

序論

研究の目的

第一次世界大戦が現在においてもその重要性を失っていないことは、今日世界各地で起きている民族、宗教的対立、あるいはそこにおける国民国家の役割、政治体制といった問題の少なからぬ部分が、この戦争によって、あるいはそれに至る過程、さらにその戦後処理に端を発していることから明らかである。また、この戦争は文化の領域においても、西洋の人々に（したがって、多かれ少なかれその影響下にある現代人一般に）、それまでの価値観を転倒させる精神の変容をもたらした。こうした問題意識により、戦争開戦百周年にあたる二〇一四年を中心として、海外の研究が次々と紹介されただけでなく、一般向けの入門書や、国内の研究者による独自の研究も刊行されている。

しかしこれらの研究が演劇に触れることは、ほばない。このことは、西洋の文化において演劇が、文学、美術、音楽と同等の、あるいはそれ以上の地位を有していたことを考えるとき、残念なことと言わなければならない。

本論が書かれた第一の目的は、第一次世界大戦の文化史的研究におけるこうした欠落を埋めることである。ただし、以下で述べるように、それはわが国に限ったことではない。フランスにおいても、イギリスの場合と比較して、この戦争と演劇の関係を総合的に把握しようとする研究は、決して十分なものとは言えない。

たとえばフランスにおいては、イギリスのシェイクスピアがそうであるように、十七世紀の三大劇作家、コルネイユ、モリエール、ラシーヌが自国の文化を代表する「ナショナル・アイコン」であった。開戦後、彼らの作品は戦争のために「動員」された。第一次大戦（以下、「第一次世界大戦」をこのように略す）は、敵に対して自らの文化の優位性を示す「文化の戦争」でもあり、演劇は文化において中心的な役割を果たしていたからである。

さらに、一般大衆が兵士として動員された前線では、彼らによって素人演劇が盛んに演じられた。またパリでは休暇中の兵士たちを楽しませるために、娯楽劇やレビューが競って上演された。したがって演劇は、単に「高級文化」（ハイ・カルチャー）を代表していたのではなく、大衆文化（マス・カルチャー）にも深く関わっていた。こうした民衆に対する演劇の影響力をコントロールするために、戦争遂行に関わった権力者は、舞台の検閲を行っただけでなく、それをプロパガンダの手段としても利用しようとした。

このように、第一次大戦とフランス演劇との関わりを多面的に見るとき、演劇を戦争の被害者、または協力者という単純な二分法で割り切ることができないことがわかる。以下でも述べるように、西洋演劇は古代ギリシャにおけるその誕生以来、戦争とともに存在してきた。演劇は戦争を利用してつつ（なぜならそれは多くの観客の関心を呼ぶテーマなのだから）、ときにそれに迎合し、ときにそれを批判した。そこから生じるのは、演劇と戦争はどのような関係を結ぶのか、という問題である。第一次大戦とフランス演劇との関わりをさまざま視点から検討することにより、戦争と演劇の関係について考えること、それが本論の第二の目的である。

そのなかには、演劇は戦争をどのような形で表象するのか、そもそも演劇に戦争の表象は可能なのかという根

本的な間いも含まれる。そこでは、単に舞台の作り手（劇作家、俳優、プロデューサー）が関わっているだけでなく、観客の存在が無視できない。本論では、さまざまな機会において、観客というつかみどころのない群衆が、いわば時代の共犯者として、舞台に作用する例を見ることになるだろう。

「昨日の世界」

戦争はそれまで見慣れていた世界の光景を一変させる。それは戦場にいる兵士だけではなく、戦場から遠く離れた場所にいる市民にとっても同様である。人々は戦争が起こったことを知り、恐怖や不安、あるいはそれとは裏腹の高揚感を抱く。それに貢献するのが現代のメディアである。戦場の出来事が、時を置かずに後方に——多くはセンサーショナルな映像とともに——伝えられる。人類が日常的にこうした体験をするようになったのは、第一次大戦を嚆矢とする。しかもそこには、現代の戦争に見られるさまざまな悲惨が含まれていた。

