

COLLOQUE INTERNATIONAL 国際シンポジウム

L'Université Meiji de Tôkyô,
le Centre européen d'études japonaises d'Alsace et
le Département d'études japonaises de
l'Université de Strasbourg



報告論集 多面体としての《森鷗外》 -生誕150周年に寄せて- 《Mori Ôgai, une figure aux multiples facettes - à l'occasion du 150e anniversaire de sa naissance》

Du dimanche 9 au
lundi 10 décembre 2012
2012年12月9日(日)～12月10日(月)



Au Centre européen d'études
japonaises d'Alsace
8 Route d'Ammerschwihr à Kientzheim

Communications en japonais sans traduction



2012年度明治大学大学院・国際交流学術シンポジウム
(明治大学／CEEJA／ストラスブル大学共催)

報告論集

「多面体としての《森鷗外》
——生誕150周年に寄せて——」

— ジャン=ジャック・オリガスのために —

発行日 平成25年（2013年）3月28日

発行所 明治大学大学院文学研究科

〒101-8301 東京都千代田区神田駿河台1-1

印刷所 富士リプロ（株）

〒101-0048 東京都千代田区神田司町2-14

森鷗外「ぢいさんばあさん」歌舞伎版¹

Mori Ôgais 'Jisan bâsan' on the Kabuki stage

ベアーテ・ウォンデ（ベルリン森鷗外記念館副館長）²

Beate WONDE

歌舞伎版「ぢいさんばあさん」を初めて観たのは2002年、プレヒト研究者・岩渕達治氏の招待により、歌舞伎座でのことでした。松竹の方のご厚意で、その後この2002年の公演のビデオテープを送ってもらい、手に入れることができました。そしてどうやらこの演目には何かと縁があるようで、私が2010年2月に東京に行った際、歌舞伎座改築にともなう閉鎖前、約2ヶ月間行われた「さよなら公演」があり、三重大学の同僚の田中綾乃氏が、そのプログラムの文章を書いていた関係でチケットをとることが出来、再び観に行くことが出来ました。ここではこの2010年の公演と鷗外の原作とを比較対象として取り扱います。

厳密に言えば、このテーマは直接鷗外の創作活動に関係のあるものではありません。原作をもとに別の媒体で再演出、つまり「舞姫」を漫画にしたり、またこの「ぢいさんばあさん」を歌舞伎にしたりする際に、それ自体を作品として成功させるためには、絵物語や伝統劇の美的基準に合わせる必要があります。そのためここでの論点は、鷗外の原作がどのくらい忠実に再現されているかではなく、この再演出がひとつの作品として完成したものとなっているかどうか、またそれが原作のどのような印象を伝えているか、に置かれます。

ベルリン森鷗外記念館で私は広報担当ですので、一番興味があるのは今日の日本の一般認識で鷗外がどこで、どのように受容されているかです。これが学術と一般社会の間に位置する私の仕事の原点です。来館者の知識・関心も自ずとまた、記念館での出会いや発見が、その出発点となっています。私が講演を行うときには、ドイツの人が興味を持つ鷗外関連のテーマを重点に、有名な人や物と結びつけたり、それらを通して無名の人や物を紹介することが必要となります。歌舞伎はドイツでも有名ですが、鷗外の原作自体は全くと言っていいほど知られてはいないからです。

歴史的地理的事実に基づいて少しずつその全容を表す、それゆえに、一般受けが難しい鷗外の原

1 このテキストは、森鷗外誕生150周年記念行事の一環で2012年11月21日にベルリン森鷗外記念館で、私の仕事の主な対象者であるドイツ人向けに私が行った2時間の講演を短縮したものです。この時は講演後2002年と2010年の歌舞伎版「ぢいさんばあさん」のDVDを見比べ、参加者それぞれが興味深い発見をすることが出来ましたが、CEEJAシンポジウムではこの時間をとることは時間の都合で出来ませんでした。

