

現代ダンスにおける多言語使用

—— 笠井 叡、エマニュエル・ユイン 『シュピール』 (2011-2013) を例に ——

呉 宮 百合香

序 論

本論文は、笠井叡とエマニュエル・ユインによる現代ダンス作品『シュピール』(2011-2013)における多言語使用の意味を考察する。3カ国8都市で巡演された本作品内で、日本人の笠井とフランス人のユインは、身振りの模倣と4ヶ国語(ドイツ語、フランス語、英語、日本語)での言語的やりとりを通して、互いを探り合う。タイトルの「シュピール」は、笠井とユインの共通言語であるドイツ語で「遊戯」を意味する。

発話を導入した舞踊作品は、台詞・歌・舞踊をコラージュする作風で世界的注目を集めたピナ・バウシュをはじめ、既に多くの例がある。しかしながら、その理論的研究は舞踊学内において十分に進んでおらず、とりわけ物語の再現や意味伝達を主たる目的としない発話の機能と、それが舞踊に及ぼす実質的な影響とを分析する視点は、これまで不足していた。そこで本論文は、『シュピール』を例に、上述の2点を具体的に明らかにすることで、現代ダンスにおける発話使用の様相を描き出すことを目的とする。

第1章 『シュピール』の主な構成

第1章では、『シュピール』の主な構成を描写する。実演内容の多くを即興に委ねるこの作品を扱うには、まずアーティスト間で事前に共有されているルールを見つけ出し、その構成を描写することで、作品の輪郭を明らかにすることから始める必要がある。ソースとしては主に、笠井叡とエマニュエル・ユインの証言、4種類の舞台記録映像と2種類のリハーサル映像、およびユインが映像に基づいて事後的に書き起こした簡略なスコアを用いた。

3辺を客席に、1辺を数脚の椅子に囲まれた舞台空間は、槍試合／決闘を意味するかつてのタイトル(『Joute chorégraphique』)から連想した円形闘技場のイメージに由来する。作品展開は、時間・行為・衣装によって3パートに分けられている。パート1では言動の相互模倣が、パート2では既存の作品に由来する振付モチーフ(ワスラフ・ニジンスキー『牧神の午後』、レオニード・ヤコブソン『ヴェストリス』、エマニュエル・ユイン『Mùa』、笠井叡『フーガの技法』)の任意実行が、パート3ではモーツァルトの音楽に合わせた熱狂的な舞踊がなされることが特徴だ。

さらに、スコアには含まれないが作品中に散見される、音楽的・空間的・身体的・言説的諸要素を検討すると、創作の過程で次第に形成されたこれらの要素が、構成の鍵として、即興に多くを委ねるこの作品の円滑な進行に寄与していることが確認できた。

第2章 多言語使用の観察

第2章では、発話の諸相の具体的観察を行う。発話は、身体（動き）／音響（声）／言語（言葉）といった複数の層からなるが、『シュピール』における発話も、動きを導き出すスイッチ・相手の行動や空間的位置取りを把握する目印・聴者の関心の引きつけ・生理的な効果音・舞踊のみの場面との対比の強調・発話者の「人格化」・想像の喚起・メッセージの伝達といった、多面的な機能を有する。中でも身体への影響に注目し、舞踊のみを行う身体と、舞踊と発話を同時に行う身体とを比較観察することで、発話がダンサーの身体に直接的に作用し、各人の身体的・運動的特徴を強化しながら、新たな動きの種類・速度・質を創出しうることが明らかになった。また言語に応じて付随する身体所作にも変化が生じることから、多言語使用は舞踊自体の多様化にも寄与することが確認された。

このように差異化を押し進める発話行為に対して、踊る行為は両者の融和を促すものと位置付けられているのだろうか。この点については、ダンサーたちが身振りの模倣の中にも意図的に差異の生まれる余地を残していることから、否定される。『シュピール』において、話す行為と踊る行為は対立するものではなく、共有可能な部分と不可能な部分を浮き立たせる手段として意図を同じくしており、舞踊の非言語的身体に優位性が与えられているわけではない。

発話、とりわけ複数言語による発話の導入によって明確化したのは、誰にその言動を差し向けるかという方向性の問題である。声の音量やトーン、言語の選択などによって、舞踊の視覚的ファクターに対する聴覚的ファクターを形成し、ある時は双方を一致させることでひとつの方向性を強化し、ある時は必ずらずことで攪乱するのである。