たとえば難民である。一九一四年八月、フランスに向かって進撃を開始したドイツ軍は、まず、北方のベルギーに侵入した。それによって独仏国境に展開するフランス軍の裏を掻こうとしたのである。当時ベルギーは中立国であり、ドイツの行為は明白な国際法違反であった。ドイツはベルギーを小国として舐めてかかっていたが、意外なことにベルギー軍は頑強に抵抗する。だが、ドイツの大軍の前に次第に追い詰められ、ベルギーの都市は次々と陥落した。しかしこれは軍事的なレベルの話である。この戦争の実体について考えるには、そこにいた市民に目を向ける必要がある。なぜなら戦場になったのは、市民が暮らしている都市だったからである。彼らはどうするか、逃げるか、という選択を迫られた。¹⁾

結果として、ベルギーでは大量の難民が生じた。彼らは戦火を逃れるために、隣国であるフランスに向かって、数十万単位で脱出した。しかしドイツ軍はベルギーを攻略したあと、すぐにフランスに向かって侵攻したので、



図 0-1 ベルギーの前線近くで、市民と兵士の避難所と化した教会 (L'Illustration, 1914. 12. 19)

彼らの逃避行は敵軍との競争であった。ベルギー難民は、最終的にはフランスだけでなく、イギリス、オランダ（この国は第二次世界大戦時と異なりドイツの侵略を免れた）、アメリカ、さらには遠くオーストラリアまで逃れたのである。⁽²⁾

もちろん、すべてのベルギー国民が国外に脱出したわけではない。多くは現地にどどまり、ドイツ軍の占領下に置かれた。それはベルギーに限られなかった。以下に述べるように、ドイツ軍はフランス国内に深く侵入したので、北フランスもまたドイツ軍の支配するところとなった。戦争に伴い、都市が破壊される。一九一四年八月下旬には、古い大都市であったベルギーのルーヴァンが徹底的に破壊され、貴重な蔵書が灰燼に帰す。九月には歴代のフランス王が戴冠したことで知られる、北フランスのランスの大聖堂が炎上する。こうしたドイツの「蛮行」は広く報道され、人々に衝撃を与えた(図 0-1、0-2、0-3)。

そしてドイツ軍の過酷な占領政策が知られるようになる。占領地帯では強制的な食糧の徴発が行われただけでなく、市長や議員のような町の有力者が人質とし



図 0-2 フランス北部の都市サンリスを徹底的に破壊したドイツ軍 (L'Illustration, 1914. 09. 26)



図 0-3 フランス国内で破壊されたドイツ軍の補給車両 (L'Illustration, 1914. 10. 03)

て捕えられた。ドイツに反抗的な態度を取る者が出た場合に、報復するためである。レイプも横行した。ベルギーやフランスはカトリック教徒が多数を占めており、女性の中絶は認められなかった。敵軍兵士の暴行により望まれない子供を宿してしまった女性をどうすべきか。こうした状況は、戦争当初こそ知られていなかったが、やがて深刻な問題となる（これについては本書第三章で説明する）。さらにドイツは、労働力不足を補うために、ベルギーや北フランスの市民を大量に拉致し、強制労働に就かせた。強制収容所の誕生である。³⁾

一方、戦場では新兵器が次々と試され、その威力が確認され、大規模に使用されるようになる。まず機関銃。その殺傷力の高さから、それまでは植民地の「原住民」に対する武器とされてきた⁴⁾（もつともその十年前の日露戦争では双方が用いていたのだが）。しかし機関銃は西洋の文明国どうしの戦いにも導入され、不可欠の武器となる。初飛行の成功から十年ほどの歴史しか持たず、その効用が疑われていた飛行機は、まず偵察用として用いられ、あつという間に爆撃機や戦闘機に「進化」する。戦車がこの戦争から登場したのはよく知られている。そして最後に毒ガス。現代でも恐れられている化学兵器の登場である。

しかし上に述べたように、重要なのは、こうした出来事の多くが新聞や雑誌のようなメディアによって報道され、広く国民に知識として共有されたことである。戦争に伴う残虐行為や破壊は、それまでも存在してきた。だから。人々はメディアによって戦争の悲惨さを知るとともに、こうした破壊をもたらした敵軍を憎悪した。もちろん今日のように瞬時にニュースが拡散することはなく、情報の伝達には一定の時間を必要とした。またそれらの情報は基本的に国家によって管理⁵⁾検閲されていた。しかしそれは今日においても大同小異であろう。情報を用いたプロパガンダ戦の誕生である。