2 私は歌舞伎の専門家ではありません。私の研究分野は1920年代、30年代の新劇です。しかし実践的な部分で、歌舞伎とも繋がっています。70年代から80年代、まだ私が学生だったころに、猿之助、團十郎、玉三郎らのベルリン公演で通訳をしていました。そのため歌舞伎は客席からより裏方からのほうがよく知っています。その後1979年から81年まで日本に留学し、歌舞伎座の1年半有効の無料入場券をいただき、さまざまな公演を観劇しました。

3 「歌舞伎座さよなら公演 毒初春大歌舞伎／二月大歌舞伎」（小学館）収録。

4 三島憲一は2012年11月23日ベルリンフンボルト大学で行われた第2回「Begegnung」シンポジウムにおいて、鷗外の史伝/歴史小説についてこう述べています：「モノトーンでありながらニュアンス豊かで、確かな調査に基づきつつもファンタジーに溢れ、しばしば地味で簡潔な文章でありながら複雑なものを作り上げる、このスタイルで、この歴史的文学的再構築作品はずつ

作は、日本語以外では David Dillworth と J. Thomas Rimer による英訳が1977年 The Historical Fiction of Mori Ogai に発表されたのみで、間違いも多々含まれているということです。現在 Wolfgang Schamoni がドイツ語の翻訳に取り組んでいます。日本語の文庫本にして、わずか10ページにも満たないごく短い作品に過ぎません。

ここで鷗外の歌舞伎に対する姿勢について少しお時間をいただくことをお許しください。

日本の近代演劇に与えた森鷗外の影響は、言うに及びません。彼はすでに1885年において、国家主導で行われた日本の演劇改革議論における論議者一人であり、この議論は日本を代表する劇場の建設を、その目的としていました。1889年、鷗外がドイツから帰国した直後、東京の銀座に歌舞伎座が、明治時代初の石造りの劇場としてオープンし、その後建設されてゆく劇場のモデルとなりました。⁵「森は」と井戸田総一郎は Peter Lang 社から出版された Immermann と森鷗外に関する論文で、次のように述べています。「1889年東京で発行された記事『劇場改革者の偏見』の中で、この新たな劇場プロジェクトを批判した。このプロジェクトは彼にとって外面向けの措置でしかなかった。鷗外にとって改革とはしかし、日本の演劇の構造全体のことを指していたのだ。」そしてそれはまた、物語として筋の通ったコンセプトを土台に据えて、文学的に質の高い作品を舞台に持ってくることを指していました。しかしこれは連綿と受け継がれてきた歌舞伎の伝統を軽んじるということではありません。花道や軽い幕、回転舞台でのすばやい転換などの舞台上の動作と観客との近さなどの要素は、ドイツでは1896年に Karl Lautenschläger によりミュンヘン宮廷劇場で、20世紀初頭に Max Reinhardt によりベルリンで初めて導入されますが、それよりはるか以前、すでに1889年に鷗外は日本の歌舞伎を賞賛し、ここにその近代的な要素を見出していました。

ヨーロッパの戯曲と歌舞伎の伝統の、西洋的または近代的視点でのジンテーゼを目指し、鷗外は彼同様医者としての学歴を持ちながら、歌舞伎の改革者であり、歌舞伎の所作を画一化した型として研究し、かつ芸術史への造詣が深かった、弟・篤二郎、雅号三木竹二(1867-1908)と密接に連携しました。三木編纂の日本初の近代演劇雑誌「歌舞伎」には、このジンテーゼを垣間見ることができます。この雑誌で三木は、史上初となる本格的な歌舞伎批評を発表しただけではありません。対談や批評についての討論など、最低2号に1度は鷗外が言葉を寄せ、戯曲の梗概や、または多くの場合ヨーロッパの重要な、または当時流行していたヨーロッパ戯曲作品の、完全な翻訳を発表しました（そのなかには「Götz von Berlichingen」やハウプトマンの「Elga」などのほか、多数の作品がありました）。

と昔に失われた生活を、知らなかった時代の生き方を示している」

5 「ちいさんばあさん」(1915)、鷗外全集第16巻、Pp. 130-141、岩波書店、1973年。

6 井戸田総一郎: Immermanns Theaterreform und die Modernisierung des japanischen Theaters – Immermann und Ogai Mori -. In: Peter Hasubek, Hrsg.: „Epigonentum und Originalität/ Immermann und seine Zeit/Immermann und die Folgen “, Peter Lang, 著者から1999年にいただいた別刷 1997, P. 302