第3章 揺れ動く境界線—関係性の装置としての多言語性

第3章では、作品のドラマトゥルギーに対して多言語使用がどのように寄与しているかを考察する。言動の方向性の変化は、観客の感知する心理的距離に影響を及ぼすが、その距離は作中でどのように変化するのだろうか。舞踊と発話の割合と発話の性質とを手掛かりとしながら、観客との間に形成される距離の変遷を場面ごとに見ていくと、パート1では安定的な距離が形成されるが、多言語発話が最も機能するパート2でその距離が攪乱され、パート3では距離を広げて終わる、という展開をたどることがわかる。この展開は、舞台空間と客席空間の関係に見られる空間性の変遷、およびダンサー間に見られる身体性の変遷とも一致する。

したがって『シュピール』のドラマトゥルギーは、観客が最終的に「隔たり」の印象を抱くよう仕向けることにあると言えるであろう。アーティストたちは複数の手立てを用いて観客の知覚を多角的に刺激・操作しているが、中でも複数言語による発話は、空間性と身体性の認識にも影響を及ぼしながら、「距離」の存在を明示するための主導装置として機能する。

第4章 遊戯的な方法での「他者」への対峙—多言語使用の効果

第4章では、発話導入の背景にあたる創作プロセスに鑑みながら、『シュピール』における複数言語使用の効果を総合的に検討する。この作品の場合、多言語発話の導入は創作の過程でまったく自然に始まったものであり、相手の動きの模倣と通訳を交えた多言語での話し合いという解^{アンテルプレクシオン}釈の連続からなるそのプロセスは、発言内での言及と行為自体の再現という形で舞台上でも描き出される。中でも複数

言語による会話は、ダンサー間の「共有不可能な部分」を端的に表すとともに、その不可避的隔たりを受け入れてなお「他者」に働きかけ続ける彼らの姿勢を強調する。『シュピール』で描かれるのは、他者の解釈から生まれた創造的変質を通して、新たな次元へと向かうことを試みる様なのである。

この発想は、観客との関係にも敷衍される。4言語による即興的なやり取りや、発話の宛先の頻繁な変更等は、観客が全てを把握することを許さず、それどころかその知覚を惑わせる。つまり多言語使用は、理解の多層性を提示することで、観客を自らの作品受容に対する内省へと導きつつ、その創造性を喚起する装置として機能している。

国際共同制作という観点から見ると、この点は政治的意味合いを帯びてくる。舞踊が隠蔽しがちな言語的障壁をあえて前面に押し出した『シュピール』は、舞踊の越境性に批判的眼差しを向ける。そして舞踊の非言語的の身体にまつわる「ユニバーサル」という幻想—言語的・文化的制約に縛られない普遍的身体への幻想と、ハビトゥスとは別の身体操作技術を習得した画一的身体への幻想—を崩し、さらに言語の記号性を用いて「沈黙する身体」においては不可視であった多層的差異を表出させ、ステレオタイプの表象への還元を回避することで、一元的な対立構造に留まらない「他者」との関係性を創出した。『シュピール』における多言語使用が示しているのは、単なる接近・融合の幻想でも異質性の提示でもなく、相手との間にある隔たりを不断に問い直しながら自らをも省みていく、遂行的なやり取りである。つまりそれは、出会いの結果ではなく、現在進行形の出会いの時間そのものを重視した「他者」との対峙方法であり、まさにそこに、この作品の国際共同プロジェクトとしての独創性がある。

結 論

『シュピール』における多言語使用の研究の結果として、意味内容の伝達にとどまらない発話の2つの大きな機能が見出された。第1の機能は、作品構造の明確化である。即興性の強い作品において、発話は作品進行の円滑化に寄与する。また、場面や振付の反復、言動の引用といった作品構造を観客が把握することを容易にする機能も持つ。第2の機能は、観客との関係操作である。発話は、しばしば抽象的である舞踊の所作に比べて認識しやすいという特性を活かしながら、観客の知覚に働きかけ、その心理的距離を操作する。このように発話は、聴覚情報として、身体の動きとは異なる層で作品を構造化し、観客との関係を振り付けることを可能にする。これは「振付的」な発話用法の可能性を示していると言えるであろう。

