

## 舞台が原作を凌駕するとき

——舞台「海辺のカフカ」における「戦争」表象——

山 根 由美恵

### はじめに

舞台「海辺のカフカ」は、二〇一二年に蛭川幸雄氏（以下敬称略）によって舞台化され、好評を博した作である。二〇一四年に再演され、二〇一五年にはロンドン・ニューヨーク・シンガポール・ソウルなどでワールドツアーが行われた。二〇一六年に蛭川は逝去するが本作への関心は高く、二〇一九年二月に日仏友好一六〇年を記念して開催された日本文化の祭典「ジャポニズム二〇一八」（国際交流基金）のフィナーレを飾る演目として、国際コリヌ劇場で招待講演が行われた。また、パリ凱旋公演として二〇一九年五〜六月に日本公演が行われ、蛭川演出の「海辺のカフカ」が見られるラストステージとして評判となった。このように国内外で高い評価を受けてきた本作であるが、脚本が出版されておらず、舞台のDVD化も行われていない。基本的に劇場以外で見るとは難しく、<sup>1)</sup> 管見の

限りこれまで論文は行われていない。

今回、主催者であるホリプロの協力で舞台関係者のみに配布された台本を閲覧できた（稿末画像）。また、台本の翻訳者・平塚隼介氏（以下敬称略）の協力により、舞台原作者FRANK GALATIの台本ファイル（英語）を閲覧することもできた。本稿は、原作と二つの台本との比較から、舞台「海辺のカフカ」が原作を凌駕する「戦争」表象がなされている点、言い換えれば優れたアダプテーション（ハッチオン）「他者の手によるものと確認できる単一もしくは複数の作品を創造的および解理的に置き換える作業」<sup>2)</sup>の有り様を述べることを第一の目的とする。また、舞台では原作のナカタ章の結末の削除に物足りなさを感じる面も指摘されている。本稿は結末の削除が別の解釈の可能性をもたらすことを考察するとともに、アダプテーションから生まれる文学の可能性について述べていきたい。

## 一 翻訳劇「海辺のカフカ」／アクリルケースの演出

舞台「海辺のカフカ」はジャンルとしては翻訳劇であり、通常よりも複雑な翻訳過程となっている。村上が『海辺のカフカ』（新潮社）を刊行したのは二〇〇二年である（以下原作と記す）。三年後の二〇〇五年に PHILIP GABRIEL が英訳し、KNOPF 社から *KAFKA ON THE SHORE* が出版される（英語 以下英訳版と記す）。二〇〇八年、FRANK GALATI が GABRIEL の英訳版を元に脚本 *KAFKA ON THE SHORE* を執筆し（英語 以下ギャラティ版と記す）、シカゴのステッペンウルフ・シアターで上演される。この英語の脚本を二〇一二年に平塚が日本語に翻訳し（以下舞台版と記す）、蜷川の演出で上演された。日本語劇ではあるが、翻訳というフィリターを二回通しているため、そこでは様々な工夫がなされている。詳しくは別稿で述べたいが、本稿でもギャラティ版を適宜参照した。次に舞台版台本の基本情報を確認する。全三幕で第一幕が場面①から②⑧まで、第二幕は場面①から②⑦までで構成されている。頁番号は第一幕①から1と記載、第二幕②は151。1頁より前には「公演日程」「原作者などのリスト」「キャスト」「登場人物」「海辺のカフカの歌詞」の順で掲載。見開き五枚分。その後「第一幕」と書かれた頁（見開き一頁）。終幕後には「2019年『海辺のカフカ』スケジュール」「稽古場」が掲載。ギャラティ版との違いとして、第一幕がは

じまる前に「海辺のカフカ」の歌詞があるのが舞台版の特徴である。本作の演出で最も斬新なのは、全てのセットが大小様々なアクリルケースに入っており、それが黒子によって縦横無尽に動かされるというものである。蜷川は、村上文学および「海辺のカフカ」を現代のディテールとギリシャ悲劇のような古典的な物語が同時存在するテクストと捉え、その二重性をディテールは箱の中に、物語をウィンドウの動きに託す形で表現しようとした（「村上さんの文体は、細かいディテールと大きな物語がくっついているから、ディテールは中に入れるものに受け持たせ、大きな物語はウィンドウの動きに託せば繋げられるなと」<sup>3</sup>）。アクリルケースは人間が一人入るくらいの小さなものから、実際的大型トラック一台・森・図書館の本棚等が入る大がかりなものまで、大小複数ある。複数のアクリルケースが各場面に置かれ、場面転換で移動することから、移動経緯は非常に複雑である。特にカフカが森の中を彷徨うシーンは、カフカだけではなく森のケースも同時に動かすことで、森が意志を持ち、カフカが入れば入るほど迷宮（異世界）と化す臨場感あふれるものとなっていた。周知の通り、蜷川は脚本家に対する尊敬の念から、基本的に台詞の変更は行わない。脚本通りの台詞と上演時間という限定された条件の中、アクリルケースを動かすという言語外の表現で物語のダイナミズムを表現している。

大がかりなセットであるため、数多くの黒子が登場して運び出す。

この作業はそれなりの時間がかかるのだが、その間は本のページをめくる時と同じような感覚を狙っている。<sup>3)</sup>編集された場面が即座に切り替わる映画と比べると、この間は場面転換にゆとりを持たせ、パラレルの世界が断片的に切り替わりながら同時進行する『海辺のカフカ』の世界を、読書行為に近い感覚で受容させた。これは舞台というメディアでしか表現できない特別な演出方法と言える。

