

Pygmalion の結末

—再論—

升本匡彦

本稿は、前稿“Pygmalion の結末”⁽¹⁾執筆以後に読むことの出来た *Pygmalion* 論 8 篇の紹介と批判、及び前稿の主張の補足から成る。

〔 1 〕

『ピグマリオン』には、一見相矛盾しているかのように見えるラスト・シーンが三種類書かれている。この作品は、しかしながら Eliza の変化・成長というテーマを中心に展開するドラマであり、この観点より『ピグマリオン』を分析すれば、ラスト・シーン直前のイライザのセリフ“Then I shall not see you again, Professor. Goodbye.”で、このドラマは明らかに完結している。従って三つの異なるラスト・シーンは、けっしてお互いに矛盾しておらず、同じ主題の三つのヴァリエーションに過ぎない。また、いわゆるロマンティックな解釈は、従って妥当ではない、等々。これが、前稿の主な論点であった。

さて、本稿におけるわれわれの問題の所在をより明確にするために、まず最初に Stanley Solomon 論文⁽²⁾に注目しよう。その主張の大要は、つぎの如くである：—

『ピグマリオン』の構成を分析することが、この作品の結末に関する問題を論ずる唯一の有効な方法である。その際、‘sequel’や映画のラスト・シーンなどの、作品以外の要素は、すべて無視し、作品自体を考察しなければならない。Milton Crane, St. John Ervine, Eric Bentley, N Robert F. O'Donnell そして Myron Matlaw などによる、『ピグマリオン』の結末に関するこれまでの代

表的な論文⁽³⁾には批判の余地がある。『ピグマリオン』のプロットは、イライザの成長、そして彼女の変わり方を中心として展開する。そして、Higgins は彼女の教師である故に、戯曲の問題をより正確に表現すれば、“Will Higgins succeed in re-creating the common flower girl into a truly different person, inwardly as well as outwardly?”となる。この観点より『ピグマリオン』の構成を詳細に分析すると、ショーの意図している結末が、結局唯一の論理的に妥当な結末であることが明らかになる。

『ピグマリオン』の構成の分析を通して結末の意味を考えようとする主張は、筆者の前稿の主張の一つでもあり、その点に関しては、ソロモン論文の立論は、まことに見事である。しかし、この優れたソロモン論文は、一つの注意すべき問題を提出している。それは、‘sequel’ と映画のラスト・シーンの両方を完全に無視して議論が進められていることである。すでに前稿で指摘した如く、この‘sequel’ と映画のラスト・シーンをどのように考えるか、ということは『ピグマリオン』の結末をめぐる問題の重要なポイントの一つなのである。

とすれば、ソロモン論文は、重要な問題を避けてしまったことになるかもしれない。しかし、われわれは、この『ピグマリオン』の結末には、二つの側面があることに注意しなければならない。第一の側面とは、このドラマ本来の結末をどのように理解するか、ということである。そして、第二は、ドラマ完結後のイライザの将来の問題といていい。それは、具体的には‘sequel’ と映画のラスト・シーンに描かれている。

ソロモン論文は、いうまでもなく、結末の第一の側面に焦点を当てている。そして、すでに述べた如く、その限りにおいては見事な議論である。しかし、『ピグマリオン』の結末を論じようとするれば、第一のみならず、第二の側面をも当然考慮しなければならないだろう。これは、問題の性質上必要なのだ。更に、この結末の問題に関する論文は、従来この第二の側面に重点が置かれていた傾向があることを考えれば、ソロモン論文は、やはりこの点不十分だといわざるをえない。

