

ゲーリング『海戦』（1917）のアクチュアリティ
と普遍性
-戦中の反戦劇、ドイツでの上演と日本での受容-

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 明治大学人文科学研究所 公開日: 2024-05-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 萩原,健 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/0002000641

ゲーリング『海戦』(1917)のアクチュアリティと普遍性
——戦中の反戦劇、ドイツでの上演と日本での受容——

萩原 健

Actuality and Universality of Reinhard Goering's *Seeschlacht* (Sea Battle, 1917):
An Anti-War Drama Created During a War, Staged in Germany and Japan

HAGIWARA Ken

German playwright Reinhard Goering's play *Seeschlacht* (Sea Battle, 1917) is a one-act play about seven sailors in the turret of a warship. From their respective standpoints, they argue over their fate and the meaning of war. Toward the end of the play, the battle actually begins, and some of the sailors lose their lives while fighting back violently. On the other hand, a sailor, who had doubts about war, becomes absorbed in the battle at hand and engages most in the aggressive bombardment. This scene brings the play to an end.

Seeschlacht was written against the backdrop of an actual naval battle during World War I. Furthermore, it is notable as an anti-war play that was published and performed in 1918, at the height of the war. In the same year, a sailor's revolt broke out in the port of Kiel, and this was the catalyst for the end of the war. It can be said that *Seeschlacht* encouraged this development by creating a pessimistic mood.

In Japan, *Seeschlacht* is particularly well known as one of the opening performances at the Tsukiji Little Theater (established in 1924), the first permanent theater for "shingeki" (new plays) modeled after the Western spoken theater of the time. Directed by Hijikata Yoshi, one of the founding members of the theater, the play was performed for the first time in Japan, and its high-speed dialogue and movements, as well as the actors' screams, left a strong impression on the audience and created quite a sensation. Many of the audience, especially the young generation, probably compared their own fate to that of the wartime German imperial sailors depicted in the play, in Japan at the same time when conscription was in effect.

On the other hand, postwar productions of *Seeschlacht* in Japan have not seen the same level of response as their prewar counterparts. The reason for this is not only the social conditions in Japan that changed drastically after World War II, including the abolition of conscription, but also the formal differences between the original work and the translation. To elaborate, the long, fragmentary dialogues with repeated line breaks, which reflect the mental state of sailors under extreme conditions, are all rearranged into one paragraph in the translation. This rearrangement procedure is deemed to distance the audience from the reality of the war as seen and heard by Goering, the author of the original work. Including the correction of this situation, in future productions in Japan, it is hoped that the form of the original play will be respected more. As with the premiere, the content will be required to give the audience a glimpse of the reality of war in progress at the time of the performance, or in the recent past.

〈公募論文〉

ゲーリング『海戦』（1917）のアクチュアリティと普遍性 —— 戦中の反戦劇、ドイツでの上演と日本での受容 ——

萩原 健

ドイツの劇作家ラインハルト・ゲーリング (Reinhard Goering, 1887-1936) の戯曲『海戦 *Seeschlacht*』(1917) は、日本では1924 (大正13) 年に開場した築地小劇場のこけら落とし公演のひとつとして広く知られている。第一次世界大戦中に巡航するドイツ帝国の軍艦の砲塔内で、七人の水兵がみずからの生死と戦争の意味をめぐる議論をたたかわせ、終盤、実際の海戦に至る内容の『海戦』は、築地小劇場、すなわち、西洋の台詞劇を範とした新劇の公演を主目的に初めて建設された劇場で、同時代西洋の社会と演劇に関心を寄せる観客たちから大反響を得た。

ただ、そのように大きな反響が伝えられている一方で、『海戦』という戯曲がドイツでどのように成立し、どのように上演されていたのかといった問いは、日本語の先行研究ではまったくと言っていいほど追究されていない¹。同作はドイツでどのように成立し、上演され、そして日本ではどの程度原作に忠実に翻訳され、どのように上演されてきたのだろうか？ この問いを本稿では追究する。加えて、ドイツと日本における一連の『海戦』上演の意義について考察したい。

1 ドイツでの『海戦』

1.1 戯曲の成立経緯と内容

『海戦』の原作者ゲーリングの生い立ちと作品については次の通りである (Anonymus 1961, Best in: Goering 1972, Best 1973, 茅野 1927, 千田 1970 参照)。1887年6月23日、帝政ドイツのフルダ河畔にあったビーバーシュタイン城 (Schloss Bieberstein) で生まれたゲーリングは、医学を学び、1914年に第一次世界大戦が勃発すると軍医として働くが、まもなく結核を患って、治療のために1918年までをスイス・ダヴォースのサナトリウムで過ごした。この治療の間に執筆していたのが『海戦』だ。

同作は大きな反響を呼び、ドイツ語圏の秀でた新作戯曲に贈られるクライスト賞を受賞した。追ってゲーリングは、英国の軍港でのドイツ帝国海軍の艦隊の沈没を描く『スカパ・フロウ *Scapa Flow*』(1919) や、世界大戦を背景にした新旧世代の考え方の相違を扱う『救い手たち *Die Retter*』(1919) を始め、複数の作品を著すが、突如として創作活動を中断する。そして長い沈黙のあと、『スコット

大佐の南極探検 *Die Südpolexpedition des Kapitäns Scott* (1930) を発表、これが再びクライスト賞を受賞するが、それから間もなく、これもまた明らかな理由なく、1936年に自死し、49年の生涯を閉じた。

このように相当に不安定な生き方をしたように見えるゲーリングの処女作『海戦』は、前述の通り、サナトリウムでの結核療養中に書かれ、世界大戦のまっただ中という時期もあって、ゲーリングの、自分自身と祖国の行く末を案じる不安が色濃く反映された内容と言っていいかもしれない。概要は次の通りだ。

全体は一幕だけ、しかも一場面だけで、第一次世界大戦で海上を巡航するドイツ帝国の軍艦の砲塔の中だけが示される。登場人物は第一から第七の水兵とあるだけで、個人名はない。水兵たちは、各自のこれまでの経験やその背景について、あるいは戦争の意味や恐怖について、宗教的な考えも引き合いに出しながら、議論をたたかわせる。一部の者たちの衝突が激しくなるというそのとき、実際に戦闘が始まる。戦況は厳しくなる。全員がガスマスクを装着し、水兵たち個々の表情が見て取れなくなって、個人名を欠いていた彼らは、ますます個性を消し去られる。岩淵が指摘するように、「ガスマスクをつけた水兵がついに画一化された顔をもつ」場面であり「鬼気迫る光景」だ（岩淵1970:377）。追って砲塔が爆撃を受け、数名が落命すると、戦争に疑念を持っていたはずの水兵が戦闘に最も積極的に関わる展開となり、そこで幕となる。岩淵は「暴動を扇動する水兵が最後に砲撃に固執するから」、『海戦』が「戦争劇ではあるが、反戦的、革命的作品と断定できない」と判断するが（岩淵1970:376-377）、反戦を唱えていた人物が態度を豹変させる様子がグロテスクに示されることで、受け手が反戦の念を強くする、という構図も可能だろう。当の岩淵も「謀叛を考える男が、状況によってころりと自分を犬死させる戦闘に熱中してしまう恐ろしさ」と別稿で記してもいる（岩淵1974:37）。

戯曲の背景には、第一次世界大戦中の実際の海戦がある。1916年5月31日、バルト海と北海を結ぶスカゲラク海峡で、英独の艦隊が相まみえ、ドイツが勝利した海戦であり、その日付が作中で「五月の最後の日」と言及されてもいる。とはいえ、演劇史家リューレの言い方にならえば、『海戦』は「実際の戦いの場面の数々」を描いた作品ではなく、「古代の戯曲に似た、運命を描く作品」である（Rühle 1988:112）（劇評家ケルは、「繰り返しゲーリング〔の言葉〕は、まるで彼が古代からやってきたかのように響く。激昂の際の〔水兵たちの〕会話にソクラテスがいる」（Kerr 1918）と書き留めている）。ゲーリングは、スカゲラク海戦でのドイツの勝利が盛大に祝われる一方で、顧みられることのほとんどない、戦闘に従事していた個々人の運命に光を当て、これを追究した。前出の茅野も、描かれているのは「運命に対する人間の戦」だと指摘する。作品が成立した時期と場所に鑑みれば、「世界大戦後に於ける独逸新人の運命観、人世観を適格に別抉して我々に示す」内容なのだ（茅野1927:585）。

