

## 別役実による 2.26 事件の考察

村 尾 敏 彦

別役実の著書『戒厳令』（1973 年）は、吉田喜重監督の映画「戒厳令」（公開 1973 年）のシナリオ、戯曲「正午の伝説」、そして 4 つの評論（「伝説・北一輝」「父である「革命家」」「天皇制下の空洞」「西郷・幸徳・北」）を含んでいる。この著書の冒頭にある「序にかえて」の末尾に以下のような文章がある。

もし、現在の北一輝のブームが本物なら、それは「終戦」を屈折点としては割り切る事が出来ないままに持ちつづけていたある「暗さ」の、対応する「暗さ」を、北一輝とその周辺に見いだそうとする傾向であると、私は考える。そしてあくまでもそれらは、「現代」を、より明確に「現代」たらしめるための作業なのだ。(9)

映画「戒厳令」は北一輝と 2.26 事件を描いており、評論も 4 つともに北一輝や 2.26 事件に関するものである。別役実がここで提示した課題が 2 つある。第 1 に、戦前・戦中は天皇制ファシズムと戦争の時代、戦後は民主主義と平和の時代、といった日本現代史の区分では、「現代」（ここでは 1970 年代初頭）の日本のある位相を理解できない。別役によれば、わたしたちが現代を理解するさいには、既存の歴史意識が知らないうちに作用しているため、より明確に「現代」を理解できるようになるためには、歴史のとらえ直しが必要である。第 2 に、別役が「暗い」と形容した「現代」のある位相を理解するためには、「昭和維新」と呼ばれた情況にまでさかのぼって考える必要がある。

この 1970 年代の別役の言葉を、当時の歴史的文脈に戻してみよう。全共闘や新左翼、市民活動団体が 70 年安保粉砕を叫び、1967 年に羽田闘争、1968 年には佐世保エンタープライズ寄港阻止闘争、1969 年には沖縄デー闘争、国際反戦デー、佐藤首相訪米阻止闘争を実行したが、1970 年には日米安保条約は自動延長された。新左翼は、連合赤軍によるあさま山荘事件、山岳ベース事件へと崩壊していく。だが、戦後においてアメリカに従属しベトナム戦争に加担し、戦中・戦後を通して日本はアジアに対して加害者であり続けている、と厳しく指摘することで、これらの運動は、「終戦」によって日本現代史を分断する歴史認識を批判するものであった。

さらに重要と思われるのは、1970 年 11 月に三島由紀夫らが陸上自衛隊市ヶ谷駐屯地を訪れ、憲法改正によって自衛隊が天皇の軍隊、真の国軍になるために決起するように求めたのち、割腹自殺した事件である。この行動は、2.26 事件などの昭和維新の運動を模倣しているように見え

る。

本論文の目的は、「暗さ」という言葉が表象する「現代」を、別役実がどのように演劇において表現しているのかを解明することである。そのため映画「戒厳令」のシナリオ、戯曲「正午の伝説」(初演 1975 年)に加えて戯曲「太郎の屋根に雪降りつむ」(初演 1982 年)について検討する。

## I

犯罪は、法に反する行為である。法は、共同体や国家が制定している。現代では、個人が自由意思をもっており犯罪行為を避けることも可能であったのにあえて犯罪を行った、とみなされたとき法によって罰せられる。犯罪者は個人として認識され、それを罰するのは共同体であり国家であるが、現代ではしばしばマスメディアやネットもまた犯罪者に社会的非難を与える。犯罪者は事件に関するあらゆる情報を調べられ、処罰を受ける。

共同体や国家や社会やメディアが、規範や正義の視点で犯罪者を断罪するようには、別役実も犯罪者を理解しない。逆に、犯罪者について知ることが、社会の多くの人々に非日常領域への回路を与え、生活感覚に時代感覚を呼び戻してくれる、と評論『犯罪症候群』で主張している。生活感覚は、体験が作る保守的制度であり、歴史的現在に存在することの生々しさから人々を隔てる機能をもつ。それに対して、ある種の犯罪者は時代の変化に過剰なまでに反応し生活感覚が破綻して、社会規範を踏み越えたのだ。ここでの別役の議論で注目されているのは、時代の新しい風に晒されて人が犯罪行為をなすことが、歴史的現在の本質をまるで預言者のように告げていることである。

アンケートのとき、「はい」でも「いいえ」でもなく、「わかりません」と答える人がいる。こうした論理化されない自己を保持する人々を、別役実も評論『犯罪症候群』で「わかりません」一派と呼ぶ。その第 1 の事例は、まずキリストであり、12 使徒であり、裏切り者となったユダである。キリストに課せられた使命は、罪なく罪人として処刑され復活する救世主となる、という『旧約聖書』の中の預言の実現であった。救世主となるためには、当時の民衆の多くが救世主だと思っただけでは不十分であった。当時は救世主願望が強く、他にも救世主と思われた者がいて、民衆はこれを歓迎するが支配者には無視されしばらくすると忘れられていた。真に救世主とみなされるためには、むしろ、支配者に「にせの救世主」として断罪され処刑されたあとで復活して神の子と理解されるべきだった。このように別役は解説する。

