

【論文】

危機に向き合う紐帯
—連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』と舞台劇 *after the quake* の間—

内田 康
(京都府立大学 共同研究員)

誰かが瓦礫を道端に／押しやらなければならない
死体をいっぱい積んだ／荷車が通れるように
(ヴィスワヴァ・シンボルスカ「終わりと始まり」沼野充義訳 p. 251)¹

1、連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』から、舞台劇 *after the quake* へ

2019年7月31日から9月1日にかけて、フランク・ギャラティ (Frank Galati) の脚本に基いた舞台『神の子どもたちはみな踊る *after the quake*』が日本初演の機会を得た(演出: 倉持裕、翻訳: 平塚隼介、企画・制作: ホリプロ)²。本作は村上春樹が阪神・淡路大震災発生翌月の1995年2月を背景に創作した連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』(新潮社、2000)のジェイ・ルービン (Jay Rubin) による米国版英訳 *after the quake* (Knopf, 2002) 全6篇から、「かえるくん、東京を救う (super-frog saves tokyo)」および「蜂蜜パイ (honey pie)」の2作品を選び出し、ルービンの翻訳テキストの用語をほぼ直接引用するようにして交互に組み合わせ、「村上作品でもおなじみのパラレル・ワールド」を展開している³。ギャラティによる村上小説の舞台演劇へのアダプテーションとしては、日本でも蜷川幸雄 (1935–2016) の演出で上演された『海辺のカフカ』(2012年、2014年、2015年。また蜷川逝去後の2019年にもパリからの凱旋公演) が知られているが⁴、シカゴでの *Kafka on the Shore* の初演が2008年なのに対し、*after the quake* の舞台化の方は2005年と先行しており、同一作家による作品の翻案という点でも極めて興味深い。

日本において『神の子どもたちはみな踊る』(或いは、台湾でなら頼明珠訳《神的孩子都在跳舞》)の総題のもとに受容されている小説集からは、米国では上記の舞台演劇の他、ロバート・ログバル

¹ 『終わりと始まり』未知谷1997年。但し引用は池澤夏樹(2015)『終わりと始まり』朝日文庫に拠った。

² 本公演の概要については、劇評である藤城孝輔(2020)「テキストをめぐる不自由—『神の子どもたちはみな踊る *after the quake*』」『Act』26号ウェブ版(国際演劇評論家協会日本センター関西支部)を参照 <https://aictact2018.wixsite.com/act26/drama-review> (2022年12月25日、最終閲覧)。東京公演は7月31日～8月16日、愛知公演は8月21日～8月22日、神戸公演は8月31日～9月1日で、上演時間は100分ほどであった。

³ 辛島デイヴィッド(2019)「胸躍る翻訳劇『神の子どもたちはみな踊る *after the quake*』(公演プログラム、深雪印刷) p. 39を参照。

⁴ 蜷川演出の舞台『海辺のカフカ』については、山根由美恵(2022)『村上春樹〈物語〉の行方 サバルタン・イグザイル・トラウマ』ひつじ書房の第二部第二章第四節「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」(初出は『国文学攷』2020年6月)を参照。

(Robert Logevall) 監督 2008 年の映画 *All God's Children Can Dance* が作られ⁵、また、コリーヌ・アトラン (Corinne Atlan) による仏訳版 *Après le tremblement de terre* を下敷きにした Je ドゥヴニと PMGL 作のバンドデシネ (漫画) 版『かえるくん、東京を救う』*Crapaudin sauve Tokyo* や『タイランド』*Thaïlande* が日本で (スイッチ・パブリッシング、2017–2021) 刊行されるなど⁶、欧米からも多様な形態を通じて関心を集めている。しかしながら、これらのアダプテーション作品の典拠となった翻訳版が、雑誌『新潮』での連作短篇連載時の原タイトル「地震のあとで」を反映させた書名になっていることは⁷、異なる言語での読者や観客たちの「原作小説」へのイメージに対して差異を齎す可能性を推測させる。例えば、日本公演の際に「*after the quake*」なる文字が日本語の題名に添えられたのも、かかる事情の端的な表れの一つだろう。というのもこの演劇は基本的に、「地震のあとで」起こった出来事について物語った作品だからである。

そして一方、この連作短篇集の受容自体が、社会的な危機と連動してきたという事実も無視できない。2002 年 7 月の米国版の刊行に関して、村上自身「世界貿易センタービル事件のあとだっただけに、「カタストロフのあとに来るもの」という文脈で、アメリカの読者からの反応は驚くほど真剣なものだった」⁸と、前 2001 年 9 月におけるニューヨーク同時多発テロとの間で偶然に生じた相関を指摘しているが、ギャラティによる 2005 年のアダプテーションも、如上の背景を念頭に置いて考える必要がある。更に 2011 年 3 月の東日本大震災の直後、3 月 28 日『ニューヨーカー』が“HISTORY REPEATS (歴史は繰り返す)”という大江健三郎のエッセイと併せて村上の“U.F.O. IN KUSHIRO (UFO が釧路に降りる)”を再掲 (ルービン訳の『ニューヨーカー』初出は 2001/3/19) したのも⁹、本篇を冒頭に置いた *after the quake* と、そこに描かれているところの日本の 1995 年の震災後の状況を、直近に起きたばかりのカタストロフィと重ね合わせて読者に提示する、という効果が企図されていたはずだ。短篇小説集『神の子どもたちはみな踊る』の翻案演劇 *after the quake* は、かかる一連の経緯の後、311 を経た日本の観客の元に届けられたのであった¹⁰。

⁵ この映画については、中村三春 (2018) 『〈原作〉の記号学——日本文芸の映画の次元』七月社「展望」および米村みゆき (2020) 「『やみくろ』はどのように表象されるのか——『神の子どもたちはみな踊る』におけるフィルム・アダプテーション」石田仁志/アントナン・ベシュレール編著『文化表象としての村上春樹』青弓社 (第 18 章) を参照。

⁶ 全 9 冊で、最初に描かれた『かえるくん、東京を救う (*Crapaudin sauve Tokyo*)』は、『MONKEY』Vol. 4 (2014) が日本語版初出。 <http://www2.switch-pub.co.jp/thailand-comment/> 参照 (2022 年 6 月 1 日、最終閲覧)。また Pierre Földes のアニメーション *Blind Willow, Sleeping Woman* にも *after the quake* の内容が取り入れられている。 <https://www.facebook.com/BlindWillowSleepingWoman> 参照 (2022 年 12 月 25 日、最終閲覧)。

⁷ ルービンは「英語版には *after the quake* という題のほうがふさわしいと村上は考えた」(ルービン (2006) 『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』畔柳和代訳、新潮社 p. 307) と、これが原作者の判断であることを指摘している。

⁸ 後掲注 17 『全作品』版の「解題」p. 275 参照。また注 3 前掲の辛島 (2019) も次のように指摘している。「*after the quake* は事件後最初に読まれた「破滅的惨劇にまつわる文学」となった。2002 年 8 月中旬にニューヨーク・タイムズ紙に掲載された書評で評者は「アメリカ人が地震を世界貿易センターへの攻撃のメタファーとして捉えずに『神の子どもたちはみな踊る』を読むのは難しいだろう」と書いている」pp. 38–39。

⁹ 佐藤憲一 (2015) 「村上春樹とアメリカ再考」『文学研究論集』32、筑波大学比較・理論文学会 p. 21 参照。

¹⁰ 注 2 前掲の藤城 (2020) も次のように述べている。「一緒に観劇した友人が劇中で言及される地震を 2011 年の東日本大震災のことだと思って観ていたのは印象的だった。本作で描かれる地震の余波はポスト 3/11 の日本という文脈の中で、観客が最も身近に経験した大災害のトラウマに共鳴したのかもしれない」。