あるいは、劇評家ヤーコプゾーンは次のように分析している。

一言で言えば、ラインハルト・ゲーリングに、この世代の詩人すべてに、本来の詩人らしさが

少なすぎる。彼らはこれを糾弾だとはまったく感じていないし、また糾弾である必要は全然ない。彼らは自らを活動家と呼ぶ。彼らは何よりもまず、世界を描写するのではなく改善したがついて、私たちを扇動したがついて、これ以上は立ち止まらず、行動を起こし、輝かしい時代への道を切り開きたがついているのだ。

(Jacobssohn 1918:117-118)

ここから判断して、踏み込んで言えば、ゲーリングはおそらく、同時代の世の中に倦み、これを変革したいと考えていた。そのための手段としてゲーリングは戯曲『海戦』を執筆したとも言えるだろう。

1. 2 上演

上記のような背景と特性を持つ『海戦』の初演は、1918年2月10日、ドイツ・ドレスデンの王立劇場 (Königliches Schauspielhaus) で行なわれた。第一次世界大戦が進行している真っ最中のことで、作中で言及されるスカゲラク海峡の海戦から2年と経っていなかった。リュールによれば、「なお戦争のさなかでその戦争を扱った最初の劇」であり (Rühle 1988:112)ⁱⁱ、極めて時局に即した内容の作品として受容されたのだった。

公演は海軍の専門家の協力を得て準備された。劇場監督のゼーバッハ伯爵の企画だったが、軍総司令部の助言で、一般には公開されず、〈文学協会 Literarische Gesellschaft〉の貸切公演として実施された。それでも同作の上演が時宜を得たものではないという非難があり、これに反発したゼーバッハは上演を擁護して、「劇場監督の第一の責務は、時代の、一番奥底にある個々人の運命 (das innerste Einzelschicksal der Zeit) が強く表れている作品の数々に、観衆が接することができるようにすることだ」と主張したという (Rühle 1988:113)。

劇評家シュテルノは、「ラインハルト・ゲーリングとは何者か？ 誰が知ろう。ひとりの若い男。ひとりのドイツ人。ひとりの誰でもある者だ」と書き留めて、この新人劇作家の、芸術家然としない、市井の人々を代表するかのような現れ方に注目した (Ludwig Sternaux, in: Goering 1961:7)。あるいは、別の劇評家ツインマーマンは、上演で語られた台詞に関して、「言語様式の自然主義的な可能性が気にされることはない。表現主義の新しい詩的言語が、まだまったく口にされていないものを言葉にしようとしている」と瞠目し、またこの台詞を語る際の俳優たちの迫真さを特筆して、「最も驚くべきは、この苦闘する、イメージの数々へ置き換えられた、しばしば極めて緊張した言語が、すぐ実際のそのように、水兵〔を演じる俳優〕たちの口のなかで響いたことだ」と驚嘆した。そして半ば当惑して、「ラインハルト・ゲーリング—新しい名前だ—は、体験と空想から、最も大胆な世界大戦の詩的作品のひとつを作り上げた。その美的評価は、体験の熱 (Erlebnisglut) から来る興奮と素材の中身の近さゆえに、まだ結論付けることができない」と告白している (Zimmermann 1918:114)。

またこのツインマーマンは比較的冷静だったように見えるが、客席の一部は穏やかではなかったようだ。「信号、巨大な大砲の発射、衝撃、火薬の蒸気が本当に実際のものに思えた。乗組員の発狂や

陰惨な死があまりにショッキングに描かれていたので、上演中に悲鳴を上げる女性や気を失う女性がいた」と伝えられている (Paul Adolf, in: Rühle 1988:112-113)。

ドレスデンでの初演から約一ヶ月後、3月3日にベルリンのドイツ座 (Deutsches Theater) で上演された『海戦』も追っておこう (以下は主に Rühle 1988:112 および Ders. 2007:324-325 の記述に基づく)。

これもドレスデンの場合と同様、一般に開かれた公演ではなかったⁱⁱⁱ。ドイツ座の有志たちのグループ《青年ドイツ Das Junge Deutschland》が、フォーラムの生成を主眼とし、3シーズンで11本^{iv}の表現主義演劇を上演するという企画で、多くは日中に行なわれ、なかでも『海戦』に成果があったという。演出はドイツ座の芸術監督でもあったマックス・ラインハルト (Max Reinhardt) が務め、ヴェルナー・クラウス (Werner Krauß) やエーミール・ヤニングス (Emil Jannings) といった名優たちが出演した。舞台美術を担当したのは、ラインハルトが繰り返し共同作業をしてきたエルンスト・シュテルン (Ernst Stern) だった (図1参照)。



図1 舞台美術家シュテルンによる『海戦』のための石版画
(『現代世界演劇1 近代の反自然主義 (1)』白水社、1970年、4頁)

『海戦』は、ドレスデンでの初演からすでに注目を集めていた。ベルリンで話題の公演だったのだろう、劇評家ファクトーアによれば、「客席に座っていたのは—ほとんどこう言いたい—ベルリンのすべてだった。実に多くの興味深い人々、実に多くの著名人が稀なことに集まっているのが見えた」という。彼はさらに開演時の雰囲気にも触れて、「室内を支配していたのは、幕があがったとき、ある緊張だった。その緊張は、ドラマに、感じ取ることのできるひとつの土台を確約しているように見えた」と記し、観客の期待感を伝えている (Faktor 1918:115)。

幕があがると舞台装置が見えた。前出の劇評家ヤーコプゾーンはこれを描写して、「装甲砲塔は、あらゆる装置、信号、ベル、梯子、大砲、レバーを備えていて、この極めて精巧な機構がそれだけで目を楽しませるものであると同時に、貪欲な機械の、非神格化された世界を完璧に体現していた」と賞賛した (Jacobsohn 1918:118)。その一方で、さきのファクトーアはヤーコプゾーンよりもやや冷静に舞台装置を見据えて、「唯一の舞台装置は装甲の丸天井で、[舞台美術家] シュテルンの再現技術で舞台上にほぼ実物そっくりに設置されていた (ただその大きさには余裕がありすぎた)」と、実際はもっと窮屈なはずの砲塔の内部空間との差を見て取った。さらに俳優の演技との関連では、「もちろん四つ目の鉄の壁は観客に必要なものの、欠けていた」と、いわゆる〈第四の壁〉—舞台の奥と左右の壁に加えて客席とのあいだにあると仮想される壁—に言及し、「不気味さのイリュージョンは、このありえなさ [砲塔内部の鉄の壁の一部がないということ] のゆえに物足りなくなって、ヴェーゲナー氏の [第五の] 水兵の姿が、陰鬱にのしかかる夢想家のまなざしで平土間に近づきすぎたので、さらに促されることはなかった」 (Faktor 1918:115) と、作品で描かれる世界にのめり込み切れなかったことを難じた。

俳優たちのなかで特に注目を集めていたのは第四の水兵を演じたクラウスだと思われる。批評家イエーリングは、「まるで彼は音を見、身ぶりを聞くような演技」をしたと驚嘆した (岩淵 1970:377)。あるいは、ファクトーアは、クラウスが「激することのない、荒々しい声で規律を守る堅物の仲間を、しっかりとしたやり方で表現した。狂気の場面の描写は彼の真骨頂だった」と、迫真の演技を讃えた。さらに、別の俳優ヤニングスに関しては「より荒々しい気質と、船乗りのパブの匂いのする純粹な色彩がある」と、また別の俳優ティミヒについては「若さが音楽を奏で、鋼鉄の洞窟 [砲塔を指す] に陽気な波をもたらした」と賞賛した。このふたりの俳優が演じたのは、全体的に重苦しい雰囲気の中かで一時の笑いを誘う役柄であり、「二人が手をつなぎ、脚を曲げてくるくると回りながら去っていくとき、ラインハルトの演出が他のどの瞬間よりも鮮明に思い出された」という (Faktor 1918:116)。

またこうした俳優たちの演技に影響を与えた要素が、ラインハルトの演出には多々あった。イエーリングは、「騒音と、実際の海戦の技術的な操作 (Handhaben)」でラインハルトが「ゲーリングの戯曲を補って完全にした」と記した。また上演の印象について、「まるでラインハルトが、その音と装飾の演出で、現実ではなくエッセンス (Extrakt) を提供したかのよう」であり、「その混乱した (verworren) 戦いの騒音を用いて、俳優の行動 (Aktion) を雰囲気豊かに下塗りするのではなく、強い強度の感情の爆発 (Entladung) をもたらしたかのようだった」と書き留めている (Jhering 1974 [1922]:160)。