そのために、キリストはまず、エルサレムに入って神殿に赴き、そこで商売している人々を暴力的に排除した。それに対して司祭長カヤパたちが現れて、「どうしてこんな非道をはたらくのか？」とキリストを詰問した。キリストは質問に対して質問で答える。「ヨハネの洗礼は、天からであったか、人からであったか？」という問いに司祭長たちが答えれば、キリストもカヤパたちの質問に答える、と言った。カヤパは「わからない」と言う。キリストは、「それなら、私も

答えない」と言う。

キリストたちは過激派集団となった。周囲の人々にとって、キリストたち過激派集団はわからない人々である。非道と思われる行動をとりながら、その理由を説明することを拒み、論理化不可能な存在であり続けようとするのだ。祭司長カヤバたちは、キリストがにせの救世主であると判断することになる。さらに、罪なくして罰せられるために裏切り者が必要だった。復活する救世主というシナリオを実現するために、キリストは裏切り者ユダを發明した。裏切り者は、「わかりません」一派の中から生まれた、特にわからない人である。ユダはキリストに心酔していながらキリストを売り、最後には自殺する。「はい、いいえ」派の人々であれば、キリストに賛成するか反対するかを決定できるのだが、裏切り者ユダは、キリストの賛同者と反対者との境界線上で揺れる存在、恐るべき自由に脅かされた存在である。

映画「戒厳令」に登場する北一輝と兵士 A は、「わかりません」一派に属する。別役によれば、北一輝は革命家を自称したが、彼の「革命家」の定義は通常とは異なり、文明としての天皇と対等な関係を形成し、それに耐えうる人のことであった。これをもって、北一輝は「わかりません」一派に属すると、別役は言う。天皇が思想（国体、文明）と人格に分裂していることに対応して、北一輝はみずからも思想と人格に分裂させた。人格としては、東照宮（後の昭和天皇）に法華経を贈り、法華経の下での対等な関係性を形成した。同時に、著書『日本改造法案』を西田税に委ねて流布させることで、北一輝自身の人格から分離した思想に天皇の思想との対等な関係を作り出し、自身の思想の社会的影響を傍観しようとした。

だが、この戦略は 2.26 事件において失敗し、処刑されることになる。北一輝は、2.26 事件もまた自らの思想の影響として受け入れながら、法華経の読誦にふけることで人格としての関わりを絶っていた。しかしこの映画では、兵士 A の密告により、真崎大将を首班にするように指示をだした事実が暴かれ、このテロによる革命行動に北一輝の人格が結合されているとみなされ有罪となる。「わかりません」一派の人が、「はい、いいえ」の場に引きずり出されたのだった。

兵士 A 夫婦を、三島由紀夫の小説「憂国」の青年将校武山中尉夫婦と比較してみよう。友人たちが参加した 2.26 事件を鎮圧する行動に、青年将校は加担できない。彼もまた、天皇の周囲の高位高官を排除して天皇の親政を実現し、日本の社会に正義を実現すべきと考えているらしい。しかし、軍人として、謀反軍と断定された者たちに加担もできない。青年将校はエリートであり国体と自己とを連続的に理解して、〈天皇＝現人神〉という日本の神思想に従って国体のために死ぬことを自己の目的と定めている。妻は、そうした夫に従うことを、自身の生きる定めと決めて疑いを持たない。「憂国」の夫婦は「はい、いいえ」派に属する。彼らにとって、世界と自己との意味はすでに決まっており、何のためらいもない。中尉は風呂に入り寝室で妻がやってくるのを待った。

彼が今待っているのは死なのか、狂おしい感覚の喜びなのか、そこのところが重複して、あたかも肉の欲望が死に向かっているようにも感じられる。いずれにしろ、中尉はこれほどま

でに渾身の自由を味わったことはなかった。(89)

夫婦は2人ともに、身体的な健康に恵まれ美しい四肢を互いに賞賛し愛撫して最後の性行為に及ぶ。すでに自害を覚悟したあとであり、そこでのエロスは神思想といかなる矛盾もなくひとつに結びついている。

映画「戒厳令」で描かれた兵士 A 夫婦も夫唱婦随であるが、兵士 A は将校ではなく、下士官の指令で動く兵士に過ぎない。妻は病弱で、兵士 A がいたわって身体を拭いている場面がある。妻は兵士 A の不安のケアをしながら付き従っている。だが、兵士 A は完全武装でひとり直立し大声で軍人勅諭を朗読し神思想に心酔している。さらに妻に対して、「お前、今、陛下がひどく危険なのだよ。」と語り、2.26 事件の将校たちと同様な志向性を見せる。そして、下士官 C に多摩変電所を爆破するように指示され、地図と手榴弾を手渡されるが、変電所でサイレンが聴こえるとその場にうずくまるだけで爆破できない。兵士 A は部隊に戻ることもせず、妻とともに北一輝の自宅へ向かい、その後「東京憲兵隊のスパイです。私を処刑してください。」(83) と北一輝に告白するが、脱走兵であるとわかるとそれ以上には追及を受けず、そこに居座ることになる。2.26 事件が起こった後、自分がスパイであるかどうかについて「何故みんな、私のことを疑ってみようとしらないだろう？……誰にも疑われないなんて、私はそんなのはいやだ」(93) と兵士 A は言う。兵士 A は、北一輝が2.26 事件に加担している証拠となる事実を憲兵隊に密告し、そのため北一輝は裁判で有罪とされ処刑されることになる。キリストに心酔したユダのように、兵士 A は北一輝を尊敬している。そして、ユダのように北一輝を裏切った。兵士 A は、憲兵隊で取り調べを受けたことを北一輝に伝え、逆に北一輝の言動を憲兵隊に伝えている。兵士 A はいわば二重スパイである。別役は評論で二重スパイを「現在考えられる最も自由にして独立したたましい」(247) と呼んで、「わかりません」一派に入れている。

