

戦争と演劇に関する試論
—第一次世界大戦とフランス演劇—

小田中章浩

1-1 演劇と戦争

演劇は、古くから戦争を題材として取り上げてきた。ただし戦争が、姦通や復讐といった伝統的なテーマと比べてやや特殊な位置を占めるのは、現実世界の文脈に拘束される度合いが大きいからである。それが、アイスキュロスの『ペルシア人』と、エウリピデスの『トロイアの女たち』の相違である。前者が現存するギリシャ悲劇の中では例外的に、出来事とほぼ同時代（サラミスの海戦におけるペルシアの敗北から八年後）に書かれたものであり、しかもアジアの支配者が敗北に呆然とする有様を、戦いに勝利を収めた側が眺めるという構図によって書かれているのに対して、後者はトロイ戦争という当時のアテナイの観客にとって伝説に近い世界の中で、戦いに敗れた女たちが迎える悲惨な運命を、純粹に敗者の側から描いている。しかしエウリピデスの意図は、そこにペロポネソス戦争の余波で殺戮されたメロス島の住民たちの姿を重ね合わせることにあったという¹。

この二作に、西洋演劇における演劇と戦争の関わり方の典型が示されているとすることができるだろう。すなわち神話や遠い過去の歴史という枠組みを借りた、ある種の寓話として戦争を表象するのか、それとも同時代の出来事として戦争を描くのか、という問題である。後の時代において戦争を扱った西洋の芝居は、ほぼこの二つの軸の間で展開されてきた。だからシェイクスピアの史劇『ヘンリー六世』の背後に、スペインの無敵艦隊に勝利したこの時代の英国の姿を認めることもできれば、シェイクスピア

の同時代人であったマーロウの『パリの虐殺』のように、当時のフランスにおける宗教戦争の犠牲となった旧教徒を描いた戯曲も存在する。

もっとも上の二つの類型とは別の方法で、戦争が舞台の上に現前することもある。たとえばジョルジュ・カンが指摘するように²、モリエールの『才女気取り』は、ルイ十四世によってフランス北部のアラスやダンケルクが攻略された年に書かれたのであり、実際に戯曲中に戦争への言及もある。そのような観点からすれば、それは単に当時の宮廷風俗を風刺した作品なのではなく、ある種の戦時下に書かれた芝居だということになる。そう考えてみれば、アイスキュロスの時代からの西洋演劇は、多かれ少なかれ戦争の影の下で書かれ上演されてきたのであり（もちろん現代もそうである）、演劇が完全に平和を享受できた時代は少なかったように思われる。

1-2 演劇と第一次大戦

上に述べたように西洋において演劇が栄えたのは、戦争が行われていた時代でもあった。もちろん演劇が上演される場所の周囲では、相対的に安定した平和が確保されていたであろうが（そうでなければ劇の上演自体が不可能である）、だからと言って演劇が戦争のことを忘れられる環境にあった訳ではない。そのことは、ペルシャ戦争からペロポネソス戦争へと続いた古代ギリシャの都市国家然り、ムーア人との戦いや宗教戦争にさらされていたルネッサンス期の演劇然りであり、さらにフランス大革命からナポレオン戦争の波乱を経験したメロドラマからロマン派の演劇へと至る時代も同様である。

その一方で西洋の演劇が戦争を表象する方法は、20世紀に至るまでさほど代わり映えのしないものであった。ギリシャ悲劇以来、基本的にそれは登場人物の口を通して語られ、それを聞く観客の脳裏に再現されるものであった。もちろんシェイクスピアの戯曲のように、実際の戦闘の場面の一部が舞台上で演じられることはあるにせよ、その機能は限られていた。そ

の背景には、現実世界における戦争の様態がさほど変わらなかったことがある。もちろん軍事面から見れば、古代から現代に至る間に、火砲の導入や国民国家の成立による組織的な軍隊の成立という画期的な変化があった。だがそれを表象する舞台の側からすれば、戦争とは20世紀初頭に至るまで、なお個人と個人の戦いに還元しえるものであった。そしてそうでなければ、演劇は戦争を再現できないのである。なぜならアリストテレスが述べたように、演劇（ドラマ）とは人間の行為、すなわち登場人物の行為の模倣だからである。

こうした状況を完全に覆したのが、第一次世界大戦に始まる現代の戦争である。それは個人の武勲というものが成り立たないような（もちろん軍やジャーナリズムの意図的なプロパガンダは別として）史上初の大量殺戮をもたらした（交戦国の戦死者は市民を含めて1000万人に上ると言われる）。その要因となったのは、改めて説明するまでもなく、機関銃（これは本来欧米の植民地で、少数の支配者が原住民を制圧するための残虐な兵器であり、文明国間の交戦での使用を想定したものではなかった）³、毒ガス、火炎放射器、戦車といった諸々の機械、あるいは機械的な発想に基づいて戦争が遂行されたからである。そこに「人間的な」要素が入り込む余地は、限りなく少なくなった。

