

<b>Title</b>	戦争とメロドラマ：第一次大戦下のフランス演劇における女性の表象
<b>Author</b>	小田中，章浩
<b>Citation</b>	人文研究. 62 卷, p.25-44.
<b>Issue Date</b>	2011-03
<b>ISSN</b>	0491-3329
<b>Type</b>	Departmental Bulletin Paper
<b>Textversion</b>	Publisher
<b>Publisher</b>	大阪市立大学大学院文学研究科
<b>Description</b>	井上浩一教授：伊藤正人教授：荒木映子教授退任記念

Placed on: Osaka City University Repository

## 戦争とメロドラマ — 第一次大戦下のフランス演劇における女性の表象 —

小田中 章 浩

第一次大戦中のフランスの戦時下演劇の特徴は、きわめてメロドラマ的だったことである。それは善悪に関するマニ教的な二元論に基づき、愛国心に結びついた単純で大げさな感情を強調するものであった。こうした演劇では、女性の登場人物も戦場での「正義の戦士」を励ます「美しい魂」として「動員」された。しかしながら戦争が長期化して深刻の度を増すにつれて、戦時下演劇のメロドラマ的構造が、プロパガンダとしては役に立たないものになった。本論文は、当時のフランス演劇に登場する女性、すなわち愛国主義的な母親や、代母 (marraine)、あるいは強い女性といった登場人物を通じて、当時のフランス演劇が戦争の現実を表象することに失敗した経緯を分析する。

### 序 論

J・B・エルシュテインは『女性と戦争』において、好戦的な男性と平和を愛好する女性というイメージが西洋における支配的な表象となっており、われわれの言説や世界の認識にさまざまな形で影響を与えていると指摘している<sup>1)</sup>。確かに西洋の歴史や文学においては、「正義の戦士」としての男性と「美しき魂」としての女性という原型的な対立が、繰り返して現れる。しかしエルシュテインは、女性が「猛々しい少数者」として実際に暴力的な行為に走ることが稀ではなかったこと、あるいは「平和的少数者」として男性が暴力を拒否した例を挙げつつ、男性＝暴力／女性＝平和という二分法の虚構性を暴いてみせる。

戦争や暴力をめぐる男性と女性の性差が極端なまでに強調され、結果として後にそれが揺らぐきっかけを作ったのは、18世紀末から現れたナショナリズムである。ナショナリズムは、「正義の戦士」と「美しき魂」がそれぞれに国家のために働くことを求めた。

興味深いことに西洋におけるナショナリズムの勃興は、メロドラマと呼ばれる表現形式が流行した時期と重なっている。メロドラマとは18世紀末に生まれた音楽入りの大衆演劇であり、感傷的な筋立てによって人気を博した。メロドラマの構造上の特徴は、無垢な心情の持ち主である主人公と、その行動を阻む悪人たちとの対立が、極端な二元論によって描き出されていることである。『メロドラマ的想像力』を書いたピーター・ブルックスによれば、こうしたメロドラマの善悪の対立構造の中には、それが誕生した当時の時代精神を読み取ることができる。彼は書く。

革命家のサン・ジュストが「共和国政府はその原理を美德に求める。さもなければ恐怖（テロル）である」と主張した時、彼はメロドラマのマニ教的な用語を使うことによって、中道を排する自らの論理を述べ、革命によって停止していた一つの状況を想定していたのである。こうした言葉が発せられたのは、新しい社会を何としても実現させ、美德による支配を正当化するためであった。（中略）革命は（引用者注：それまでの王権神授説による法制度に代わって）法そのものを世俗化し、共和国を道徳的な制度にしようとした。ところがそれが生み出したのはメロドラマだった。すなわち、国内外に存在し、偽りの美德を掲げ、悪党の烙印を押された敵に対して戦いを続け、何度となく彼らと対決して彼らを消滅させ、美德の勝利を確実にすることだったのだ<sup>2)</sup>。

上の引用文は、メロドラマという形式が含意するイデオロギー性を言い当てている。西洋において人間の想像力がますます世俗化し、演劇では「悲劇の死」が到来する中で、人々は極端な善悪の対立関係の中で生まれる架空の物語を消費する。そしてその過程において、無意識のうちにこうした物語に含まれる国家や文明の自己中心的な見方を正当化する。それは昨今の商業映画や、さらにはマスメディアの報道においても顕著である。

全か無かを志向するメロドラマ的言説は、ナショナリズムの成立期において、祖国に奉仕すべき女性にも向けられた。たとえばフランス革命の理論的支柱であり、同時にメロドラマの先駆的形態を作ったことでも知られるジャン＝ジャック・ルソーは、女性市民のあるべき姿について次のように述べている。

スパルタのある女性は、五人の息子を軍隊に送りこみ、戦闘の知らせを待ち望んでいた。奴隷が到着した。震えながら彼女は彼にニュースを求めた。「奥様の五人の御息子は亡くなりました。」「卑しい奴隷よ、私はそのようなことを尋ねたでしょうか。「我々は勝利しました。」母親は神殿へと走り、神々に感謝を捧げた。彼女こそ女性市民というべきものだ<sup>3)</sup>。

ルソーの考え方に従えば、女性は直接の戦いから排除され、母性によって命を育むという意味において、確かに平和的な存在である。ただし女性はその代償として、自らが生み出した命が失われるのを惜しんではならない。でなければ女性は「市民」ではなく、ただの野蛮な存在なのである。

一方、ナショナリズムの発揚とそれが引き起こす戦争が一つの頂点に達し、結果としてこうしたシステムを変化させる最初のきっかけを作ったのが、第一次大戦であった。そこでは当初、ナショナリズム的観点から「正義の戦士」と「美しき魂」という男女の役割分担によるプロパガンダが盛んに行われた。しかし戦争が予想を超えた長期戦となり、戦争による犠牲者が大き

くなり、女性が工場に動員される総力戦となるに従って、戦意を高揚するために旧来のステレオタイプを用いて女性を表象することは困難になっていった。

同時にそれは、真実と嘘、善と悪、あるいは男性的なものとの女性的なものという対立に基づいたメロドラマ的な発想が、戦争のプロパガンダとして機能しなくなってしまったことを意味する。以下においては、今日ではほぼ完全に忘れられている、第一次大戦下のフランスで書かれた戦争を主題とした戯曲（以下ではこれらを適宜、戦争演劇あるいは戦争プロパガンダ劇と称することにする）のいくつかを取り上げ、こうした作品において女性の表象がどのように扱われたのかを明らかにしてみたい。

