

# 第一次世界大戦期におけるJ. M. Barrieの演劇 —*Echoes of the War* (1918)の作品を中心に—

大 西 洋 一

## J. M. Barrie and the First World War: A Study of *Echoes of the War* (1918)

ONISHI, Yoichi

### Abstract

This essay is an attempt to read the war plays of James Matthew Barrie, with a special emphasis on one-act plays collected in the book called *Echoes of the War* (1918), which have not attracted sufficient critical attention so far. Careful reconsideration of Barrie's war dramas, such as *Der Tag*, *The New Word*, *The Well-Remembered Voice*, *The Old Lady Shows Her Medals*, and *Barbara's Wedding*, demonstrates Barrie's ingenious treatment of how people's lives in the home front were affected by the inevitable loss caused by the Great War.

**Key words:** James Matthew Barrie, the First World War, war plays, *Der Tag*, *Echoes of the War*

### はじめに—J. M. バリーの「戦争劇」

第一次世界大戦に関わるイギリス文学と言えば、ルパート・ブルック (Rupert Brooke, 1887-1915), ウィルフレッド・オーウェン (Wilfred Owen, 1893-1918), シーグフリード・サスーン (Siegfried Sassoon, 1886-1967) などの一連の「戦争詩人」が主に論じられてきた。最近では取り上げられる作品の幅も広がってはきたが、演劇分野に関しては、大戦後に書かれた、戦争に対してある程度の距離をとった作品を扱う傾向が主流であった (Luckhurst 301-2)。例を挙げれば、塹壕戦の膠着状態の中で苦悩する将校たちを描いた R. C. シェリフ (R. C. Sherriff, 1896-1975) の『旅路の果て』 (*Journey's End*, 1928), 第一次世界大戦のみならず戦争全体をレビュー仕立てで軽妙に諷刺した『何とすばらしい戦争!』 (*Oh! What a Lovely War*, 1969) が代表的なものであり、そこにジョージ・バーナード・ショー (George Bernard Shaw, 1856-1950) の『傷心の家』 (*Heartbreak House*, 1919) やウィリアム・サマセット・モーム (William Somerset Maugham, 1874-1965) の『報いられたもの』 (*For Services Rendered*, 1932) などが付け加わるぐらいであろう (Barlow 40-43)。

しかしながら、とりわけ21世紀になってからは、第一次世界大戦に関わる演劇を網羅的に取り上げた研究書が相次いで出版されている (Collins, Kosok, Maunder, Rawlinson,

Williams など)。これら近年の「第一次世界大戦演劇」研究の主たる特徴は、先に述べたような「大戦」を回顧し反省する時期に書かれた「反戦」「厭戦」「戦争批判」を中心主題とした「戦争劇」だけでなく、戦争の最中に書かれた作品にも焦点を当てることである。したがって、第一次世界大戦の時期に書かれた多様な演劇、たとえば、愛国主義的なプロパガンダ演劇から戦中のエンターテインメントとしての音楽劇など幅広いジャンルと内容の演劇を「戦争」との関連で考察しているのである (Linton)。

このような研究動向の中、本論文の目的は、『お屋敷通り』 (*Quality Street*, 1902) や『天晴れクライトン』 (*The Admirable Crichton*, 1902), そして何よりも『ピーター・パン』 (*Peter Pan or The Boy Who Would Not Grow Up*, 1904) の成功で、エドワード朝時代を代表する人気劇作家となったジェイムズ・マシュー・バリー (James Matthew Barrie, 1860-1937) の「戦争劇」 (war plays) を検討することである。バリーは、当時の劇作家では珍しいことに戦争中も新作を書き続けており、しかもそれらの作品では「銃後」における戦争の影響を真正面から取り上げている。のちに『戦争の反響』 (*Echoes of the War*, 1918) という一幕劇集に収められることになるこれらの戯曲は、彼の数ある作品の中で研究対象になることは少なかつた<sup>1</sup>。だが、戦時中に執筆されたバリーの

1 もちろん劇作家としてのバリーに焦点を定めた Walbrook や、最近の Kubly の研究において扱われてはいるが、あくまでも「作品紹介」という性格のものである。

多様な「戦争劇」においては、彼の劇作術と伝記的事実および当時の社会状況が複雑に絡まりあいながら、その時々の「戦争」が表象されているため、それらを仔細に検討していきたいと考えている。

### 1 バリーによる「戦争協力」—『決行の日、またの名、悲劇の人』

まず一つの意外なエピソードから始めると、第一次世界大戦が始まってから約一ヶ月が経過した1914年9月、バリーは、突如アメリカを訪問する。これは連合国側に対するアメリカの支持を得ることが目的の、政治的だが個人的な旅であった。だが、バリーを待ち受けていたのは駐米大使からの書簡であり、個人的な支援要請運動はかえってアメリカの中立性を傷つけ、英米両国の関係を悪化させるので控えるようにという内容であった。すでに『ピーター・パン』などの劇作で大西洋の両側で名声を得ていたバリーは、自分ができる「戦争協力」(war effort)を行おうとしたわけだが、それは虚しく空振りに終わったのだ (Birkin 224)。