処刑の直前に、憲兵の岩佐は、兵士 A について北一輝に語る。

岩佐：あなたに疑われなかったので、逆にスパイになりたくなっただそうです。

一輝：もし私が誰にも疑われなくなったら、私もそうしたかもしれません。

岩佐：そうすると、あれがあなたの本当の弟子だったのかもしれませんがね。(105)

別役実によれば、革命家は「はい、いいえ」派に属する。革命のために、たえず実践的な場面で、ある明確な選択をして動かなければならない。ところが、別役の評論「伝説・北一輝」によれば、北一輝は「すべての人間に、自分は理解できない人間なのだと言う事を理解させたかった」(177) のである。革命行動の思想的バックボーンを差し出すことはしても、具体的な行動には関わらないことを選んでいた。つまり、兵士 A も北一輝もともに「わかりません」一派に属する。その意味で、兵士 A は北一輝の「本物の弟子」であった。兵士 A によく似た登場人物が、戯曲「太郎の屋根に雪降りつむ」において登場し、別役による日本現代史像のキーパーソン

の役割を果たすであろう。

## II

戯曲「正午の伝説」は3つのシーンから構成されて、敗戦後の日本を描いている。第1のシーン冒頭のト書きによれば、「白い舞台」に「赤いパラソル」という記述がある。第2のシーンで傷病兵2人が登場するときには「日の丸の旗を張りつけた白い壁」とト書きにある。第3のシーンでは、「白い舞台」と「赤いパラソル」とが組み合わさった日の丸の表象と、壁に張られた日の丸の旗そのものが共存する。

第1のシーンの登場人物は、男と女のみである。男は、もしもパーティに出席して自分の居場所がないときのために、みかん箱をもち歩いている。誰かが自分に同情して場所を譲らなくともいいように、みかん箱を自らの居るべき場所であると主張するためなのだ。男は日本社会で自らの居場所をみつけれない人間であるらしい。男は社会での人間のあり方について、「一番いけないのは、みんなに、変なのかな変じゃないのかなって、疑わせることなんだ。それが一番心細いんだよ。あいつは変なんだって決まってしまうば、それはそれよりいいからね」(115)と女に説明する。この社会の多数派は、人間を「変な人」か「変じゃない人」かのどちらかに分類しようとする。「変な人」であると断定できれば、人々は相手を無視して安心できる。男は、相手の気持ちを推測し先回りしたり、繰り返し言い訳したりする。他の人たちと無関係にただそこにいる、ということを受け入れられず、初対面の女に対して関係の空白を埋めようとしている。戦前・戦中の人間関係のシステムが崩壊した後で、人々は関係の不定性に直面している。男の場合は、関係性を求めて生きながら、その不定性の網の中に捉えられ、もがき続ける。近代的な自我が世界に対峙する独立性をもつ、といった近代ヨーロッパの人間観の極北に位置している。

「この人はこんな事言ってるけど本当はどんな人なんだろうって、そんな目だったよ」(116)と、男は女に向かって言う。女は空腹なのに男に対してそれを隠し続けていた。男が「人生がこんなにむずかしいもんだとは、思ってもみなかった」(115)と語るのに対して、女はこの男を「ずいぶん不便な人ね」とか「本当に面倒臭い人ね」と言う。男から見れば、女は社会に対して「ひどく楽々とやっているように見える」(115)ののだが、女は関係性を自ら切断し、周囲の人々を疑うことで自分自身を守ろうとしているのだ。

第2のシーンでは、白衣の黒眼鏡の傷病兵2人が登場する。傷病兵1は大正琴を引きながら「君が代」を歌い、2人は通行人に物乞いをしているらしい。第二次大戦で傷を負い目が不自由になっているらしい。傷病兵2は脱糞を我慢して苦しんでいる。「あの日……、俺達は、許されたんだと、思ったよ。」(153)と傷病兵2が言う。「あの日」とは天皇の玉音放送で敗戦が伝えられた8月15日であろう。この戯曲のタイトル「正午の伝説」が言及しているのは、天皇の玉音放送が正午に行われたことであろう。戦争が終わったので兵士として戦争で国体のため命を捧げる必要がなくなった、という意味で「許された」のであろう。ところがさらに傷病兵2は続