『ジャン・クリストフ』を初めとする小説で世界的に知られていたフランスの作家、ロマン・ロランは、当時スイスに居を構え、戦争当初から反戦を訴えて、フランスの多くの人々の反感を買っていた（国外で安全を保証されている作家に国難の何がわかるのか、ということである。もちろん少数ながら彼に共感する人々もいた）。ロ

ランは戦争期間の全体を通じた日記を残しているが、それは独仏両国を含めた交戦国に対して中立的な姿勢を保とうとしているだけでなく、彼のもとに寄せられた有名無名の人々からの手紙、あるいは当時の報道や風聞の類をそのまま記録している点において貴重なものである。

彼はベルギーの中立が侵され、ルーヴァンが破壊されたことに衝撃を受け、ドイツの劇作家ゲアハルト・ハウプトマンに公開書簡を書く。しかしハウプトマンはロランに反論した書簡のなかでドイツの非を認めない。さらにドイツのある師範学校教員は、ロランに次のような手紙を送ってくる。「戦争を起こしたのはイギリスであり、ルーヴァンを焼いたのはベルギー人であり、ランスを破壊したのはフランスの大砲である」。ロランは書く。「ヨーロッパ全体が精神病院だ」。

この狂気の状態は、それ以前にヨーロッパが享受していた平和との落差があまりに大きいため、その断絶は忘れたいものとなる。ロランと親交が深く、彼と同様にコスモポリタンであったオーストリアの作家、シュテファン・ツヴァイクは、後に第一次大戦を回想した『昨日の世界』において、次のように書く。

一九一四年の夏は、それがヨーロッパの土の上にもたらしたあの渦がなくても、同じようにわれわれにとつて忘れ得ぬ夏であつたらう。というのも、私はこの夏ほど豊かな感じで、美しい、そしてほとんどこう言いたいのだが、夏らしい夏を体験したことは希れだからである。空は毎日毎日絹のように透명한青で、大気は柔らかなだが蒸し暑くはなく、牧場はかぐわしく温かく、若緑の森は鬱蒼と茂っていた。

ロランやツヴァイクの記録は、平和な世界というものがいかに脆く、一瞬にして「昨日の世界」に転じてしまうかを告げている。しかもこの「大戦争」（第一次大戦の別称）は、それから四年以上にわたって続くのである。

言うまでもなく、演劇の上演は平和を必要とする。しかし実際には演劇は戦争に寄りそって存在してきた。西洋演劇の最古の戯曲はギリシャとの戦争に敗れたペルシアの宮廷を描いたものである（アイスキュロス『ペルシアの人々』、紀元前四七二）。シェイクスピアがロンドンで活動を始めた頃、エリザベス一世はアイルランドを植民地化するための九年戦争（一五九三―一六〇三）を始めていた。モリエールやラシーヌの舞台によって知られるルイ十四世の治世の最盛期は、同時にネーデルランド継承戦争（一六六七）のような対外戦争が行われた時代でもあった。

そもそも英語を含めた西洋語において theater とは「戦線（戦域）」（theater of war）を意味する軍事用語でもある。たとえば第二次大戦における European theater とは「ヨーロッパ演劇」ではなく、「ヨーロッパ戦線」を指す。theater of war は、同じ意味の十七世紀のラテン語 theatrum belli に由来するのだが、この時代から戦場を一種の劇場のようなものとして見る発想が生まれたということであろう。

さらに、theater of war という言葉が生まれるはるか以前から、自らの安全を確保された観客は、演劇的な空間で見世物として行われる戦争を楽しんできた。たとえば古代ローマの円形闘技場では、模擬戦や海戦が行われたことが知られている。また劇場空間に限らず、華麗な軍装をした王侯や騎士たちが観衆の目を意識して市中を行進するというパフォーマンスは、中世ヨーロッパにおける「入城式」を始めとして、ルネッサンスでは王権を誇示するためのスペクタクルとして盛んに行われた。⁷⁾

これに加えて、古代ローマの劇場を「再現」するために十七世紀のヨーロッパで建設されたイタリア式額縁舞台による劇場も、単に劇を上演するための場ではなかった。たとえばパルマのテアトロ・ファルネーゼでは、