## 愛国主義と母親

1914年6月のサラエヴォ事件に続いて8月2日にフランスで総動員令が発令された時、それはフランス国民にとって晴天の霹靂であった。8月末にはドイツ軍はパリの数十キロ手前に迫り、9月2日に政府はボルドーに移転した。こうした中でパリの劇場は閉鎖され、演劇活動が本格的に再開されるのは16年頃からである<sup>4)</sup>。劇作家のギヨ・ド・セは、戦後の1918年に刊行された『演劇史学会紀要』において、1914年から18年にかけて戦争を主題として書かれた戯曲として、約210編を挙げている<sup>5)</sup>。これらの半数近くは実際に上演されている。また上記の戯曲のうち、半数以上は一幕かそれ以下の短い芝居である。これは物資も人員も（俳優を含めた多くの演劇人が徴兵されていた）限られていたからであろう。

ジャン＝ジャック・ベッケルが指摘するように、戦時中に発表された文学作品は直接あるいは間接の検閲の対象となっていたので<sup>6)</sup>、反戦劇を書くことはほぼ不可能であった<sup>7)</sup>。従ってこの時期に戦争を主題として発表された戯曲は、その意図の露骨さはともかくとして、多かれ少なかれ戦意高揚を目的としたものと考えることができる。少なくとも、戦争遂行という国策に反するものは書けなかった。また、こうした芝居が対象としていたのは、基本的には後方にいる人々であり、前線の兵士ではなかったことに留意する必要がある。

こうした戦争演劇の中で、女性が登場する作品としてまず取り上げなければならないのは、母親が登場する芝居である。エルシュタインも指摘するように「『母』という語は戦争をしているあらゆる国で、繰り返し宣伝活動に使われた」からである<sup>8)</sup>。そこでは前述のルソーの言説に見られたように、敢然として息子を戦場に送り出す「スパルタの母」のイメージが強調される。

しかし西洋の伝統的な劇作術に従う限り、戦地に息子を送り出す英雄的な母親の姿は、それだけでは芝居にならない。そこには何らかの葛藤がなければならない。そこで、息子を戦場に送り出す母親の悲しみという対立的なモチーフが登場することになる。しかしそれは、劇作家にとってジレンマを与える。母の嘆きを強調し過ぎると反戦劇のように見えてしまうからで

ある。劇作家はこの矛盾を解決しなければならなかった。

第一次大戦中の戦争演劇において母親を描いた戯曲は、多かれ少なかれこの問題と直面している。たとえばアルマン・ブールによる一幕劇『戦闘の合間に』（1915）では<sup>9)</sup>、息子の安否を確かめようとした母親が戦場を訪れ、そこで一兵卒である息子と再会するが、戦闘が始まってしまう。息子は負傷した上官から敵前逃亡を疑われるが、母親は必死に事情を説明する。上官は「祖国（フランス）は母よりも大切なのだ」と言って絶命する。それを聞いた息子は、死を覚悟して戦場に戻っていき、後には泣き崩れる母親が残されるところで幕となる。

この作品は、そもそも母親が戦場を訪ねるという設定に無理があるだけでなく、祖国のために人間の情愛を犠牲にするのが当然というメッセージが強調されすぎて、今日的な視点からすればむしろナンセンスな戯曲となっている（ただしこの作品は再演までされているので、戦争初期にはかなり人気があったのだろう）。

同様の問題は、同時代のセルビアの出来事を描いたという触れ込みの『セルビア人の魂』（1916）という戯曲にも見られる<sup>10)</sup>。ここでは四人の息子を徴兵されて失ったセルビア人の老婆ゾルカが、彼女の住む村を占領しているブルガリア人を追い払うために狂気を装い、近くまで来ているフランス軍への連絡に成功する。この戯曲においても、ドラマの焦点は息子を失った母親の陰鬱な生活であるにも関わらず、それはフランス軍の到来による勝利というご都合主義的な幕切れのために利用されるだけで、このモチーフが深く追求されることはない。

このように戦争プロパガンダ演劇においては、戦場を描きながら、毅然として息子を死地に追いやる母親と息子を失う母親の悲しみの双方を前面に押し出すことは困難であり、その多くは中途半端なものに終わっている。一方、戦場という舞台設定にこだわらないことでこの矛盾を解決した作品として、アンドレ・デュマの『永遠の現前』（1917）がある<sup>11)</sup>。

これは全体で300行にも満たない短い韻文作品であり、「一幕の夜想曲」と銘打たれている。登場人物は、母と息子だけである。上演場所は記されていないが、母は女優のS. ヴェーベルによって、息子はG・ルロワによって演じられたとある。舞台設定は次のようなものである。

かなり簡素な室内。若い男の寝室。書き物机、衣装箆筒、本が積み重ねられた棚板。髪が白くなりかけた母親が暖炉の近くで通夜をしている。薄暗い片隅にカーテンのかかった寝台がぼんやりと見える。時間は深更であるに違いない。夜の大きいなる神秘の幕が上がろうとしている。ランプの灯はかほそいが、月の繊細な光がカーテン越しに見える。非常に遠くでかすかな砲声がかすかにしているが、最初の詩句と共に消える<sup>12)</sup>。

台詞は二行ずつ脚韻を踏んだ伝統的な十二音の韻文（アレクサンドラン）で書かれているが、表現は平凡で、劇詩として特に注目に値するとは思われない。劇の冒頭において母は次のように嘆く。

母（独りで）：何ということだろう…いつも、あそこであの響きがする…

（彼女は耳を澄ます。もう何も聞こえない。）

そして静かになる。…今何時だろう。わからない…

きっと遅いのだろう。ランプの油がなくなりかけている。

（彼女は立ち上がろうとして、しばらく待つ。）<sup>13)</sup>

母は、出征した息子が部屋に残したさまざまな物を数え上げながら、まだ息子がそこにいて、「ただいま、母さん」と言う声が聞こえるようだと語る。すると暗がりの中で「ただいま、母さん」という声がして、息子が現れる。ただしそれは「(フランス軍の) 青い軍服を来た兵士による、悲劇的というより甘美なものであり、清潔な衣服を着た体はほっそりしており、戦争の恐怖を喚起するものは何もない。」

