

ミュージカル『マイ・フェア・レディ』試論  
— お伽話となったG. B. ショーの『ピグマリオン』 —

A Study of *My Fair Lady*:  
A Fairy Tale Born from G. B. Shaw's *Pygmalion*

楚 輪 松 人

Matsuto SOWA

はじめに

G. B. ショー (1856-1950) の戯曲『ピグマリオン』(1912) がミュージカル映画『マイ・フェア・レディ』(1964) に翻案されると何がどう変わるのか。それを明らかにすることが以下の考察の目的である。

戯曲『ピグマリオン』はイギリス近代劇に新風を起こしたG. B. ショー (1856-1950) の作品である。イギリス写実主義近代劇の胎動期の作家として、当時の商業主義劇界に新しい時代の到来を知らせる預言者として、虚飾の演劇に挑戦する「戯曲」の闘士として、また社会問題の提起者として、ショーは文壇に登場した。自立する女性ノラの姿を描いたイプセンの芝居『人形の家』(1879) に靈感を得たショーが書いたのが『ピグマリオン』(1912) である。また、ショーはイプセンの影響下に『イプセン主義真髓』(*The Quintessence of Ibsenism*, 1891, 改訂版1913) を書いている。『ピグマリオン』は、1912年6月、ショーが56歳の時、すなわち劇作家としてすでに約20年の生涯を経験し、その円熟期にあった頃の作品である。ショーは生涯で60以上の戯曲を残しているが、そのなかで最も人気のあったものが『ピグマリオン』で

あった (Jones 158)。

『ほんとうのヒギンズ教授』(*The Real Professor Higgins*, 1999) という、何ともそられるタイトルのついた研究書の著者によれば、ショーが『ピグマリオン』を書き始めたのは1912年3月7日、そして3か月後の6月初旬には完成させたという (Collins 97-98)。その執筆には「確固たる意図があった」というのはダニエル・ジョーンズ (1881-1967) —ヒギンズのモデルとなったロンドン大学の音声学の教授である。ショーの生誕90周年を慶賀する記念論文集に「G.B.S.と音声学」(“G.B.S. and Phonetics”) と題された短い文章を寄せて、『ピグマリオン』について次のように記している。

One of the purposes of this comedy was to show up the somewhat disagreeable fact that under the present conditions people's manner of speaking has much to do with their success or failure in life (in the material sense). A second was to call attention to phonetics as a means of enabling a dialectal speaker to change his accent. In *Pygmalion* phonetic is represented as providing a key to social advancement—a function which it

may be hoped it will not be called upon to perform indefinitely. (Jones 158)

この喜劇の目的のひとつは、現下の情勢では、話し方ひとつで人々の（物質的な意味での）人生の成否が決まってしまうという、多少、不愉快な事実を明らかにすることだった。もうひとつの目的は発音を変え<sup>アクセント</sup>る手段のひとつとして音声学に耳目を集めることだった。『ピグマリオン』において、音声学は社会の前進のための鍵として表現されているが、この機能が遠くない将来、いつか不要となることが望まれるものである。

第一の命題の真偽はともかくとして、第2の命題、すなわち音声学はその発音ゆえに差別されている人々に、平等の機会を実現する上で重要な貢献をなすものとショーは確信していたのである (Collins 97-98)。

ニューヨーク市立大学の英文学教授ゴールドストーンは『ピグマリオン』におけるショーの創作の意図について次のように指摘する。

Shaw observes in *Pygmalion* that the right accent (together with the right clothes) could carry the day. His position in relation to class was not that society should eliminate the concept of *ladies* and *gentlemen* but that the status of lady or gentlemen might be attained by anyone with intelligence and character who aspired to the part. Shaw makes clear that class distinction lose their force when a decent education can transform a street vendor into a “duchess”; that education made available to all those with the intellectual means of profiting from it would eliminate the outworn concepts of caste and class. (Italics original; Goldstone 17)

ショーは『ピグマリオン』の中で、正しい発音が（正しい服装とともに）人生の成否を左右することを述べている。階級に関する彼の立場は、社会が「淑女」や「紳士」という概念を望ましくないとして排除すべきだというのではなく、紳士淑女の地位は、それを熱望する者は、知性と品性を備えた人なら、誰でも獲得できるということである。ショーが明らかにしているのは、まともな教育を受ければ街頭の売り子が「公爵夫人」に変身できる暁には、階級の区別はその力を失うということ。すなわち、教育がそこから利益を得るための知的手段を持つすべての人に利用できるようになれば、カーストや階級といった時代遅れの概念をなくすだろうということである。

ショーの死後、この戯曲『ピグマリオン』は1938年にゲイブリエル・パスカル (1894-1954) のプロデュースによって映画化されたが、その時、ショーは、映画冒頭のクレジットタイトルにあるように、3人の脚本家の1人として映画製作に参加した。さらに1956年、この喜劇はアメリカでミュージカル『マイ・フェア・レディ』（アラン・ジェイ・ラーナー (1918-86) 翻案・作詞、フレデリック・ロウ (1901-88) 作曲、ジョージ・キューカー (1899-1983) 監督) に生まれ変わった。それは、ロンドンの下町の貧しい花売り娘イライザ・ドゥーリトルが、音学者ヘンリー・ヒギンズと出会い、言葉遣いや立居振舞のレッスンを受けて、「マイ・フェアレディ」としての新しいアイデンティティを獲得していくという物語である。

『ピグマリオン』から『マイ・フェアレディ』への進展について、前述のゴールドストーンは次のように言う。

A generation later it was transformed, with

additional material by Shaw, into a classic film with Wendy Hiller and the late Leslie Howard. Finally came its most extraordinary incarnation as *My Fair Lady*, originally produced with Rex Harrison and Julie Andrews. *My Fair Lady*, both as a staged musical comedy and subsequently as a film, has had the effect of eclipsing Shaw's play. The musical version of *Pygmalion*, with its appealing score and its colorful evocation of the period, is not the play that Shaw wrote; *My Fair Lady* simplifies one of Shaw's most fully and successfully realized stage works. (Goldstone 15)

30年後、『ピグマリオン』は、ショー自身の筆も加わって、ウェンディ・ヒラーと故レスリー・ハワード共演の名作映画へと生まれ変わった。そしてついに最初はレックス・ハリソンとジュリー・アンドリュース共演の『マイ・フェア・レディ』として、その途轍もない最たる姿を現した。『マイ・フェア・レディ』は、舞台版のミュージカル・コメディも、その後の映画版も、原作のショーの戯曲を顔色なからしめる程の効果をもたらした。ミュージカル版『ピグマリオン』は、その魅力的な楽譜と時代を彷彿とさせる色彩豊かな演出で、もはやショーが書いた戯曲ではなくなった。『マイ・フェア・レディ』は、ショーの最も完全に成功した舞台作品のひとつを単純化しているのである。

以下、ショーの原作戯曲を完全に凌駕することになった『マイ・フェア・レディ』の映画化、オードリー・ヘップバーン主演で大ヒットしたミュージカル映画版（1964）を絶えず念頭に置いて論を進めていくことにする。§ 1では「ピグマリオン伝説」、§ 2で

は「コンフェチュア王と乞食娘」を、ラファエル前派の画家バーン＝ジョーンズ（1833-98）によって華麗な色彩によって可視化された絵画を水先案内人として、ショーの『ピグマリオン』のアーキタイプとなった二つの物語について考察する。§ 3では「白人の責務」と題して『ピグマリオン』の主人公ヒギンズを生んだ作品のコンテキスト、ショーの喜劇が初演された1913年は列強国による植民地政策の必然の結果である第一次世界大戦の前夜であったことに注目する。§ 4では作品が問いかける「淑女」とは何かについて考える。§ 5では本作品の「影の主役」、アルフレッド・ドゥーリトルについて考える。§ 6では原作戯曲の〈曖昧な結末〉がミュージカルの〈めでたしめでたしの幕切れ〉に変換されたこと、ミュージカルの作劇術<sup>ドラマツルギー</sup>において要請されたものが何だったかを考察する。§ 7では本考察のまとめとして、この音楽劇に挿入されたすぐれた歌の歌詞の分析を行う。

## 1. ピグマリオン伝説

ショーの『ピグマリオン』の原型<sup>アーキタイプ</sup>と目される物語がふたつある。オウィディウスの『変身物語』（講談社学術文庫；第10巻244-297行）にあるギリシア神話のピグマリオン伝説、そしてトマス・パーシーの『イギリス古詩拾遺』（1765）に採録された古い歌謡<sup>バラッド</sup>のひとつ「コンフェチュア王と乞食娘」の物語である。特筆すべきは、いずれも「女嫌い」であったはずの男が、最終的には女性の前に平伏するという物語である<sup>1)</sup>。

1) 以下の考察ではシンデレラ物語はあえて原型[アーキタイプ]には含まない。というのもシンデレラ物語の異型 (versions) と異文 (variants) を分析したバーバラ・ハーンスタイン・スミスの同僚の学者——「ディケンズの全小説は基本的に『シンデレラ』の異型であると論証することができた同僚の学者」(“a colleague who was able to demonstrate that all of Charles Dickens' novels are basically versions

ピグマリオン伝説とは、ギリシア神話でキプロス島の王、ピグマリオンが象牙で作った自作の乙女像に恋した結果、女神アフロディーテに祈って、その像に生命を与えてもらい、その生きた人間の女となった彫像と結婚したという物語である（ピグマリオンは女神アフロディーテ生誕の地、キプロス島の彫刻家でもあったのである）。古代ギリシアに起源を持つこの物語は多くの芸術家の靈感源となった。女嫌いでもなくとも、人間は古くから彫刻や絵画といったものに〈理想の女性像〉を表象し、それに対して恋をするということを経験してきた。その優れた技術は、生身の人間と同じように、本当に恋愛の対象としても不思議ではないような存在を作ってきたのである。あまりに強烈な対象の美しさに感応して美の表象に烈しい感覚的な喜びを覚える族——それが芸術家という族である。その芸術家の典型であるピグマリオンの物語が最初に語られたのは、オウィディウスの『変身物語』である。

あまり知られていない事実であるが、フランスの哲学者のジャン=ジャック・ルソー（1712-78）には、音楽劇『ピグマリオン』（1775）という作品がある。英語版のウィキペディアの“Pygmalion (Rousseau)”によれば、このルソーの「『ピグマリオン』は、彼のオペラ『村の占い師』（1752）の他に、ルソーによる最も影響力のある劇作品である」（“Pygmalion is the most influential dramatic work by Jean-Jacques Rousseau, other than his opera *Le devin du village*.”）とある。

ルソーの音楽劇だけでなく、「ピグマリオン伝説」は美術の世界においても特筆に値す

of Cinderella,” Smith 216) が主張するように、シンデレラ物語は、ディケンズの全小説に限らず、極論すれば、すべての「ヒロインの物語」（女性を主人公とする物語）の原型であると言えるからである。

る作品を生み出す契機となった。19世紀英国のラファエル前派の第2世代の画家、エドワード・バーン=ジョーンズの〈ピグマリオンと乙女像〉（*Pygmalion and the Image*）のシリーズで、現在、バーミンガム美術館が所蔵する。《心は望む》、《手は自制する》、《女神は火をつける》、《魂は成就する》の4枚からなる油彩画である。絵画に物語性を求めたヴィクトリア朝の画家にふさわしく、バーン=ジョーンズは、西洋風紙芝居と言ってもよい〈連作絵画〉の制作を得意とした。〈ピグマリオンと乙女像〉の他にも、ペロー（1628-1703）の童話『眠れる森の美女』を題材にした《いばら姫》（1885-90）や、パレス・グリーン壁画の壮大な《クピドとプシュケ》（1872-81）などがある。「ピグマリオン伝説」を描いたこのシリーズは、バーン=ジョーンズの最重要の〈連作絵画〉のひとつとみなしている。ピグマリオンの物語は次のように描かれている。

#### 《心は望む》【図版1】



【図版1】 *The Heart Desires*  
1875-78, oil on canvas, 99 cm × 76.3 cm

ピグマリオンは工房にいる。地元の女たちの淫蕩な生活ぶりに嫌気がさし、その結果、独身主義を貫き、彫刻家として孤独な人生を選んだことに思いを馳せている。その独身主義は、彼の背後の美の三女神の彫像や、玄関口から彼の私生活を覗き込む好奇心旺盛な女たちに背を向ける彼の姿と呼応する。女などピグマリオンにとっては論外、目の前の床と台座に映し出された足首、太もも、臀部の数々を眺めながら、次の作品について思案している。その思いは、周囲の女たちを無視し、彼の「心が望む」(The Heart Desires) 完璧な女性像で占められている。

### 《手は自制する》【図版2】

連作絵画の第二図でピグマリオンの心が望んだ完璧な女性像が明らかになる。創造主の役割を演じて、新たに乙女像を創造したピグマリオンは、一步下がって彼女を称賛している。被造物に再び触れることを恐れるかのように、頬に冷たい鑿<sup>のみ</sup>を当てながら、完成した乙女像に触れることを「手は自制するう」

(The Hand Refrains)。ピグマリオンの表情は、第一図《心は望む》よりも柔らかい。彼が象牙で彫った乙女像に対して恋に落ちたことをあらわにする表情である。女神アフロディーテを軽蔑していたにもかかわらず、ピグマリオンは古典的な女神のような姿勢の乙女像を彫り上げた。しかし、彫刻のすがた形は、第一図の美の三女神の彫像や二人の生きている女性像とは異なり、あたかも自分が裸身であることに恥入って、左手にした布で恥ずかしそうに裸体を隠そうとしているかのようなのである。ピグマリオンは、地元の女たちを軽蔑していたにもかかわらず、意図的に彼女を裸体にし、第一図の〈見られる者〉から〈見る者〉(視姦者)の役割を担っている。ピグマリオンは象牙で作った乙女像に恋してしまい、彼女の裸体に触れたいものの手を出すのは自制し、ただ見つめるだけである。

### 《女神は火をつける》【図版3】

ピグマリオンの不在中、女神アフロディーテが工房に現れ、乙女像が人間になることを



【図版2】 *The Hand Refrains*  
1878, oil on canvas, 99 cm×76.3 cm



【図版3】 *The Goddess Fires*  
1878, Oil on canvas, 143.7 cm×116.8 cm

願うピグマリオン<sup>アトリエ</sup>の祈りに応えて、「女神は彫像に命の火を授ける」(The Godhead Fires)。肉体的に見れば、この二人の女性<sup>アトリエ</sup>の間に差異はない。まるで双子の姉妹のように、その表情、白い肌、背丈は、バーン＝ジョーンズが理想とした女性像、ひとつの完成型を表現している。皮肉なことに、二人が組み交わした腕、そしてアフロディーテの鋭い眼差しは、第一回《心は望む》でピグマリオンが軽蔑した美の三女神を模している。アフロディーテは、彼女の持物である鳩と薔薇、そして海から生まれたばかりの彼女の存在を彷彿とさせる足元の水によって、その正体が確認される。これはまた、乙女像が女性として完全な形で誕生したことも暗示している。

#### 《魂は成就する》【図版4】

ピグマリオンが家に帰ると、自分の彫像に命が宿っている。大願が成就したことに気づいたピグマリオンは、彼女の足元にひれ伏す。彼の恋心はようやく成就し、アフロディーテとみまがうまでに美しいその手を求め、キス



【図版4】 *The Soul Attains*  
1878, oil on canvas, 99.4 cm×76.6 cm

をする。こうしてピグマリオン<sup>アトリエ</sup>の「魂はその本願を成就する」(The Soul Attains)のである。

以上が自作の彫像に恋してしまったピグマリオン伝説をモチーフとしたバーン＝ジョーンズの連作絵画〈ピグマリオンと乙女像〉である。

このギリシア神話に材を取って書いた戯曲、男が年下の女を教育して自分好みの完璧な淑女に仕立て上げるというのが〈ピグマリオン・コンプレックス〉であるならば、ショーの『ピグマリオン』(1912)をその筆頭であり、さまざまな芸術作品のモチーフとなった。しかし、英語に“Pygmalion complex”という表現があるわけではない。これは和製英語であり、フリー百科事典『ウィキペディア』には次のような説明がある。

ピグマリオンコンプレックスは、狭義には人形偏愛症(人形愛)を意味する用語。心のない対象である「人形」を愛するディスコミュニケーションの一種とされるが、より広義では女性を人形のように扱う性癖も意味する。なお、「ピグマリオン・コンプレックス」という呼び名は、学術的に認識されている専門用語ではなく、流行語的ニュアンスで広まった和製英語の一種である点に注意を要する。

英語には“agalatophilia”(人形偏愛症／人形愛)という語があり、その意味するところは“a paraphilia involving sexual attraction to a statue, doll, mannequin, or other similar figurative object”(彫像、人形、マネキン、その他類似の造形物に性的魅力を感じる性的倒錯)である。