ファクトーアが全体を総括して、「最初に謎に満ちた暗示的なささやきの音があり、それから反抗が追い立て、そして奇跡が訪れて、炎のバラが、力強く突進する英雄的人物の周りに咲き乱れた」と言い表した上演は、観客を「寛がせなかった」(Faktor 1918:115)。要所要所で目を引く箇所があり、「波の音、機械の息づかいが聞こえ、眠っている者たちの効果的な集団が見え、戦闘の騒動が、主軸となる音声とそれを引き立てる音声のすべてを伴って生き生きとしていた。爆発音も、音波の力と火薬の蒸気が実際のそれに忠実に再現された一方で、観客の神経を過度に怯えさせることはなかった」とファクトーアは評価した (Ders. 116)。

上演時間は1時間半だった (Vgl. Jacobsohn 1918:118)。「もしもっと抑制が効いていたら、おそらく運命に翻弄される人々の絶望も、もっと心を揺さぶるものとして表現されていただろう。目の仕事が多すぎたのだ」(Faktor 1918:116)とファクトーアは厳しめの評価をしているが、それでも上演はおそらく、観る者の心を十分に揺さぶるものだった。実際、ヤーコプゾーンは居合わせた観客と自分について、「上演は沈黙した観衆を見る。それは献身の沈黙なのか、冷静さの沈黙なのか？ 多くの観客はこれについての説明をすることさえできないだろう。ここで明らかにしなければならないのは、『海戦』を前にして、私は冷静な献身で満たされていたということだ」(Jacobsohn 1918:117)と、重く静かな感激を伝えている。

こうしてみると、ドレスデンで「上演中に悲鳴を上げる女性や気を失う女性がいた」一方で、ベルリンでのラインハルト演出はむしろ、観客を押し黙らせるものだった。とはいえ、ドレスデンでの上演に勝るとも劣らない、強烈な印象を観客に与えていた。

世界大戦の真っ最中に行われた『海戦』の上演は、また、『海戦』の上演が実現されたというその出来事は、明らかに、当時のドイツ帝国で厭戦の気運が高まっていたことを示している⁹。さらに言えば、これらの『海戦』上演は、もしかすると、厭戦の気運をさらに高め、世界大戦の終結を準備する一助となった。実際、同作で描かれていた水兵たちの不安や不満が現実世界で爆発したかのようになり、初演から9カ月後の1918年11月、ドイツ北部、キールの軍港で水兵たちの反乱が起き、追ってドイツ革命が勃発して、皇帝が亡命、まもなく第一次世界大戦の終結に至ったのだった。

2 日本での『海戦』

2.1 日本初演までの経緯

ベルリン・ドイツ座での『海戦』上演から4年後、1922年から、そのドイツ座で学んでいた日本の青年がいた。演出家の土方与志である。土方は、同劇場所属のカール・ハイネから演劇史や演劇理論を、ベルンハルト・ライヒから演出の実際を学ぶとともに、同劇場を中心に、ベルリンの複数の劇場の公演を訪ねていた。10年の留学計画だったが、留学を始めた翌年の1923年に関東大震災が発生すると、用意していた資金を東京での劇場建設と劇団設立に充てる決意を固めて帰国した。こうして、土方とその師である劇作家・演出家の小山内薫ほか、計6人の同人によって発足し、1924年6

月に開場したのが築地小劇場である。

開場公演は三本立てで、そのひとつが土方演出の『海戦』だった。土方によれば、同作が選ばれたのは、劇団の女優不足を背景に「女の出ない芝居というので探した結果」だった。そして開場の年に刊行されたばかりだった「金沢の伊藤武雄氏の翻訳が見出され」た。また、選定のもうひとつの理由として「厭戦的に演出されそう」だったことも挙げている（土方 1969 [1949]:118）。開場年の1924年という年に、日本も参戦していた第一次世界大戦はそれほど遠い過去の話ではなく、この戦争に土方が否定的だったことがうかがえる。大戦のさなかに上演されていたドイツでの『海戦』のことが、また、自分が学んでいたドイツ座での『海戦』上演のことが、土方の念頭にあったかもしれない。

2.2 上演

築地小劇場の開場公演が始まると、「厭戦的に演出されそう」だった土方の『海戦』に、当局は目ざとく反応した。土方は「敏感な憲兵隊がこの上演に関心をもって築地に來たのには驚ろ〔ママ〕いた」と書き留めている（土方 1969 [1949]:118）。

幕開きについては、舞台美術を手掛けるとともに第七の水兵の役で出演もした吉田謙吉の記述をここに引用したい。

一九二四年（大正十三年）六月十四日の午後六時、築地小劇場は、めでたく開場された。いまや第一回公演「海戦」の幕があげられる。ガンちゃん〔俳優の丸山定夫、『海戦』には出演せず〕のたたくドラの音で、葡萄のマークのついたどん帳が静かにあげられていった。

〔中略〕

どん帳があがりきると、その砲塔内の場面の、上手・下手は、背後のホリゾントが丸出しになっている。したがっていったん幕があいてしまうと、舞台の両袖、上手からも下手からも舞台へ出入りすることはできない。

（吉田 1971:116-117）

つまり、舞台の中央に装置があり、俳優たちは幕開きからその装置の前面に待機していたと思われる（図2および3参照）。そして舞台写真からは見て取りにくい、観客の浅野時一郎によると、「軍艦の砲塔がデフォルメされて飾られた背後には、初めて観客の前に姿を現わしたホリゾントが、青い光を受けて五月の海の輝きを示していた」（浅野 1971:50）といい、始まりには穏やかな海の情景が示されていたことがうかがえる。

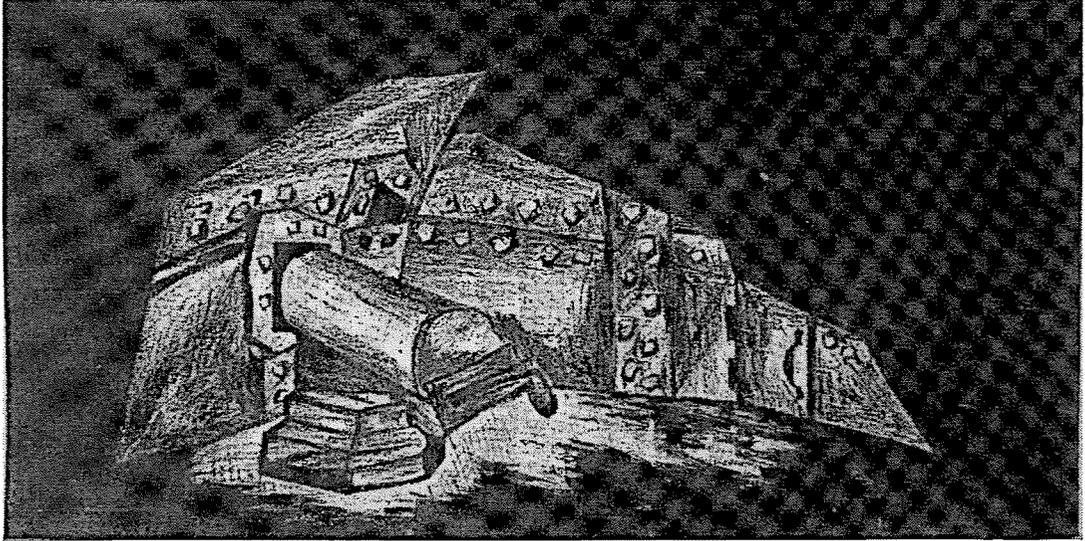


図2 「最近某劇場に於て土方與志氏の手に上演さるべき「海戦」の舞台面」
(ゲエリング〔伊藤武雄訳〕1924:5)