声（さらにはっきりと）： ごめん母さん、僕だよ…

母（夢であるかのように、まだ疑いつつ）お前なのかい！…

（彼女は腕を差し出し、ためらう。まだ信じられずに。）

息子（限りない優しさで）：そうだよ。夜の広大な神秘のなかで

天が少しばかり近づいてくるように思われるこの時に

僕たちのように地上で愛し合う者のために

神様は一時の密かな出会いを許してくださるのです<sup>14)</sup>。

親子の再会という感傷的な場面を冒頭に配することによって、その後の観客の関心は、二人が置かれている状況を理解することに向けられる。すなわち突然出現した息子は、生きているのか死んでいるのか、これは現実の光景なのか、それとも幻影なのか、ということである。

劇の詩句は、生身の身体を備えた息子の姿形を浮かび上がらせるかのように、こうした疑問を少しずつ明らかにしていく。「お前のようにひ弱な青年がなぜ戦争に行ったのか」と問いかける母に対して、息子は出征時の情景を想起する。

息子：思い出してよ、それまで何の心配もなかった人々が、

— 勤め人、商人、店員、学生が —

「ラ・マルセイユーズ」を合唱し、「戦争だ！戦争だ！」と叫びながら

待ち受けている列車に乗って東方に向かったとき、

パリの娘たちは若者に薔薇の花を投げ、

場末の労働者の妻は夫に寄り添い、

恋人たちは少し離れた場所で多くのことを想い、  
言うことがありすぎて、何も言えなかった。  
突然、汽笛が最後の別れの時を告げた。  
そして母さんに大きなキスをしてほくの心は和らいだ。  
母さんの両腕はほくを引き止めていたけれど、それでもほくを行かせようとしていた。  
母さんの口は「行かないで！」と言っていたけれど、目は言っていたね。「行きなさい！」  
と<sup>15)</sup>。

次いで「捉えがたい影」を抱擁するかのように両腕をのばす母に対して、息子は自分が祖国のために死んだことを明らかにし、祖国は自分の血と同様に母の涙をも必要としたのであり、母の嘆きにも何かの神慮があるのだと説く。そして息子は自らが戦死した状況を母に語り聞かせる。

息子（母を慰めるために感情を押さえながら）：母さん、死ぬのはそんなに難しいことじゃない！…

今でも全てが目に浮かぶ。それは七月のある朝のことだった、  
静かな大地は人がまったく見えないように見えただけれど、  
緑なす麦畑を横切って、薄い一本の線が  
敵が見張っている場所を示していた。

（中略）

突然叫び声が響いた。「前へ！…」と。

全員が進んだ！…たちまち激戦になった。

ぼくたちは進んだ。援護射撃に助けられて、

横並びになって跳躍し、同志愛に包まれ、

砲弾が交錯する中を。榴弾が炸裂する。

どこかから「ラ・マルセイエーズ」が聞こえてくる。

（中略）

目の前でこれまでのぼくの人生のすべてが繰り返され、

そしてぼくには母さんの姿がありありと見えた

こんな身近に感じられたことがなかったほど…でも

ぼくたちの隊列が敵の塹壕に到達した瞬間、

突然ぼくは胸をやられたのを知った。

そして倒れた。ぼくの視界は混乱し、

そしてつぶやいた。「死ぬってこういうことなのか！…」と<sup>16)</sup>。

息子から戦死の状況を聞かされた母は、少しずつ自らの境遇を受け入れる心境になる。しかし彼女はそのまま息子の幻影と一緒に暮らせるのではないかという希望にすがる。それに対して息子は答える。

息子：私たちはいずれ虚空の中で再会するのです。  
 不安で孤独な夜がまだしばらくあるとしても！  
 刻一刻と私たちは互いに近づき、日一日と  
 あなたはぼくの方に歩みを進めるのです。  
 そして私たちは、今日このままの姿で出会うでしょう。  
 そして再びあなたの手に帰る息子は、  
 あなたの宝であり続けるのです。人々が永遠に手にすることができるのは、  
 失われたものだけであるこの地上で<sup>17)</sup>。

そうするうちにやがて夜が白み始め、息子は去っていくことが明らかになる。

息子：死者は、彼らを忘れていく人々のことを決して忘れません。  
 死者を蘇らせるのに必要なのは、愛だけなのです<sup>18)</sup>。

別れを告げる息子に対して、母の次の言葉で芝居は終わる。

母（独りで、忘我の境地）：涙する者は幸いだ、いずれ慰められるのだから！<sup>19)</sup>

エルシュテインは、戦場で生死の際をさまよう兵士（子供）と、出産を体験する母親の間には奇妙な親近性があると言う。

母親と子供も、腹部（引用者注：戦場で戦う兵士はうつ伏せになって腹部を守らなければならない）、身体の安否、保護の追求といった事柄に関係する世界にどっぷりと浸かっている。身体の有様が、母親と兵士の生活を規定する。（中略）母親と兵士は特殊な音に敏感だ。シクシク泣き、叫び、金切り声、哀れっぽい泣き声、シーという声、爆発音、こうした音声に敏感である。彼らは音に対して適切な反応ができるため、難関を切り抜ける。（中略）

兵士の殺す義務と母親の生かす義務はまっこうから対立すると言い、両者の体験の構造が同一だとする考えに異議を唱える人がいるかもしれない。しかし、そう割り切れるものではない。男性の戦争体験は防衛的であり、（大部分）攻撃を抑止する物語、守り、救い、



妨げようとする努力の物語である<sup>20)</sup>。

『永遠の現前』は、一見したところ国家のために犠牲になる息子と、息子の死を受け入れる母親の姿を描いているように見える。しかしこの戯曲がそれだけにとどまっていないのは、エルシュテインが指摘するように母親と息子に共通する身体感覚を喚起するからであろう。それはこの作品が舞台作品であり、音声によってイメージを呼び起こすことが大きい。この作品の詩句の凡庸さは、実際に演じられることによって軽減されるだろう。ギヨ・ド・セも、母を演じた女優のヴェーベルが「嘆きの母親」(mater dolorosa)を見事に体現したと語っている<sup>21)</sup>。

この作品が興味深いもう一つの点は、それが日本の夢幻能を思わせる構造を持っていることである。ただしそれは、生者の哀惜の念の強さのために死者の幻影が登場するという発想が共通しているからであり、劇作家のデュマが日本の能から影響を受けたとは考えられない(ノエル・ペリーによる能の紹介『五つの能』がフランスで出版されるのは1921年のことである)。さらに見方を変えれば、この戯曲のように、死者が生者のもとを訪れるという発想の作品は、今日では特に珍しいものではないが、当時としては1909年にハンガリーの劇作家モリナーリが発表した『リリオム』のような先行例がある程度である。