自分好みの完璧な淑女を創造したいという情熱は、いくつかの文学作品に表現された。紫式部の『源氏物語』(1008)の主人公・光源氏が愛した紫の上は、藤壺の姪で、10歳の頃、北山の庵にいたとき、光源氏に見られ、

二条院に引き取られ、容貌・性格・才芸など一つとして欠点がない理想的な女性に成長し、源氏の妻となる。主人公の「ピグマリオン・コンプレックス」が破綻した例としては、谷崎潤一郎の『痴人の愛』（1925）や渡辺淳一の小説『化身』（1986）がある。『痴人の愛』では、きまじめなサラリーマンの河合譲治は、カフェーの女給であった15歳のナオミをみそめて自分好みの女性に育て上げて妻にするが、ナオミはやがて譲治が予想もしなかった女性へと変貌し、ついには譲治が蠱惑的なナオミの肉体に翻弄され、身を滅ぼしていくことになる。『化身』では、文芸評論家の秋葉大三郎は、函館の出身で鯖の味噌煮が好きという銀座のホステス霧子を、彼自身の手元に置き、理想の女性に仕立てるべく全力をかけて磨き上げていくが、結局、女は男を棄てることになる。

戯曲『ピグマリオン』は、女の自立を描くイプセンの『人形の家』（1879）に刺激を受けたショーが、ロンドンの下町の貧しい花売り娘が、音声学の教授に出会い、言葉遣いや立居振舞のレッスンを受けて淑女へと変身するという筋立ては、一見、あまりにもあからさまな筋立てであるが、男の失望の悲劇にも、あるいは女のシンデレラ物語の喜劇にもなり得る可能性を秘めた物語、当時の階級差別や女性の社会的地位を批判した物語である。しかし、この伝説だけでは、わざわざ野卑な少女を手元に寄せて、自分好みの完璧な淑女、「マイ・フェア・レディ」へと育て上げようとする男の物語は成立しない。〈野卑な少女〉というショーの『ピグマリオン』の原型となったモチーフはもうひとつの物語、「コフェチュア王と乞食娘」の物語を要請するのである。§ 2では〈コフェチュア王と乞食娘〉の物語について考察する。

## 2. コフェチュア王と乞食娘

バーン＝ジョーンズを触発し、絵の主題にもなったもうひとつのヒロインの物語、それは「コフェチュア王」の物語である。画家の靈感源となった物語は、現代とはかけ離れたメルヘンチックな世界を舞台にした物語で、こんな〈お伽噺〉の様相を呈する。主人公のコフェチュア王とは伝説のアフリカの王で、あらゆる女性を軽蔑していた。しかし、ある日、宮殿の窓から見た美しい乞食の少女ペネロフォンに一目惚れして、たちまち烈しい恋に落ち、短い求婚の後に彼女と結婚する。それ以来、コフェチュア王の物語は「一目惚れ」の代名詞となる。この物語は、エリザベス朝の古い歌謡[バラッド]——主教トマス・パーシー（1729-1811）が収集した『イギリス古詩拾遺』（*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765）の第1巻に収録されている「コフェチュア王と乞食娘」（“King Cophetua and the Beggar-Maid”）に由来する。この歌謡は相当な人気を博したようで、シェイクスピア（1564-1616）もいくつかの戯曲——『恋の骨折り損』（4.1.65）、『ロミオとジュリエット』（2.1.14）、『リチャード二世』（5.3.78）、『ヘンリー四世・第二部』（5.3.103）で言及している。興味深いことに、いずれも劇作家が悲劇『ロミオとジュリエット』や喜劇『真夏の夜の夢』を執筆しておいた1595年前後の劇作品で言及されているのである。

この古い歌謡をもとにして、1833年9月、ヴィクトリア朝の詩人テニスン（1809-92）は、全体で120行にも及ぶオリジナル版をわずか16行の縮約版に仕上げた。それが次の「乞食娘」（“The Beggar Maid”）という美しい詩である。

### “The Beggar Maid”

Her arms across her breast she laid;

She was more fair than words can say;

Barefooted came the beggar maid  
 Before the king Cophetua.  
 In robe and crown the king stepped down,  
 To meet and greet her on her way;  
 "It is no wonder," said the lords,  
 "She is more beautiful than day."

【乞食娘】

娘は両腕を胸に重ねた。／彼女は言い尽くせぬほど美しかった。

裸足のまま、その乞食娘は／コフェチュア王の前に出てきた。

ローブを纏って王冠を戴いた王は降りてきた、／彼女を出迎え、会釈するために。「不思議はない」居並ぶ諸侯たちは言った、／「彼女は真昼よりも美しいゆえに」

As shines the moon in clouded skies,

She in her poor attire was seen:

One praised her ankles, one her eyes,

One her dark hair and lovesome mien.

So sweet a face, such angel grace,

In all that land had never been:

Cophetua sware a royal oath:

"This beggar maid shall be my queen!"

(Tennyson, 604-05)

曇った空のうちに輝く月のごとく、／娘は貧しい身なりのうちに見えた。

ある者は彼女の足首を、ある者は彼女の目を褒めた、／ある者は彼女の黒髪と愛らしい風貌を。

それほど美しい顔、天使のような優美さは／かつて国じゅうにはなかった。

コフェチュアは王の誓いを立てた。／「この乞食娘をわが王妃とするものなり！」

この抒情詩に着想を得てバーン＝ジョーンズが描いたのが《コフェチュア王と乞食娘》

【図版5】である。その主題はコフェチュア王の唯美主義、美に最高の価値を認め、美の追求を至上の目的とする生き方である。女嫌

いだった伝説のコフェチュア王は、真の美を前にして無力となり、王と乞食娘、二人の形勢は逆転する。王は娘の足元にひざまずく。理想的な美を前にしては権力や富など、この世的な価値観は棚上げされる。バーン＝ジョーンズは唯美主義者の系譜に連なる芸術家の一人である。その系譜にあるのは、例えば、サマセット・モーム (1874-1965) が短編「変わり種」(“The Alien Corn,” 1931) で描くピアニストのマダム・マカート。彼女は言う。「この世の中で本当に価値のあるものは芸術だけなんですものね。それにくらべたら、富も、位階も、権力も、まったくもの数ではありません」(“Art is the only thing that matters. In comparison with art, wealth and rank and power are not worth a row of pins.” Maugham 92) ——芸術はかけがえがないも



【図版5】  
*King Cophetua and the Beggar Maid*  
 1884, oil on panel, 293.4 cm×135.9 cm  
 Tate Britain, London.



のであり、そもそも富や権力や地位と比べることには意味はないのである。芥川龍之介の『地獄変』(1918)の主人公である絵師・良秀もしかりである。本物の芸術至上主義者を前にしては、堀川の大殿様の権勢をもってしても抗うことがはできない。バーン＝ジョーン

ズが描くコフェチュア王は、乞食娘にひれ伏すかのように彼女を仰ぎ見る位置に置かれる。美を前にして感じる畏敬の念こそが唯美主義者の本領であり、これこそ美の表現に人生の意味を求めたバーン＝ジョーンズの深層心理の反映である。



【図版6】 *The King and the Beggar-Maid*  
By Edmund Leighton (1898)



【図版8】 *The Beggar-Maid before the King Cophetua*  
By Norman Mills Price  
Illustration from *The Children's Tennyson: Stories in Prose and Verse from Alfred Lord Tennyson.*



【図版7】 *The Beggar Maid*  
By William Holman Hunt  
Wood Engraving by the Dalziels. 1857,  
10.7 cm×9.1 cm  
The Moxon Tennyson.



【図版9】 *King Cophetua and the Beggar Maid*  
By Walter Paget  
Illustration from *Tennyson Pictures* published by E P Dutton & Co, c.1900.



【図版10】 *King Cophetua and The Beggar Maid*  
By Henry M. Brock  
*A Book of Old Ballads*. London: Hutchinson & Co.,  
1934.



【図版12】 “King Cophetua and the Beggar Maid”  
By Arthur C. Michael



【図版11】 *The Beggar Maid* by Inez Warry  
From *Tennyson's Heroes and Heroines*.  
Illustrated by M. Stone and Others.  
London, Paris, & New York: Raphael Tuck and Sons.

美しい娘に一目惚れした女嫌いの物語を画像化したのはバーン=ジョーンズだけではない。エドマンド・レイトン（1853-1922）【図

版6】、ウィリアム・ホルマン・ハント（1827-1910）【図版7】、ミルズ・プライス（1877-1951）【図版8】、ウォルター・スタンレー・パジェット（1862-1935）【図版9】、ヘンリー・M. ブロック（1875-1910）【図版10】、アイネス・ウォリー（Inez Warry）【図版11】、アーサー・マイケル（Arthur C. Michael, d.1945）【図版12】など枚挙にいとまがない。

### 小説に現れた「フェチュア王と乞食娘」

バーン=ジョーンズの《コフェチュア王と乞食娘》は、その絵の主題を〈女嫌い〉を物語の主人公にすることで、彼の《ピグマリオンと乙女像》のシリーズと共通点を持つが。後に“ミステリー女王”アガサ・クリステイ（1890-1976）によって「コンフェチュア・コンプレックス」（“Cophetua complex”）と命名されることになるこの複雑な心理の正体は何か。クリステイが創造した探偵好きの老婦人ミス・マーブルの推理は、単なる「犯人探

し」(whodunit)の領域を越えて、鋭い観察と深い洞察力に支えられた人間性の理解そのものにおよぶ。小説『書斎の死体』(1942)のなかでミス・マーブルは言う。

「ちょうど、コフェチュア王と乞食娘のような関係なんです。もしあなたが、孤独な、人生に疲れ切った老人で、しかもあなた自身の家族から全然無視されていたとしましょう——」彼女はちょっと間をおいた。「そういう境遇のあなたが、もしご自分の偉大さで圧倒できるような女性——（言い方が大袈裟ですが、わたしの言わんとするところは理解していただけたらと思います）——を家に入れて面倒をみたら、どんなに痛快でしょう。あなたは自分がいままでよりもずっと偉い——慈悲深い君主になったような気持ちができるでしょう。相手の女性は、あなたの申し出を聞いて、目を回すかもしれません。それがあなたには嬉しいんですよ」  
 “It’s like King Cophetua and the beggar maid. If you’re really rather a lonely, tired old man, and if, perhaps, your own family have been neglecting you” —she paused for a second— “well, to befriend someone who will be overwhelmed with your magnificence— (to put it rather melodramatically, but I hope you see what I mean) —well, that’s much more interesting. It make you feel a much greater person—a beneficent monarch! The recipient is more likely to be dazzled, and that, of course, is a pleasant feeling for you.” (Christie, Ch. 8)。

前警視総監のクリザリング卿は彼女の推理を聞いて、彼の親友コンウェイ・ジェファーンソンの18歳の少女ルビー・キーンに対する複雑な心理に命名して、“コフェチュア・コンプレックス”と表現するのである——「私の友

人コンウェイ・ジェファーンソンが、突然、“コフェチュア・コンプレックス”——そう呼んでも構いませんか？——にとりつかれてしまったのには、何か理由があるのでしょうか」(“Is there any reason, do you think, why my friend Conway Jefferson should suddenly have developed this ‘Cophetua complex,’ if you like to call it that?”)。

「コフェチュア王と乞食女」のテーマはヴィクトリア朝小説家アンソニー・トロロープも小説『フラムリー牧師館』(1861)の第35章「コフェチュア王の物語」(The Story of King Cophetua)で使用している。主人公の牧師マーク・ロバーツの妹のルーシーは、マークの竹馬の友のラフトン卿のラドヴィックとの結婚を願うが、二人の間のロマンスに反対するラドヴィックの母親ラフトン卿夫人が、二人の結婚を「コフェチュア王が乞食娘と結婚するときに生じる型通りの不都合」(“the conventional inconveniences which arose when King Cophetua would marry the beggar’s daughter”)と口にするのである。

### 写真に現れた「フェチュア王と乞食娘」

「コフェチュア王と乞食女」は、絵画から写真へと発展する。ヴィクトリア朝時代の“ナンセンスの作家”、ルイス・キャロル(1832-1898)による最も有名な写真のひとつが《乞食娘のアリス》【図版13】である。児童文学『不思議の国のアリス』(1865)と『鏡の国のアリス』(1871)の主人公アリスのモデルとされているアリス・リデル(1852-1934)をチャールズ・ラトウィッジ・ドジソンが1858年に撮影したものである。

### 映画に現れた「フェチュア王と乞食娘」

「コフェチュア王と乞食女」は、美術から写真へ、さらには活動写真(映画)へと発展



【図版13】 Alice Liddell as “The Beggar Maid”  
By Charles Lutwidge Dodgson  
1858, photograph, 16.3×10.9 cm  
The Metropolitan Museum of Art



【図版14】 *The Beggar Maid* (1921)  
From: Wikimedia Commons.

する。1842年のテニソンの詩と1884年のエドワード・バーン＝ジョーンズの絵画が渾然一体となって生まれたのが1921年のアメリカの無声映画『乞食娘』【図版14】である<sup>2)</sup>。映画のポスターの右下部分でバーン＝ジョーンズの絵画【図版35】を再現しているように、上映時間19分56秒の短編映画の内容はバーン＝ジョーンズの絵画《コフェチュア王と乞食娘》の創作過程が描かれ、この絵画の創作をめぐる推理ドラマの様相を呈する。若く理想主義的なウィンストン伯爵が、彼の領地の使用人の娘（伯爵家の庭師の孤児の娘）と恋に落ちる。娘は病気の弟の世話を献身的にしている。生き立ちが違うため、伯爵は結婚が幸せにつながるかどうか確信が持てない。画家は二人の間の縁を取り持つキューピッド役を務めることとなり、彼はコフェチュア王の乞食娘への愛を描いたテニソンの詩の一節を

キャンバスに描くことで、身分違いの愛も成り立つことを示す。詩が歌う物語を言葉と絵画を媒介として語られるうちに、若い伯爵はそれが自らの境遇にあてはまることを発見する。果たして真実の愛は身を結ぶのか。

果たして「コフェチュア・コンプレックス」とは何なのか。それは直截に男が下層階級の女に対して感じる性欲の別名としても使われている。20世紀の作家グレーム・グリーン（1904-91）の小説『情事の終り』（1951）がその適例である。作者であるグリーンは主人公のモーリス・ベンドリクスに次のように言わせている。「コフェチュア・コンプレックスという心理学用語があるかどうかは知らないけれども、むかしからぼくは、精神的あるいは肉体的になにかの優越感なしには性的な欲望を感じるができない」（“I don't know whether psychologists have yet named the Cophetua complex, but I have always found it hard to feel sexual desire without some sense of superiority, mental or physical.” Greene, Ch. 3）

2) この動画はOld movie Boxのウェブサイト<[https://www.youtube.com/watch?v=Ps\\_6LZ8Nfz0](https://www.youtube.com/watch?v=Ps_6LZ8Nfz0)>で閲覧可能ある。

と。この小説におけるグリーンを狙いは、捨てきれぬ情と憎しみとの狭間で煩悶する人間の姿、渦巻く嫉妬と疑惑、究極の愛と神の問題について読者に問いかけるカトリック作家グリーンならではの世界観の表明であろうが、美しく不幸な人妻サラ・マイルズに対する強迫観念を説明しようとするベンドリクスの態度はすこぶる厄介で、この小説を権力と支配を求める男の性的幻想セクシャル・ファンタジーに変えてしまっているのである。被写体として六歳の少女アリス・リデルにカメラを向けたルイス・キャロルことチャールズ・ラトウィッジ・ドジソンの思いはそれに他ならない。果たしてミュージカル『マイ・フェア・レディ』の登場人物、音声学教授の本心は下町の花売り娘に対して権力と支配を求める男の幻想なのだろうか。§ 3ではヘンリー・ヒギンズの人物造型について考察する。

### § 3. 「白人の責務」

「白人の責務」とは、白人は文明化していない他の人種を文明化する責務を果たすべきだという、西洋人の世界進出・支配を理想化する概念である。キプリング（1865-1936）の19世紀末の詩「白人の責務」（“The White Man’s Burden,” 1899）の冒頭の一節、「白人の責務を担え、最善の人々を送り出せ」（“Take up the White Man’s burden— / Send forth the best ye breed—”）に由来する。

『ピグマリオン』は、1913年10月16日、ウィーンで初演された。それは19世紀末から第一次世界大戦までの「古典的」と呼ばれる帝国主義の時代であった。キプリングはショーのほぼ同時代人であり、21世紀の現在から見れば、『ピグマリオン』も当時の精神（帝国主義）を反映した作品であったのである。時代は、19世紀後半に始まった列強の植民地分割は1900年頃ほぼ完了し、海外の領土

の分割をめぐる新たに列強間での競争が激化し、世界は帝国主義戦争勃発の危機にあったのである。

『ピグマリオン』のロンドンでの初演は1914年4月であった。そして2ヶ月後、1914年6月28日、オーストリア皇太子夫妻が訪問中のボスニアの首都サラエボで暗殺される。第一次世界大戦の直接的契機事件となったサラエボ事件である。