この突然のアメリカ訪問に先立つ9月2日、チャールズ・マスターマン長官 (Charles Masterman, 1873-1927) が率いる戦争宣伝局 (War Propaganda Bureau) 本部があるウェリントン・ハウスに、バリーを含む当時の有名作家たち (トマス・ハーディ (Thomas Hardy, 1840-1928), H. G. ウェルズ (H. G. Wells, 1866-1946), アーノルド・ベネット (Arnold Bennett, 1867-1931), ジョン・ゴールズワージー (John Galsworthy, 1867-1933) など) が招集された (Chaney 304)。そこで、連合国軍側の大義を称え、国民の士気を鼓舞する作品を書くようにという時の首相ハーバート・ヘンリー・アスキス (Herbert Henry Asquith, 在任 1908-16) からの非公式の依頼が伝えられた。他の文人たちが様々な反応を示す中、その依頼を引き受けて、いわば筆の力で彼なりの「戦争協力」を行うべくバリーが書いたのが『決行の日、またの名、悲劇の人』 (*Der Tag: or the Tragic Man*, 1914) という一幕劇である<sup>2</sup>。

この作品は、敵国ドイツの「皇帝」(Emperor) が宣戦布告という重大な決断を迫られて逡巡する様子を劇化した、非常に政治的かつシリアスな「戦争劇」である。この劇は、大きく分けて次の三つの部分から成る。「皇帝」

に対し、「宰相」(Chancellor) と「武官」(Officer) が開戦を宣告する文書に署名させようとする場面<sup>3</sup>。そして、「皇帝」が夢の中で「学芸の精霊」(Spirit of Culture) に促され、開戦を思いとどまる場面。最後は、夢から覚めて「皇帝」が戦争の現実直面する場面で幕を閉じるのである。

世界を手中に収めて人生の絶頂を迎えようとする「皇帝」の傲岸不遜な態度は、当時の国際情勢を絡めて具体的に描かれている。

EMPEROR Even a King's life is but a day, and in his day the sun is at its zenith once. This is my zenith. Others will come to Germany, but not to me. The world pivots on me to-night. They said Buonaparte! coupling me with him. To dim Napoleon! Paris in three weeks—say four to cover any chance miscalculation. Russia on her back in six, with Poland snapping at her; and then after a breathing space we reach—The Day! We sweep the English Channel, changing its name as we embark, and cross by way of Calais, which will have fallen easily into our hands. The British Fleet destroyed for that is part of the plan—Dover to London is a week of leisured marching, and London itself, unfortified and panic-stricken, falls in a day. Vae Victis! I'll leave conquered Britain some balls to play with, so that there be no uprising. (*Der Tag* 20-22)

英仏海峡を越えて、ロンドンへの進軍もあつという間と語る「皇帝」の言葉は、英国民に激しい反感を抱かせるに十分であろう。そこに「白い衣をまとった高貴な女性の姿」(22)を借りて「学芸」が「皇帝」を説得しに現れる (“EMPEROR Who's that? / CULTURE A friend. I am Culture, who has so long hovered, well pleased, over happy Germany.” (23))。工業や商業のみならず学問や文化も栄えていたドイツが、「他国への嫉妬心」(27)から戦いに踏み出すことを諫めようとする「学芸」の言葉を聞き入れ、「皇帝」は開戦を思いとどまる。

CHANCELLOR Your Imperial Majesty has signed?

EMPEROR Thus! (*He tears the paper.*)

OFFICER Sire!

EMPEROR Say this to Russia, France, and Britain in

<sup>2</sup> この劇は、ロンドン・コロシウム劇場 (London Coliseum) で、1914年12月21日から翌年2月27日まで上演された (Markgraf 139)。なお、この戯曲は *The Daily Telegraph* などの新聞紙上に全文掲載されているため、劇場に集まった観客のみならず、多くの人々の目に留まった作品と言える (Williams 228)。

<sup>3</sup> 当時のドイツの政治状況との対応関係を考えると、「皇帝」はヴィルヘルム2世 (Wilhelm II, 在位 1888-1918)、「宰相」はテオバルト・フォン・ベートマン・ホルヴェーク (Theobald Theodor Friedrich Alfred von Bethmann Hollweg, 在任 1909-1917)、「武官」はドイツ帝国参謀総長ヘルムート・ヨハン・ルートヴィヒ・フォン・モルトケ (Helmuth Johann Ludwig von Moltke, 在任 1906-1914) となる。

my Imperial name: So long as they keep within their borders, I remain in mine. . . . And so there will be no war.

OFFICER Sire, we beg—

EMPEROR These are my commands. (*Der Tag* 30-32)

だが、実はそれは夢の中の出来事に過ぎず、すでに戦争は始まっていたことに「皇帝」は気づいてしまう。そこへ銃撃を受けた「学芸」が瀕死の姿を現し、このような状況に絶望した「皇帝」に銃を渡して自死を勧めるところで幕が下りるのである。