2、更新される〈震災後文学〉

東日本大震災を経て産み出されてきた文学作品を把握するに当たり、「震災後文学」という枠組を提起した木村朗子は¹¹、後に若干の軌道修正を施した上で次のように述べている。

震災後文学というのは、震災後に震災を扱って書かれたものだけをさすのではなくて、震災後の文学状況全体をさす。〔中略〕震災前に書かれていた戦争小説が震災後を重ねて読まれもしたことを考えると読みの状況も変わっている。震災後に読まれるあらゆる作品に、震災の記憶が否応なしに読み込まれてしまうのである¹²。

この木村の見解に対しては、沼野充義も「私たちは日本の大震災のことだけを特権化することはできない」¹³との僅かばかりの留保を示しつつも、全面的に賛同している。村上春樹が311後の小説で東日本大震災を取り上げた例として『騎士団長殺し』（新潮社、2017）があるが、当該作の場合、「震災や放射能によって変化した現実をどれだけ真摯に受け止め、苦悩したかが、「震災後文学」群の共通した特色」であるとの観点から「「震災後文学」に当てはまらない」とされる評価が妥当だと言えよう¹⁴。けれども概念規定を見直し、作品の発表時期や直接的題材に拘泥することなく、あくまでも「震災後の文学状況全体」或いは〈読み〉のモードの問題として捉えるなら、『神の子どもたちはみな踊る』やその翻案作品などは、正に〈震災後文学〉と呼ぶに相応しいものとなるのではないか。テキストの解釈とは時間の経過に沿って更新されゆくものであるが、特に社会に大変動が発生した際には〈読み〉のモードも当然その影響を免れ得ない。就中、舞台でのパフォーマンスの場合、例えばテキストとしての戯曲に対して施された演出家や俳優らによる新たな〈読み〉は、観客の目や耳に向けて総合的に体现されることになる。嘗て大塚英志は、『神の子どもたちはみな踊る』を含む幾つかのテキストを「神戸震災文学論」の枠組の中で論じたが¹⁵、それ以来世界の中で何度も繰り返されてきた自然災害や戦争、パンデミック等々の〈カタストロフィ後〉の状況における翻訳や翻案という〈読み〉の試みを通して、〈震災後文学〉としての『神の子どもたちはみな踊る』=after the quakeは今なお更新され続けているのである。

よって、本作をポスト東日本大震災の〈震災後文学〉として読み解くためには、2019年の日本公演をも視野に入れる必要があり、実際そこには、ルービンの訳した英文を「99%」そのまま活用したというテキストを日本語での舞台へと最適化すべく、翻訳者である平塚隼介の手で、村上の原文表記からある部分は敢えて遠く、また別の部分は近くと、様々な独自の工夫が加えられていること

¹¹ 木村朗子（2013）『震災後文学論——あたらしい日本文学のために』青土社。

¹² 木村朗子（2018）『その後の震災後文学論』青土社 p. 26。以下、下線は引用者による。

¹³ 沼野充義（2021）「「あの日」を越えて——私たちはみな震災後への亡命者である」木村朗子／アンヌ・バヤール＝坂井編著『世界文学としての〈震災後文学〉』明石書店、pp. 45-46。

¹⁴ 注4前掲の山根（2022）第二部第二章第三節「〈メタ・テキスト〉性と「震災後文学」」pp. 372-373。

¹⁵ 大塚英志（2004）「神戸震災文学論」『サブカルチャー文学論』朝日新聞社を参照。

が指摘されている¹⁶。但し、稿者としては今回、村上やギャラティのテキストに元々込められた〈震災後文学〉としてのポテンシャル、とりわけそこで危機に瀕した人々の間に結ばれた紐帯を焦点化するために、倉持裕の手による舞台演出のより詳細な考察は専ら将来の課題とし、ギャラティによる英文の脚本 *after the quake* を、主要な分析対象にしていくこととしたい¹⁷。

3、舞台版 *after the quake* ① — 翻訳小説から翻案演劇への転生

【資料】舞台版 *after the quake* の構成

I 1、p7, 1-p9, 15 (8 5行)	<ul style="list-style-type: none"> ・小説家の淳平 (36 歳) は、大学時代の同級生である小夜子のアパートで、彼女の娘の沙羅 (4 歳) の就寝前に、熊の「まさきち」の話を創作して聞かせる。 ・「まさきち」は蜂蜜とりの名人で人間の言葉も金の計算もでき、町で蜂蜜を売るが、特別の熊である彼は、乱暴者の「とんきち」や他の熊たちから疎まれて友達がいらない。 ・沙羅は、「まさきち」が蜂蜜パイを作って売ることがを提案。 (「蜂蜜パイ」 1 ①、225 頁 1 行-228 頁 10 行、p141, 1-p145, 11) [A]
2、p9, 16-p10, 7 (3 2行)	<ul style="list-style-type: none"> ・沙羅は夜中の 2 時前に寝付く。彼女は神戸の地震のニュースを見て以来、「地震男」の夢に魘され、真夜中に飛び起きる日々が続いている。 (「蜂蜜パイ」 1 ②-1、228 頁 12 行-230 頁 1 行、p145, 13-p147, 3) [B] <p>SALA. Mommy! (<i>Sayoko takes the glasses and goes to look after Sala.</i>) JUNPEI. The Earthquake Man? No, "Superfrog saves Tokyo." (<i>after the quake</i>, p10,6-p10,7) [C]</p>
3、p10, 8-p13, 8 (1 2 1行)	<ul style="list-style-type: none"> ・東京安全信用金庫の新宿支店融資管理課で係長補佐を務める片桐 (40 歳) がアパートの部屋に戻ると、背丈が 2 m 以上の巨大な蛙が待っていた。 ・蛙は「ぼくのことはかえるくんと呼んでください」と言い、片桐を部屋に入れる。 ・「かえるくん」は 3 日後、2 月 18 日の午前 8 時半に片桐の勤務先を震源とする大地震で東京が壊滅すると伝え、その阻止のため共に「みみずくん」と闘う必要性を説く。 (「かえるくん、東京を救う」 ①、199 頁 1 行-203 頁 19 行、p111, 1-p117, 14) [D]
4、p13, 8-p13, 29 (2 2行)	<ul style="list-style-type: none"> ・小夜子は、「地震男」に怯える沙羅を宥めきれず、慢性的な寝不足。 ・沙羅に本物の熊を見せに、彼女の父の高槻も交えた日曜日の動物園行きが決定。 (「蜂蜜パイ」 1 ②-2、230 頁 2 行-230 頁 16 行、p147, 4-p148, 3) [E]
II 5、p13, 30-p16, 14 (1 0 5行)	<ul style="list-style-type: none"> ・淳平、高槻、小夜子の生い立ちと早稲田大学への入学、出会いと交流。 ・淳平の小夜子への恋。高槻、小夜子と交際開始。失意の淳平、アパートに引き籠る。 (「蜂蜜パイ」 1 ③、230 頁 18 行-233 頁 14 行、p148, 5-p152, 12) [F]
6、p16, 15-p20, 18 (1 6 4行)	<ul style="list-style-type: none"> ・片桐の経歴 (両親妻子なく弟妹のみ) と日常の仕事 (新宿歌舞伎町で借金取立て)。 ・「かえるくん」、「みみずくん」について説明し、片桐に声援を要請。更に、自分の実在証明のため、片桐が苦勞している東大熊商事の融資焦げ付き解決を約束して去る。 (「かえるくん、東京を救う」 ②、204 頁 1 行-209 頁 4 行、p117, 16-p125, 4) [G]
7、p20, 19-p21, 39 (6 1行)	<ul style="list-style-type: none"> ・淳平がクラスに出なくなって五日目、心配した高槻の指示で、部屋に小夜子来訪。 ・涙を零した小夜子を淳平が抱き寄せ、接吻。淳平、謝罪して翌日からの出席を約束。 (「蜂蜜パイ」 1 ④、233 頁 16 行-236 頁 10 行、p152, 14-p155, 20) [H]

