

# ピグマリオン物語の変容について

新 谷 好

## The Transformation of the Pygmalion Story

Yoshimi SHINTANI

### はじめに

19世紀の芸術家の想像力を掻き立てた神話や伝説上の人物は、タンホイザー、サロメ、スフィンクスなど様々であるが、ピグマリオンの物語は、流動的な19世紀末の男女関係を考える上で特に興味深いと思われる。というのは、「新しい女性」が登場する19世紀末前後の英国において、芸術家が生み出したピグマリオンの物語に登場するガラティア像には、男性の理想とした女性像や欲望が鮮やかに刻印されているからである。

19世紀の英国では、女性美を象徴する二つの彫像、つまりメディチのヴィーナスとミロのヴィーナスが非常に人気を博し、これらの彫像が無垢な女性を象徴する一方で、性的な女性をも寓意したようである<sup>1)</sup>。つまり、ヴィーナスやガラティアに見られる女性像は、無垢な女性の「慎み」を象徴する一方で、男性を性的に誘惑し「墮落」させる女性をも寓意したのである。

リチャード・ジェンキンスは、その著『ヴィクトリア朝の人々と古代ギリシア』で、ピグマリオンの物語は、ヴィクトリア朝の絵画や文学に頻出する題材であると指摘し、ピグマリオンの題材を扱った文学者や画家、つまり、ウィリアム・シュウェンク・ギルバート、バーナード・ショー、バーン＝ジョーンズなどの名前を挙げている<sup>2)</sup>。確かに、ピグマリオン物語に登場するガラティア像に、ヤヌスのような女性のイメージが垣間見られ、男性の性的欲望がガラティアに投影され、その結果、ガラティア像は、男性の清純な恋愛感情から屈折したサド・マゾ的感情までを露呈することになる。

ギリシア神話からバーナード・ショーの劇『ピグマリオン』(1913)まで、様々なピグマリオン像とガラティア像があるが、それらの像がどのように変容していったのかを概観し、主に19世紀末に起こった「新しい女性」像と絡めて、男性の欲望を体現するガラティア像につい

## ピグマリオン物語の変容について

て考えて見たい。

### I

ギリシア神話の「ピグマリオンとガラティア」は、次のように単純素朴で、愛の女神アフロディテに恋したピグマリオンの物語である。

ペーロスの息子ピグマリオンは、アフロディテに恋をしたが、彼女が彼と寝てくれないため、彼女をかたどった象牙の像を作り、それを寝床に入れて女神に彼を哀れに思ってくれるように祈った。すると、アフロディテがその像に乗り移り、ガラティアとして蘇った。やがて、ガラティアはパポスとメタルメを生んだ。ピグマリオンの後継者パポスは、キニュラスの父で、キニュラスがパポスというキプロスの都市を建設し、そこに有名なアフロディテの神殿を建てた<sup>3)</sup>。

この神話の解説で、ロバート・グレイブズは、ピグマリオンがアフロディテをかたどった像を「寝床」に持ち込む理由を、ピグマリオンの王位継承権保持の手段と解説している<sup>4)</sup>。この愛のギリシア神話が、オヴィディウス（43 B.C. - A.D. 17）になると、さらに物語性が生じ、主人公のピグマリオンは淫らな生活を送るキプロスの女を見て嫌気がさし、長く妻を娶らずにいる。そんな彼も、愛らしい女性像を作り、その像があたかも生きていくかのように衣服を纏わせ、「寝床を共にする人<sup>5)</sup>」と呼ぶほどになる。やがて、ヴィーナスの祭典の折りに、ピグマリオンは捧げ物をして、象牙の乙女を妻として娶れますようにと祈ると、ヴィーナスは祭壇の炎を三度燃え上がらせて彼の願いを聞き入れる。喜び勇んで帰宅したピグマリオンは、生身の女性に変わった乙女にキスをすると、乙女は顔を赤らめておずおずと眼差しを上げた。かくて、二人は、ヴィーナスの取り計らいで結婚し、ピグマリオンの妻はパポスを生んだ。このオヴィディウスの物語では、不思議なことに、ギリシア神話の場合と異なって、ピグマリオンの妻は名前も肉声も授かっていない。

