目的意識もなく、ただ経済法則の惰性にしがたってシンジケートの利益を追求しているだけの形骸化した資本家である。彼は Mazzini の新会社に出資して、その会社が利益を出し始めると倒産させて乗っ取ってしまうが、自分には実務能力がないので、Mazzini など部下に頼らざるを得ない。一方、Mazzini は資金を提供してもらわなければ会社を始められないし、財政上の無知から会社を失っても、そこで働かなければ暮らしていけない。Mazzini が Mangan に雇われ続ける状況は資本主義社会の相互依存体制を象徴しており、*Widowers' Houses* (1893)第三幕で、Cokane が Lickcheese の秘書になって登場するのに通じるところがある。*Heartbreak House* において、知的階級は、Hector のように経済活動から疎外されるか、あるいは Mazzini のように資本家に隷属するか、二通りの生き方の選択を迫られている。Ellie の父は、Mangan の共犯者であるがゆえに Shotover から「泥棒」と糾弾されるのである。

第三幕の空襲による被害には黙示論的な意味がある。牧師館が全焼して牧師が住む家をなくした点に、作者の教会批判を見ることはたやすい。一方、Hector が家中の灯りをつけてカーテンを開け放ったのに、家に残った者が生き残り、安全なは

ずの砂利採取場に逃げた Mangan と Billy Dunn は爆死する。「二人の泥棒が死んだ」と簡単に片付けられる二人の死には、Shotover の怒りが反映されている。

一方、「泥棒」の共犯者である Mazzini が生き残るのは、彼が「傷心の家」の住人、すなわち序文で「戦争前の教養のある有閑階級」と定義される階級に属しているからである。第三幕で、Mangan が衣服を脱ぎそこなって面目を失うのと対照的に、彼はパジャマと色鮮やかな絹のガウンを着て登場して、すっかりこの船の形をした家でくつろいだ様子である。Lady Utterword から、彼女の家に來たら恥ずかしい思いをするだろうと言われても、そちらには近づかないように十分注意しましょうと言り返す。彼は、少なくとも「乗馬ホール」の住人ほどに帝国の威厳や社交界の体面にこだわっていない。彼が死を免れたのは、再生への猶予期間を与えられたからと解釈できる。すなわち、空襲をきっかけに、Mazzini が「何も起こらない」という諦めを捨て、自由の戦士として覚醒する可能性が暗示されている。

Mazzini は、知性にすぐれて若い頃に社会改革を志したが挫折し、結局資本主義の歯車として日々を過ごしている現代人の姿を凝縮している。文明を破滅から救うためには、Shotover が警告するように、日々の安寧に埋没せず、危機に際して命がけで生を全うしようと覚悟する必要がある。飛行船はすぐそこまで来ているので、現代人に残された時間はもはや限られている。

『不釣り合いな結婚』:

英国での結婚に必要なもの

Misalliance :

Indispensable thing for marrying in Britain

大江 麻里子
Mariko Oe

『不釣り合いな結婚』が執筆されたのは 1909-10 年。バーナード・ショーが興行的成功を収めるようになる少し前の時期である。日本では邦訳がないので、はじめにあらすじを簡単に紹介する。

ヒロインのハイペイシアは、魅力はあるが頭の良くないベントレーという貴族と結婚しようとし

ている。彼女の父親はタールトン下着製造会社を経営していて、資産の一部を図書館に寄付するくらいの裕福な暮らしぶりである。彼女が結婚を決意したのは、当時の娘にとって少しでも条件の良い結婚をすることが義務だったからであって、特にベントリーに愛情を感じているわけではない。ただ、彼女が他の娘と違って、その結婚に多少の疑問を抱いていて、自分で生計を立てられるものなら立てたいと感じていることである。ハイペイシアの兄のジョニーは、ベントリーが気に入らず、すぐに苛めてはヒステリーを起こさせている。ベントリーの父親のサマーヘイズ卿もやってきて、息子を甘やかして育ててしまったことをタールトン家の人々に謝る。

そこへ飛行機が不時着し、パーシバルというベントリーの旧友と、リーナという飛行士姿の女性が現れる。パーシバルは頭もよく魅力的な人物で、ハイペイシアはすっかり夢中になる。一方、リーナはポーランド出身のアクロバットで、毎日、自分の生命を危険に晒すことが彼女の家訓だと述べる。

さらに、事件が起こる。銃をもった青年がこの家に押し入る。彼の母親はタールトンの愛人であったのに、貧困の中で死んでいったので、復讐をしにきたのだ。しかし、彼はリーナによって無力化されてしまう。