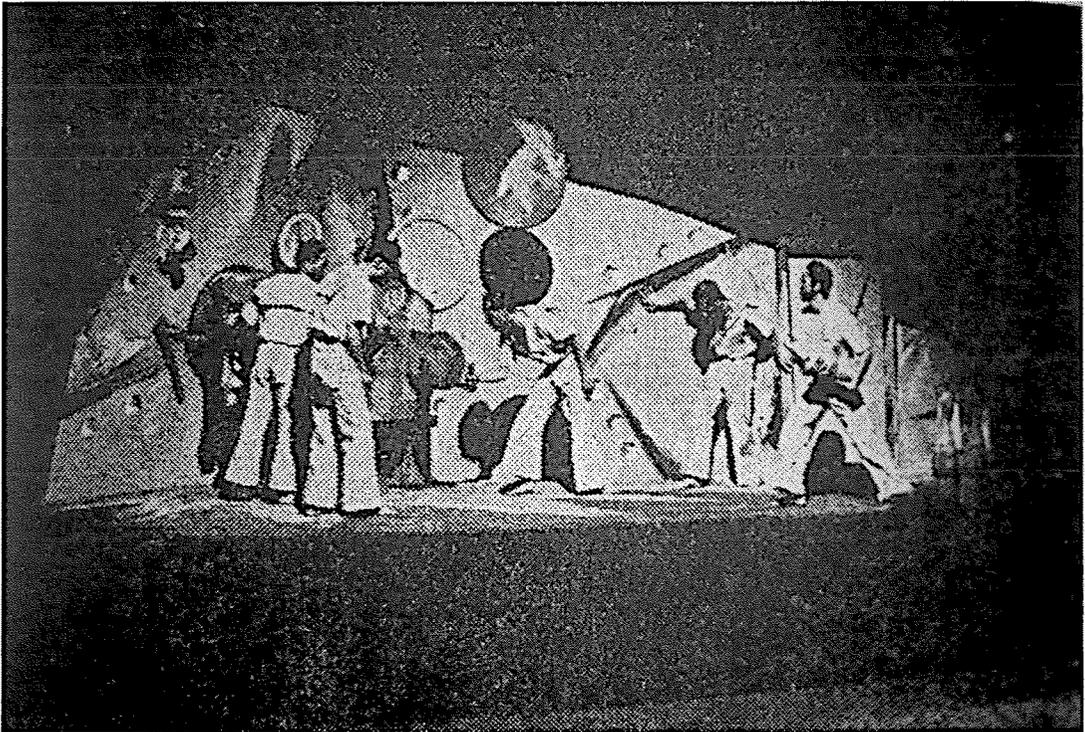


図3 「幕あきの場面」
(吉田1971:114)

ところで吉田は当時、築地小劇場の一員として仕事をするのと並行して、新興美術運動グループの主軸メンバーとして活動していた。だから、吉田が手掛けた『海戦』の舞台美術は、同時代日本の現代美術界から大きな注目を集めていたと考えていい。吉田が述懐するところによれば、「ほくは美校在学中、二科に初入選した作品が、すでに表現派風の作品であったし、また、それを機会に、アクション、三科とひきつづいて、新興絵画運動の旗手として、いくつかの作品を発表していたこともあったから、したがって、本格的な表現派の舞台装置としては、この「海戦」が、日本では、最初の仕事の栄をになっていた、ということになるのだと思う」という(吉田 1971:117)。

舞台の進行に戻ろう。浅野の言い方にならえば「芝居は前兆のおびえに始まる」。続けて浅野は簡明に、「死の恐怖、快楽の回想、不安な眠り、戦争への反発、謀反人の摘発と、雑多な芝居が早い足取りで進展したあげく、司令室に訴えに行こうとした途端に敵艦発見となる」(浅野 1971:50)と記している。この「雑多な芝居」の「早い足取り」について、劇作家・演出家の八田元夫は「速射砲のような台詞が重なっていった。早いテンポ。体をぶっつけていくようなリズム」と言い表している(堀川 2017:41)。

疾走感に満ちたこの演出は、土方が主眼としていたものだった。土方は後年、「私はスカーゲラックの海戦に赴く小砲塔内の水兵たちの虚無的なしょうそう〔ママ〕と無残な死とを表わすために、著しく早い〔ママ〕テンポのセリフ、動きをもって演出した」(土方 1969 [1949]:118)と語っている。

場面は敵艦との戦闘に移る。浅野いわく「前半の水兵たちの会話は、分量でいうと後半の戦闘場面よりずっと多い。しかも単調な内容の連続である。発展はあまり顕著でない。実際の舞台では、その前半を早いテンポのせりふで運び、やがて戦闘が開始されると、音と光の効果をたっぷりかぶせてきた。退屈している暇はなかった」(浅野 1971:52)。

終盤、水兵たちのいる砲塔は攻撃を受け、破壊される。その際、「ブワッと大砲が炸裂・張り物の一つが壊れたようにはずされていく」(八田、堀川 2017:41、図4参照)^{vi}。それと同時に、「上部が丸天井のようにわん曲してつくられたクッペル・ホリゾントを駆使して、砲弾炸裂のリアリティを、照明効果とともに表現した演出」(菅井 1974:14)が展開されて、「幕切れ近くになって、ホリゾントは、すべて真紅の照明で染められる」(吉田 1971:118)。こうして、「戦闘、発射、爆発、轟音、狂気、歌、祈り、破壊と死、真赤に染まったホリゾントの前に飛び散った砲塔の残骸、生き残った水兵は瀕死のうめきで「戦闘は継続する」という」(浅野 1971:50-51) 結末を迎えて、上演は幕となった(図5参照)。

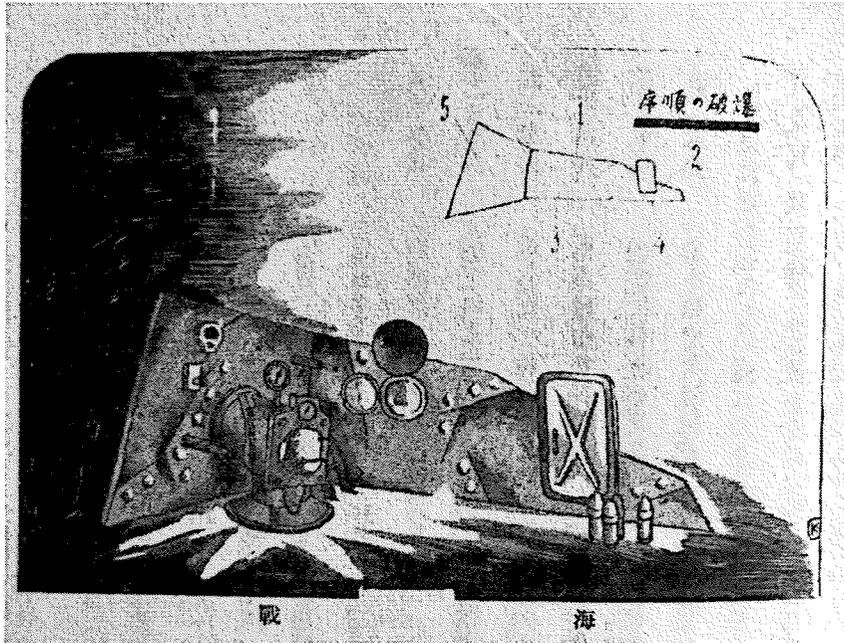


図4 吉田謙吉による「海戦」舞台装置図。
 右上に、砲塔が爆破される場面で装置が分解される順序が記されている。
 (ギョエリング〔茅野蕭々訳〕1927:221)



図5 「爆破された場面」
 (吉田 1971:114)

上演は、浅野によると「盛んな拍手のうちに」終わり、「ほっと一息ついて廊下に出ると、そこには談笑とたばこの煙でむせるほどであった」。そして「小山内薫が例のパイプ片手にだれかと話している」その「かたわらを通り抜けるとからだに触れ合うくらい、狭くて混んでいた」(浅野 1971:54)。客席は満席だったことが大いに想像される。

加えて、多くの観客が高揚していた。八田は「スペクタクルとしての一つのマイクロコスモスというか、それまで日本の舞台で見出しえなかったダイナミックな興奮の中に私はひき入れられていた」(堀川 2017:41)と打ち明ける。浅野も「ホリゾンに当る光の効果、音の効果、早いせりふと律動的な動き、それらの総合された力がすばらしくて、幕切れなどは荘厳な熱気の高まりであった」(浅野 1971:53)と讚えている。あるいは後日、作家の秋田雨雀は「暗黒、厚い重い暗黒の中から閃めき出した閃光のような演出を築地小劇場のゲーリングの『海戦』で観た喜び」と記し(菅井 1974:14)、また築地小劇場の座員だった水品春樹は「第一回公演の世評」として、「その噛みつくようなテンポの台詞廻しと集団的な演技、照明装置音響効果メカニックな斬新さは、嘗てのあらゆる日本の演劇にも見られなかった新しい生産物である事には皆の印象が一致していた」(水品 2004[1932]:83)と伝えている。