¹⁶ 注 3 前掲の辛島 (2019) pp. 39-40 参照。辛島によれば「引用者注：〔初演が行われた〕シカゴのステッペンウルフ劇場での舞台上演後にスタッフが、観客の耳にした言葉は「99%村上春樹の言葉」であると説明したらしいが、その場にいたルービンは「99%自分の言葉だ」と冗談っぽく反論している」(p. 39) という。

¹⁷ テキストは Galati (2009) *after the quake*, DRAMATISTS PLAY SERVICE, INC. New York. を用いた。また日本語版の村上春樹 (2000) 『神の子どもたちはみな踊る』新潮社は『村上春樹全作品 1990~2000③短篇集 II』講談社 2003 年、英訳のテキストは Jay Rubin による米国版 *after the quake* (Knopf, 2002) を使用した。

8、p21, 39-p23, 13 (55行)	<ul style="list-style-type: none"> ・翌朝、入社直後の片桐に弁護士から電話。「かえるくん」が東大熊商事の問題解決。 ・昼休みに「かえるくん」来訪し片桐に再度協力要請。その姿は片桐にしか見えない。 (「かえるくん、東京を救う」③、209頁6行-211頁15行、p125, 6-p128, 10) [I]
III 9、p23, 14-p24, 13 (40行)	<ul style="list-style-type: none"> ・淳平、クラスに復帰。小夜子は何度か彼に高校の同級生を紹介するが、関係は短い。 ・大学卒業。淳平は嘘が両親にバレて関係悪化、断絶。妹と違い親と衝突が多かった。 ・淳平、バイトで食いつなぎながら東京で小説執筆。書き上げる度に小夜子に見せる。 (「蜂蜜パイ」1⑤-1、236頁12行-237頁11行、p155, 22-p157, 8) [J]
	<ul style="list-style-type: none"> ・淳平、小夜子のアドバイスに従って改稿を続ける。 ・淳平、24歳で短篇小説が新人賞受賞、五年間で計四度も芥川賞候補に。30歳前に二冊の短篇集出版。作風は男女間の報われない愛、暗い結末、感傷的、叙情的で古風な筋書。 ・何度か長編小説に挑戦して敗退し、諦めて短篇作家として生きることを決意する淳平。 (「蜂蜜パイ」1⑤-2、237頁11行-239頁6行、p157, 8-p159, 23) [K] <p>SAYOKO. So far I love it. What's the title? JUNPEI. "Superfrog saves Tokyo." (<i>Frog appears. Katagiri approaches Frog.</i>) (after the quake, p24,11-p24,13) [L]</p>
10、p24, 14-p25, 9 (36行)	<ul style="list-style-type: none"> ・「かえるくん」、片桐に戦闘計画を告げる。地震の前日2月17日深夜、信用金庫地下のボイラー室で待ち合わせの約束。「ぼくが一人であいつに勝てる確率は、アンナ・カレーニナが慕進してくる機関車に勝てる確率より、少しましな程度でしょう。」 (「かえるくん、東京を救う」④、211頁17行-212頁19行、p128, 12-p129, 22) [M]
11、p25, 10-p25, 22 (13行)	<p>SAYOKO. How does it end? JUNPEI. You'll see...</p> <p>SALA. Mommy! (<i>Sayoko runs off.</i>) (after the quake, p25,10-p25,12) [N]</p>
	<ul style="list-style-type: none"> ・淳平、簡素な独身生活。無口な三毛猫。要求の多くないガールフレンドとの儂い関係。 ・月に一度程度、夜に目覚めて不安を覚え、あがいてもどこにも行けない自分を実感。 (「蜂蜜パイ」1⑤-3、239頁7行-239頁12行、p159, 24-p160, 12) [O]
12、p25, 23-p27, 11 (69行)	<ul style="list-style-type: none"> ・高槻、一流新聞社に就職。小夜子、大学院進学。二人は卒業半年後に結婚、フランスへ新婚旅行。高円寺に購入した新居のマンションを、淳平は週に二、三回訪れて共に食事。 ・高槻、新聞記者として社会部に配属され多忙。現場で多くの死体を見慣れる。 ・高槻が帰宅できない夜、小夜子はよく淳平に電話をかけ、二人で今や昔の話をする。 ・小夜子、30歳を過ぎて妊娠、大学での助手の仕事を手を休み出産。淳平、「沙羅」と命名。 ・出産の夜、高槻は家で淳平と二人で酒を飲み、小夜子が淳平に惹かれていたと告げる。 (「蜂蜜パイ」1⑥、239頁14行-242頁7行、p160, 14-p164, 4) [P]
IV 13、p27, 12-p27, 25 (14行)	<ul style="list-style-type: none"> ・片桐、仕事を終えて信用金庫に戻る途中、新宿路上で若い男に狙撃され意識を失う。 (「かえるくん、東京を救う」⑤、213頁1行-213頁15行、p129, 24-p130, 23) [Q] <p>(<i>Junpei fires the gun. Katagiri grabs his shoulder and falls.</i>) after the quake, p27)</p>
14、p27, 26-p27, 35 (10行)	<ul style="list-style-type: none"> ・高槻、小夜子が妊娠した時期から恋人ができ、沙羅が2歳の頃にトラブルなく離婚。彼は家を出て恋人と一緒に、週に一度、できるだけ淳平も同席して沙羅に会いに行く。 ・ある一月の夜の帰途、高槻は小夜子と結婚しない淳平を訝しむ。「俺の目には、ズボンをはいたままパンツを脱ごうとしているようにしか見えないけどね。」 (「蜂蜜パイ」2①、242頁8行-245頁11行、p164, 5-p168, 5) [R]
	<ul style="list-style-type: none"> ・二人の離婚から二年経過。小夜子は大学へは戻らず、淳平の周旋で翻訳の仕事に励む。 ・淳平35歳、四作目の短篇集が文学賞受賞や作品映画化。評論や翻訳の仕事も好評で収入も安定、作家として地歩を固めていく淳平、小夜子との結婚について迷う。地震発生。 (「蜂蜜パイ」2②、245頁13行-246頁16行、p168, 7-p170, 2) [S]
15、p27, 35-p28, 31 (37行)	<ul style="list-style-type: none"> ・病院のベッドで目覚めた片桐に看護婦が今1995年2月18日の朝9時15分だと告げる。 ・片桐は看護婦に昨夜、狙撃ではなく路上で昏倒してただけだと言われ、混乱する。 (「かえるくん、東京を救う」⑥、213頁17行-216頁9行、p131, 1-p134, 5) [T]
16、p28, 32-p29, 23 (33行)	<ul style="list-style-type: none"> ・淳平、バルセロナで阪神・淡路大震災の報に接するが、実家には電話をかけず。 ・東京に戻り「根というものがない」「どこにも結びついていない」深い孤絶を感じる。 (「蜂蜜パイ」2③、246頁18行-247頁12行、p170, 4-p171, 2) [U]

