

歴史を爆碎し、裂開する戯曲

——花田清輝「爆裂弾記」をめぐつて——

加藤 大生

史的唯物論は、歴史の連続を爆破するような、現在の意識を問題にしているのだ。

——ヴァルター・ベンヤミン⁽¹⁾「アルテ・アーバン・アート」（産党の戯画）（瀬沼茂樹）などが読み出されている。そのなかで妾が過ぎ来し方は蹉跌の上の蹉跌なりき。されど妾は常に戦へり、蹉跌の為めに曾て一度も怯みし事なし。

——福田（景山）英子⁽²⁾

批判している。

花田清輝「爆裂弾記（喜劇四幕）」（『群像』昭37・12⁽³⁾）は、歴史に材を取った花田の戯曲作品である。明治一八年頃の自由民権運動の展開、とりわけ自由党最左派による大阪事件の様子が、多数の登場人物たちの入り乱れるなかで描き出されていく。

本作は從来、革命運動に対する諷刺や皮肉、戯画化が描かれたものとして読まってきた。平野謙は、本作の眼目が「当時の革命運動を喜劇化することによって、今日のそれを諷するところ」

一方、伊藤整⁽⁹⁾は、革命運動を「嘲笑するため」にこれを書いている。しかし作者はほんとうは革命を嘲笑しきれない」として、「作者自身が分裂している」と指摘している。単に諷刺や戯画化に收まりきるわけではない本作の余刺は、戯曲としての形式の問題とも併せて考察する必要があると考える。

従来、あまり論じられてこなかった花田の戯曲作品である。関連する周辺情報の整理も含みつつ、戯曲の表現や形式の分析を行ふことで、本作の位置づけを試みたい。

一、「爆裂弾記」上演（初演）を取り巻く文脈

「爆裂弾記」は昭和三八年一月二九日～一月四日、俳優座劇場にて上演された（初演）。演出は劇団演劇座の高山岡南雄。しかしこの公演 자체は、演劇座の外からもメンバーを募つて行われた、一種の合同公演の形式をとつていて。そしてそのことは、同時代の新劇をめぐる状況を色濃く反映した結果として理解することができる。「爆裂弾記」という作品の位置を考えるために、まずは、本作の上演を取り巻く文脈について整理しておきたい。

初演パンフレット（劇団演劇座公演パンフレット『爆裂弾記』羽山英作編、昭38・1・29）表紙には「劇団演劇座●有志客演」と記されている。より具体的には、パンフレット内にて「この公演は、劇団演劇座と、文学座・自由劇場・葦からの有志参加とで構成された協力公演です」と説明されている。

「制作」担当として本作上演に準備段階から深く携わった羽山英作は、「若干のメモランダム」（初演パンフレット所収）において、そのあたりの事情を次のように述べている。

『爆裂弾記』は、もともと劇団俳優座によって上演される予定で書きはじめられたが、作者の原稿完成の期日と、劇団側の公演スケジュールとの間に折合いがつかなかつたため友好的に一切の約束が白紙にもどされ、新たに作者か

らわたしに上演方法について相談があつたものである。それが、『爆裂弾記』上演の一切のはじまりであつて、作者の原稿執筆中の昨年夏、七月末のことであった。早速、わたしは、いくつかの上演方法を考えたが、劇団演劇座の文芸部に所属する関係上、演出家の高山岡南雄と相談し、作者と作品の意図を十分生かすためには、単なる一劇団のレパートリに終わらせるだけでなく、芸術的協力関係を確立した合同公演方式をとる結論に達した。勿論、作者の了解を得た上でのことである。

こうした流れのもと、各劇団、およびフリーの俳優も加えて、横断的なメンバーによる上演が企画、実現された。

ところで、この合同公演実現の前史として、「『未来の新劇』論争」（野間宏、後述）と呼ばれる一連のやりとりの存在を指摘することができる。この論争についても、従来あまり触れられることがないように見受けられるので、流れをおおまかに追つておく。

まず、最初の問題提起は高山岡南雄によつてなされた。高山の「『未来の路線』を創ろう『閉ざされた新劇』の停滞を破るために」（『日本讀書新聞』昭37・5・28）は、戦後の新劇をめぐつて、「三つか四つのいわゆる大劇団」の周囲に「それを培う肥料の形で何十となく小劇団が散在」している状況を指摘する。

「かくして戦後十数年の間に大劇団とその指導者を頂点とする

ピラミッドが形成され、団結と統一を誇るわが新劇部落が完成した」。ここにいう「大劇団」とは、いわゆる三大劇団（俳優座、文学座、民芸）を指すと考えて差し支えない。そのうえで、今日における新劇共通の目標を「いかにして現代をドラマとして把え、それに表現を与えることが出来るかを追求すること」だとする高山は、「一九四五年の敗戦、五十年の前衛組織内部の矛盾の顕在化、六〇年の安保闘争における大衆運動の昂揚などを検討」することを通じて、「日本の現実」に「創造の根」を下ろす必要を主張する。そしてその「創造」の主体たることを「中小劇団」に呼びかけるのである。「中小劇団のそれぞれが、きわめて個性的な独自の活動と、大胆に綜合化された大衆劇の路線とを、ともに両立させてゆけるような長期のプログラムを創り出すために——この課題にとり組もうとする人々の結集と遠慮ない討論の開始を提案する」。ここで高山は、「大劇団」支配に対する抵抗を軸に、「中小劇団」が「互に協力し合うことによって大衆劇運動をつくり出してゆく手続きを確立すべき」という考えを打ち出している。

続けて、この高山の主張に対する応答として、熊井宏之「高山氏の『閉ざされた新劇』論批判」劇団にこそ創造者の論理を『日本讀書新聞』昭37・6・25)が提出される。熊井はまず、「閉ざされた新劇の停滞を破る」ために「未来の路線を創ろう」という高山の提案には賛意を示すが、「大劇団と小劇団と云う風に、『新劇部落』を色分けして、この問題を進めて行くのは、些