男女の間で約7通りもの求愛が行われるが、最後にまとまるのは次のカップル。ハイペイシアはパーシバルと結婚するための資金を父親に無心して成功し、結ばれる。リーナはパーシバルの代わりにベントリーを同乗者として指名し、彼は勇気を奮い起こして彼女について行くことにする。

多くの登場人物の中で、興味深いのは二人の若い女性の描き方である。ハイペイシアは、典型的なエドワード朝の娘であり、20歳までには結婚相手をみつけ、経済的安定を手にしたと考えている。一方、リーナは、伝統的な英国文化とは無縁の人物である。彼女は登場して以来、ほとんどの男性から求愛されて辟易とする。そして劇の終盤で、自分は精神的にも経済的にも自立した女性であり、男性の庇護は全く必要ないのだと主張して、イギリスから去ろうとする。リーナは、ショー劇に特有の「女らしくない女」であり、英国における結婚のあり方に疑問を呈する役割を担っている。

この作品において愛のある結婚をしたカップルはひとつもない。ハイペイシアはパーシバルに惹かれて結婚したいと言うが、彼のほうは、金銭的な問題が解決できれば結婚してもよいと考える。

愛情よりも、妻を養って暮らせるかという経済的な問題に重点をおいており、妻の持参金をあてに結婚を承諾している感がある。リーナは、最後にベントリーを連れて空に飛び立とうとするが、それは一番気に入ったからというよりも、意気地のない彼を一人前の男にするためである。作品中、唯一登場する夫婦であるタールトン夫妻でさえ、問題がある。タールトン氏は資産家であったので、タールトン夫人は求婚を断れなかったという。つまりこれも経済的安定を目的とした結婚である。実際、タールトン氏には愛人がいたことが判明するが、これに対して夫人は特に怒る様子もなく、その愛人と対面し援助を申し出たことさえある。さらに、タールトン氏は既婚であるにも関わらず、リーナに求愛をしている。

当時の英国において、結婚のために必要なのは、愛情ではなくて、お金であった。見方を変えれば、この経済的問題さえ解決すれば、結婚相手は誰でもいいと考えられる。パーシバルが次のような台詞を述べる。「もしも、全ての男性の名前を一つの袋に入れて、女性の名前をもう一つの袋に入れて、それを目隠しで、子供のやる籤引きのようにひくのが結婚ならば、きつとここイギリスと同じくらい高い確率の幸せな結婚が出来上がるでしょうよ。」この台詞にこの劇の主題が集約できよう。

ショー自身は1898年に、シャーロット・タウンズヘッドと結婚しており、この作品は、その約12年後に書かれている。彼の結婚は愛情で結ばれたものであったと考えられるが、資産家の妻と結婚したことによって劇作に専念できるようになったことは事実である。それゆえ、経済的問題が結婚において重要であることを、彼は皮肉にも感じていたに違いない。

マーティン・マイゼルのこの作品は、ロマンチック・コメディを土台にしていると評している。その演劇形式においては、若いカップルが老人たちを出し抜いて財産を手に入れ、愛する人と結婚する。結末が結婚であることに変わりはないが、その過程は大分違っている。ハイペイシアはパーシバルを金の力で手に入れたのであって、愛情は勝ち取っていない。リーナとベントリーは結婚するかどうかはわからないが、財産も愛情も存在せず、仲間のような連帯感だけがある。

すなわち、ショーは男女間の求愛合戦という、観客の喜びそうな題材を選びながらも、非常にシニカルな手法でそれを描いている。『不釣り合いな結婚』が度々上演される人気演目なのは、このせいかもしれない。

奇想天外な男性人物二人

Two Fantastical Male Characters in *Misalliance*

小木曾雅文

M. Ogiso

分担で私は *Misalliance* の主に男性の characters を扱うことになった。この作は三一致を守った議論劇というべきものである。特にのちの *Heartbreak House* と同じく、人物同士の一对一の腰を据えた会話が中心になっていることは注目される。

Misalliance とは上流貴族階級の Summerhays 卿の息子、Bentley と中流資産階級 Tarleton の娘、Hypatia の結婚が不釣り合いなものということである。

Summerhays 卿は大英帝国の植民地総督として功成り名遂げた人物で、統治の専門家として見識を持っているが、特に異色なところはない。その子、Bentley は50歳でようやく頭角をあらわすと父は囑望するが、若い今はまだ本領を得ず、実行力を欠いている。

対するこの家の主人、Tarleton は下着製造販売業で成功した立志伝中の人物である。この人物を Shaw は事業家であるだけでなく、無料図書館寄贈を続ける博愛の慈善事業家、思想家であるように造型している。