演劇と戦争との関係を脅かしたもう一つの大きな要因は、映画の発達である。第一次大戦は、今日われわれがその光景を映像で確認することのできる最も古い戦争の一つである。映像は、単に戦争をより詳細かつ「リアル」に観客に提示することを可能にただけでなく、それをイメージの連続として捉える。そこで重要なのは、どれほど金のかかった舞台装置や演出でも再現不能な大量の兵士や、広大な戦場の光景が映像によって簡単に再現されるということではなく、むしろ個々の兵士の姿が仮にどれほどクローズアップで撮られたとしても、画面の構成要素の一つになってしまうということである。すなわち人間的な要素は、イメージへと還元されてしまう。そして従軍した兵士たちは、映画のこうした側面をよく知っていた。

だから彼らは自らの戦場経験を語る時、たとえば戦友が機関銃の掃射によってなぎ倒されるのを目にしたとき、「それは映画のようだった」と形容したのである⁴。

1-3 第一次大戦とフランス演劇

近代におけるそれ以前の戦争と比べて、第一次大戦がヨーロッパの交戦国にとって特異的であった理由はもう一つある。それは戦争が当初の期待を裏切って、異常な長期戦となったことである。よく知られているように、1914年8月に英仏がドイツに対して開戦したとき、人々の大半はこの戦いはその年のクリスマスまでに終わるだろうと予想していた。しかし戦争はその終結を目指した何度かの大規模な会戦にもかかわらず、二年目に突入しても、三年目に入っても終わらなかった。その過程において、人々は戦争という異常事態が継続する日常に慣れていったのである。その一方で、成年男子の多くが兵士として出征したため、女性を労働力として利用するというそれまでは考えられなかった国家総動員体制の導入や、後方での物資の欠乏による生活の困窮が続いたことにより、戦争が四年目を迎える頃には国民の間に厭戦気分が広がっていった。戦争は戦争の終わり方も、後の第二次大戦と比べると唐突であった。それは敵国の首都が陥落したり、国土が荒廃して降伏するという劇的な形を取ったのではなく、内部崩壊に近いドイツの自滅で終わった。そして戦争が終わったとき、敗戦国のみならず、戦勝国の側でもその社会・精神的な風土は、戦前から一変していたのである。

こうした戦争の経緯と対応する形で、フランスにおける演劇も、第一次大戦を境に根本的な変化を体験した。戦前、すなわちベルエポックに喝采された劇作家やスター俳優の多くは姿を消し、代わって「前衛」と称される若い演出家や劇作家が登場した。しかし本稿が目的とするのは、こうした演劇史的な流れを概観することではなく、むしろ戦争の最中において、

演劇が進行中の戦争をどのように表象したのかを探ることにある。すなわちすでに過ぎ去った戦争を振り返り、それを批判的に提示するというスタイルの演劇についてではなく、今、そこにある戦争を同時代の演劇がどのように演じたのか、それを第一次大戦中のフランス演劇を例に見てみたい。もっともこうした演劇はほぼ例外なく当局の検閲の管理下であり、そこでは後の前衛劇のような奇抜な表現はもちろんのこと、取り上げることのできる対象も限られていた。したがって本論が目的とするのは、そこで明示的に語られたことではなく、むしろそこで語られなかったこと、あるいは表現できなかったことを中心に、演劇が戦争とどのような関係にあったのか、あるいは持ち得たのかを示すことである。

2-1 イギリスとフランスにおける戦争劇

ハントリー・カーターによれば、第一次大戦中の英仏両国の演劇は、ほとんど同じような展開を示した。すなわち予期せぬ戦争の勃発による一時的な混乱の後、国民の愛国主義の熱狂の高まりに応えるかのようなプロパガンダ的な出し物が続き、さらに戦争の長期化による一種退廃的な演目を隆盛を見た。カーターは、ドイツ軍による当初のフランス侵攻作戦が挫折した後、ロンドンの興行界では、以下の三種類の戦争に関する出し物が標準化したと言う⁵。

- (1) 戦争志願者を募るための愛国物
- (2) ドイツへの憎しみを煽る敵愾心物
- (3) 国民への注意を呼びかけるスパイ物

こうした分類は戦争を扱ったフランスの当時のフランスの芝居にもほぼ該当する。ただしフランス演劇が独特であったのは、あたかも自国の（ドイツに対する）文化的な優位を表明するかのよう、戦争の最中であって