3 考察 ― ドイツと日本での『海戦』上演の意義

3.1 ドイツでの上演と日本初演の相違

『海戦』のドイツでの上演(ドレスデンとベルリン)と、日本での初演は、ともに当局が戯曲と上演の反戦的な内容を警戒していたことで共通していた。その一方で、決定的な違いがふたつある。ひとつは台詞と動作の速度、もうひとつは俳優たちの叫びだ。

先述の通り、『海戦』を土方は「著しく早い〔ママ〕テンポのセリフ、動きをもって演出した」(土方 1969[1949]:118)。こうした高速の台詞や動作は、これに先立つドイツの上演を報じた評ではまったく伝えられていない。

築地小劇場での上演は、八田が記すように「言葉ははっきりと聞きとれない」(堀川 2017:41)結果になった^{vi}。また浅野によると、後日行なわれた『演劇新潮』誌主催の談話会では、「せりふについてまるで実感がなく、実感抜きの暗誦だという非難が出た」。そしてこれに対して小山内薫は、「築地の役者の今の技倆で、だれにもわかるようにこの芝居をやったら、少なくとも二、三時間はかかる、演出者は全体の効果を考えて仕事をするので、せりふがわかるように言えなくても、役者をいたわって、テンポをのろくするわけにはいかない、という返事をしてきた」(浅野 1971:54)と、俳優の技量の問題を指摘した。

ドイツでの上演は、高速の台詞や動作(少なくとも劇評等で言及はない)がなくても1時間半で済んでいた。かたや、当時の日本の俳優で同じように上演していたら「少なくとも二、三時間かかる」と小山内は言う。たしかに課題は俳優の技量にもあっただろう。加えて、翻訳された日本語の台詞の内容が、俳優に不慣れなものであったこと、観客に聞き慣れないものであったことも十分に考えられ

る。「翻訳された戯曲は、主観的でむずかしい言葉がたくさん並んでいた」（浅野 1971:52）と浅野は指摘する。

だが台詞の聞き取りにくさを、おそらく大半の観客はそれほど気にかけていなかった。「歌舞伎育ちの新人俳優の演ずる新劇を見慣れて、そのゆるいせりふにいらいらしていた私たち若い観客が、新鮮さに驚喜したのはあの早い〔ママ〕弾丸のような舞台の言葉であった」^{viii}と浅野は書き留めている。つまり台詞の内容よりも、上演の進行の速さが観客を惹きつけていた。「どんな芝居でも、せりふをはっきり聞かせないでもよい芝居などありようはずがない。しかし、この芝居のせりふをゆっくり言っていたら、あの異常な興奮は起こらなかつたらう。それどころか、進行の遅さに退屈してしまったらう」と浅野は上演を擁護する。さらに「注意していれば多少せりふがわからなくても、見当のつかなくなるような混み入った芝居ではないのである」とも付け加えている（浅野 1971:51-52）。

こうした台詞と動作の速度に加えて、築地小劇場での『海戦』上演で特徴的だったのが、俳優たちの叫びだ。「テンポの早いせりふを明瞭にわからせる訓練が充分でなかった上に、興奮した俳優たちはせりふの意味を通すより先に、叫び、怒鳴っていた」と浅野は伝えている（浅野 1971:50-51）。あるいは八田は上演の始まりについて、「〔ゼンチョウダ！ ゼンチョウダ！（前兆だ）』という台詞。第二の水兵〔千田是也〕が右肩をいからし尻を突き出し「ウァウァウァウァウァア！」と怒鳴った。叫びの戯曲である」と記した。また結びについては、「私が想像していた以上の早さ〔ママ〕でシュライシュピール、叫びの戯曲は進行し、そして「戦闘は継続する！」（この台詞ははっきり聞こえた）の幕切れで「海戦」は終わった」と書き留めた（堀川 2017:41）。

なるほど、戯曲『海戦』は、冒頭のト書きの結びに「作品はひとつの叫びで始まる」とある。ただし、これはその直後の最初の台詞、第一の水兵の「前兆だ！ 前兆だ！」（ゲーリング〔伊藤武雄訳〕1927:19）ないし「しるしを！ しるしを！」（ゲーリング〔千田是也訳〕1970:257）という台詞を指すと判断するのが妥当だ。また先述の、八田が伝えたような、「第二の水兵が「ウァウァウァウァウァア！」と怒鳴る箇所は、原作の戯曲には存在しない。また八田が繰り返す「叫びの戯曲（シュライシュピール）」という表現は、ドイツ語で「Schreispiel」と表記されるのだろうが、ドイツでの上演評には認められない。

つまりこの叫びという特徴も、台詞や動作の速度とならんで、築地小劇場での『海戦』演出で初めて認められるものである。別の言い方をすれば、土方が、戯曲の指示やドイツでの上演をさほど気にせず、相当に自由な裁量で演出をしていたことが推察される。実際、土方は、「もとよりこの作品の上演など、かつてどこでも一度も見たことはなかつたし、表現主義的演出方法を意識的にとったわけでもなかつた」と打ち明けている（土方 1969〔1949〕:118）。

かたや、当時の受け手はその一方で、いわば勇み足をした。土方は、「これが何かドイツ表現主義の上演の直輸入のごとく思われて、ジャーナリズムの上でそうしたレッテルをはられたことは〔中略〕苦笑したものだ」と述懐している（土方 1969〔1949〕:118）。『海戦』の日本初演、および土方の演出は、ドイツ表現主義演劇の日本での受容を、非常に独特なものとして決定づけたのだった。

3. 2 第二次世界大戦後の日本での上演

『海戦』は築地小劇場での公演¹⁵のあと、長らく日本で上演されなかった。再演が実現したのは、管見の限り、第二次世界大戦の終結後、相当な時間が経ってからの1974年と判断される。同年の3月26日から4月2日まで、秋田雨雀・土方与志記念青年劇場が俳優座劇場で上演した『海戦』がそれであり、翻訳（ゲーリング1970）と演出を手掛けたのは、築地小劇場での日本初演で第二の水兵を演じ、「[「ウァウァウァウァウァア!」と怒鳴]（八田）っていた千田是也だった。

千田は、自分が出演していた50年前の上演をふまえて、彼いわく「土方演出の全体のテンポや迫力を損わぬように努めながら、築地のときよりはいくらかリアルに」演出をした。加えて、「築地のときはせりふの意味が聞きとれぬという批評がかなりあった」が、「今度はそういう声はあまり聞かれず」に済んだという。その理由として千田は、「〈青年劇場〉の俳優諸君が、あの頃の私たちとはちがって発声・造音や動作の十分な基本訓練を経ている」ことを挙げる。また興味深いことに、「世の中全体のテンポがやはり早くなった」ことも指摘する（千田1992[1980]:225-226）。初演から50年を経て、舞台演出における速いテンポと日常生活のテンポのあいだの速度の差が相対的に縮まったことがうかがえる。

視覚的側面に関しては、千田は「切り落としを使って帝国主義的侵略者の鷲の紋章を見せる」演出をしたが、「この切り落としのためにわざわざ黒幕が使われ、 Horizont を使うことができなくなった」ことを岩淵は惜しんだ。また岩淵は、「精巧に作られている」装置が「巨大な砲身や砲塔内部を、部分的にかなり精密に造りあげ、砲撃によって砲塔が破壊されてゆく過程を次々に示していった」ことに一定の評価をする。ただしその一方で、その場面では「煙に苦しめられた」といい、「暗示的な方法の方がよかったと思う」と書き留めている。それ以上に難じられているのが「砲塔の限界を全然設けなかった」ことで、「どこまでが水兵たちの動ける限界であるかを示す」ことに、千田の演出は無頓着だった。「水兵たちの演技は、砲身の位置からみて、視覚的にここが砲塔の限界と思われる境界線をはるかに越えてしまうので、密閉されているという感じがなくなってしまふ」と岩淵は苦言を呈している（岩淵1974:37-38）。

この青年劇場による上演のあとは、またさらに一世代が経ってからの上演となる。2004年に劇団〈BAD³〉が築地小劇場設立80周年記念公演として『海戦』を上演し、翌2005年には演劇ユニット〈シンプルプラン〉が、男女別バージョンによる『海戦R』を上演した。2011年には現代美術作家のやなぎみわが、築地小劇場創立時の人々を主題にして戯曲『海戦』の一部を劇中劇として扱う『1924海戦』を上演した（これは初演時の吉田謙吉の舞台美術が忠実に再現されたことで目を引く）。