舞踊の遂行への影響については、発話が舞踊のリズム・速度・動きの選択に干渉し、新たな動きの質を生み出すこと、さらに2つの行為の両立の際に、演者の身体的・運動的な特徴が増幅される傾向にあることが明らかになった。また、多くの微細な動きを含んだ発声という運動は、それ自体で「舞踊」になりうる可能性が示唆された。このように発話が新しい動きの質、ひいては新しい動きを創出することで舞踊を拡張する結果をもたらすという事実は、発話行為を「舞踊的」な動きのひとつとして扱う視点を提示する。

現代ダンス作品における多言語使用、および舞踊と発話の併用に関する問いを今後より深めていくためには、本研究で得られた結果を他の事例と突き合わせ、それらが一般化可能か、この作品に固有なものに留まるのかを検討することが必要である。さらに、同時代の他の美学的傾向を参照しながら、舞踊芸術の歴史的な文脈の中にこれらを位置付けていくことも求められるであろう。

ジョン・ノイマイヤー振付『クリスマス・オラトリオ』に見る テキストの多層性

近藤 つぐみ

本稿は、ドイツのハンブルク・バレエの芸術監督として活動する振付家ジョン・ノイマイヤー (John Neumeier, 1939-) の『クリスマス・オラトリオ』(I-III: 2007, I-VI: 2013) をめぐる論考である。ノイマイヤーの創作にはキリスト教の主題を扱った作品群があり、なかでも比較的近代の『クリスマス・オラトリオ』は、バッハによる原曲そのものが持つ多層性と、新約聖書の物語に今日的な視点を重ね合わせて見せるノイマイヤーの重層的アプローチ、そしてノイマイヤーの他の作品と通ずる要素を孕む作品であり、間テキスト的な読みが可能である。本論ではそれらのテキストを一つ一つ検証することで、本作品の在り方を考察する。

第1章では作品分析にあたって踏まえるべき二つの事項について述べた。一つは舞踊とキリスト教の関係の歴史である。キリスト教は、初期には踊りと強く結びついたものの、肉体が靈魂に劣るものと見なされた中世には教会から舞踊を排斥した。よって、長らくバレエがキリスト教の題材を取り上げることはなく、20世紀前半のバレエ・リュスやモダン・ダンスを境によりやくキリスト教の題材が見られるようになる。しかし、正典の教義に触れる新約聖書の物語を重点的に扱った振付家は未だにノイマイヤーが唯一だと言える。

次にバッハによる原曲『クリスマス・オラトリオ』(1734) とバッハの教会音楽の特質について触れた。当時の教会の一部の敬虔主義者は、バッハの教会音楽を「劇場で演奏されるような」、すなわち過度に情緒に働きかける音楽として批判した。王家への祝賀カンタータのパロディをその中心とする『クリスマス・オラトリオ』は、祝福と歓喜に満ちた音楽であり、まさに教会で問題とされた音楽の性質を多分に持つのである。

第2章では、全65曲(2曲の繰り返しを含む)の歌詞、曲調と振付の関係を検証することで、歌唱されるキリスト降誕の物語と舞台上の踊りの、不一致でありながらも呼応する関係を明らかにした。なお、バレエの筋書きでは聖母マリアと見られる人物は〈母 (The Mother)〉、ヨセフと見られる人物は〈夫 (Her Husband)〉とされる。ノイマイヤーは、固有名詞、すなわち特定の時代や宗教を指すものを捨象することで、宗教的古典から普遍性を抽出しようとする。また、その時代性を捨象する作業は〈男 (A Man)〉という特異な登場人物によって行われる。

曲ごとの分析の結果、この作品は歌詞に含まれる語句や曲の旋律を振付と呼応させる手法によって、歌唱される物語とは異なる場面を構築していること、その呼応関係の作り方は曲ごとに異なることが明らかとなる。この手法を本論では振付による音楽の「読み替え」と呼ぶ。読み替えには、歌詞に含まれる語句を利用する場合と曲調を利用する場合の二つのパターンがある。

前者の明確な例として、「シオン」への決意を促す詞が振付によって〈母〉の決意を促すものとして

読み替えられる第4曲、「どうあなたをお迎えしたらよいのでしょうか」という詞が〈夫〉の心情描写に読み替えられる第5曲が挙げられる。第8曲では、救い主を讃える詞が天使から〈夫〉へのお告げとして読み替えられ、バッハの『クリスマス・オラトリオ』には含まれなかった聖書の「ヨセフの夢」の場面が表現される。同様に、第60曲の三賢人が夢でお告げを受ける歌詞も〈夫〉がお告げを受ける場面に替えられ、やはり原曲には含まれないエジプト逃亡の際の「ヨセフの夢」の場面が実現される。