もコメディ・フランセーズにおいて伝統あるフランスの古典劇が上演され続けたことである。カーターは次のようにコメントしている。「(パリから) 50 マイルもないところでドイツ軍が『世界に冠たるドイツ』を歌っている中で、シェイクスピア、モリエール、コルネイユ、ラシーヌの饗宴が行われるなど信じられようか」と⁶。

戦争が長期化するにつれて、英仏両国とも、そこに新たな傾向が生まれる。それは商業劇場や、特にミュージック・ホールを中心としたポルノグラフィックな出し物の横行である。そしてその主たる観客は兵士であった。まずイギリスは英連邦諸国から兵士を集めなければならず、ロンドンには前線から一時的に帰還した兵士だけでなく、休暇中の外国兵が集まった。最前線に近かったパリでは、自国の兵士だけでなく、イギリス兵や、後にはアメリカ兵が大挙して訪れることになる。イギリスにおけるこうした出し物の典型が、1916年にロンドンで初演され、空前の大ヒット作となったミュージカル・コメディ『チュウ・チン・チョー』(Chu-Chin-Chow)である。これは「アリババと四十人の盗賊」に基づいたパントマイムであるが、その最大の売り物はセクシーな衣装を着たダンサーたちであり、西部戦線から帰還した兵士たちははこのレビューに熱狂した⁷。パリでも、裸体と意味ありげな動作を強調した同様のショーが次々と上演された。

イギリスの検閲当局は、性的な娯楽を求める前線からの帰還兵に配慮して、こうした娯楽を黙認せざるを得なかった。本来こうした出し物に寛容だったフランスについては言うまでもない。したがって第一次大戦中と演劇の関係について考えるとき、その主流はむしろこうした「低俗な」レビューであったことを忘れてはならない。しかしその一方で、戦争が引き起こした娯楽の減少により、コメディ・フランセーズが演じていたような真面目な芝居も、従来になく観客を集めていたのである⁸。

以下においては、こうした文脈のフランスで演じられ、戦争を主題とした戯曲のいくつかを取り上げて、その特質について論じることとする。

2-2 戦時下演劇の分類

劇作家のギヨ・ド・セは、膨大な演劇関係のコレクションで知られる実業家オーギュスト・ロンデルが集めた資料に基づき、第一次世界大戦中のフランス演劇を特集した『演劇学会史紀要』1917年～18年号において、この戦争をテーマとして書かれ（および上演された）フランスの戯曲について、ほぼ網羅的と思われる文献目録を作成している。それらを集計すれば、以下のような数字になる⁹。

- | | |
|--------------------------------|-------|
| (1) 銃後（すなわち前線ではない後方地域）で発表されたもの | 214 編 |
| (2) 前線（および病院）で上演されたもの | 35 編 |

上記(1)のうち、96編は一幕物である。さらに「詩的対話」であるとか、幕(acte)ではなく景(tableau)を中心に組み立てられたものを計算に入れれば、その半数以上は三幕以下の短い芝居である。これは当時の物資ならびに人員が払底していた状況（成人男性の俳優の多くが兵役に取られていた）を考えれば、納得できる。個々の状況は異なるにせよ、こうした短い劇の多くは演奏会などと組み合わせられて、兵士の慰問や、戦勝記念の催しなどの機会に上演されたと思われる。

一方、第一次大戦を扱ったイギリスおよびアイルランドのドラマについて論じたハインツ・コソックによれば、この大戦中に書かれ（および上演された）両国の芝居は約70編である¹⁰。コソックによれば、イギリスとアイルランドにおけるこうした芝居は、その心理面に注目すれば、前線の兵士のメンタリティを扱ったもの、後方の銃後の人々のモラルを扱ったもの、あるいは帰還兵の心理を扱ったものに分類できるし、その表現面に注目すれば、リアリズムか反リアリズムか（たとえば寓話劇、さらに中世の道徳劇を思わせるような寓意劇や、表現主義の先駆的作品）という対立軸に収斂する。

これに対してギヨ・ド・セは、その考察の時代的な制約もあるが、もっぱら劇の主題面に注目し、フランスにおける戦時下演劇を、歴史物、戦争エピソード物、寓意や幻想物、レビューやオペレッタ物、等に分類している。

これら戦時下演劇の特徴の全てを細部にわたって検討することは、この小論の範囲を超えている。そこで以下においては、こうした芝居の中でも特にフランス的な特徴を備えていると思われる二、三の戯曲を取り上げ、その内容を紹介してみたい。