## 「代母」という制度

第一次大戦中のフランス演劇に現れた女性の表象、特に母親のイメージをめぐる避けて通ることができないのが、この時期に大きな社会現象となり、さまざまな問題を引き起こした「戦争代母」(marraine de guerre)という制度である。これは、前線において家族からの手紙を受け取ることのできる兵士と、そうした係累を持たない兵士との士気の落差を埋めるために、一般の女性が代母(これはキリスト教の名親を意味する)となり、慰問のための手紙や小包を身寄りのない兵士に送るというシステムである。こうした兵士は、代母の「名付け子兵士」(filleul)と呼ばれた。これが最初に発想されたのは、フランスが開戦してから数ヶ月後の1914年末のことであり、翌1915年1月には「兵士の家」という民間団体が設立されて、日刊紙「エコー・ド・パリ」が無料で宣伝を行った。他の新聞や雑誌も次々と類似の組織や企画を立ち上げ、各社には代母になりたいという女性からの申し込みが殺到した<sup>22)</sup>。

当初この制度が熱狂的に支持されたのは、首相ポワンカレが唱えた挙国一致体制、すなわち進歩派と保守派の対立による開戦前の世論の分裂を、「聖なる同盟」(union sacrée)の名の下に結集させる理念と合致していたからである。代母の下では、階級や出自に関係なく、全てのフランス兵は祖国のために戦う彼女たちの息子となる。しかも代母は既婚者や母親である必要はなく、少女であっても高齢者であっても構わない。このようにして女性は、労働力として動員される以前に、戦争に参加するための新たな方法を与えられたのである(もっともその多く

はブルジョワの女性だった)。やがて代母を持つことを希望する兵士は、実際に家族を持たない兵士の数以上に増え、新聞や雑誌の文通希望欄では処理できないほどになった。しかし彼らの全てではないにせよ、その少なからぬ部分が望んでいたのは、母親というよりも、戦場ではそれ自身が貴重な機会となる女性との文通であり、さらに実際にこうした女性と出会うことだった。

戦争代母という制度は、いくつかの矛盾を抱えていた。一つは、それが本当の母と息子との関係ではない以上、兵士の側からすれば性的なものを含んださまざまな妄想を可能にしたことである。同様に代母となる女性にとっても、愛国主義の名の下に独身の（実際にそうであるかどうかは別として）男性と自由に文通する機会を手にすることになった。しかもそれは基本的に文通による関係であるため、お互いにその身元を偽ることができる。結果として戦争が膠着状態に陥った1916年頃から、戦争代母は風俗を乱す要因として保守派から非難されるようになる<sup>23)</sup>。

また、こうした状況を組み合わせてさまざまな悲喜劇を導き出すことは、多少文才のある者にとっては容易である。実際、第一次大戦中の代母は文学作品やシャンソンのテーマとなっただけでなく、これを題材として多くの戯曲が書かれた。代母を扱った喜劇の代表作として、1916年にパレ＝ロワイヤル座で初演されて大ヒットした三幕の喜劇『マダムと名付け子兵士』(M・エヌカン、P・ヴェベルおよびH・ド・ゴルス作)がある<sup>24)</sup>。この芝居は、代母のイメージが兵士にもたらす妄想を戯画化した典型的な作品ということができる。

戯曲では、友人の名を騙って名付け子兵士になりすました男が、休暇中に美しいブルジョワの代母に言い寄ろうとする。ところがそこで次々と人物の取り違えが起り、話はドタバタ喜劇的展開を見せる。この舞台が風俗壊乱の罪から逃れることができたのは、S・R・グレイゼルが述べているように、劇中の二組のカップルが今後九ヶ月で二人の小さなフランス人の男の子を祖国にもたらすことを条件として、彼らの未遂に終わったアヴァンチュールが許されるからであり、そのような形で母性の称揚が行われているためである<sup>25)</sup>。

一方、代母を扱ったより真面目な戯曲としては、1915年12月にサラ＝ベルナール座で上演された『ジャヌーの七人の名付け子兵士』(ギヨ・ド・セとジェーン・カチュール＝マンデスの共作)がある<sup>26)</sup>。作者の一人であるジェーン・カチュール＝マンデスは、有名な高踏派の詩人の二度目の妻であり、大戦中に傷痍軍人協会の設立を始めとして多くの愛国的な活動を行った<sup>27)</sup>。主人公のジャヌーを演じたのはコメディイヤー・フランセーズの女優マリー・ルコントであり、他の登場人物もコメディイヤー・フランセーズを始めとしてポルト・サンマルタン座、ジムナズ座の俳優によって演じられている。この作品が興味深いのは、それが傷痍軍人協会の募金のために上演されことからわかるように、そこに描かれる代母のイメージや言説があくまで公式見解の中にとどまっており、逆にそのために代母という存在の不気味さが示唆されているからである。

この戯曲に特に筋らしいものはなく、ジャヌーと呼ばれるブルジョワの婦人のサロンに、彼女が代母をしている七人の名付け子兵士が集まっている。ジャヌーは、彼らに菓子や酒などを振る舞いながら、彼女の友人であるらしいカトリーヌという女性と一緒に、兵士たちの話に耳を傾ける。

七人の兵士たちは、それぞれ月曜（Lundi）から日曜（Dimanche）という寓意的な名前が付けられており、その語義に沿って性格が書き分けられている（たとえば火曜（Mars）は、軍神マルスのように好戦的であることや、土曜（Samedi）は、その名前がサバトを連想させるように、戦いにおいては悪魔的な働きをすることがジャヌーによって語られる）。劇は次のようにして始まる。

（幕が上がるとジャヌーが月曜の上に身をかかめている。彼は二十歳の小柄な兵士であり、長椅子に腰掛けている（彼は右腕を切断されている）。他の兵士は話したり、煙草を吸ったりしている。）

ジャヌー：この包帯を巻かせて頂戴…

月曜：すみません。

ジャヌー：なぜ私にすみませんと言うの？

月曜：でも…

ジャヌー：だから何なの？

月曜：マダム…

ジャヌー：いい、わかって頂戴、  
私は代母だから、そうしようとしているの。

私はこの名前と呼ばれるのを誇りに思っているのですから。

私はあなたに奉仕できるのが本当に誇りなのですから。

月曜：とんでもない

そんな、誇りじゃありませんよ<sup>28)</sup>。

この冒頭のやり取りにおいて、すでに代母と名付け子兵士とのヒエラルキー的な関係が示唆されている。すなわち彼は、ブルジョワの婦人に奉仕されるのを恐縮しなければならない存在である。そもそもこの婦人はなぜジャヌーという、どこか甘えた響きを持つ名前なのか（ちなみにフランス語でヌヌー（nounou）は、乳母を意味する幼児語である）。彼女は説明する。