ドラマ五幕のみを議論の対象とするソロモン論文の態度自体は、基本的には正しい。一つの作品の意味は、その作品自体に含まれている筈である。ただ『ピグマリオン』の場合、どれをもって作品自体というべきか、問題は簡単には割り切れない。‘sequel’は、ドラマの一部を構成するものではなく、またドラマの形では書かれていない。故に上演の際は、当然取り上げられることはない。一方、映画のラスト・シーンは、疑いもなく『ピグマリオン』の一部と云えるだろう。ところが、‘sequel’は、1916年以後のどの版にも付いているのに対し、映画のラスト・シーンは、どの版のラスト・シーンとも異なり、いわゆる‘film version’にさえとり入れられてない。更に、テキストの問題が、これにからんで来る。公刊された最初のテキスト⁽⁴⁾と、現在の定本、すなわち‘film version’の差は、きわめて大きい。ソロモン論文には、このテキストへの配慮が欠けている。

作品の意味は、その作品自体を解釈することによって得られるべきではあるが、作品以外の要素が、解明の助けになる場合、それを避けるのは賢明ではあるまい。『ピグマリオン』には、ショーの他の作品、例えば *Major Barbara*, *Heartbreak House*, *Saint Joan* といった大作の持つ劇構成の複雑さ、思想劇としての重厚さ、といったものはあまり見られない。この作品は、非常に単純にして明快な喜劇である。だが、そこには、まごうことなきショー劇の特徴がいくつか現われている。その特徴は、結末の問題と密接な関係がある。もちろん、ショーは、いくつかのパターンを作ってから作品を書いたのではない。しかし、彼の作品群は、おのずから一つの世界を作っており、そこにはいくつかの共通するパターンが認められる。この点、他の作品との関連で、すなわちショー劇全体のパースペクティブのもとで『ピグマリオン』を考えることは、結末の問題についてのわれわれの理解を深める助けになりうるであろう。

ソロモン論文は、議論の対象をドラマ五幕のみに限定し、劇構成の観点から結末の問題を詳細に、かつ見事に論じているが、以上指摘してきた如く、結末の問題を全体として解明しつくしているとはいえない。『ピグマリオン』のテ

クストの問題は複雑であり、他日を期することとして、以下のページにおいては、‘sequel’・と映画のラスト・シーン、及びショー劇のパターンと『ピグマリオン』の関係、この二つを前稿の主張の補足として論ずることにしたい。しかし、その前にこのソロモン論文以外の最近の『ピグマリオン』論に簡単に触れておかねばならない。

〔Ⅱ〕

原口春海「*Pygmalion* の結末について」⁽⁶⁾は、いわゆる反ロマンティック派に属する論考で、結論自体には筆者も同意見ではあるが、その立論には、新しい観点は見られない。更に、ヒギンスとその母親の関係には、ショーとその母親の関係が投影されていると見て、一種の精神分析的考察が試みられているが、この問題については、専門的立場より書かれている Philip Weissman 論文⁽⁶⁾をわれわれは読むべきであろう。

ショーの幼児体験と無意識願望が『ピグマリオン』製作の基盤にあるとして、そこでは議論が進められ、結末の問題についてつぎのような結論が出されている——イライザとヒギンスのモデルは、もともとショーの母親と音楽教師 Vandaleur Lee にあり、一方『ピグマリオン』執筆当時のショーと女優 Mrs. Patrick Campbell の関係が、このヒギンスとイライザの関係に投影している。つまり、ヒギンスの原型はリー及びショー自身であり、一方イライザは、ショーの母親及びキャムベル夫人である。そこで、作品そのものではヒギンスとイライザの関係が、ややあいまいのまま残されている一方、ショー自身が両者の結びつきを強く否定するのは、母親とリーの結びつきを拒否する意志がショーの意識下にあり、また同時に、一種の失恋に終わったキャムベル夫人との関係が、そこに投影しており、そして更に、母親に対するショーのエディプス・コンプレックスの関係が、ヒギンスとイライザの間に姿を現わしているからである。