<p>V 17、p29, 24-p32, 17 (114行)</p>	<p>・その日の夜中、病室に傷ついた「かえるくん」来訪。「片桐さんは夢の中でしっかりとぼくを助けてくれました。」「ぼくの敵はぼく自身の中のぼくでもあります。」 ・「かえるくん」の体にできた多くの瘤が弾け、悪臭と虫たちが溢れ出て片桐を襲う。 ・看護婦が明かりをつけると虫の気配はない。注射の後、片桐は静かな眠りに落ちた。 (「かえるくん、東京を救う」⑦、216頁11行-221頁10行、p134, 7-p140, 20) [V]</p>
<p>18、p32, 17-p33, 30 (55行)</p>	<p>・高槻が急に沖縄に出張となり、彼抜きで三人で(上野)動物園へ熊を見に行く。 ・淳平に動物園の熊が「とんきち」だと聞いた沙羅、「とんきち」の話をねだる。 ・鮭捕りがうまい「とんきち」は、余った鮭と蜂蜜との交換を機に「まさきち」と仲良くなる。だが鮭が「とんきち」を避けたため不漁に。「とんきち」は動物園へ送られる。 ・「とんきち」は無料で蜂蜜をくれる「まさきち」の行為に甘えるのを拒み、山を下りて猟師の罠にかかり、自由を奪われ動物園へ。淳平、より良い幸福な結末が思いつかない。 (「蜂蜜パイ」2④、247頁14行-250頁9行、p171, 3-p174, 21) [W]</p>
<p>19、p33, 30-p34, 24 (35行)</p>	<p>・小夜子のマンションにて三人で夕食。沙羅にねだられた小夜子、「ブラはずし」25秒。 (「蜂蜜パイ」2⑤、250頁11行-251頁20行、p174, 23-p176, 20) [X]</p>
<p>20、p34, 25-p35, 18 (34行)</p>	<p>・沙羅が寝入った後、小夜子、淳平に「ブラはずし」で「ずるをした」ことを告白。 ・二人は抱き合いベッドへ。小夜子「私たちは最初からこうなるべきだったのよ」。 ・沙羅が起きて来て、「地震のおじさん」が「箱のふたを開けて待っている」と告げる。 (「蜂蜜パイ」2⑥、252頁2行-253頁11行、p176, 22-p178, 22) [Y]</p>
<p>21、p35, 18-p36, 23 (46行)</p>	<p>・沙羅は小夜子のベッドで眠り、淳平は不寝の番に就く。彼は、大学時代の高槻を想起。 ・淳平、夜が明けて小夜子が目を覚ましたら結婚を申し込むことを決意、熊の物語再考。 ・二匹の熊は蜂蜜パイを売り幸福に暮らす。NARRATOR. After all, Superfrog saved Tokyo! ・淳平、これまでとは違う小説を書くこと、そして、今はここで二人を護ることを思う。 (「蜂蜜パイ」2⑦、253頁13行-255頁15行、p178, 24-p181, 20) [Z]</p>

さて、テキストの検討に際し内容を付表「**[資料]** 舞台版 *after the quake* の構成」に整理したので御参照ありたい。まず、原典の各小説では、節題はないものの一行空けにより節分けがなされているため、それに従って「かえるくん、東京を救う」は①～⑦、2部構成をとる「蜂蜜パイ」は1①～⑥、2①～⑦というナンバリングを施した。次に、これを参考に脚本全体を便宜的に1～21の小段に区切り、更に節や両小説間での場面の切替を基に**[A]**から**[Z]**までの計26小片に分けて、仮にI (**[A]**～**[E]**)、II (**[F]**～**[I]**)、III (**[J]**～**[P]**)、IV (**[Q]**～**[U]**)、V (**[V]**～**[Z]**)の五パートに纏めた。各小片の梗概は「かえるくん、～」をゴシック体、「蜂蜜パイ」を明朝体で表記し、該当する原典の日本語版と英訳版の頁数と行数をそれぞれ示している。また原作翻訳版になくギャラティが付加した僅かな語句 (**[C]** **[L]** **[N]**の三箇所、および**[Z]**の一部分等)は、英語の原文でそのまま記した。逆に原作からギャラティが削除した部分は、——による見せ消ちで示したが、中には**[K]**のように、小片全体が丸ごと(第1部第⑤節の2(中間部)、日本語版で2ページ分近く)カットされている場合もある。こうした内容に関わる削除は「蜂蜜パイ」の方により多く、「かえるくん、～」については日本語版で210頁15行～211頁4行¹⁸、213頁17行～214頁10行¹⁹など、幾つかの例外的な場面を除いては、殆んど見られない。

続いて、劇の大まかな流れを見ていこう。物語は、大学時代に高槻・小夜子と仲の良い三人組を作っていた小説家志望の淳平が、一旦は高槻に小夜子を持っていかれるものの、二人の離婚の後、

¹⁸ 「かえるくん」が、逡巡する片桐に対し「責任と名誉の問題」を持ち出して説得する場面。

¹⁹ 狙撃されて失神した(と信じている)片桐が、病室のベッドの上で目覚める場面。

彼らの娘の沙羅との交流や小説家としての成長を経て、再び小夜子との関係を築き直すに至るとい
う、リアリスティックな筆致の「蜂蜜パイ」をベースに、新宿の信用金庫に勤める冴えない中年の
片桐が、「かえるくん」と名乗る巨大な蛙の突然の来訪を受け、東京に壊滅的な震災を齎そうとし
ている地下の「みみずくん」を打倒するための援助を要請される、というファンタスティカルな作
風の「かえるくん、東京を救う」が交錯し、そこに、小説家である前者の淳平が後者を執筆してい
る、という新たな設定が加味されて進行していく。まずⅠ（1～4）では、淳平が就寝前の沙羅に
熊の「まさきち」の話を作成して聞かせる場面から始まるが、実はそれは沙羅が、前の月に起きた
神戸の震災のニュースを見て以来「地震男」の夢に魘されるようになったためであることが、小夜
子の説明から判明し、そこから淳平の「地震男？ いや、「かえるくん、東京を救う」だ」(C)
という一言で場面が転換、彼の頭の中で「かえるくん」のストーリーが動き始めるのだが、ここは、
原典で言うならば「蜂蜜パイ」の第1部第②節が中断され、そこに「かえるくん、～」の第①節が
割って入るかたちで表現されている。次にⅡ（5～8）では、「蜂蜜」1③⇒「かえる」②⇒「蜂
蜜」1④⇒「かえる」③と二つの小説が一節ずつ交替し、各登場人物たちの経歴のほか、物語の前
提となる出来事や人間関係等が提示される。続くⅢ（9～12）では、高槻と小夜子の関係を受け
容れた淳平が、大学卒業後本格的に小説家を目指し始める一方、高槻の就職や小夜子の出産を経て
後も、彼ら一家と付き合いを重ねる様子が描かれるのだが、注目すべきは原典「蜂蜜パイ」第1部
第⑤節に相当する箇所である。『全作品』版で3ページ分余りのこの節のうち、先に触れたように
半分以上に及ぶ中間部K（1⑤-2）が削除され、淳平の小説の作風（短篇が中心、男女間の報われ
ない愛、暗い結末、感傷的、叙情的で古風な筋書等）は一切触れられることなく、その代わりにL
とNを繋ぎとして新稿である作中作「かえるくん、東京を救う」の途中部分（④）を小夜子に見せ
彼女がそれを朗読する、という展開になっている。舞台上で、台詞部分を除いて「かえるくん」の
物語の語り手を務めるのは、基本的に「作者」としての淳平だったが、この箇所だけは交代で小夜
子が語り手を担当する。つまり、淳平は「かえるくん、～」の作者の立場に収まる代わりに、原作
に見られたような作風の小説を書く作家である、という性格を失う結果となっているのである。