He's a perfect whirlwind. Indefatigable at public work. (あの人は全くのつむじ風だ。世のための仕事に飽くことを知らぬ。)

彼のおはこのせりふは、Read Kipling./ Read Chesterton./ Read Ibsen. というように当意即妙に読書をすすめることである。彼は進化論的な生命の見方をし、超人思想を解し、Shakespeare から Ibsen までの文学に通じている。下着事業成功の根源は、Tarleton's Ideas: that's what's done it. (タールトンのアイディアだ。成功したのはまさにそれなんだ。) と言って、自分の考え方、思想に強い自信を持っている。まさにこの作の中心人物である。息子の Johnny は父親に対して批判的で、万事通俗的、大衆的な男として描かれている。

Hypatia を奪っていく飛行士、Percival は三人の父親を持つという Oxford 出のエリートであるが、変ったところはない。これに対してピスト

ルを持って押し入ってきた Gunner は、下層の事務員で、辛苦をなめて生きてきた男であるが、生なかの強盗ではなく、社会主義者であり、Tarleton 無料図書館の本で知識教養を身につけたインテリである。彼の事務労働の空しさを語るせりふはそくそくと身につまされるもので、ダブリンの土地差配会社での Shaw の体験を踏まえていよう。彼は suffragette の運動やロシアの女革命家たちに心から同情する。

Yes. That's what they do in Russia. Well, a business office is Russia as far as the clerks are concerned. (それがロシアでやっていることだ。そう、事務室は事務員に関する限りロシアだ。)

彼は *Pygmalion* の Doolittle と同じように、I'm a reading man, a thinking man. (俺は本を読む人間だよ、ものを考える人間だよ。) と昂然と言い放つ。彼や Tarleton のような人物の造型は全く常軌を超えていて、Shaw をおいてあり得ないことである。日常の現実から遠くかけ離れているところが彼の独壇場で、彼のおかしみの一つであると思われる。この劇には彼の他の作のような首尾一貫した強い主張が見られないが、人物はそれぞれにユニークで、面白い。

『メトセラへ還れ』における

「創造的進化」

“Creative Evolution” in *Back to Methuselah*

森岡 稔

M. Morioka

ジョージ・バーナード・ショー George Bernard Shaw (1856 - 1950) は20世紀の初めに彼の「創造的進化」の思想をまず『人と超人』*Man and Superman* (1903) で戯曲化し、思索を深めた結果、その第2弾として預言的雰囲気をもつ『メトセラへ還れ』*Back to Methuselah* (1921) を書いた。彼は、それらの前後に創作した戯曲にも「創造的進化論」の片鱗をのぞかせている。「高次の進化段階」“the higher stages of evolution”や「超人」“Superman”、あるいは「生の力」“life force”や

「心の眼」“mind's eye”などの用語で組み立てられた「創造的進化論」を彼は「20世紀の宗教」“the religion of the twentieth century”とまで言っている。『メトセラへ還れ』は「創世記」の時代から気の遠くなるような未来の時代までを背景にして、「創造的進化論」の思想がその中に貫徹されている。

ショーは「創造的進化論」によって、現代人に物質主義的に生きることをやめて、知性的な生き方をすることを勧めた。「創造的進化論」が満載された『メトセラへ還れ』は、90ページにも及ぶかなり長い序文と、モーセの五書を意識した五部(Pentateuch)で構成されている。ショーはこの作品を通して、物質主義的な世界観によって生命の活力を失いかけている世界に対し、明確な「進化目的」を示唆する「創造的進化論」を打ち出した。

物質主義的な世界観とは何か。動物は環境に大きく左右される受動性を特徴とする。人間は動物ではあるが、知力と想像力を結集した科学によってその受動性を克服してきた。だが、同時にその科学はそれまでの宗教的権威を失墜させてしまった。すなわち、宗教的確信を失った人間は、精神的荒野に投げ出され、再び動物的で物質主義的な世界に逆戻りさせられてしまったのである。物質主義的世界観は、弱肉強食の戦争という悲惨な結果をもたらしてしまう。そこでショーは動物的生活から脱却し、高度な自己意識をもつ精神生活へと脱皮することをめざすことを人類に促したのである。科学が宗教的権威を失わせても、宇宙に目的がなくなったわけではない、とショーは考える。進化について言えば、彼はダーウィンの自然淘汰説と適者生存説に疑問を投げかける。ジャン＝バティスト・ラマルク Jean-Baptiste Lamarck (1744 - 1829) やサミュエル・バトラー Samuel Butler (1835 - 1902) から影響を受けて、適者生存説のダーウィン主義を採らずに、彼は独自の「創造的進化」を提唱したのである。彼は戯曲で人類史における進化の働きを展望するという大規模な試みを『メトセラへ還れ』で実行して見せたと言える。