7 Reinhardt により引き継がれた新劇場 (Neues Theater、所在地: ベルリン、Schiffbauerdamm) での「真夏の夜の夢」が初。井戸田上記論文、脚注52参照。

8 森鷗外:「再び劇を論じて世の評家に答ふ」(1889)。鷗外全集第22巻、P.43、岩波書店、1970年。

井戸田総一郎: Modernisierungsbeginn des japanischen Theaters – Reform und Tradition. Doitsu bungaku kinengo 100, Ikuibundo Verlag Tokyo, Frühling 1998 P. 24-35, P. 27.

9 明治33(1900)年1月～大正4(1915)年1月までの間に計175号を発行。これ以前に三木竹二と森鷗外はともに、その前身となつた「歌舞伎新報」の編纂に関わっていた。

鷗外は演劇史において、このように改革者として、またヨーロッパ戯曲の翻訳者として、とくに重要な存在なのです。しかしながら、今日鷗外の翻訳は、現代日本語との言語的な落差がゆえに、公演では用いられることがなくなっています。

一方、鷗外自身の手による脚本はほとんどすべてが一幕物で、私の知る限り初演以降の再演はなく、最後の公演は1914年であって、まだ彼の死にははるか遠いときのことでした。¹⁰ その中で最も上演回数の多かったものは、「玉匣両浦嶋（たまくしげふたりうらしま）」です。¹¹

鷗外の翻訳作品を今の日本の舞台で観ようになると、オペラに行くことになります。2012年10月には東京でGluckの「オルフェオとエウリディーセ」が渡辺和子監督、鷗外翻訳の脚本、そして瀧井敬子が翻訳にあわせて編曲した音楽によって公開されました。

劇作家としての鷗外はしかし、今日ではほとんど忘れられています。劇場で彼の名前が出るときは、彼の小説を舞台化した作品に関する場合のみとなります。最初にあげられるのは「舞姫」の舞台化で、そのもっとも有名なものは、宝塚版の舞台です。女性レビューの宝塚と歌舞伎とに、様式および演出方法上の類似点がある事実を見ると、なぜあの鷗外がエンターテイメント芸能で飽くなき人気を博しているのかが、問題として浮上してきます。

鷗外作品の歌舞伎版は、これまでに2つ製作されています。ひとつは、40年ほど前の1972年11月、国立劇場大劇場¹²で鷗外の舞台化作品「高瀬舟」であり、歌舞伎上演されました。これには、その後、再演はありません。

定期的に再演される歌舞伎の演目として今も残り、同時に数十年を経てもなお最も多く上演されている鷗外作品は、「ぢいさんばあさん」です。歴史の生んだ皮肉。近代日本演劇の創始者の一人として歌舞伎を改革しようとした鷗外は、今日の舞台では、伝統歌舞伎の中においてのみ、その永遠的地位を得たのです。

それは、仲むつまじいおしどり夫婦の生活を送れるようになる前、るんと伊織の夫婦が37年間離れ離れになった江戸時代の物語りです。この1915年に発行された鷗外の原作を読んでいることを前提として話を進めさせて頂きます。文学が演劇に変わっていく過程での変化を見ていくために、ここでは、原作と歌舞伎版との差異に、その焦点を据えたいと思います。

鷗外は、この小説作品を作るにあたって、56巻に及ぶ大田南畠(1749-1823)の「一話一言」に収録された江戸時代のゴシップ（世話物）を材料にしました。¹³

これの伝えるところによると、歌舞伎版にもあるように、るんと伊織が離れ離れになったときには、子供は既に生まれています。大田の記事の中では、るんは生活の為に働きに出なければならなかった