2-3 言葉による顕彰

フランスの戦時下演劇の特色としてまず第一に挙げなければならないのは、ほとんど呪術的と思えるような、言語の作用に訴えかける芝居が少なからず見受けられることである。先にも簡単に触れたように、フランスは十七世紀の古典主義演劇以来、場面の転換や登場人物の動きが極端に少なく、ひたすら言葉のやり取りによって劇的な行動が生まれるような演劇を発展させてきた。そうした伝統に連なる芝居が、第一次大戦下にも書かれた。

ただしこれらの戯曲が伝統的な言葉の演劇と異なるのは、その大半がせいぜい一幕か二幕の短い芝居であり、そこでは言葉が劇の進行を支えるためというよりも、むしろ戦いの戦勝を祈願したり、祖国のために死んだ兵士たちの霊を慰めるために機能していることである。その一つとして、詩人・小説家のアンドレ・ラマンデ（1886～1933）が書き、1917年9月13日にコメディ・フランセーズで上演された『マルヌ』を挙げることができる。

マルヌとは、第一次大戦直後の1914年9月、パリ近郊まで迫ったドイツ軍の侵攻をフランスの参謀総長ジョッフル将軍が、マルヌ河のラインに沿って阻止することに成功した戦いを指す。詩人・小説家であった作者ラマンデはこの戦争に従軍していた。登場人物は、詩の女神ミューズ（「彼女」）と兵士（「彼」）の二人のみであり、両者の対話によって劇は進行す

る。その冒頭は、次のような言葉によって始まる。

彼女：清らかなる昔日の栄光、いまいずこ？

……………

横笛を奏し、酒を喰みて進みし者共に
聖霊の天使はその双翼を畳み
フランドルでは膝を屈し、ルーヴァンでは涙し
戦慄した人々はその門戸を閉ざせり
さはあれどかの者共の重き軍靴は
死せる郷邑を無情にも踏み散らしけり

彼：我らは身も軽く、笑いにさんざめき

気高く、戦の首飾りを結びつつ

比類なき古の平らかなる心をもつ

スタンケルクの諸侯と、ヴァルミーの賤民の息子たりしが

敵を撃ち果たすべく

胸高々と、額に汚れなき心を輝かせ

銃剣の上に軍帽を掲げ

愛しく、若き心を歌いつつ進みけり¹¹

ちなみに「彼」が言及するスタンケルク諸公とは、17世紀末にイギリス・オランダ連合軍をフランドルで破ったフランスの諸侯を指す。同様にヴァルミーの賤民とは、フランス革命に介入しようとしたプロイセン軍を、史上初の国民兵であったフランス軍がマルヌ近郊で破った故事にちなんでいる。

基本的には伝統的な十二音による韻文（アレクサンドラン）で書かれたこの130行程度の短い戯曲は、マルヌの戦いと、かつてのフランスの戦勝の栄光の記憶を絡めた言葉の掛け合いによって進行する。ただしそれは単なる戦勝の言祝ぎにとどまらず、フランスおよびラテン的なもののドイ

ツに対する精神的な勝利であり、さらにはヴィヨン、ロンサールからコルネイユやラシーヌに至るフランスの文化の擁護であったとされる。そしてロンドン、ニューヨーク、あるいはイタリアがフランスのために結集していることが報告され、次のやり取りによって劇は締めくくられる。

彼女：そして乙女たちは、祖国の讃歌を唱しつつ
まだ暖かき骨壺に、守るべし
我らが死せる兵たちの遺灰を！¹²

コソックの研究が示しているように、韻文による戦争劇は第一次大戦中のイギリスでも書かれた。ただしフランスにおいては『マルヌ』に典型的に見られるように、韻文の戯曲は単なる戦勝の記念または祈念としてではなく、フランスのドイツに対する精神的あるいは文化的な勝利を顕彰するために用いられた。この種の韻文劇の構造は、有名なシャルル・ペギーを始めとして、大戦争に従軍し戦死した文学者の霊を弔うためにギヨ・ド・セが書き、コメディエール・フランセーズで演じられたによる戯曲『不死なる死者』にも認められる¹³。今日ではほとんど顧みられることがないが、フランスの戦争劇について考える場合、フランスの文化・文学的伝統に基づいた、フランス語の持つ力に訴えかけるこの種の演劇が存在したことに注目すべきである。

2-4 「代母」と演劇

フランスの戦時下演劇がイギリスのそれと大きく異なっているもう一つの点は、「代母」(marraine) という制度が行われたことである。「代母」とは、本来キリスト教の幼児洗礼に立ち会う代父母(英語の godparent)のうちの母親を意味する。ただし第一次大戦中のフランスではこの発想が拡大され、身寄りがいなかったり、貧しい兵士のために、文通をしたり慰