『メトセラへ還れ』の序文によると、生き方が受動的・動物的・物質主義的な人間ならば、人生の目的は限られているので、短命でも充分だと考えるかも知れないが、知性と想像力をもった人間は、未来を見通す力と進化目的を持っているので、短命ではその目的を達し得ない。この場合、進化目的とは、人間が全知全能で神性に近づくという壮大な目的のことを言う。この目的を意識的にも

無意識的にも目覚めた人間は、長命になり得るという仮説をショーは考えた。その根拠は、知性の拡大は生命力を増進するというものである。によると、動物主義的な人間は、生命としての基本的欲求を満たしてしまえば、生活は惰性的に営まれ、倦怠をもたらすようになる。その結果、生命力は弱まる。一方、知性的な生き方をする人間は、知性の拡大は無限であるので、自ら新しい興味や挑戦を産み出し、生命力を強める。

物質主義的な生き方は、行き着くところ破壊と戦争を生み出す。それに伴って残忍と偽善が横行し、文明は滅亡の危機に瀕するようになる。人間にとって克服しなければならないものとは、このような生命の活力を失わせる物質主義である。ショーは『メトセラへ還れ』の中で、遠い未来において、「生の力」が人間の「意志」に働きかけ、その結果、人間は肉体から解放されて知性の力である「渦巻き」へと進化していくという「創造的進化」のヴィジョンを示した。

「創造的進化論」は、そもそも生存競争と自然淘汰説を採るダーウィニズムに対抗して現れたものである。人間は、物欲だけで生きるのではなく、何か「高次の精神的なもの」によって生きているはずだというのがショーの主張である。によると、人間の本来の健全な生活とは精神的に豊かな生活である。「創造的進化論」は、新しい自己と新しい環境を作り出す人間の「意志」の働きを重要視する。ところが、人間の中には、「意志」をもち、自分で「自立」の機会をのがしている者がいる。つまり、感覚的な満足と享乐的な人生を送ることだけに熱心な彼らは、精神的な向上が大切であることは分かっているものの、なかなかそれを実践する努力をしない。怠惰な心持が「自立」を妨げている。「創造的進化論」は、自己が惰性に眠ることのないよう絶えず自己変革をし、「高次の存在」になることを目標に創造の情熱をたぎらし向上することを目指している。

ショーによると、人間は運命に翻弄され偶然性によって適者生存といったものに振り回される受動的な存在となるのではなく、「意志」によって「進化目的」に向かって自分の運命を切り開く存在でなければならない。「創造」は「生命」そのものであり、「生命」本領を発揮する時、「創造」は現実のものとなる。ショーはまさに預言者の態度でこの劇を書いた。この長編劇を通して、彼は現代文明における科学の盲信に警鐘を鳴らし、物質的・感覚的な欲望生活から抜け出して知的・精神的に生きることの大切さを我々に伝えたのである。

Back to Methuselah (1920)

Nicholas Williams

In a letter to Horace Plunkett, Shaw explained the theme of *Methuselah* "... we cannot manage modern civilization unless we extend the duration of human life and vigor to three hundred years at least." The sentence is notable for its compression of two very large ideas. The first idea is politically revolutionary. Uppermost in his mind must have been the absolute necessity for an alternative to the European civilization that had allowed "this most terrible loss of life on the battlefields of northern France and Belgium" of the First World War to happen. The second is the precondition for the creation of a new civilization: the extension of life way beyond what is considered possible.

The play in its five parts moves from the creation myth of the Hebrew Bible to a future civilization of "long livers". Part One, *In the Beginning*, opens with the scenario of the book of *Genesis* but Shaw has shifted the focus from that of God to a very human perception of the world. The voices which the characters hear in their heads amount to a modern psychological explanation. Domestic quarrels between Adam and Eve emphasize the divergent thinking of two individuals. The violent course of human history is similarly explained: their son Cain listens to a quite different voice from his parents'. The progression of the play's dialectic requires that, in Part Four, *Tragedy of an Elderly Gentleman*, Napoleon will be the last incarnated spokesman for the warrior's creed that Cain embodies as being natural and normal to civilization.

Shaw then moves his play into present time. Part Two, *The Gospel of the Brothers Barnabas*, begins a post-First-War gathering of British politicians and religious leaders. It satirizes the Lloyd George Coalition government and creates a political alternative to the contemporary confusion: "Back to Methuselah". The play will provide an imaginative projection of how the wisdom of the Ancients (the very "long livers")

would bring about a society without historical precedent. The usual idea of human longevity is given its first twist by the revelation that any given character may be reincarnated at a later stage in the play.