10 戸板康二：明治史劇集。明治文学全集85、筑摩書房、1936年。

金子幸代：鷗外と近代劇、大東出版社、2011年を参照。

11 ドイツ語もあり。Mori Ôgai: Das Perlenkästchen und zwei mit Namen Urashima. Aus dem Japanischen von Rosa Wunner. Kleine Reihe der Mori Ôgai-Gedenkstätte Heft 2, Berlin 1997

12 国立劇場大劇場、昭和47(1972)年11月5日～27日。2幕5場面。出演：5代目中村富十郎、5代目澤村訥升、6代目市川染五郎、3代目中村梅枝、2代目松本高麗五郎。

13 1953年の3度目の上演の際、おしどり夫婦の描写に重点がおかれていたことから、一度だけタイトルが「鴛鴦の賦」と改められました。

14 山口徹：「森鷗外『ぢいさんばあさん』論－語りなおされた『舞姫』」、『〈国語教育〉とテクスト論』収録、ひつじ書房、2009年。

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「ちいさんばあさん」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。

「ちいさんばあさん」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、島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。「ちいさんばあさん」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代目鷹治郎。

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

気演劇である歌舞伎では、台詞と身振りはより効果的に場面に反映されるよう、人気役者に合わせて作られます。1951年の封切りでは2代目猿之助と3代目時蔵が、はまり役として抜擢され、大成功をおさめました。

今日「ぢいさんばあさん」が公演されるときは、今でもポスターに原作または作、もしくは原文・森鷗外、台本・宇野信夫、監督・宇野信夫と書かれています。

宇野自身は、1991年に他界しています。一見矛盾しているように見えますが、ベルリンのBerliner Ensembleという劇場でもペアトルト・ブレヒトの演出が彼の死後も使われ続けています。1951年の初演の演出が60年後も数年間隔で再演され続けることは歌舞伎では普通のことです。もちろん役者は年をとるので、ほぼ毎回違う役者で上演はなされています。「ぢいさんばあさん」を、違う回ごとに違う役者で比較するのは、大学のゼミのテーマとしても非常に面白い題材となり得るでしょう。デジタル撮影ができる今日、このようなことも可能になった訳です。時間の関係で今回は、それぞれの役者が、決められた、足運びと振り付けの中でどれほど異なった役の捉え方をするか、見比べていたく時間がないのが残念です。

るんは鷗外の原作では一言もしゃべりません。彼女のことがほとんど書かれていないことによって却って、彼女の人格は完璧に描かれ、それゆえ小説としては、ことさらに会話を必要とはしないのです。原作の中での会話は、京都の悲劇的な宴の場面で男性同士の言葉が描かれているのみです。

演劇、とくに歌舞伎はしかし、台詞によって成り立っています。宇野は物言わぬ主人公たちに言葉を与え、主役の2人の無言の物語を、役同士の効果的な相互作用を生み、迫力を出す会話形式に仕立てるという至難の業をやってのけなければなりませんでした。さらにこれを昔風の歌舞伎の台詞として表現するのです。同時に物語は簡略や省略をなされなければなりませんでした。それによってまず起こったのは、物語を現代から昔に振り返っていく形式ではなく、時系列において、昔から今に至るかたちにまで組み替えることでした。鷗外の原作では一番最初に現れたことが、宇野版では3幕目のフィナーレに置かれています。2人の出会いから結婚生活までの物語は、鷗外版では中盤にあるのに対し、宇野はこれを物語の出発点に据えています。

歌舞伎版では3幕目がクライマックスで、物語はすべてそこに帰結します。この場合、物語はハッピーエンドで終わります。鷗外はこの場面を隣人による日常風景の観察として、一切の感情の起伏なく物語の始めに据えています。ると伊織が普通の老夫婦とは少し違う様を先ず描写し、そこから遡るかたちで、物語を展開していくのです。

歌舞伎版は、ドラマチックなものを見たい、という観客の要求に応えています。そのためには原作に大々的な手術を施さなければなりませんでした。戯曲化するには、一幕ごとに緊張感を与え、観る者の感情を振り動かし、さらにユーモアと人生の教訓とを織り込んで演出しなければならないのです。鷗外の意図は、ドラマではなく、歴史そのままを語ること、にありました。