『決行の日』には、従来のバリーの芝居に見られる情感あふれる人間描写や軽妙なユーモアが皆無であるため、単なるプロパガンダであり芸術性が低いという劇評が多く、その意義を認めるものが少ないのは仕方がないことであろう<sup>4</sup>。しかしながら、ここで指摘しておきたいのは、短い一幕劇とはいえバリー特有の劇作術が見られる点である。それは、上述のあらすじから分かるように、この劇が「現実」から「夢」の世界（超現実的世界）に行き、そして再び「現実」に引き戻されるという構造を持っている点である。これは『天晴れクライトン』や『ピーター・パン』、そして『おい、ブルータス』(*Dear Brutus*, 1917) など、彼の多くの作品で形を変えて繰り返されるパターンであり、いったん「現実」を離れることによって我々は「現実」が持つ意味を再認識できるのである。

そして、国威高揚のために書かれた作品とはいえ、バリーがドイツ「皇帝」を単なる「敵」としては描かなかった点も注目すべきであろう。夢の中で戦争回避という名誉ある決断を行ったあとで悲惨な戦争の渦中に引きずり戻され、自分が引き起こした現実の意味を再確認したからこそ、「皇帝」が感じる絶望はこの上なく深い。劇評の中にはドイツに対して同情的すぎるという反応もあったが、それは最初から「皇帝」を極悪非道の人非人と切り捨てるのではなく、逡巡した上で最悪の決断をした「悲劇の人」という側面を、上記の戯曲構成を通じてバリーが描写したためであろう。彼の代表作とは異なる寓話的な筆致で描かれた、極めて政治的な内容の『決行の日』は、確かにバリーが筆を使って時局に介入しようとしていたことを示しているが、あくまでもそれはバリー流の「戦争協力」にとどまったのだ。

## 2 バリーと「戦争」と「家族」—『新しい言葉』と『忘れぬ声』

このように、大国間の戦いとしての第一次世界大戦という「大きな物語」にバリーは当初果敢に取り組んだわけだが、その後の彼の「戦争劇」はもっと「小さな物語」へと向かうことになる。実際、戦争の影響を痛感するのは、それが各人の身の回りに到達した時であり、バリーの場合も、戦争の壊滅的な威力を実感したのは、それが彼の知り合いや「家族」を襲った時であった。

アンドリュー・バーキン (Andrew Birkin, 1945-) 著『J. M. バリーと去っていった少年たち』(*J. M. Barrie and the Lost Boys*, 1979) で詳しく説明されている通りに、バリーとのちに離婚することになる妻のメアリー (Mary) との間に子供はいなかった。しかしバリーは、1897年にケンジントン公園でルウェリン＝デイヴィス (Llewelyn Davies) 家の子どもたちと知り合いになり、後に彼らの両親アーサー (Arthur) とシルヴィア (Sylvia) とともに親交を深めるようになる。1901年以降、夏にはロンドン郊外の別宅にこの一家を招いて遊ぶようになり、それが名作『ピーター・パン』を生むきっかけとなったというのは有名な話である。しかしながら、不幸なことに、ルウェリン＝デイヴィス家の父親アーサーが1907年に、母親シルヴィアは1910年に病気で亡くなり、その後「ジムおじさん」(Uncle Jim) ことバリーは、残された五人の男の子たちの「後見人」となって彼らの面倒をみることになった。

バリーが五人の男の子たちに注いだ常ならざるほどの愛情はのちに様々な憶測を招くことになったのだが、そのうち三人が第一次世界大戦の際に従軍することになり、1915年3月15日に長兄のジョージ (George) が戦死し、三男のピーター (Peter) が戦争神経症で本国送還となったことが、バリーに大きな打撃を与えることになった。この他にも、シルヴィアの兄である軍人のギー・デュ・モーリア (Guy du Maurier, 1865-1915) やバリーの親友でもあったアメリカ人興行主チャールズ・フローマン (Charles Frohman, 1856-1915) など、バリーの周囲で大戦の犠牲になった人々は数多い (Birkin 243, 247 and 257)。大量破壊・大量死をもたらした第一次世界大戦はこのような悲劇を英国全土の家庭にもたらしており、本格的に戦闘が開始されてからバリーが書いた一連の「戦争劇」に色濃く影を落としているのは、このような身近な「喪失」に対する悲嘆なのである。

バリーが大戦中に書いた戯曲のうち、英国の「銃後」

4 「世界中の何十万人の男女の思いと怒りを象徴的に表した小品」と述べた *Daily Chronicle* 紙の評と、決して傑作ではないが観客の絶大な賞賛を浴びたことを伝える *Daily News* 紙の評を引用した *New York Times* 紙の記事(1914年12月20日)は、この劇のプロパガンダ性を指摘している (Rpt. in Markgraf 141)。

の生活を扱ったものは、のちに一幕劇集『戦争の反響』にまとめられることになる。この戯曲集に収録された4編の作品を執筆年代順に並べると、『新しい言葉』(*The New Word*, 1915), 『勲章を披露する老女』(*The Old Lady Shows Her Medals*, 1917), 『バーバラの結婚』(*Barbara's Wedding*, 1917), 『忘れえぬ声』(*A Well-Remembered Voice*, 1918)となる。これらの作品に共通するのは、いわゆる「客間劇」(drawing room play)の形式の中で戦時下の様々な「家族」の物語、特に父親と息子の物語をバリーが描いている点である。

この中で一番早く書かれた『新しい言葉』は、出征前夜の長男を見守る家族の様子を、父親と息子の心の触れ合いを中心に描いた作品である<sup>5</sup>。トランス (Torrance) 家の長男ロジャー (Roger) 「少尉」(2nd Lieutenant) は、出征前に父親と別れの挨拶を交わそうとするが、両者ともにぎこちなく、なかなか素直に感情を表すことができない。それも紳士たるもの互いに愛情を抱いていることを表に出さないようにすることになっているからだが、今は戦争という非常時だからと、父親は勇気を振り絞り「息子よ、お前が大好きだ」という言葉の「手榴弾」(grenade)を投げつける。

MR. TORRANCE. We have, as it were, signed a compact, Roger, never to let on that we care for each other. As gentlemen we must stick to it.