この論文は、作品自体の分析や意味の解明といった手続きを一切省略し、作品の創造過程を精神分析学の方法のみによって説明しており⁽⁷⁾、従って、これ

をもって決定的な解明がなされたとは到底いえない。しかしながら、多くの伝記的事実を踏まえた説得力のある、興味深い主張となっている。

倉橋健「ピグマリオン」⁽⁴⁸⁾ につぎの一節がある——「筆者は、『マイ・フェア・レディ』を、東京とロンドンとウィーン（ドイツ語版）で見たが、問題は幕切れのイライザの演技にあるように思う。（中略）イライザが、おなじ戻ってはきても、『このひとつたら、相変らずの坊ちゃんね、いつになったら目がさめるのかしら』というサブ・テキストで、ヒギンス夫人を上まわる成長したかたちで演じれば、戯曲の第五幕の終わりの『ハム……うんぬん』以下のセリフとも照応し、ショー自身の《続編》とも矛盾しないような感じがする。」この再び戻ってくるイライザのサブ・テキストは、オドンネル氏のそれ⁽⁴⁹⁾とは異なる別の見方として興味がある。ただ、倉橋氏は、やや不思議なことに『マイ・フェア・レディ』と『ピグマリオン』を全く同種の作品と見なしているらしい。この二つの作品が同日の談ではないことは明白であろう。サブ・テキストについての倉橋説は、従って1938年の映画のラスト・シーンに当てはめられてこそ意味があるといえる。

Donald P. Costello の *The Serpent's Eye*⁽¹⁰⁾ は、ショーと映画についての最初のまとまった研究書である。多くの貴重な事実が明らかにされている点で価値は大きい。例えば、当面のわれわれの問題である『ピグマリオン』に限っていえば、映画のシナリオは、やはりショー一人が書いたのではなく、W. P. Lipscomb 及び Cecil Lewis の二人の協力者がいたことが明らかにされた。ただし、前稿でも述べた如く、最終的にはこのシナリオは、やはりショーの作品と考えてよいことには変わらない⁽¹¹⁾。その他多くの興味ある事実が集められているが⁽¹²⁾、一方『ピグマリオン』解釈については、従来のいわゆるロマンティック派の解釈のくり返しであるのは、少々もの足りない。ショーがこの映画、ことにそのラスト・シーンに強い不満を持っていたらしい、とのニュースが、Charles A. Carpenter Jr. によって紹介されている⁽¹³⁾ が、これは上記コストロの著書及び筆者の前稿に集められた多くの資料から判断して、信頼性

に乏しいと思われる。しかもカーペンターの紹介しているのは、ショーの直接の言葉ではない点に注意する必要がある。すくなくとも、ショーの直接の言葉によって判断する限り、カーペンター説を支持するものは一つもない⁽¹⁴⁾。

最後に、題名の意味についての Thomas Kranidas 論文がある⁽¹⁵⁾。著者はつぎのように言う——(1)「ピグマリオン」という題名は、ロマンティックな結末を予想させる題名であるが、ショーは「ピグマリオン」をギリシャ神話の意味ではなく、フランシス・ペイコンが *The Advancement of Learning* 第1巻でピグマリオンに言及した際の意味を戯曲に与えているのであろう。そして(2)イライザによりも言語に恋しているヒギンスは、ペイコンのピグマリオンのイメージと一致している。この論文は、ショーとペイコンの類似の指摘に過ぎず、更に詳論される必要があるが、しばしば見られるピグマリオン神話のパターンに従って解釈する考えに対する一つのアンチ・テーゼを示唆するものとして興味がある。ペイコンとの関係はともかくとしても、後に言及する如く、ショーはピグマリオン神話をその原型通りに利用していないことは確かである。

〔Ⅲ〕

以上が、最近発表された『ピグマリオン』論の概要である。さまざまな角度から結末の問題が取り上げられてはいるが、そのいずれにおいても、残念ながらすでに触れたソロモン論文ほどの主張は見られず、また結末の問題を全体として、かつ総合的に論じているものはない。『ピグマリオン』の結末については、なお多くの問題が残っていると云わざるをえない。そこで、本章及び次章では、従来あまり取り上げられることのない二つの問題、すなわち‘sequel’と映画のラスト・シーンの関係、そしてショー劇のパターンと『ピグマリオン』の結末について、前稿の主張を補足したいと思う。