けて、「あれで終わりじゃなかったんだよ。俺達はね、あの日、許されて、それがずっと今日まで続くんじゃないかったんだ。あの日から今日まで、毎日毎日、毎時間毎時間、いつも新しく許されて許されて、許され続けなくっちゃいけなかったんだ。……俺達は、そんな風に一生懸命じゃなかった」(154)と語る。さらに脱糞を我慢する理由を説明して、「こうするよりしょうがないじゃないか、あっちは、何考えてんのかわからないんだから」(155)と言う。「あっち」とは昭和天皇のことらしい。天皇は「人間宣言」し現人神であることをやめ、国民統合の象徴へと変わっていた。傷病兵2は戦争に参加し負傷して、もはや戦争に参加できないまま敗戦を迎えた。戦死した仲間もいるであろう、玉音放送を聴いて割腹自殺した仲間もいたらしい。

この傷病兵たちを、三島由紀夫が小説「英霊の聲」で描いた怒れる死者たちと比較してみよう。天皇を取り囲む高位高官たちを取り除けば、神＝天皇の親政によって日本社会を救済できると信じて2.26事件を起こした青年将校たちは、天皇に犯罪者とみなされ処刑された。さらに特攻隊として敵艦に突っ込んで死んでいった者たちも、神＝天皇への忠誠に命を捧げた。これらの死者たちが、敗戦後人間宣言した天皇に怒りの声を上げている。青年将校や特攻隊員の天皇に対する忠誠は、恋の比喩で描かれている。神＝天皇との死を賭けた合一はエロスの絶頂を暗示する表現である。三島は神への信仰をエロティシズムの快楽として描き、神の喪失を怒りとして提示したのだが、別役が描く傷病兵2は、怒りというよりも空虚を孕んでいる。別役実が評論「天皇制下の空虚」において、戦前戦中の天皇制下の「真実の忠義」が戦後に欠落して、民主主義下の意識構造に「空虚」が生まれたと指摘した、その空虚である。傷病兵2は脱糞を我慢する中で、「苦しいし、つらいけど……、だけど、何か、生きてるみたいな気がするぜ」(156)と語る。身体的苦痛で空虚を埋めようとしている。

第3のシーンでは、第1のシーンの男女と第2のシーンの傷病兵たちがともに舞台上にいる。第1のシーンの終わりあたりで、女はみかん箱に座った。みかん箱にはポケット付の座布団があり、その中にお金が入っていた。男が1000円ほど減っていることに気づいたが、女が1000円を盗んだのかそうでないのか明らかにできず、2人は解決できずに立ち尽くしていた。第3のシーンはその続きである。

傷病兵1が「君が代」を歌っていると、男が「うるさい」と言う。そのことから、男と女と傷病兵たちとの会話が始まる。男が謝るが、傷病兵2は自分を「殺せ」と言う。「君が代」に敬意が示されない状況に当惑したのかもしれない。脱糞を我慢することの苦痛に耐えきれなくなって死にたくなったというよりも、時間を停止させることで一生懸命に生きている現在を永遠化したかったのかもしれない。女の方は、女が本当に男から盗んでいないと男が信じているのなら、傷病兵2をナイフで刺すように男に要求する。男は自分のお金が減ったのに、女が盗んだと断定することもできず、500円ずつ分け合おうとさえ提案していたのだ。女は、白黒をはっきりつけずにはおれない「はい、いいえ」派の一人であった。疑いながらも断定せず、どっちつかずのままずるずると状況を引き延ばそうとする、「わかりません」一派の男のやりかたに苛立ったのだ。女は「何故もっと真剣になれないの」(166)と問いだす。傷病兵2もまた男に向かって

「一生懸命じゃないのさ」(167)と言う。「はい、いいえ」派から見ると、「わかりません」一派は、真剣でなく、一生懸命でもないように見える。

傷病兵 2 と女は共謀して、その場に戒厳令を宣告したのだった。通常法律が支配する戦後民主主義社会ではなく、一生懸命に真剣になればナイフで人を殺害しなければならない、という非常事態であった。ちょうど 2.26 事件で、日本社会について一生懸命に真剣になればテロに加担しなければならないと考えられたように。ついに女は、「じゃあ、私がやるわ。そのかわり、いいわね。このお金、私のものだって、信ずるのよ」(168)と男に最後通牒を突き付けて、ナイフを手にとって傷病兵 2 に向かうが、すでに死んでいることに気づく。

「正午の伝説」の中に、さらに三島由紀夫の「憂国」へのアイロニーを見て取ることもできる。「憂国」では、主人公の青年将校は 2.26 事件に加担した友人たちを鎮圧する任務がおりることを知って、自宅で妻と自害する。「憂国」では、セックスと切腹の美しい表象に向けてエロスと神思想との結婚を歌い上げている。それに対して、「正午の伝説」の傷病兵 2 は切腹について「あれはね、臭いんだ」(148)と語る。武田泰淳が三島割腹事件の後に村松剛と対談(「新潮」1 月増刊号)して、三島が死を物質的に受け止めていないことを指摘している。死後は無機物に転化して腐り悪臭を発する、この点ではすべての人間は平等であるのに、こうした死の身体性を、三島は考慮に入れていないのではないか、と武田は指摘している。