平塚によれば、この黒子の様子を見て村上の「TVピープル」や『1Q84』のリトル・ピープルを想起したと感想に書いた観客がいたそうである。平塚自身は『アフターダーク』を想起したとある。<sup>5)</sup>つまり、名付けられた登場人物とは違う異世界の存在が世界を動かすという『1Q84』的要素、アクリルケースによってそれぞれの世界の輪廓が際立ち、観客がそれを俯瞰する『アフターダーク』的要素等が加わり、村上文学の世界観が強化されることとなった。このように、蛭川が拘ったアクリルケースの演出は、舞台というメディアによって原作(文学)の世界が広がっている優れたアダプテーションと捉えられる。

## 二 舞台版の戦略的な構成―第一幕―

次に、台本と原作とを比較し、原作を超える「戦争」表象が行われている様相を第一幕、第二幕前半、第二幕後半と分けて考察していきたい。第一幕(場面①～<sup>28)</sup>)は原作1～17章(ジョニー・ウォー

カー殺害まで)、第二幕前半(場面①～<sup>16)</sup>)は18～32章(入り口の石をひっくり返す場面まで)、第二幕後半(場面<sup>17</sup>～<sup>27</sup>)は35～49章に該当する。以下、原作の奇数章をカフカ章・偶数章をナカタ章、舞台版のカフカが登場する場面をカフカパート、ナカタさんが登場する場面をナカタパートと記す。劇評やウェブの感想欄等を見ると、舞台版は原作に忠実という印象を持たれている。この印象を裏付けるように、原作を満遍なくかいつまんで展開させている。完全に削除されたのは8、20、34、36、38、39、41、45、カラスと呼ばれる少年(下巻)、46、48章であり、特に前半は殆どの章に触れている。削除はナカタ章に多く、ナカタパートはナカタさんの死の場面で終わっているため、その後の展開は全て削除されている。大きな相違点として、第一幕場面<sup>21</sup>～<sup>28</sup>)はカフカとナカタさんが同時に登場しており、本作のオリジナリティを示す第一幕のクライマックスである。この場面は後ほど触れたい。溝口めぐみ氏は舞台版がフランツ・カフカ以外の文学が削除されているという重要な指摘を行っている(『小説の中で語られるフランツ・カフカ以外の文学は、『オイディプス王』、『源氏物語』、『雨月物語』、『漱石全集』、『ヘミングウェイ等ほとんど省かれています』(3頁)、『フランツ・カフカの文学世界とその生涯、それを取り巻く社会状況はのちのナチス・ドイツの犯罪と不可分の関係にあると考えるのが一般的です』(5頁))。<sup>6)</sup>つまり、源氏の六条御息所に関わる生霊、雨月「菊花の契り」の時

空を超える魂、漱石「抗夫」の家出青年の話等が削除され、フランツ・カフカに限定されたことは、本作が不条理性、戦争の暴力にテーマを絞っていることを示している。そのことは、原作『海辺のカフカ』の主軸だった「父を殺し、母と姉と交わる」という予言が台本に一度も登場せず、オイディプス神話との関連を原作よりも弱めていることとも関係しているだろう。（蜷川の舞台ということで、言語外でギリシャ悲劇を重ね合わせる方法が取られている）

しかし、舞台版は単に原作の短縮を行っているのではない。順番の入れ替えや、補うことで原作よりも論理的整合性を持たせる工夫がなされている。カフカパートとナカタパートは、はじめは関連性のない物語が同時進行してゆくが、場面⑬から⑭まで犬という同じモチーフが登場し、二つの世界が繋がりは始める。場面⑪は、カフカがホテル生活をしながら甲村図書館に通う展開で、最後にカフカの独白がある（「だけど八日目の晩、いずれば崩れるはずだったこのシンプルで統一の取れた生活は、粉々に吹き飛ばされてしまふ」三五頁）。独白は原作とはほぼ同じ内容だが（「そのような僕の規則正しい、求心的で簡素な生活がこわされたのは（もちろんそれは遅かれ早かれこわされるはずのものなのだけれど）8日めの夜だった」上一〇二頁）、直後に犬の声とともにカフカが退場する（ト書き「寧猛な犬が吠える。カフカ、走る」三五頁）。原作では犬の描写はない。場面⑫はナカタさんの前に危険な犬が現れ、ジョニー・ウォーカー

のところにナカタさんを連れて行く。続く場面⑬はジョニー・ウォーカーがナカタさんに自己紹介し、別の部屋に誘うが、ここで注目したいのは、場面⑬と⑭の連結部である。

⑬ ジョニー・ウォーカー そのとおり。すべてはナカタさん、君次第だよ。ついてきたまえ。

犬がうなり声を上げてから、ジョニー・ウォーカーとナカタのあとについて暗闇に消える。

⑭ 寧猛な犬たちが吠え、暗闇からカフカがよろめきつつ現れる。白いTシャツが血でぐっしりと濡れている。カフカは地面に倒れ、腕と血まみれの手が前方に投げ出される。（四〇頁）

場面⑬最後で犬がうなり声をあげながら消え、場面⑭で寧猛な犬たちの声から逃げるように血まみれのカフカが現れる。場面⑭に該当する原作・カフカ章（9章冒頭）には犬の鳴き声の描写はない。原作では意識を失っていたカフカが意識を取り戻す様子が描かれているが、舞台版では犬の声とともに血まみれのカフカが登場する。ナカタパートで登場する危険な犬が時空を超えてカフカの運命を変える様を見せるために、カフカ章に登場しない犬の声が二度（場面

