

とあります。

鷗外版のるんは、伊織と別れているときに働き口を探しますが、それは彼女がそうしたいと望んだからであって、経済的な必要に迫られたからではないことになっています。歌舞伎版では彼女の奉公のことを、当然のことのように語り、その中で彼女は充実した生活を送り、成功を収めたことになっています。これは鷗外の原作に近い表現です。

目下、鷗外研究では「ぢいさんばあさん」についての発表が増えていて、鷗外が彼の晩年に描いた女性像は、いっそうの注目を集めるに至っています。とくに、「安井夫人」、そしてまた鷗外翻訳の「寂しき人々」(Hauptmann. Einsame Menschen)および「家常茶飯」(Rilke. Das tägliche Leben)などとの比較がなされています。

山口徹は例えば、るんのキャラクター作りには「舞姫」のエリスからの発展がみられるとしています。エリスは美しい女性でしたが、るんの場合、美しさは重要ではなく、内面の品格にこそ重点が置かれています。またエリスが豊太郎との別れの後、精神的に廃人同然になったのに対し、るんは自信を持って自らの手で自分の人生を裁量しています。鷗外は、依存関係を、或る意味で、お互いが自己責任を持つ関係に置き換え、人生の経験を積んで洗練され、知恵を得た年齢になってこそ持つことができる、関係の理想像として作りあげたのです。ロマンチックな恋愛観から、人生の機微を受け入れることへと、鷗外の男女関係の捉え方が変化したのだとも言えます。

「ぢいさんばあさん」の歌舞伎版は名作演目に数えられていますが、これは宇野信夫(1904-1991。戯曲、小説、エッセイ全集全4巻)の筆によるものです。宇野は劇作家・小説家、そして歌舞伎と狂言の作者でした。鷗外の原作に基づき、歌舞伎へと書き換えられたこの作品は、1951年に初公演が行われ、演劇史上注目すべき、関西関東同時封切りという形を取りました¹⁵。鷗外版が歴史小説に属するのに対し、歌舞伎版は現代ものと呼ばれるものに数えられます。他の伝統歌舞伎、能や文楽といったものよりも、現代日本語で理解しやすいことは我々観客にとっての長所です。

Dea Loher はベルリンの劇場ドイツ座のプログラムで、散文と脚本の面白い比較を行っています。「[両者は]構造的には全く異なるものである。散文は違う意図で考えられ、作られたものだ。散文を書くことが大きな海に向かってヨットに乗り込むようなものだとすれば、戯曲を書くことは、鳥々を廻るクルージングのようなものだとでも言えるだろう」と。¹⁶

小説では作家が、「完成品」に対して100%主導権を握ることができます。一方、演劇における脚本は、通常の場合、監督、役者、舞台制作者の為の共有される足がかりとなります。「ぢいさんばあさん」のように文学作品から脚本へと書き換えられている場合は、作家からの距離はさらに広がります。他の演劇に見られるように、出来上がった脚本が外部の監督の手に渡るのではなく歌舞伎の場合、演出家と脚本家が一体となって脚本を作っていきます。演出と振り付けとは、脚本にとっての重要な要素となるとも言えるのです。宇野が台詞や場面を書くときには、どの道具を使ってどのような型にするのか、舞台において、どう表現されるかを細かなところまではっきりと想像しているのです。人

15 東京歌舞伎座講演では2代目猿之助と3代目時蔵、大阪公演では13代目仁左衛門と2代目扇治郎。

16 Dea Loher „Ich bin kein Ritualfreak“. In: dt Magazin, Ausgabe 2 Spielzeit 2012/13, S. 5