評論「天皇制化の空洞」において、別役は歴史に対する評価について以下のように語っている。

だから私は、学徒出陣して特攻隊に志願した人々について、それを逃れられぬ当時の状況下に限定して肯定しようとする意見には加担しない。それこそが、屈折した歴史過程を飛躍してそれに近接する方法なのであり「悪しき歴史主義」なのである。若し彼等志願者達が正しいのなら、彼らに特攻隊を志願させた意識構造を、当時の状況下に限定して探り、「当時としては止むを得なかった」事情を見つけ出すだけでなく、彼等の意識構造が屈折した過程を経て現在のいかなる変容の中に見出せるかを先ず探る事であり、それが現況化に於いて如何に評価出来るかを検証する事でなければならない筈なのである。(223-4)

すると、「正午の伝説」は、2.26 事件に加担した青年将校たちの意識構造を、屈折した過程を経て、戦後という現在の変容の中に見出そうとしているのだ。極度に相対的な社会で「真剣に」正義を明らかにしようとする事、関係の不定性の社会において「一生懸命に」生きることが、テロへの加担を要求するという状況がそこにある。

### III

戯曲「太郎の家に降りつむ」の冒頭「その 1」の舞台にあるのは、ト書きによれば電信柱と花

ござである。正確に言えば、裸舞台と電信柱と花ござである。裸舞台であることは重要である。別役実によれば、舞台が非日常を提示しても、観客はそれを演劇として受容することで日常化してしまう。それに対して、別役は評論「何もないこと」で、ひとつの戦略を唱えている。一方では裸舞台と素の役者を舞台上の演劇世界に属するものへと変容する、それと同時に他方では舞台上の演劇世界を再び裸舞台と素の役者に戻すのである。

冒頭のシーンは、どこでもなく、どこでもあり、いつでもなく、いつでもある、そんな空間である。お湯に溶けた寒天が冷やされ始めて、ゆらゆらと揺れながら形のある意味世界へと向けて変形しつつある、アモルフな状況である。電信柱と花ござは人間界の何かを物語ろうとしているように見える。だが同時に、裸舞台は演劇世界の外部、人間界の外部が存在していることを告げてもいる。そこに「叱られて」を歌う女1が「ゆっくり」登場する。ト書きのように「ゆっくり」でなければならなかった。観客にとっての日常の時が退き、非日常の演劇世界が侵入し、だがすぐに演劇世界は、「お芝居」として観客に受容されることで、日常化されようとしている、その現実と虚構の潮目の時であるからだ。女が下駄を脱いでゴザに上がり「ただいま……。お父様はまだお帰りにならないわ。」(205)と言ったとき、演劇世界は成立しようとしている。だが、まだ完全には形は定まっていない。

兵隊の格好をした男1が登場して舞台にはさらに別な意味世界が組み込まれようとする。だが女1が「オママゴトしません……？」と呼びかけて、現れかけたその別な意味世界を、ママゴトという遊びの意味層が覆い隠す。兵隊がママゴト遊びに入っていくありさまが、素の役者が舞台の演劇世界へと入っていくありさまをなぞっている。男1はあくまで女1の子どもっぽい遊びにちょっとつきあっただけのように見える。だが、女1が背負っている人形をハナコと呼んでゴッコ遊びを続けていくうちに、戦争遂行のために国体へ献身しつつ貧困に耐えた戦中の家族の状況へと引き込まれ、男1は父であり夫である存在へと変貌する。繊細に織り上げた蜘蛛の巣のように、演劇世界が構築されたのだ。ご飯が足りなくて子どもが飢えているのに、お国のために行軍する兵隊に食べ物を優先すべき、という社会的規範に則って、女1は「お腹すいていないの？遠慮しているの？」と詰問して男1を追いつめていく。ここには、国民に犠牲を強いる国家を積極的に受容した戦前・戦中の人々の苛酷な状況がある。そしてこの男1こそ、映画「戒厳令」の兵士Aに繋がる人物である。この劇では、男1は、5.15事件、2.26事件に関連する状況を、脱走兵として、特高警察のスパイとして目撃していくのだった。

この戯曲の最後のシーン「その7」の始めにも、同じ場面が繰り返される。ただし、女1は人形をタロウと呼んでいる。男1は冒頭の「その1」での女1との対話を回想しながらママゴトを続ける。女1は「もうずい分昔のことです……。雪が降っていました」と言う。「その1」では雪は降らなかったが、「その7」では降っている。「その7」は少しだけずれながら、「その1」を反復している。だが、男2によってそれは断ち切られる。男2によれば、女1は彼の妻で家にはハナコという娘がいるらしい。さらに、男2は、いまは戦後であり軍隊はもうなくなっていることを告げる。男1は映画「戒厳令」の兵士Aのように戦中に軍隊から脱走して、戦後もま



だ逃げ続けながら、ひとりで行軍の訓練をしている。女 1 は男 1 の心のケアをしているようである。「その 1」では男 1 が女 1 の子どもっぽい遊びにつきあってやったように見えたのが逆転している。戦前が裏返されて戦後へと繋がる。