次のⅣ（13～16）は、「かえるくん、～」パートでは片桐の幻の「狙撃」から入院、また「蜂蜜
パイ」パートでは、高槻に恋人ができて小夜子と離婚したのを受け、淳平の心が揺れ惑う中で震災
が発生するという、短い中で様々な事件が連続して起こる重要な箇所だと言える。ここで構成上看
過しがたいのは、原典日本語版でも4ページ分以上、英訳版では6ページ分近くにも及ぶ「蜂蜜パ
イ」第2部第①～②節が、大幅な削除の結果、英文脚本で僅か10行分にまで短縮されている点で
あろう。内容的に特に目につくのは、第①節では高槻が離婚後、淳平に小夜子との結婚を勧める場
面（『全作品』243頁19行～245頁11行）、第②節では淳平が中堅作家のための文学賞を受ける
等、作家として着実に地歩を固めていく様子が語られる場面（同246頁1行～6行）であるが、こ
れは場面の切迫感が殺がれるのを防ぎ、また上述したKの削除と併せて小説家としての淳平のイ
メージを原作とは異なるものに改変するという効果を齎している。そして、最終パートのⅤ（17～

21) だが、ここで重要な改変は、熊の「まさきち」と「とんきち」の物語に関する箇所が大幅に削除(同「蜂蜜パイ」2④249頁13行～250頁9行、2⑦255頁2行～11行)されていることと、そこで淳平が考え付いたハッピーエンドの代わりに、語り手により原作にない「結局、かえるくんが東京を救ったんだ」(Z)という一句が挿入されることであり、それに続き、原典の最終段落を以下のように、ほぼそのまま淳平の一人称の台詞に転用して幕となる。

これまでとは違う小説を書こう—と淳平は思う。夜が明けてあたりが明るくなり、その光の中で愛する人々をしっかりと抱きしめることを、誰もが夢見て待ちわびているような、そんな小説を。でも今はとりあえずここにおいて、二人の女を護らなくてはならない。〔後略〕

(『全作品』p.255から仮引用。日本公演での詞章とは異なる。——は台詞としては削除。)

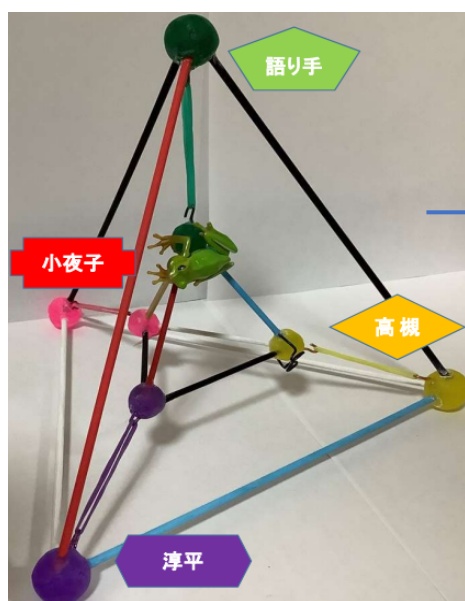
このようなテキストを、稿者が実際に目にした日本語による東京公演の印象をも踏まえつつ、検討してみる。問題となるのは、最後に淳平が書くことを決意する「これまでとは違う小説」とはどんなものか、という点である。原典なら、彼が書いてきた男女間の報われない愛、暗い結末、感傷的、叙情的で古風な筋書を持つ短篇小説ではなく、ハッピー・エンドを迎えた熊たちの物語にも通じる癒しのある作品、ということになりそうだが、ギャラティの翻案では、そうした要素は削除されている。その代わり、「これまで」の小説を作中作「かえるくん、東京を救う」の物語が代表し、一方で、今後淳平が書くであろうそれとは「違う小説」がどんなものになるのかは観客の想像へと委ねられ、より含みを持たせた結末となるわけだ。*after the quake* とは、同時に *before the next quake*、もしくはやがて間もなく引き起こされるであろう地下鉄サリン事件をも見据えた、*before the next catastrophe* を体現する作品集であった。〈震災後文学〉として〈悲観的な希望〉²⁰を抱え込んだ世界の立体化に際し、如上の処理は極めて効果的なものであると評価し得よう。

4、舞台版 *after the quake* ② ——翻訳の問題から見る、表裏をなした二つの世界の入れ子構造

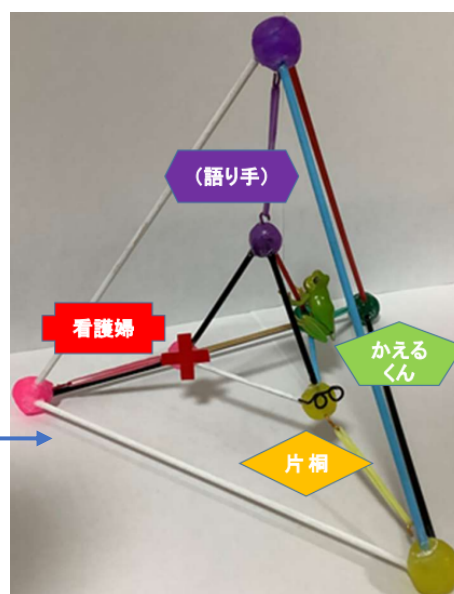
次に本作が、こうした危機に向き合う人物たちの間の紐帯を如何に表現しているのか、特に脚本上の設定に注目して押さえておきたい。この脚本が上演される上で無視できないのは、「蜂蜜パイ」と「かえるくん、～」の二つの世界の往還の描出に当たり、沙羅役の子役を除いて、各俳優が次のように皆それぞれの物語ごと基本的に二つの役を担っている点である。語り手／かえるくん、淳平／(語り手)、小夜子／看護婦、高槻／片桐。これらのうち語り手(NARRATOR)は主として、「蜂蜜パイ」の場面で会話以外の状況説明を受け持ちながら、舞台が「かえるくん、～」に転換すると「かえるくん」の役を演じる(その他、p.22で片桐の電話相手「弁護士白岡」を担当したりもする)。一方、「蜂蜜パイ」の主人公・淳平は、脚本上での指定はないものの、「かえるくん、

²⁰ 野中潤(2012)「〈悲観的な希望〉を生きる——連作短編集『神の子どもたちはみな踊る』論」宇佐美毅・千田洋幸編『村上春樹と一九九〇年代』おうふう参照。

～」の世界では「作者」として、「かえるくん」に代わって大部分の語り手を務めることになる。そしてそこで主人公・片桐になるのは、「蜂蜜パイ」における高槻役の俳優なのだ。舞台上のかかる相関図を、稿者は下のような模型によって立体的に再現することを試みた。【図1】で外側の三角錐が「蜂蜜パイ」、【図2】で内側の三角錐が「かえるくん、～」の各人物相互の繋がり即ち紐帯を表し、結合した同色の頂点は同一の俳優によって演じられる。



【図1】「蜂蜜パイ」



【図2】「かえるくん、東京を救う」

ここで興味深いのは「語り手 (=かえるくん)」と「淳平 (= (語り手))」の関係である。前者の語り手が淳平について語る場合、人称代名詞は当然三人称 *he* 等が使われるが、淳平が自らについて語る際も、*I* ではなく *he* が使われる例が屢々見受けられる。終幕近くから引用しよう。

JUNPEI. As soon as Sayoko woke in the morning, *he* would ask her to marry *him*.

NARRATOR. *He* was sure now.

JUNPEI. *He* couldn't waste another minute.

NARRATOR. Taking care not to make a sound, *he* opened the bedroom door and looked at Sayoko and Sala sleeping bundled in a comforter. *He* eased *himself* down to the carpeted floor by the bed *and* thought about the rest of the story for Sala — the tale of Masakichi and Tonkichi.

JUNPEI. *He* had to find a way out.

NARRATOR. *He* couldn't just leave Tonkichi stranded in the zoo.

JUNPEI. *He* had to save him.