Part Three makes a big jump from the early 20th century to 2170 in *The Thing Happens*. The stage is now filled with the technology of a futuristic society. Characters no longer conform to the usual casting roles of political leadership. Shaw foresees a political future scenario with non-Western characters in charge of the British state. The Chinese head of state, Confucius, a highly-developed "short-liver", is aware of the limitation of his thinking which the play must next address.

Part Four gives the old consciousness its final performance in *Tragedy of an Elderly Gentleman*. Shaw is attempting to show how thinking and its expression in language are now fundamentally different in 3000 A.D. The younger generation as represented by the "long liver" Zoo is incapable of understanding the Elderly Gentleman's language of jokes. "Thoughts die sooner than languages. I understand your language; but I do not always understand your thought". The gentle euthanizing of the Elderly Gentleman for the emotional reaction of "discouragement" leads the play towards a scenario without historical precedent.

Part Five, *As Far as Thought can Reach*, set in 31, 920, is Shaw's poetic image of a Platonic world of Ancients and Youth. In keeping with the play's fidelity to change in human consciousness and personality, the old rules of dramatic narrative and analysis no longer apply. Part Five has an intentional lack of dialectical word-play. An incident like the ruthless elimination of Pygmalion as a surviving representative of scientific materialism, nevertheless, continues to ground the play in the obstacle of human history. The play has one question only. What would happen if humankind took full responsibility for perfecting itself and became in effect its own God?

『ウィンズロウ・ボーイ』における
ドラマツルギー
The Dramaturgy in *The Winslow Boy*

落合真裕
M. Ochiai

テレンス・ラティガン Terence Rattigan (1911-77) には親族に弁護士をしている者たちがおり、裁判に興味、関心を寄せていたようで、戯曲を創作するにあたってそれらの裁判から創作アイデアが生まれることもあった。そのひとつが『ウィンズロウ・ボーイ』*The Winslow Boy*(1946)である。この作品は、5 シリングの郵便為替を盗んだと疑いをかけられ、士官学校を退学させられたジョージ・アーチャー・シー George Archer-Shee(1895-1914)を、エドワード・カーソン Edward Carson(1854-1935)という敏腕弁護士が弁護した一件をベースに創作された戯曲である。13 歳の少年と言う非力な一個人と士官学校という一種の国家権力との戦いという構図から、弁護側が勝利したことにより、民主主義的な人権が守られたという主筋が浮かび上がってくる。だが、この戯曲の中に実際にカーソンをモデルとした弁護士が法廷で雄弁な弁護する姿が演じられることはなく、舞台は一家のリビングルームに限定されており、そこで少年とその家族と周辺の人物たちのやり取りが繰り返される。この点に関して言えば、ラティガンにとって、世を騒がせたカーソンの法廷での英雄的な活躍ぶりを描くことがこの作品の第一義的な狙いではないと言えるだろう。

この 4 幕の劇は実際の事件と同じように 2 年間に渡る戦いを通して、最終的に一家は勝利を収めるという結末に至る。カーソンの人物である弁護士サー・ロバート・モートン Sir Robert Morton が発した言葉で、「正義を行使せよ、公正であれ」*'Let Right be done'*(47)を合い言葉に、長期に渡る戦いに打ち勝ち終止符が打たれると、聞っていた人物たちは歓喜に包まれるのではなく、過去を振り返りつつ冷静な態度で終結を受け入れる。つまり、勝利を収めつつもそれを称えるような描きでもなく、大団円をむかえるという華々しいエンディングにもなっていない。

と言うのも、戦いに積極的に挑んだことで、2 年間で多くを失い、絶望的な状況下で収めた勝利なのである。ロニーの姉キャサリン・ウィンズロウ Catherine Winslow と、父親のアーサー・ウィンズロウ Arthur Winslow がその主たる人物であ

るが、彼らは家族や周囲の者たちから非難されても、罵声を浴びせられても、自分の信条に従い戦いを続けた。

そして、結審がでる直前に自分たちが歩んできた道を冷静に振り返り、「成り行きを見守りましょう」と、今後の事態をあるがままに受け入れていこうとする覚悟と準備をする。

2 人は長期戦を終えた直後に、既に新たな目標やすすむべき道を見出し、次の戦いに備えようとする。つまり、過去や戦いによって失ったものを嘆くのではなく、冷静に現実を捉え、予測もできない未来へ向けて、かすかな希望と呼べる光へ向かって進もうとする強固な精神力を見せる。言い換えれば、感情的にならず冷静さを装うイングリッシュネスのひとつと考えられる控えめな態度で節制を保とうとする *'moderation'* が表現されている。