- 男 1    大丈夫です。行ってください。僕は大丈夫ですよ。ここにいます……………。
- 男 2    さあ……………。(人形を無造作に持ち上げ) これは、ハナコのじゃないのか……………?
- 女 1    違います。(男 2 から取りあげてもとにもどし) これは、あなたのよ。あなたのタロウですからね……………。
- 男 1    ええ、わかっています……………。
- 女 1    そこにいいいのよ。そこがあなたの場所よ。あなたは、帰ってきたの。そこにいれば、もう何の心配もしなくていいんですからね……………。
- 男 1    ええ、ありがとう……………。
- 男 2    いいかげんしろよ、本当に……………。いくつになったんだい、オママゴトだなんて……………。(305-6)

これまで舞台上の役者の演技によってハナコやタロウに変貌していた人形は、男 2 が人形を「無造作に」持ち上げることで再び素の人形へと戻された。だが、女 1 が「男 2 から取りあげてもとにもど」すとき、その人形を持つ手の動きによって、さらにそれを受ける男 1 の演技によって、もう一度人形はタロウへと変貌するであろう。男 1 が「ここ」と呼び、女 1 が「そこ」と呼ぶ場所とはどこなのだろうか？まずは、そこには花ござがあり、戦中にママゴトを行って戦後もそれが行われる場所である。それは日常的現実に対する演劇的虚構をなぞっているようにも見える。そこでは、人形がハナコとかタロウと呼ばれ、家族の食事がママゴトとして再現される。脱走兵が失ったはずの、〈家庭の幸せ〉の幻想である。

男 2 と女 1 とが退場したあと、男 1 がひとり舞台にいる。ト書きには、雪が降り続く舞台について、「無惨に乱れた、オママゴトの場」と書かれている。男 1 は、「ここにいよう……………。そうだ……………。僕はあの時も、ここにいたんだ……………。」(306) と語る。そして雪の降るなかで、2.26 事件で処刑された磯部浅一と北一輝の声が聴こえる。そこでは、1936 年の 2.26 事件が終わることなく続いている。戦前・戦中と戦後が切れることなく連続していて、敗戦が歴史上の切れ目になっていない。別役が日本現代史において「終戦」を断絶と考えることに疑問をもち、さらにさかのぼって「昭和維新」を戦後の日本との関連性において考えようとした、その演劇的等価物である。

白井聡は、『永続敗戦論』(2013) で、三島由紀夫の慧眼を指摘している。その理由として、2.26 事件で処刑された者たちを描いた「英霊の聲」において、戦後日本社会の「平和と繁栄」の虚構性の元凶を昭和天皇の戦争責任に求めたことを挙げている。だが、白井は真の問題は「国体」にあると主張する。戦中の天皇制支配層が、敗戦を避けることができない戦況になって、共

産主義革命によって国体が変更されることを恐れて、ポツダム宣言を受け入れ、占領軍＝アメリカ軍によって国体を守ることを選んだ。これによって、日本人は、さらなる戦死者の増加を避けることができた代わりに、自らの自主的決意で自らを犠牲にしても守るべきは何かを決定する機会を失った。戦後も、日米安保条約によって、対米従属を基盤に日本の国体が維持された。これが、戦後の日本の空虚の原因である、と白井は主張している。

映画「戒厳令」の兵士 A とその妻の姿が、「太郎の屋根に雪降りつむ」では男 1 と女 1 へと投影されている。兵士 A は神思想を信じながら軍隊から脱走して行き場を失い北一輝を裏切る。その後の兵士 A は誰からも支持されない恐るべき自由＝空虚を生きなければならないであろう。男 1 もまた、脱走兵でありながら行軍の訓練を続けるという矛盾を生きている。脱走によって軍隊を裏切りながら、国体のために戦う覚悟は戦後になっても持続しているらしい。だが、男 1 にはもはや生きる場所がない。

この戯曲のタイトル「太郎の屋根に雪降りつむ」は、三好達治の詩「雪」の一部である。戯曲の最後に北一輝が息子大輝に向けた遺書を語る声が現れるが、そこで呼びかける対象の名前が「大輝」から「太郎」に代わっている。舞台に降り続く雪は、戦前・戦中・戦後にわたる人間界の混乱と悲喜劇の総体を包み込む外側、人間界の外部を暗示している。この最後の雪のシーンは夢幻能のように時空間を超え出たシーンである。そこにあるのは、生きているのでも死んでいるのでもない、超越的な状態である。日常の中では不可能に思える状態、永遠や無限を感受できる状態である。別役実の別な戯曲（「わが師・わが街」）の登場人物が、生活について「ねえ、まるで奇跡みたいだって思いません……？」（220）と言ったときに感受されている何かである。