ショーは、ナポレオンを主人公とする1897年の喜劇『運命の人』（*The Man of Destiny*）のなかでナポレオンに次のように言わせる。舞台はナポレオンの初期の活躍期のイタリアである。

Every Englishman is born with a certain miraculous power that makes him master of the world. When he wants a thing, he never tells himself that he wants it. He waits patiently until there comes into his mind, no one knows how, a burning conviction that it is his moral and religious duty to conquer those who have got the thing he wants. (Shaw, *The Man* 200-201)

イギリス人は誰でも生まれながらに世界の支配者なるという奇跡的な力を持っている。自分の欲しいものを持つ人々を征服するのは自分にとって倫理的・宗教的責務であるという燃えるような確信が湧いてくる。そうなったらもう誰にも止められない。

ヒギンズは自尊心と優越感の塊りで、マザコンで甘えん坊である自分を許容してくれる女性、安心して甘えられる母親に進行中のイライザ改造計画の真意を打ち明ける。しかし、母親のヒギンズ夫人には、息子とピカリング大佐がやっていることはお人形ごっこだ——二人が賭けの材料として、イライザを操り人形の人形扱いしている——と言う。

**MRS. HIGGINS:**

You're a pretty pair of babies playing with your live doll. (Act 1. Scene 7)

二人とも生きた人形で遊んでいるとんでもない赤ん坊ってところだね。

母親にヒギンズとピカリング大佐はイライザを操り人形の人形扱いはしていると言われてピカリングは答える。ショーの原作戯曲『ピグマリオン』には次のようにある。

**HIGGINS:**

Playing! The hardest job I ever tackled: make no mistake about that, mother. But you have no idea how frightfully interesting it is to take a human being and change her into a quite different human being by creating a new speech for her. (Act 3; Shaw, *Pygmalion* 81-82)

遊びですって！ 私がこれまで取り組んだ中で最も難しい仕事です。でも、一人の人間を、その人のために新しい言葉を作ることによって、まったく別の人間に変えてしまうということが、どれほど恐ろしいほど面白いことか、あなたにはわからないでしょう。

そして、ヒギンズはそれが革命的な出来事、「階級と階級、魂と魂を隔てる最も深い溝を埋めるのだ」(“It's filling up the deepest gulf that separate class from and soul from soul.”)と原作戯曲では続く。

ヒギンズはイライザの<sup>ロンドン</sup>訛りを標準化することにサディスティックな喜びを味わっている。しかし、ピカリングのイライザ改造計画は彼の自己中心的な性格によるものだけではない。背後には時代が生み出した帝国主義という思想がある。要するに、ヒギンズは「英語帝国主義者／英語覇権主義者」なのである。イギリスの帝国主義が20世紀初頭に始まったわけではない。かつてアングロ・

サクソン人は、その植民地主義の歴史において、周辺のケルト人に対して、その野蛮を教化し文明化するという妄想を抱いて、彼らが無知蒙昧の指標と見なしたケルト人のウェールズ語を忘れさせ、文明的な英語を学ばせると言う言語政策をとったことがある。

英語を優秀、従って英語と本来対等の価値があるはずの他言語を劣等と見なす言語観、すなわち「英語帝国主義」の討論は、ロバート・フィリップソンの『言語帝国主義 英語支配と英語教育』(Phillipson, *Linguistic Imperialism*, 1992)の刊行以来、ホットな話題である。言語は社会的地位・階級的身分・貧富の差といった境界に捕われることなく伝播する、すべてを均一化する平等主義装置である。しかし、現実には政治／経済上の格差(差別と不平等)を生み出す。ヒギンズにとっては、差別するのは人間であって英語ではない。人種／性／階級／年齢／信条にかかわらず、人はすべからず英語の下に平等である。差別するのは言語そのものではなく、言語を道具として使っている人間である。しかし、それは言語学の世界に生きる人間の言語観であって、イライザが

**ELIZA:**

“I want to be a lady in a flower shop stead of selling at the corner of Tottenham Court Road. But they won't take me unless I can stalk more genteel. He said he could teach me.” (Act 1. Scene 3)

**イライザ:**

「トッテナム・コート・ロードの街角で花を売るんじゃなく、花屋の女主人になりたいんだ。でも、もっと上品に話せなきゃ世間じゃ雇ってくれない。あの人は教えられるって言ったんだ」

というとき、彼女には以前、その<sup>アクセント</sup>発音ゆえに差別されたという被害者意識がある。彼女は

ちゃんとした発音が話せないからお店の売り子になれないのである。伝統的に上流階級や「中の上」階級を客に持つ店では、店員は尊敬語のような、きれいで丁寧な英語を話す。要するに、イライザが生きる社会的文脈では、言語とは経済であり、政治そのものである。英語のパフォーマンスの問題は、文化の問題であると同時に、社会的問題となるのである。そこでイライザはヒギンズから発話レッスン（*elocution lesson*）を受けて上流階級の話し方を身につけようとするのである。

ヒギンズのめざす発音<sup>アクセント</sup>の標準化は、標準以外の発音の他者性や異質性の排除、多様性の排除に通じる。言語の政治学における文字どおりの言葉の暴力である。そもそも英語とは、英語圏で使用される一言語、すなわち、ある特定の民族、社会、文化を背負ったひとつの言葉に過ぎない。ヒギンズの標準発音以外の発音はすべて抑圧し、標準発音だけを優遇するヒギンズの独善的態度は、「他者」の文化と歴史に対する無関心は彼の想像力の欠如に由来する。そして多種多様な発音の排除に潜むヒギンズ<sup>ジュノサイド</sup>の思想の危険性とは、集団殺戮<sup>エスニック・クレンジング</sup>による民族浄化の思想に通底する危険性である。旧約聖書の「士師記」には発音の成否が文字どおりの命取りになった“Shibbôleth”のエピソードがある。“Shibbôleth”とは、ギレアデ人が、敵対するエフライム人と仲間とを判別するために発音させたヘブライ語だという。ギレアデ人はエフライムの落人<sup>おちうど</sup>を見分けるために、「試し言葉」（*test word*）として、「洪水」という意味の（Shibbôleth）という語を言わせて、語頭のShの音を正しく発音できないで“Sibbôleth”と発音すると、直ちに捕らえてヨルダン側の渡し場で殺した。その数は4万2千人にのぼったという（12：4-6）。以降、この単語は、敵味方を区別する符丁を意味する言葉として使われるようになったとい

う。ヒギンズはイライザの語頭の[h]音の脱落を認めない。極論すれば、数世紀後、英語という一言語による世界席卷と世界の諸言語の大粛清の結果、世界にはたったひとつの言語しか存在しない世界——英語という単一の言語が覇権を握り、ついには世界の文化を支配する状況、地獄郷<sup>ディストピア</sup>が出現することになる。その時、全世界はオーウェル（1903-50）が『1984年』（1949）で描いたように、人々の暮らしは権力者の思想統制にとって都合のよいように作られた「ニュースピーク」の枠の中に嵌め込まれ、政府の思うままに操られる悪夢の世界となる。オーウェルの『1984年』の巻末につけられたエッセイ「ニュースピークの諸原理」（“The Principles of Newspeak”）によれば、“Newspeak”とは世論操作のために国家権力が用いる（英語に基づく）人工言語であり、作者オーウェルの小説執筆の意図は言葉による思想統制（*thought control*）の恐ろしさを描くことであった。

戯曲『ピグマリオン』で問題となっているのは、まさにこの「ことば」をめぐる政治的力学である。

ヒギンズの高慢と偏見は女性に対してだけではない。その高慢と偏見は労働者階級に対しても向けられていた。ヒギンズの下町の花売り娘をレディに仕立て上げるという野心は、ディケンズの『大いなる遺産』で、脱獄囚マグウィッチが、自分を破滅させたヴィクトリア朝の社会に復讐するめに、その社会が憧憬する「紳士」を自分が作って社会を見返してやろうという野望に劣らズグロテスクな野望である。

孤高の独身主義者と言えは聞こえはいいが、実際には社会的階層と男尊女卑をモットーとするような、要するに19世紀初頭、海外に進出して行った帝国建設主義者がその典型である「男性中心主義者」（MCP: Male

Chauvinist Pig) なのである。

ヒギンズはイライザの品のない言葉遣いを指摘する。ヒギンズに言わせれば、彼女は「つぶれたキャベツの葉」(squashed cabbage leaf) である。ヒギンズは彼女の存在そのものを威嚇するかのよう言う。

**HIGGINS:**

A woman who utters such depressing and disgusting sounds has no right to be anywhere—no right to live. Remember that you are a human being with a soul and the divine gift of articulate speech; that your native language is the language of Shakespeare and Milton and the Bible; and don't sit there crooning like a bilious pigeon. (Act 1. Scene 1)

そんな憂鬱でうんざりするような声を発する女には何処にもいる資格はない——生きる権利さえもだ。自分が魂を持った人間、明瞭な言葉を発するという神の賜物をもった人間であることを忘れるな。自分の母語がシェイクスピアやミルトンや聖書の言葉であることを忘れるな。かんしゃく持ちの鳩みたいにぶつくさつぶやいて坐ってるんじゃない。

この台詞ショーの原作戯曲にあったヒギンズのイライザ改造計画は「階級と階級、魂と魂を隔てる最も深い溝を埋めるのだ」という台詞は『マイ・フェア・レディ』では、イライザの淑女修行の最終試験が実施される大使館の舞踏会に出かける場面、ピカリングはイライザの将来についてヒギンズに問い質す場面で現れる。

**PICKERING:**

What of the girl? You act as if she doesn't matter at all.

**HIGGINS:**

Rubbish, Pickering. Of course she matters.

What do you think I've been doing all these month? What possibly could matter more than to take a human being and change her into a different human being by creating a new speech for her? Why, it's filling up the deepest gulf that separates class from class, and soul from soul. She matters immensely. (Act 1. Scene 9; Learner 178)

**ピカリング:**

あの子はどうなる？ あの子のことがちっとも大事じゃないみたいに振る舞っているじゃないか。

**ヒギンズ:**

馬鹿な、ピカリング！ 大事だよ、あの子は。この数ヶ月間、いったい私が何をしていたと思うんだね？ 人間一人を捕まえてその子のために新しい言葉を創り、それにより別の人間に変えることより重要なことなどあるかい？ だって、階級と階級を、魂と魂を隔てる最も深い溝を埋めることなんだから。あの子は途轍もなく大事だよ。

#### 4. 〈レディ〉のテーマ

ロンドンの下町、花売り娘のイライザ・ドゥーリトルは、社会階級を移動するヒロインである。彼女は、最終的には、小説『ジェイン・エア』(1847)のヒロインたちの場合と同様、若い女性が、人生の途上で遭遇した自己中心的な年上の男性を〈感情教育〉することによって、階級／年齢／ジェンダーにおける逆転の構図を描き、その男女間の圧倒的な政治・経済格差にもかかわらず、〈妻〉という地位を獲得する。物語の発端では、オペラが終わってオペラハウスから出てきた、華麗な衣装に身を包んだ紳士淑女は家路を急ぐ。突然の雨に降られ、彼らもセント・ポール教会の前廊に駆け込み雨宿りする。市井の



人々、そして貧しい花売り娘、ヒロインのイライザ・ドゥーリトルである。物語はこのヒロインの〈変身〉を通して、彼女が〈社会の階梯〉昇っていくさまを描くのであるが、その社会のさまざまな階級の人々——エドワード朝時代のロンドンに生きる人々が物語の冒頭で提示されるわけである。

冒頭の場面に続くのは、ヒロインがその空間移動上、不可避的に遭遇することになる二つの壁——「階級の壁」(class barrier)と「言語の壁」(language barrier)——である。「言語の壁」こそ、上昇志向のあるヒロインにとって、クリアしなければならない障壁となる。このようにして〈階級と言語〉、二つの問題が一体となってこの作品のテーマとなっていることが作品の第一幕で提示されるわけである。

イライザの強烈なコックニー、ロンドンの下町言葉丸出しの言葉を聞いて、音声学者ヘンリー・ヒギンズは言う。

**HIGGINS:**

A woman who utters such depressing and disgusting sounds has no right to be anywhere—no right to live. Remember that you are a human being with a soul and the divine gift of articulate speech. (Act.1 Scene 1)

**ヒギンズ:**

これほど気の滅入る、不愉快な音を出す女は、どこにもいる権利がない——生きる権利もない。自分には魂があり、表現力豊かな言葉という神からの賜物に恵まれた人間であることを忘れるんじゃない。ヒギンズはイライザに対する嫌悪感を露わにすると同時に、彼自身の独善性や自己中心主義を露わにするのである。

イライザは、たまたまセント・ポール教会の軒先で雨宿りをしている二人の紳士が交わ

した冗談<sup>ジョーク</sup>を耳にして、それを真に受けることになるのである。すなわちロンドン方言を採集していたヒギンズは、インドから帰ってきたもう一人の言語学者、ピカリング大佐に向かって、イライザの余りにもひどいロンドン訛りも、自分なら正しい発声と淑女としての行儀を彼女に身に付けさせることができると断言するのである。

**HIGGINS** (*He looks thoughtfully at ELIZA*):

You see this creature with her kerbstone English; the English that will keep her in the gutter to the end of her days? Well, sir, in six months I could pass her off as a duchess at an Embassy ball. I could even get her a place as lady's maid or shop assistant, which requires better English.

**ELIZA** (*rising with sudden interest*):

Here, what's that you say?

**HIGGINS:**

Yes, you squashed cabbage leaf, you disgrace to the noble architecture of these columns, you incarnate insult to the English language. I could pass you off as the Queen of Sheba. (Act 1. Scene 3)

**ヒギンズ** (ヒギンズは思案ありげにイライザを見る):

街頭の物売り英語を話すこの娘をご覧なさい。このひどい英語のために彼女は貧民窟に死ぬまで縛りつけられることになる。だが、私なら6ヶ月でもあれば、この花売り娘を大使館の舞踏会に公爵夫人として通用させることができる自信がある。もっと高度な英語が求められるレディのメイドや女店員にさえできるでしょう。

**イライザ** (突然、興味を引かれて、立ち上がって):

ねえ、いまなんて言った？

ヒギンズ：

そうとも、つぶれたキャベツの葉っぱみたいな貴様でも、円柱のあるこの気高い建物をはずかしめ、英語への侮辱の権化のような貴様でも、シバの女王として通用させて見せよう。

イライザを社交界でレディとして通用させることができるとうそぶくとき、ヒギンズがわざわざ「公爵夫人」(duchess)と豪語するには意味がある。キーラ・ナイトレイとレイフ・ファインズが主演した2008年の映画『ある公爵夫人の生涯』(The Duchess)が教えてくれるのは、“Your Grace”(「閣下／閣下夫人)」という尊称は、貴族のなかで最上級である公爵と公爵夫人、そして宗教界の最上級に位置する大主[司]教(archbishop)限定で用いられるということである。貴族に言及するのに最高位の貴族である「公爵夫人」という言葉を持ち出すヒギンズ。それは彼が信奉する音声学に対して絶対の信頼を寄せていることの証拠である。

この場面で興味深いのは、ヒギンズとイライザ、二人の動機には言葉の以上の問題が潜んでいるということである。ヒギンズの男性的自我、すなわち男としての〈権力と支配〉(power and dominance)と、イライザの女性的自我、すなわち〈変身願望〉(transformation fantasy)が一致したわけである。ヒギンズは、女としての嗜みもなく、言葉も服装も汚く、経済的にも知識も収入も資格も家族関係もすべてにおいて不都合な存在、英語をまともに喋れないイライザを自分の望みどおりの人間に改造するという野望と抱く。イライザはイライザで、生まれながらの上昇志向を満足させようとする。実際、イライザは、上品な言葉遣いを身につけることによって、ただ上辺だけのレディになるのではない。彼女の修行

の成果を見極める最終試験としての大使館での舞踏会の場面(映画化にあたって書き足された華やかな場面)では、彼女はハンガリーの王女と間違われるまでになる。

イライザは「正しい」発声法を身につけることで、自分の人生が変わる可能性に目覚める。発音矯正は、野心的な彼女にとっては、社会の最下層から最上層までの〈社会の階梯〉を昇るための確実な道と映る。「容貌と作法がよければ社交界にすぐ入っていける」(“Good looks and good manners are a ready passport to society.”)とは『新英和大辞典第6版』(研究社)が教えてくれる例文であるが、イライザは文字どおりそれを実践することになる。その結果、映画の冒頭、オペラハウスの前で、花売り娘のイライザには目もくれなかった上流階級の人々も。彼女が彼らの社交場(競馬場や舞踏会)に登場するや否や、一転して羨望の眼差しを向ける。イライザの「すぐれた容貌と作法」(“good looks and good manners”)だけで、フレディを筆頭に男たちは彼女にひれ伏すのである。