⑪⑭) 加えられた。これまで関連性がなくパラレルで進んでいた二つの世界は四場面連続で犬が登場することにより、整合性を持つことになる。そして、この犬は血という重要なモチーフを導いてもいる。犬とともに登場した血は、この後が暴力性を増す展開になることを予告する。

また、場面⑪～⑭は原作の順番と異なっている。原作に対応させると、場面⑪(7章) ↓場面⑫⑬(14章) ↓場面⑭(9章) となる。7章末尾と14章冒頭は単行本では百頁の隔たりがあり、関連は薄い。むしろ場面⑭の岡持節子の告白(12章)の方が血まみれのカフカが目覚めるシーン(場面⑭・原作9章)と近いので、意図的に原作の順番を変えていることがわかる。舞台版の展開は、危険な犬(場面⑪～⑭) ↓カフカに血(場面⑭) ↓岡持節子の血と戦争(場面⑭) ↓猫殺し(血と暴力・場面⑭～⑯)とアイヒマン(ユダヤ人虐殺・場面⑯～⑰)といった流れになっている。つまり、犬という危険性を付与し、その上で戦争表象を加え、猫の虐殺という現在の暴力とアイヒマンのユダヤ人虐殺という過去の暴力とを共鳴させているのである。文学では離れた表現も振り返って確認することが可能だが、不可逆の時間で進む舞台では影響させたいモチーフに近い場面に置いた方が効果を生む。このような舞台の性質に合わせ、脚本が構成されているのである。

\*

第一幕場面⑫～⑯は、カフカがアイヒマンについて語る場面とジョニー・ウォーカーが猫を殺しながらナカタさんに自らの殺害を迫るシーンが、同一舞台上で交互に展開する第一幕のクライマックスである。前出の溝口氏は、ユダヤ人を収容所に送ることについて倫理的な側面からの意味を全く考えないアイヒマンを「想像力の欠如」した人間と捉え、ジョニー・ウォーカーも「想像力を欠いた不条理な殺人者(とその集団)」の象徴とした。<sup>7)</sup>氏の指摘通り、アイヒマンの振る舞いは、暴力を受ける対象に対する「想像力」が失われた場合、その暴力が想像を絶する程残酷になる証左である(「想像力が働かないところでは、責任が生まれてくることはない。ちょうどこのアイヒマンのように」六二頁)。二人が同時に登場し、イメージが重なることで、原作・カフカ章単独のアイヒマン糾弾よりも批判意識が強まる。更に、アイヒマンの暴力性が過去のものではなく、現在進行形の問題であることを印象づけている。

この場面で稿者が注目したいのは、ナカタさんが殺人をせざるを得ない状況に追い込まれた点である。ナカタさんは次々と猫の虐殺を目の当たりし、自分が殺さないとこの虐殺が終わらない状況に追い詰められる。「ジョニー・ウォーカーさんお願いします、どうか止めてください。止めてくださらないとナカタはおかしくなりそうです。ナカタはもうナカタでなくなってしまうような気がするのです。

す」「それが大事なことなんだよ。ナカタさん。君はもう君自身じゃない」(六五頁)。この場面は、通常の倫理観・道徳観を持つ人間が、極限状態において自分を失う、殺すことに対する想像力を奪われる心理を描き出している。つまり、アイヒマンのような特殊な人間のみならず、普通の感覚を持つ人間が極限状態に追い込まれることで犯してしまう暴力の恐ろしさ(それは戦争と深く関わりを持つ)が、この場面の注目すべき点と考える。

### 三 原作を超える「戦争」表象

#### ――第二幕前半 軍歌「壮烈山崎軍神部隊」――

第二幕はジョニー・ウォーカー殺しの余波(原作18章…交番に行つて自供するが信じてもらえない)からスタートし、佐伯さんの恋人の殺害、および歌曲「海辺のカフカ」の話が続く。第一幕結末で強調された暴力が第二幕でも二つのパートを繋ぐメインモチーフとなっている。場面⑤では、アクリルケースに入った少女時代の佐伯さんが「海辺のカフカ」を歌いながら、舞台を一周する演出がある(原作では歌詞が記されるのみ)。続く場面⑥も少女が「海辺のカフカ」を歌う演出があるが、これは舞台版のオリジナルである。

⑥星野で――おじさんは神様のお告げでも聞いたの? さ

あ、ここへ行くのだ、とか、これをしろ、とか?

ナカタ いいえ、ナカタには相変わらず皆目わかりません。

星野 やれやれ。

少女(歌う) 溺れた少女の指は

入り口の石を探し求める。

星野 さて、どうしよっか。おじさん、これからどうするつもり?

ナカタ 入り口の石を見つければなりません。(八八頁)

原作はナカタさんのインスピレーションのみで「入り口の石」を探す(「はい。ホシノさん、どうやらここできいようであります。ナカタにはそのように思えます」)。「場所はよしと。で、これから何をするの?」／「入り口の石をみつければよいと思います」(下一七―一八頁)。対して舞台版では、少女の佐伯さんがナカタさんを導く展開となっており、佐伯さんとナカタさんとの繋がりが強調される。第一幕の「犬」と同様に、舞台版は原作よりも二つのパートの論理的整合性を強めている。

少女によって二者の繋がりが強調された後、場面⑦に新しいモチーフ「雷」が、場面⑩で「性」(カフカと佐伯さん、星野青年と女子大生の肉体関係)が登場する。場面⑤から⑩まで、「入り口の石」、

「雷」性が互いのパートを意識させながら断片的に繋がってゆく。そしてこれらの要素全てが場面⑩入り口の石をひっくり返す場面に集約される。ここは第二幕中盤のクライマックスとなっている（引用文のアルファベットは稿者が便宜上付したものである）。