か不正確で本質的ではない」と述べる。問題は確かに「新しい今日のドラマを作り上げること」であるが、そのために求めらるのは「状況に対する創造者の論理を持つこと」であり、そこにおいては「大劇団、小劇団と云う色分けはも早や問題外」である、というのが熊井の見立てだ。「複雑多岐に入り組んだ今日の階級闘争の場では体制と反体制の境界線すら決して一直線に引け」ないのであり、同じ意味で高山のいう大劇団／中小劇団なる区分も意味をなさない。「それぞの劇団」に「独自の方法が、大事」なのだと熊井はいう。

これに、さらに続けて、野間宏「『未来の新劇』論争に」『日本讀書新聞』昭37・7・16)が出される。野間はまず、「閉ざされた新劇」という状況、すなわち「劇団はあるが演劇がないという新劇の現状」は、「大劇団、小劇団を通じて共通のものである」と述べる。しかし野間は熊井に同調するわけではない。「私は大劇団と小劇団と色わけすることを中止しようとする提案には反対なのだ」。問題はやはり大劇団のありようにおいて集中的に表現されているのであり、「私は大劇団に新劇の未来を見ることは出来ない」という。しかし現状、大劇団の縮小再生産の域を出ない中小劇団に素朴に可能性を託すことも、また難しい。したがって、「現代をドラマとして如何にとらえるか」という問題に取り組むための新たな劇団が生み出されなければならぬ、というのが野間の主張になる。「劇創造を中心にして創造的な劇団の確立」、これが求められる。

概ねこのようなりとりを経たうえで、高山は、改めて「再び新劇の病状を指摘する」[爆裂弾記]上演運動のなかで」『日本読書新聞』昭37・12・10)を発表する。ここにおいて、上述の論争と「爆裂弾記」上演の問題が明示的に接続されることになる。

高山はここで、大劇団による戦後の新劇運動は決して「反体制運動」などではなく、主として「マスコミとの特權的な結びつきを築き上げることによって創られた」ものに過ぎないと喝破し、やはり「このような閉ざされた新劇状況を破つてゆくエネルギーは、中小劇団の中に潜在的に生きている運動としての志向を、相互の連繋の中で自覚的に高めてゆく以外に方法はない」と論じる。そして、「最初の提案」の「具体化」として「爆裂弾記」上演を位置づけるのである。

「制作」の羽山英作もまた、この論争と同じ時期、新たな演劇運動への志向を「爆裂弾記」上演に託しつつ語っている。広末保、羽山英作、宮本研、針生一郎、小泉健二による「座談会現代演劇の状況と展望」(劇団舞芸座公演パンフレット10『表具師幸吉』昭37・9)は、本作の上演をめぐる言説として管見の限り最も早いものであるが、ここでも問題になっているのは、大劇団／中小劇団の差異、および中小劇団の創造的エネルギーをいかに活かすかということである。たとえば針生は、「既成の劇団の秩序」に対する「中小劇団の活気ある動き」に触れながら「新劇界の内部矛盾」を問う必要を述べており、広末もまた、「既成劇団」に対しても「休みなく批判」をするために「中小劇

団の状態をもつと問題にして掘りさげて」いくことを要求する。こうした発言を受けつつ、羽山は次のように述べている。

それに関連してですが、今度花田さんの「爆裂弾記」というドラマを上演する機会が与えられたわけです。中小劇団に呼びかけて単なる合同公演ということではなく、また劇団ばかりでなく各分野の人たちが協力して一つのドラマというものをつくりあげるという運動を考えているわけです。これは大劇団に典型的にあって、それが中小劇団といわれるもののなかにも相似形として小さくある劇団エゴイズムをこの際こわしていくことのなかから、演劇というものの持つていてる集団的な芸術創造のあり方を縦軸と横軸とから実現したいと思つてゐるんです。

中小劇団の相互的、批判的連繋による運動の志向——これが羽山＝高山において問題意識として共有されていることが見て取れる。

しかし、戦後新劇の既成秩序に対する反旗を翻すことを明瞭に打ち出した、「爆裂弾記」上演にかかる如上の宣言は、数々のバッシングを巻き起こす。この上演の「運動的側面」に対する「さまざまの、あるときは思いもかけぬような直接間接の阻止的活動が益々激しくなつてくる」(高山「再び新劇の病状を指摘する」前掲)。あるいは「流言・中傷・誤解、さまざまの言葉の

きはしがわたし達を取り巻いた」（羽山「若干のメモランダム」前掲）。

たとえばその一例として、三沢嶽「いわゆる“未来の新劇”論争について」（『アートロ』昭37・12）を見る事ができる。三

沢はここで、「大劇団と中小劇団の根本的相違は見出しがたい」として高山の見立てに反駁しつつ、このような虚偽の対立を仮構しようとする潮流——とりわけ安保闘争以降顕著になつた潮流——を、「前衛の不在」という言葉で言い表す。それは「民主勢力内部の矛盾の検討」という美辞」によつて敵を見失わせ、「攻撃を革命党に向けて破壊を企図する」反動的・反革命的傾向である。「爆裂弾記」上演はそのような傾向の具体的なあらわれとして見過ごすことができない。高山は中小劇団を運動の主体として構想しているわけだが、「民衆に確固として支えられ」ている中小劇団など存在していない。「決定的な点で大衆化が逆立ちを前提にしてはならない」と三沢は警告を發している。

あるいは、大沢幹夫「新劇運動の統一を乱すもの——針生一郎の発言をめぐつて」（『アカハタ』昭37・10・15）は、先の針生らによる座談会を取り上げて攻撃している。「統一」と團結をつよめねばならぬもののなかに、まず内部矛盾を見つけて、それをひろげるというのは分裂主義者のいつもの手口だ」と大沢は述べる。座談会がいう「内部矛盾」「大劇団と中小劇団の対立矛盾」などは存在しない。今、新劇界が直面している最大

の矛盾は「アメリカ帝国主義と日本独占による文化反動との政治的矛盾であり、そこからくる経済的思想的矛盾」であるとす る大沢は、「新劇界の統一をみだすための「集団」をでつちあげる」座談会参加者らを強く批判している。