近年では、2023年7月の〈理性的な変人たち〉による『海戦2023』が注目される（これを筆者は鑑賞した）。出演者の全員が女性で、女性の演出家が翻訳を手がけていたこともあって、相当の脚色がなされていた。演出に関しては、上演に地下の小空間が使用されたことで砲塔内にひしめく水兵たちの閉塞感や切迫感が強調されており、また戦闘場面での疾走感が際立っていた。その一方で、衣装や音楽は写実的でなく、明るい色の軽い布地や打楽器を活用する、極めて象徴的なものだった。

3. 3 〈整った〉日本語訳の功罪 —— 失われた断片的語調あるいはリズム

ところで、日本初演以来、複数回にわたって上演されてきた日本の『海戦』は、時を経るごとに翻訳や演出が見直されていき、上演時点の同時代日本の観客がすんなりと受容できる内容になっていったように見える。他方、原作の内容や文体に関して、一定の顧慮もされてきたようだ。

1970年代に『海戦』を翻訳し、これをみずからが演出した千田は、同作について、「生命の謳歌、軍隊の規律の讃美、死の恐怖、神への帰依、あるいは新しい平等な共同体への憧憬など〔を〕あらわすせりふは、ひじょうに観念的でありながらも、しばしば単語ひとつですまされるぐらいに簡潔、明快で、やはり表現派作品の特徴をよくあらわしておりました」（千田1992〔1980〕:225）と語る。なるほど千田の翻訳を見ると、「単語ひとつですまされるぐらいに簡潔、明快」な文体に即した翻訳は、たしかに実践されている。

だがその一方で、それに逆行するような、原作の通りではない翻訳がされていることが目を引く。その好例は、以下に引用する、戯曲の序盤の、第二の水兵の台詞の一部だ。

第二の水兵〔中略〕踊って眠る以上にながやりにえんだ？ 戦争か！ そいつは《熱い踊り》とも言うじゃねえか？ 眠り！ そいつは死ぬってこととどうちがうんだ？ この頭は鼻歌うたうよりましなことができるのかよ？ 今日は五月の晦日じゃねえのか？ 水の上でこうして敵を待つかわりに、陸で日の暮れるのを待ってるんなら、今日は陽気な踊りになったぜ！ わかるだろう、おまえ！ わからねえはずはあるめえ！

（ゲーリング〔千田是也訳〕1970:259）

この箇所は、これに先立つ1920年代の伊藤や茅野による翻訳、あるいは理性的な変人たちによる2023年の訳でも大きな差はない。それぞれ次の通りである。

第二の水兵〔中略〕踊と眠以上に何がほしいんだ！ 戦争！ そいつを『狂気踊』というぢやアないか？ 眠！ 死つて奴はそれとは別物か？ 俺達の頭は鼻唄よりもっとましなものに使ふ為にあるのか？ 今日は五月の晦日ぢやアないか？ 俺達がこの水の中で敵を待つ代りに、陸にみて暗くなるのを待ってゐるんだつたら、今日は景気のいい踊をやつけるんだが！ 分つたらう！ 分つたらうな！

（ゲーリング〔伊藤武雄訳〕1924:22）

第二水兵〔中略〕踊と眠以上に何が欲しいんだ。戦闘！ その代に人は『熱舞』つて云ふぢやあないか。眠！ それは死と異つたものかい。俺たちが頭を持つてるのは口で歌拍子をうたふよりましなことの為なのかい。今日は五月の末日ぢやあないか。此処の水上で敵を待つてる代りに、陸にみて暗くなるのを待つてて見ろ、今日は景気のいい踊りになるところだつたぜ。わかつてるな。解つてるだらう。

（ゲョエリンク〔茅野蕭々訳〕1927:224）

2 [中略] 人生、踊って眠って、他になにが欲しい？ 戦争！ 戦争だって踊り狂ってるようなものでしょ？ 眠り！ それって死ぬのと何が違うの？ 人間の頭なんて鼻歌歌うためについてるんじゃないの？ 今日は5月最後の日、こんな海のど真ん中で敵船を探してんじゃなくて陸（おか）で夜を待ってるんなら、お気に入りのハイヒール³引っ張り出して、一晩中踊りあかすんだけどなあ！

([理性的な変人たち]2023:5)

一方、この箇所は、原作の書かれ方に即して、改行、また疑問符や感嘆符、句読点の位置をそのままに翻訳すると、次のようになる。原作のドイツ語も併記しよう。

第二の水兵 [中略] ダンスと寝ること以上に何がしたい！

戦闘！ これ〈熱いダンス〉って言わないか？

寝る！ 死ぬって何か別のことか？

おれたちに頭があるのはラララって歌うよりましなことするためだろ？

きょうは5月の最後の日じゃないか？

おれたちが陸地で闇を待つ、

この水の中で敵を待つんじゃないくてな、

そしたらきょうは愉快的ダンスになる！

わかるか！ わかるよな！

Der zweite Matrose. [...] Was willst du mehr als Tanz und Schlaf

Schlacht! Sagt man nicht heißer Tanz dafür?

Schlaf ist Tod was anderes?

Haben wir unsere Köpfe zu was Besserem als Trällern?

Ist nicht heut letzter Mai?

Wenn wir an Land auf Dunkel warteten,

anstatt im Wasser hier auf Feind,

es sollte ein lustiger Tanz heut werden!

Weißt du! Du weißt doch!

(Goering [拙訳] 1917:13)

つまり原作の、一人の人物の長い台詞に多数ある改行が、ほぼすべて、これまでの日本語訳では無視されて、ことごとく一段落の文章にされている²⁴。

その結果、何が起きるだろうか。長い台詞の中にある多数の改行が無視されて、一つの段落へ処理

されると、多数あった短い〈間（ま）〉がなくなり、その分、冗長な語りになる可能性が高い。訓練されていない俳優の場合、語り急いで、台詞が上滑りするかもしれない。あるいは、訓練された俳優の場合、それは流麗な語りになるように思われる。上演の進行は滑らかになり、台詞を聴く観客は耳に快い。

だが、それでよいのだろうか。〈整った台詞が語られること〉を目指すのは、原作者ゲーリングの意図に即しているのだろうか。

一人の人物が語る長台詞の中で繰り返される改行は、決して見過ごしていいものではない^{xii}。改行があるたび、語り手は短い〈間〉を挟む。もしかすると『海戦』の水兵たちは、そのつど言葉を探しながら、言い淀みながら、語っているかもしれないのだ。

さらに言えば、戯曲『海戦』で設けられている改行あるいは〈間〉は、文節と文節のあいだに置かれているばかりではない。そればかりでなく、ひとつの文節が改行で分断されている例さえある。たとえば次の台詞だ。ここでも原作のドイツ語を併記する。

第一の水兵 乱暴な奴らだな！ おれは
お前たちと同じようにおれの持ち場ここで
水の上と海の向こう見てなかったか
昼も夜も？
で戦闘を望んでなかったかお前たちみたいに？
遠く、遠くに小さい線みたいに見えた
船の煙。
敵かもしれなかった。
もし奴らなら、っておれはお前たちみたいに話した！
でもおれの目は惑わされてない。
だれも噂にできない、
おれが速く見すぎたとか
急いで呼びすぎたとか。
なんでお前たちはおれを笑いものにする？
待ってろ！ お前たちはいろいろ教わることになる、
日が暮れる前に！

Der erste Matrose. Wilde Gesellen! hab ich nicht
wie ihr mein Teil gewacht hier
auf dem Wasser und übers Meer geschaut
zu Tag- und Nachtzeit?
Und Schlacht gewünscht wie ihr?

Fern, fern wie Strichchen sah ich
 Rauch von Schiffen.
 Das konnten Feinde sein.
 Wären sies, sprach ich wie ihr!
 Doch meine Augen blieben unverführt.
 Niemand kann mir nachsagen,
 daß ich zu schnell gesehen
 oder zu rasch gerufen.
 Warum verlacht ihr mich?
 Wartet! Ihr werdet manches lernen,
 ehs Abend wird!