このオヴィディウスの物語を種本として、まずオペラにしたのがジャン＝フィリップ・ラモー（1683 - 1764）である。彼のオペラ『ピグマリオン』（1748）では、ヴィーナスの代わりにキューピッドが登場し、ピグマリオンに恋する女性のセフィーズも登場するが、ピグマリオンとガラティアの物語は、オヴィディウスの物語を踏襲し、ガラティアは従順な理想の女性として描かれている。この物語では、愛の神キューピッドに逆らったピグマリオンが、その報いを受けて、彼が彫ったガラティア像に心を奪われ、悶々とした日々を送っている。ピグマリオンがガラティア像を愛していることなど信じないセフィーズも、やがてそれを理解するが、ピ

グマリオンの野蛮な心を神々が罰してくれるだろうと言い捨てる。ところが、ピグマリオンが、キューピッドの母のヴィーナスに愛が報われるように祈願すると、ガラティア像に生命が宿り、眼前のピグマリオンを見て魂を奪われたガラティアは、「私の一番の願いは、あなたに気に入られることです。私はあなたの教えに永遠に従います」<sup>6)</sup>と言う。それを聞いたピグマリオンは、この上ない幸福を感じる。最後に、キューピッドが現れ、彫刻家としてのピグマリオンの才能を褒め称え、ガラティアの永遠の愛をピグマリオンに約束し、高らかに愛の勝利を宣言し、ピグマリオンも愛を褒め称えてキューピッドに感謝する。

その後、ジャン・ジャック・ルソー（1712-78）がモノローグの『ピグマリオン』（1770）を作曲し、ヴィクトール・マッセ（1822-84）も『ガラティア』（1852）を作曲したが、それらの詳細については多くを知らない。しかし、それらの題材を利用してフランツ・フォン・スッペ（1819-1895）がライト・オペラの『美しきガラティア』（1865）を仕上げたことはほぼ間違いない。このオペラの荒筋も、オヴィディウスの物語に依拠しているが、登場人物はマッセの作品と同様に同時代の人間の戯画で、ガラティアの人間認識のモチーフもルソーの作品に垣間見られるようである<sup>7)</sup>。

このオペラでは、銀行家で芸術のパトロンのみダスとピグマリオンの召使のガニューメーデスが登場し、ピグマリオンとガラティアの主従関係が逆転して、ピグマリオンはガラティアを「我が女王」と呼ぶ。このピグマリオン物語の荒筋は、次のようになる。明けの明星が輝く頃、怠惰な召使のガニューメーデスが甘い眠りに耽っていると、みダスがガラティア像を見たいと訪ねて来て、ピグマリオンの不在にかこつけて、彼に札束を握らせその望みを達する。そこへ、帰宅したピグマリオンは、みダスを追い出し、ガラティア像に生命が与えられんことをヴィーナスに祈願する。すると、その願いが叶い、ピグマリオンとガラティアは束の間の愛の喜びを味わう。やがて、ピグマリオンは、ガラティアの傲慢な態度に接しても、溺愛のあまり彼女の「命令」に従ってしまう。また、鏡に映る美しい姿が自分と知ったガラティアは、ピグマリオンの容貌に不満を抱き、お腹がすいたと言って、彼を市場に買い物に行かせる。そこへ、ガニューメーデスが戻り、裸体で歩くガラティアを見て驚く。一方、ガラティアは、ハンサムなガニューメーデスを気に入る。そこに、みダスも加わり、宝石を持ち出してはガラティアの気を引こうとする。醜い年寄りのみダスに辟易のガラティアも、彼に媚を売って宝石を巻き上げる。そんな折り、ピグマリオンが肉とワインを抱えて戻って来るので、みダスは姿を隠す。やがて、宴会が始まると、独りガラティアだけワインを飲み、ピグマリオンが盃を求めると、ガラティアは自分に命令するのかと立腹して彼を「奴隷」呼ばわりする。その時、みダスが隠れていたことが発覚し、ガラティアの嘘も露顕して大騒ぎとなり、ガラティアは逃げ出す。追いかける二人を巧みにまいたガラティアが戻ってきて、ガニューメーデスを色気で誘惑すると、彼もその気になってガラティアを抱き締める。そこへ、ピグマリオンとみダスが戻ってくる。現実のガ