A ナカタ ホシノさんをお願いします。

星野 どんなこと？

ナカタ 石を持ち上げてくれませんか？

星野 おあいこった。

ナカタ 持ってきたときより、ずいぶん重くなっております。

星野 そりゃあ俺たちはアーノルド・シュワルツェネッガー

じゃねえけどさ、こうみえてもけっこう力はあるんだ。

星野は立ち上がり、石を両手で抱えて持ち上げ

ようとする。石はびくりとも動かない。

こりゃたしかに、釘で床に打ちつけてあるみてえだ。

空を不規則に稲妻が走る。大きな雷が立て続けに鳴って、地面を芯から震わせる。星野は石を斜め45度のところまで持ちあげる。それからさ

らにじりじりと持ちあげていき、大きな掛声とともに引っくり返す。星野はボタンと後ろに倒れ、畳の上で大の字になって息を切らす。

C ナカタ ホシノさん？

星野 な……なに？

ナカタ おかげさまで、入り口は開きました。

星野 そりゃ開いてくんないとな。ほんと殺されるかと思ったよ。（二二四～二二五頁）

A・Cは原作に忠実である（Aは原作下一四三～一四四頁、Cは原作下一四七頁に該当）。対してBは非常に簡略化しているので、原作の該当部分と比較したい。

B 星野青年は目を閉じて意識を深く集中した。身体じゅうの力をまんべんなくかき集め、出どころを一カ所に定めた。この一回だ、と彼は思った。この一回でなんとか決めるしかない。これでばしっと決めないと、もうあとはないんだ。

彼は石の手頃な場所に両手をあて、注意深くグリップを固定し、息づかいを整えた。最後にひとつ大きく息をして、腹の底から絞り出すようなかけ声とともに、一気に石を持ち上げた。



45度の角度で、それは空中に持ち上がった。それが限度だった。しかし彼はその位置になんとか石を保持した。石を支えたまま大きく息を吐くと、全身がみしみしと痛んだ。すべての骨と筋肉と神経が悲鳴をあげているようだった。でもそこでやめるわけにはいかない。もう一度大きく息を吸い込み、ときの声をあげる。しかしその声はもう自分の耳には届かない。何を言っているのかもわからない。彼は目を閉じたまま、限度を超えた力をどこから引っぱり出してきた。それはもともとは彼の中にあるはずのない力だった。頭の中が酸欠状態になり、真っ白になった。ヒューズが飛ぶみたいに、いくつかの神経が次々に溶解していった。何も見えない。何も聞こえない。何も考えられない。空気が足りない。しかしそれでも青年はなんとかその石をじりじりと上に持ち上げ、更に大きなかけ声とともに反対側にひっくり返した。あるポイントを越えると、石は急に手応えを失い、それ自体の重みでそのまま反対側に倒れ込んだ。どうんという音がして、部屋が大きく揺れた。建物そのものが揺れたみたいだった。

青年は反動で後ろにひっくりかえった。畳の上にあおむけになり、激しく喘いだ。頭の中で柔らかな泥のようなものがぐるぐると渦を巻いた。この先俺はもう二度と、こんな重いものを持つことはないだろうと青年は思った。(そのときの青年には

知るべくもなかったわけだが、彼の予測が樂觀的に過ぎるものであったことがのちに判明する)(下 一四六―一四七頁)

原作は星野青年に焦点を当て、彼の意識変化を克明に記している。それは第48章で語られる「入り口の石」を戻す展開と呼応しており、そこではジョニー・ウォーカーが狙う「システム」が深く関わっている。対して、舞台版は星野青年の言葉ではなく、音響でこの場面を強調している。原作や舞台版では雷のみ記載されていたが、舞台では軍歌・爆撃機の轟音・非常警報が数分間流れ、インパクトのある場面となっている(「星野青年が入り口の石を開けるときの激しい音響効果のなかに軍歌、爆撃機の轟音、非常警報が混じります」<sup>8)</sup>。原作や舞台版には戦争関連の記述がないことから、これら戦争に関わる効果音は蜷川オリジナルの演出であると言える。

#### \*

舞台で音響を担当したオフィス新音・鹿野英行氏にメールインタビューしたところ、使用された軍歌は「壮烈山崎軍神部隊」(『歌謡で巡る昭和の軌跡 軍歌戦時歌謡大全集7』作曲者 東辰三、演奏者 貴島正一)との回答を得た。<sup>9)</sup>次に歌詞を記す。

北斗の空に垂れ込めし／暗雲はるか望み見て／誰か哭かざる者やある／忘るるなかれ この悲壮／忘るるなかれ この至誠



アツツの島を守りたる／忠烈無比のつわものは／海陸空に 十倍の／敵を支えて十八日／彈丸今はうちつくす

これまでなりと 突撃の／最後の命の下る時／傷病兵はそれぞれに／七生報国誓いつつ／自決し果てし潔よさ

「他に策無きに非ざるも／万一を僥倖し 武人の名を／汚すべきに非ず」

ああこの無電打ち終えて／莞爾と死地に衝き入りし／軍神山崎部隊長

今皇国のつわものの／真髓ここに仰ぎみて／誰か起たざる者やある／忘るるなかれこの悲壮／忘るるなかれこの至誠

使用された部分は、第二連「アツツの島」からであり、星野青年が石をひっくり返す動きに合わせ、止めるタイミングはその時々で変わるとのことである。映像（BS4K）で確認すると、第二連の最後辺りまでが流れた。「壮烈山崎軍神部隊」はスローテンポで、かつ勇ましい演奏などが殆ど無い、比較的地味な軍歌である。いくつかの軍歌に関する書籍を調べたが、管見の限りこの歌を取り上げたものはなかった。有名ではないこの軍歌が選ばれた詳しい理由は、蜷川が亡くなり、選曲担当の高橋克司氏がオフィス新音を辞めたため、現在不明である。