もつとも、この大沢論文に対しても、「新劇界での反共運動共産党を代表する大沢幹夫の発言」（『悲劇喜劇』昭37・12、無署名巻頭言）にて「公式的な言葉の羅列に終つてはいる」と指摘さ れている。しかし同時にこの文章は、「反体制的」な演劇人た ちを「広く包含組織して、民主的な統一戦線を形成してくれる」「共産党の優秀なオルガナイザー」を「強く期待」してもいる。いわば、「前衛の不在」（三沢）という状況に対しても、「強い」前衛を要望するわけである。

翻つていえば、高山＝羽山による運動の提言というのは、そのような前衛待望論とは真逆に位置するものとして理解するこ とができる。「このドラマにおける主役は、個人ではない。自 治民権運動という運動を推進した、その担い手たちすべてが主役なのだ」と羽山は述べる。⁽¹⁰⁾劇の内容についての羽山のこの発言は、そのまま、「爆裂弾記」の合同上演をめぐる高山＝羽山の運動論とも重なつてゐるだろう。すなわち、既成の大劇団によつて代理表象するのとは異なるかたちで——前衛＝党的指導によつて集団化するのとは異なるかたちで、中小劇団がもつ個別的エネルギーのそれを、自律的に組織化しようとする

のである。

二、歴史のなかで〈歌〉を歌う

高山は「この作品のイデーに共鳴するすべての新劇人の協力

によって、新しい運動の一歩をふみ出したいと思った」（「再び新劇の病状を指摘する」前掲）と述べていたが、では、本作の「イデー」をどのように理解することができるか。戯曲の具体的な内容を見ていく。

本作は、明治一八年前後における自由民権運動の興亡の歴史に取材したものである。とりわけ、その指導政党である自由党の動きが物語の基軸をなす。この時期は、福島事件（明15）や加波山事件、秩父事件（ともに明17）といった一連の激化事件、ないし党内的分裂などに起因して自由党は解体、運動も退潮の一途を辿っていくという時期である。そのなかで、自由党左派の幹部らを中心とした過激分子によって引き起された大阪事件（明18）が、特に本作の主題になつてている。

ということで、歴史叙述を行ううえでの基礎文献として、まずは『自由党史』⁽¹⁾を挙げることができるだろう。たとえば、本作第一幕は「明治十八年（一八八五）一月／銀座にある朝野新聞社の一室」を舞台とする。上野公園における「有一館主催の示威運動会」の様子を報告しながら、「主筆」や「探訪記者」らが議論を行つている場面である。そこへ、「清国公使館へ抗

議に行く途中」の壮士らが、道すがら、「連日、非戦論を主張している」朝野新聞社に乗り込んでくる。「血だらけの豚の頭を突きさした竹竿をもつたやつを先頭に、大勢、壮士たちがやつてきて、うちの社をとりました。……主筆に会わせろろって……」。

この出来事は、『自由党史』にその主な内実の記載を見ることができる。「是時に当り、全国敵愾の気は充溢し、東京にては青年有志、官私各学校の生徒等、示威運動会を上野公園に催し、豚頭を長竿に串して大道を疾駆し、隊伍を結んで銀座に至るや、朝野新聞社が非戦論を主張せし故を以て窓戸を破壊し、乱罵湧くが如し」。いわゆる甲申事変における日本人殺傷を受けて、国内の「主戦熱」が急激に昂揚していくなか、特に過激な抗戦論を唱える青年層によって開催されたのがこの「示威運動会」であり、朝野新聞社襲撃についても記述がなされていることが確認できる。本作はこうした歴史上の出来事を物語の枠組みとして用いながら、そこで各登場人物にそれぞれの主張を述べ合わせ、ぶつけ合わせる。歴史を論争の舞台とするのである。

「新聞記者の武器は筆だ」と述べ、「非戦論の一本槍に徹底」することを主張する「主筆」は、末広鉄腸をモデルとした人物であるが、「一管の筆を武器として、敢然と讒謗律に對して抵抗する、口舌の徒というべき言論人として設定されている。花田好みの形象といえよう。しかし一方で、作品はたとえば「主筆」のこうした主張を前面に押し出すわけではない（実際、「主筆」

は早々に舞台から退場してしまうのであり、その後、劇には一切登場しない)。「探訪記者」らは乗り込んできた「壮士」らと外交をめぐる政治問題答を交わし、乱闘沙汰にも至るが、結局、「女壮士のふりおろした、竿に突きさされた豚の頭で、したたかなくられ」、記者らが倒れて幕。こうして、テクストはむしろ「壮士」らの動きに焦点を当てていくのであり、甲申事変を契機として朝鮮内政改革運動として志向された大阪事件へと物語は向かっていくことになる。

がら、「日本の民権運動を幸徳の共産主義運動に橋渡しする大井の役割」をも強調している（「ブルジョア民主主義の徹底化、労働運動への転換」という路線）。大阪事件はその意味で、「朝鮮及び中国のブルジョア民主主義運動を援助して、その革命の進行において日本のブルジョア民主主義運動をも促して行く」という、国際的な外交関連を目指した事件⁽¹²⁾として意義づけられるのだ。

ところで、そもそも大阪事件というテーマ自体、日本の民主主義革命運動の歴史を考えるうえで、極めて係争的な主題としてあるといえる。事件の中心人物の一人である大井憲太郎（本作では「馬城」）の進歩的意義を早くに強調したのは平野義太郎であった。平野の『民権運動の發展』（昭23・7・30、雄鶴社）は「日本における変革的ブルジョア民主主義運動が、まず初手から、朝鮮の独立運動を援助することによつて、日本の国内改革をなさんとした自由党大阪事件は、きわめて重要である」と述べ、その理論的指導者としての大井の像を強調する。すなわち大井のような「自由民権運動の革新派が、東洋において嘗んだこの方向は、當時、侵略的「自由の友」として、板垣退助、後藤象二郎がフランス資本主義の東洋における走狗となつて、朝鮮に勢力を扶植せんとするものは、まさに、対蹠的」なのだとこうして平野は、「アジア民族との民主的提携」こそ大井の志であると指摘し、さらには事件以後の彼の足跡も視野に入れな