裸舞台と素の役者を舞台上の演劇世界へと変容するものとして、別役は評論「何もないこと」において、固有名詞の使い方とストーリーの展開を挙げている。それらは、裸舞台と素の役者を取り戻すことを妨げる要素である。映画「戒厳令」のシナリオを書くにあたって、別役は、自身が実在の人物について作品を作った経験がなかったと告白している。映画の登場人物の多くが固有名をもっている。その人物たちは、歴史的文脈から連続して立っている。映画にも何らかの虚構が混ざりこんでいるとしても、歴史的事実の再現という面も持っている。虚構性と再現性との矛盾の裂け目に、その表現性が開示される。それに対して、「正午の伝説」の登場人物の一覧が、男、女、傷病兵 1、傷病兵 2 であるように、別役の戯曲の登場人物には固有名は出てこない。現実を再現するのではなく、新たな物語をつくりながら破壊し続ける過程の中に、リアリティを提示しようとする。普遍性は特殊性なしに存在しないが、たとえば男 1 の特殊性はそれを演じる役者の特殊性で十分である、役名に固有名を入れることで関係が混乱するだけだ、と別役は評論「つかこうへい 固有名詞の文体」で論じている。

固有名に関する問題を、柄谷行人も評論「大江健三郎のアレゴリー」で論じている。柄谷によれば、近代リアリズムは「潜在的に固有名で呼ばれるべき個体をとらえようとする」（48）のであり、「それによっていつもある一般性（普遍性）を象徴しようとする」（48）のだ。だが、固有名に依拠することで、一般性に入らない個性、単独性が切り捨てられてしまう。それに対し

てカフカのように単独性に固執する作家はアレゴリーの作家であり、出来事の一回性、特異性にこだわる。このような柄谷の主張から見れば、別役は、一般性に入らない、人間の「孤」性を表現しようとしている、と言えるであろう。

別役実 は評論『ベケットと「いじめ」』において、**Samuel Beckett** (サミュエル・ベケット) の戯曲“**Come and Go**”(「行ったり来たり」) のドラマツルギーを分析するさいに、人間の歴史的变化について論じている。前近代において人々は互いに共有するものを多くもっていたが、近代では人々は部分的にしか関われない、そして現代では人々はそれぞれが「孤」(119) となった、と別役は説明する。「正午の伝説」の傷病兵 2 は、みずからの空虚を埋めるために、脱糞を我慢するという方法を見つけたが、傷病兵 1 に対して独自の方法を自分なりに考えるように言う。女は誰にも助けを求めることができず、男に傷病兵 1 の殺害を要求したり、逆に自分が殺害しようとする。日本での現代化は、神思想の消失を始めとして、ひとりずつが個別に空虚を抱き、それぞれが単独で各自の地獄を抱えることになった。各自の体験は、個別的で一回限りの戦慄となった。それぞれの登場人物の「孤」的体験を、別役は固有名を拭いにとって舞台上に上げようとしている。

「太郎の屋根に雪降りつむ」には、固有名として北一輝が登場する。しかし正確には、登場人物の一覧には、北一輝の名前はない。傷病兵 1 を他の傷病兵たちが北一輝と呼んだり、傷病兵 1 が自らを北一輝と呼んでいるだけである。このように傷病兵 1 と北一輝とを混合することで、実在の人物が虚構へと吊り上げられ歴史的現実の文脈から離脱して、演劇的自由が可能になる。そうして、映画「戒厳令」では不可能なはずの場面が生まれる。シーン「その 4」で、傷病兵 1 に興味を示さない指揮者に対して、傷病兵 1 は不満を感じる。バケツでフナ釣りをしながら、自分が『日本改造法案』を書いた北一輝だと告白する。指揮者は、2.26 事件を起こした者たちについて、「連中は、あなた、あんなもの読まなくなつて、いずれあの程度のことはやったでしょう」(245) と言うので、傷病兵 1 は苛立ち『日本改造法案』の影響力を強調する。こうした笑いのある自由な演劇空間は、映画「戒厳令」では不可能であった。

別役によれば、映画「戒厳令」のシナリオを書く際に中心においたのは北一輝の恐怖であった。それは、神と同一視されていた天皇と対等な関係を維持することから生まれる恐怖であった。そしてこの恐怖の背後には、明治維新以降に構築された神思想に依拠した日本の国家システムへの信が揺らぎ始めるヴィジョンがあった。この予感の背後には、神思想の消失が生み出す廃墟のような状況への恐怖もあった。

映画「戒厳令」にも「太郎の屋根に雪降りつむ」でも、物乞いする人との対話がある。このエピソードではどちらでも、小銭の入った空き缶を、北一輝あるいは北一輝と呼ばれている人物はあえてひっくり返し、小銭があたりに散らばる。「戒厳令」では、傷痍軍人が座って物乞いをしていて、通りかかった北一輝が話しかけて対話が生まれる。

軍人：私は、陛下のお許しを頂いて、ここに座っております。

(74)

一輝：陛下が、ここに座れと言われたのか？

軍人：いいえ、陛下は、私がここに座っていることを、御存知なのです。(53)

銭入れの箱を傷痍軍人が北一輝の方へ差し出すと、北一輝はステッキでそれをはらい、「私は、お前たちと関係がない。いいか、私は、誰にも許されようとは思っていない。」(54)と語る。このエピソードは、北一輝の革命家としての方針を表している。北一輝にとって革命家とは、革命的行動をとる人でなく、天皇との対等な関係に耐えることのできる人を意味していた。