本稿ではアツツ島玉砕がテーマであるこの軍歌が使われることで、アイヒマンの場面で強調された戦争・暴力批判が飛躍的に増

すことを述べてみたい。「アツツ島の戦い」の特筆すべきは、その壮絶な玉砕の様である。<sup>11</sup> 日本軍二千六百五十人に対し、米軍は一万一千人という数的不利だけでなく、重砲や戦車などの武器の差もあり、殆ど為す術がないままの全滅であった。戦略的価値の低いこの小さな島に対し、米軍がここまで戦力をつぎ込んだ理由は、この地がアメリカ領であったという一点にすぎない。米軍は自国の領地を占領されたことに屈辱を感じ、奪回するために一万以上の兵と重機を送り込み、日本軍を壊滅させた。この戦いにおける全滅は太平洋戦争で「玉砕」という言葉で初めて表現され、ラジオなどをはじめとするメディアで広がってゆくことになる。その際、山崎保代は「軍神」として奉られ、その後の「一億玉砕」イデオロギーへ利用される。

大本営の発表を受け、アツツ島玉砕は各新聞で取り上げられ、その後様々なメディアに広がってゆく。太宰治「散華」には知人の三田君を「北方の一孤島に於いて見事に玉砕し、護国の神となられた」（二五七頁）、「アツツ玉砕の二千有余柱の神々のお名前」、「三田君がアツツ玉砕の神の一柱であった事を、ただいま新聞で知りました」（二七〇頁）との表現がある。<sup>12</sup> 国民は「山崎保代」を軍神とするだけでなく、アツツ島で戦死した人達も「神々」や「神の一柱」と捉え、敬意を払っていたようである。そのことは、壮絶な戦死者の群像が描かれた藤田嗣治「アツツ島玉砕」（日本近代美術館蔵）にお

いても同様である。藤田の直話によると青森でこの絵の前でひざまずきながら手をあわせ、供養のためお金を置く人がいたという（そのアツ玉砕の図の前に膝まづいて両手を合せて祈り拜んで居る老男女の姿を見て、生れて初めて自分の画がこれ程迄に感銘を与えられたと言ふ事はまだかつてない異例に驚き、しかも老人達は御賽銭を画前に投げてその画中の人に供養を捧げて瞑目して居た有様を見て、一人啞然として打たれた<sup>(13)</sup>）。アツ島の戦死者が神や仏に近い待遇を受けていたことがわかる。

このようにラジオ、絵画、文学など多くのメディアで崇高な「神」として扱われ、多くの国民の心を揺さぶったアツ島の戦いであるが、軍歌も複数作られ、国民の間で歌われることとなる。先に挙げた「壮烈山崎軍神部隊」の歌詞をみると、この曲も「一億玉砕」イデオロギーへの利用の様が窺える。第三連「これまでなりと突撃の／最後の命の下る時／傷病兵はそれぞれに／七生報国誓いつつ／自決し果てし潔よさ」。最後の突撃命令に際し、傷病兵は捕虜となることを避けるため自決。そのことを「潔さ」と賞賛している。東條英機「戦陣訓」「生きて虜囚の辱を受けず」をなぞらえるような凄まじい全滅の様を、日本軍兵士の理想の在り方として語ろうとしている。それは第五連の「皇国のつわものの真髓<sup>しんすい</sup>」という言葉に凝縮され、アツ島玉砕の報に接し「誰か起たさる者やある」と戦意高揚の方向性に導く意図がある。軍歌の政治利用について、辻田真

佐憲氏は「政府や軍部から見れば、軍歌は使い勝手のいい動員の装置でもあった。軍歌は大した施設を必要とせず、大勢の民衆を巻き込むことができる。しかも歌詞を叩き込み、毎日歌わせることで、安上がりに思想を植え付けることも可能だ。そのため、一九四〇年代には「音楽は軍需品なり」と叫ばれるまでに至った」と述べている<sup>(14)</sup>。軍部は戦略的に軍歌を利用し、民衆の戦意高揚の強化を図っていた。

このような背景を持つ「壮烈山崎軍神部隊」が「入り口の石」をひっくり返す場面で使用された効果は何か。結論を先に述べると、「入り口の石」を開けるためには「アツ島の戦い」のような無意味な全滅とその後図らずも戦争に利用されてしまう人間（山崎保代及び戦死者）を認識し直すことが必要で、それは現在の私たちにも関わるという解釈である。

第二幕場面④で、星野青年は日本がアメリカに占領されていたことを知らない軽薄な青年として登場する。

④ナカタ その頃、日本はアメリカに占領されておりました。海岸はアメリカの兵隊さんたちであふれかえっております。  
した。

星野 冗談だよな？  
ナカタ いえ、冗談ではありません。

星野 嘘だあ、日本がアメリカに占領されてたことなんてないだろ。

ナカタ ナカタも詳しいことは存じませんが、アメリカはB29

という飛行機を持っていたのであります。それが東京にたくさん爆弾を落としましたので、ナカタは山梨に疎開しました。そこで病気にかかったのであります。

星野 はあ。なんでもいいや。ともかく、そろそろ出ようよ。

さっさとしねえと暗くなってきちゃうからね（八三〜八四頁）

星野青年は占領の事実を知らないだけではなく、ナカタさんが戦争のことを話しても「はあ。なんでもいいや」と無関心のままである。軽薄さがデフォルメされているが、これは星野青年だけの問題ではない。山崎保代の孫である山崎信之氏（アッツ島遺族会幹事）はラジオ深夜便（二〇一九年九月六日「明日への言葉」）でアッツ島戦死者と遺族の現在について語った。戦死者が「玉砕」イデオロギーに利用されたことに対する複雑な思いとともに、アッツ島は辺鄙な無人島であるため、観光資源に乏しく、その歴史が知られる機会が少ない。この無意味な戦いがあったこと、現在も二千名以上の遺骨が放置されていることを知ってもらいたいと訴えていた。本作が初演された二〇一二年には、アッツ島遺骨回収が進まず、戦後が