また、読み替えの手法によって幾度か〈男〉が救い主であるかのように暗示される。第27曲では、「主はおのが同胞を慰められた」という詞が、〈男〉が咄嗟に民衆の一人を助ける振付と呼応する。第63曲では、イエスが人々を悪から守ることが歌われると同時に、〈男〉が〈王〉を人々のもとから退ける。

曲調を利用する「読み替え」の例として、作中唯一の器楽曲である第10曲は天使と羊飼いたちとの交流の場面だが、バレエでは現代の難民が夜を凌ぐ光景が表れる。この相異なる場面は、「夜」と「貧しさ」を表す音楽的モチーフによって結びつく。また、元来救い主の威厳を表す第62曲の曲調は、前述のエジプト逃亡の場面が創出されたことにより、民衆に迫る〈王〉の脅威を表すものとして響く。

以上の例から、バレエ『クリスマス・オラトリオ』では音楽に含まれる様々な要素を細分化して振付と連動させており、歌詞の一部を反映させる場合、曲調を反映させる場合、その両方を振付と呼応させる場合など、楽曲ごとに繊細に音楽の要素を汲むアプローチが採られていると言える。

第3章では、作中に表れる多くのメタファーと人物表象に着目して作品分析を進めた。とりわけ、白いスーツケースを持って黒いロングコートを着た人々と、第5、6部で〈王〉を取り巻くメタファーは、聖書の物語世界と現代を繋ぐ役割を果たす。前者はプロローグで現代の雑踏を表し、その後聖書の物語における住民登録に赴く人々として現れる。彼らの出で立ちが現代に属するものであり、第10曲での身振りから、今日の行き場のない難民であることが想像される。

第5、6部に登場する〈王〉は、ビジネススーツを着て相手のいないタンゴを踊り、〈男〉から紙製の玩具の冠を強奪する。これらは〈王〉の思い込み過ぎない支配を暗示する。冠は最後に〈男〉によって再び取り返され、〈王〉の目の前で握りつぶされる。ここでは〈王〉の権力の虚構性が象徴的に表されると同時に、聖書の物語世界と〈男〉の属する現代世界の境界が曖昧になり、みすぼらしい男がビジネススーツの男に打ち勝つという現代的な出で立ちによる図式が立ち現れる。

次に、主要登場人物に着目して論を進める。「読み替え」の手法により、〈母〉と〈夫〉は作中幾度か訪れる内面的な困難を超克し、最後には手を携え外的な脅威に立ち向かうという物語が読み取れる。この二人の人物には、美的抑制が加えられていない所作や突如乱れるような動きを含んだモダン・ダンス的な舞踊言語が適用される。これにより、我々にとってあまり親しみのないヨセフと、歴史的に固定されたイメージを持つ MARIA が、感情を露わにし、葛藤する生身な「父」、「母」として現前することになる。

この作品は、現代のクリスマスの日に路上生活者の〈男〉が小さなクリスマス・ツリーを眺めるプロローグの後に〈母〉と〈夫〉の物語が始まる構成を取り、舞台空間は聖書の物語世界と〈男〉の属する現代の二重写しとなる。その構造により、論理的な物語ではなく身体的関係性によって〈男〉が聖書の物語に介入する。彼は舞台上の人物たちの様相に巻き込まれていき、最後には自ら人々を〈王〉の悪の手から「救う」行動を取る。プロローグで虐げられた〈男〉は「受難者」かつ「貧しい者」であり、キリスト降誕の物語の中で「民衆の一人」となり、最後には「救い主」となる。この作品はクリスマスの

物語を通して孤独な現代人が他者の救いとなることに気付いてゆく物語であり、終曲でバッハの「歓喜」の音楽に身を委ねて踊る〈男〉の姿が意味するのは、他者との関係性において確たる自己を生きていることへの気付きであると言える。