「太郎の屋根に雪降りつむ」では、女2という登場人物が物乞いをしていて、北一輝と呼ばれている傷病兵1が、上記と同様な対話を行う。そのあと、傷病兵1と傷病兵4は、2.26事件で武装蜂起した軍人たちについて語り合う。日本の中枢に閉じこめられているはずの正義を解放しようとする謀反軍が、逆に壁の向こうには何もないこと、正義は不在であることを発見することができるかもしれない、そのように傷病兵1は日本の国体を論じている。このやりとりの直後に、女2は死亡する。女2の死亡に気づいて、男1は「この人には、誰もいなかったんです。……。そのために、一度死のうとしたこともありました……。それ以降は、ただ陛下が御存知でいらっしゃるからと、そのことだけで生きてきたのです。」(275)と言う。

大澤真幸は著書『文明の内なる衝突』において、「この世界に対して責任を持ち、この世界の心理を操っている超越的な他者はどこにも存在しないのではないか、という不安」(30-1)について語っている。映画「マトリックス」(1999)が描く世界では、巨大コンピューターが作り出したヴァーチャル・リアリティを人々は現実と思い込んでいるが、主人公は本物の現実が世界戦争後の廃墟であることを知る。この映画を例に挙げて、自分の周囲にある世界は作り物であり、周囲の人々は共謀して自分を騙している俳優なのではないか、そうした不安を現代のアメリカ人が持ちつつある、と大澤は言う。だが大澤はさらに、この不安の底にはもっと根源的な別の不安があり、それがこの世界を見つめる超越的な他者の不在への不安である、と主張している。

「太郎の屋根に雪降りつむ」の女2は、神=天皇という超越的な視点によって自分と世界が見られているというヴィジョンによって支えられ生きることができていたのだ。それに対して、天皇と対等な関係を求める傷病兵1は、自己が今ここで生きていることを容認してくれる超越者としての天皇を認めない。女2の死に対して、傷病兵1は「人間は、そんな風に死ぬべきだ……。絶望して、野垂れ死にすべきだ」(277)と言い放つ。超越者が存在しない世界は、傷病兵1にとって、映画「マトリックス」の主人公が見た世界戦争後の廃墟のような状況なのだろう。それは、「独立した人間の尊厳」(272)を保持するための代償と考えられている。北一輝の恐怖の底には、そうした不安が潜んでいる。

2.26事件について、北一輝を自称する傷病兵1は、正義が壁の向こうに存在すると信じる者だけが壁を突破することができるが、正義に疑いを抱くと壁を突破できず、「疑いながらも永遠に、壁に支配されつづけなければならない」(278)と語る。特高警察の男2によれば、国家の政治の中枢にあったのは、「向こう側に何もない壁」(295)であり、そこには混乱しかなかった

のだ。

日本という国家がもつ問題を解決しなければならない不可避性の裏側に、解決不可能性がびつたりと張り付いている息苦しさこそが、日本の「暗さ」であるらしい。1960年代から70年代にかけて、新左翼は「革命的民衆」を追い求めて発見できなかった。三島由紀夫もまた、「天皇の国軍」を求めて発見できなかった。ちょうど、昭和維新の青年将校たちが「神＝天皇」を追い求めて発見できなかったように。「革命的民衆」も「神＝天皇」も「天皇の国軍」も、日本現代史の時空で宙に浮いたまま、人々は「疑いながらも永遠に、壁に支配されつづけなければならない」のだろうか？ 劇の最後のト書きは「男 1. 動かず……。」と書いている。脱走兵となり、スパイとなり、2.26 事件、敗戦、戦後をくぐって、ついには居場所のない現在において、男 1 は動くことができない。男 1 として、役者はどのように舞台に存在するのか、これは現代日本の歴史意識の形成にかかわる課題である。

#### 引用文献

- 別役実「戒厳令」『戒厳令』角川書店 1973  
 別役実「正午の伝説」『戒厳令』角川書店 1973  
 別役実「伝説・北一輝」『戒厳令』角川書店 1973  
 別役実「天皇制下の空洞」『戒厳令』角川書店 1973  
 別役実「太郎の屋根に雪降りつむ」『太郎の屋根に雪降りつむ』三一書房 1983  
 別役実「わが師・わが町」『猫ふんじゃった』三一書房 1993  
 別役実『犯罪症候群』筑摩書房 1992  
 別役実「何もないこと」『電信柱のある宇宙』白水社 1997  
 別役実『ベケットと「いじめ」』白水社 2005  
 別役実「つかこうへい 固有名詞の文体」『ことばの創りかた』論創社 2012  
 三島由紀夫「憂国」『英霊の聲』河出書房 2015  
 武田泰淳・村松剛「対談 三島由紀夫の自決」『新潮』1 月増刊号 新潮社 1971  
 白井聡『永続敗戦論』太田出版 2014  
 柄谷行人「大江健三郎のアレゴリー」『終焉をめぐる』福武書店 1990  
 大澤真幸『文明の内なる衝突』日本放送協会 2003