終わっていないという記事が掲載されている（旧日本軍の遺骨収集は果てしない作業だ。硫黄島と同様、太平洋戦で日米両軍が激戦を交わし日本軍が玉砕したアリュシャン列島西端のアッツ島を巡っても、米側の協力を得て本格的な遺骨収集を進める構想が出ているという。／日本と米国の多くの国民にはほとんど知られることなく、遺骨帰還を目指す日米の関係者たちは終わらない戦後と日々、向き合っている<sup>(15)</sup>）。一九四三年から終戦まで神のように扱われていたアッツ島戦死者であるが、戦後、多くの国民に忘却されているという現実がある。

ナカタさん、佐伯さん、カフカの現在の問題を解決するために、「入り口の石」はひっくり返さなければならない。その際に「アッツの島」という固有名詞がはっきりわかる形で歌が流れる演出がなされていた。二〇一二年は、先に挙げたアリュシャン列島の遺骨回収が進まない現実だけでなく、尖閣・竹島問題で日中、日韓関係は悪化しており、沖縄基地ではオスプレイ設置が進められ、戦後の問題が未だ解決されていないことを印象付けられた年でもあった。「壮烈山崎軍神部隊」という軍歌には、現在の問題を解決するためには、戦争の問題を忘却したままにせず、認識し直す必要があるという蜷川の隠されたメッセージがあると考ええる。

星野青年はナカタさんの身代わりとしてナカタさんが背負っていた戦争の暴力性と向き合い、あちら側の世界との通路をこじ開けた。

場面⑨、軽薄だった青年は「ナカタさんは俺っていう人間を変えちゃった」(一三六頁)とナカタさんへの感謝の言葉を述べ、「いろんなことが前とは違う風に見えるようになった。ぜんぶナカタさんのおかげだよ。俺はだんだんナカタさんの目を通して世界を見るようになってたんだ」(一三七頁)と続けるが、この意味は大きい。舞台版のナカタさんはアイヒマンの場面における暴力や「戦争」表象を背負っており、そういった背景を青年が受け入れたという意味になるからである。ナカタパートは青年が成長した姿を見せた後、ナカタさんが静かに亡くなる場面で終わる。間接的な形で戦争の問題と向き合うことで、一人の青年が成長する姿が描かれている。

また、「壮烈山崎軍神部隊」の意図として看過できないものは、戦死者が「玉砕イデオロギー」に利用されてゆく悲劇性である。舞台版で削除されたが、原作のナカタさんの運命と重なるからである。ナカタさんはカフカの代わりにジョニー・ウォーカーを殺すだけでなく、死体となってもジョニー・ウォーカーが「入り口の石」にたどり着くための通路に利用される。これらは一つの強大な力を持つシステムに利用されている点が重なっている。むしろ、原作のイデオロギーに対する警鐘をより強調し、その悲劇性を高めた表現となり得ている。

この場面の「戦争」表象は原作にもギャラティ版にも舞台版にもない、蜷川のオリジナル演出である。蜷川は第一幕のアイヒマンの

場面で過去と現在の暴力が共鳴する本作の方向性を、「入り口の石」をひっくり返す場面で軍歌を流すことで更に強調した。これは現在の人間が戦争の問題を無意識に忘却し、何もなかったかのように静観する姿勢に対する警鐘であると捉えた。「戦争」表象に関して、舞台「海辺のカフカ」は原作以上の強調がなされており、そのメッセージ性は原作を超えている。

#### 四 閉じられない「入り口」——第二幕後半——

第二幕後半、「入り口」が開けられた後、ナカタさんは佐伯さんと出会い、二人は穏やかに話をしながら、それぞれ静かな死を迎える。同じ頃、カフカは森へ行き、太平洋戦争で脱走した兵士二人と出会う。兵士は今「入り口」が開いているが、中に入るとカフカに問い、カフカは中に会わなきゃいけない人がいると答え、森の奥に入る。佐伯さんと再会したカフカは「あなたは僕のお母さんなんですか?」(二四六頁)、「お母さん、僕はあなたをゆるします」(二四七頁)と告げ、母から捨てられたトラウマを回復させる。その後、佐伯さんは自らの腕を刺して流れた血をカフカに飲ませるが、それは暴力の象徴だった血というモチーフが愛の継承に変わったことを印象づけている。なお、この血を飲ませる演出はギャラティ版にない、蜷川が加えた演出である。<sup>16)</sup> 血を飲む場面は原作に描かれており、原作に対する深い理解の反映と言えよう。更に、二人の和解

と合わせ、戦争や暴力の場面で多く登場してきた「雷」が消え、静かな「雨」が降る場面で終幕する。このようにカフカの心の再生という大団円で本作は終了するが、解決していないモチーフも存在する。それは閉じられない「入り口」である。