ROGER. Yes. What are you getting at, father?

MR. TORRANCE. There is a war on, Roger.

ROGER. That needn't make any difference.

MR. TORRANCE. Yes, it does. Roger, be ready; I hate to hit you without warning. I'm going to cast a grenade into the middle of you. It's this, I'm fond of you, my boy.

ROGER. (*squirring*). Father, if any one were to hear you!

MR. TORRANCE. They won't. The door is shut, Amy is gone to bed, and all is quiet in our street. Won't you—won't you say something civil to me in return, Roger?

(ROGER looks at him and away from him.)

ROGER. I sometimes—bragged about you at school.

MR. TORRANCE. (*absurdly pleased*). Did you?

What sort of things, Roger?

ROGER. I—I forget.

MR. TORRANCE. Come on, Roger.

ROGER. Is this fair, father? (*Plays 772-3*)

題名の「新しい言葉」とは、これまでこの世に存在することさえ知らなかったような「少尉」<sup>6</sup>という言葉が、開戦という大きな社会的変化により身近な言葉となったことを指している。これが今生の別れとなるかもしれぬため、父親は「少尉」として戦地に向かう息子に自分の気持ちを伝えるが、ロジャーはそのあまりにも直接的な愛情表現に当惑するばかりである。それでも言葉を交わすうちに二人は気持ちが通い、父親は「最初の塹壕」(his first trench)を攻略したと妻に語り、息子は最後に父親の求め通りに「おやすみ、愛するお父さん」(“Good-night, dear father”) (779) という一言を残して部屋を出ていく。1915年3月24日付の『時代』(*The Era*)紙の劇評が、前座の『新しい言葉』の方にこそ「バリーらしさ」(Barrieishness)が見られると述べている通り (Rpt. in Markgraf 215), 戦争の語彙を巧みに用いながら、当時の観客が共感できる家族間の情感溢れる言葉のやり取りをバリーは紡いでいるのだ。

興味深いことに、『忘れえぬ声』もまた同じく父と息子の物語であるが、この作品では息子はすでに戦死しており、幽霊となって戻ってくるのが大きな違いである。すなわち、息子が出征する『新しい言葉』と、息子が戦死して幽霊となって戻る『忘れえぬ声』。この二つの芝居を隔てる約三年の間に戦況は大きく変化していた。当初は早期決着が見込まれた「戦争を終わらせるための戦争」(the war to end war)は膠着状態となり、第一次世界大戦における最悪の戦闘と呼ばれた1916年の「ソムの戦い」(the Battle of the Somme)では、英国軍は約50万人もの死者を出しながら十キロ余りしか進攻できなかった。これ以後、消耗戦として長期化した戦争に対する見方は大幅に変わっていったのだ。

『忘れえぬ声』の幕開きは「降霊会」(séance)のシーンである<sup>7</sup>。当時の英国においては、戦争により家族を失った人が死者と話すために降霊術が流行していた<sup>8</sup>。会を開いた母親ドン夫人 (Mrs. Don) は戦死した息子ディック (Dick) の霊を呼び寄せようと苦心しているのだが、一見無関心を装っている父親ドン氏の方に幽霊の

5 この小品は、1915年3月22日からデューク・オブ・ヨーク劇場 (Duke of York's Theatre) で、酷評されたバリーのミュージカル・バーレスク『薔薇色の喜び』(*Rosy Rapture, The Pride of the Beauty Chorus*)の前座の芝居として上演された (Markgraf 215)。

6 「少尉」(2nd Lieutenant) は、1877年に英国陸軍に導入された最下級の士官の名称であり、ルウェリン=デイヴィス家の長兄ジョージの階級でもあった。

7 この作品は、1918年6月28日にウィンダム劇場 (Wyndham's Theatre) で、慈善屋興行の一作として上演された (Markgraf 366)。

8 第一次世界大戦以後の舞台における幽霊や降霊術、心霊主義やタイムスリップの使用に関しては Barker 参照。

ディックは姿を現す。それは幽霊が一人のもとにしか現れることができず、父親こそが一番彼のことを求めているからだと言っている。

DICK. It's you I want.

MR. DON. Me?

DICK. We can only come to one, you see.

MR. DON. Then why me?

DICK. That's the reason. (*He is evidently moving about, looking curiously at old acquaintances.*) Hello, here's your old jacket, greasier than ever!

MR. DON. Me? But, Dick, it is as if you had forgotten. It was your mother who was everything to you. It can't be you if you have forgotten that. I used to feel so out of it; but, of course, you didn't know.

DICK. I didn't know it till lately, father; but heaps of things that I didn't know once are clear to me now. I didn't know that you were the one who would miss me most; but I know now.