物語の冒頭でイライザが置かれた苦境とは、お伽噺のシンデレラの置かれた苦境に譬えられる。

Because of the accident of birth a young woman of character and intelligence has been condemned to a lifetime of squalor and hopelessness. . . . Shaw has used his Cockney Cinderella as a symbol of the world's dispossessed whose hope lies in the availability of education and the good will of those more fortunate among us. (Goldstone 206)

出自うまれという偶然のせいで、人格も知性もある若い女性が、薄汚さと絶望の一生を余儀なくされる。ショーはこのコックニーのシンデレラを、その希望が、教育、

そしてより恵まれた人々の善意に託されている、世界の恵まれない人々の象徴として用いたのである。

文芸批評家のヒッチングズは「女性のほうが男性より言葉のかたちによって格が上がると思う傾向にある」（“[W]oman have tended to be more receptive than men to prestige forms of language.” Hitchings 154）と言う。その根拠として社会言語学者ピーター・トラッギルの言葉を引用する。

Women in our society are more status-conscious than men, generally speaking, and are therefore more aware of the social significance of linguistic variables. (Trudgill 154)

われわれの社会の女性たちは、一般的に言って、男性たちよりずっと身分というものを意識しており、その結果、言葉の違いによる社会的重要性の変化に敏感だ。トラッギルは、男性たちは伝統的に何を成すかによって評価されるのに対して、女性たちは外見や彼女たちの身分を示す目印（言葉の使い方はその一例）によって評価されると主張する。

### 〈レディ〉の意味

果たして、イライザが熱望するレディとは何か。歴史家G.M.ヤングの『ある時代の肖像——ヴィクトリア朝イングランド』（1936）や、ロビン・ギルモアの小説研究『ヴィクトリア朝小説における紳士の理念』（1981）が教えてくれることは、ヴィクトリア朝（1836-1901）以前、社会階級は想像以上に流動的であったということである。時代の加熱した議題は、<sup>バーニング・イシュー</sup>誰が紳士で誰がそうでないかということであった。「紳士」の定義は大論争を引き起こしたのである。紳士の基準とは、馬車を維持すること、金銭に無関心なこと、職業を持た

ないことと、その定義は各人各様であった。例えば、ジョン・ラスキン（1819-1900）は次のように言う。

The *essence* of a gentleman is what the word says, that he comes from a pure gens, or is precisely bred. After that, gentleness and sympathy, or kind disposition and fine imagination. After that, training in the accomplishments of his age and time, to the highest point. A certain quantity of self-restraint is generally a result of all this, but it is quite possible to be a passionate pilgrimage and yet a gentleman. (Italics original; Ruskin, Vol. 37, p. 197)

紳士の「精髓」は、その言葉が意味するとおりに、その人が純粋な氏族の出であるか、あるいは完璧に躰けられたかです。その後で、優しさと思いやり、あるいは親切な気質とか優れた想像力が来るのです。その後で、その時代や時にふさわしい業績を、最高点に達するまで訓練することです。これらすべての結果として、ある程度の自制心が生まれるのが一般的ですが、情熱的な巡礼者でありながら紳士であることは十分に可能なのです。

中世主義者のラスキンは、まず何よりも紳士の起源は中世封建社会に基づくものであり、生得の資質であることを強調する。

### ヒギンズの考える〈レディ〉

それではヒギンズの思考回路では〈レディ〉とは如何なるものであったのか。当時の〈レディ〉崇拜熱を説明して、文芸評論家のヘンリー・ヒッチングズは言う。

As a term for a woman having the characteristics of high social standing, *lady* is a phenomenon of the middle decades of the century, accompanied by *ladydom*,

*ladyhood, ladyish and ladykind*. Today many find the word *lady* an absurd relic of a less enlightened past, but it holds on, a little mistily. (Hitchings 153)

高い社会的地位の特徴を備えた女性に対する言葉としての〈レディ〉(*lady*)はこの世紀半ばの現象であり、それに付随して、*ladydom, ladyhood, ladyish, ladykind*という言葉も誕生した。こんにち、多くの人が*lady*という言葉が蒙昧な時代のばかばかしい遺物と思っているが、その言葉はやや漠然とした形だがまだ続いている。

19世紀半ばにおいて“*lady*”という語はひとつの社会現象であった。そもそも〈レディ〉の理念とは如何なるものか。それは、美や贅を尽くした衣装もさることながら、古典文学や楽器の演奏をたしなむなどの高い教養を身につけ、機知に富む会話で座を盛り上げ、人々を精神や感覚の両面で楽しませる社交界の中心となる人物ということなのであろうか。意外なことに、ヒッチングズは次のことを指摘する。

For a Victorian lady, the key concern was voice. Among the qualities considered desirable in a female voice were elegance, correctness, purity and refinement. Efforts to explain these were patchy, but clear articulation was essential, as was a carefulness about emphasis and breathing. [...] (reading aloud being a necessary accomplishment among socially superior women). (Italics original; Hitchings 153)

ヴィクトリア朝時代のレディにとって、重要な関心事は声だった。女性の声で望ましいと考えられる資質のうちには、優美さ、正確さ、純粹さ、洗練されていることなどがある。これらを説明しようと

してもまとまりがないが、強勢の置き方や息継ぎの仕方についての注意深さとともに、口跡の良さが不可欠だった。[中略] (社会的に高い地位にある女性の間で、朗読は必要なたしなみだった)。

話し方については、1833年には『英語の上品さと不作法さ』(W. H. Savage, *The Vulgarisms and Improprieties of the English Language*) という本も現れた。イギリスの演説法の教師だった俳優のジョージ・ヴァンデンホフ(1820-85)が著した「朗読のすゝめ」とも称すべき書物『淑女の読み物』(Vandenhoff, *The Lady's Reader*, 1862)は次のように始まる。

Grace of speech is particularly attractive in woman. The speaking of her native language with purity and elegance of pronunciation, in an agreeable tone of voice, with a sparkling accentuation and an easy, fluent, utterance, are distinguishing marks of a good education, and carry with them the prestige of refinement and high breeding. Like a good appearance and manner, they are an immediate recommendation of the possessor; indeed, no lady's manner can be said to be completely *comme il faut* if her utterance, in ordinary conversation, be defective or inelegant. (Italics original; Vandenhoff 1)

話し方の優雅さは女性にあってはとりわけ魅力的である。母語を純粹で上品な発音で、好ましい声の調子で、きらめくアクセントをつけ、流暢に話すことは、優れた教養の際立った証であり、洗練された高貴な育ちの威信をもたらす。外見の身だしなみやマナーの良さと同様、これらはその持ち主を即座に推薦するものである。実際、普段の会話で発声に欠陥があったり、エレガントでなければ、その女性のマナーは完全に礼儀にかなってい

るとは言えないのである。

映画『マイ・フェア・レディ』において、ショーの戯曲にはなかった、新たに付け加えられた場面として、ヒギンズがイライザの口の中にいくつものビー玉を入れて、韻を踏む英詩を暗誦させ、苦手な母音を克服する場面がある。彼女が口に出して誦える英詩はテニスン（1809-92）の初期の詩『マリアナ』（*Mariana*, 1837）の一節である。

“With blackest moss, the flower pots were thickly crusted, one and all.” (Act 1, Scene 5)

「黒い黒い苔が、花の鉢にひとつ残らず厚く敷き詰められていた」

それは単なる発音訓練ではない。前述のヴァンデンホフは、話し方の優雅さの特徴を述べたあと、淑女の条件として文学作品の朗読の必要性を強調するのである。

Every lady should be able to take up a book of prose or poetry, and read any passage in it smoothly, intelligently, and musically, without aiming at effect or display, but in a sensible, pleasing, and graceful manner. (Vandenhoff 3)

淑女はすべからず散文もしくは韻文の本を手に取り、いかなる節も滑らかに知的に音楽的に読むことができねばならない。それも効果を期待したり、これ見よがしであったりはせず、賢く心地よく、優雅な様子で行わなければならない。

イライザの発音練習の見せ場は、当時の淑女修行のパロディになっているわけでもある。

淑女修行についてのヒギンズの思考回路では、淑女は、外見の物腰とともに内面の資質によって評価される。内面の資質は言葉によって推測される。彼女は、純粹で上品な英語を話すことで淑女と見做される。そして発音アクセントこそがこの純粹さと上品さを感じさせる

決め手となるのである。

発音が人物評価のメルクマールであることを知っているのは音声学者のヒギンズだけではない。例えば、ショーが愛読したヴィクトリア朝の小説家ディケンズ<sup>3)</sup>の『デイヴィッド・コパフィールド』に登場するユライア・ヒーブは、自分がいかに「賤しい」（“humble”）な人間であるかを裏付けるため、低い身分の出自であることを卑下するかのよう、戦略的に[h]音を落として“umble”と発音する。それは強迫観念としての「賤しさ」を自負する母親譲りの露悪趣味でもある。

“I am well aware that I am the umblest person going,” said Uriah Heep, modestly; “let the other be where he may. My mother is likewise a very umble person. We live in a numble abode, Master Copperfield, but have much to be thankful for. My father’s former calling was umble. He was a sexton.” (David Copperfield, Ch. 16)

「自分でもイヤというほど存じております、わたしほど賤しい身の者はいない」とユライア・ヒーブは慎まじやかに言った。「外の方はどうであれ、母もやはりそれは賤しい身分でして。一緒にそれは賤しい掘っ立て小屋に住んでおりますが、コパフィールド坊ちゃん、これで文句を言えば、バチが当たりますよ。父もいつぞやは賤しい身でした。しがない寺男だったもので」

ヒーブの卑屈な外見が与える嫌悪感は爬虫類が与える嫌悪感である。その忌まわしい特徴は彼が絶えず出自の「卑しさ」を公言すること、さらには語頭の[h]音を脱落させることにより倍増される。ヒーブは常に自分を

3) ディケンズがショーに与えた影響は計り知れない。詳細はJohnson (1953), Amalric (1982), Laurence (1986) 等々の先行研究に譲る。

「賤しい」人間だと公言することで相手を油断させながら、その卑屈な外見の背後で陰謀を企てる卑劣感である。

しかし、フェビアン主義者のショーがディケンズから得た最大の収穫は『リトル・ドリット』(1857)である。この小説が西欧の近代資本主義の内在する罪を告白しつつ、その自己崩壊の運命を予言しているとして、「マルクスの『資本論』よりも過激危険な本」<sup>4)</sup>と評価したのは、ショー一流の逆説もあろうが有名な逸話である。

『リトル・ドリット』でドリット姉妹の訓育係として登場するジェネラル夫人も、発音の潜在能力を強く意識している。ヒロインのエイミー・ドリットに「淑女としての立居振舞」(a ladylike demeanour)を美しくする方法として次のように言う。ジェネラル夫人の場合、肝心なのは子音の[p]音である。

“Papa is a preferable mode of address,” observed Mrs General. “Father is rather vulgar, my dear. The word Papa, besides,

gives a pretty form to the lips. Papa, potatoes, poultry, prunes, and prism are all very good words for the lips: especially prunes and prism. You will find it serviceable, in the formation of a demeanour, if you sometimes say to yourself in company —on entering a room, for instance—Papa, potatoes, poultry, prunes and prism, prunes and prism.” (*Little Dorrit*, Bk. II. Ch. 5)

「パパとおっしゃる方が望ましいですね」ジェネラル夫人が言った。「お父さんという呼び方はかなり卑俗ですよ。その上パパと発音すると口の恰好が美しくなります。パパ、ポテイトーズ、パウルトリー、プルーンズ、プリズム、は口の恰好をよくする言葉です。特にプルーンズとプリズムがですね。立居振舞を美しくする際に、これを憶えておかれると役に立ちますよ。時々——例えば部屋に入って来られる時に——人前で小声で独り言を言うといいですね——パパ、ポテイトーズ、パウルトリー、プルーンズ、プリズム、プルーンズ、プリズムと」

また、『リトル・ドリット』は、ディケンズが世間の所謂「英国紳士」の実体が偽りであることを指摘した小説である。翻訳者である小池滋氏は、小説における「イギリス紳士の実体」を次のように指摘する。

この小説の中で唯一の純粹の悪人、読者が一片の同情も寄せることのないブランドワ(リゴー)のことである。彼もディケンズの初期の小説の生粋の悪人、例えば『オリヴァー・トゥイスト』の中のサイクスとか、『骨董屋』の中のクイルプのような、動物的、土俗的、神話的、つまりアーキタイプ的な悪人ではなく、はっきりした社会的背景を持ち、社会通念、すなわちマナーによる洗練を受けた

4) “[A] more seditious book than *Das Kapital*. All over Europe men and women are in prison for pamphlets and speeches which are to *Little Dorrit* as red pepper to dynamite” (Shaw, *GE* 55) (「マルクスの『資本論』よりも過激危険な本。ダイナマイト級の『リトル・ドリット』に比べれば赤唐辛子にも等しいパンフレットやスピーチが原因で、ヨーロッパじゅうで男も女も刑務所に入れられている」)とショーは言う。しかし、ロンドン大学のバーバラ・ハーデイ女史は読者に慎重な注意を促す。“Shaw was nearly right but Dickens was not Marx. Perhaps he was Kafka, who admired and emulated him” (Hardy 12). (「ショーはほぼ正しいがディケンズはマルクスではなかった。多分、ディケンズはカフカである。カフカはディケンズを称賛し、模倣したのだから」。カフカもディケンズに感化された小説家である。そしてディケンズと近代資本主義の問題に関しては、次の指摘が至言である。“The Kafkaesque streak is certainly to be found in the treatment of the economy and is no doubt an index of Dickens’s ambivalent attitude towards capitalism.” (Letissier 257) (「ディケンズの小説における経済学への取り扱いにはカフカの傾向が見られるのは確かであり、それは資本主義に対するディケンズの両面価値的な態度の指標であることは間違いない」)

紳士の悪人であり、自分でもそう思い、そう公言している。大切なことは、彼が紳士のふり<sup>1)</sup>をしているのではなくて、紳士そのものである、ということだ。（小池 417）

『リトル・ドリット』から4年後、ディケンズは『大いなる遺産』（1861）で「イギリス紳士の実体」という同じテーマを一個人の精神的成長というアングルから描いている。小説のクライマックスは、第40章、ロンドンで〈紳士〉修行中の主人公ピップの許に、突然、脱獄囚マグウィッチが現れる場面である。マグウィッチは自分を破滅させた英国社会に対する復讐計画の進捗状況を確認するために、彼が流刑地オーストラリアでの牧羊業で得た金で作りに上げた〈紳士〉を見るべく、流刑地から違法に帰国したのである。マグウィッチを目の前にして、ピップは言う。

The imaginary student pursued by the misshapen creature he had impiously made, was not more wretched than I, pursued by the creature who had made me, and recoiling from him with a stronger repulsion, the more he admired me and the fonder he was of me. (Dickens, *Great Ch.* 40)

不遜にも自ら作った異形の人間に追われる、あの物語の学徒といえども、私を今日あらしめた当の人間に追跡され、彼から褒められたり好かれたりすればするほど、いよいよ嫌悪の情が強まり、尻込みせずにはいられないこのときの私ほどは惨めではなかったろうと思われた。

「あの物語の学徒」とは、無論、メアリー・シェリー（1797 - 1851）が創造したフランケンシュタイン博士のことである。ヴィクトリア朝時代の社会が理想とする人物像、すなわち所謂〈紳士〉を自分の思いのまま、自由自在にすることを夢みた脱獄囚マグウィッチ

の企ては、いくつもの死体から醜悪な怪物を造り出す営為、神をも恐れぬ不遜な所業に他ならないとピップは言うのである<sup>5)</sup>。

ヒギンズのイライザの改造計画によって出来上がったのは、上流階級の婦人の「正しい」発音と立居振舞を真似ることのできる〈人工淑女〉(AL: Artificial Lady)であった。この映画で初めて登場するハンガリー人の言語学者ゾルターン・カルパーティが正しく見抜いたように、イライザの発音は人口的な発音である。ヒギンズのかつての教え子であるは言う。「彼女は食わせ者です。彼女の英語は出来過ぎです」(“She was a fraud. . . Her English is too good.” Act 2. Scene 1)そしてカルパーティはイライザをハンガリーの王女であると宣言する<sup>6)</sup>。イライザの話す英語は英語に似てはいるが英語ではない。それは〈人工淑女〉の話す〈人工英語〉なのである。結局、ヒギンズの実験は、マッドサイエンティストの先駆である錬金術師フランケンシュタ

5) ピップが追い求めるべき理想の人物像について一言。〈紳士〉崇拜熱に冒された時代精神が追い求めた〈紳士〉の代替物[オルタナティブ]として、ディケンズが提示するのは“gentleman”という単語を“gentle”と“man”の2語に分け、その間に“Christian”を挿入した“gentle Christian man”(「優しいキリスト教徒」)である。「俗物一代記」(“a snobs progress,” House 156)とも称されるこの小説の終盤、ディケンズは時代が理想とした〈紳士〉に代わるものとして、ピップの終始変わらぬ味方であり続ける鍛冶屋のジョー・ガージャリーを再登場させ、ピップに“O God bless this gentle Christian man!” (Dickens, *Great Ch.* 57)と言わせるのである。