件を位置づけている。あるいは、遠山茂樹「尊王攘夷思想とナショナリズム」（遠山茂樹・服部之総・丸山眞男『尊攘思想と絶対主義』昭23・5・10、白日書院）は、大阪事件を「民主主義を基礎とした国際主義に進んだ民族主義のあらわれ」とする。「国内の変革運動の行き詰りを、国際的危機の圧力により打開しようとする戦略の混乱」は批判すべきとしつつも、その「本意」は「民衆の自由平等を実現するために、日本・朝鮮の間に兄弟の如く同情相憐み、艱難相救おうとする徹底国際主義の立場」にあると遠山は論じる。

一方で、こうした見解をある程度相対化しようとする議論も、徐々に提出されはじめていた。たとえば井上清『条約改正』(昭30・5・20、岩波新書)は、大井の主張と「後藤などの計画とはつきりちがう線は決して出て来ない」として、彼を「今日のプロレタリア革命家のように想像」するのは端的に誤りだと指摘す

る。大井は単に「ブルジョア民主主義者である。そしてブルジョア民主主義は、国際問題にたいしては民族主義以上のものではない」。そこで大阪事件とは、「一方では国内の革命の潮が後退し、他方では西洋資本主義の東亜侵略の勢がいよいよはげしく

なるとともに、当時の日本の最良の民主主義者もまた、その民族主義の限界故に、東洋被圧迫民族の同権平等の連帶性の主張を失い、日本は東洋の指導者やがて覇者たるべしとするにいたる過渡期」、その端緒に位置する事件なのだとされる。

長谷川昇「明治一七年の自由党——内藤魯一日誌を中心として——」(明治史料研究連絡会編『民権運動の展開』明治史研究叢書第三巻、昭33・10・5、御茶の水書房)もまた、次のように指摘する。『大阪事件』において、始めて「左派」の残存グループは一応連結された。然し、それは最早や如何なる意味においても、農村の革命的エネルギーと結合したものではなかつた。ここで大阪事件は、変革の方向を見失つた「革命的情熱」の空転として断じられる。

組織的指導を持ち得なかつた各地の左派分子が——一度重

なる弾圧に、傷つき疲れた敗残の姿を引きずりつつ——幻想の中に輝ける、彼等の「左派」指導者、大井憲太郎の下に漸く到達し得た、それは、悲惨な——農民革命の指導方針を遂に持ち得なかつた——「明治の革命」の終幕の姿であつた。

すなわち、「革命的エネルギー」を集団的な運動に組織化する指導原理をもはや喪失した左派たちによる、散発的な、過激化した直接行動のあらわれとして、大阪事件は理解されているのである。¹³⁾

大阪事件とは、国際的連帯を志す先駆的な民主化の革命運動なのか、それとも、無秩序な暴力の発露、「爆裂弾」による単なるテロリズムなのか――。同時代において提起されていたこうした問い合わせに對して、本作は何か明瞭な解答を打ち出しているわけではない。むしろ、問い合わせそのまま開かれた問い合わせとして、多声的な対話の形式で、物語に埋め込んでいるように見受けられる。本作のこうした特徴は、既に作品発表当時においても指摘されていた。たとえば平野謙は、「福沢諭吉流の国権論と自由党左派の民権論との、また、富国強兵説と民権共和説との理論的差別のあいまい」についての論及を本作に見出しつつ、「に

もかかわらず、ドラマはそれ以上進展しないままに終わっている」と述べている。あるいは「演劇の本質をなす人事の葛藤やその運命の盛り上がりは何もない」、「登場人物はいなくて、時

代的背景だけを読ませるような芝居」だという河上徹太郎の評¹⁵も、それぞれの立場からの主張がひたすら続く、本作のいわば議論偏重（とその解決のなさ）を指摘したものとして見ることができるだろう。

しかし、本作の眼目はむしろ、連続した歴史＝物語（「ドラマ」、「運命」）を破断させることにあると理解すべきである。それを積極的に微づけるものとして、本作における多様な〈歌〉の引用がある。

ここでいう〈歌〉とは、自由民権運動当時の流行歌——民謡、俗謡、端唄、都々逸などを指す。たとえば第一幕で引用される「民権かぞえ歌」。第二幕で引かれている「自主の主の字を解剖すれば、王の頭に釘をうつ」という、共和制的方向を指向した¹⁶都々逸などと同じく、藩閥政府への抵抗を表現したものとして、壮士らを中心に歌われた。「民権かぞえ歌」は、第一幕の終わった後、第二幕が始まる前に、幕と幕の間に挟み込まれるようにして、一番から十番までが、文末脚注のような形式で挿入されている。戯曲テクストのレヴェルでも、〈歌〉の引用によって、物語の連続性が切られる。

このような切断の志向性は、それぞれの幕の冒頭に〈歌〉が引用される本作の形式によつても確認できる。第一幕は「減茶減茶節」、第二幕は「どんがらがん」、第三幕は「ダイナマイドン節」、第四幕は「馬賊の歌」が、それぞれいわば幕開きの〈歌〉として歌われる。これらの〈歌〉が劇の流れを切断する。と同

時に、自由民権運動を〈歌〉の面から照らし出す。当時のいわゆる壮士節、自由演歌として流行したものが中心的に取り入れられており、明治一八年前後のものとしては、特に「どんがらがん、及びダイナマイドンは、新傾向の俗謡として台頭の気運にあつた」。¹⁷「ダイナマイドン節」は、加波山事件以降の「爆弾弾」を用いた直接行動の動きを反映した〈歌〉で、自由演歌のはしりとして知られるものであり、大井憲太郎が大阪事件の前に「有一館の壮士たちに読売りさせたのがこのダイナマイドン節」¹⁸であったという。あるいは「馬賊の歌」は、歌 자체は大正期のものであり、時代錯誤なのであるが、「狭い日本にや住みあいた／波のかなたにや支那がある／支那にや四億の民が待つ」といった歌詞が、大阪事件へ向かう壮士たちの心情を照らし出すものとして機能している。もつとも、領土の拡張を抒情的な調子で歌い上げるこの歌は、「裏がえせば大日本帝国の歌となりかねない」¹⁹ものであることは見やすい。こうした別の時代・文脈の歌をもあえて引き込みながら、本作は、大阪事件を〈歌〉によって捉えようとしているのである。