[...]

MR. DON. Me miss you most? Dick, I try to paint just as before. I go to the club. Dick, I have been to a dinner-party. I said I wouldn't give in. (*Plays 789-90*)

この作品でもまた、死後ではあるが絆を深めるのは父親と息子であり、その後、二人は戦闘と生死を分ける「とぼり」(the veil) について話をする。

DICK. The veil's a rummy thing, father. Yes, like a mist. But when one has been at the Front for a bit, you can't think how thin the veil seems to get; just one layer of it. I suppose it seems thin to you out there because one step takes you through it. We sometimes mix up those who have gone through with those who haven't. I daresay if I were to go back to my old battalion the living chaps would just nod to me. (*Plays 792-3*)

バリーがこの生と死を隔てる「とぼり」という着想を初めて記した1918年1月29日付けの手紙では、「とぼり」はとても薄く、そのどちら側にいるかは本当にただの運であり、向こう側にはイギリス兵もドイツ兵も同じほど倒れていると語っている(Meynell 90)。「ソナムの戦い」以降、痛切に感じられていた戦地での死に対する認識であり、やがて時が来て、ディックは父親に「明るい顔をして！」(“Face!” (*Plays 802*)) と言いつつ死の世界に

戻り、帰ることはない。両作品ともに息子を失う父親の観点から描かれており、これをバリーに関する伝記的事実と重ね合わせた時、彼が後見人を務めていたルウェリン＝デイヴィス家の少年たち、特に1915年3月15日に戦死したジョージに抱いていた「父性愛」が投影されていると考えることは容易であろう。

実際バリーは、1914年9月から軍務に就いていた長兄ジョージに対し、しばしば「愛するバリー」(“Loving, J. M. Barrie” or “Your loving J.M.B”) (Birkin 223) と結びに記した手紙を多数送って心情を吐露していた。ジョージの様子を気遣い、無事を知らせる彼の返事を待ち望み、何でも必要なものを送ろうという内容の手紙である<sup>9</sup>。ジョージが戦死する前に最後に受け取った手紙には、軍人としての名誉などいらぬ、ただ命を大事にしてほしいというバリーのメッセージが込められている。

... I don't have any little iota of desire for you to get any military victory. I do not care a farthing for anything of the kind, but I have the one passionate desire that we may all be together again once at least. You would not mean a feather-weight more to me tho' you came back a General. I just want yourself. There may be some moments when a knowledge of all you are to me will make you a little more careful, and so I can't help going on saying these things. (Birkin 242)

だがバリーの願いも空しく、ジョージは戦場で亡くなる。その一報が届いた時、バリーは「ああ！メアリーよ、みんな行ってしまおう。ジャックも、ピーターも、マイケルも、小さなニコまで、この恐ろしい戦争が最後にはみんなを奪い去ってしまうのだ！」(“Ah-h-h! They'll all go, “Mary—Jack, Peter, Michael—even little Nico—This dreadful war will get them all in the end!”) とおびえた声で嘆いたという (Birkin 243)。

当時の劇評には、家族の死という「観客の多くが経験していたはずの悲しみ」(“*The Stage*” *Year Book 1919* (Rpt. in Markgraf 366)) を繊細かつ美しく描いた「バリーの真髓」(*The Times*, 18 June 1918 (Rpt. in Markgraf 367)) とこの作品を肯定的に評価するものが多かった。いわば「息子」を失った「父」として、戦時下の多くの人々が経験した家族の死の悲しみを自ら味わっていたバリーだからこそ、客間劇で表現しうる銃後の「家族」の「喪失」の物語として戦争を巧みに描くことができたのであろう。

<sup>9</sup> これらの手紙を見た三男のピーターは、バリーがジョージと四男のマイケルに抱いていた愛情の「異様で特徴的な性格」(the peculiar and characteristic form) を指摘し、「少しばかり父性的で非常に母性的、そしてやはりあまりにも恋人的なものだ」(a dash of the paternal, a lot of the maternal, and much, too, of the lover) と述べている (Birkin 259)。

### 3 バリーと広範な「戦争」の反響—『勲章を披露する老女』

前節で父と息子との間の情愛を描いた作品を二編取り上げたわけだが、『戦争の反響』においてもっとも長い一幕劇である『勲章を披露する老女』<sup>10</sup>では、一風変わった「母」と「息子」の関係が描かれている。まず簡単に、この劇のあらすじをまとめると以下の通りである。

スコットランド出身<sup>11</sup>で今はロンドンに住む、誰も身寄りのいない年老いた雑役婦ダーウィ夫人 (Mrs. Doweey) は、男家族がいないために自分がこの戦争にまったく協力していないことを嘆き、たまたま新聞で見つけたスコットランド高地連隊 (the Black Watch) の、名字が同じ兵士の母親代わりをすることでお国の大事に関わろうとする。彼女は「息子」と定めた兵士にせつせと手紙を書き、それを不審に思った兵士ダーウィが休暇で彼女を訪ねてくるところから騒動が生じる。最初は何事かと思い、この女を懲らしめようと思ったダーウィだが、甲斐甲斐しく彼の世話をする老女に徐々に心を許していき、別れ際にはダーウィ夫人に自分の「母」になってくれるよう「プロポーズ」をするという場面となる。

DOWEY. You're a woman.