## ピグマリオン物語の変容について

ラティアを目の当たりにして積年の夢が潰えたピグマリオンは、ガラティアを大理石像に戻すようにヴィーナスに祈願すると、稲妻と雷鳴が轟き、ガラティアは石像に戻ってしまう。そのガラティア像を、ピグマリオンはミダスに売り渡すのである。

このように、スッペの『美しきガラティア』は、ラモーの『ピグマリオン』と意趣を異にし、ピグマリオンとガラティアの純愛を描かず、世俗的な男女の虚栄心を風刺している。特に、純真無垢なガラティアが豹変し、女性の虚栄心を剥き出しにし、しかも自由奔放に振舞ってピグマリオンたちを手玉に取る様は、抱腹絶倒である。

## II

英国では、ウィリアム・ブラフ（1826-70）の『ピグマリオン、あるいは美しき彫像』が1867年に上演されている。この「独創的なパースク」では、恋に悩むキューピッドとプシューケが登場し、さらにピグマリオンの弟子がオールドミスのマンドューン王女と結婚する脇筋も設定され、男女のロマンスにありがちな気まぐれと紛糾状態が描かれ、ガラティアは大理石像に戻らず、さらにガラティアはプシューケに魂を吹き込まれて初めてピグマリオンの愛に応えられる点が、他のピグマリオン物語に見られない特異点である<sup>8)</sup>。その4年後に書かれた、ウィリアム・シュウェンク・ギルバート（1836-1911）の無韻詩劇『ピグマリオンとガラティア』（1871）では、ピグマリオンの妻キニスカと彼の妹ミリーヌ、そのミリーヌの婚約者となる兵士ルシファス、さらに芸術のパトロンのクリソスとその妻ダフネが登場する。この劇では、妻のキニスカがピグマリオンを「不実」の廉で盲目にしてしまう。この妻の存在とピグマリオンの盲目の筋立ては、ジャンリース夫人の「ダフニスとパンローズ」の物語に由来するらしいが<sup>9)</sup>、このピグマリオン物語を、主に男性の欲望の観点から眺めてみることにしよう。

ピグマリオンは、妻キニスカの10年前の姿を彷彿とさせる、完璧で美しいガラティア像を完成する。そこへ、妹のミリーヌが現れ、ピグマリオンの学友で兵士のルシファスの求愛を受け入れたとピグマリオンに知らせ、当のルシファスも姿を見せる。婚約したばかりの二人を見て喜ぶピグマリオンは、妹には「防御手段」がないと危惧する。その「防御手段」とは、夫婦の忠誠の誓いを破った者を盲目にできる力のことで、キニスカはその力をアルテミスとの約束で授かっている。というのも、キニスカは、アルテミスの「聖処女」で「永遠の乙女」を誓っていたが、ピグマリオンと知り合って結婚したからである。

さて、アテネへ出掛けるキニスカは、寂しがるピグマリオンにガラティア像を身代わりに置いていくと言って立ち去る。すると、ガラティアが生命を得て台座から降り、ピグマリオンの前に跪く。生まれたばかりのガラティアは、ピグマリオンとの次の対話から、男女の違いを教わるのである。

新 谷 好

ピグマリオン： 我が喜びを汝に語る言葉はないが、  
ああ、女よ！ 汝の愛らしさは非の打ち所がないぞ！

ガラティア： そのお言葉は何ですかしら。私は女ですの。

ピグマリオン： そうだ。

ガラティア： あなたも女かしら。

ピグマリオン： いや、俺は男だ。

ガラティア： 男って何ですかしら。

ピグマリオン： 強壮な体軀の生き物で、  
女性に仕え、女性を守るのだよ、  
力と勇気で、防ぐことの出来るすべての災いからね。  
女性が休息できるように、女性のために働いて骨折り、  
女性が笑えるように、女性のために涙を流して悲しみ、  
女性が生きられるように、女性のために戦って死ぬのだよ。