(Goering [拙訳] 1917:18-19)

つまり、このような〈ぶつ切れ〉の台詞の語り手すなわち水兵たちは、途切れ途切れに、つかえながら語っている。流れるように語ることはできていない。踏み込んで言えば、そういった断片的な語りこそが、水兵たちの不安定な精神状態を、また彼らの置かれた極限状況を示している。

「極端に切りつめられたリズムカルな言葉や、予見的なヴィジョン、心理的なものの放棄はまったく斬新な要素であった」(岩淵 1970:376-377)と、岩淵は戯曲『海戦』の特徴を記している。だが「極端に切りつめられたリズムカルな言葉」は、『海戦』のこれまでの日本語訳および日本での上演では、前面に出ていない。そうではなく、原作の、断片的に、途切れ途切れに記されている台詞のすべてが、一段落の、一続きの台詞として訳出されていた。そのため、本来の断片的な台詞のリズムが失われ、上滑りした台詞を、あるいは流麗な台詞を語る水兵役の俳優たちが、観客の前に現れていた。ドイツ・ベルリンで、「ラインハルトによって主導された上演は、作品と同様だった。力強く完全で、優れた声の数々に導かれ、一貫したリズムで揺さぶり尽くされた」(Handl 1918:116)と評されたような上演は、まだ日本では実現されていない³⁴⁾。

3. 4 日本での複数の『海戦』上演に認められる相違、今後の上演の課題

以上、ゲーリングの『海戦』について、第一次世界大戦中のドイツでの上演と、築地小劇場での日本初演、そして第二次世界大戦終結後の日本での上演を追ってきた。こうしてみると、大きく分けて、第二次世界大戦の戦前と戦後で、そのあり方は確実に異なっている。

決定的な違いは、上演時点での徴兵制の有無だ。『海戦』のドイツ初演は、第一次世界大戦の真っ最中だった。その大戦の終結後に行なわれた日本初演にしても、観客たちの緊張感はおそらく似通っていた。「築地小劇場の観客の多くが、同世代の青年であった」と菅井は伝え、あわせて「[なんのために戦争に狩りだされたのか]という疑問は、ドイツの下級の兵士ならば必ずいだいたものであろう。そしてこの疑問は、ドイツの兵士のみならず、徴兵制の施行されていた当時の日本の青年たちに

も共通したものであった。しかもそれを拒否することは、国家への反逆とみなされた時代である」（菅井 1974:14）と指摘している。こうした緊張感は、第二次世界大戦終結後の日本の『海戦』上演を伝えた記録にはない。

とはいえ、上演の時点によってこうした差がある一方で、『海戦』という作品そのものには普遍性がある。『海戦』の水兵たちが語っている内容は、茅野の言い方を借りれば、「スカアゲラク海戦に特殊であった出来事ではなくて、寧ろ普遍的な、永遠的なものに典型化された人間の運命に関係している」、そして「作者が汲み出しているものは全く超時代的な永遠な問題」だ（茅野 1927:586）。つまり現代の日本で『海戦』を上演するならば、その成否は、上演時点での観客が、第二次世界大戦前の観客と同様に、上演される内容を〈自分事〉として、当事者として、どれだけとらえられるか、ということにかかっているように思われる。別の言い方をすれば、課題は、1910年代から20年代にかけての上演の時のように、観客が上演を通じて、戦争の現実を、またその恐怖を、身近に感じられるかどうかだ。

ところで最後にもうひとつ、従来の日本での『海戦』の翻訳および上演でほとんど触れられていない点に言及したい。原作の戯曲の冒頭には、台詞よりも、その前のト書きよりも、何よりも先に、一ページを割いて、その中央に「Mutterl」という一語だけが記されている。これを、同様に一ページを割いて中央に「母よ！」と訳出したのは、伊藤武雄ただひとりである。戯曲全体を強烈に特徴づけるこの部分が、後年の翻訳ではまったく欠けている。またこの点を顧みた日本での『海戦』の上演は皆無だ。

戯曲『海戦』の冒頭の「Mutterl」は、無視していい言葉ではまったくない。この一語は、水兵たちが、少なくともその一部が、死に際に発した最後の言葉ではないだろうか。またこの言葉は、実際の戦場で、多くの兵士たちが死に際に発するものでもあるだろう。もしかすると、作者ゲーリングは『海戦』の執筆直前、そのように落命した兵士たちのことを伝え聞いていたのかもしれない。

同時代に進行中の、あるいは近過去の、実際の戦争を顧慮して、またその実際の戦争の過酷な現実を観客にうかがわせながら、〈戦中の反戦劇〉である『海戦』は上演されるべきだと考えられる。同作は初演の当時、進行中の出来事、ないし近過去の出来事に非常に即した内容の、きわめてアクチュアリティに富む作品として、観客に身近にとらえられていた。

第一次世界大戦中のベルリンでの『海戦』上演に際して、ヤーコプゾーンは次のように記している。「今日、この悲劇は、その日、その時、その時の内容と照らし合わされている。人は第一に観客として、第二に参加者として、この作品に自分を合わせる。そしてこの若い詩人のインスピレーションを喜ぶ。このインスピレーションは、詩人に次のことを可能にしている。すなわち、私たちに戦争の恐怖を近づけ、しかし近づけすぎず、とらえることだ。私たちに窒息させることはない」（Jacobsohn 1918:117）。本稿が発表される2024年の現在、ウクライナやガザを始め、世界各地で戦争が行なわれている。ヤーコプゾーンが言う、「私たちに戦争の恐怖を近づけ、しかし近づけすぎず、とらえること」を「可能にしている」『海戦』の上演が、今後の日本で期待される²⁴。

(本研究は JSPS 科研費 JP22K00153 の助成を受けたものです)

注

- i 日本語での先行研究は、わずかに古賀 (1983) の研究がある程度だが、これはもっぱら戯曲についての、文学的見地からのもので、しかも作品解説にとどまる上に、参考文献一覧を欠き、ドイツ語の先行研究を顧慮していない。ほかには小沢 (1985) や土田 (2016) が『海戦』に触れてはいるが、論の中心に据えられてはいない。ドイツでの上演を追った研究は皆無である。
- ii ただしこの点では、『海戦』に先じた例として、たとえば日清戦争を扱った川上音二郎の複数の作品がある。
- iii 一般に開かれた公演としての初演は、1918年8月、バート・ピュルモント (Bad Pyrmont) の王侯劇場 (Fürstliches Schauspielhaus) で行われた (Vgl. Rühle 1988:113)。
- iv 岩淵によると12本 (岩淵 1970:376)。
- v この関連では、日露戦争の最中に与謝野晶子が発表した、従軍する弟に呼びかける内容の詩「君死にたまふことなかれ」とその反響を想起してもいいだろう。
- vi 本文で先述した通り、幕開きの時点で装置は舞台中央にあり、その両脇から俳優が入り出すと目立ってしまう状況だった。舞台美術を手掛けた吉田いわく、「だから、のちに、砲塔の爆破場面となって張物の一部が吹っとぶきっかけも、そのままぎわになって、舞台にはいって行くわけにはいかないので、幕あき前に、すでに大道具二・三人が、その張物の陰にはいってなければならなかった。また、ほかの「第七の水兵」の出番にしても、きっかけのくるまで、その張物の陰に、幕あきからずっと忍んで出を待ってなければならなかった」(吉田 1971:116-117)。つまり図3の舞台写真には五人の水兵役の俳優たちが見て取れる一方で、その背後の装置の後ろには、終幕の爆破の場面でこの装置を分解する大道具係の人々が数人と、幕切れ近くに出演する吉田が控えていたのだった。
- vii ただし八田は「幸いオリジナルでゲーリングの海戦を読んでいた。さらに伊藤武雄の翻訳もあわせ見ていたので、私にはドラマの進行も受けとれた」と付記している (堀川 2017:41)。とはいえこうした入念な準備をしていた (準備ができた) 観客はごく少数だっただろう。
- viii 新旧世代の演劇の台詞を語る速度のこうした対比からは、1980年代にしばしば引き合いに出された、新劇および野田秀樹の演劇での台詞の速度の対比も連想される。
- ix 『海戦』は築地小劇場での日本初演後、日本各地で上演された。劇団築地小劇場は同作を演目に含めた関西公演を1925年から行ない、1926年以降は広島や小樽などの地方都市も巡った。この小樽公演に関しては、小林多喜二が観ており、また戦闘場面で大砲の音を出すために、ピアノの低音の鍵盤と空き缶が叩かれたという (倉田 1998:53-54)。
- x この「ハイヒール」は追加された語句としてとりわけ目を引く。出演者が全員女性であることに即して、「スヴェトラナ・アレクシエーヴィッチ『戦争は女の顔をしていない』の中の〔〕戦場にハイヒールを持ち込み、夜にこっそり履いていた女性兵士のエピソードを参考にしました」とのことだ ([理性的な変人たち] 2023:5)。ただ、この処理は結果として、「(熱い) 踊り」が「(ある) 戦闘」を指すことを不明瞭にしている。またこの関連では、局地的な戦いである「戦闘」の語 (茅野蕭々訳のみ採用) のほうが、多く行われる戦闘の全体を指す「戦争」の語よりも、訳語として適しているように思われる (原語では「Schlacht」)。
- xi ただ、Goering (1961) では初版 (1917) にあった多くの改行がなく、一人の人物が語る長台詞が、ほぼすべての場合で一段落の文章にされている (その背景として、この稿が収められている選集の、総ページ数を少なくしようという意図があったのかもしれない)。これを千田が翻訳の底本にしたという可能性はある。
- xii ところで、改行の指示が目をも引くということでは岡田利規の戯曲『三月の5日間』(2004) が参照項として思