問品を届ける女性（既婚、未婚を問わない）を「戦争代母」（*marraine de guerre*）と呼んだ。このシステムは、当初は民間団が提唱して行われたが、1915年から国家によって制度化され、国民の大きな共感を呼んだ¹⁴。代母と文通する兵士のことを、名付け子兵士（*filleur*; 英語の *godson* に相当する）と言う。こうした発想は大戦争中のイギリスやドイツには見られなかったものである。

一方、フランスでは「代母物」というジャンルが成り立つのではないかと思われるほど、第一次大戦中にこのテーマは劇作家によって取り上げられた。なぜなら「代母」は兵士にとって本当の母親ではないので、そこには常にロマンスが生まれる余地があるからである。たとえばその典型としてA・エルマンとA・ルーゼによって書かれ、1917年にヴァリエテ座で初演された『未知の代母』がある¹⁵。この作品では富裕な階層出身の主人公が、小間使いの娘を代母として文通しており、両者は最後に結ばれる。同様の展開は、1917年に発表されたマルセル・パリエによる一幕の韻文劇『彼女たちの名付け子』にも見られる¹⁶。この芝居では、主人公の少女が思いを寄せていた従兄と、彼女が代母となって文通している名付け子の兵士が同一人物であることがわかり、二人で愛の歌を唱和して終わる。

ただし代母というテーマは、裏を返せば容易に喜劇的展開となり得る要素を含んでいる。なぜなら代母と名付け子の兵士は、擬似的な母と子という関係の名の下で結婚を前提としない恋愛関係を持つことができたし、代母に夫がいる場合はそれは姦通の口実となったからである。実際、代母は前線の兵士と銃後の女性との間の道徳の乱れをもたらす社会問題にもなった。

代母という制度のこうした側面をよく示しているのが、M・エヌカンとP・ヴェベルおよびH・ド・ゴルスとの共作により1916年にパレ＝ロワイヤル座で初演された三幕の喜劇、『マダムと従軍兵（名付け子兵）』である。この芝居では、代母をしている美しいブルジョワの既婚婦人（ジョルジェット）に言い寄ろうと、名付け子の兵士（ブリシュー）になりすました男（ランブリセ）が登場する。しかし彼は、夫人の邸宅で自分の妻（リュシエン

ヌ)と鉢合わせすることになる。さらに夫人の叔父である陸軍大佐が、この不謹慎な男(ランブリセ)を夫人の夫(マルジョラン氏)と取り違えることにより、マジョラン氏が本来の名付け子の兵であるブリシューと勘違いされ、大佐によって粗略に扱われることになる。しかもジェルジェットとランブリセの妻であるリュシエンヌは幼なじみであることが観客にわかり、混乱がさらに大きくなるというドタバタ喜劇的展開を見せる。しかし最終的には登場人物のそれぞれが自らの過ちを悟り、互いに本当の身元を明かして、不貞を働くことなく劇は終了する。

最後はハッピーエンドで終わるにせよ、こうした芝居が当局によって容認されたのは、たとえば第二次大戦中の日本の場合を考えれば驚くべきことだが、その背景には1916年頃から顕在化してきた戦争の長期化による厭戦気分と、前線および銃後の士気の低下があったという。『マダムと従軍兵』について言えば、その喜劇的な装いの下で、たとえば本当の名付け子の兵士であるブリシューは、自分になりすましたランブリセに対して、一国も早くパリを離れて前線に戻りたいと次のような述懐を行う。

塹壕で暮らしてもう二年になる。…連中はその間後方に居た訳だ！
…もう彼らと同じようには考えられないし、同じ言葉も話せんよ。…俺には関係のないことばかり言っている！…あっちじゃ俺は男爵だの伯爵だの公爵なんかをお前を呼ばわりして、…つまり話のできる連中だった！…非番の時は、一日中、ロッシュ・ブリュレ公だの、サントーギュスタンの司祭だの、マルセイユの大教区長のメイエルとトランプをしていたもんだ。…昔のお偉方とね。…今の連中にはうんざりだ！¹⁷

もちろんこうした台詞は、人物の取り違えをその基本的な構造としたフェイドー流の喜劇に、当時の前線の風俗を盛り込むために挿入されたものだろう。しかしここには、前線と銃後との埋めがたい意識の落差であるとか、前線の兵士(のみ)に共有された連帯意識といった、今日第一次大

