

古今亭志ん朝の文体

——八代目桂文楽「明烏」との比較を通して——

安部 達雄

【キーワード】

落語、古今亭志ん朝、桂文楽、明烏、笑い、談話分析

0. はじめに

落語家・三代目（俗に二代目）古今亭志ん朝（1938-2001）が没してはや6年、落語界において数多くの名人を生んだ20世紀にあって志ん朝こそが最後の名人であったという声もあるほど、その評価はいまだ上がり続けている。リズム感溢れる口調、的確な人物描写、説得力のあるリアリズム、確実性の高い笑いを生む表現、華、粋などは、従来から各評論家らが指摘してきたことであるが、時代が志ん朝全盛期の昭和から平成に移り変わってもいまなお老若男女から幅広い支持を受けているのには、ほかにも理由があるのではなかろうか。

古典落語『明烏（あげがらす）』は、昭和の三大名人に挙げられる、（俗に）八代目桂文楽がひとつの最高到達点を示したといわれている。この断は、文楽没後、志ん朝の手によるものが最も有名であり『明烏』は、古今亭志ん朝によってよりいっそうの完成に達したといえるだろう」京須（2003：45）と評されるほどである。

今回はこの「明烏」の文楽と志ん朝の比較を通して、志ん朝の「文体的」特徴にせまる。考察にあたって、言い方、所作などの多分に芸の本質に近い要素を多く排せざるを得ないのではあるが、一方でそういった芸の中心的要素とは別に、台本段階で練りに練られたテキストを比較することにより、話体ではなく文体に迫ることも、言語的研究の重要な役割であると思うとともに、芸の本質の一旦をも示すであろうことを信じる。

1. 前提

まず、本題に入る前に桂文楽と古今亭志ん朝の『明烏』を比較することが、なぜ古今亭志ん朝の「文体」を明らかにすることになるのか、ということ述べたい。その前提として、桂文楽と古今亭志ん朝、そして『明烏』についての予備的知識を整理する。

1-1 桂文楽 (1982—1971)

俗に八代目桂文楽、通称「黒門町」は、明治41 (1908) 年、初代桂小南に弟子入り、小莚で初高座を踏んでから、大正6年翁家さん生から馬之助に改名して真打昇進、大正9 (1920) 年には八代目桂文楽を襲名、以降昭和の東京落語界をつねにリードし続けた存在として有名である。芸の質はもちろんのこと、その政治的影響力も絶大で、後に人間国宝となった五代目柳家小さんの襲名にも裏で画策した人物として知られている。芸術祭賞をはじめ、昭和36年には落語家としてはじめて紫綬褒章を受章するなど、名実ともに名人の名に相応しい人物であった。

その芸は「一点一画をも揺るがせにしない」(京須1996、p34) ほどで、山本(1974)によれば、小型400字詰め原稿用紙に台本を鉛筆で書き込む様子が目撃されていたり、観客のいないスタジオ録音に際しても実際の高座と寸分違わぬタイミングで茶をすすっていたという逸話があり、異常な完璧主義者であったことが知られている。何年もかけてテキストをつくりあげ、また何年もかけて稽古をつけてはじめて一席できあがるタイプの落語家で、すべての演題が十八番と評価されている。『富久』という噺は、手をつけてから口演に至るまで8年かかったという話も伝わっている。

一方で、そうしたアプローチがたたってか、生涯で持ちネタが27席しかないという、落語家としては極端に少ないネタ数であった。昭和46 (1971) 年、第42回落語研究会で「大仏餅」口演中、登場人物の名前を忘れ絶句、「勉強し直して参ります」と高座をおり、これが最後の高座となったという逸話は、名人文楽の芸風を象徴するエピソードとしてあまりにも有名である。同時代を生きたもうひとりの名人・古今亭志ん生とあまりにも対極的な芸風であるという声も多い。ちなみに志ん生は志ん朝の父でもある。