第4章では、ノイマイヤーの他の作品から流れ込んだ要素を検討した。バッハの同様のオラトリオ形式の声楽曲に振り付けた『マタイ受難曲』（1981、スケッチ：1980）では、白い同一の衣裳に身を包んだダンサーたちが、特定の役を演じたかと思うとまた舞台後方の空間に戻って受難劇を遠巻きに見つめる。この「ダンサーであること」の強調は、『クリスマス・オラトリオ』の〈男〉の役割と同様、彼らの属する今日と聖書の物語を橋渡しする作業だと言える。また、キリストを演じるのもやはり群舞の一人である。このことは、「誰もが受難者になり得る」ことの提示であり、「誰もが救済者になり得る」という『クリスマス・オラトリオ』のメッセージと表裏一体をなす。

加えて、白いスーツケースに象徴される現代人の孤独と不安への眼差しは『冬の旅』（2001）に、古典に登場する人々の姿を現代のある種の集団に置き換える社会的アプローチは『オデュッセイア』（1995）に、また主人公を“Jedermann（あらゆる人）”として描く手法は『パール・ギュント』（1989、改訂：2015）に、既に表れている。さらに、〈男〉が空想する聖書の物語世界と〈男〉の属する世界が舞台上で二重写しになる、いわば空想のドラマツルギーは、ノイマイヤーの創作を貫いていると言ってよいほどに多用されている。なかでも『眠れる森の美女』（1978）と『人魚姫』（2005、改訂：2007）は、夢想する主体が現世と架空の世界を行き来する点において『クリスマス・オラトリオ』と共通する。

バレエ『クリスマス・オラトリオ』は、歌唱される聖書の物語を一つのテキストとし、そこへ音楽的要素と振付の呼応によって創出される新たな場面、今日的なメタファーの投入、〈男〉という象徴的人物など、拮抗する複数のテキストを組み込むことで重層的に織り成された作品である。「読み替え」から成る場面分析の結果、物語は〈母〉と〈夫〉、そして〈男〉が困難を伴いながらも他者を信頼してゆく過程として読み取れる。ノイマイヤーは宗教的信仰を「信じること」という普遍的な主題に還元し、宗教的古典と普遍的現在との結節点を提示して見せたのである。そのことはまさに、「いま」を生成する舞踊芸術の特質と共鳴する。物語は終曲において、音楽という外的なものと交響する自らの身体運動を通して歓びを覚える〈男〉の姿に結実する。彼の姿が示すのは、自己存在を確かめることで世界を再解釈するという踊りの機能にほかならない。バッハの音楽の緻密な「読み替え」は、ノイマイヤーの作家性とも言うべき現代化の手続きや空想のドラマツルギーを古典的物語に適用し、純たる舞踊讃歌の結末を引き出すための戦略であったと言える。

道成寺物研究

——文化文政期を中心に——

馬 翹

本論文は歌舞伎舞踊「道成寺物」の文化文政期における上演を考察することを中心とし、芝居番付、芝居絵、台帳、正本などの原資料を洗い直し、化政期の道成寺物の上演年表を整備した。そうして、まとめた上演年表に基づき比較と位置づけを行い、化政期の道成寺物を代表できる役者と演目について論じた。そして、次なる天保・弘化年間の道成寺物の上演をも展望した。

1、文化文政期の道成寺物

第一章は、原資料に基づいて調べた化政期の道成寺物の上演記録に基づいて、立役と女形に分けて考察した。この期に「道成寺」を演じた立役は、三代目坂東彦三郎、三代目坂東三津五郎、三代目中村歌右衛門など五人の立役を挙げ、女形は、三代目瀬川菊之丞、二代目沢村田之助、初代中山富三郎など八人を挙げることができる。上演記録を簡潔に年表に纏め、付録に添付したが、本章では役者評判記の翻刻を中心として考察を行った。台帳が残存していないためもあるが、未翻刻の役者評判記の検討を通して、上演時の事情や逸話、演目のあらすじや役者がみせた演技の考察を行った。特に、道成寺物が上演された、その興行の中心となる歌舞伎狂言と内容的に接続していたかどうかにについても、役者評判記の翻刻と芝居番付に頼っ