見田宗介は、この時期に壮士たちによつて歌い流され、広められた歌を〈怒りの歌〉として捉えつつ、特に「ダイナマイドン節」に言及しながら、それら流行歌の歌詞に見られる性格を、「国権論と民権論とのだきあわせ」＝「二重性」として整理している。²⁰この「二重性」は、そのまま、先に見た、大阪事件の歴史的位置づけをめぐる問い合わせとも接続しているだろう。し

かし〈歌〉は、この両者の未分化な混淆を、未分化のまま、一つのエネルギーの表現として打ち出す。これらの〈歌〉には、いわば、壮士たちを中心とする人々の〈怒り〉が——変革を志す民衆の集団的なエネルギーの表現が、定着しているのである。²¹

園部三郎『日本民衆歌謡史考』(昭37・8・10、朝日新聞社)は、自由党的運動が「新政府に登用されなかつた不平分子、地租の重圧に反抗する小地主、小作農、政府の特權商人保護に不満な小資本家など、さまざまな階層に支持されていたので、イデオロギー上の結束はけつして強固ではなかつた」ことを指摘しつつ、それでもなお壮士らによる「政治批判の歌」が運動を推進する力として働いたことを強調している。「自主の主の字を……」や「民権かぞえ歌」などに触れながら、「このような歌が、国会開設要求、官僚專制反対、人民參政要求を高めたことは事実」だ、と。

花田は「メロドラマの問題」(『文学』昭38・2)で、右の園部の著作にも言及しつつ、「爆裂彈記」のなかで「わたしが、およそわたしの生活感情からは遠い、端唄やドドイツを盛んに壮士たちにうたわせたことの意味は、ほとんど誰からも理解されなかつた」と嘆いてみせている。そのうえで、ブレヒトの歌をめぐる議論——「歌うことで、俳優はひとつの機能転換を行なう」——を引用している。劇の連續性を歌によって断ち切るブレヒトの思考を、花田もまた意識していた。本作においても、〈歌〉は歴史を切断するものとして機能する。と同時に、

人々の集団的エネルギーを歴史のなかに持ち込むものとしても、〈歌〉は機能するのである。

三、「女壮士」のアナキズム

遠山茂樹は、『自由党史』の歴史叙述が抱える「制約」を次のように指摘していた。²²「明治維新と立憲制の樹立を実現したものは、支配者ではなく、国民の世論の力であることを力説しているが、その国民の具体的な内容は、志士大衆であるに止まつてゐる」。『自由党史』では「突撃し憤死した前衛の個人だけがとりあげられて、中衛・後衛の集団の姿が埋没している」ことが、歴史認識の枠組みの問題として言及されている。

いわば大文字の歴史からこぼれ落ちる変革の力動性を、本作は、〈歌〉の引用によつて掬い上げようとしていたのであつた。同時に、同じ観点から着目できる問題として、本作における「女壮士」の表象があるだろう。ジエンダーハ化され、運動のなかで周縁化された存在に、本作は焦点を当てている。

「女壮士」とは、もちろん、大阪事件に連座した闘士らのなかの「紅一点」、女性解放運動の先駆者であり、後年には社会主義に転じ活動を続けた思想家として広く知られる景山英子(のち福田英子)をモデルにしている。特定の主人公らしい主人のいない芝居ではあるが、一方で、この「女壮士」が独特的の存在感を放つように描かれていることもまた事実だろう。たと

えば、既に言及した第一幕、朝野新聞襲撃の場面では、豚の頭を突き刺した長竿を掲げているのが「女壯士」であった。しかし『自由党史』には誰がこの長竿を持っていたか、などという記述は見られず、また、英子の自叙伝『妾の半生涯』（昭33・4・25、岩波文庫、初版）明37・10・25、発行者・著者、以下『半生涯』）を繙いても、こうした事柄は記されていない。そもそも朝野新聞襲撃に英子は参加していないと思われるのであり、第一幕における「女壯士」の動きは、本作に独自の創作であると考えられる。

あるいは、本作第四幕、最終場面も同様である。ここでは信

貴山千手院を壮士らが襲撃し、金品強奪を試みるも失敗する。逃げまどう壮士たちのなかで「女壯士」一人が悠々と落ち着き払ってダイナマイトに着火、「ドカア」と、百雷一時に落ちたような音⁽²⁴⁾が鳴り響いて幕となる。千手院での強盗未遂も大阪事件の一齣として伝えられているものであるが、実際には、ここにも英子は参加していない。したがって、「爆裂弾」を投げるクライマックスのシーンも、「女壯士」の存在を強調する本作の意識が明確に看取できる部分といえるだろう。⁽²⁴⁾

ちなみに、大阪事件において英子に与えられた任務は、資金調達、爆発物の運搬、通信員といった役割であった。「其他女流に岡山の景山英等は、専ら軍資の調達に奔走した、景山は婦人ながら天晴な働き振で、神奈川県及びその付近は限なく運動した」⁽²⁵⁾。また『半生涯』にも、「妾が此行に加はりしは、爆発物

の運搬に際し、婦人の携帯品として、他の注目を避くることに決したるより、乃ち妾をして携帯の任に当らしめたるなり」などといった記述が確認できる。

このように、独自の仕方で「女壯士」は強調されていることが指摘できるが、一方で、『半生涯』は、本作の叙述の基礎的かつ重要なプレテクストにもなっている。「女壯士」をめぐるいくつかの記述は、『半生涯』に描かれた英子自身の言葉と対応している。⁽²⁶⁾あるいは、『半生涯』の冒頭に置かれる、次のような記述も着目できる。

学校に通ふ途中、妾は常に蠻貊小僧等の為めに『マガヒ』が通る『マガヒ』が通ると罵られき。この評言の適切なる、今こそ思ひ当りたれ、當時妾は實に『マガヒ』なりしなり。『マガヒ』とは馬爪の籠甲に似たらしめたるにて、現今の護謨を象牙に擬せると同じく似て非なるものなれば、之れを以て妾を呼びしことの如何ばかり名言なりしかを知るべし。