「平土間」（英語でオーケストラと呼ばれる一階の客席空間——当時は固定された椅子は置かれていなかった）で、騎馬戦や海戦が行われた。⁽⁸⁾

このような伝統を受け継ぎつつ、近代において戦争の見世物化を興行ベースで実現したものの一つが、英語で water drama（または aqua drama——水上劇）と呼ばれるものである。⁽⁹⁾ ロンドン郊外にある劇場サドラーズ・ウエルズでは一八〇四年（これはナポレオン戦争の最中である）に、巨大な水槽が導入され、水を張った舞台の上で模擬海戦が演じられた。『ジブラルタル包囲戦』では一七七隻のミニサイズの軍艦を使つてイギリスとスペインの海戦が再現され、縮尺された軍艦の大きさに合わせるために子供の俳優が使われたという。⁽¹⁰⁾

一方、この水上劇の陸上版ともいえるのが hippodrama（騎馬劇）である。これはサーカスの一種として行われた興行であるが、その演目のなかには過去の戦いを再現するものも含まれていた。たとえばナポレオン三世の時代、パリのシャトレ座で一八六三年に演じられた『マレンゴの戦い』（一八〇〇年にナポレオン一世がオーストリア軍に勝利した有名な戦い）である。⁽¹¹⁾ 水上劇や騎馬劇は十九世紀後半以降は興行として衰退していくが、やがて映画がこれらに取って替わることになる。

こうした戦争の見世物化の一方、戦争を人間のドラマとして、すなわち戦争に直面した人間の心理と行動を描くことも、西洋演劇の起源とともにあった。上に挙げた『ペルシアの人々』は、劇の上演からわずか七年前の出来事であるペルシアとギリシャの都市国家間の戦いの結果を、敗北の報告を受けたペルシアの宮廷の側から描いたものである。

さらにトロイ戦争に敗れ、ギリシャ方に引き渡される女と子供の過酷な運命を扱ったエウリピデスの『トロイアの女たち』（紀元前四一五）は、当時のギリシャの観客にとつてすでに伝説的なものであったトロイ戦争を描いている。しかし同時にそれは、その前年にアテナイが行った戦争行為（アテナイとスパルタの間で十年以上にわたつて続いていたペロポネソス戦争の渦中において、当時中立を保っていたメロス島の住民に対してアテナイ

が行った侵略と虐殺)を想起させるものだった。

このエウリピデスの事例は、戦争と演劇の関係について考えるうえで一つのヒントを与えてくれる。まず、演劇が戦争に関わるとは、戯曲(舞台)が同時代の戦争を直接表象する場合と、演劇(舞台)が戦争に直面する(あるいは戦争という歴史的な文脈の中に置かれる)場合があるということである。

英語では、前者を war play (「戦争劇」と呼ぶことができるの)に対して、後者は theater at war (「戦時演劇」と表現できる。両者は時系列的に重なる(すなわち戦争中にその戦争を題材とした劇として演じられる)ことが多いが、そうでない場合(戦後になってから戦争についての劇が演じられる場合、あるいは戦前において、戦争を予想した芝居が上演される場合)もある。一方、「戦時演劇」(戦時下に上演された舞台)であっても、もちろんそのすべてが戦争を表象しているわけではない。

上記のエウリピデスの戯曲を、こうした観点から整理すると、次のようになる。まずそれは、メロス島の虐殺を直接扱っていないので、時局的な「戦争劇」(war play)とはいえない。しかし、ペロポネソス戦争下のアテナイで演じられたという意味では「戦時演劇」(theater at war)である。さらに、この作品が過去のトロイ戦争を扱っていることは、より一般的な形で戦争を扱った演劇(戯曲)として、「戦争演劇」(theater of war)と呼ぶことができる。

したがって本書では、同時代の戦争を扱った、日本語で言うところの「際物」としての劇を「戦争劇」(war play)と呼び、戦時下における舞台全般を「戦時演劇」(theater at war)と呼んで両者を明確に区別したうえで、両者を包含する上位概念として「戦争演劇」(theater of war)という語を用いることを提案する。すなわち左図のようになる(図0-4)。

こうした概念規定が必要であるのは、英語による先行研究において、war play, theater of war, theater at war という用語が必ずしも明確に定義されることなく用いられているからである。