MRS. DOWEY. I had near forgot it. [...]

DOWEY. Have you noticed you have never called me son?

MRS. DOWEY. Have I noticed it! I was feared, Kenneth. You said I was on probation.

DOWEY. And so you were. Well, the probation's ended. (*He laughs uncomfortably.*) The like of me! But if you want me you can have me.

MRS. DOWEY. Kenneth, will I do?

DOWEY. (*artfully gay.*) Woman, don't be so forward. Wait till I have proposed.

MRS. DOWEY. Propose for a mother?

DOWEY. What for no? (*In the grand style*) Mrs. Doweey, you queer carl, you spunky tiddy, have I your permission to ask you the most important question a neglected orphan can ask of an old lady?

MRS. DOWEY. None of your sauce, Kenneth.

DOWEY. For a long time . . . you cannot have been unaware of my sonnish feelings for you.

MRS. DOWEY. Wait till I get my mop to you!

DOWEY. And if you're not willing to be my mother, I swear I'll never ask another. (*The old divert pulls him down to her and strokes his hair.*) . . . (*Plays 848-9*)

しかし、束の間の休暇が終われば、彼は戦地に戻らねばならず、最後は兵士ダーウィが戦地で亡くなったあとに送られた勲章を大事にしまい、日々の仕事へと向かう老女の姿で終わる。

まず指摘しておきたいのは、当時としては珍しく、そしてバリーの他の「戦争劇」とも異なり、この劇が労働者階級を主要登場人物としていることである (Wight 48)。『新たなる言葉』と『忘れ得ぬ声』は中産階級、後述する『バーバラの結婚式』はジェントリー／貴族階級の家庭を舞台とした「客間劇」であるが (Wight 6-7)、スコットランドの田舎から出てきてロンドンの名もない通りに住むダーウィ夫人は、モップとバケツがお供の「雑役婦」(charwoman) であり、「しがないただのばあさん」(just the commonest kind of old wifie) (*Plays 841*) である。中産階級の観客たちは、まさに「地階」(the basement) にある彼女の部屋を見下ろしながら、下々の者が繰り返す戦時中の人情芝居を楽しむのである。

そして、お茶会で様々な軍隊用語を駆使して戦況を語る雑役婦たちの話に観客が耳を傾ければ、国家の一大事である戦争に彼女らがどれほど熱心に貢献しようとしているかがわかるのである。実際、ダーウィ夫人が出征している息子がいると嘘をつくことになるのは、英国の勝利のために自分がどれほどの貢献をしているのかと思ひ悩み、後ろめたさを感じたからである。この戦いは「みんなの戦争」(everybody's war) であり、「私はこの戦争を私の戦争にしたかったのよ」(I wanted it to be my war too) (*Plays 834*) と訴えるダーウィ夫人の言葉に伺えるのは、個人と「戦争協力」の問題である。第一次世界大戦は総力戦とされ、下層の間間までも「偉大かつ高邁なる帝国の歴然たる一部」(visible departments of a great and haughty empire) (*Plays 844*) であるという誇りを持たされて動員された。バリーはそのような空気が社会の隅々にまで行き渡った時代の高揚感を雑役婦たちのお茶会を使って描くとともに、その結果として多大なる犠牲を払わなければならないのは彼女たちやその家族であるという虚しさを、ダーウィ「親子」の悲壮な物語に仮託

<sup>10</sup> バーキンによれば、1917年1月の段階でバリーはこの劇を書き始めていたという (Birkin 259)。初演は1917年4月7日、ロンドンのニュー・シアター (The New Theatre) で、A・A・ミルン (A.A. Milne, 1882-1956) の『ワールズ・フラマリー』(*Wurzel-Flummary*) とバリー自身の『七人の女性たち』(*Seven Women*) (『敬愛されし者』(*The Adored One*) の第一幕を一幕劇に改変したもの) との三本立て公演であった。なおこの戯曲は、ゲイリー・クーパー (Gary Cooper, 1901-1961) 主演で『七日間の休暇』(*Seven Days Leave*, 1930) というタイトルで映画化された。

<sup>11</sup> バリー自身がスコットランドのキリミュア (Kirkcubright) 出身であり、「菜園派」(Kailyard school) の作家の一人としてスコットランドを題材とした作品を多数残している。

して伝えているのだと言えよう。

そして、『戦争の反響』所収の他の劇と同様に、この作品もまた「親子」の「情愛」を核としたセンチメンタルなプロットを持つことも重要である。実際、前述したように、『新しい言葉』や『忘れぬ声』において年老いた「父」と戦地に赴く「息子」の間の「愛情」はきわめて濃密なものとして表現されており、このバリーの「父性愛」は両親の死後に彼が後見人を務めて並々ならぬ好意を抱いていたルウェリン＝デイヴィス家の五人の子どもたちとの関連で捉えられる。それが『勲章を披露する老女』では、親子とはいっても仮の「母」と「息子」であり、血のつながりがない異性同士であることから、疑似的「恋愛」の契機が見られるところが大変興味深い<sup>12</sup>。たとえば、休暇中にお芝居を見に行くことになっていたダーウィー兵士は、ダーウィー夫人を誘うことを考える。

DOWEY. The theatre. It would be showier if I took a lady.