い浮かぶ。この場合、一人の人物が語る非常に長い台詞が、複数の部分に分けられ、その部分部分の冒頭に、そのつど同じ役名が繰り返し示されている。この長い台詞の、部分と部分のあいだは、一種の短い〈間（ま）〉と判断しうる。

- xiii 「極端に切りつめられたりズミカルな言葉」は、日本の『海戦』の場合にも、あることはあった。戯曲の終盤、戦闘場面の台詞がそれである。またこの関連で興味深いのは、日本初演の、その戦闘場面の台詞を引いた、水品による次の記述だ。

「おお勝利の日よ！ おお災厄の日よ！ 五月の晦日、晦日、建て直しの時だ、最後だ！ 爆発。爆裂。戦死。奮起。発砲。スカーゲラックの海戦。喇叭。太鼓。亢奮。舞踊。命中。騒擾。」〔中略〕（『海戦』の臺詞より）

（水品 2004 [1932] :81）

これをおそらく受けて、菅井は 1974 年、次のように伝えている。

「爆発。爆裂。戦死。奮起。発砲。スカーゲラックの海戦。喇叭。太鼓。興奮。舞踊。命中。騒擾」——これが、ゲーリングの『海戦』のせりふである。

（菅井 1974:12）

この台詞は実のところ、原作の戯曲には存在しない。もしかすると、翻訳された戯曲に土方が手を加え、上演台本を制作し、その内容を水品が記したのかもしれない。その水品の記載が、原作の、および同時代の伊藤や茅野による日本語訳の通りではなく、さらにそれを菅井が再掲して、後世の読者へと伝えられた。つまり、土方の演出に加えて、演劇史の記述でも、『海戦』の日本での受容は独特の経緯をたどったのだった。

- xiv 戦争の現実さらされる人々よりもむしろ、戦争の現実を直視しない人々を示し、それを観客が（自分事）として認識して、現実の戦争について問題意識を持って考える、という企ても可能だろう。『海戦』を劇中劇として扱ったり、メタ演劇にしたりして演出するのも有効かもしれない（岡田利規の『三月の5日間』（2004）で背景となっていたイラク戦争、および同作が描いている、当時の日本で暮らす人々に感じ取られてい（なかつ）たりリアリティが参照される）。

参考文献

浅野時一郎（1970）『私の築地小劇場』秀英出版

岩淵達治（1970）「解説」『現代世界演劇 1 近代の反自然主義（1）』白水社、373-378]

岩淵達治（1974）「歴史的」上映の意義－青年劇場「国境の夜」「海戦」』『テアトロ、376、34-38、1974. 6、カモミール社]

小沢万記（1985）「『平行』の翻案について」『比較文学・文化論集、2、65-80、東京大学比較文学・文化研究会]

茅野蕭々（1927）「ラインハルト・ゲョエリンクに就いて」『近代劇全集 第11巻 独逸編』第一書房、585-588]

倉田稔（1998）「昭和初期、多喜二の文学上の営為」『小樽商科大学人文研究、96、51-68、小樽商科大学]

ゲーリング、ラインハルト（1924）（伊藤武雄訳）『海戦』金星堂[正田雅昭（2012）編『出版メディア（コレクション・モダン都市文化 第80巻）』ゆまに書房、1-110]

ゲョエリンク、ラインハルト（1927）（茅野蕭々訳）『海戦（悲劇一幕）』『近代劇全集第11巻 独逸編』第一書房、219-292]

ゲーリング、ラインハルト（1970）（千田是也訳）『海戦』『現代世界演劇 1 近代の反自然主義（1）』白水社、255-298]

- 古賀保夫 (1983) 「R. ゲーリング : 「海戦」に見る戦闘下の精神崩壊」 [中京大学教養論叢 = Chukyo University bulletin of the Faculty of Liberal Arts, 24 (2), 379-397, 中京大学教養部]
- 菅井幸雄 (1974) 『築地小劇場』 未来社
- 千田是也 (1970) 「R・ゲーリング『海戦』」 [解題] [[現代世界演劇 1 近代の反自然主義 (1)] 白水社, 370]
- 千田是也 (1992 [1980]) 「土方与志の演出」 [[千田是也演劇論集 第9巻 1980～1991年] 未来社, 213-255 [初出: プレヒトの会機関誌「ゲストゥス」第3号 (1980.8)]]
- 土田俊和 (2016) 「文字による軍艦の建造」 [横光利一研究, 14, 46-61, 横光利一文学会]
- 萩原健 (2018) 「築地小劇場のドラマトゥルギー——二〇世紀初頭のドイツ語圏演劇との関連において——」 [演劇学論集, 66, 69-85, 日本演劇学会]
- 土方与志 (1969 [1949]) 「灰色の築地小劇場」 [同『演出者の道』 未来社, 111-121 [初出: 民主評論社編集部 (1949) 『新劇の40年』 民主評論社]]
- 堀川恵子 (2017) 『戦禍に生きた演劇人たち 演出家・八田元夫と「桜隊」の悲劇』 講談社
- 水品春樹 (2004 [1931]) 『築地小劇場史』 日日書房 [宮内淳子編 (2004) 『コレクション モダン都市文化 第3巻 築地小劇場』 ゆまに書房, 1-409]
- 吉田謙吉 (1971) 『築地小劇場の時代 その苦闘と抵抗と』 八重岳書房
- 依岡隆児 (2002) 「関西における新劇運動試論」 [言語文化研究, 9, 71-85, 徳島大学総合科学部]
- [理性的な変人たち] (2023) 『海戦 2023 築地上演版 変人上演版 抜粋比較』
- Anonymus (Dieter Hoffmann) (1961): *Vorwort* In: Reinhard Goering: *Prosa - Dramen - Verse*. 1961, S. 8-29.
- Best, O. F. (1973) . Rebellion und Ergebung: Reinhard Goerings Seeschlacht als dreifache Demonstration. In: *Colloquia Germanica*, 7, 144-161. <http://www.jstor.org/stable/23981092>
- Faktor, Emil (1918): Deutsches Theater, Berlin, >Das junge Deutschland<, in: *Berliner Börsen-Courier*, 4.3.1918. In: Rühle (1988), S. 114-116.
- Goering, Reinhard (1917): *Seeschlacht*, Berlin: Fischer
- Goering, Reinhard (1961): *Prosa - Dramen - Verse*. München: Albert Langen Georg Müller
- Goering, Reinhard (1972): *Seeschlacht*, mit einem Nachwort von Otto F. Best, Stuttgart: Reclam
- Handl, Willi (1918): [ohne Titel], in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 4.3.1918. In: Rühle (1988), S. 116.
- Jacobsohn, Siegfried (1918): [ohne Titel], in: *Die Weltbühne*, Berlin, 1918. In: Rühle (1988), S. 117-118.
- Jhering, Herbert (1974 [1922]): Der Kampf ums Theater [1922]. In: Ders.: *Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918 bis 1933*. Berlin: Henschel, 1974, S. 131-182.
- Kerr, Alfred (1918): Junges Deutschland, in: *NR*, 29. Jg., Nr. 7, Juli 1918, S. 979. In: Rühle (2007), S. 324.
- Rühle, Günther (1988): *Theater für die Republik. 1917-1933 Im Spiegel der Kritik*. Berlin: Henschel (bes. über *Seeschlacht* in: S. 112-118)
- Rühle, Günther (2007): *Theater in Deutschland 1887-1945*, Frankfurt a. M.: Fischer
- Teschke, Holger (2014/15): Der inszenierte Aufstand. Reinhard Goerings Skandalstück über das Skagerrak-Seegefecht. In: *mare*, No. 107 (Dez 2014/Jan 2015), S. 100-101. <https://www.mare.de/der-inszenierte-aufstand-content-330-1>
- Zimmermann, Fritz (1918): Königliches Schauspielhaus Dresden, in: *Dresdner Nachrichten*, 11.2.1918. In: Rühle (1988), S. 113-114.