ガラティア： (しばらく間をおいて) 私は女性で嬉しいわ。

ピグマリオン： 俺も嬉しいよ<sup>10)</sup>。

こうして、ガラティアは、ピグマリオンのために生きようと思うが、ピグマリオンには既に妻がいて、しかも、その妻が自分の「原型」と知って彼女は落胆する。一方、ピグマリオンは、妻が戻ってくれば大変なことになると危惧する。しかし、ピグマリオンを愛し愛されるために神々が自分を使わされたたとガラティアに言われると、彼は思わず情熱的にガラティアを抱き締めてしまう。

このように、ガラティアは、若くて美しい女性であるが、生まれたばかりなので文字通り「無垢」である。それゆえ、彼女は、社会の常識や言葉の意味を十分に理解していない。そのため、彼女の発言や行動が人々の誤解を招き、さまざまな騒動を引き起こし、ガラティアは「お転婆娘」とか「あばずれ女」と悪態をつかれる。言葉についてのガラティアの典型的な誤解は、ルシファスが射殺した小鹿をめぐるもので、小鹿を殺したルシファスをガラティアは「暗殺者」呼ばわりする。そのため、ミリーヌは、ルシファスが「女性」を射殺したと勘違いし、婚約したばかりの二人の関係は悪化する。しかし、その小鹿を手にピグマリオンが現れると、ガラティアは、ルシファスが射殺したのはその小鹿だと認めるので、ミリーヌはルシファスを誤解していたことに気付く。しかし、このような誤解が男女関係の場合になると、結果は致命傷となる。まず、ガラティアは、クリソスに対し慎みを逸脱した行為を犯してしまう。それは、クリソスが腰をおろした時に起きる。クリソスが座るとガラティアは腰に手を回すものと促すので、クリソスは、喜んで美しい彼女の腰に手を回す。その時運悪く、妻のダフネが

## ピグマリオン物語の変容について

姿を見せ、不実なクリソスを見とがめる。そこへ、キニスカが戻ってくる。ダフネが意味ありげに語るのを不審に思ったキニスカは、その理由をガラティアに訊ねる。すると、ガラティアはピグマリオンも自分の傍らに愛情深く座っていたと漏らしてしまう。このガラティアの不注意な発言のため、キニスカは嫉妬しピグマリオンに償いを要求するので、ピグマリオンは盲目になってしまう。そこで初めて、ガラティアは、その原因が自分にあると悟る。

さて、ダフネは、クリソスを家から追い出そうとするが、クリソスが罪の許しを乞うと、あっさりと彼を許し、二人は仲直りして帰っていく。しかし、キニスカはピグマリオンを一向に許そうとしない。そこで、ミリーヌは一計を案じ、ガラティアがキニスカになりすます。それで、ガラティアは神々にピグマリオンの生命を救ってくださるよう祈願し、キニスカの手を取ってピグマリオンの所へ連れて行く。このガラティアの献身的な態度に接して初めて謙虚となったキニスカは、ピグマリオンを抱き締め、ピグマリオンの呪縛は解ける。しかし、ピグマリオンは、ガラティアこそが「災いのもと」と誹謗する。そこで、キニスカは事の顛末を説明し、ピグマリオンを許したのはガラティアであり、自分も彼女に教えられて初めて「哀れみ」を知ったと打ち明ける。真相を知ったピグマリオンが台座へ駆け寄るが、ガラティアは既に彫像に戻っている。今やガラティアは、「人々の視覚的かつ道徳的な注視を独り占めにして、物理的にも倫理的にも高められた」<sup>11)</sup> 存在に変容している。

ギルバートは、『ペイシェンス』(1881)に登場するレディ・ジューンや『帝』(1885)に登場するカティシャに、容色の衰えを嘆かせているが、彼自身も若い女性にいつまでも関心を抱き、男女関係と理想の愛に情熱を示したようである<sup>12)</sup>。実際、彼は31歳の時に14歳年下のルーシー・ターナーと結婚し、子供には恵まれなかったが、彼女はいつまでも彼の「かわいい若い人」<sup>13)</sup> だったようである。