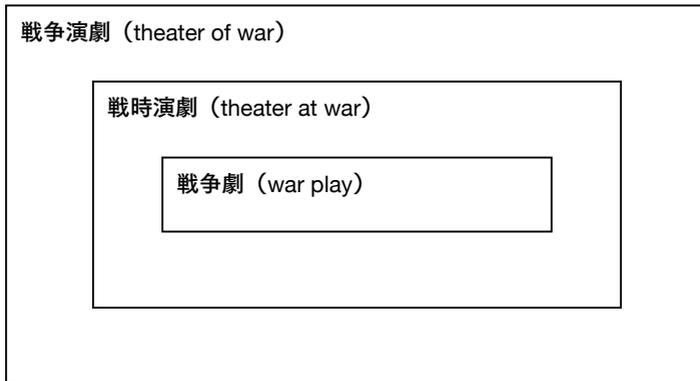


図 0-4 「戦争演劇」の概念図

ここで注意すべきは、特定の戦争を題材とした「戦争劇」ではなくても、戦時下での演劇（「戦時演劇」）は、戦争を扱った「戦争演劇」になり得るということである。このメカニズムを典型的に示すのが、批評家のスーザン・ソクタグが一九九三年にサラエヴォで演出した『ゴドーを待ちながら』である¹³⁾。

当時、民族浄化の脅威を含めた内戦の渦中にあつたボスニア・ヘルツェゴビナのサラエヴォ（第一次大戦の発火点になつたのもこの都市である）において、いつまで待ってもこないゴドーを待ち続ける二人の浮浪者を舞台に登場させたことは、上演の成否は別として——戦争を直接扱ったわけではないベケットのこの作品を、「戦争演劇」にしたのである。

戦時下において、その戦争を描いた「戦争劇」(war play)と、戦争に「直面した」状況下で演じられる演劇（戦時演劇 theater at war）、さらに両者を包含するものとしての戦争「[つつつ]」の演劇 (theater of war)。

第一次大戦中のフランスにおいて、戦争と無関係であるように見えながら戦争に奉仕した「戦時演劇」の例として、フランス古典劇を挙げることができる。これについては第二章で見ることになる。さらに、古きよき「昨日の時代」との断絶がもたらした過去へのノスタルジーを扱った舞台も、第六章で言及す

るように、戦争に影響された「戦時演劇」の一つとして捉えることができる。

第一次大戦と演劇——フランスにおける先行研究

二十一世紀以前のフランス演劇史において、第一次大戦中のフランス演劇は無視されてきた。ジャクリヌ・ド・ジョマロン（編）『フランスにおける演劇』（一九八九）は大部のフランス演劇史であるが、本文中で第一次大戦に触れた部分は皆無である。巻末に付された年表においても、一九一五年についてはただ一行、「劇場閉鎖」とある。翌一六年については、項目すら立てられていない。¹⁴

戦争中の他の年についても、年表において、演出家ジャック・コポールのニューヨークでの演劇活動や、有名なコクトー、サティ、ピカソの協力によるディアギレフのロシア・バレエ団の『パラード』上演（一九一七）、あるいはジェミエによるシェイクスピア上演といった事項について触れるだけで、この時期のフランス演劇はそれ以外に何も見るべきものがなかったかのような印象を与える。一九九七年にアラン・ヴィアラ（編）によって刊行されたフランス演劇史『起源から今日に至るフランス演劇』においても、第一次大戦は完全に無視されている。¹⁵ 実を言うと、第一次大戦中のフランス演劇は早い時期に注目されていた。『演劇史学会報』は、一九〇二年に創刊された古いタイプの学術誌、すなわち演劇史の好事家が集まった学会の刊行物である。¹⁶ 名誉会長のアンリ・ルージョンは「国立美術学校」校長で著作も行う文人官僚、初代会長は有名な劇作家のヴィクトリアン・サルドゥであった。さらに作曲家のサン＝サーンスも会員の一人であった。

『演劇史学会報』は第一次大戦勃発とともに刊行を中断するが、戦中に出された数少ない二つの号においてこの時期の演劇が特集されている。まず同誌の一六・一七年の合併号において、軍隊で演じられた演劇が紹介されている。¹⁷ さらに一七・一八年合併号（これは一八年十月、すなわち第一次大戦終結の直前に刊行された）において