(MRS. DOWEY feels a thumping at her breast.)

MRS. DOWEY. Kenneth, tell me this instant what you mean. Don't keep me on the jumps. (Plays 843)

その言葉に有頂天になったダーウィー夫人は、衣装を準備したり、きれいに身づくろいをしたりして息子たるダーウィー兵士にふさわしい女性になろうとするのだ。もちろん、ダーウィー夫人の側からの一方的な感情ではあるが、「息子」に対する思いの強さを示す極めて効果的な設定である。このようにバリーの「父性愛」のテーマの「変奏」として、「恋愛」と見まがうような強烈な「母性愛」を通じて「親子」の劇を描くことにより、「息子」の「喪失」の物語はなお一層痛切なものとして受け取られるのである。

#### おわりに—『バーバラの結婚式』とバリーが描く「喪失」

最後に、『戦争の反響』に収められた作品の中で一番上演が遅かった『バーバラの結婚式』に触れて締めくくりたい<sup>13</sup>。この作品は、カントリーハウスに集うある一家の姿を大戦前と大戦後で描いたものである。老齢のために過去と現在の区別がつかなくなってしまった「大佐」

(Colonel)を中心に据え、彼の混濁した意識が招く混乱を陰影として、第一次世界大戦がもたらした英国社会の変化を映し出している。戦争が始まって年月が過ぎ、当初の愛国的熱狂が消え去ったあとの英国のとある家族のひと時を描いたこの作品から浮かび上がるのは、この国が大きな「喪失」(loss)を被って再びもとに戻ることのできない変化を遂げたという感覚である。

戦争前の「大佐」の田舎の邸宅では、孫世代の若者たちが国籍を問わず愉快地跳ね回る姿が見られたが、戦争がすべてを変えてしまった。この戦争には、「大佐」がインドやクリミア半島で武勲を誇った時のような「栄光」など微塵もなく、ピリーのような若い世代が多くの貴い命を失い、その甚大な人的損失が社会に決定的な影響を与えたのだ。前述したように、この作品の執筆時にはすでにバリー自身も大きな「喪失」を経験している。彼がひとかたならぬ好意を抱いていたルウェリン＝デイヴィス家の長男ジョージのような若者たちが一人一人戦争に駆り出されては命を落としていく様子が、作品中ではバリーが愛するクリケットの試合を借りて比喩的に描かれている。

COLONEL. . . I can't play now, but I like to watch it still. (He becomes troubled again.) Dering, there is no cricket on the green to-day. I have been down to look. I don't understand it, Dering. When I got there the green was all dotted with them—it's the prettiest sight and sound in England. But as I watched them they began to go away, one and two at a time; they weren't given out, you know, they went as if they had been called away. Some of the little shavers stayed on—and then they went off, as if they had been called away too. The stumps were left lying about. Why is it? (Plays 807)

クリケットをやっていた連中は徐々にいなくなり、始めは残っていた若者たちでさえ、戦争に駆り出されて姿が見えなくなる。その不安に満ちたイメージは、英国が戦争に突入する以前の段階ですでにバリー自身が思い描き、ノートに記していたものであった。

—*The Last Cricket Match*. One or two days before war

<sup>12</sup> 結ばれることが可能ではあるが結ばれることのない年配の女性と若い男性の組み合わせは、しばしばクイアな（同性愛的）欲望の表象と解釈しうるため、この見地からバリーの演劇を考察することも可能であると思われる。

<sup>13</sup> この劇は、第一次世界大戦中の1917年に執筆されたと推定されているが（Birkin 231など）初演は遅く、1927年8月23日にロンドンのサヴォイ劇場（The Savoy Theatre）でアウグスト・ストリンドベリの『父』の前座となる芝居として上演された（Markgraf 116）。ただし、この作品の公刊自体は早く、異同はかなりあるがジョン・ゴールズワージー編集の雑誌『起床喇叭』（*Reveille*）の第一号（1918年8月）に掲載されたのが初出である。なお、この『起床喇叭』という雑誌は、「傷痕を受けし水兵および陸軍兵に捧げる」という副題の通りに、傷痕軍人のための評論誌であった『生還』（*Recalled to Life*）を受け継いで出版された雑誌である。そのため表紙裏の頁には、戦闘で受けた傷を癒すための“The Plurostat”と呼ばれる電気治療器具や「エッセンシャル義肢会社」の広告が載せられており、第一次世界大戦がどれだけの人的被害を英国社会にもたらしたかを垣間見ることができる。

declared—boys gaily playing cricket at Auch, seen from my window—I know they're to suffer—I see them dropping out one by one, fewer & fewer. (Birkin 231)

そして、ビリーのような若者の戦死はもう一つの変化を示唆することになる。彼の許嫁であった中産階級の娘バーバラは、ビリー亡き後で看護婦という職を得て、かつて庭師であったデリン大尉といわば身分違いの結婚をすることになる。これまでの価値観や常識が変わり、社会は戦前とは違う姿へと変容し、人々はそれを受け入れざるを得ないという状況を示しているのだ。前述したように、バリーの作品には三部構成（「現実」から「夢」の世界（超現実的世界）に行き、そして再び「現実」に引き戻される）のものが多く。しかし『バーバラの結婚式』は、戦争を直接描くことなく「幕間」にはさみ、戦前の桃源郷的世界から戦争を経験した現実世界へと、不可逆的に一方向に進んで終わる。私たちはもう以前の世界に戻ることはできず、失われた時代を偲びながら生きていかざるを得ないということが痛切に感じられる構成である。