先の劇でも、キニスカがガラティア像製作のためモデルを勤めているが、このようなことは、ラファエロ前派の画家の間では普通のことであった。特に、画家がモデルと結婚した例では、ダンテ・ガブリエル・ロセッティ(1828-82)は、婦人帽子店で働いていたエリザベス・シッダル(1829-62)をモデルにスカウトし、その後結婚している。また、ホルマン・ハント(1827-1910)も、貧民街で見つけた文盲のアニー・ミラーをモデルにして婚約したが、彼が聖地エルサレムを旅行した間に彼女がロセッティと付き合ったため、彼はミラーとの婚約を破棄した。さらに、画家ジョージ・ワッツ(1817-1904)と女優エレン・テリー(1847-1928)の結婚に、ピグマリオン物語の典型を垣間見ることができる。46歳のワッツは、「舞台の危険と誘惑」<sup>14)</sup> から16歳のテリーを救い出し、教育を施して理想の妻にしようとしたが、気質の不一致から破局を迎えて離婚している。ワッツはテリーの肖像画などを焼却したが、ピグマリオン物語を偲ばせる「ピグマリオンの妻」(1868)と「クリュティ」(1868)は今も残存している。

このような例からでも推測できるように、当時は幼な妻が多かったらしく、オスカー・ワイルド（1854-1900）は短編小説の『カンターヴィルの幽霊』（1887）でヴァージニア嬢を「幼な妻」と記している。また、ヴィーナス像との関連で女性の無垢を象徴する白いモスリンが好まれ、しかも白色は日焼けしない上流階級の象徴であったため、ギリシア彫刻特有の白い顔が貴族階級間で女性美の典型と見なされたようである<sup>15)</sup>。そういう理由で、ウィルキー・コリンズ（1824-89）の『白衣の女』（1860）やワイルドの『何でもない女』（1893）などに白いモスリンを着た美しい女主人公が登場している。さらに、女性の愛らしさや女らしさを象徴するタナグラ小像も人気を博し、そのイメージはワイルドの作品に現れ、ワイルドは、女性の場合はタナグラ小像、男性の場合はナルキッソス像などに譬え、登場人物の欲望をその彫像に投影させている。

ピグマリオン物語の中に、英国特有の階級と女性の自立のテーマを持ち込み、ラファエロ前派の画家の行動、つまり下層階級の女性を拾って来て美しい理想の女性に育て上げて結婚する、を緋い交ぜにして劇に仕立てたのが、次に見るバーナード・ショー（1856-1950）である。

### III

『ピグマリオン』（1913）の第3幕のト書きで、ショーは、音声学者ヒギンズの母親が住むチェルシー河畔通りのフラットを紹介し、彼女がウィリアム・モリス（1834-96）とバーン＝ジョーンズ（1833-98）の世界で育ったことに触れ、30年前のグロヴナー・ギャラリーで展示されたバーン＝ジョーンズ派の油絵が数点掛けられていると記述している。このバーン＝ジョーンズ派の油絵は、恐らくバーン＝ジョーンズ自身の『ピグマリオン』の4連作（1868-70）を示唆していると思われるが、バーン＝ジョーンズはこの連作を二組製作し、大きいサイズの一組、つまり《心が望む》、《手が触れるのを控える》、《神が生命の火を与える》、《魂が望みを達する》の作品を1879年のグロヴナー・ギャラリーに出品している。元々、バーン＝ジョーンズは1867年に友人モリスの『地上の楽園』（1868-70）の物語に基づき12の挿絵を製作したが、多くの他の芸術家の場合と同様に、ピグマリオン物語に魅了され、先の作品を1871年頃に製作している<sup>16)</sup>。たまたま、この1871年に、ギルバートの『ピグマリオンとガラティア』が上演されていたのである。

ショーの『ピグマリオン』に基づき、アラン・ラーナーが翻案して歌詞を付け、フレデリック・ロウが作曲したミュージカル『マイ・フェア・レディ』（1956）がニューヨークで大成功を収め、その結果ヘップバーンとハリソンが共演した映画になったのは有名である。台本作者ラーナーは、ショーの劇の真髄を見事に再現し、しかも原作の台詞を随所に使って、ショーの面目躍如たるところを示している。しかし、ラーナー自身がミュージカルに付した「覚書」