て考証した。

2、文化文政期に上演した道成寺物の比較・位置付け

第二章では、第一章で積み重ねた資料に基づいて、個々の役者および彼らが上演した道成寺物を比較し、代表的な化政期の道成寺物を説明した。まず、比較対象となる役者は、化政期に於いて道成寺物を重ねて上演した役者たちである。立役では、三代目坂東彦三郎、三代目坂東三津五郎、三代目中村歌右衛門を比較し、女形では、三代目瀬川菊之丞、二代目沢村田之助、初代中山富三郎を比較したのである。一回しか上演していない役者を比較の対象に選ばなかった理由は、一回の上演だけでは、個人の特徴を確認できないからである。また、上演を重ねたが、評判記による限り不評や不入の評判が多かった役者の上演も本章に取り入れなかった。化政期の道成寺物に与えた影響が少ないと判断したためである。

化政期の立役の道成寺物の特徴は、清玄桜姫物の世界に結び付き、つまり、プロットを利用して清玄桜姫物と道成寺物を繋げることである。道徳の高い清玄阿闍梨が桜姫との間の悪縁より、お寺に追い払われてしまうが、清玄は桜姫に恋慕し続け、巡り巡って、偶然に庵室で桜姫と再会し、清玄が桜姫に女房なれと迫るところ、桜姫の由来にやってきて、清玄を殺してしまう。殺された清玄が怨霊となり、桜姫と桜姫の恋人の清春を匿っているお寺へ白拍子に化けてやってくる。白拍子が舞い納めると、本来の清玄の怨霊の姿を示顯する。演目によって細部の設定は違ってくるが、大概はこういう筋となっている。

第一章で述べた資料によると、三代目坂東彦三郎の享和三年一月の上演が、清玄桜姫物に接続した上演の最初となるようである。そして、彼は享和三年から、文化二年かけての間、清玄桜姫物に結び付く形で、道成寺物

を四回上演し、人気も高かったのである。

次に道成寺物を踊り出した立役は三代目坂東三津五郎である。彼は道成寺物を五回上演し、最初の文化元年三月の上演は、清玄桜姫物に結び付く形での上演で、以降の四回は独立した舞踊的一幕物として道成寺物を出したのである。

また、本章に於いては、役者評判記でみられる三代目坂東三津五郎の道成寺物に対する評文についても述べた。三代目坂東三津五郎の道成寺物の評文は、短くて簡潔である。ただ、「大人り」「大手柄」とだけ記して、道成寺物を一段ずつ細評していない。三代目坂東三津五郎や三代目中村歌右衛門、もしくは女形の三代目瀬川菊之丞の評判と比べてみると、三代目坂東三津五郎の道成寺物の評文の短さは際立っているといえる。

そして、文化九年三月に、三代目中村歌右衛門が道成寺物を上演し、好評された。三代目中村歌右衛門は生涯に四回道成寺物を踊っており、その中で、一回目の文化九年三月の上演と、三回目の文化十一年の上演は、清玄桜姫物に結び付く形での上演である。

右に挙げた三人の共通点は、清玄桜姫物に道成寺物を付け加える仕方である。三代目坂東三津五郎が清玄桜姫物に道成寺物を付け加える仕方では、三代目中村歌右衛門と同じ方で上演した。三代目彦三郎の清玄桜姫物に道成寺物を付け加える仕方が、上演を重ねたことによって固定され、三代目三津五郎と三代目歌右衛門の上演の仕方が、三代目彦三郎の影響を反映しているのではないかと考える。したがって、清玄桜姫物に道成寺物を付け加える演じ方は化政期の代表的な立役の道成寺物の演じ方で、三代目坂東三津五郎は化政期の立役の道成寺物の仕方を固定させた功績がある。

そして女形の方も、女形の代表的な演じ方がある。第一章の上演記録の考察によれば、「おみつ嫉妬口文字」という趣向を二番目で上演してから、

大切に道成寺物を上演する演じ方が女形の道成寺物として代表的なものであるようだ。

「おみつ嫉妬口文字」の趣向は、初代中村富十郎が「九州釣鐘岬」で見せた、両手縛られたまま、口で筆を含んで、障子に字を書く場面が早い例と考えられる。それを三代目瀬川菊之丞が初代中村富十郎から継承したのである。道成寺物と接続する大体の流れは、妹のおみつが兄が家に匿っている主君に横恋慕し、主君とその許嫁に嫉妬し、兄に縛られてしまう。縛られたおみつが、口で筆を銜え、障子に恨みの和歌を書く。おみつは最後、兄に殺されてしまい、一念が怨霊となり、白拍子の姿に化けて鐘供養の場へやってくる、という設定である。『戯場訓蒙図彙』では、口文字の演技を描いた絵が収録されており、有名な場面であるが、それが道成寺物に関連するとは認識されてこなかった。