さて、‘sequel’と映画のラスト・シーンの関係をどのように考えるか、という問題は、すでに述べた如く、『ピグマリオン』の結末をめぐる論争の大きなポイントの一つである。この問題については、両者は矛盾するとの見方が大

勢を占めており、つぎの三つの見解が従来発表されている。(1) ‘sequel’ は真面目なものではない⁽¹⁶⁾。(2) 映画のラスト・シーンは真面目なものではない⁽¹⁷⁾。(3) ショーは、映画のラスト・シーンでは態度を変えており、‘sequel’ と映画のラスト・シーンは矛盾するが、両方ともショーの真意を表現している⁽¹⁸⁾。これに対して、筆者は、(4) ‘sequel’ と映画のラスト・シーンは矛盾しない、との解釈を前稿において試みた。

この ‘sequel’ は、もともと『ピグマリオン』五幕のドラマの一部をなすものではなく、1914年4月のロンドン初演の際の主演者 Beerbohm Tree とキャムベル夫人の解釈⁽¹⁹⁾の引き起こしたいわゆる誤解を一掃する目的で1915年末に書かれた。また、映画のラスト・シーンは、1938年製作の映画のために新たに書き加えられたものである。‘sequel’ のついていない公刊されたテキストは、1914年11月及び12月号の *Nash's and Pall Mall Magazine* に発表されたもののみ⁽²⁰⁾で、1916年以後刊行されているテキストには、すべてこの ‘sequel’ が付されている。一方、映画のラスト・シーンは、映画にのみ用いられ、公刊されているどのテキストにも、それは見られない。

‘sequel’、あるいは映画のラスト・シーンで、ショーは単に逆説を弄し、気まぐれぶりを発揮しているに過ぎないとの主張は、果してどのような根拠に基づくのだろうか。例えば、‘sequel’ を認めないミルトン・クレインは、ショーの言葉には “literal truth” と “fantastic untruth” を現わしている二つの場合があり、この ‘sequel’ は後者だという。一方、映画のラスト・シーンを認めないマトロウは、その理由を全然挙げていない。いずれにしても、客観的な根拠を提出している論者は、今迄のところ誰もいない。唯一のきめ手は、‘sequel’ と映画のラスト・シーンは矛盾すると見る点であって、故にどちらかは偽物であり、無視すべきものとする。(しかし、そうならば両方とも偽物だという考えも、見方によっては成り立ちうるわけだ。)

しかしながら、多くの資料から判断して、これらの主張は妥当とはいえない。初演の際の結末の受けとられ方が自己の意図通りでなかったことが、ショーに

‘sequel’を執筆させた原因であり、自己の意図する結末後の主人公の後日物語を書くことが、その目的であった⁽²¹⁾。このようなエピソードは、ショーの作品にはしばしば見られるもので、けっして『ビッグマリオン』に限られるのではない。ショーは、エピソードという形式を、きわめて多面的に活用した作家であった⁽²²⁾。一方、映画のラスト・シーンを認めようとしぬ主張は、前章で触れたカーペンターの所論にもうかがえるように、ショー自身にやや態度のあいまいな点があるように見えることが、原因になっているのかも知れない。そして、そこから更にショーは、結末について考えを変えたのだ、という主張が生れてくるわけだが、公表されているショーの発言から判断すれば、そのような主張は、全く根拠がない⁽²³⁾。前稿でも指摘した如く、この‘sequel’と映画のラスト・シーンは、決して矛盾するものではない。この問題の箇所を、真面目にとるべきかどうかを、客観的に判定することは、困難であろう。だが、『ビッグマリオン』という作品のコンテキストのもとで考えてみるならば、両者はともにドラマ全体の意味及び流れと、統一がとれているのである。