## ピグマリオン物語の変容について

で「ショーが正しいと確信していない」<sup>17)</sup>と書き記すように、このミュージカルは、ガラティアなるイライザとピグマリオンなるヒギンズの結婚という感傷的な結末（1938年の『ピグマリオン』の映画化でもこの結末である）を採用している。

ところが、ショーの原作は、彼独特の痛烈な社会風刺に満ちた作品である。「5幕のロマンス」を副題に持つ『ピグマリオン』で、ショーは、オヴィディウスの物語を下敷きにしながらも、これまでの作品と根本的に違うテーマを持ち込んだのは先述した通りである。40歳くらいのヒギンズは、彫刻家ではなく音声学教授で、イライザも、コヴェント・ガーデンで花を売る20歳前後の「うすぎたない」下層階級の娘である。そして、作者自身が「ガラティアはどうやらピグマリオンを好きになることは決してなく、彼と彼女の関係は、あまりに神々しすぎるので全く心地よいというわけではない」<sup>18)</sup>と「続編」で書き記すように、ショーはピグマリオンの物語を巧みに利用しながらも、ヒギンズと対等の立場を獲得するまでに自立するイライザの姿を描いている。

この物語は、たまたまロンドン訛りを採取していたヒギンズ教授に下品な発音を指摘されたイライザが、インド方言研究家のピカリング大佐に何気なく語ったヒギンズの一言、つまり、3ヶ月もすればイライザを公爵夫人として通用させてみせる、を耳にして、イライザが「上品な花屋の店員」になろうと英語を習いにヒギンズ宅を訪ねることから始まる。そして、ヒギンズ宅に居合わせたピカリング大佐とヒギンズの賭け、つまり、半年以内にヒギンズがイライザを公爵夫人として通用するほどに教育できれば、イライザの授業料はピカリング大佐が負担する、という賭けで、ヒギンズがイライザの教育を引き受け、半年の猛特訓の後、ロンドンの大使館で催された舞踏会でイライザが「王女のような」英語を話して見事に「公爵夫人」として通用する。このように、ヒギンズは、「最下層」の私生児の花売り娘を理想の「貴婦人」に仕立て上げ、「生きた人形」のように美しいイライザを「伴侶」にしようとするが、イライザは「いじめっ子」のヒギンズには結婚資格がないと判断し、彼女を熱愛する無職のフレデリック・ヒルと結婚して、ピカリング大佐の資金援助で花屋を開店して自立するのである。

このように、ショーの風刺の対象は、階級と階級を隔てる「言葉」の問題、さらに「中産階級の道徳」に向けられる。前者に関しては、ヒギンズはイライザの英語発音の矯正は、「階級と階級、魂と魂を隔てる最も深い溝を埋めることである」<sup>19)</sup>と説明している。特に、当時は、身だしなみやエチケットと同様に、言葉が階級間で識別され、「上流階級で使われる言語」と「上流階級で使われない言語」に区分され、例えば、イライザは父親のアルフレッドを呼ぶ際に「とうちゃん」という言葉を使っているが、フレデリック・ヒルの姉のクララは、母親を呼ぶ際に「ママ」という上品な言葉を使用している<sup>20)</sup>。このような「言葉」に関する風刺の一端は、例えば、舞踏会主催の大使夫人が、ヒギンズの教え子で32の言語を話すネボマックを通訳として雇い、イライザの素性を探らせると、ネボマックは、「完璧な英語」を話すイライザ