これまで見てきたように、J. M. バリーは第一次世界大戦の進展に歩を合わせるかのように様々な演劇を著してきた。戦争への介入を試みた寓意劇から戦争で子どもを失った親の「愛」の描写、そして戦争の影響を受けて生じた大きな「喪失」の物語。人間が老いを避けられぬように冷淡無情に時は流れ、第一次世界大戦が引き起こした「喪失」は英国社会を一変させ、元に戻ることはない。このように、時代がもたらした不可逆的な変化の無情さと世間に蔓延する喪失感を捉えたバリーの一連の「戦争劇」は、主人公メアリー・ローズの「消失」を通じて様々な「喪失」の意味を追想させた戦後の彼の傑作『メアリー・ローズ』(Mary Rose, 1920)の主題をすでに先取りし、その下地となっていたのだと言えよう。

\* 本論文は、日本英文学会東北支部第67回大会(2012年11月17日)における研究発表「第一次世界大戦期におけるJ. M. Barrieの演劇—*Echoes of the War* (1918)の作品を中心に—」の内容をもとに、その後のBarrieの当該作品の翻訳とともに進めてきた研究(一部は翻訳の「解題」として発表)等をまとめたものである。なお、これまでに発表した拙訳は以下の通りである。

1. 「『決行の日』、またの名、悲劇の人 (1914)」『秋田英語英文学』第54号(秋田英語英文学会, 2012年) 42-52.
2. 「バーバラの結婚式 (1918)」『秋田英語英文学』第57号(秋田英語英文学会, 2016年) 42-58.
3. 「勲章を披露する老女 (1917) [前編]」『秋田英語

英文学』第59号(秋田英語英文学会, 2018年) 33-48.

4. 「勲章を披露する老女 (1917) [後編]」『秋田英語英文学』第60号(秋田英語英文学会, 2019年) 25-41.

#### Bibliography

- Barker, Clive. "The Ghosts of War: Stage Ghosts and Time Slips as a Response to War." *British Theatre Between the Wars, 1918-1939*. Eds. Clive Barker and Maggie B. Gale. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 215-43.
- Barlow, Adrian. *The Great War in British Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Barrie, James Matthew. *Der Tag: or The Tragic Man*. New York: C. Scribner's Sons, 1914.
- . *Echoes of the War*. London: Hodder and Stoughton, 1918.
- . *The Plays of J. M. Barrie in One Volume*. New York: C. Scribner's Sons, 1928.
- Birkin, Andrew, and Sharon Goode. *J. M. Barrie and the Lost Boys*. 1979. New Haven: Yale UP, 2003.
- Chaney, Lisa. *Hide-and-Seek with Angels: A Life of J. M. Barrie*. New York: St. Martin's, 2006.
- Collins, L J. *Theatre at War, 1914-1918*. Oldham: Jade, 2003.
- Galsworthy, John, ed. *Reveille: Devoted to the Disabled Sailor and Soldier*. No. I. August, 1918.
- Kosok, Heinz. *The Theatre of War: The First World War in British and Irish Drama*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- Kubly, Jenna. L. "J. M. Barrie and World War I." *Humor, Entertainment, and Popular Culture during World War I*. Eds. C. Tholas-Disset and K. A. Ritzenhoff. New York: Palgrave Macmillan, 2015. 197-208.
- Linton, David. "English West End Revue: The First World War and After." *The Oxford Handbook of the British Musical*. Eds. Robert Gordon and Olaf Jubin. New York: Oxford UP, 2019. 143-168.
- Luckhurst, Mary, ed. *A Companion to Modern British and Irish Drama, 1880-2005*. Malden, MA: Blackwell, 2006.
- Markgraf, Carl. *J. M. Barrie: An Annotated Secondary Bibliography*. Greensboro, NC: ELT Press, 1989.
- Maunder, Andrew, and Angela K. Smith, eds. *British Literature of World War I*. 5 vols. London: Pickering & Chatto, 2011. ([Volume 5] *Drama: Bibliography of World War I Drama*. Ed. Andrew Maunder.)



Meynell, Viola, ed. *Letters of J. M. Barrie*. New York: C. Scribner's Sons, 1947.

Rawlinson, Mark, ed. *First World War Plays*. London: Bloomsbury, 2014.

Walbrook, Henry M. *J. M. Barrie and the Theatre*. 1922. Honolulu, HI: UP of the Pacific, 1969.

Wight, Cally, ed. *Echoes of the War: Resource Pack*.

<[http://www.jmbarriesociety.co.uk/uploads/1/8/4/7/18474692/echoes\\_2018\\_resource\\_pack.pdf](http://www.jmbarriesociety.co.uk/uploads/1/8/4/7/18474692/echoes_2018_resource_pack.pdf)>  
(最終アクセス 2021 年 4 月 30 日)

Williams, Gordon. *British Theatre in the Great War: A Revaluation*. 2003. London; New York: Continuum, 2005.