戦を語る上でよく見られる感覚がすでに示されている。

そもそも代母による前線兵士との文通という行為は、女性と書くこと(エクリチュール)の関係を大きく変えたと言われている。すなわちそれは、個人的な行為であった恋愛と愛国主義を結びつけ、結果として女性の社会参加を促したと言う¹⁸。イギリスやドイツには見られなかった代母という制度がフランスで誕生したのは、疑似母子的な関係に基づいたその制度の曖昧さも含めて、プロテスタントとカトリックの宗教的伝統の相違によるものであろう。しかし代母と戦争については、その制度としての矛盾も含めて、演劇および文学の領域で今後さらなる考察の対象とすべきものである。

2-5 子供と戦争

コソックとセによる英仏の戦時下演劇の分類に従った場合、そこで見落とされがちな別の要素として、子供を扱った芝居の位置づけという問題がある。フランスの戦時下演劇において子供が登場する戯曲は少数ではあるが、戦争によって大きな犠牲を強いられるのが女性と子供であることを考えれば、彼らの存在を軽視することはできない。

もっとも戦争被害者としての子供をそのまま描き出すことは、検閲を考えれば不可能だったので、舞台に登場する子供たちのイメージが、作者(および/または興業主)によって何らかの意図を加えられているのは当然である。

たとえばこうした事情を考慮せずに書かれたものとして、20歳で戦死した甥の思い出のために書かれたが、当局によって出版を禁止され、少部数の印刷本のみ配布されたマチアス・モラルの『世界戦争』(1916年)という戯曲がある¹⁹。そこに登場するのは5歳から13歳までの男女5人の子供たちである。彼らは夏の昼下がりに母親から庭の水まきを言いつけられたのに、大人たちの言葉を真似て戦争ごっこにうち興じている。やがて庭で大砲を見つけ、それに火を付けると本物の砲弾が飛び出して、母親

を殺してしまうという他愛もない話ではある。しかしこの作品には、ダダ・シュルレアリスム演劇の代表作の一つであり、異常なスピードで成長して親たちを戦慄させるという、ロジェ・ヴィトラックの『ヴィクトールあるいは権力の座について子供たち』（1928年初演）を思わせるような、どこか不条理な感覚が漂っている。

一方、愛国主義的な色彩を前面に出しつつ、必ずしもそれに終わらず、同様に不気味な感覚を残す戯曲としてポール・グセルとプールボによって書かれ、1918年に芸術座（テアトル・デ・ザール）で初演された『廢墟の中の餓鬼』がある。舞台は1917年3月18日の朝、ソンム県のある村という非常に具体的な設定となっている（日付が正確に指定されているのは、この日のフランス軍の攻勢によってソンム県の町の一つ（ロワ）が解放され、住民の熱狂的な歓迎を受けたという出来事に基づいているのであろう²⁰）。さらに歴史的な背景を付け加えれば、それは1916年7月から11月にかけて、英仏のイニシャチブによって行われ、第一次大戦最大の会戦の一つとなったソンムの戦いから半年後ということになる（もっとも大局的に見れば、この激戦によっても戦局はほとんど変化しなかった）。

この戯曲の第一の狙いは、廢墟となった村の場面や砲声の効果音を使うことによって、戦場の光景を「リアリスティック」に再現することにあっただと思われる。ただし当時の舞台では（今日のハイテクを使った舞台でも同様だが）視聴覚的な効果によって戦争を表象することには限界があったので、それを補うために人間の存在と声が必要になる。そのための効果的な手段として、この芝居では子供が使われている。幕が上がると三人の子供たちが廢墟の中で「お母ちゃん！（M' man!）」と叫んでおり、地下室に隠れている大人たちが、方言でそれに答えることによって、この場面にリアリティを加味しようという趣向である。

女性の声：なんてこった、母親を呼んでる…戻らんとだめだ！外に居たらだめだ！

子供の一人：もうおらんよ！もうボッシュ（ドイツの兵隊）はおらん！²¹

さらに現実味を増すために、子供たちが当時登場したばかりの（フランスの）飛行機を見たことが言及され（ただし子供が擬音語を使ってエンジン音を真似ているので、効果音は使われなかったのだろう）、そのうちにフランス軍の旗が見えることが報告される。半信半疑の大人たちが地下室から出てくると、やがてそこに本物のフランスとイギリスの騎兵が現れ、村人たちと兵士との感動の出会いが再現される。