強靱な精神力を持った家族を描き、どんな苦境に直面して追い込まれても、小さな光を見出し、何が起きても動じずに冷静に対応できる、心の余裕を見せようとする英国人の *'moderation'* を見せることで、一家に対しては観客から共感や同情が寄せられるであろう。

だが、ロニーのモデルとなっている事件の当事者、ジョージは皮肉にも戦死しこの世を若くして去っている。ロニーはこの作品では裁判に関して無関心であり事件に対して何のトラウマも感じていない。結審が出た時も映画を観に行っていたと言うほどである。この点から考えると、彼の事件はキャサリンやアーサーが信念を貫き戦うための単なるきっかけを作っただけに過ぎないということになる。

犠牲や失望が繰り返される 2 年間という長い時間を通して、彼らをより過酷な環境へと追い込むことで、節制を保とうとする並外れた精神力がより鮮明に浮かび上がるような仕掛けにはなっているが、ロニーの無関心さにより、皮肉にも戦いは無意味であったと言う価値の転換が起こる。

この作品を創作している当時、日本が無条件降伏をして長期に渡った世界大戦は終止符を打たれた。イギリスは勝利を収めたといっても、戦争が長引いたことで、多くの人命も絶たれ、アメリカから多額の借入れをすることにもなり、作品同様にイギリスという国全体が、日々、状況は過酷なものへと変わっていった。この歴史的な背景と照らし合わせると、戦いへの無意味さを意識していたと言うことも可能だろう。

だが、この作品が上演された同年、キャサリンが劇中で主張している婦人参政権が導入されてい

る。つまり、この作品を鑑賞した観衆たちはどんなに厳しい苦境に陥ってもかすかな光を目指して、粘り強く精神の均衡を保つことで、将来、自分の信念が世で認められることもあるのだというかすかな希望や可能性を抱けるような仕掛けもなされている。

ラティガンはアーチャー・シー事件を基盤にすることで、戦いへの無意味さを描きながら、英国人の忍耐強さで未来への微かな期待も抱けるよう創作したのかもしれない。

1926 年、築地小劇場の『聖ジョウン』

Saint Joan at Tsukiji Little Theatre, 1926

大浦 龍一
R. Oura

1923（大正12）年の関東大震災によって東京の主要な劇場が灰燼に帰した。その計り知れない痛手の中から翌年6月に生まれた実験劇場である築地小劇場は、演劇界に新風を巻き起こした。この劇場には当時として非常に革新的な舞台機構が備えられていた。また、その付属劇団は1929（昭和4）年3月に分裂してしまっただけでなく、その間わずか4年10ヶ月の間に117作が上演され、その内90作が翻訳劇であった。

バーナード・ショー戯曲も5作品が築地で上演された。それらの中でも1926（大正15）年3月5日から16日まで上演された北村喜八訳『聖ジョウン』*Saint Joan* は、築地における最初のショー戯曲上演であることもあって多くの注目を集め、かなりの反響を呼んだ。

築地の中心的指導者はベテラン演出家小山内薫であったが、『聖ジョウン』の演出は、もう一人の中心人物で、ドイツ表現派の作品など前衛的な演出を手がけて来た土方与志が担当した。彼は劇団創立時20代の演劇青年であったが、伯爵の爵位を持つ華族で、彼の留学資金で劇場が建てられた。その後も築地の為に私財を投げ、自分の住む屋敷までも売り払った人物である。

ところで、『聖ジョウン』は、当時としてみれば同時代（1923年）に書かれた作品であった。また、英米だけでなく、欧州各国でもフランスのピエトフ、ドイツのラインハルト、ロシアのタイロフなど著名な前衛的演出家によって上演されていた。ドイツ

やフランスに留学経験があり、ロシアでも観劇体験のあった土方にとって『聖ジョウン』は演出意欲を掻き立てられるものだったようだ。

そんな土方の演出に大きな力となったのが、吉田謙吉の舞台装置だった。彼の舞台装置は築地の開場公演ゲーリング作『海戦』の表現主義風装置が有名である。『聖ジョウン』でも工事現場の足場用丸太を柱のように立て、その配置を変えることによって前衛的な構成舞台を作り上げた。

翻訳者の北村喜八は東大英文科卒で、東大演劇研究会の創立メンバーだった。築地の文芸部の中心人物であった。彼も表現主義に傾倒していたので「東大独文科卒」という誤った記述もあるほどだ。彼は築地での最後のショー戯曲上演となった『現実を覗く』*The Glimpse of Reality*では、翻訳だけでなく、演出もこなした。