ジャヌー：私が自分の本当の、公式な名前でも署名した手紙を

この子たち（引用者注：名付け子兵士たちに）に、送ったら、ああ、きっと、皆に信用さ

れなかったでしょう。

私には別の意味をもった名前が必要だったのです。

世間によく知られているのではない名前、

彼らと同じ大地から出てきた名前、

百姓女とか、お針子の名前が。

だから私は選んだのです（私の乳母が考えた短くてわかりやすい

言葉を。どこから出てきたのかももうわからないけれど）

この名前を。そして私はこの簡単な名前前で署名したのです。ジャヌーと<sup>29)</sup>。

すなわち彼女は、名付け子兵士との文通において彼らを辟易させないように、ジャヌーと名前を偽っていたのである。しかし名付け子兵士を自宅に招いてしまった今となっては、彼女は自分の身元を隠すことはできない。こうして「代母」の本当の姿をめぐる、喜劇でよく見られる状況が出現するのだが、ジャヌーは次の一言でそれを切り抜ける。

ジャヌー（月曜に）：私のことが怖くないわね？

月曜：はい、いえ、もちろんです！<sup>30)</sup>

ジャヌーは、兵士たちに対して、祖国のために自らの血を流すことのできない女性であることを嘆いてみせ、彼らの英雄的行為を最大限に讃える（台詞は韻文で書かれている）。しかし戦闘で右腕を失った月曜が、もはや徴兵前の職業に戻れないことを嘆き（出征前、彼は版画職人だった）、むしろ戦死したかったと訴えると、ジャヌーの態度は一変する。

ジャヌー：ならば左手を使えば上手に仕事はできるのです…

だから、学ぶのです。

月曜：サロンではそう仰るかもしれませんが、

それは不可能です。

ジャヌー：この男は苦しみの中で頑になっている！

フランスに不可能という言葉は存在しないのです。

それは人間的なところなど何もない、時代遅れの言葉です<sup>31)</sup>。

さらにジャヌーは、手足を失った傷痍軍人を救済するために、彼らを兵隊の人形を作る学校で学ばせていると語り、月曜もここで学ぶことによって、子供時代に兵隊ごっこをした時の興奮とフランスの栄光を知るだろうと述べる。そしてカトリーヌと二人で、彼らが作った兵隊の人形を手にとってみせる。その中にはフランス救国の英雄ジョッフル元帥や、ドイツのヴィル

ヘルム二世も含まれている。作者の意図はともかく、今日的な視点からすれば、二人の女性が兵士たちの人形を操るこの場面は奇怪である。

その後芝居は、火曜から日曜までの他の六人の兵士たちによる、一種の「狂言尽くし」の趣となる。ある者は前線で演じられた芝居や歌謡を再現してみせ、別の者は生々しい戦闘の体験を語ったり、敵軍が市民に対して行った残虐行為について証言する。またこれらの兵士の中で金曜はセネガル出身の黒人であり（なぜ彼が金曜なのかと言えば、『ロビンソン・クルーソー』のフライデーを思わせるからだと言う）、決まり文句のように崩れたフランス語（「ええです（Y a bon）」）を使うのだが、ジャーヌーはフランス兵に区別はないと平等主義的な言辞を吐きつつ、「通訳がいなくても意味はわかる」などと、意図せずに差別的な発言をしてしまう。

最後に兵士たちは再び前線に戻ることを告げ、ジャーヌーとカトリーヌに暇乞いをする。そして舞台には、ジャーヌーと月曜だけが残される。他の名付け子兵士たちの姿を見て心を入れ替えた月曜は、自分もまた国家に奉仕したいとジャーヌーに申し出る。ジャーヌー喜んで月曜にペンとインクを持たせ、文字を書く練習から始めさせる。

ジャーヌー：これで救われたわ！

もう一度、生きて、考えて、微笑むことを学ぶのです。

いいわね？最初に、何て書こうかしら？

月曜（あたかも魂の奥から発せられるかのように、とてもゆっくりと）：フランス万歳！

(Vive la France!)

ジャーヌー（彼をやさしく抱きしめた後で）：そうね。じゃ始めましょう。

（ゆっくりと綴りを言いながら）V.I.V…

幕<sup>32)</sup>

傷痍軍人は、手や足を失った後でも、希望を持ち続けるという名目の下でさらに国家に奉仕することを求められる。残された腕で「フランス万歳」と書かされる月曜の姿は悲惨である。

上品な言葉遣いで名付け子兵士を戦地に送り出し、傷痍軍人に働くことを要求する代母ジャーヌーは、神話的な比喩を借りれば、全てを飲み込む死の母である。もちろんこの作品が上演された当時には、作者も俳優も、そして観客も大真面目だったのであろう。しかし現在の視点からすれば、この戯曲はもはや不条理劇の体裁を成している。

## 強い女性とフランス

第一次大戦中にフランスで書かれた戦争プロパガンダ劇において、未婚の若い女性が主人公

となる作品はそれほど多くない。それは、こうした女性と若い兵士の恋愛を描いただけでは、戦意高揚という目的に直接役立つ単なる恋愛ドラマになってしまうからである。従ってそこでは銃後を支える貞淑な妻や恋人であるとか、良き母になるための予備軍としての若い女性の姿が強調される。それ以外の状況において若い女性が大きな役割を担うとすれば、それは前章で論じた代母と同様に、兵士を鼓舞し、戦地へと赴かせる存在ということになる。

これに関連して見ておかなければならないのが、聖ジュヌヴィエーブを主人公としてこの時期に書かれた一連の戯曲である。聖ジュヌヴィエーブは五世紀に生きた聖女で、ゲルマン民族の大移動によって来襲したアッティラ率いるフン族からパリを守ったことから、パリの守護聖女として知られる。この主題をめぐるのは、マルグリット＝アロット・ド・フェイの『パリの聖ジュヌヴィエーブ』(1917)<sup>33)</sup> やオーギュスト・ヴィルロワの『リュテースの処女』(1915)<sup>34)</sup>、アルチュール・サンボンの『フン族の王、アッティラ』<sup>35)</sup> など一連の作品が書かれた。一般にフランスを守った聖処女としてはジャンヌ・ダルクが有名であり、この時期にも彼女をテーマとした舞台が上演されなかった訳ではない。ただし聖ジュヌヴィエーブの表象の方が好まれたのは、ジャンヌ・ダルクが戦ったのが第一次大戦においてフランスの同盟国であったイギリスであったこと、パリの目前にまで迫ったドイツ軍がかつての蛮族フンのイメージと重なる部分が大きかったからであろう。以下ではこのテーマを扱った作品の中から最も雄大な構想の下で書かれた戯曲として、マルグリット＝アロット・ド・フェイの『パリの聖ジュヌヴィエーブ』の内容を検討してみたい。