原作ではナカタさんの死後、ナカタさんの死体を通してジョニー・ウォーカーが「入り口の石」に近づき、星野青年がそれを阻止するために「入り口の石」を閉じるという展開があるが、舞台版では全て削除されている。そのため、「入り口」は明確に閉じられた記述がなく、それに呼応してジョニー・ウォーカー像が変化している。

第一幕②ジョニー・ウォーカー 君にしてみたいのは、私

を殺すことだ。(引用者注 傍点原文にあり。以下同様)

ナカタ ナカタがジョニー・ウォーカーさんを殺すのであり

ますか？

ジョニー・ウォーカー そのとおり。正直言って、私はこの

人生にうんざりしてるんだ。猫を次から次への殺して  
いってその魂を刈り入れる。永遠にその繰り返しだ。  
もうたくさんだ！ だがすべてはもう決まってしまう  
ていることで、自分で自分の命を断つこともできん。  
死にたきや誰かに殺してもらうしかないんだ。そこで  
君の順番というわけだ。(五八〜五九頁)

第二幕⑤カフカ 父はあなたを愛してたけど、あなたを取り戻

せなかった。それとも、最初から一度だって、本当に  
あなたを自分のものにできたことなんてなかったのか  
もしれません。父にはそれがわかっていました。だ  
から死のうと思った。だから父は自分の——そしてあ  
なたの——息子に自分を殺させようとした。つまり、  
僕のことです……。これは仮説ですけど。(一一七〜  
一一八頁)

原作では猫を殺し、魂を集め、強大な力を持つ「ひとつのシステ  
ム」を作り上げることがジョニー・ウォーカーの目的である(原  
作下 三六四〜三六五頁)。自らの死も「笛」を作るための場所に  
行くという目的がある。舞台版は、ジョニー・ウォーカーがシス  
テムを作り上げる野望を語る「カラスと呼ばれる少年」の章が全て  
削除されていることもあり、ジョニー・ウォーカーの猫殺しは魂  
を刈り入れるだけの目的のない不条理なものとなっている。終わ  
りのない作業にジョニー・ウォーカーはうんざりしており、死は空  
しさから逃れるためと語っている。第二幕では、ジョニー・ウォ  
ーカーが佐伯さんに愛されなかったことから、猫の虐殺を繰り返し、  
生きる意味を見失い、死を望む男と語られている。善悪を超えたシ

システムを作るため、巨大な悪として描かれていた原作のジョニー・ウォーカー像に比べると、舞台版のジョニー・ウォーカーは愛に破れた哀れな男であり、スケールダウンしている点是否めない。しかし、本稿では、「入り口」が閉じられていない点やジョニー・ウォーカー像の変化で生まれる別の解釈を提示してみたい。

一点目、本作ではカフカの問題の解決は行われたが、その他のモチーフの全てが解決したわけではない。戦争と暴力への警鐘は本作の柱であり、戦争から逃げ出した二人の兵隊は森の「入り口」でも彷徨い続けている。「入り口」が閉じられないことは、暴力や戦争の忘却の問題が簡単に解決するものではないことを表し、これからも考え続けなければならないという問題提起を行っているという解釈である。

二点目、「入り口」が明確に閉じられないということは、まだ「入り口」は開いており、他の人物が異界に入る可能性である。それは、ミヒヤエル・エンデの『はてしない物語』のように、閉じられない「入り口」を巡って、物語は無限の広がりを見せると言い換えられる。また、舞台版が愛に焦点化されたことを好意的に解釈するならば、本作が描いてきた愛の物語は、原作の邪悪なシステムへの對抗という物語よりも、観客の身近な問題に敷衍できる。つまり、身近な愛の問題にすることで、「入り口の石」は誰の前（観客）にも現れ、それぞれの闇を解決したり、逆に深めたりする扉となりうる。

閉じられない「入り口」は、無限の物語の可能性を生み出す。

## おわりに

舞台「海辺のカフカ」は、第一幕のアイヒマンの場面で現在と過去の暴力が共鳴し合う様を描き出し、過去の暴力や戦争が現在進行形の問題であることを印象づけた。第二幕の中盤では無意味な玉砕やイデオロギーに利用される悲劇性を背負った「壮烈山崎軍神部隊」が流され、現在の問題を解決するためには、戦争や過去の問題と向き合う必要があることを強調した。第二幕終盤ではカフカのトラウマの解決という大団円というストーリーとともに「入り口」が閉じられない含みを持たせ、戦争・暴力の問題はこれからも考え続けなければならないと問題提起している。また、ナカタ章の最後を削除し、愛の問題に焦点化することで、観客の身近な問題に引きつけやすくし、異世界の扉は誰の前にもあらわれ、問題を解決したり、深めたりする可能性を示唆した。

原作『海辺のカフカ』は小森陽一氏の論に顕著なように、歴史性に関して認識の甘さを指摘されることが多い。『海辺のカフカ』に限らず、歴史に関与する姿勢について村上文学は多く批判される。それは村上の限界とも言える面があることは確かである。しかし、舞台「海辺のカフカ」のように、別の表現者が村上テキストにおいて足りなかった面を補い、原作以上の表現を描き出すことは可能で

ある。リンダ・ハッチオンが「翻案されなければありえなかったような第二の生を与え、前の作品を生かし続ける」<sup>12)</sup>と述べるように、アダプテーションには無限の可能性がある。

本稿では、舞台『海辺のカフカ』における戦争表象が原作を凌駕するメッセージ性を有すと考えたが、それが蜷川テクストの一貫したテーマであるかについては調査が及ばなかった。本稿と関わりを持つであろう蜷川のギリシャ悲劇との比較を今後の課題としたい。