NARRATOR. After all, Superfrog saved Tokyo. (Galati, *after the quake*, p.36)

このように語り手のみならず、淳平自身までもが彼を指すのに三人称単数を用いているのは、勿論第一に、原作小説が三人称で書かれ訳されたことからの影響である。以下、やや迂遠になるのを

承知の上で、該当箇所の上の村上の原文とルービンによる英訳を対照させて示してみる。

村上春樹「蜂蜜パイ」	Murakami “honey pie”, trans. by Jay Rubin
<p>夜が明けて小夜子が目を覚ましたら、すぐに結婚を申し込もう。淳平はそう心を決めた。もう迷いはない。これ以上一刻も無駄にはできない。淳平は音を立てないように寝室のドアを開け、布団にくるまって眠っている小夜子と沙羅の姿を眺めた。〔中略〕彼はベッドのわきのカーペット敷きの床に腰を下ろし、壁にもたれ、不寝の番についた。</p> <p>淳平は壁に掛かった時計の針を眺めながら、沙羅に聞かせるお話の続きを考えた。まさきちととんきちの話だ。まずはこの話に出口をみつけないと行かない。とんきちは無為に動物園に送られたりするべきではない。そこには救いがなくてはならない。</p> <p>(『全作品 1990～2000③短篇集Ⅱ』 pp. 254-255)</p>	<p>As soon as Sayoko woke in the morning, he would ask her to marry him. He was sure now. He couldn't waste another minute. Taking care not to make a sound, he opened the bedroom door and looked at Sayoko and Sala sleeping bundled in a comforter. [...] He eased himself down to the carpeted floor by the bed, his back against the wall, to watch over them in their sleep.</p> <p>Eyes fixed on the hands of the wall clock, Junpei thought about the rest of the story for Sala — the tale of Masakichi and Tonkichi. He had to find a way out. He couldn't just leave Tonkichi stranded in the zoo. He had to save him.</p> <p>(haruki murakami, <i>after the quake</i>, p.180)</p>

この部分を例として比較対照しただけでも、脚本執筆に際し、原作小説の翻訳であるルービン版の語句を、若干の加筆や削除はあるものの、ほぼそのまま踏襲するというギャラティの姿勢が明らかに看取されよう。とりわけこの箇所について、ルービンの翻訳は、日本語原典で淳平の心中思惟のようにも読める表現まで全て三人称の語りで統一しているが、ギャラティがそれを、淳平と語り手の二人の俳優の台詞へと振り分けるにあたり、淳平の独白にまで小説の三人称単数表現を残している点が興味深い²¹。その結果として、淳平と語り手との間には互換性が生じ、舞台上の語り手は、淳平のオルターエゴのような存在に見えてくる。ゆえに、淳平が構築した作中作「かえるくん、〜」の世界において、語り手のアヴァターの如き「かえるくん」もまた、作中作の語り手としての淳平のオルターエゴであるとの解釈が成り立ち得ると考えられる。

因みに、話が些か脇道に逸れることにはなるが、ここでギャラティの採った如上の人称処理の手法は、例えば次のような謡曲の英訳を連想させるところがある。

²¹ ギャラティのこうした姿勢には、例外がないわけではない。例えば次の日本語原文、「もし高槻より先に自分が小夜子に愛を告白していたら、事態はいったいどんな風に展開していたのだろうか？ 淳平には見当もつかない」(『全作品』版 p. 235) を、「What would have happened if **he** had confessed **his** love to Sayoko before Takatsuki? To this **Junpei** could find no answer.」(*after the quake*, p. 154) とルービンが訳した箇所を、ギャラティは次のように改編している。「NARRATOR. What would have happened if **you** had confessed **your** love to Sayoko before Takatsuki? JUNPEI. **I can't answer that question.**」(p. 21)。これは原作での地の文を、舞台上での語り手と淳平との対話へと組み立て直した、甚だ興味深い例である。

シテ せん方波に駒を控へ、呆れ果てたる有様なり

地 かかりける ところに、うしろより、熊谷の次郎直実、逃さじと 追つ掛けたり、

(謡曲「敦盛」、日本古典文学大系 40『謡曲集』上、p.240)

ATSUMORI. What can **he** do? **He** spurs **his** horse into the waves. **He** is full of perplexity. And then

CHORUS. **He** looks behind **him** and sees That Kumagai pursues **him**; **He** can not escape.

(“ATSUMORI”, *The Nō Plays of Japan*, Trans. by Arthur Waley, 1922 年初刊、p.43-44)

能の詞章が、シテの一人称の行為をも、地謡と同様に三人称のように語るのはよくあることで、ここでも、汀で逃げ場を失った騎乗の敦盛を演じるシテが、「呆れ果てたる有様なり」と自らの状況を描写しており、それをアーサー・ウェイリーは地謡 (CHORUS) と同じく三人称単数を用いて翻訳している。世阿弥が修羅能を書くに当たって本説 (典拠) である『平家物語』の詞章を踏まえたのと同様²²、ギャラティもまた、本説としてのルービン版の村上テキストの用語を忠実に劇作に活かし、更に人称表現の処理までも、英語に翻訳された能の手法を参考にした (つもりだった) のだとしたら甚だ面白いが、もしそうでなくても、日本の伝統演劇に対する知見を持った観客であれば、そこに能に通じる日本的な表現を感じ取ることもあるだろうし²³、或いは観客が別にそのような文化的背景を知らない場合でも、「かえるくん」=語り手/ (語り手) =「淳平」と、舞台上で重ね合わされた二つの世界の及ぼす異化効果は味わうことができるはずだ。

それでは舞台版 *after the quake* の持つ英語演劇としてのかかる特色は、日本へ (逆輸入) されて日本語による翻訳演劇として上演された場合、どうなるのだろうか。この点を確認すべく、稿者はギャラティ版 *after the quake* の日本語翻訳者である平塚隼介氏に電子メールで問い合わせを行ない、懇切丁寧な回答を得ることができた。御多忙の中で、煩を厭わず御返答をお寄せくださった平塚氏に、この場を借りて深謝申し上げる。氏へは主に、ギャラティ版を舞台の日本語の台詞に訳す際、ルービン訳に基く三人称への切り替えを生かしたのか、それとも村上による原典の表現を生かして人称を削ったり、一人称に変換したりしたのか、という点について訊ねたが、それに対する回答のポイント部分は次の通りである。以下、平塚氏の許可を得て私信より引用する。

²² 世阿弥が『申楽談儀』(p. 291) において自作の一つに挙げる「敦盛」は、『三道』で「軍体」(修羅能) の中でも「近来押し出し [て] 見えつる世上の風体の数々」(p. 142) に数えられているが、彼はまた同書で「軍体の能姿。仮令、源平の名将の人体の本説ならば、ことに／＼平家の物語のまゝに書べし」(p. 138) と述べている (以上、引用は日本思想大系 24『世阿弥 禪竹』に拠る)。この点に関しては、以下の諸論考を参照。三谷幸子 (1973) 「平家物語と修羅能について」『相愛女子大学相愛女子短期大学研究論集』21、廣木一人 (2000) 「「ことに／＼平家の物語のまゝに」ということ——歌論から見た世阿弥の「本説」論——」青山学院大学総合研究所人文学系研究叢書 15『演劇とその成立要素』。但し、謡曲「敦盛」の場合、『平家物語』の詞章自体は殆んど引用されていない。三宅晶子 (2011) 「修羅能のシテに選ばれた武将たち——〈清経〉〈敦盛〉そして〈朝長〉——」『日本文学』60 (9)、日本文学協会 p. 4 を参照。

²³ 例えば、この脚本の事実上の「本説」たる英訳短篇集 *after the quake* の本文作成者であり、能についても造詣の深いジェイ・ルービンも、舞台版を次のように評している。「To a degree I have seen before only in traditional Japanese drama, with its substantial narrative element, the production was a group reading of the text, with actors shifting smoothly from first-person dialogue to third-person narration as though such a thing were entirely natural.」Rubin(2006)“Echo of an Earthquake”, *American Theatre. Vol.23*, New York. 更に本作の日本公演に際して日本語への翻訳を担当された平塚隼介氏も、電子メールによる稿者への私信 (2022 年 7 月 31 日付) によれば、ギャラティ版を初めて読んだ時に「能っぽい」という印象を受けた、とのことである。