こうした、テキストを練りこみ、演じ方をひとつに絞り込む徹底主義は、文楽に人物のセリフの解釈力とリアリズムを与えるきっかけとなった。文楽の芸に影響を与えたのは、薫陶を受けた三代目三遊亭円馬、そして名人・四代目橋家円喬の二人であると言われているが、いずれもリアリズムを重視した演者として名高い。

1-2 古今亭志ん朝 (1938—2001)

つぎに、俗に二代目古今亭志ん朝、通称「矢来町」は、父に五代目古今亭志ん生、兄に十代目金原亭馬生を持った、いわゆる二世落語家で、入門時からその才を輝かせたいわば「落語サラブレッド」であった。昭和32 (1957) 年に父・志ん生に入門、古今亭朝太で初高座、37 (1962) 年に真打昇進と同時に古今亭志ん朝を襲名している。入門から5年で真打というのは、通常では13~15年かかる業界では異例のスピードであるが、これは親の七光りというよりは、むしろその才能

を周囲に認めさせた志ん朝の力というべきか。

活動の幅も広く、1963年からフジテレビ「サンデー志ん朝」やラジオ番組の司会も務め、メディアとの相性も良かった落語家であり、また映画、芝居などにも多く出演している。こうした他業種との関わりも、後年の志ん朝を形成していく上で見逃せない事実である。1972年に芸術選奨文部大臣賞、75年に放送演芸大賞、80年にゴールデンアロー芸能賞を受賞。96年に落語協会副会長に就任した。

その芸風については、「噺の構図の中で立体的に人物像を浮き彫りにする、いわばアニメーション風。むしろ八代目文楽に近い。そして技巧的にすこぶる巧緻だが、たまに志ん生めいて技巧を離れ、写実や立体像を飛び超える刹那もある。」(京須1996、p252)、「芸の質では父から受け継いだものは馬生よりも濃かった。しかし、(中略)八代目桂文楽や六代目三遊亭円生を手本にして、写実的な描写を中心とする技法に磨きをかけた。特に、人物描写においては、若いころから他者の追隨を許さないものがあった。」(野村2003:47)などの評に代表されるように、父、志ん生のフラ(生来持っているおもしろさ)と八代目文楽の精緻な技巧を併せ持った、まさに多彩な芸風であった。

噺を仕込んだ系統としては、父・志ん生、兄・馬生が圧倒的に多く、演目も多い。殿様、侍から子ども、女までを率なく演じる幅の広さも周囲の認めるところで、この点に関しては文楽とは対極であろう。だが、演じる手法としては上記野村の指摘にもあるように文楽、円生の影響を強く受けたとされる。

ここで特筆したいのは、野村(2003)における志ん朝の『文七元結』の観察である。野村は、志ん朝の『文七元結』を1982年、1983年、1997年の三回に渡って観察している。主人公の長兵衛は、橋から身を投げようとする見ず知らずの若者(文七)に、たったいま娘を身売りして拵えた50両という大金を投げつけたあと、1982年の公演では、吉原から吾妻橋に至る途中の地名の言い立てから、従来通り娘を思う長兵衛の述懐に入る。しかし、83年にはこの述懐部分のセリフが削られ、97年の公演にいたっては述懐部分そのものを削ったことが確認されている。野村はこの部分を「心中の思いをことばには出さず、吉原から吾妻橋までの道筋を語るだけで、重い鉛のようなものを胸にのみこんで歩いていく主人公を描くには十分だと思ったのではないだろうか」と指摘している。このことからわかる通り、志ん朝が登場人物を描くことにおいて、演じる落語のテキストに並々ならぬ神経を注いでいたことがうかがえよう。さらに没後公開された志ん朝のノートから、ひとつの演目につき一冊以上の大学ノートが使用されていたことも判明し、その推敲具合からもセリフの細部に渡って作りこまれていることがわかっている。つまり、志ん朝の落語に対するアプローチの方法は、文楽のそれに極めて近かったということがいえるのである。