この戯曲は、当時ルテシア（リュテース）と呼ばれた五世紀のパリの町、すなわちセヌ川の中州にあるシテ島を舞台に、台詞を割り当てられた登場人物だけで三十人以上の人々が繰り広げる三幕の史劇である。ただし筋はかなり単純で、第一幕ではフン族来襲の噂に怯える住民たちの姿が描かれる。それを見たジュヌヴィエーブが神に祈ると、パリの町は守られるだろうという神託が下される（聖ジュヌヴィエーブは頻繁に神と対話したと伝えられる）。第二幕では、町から避難しようとする異教徒（非キリスト教徒）の住民たちと（この時代のフランス（ガリア）はまだ完全にキリスト教化されていなかったという設定である）、ジュヌヴィエーブを支持して町に留まろうとするキリスト教徒たちが対立するが、最後にジュヌヴィエーブの神託が明らかにされ、民衆は自らの力で町を守ることに同意する。

第三幕になると、人々はフン族と戦うために送り出された若者たちが戻ってくるのを待っている。しかし見張りが目にするのはわずか三騎でしかない。やはり敗北したかと民衆が絶望していると、それはローマからの使者である（当時のガリアはまだ西ローマ皇帝の支配下にあった）。生色を取り戻した人々がローマからの援軍はいつかと尋ねると、数ヶ月先になると言う。再び町からの脱出論が声高に叫ばれる。そこへ出征した若者たちがフン族の捕虜を連れて凱旋しつつあることが報じられ、人々は歓喜に包まれる。最後に、それまで頑にジュヌヴィエーブの主張に反対し続けてきた異境徒の哲学者、ディオニシオスもキリスト教に改宗することが告

げられ、幕が降りる。

この戯曲が、単なる史劇ではなく象徴的な民衆劇となっているのは、そこに外敵と戦うフランス人のあり方が理想的に描かれているからである。すなわち異なる意見（この戯曲に即して言えば、自衛派と避難派）の対立を許容しつつも、外部からの支援（ローマ皇帝）に頼らず、最後は神の加護を信じて国土を守り抜くという姿勢である。その意味においてこの戯曲で最も感動的な場面は、第三幕においてフン族を破って凱旋する若者たちの名前を、人々が口々に呼ぶ場面である。

子供たち：アンドレ！ フィリップ！

セザール：ロッシュ！

セルス：ジェルヴェ！

ユストシー：エティエンヌ！

商人のシュルピス：セヴラン！<sup>36)</sup>

そして作品全体を締めくくるかのように幕切れの前にジュヌヴィエーブは語る。

ジュヌヴィエーブ： 友よ、心安らかにいようではありませんか。唯一の幸せは、危機の中で手を携え、勝利の中で愛し合い、同じ歓喜の中で融け合うことなのです。生きている者たちを祝福し、高貴で純粋な死者たちの記憶を守ろうではありませんか。

(中略)

神は私たちを導き、そして姿を隠される。神は、私たちの救いがその御心の働きのみによって起ることを望まれなかった。

昨日の絶望にうちひしがれた町に

血と肉を備えたキリストが現れず、

ご自身が武器を取ることもなかった。

気高い行動によって走り出したのは、あなた方の息子たちだった

そして涙にくれた娘たちから、ガリアを救い出したのです<sup>37)</sup>。

しかしこの戯曲はその構想の大きさにも関わらず、それが発表された時点において、すでに説得力を失っていたと考えられる。なぜならそこで訴えられていることとは異なり、戦争が長期化するにつれて国内の意見の対立は深まり、自らの力だけによって自国を救うことは、もはや不可能になっていたからである。またこの戯曲では、戦いに出かけた若者は一人を除いて全

員が生還するが、現実の戦争ではそのようなことは望むべくもなかった。パリあるいはフランスを守護する聖ジュヌヴィエーブの象徴的な力は、失われていたのである。それは同じテーマを扱った他の戯曲についても当てはまることである。

ただし戦争における強い女性は、必ずしも理想化された代母や聖女によって具現される訳ではない。以下ではその対極にある存在として、当時の人気劇作家リュシアン・ネポティがクロード・ファレルとの共作によって書いた『戦いの前夜』(1917)<sup>38)</sup>を見てみよう。

この戯曲の特色は、五幕のうち最初の三幕が5000トンの軽巡洋艦アルマの艦内に設定されており、フランスの戦争演劇としては珍しく海が舞台になっていることである。ただし軍艦の内部とは言っても、それは士官食堂や士官室といった閉ざされた空間なので、劇場の客席から舞台を見る限りにおいては通常の室内とさほど変わるところはない。壁面にある丸窓や、時々交わされる軍事的な話題(たとえば海軍省から届く暗号電報)が、船を示唆する程度である。

戯曲の内容も、フランス演劇ではありふれた姦通という主題を戦時下に置き換えたものである。総動員令が下された夜、地中海にある軍港トゥーロンに停泊している軍艦アルマでは士官たちの夕食会が開かれ、そこに艦長コルレーの妻ジャンヌとその姉のアリスも招かれている。実はジャンヌは若い士官ダルテルと不倫の関係にある。ところが二人が艦内で遅くまで話し込んでいるうちに船は出港してしまい、ジャンヌは艦内で身を隠すことを余儀なくされる。艦がチュニジアのビゼルトに向けて航行中、敵味方不明の船と遭遇する。この船はいきなりアルマを雷撃し、アルマは沈没してしまう。

第三幕のこの場面はアルマの艦橋に設定されている。この芝居唯一の戦闘シーンであり、海戦をスペクタクルとして再現するために、沈没直前のアルマが左舷に向かって徐々に傾いていく(すなわち舞台の床を左側に傾斜させる)という趣向が用いられている。総員退去が命じられる中、負傷したダルテルは部下にジャンヌを救出することを命じて息絶える。