6) 『ゾルターン・カルパーティ』(Zoltán Kárpáthy)とは、ハンガリーの小説家・劇作家であるヨーカイ(Mór Jókai, 1825-1904)の1854年の小説(1966年に映画化)のタイトルである。ヨーカイのロマンティズムにあふれた長編小説はヴィクトリア朝イングランドのエリートの間で広く人気を博し、しばしばマスコミによってディケンズの作品と比較された。彼の最も有名な崇拜者のひとりにはヴィクトリア女王その人であった。日本でのヨーカイに関する数少ない考察としては次のものがある。桑名映子、「研究ノート：ヨーカイ・モールとその時代」東欧史研究会[編]『東欧史研究』1989年12巻 pp. 42-58. <[https://doi.org/10.20680/aecs.12.0\\_42](https://doi.org/10.20680/aecs.12.0_42)>

イン博士の〈人造人間〉創造の試み、あるいは脱獄囚マグウィッチの〈エセ紳士〉の創造の試みにも等しい、〈人工英語〉を話す〈人工淑女〉の創造であったのである。

物語の最後で、イライザは〈人工淑女〉の仮面を剥ぎ取り、本来の彼女に戻って、ヒギンズと対話することになる。そしてそこで理想の言語としてのヒギンズの「正しい」英語も、理想の婦人としての〈レディ〉も虚構に過ぎないことが暴かれることになるのである。

### § 5. コックニー万歳

ドラマの本筋はイライザとヒギンズのロマンスの行く末を追うのに対して、脇筋はイライザの父親アルフレッド・ドゥーリトルの物語である。本筋は音声学教授ヘンリー・ヒギンズが住むウエストエンドの高級住宅地ウィンポール街27-A番地を舞台として、標準的な英語が語られる中産階級の世界である。脇筋はロンドン子の清掃員が活躍するイーストエンドの聖メアリ・ル・ボウ教会の鐘の音が届く範囲内に生まれた生粋のロンドン子の話すロンドン訛り、標準な英語とは対照的なアクセント発音<sup>アクセント</sup>が使用される世界である。前者は当主のヒギンズを頂点に家政婦のピアス夫人や使用人たちが構成する階級社会の世界であり、上意下達<sup>ヒエラルキー</sup>の一方通行のコミュニケーションの支配する場である。後者は物売りの男たちや花売り娘たちなど、労働者たちが一緒に歌い、一緒に共同幻想に耽る世界である。『マイ・フェア・レディ』においては、二つの世界／二つの物語の違いは、言葉だけではなく、ウエストエンドとイーストエンド、それぞれの生活様式／生き方の違いとしても捉えられているのである。

#### 「中産階級の道徳」のアンチテーゼ

アルフレッド・ドゥーリトルの人生哲学、

それはショーの同時代人、ドイツの社会学者マックス・ウェーバー（1864-1920）の『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』（1904-05）で描かれたプロテスタンティズムを實踐する生き方に異を唱えるような人生哲学である。ウェーバーによれば、逆説的ではあるが、営利の追求を敵視するプロテスタントの世俗内の禁欲的な精神は、資本主義の精神と適合性を有していたがゆえに、近代資本主義の誕生に貢献し、近代資本主義を生んだ新興の中産階級の価値観の起源となったという。一方、デューリトルは、このプロテスタンティズムの倫理に〈ノン〉を突きつける。彼は先のことは考えない呑気な酒飲み、その日とその日が楽しめるだけ充分である。彼は仕事に没頭することが「天命」であり、神に選ばれた証であるとするプロテスタンティズムの〈職業倫理〉<sup>くみ</sup>に決して与することはない。

それはフェビアン主義者ショー自身の中産階級の価値観に対する反抗、換言すれば、近代資本主義を生み出すことになった禁欲的なプロテスタンティズムの倫理に対する反抗に他ならない。その反抗には奔放さや自由な活力がある。プロテスタンティズムの倫理の屋台骨である聖書をパロディすることは、喜劇作家ショーの十八番であった。例えば、女嫌いを自称する社会主義者の青年ジャック・タナーが若い娘アンに追いつめられて結婚を結婚することになる戯曲『人と超人 哲学的喜劇』（1903）ではテモテ前書（6：10）をもじって「金欠は諸悪の根源です」（“Lack of money is the root of all evil.”）、あるいはマタイ伝（7：12）の「黄金律」をもじって「自分がしてもらいたいように他人にもしてはならない。彼らの好みは同じではないかもしれない」（“Do not do unto others as you would that they should do unto you. Their tastes may not be the same.”）とキリスト教の行動規範を茶化



すのである。『マイ・フェア・レディ』においても、アルフレッド・ドゥーリトルの聖書パロディはプロテスタンティズムの倫理に抗うものである。ドゥーリトルの主題歌と言ってもよい「ほんの少し運がよけりゃ」（“With A Little Bit of Luck”）人生の本質が「愛」（Charity）ではなく、何よりも「運」（Luck）であることを見抜いている。この歌については、「§ 7. ミュージカル万歳」で考察する。

ドゥーリトルは、お金は貯めることよりもすぐに使いきり、無くなればまた働くのが一番健全なやり方だと考えている。ケチケチしないでその日の収入をその日のうちに使い切る生き方は中産階級の人間にはとてもかなわない。後先のことを考えずに「いまを生きる」（*carpe diem*）その日暮らしは、人生を楽しむ究極の「マインドフルネス」（過去や未来ではなく、今・ここで起こっていることを体験し、目の前のことに集中する状態）に違いないが、到達不可能な人類の夢である。

ドゥーリトルの人物造型において表象されているのは、「中産階級の道徳」（“middle-class morality,” Act 2. Scene 3）に対する対立物である。貯金をしないで気ままに生きるその日暮らしである。彼は娘が教授に囲われたと思いい、表向きは娘の貞節を守るため、ヒギンズやピカリング大佐とのやりとりで、自分自身を「人の情けを受ける値打ちのない貧乏人」（“the undeserving poor,” Act 1. Scene 5）と定義する。イライザの父親として現金5ポンドを要求する。ドゥーリトルは自分が「人の情けを受ける値打ちのない貧乏人」であることはわかっている。自分が貧しいのは自分のせいだからである。それゆえ5ポンドをせびるのである。わずか5ポンドというのも理由がある。大金は人をケチにし、不幸にするというわけで、わずか5ポンドなのである。

**PICKERING:**

He'll make bad use of it, I'm afraid.

**DOLITTLE:**

Not me, so help me, Governor, I won't. Just one good spree of myself and the missus, givin' pleasure to ourselves and employment to others, and satisfaction to you to know it ain't been thrown away You couldn't spend it better.

**HIGGINS:**

This is irresistible. Let's give him ten. (*He goes to his desk for his wallet.*)

**DOLITTLE:**

No! The missus wouldn't have the heart to spend ten, Governor; ten pounds is a lot of money: it makes a man feel prudent-like; and then goodbye to happiness. No, you give me what I ask for Governor: not a penny less, not a penny more. (Act 1, Scene 5, p. 160)

**ピカリング:**

ろくなことに使わないんじゃないかな。

**ドゥーリトル:**

とんでもねえ、旦那。あっしはそんなことはしないぜ、誓ってね。あっしの家のやつとで景気よく一杯やるだけ。金は天下の回りものだ。あっしらは楽しみ、他の奴らは仕事が入り、旦那方は金が無駄にならなかったと知ってご満悦ってわけだ。これ以上の金の使い道があるかいってもんだ。

**ヒギンズ:**

こりゃ愉快だ。10ポンドやろう。（机に紙入れを取りに行く）

**ドゥーリトル:**

いかんいかん。家の奴には10ポンドは多すぎる、10ポンドも使うほどの肝っ玉がねえもんでね、旦那。10ポンドと言やあ

大金だ。そんなにあると分別くさくなつちまう。そうなりゃあしあわせにもおさらばってわけよ。だから、あっしの言い分、きっかり5ポンドだけおくんせえ、旦那。1ペニーだつてちがっちゃいけねえ。

「欲がはらむと罪を生み、罪が熟すると死を生む」(ヤコブ書1:15)というわけである。必要以上のお金を持てば欲が出る。聖書のパロディも構わない<sup>エートズ</sup>気骨の持ち主ドゥーリトルは、貧しさの心地を知っており、その貧乏暮らしを享受している。お金に困れば人にたかればよいのであって、困ったときはお互い様。労働者階級の生活と文化を誇り高く生きる。

最初、ヒギンズはドゥーリトルの汚い恰好や酒気帯びの呼気に嫌悪感を示すが、次第に彼の魅力の虜となるのである。次の場面はヒギンズ自身がドゥーリトルの言葉遣い、その抑えがたい魅力に深く捕らわれてしまっているものである。

#### DOLITTLE:

I'll tell ya, Governor, if you'll only let me get a word in. I'm willing to tell ya. I'm wanting to tell ya. I'm waiting to tell ya.

#### HIGGINS:

Pickering, this chap has a certain natural gift of rhetoric. Overserve the rhythm of his native woodnotes wild: "I'm willing to tell you; I'm wanting to tell you; I'm waiting to tell you." That's the Welsh strain in him.

#### ドゥーリトル

ちよいと、お耳を拝借。あっしは旦那に言いてえ、しゃべりてえ、聞かせてえのよ。

#### ヒギンズ

ピカリング、この男には生まれつきの雄弁の才がある。自然で素朴な森の調べのリズムを見てごらん。「言いてえ、しゃ

べりてえ、聞かせてえのよ」身体に流れるウェールズの調子だ。

ヒギンズは、ドゥーリトルの男の正直さ、天性の言語能力、そして特に厚かましいまでの不道德さに感銘を受けるのである。

この貧しい清掃人を父に持つイライザは、言わば「親ガチャ」に外れた、すなわち裕福な親元に生まれることができなかった貧困世帯の娘である。しかし、彼女には親や家庭環境に不満や不幸を感じているそぶりはない。彼女の呑気でおおらかな父親の教育の賜物と言うべきである。イライザは、青空を見て「神の創造の業」(God's handiwork) (詩編19:2-5)に思いを馳せ、また空の鳥を見て「神の守護」(Divine protection) (マタイ伝6:26-30)を思い出す。彼女の父親からその生命力を受け継いでいるのである。ドゥーリトルは彼がイライザに与えてやったものは——ハイドパーク、ロンドンの街角、そして何よりも自由——だと自慢して言うのである。

#### DOOLITTLE

Hyde Park to walk through on a fine spring night; the whole ruddy city of London to roam about in sellin' her bloomin' flowers. I give her all that, and then I disappears and leaves her on her own to enjoy it. Now if that ain't worth half a crown now and again, I'll take off my belt and give her what for. (Act 1. Scene 2)

#### ドゥーリトル

うらかな春の夜に散歩するハイド・パークや、いまましい花を売りながらぶらつくロンドンの街全部。あの娘におれはそんなものを全部やってから姿を消して、あの娘に好き勝手に楽しせてやってるのさ。これだけやって半クラウンを時々もらうこともできないってんなら、ベルトを外してぶってやる。

物語の中盤でヒギンズの悪戯から、ドゥーリトルはアメリカの篤志家の莫大な遺産4千ポンドの年金を受け取ることになり、「中産階級の道徳」に縛られる身の上になると、貧乏人の時代を懐かしむ。ショーの原作戯曲では『ピグマリオン』では、ドゥーリトルは皮肉な怒りを表明する。

**DOLITTLE:**

Who asked him to make a gentleman of me?  
I was happy. I was free. I touched pretty nigh everybody for money when I wanted it, same as I touched you, Henry Higgins. Now I am worried; tied neck and heels; and everybody touches me for money. (Act 5; Shaw, *Pygmalion* 116)

**ドゥーリトル:**

誰が紳士にしてくれて頼んだ？ あっしは、むかしは、幸福だった。自由だった。金が欲しくなりゃ、誰でも手近な奴にたかってやった。ちょうどお前さんにしたようにね、エンリー・イギンズ。ところが今じゃ、困りの助だ、がんじがらめになって、こっちがたかられる番だ。

ミュージカル『マイ・フェア・レディ』の脇筋は〈紳士〉になって自由を失った男の〈不幸な結末〉の物語である。それでは主筋の方はどうなったのか。次に、主筋における〈結末〉について考察する。

**§ 6. 「めでたしめでたし」の幕切れ**

ショーの戯曲『ピグマリオン』では、イライザがヒギンズの許を立ち去るところで芝居は終わる。ショーはその後に「あとがき」と題する文章を付し、これからどんな事件が起こるかを物語として述べている。イライザは母親離れができないマザコンのヒギンズとは結婚すべきではないという結論に達し、フレディと結婚するが、フレディにはまったく生

活能力がないので、花屋の店を開いて何とか二人の生活をさ支えることになるというのである。シニカルな結末である。ショーの「ピグマリオン伝説」の終わり方について、『マイ・フェア・レディ』の脚本を担当したラーナーは、脚本の前書きで次のように述べている。

I have omitted the sequel because in it Shaw explains how Eliza ends not with Higgins but with Freddy and—Shaw and Heaven forgive me!—I am not certain he is right. (Lerner 111)

私はその後にショーが付した「あとがき」を省略した。その中でショーが、イライザは、結局、ヒギンズではなくフレディとどのように結ばれるかを説明しているからである——ショーも、そして天も、我を赦したまえ！——私はショーは間違っていたのではないか思う。

『ピグマリオン』の執筆当時、ショーは舞台女優のキャンベル夫人（1865-1940）に夢中であった。そしてイライザの役柄は彼女のために当て書きしたのである。うまく行けば、戯曲『ピグマリオン』は恋する劇作家の深層心理を表現したショー版の『恋におちたシェイクスピア』（1998）に匹敵する映画の原作となっていたかもしれない。言うまでもなく、この戯曲は、次の指摘にあるとおりだからである。

*Pygmalion* is a play about people in love, and what it more, it is one of the few plays by Shaw that reveal something of his deeply personal feelings. (Goldstone 16)

『ピグマリオン』は恋する人間を描いた戯曲であり、さらに言えば、ショーの個人的感情が垣間見える数少ない戯曲のひとつである。

果たしてショーが当て書きまでした意中の恋

人との恋物語、その恋の行方はどうなったのか。それは、この諷刺劇の結末が示唆するとおりで決して〈幸福な結末〉ではなかった。ゴールドストーン教授は説明する。

Mrs. Campbell, though she welcomed the attention of a distinguished and brilliant playwright and critic, allowing herself to become intimately involved with Shaw, was not in love with him and ultimately rejected his ardent advances to marry a young man. Shaw's passion, his frustration and the wound to his *amour propre* all spill over into the play, which appropriately opened in London (1914) —as Shaw had envisaged it in his writing of the play— with Mrs. Campbell in the role of Eliza. (Goldstone 16)

キャンベル夫人は、高名で優秀な劇作家であり批評家であるショーの関心を歓迎し、ショーと親密な関係になることを許したけれども、ショーと愛し合っていたわけではなく、最終的にはショーの熱烈な誘いを断って、若い男性と結婚した。ショーの情熱、苛立ち、自尊心に負った傷は、すべてこの戯曲に注ぎ込まれ、キャンベル夫人をライザ役に迎えて、1914年にロンドンで初演された。

もしショーとキャンベル夫人の恋が成就していたら、『ピグマリオン』は「幸福な結末」の喜劇になっていたのだろうか。結果的には、人生の厳しい現実を表象するかのようには、この戯曲の結末は作家の意趣返しを表象する結末となったのである。

### 「じゃじゃ馬馴らし」から「コックニー・シンデレラ」へ

ミュージカル『マイ・フェア・レディ』の結末はショーの『ピグマリオン』異なる。イ

ライザとヒギンズは結婚するのである。しかし、冷静に判断すれば、ショーの戯曲を原作として翻案したミュージカル『マイ・フェア・レディ』ほど現代の観客にとって問題を含むものはない。何と言っても、一人の男が下町の若い娘を、「発音矯正」という美名の下に、徹底的にいじめ抜いて、最終的には彼女から全面的な屈服を引き出す物語だからである。しかし、表面的には「めでたし、めでたし」の幕切れであろうと、男がその社会階級がもたらす政治的／経済的に圧倒的な優位によって、若い娘を暴力的に支配するという物語の本質や構造は変わらない。言わば、20世紀版の「じゃじゃ馬馴らし」(The Taming of the Shrew)とも称すべき内容である。しかし、ミュージカルはそれをお伽噺に変える。