続けて「衣服まで悉く男生の如くに装ひ、加も学校へは女生を伴うて通ひにき」と述べられ、「扱こそ男子とも女子ともつかぬ、所謂『マガヒ』が通るよとは罵りしなるべし」と述懐されている。規範的なジエンダーロールから逸脱するありようが、「マガヒ」という言葉によって指し示されている。

この「マガヒ」という表現は、本作でも繰り返し用いられており、『半生涯』の叙述をもとに本作が描写を組み立てていることが見て取れる。

女壯士「…」あたしは、小つちやいときには、近所の腕白小僧たちから「マガイ」「マガイ」といつて、はやしでられたもんですが、こりやア、つまり、「ニセモノ」という意味ね。英語でいつたら、「イミテーション」。いまになって考えてみると、ずいぶん、うまい仇名をつけたもんだと感心しないわけにはいかないわ。だつて、あたしには、いまだにあたしが、男のニセモノだか、女のニセモノだか、自分でも、さっぱり、わからないんだもん。（第二幕）

劇中ではしばしば「女壯士」が「男装」しているとされるが、こうした点も、『半生涯』の記述に着想を得たものと見ることができるのである。このように、モデルである英子自身の私語りである『半生涯』は、本作における「女壯士」の形象に深くかかわっているのである。

さらに、『半生涯』は、大阪事件の具体的な内実とその裏面を、運動の周縁的位置から描き取ったテクストとしても、非常に重要である。運動の資金調達に邁進した英子であつたが、苦心して集めたその金を用いて、大井憲太郎以下同志らは酒を買

い、また遊郭での放蕩を繰り返した。「志士である筈の同志たちから、手ひどい幻滅を味わわされた」⁽²⁷⁾英子の怒りが、『半生涯』には直截に描出されている。「痴呆の振舞、目にするだに汚はし、ア、日頃みをかけし人々へ斯の如し、他の血氣の壯士等が、遊廓通ひの外に余念なきこそ道理なれ、左りとては歎はしさの極みなるかな」。計画の中心人物であつた磯山清兵衛による資金の持ち逃げなども重なり、運動は一時潰滅しかけるなか、やむなく「俄かに世話女房気取りとな」つた英子は、何とかその維持に努める。が、「所謂喉元過ぎて、熱さを忘るゝの慣ひ、憂たてや血氣の壯士は言ふも更なり、重井、葉石、新井、稻垣の諸氏までも、此の艱難を余所にして金が調へりと云ひては青楼に登り絃妓を擁しぬ」（文中、重井は大井憲太郎、葉石は英子の婚約者小林樟雄（本作では「博士」）、新井、稻垣はそれぞれ新井章吾、稻垣示を指す）。男たちの運動の堕落が、英子の「遺瀬なき思ひ」を通じて照らし出される。岡野幸江が指摘するように、『半生涯』には「まさに「マスター・ストーリー」には記述さることのなかつた、いや敢えて切捨てられた世界が浮き彫りにされている」⁽²⁸⁾。

本作にもまた、「女壯士」を中心据えながら、運動の裏面とその堕落を焦点化する指向性が見て取れる。第三幕、「ぼくたちに納得のいかない上からの注文」で「豆」（爆裂弾の暗号）や「ガラス」（刀の暗号）の密造に「コキ使われ」ている壯士たちと、資金繰りをする「女壯士」らの会話は、一種の運動批判

として注目される。

女壯士 道理で、なんに使つたのかわからないお金が、精算してみたら、たくさん、出てきたのね。

第二の壯士 そいつア、「ガラス」のためばかりじやアないでしよう。上の連中は、戦術をねるんだといつて、しょっちゅう、枕橋の八百松という料理屋へ行つてゐようでした。

女壯士 たぶん、そんなことだらうとはおもつてたけれども。

女壯士の友人B ジヤア、要するに、あたしたちのような若いものに、いやな仕事は、いっさい、押しつけ、親方連中は、相い変らず、大川のほとりの酒楼にのぼり、さかづきの満をひきながら、涼しい顔をして、天下國家を論じてた、というわけね。

『半生涯』の記述なども参考にしていると思しい箇所といえる。会話は続けて、「第二の壯士」による運動批判へと繋がっていく。「ぼくは、そんな封建的な人間関係をぶちこわそそうともおもつて、自由民権運動のなかにとびこんだんだ。ところが、その運動自身が、ひどく封建的じやアないか」。しかし、「男児世ニ生レテ名ヲナスヲタットブ」として、「有名になりたい」という欲望をその裏に忍ばせるこの壯士の批判は、「女壯士」

によつてさらに相対化される——「それなら、親方たちと、ちつとも変りはないじやアありませんか。有名になりたいために、自由民権運動をやつてるの?」。「あたしは、われわれの運動がほんとに現状打破に寄与したかどうか、というギリギリ決着のところだけを問題にしたい」と「女壯士」は言い放つ。

こうした流れを経たうえで、本作は最終的に、「女壯士」の暴力的直接行動の主張を導き出すことになる。「要するに、あたしたちア、爆裂弾を投げりやアいいんでしよう。あとは、野となれ、山となれ、だ。【：】あたしは、爆裂弾を投げるための道具なんだ!」(第四幕)。実際のところ、最後にダイナマイトを爆発させる「女壯士」の行動は、千手院における金品の強奪という当初の目的とはもはや無関係なものとなつており、さらに、朝鮮解放という大阪事件の大義にも收まりきらないものとなつていく。「韓国で一発ドカンとやつてのけ」ることは、すなわち、「韓国はもちろん、清国や日本の人民たちのいっせい武装蜂起のキッカケをつく」ことである。かつ、「政府なんするものぞ! 権力なんするものぞ! という人民の不屈の意気を示」すことである。

ここに現れ出しているのは、いわば「女壯士」のアナキズムである。というか、現象としては直接行動という暴力のかたちで表現されることになるような、力のアーネークーな奔流それ自体に、本作は、何とかして、にじり寄ろうとしているのだと考える。既に引いた都々逸に対して「女壯士」は次のように言つてゐた