第四幕と第五幕は、必要な注意を怠ったために艦を失い、多くの部下を犠牲にしたという罪で軍事法廷によって裁かれることになったコルレーのために、事の真相を知るジャンヌが夫を救おうとする姿が描かれる。問題は、攻撃される前にアルマが出した敵味方識別信号に対して、ドイツの巡洋艦がフランス船であるという偽りの発光信号を行ったかどうかという点にかかっているのだが、アルマに乗っていた士官のうち、生存者は艦長のコルレーと当直士官であったブランブールの二人しかいない。しかもブランブールはかねてからコルレーに反感を持っており、また脱出の際の混乱で記憶が曖昧になっていると言う。こうして法廷でコルレーの有罪が決まりかけた最後の瞬間に、ジャンヌが自分も軍艦に乗っていたと名乗り出て、不倫した妻というスキャンダルと引き換えに、軍人としての夫の名誉を救ったところで幕となる。

この作品は『モンテ・カルロの女』(マイケル・カーティズ監督)という題名で、1932年にハリウッド映画になっている。基本的な筋は原作とほぼ同様であるが、ジャンヌ(映画ではディアナ)が歓楽街出身の薄幸の女性として設定されるなど、よりメロドラマ性を強調した内容に



なっている（1935年にはマルセル・レルビエ監督により、原作と同名のフランス語版の映画も作られている）。この作品が後に映画化までされた魅力は、不倫という汚名か夫の名誉かという葛藤に陥った妻の姿と、軍艦の戦闘シーンを混ぜ合わせた作者の劇作術の巧みさにあることは言うまでもない。

しかし原作の戯曲を丹念に読んでみると、そこには単に娯楽的な要素があるだけでなく、主人公ジャンヌの精神的な成長が示唆されていることがわかる。戯曲ではジャンヌと夫のコレレーは、それぞれ23歳と50歳という大きな年齢差のある夫婦として描かれている。そしてコレレーは第一幕において、ジャンヌが自分を夫としてではなく、幼い頃になくした父の身代わりとして慕っていることに気付き、それに傷ついていることを、そうとは知らないままジャンヌの不倫相手であるダルテルに打ち明ける。

アルマが沈没した後、それぞれ九死に一生を得て救われたコレレーとジャンヌのうち、前者は負傷がまだ癒えていないという事情があるにせよ、明らかに老け込んだ印象を与えるのに対して、後者は恋人のダルテルを失ったにも関わらず、夫を救うために積極的に行動を起こす。コレレーはジャンヌが変わって、「大きくなった」ようだと言う。そうしたジャンヌをよく示しているのが、法廷で身振りを交えながら真相を語る彼女の姿である。

ジャンヌ：ダルテル氏の部屋の船窓は開いていました…その窓からブランブール氏は「コブレンツ」（引用者注：ドイツの巡洋艦）の信号を見たのです…すぐさま「コブレンツ」は最初の回答を寄越しました。四つの赤色信号です。そしてダルテル氏は尋ねました〔身振り〕「君は当直士官だからあの信号が正かしいかわかるだろう？」この方は〔身振り〕は答えました。「そうだ」〔ブランブールも驚愕して椅子に倒れ込む。法廷のざわめきが大きくなり、次いで沈黙する。ジャンヌは続ける〕。さらにダルテル氏は尋ねました。「もう一つの確認信号に対する答えは」。この方は〔身振り〕は言いました。「青だ」。(以下略)<sup>39)</sup>

文学的な作品とは異なり、この戯曲においてジャンヌが自分の心境を語ることは少ない。そもそもジャンヌがなぜダルテルと恋仲になったのかも明らかにされない。しかし夫の冤罪が問題となる第四幕以後、彼女は明らかに行動的となる。結果としてそこに現れるのは、夫の名誉に奉仕するために自らの立場を犠牲にする「弱い性」の持ち主としての女性の姿ではなく、むしろ周囲の反応には関わりなく自己主張する女性である。その意味でジャンヌは、むしろ第一次大戦後に登場する行動的で自立した女性の姿を予告しているように見える。

## 結 論

第一次大戦中のフランスで書かれた戦争演劇は、そのメロドラマ的な側面が際立っている。

もちろんその最大の理由は、作者の大半が今日では忘れ去られているマイナーな劇作家であり、彼らの力量では、メロドラマの安易な劇作術に頼らざるを得なかったからであろう。しかしそうした事情を差し引いても、戦争演劇がメロドラマと親和性を持っていることも確かである。なぜならそこでは、主人公に対立する明確な敵がおり、その敵には最終的に勝利しなければならず、また戦意を高揚させるために、誇張され、しかも単純化された感情を描く必要があったからである。

こうしたメロドラマに女性を登場させることは、一見したところ効果的な手法であるように思われる。たとえば息子を戦地に送り出す母親というモチーフがそうである。しかし戦争に母親を登場させた戯曲は、『永遠の現前』のような例外を別とすれば、劇作術の面で破綻を生じている。その理由は、旧来の劇作術を用いる限り、戦争の苛烈さを描きながら、愛国主義的な母親と子を失う母の悲しみを同時に描き出すことができる設定を劇作家が思いつくことができなかつたためである。戦争に母を登場させ、しかもメッセージ性を持った芝居を作るには、後のプレヒトの戯曲に見られるような、劇作術の根本的な転換が必要だったのである。

むしろこの時期のフランスの戦争演劇で注目すべき女性像は、代母という、母にして恋人でもあり得るといふ特殊な女性のイメージである。これはカトリックの宗教的伝統がもたらしたものであり、イギリスやドイツのようなプロテスタント諸国には見られなかつた現象である。

この代母のイメージが集会的な表象まで高められると、フランス（あるいはパリ）を守護し、戦いを勝利へと導く聖ジュヌヴィエーブのような姿を取るようになる。あるいはフランスの栄光や希望の名の下に、名付け子兵士たちを死地へと追いやる死の女神を思わせる形象となる。名付け子兵士たちを励まして戦場へ送り出すジャヌーは、肯定的な見方をすればドラクロワの有名な絵画に描かれているように、三色旗を持って市民兵を率いる革命の女神（マリアンヌ）の姿と重なり合うであろう。しかし別の見方をすれば、ブルックスが指摘しているように、非道徳的な存在としての敵を、理性の名の下に徹底的に消滅させずにはいられないメロドラマ的な登場人物でもある。

さらに代母をめぐる当初の熱狂が薄れ、前線の兵士と後方の婦人との出会いの場として認識されるようになると、『マダムと名付け子兵士』のような喜劇の中で、代母は揶揄されるようになる。もっとも代母が当初からこうした曖昧かつ猥雑なイメージを含んでいたとすれば、こうした作品が登場したのも当然と言える。