は生粋の英国人ではなくて「ハンガリアの王女」であると報告する点にも窺われる。後者の「中産階級の道徳」に関しては、結婚に纏わる挿話で風刺されている。まず、公爵夫人として通用したイライザは、今後の身の振り方に直面し、ヒギンズに結婚を勧められると、「花は売ったわ。自分は売らなかったわ。あなたが私を貴婦人にして下さった今や、私には他に何も売る資格がありませんのよ」<sup>21)</sup>と発言する。また、このような風刺は、ごみ清掃人のアルフレッドに纏わる挿話にも垣間見られる。イライザがヒギンズ宅に引っ越したことを知ったアルフレッドは、ヒギンズ宅を訪ね、飲み代欲しさに屁理屈をこねて、娘の身売り代の5ポンドをヒギンズから巻き上げる。また、結婚もせず6人目の女性と同棲中のアルフレッドは、ヒギンズによって最も独創的な英国の道徳家として米国の富豪エズラ・ウォナフェラーに紹介された結果、その富豪から遺産を譲られ、そのためアルフレッドは、年老いて救貧院の世話になる恐怖心から、やむなく同棲中の女性と聖ジョージ教会（上流階級でお気に入りの結婚式場）で結婚式を挙げて中産階級の道徳を受け入れようとする。

さらに、イライザの「淑女ぶり」が取り沙汰される、入浴の場面が設定されている。これまで入浴したことのないイライザは、こざれいになるため無理やり入浴させられるが、彼女は、家政婦ピアス夫人の前で裸になるのを恥じらい、鏡にタオルを掛けて入浴するのである。これは、ピグマリオン物語で不可欠な、男性の性的欲望の対象である女性の裸体を想起させる。

## おわりに

19世紀後半に、チャールズ・ダーウィン（1809-82）の性選択の理論、つまり「より強い男性」が「より魅力的な女性」を選択して人類の種の保全を行ってきた、という理論が加わって、女性の「美」が性的な誘惑の中で最も強く、最も根源的な力と考えられるようになった<sup>22)</sup>。それゆえ、ショーが「続編」で書き記すように、人類には「強者」と「弱者」が存在し、「隷属的な男性」も存在したであろうが、「隷属的な女性」の方がより一般的と考えられたため、「隷属的な」ガラティア像が男性の理想とされたように思われる。また、ヴィクトリア朝のピグマリオンたちは、現実の女性よりもむしろ肉体を有しない「彫像」に女性を変容させることに魅了されたように思われる。というのは、英国の性科学者のハブロック・エリス（1859-1939）は、「美」に囚われて絵画や彫像の女性像を恋愛対象とする「性倒錯」を「ピグマリオンズム」と命名しているからである<sup>23)</sup>。

また、19世紀末には、二項対立、つまり、善と悪、西洋と東洋、男性と女性、に支えられた、自民族中心で男性中心の文化体系が顕著である。その結果、女性は、男性により二重の地位が与えられ、聖母マリアのような道徳的な女性は男性社会の秩序を維持する「家庭の天使」と見なされたのに対し、サロメなどの性的な女性はその境界線外に置かれ、暗黒と混沌を象徴

する「宿命の女」と見なされたのである<sup>24)</sup>。そういう意味で、ピグマリオン物語に登場するガラティアは、このような女性の二重の地位を体現している。というのは、オペラや劇で取り上げられたピグマリオン物語には、その時代によって様々なテーマが付与されたものの、根本的に男性と女性という性の区分が明確になされ、女性のガラティアには淑やかな従順な女性像から男勝りの「女傑」の女性像が付与されているからである。そして、ガラティアは、ラモーの場合は除き、ギルバートやショーの劇でのように、彫像に逆戻りするか自立した女性に変貌して主人公の手の届かない存在となり、いつまでもフェティッシュとしての魅力を男性に行行使し続けている。また、ガラティアは、ギルバートの劇ではヴェールで包まれ、スッペのオペラでは布で包まれたように、ガラティアの道徳性が男性の価値観で測られ、前者ではガラティアはピグマリオンの手の届かない崇高な女性として神格化されたのに対して、後者では男性の理性を混乱させる悪女としてガラティアはピグマリオンの視界から抹殺されたのである。