そこで、「この映画のラスト・シーンは、従って、全集版そして‘film version’の暗示しているものの一つの具体的表現なのである」と筆者は、前稿で一応の結論を下したが、更に「映画のラスト・シーンは、‘sequel’の暗示しているものの具体的表現でもある」とつけ加えたい。ショーは、‘sequel’を具体的に表現しているラスト・シーンを映画のためにいくつか書き、結局、現在の形のラスト・シーンが採用されたのであった⁽²⁴⁾。イライザは確かに再び戻って来る。そして、‘sequel’の最後の部分には、つぎのように書かれている：

It is astonishing how much Eliza still manages to meddle in the housekeeping at Wimpole Street in spite of the shop and her own family. And it is notable that though she never nags her husband, and frankly loves the Colonel as if she were his favorite daughter, she has never got out of the habit of nagging Higgins that was established on the fatal night when she won his bet for him... she likes Freddy and she likes the Colonel; and she does not like Higgins and Mr

Doolittle. Galatea never does quite like Pygmalion: his relation to her is too godlike to be altogether agreeable.

ただし、‘sequel’ そのものは、あくまでもドラマ五幕の後日物語に過ぎず、ドラマの世界の一部ではない、ということは再び確認しておかねばならない。そして、戯曲ではドラマがすでに終了した後の事柄が、映画のドラマのラスト・シーンに組み入れられているわけである。従って、戯曲『ピグマリオン』と映画『ピグマリオン』の一番大きな違いは、ラスト・シーンにあるといわれるとき、その違いは、しばしばいわれる如く、意味が変えられていることにあるのではなく、戯曲ではすでにドラマ完結後の事柄、すなわち ‘sequel’ が、映画ではラスト・シーンとして具体的な表現を与えられている、ということである。

〔Ⅳ〕

前稿の補足第二として、ショー劇に見られるパターンと『ピグマリオン』の結末の関係を探ってみたい。

古くはギリシャの劇作家やシェイクスピアがそうであった如く、近くはプレヒトがそうである如く、ショーは在来のポピュラーな題材と形式を最大限に活用した劇作家である⁽²⁵⁾。ドラマの題材、そして形式を ‘Romantic Comedy’ に求めていることが、『ピグマリオン』の結末について、いわゆるロマンティックな解釈が初演の当初より現在に至るまで、さまざまな形をとってくり返される大きな原因の一つであろう。題名の示す如く、ピグマリオン神話がこの作品のモチーフになっている。更にもう一つのモチーフがシンデレラ物語であることはいうまでもない⁽²⁶⁾。そして、このピグマリオン・シンデレラのモチーフは、「ロマンティック・コメディ」のきわめて特徴的なモチーフなのである⁽²⁷⁾。ところで、一般的にあって、ショーが、在来のポピュラーな劇形式を利用するのは、彼の目的とする高級喜劇に跳躍可能な劇的潜在力を、それらの諸形式が持っており、そしてまた、そこには人々をひきつける強い力がある、と認めたからである。『ピグマリオン』と「ロマンティック・コメディ」の関係は、こ

のようなものとして理解さるべきである。「ロマンティック・コメディ」は、『ピグマリオン』の枠組に過ぎず、それ以上の意味は持たないのだ。

「ロマンティック・コメディ」が、いわば舞台として利用されているように、モチーフもまた、その原型のままでは、ショー劇には現われない。ピグマリオン・モチーフは、ショーの作品には、しばしば用いられている。実際にピグマリオンという人物が登場するのは、*Back to Methuselah* 第五部のみであり、題名として明示されているのは、一つの作品に過ぎないが、最初の小説 *Immaturity* 以下数多くの作品に、このモチーフの姿が見られる。そして特徴的なのは、ピグマリオンとガラテアの関係が神話の結末とは常に完全に逆になっていることである。つまり、ピグマリオンの創ったガラテアは、ショーの作品の場合、常に自我に目覚め、独立し、ピグマリオンから離れて行く。*Immaturity* の Robert Smith と Harriet Russell, *Love among the Artists* の Owen Jack と Madge Brailsford, 『シーザーとクレオパトラ』のシーザーとクレオパトラ⁽²⁸⁾ などは、いずれもその例である。更に、『メトセラに帰れ』のピグマリオンのように、Cleopatra-Semiramis と名付けられたガラテアに殺されてしまう例さえもある。ヒギンスとイライザの関係は、『メトセラに帰れ』におけるほどの極端なねじまげではないが、ショーの作品に共通して見られるこのピグマリオン・モチーフの用いられ方を典型的に反映している。イライザは一人前の女性に成長し、ヒギンスの下を離れるのである。