登場人物（おもに淳平と片桐）が自身のことを三人称で語るモノローグは原則として“無人称”的に訳しました。三人称は出さないが一人称にもしない、また一人称っぽくなる語尾もつけない、といった方針です。一人称と三人称の間くらいに聞こえることを目指しました。原作小説はもともと日本語で読んでいましたが、翻訳作業自体はギャラティの英語脚本だけを参照して進めていき、推敲の最終段階で村上原典と比較して調整するという形を取ったので個々の台詞について「原典でも三人称になっているか」は訳の判断基準にしなかったように記憶しています。

三人称を訳出しないことにしたのは、（文法的に主語や目的語を省略できない）英語と比べて日本語の人称代名詞はずっと重たく響くからです。『神の子どもたち』が村上春樹初の三人称短篇集だということの重要性は承知しておりましたが、このギャラティの脚本は一般的な演劇作品と比べてナレーション／モノローグがとても多く、そのこと自体で作品の“三人称性”は十分に出ていると考えました。（稿者への 2022 年 7 月 31 日付私信より）

ここで重要なのは、平塚氏が、ルービン版の詞章を徹底的にトレースしたギャラティの作劇法とは異なって「翻訳作業自体はギャラティの英語脚本だけを参照して進めていき、推敲の最終段階で村上原典と比較して調整するという形を取」って、その結果として訳文が「“無人称”的」で「一人称と三人称の間くらいに聞こえる」ものになったことである。それは「英語と比べて日本語の人称代名詞はずっと重たく響くから」であって、あくまでも観客が耳で聴いた際の日本語としての自然さや意味の取りやすさが基本となっている。仮に、村上の日本語による小説言語をそのまま板に載せていたなら、公演の成功は見込めなかったはずで、適切な判断と言えよう。思えば能の場合も、詞章の上での人称の差異は、別に人称代名詞の明示に拘わることなく、シテと地謡との間で自然に台詞の受け渡しがなされていたのだった。けれども、日本でも古典演劇の能においては自然な表現であった、行為者が自らの動作を三人称的に語るという手法は、現代の日本演劇では必ずしも効果を発揮するとは限らないようだ。平塚氏は続けて以下のように述べ、ギャラティ版で三人称で語られていた当該箇所が、最終的に一人称に傾いた点を指摘している。

その訳稿を演出の倉持裕さんに確認していただき、最終的にはそこからもうすこし一人称寄りに調整することになりました。片桐のモノローグの語尾が「ですます調」になったことなどがわかりやすい変更点ですね。また内田先生がメールで指摘されている〔引用者注：本稿注 21 参照〕「三人称 (he) の地の文の二人称 (you) 的・対話的な書き換え」（例：ギャラティ p21）もすこし増やしています。元の訳稿では人称がないことが悪い意味で無色・ニュートラルになってしまっていたというか、その台詞がどこに向けられているのかが定まっていなかった印象があったので、訳者としても修正していただいて良かったと思っております。（同上）

もし平塚氏や倉持氏が、ギャラティ版における台詞の三人称的な語りスタイルを日本語版にまで踏襲していたなら、稿者も東京公演観劇の折に気づいたはずだが、そのようなことはなく、英語版の舞台を観ていない稿者は、この工夫を英文の脚本を目にして初めて知った次第である。とはいえ、彼ら日本公演のスタッフが、英語版特有のこうした表現を全く取り入れなかったわけでもなく、例えばギャラティ版 p.25 の NARRATOR の台詞“Junpei did not need...”を「三人称の「淳平／彼」はそのままに」途中まで淳平役の俳優（古川雄輝）の台詞にするという「逆方向の変更もあり」、それは「直前までかえるくんを演じていた俳優（木場勝己さん）が語り手に変身するまでの時間を稼ぐという実際的な理由」のほかに、実は次のような背景が存したという。

作品冒頭で淳平から沙羅へのダイアログであるはずの台詞（“So Masakichi got...”/“—and he put it...”）を語り手が担うのと呼応する演出となっています。この二箇所の場合で内田先生ご指摘の「語り手が淳平のオルターエゴ」という可能性は示唆されているかなと思います。

（やはりギャラティが脚本を手がけた舞台版『海辺のカフカ』でも、オルターエゴ関係にあるカフカ／カラスが地の文に相当するモノログを交互に発話する場面がありました。）

（同上）

今回の平塚氏とのやり取りを通して、もともと日本語で書かれた小説が英語に翻訳され、次にそれを典拠とする英語演劇に生まれ変わり、更にまた（本稿ではあまり具体的には検討しなかったが）日本語による翻訳劇へと〈里帰り〉するに至るまでの一連の経緯の実体を辿ることができて、稿者としては非常にありがたかった。海外でも広く読まれ、様々なアダプテーションを生み出してきている村上春樹の作品だが、実際に言語や表現ジャンルの越境を行なうに当たっては、クリアすべき種々の問題があるわけで、それらは単に日本語の原典を眺めるだけでは容易に覗き得ない。また、特に本作の場合、ギャラティが後に『海辺のカフカ』のアダプテーション（蜷川幸雄演出によるこの大作の日本語版も、平塚氏の翻訳に基いている）を手掛ける上での実験的な試みを行っていたらしいことが、上記平塚氏の示唆から見えてきた。村上作品に限らず、アダプテーションにおける翻訳をめぐる問題は奥が深く、今後あらためて考察していく必要がある。

以上、ギャラティが戯曲 *after the quake* において、原典たる二つの小説の世界を重ね合わせるに際し、語り手と登場人物の二重性を英語の人称の使い分けの操作によって表現している状況を見てきたが、その過程で議論が翻訳をめぐる問題へと若干深入りし過ぎた嫌いがある。本節の結びに、如上の人称処理以外の点でもう一つ、作中で二つの世界が交錯するある興味深い場面に着目し、この舞台劇が、連作小説集 *after the quake* の中の二作のみならず、その他の短篇とも有機的な連関を持って構成されている可能性について考えてみたい。劇中で、高槻の存在の投影としての片桐は「かえるくん」とタグを組む一方、淳平役の俳優の手で狙撃される。これは脚本自体にト書きで指定がなされているのだが（*(Junpei fires the gun. Katagiri grabs his shoulder and falls.) after the quake. p.27*）、この情景を実際に舞台上で観ると、小夜子を巡って抑圧されていた淳平の感情の奔出、といった印象がなくもないし、更に「みみずくん」との死闘から東京における震災の回避に至る経緯も、淳平の

心理的葛藤とそこからの解放への過程の反映として解釈可能なのである。こうした点に関わる淳平の心理は、原作小説「蜂蜜パイ」には書かれていない。だが同じ短篇集で舞台 *after the quake* に取り込まれた二作の前に配列された作品「神の子どもたちはみな踊る」、および「タイランド」には、主人公たちの邪まな感情と地震の発生とがリンクしているとの発想が描写されている。だとすれば、それをこの舞台作品にまで導入することで、連作集のトータルな世界観をも反映させた結果になっている、と見ることもできるのではないだろうか。

彼〔引用者注：善也〕は地面を踏み、優雅に腕をまわした。ひとつの動きが次の動きを呼び、更に次の動きへと自律的につながっていった。体がいくつもの図形を描いた。〔中略〕それからふと、自分が踏みしめている大地の底に存在するもののことを思った。そこには深い闇の不吉な底鳴りがあり、欲望を運ぶ人知れぬ暗流があり、ぬるぬるとした虫たちの蠢きがあり、都市を瓦礫に変えてしまう地震の巣がある。それらもまた地球の律動を作り出しているものの一員なのだ。（「神の子どもたちはみな踊る」 pp.170-171）