ミュージカルでは「めでたし、めでたし」の幕切れがお約束である。女は男のおかげで貧乏から完全に解放され、二人は搾取と非搾取の関係から互いを人間的に信頼する恋人同士に変貌しなければならない。ミュージカル『マイ・フェア・レディ』の製作陣が採った作戦は、古くからあるひとつの工夫を利用することであった。非現実的な物語も可能にする、何でもありの〈お伽噺の結末〉(a fairy-tale ending)である。出自の曖昧な女性ライザが、階級の壁＝絶対的な経済的格差を超越し、言葉の壁＝絶対的に知識も教養もまったく異なる男性と結びつくという、ほとんど現実ではあり得ない展開を正当化するのが〈お伽噺のプロット〉である。玉の輿に乗るという夢のようなシンデレラ・ストーリー、すなわち現実にはあり得ない〈お伽噺〉という演出によって、現代版「じゃじゃ馬馴らし」を観客を不愉快にさせない結末の物語にしたのである。言うなれば、『マイ・フェア・レディ』において、ハリウッドのミュージカルという芸術形態がイギリスの上流社会に対す

る社会諷刺劇『ピグマリオン』を換骨奪胎し、<sup>アプロプリエーション</sup>〈領有／流用〉したわけである。換言すれば、ショーの喜劇『ピグマリオン』はギリシアのピグマリオン伝説のイギリス化（階級社会を描く喜劇）であり、そしてミュージカル『マイ・フェア・レディ』は英国社会の諷刺喜劇のアメリカ化（階級の無い平等な民主的な社会を描く歌劇）だったわけである。

『マイ・フェア・レディ』の〈幸福な結末〉については次のよう評価がある。

*My Fair Lady* simplifies and conventionalizes the tortured relationship between the two principals. The requirements of a musical comedy result in the music and lyrics displacing half the dialogue of the play. Liza and Henry Higgins of the musical, consequently, lose some of their individuality, some of their humanity. Liza becomes Cinderella and Higgins is transformed into a slightly crusty prince. Shaw maintained in his afterword that Higgins and Liza never marry one another because they both realize that they would make each other miserable. No reservation of that kind would occur to the audiences of the musical version. In *My Fair Lady* there is an unambiguously happy ending. (Goldstone 16-17)

『マイ・フェア・レディ』は、2人の主要人物の苦悩に満ちた関係を単純化しパターン化する。ミュージカル・コメディの必然の結果として、音楽と歌詞が劇中の台詞の半分にとって代わる。その結果、ミュージカルのイライザとヘンリー・ヒギンズは、個性の一部、人間性の一部を失ってしまうことになる。イライザはシンデレラになり、ヒギンズは少し気難しい王子様に変身する。ショーは

「あとがき」で、ヒギンズとイライザは決して結婚することはないと主張した。二人とも結婚すれば互いを不幸にすると知っているからである。しかし、ミュージカル版の観客にはそのような遠慮はいらない。『マイ・フェア・レディ』には手放しに明確な幸福な結末がある。

1913年初演の戯曲と、ショー自身も脚本家の一人として書き足した映画（1938年公開）の脚本では、イライザとヒギンズは結ばれない結末になっている。しかし、『マイ・フェア・レディ』は異なる。例えば、イライザがヒギンズに買ってもらった指輪を突き返すと、逆上したヒギンズは暖炉の灰のなかに投げ捨て、部屋を出て行ってしまふ。ヒギンズが出ていくと、イライザは慌てて暖炉に手を突っ込み、灰の中から指輪を救い出すと、そっと暖炉の上に置くという演出は、結局、彼女が彼の許に戻って行くという結末を予兆する。このように脚本の更新は、〈演劇＝舞台上の肉体表現〉から〈映画＝スクリーン上の光と音の世界〉へ、さらには〈ミュージカル＝台詞と歌と踊りの融合〉へと発展する。<sup>メディア</sup>媒体の変化でもある。

戯曲からミュージカルへの最大の変更点は、何と言っても<sup>タイトル・キャラクター</sup>主題役が「ピグマリオン」（ヒギンズ）から「マイ・フェア・レディ」（イライザ）へと変わったことである。タイトルが変わって男の物語（「ピグマリオン伝説」）から女の物語（「乞食娘」）へと変わったのである。言うなれば、偏屈な女嫌いの物語から、女性の成長にまつわるエピソード中心のストーリー展開する「マイ・フェア・レディ」へと変更されて、結果的には作品の音楽性、その芸術的完成度はより一層高められ、女性の物語性が増大したことになる。そして、変化したのは作品の主役だけではない。実は、ミュージカル映画版では自らの目

標の達成のみを人生の目的として邁進する自己中心的なヒギンズも変化するのである。

### 〈めでたしめでたし〉の国民性

〈お伽話の結末〉(a fairy-tale ending)はアメリカの国民性の現れである。観客を惹きつけるハリウッド映画のヒットの条件は〈めでたしめでたしの結末〉であることは言うまでもない。「コックニーのシンデレラ」(“Cockney Cinderella,” Goldstone 206)と称される『マイ・フェア・レディ』は、観客の期待どおりに、イライザが本当に愛している人物は、レディへと変身する以前と以後の彼女の本当の姿、BEFORE/AFTERの彼女のすべてを知っているヒギンズであり、愛する彼と幸せな家庭を築くのが彼女の幸せという結末となるのである。

お伽話を愛するアメリカ人の国民性は、〈レディへの変身〉という同じようなプロットを主題とした1933年のフランク・キャブラ監督の古典的映画『一日だけの淑女』(*Lady for a Day*)にも見られる特質である。物語は、ニューヨークのタイムズ・スクエアに生きる貧しいりんご売りの老女「アップル・アニー」(“Apple Annie”)を訪問するために、夫と一緒にわざわざスペインからやってくる彼女の愛娘に恥をかかせまいと、アニーを「一日だけの淑女」に装おうとするギャングたちの苦心惨憺の内容である。りんご売りの老女を一日だけの上流階級の貴婦人に生まれ変わらせるために、ニューヨークじゅうの人々が総出で、大芝居を打つことになる。ギャングの一人「ハッピー」が無表情に言う台詞、「お伽話を信じるかどうか聞いてみる」(“Ask them if they believe in fairy tales.”)がこの映画のキーワードとなる。殺し文句の「お伽話を信じますか?」(“Do you believe in fairy tales?”)と問われて、警察や市長や知事

夫婦も一肌脱ぐことになり、皆が動き出すのである。お伽話が大切にされ、楽しまれているという事実はアメリカ人の生まれながらの善良さは不朽の資質であり、この『一日だけの淑女』のようなお伽話の筋立てに惹かれるという事実は、そのような感情が依然としてアメリカ人のなかに残っているということの証拠である。

イギリス演劇であるショーの『ピグマリオン』がアメリカのミュージカル『マイ・フェア・レディ』になっても変わらないものがある。それは控え目な言い回しである。

#### アンダーステートメント 控え目な言い回し

控え目な言い回しとして特筆すべき場面は、淑女教育の最終試験として、大使館での舞踏会に出かけるために、身支度をしたイライザ出現の場面である。盛装したイライザは息を呑むほど美しく気品にあふれている。イライザはヒギンズから承認されることを心秘かに願っている。その輝かしい美貌と高貴さを前にして、ピカリングは素直に感嘆するのだが、ヒギンズは……

(ELIZA appears on the landing—a vision. She walks down the stairs and into the room. HIGGINS rises. PICKERING is overcome by her appearance. HIGGINS circles her inspecting her carefully.)

#### PICKERING:

Miss Dolittle, you look beautiful.

#### ELIZA:

Thank you, Colonel Pickering.

#### PICKERING:

Don't you think so, Higgins?

(ELIZA turns to HIGGINS hopefully.)

HIGGINS (having decided the gown is quite all right):

Not bad. Not bad at all.

(Underline mine; Act 1. Scene 9)

イライザが踊り場に現れる——目の醒めるような美人である。イライザは階段を降りて部屋のなかに歩いてくる。ヒギンズが立ち上がる。ピカリングは彼女の出現に息を呑む。ヒギンズはイライザの周りを回りながら注意深く点検する。

**ピカリング：**

ドゥートリル嬢、とても綺麗だよ。

**イライザ：**

ありがとうございます、ピカリング大佐。

**ピカリング：**

そうは思わないかね、ヒギンズ？

(イライザは期待してヒギンズの方を向く)

**ヒギンズ** (ドレスに問題はないと判断すると)：

まんざらでもない。なかなか結構だ。

ヒギンズの「まんざらでもない。なかなか結構だ」(“Not bad. Not bad at all.”)という表現は要注意である。それは英国人の言語表現の一つの特徴とされる「(わざと) 控え目に言うこと／控え目な言葉 [表現]」であり、「控え目に言ってかえって強い印象を与える語法；very goodの代わりにnot badということなど」(“understatement”『ジーニアス英和大辞典』大修館書店)の適例だからである。ヒギンズには審美眼があるのだが、彼はバーン＝ジョーンズの描く「ピグマリオン」や「コフェチュア王」のように、美しい女性を前にして、その足元にひざまづくことはない。ヒギンズは、片意地な男性的自我のゆえに、そのチャンスを逃すことになる。

### 秀逸<sup>フィナーレ</sup>の大詰め

映画『マイ・フェア・レディ』の大詰めは秀逸である。帰宅したヒギンズは、イライザが去ったいまや、急にたまらない淋しさに襲

われ、研究室の椅子に坐り、以前、書齋で録音したイライザの声を流しながら、独り想いに耽る。突然、再生が止まり、聞き馴れた声が聞こえてくる。戻ってきたイライザが、録音機械のスイッチを切り、その続きを生の声で語る場面である。機械音ではなくイライザの生の声に安堵し、ヒギンズは喜ぶ。ここで注目したいのは、登場人物の台詞だけでなく、控え目な言い回しで表現されているト書の指示である。その仮定法に注意したい。一貫して仮定法による控え目な言い回しが用いられてきたこのミュージカにおいて、最後まで仮定法と控え目な言い回しで締め括られるのである。その余韻は大きい。脚本の最終頁を引用する。

(ELIZA walks softly into the room and stands for a moment by the machine looking at HIGGINS.)

**HIGGINS' VOICE:**

It's almost irresistible. She's so deliciously low, so terribly dirty. (ELIZA turns off the machine.)

**ELIZA** (gently):

I washed my face and hands before I come, I did.

(HIGGINS straighten up. If he could but let himself, his face would radiate unmistakably relief and joy. If he could but let himself, he would run to her. Instead, he leans back with a contented sigh, pushing his hat forward till it almost covers his face.)

**HIGGINS** (softly):

Eliza? Where the devil are my slippers?

There are tears in ELIZA's eyes. She understands.

(The curtain falls slowly.)

(Underline mine; Act.2 Scene 7)

(イライザが静かに部屋に入って来て、

機械のそばにしばらく立ってヒギンズを見つめる)

**ヒギンズの声：**

否も応もないという感じだな。この娘は愉快なほど卑しいし、それに恐ろしく薄汚いからな。(イライザが機械を止める)

**イライザの声 (優しく)：**

来る前にちゃんと顔も手も洗ってきたんだよ。

(ヒギンズは身体をまっすぐにする。もし思いのまま振舞えたら、紛れもない安堵と歓喜で顔を輝かせただろう。もし思いのまま振舞えたら、イライザの許に駆け寄っただろう。その変わりにヒギンズは満足の溜め息を漏らして、状態を後ろに反らし、帽子をほとんど顔を覆うところまで前に押しやる。)

**ヒギンズ (穏やかに)：**

イライザ？ 私のスリッパはどこにあるんだ？

(イライザの眼に涙が光る。彼女は気持ちを察する。)

(幕がゆっくりと下りる。)

ヒギンズが照れ隠しに穏やかに言う最後の台詞の後、幕が降りる前、脚本の最後の言葉が続く。イライザは、控え目な言い回しで表現されたト書にあるヒギンズの気持ちを理解して、彼女の目には涙が浮かぶのである。相思相愛、心が通じ合っているから言葉はいらない。

ここで、イライザはコベント・ガーデンの花売り娘からウィンポール街27番地A (27-A Wimpole Street)<sup>7)</sup> の「マイ・フェア・レディ」

7) ヒギンズはウィンポール街27番地Aに住んでいることになっているが、実際には“27-A Wimpole Street”という番地はない。この物語は架空の〈お伽噺〉なのである。世界で最も有名な住所のひとつである「ベーカー街221-B」がホームズが活躍していた時代にはベーカー街の東側が1から42まで、西側

となる。イライザとヒギンズのロマンスは、ショーの皮肉主義<sup>シニシズム</sup>の結末から、ミュージカル<sup>ミュージカル</sup>の脚本を担当したラーナーの楽天主義<sup>オプティミズム</sup>の結末へと変換されるわけである。そこにはヒギンズの心の変化が所与の前提となる。換言すれば、ヒギンズの改心にはイライザに対する彼の恋心が前提としてある。イライザから彼女がフレディと結婚すると聞かされて、ヒギンズは臓腑<sup>はらわた</sup>が煮えくり返る思い、そして同時にたまらなく淋しい思いを経験する。どうしたらいいのか、彼にはまったくわからない。すべてのダメ男の救いの前提となるのは悔い改めである。例えば、オードリー・ヘップバーン主演の『麗しのサブリナ』(1954)では、サブリナが〈仕事人間〉ライナスの救い主となったように、『マイ・フェア・レディ』では、イライザが〈人間機械〉ヒギンズの救い主となる。それはコッローディ (1826-90) の童話『ピノッキオ』(1883)の主人公の〈木偶の坊〉が人間になったように、〈木偶の坊〉のヒギンズが生身の人間になった瞬間である。

### 機械音と肉声

『マイ・フェア・レディ』の〈幸福な結末〉が、イライザのロンドン訛り<sup>ロンドン訛り</sup>、しかも彼女の肉声によってもたらされることの意味は大きい。それはイライザが立ち去って、死んだも同然のヒギンズの魂を生き返らせる魔法の呪文となる。ヒギンズにとって、コックニーは下品な発音と文法を表象する言語学の研究対象でしかなかった。しかし、真正の人間関係にとって、彼女の訛りは個性であり、大きな意味を持つ。聞きたくもないかつての雑音<sup>雑音</sup>でしかなかったものが、生き生きとした生命力を感じさせるきつかけ<sup>きつかけ</sup>となり、機械に録音された音<sup>サウンド</sup>ではなく、生の声<sup>リアル・ヴォイス</sup>による、生き生きと

が44から85まで (43は欠番) となっていて、“221-B Baker Street” は存在しない番地であったように。



した言葉が本来の関係性，二人の絆を回復させるのである。換言すれば，音声学の研究対象としての採集標本である「音」が，はじめて自分の生き方を考えさせる「声」，すなわち自分に関係のある肉声へと変化したのである。「言ことばの内に命があった」（ヨハネ伝1：4）とあるように，イライザの言葉は「命」が「受肉した」<sup>ロフス</sup>言であり，その声は，かつてオペラハウスの前で，鼻の頭にちょっと泥の汚れを付け，町の浮浪児の風格を漂わせる花売り娘が発した声である。伝達される情報内容は，機械録音の音も肉声も，イライザの同じロンドン訛りの言葉である。同じ意味内容でありながら，違うのは人と人との繋げる表現媒体，反復可能な機械音ではなく，一回限りの肉声だということである。文明批評家マクルーハン（1911-80）が『メディアの理解』<sup>メディア</sup>（1964）で指摘するように，まさしく「媒介はメッセージである」ことを示す適例である。

ヒギンズは，言葉を単なる記号体系と見る言語観から，人と人を繋げるために必要不可欠なツールという言語観へとその認識を改める。ここにおいてイライザとの出会いをとおしてヒギンズ自身が体験した〈感情教育〉によって，その心が変わり，イライザをもちや「つぶれたキャベツの葉っぱ」ではなく，「マイ・フェア・レディ」と思うようになるのである。

### ジャン＝レオン・ジェロームの《ピグマリオンとガラテア》

イライザの機械録音された音が彼女の生の声に変換する瞬間は，ピグマリオン伝説においては，ピグマリオンの祈りの応えて女神アフロディーテが象牙の乙女像に命を吹き込み，生身の肉体になって，乙女像がピグマリオンが彼女にキスをした瞬間に相当する。この瞬間こそ，フランス人画家のジャン＝レオ

ン・ジェローム（Jean-Léon Gérôme, 1824-1904）の2枚の油絵《ピグマリオンとガラテア》が捕らえた瞬間である。最初の絵画【図版15】は，まだ下半身が象牙の彫像のように見える女性像に接吻するピグマリオンを描いている。2枚目の絵画【図版16】は，正面から同じ瞬間を描いたもので，女神アフロディーテの働きによって，彫像が人間となった瞬間である。

結局，ピグマリオンの自作の乙女像を生身の身体へと変えたのは，彫刻家としての技ではなく，その乙女像に対する愛<sup>アモル</sup>であった。そして『マイ・フェア・レディ』において，ヒギンズとイライザの二人を隔てる「階級／言語の壁」<sup>アクセント</sup>を越えるのは発音ではなく愛だというのが，このミュージカルの最終的な解答<sup>ファイナル・アンサー</sup>である。ロミオがジュリエットに「キューピッドの軽い翼でこの塀は飛び越えました，石の障壁などでどうしてキューピッドを締め出せましょう」（“With love’s light wings did I o’erperch these walls, / For stony limits cannot