このイライザには、ショー劇の多くの主人公に見られる一特徴が、はっきり現われている。ショーの演劇理念を表明する言葉の一つに、“... the root of the business is our desire for larger and clearer consciousness of the nature and purpose of that wonderful mystery of Life...”⁽²⁹⁾ というのがある。この生の本質と目的を、ドラマの進行に伴って次第により大きく、かつ深く認識するようになる人物は、ショーの作品には、さまざまな姿をとって、くり返し登場する。イライザはまさにその一人である。そして、他の作品の場合と同様、その認識に達したところで劇は終る。

さて、イライザの一人前の人間としての自覚とともに『ピグマリオン』のドラマの世界は完結する。問題は、その瞬間におけるイライザとヒギンスの関係である。すでに触れたコストロは、いわゆるロマンティック派の解釈を踏襲して、イライザは自由な独立した人間になりヒギンスを相手に選ぶ、と考える⁽⁸⁰⁾。しかしながら、すでに前稿においても指摘した如く、ヒギンスとイライザの関係は、特に第四～五幕において次第に対立的となる、と読むのがテキストに則した自然な解釈ではなかろうか⁽⁸¹⁾。題材や劇形式から考えれば、ロマンティックな解釈は当然予想される。事実、ロマンティックな要素は作品の到る所に豊富にもり込まれている。しかし、テキスト自体、殊に第四幕と第五幕のドラマの展開を詳細に追えば、主人公二人の対立は、当然の帰結となろう。これは、「ロマンティック・コメディ」の特性に、あるいはピグマリオン・シンデレラ・モチーフにふさわしくない結末ではある。だが、ショー劇のパターンには、きわめて忠実な結末なのである。

[V]

以上、最近の『ピグマリオン』論の検討、及び前稿の補足を試みた。『ピグマリオン』の結末についての議論は、なかなか結末がつきそうにない。しかし、この問題の解明の方向は、二つに大別できるのであろう。一つは、ソロモン論文の如く、ドラマ五幕のみに対象を限定し、その分析によって問題の解明を試みる。他の一つは、未発表の映画のシナリオはもちろん、すべてのテキストの異同の比較検討を含めた総合的解明へと向うであろう。前者の立場に立つにせよ、あるいは後者の立場に立つにせよ、共通する未解決の問題が一つある。それはテキストの問題である。現在、いわゆる定本とされているテキストは、たびたびの改訂の結果、皮肉なことに少々乱れており、かならずしも、例えば全集版よりも良いテキストとはいえない⁽⁸²⁾。従って、われわれのつぎの課題は、まず第一に『ピグマリオン』のテキストの問題についてである。〔終〕

(1967年9月)