英仏両国の軍人を前にして、村人たちは口々にドイツ軍が行った破壊と残虐行為を訴える。そのうちに子供たちが兵隊ごっこを始めて、ドイツ兵を演じてみせる。

子供たち（ボッシュ（ドイツの兵隊）の真似をする）：ホッホ！ホッホ！フラー！…アイン！ツヴァイ！アイン！ツヴァイ！

（子供たちはグースステップをする。士官（注一）を演じる子供）が彼らの尻を蹴飛ばし、叫ぶ）

もっと足を高く上げんか！もっと高く！もっと高く！もっと高く！

（中略）

イギリス騎兵：おお、こりやおもしろい！こりやおもしろい！

ジャノ坊や（カイザー＝ドイツ皇帝を演じて）：勇敢なるドイツ人たちよ、予は諸君を誇りに思う！…皆殺しにせよ。女性も、子供も、老人も！…全てを破壊せよ。教会も、貧民の家も！…諸君らは全く残忍だ。それでまったく良いのだ！²²

さらにドイツ兵を演じる子供たちは、「これは遊び（演技）だよ」と言いながら、抵抗するフランスの村人を銃殺する場面まで再現する。最後に芝居は、死んだはずのフランス人たちがラ・マルセイエーズを歌いながら立ち上がり、ドイツ兵を演じる子供たちに飛びかかって、(想像上の)カイザー

を絞首台に縛り付け、廃墟となった住居を再建する場面を演じて終わる。

恐らくこの戯曲の作者たちは、ドイツ兵の行為を子供の遊びによって再現するという劇中劇的構造によって、その残虐性を増幅して提示し、逆にフランス人の愛国心を高揚させることを狙ったのであろう。しかし彼らは、仮に演技であるにせよ、子供にそのような行為を演じさせるということじたいが、異常な（あるいは子供の人権を無視した）発想であることに思い至っていないように見える。その意味では、この芝居は、その表面上の愛国主義的プロパガンダとは別に、ほとんど不条理劇の体裁を成している。戦争演劇における子供の使い方については、この作品にとどまらず、今後さらなる考察が必要であろう。

3 フランス演劇と表象としての「大戦争」

一般に戦争を題材とした演劇と言うと、後の映画のように実物を模したセットを用いて、戦場あるいは戦闘の場面を一大スペクタクルとして再現しようとしたものを連想しがちである。しかし当時の舞台装置や効果の技術から考える限り、言葉と演技に頼ることなく、戦争を「リアル」に再現することはほぼ不可能であった。この時代の演劇における戦争の表象のあり方として最も参考になるのは、有名な『シラノ・ド・ベルジュラック』(1897)の戦闘場面であろう。これが当時の演劇における戦争の再現レベルだったのであり、そこで使えるのはせいぜい銃や砲声の効果音であった。したがって第一次大戦当時の（欧州での）最新兵器であった機関銃の音響を再現することすら、相当の工夫を必要としたのである²³。

もちろん演劇史的に見れば、十七世紀に誕生したばかりのイタリア式額縁舞台では、広土間を本物の水で満たして海戦の場面を再現することも行われた。しかし少なくとも第一次大戦下のフランス演劇に関する限り、総力戦の様相を呈し、銃後での物資が欠乏していた当時において、そのようなスペクタクル的舞台を作り上げることは不可能であった。また観衆＝観

客の側からすれば、見世物としての戦闘／戦争を見物したければ、今でもフランスの革命記念日に行われているように、本物の軍隊によるパレード（あるいは今日の空軍によるデモンストレーション飛行）を見れば良いのである。しかしこれらはあくまで平時におけるスペクタクルである。戦時下にそのようなものを期待するのは（後のプロパガンダ映画や今日のTVによる戦争報道を別とすれば）無理である。

また戦時下演劇が、どのような観客（あるいは興業を認める権力側）の期待に応えようとしていたのか、ということについても考えておく必要がある。前線から休暇等で戻ってきた兵士にとって、舞台上で視覚的に再現される戦場など所詮は作り事であり、それが彼らの関心を引いたとは考えられない。むしろ彼らに必要だったのは、戦場での過度の緊張状態から解放されるためのエロチシズムや笑いであったと考える方が自然である。だからこそ、銃後のパリやロンドンではポルノグラフィックなレビューが人気を博したのであり、視点を変えればこうしたものこそ、本当の戦時下演劇だったのかもしれない。あるいは軍隊を描いたとしても、有名なベインズファーザーの漫画に基づいた軍隊生活の風刺劇『ベター・オール』（日本の『のらくろ』に相当するようなもの）のものが、前線からの帰還兵には受けたのである²⁴。