【図版15】 *Pygmalion and Galatea*  
1890, oil on canvas, 89 cm×69 cm  
Metropolitan Museum of Art, New York City



【図版16】 *Pygmalion and Galatea*  
C. 1890, oil on canvas, 94 cm×74 cm  
Private Collection

hold love out.” *Romeo* 2.2.66-67) と言ったように。

〈幸福な結末〉はミュージカルの定石で、物語の結末に予想されるのはイライザとヒギンズの結婚である。二人の結婚が示唆するのは、中産階級と労働者階級との間の階級差別が解体だけでなく、男女の役割による性差別の解消の可能性でもある。ヒギンズの言語により階級格差を無化するという壮大なユートピア計画も、イライザの将来は上流階級のアクセントで話す方法を教えるという計画も、夢のような話を可能にする〈お伽噺〉という文学ジャンルでは可能である。また不可能を可能にする〈シンデレラ・ストーリー〉という筋立てによって、イライザの夢はかたちとなる。男女の恋と結婚、そして理想の家庭の構築という神話を支えているのはそのような〈お伽噺〉である。

### 最後の台詞「スリッパ」の意味

スリッパが象徴する者は何か。第一に、ス

リッパはイライザがウィンポール街27-Aで身につけた嗜み、思いやり、お互いの信頼や安堵の象徴である。同時に、お伽噺の「シンデレラ・ストーリー」の最後で、シンデレラが履いていたガラスのスリッパが彼女のアイデンティティの確認の決め手となったように、それはヒギンズのアイデンティティの確認のための小道具となる。オードリー・ヘップバーン主演の映画『ローマの休日』(1953)の冒頭場面で、アン王がスカートのなかで持て余していたハイヒールが暗示していたように、それは吐口を見出せない<sup>セクシュアリティ</sup>性衝動の隠喩であったように、スリッパはヒギンズの潜在的な性的欲望の隠喩となるのである。

### § 7. ミュージカル万歳：歌詞の分析

『マイ・フェア・レディ』にあって『ピグマリオン』にはないもの。それは挿入された数々の歌と踊りである。ミュージカルは歌によって物語が進展する舞台芸術であり、歌詞は登場人物の内面やアイデンティティを生き生きと映し出す。

ショーの原作戯曲では、言葉や作法と一緒に自立心を獲得したイライザは教授を拒んで、他の青年と結婚する。ショーの原作では決裂するイライザとヒギンズの関係も映画化された翻案のミュージカルでは結婚をほめかず〈幸福な結末〉が導入された。

「音楽付きの劇」という副題を持つルソーの『ピグマリオン』は新しいジャンルの音楽劇であった。ルソーは、その自作の戯曲のためにメロドラマという新しい音楽劇の形式を生み出した。登場人物の出入りに音楽の伴奏が入る形式の劇をこう呼んだのはルソーが初めとされる。つまり、現代のミュージカルが〈歌と踊り付き〉の台詞劇あるように、このメロドラマという言葉はもともと劇の内容よりも〈音楽付き〉という劇形式を指していた。

音楽劇の魅力は、ルソーの音楽劇『ピグマリオン』の人気の理由でもあった。18世紀にはピグマリオンの主題が、フランスだけでなくドイツにおいても流行したが、それにはルソーが一役買っていると考えられるという（松本439）。ルソーの音楽劇の成功は、芝居において音楽が担う役割について考える上で啓蒙的である。『ルソー全集 第11巻』（白水社）に収録された『ピグマリオン』の翻訳者の松本勤氏の「解説」によれば、ルソーが『ピグマリオン』を単なる独白劇にしないで音楽を付したのには理由があったという。音楽の担う重要性について松本氏は次のように指摘する。

ピグマリオンにみずからを仮託したルソーは、おそらく、芸術家の内心のドラマが、音楽という心情にいつそうじかに触れやすい表現をえて、〔中略〕言葉による表現だけでない感性的な幅と深みと濃淡をともなって表出されることを、孤独者の魂の状態がより豊かに、より全的に伝達されることを望んだのでろうと思われる。（松本440）

一般論として、ミュージカルを含めた音楽劇の魅力は、台詞による正確な伝達は、人間の求めるコミュニケーションの欲求のごく一部を満たすに過ぎないが、歌と踊りを付した音楽劇は、より直接的に魂に感受されるコミュニケーションだということである。ミュージカル『マイ・フェア・レディ』では、ショーの戯曲にはない数々の歌や踊りが追加され、そのことが映画を成功に導く鍵となったのは歴史が教えるとおりでである。以下、ミュージカル『マイ・フェア・レディ』に挿入された有名な歌の数々について考察したい。

#### ◆「なぜ英語がでんのか？」（“Why Can't The English?”）

ショーの『ピグマリオン』においても『マイ・フェア・レディ』においても、社会階級がひとえに発音の問題として理解されていることには注意を要する。ショーは、発音を人物評価の指標／目印、すなわち階級の違いを端的に[h]音が発音できるかどうかの違いとしている。コックニーの特徴として語頭の[h]音は脱落し、逆にストレスのある母音で始まる語頭に[h]音が付加される。そのほか発音の仕方に大きな違いがあつて、それは『ピグマリオン』の序文にあるショーの有名となった言葉—— “[I] t is impossible for an Englishman to open his mouth without making some other Englishman despise him.” (Shaw, *Pygmalion* 5) 「イギリス人が他のイギリスに軽蔑されずに口を開けることは不可能である」——にあるとおりのある。これは『マイ・フェア・レディ』ではヒギンズの「なぜ英語がでんのか？」の一節で「イギリス人は話し方で階級がわかってしまう。一人のイギリス人が口を開けば、きまって別のイギリス人がその人をバカにする」 (“An Englishman's way of speaking absolutely classifies him. / The moment he talks he makes some other Englishman despise him.” Act.1.Scene 1) となっている。

ヒギンズにとって言葉こそすべてである。ヒギンズはイライザの言葉遣いを非難するが、彼の労働者階級観を表現したのがこの歌である。労働者階級の人間は「正しい」話し方ができないから社会階級がいつまでたつてもなくなるといっているのである。イライザのようにナイーブな人間は額面どおりに受け取りかねないが、ここには詭弁がある。言葉による階級格差がなくなつても、経済格差や教育格差などの実質格差が話し方によってなく

なるわけではないのである。彼は高慢と偏見に捕らわれている8)。

◆「僕は普通の男だ」(“I’m An Ordinary Man”)

ヒギンズが実際には独善的で、労働者階級や女性を蔑視するMCP(男性優位主義者のブタ野郎)であることはすぐに明らかになる。ヒギンズの女性蔑視を表現したのがこの歌である。「女嫌い」(それゆえに独身主義者)のヒギンズは歌う。

♪私は普通の男で、望みのままに暮らしたいだけだ。私は穏やかで物静かな男なのだ。だが、ひとたび女が私の人生に入り込んできたら、一切の平安は消えてしまう。だから私は女とは無縁の生活を送るのだ♪

彼の人生における「諸悪の根源は女」と宣言する内容である。

◆「素敵じゃない?」(“Wouldn’t It Be Lovely?”)

ロンドンの下町の花売り娘、イライザ・ドゥーリトルは夜の巷で花を売っている。といっても娼婦ではない。コベント・ガーデン市場で仕入れた生花を売っているのである。しかし、彼女は決まり文句のように、“I’m a respectable girl.”(「あたいはちゃんとした娘なんだ」)、“I’m a good girl, I am.”(「あたいはまともな娘なんだから、ほんとに」)と繰り返す。これまで花売り娘を装う娼婦と間違われてきた経験が彼女にそう言わせるのである。彼女が街角の花売り娘ではなく、ちゃんとした高級生花店のレディになりたいと希望

するのもそのためである。

半年で自分をレディに変えてくれるという立ち話を聞いて、イライザの変身願望に火がつく。夢を現実のものとするためにヒギンズの屋敷を訪ねて宣言する。「トッテナム・コート・ロードの街角で花を売るんじゃなく、花屋のレディになりたいんだ。でも、もっと上品に話せなきゃ世間じゃ雇ってくれない」(“I want to be a lady in a flower shop stead of selling at the corner of Tottenham Court Road. But they won’t take me unless I can stalk more genteel.” Act 1. Scene 3) ヒギンズから発話レッスン(elocution lesson)を受けて上流階級の話し方を身につけ、自分を高級生花屋のレディに変身させることを夢見る。彼女の眼前に広がるのは新しい人生の展望、中産階級の生活を思い描いてレディになる決意をするのである。

イライザが歌う「素敵じゃない?」は、平穏で愛のある暮らしを夢見る乙女の歌である。彼女が憧れる生活、彼女の願いとは、どこか暖かい部屋で自分を見守ってくれる人と一緒にいることである。経済的豊かさや恋に憧れる若い娘の普遍的ないじらしい幻想である。それは、暖かく、落ち着いた、品性のある家庭の団欒である。暖炉の火があかあかと燃え、揺れる炎が鋼鉄の火格子に照らし出される。

♪私の望みは夜霧をしのぐ小さな部屋。大きなイス一つ、それでご機嫌。チョコレートを食べ、石炭を山ほどくべる。足の先まで温かい。それが私の天国。大きなイスにゆったりと腰掛けて、春が窓辺に忍び寄るまで身動きしない。私の膝に乗った頭、優しいそのぬくもり、私を守ってくれる人。それだけで、ご機嫌♪  
彼女が理想とする暮らしは、小さな部屋、大きなイス、チョコレート、山ほどくべられる

8) ヒギンズのような知識人が他人の気持ちを理解できない無神経な人物であることや、その大衆蔑視や大衆文化に対して抱いていた高慢と偏見を理解するためには「知識人の高慢と偏見」という副題を持つ次の研究書を読むにこしたことはない。John Carey, *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*. London: Faber and Faber, 1992.

石炭、その上で彼女を守ってくれる素敵な恋人がいれば完璧となる。しかし、それは実際には叶わぬ夢であり、“Wouldn't It Be Lovely?”という仮定法過去（現在の事実と反する仮定）は現実の悲哀を伝える。しかし、イライザは彼女の周囲には、労働者階級の仲間たちがいる。彼女は「素敵じゃない？」をイーストエンドの労働者たちと一緒に歌って踊る。この歌と踊りはヒロインの幸福追求の幻を示すと同時に、彼女を声援する男たちによる応援合戦なのである。

#### ◆「ほんの少し運が良けりゃ」（“With A Little Bit Of Luck”）

音声学教授ヘンリー・ヒギンズの体現する中産階級の価値観に対するアンチテーゼ、その対立軸として設定されているのがロンドンの清掃員アルフレッド・ドゥーリトルである。持ち歌の「運がよけりゃ」を歌う前口上として彼が語るのは彼の信仰箇条である。「必要なのは信仰と、希望と、ちょっとした運なのさ」（“It's just Faith, Hope, and a little bit of luck.” Act 1. Scene 2）。茶化されている聖書のテキストは、無論、使徒パウロの「神学的徳」——「信仰と、希望と、愛、この三つは、いつまでも残る。その中で最も大いなるものは、愛である」（コリント前書13：13）である。キリスト教の三元徳である「信・望・愛」の「愛」の代わりに「運」、しかも「ちょっとした運」をドゥーリトルは主張する。現実主義者としてのその眼差しは、人生の本質が「愛」（Charity）ではなく、何よりも「運」（Luck）であることを見抜いている。

ドゥーリトルが仲間の労働者たちと歌う様子は、彼が仲間たちの人気者、憎めない好漢であるを物語る。この点でもドゥーリトルは孤高の独身主義者のヒギンズの対極にある。

ドゥーリトルが、イーストエンドの仲間の

労働者たちと歌う歌は、後出の「時間どおりに教会へ」もそうであるが。人生の応援歌である。はじけるような言葉と身体の動きを見せつける労働者たちの歌と踊りは、悲喜交々の人生を生きるための希望の賛歌となっている。その点で、原作戯曲にはないけれど映画化に際して新たに書き加えられた歌、アスコット競馬場での上流階級の紳士淑女たちの歌うアンサンブル「アスコット・ガボット」（“Ascot Gavotte”）との対比は重要となる。ロイヤルア・スコットは、毎年、イギリスの最も美しい季節、すなわち6月の中旬にアスコット競馬場で行われる。王室主催のロイヤル・ミーティングには、ヨーロッパ各地の王室やVIPが集まり、女性たちは奇抜で高価な帽子をかぶり、男性も最高級の洋服でめかし込み、そのファッションは常にニュースに取り上げられる。しかし、映画『マイフェア・レディ』に登場する紳士淑女たち、アスコット競馬場にウエストエンドの住人が一堂に介したかのような人間たちの特徴は、小綺麗だが、その小綺麗さが彼らの一種の硬直状態＝生命力の欠如を示していることである。彼らにはドゥーリトルの周囲に群がる労働者階級の人々の生命力はなく、マネキン人形のようなその無表情さは生気のなさを感じさせる。コベント・ガーデンに生きる人々の貧しさのなかの気骨みたくないなものは好対照である。「生命力」の哲学を謳歌する原作者ショーが軍配を上げるのは、ウエストエンド陣営ではなくイーストエンド陣営であろうことは言うまでもない。

#### ◆「スペインの雨」（“The Rain In Spain”）

『ピグマリオン』の映画化（1938年公開）にはショー自身も脚本家の一人として参加したが、“The rain in Spain stays mainly in the plain.”（「スペインの雨は主に平野に降る」）

の一文はこのとき考案された歌詞である。英語帝国主義であるヒギンズは、その英語に対する絶対的信頼を次のように表現する。

**HIGGINS** (*He sits next to her on sofa.*)

Think what you're dealing with. The majesty and grandeur of the English language. It's the greatest possession we have. The noblest sentiments that ever flowed in the hearts of men are contained in its extraordinary, imaginative, and musical mixtures of sounds. That's what you've set yourself to conquer, Eliza. And conquer it if you will. (Act 1, Scene 5)

ヒギンズ (彼はソファのイライザの横に坐る)

自分が何に取り組んでいるのか考えてごらん。英語という言語の至高の権威と偉大さなんだぞ。我々の持っている最高の宝物だ。いまだかつて人の心に湧き上がった最も高尚な感情が、英語の並々ならぬ想像性と音楽性に満ちた音の混合のなかに含まれているんだ。それこそ君が征服しようとしていることなんだぞ、イライザ。君なら必ず征服できる。

ヒギンズが豪語するのは「英語という言語の至高の権威と偉大さ」である。しかし、「英語の並々ならぬ想像性と音楽性に満ちた音の混合のなかに含まれている、いまだかつて人の心に湧き上がった最も高尚な感情」の具体例として、イライザがゆっくりと暗誦する英語のセンテンスが、“The rain in Spain stays mainly in the plain.” というのは、まさしくアンチクライマックス竜頭蛇尾であり、大いなる皮肉であると同時に作者がヒギンズに下した鉄槌である。

尚、英語表現に“without rhyme or reason” (全く筋が通らない、訳の分からない) という表現がある。裏を返せば、rhyme (韻) か reason (道理) のいずれかがあれば意味／論

理的な理由がある、まともだということである。“The rain in Spain stays mainly in the plain.” という一文は、[ei] の音でうまく韻の合う単語を並べた滑稽な韻文の見本である。そして歌詞のスペインにちなんで踊りはタンゴになっている。ヒギンズがハンケチをかざして闘牛士の真似をすると、ピカリングは牛になって突進していく。イライザはフラメンコを踊るのは映画の見せ場になっている。

◆「ハートフォードやハンブシャーではハリケーンは吹かない」 (“In Hertford, Hereford, and Hampshire, hurricanes hardly ever happen.”)