〔註〕

- (1) 「アカデミア」45・46集(南山大学, 1965年1月)77-94頁。なお、使用テキストについては、前稿で用いた名称を、すべて本稿でも続いて用いる。
- (2) Stanley J. Solomon: "The Ending of *Pygmalion*: A Structural View" *Educational Theatre Journal* 16巻(1964年3月)59-63頁。
- (3) 論文題名については、前稿の註(1)及び(22)を見よ。
- (4) 前稿78頁で、*Pygmalion*が「最初に活字になったのは、*Nash's Magazine* 1914年11月及び12月号に於いてである」と書いたが、この部分を次のように訂正する:—
最初に活字になったのは、1913年 Constable 社よりリハーサル用に印刷されたコピー50部である。但し、これは公刊されていない。タイトルは、*Pygmalion: A Play in Five Acts: by a Fellow of the Royal Society of Literature* となっている(副題が“Romance”でなく“Play”であるのに注意)。最初に公刊されたテキストは、1913年ベルリンの S. Fisher 社より刊行の Siegfried Trebitsch によるドイツ語版 *Pygmalion: Komödie in Fünf Akten* である。オリジナル、つまり英語によって最初に公表されたテキストは、*Nash's and Pall Mall Magazine* の1914年11月及び12月号に連載された *Pygmalion: A Romance in Five Acts* である。
- (5) 「福岡学芸大学紀要」14号(第1部文科編)(1965年1月)109-119頁。
- (6) “Shaw's Childhood and *Pygmalion*”, Philip Weissman: *Creativity in the Theatre* (New York: Basic Books, Inc. 1965年)146-170頁。なお、これは *The Psychoanalytic Study of the Child* 第13巻(1958年)541-561頁に発表された同名の論文の改訂版である。
- (7) “psychobiographical studies” という語が用いられている。 *Creativity in the Theatre* 64-68頁参照。
- (8) 「バーナード・ショー名作集」(白水社 1966年5月)633-635頁。
- (9) 前稿84頁に引用。
- (10) *The Serpent's Eye: Shaw and the Cinema* (University of Notre Dame Press, 1965年)。
- (11) 本書の巻末付録として、戯曲の第五幕に担当する部分のシナリオが、戯曲と対照されつつ印刷されている。これは、一部分に過ぎないとしても、シナリオの最初の発表であり、意義があるが、ただ筆者が映画のサウンド・トラックより直接筆写したスクリプトとは、少々異なる箇所がある。例えば、問題のラスト・シーンは、次のように印刷されている(ト書きは省略):
Eliza's Voice. Ah-ah-ah-ah-ow-ow-oo-oo!! I ain't dirty: I washed my

face and hands afore I come, I did.

Higgins's Voice. I shall make a duchess of this draggeltailed guttersnipe.

Eliza's Voice. Ah-ah-ah-ow-ow-oo!

Higgins's Voice. In six months⁽¹⁾....

Eliza. I washed my face and hands before I came.⁽²⁾

Higgins. Where the devil are my slippers, Eliza?

しかし、実際の映画では、(1)は“*In six....*”であり“*months*”はなく、(2)では“*I did*”が更に加わっている。

- (12) 例えば、映画 *Pygmalion* のドイツ語版及びオランダ語版について。同書42-45, 154頁参照。
- (13) “The Controversial Ending of ‘Pygmalion’” *The Shaw Review* 8巻3号(1965年9月)114頁。
- (14) この点についてのショーの発言は、映画完成直後の“Before this I could only say that Shaw’s plays were the best I’ve ever seen. Now I can also say that Shaw’s movies are the best I’ve ever seen.” (*Newsweek* 1938年12月5日号, 25頁。Donald P. Costello: “G.B.S. The Movie Critic” *The Quarterly of Film Radio and Television* 11巻3号 [1957年春季号] 269頁に引用)や“*I wish to boast that Pygmalion has been an extremely successful play, both on stage and screen, all over Europe and North America as well as at home.*” (*Pygmalion* 序文198頁。これは、1941年に‘film version’刊行の際に改訂された序文)に典型的に見られるように、疑問の余地はない。最も控え目と思われる発言は、次のものであろう：“*It [the movie ending] is too inconclusive to be worth making a fuss about.*” (*The Serpent’s Eye* 68頁に引用)
- (15) “Sir Francis Bacon and Shaw’s *Pygmalion*” *The Shaw Review* 9巻2号(1966年5月)77頁。なお、この他に Hiro Arai: “Bernard Shaw with Special Reference to *Pygmalion*, *St. Joan & Man and Superman* (1)” [北海道学芸大学紀要] (第1部A人文科学編) 16巻1号(1965年8月)67-84頁、があるが、これには取り立てて注目すべき主張は見られない。
- (16) Milton Crane: “*Pygmalion*: Bernard Shaw’s Dramatic Theory and Practice” *PMLA* 66巻(1951年)879-885頁あるいは *The Serpent’s Eye* 79頁参照。
- (17) Myron Matlaw: “Will Higgins Marry Eliza?” *The Shavian* 12号(1958年5月)14-19頁参照。
- (18) Nobert F. O’Donnell: “On the ‘Unpleasantness’ of *Pygmalion*” *The Shaw Bulletin* 1巻8号(1955年5月)7-10頁参照。