その一方で、代母という制度は、当時の女性が自らの意思によって（すなわち男性に指示されたものとしてではなく）戦争に関与する手段を与え、結果として戦後の女性の自立を促すきっかけの一つとなったと言われている。しかし少なくとも舞台に関する限り、代母をめぐるこうした経緯が戦争演劇で描かれることはなかつた。むしろ行動する女性像は、『戦いの前夜』のような戦争スペクタクル劇において示唆されている。

第一次大戦は、愛国主義的な母親であるとか、兵士を鼓舞する美しい女性、あるいは貞淑な

妻といったステレオタイプな登場人物を用い、安易な筋立てによって表象するには、犠牲者の数から言っても、あるいはその期間の長さからしても、あまりにも複雑な「大戦争」であった。従って、この時代に女性を主人公として書かれた戦争演劇の多くは、作品としては失敗している。

おそらくこうしたメロドラマの劇作術上の欠陥を補うには、実際の戦場を再現するためのスペクタクル性（見世物性）が必要であったのだろう（スペクタクル性は、メロドラマの生成期において、その魅力を構成する大きな要素の一つであった）。しかしそれは、この時代以降、演劇の強力な競争相手となった映画によって実現され、視覚的な効果とわかりやすい筋立てが融合したメロドラマは、映画において全盛を迎えることになる。

しかし今日の批判的な視点で見る場合、この時期の戦争演劇に登場する女性の表象の中には、この「大戦争」の過酷さと、その後の時代における女性の生き方の変化を認めることができる。その意味において、これらの戯曲はなお考察に値するように思われる。

#### 【注】

- 1) ジーン・バスキー・エルシュテイン『女性と戦争』小川史子／廣川紀子訳、法政大学出版局、叢書・ユニベルシタス427、1994年、3頁。
- 2) Brooks (Peter), *The Melodramatic Imagination*, with a new Preface, Yale University Press, New Haven and London, 1976, 1995, p.15.
- 3) ルソー『エミール』。ただしエルシュテインの引用による。エルシュテイン、前掲書、110頁。
- 4) *Comoediana, journal d'Emile Mas*, No.1, 7 octobre 1917. ならびにP.A.Toucahrd, *Grandes Heures de Théâtre à Paris*, Librairie Académique Perrin, 1965.
- 5) Saix (Guillot de), *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.
- 6) Becker (Jean-Jacques), *Les Français dans la grande guerre*, Editions Robert Laffont, Paris, 1980, p. 153.
- 7) たとえば劇作家のマチアス・モラルが書いた『世界戦争』は、列強の指導者の言辞を真似た子供の遊びという寓意的な内容であったにも関わらず、発禁処分を受けている。Mathias Morhardt, *La Guerre Mondiale*, 1916, (interdit par la censure, tiré à 20 exemplaires).
- 8) エルシュテイン、前掲書、297頁。
- 9) Bour, (Armand), *Pendant la bataille. Comédie dramatique en un acte*, Les Annales, 13 juin 1915. この作品は1915年2月にモンセー座およびトロカデロ宮殿で初演された後、同年4月にアントワヌ座で再演されている。
- 10) Gramond (Joseph de) et Monica (Georges), *L'Ame serbe*, Annales 9 et 16 janvier 1916.
- 11) Dumas, (André), *L'Eternelle Présence. Nocturne en un acte, en vers*, Paris, Editions Georges Crès et Cie, 1917.
- 12) *Ibid.*, p.7.
- 13) *Ibid.*
- 14) *Ibid.*, p.11.
- 15) *Ibid.*, p.13.
- 16) *Ibid.*, p.18.
- 17) *Ibid.*, p.22
- 18) *Ibid.*, p.24

- 19) *Ibid.*
- 20) エルシュテイン、前掲書、346-347頁。
- 21) Saix (Guillot de), *La Littérature dramatique et la guerre*, p. 168.
- 22) Le Naour (Jean-Yves), *Les Marseillaises de guerre*, in *Revue Les Chemins de la Mémoire* n° 181 - mars 2008.
- 23) *Ibid.*
- 24) Hennequin (Maurice), Veber (Pierre), Gorsse (Henry de), *Madame et son Filleul. Pièce en Trois Actes*, Librairie Théâtrale Georges Oudet, Paris, 1917.
- 25) Gravel (Susan R.), *Mothers, Marseillaises, and Prostitutes: Moral and Morality in the First World War France*, in *The International History Review*, Vol.19, No.1, 1997.
- 26) Catulle Mandès (Jane) et Saix (Guillot de), *Les Sept Filleuls de Janou, intermède héroïque*, Saint-Flour, Éditions de la "Haute Auvergne".
- 27) Catulle-Mandès, Jane (1867-1955), in *Témoignages de 1914-1918*, <http://www.crid1418.org/temoins/2008/11/26/catulle-mendes-jane-1867-1955/>
- 28) Catulle Mandès et Saix, *op.cit.*, pp.2-3.
- 29) *Ibid.*, p.4.
- 30) *Ibid.*
- 31) *Ibid.*, p.6.
- 32) *Ibid.*, pp.28-29.
- 33) Allotte de La Fuÿe (Marguerite), *Sainte Geneviève de Paris*, Paris, Plon-Nourrit et Cie., 1917.
- 34) Villeroi (Auguste), *La Vierge de Lutèce*, Paris, Librairie Théâtrale, 1918.
- 35) Sambon (Arthur), *Attila*, Plon-Nourrit et Cie., 1918.
- 36) Allotte de La Fuÿe, *op.cit.*, p.88.
- 37) *Ibid.*, p.99.
- 38) Nepoty (Lucien) and Farrère (Claude), *La Veille d'armes*, The Echo library, 2008, (Paris, Flammarion, 1917).
- 39) *Ibid.*, pp.79-80.

## 【謝辞】

本研究は、科研費（「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）の助成を受けて行われた。

【2010年9月8日受付、10月27日受理】

## War and Melodrama: Woman's Figure in the French Theater during the First World War

ODANAKA Akihiro

The war time theater in France between 1914 - 1918 is marked by strong melodramatic aspects; it emphasizes simplified high emotions linked with patriotism in terms of manichaeistic view of good and evil. Female characters were also "mobilized" as an incarnation of "Beautiful Souls" who encourage "Just Warriors" in the battlefield. However, as the war went long and serious, it became evident that the

melodramatic structure of war plays could no longer serve for propaganda. The present study analyzes how the French theater of the day failed to represent the realities of war by way of female characters such as patriotic mothers, marraines (godmother), and strong women.

**Keywords:** French Theater, First World War, Melodrama, Woman, Marraines.