語頭に [h] 音を揃えたナンセンスである。誰にせよひとこと口を開けばどの階級の出身者かたちどころに判明できるのがイギリスの社会で、喋り方ひとつで出身階級 (お里) が知れてしまう社会を描いた文学作品の例をを他にとれば、例えば、サマセット・モーム (1874-1965) の短編「凧」 (“The Kite,” 1947) には、普段は中産階級気取りだが、感情的になると階級方言が丸出しになる淑女気取りな母親が登場する。「ミセス・サンベリーは、カッとなると文法が怪しくなるどころか、訛りさえ出てくるのだった」 (“When Mrs. Sunbury got angry not only did her grammar grow shaky, but she wasn't quite safe on her aitches.” Maugham 134)。英語で “drop one's aitches [h's]”, すなわち [h] 音を落とすのはロンドンの下層階級の訛り／コックニーの特徴をあらわにする発音であり、ミセス・サンベリーは、今でこそ新興の郊外居住者、中産階級気取りであるが、カッとなるとその [h] 音の欠落で彼女の出身階級 (お里) がイーストエンドの労働者階級であることがばれるのである。

## 自己発見の歌劇

ミュージカル『マイ・フェア・レディ』は、〈自己発見〉に溢れた歌劇である。主要人物の誰もが以前の自分とは異なる新しい自分に遭遇し、戸惑い喜びの声を上げる。

### ◆「踊り明かそう／一晩中でも踊れたのに」 （“I Could Have Danced All Night”）

イライザにはじめて芽生えた恋愛感情を捕らえた瞬間の歌である。彼女はウインポール街27-A番地に来るまで風呂の入ったことがなかったように、それまで人に恋したこともなかった。「私はあのまま朝まで踊り続けることもできた」というのは仮定法過去完了（過去の事実と反する仮定）である。前述の「素敵じゃない？」に続くイライザの二つ目の仮定法の歌である。実際にそうはしなかったが、もしできることなら朝までずっと踊っていたら彼女が歌う。イライザは自分がヒギンズに好意を抱いていること、すなわち人生ではじめて人を好きになった自分を発見したのである。それは人生ではじめて味わう感情で、彼女自身にもその正体がわからない。「何があんなにドキドキしたのか／決してわかりはしないけれど／嗚呼、一生に／心が高まったの／私にわかるのは／彼が私と踊り始めたとき／一晩中、踊って踊り続けていられたってこと！」（“I’ll never know / What made it so exciting, / Why all at once / My heart took flight. / I only know when he / Began dance with me, / I could have danced, danced, danced all night!”）イライザは、アドレナリン全開状態の「何日寝なくても平気！」のようなハイテンション、さらにはドーパミンも分泌されて戦いモード全開、圧倒的な全能感に包まれて、「一晩中だって踊れたわ！／一晩中だって踊れたわ！／それでも踊り足りないぐらい。／自分の力を脱し切って／以前は決し

てしなかったことを／次から次へとやれたのに」（“I could have dance all night! / I could have dance all night! / And still have begged for more. / I could have spread my wings / And done a thousand thigs / I’ve never done before.”）と続く。この歌は、言わば、イライザの翼の生えたハートが歌う恋愛賛歌である。興奮のあまり、ピアス夫人に止められなかったら、「私は一晩中だって踊っていたら」と歌うのである。人を愛する喜び。実はここにもアンダーステートメント<sup>アンダーステートメント</sup>控え目な言い回しがある。彼女が「一晩中だって踊ることができたでしょう」というのは遠回しの言い方で、本意は「私は彼に首っ丈」というのである。

### ◆「君住む街で」（“On the Street Where You Live”）

イライザの「踊り明かそう」が人生ではじめて恋心を発見した人間の歌であったように、フレディの歌うこの歌は一人の少女の魅力に取り憑かれた青年の喜びの恋唄<sup>ラブソング</sup>である。フレディは人生の意味、すなわち「人生とは恋愛することなり」という命題を発見したのである。それゆえフレディはイライザのみならず、彼女が住む街全体を手に入れようとする。新訳聖書には、宝が畑に隠されているを見つけて畑を丸ごと買う男についてイエスの譬え話がある。「天国は、畑に隠してある宝のようなものである。人がそれを見つけると隠しておき、喜びのあまり、行って持ち物をみな売りはらい、そしてその畑を買うのである」（マタイ伝13：44）。自分の生き甲斐を発見した青年。彼にとって恋愛することは生きることの確認作業であり、それゆえストーリーカーマがい一人の少女に異常なまでの関心を持ち、しつこく跡を追い続ける。イライザを恋してやまないフレディの「君住む街で」は、美しい女性に一目惚れした若い青年の想

い、誰しもが経験する恋する者の嘆きで、時と場所を超えたシェイクスピアの『恋人の嘆き』(A Lover's Complaint, 1609)の普遍性を獲得している<sup>9)</sup>。

#### ◆「時間どおりに教会へ」(“Get Me To The Church On Time”)

アルフレッド・ドゥーリトルは、ヒギンズが悪戯で推薦したアメリカ人の大富豪が亡くなって、莫大な遺産として4千ポンドの年金を相続することになる。「中産階級の道徳」(middle-class morality)に縛り付けられた今となっては、世間体を取り繕うためにも、同棲していた女と正式に結婚せざるを得なくなる。そして時間厳守などしたことない呑気な生活から、「時は金なり」をスローガンとする中産階級の行動規範に従って、遅れないように教会へ連れ行ってくれと歌うのである。これまでドゥーリトルは、「人の情けを受ける値打ちのない貧乏人」(the underserving poor)の気楽さを楽しんで、結婚する必要のない愛人を次々と変えていた。しかし、思わぬことから意に反して中産階級の仲間入りをさせられることになり、愛人からは世間体が良くないという理由で結婚を迫られて教会で挙式することになったわけである。

ドゥーリトルの歌うこの歌は、教会にも時間厳守にも縁のなかった男が歌う哀歌である。しかし、その内容は皮肉にも「祝婚歌」ではなく、自由の喪失や他の女たちとの別れを嘆く「挽歌」の様相を呈する。中産階級の道徳を受け入れた今や、鳴り渡る教会の鐘が

告げるのは結婚式ではなく、ドゥーリトルの自由の終わるを告げる弔いの鐘となるのである。しかし、ドゥーリトルの最大の魅力は、極言すれば、原作者のショーの所謂「生命の力」(life-force)である。「時間通りに教会へ」は、独身時代に終わりを告げる挽歌でありながら、それは下町の皆と大合唱する陽気な歌となる。健気に、陽気に生きる楽天主義者。その生きとし生けるすべての人間に必要な<sup>クワイアリテイ</sup>生命力は、ヒギンズの利己主義に代替すべき美德である。

#### ◆「あなたなしでも」(“Without You”)

ヒギンズ夫人宅でイライザはヒギンズに向かって、「かつてはあなたがすべてだと考えていたが、あれは愚かな思い違いだった。あなたがいなくても、この世はなんの支障もなく動いていく」と歌う。ヒギンズとの議論のなかで明らかになるのは、イライザはかつてのイライザではないということ。父親のドゥーリトルが見抜いていたように、彼女が身につけたのはレディの発音だけでなく、レディの思考方法も身につけたのである。イライザの変身は、最初は幼いながらも、彼女は急速に成長を遂げ、自立した女となる。ドゥーリトルは娘のイライザに本物のレディの意味を教える。

#### DOLITTLE:

Oh, sent you back, has he? First he shoves me in the middle-class, then he chucks you out for me to support you. All part of his plan. (Resourcefully) But you double cross him. Don' you come home to me. Don't you take tuppence from me. You stand on your own two feet. You're a lady now and you can do it. (Act 2. Scene3; Lerner 199)

#### ドゥーリトル

追い返されたのか。まずおれを中産階級

9) ショーの『ピグマリオン』のロンドン初演(1914)の翌年、T.S.エリオット(1888-1965)は、彼の最初の重要な詩であり、英語で書かれた最初のモダニズムの傑作、すなわちラディカルにモダニストの実験詩である「J. アルフレッド・プルーフロックの恋唄」(‘The Love Song of J. Alfred Prufrock,’ 1915)を公けにしている。ショーとエリオットの違いについての考察は別稿に譲る。



のなかに押し込んでいて、それからお前を放り出しておれにおしつける気か。考えたな。（計略を案じ）だが、お前が裏切るんだ。イライザ、おれのところに戻ってくるんじゃない。おれの金はビター文やらん。自分の足で立て。立てるさ。お前はもう立派な淑女なんだから、やれるさ。

イライザがレディになるために大事なのは発音や言葉遣いだけなのだろうか。これがショーの『ピグマリオン』を貫いている批判精神である。真のレディとは、自分の足で立てる人間のこと。自立心のある真のレディならそれができるとダメ親父は娘に教えるのである。

◆「彼女の顔に慣れてしまった」（“I’ve Grown Accustomed To Her Face”）

ヒギンズのうちにイライザに対する愛情が芽生えたことを確認する歌である。以前、イライザの美しい姿を見て、“Very good.”の代わりに“Not bad.”と表現したように、イギリス人特有の控え目な言い回しである。ヒギンズが意味するところは「忘れられない彼女の顔／彼女のことで頭がいっぱい」という心情吐露、告白である。ヒギンズは、イライザが出奔してはじめて彼女を意識する。意識とは欠如であるならば、それまでヒギンズのなかで意識されることのなかったイライザに対するその性衝動セクシュアリティが出現するのである。換言すれば、この歌は、男性中心主義者が自分のまったく無知であった異性への愛に直面して戸惑う歌である。それまで女嫌いであった男の決して平坦ではなかった真実の恋の道における到達点である（“The course of true love never did run smooth.” Shak. *MND* 1.1.134）。

前述のように、家に帰り、孤独を感じたヒギンズは、自分の無神経な行動を反省し、イ

ライザが恋しくなり、彼女の声を聞くために彼女の蓄音機のスイッチを入れる。突然、イライザが再びドアに現れる。二人をめぐるドラマは大展開し、〈幸福の結末〉となるのである。ヒギンズの新しい目覚めの延長線上には、未来への展望が見えてくる。それまでイライザを音声学の実験材料としてしか考えていなかったヒギンズは、彼女がいなくなっちはじめて人間として意識することになる。女嫌いで独身主義者の石の心が恋人の心へと変わる。それには男性中心主義的な思いを問い直すことが前提となる。人を恋する喜びと同時に、自分が人を好きになっていることに戸惑う男ヒギンズ。人生で初めて恋心を知った現代のピグマリオン。頭の中から愛する人の面影は離れなくなってしまった現代のコフェチュア王。そんな彼に与えられたのがミュージカルのタイトル、「マイ・フェア・レディ」（私の[だけの／ための／特製の]美女）なのである。

Works Cited

- Amalric, Jean-Claude. “Shaw as a Critic of Dickens.” *The Independent Shavian*, vol. 19, no. 3, 1982, pp. 63-68. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/45303311>. Accessed 18 Sept. 2023.
- Bartrop, Robert and Jim Wolveridge, *The Muvver Tongue*. Journeyman Press, 1980.
- Christie, Agatha. *The Body in the Library*. Dodd, Mead and Company, 1942. (邦訳, アガサ・クリステイ. 『書齋の死体』 豊橋豊訳, 早川書房, 1975)
- Collins, Beverly & Inger M. Mees, *The Real Professor Higgins: The Life and Career of Daniel Jones*. Berling and New York: Mouton de Gruyter, 1999.
- Dickens, Charles. *David Copperfield*. Ed. Jeremy Tambling. Penguin Books, 2004. (邦訳, ディケンズ. 『デイヴィッド・コパフィールド』 田辺洋子訳, あぼろん社, 2006)
- . *Great Expectations*. Ed. Charlotte Mitchell. Penguin Books, 2003. (邦訳, ディケンズ. 『世界の文学

- 13 大いなる遺産』日高八郎訳, 中央公論社, 1967)
- 一. *Little Dorrit*. Eds. Stephen Wall and Helen Small. Penguin Books, 2003. (邦訳, デイケンズ. 『集英社版 世界文学全集33/34 リトル・ドリット I・II』小池滋訳, 集英社, 1980)
- Gilmour, Robin. *The Idea of the Gentleman in the Victorian Novel*. London: Allen & Unwin, 1981.
- Goldstone, Richard H., ed. *Masterworks of Modern Drama, Mentor: Five Plays*. New York & Toronto: The New American Library, 1969.
- Greene, Graham. *The End of the Affair*. Harmondsworth: Penguin books, 1962. (邦訳, グレアム・グリーン. 『情事の終り』(グレアム・グリーン全集12) 永川玲二訳, 早川書房, 1979)
- Hardy, Barbara. *Dickens and Creativity*. London: Continuum, 2008.
- Hitchings, Henry. *Language Wars*. Farrar Straus & Giroux, 2011; Rpt. Picador, 2012. (邦訳, ヘンリー・ヒッチングズ著『英語化する世界, 世界化する英語』田中京子訳, みすず書房, 2014)
- House, Humphrey. *The Dickens World*. 2<sup>nd</sup> ed. Oxford Paperbacks. Oxford UP, 1976.
- Johnson, Edgar. "Dickens and Shaw." *Bulletin (Shaw Society of America)*, no. 4, 1953, pp. 1-7. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40681248>. Accessed 18 Sept. 2023.
- Jones, Daniel. "G.B.S. and Phonetics." In *Winsten* 158-160.
- Kingsley, Charles. *Westward Ho!* Everyman's library 20. London: Dent, 1955.
- Laurence, Dan H. & Martin Quinn, eds., *Shaw on Dickens*. Frederick Ungar, 1986.
- Letissier, Georges. "'The Wiles of Insolvency': Gain and Loss in 'Little Dorrit.'" *Dickens Quarterly*, vol. 27, no. 4, 2010, pp. 257-72. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/45292287>. Accessed 18 Sept. 2023.
- Lerner, Alan Jay. "My Fair Lady: A Musical Play in Two Acts" in *Pygmalion and My Fair Lady*. 50th Anniversary Edition. Signet, 2006.
- Maugham, W. Somerset. *Quartet: Four Stories by Somerset Maugham*. Screenplays by R. C. Sherriff. London: Heinemann, 1948.
- McCrum, Robert, William Cran & Robert MacNeill, *The Story of English*. London: Faber and Faber / BBC Publications, 1986. (邦訳, ロバート・マクラム, ウィリアム・クラン, ロバート・マクニール. 『英語物語』岩崎春雄/他訳, 東京: 文藝春秋, 1989)
- Mitford, Nancy, ed. *Noblesse Oblige: An Enquiry into the Identifiable Characteristics of the English Aristocracy*. Hamish Hamilton, 1956.
- Phillipson, Robert. *Linguistic Imperialism*. (Oxford Applied Linguistics) Oxford & New York: Oxford UP, 1992.
- Ross, Alan S. C. "U and Non-U: An Essay in Sociological Linguistics." Mitford, pp. 9-35.
- Ruskin, John, Vol. 37 of *The Complete Works of John Ruskin in 39 Volumes*. The Library Edition. Ed by E.T. Cook and Alexander Wedderburn. London: George Allen; New York: Longmans, Green, 1900.
- Shaw, George Bernard. "Pygmalion" in *Pygmalion and My Fair Lady*. 50th Anniversary Edition. Signet, 2006.
- 一. *Pygmalion: A Romance in Five Acts*. Penguin Books, 1986. (邦訳, ジョージ・バーナード・ショー. 『ピグマリオン』『バーナード・ショー名作集』鳴海四郎/他訳, 東京: 白水社, 1966)
- 一. "Pygmalion by George Bernard Shaw," Books | Lit 2 Go ETC - University of South Florida. Florida Center for Instructional Technology. <https://etc.usf.edu/lit2go/208/pygmalion/4565/preface/>
- 一. 'Preface to *Great Expectations*.' Rpt. in *Bernard Shaw's Non-Dramatic Literary Criticism*, ed. Stanley Weintraub. University of Nebraska Press, 1972.
- 一. *The Man of Destiny: A Trifle*. London: Constable, 1914
- Smith, Barbara Herrnstein. "Afterthoughts on Narrative III. Narrative versions, Narrative Theories," *On Narrative*. Ed. W. J. T. Mitchell. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1980, pp. 209-232. (邦訳, W.J.T. ミッチェル編. 『物語について』(テオリア叢書) 海老根宏/他訳, 平凡社, 1987)
- Tennyson, Alfred. "The Beggar Maid" (1842). *The Poems of Tennyson in Three Volumes*. Vol. 1. 2nd ed. (Longman Annotated English Poets) Ed. Christopher Ricks. Harlow, Essex: Longman, 1987.
- Trollope, Anthony. *Framley Parsonage*. Everyman's library 181. London: Dent: New York: Dutton, 1906. (邦訳, アンソニー・トロロープ. 『フラムリー

- 牧師館』木下善貞訳，東京：開文社，2013)
- Trudgill, Peter. *The Social Differentiation of English in Norwich*. Cambridge Studies in Linguistics, Series Number 13. Cambridge: Cambridge UP, 1974.
- Vandenhoff, George. *The Lady's Reader: with Some Plain and Simple Rules and Instructions for a Good Style of Reading Aloud; and a Variety of Selections for Exercise*. London: Sampson Low, 1862.
- Winsten, Stephen, ed., *G.B.S. 90: Aspects of George Bernard Shaw's Life and Work*. Dodd, Mead, and Co., 1946.
- Young, G. M. *Portraits of an Age: Victorian England*. Ed. Geroge Kitson Clark. London: Oxford UP, 1977. (邦訳, G.M.ヤング著『ある時代の肖像——ヴィクトリア朝イングランド』松村晶家・村岡健次訳, ミネルヴァ書房, 2006)
- オウイディウス. 『変身物語〈下〉』(講談社学術文庫)大西英文訳, 講談社, 2023.
- 小池 滋. 「『リトル・ドリット』について」『集英社版 世界文学全集33/34 ディケンズ II』集英社, 1980, 407-424頁.
- 滝内大三. 『イングランド女子教育史研究』(大阪経済大学研究叢書第25冊) 京都: 法律文化社, 1994.
- 松本勤. 「解説『ピグマリオン』」ルソー, pp. 436-442.
- ルソー, ジャン・ジャック. 『ピグマリオン』松本勤訳, 『ルソー全集 第11巻』白水社, 1980, pp. 157-168.