三代目瀬川菊之丞は寛政九年四月の上演で初めて口文字の段に道成寺物を繋げる演じ方で上演した。以降、享和四年一月、文化十一年三月、文化四年三月の上演は同じ、口文字の段に道成寺物を繋げる演じ方である。とくに享和四年一月に上演した「けいせい管伝授」は、「九州釣鐘岬」の書き替え狂言だと言われている。

三代目瀬川菊之丞の口文字の演技と、道成寺物の所作は、「慶子そのまま」や「慶子の佛あって」の評判を得て、人気を博した。その人気の大きさの影響で、二代目沢村田之助が、同じ享和四年に、三代目瀬川菊之丞に追っかけるように、道成寺物と「けいせい管伝授」を上演した。三代目瀬川菊之丞によく似たので、見物衆を喜ばせたという。その後、二代目沢村田之助がさらに三回道成寺物を、口文字の場面に道成寺物を付け加える形で上演した。上演当時の役者評判記と劇書によれば、二代目沢村田之助の道成寺は毎回三代目瀬川菊之丞ほど歓迎されなかったのである。しかし、このほどの上演回数があり、三代目瀬川菊之丞の名声と勢力も大きかった

ので、口文字に道成寺物を結び付ける形が固定し、化政期の女形の主流の演じ方となった。

そしてもう一人の女形、初代中山富三郎を挙げた。彼は生涯三回道成寺物を踊ったが、口文字の趣向を取り入れなかった。評判記によれば、初代中山富三郎の道成寺物は独自の風格があり、人気が高かったのである。「道成寺所作も瀬川よりはきつと無類であったぞ」と評価されたが、彼の道成寺物は伝承できなかったのである。後世へ残していく視点からいうと、三代目瀬川菊之丞の方の功績がより大きい。

こうした考察を通して、化政期において、道成寺物は独立の舞踊劇としても上演されるが、歌舞伎狂言的一幕として上演される例の方が多いということが明らかになった。怨霊事である清玄桜姫物と口文字の趣向に、怨霊事である道成寺物を繋げて演目を仕上げ、舞踊の道成寺物を演目の中に格好の地位を与えるのも化政期の道成寺物の特徴の一つである。

3、天保・弘化年間の道成寺物考察

本章では、天保・弘化年間の道成寺物の変容について論じてみた。資料の不足は本章の考察の難関である。特に劇書と評判記が残っていないため、上演の様子を伺いにくく、上演記録の収集も困難であるため、本章では、天保・弘化道成寺物を代表する上演を紹介した。

天保・弘化年間になると、道成寺物を踊る役者たちの家系が大分変わり、初代中村富十郎家および芳沢家が衰退し、二代目中村富十郎を襲名したのは、三代目中村歌右衛門の弟子の三代目中村松江である。また、三代目瀬川菊之丞の後継者たち、四代目・五代目瀬川菊之丞は短命で夭折し、活躍できなかった。一方、立役が、化政期に固定された、清玄桜姫物に道成寺物を結び付ける演じ方を打破し、新しい演じ方を生み出す課題を背負って

いる。

まず、三代目中村松江が二代目中村富十郎を襲名し、四代目中村歌右衛門と共に活躍することにより、二回道成寺の上演に助力をしたのに違いない。二人の白拍子は、一人が清玄亡魂で、一人は娘おみつという設定である。しかし、当時の評判記によれば、口文字の場が上演されなくなり、また、歌舞伎狂言と道成寺物の接続が無視されたことに対し、「こんなことはなんぼもある」という評判がある。天保・弘化年間の道成寺物の変容は、今日のような独立した一幕物の舞踊としての上演への過渡期を示しているのではないかと考える。

また、四代目中村歌右衛門と共に、十二代目市村羽左衛門も二回道成寺を幾度上演した。二回道成寺は天保・弘化年間に実現し、そして以上の三人によって上演を繰り返し、成熟したのである。

二回道成寺のほかに、二代目中村富十郎が瀬川家の傾城道成寺を復活させ、四代目中村歌右衛門が奴道成寺を上演した。二回道成寺、傾城道成寺と奴道成寺は、天保・弘化期の道成寺物を代表する演目となってゆくのである。