- (19) ショーの表現を用いれば “bereaved Romeo” 的演技。前稿77頁参照。なお坪内士行 “英国十一大新聞の劇評ぶり—陛下下座のシヨウ劇に対して—” 「演芸倶楽部」3巻9号(1914〔大正3〕年9月)26-38頁には、初演の際のロンドン各紙の劇評が集められている。
- (20) 但し、註(4)に書いた如く、ドイツ語版が英語版より先に刊行されているのだから、1913年の Siegfried Trebitsch によるドイツ語版を、ここに加えるべきかも知れない。
- (21) Alan Dent 編 *Bernard Shaw and Mrs. Patrick Campbell: Their Correspondence* (London: Gollancz, 1952年)182頁参照。
- (22) *Fanny's First Play* と *Saint Joan* は、それぞれエピローグを持っている。更に、エピローグとは題されていないが、エピローグ的性格を持つ部分のある作品としては、*Pygmalion* 以外に、*Androcles and the Lion*, *Caesar and Cleopatra*, *Captain Brassbound's Conversion*, *Man and Superman* そして *The Millionairess* がある。*The Doctor's Dilemma* の第五幕は、最初はエピローグと題されていた。*The Doctor's Dilemma: A Tragedy in Four Acts and an Epilogue*, これがタイトルであった。更に又、*Immaturity*, *Cashel Byron's Profession* そして *An Unsocial Socialist* の三篇の小説にも、エピローグが見られる。
- (23) 註(14)参照。
- (24) *The Serpent's Eye* 68頁参照。
- (25) “well-made play” との関係については Stephen S. Stanton の次の二論文を参照: “The Well-Made Play and the Modern Theatre” Stephen S. Stanton 編 *Camille and Other Plays* (Hill and Wang, 1957年) vii-xxxix 頁。“Shaw's Debt to Scrib” *PMLA* 76巻(1961年)575-585頁。19世紀の大衆演劇との関係については、Martin Meisel: *Shaw and the Nineteenth-Century Theater* (Princeton University Press, 1963年)参照。
- (26) 前稿註(40)参照。
- (27) Meisel 161頁参照。
- (28) 前稿註(43)参照。
- (29) *The Fortnightly Review* 713号(1926年5月)618頁。Archibald Henderson: “George Bernard Shaw Self-Revealed” (Part II) の一節。
- (30) *The Serpent's Eye* 76及び79頁参照。
- (31) 『ピグマリオン』は、或る意味ではショーの『人形の家』である。イライザの家出の場は(その際のト書きは、*Eliza comes out, giving the door a considerable bang behind* [第四幕272頁])、『人形の家』最終場面のヴァリエーションとも考

えられる。

- (32) 現行の定本,すなわち‘film version’の第一幕終りと第二幕最初(211-218頁)に見られる The Flower Girl と Eliza の名前の不統一は、映画の為に新に書かれた部分がそう入された為に生じている。又、第二幕の終り(241-243頁)と第三幕の終り(259-263頁)に Eliza の訓練と、パーティの場が書き加えられているが——(映画に比べると粗描に過ぎない、ということは別としても)——これは、この作品が元来持っていた構成上の簡潔さを損うばかりなく、作品の主題をあいまいにする危険すら持っている。特にパーティの場は、そうである。