——「自主の主の字を解剖すれば、王の頭に釘をうつ」……
なかなか、いい歌じやアありませんか。昔のジャンヌ・ダルク
はオルレアンのかこみを解いたあとで、ランスのお寺で、王の
頭に冠をのつけたかもしれないけれども」(第二幕)。本作で「女
壮士」はしばしば「ジャンヌちゃん」と呼ばれていて、それ
はモデルである英子に実際に向けられた呼称でもあったのだが、
ここで重要なのは、英子をめぐるそうした表象が、つねに不安
定な揺れを含んでいるということだ。つまり、英子は「ジャン、
デ、アーク」(ジャンヌ・ダルク)⁽²⁹⁾であると同時に、しばしば「魯
西亜の烈女ソヒア、ペロースキ」(ソフィア・ペロフスカヤ)⁽³⁰⁾でも
あつた。本作は、こうした表象の揺れを、揺れのまま、それ自
体ある種の「マガイ」性として描き込む。そのうえで、後者(ソ
フィア)への傾斜を高めていく——テロリズムの行為主体とし
ての「女壮士」の姿を描き出す。そこで「自主の主の字を解剖
すれば、王の頭に釘をうつ」とは、単なる共和制への指向を突
き抜けて、あえていえば、神もなく、主人もないアナキズムを
——〈統治されざるもの〉⁽³¹⁾の思想を表現する、「いい歌」になる。
「女壮士」が単なる「ジャンヌちゃん」に收まりきらないこと、
加えて、本作発表と同時期の福田英子をめぐる研究の言説が、
概ね彼女の大阪事件以後=社会主義転向後に焦点を当てたもの
であることをふまえると、やはり本作の独自性は際立つ。そも
そも『半生涯』自体、「先きに政権の独占を憤ふれる民権自由
の叫びに狂せし妾は、今は赤心資本の独占に抗して、不幸なる

貧者の救済に傾けるなり」として、かつての「蹉跌」を「苦悶」
のうちに「懺悔」し、改めて自らを社会主義者として定位しよ
うとする語りの運動によって構築されているテクストであつ
た。⁽³²⁾ その語りが持つ戦略の意義は、当然無視しえない。⁽³³⁾ そのう
えで、しかし本作は、同時代の歴史研究を——あるいは、場合
によつては『半生涯』の物語自体をも逆撫でしながら、「女壮
士」のアナキーな力を取り出そうとする。それは暴力革命
の肯定をそのまま意味しているのでは決してない。「ミノリテ
で行きましょうよ。鳥合の衆がなんですか! (と、立ち上がり、ちや
ぶだいの上のニトロの鐘をとりあげ) あたしたちは、このニトロみ
たいなもんだわ。ぼつちりだつて、これだけの力があるんだか
ら!」(第三幕)。ニトロのよくな「力」の肯定、革命的な力
能の肯定は、「ミノリテ」(= minorité)になること——マイノ
リティへの生成変化——を通じてのみ、訪れる。

*

とはいひものの、本作の可能性を「女壮士」一人にのみ集約
させることはできない。明確なモデルを有しながら、かつ、匿
名化された人物たちの織りなす群衆劇である本作が重視するの
は、誰か特定の個人というよりも、それぞれの人物が発する言
葉、〈歌〉であり、人物同士のあいだに生じる繋がりを——そ
こにおける集団化の契機を、歴史という舞台に現出させること
である。

花田は「蛇足一言」(初演パンフレット所収)で、「最後の幕で

とどろきわたる爆裂弾の音の意味について言及していた。「その音から、戯曲の読者の多くが、女壯士の自滅を連想したのは、作者にとっては、まったく、意外だった」と。「爆裂弾」を爆発させることで、「女壯士と演歌師とは協力して、そんなふうにして、未来への突破口をつくった。——たとえそのつくりかたが、少々、作者の気にいらぬにしても」。こうした言葉を額面通り受け取ることはできないにしても、やはり、本作が単なる革命運動の「戯画化」にとどまらないことは確かだろう。

ここにおいて重要なのはもはや、「女壯士」でも「演歌師」でもなく、いわばそのあいだを繋ぐ「と」にこそ、歴史のなかから変革の力を掬い出し、肯定しようとする本作の試みが存する。本作は「ト書きがやたらに長」⁽³⁵⁾ いという特徴があるが、特に第四幕の最初のト書きには、「わたし」なる語り手（？）が出てくる。『信貴山縁起絵巻』を持ち出して、「壯士たちが、「火つけ、強盗、自由党」の真偽を發揮するために、とくにこの信貴山に目をつけたのは「…」なんだかわたしには、右の絵巻物のテーマとも無関係ではないような気がしてならない」。ひたすら状況を提示していく本作のスタイル——幕それぞれがいわばモンタージュ的に衝突するようなこのスタイルは、あるいは絵巻物的ともいえるだろうか。そしてその衝突は、ブレヒト流にいえば、観客の思考を刺激し起動する触発的働きとして进るはずである。

実際に初演を観劇した福田定良は、「舞台と客席との間にも

注

討論的な交流がはじま」のではないか、という「空想」を書きつけていた。⁽³⁶⁾ しかしそれは「空想」に過ぎず、実際のところ観客たちは「おとなしく芝居を見、つましく反応していた」。いつか、この「空想」が現実態となるときが来るかもしれない。本作は、そのような爆発的な潜勢力を、未決の可能性として湛え続いている。

注

(1) ヴァルター・ベンヤミン「エードウアルト・フックス——収集家と歴史家」（好村富士彦訳、『複製技術時代の芸術 ヴァルター・ベンヤミン著作集2』昭45・8・31、晶文社、原文一九三七）