1-3 『明烏』

落語『明烏』は、明和元（1766）年6月3日に花魁三吉野（みよしの）と人形町呉服屋の次男坊伊之助が宮戸川に身を投げた心中事件を、鶴賀若狭縁（わかさのじょう）が新内「明烏夢泡雪」として節付けし大流行したものを基にした演目で、のちに「明烏後正夢」という人情噺にアレンジされたが、この発端（最初の部分）を独立させたものが現在の『明烏』の原型であるとされる。噺は吉原を舞台としたいわゆる「廓噺」に分類されるもので、昭和期には文楽が得意とした演目で、文楽以前は、初代柳枝、三代柳枝、初代小せん、三代円馬が得意としたといわれる。

ここで、本論をすすめる上で最低限の必要な知識として、噺の登場人物とおおまかな流れを筆者が以下に簡略に整理したので、未聴の方は参照されたい。

【登場人物】時次郎＝主人公の若旦那、日向屋半兵衛＝時次郎の父、おっかさん＝時次郎の母、源兵衛・太（多トモ）助＝半兵衛に頼まれて吉原に連れて行く町内の若い衆、小母さん＝吉原の女将、浦里＝時次郎についた花魁。

【噺】（筆者の分解による）

シーン1：〈家での会話〉 登場人物：時次郎、半兵衛、おっかさん

日向屋半兵衛の倅・時次郎は、父親が心配するほどの堅物。

「堅すぎる」と半兵衛が心配しているところへ時次郎帰宅。町内の遊び人・源兵衛と太助に、「浅草の観音様のうしろにあるお稲荷様」（＝吉原）に誘われたと言うと、半兵衛はここぞと、お金をたっぷり持たせて「お籠りをしてきなさい」と送りだす。前もって半兵衛が二人に頼んでおいたのである。

シーン2：〈合流1〉 登場人物：時次郎、源兵衛、太助

源兵衛と太助がどうせ来るまいと言っているところへ時次郎が到着。時次郎はお参りに行くと言いきっており、父親に言われた「お籠り」の注意を二人の前で確認。

シーン3：〈吉原到着〉 登場人物：時次郎、源兵衛、太助、小母さん（女将）

吉原に来てはまだ時次郎はだまされたことに気づかない。時次郎が厩へ行っている途中に、源兵衛が女将に口裏合わせを画策し、「お籠り」に来ているのでそのフリでいてくれと頼む。

シーン4：〈登楼〉 登場人物：時次郎、源兵衛、太助、小母さん

店に上がって女郎を見かけた時次郎は、ようやくそこがお稲荷様ではないことに気づき、あわてふためく。泣く。帰ると言い出す。そこを源兵衛と太助は「三人で来たのに一人で帰ると、怪しいといって大門（吉原の入り口）で留められる」とウソをつき、ぐずる時次郎を付き合わせる。しかし飲んでいても盛り上がらないので、抵抗する時次郎を別室に運搬、ウブな若旦那の相手をしたという浦里にまかせて、呑めや唄えの大騒ぎ。

シーン5：〈翌朝〉 登場人物：時次郎、源兵衛、太助

結局女郎に振られた源兵衛と太助は朝から愚痴の言い合い。しかし時次郎が帰らずに泊まったという情報を耳にし、部屋に向かう。すると、あれほど抵抗していた時次郎がすっかり浦里に納まっている。なかなか帰りがたらない時次郎を見てシラけた二人は、先に帰りますよ、というとき次郎が「あなた方、先へ帰れるなら帰ってごらんなさい。大門で留められる」と返してこれがサゲとなる。

全体を通して、堅物の時次郎を源兵衛と太助が騙す場面、そして翌朝そんな時次郎が花魁にすっかりのめりこんで180度態度を変える場面、等々、廓にまつわる男たちの思惑が入り乱れた、見所の多い噺とされている。