宇野は物語を3幕に分けました。1幕目は子供を授かったばかりの美濃部伊織、るん夫婦の自宅での別れの場面、2幕目は京都で新たに手に入れた刀のお披露目の宴で争いの末に血が流れる場面、3幕目は37年後の再会の場面です。

宇野は登場人物の相関関係にも変更を加えています。例えば、るんが今際の際まで看病し抜いた伊織の母は登場することはありません。その代わり3幕目で、弟の息子の若夫婦を登場させて、伊織夫婦を賞賛させ、自分たちもその年齢になってもよい夫婦で居続けられるかと、自問させています。鷗外の原作では、久右衛門は伊織の弟ですが、歌舞伎では、るんの弟ということになっており、兄弟の道徳を論じる1幕目の中心テーマを担っています。また、鷗外の原作では、伊織が弟の久右衛門の代わりに京都に行くことが手短に触れられているだけなのに対して、歌舞伎では、兄弟の会話が戒めや非難に満ちて始まり、短気は損氣、などと会話がなされます。鷗外作ではまだお腹の中に居る子供が、舞台の上では、おむつを代えられるシーンがありますが、どちらが視覚的聴覚的に良いかは言うまでもないでしょう。その他には、従者や同朋の侍など以外の舞台上の役者の数を増やしたりはしておらず、それらもどちらかというと飾りのような役割に過ぎず、何かドラマの進行に影響を与えるような役ではありません。主役の内面の葛藤や感情に集中させるため、宇野は舞台上の人数をなるべく最小限で収めるようにしております、主役の所作も、内面の動きを邪魔しない程度の小さなものにしています。伊織が鼻を触る癖は、子供時代の親しい者だけが知っているディテールとして宇野が考えたもので、再会のときの目印となっています。宇野はこれを付け加えることによって、伊織のキャラクターを引き立たせ、帯刀のお武家様の少し人間的でプライベートな面を見せています。

舞台美術自体は、歌舞伎にしては比較的質素です。1幕目と3幕目の舞台となる場所が同じなので、絵画的な舞台アレンジはふたつしかありません。離れ座敷は鷗外の原作でも質素に描かれています。原作にない小道具は、演出にとって意味があり、かつ歌舞伎の観客にとって見慣れたシンボル的な物にとどめられています。たとえば桜の木です。桜の木は季節をあらわすだけでなく、すべてのシーンでメタファーとして、そしてすべてのシーンをつなぐ糸として使われています。るんが着物の布で作り、伊織がずっと身に着けているお守りもまた、原作には出てきませんが、これも先ほどと同じように、1幕目と3幕目の共通の「目印」となるものです。

それに対して、とても簡単な小道具が、非常に重要な役目を果たしています。座布団です。この座布団が、夫婦関係のバロメーターとなっています。伊織が、用意されている2枚の座布団を近づけますが、るんは、また離してしまいます。この行為によって観ている者は、言葉がなくてもどちらが惚れている側かが分かるのです。

宇野は花道を使わず、回転舞台もわずかに最後の幕で家の視点が45度変わるとときに使われるのみにしています。音楽は琴の音色だけに絞り、そこに時折笛の音が加わります。ほかの演目とちがい、下座音楽も全部の楽器は使いません。すべてが、とても控えめに作られています。

シンプルな舞台美術と最小限の役者数とは、鷗外の、本来ヨーロッパの戯曲に倣って推奨した、〈舞台の簡朴〉¹⁷にかなり近いものがあり、化粧さえ控えめにおさえられています。¹⁸

鷗外の原作で、るんが謝礼として受け取る銀10枚という「陳腐なお金」だったものは、宇野版で

17 鷗外 1889、1970、P.43。

井戸田 1997、1999、Pp.307、308。

18 るんは化粧と衣装をすべて変えなくてはいけないため、第2幕には登場しません。このような衣装替えや場面転換などの技術面のディテールは脚本家はストーリー作りのときに計算できなければなりません。