このように、ヴィクトリア朝のピグマリオンたちは、画家ワッツなどに見られたように、生身のガラティアよりも観念としての理想のガラティア像に魅了されたと思われるが、それは、反面で「恐ろしい性」を有する女性に対する男性の恐怖心を露呈している。女性の参政権運動や社会進出、そして女性にまつわるイデオロギーの変化が著しかった世紀末には、ギルバートやショーの劇で見られたように、旧来の女性像を逸脱したガラティアは「お転婆娘」や「あばずれ女」などと烙印を押されながら、その一方で男性を魅惑したと言える。また、ガラティアは、スッペのオペラやショーの劇でのように、裸体が示唆されるが、それは、男性の女性に対する性的欲望を明確に物語り、当時のストリップショーの潜在性を暗示している。

確かに、ギルバートの描いたガラティア像は、ヴィクトリア朝の男性が理想とした女性の代表格である。というのも、女性は男性に従属する精神的伴侶と見なされ、道徳的過ちを犯す男性を許す「優れた良心」を女性は象徴したからである<sup>25)</sup>。このような「家庭の天使」像は、ショーの他の作品、例えば、『百万長者の女性』(1936)のパトリシア・スミスに受け継がれ、彼女は、男勝りの女主人公のエピファニアと違って、男性に精神的安らぎを与える「家庭の天使」と自称する。しかし、今まで見てきたように、ピグマリオン物語に登場するガラティアは、男性の女性に対する屈折した欲望や背反する理想を明白に物語っているとと言える。

注

- 1) Gail Marshall, *Actresses on the Victorian Stage* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998), pp. 8-11 参照。
- 2) Richard Jenkyns, *The Victorians and Ancient Greece* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1980), pp. 141-45 参照。
- 3) Robert Graves, *The Greek Myths: 1* (Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1955), p. 211.

新 谷 好

- 4) Robert Graves, p. 212 参照。
- 5) Mary M. Innes, trans., *The Metamorphoses of Ovid* (Harmondsworth, Middlesex, England : Penguin Books, 1955), p. 232.
- 6) Gustav Leonhardt 指揮, La Petite Bande 演奏の Rameau : *Pygmalion* (Harmonia Mundi GD 77143, 1990) 所収のパンフレットの歌詞 (24 ページ)。
- 7) Thomas Eitler 指揮, Staatsorchester Rheinische Philharmonie 演奏の Franz von Suppé : *Die schöne Galathée* (CPO 999 726 -2, 2001) 所収のパンフレットの解説 (14 - 15 ページ) 参照。
- 8) Gail Marshall, pp. 57 - 58 参照。
- 9) Jane W. Stedman, *W. S. Gilbert* (Oxford : Oxford Univ. Press, 1996), p. 91 参照。
- 10) *Original Plays by W. S. Gilbert*, 4<sup>th</sup> series (London : Chatto & Windus, 1911), p. 57.
- 11) Jane W. Stedman, p. 60.
- 12) Alan James, *Gilbert & Sullivan* (London : Omnibus Press, 1989), pp. 163 - 64 参照。
- 13) Alan James, p. 15.
- 14) Wilfrid Blunt, *'England's Michelangelo'* (London : Hamish Hamilton, 1975), p. 118.
- 15) Gail Marshall, p. 40 と Richard Jenkyns, p. 146 参照。
- 16) Christopher Wood, *Burne-Jones* (London : Phoenix Illustrated, 1999), pp. 46 - 49 & pp. 86 - 88 参照。
- 17) Alan Jay Lerner, *My Fair Lady* (Harmondsworth, Middlesex, England : Penguin Books, 1956), p. 6.
- 18) Dan H. Laurence, ed., *Pygmalion* (Harmondsworth, Middlesex, England : Penguin Books, 1941), p. 148.
- 19) Dan H. Laurence, ed., p. 82.
- 20) K. C. Phillipps, *Language and Class in Victorian England* (Oxford : Basil Blackwell Publisher, 1984), pp. 160 - 61 参照。
- 21) Dan H. Laurence, ed., p. 103.
- 22) Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (Princeton, New Jersey : Princeton Univ. Press, 1981), pp. 368 - 69 参照。
- 23) Gail Marshall, p. 19 参照。
- 24) Rebecca Stott, *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale* (London : The Macmillan Press, 1992), pp. 31 - 51 参照。
- 25) Joan N. Burstyn, *Victorian Education and the Ideal of Womanhood* (London : Croom Helm, 1980), p. 102 参照。