注

注1 二〇一九年九月二日にBS4Kで一回放映されたが、4Kは視聴が限られている。

注2 リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』晃洋書房 二〇二二

四二頁

注3 「蜷川幸雄ロングインタビュー」〈前編〉『海辺のカフカ』について  
(<https://engekiengen.com/game/play/1098/2015.07.09>)

注4 注3に同じ。「ページがめくられるって感じを舞台で出したかった」。

注5 平塚隼介「誌上採録 ハルキをめぐる読みの冒険5」(『NHKラジオ講座 英語で読む村上春樹』二〇一五・一一)「また『海辺のカフカ』の舞台の一番の特徴が場面転換なんです、この場面転換をする黒子のようなスタッフの方々がTVビープルや『1Q84』のリトル・ビープルに見えたというお客様の感想があったり、『アフターダーク』の語り方を視覚化したらこういうふうになるんじゃないかなと個人的にも思ったりして、モチーフや語り口は必ずしも似ていない作品どうしにも、実は何かつながりが見いだせるんじゃないかなということを考えました」

(一六三頁)

注6 溝口めぐみ「平成24年度兵庫県立図書館企画展示関連講座『海辺のカフカ』原作と舞台の間」(<https://www.librarypref.hyogo.lg.jp/event/event2012/umibe.pdf>)

注7 注6に同じ。一三頁

注8 注6に同じ。一六頁

注9 二〇一九年九月十日に回答頂いた。以下引用する「タイトル『壮烈山崎軍神部隊』／アルバムタイトル「歌謡で辿る昭和の痕跡 軍歌戦時歌謡大全集7」／作曲者 東 辰三 演奏者 貴島正一／レコード会社 Victor CD no. TOCP-58107」。歌詞の引用は「戦後50周年企画歌謡で辿る昭和の痕跡 軍歌戦時歌謡大全集」の歌詞集七六頁

注10 辻田真佐憲『日本の軍歌 国民的音楽の歴史』(幻冬舎新書 二〇一四)、長田暁二『戦争が遺した歌』(全音楽出版社 二〇一五)、大野敏明『軍歌と日本人 国民を鼓舞した197曲』(産経新聞出版 二〇一九)を参照したが、「壮烈山崎軍神部隊」の記述はなかった。

注11 『アジア・太平洋戦争辞典』(吉川弘文館 二〇一五)の記載を以下に記す。四三年五月十二日、米軍は米領奪回とキスカ島孤立をねらってアッツ島の三カ所に陸軍第七師団一万一千人を上陸させた。日本軍守備隊(陸軍北海守備隊第二地区隊と若干の海軍部隊)二千六百五十人は、米軍側に戦死六百人、戦傷千二百人の損害を与えたが、重砲や戦車をもたない守備隊は次第に圧迫された。大本営は当初のアッツ確保から十八日には放棄へと方針を転換し、濃霧などの悪天候にもわざわいされて増援も撤退もなされないままで守備隊は全滅した(生存者は捕虜の二十八人)。大本営は同島の全滅をはじめて「玉砕」と発表し、守備隊長山崎保代陸軍大佐は二階級特進のうえ「軍神」とされた(アッツ島の戦い)、「この戦いは大和魂の発露である「玉砕」として、新聞、ラジオをはじめとする



メディアによって報じられた。四三年九月東京都美術館（上野）で開催された『決戦美術展』にて公開された藤田嗣治の「アッツ島玉砕」（東京国立近代美術館）の強大な戦争画は有名である」（山崎保代）。

注12 引用は『ろまん燈籠』（新潮文庫 一九八三）より。ページ数は本文中に記す。

注13 夏堀全弘『藤田嗣治芸術試論』（三好企画 二〇〇四 三三二～三三三頁）

注14 辻田真佐憲『日本の軍歌 国民的音楽の歴史』（幻冬舎新書 二〇一四 四頁）

注15 矢沢俊樹「米州 Frontline 硫黄島・アッツ島…遺骨帰還への果てしない道」（『日本経済新聞電子版』二〇一二年四月二七日）[https://www.nikkei.com/article/DGXNASGM2401R\\_W2A420C1000000/](https://www.nikkei.com/article/DGXNASGM2401R_W2A420C1000000/)

注16 『NHKラジオ講座 英語で読む村上春樹』（二〇一五・一一）「翻訳というよりは脚本を変えたシーンが2つあります。蜷川さんは基本的には脚本に書いてあることは守る、書いてないことは自由にやるというスタンスなのですが、どうしても加えたいとおっしゃったシーンというのが2つあり、1つはナカタさんが空から魚を降らすシーンです。もう1つは、台詞はまったく加えていないのですが、原作の最後の、カフカが自分の母親かもしれない佐伯さんから血を受けるといふシーンも非常に印象的な形で加えられています」（一五八頁）

注17 小森陽一『村上春樹論 海辺のカフカを精読する』（平凡社新書 二〇〇六）

注18 リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』（見洋書房 二〇一二 二一九頁）

\*引用は、上演台本『海辺のカフカ』（ホリプロ蔵 奥付なし）、村上春樹『海辺のカフカ』（上・下 新潮社 二〇一二）による。傍線は私に付した。

（画像 上演台本『海辺のカフカ』表紙）

# 海辺のカフカ

## KAFKA ON THE SHORE

原作：村上春樹

脚本：フランク・ギャラティ  
翻訳：平塚隼介

演出：蜷川幸雄

要返却

上演台本

—やまね・ゆみえ、山口大学准教授（特命）—