一方、本稿が扱ってきたような戦争を題材とした芝居は、基本的には銃後の人々を観客として想定したものである。こうした舞台が持つ機能を理念的に整理すれば、次のようになるだろう。すなわちそれらは戦争そのものを描き出すというよりも、愛国心の発揚や敵愾心の高揚といったメカニズムを通じて、銃後の人々に戦争という非日常的な事態をいかに受け入れさせるかという目的に沿っている。ただしその過程において、フランスやイギリスといった個々の文化圏によって、文化的な背景と戦争との関わり方に固有のパターンがあることがわかる。あえて結論めいたことを言うのであれば、虚構の世界に関わる見世物としての演劇は、現実世界において見世物の一つとなり得る戦争によって、そのレゾン・デートル（存在意義）

を脅かされる。そしてそのことにより、演劇はその文化・歴史的な基盤を露出させるのであろう。

【注】

1. 松平千秋エウリピデス「トロイアの女」解説、『ギリシア悲劇 III エウリピデス (上)』、筑摩書房、ちくま文庫、1986、634 頁。
2. Georfes Cain, Chronique de la Société, in *Bulletin de la Société de l' Histoire du Théâtre*, Avril 1916 / Octobre 1917, Paris, p.115.
3. ジョン・エリス『機関銃の社会史』越智道雄訳、平凡社、平凡社ライブラリー、2008。
4. モードリス・エクスタインズ『春の祭典 第一次世界大戦とモダン・エイジの誕生』金利光訳、TBSブリタニカ、1991、305～306 頁。
5. Huntly Carter, *The New Spirits in the European Theatre 1914 - 1924*, Ernest Benn Limited, London, 1925, pp.29-30.
6. *Ibid.*, p.124.
7. *Ibid.*, pp.49-50. ならびに p.138.
8. *Ibid.*, p.126.
9. Guillot de Saix, Pièces inspirées par la guerre de 1914=1918 et publiées à l' arrière. Essai de bibliographie, in *Bulletin de la Société de l' Histoire du Théâtre*, Novembre 1917 / Octobre 1918, Paris, pp.170-178.
10. Heinz Kosok, *The Theatre of War: The First World War in British and Irish Drama*, Palgrave macmillan, 2007, Chronological Listing, pp.257-259.
11. André Lamandé, *La Marne. Un Acte en vers*, Editions de la « La Vie Ardente », Bulletin trimestriel des « Amis d' André Lamandé », 1935, p.1.
12. *Ibid.*, p.16.
13. Guillot de Saix, *Les Morts immortels*, Annales, 6, 13 janvier, 1918.
14. 第一次大戦におけるフランスの代母制度については、フランス国防省の以下のサイトを参照のこと。
Ministère de la Défense, SGA (Secrétariat Général pour l' administration),

Les Mairaines de guerre, l' autre famille des soldat.

http://www.defense.gouv.fr/sga/actualite_et_dossiers/les_mairaines_de_guerre_l_autre_famille_des_soldats

15. Abel Hermant et André Reuzé, *La Mairaine inconue*, Annales,3 février 1918.
16. Marcel Pallier, *Leur Filleul. Un Acte en Vers*, Paris, Mercadier, 1917.
17. Maurice Hennequin, Pierre Veber, Henry de Gorsse, *Madame et son Filleul. Pièce en Trois Actes*, Librairie Théâtrale Georges Ondet, Paris, 1917, p.122.
18. Margaret H. Darrow, *French Women and the First World War: War Storoes of the Home Front*, Ber Publishers, Oxford, 2000.
19. Mathias Morhardt, *La Guerre Mondiale*, 1916, (interdit par la censure, tiré à 20 exemplaires).
20. 1917年3月18日の前線での出来事については、第一次大戦の戦況を日ごとに記載した次のサイトの1917年3月18日の項を参照のこと。La Grande Guerre au jour le jour, <http://pagesperso-orange.fr/grande.guerre/mars17.html>
21. Gsell et Poulbot, *Les Gosses dans les Ruines*, L' Edition Française Illustrée, Paris, 1919, pp.8-9.
22. *Ibid.*, pp.56-57.
23. 当時の演劇が機関銃の効果音を作ることで苦勞したことについては、以下を参照のこと。Kosok,op.cit.,p.103.
24. 『ベター・オール (The Better 'Ole)』は、ブルース・ベインズファーザー (Bruce Bairnsfather) とアーサー・エリオット (Arthur Elliot) の手になる戯曲。「ベター・オール」は戦場での個人壕 (タコツボ) を意味する兵隊語である。主人公はベインズファーザーが第一次大戦中に作り出した漫画の登場人物に基づき、その滑稽な武勇談を描き出したものである。

(本論文は、平成21年度科学研究費補助金(基盤研究C)「第一次世界大戦がフランス演劇に及ぼした影響に関する研究」課題番号21520152による研究活動の一環として執筆されたものである)