『聖ジョウン』の主な配役は、ジョウンに山本安英、ロベエルに東屋三郎、賄方に洪海星、ランスの大僧正に青山杉作、侍従長ラ・トレムイユ公爵に小杉義男、宮廷の小姓に高橋豊子、青髭ジル・ド・レイに伊達信、シャルル皇太子に友田恭助、ラ・トレムイユ公爵夫人に東山千栄子、私生児デュノアに滝沢修、デュノアの小姓に岸輝子、ヴォオリク伯爵に汐見洋、牧師ストガンバアに丸山定夫、コオションに小野宮吉、ルメイトルに薄田研二、侍女に細川知歌子などであった。山本安英は築地の看板女優であったが、今日では戦後の木下順二作品への出演、特に『夕鶴』のつうとして知られている。その他の俳優たちもいずれ劣らずその後の新劇界、あるいは映画界で活躍した人ばかりである。ちなみに土方自身も二十世紀の僧侶風紳士として出演している。これら俳優たちの熱演の甲斐もあって日延べして上演された。

けれども、読売新聞に英文学者宮森麻太郎が英米でのこの作品に対する酷評を引用しながら書いているように、台詞ばかりで動作が少ない脚本自体に問題があるという批判もあった。しかし、都新聞のK・Hは台詞の多さを問題とせず、むしろ土方の喜劇性を強調しようとした作意的な演出で第一場から第三場は失敗していると述べている。築地のほぼ全ての演目を観た浅野時一郎は、この時の上演を一般観客の立場からその著書『私の築地小劇場』（秀栄出版、1970）で、「作者がねらった無垢の尊厳は、エピローグを見るまでもなく、山本によって現されていた」とし、また台詞が多いにも拘らずほとんどカットのない上演を「冗長とは感じなかった」と述べている。山本の演技については他の二者も賞賛している。

水野義一先生を偲んで

新熊 清

水野義一先生は2012年9月24日にお亡くなりになりました。ショー協会が創立されて42年になりますが、その大事な前半をリードして下さいました、頼りになる先輩でした。寂しくてなりません。心から哀悼の意を表します。

以下に、先生の御活躍の一端を皆様と一緒に振り返り、先生の御功績に感謝申し上げたいと思います。

ショー協会への入会は創立の翌年1973年5月である。1977年12月から86年6月まで常任理事として事務局を務め、1986年の組織変更（理事会の廃止、運営委員会の新設）とともに運営委員に就任した（～96年6月）。

先生は市川又彦初代会長を偲んで出版した『バーナード・ショー研究』（学書房、1986年5月）の編集委員となり、自らも『イブセン主義真髓』の役割」を執筆した。また、『バーナード・ショー研究』第1号（1991年3月）と第2号（1972年7月）、および第4号（1996年6月）の編集委員として、今日の論集の基礎を固めた。

先生はショーのほかにイギリス現代劇に関心を持ち、『ベッドルーム・ファース』と『来られない友に乾杯』を翻訳した（『アラン・エイクボーン戯曲集』新水社、1981）。後者は1986年5月から6月にかけて劇団薔薇座によって上演された。

著書に『ド라마ー—見るために読むために』（新水社、1983年8月）があり、その内容をワークショップとして披露したのが、第4回（1990年10月22日）と第16回（1996年9月7日）の作品研究会である。前者では *Captain Brassbound's Conversion* を、後者では *Caesar and Cleopatra* を取上げた。その緻密な読み方と一分の隙もない分析によって、ショーの劇が芸術作品としていかに巧妙に構成されているかということを証明した。

水野先生はかつて飯田敏博会長に、「協会 society というのは3人いれば成り立ちます。勉強しない人が入るより勉強する人が少しでも集まった方が良いですよ」と言って、会員の発奮を促

しておられたそうです。
御冥福をお祈り申し上げます。

【『救世軍バーバラ少佐』観劇記】

日程 2012年11月16日（金）～25日（日）

上演団体 アリストパネス・カンパニー

訳・演出 黒川欣映／制作 北川正徳

配役

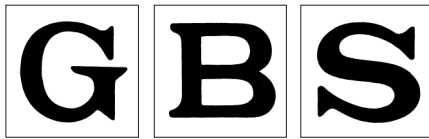
アンダーシャフト／側見民雄、バーバラ少佐／前田真理衣、ブリトマート夫人／青山眉子、キュージンズ／椎原克知、ピーター・シャーリー／中寛三、ミセス・ベインズ／河崎早春、ビル／鈴木一功、ラミー／守川くみ子、ロウマクス／薄井啓作、モリスン／ピルトン／阿部伸勝、スティーブン／中山真、セアラ／荒井ゆ美、プライス／光永勝典、ジェニー・ヒル／高原美樹