は立派な褒め状になり、広げてみて褒め称え、声を出して読み上げができる、より舞台榮えするものに置き換えられています。

配役

1992年以来るんの役は、国際的にもっとも高い評価を得、どんな役もこなす女形、4代目坂東玉三郎が演じています。¹⁹

Eメールで2012年10月に行った、役についてのインタビューで氏はこう答えてくれました：「女形としましては大変やりがいのある役でとても好きです。37年間離れていても、いつも夫を思い続けられる古風な素晴らしい女性だと思います。歌舞伎としては近代の作品ですので、写実的な演技法になります。他の作品で若い世代から1時間以内に37年後の年を取った役を演じますことはなかなかありません。特別な役だと思います。難しい所は「若い頃も老人の頃も、大袈裟に演じない」という所です。自然に見せなければならぬところが難しいと思います。もう一つは老人になりますと、勿論若い頃より動きは遅くなると思います。ただこの「るん」はお勤めをしておりますので、元気に動けるはずなのですが、舞台上のお芝居として老人を表現しなければなりません。その兼ね合いが難しいと思います。

徐々に馴染んでくるといいますが、若い頃も老人も自然とできるようになるというのが再演の良いところだと思います。」

役作りのときに、彼は鷗外の原作も読んでいます。

DVDでも御覧いただける2010年の公演では玉三郎は仁左衛門演じる美濃部伊織の妻るんとして登場します。二人をねたむ隣人の下嶋は勘三郎。玉三郎がインタビューでも指摘した問題点は、年齢からの役の印象を一概には言えない所です。鷗外の原作では伊織は72歳、るんは71歳ですが、なお幸せな人生を二人でのんびり仲睦まじく送っている様子が見て取れます。歌舞伎版でも言葉ではそれが望まれているものの、二人とも真っ白で、とても年を取っているように見え、るんが「子供がままごとをするような具合に」家事を切り盛りするところは想像できません。

ちなみに記念館には、るんと伊織と同年代の退職した方たちも日本からよくお見えになり、皆さん驚くほどお元気で、定年後念願かなって世界旅行をされておられる方も居られます。彼らは老いの気配も感じさせず、平均年齢を見てもまだまだ先の長い人生をお持ちです。もしかすると今後再演されるときにはいつかちいさんとばあさんがそこまで年老いておらず、白髪にまだ黒髪が混じっているような演出もあるかもしれません。鷗外版でも二人はまだよほよほではないのですから。

宇野が歌舞伎版に取り入れ、作品を成功させている重要な点は、上品で人間味のあるユーモアです。役者に共感し、手法はまったく異なるのに、鷗外の訥々と書かれた原作を読んだときと同じような微笑みを観客がしてしまう、魔法のような演出です。

19 2012年、坂東玉三郎は人間国宝に選ばれました。昔樂屋で化粧の様子と衣装をつけるところを見学させていただいたご縁で、今回るんの役についてインタビューをさせていただくことができました。

宇野は、「森鷗外は、私の最も尊敬する作家である。」「そうして、私の最も観劇したのは、『ちいさんばあさん』であった。」そして「原作の香気と品格を、私の戯曲に写したい」と努力を尽くしました。その努力は実りました。²⁰

おしなべて、宇野の歌舞伎版はとても成功していて、作品がそれ自体で成り立っている鷗外作品の戯曲化であり、最小限のものでいつまでもその印象と情景を記憶に残し、時代を超えた感情を呼び起こすものだと言えます。物語の語られ方や脚色は鷗外の原作とはずいぶん異なります。しかし本質である、つらい運命にも変わらずむつまじい夫婦の深い敬愛の念は、物語の読者にも、歌舞伎の観客にも同じように伝わってきます。宇野の「ちいさんばあさん」は紛れもなく最も成功した鷗外の戯曲化ですが、それでもなお、より奥深く、歴史的地理的ディテールに根ざした鷗外の文学作品には替えることはできません。

とはいっても、鷗外の原作は、残念ながら、言葉の難しさからか、あまり知られてはおらず、歌舞伎版は少なくとも数多くの歌舞伎ファンに知られています。

20 宇野信夫：「私の戯曲とその作意」住吉書店、1955年。

清田文武：「鷗外文芸とその影響」Pp.466-478、翰林書店、2007年。