彼女〔引用者注：さつき〕は一人の男を三十年間にわたって憎み続けた。男が苦悶にもだえて死ぬことを求めた。そのためには心の底で地震さえをも望んだ。ある意味では、あの地震を引き起こしたのは私だったのだ。（「タイランド」 p.192）

本節では、劇中において淳平と語り手（＝「かえるくん」）とが相互にオルターエゴの関係にあることを縷々述べてきた。だが思い起こせば「かえるくん」とは、連作短篇集日本語版で書名に選ばれた「神の子どもたちはみな踊る」の主人公・善也の作中での綽名でもあった²⁴。これを敷衍すれば、「かえるくん」を媒介として淳平≒善也となり、且つ善也が「大地の底に存在する」「ぬるぬるとした虫たち」（≒「みみずくん」）と繋がっていたのならば、淳平もまた「かえるくん」であり同時に「みみずくん」的存在でもあるように描かれていると言えるのではないか。

5、おわりに

最後に、本稿の議論についてまとめよう。舞台版 *after the quake* は、語句の大部分を英訳版の小説に直接拠っているにもかかわらず、主人公・淳平の造形には両者に違いが見られる。彼が「かえるくん、東京を救う」の作者に設定されたことは、二つの物語を接合させるための単なる便宜的措置に止まらず、震災を機に紡ぎ出されたこの「作中作」は、原作「蜂蜜パイ」では描かれていない彼と高槻・小夜子との間で生じた心理的抑圧を反映させたものとなり、その結果、原作「かえるくん、～」において描かれた「かえるくん」の「みみずくん」との闘争もまた、淳平が学生時代以来抱え込んできた葛藤のメタファーとしての意味合いを持つに至る。淳平は、この物語を潜り抜ける

²⁴ ルービン版 *after the quake* の“super-frog saves tokyo”において「かえるくん」は一貫して「Frog」と訳されるが、一方同書の“all god's children can dance”で、善也の大学時代の恋人が彼を呼ぶ際の「かえるくん」は、「Super-Frog」と表現されている。

ことで一旦危機を克服、「かえるくん」の崩壊と引き換えに手に入れた新たな紐帯のもと、次の危機に向き合う決意を固めるに至るのだ。このように舞台版 *after the quake* において、原典のエッセンスはギャラティの手で二つの小説世界が表裏をなす入れ子構造へと組み込まれたのであり、これは〈震災後文学〉の精緻な達成の一つと言って良かろうと、稿者は評価する。地震のあとで、戦争のあとで、パンデミックのあとで、そしてあらゆる災厄のあとで、人は自らの無力さに打ちひしがれ、ただ佇むことしかできないかもしれない。しかし、やがては自身の来し方を省みつつ、新しい物語を手にし立ち上がって、前に進んで行かねばならないことを知るであろう。なぜならばこの地球上で全ての *after the quake* は、繰り返される *before the next quake* に過ぎないのだから。その意味で、村上春樹が阪神・淡路大震災に触発されて生み出した連作短篇集を典拠とし、911 ニューヨーク同時多発テロを契機に制作されたフランク・ギャラティの戯曲は、311 を経験した日本において翻訳劇『神の子どもたちはみな踊る *after the quake*』という〈震災後文学〉として、今後とも上演され続けていかなければならないのである²⁵。

【テキスト】

- 表章・加藤周一校注（1974）日本思想大系 24『世阿弥 禪竹』岩波書店
村上春樹（2003）『村上春樹全作品 1990～2000③短篇集Ⅱ』講談社
横道萬里雄・表章校注（1960）日本古典文学大系 40『謡曲集』上、岩波書店
Galati, Frank（2009）*after the quake*, DRAMATISTS PLAY SERVICE, INC. New York.
Murakami, Haruki（2002）*after the quake*, trans. by Rubin, Jay. Knopf, New York.
Waley, Arthur（1998）*The Nō Plays of Japan*, DOVER PUBLICATIONS, INC. New York.

【参考文献】

- 大塚英志（2004）「神戸震災文学論」『サブカルチャー文学論』朝日新聞社
辛島デイヴィッド（2019）「胸躍る翻訳劇」『神の子どもたちはみな踊る *after the quake*』公演プログラム、深雪印刷
木村朗子（2013）『震災後文学論——あたらしい日本文学のために』青土社
———（2018）『その後の震災後文学論』青土社
佐藤憲一（2015）「村上春樹とアメリカ再考」『文学研究論集』32、筑波大学比較・理論文学会
中村三春（2018）『〈原作〉の記号学——日本文芸の映画的次元』七月社

²⁵ なお、2022年に話題となった新海誠監督の『すずめの戸締まり』が、やはり「かえるくん、東京を救う」から影響を受けていることについては、NHK『クローズアップ現代』における新海自身の以下の発言を参照 <https://www.nhk.jp/p/gendai/ts/R7Y6NGLJ6G/blog/bl/pkEldmVQ6R/bp/pvqdx5G0ng/>（2022年12月25日、最終閲覧）。このアニメーションもまた、〈震災後映画〉もしくは〈震災後文学〉として重要な問題を提起しているのは確かだが、その「物語」の方向性や題材の扱い方の、村上春樹との差異については、また別途の考察が必要となろう。

- 沼野充義 (2021) 「「あの日」を越えて——私たちはみな震災後への亡命者である」木村朗子／
アンヌ・バヤール＝坂井編著『世界文学としての〈震災後文学〉』明石書店
- 野中潤 (2012) 「〈悲観的な希望〉を生きる——連作短篇集『神の子どもたちはみな踊る』論」
宇佐美毅・千田洋幸編『村上春樹と一九九〇年代』おうふう
- 廣木一人 (2000) 「「ことに／＼平家の物語のまゝに」ということ——歌論から見た世阿弥の「本
説」論——」青山学院大学総合研究所人文学系研究叢書 15『演劇とその成立要素』
- 藤城孝輔 (2020) 「テキストをめぐる不自由——『神の子どもたちはみな踊る after the quake』」
『Act』26号ウェブ版、国際演劇評論家協会日本センター関西支部
<https://aictact2018.wixsite.com/act26/drama-review> (2022年12月25日、最終閲覧)
- 三谷幸子 (1973) 「平家物語と修羅能について」『相愛女子大学相愛女子短期大学研究論集』21
- 三宅晶子 (2011) 「修羅能のシテに選ばれた武将たち——〈清経〉〈敦盛〉そして〈朝長〉——」
『日本文学』60(9)、日本文学協会
- 山根由美恵 (2022) 『村上春樹〈物語〉の行方 サバルタン・イグザイル・トラウマ』ひつじ書房
- 米村みゆき (2020) 「「やみくろ」はどのように表象されるのか——『神の子どもたちはみな踊る』
におけるフィルム・アダプテーション」石田仁志／アントナン・ベシュレール編著『文化表象と
しての村上春樹』青弓社
- ルービン、ジェイ (2006) 『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』畔柳和代訳、新潮社
- Rubin, Jay (2006) “Echo of an Earthquake”, *American Theatre*. Vol.23, New York.

【付記】

本稿は、2022年6月18日・19日に淡江大学にて開催された第11回村上春樹国際シンポジウム「村上春樹文学における「紐帯」」で行なった口頭発表の原稿に、大幅な加筆修正を施したものである。発表はオンラインによる。席上で貴重な御意見を賜った方々、ならびに、電子メールによる問い合わせに丁寧に御回答くださった、日本語版『神の子どもたちはみな踊る after the quake』の翻訳者である平塚隼介氏に対し、ここにあらためて感謝申し上げる。なお、本研究は科学研究費補助金（研究課題番号 22K00320）による成果の一部である。