Major Barbara 日本初演

小さいスタジオARで *Major Barbara* の大がかりな舞台を再現できるのか、私は観劇前に一抹の不安があった。11月17日、コノリー教授をお連れして飯田会長、大江先生、落合先生といっしょに上演を観た夜は大雨で、屋根や壁を叩く音が台詞に交じって聞こえるほどであったのも、その不安を増幅させた。しかし、アリストパネス・カンパニーは、私の不安を見事に覆してくれた。黒川先生は、長い戯曲を2回の休憩を含めて3時間に圧縮するために、第三幕第一場のブリトマート夫人の書斎でのスティーブンの将来に関するアンダーシャフトと息子の問答を第一幕の終わりに移動し、第三幕を武器工場の場合だけにすることで、舞台転換の課題を解決した。舞台装置を最小限にすることで観客を議論に集中させ、救世軍という、現代の日本になじみの薄い題材を扱った難解な台詞劇を、終始緊張感を保って提示していた。

もう一つの演出上の変更は、1941年の映画のエンディングを踏まえたのか、幕切後にビル・ウォーカー、それにピーター・シャーリーまで登場させて未来への希望を示唆した点である。その希望も、映画のように手放しの歓喜でない所が、この戯曲の多義性にふさわしかった。

(P.12 へ続く)



日本バーナード・ショー協会の活動（2012年度）Activities of the Society in 2012

(1) 春季大会 2012年6月2日(土)

(於：京都府立大学)

第42回総会

役員改選、2012年度会計報告、その他

研究発表

落合 真裕 「『ウィンズロウ・ボーイ』とラティガン」

“The Winslow Boy and Rattigan”

大江麻里子 「演出家、バーナード・ショーの仕事」

“Bernard Shaw’s Directorial Work”

講演

新熊 清 「バーナード・ショーとともに半世紀」
“50 Years with Bernard Shaw”

(2) 第48回作品研究会 2012年9月1日(土)

(於：実践桜会会館)

発表者 Nicholas Williams, 森岡 稔

作品 Back to Methuselah

(3) 秋季大会 2012年11月18日(日)

(於：実践桜会会館)

研究発表

大浦 龍一 「1926年、築地小劇場の『聖ジョウン』」

“Saint Joan at Tsukiji Little Theatre, 1926”

森川 寿 「Mazzini Dunnは何者？強盗、自由の戦士、それとも…」

“Who is Mazzini Dunn, a Burglar or a Soldier of Freedom?”

特別講演

Leonard Conolly. “A Major Conundrum in Major Barbara: What Does the Ending Mean?”

(4) 第49回作品研究会 2013年3月9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、大江麻里子

作品 Misalliance

(P.11 から続く)

演技陣は皆手堅く、しっかり長台詞をこなしていたが、中でもアンダーシャフト（側見民雄）の存在感は傑出していた。バーバラ（前田真里衣）とカズンズ（椎原克知）が強力な武器商人に立ち向かう様子もすがすがしかった。脇役ではビル（鈴木一功）が秀逸で、第二幕は彼の舞台であった。

終演時には大雨も上がっていた。日本初演にふさわしい舞台を見せてもらった。

(森川 寿)

『救世軍バーバラ少佐』 Major Barbara

2012年11月23日のマチネで、アリストパネス・カンパニー・プロダクション 31 による『救世軍バーバラ少佐』を観た。小さな劇場スタジオARは満席だった。

私はこの戯曲を読んでいなかったもので、神の救済により、貧困者を救おうとする救世軍のバーバラ少佐が、救済に必要なものは「金と火薬」とい

う武器工場経営者の父親、アンダーシャフトの主張を受け入れていくというストーリーを知っているだけだった。

第3幕の幕が下りた時、この劇の台詞を追うのに精一杯だったという感じだった。「精一杯」追ったにもかかわらず、第3幕の膨大な台詞、特に、アンダーシャフトとキュージンズのやり取りにはついていけなかった。

観劇後、『キャラバン』掲載の黒川欣映氏の翻訳を2回読んで、この作品の議論は舞台の台詞だけで、理解するのは困難ではないかと思った。私が不勉強でショーの作品をあまり知らないからかもしれない。

そのためか、バーバラが救世軍の方針の限界を知り、アンダーシャフトの生き方を受け入れていく心の動きが十分に伝わらなかった。もっとも、バーバラがアンダーシャフトの生き方を完全に肯定したのかどうかは疑問の残るところであるが。

最後に、アンダーシャフト役の側見民雄の演技には不勉強な私でさえ惹きつけられる力強さがあったことを付け加えておく。

(山本博子)