(2) 福田英子『妾の半生涯』（昭33・4・25、岩波文庫、初版）明

37・10・25、発行者：著者）

(3) タイトルについて、初刊（花田清輝『爆裂弾記』昭38・7・15、未来社）では「喜劇四幕」が省かれている。『花田清輝著作集

VI 泥棒論語・爆裂弾記・ものみな歌でおわる』（昭40・9・15、未来社）では「爆裂弾記（四幕）」。

(4) 平野謙「今月の小説（下）」（『毎日新聞』夕刊、昭37・12・1）

(5) 十返肇「日本文学12月の状況」（『週刊読書人』昭37・11・26）

(6) 山本健吉「文芸時評（下）」（『東京新聞』夕刊、昭37・12・2）

(7) 瀬沼茂樹「文学と社会性」（『文学界』昭38・5）

(8) 津田孝「文芸時評（上）」（『アカハタ』昭37・11・29）

(9) 伊藤整・本多秋五・山本健吉「創作合評」（『群像』昭38・1）

- (10) 羽山英作『爆裂彈記』上演後』『新日本文学』昭38・5)
- (11) 『自由党史』(上下、板垣退助監修、明43・3・22、五車樓)。引用は復刻版(上中下、遠山茂樹・佐藤誠朗校訂、昭32・3・25、昭33・12・20、岩波文庫)による。
- (12) 平野義太郎『平野義太郎著作集 日本資本主義社会の矛盾』(昭29・3・20、理論社)。大井に対する平野の見解としては、平野義太郎『馬城大井憲太郎伝』(昭13・10・15、大井馬城伝編纂部)も参照。
- (13) 中塚明「自由民権運動と朝鮮問題——とくに大阪事件について——」(『研究紀要』奈良女子大学文学部、昭34・5)も、大阪事件の「計画性・組織性」のなさを指摘し、「その進歩性や革命性を云々することはできない」と論じている。
- (14) 平野謙「今月の小説(下)」(前掲)
- (15) 河上徹太郎「文芸時評(下)」(『読売新聞』夕刊、昭37・12・1)
- (16) 安永寿延『日本の民謡』(昭31・6・10、創元社)
- (17) 藤沢衛彦編『明治流行歌史』(昭4・1・28、春陽堂)
- (18) 絲屋寿雄『流行歌』(昭32・6・29、三三新書)
- (19) 乾孝・渋谷修編著『にっぽんの歌 庶民の歌』(昭35・11・15、淡路書房新社)
- (20) 見田宗介『近代日本の心情の歴史 流行歌の社会心理史』(昭42・11・25、講談社)
- (21) 川上音一郎などに代表されるように、そもそも壮士芝居自体が、歌とは切っても切れない関係にあるといえる。また、高山岡南雄

- (22) 千田是也訳編『今日の世界は演劇によつて再現できるか——ブレビト演劇論集——』(昭37・12・5、白水社)。花田戯曲におけるブレビトへの意識は「ものみな歌でおわる」『新日本文学』昭39・1)において最も顕著に見ることができると考えられる。これについては別稿を期す。
- (23) 遠山茂樹『板垣退助「自由党史」名著——その人と時代——7』(『エコノミスト』昭40・5・18)
- (24) そもそも花田自身は、元々は景山英子を主人公にした芝居を考えていた可能性もある。作品発表前に行われた座談会(石川淳・武田泰淳・花田清輝・佐々木基一「芸術・東と西」『新日本文学』昭37・12)には、以下のようなやりとりがある。「佐々木 花田さん、今度芝居を完成したんでしょう。／花田 ええ。／佐々木 やはり影山英子が主人公ですか。／花田 いや、ほんとの壮士芝居です。壮士ばかり出て、主人公がいないんです」。花田が英子を主人公にした芝居を準備していると、佐々木が認識していることが読み取れる。
- (25) 小林幸次郎(浅洲)『憤魂 憲政史片影』(大6・9・17、草文堂)

(26) たとえば第一幕冒頭、「講教師」＝馬鹿林鉢翁（＝坂崎紫瀬がモデル）が「女壯士」に対して「わしは、もう、あんたに、スペンサーの社会哲学を講義してたころのわしじやアない」という台詞があるが、これは『半生涯』の次のような記述——「坂崎氏に就きて心理学及びスペンサー氏の社会哲学の講義を聴き」——などを下敷きにしていると考えられる。

(27) 村田静子『福田英子——婦人解放運動の先駆者』（昭34・4・17、岩波新書）

(28) 岡野幸江「自伝」という戦略——福田英子『妾の半生涯』（新・フェミニズム批評の会編『明治女性文学論』平19・11・20、翰林書房）

(29) 清水太吉（独善狂夫）『女權の範囲』（景山英女之伝）（明20・7、成文堂）

(30) 宮崎夢柳『大阪事件志士列伝』中編（明20・12、出版者・小塚義太郎）

(31) カトリーヌ・マラブー『泥棒！アナキズムと哲学』（伊藤潤一郎ほか訳、令6・7・30、青土社、原著二〇二三）

(32) 村田静子『福田英子』（前掲）は英子の包括的な研究であるが、特に堺利彦らとの交流など、大阪事件以後の英子の動きを詳細に追った点で出色といえる。また、社会主義者としての英子の意義を早くから強調していた井上清『日本女性史』下（昭30・9・5、三一新書、初版一九四九）や、名古屋・女性史研究会編『福田英子研究 三十五周年を記念して』（昭30・1・20、発行所・名古屋・女性史研究会）なども参考。

(33) 『半生涯』の語りの運動に注目したものとして、佐伯彰一『近代日本の自伝』（昭56・5・8、講談社）、閔礼子「福田英子『妾の半生涯』の語り」（『語る女たちの時代 一葉と明治女性表現』平9・4・1、新曜社）参照。

(34) 公私二元論に規定されたジェンダー秩序との折衝関係において『半生涯』の語りの戦略性を分析したものとして、岡野幸江「『半生涯』の語りの戦略性を分析したものとして、岡野幸江「『半生涯』の語りの戦略——福田英子『妾の半生涯』（前掲）および倉田伝」という戦略——福田英子『妾の半生涯』（前掲）および倉田容子「女壯士」の行方——景山英子から福田英子へ」（『テロルの女たち 日本近代文学における政治とジェンダー』）令5・2・22、花鳥社）から特に示唆を得た。

(35) 小沢信男「解説 雲をつかむ男——劇作家花田清輝」（花田清輝『ものみな歌でおわる・爆裂彈記』平8・12・10、講談社文芸文庫）

(36) 福田定良「新鮮な花田カブキの魅力」（『キネマ旬報』昭38・3・1）

※花田清輝の作品の引用は、特に断りのない限り全て『花田清輝全集』全一七巻（昭52・55、講談社）による。引用に際し、旧字は適宜新字に改め、振り仮名は省略した。また、引用文中の「〔…〕（省略）」／（改行）は稿者による。