1-4 文楽、志ん朝の『明烏』——志ん朝の「文体」の所在——

【文楽】

さて、この『明烏』は、文楽存命中、そのあまりの出来の良さに他の演者が遠慮をしてほとんど板にかけなかった（演じなかった）ことから、文楽以降の演者にとって『明烏』は文楽のものがスタンダード化している。特に先述〈シーン6〉で太助が甘納豆を食べながら文句を言う場面は、口演後に毎回売店の甘納豆が売り切れたという有名な逸話がいまだに語り草になっているほどで、文楽版の『明烏』の評価はいまなお高い。

文楽はこの噺を三遊亭志う雀（のちの八代目司馬龍生か）から稽古をつけてもらったと明言している。二つ目のころから板にかけていたが、三代円馬の薫陶を受け（『落語芸談』に稽古の様子が明記）、無駄を省き、下品な艶を削り、独自のものと仕立て上げたといわれる。したがって、『明烏』は文楽以前、以降で大きな転換が見られる噺である。

【志ん朝】

一方、京須（2003）によれば、志ん朝は、この噺を兄・馬生から受け継いでいると指摘がある。志ん朝の兄・馬生は志ん朝以上に文楽に傾倒し、強い影響を受けていたことは有名で、また先述の通り一時期文楽以外に演り手がいなかったことから、スタンダード化した文楽版を馬生が志ん朝へ授けたと考えて差し付けなからう（各評論家の指摘も同様）。

しかし一方で、テキストには数箇所、文楽以前の演者の演出も見え、志ん朝が初代柳枝などの速記本を読んで文楽版を踏襲しつつも自分のものにするためにさまざまな努力をしていたことがうかがえる。そして、文楽と同じく創作ノートを残していることから、志ん朝版『明烏』もまた、かなり固まったテキストであることが想像される。

このことから、志ん朝の『明烏』はそれなりに志ん朝の「文体」を反映してい

る癖であるということが出来る。しかもそれは、文楽版『明烏』をベースとしたもので、文楽もまたテキスト重視の演者であることがわかっている。したがって、文楽版『明烏』と志ん朝版『明烏』を比較し、志ん朝が文楽版をいかに改編したかを調査することで、志ん朝のオリジナルな「文体」が浮き彫りになると考えるのである。

2. 作業方法

いままでの前提整理により、志ん朝が文楽の『明烏』をベースとしてオリジナルのものにしていったことは明らかである。

したがって、文楽版と志ん朝版の『明烏』を比較することによって、どこをどのように脚色、分解、変更、削除していったかを人物・状況設定、談話形式、内容などの面から検証し、「志ん朝らしさ」つまり志ん朝の文体を探る。なお、マクラの部分は考察対象からはずすこととする。

文字化に際しては、ちくま書房版を参照し、音源と照らし合わせて、必要に応じて個人で文字化した。

また、登場人物に関しては、時次郎=時、日向屋半兵衛=父、おっかさん=母、源兵衛=源、太助=太、小母さん=女、浦里=浦、と略記した。なお、検証にあたり注目した箇所は随時、波線・太字で強調した。

3. 検証

3-1 冒頭の演出

例1) シーン1

【文楽】

父「はい、お帰んなさい。お前の帰りが遅いので心配してました。どうした？ 藤兵衛んとこのお稲荷様のお盛物を持ってったって？ ああ、そうか、そりゃいいことをした。お膳が出てますからご飯をお食べ」

時「(真面目な態度としゃべりかたで) へえ、あちらでお赤飯を頂戴してまいりました」

【志ん朝】

父「おばあさん、どしたい、倅あ、え？ 出かけた？ へーえ、珍しいこともあるもんだねえ。いやいやいや、用じゃあねえんだよ、うん。いまちよいと二階にね、片付けものが上がったら、あれがいつも本読んでんのにきょうは姿が見えないからね、どうしたのかと思ったんだ。珍しいこともあるもんだなあ。そうかい、へええ。なにが？ 心配だ？ どして？ すぐに帰ってくるって出っただのに、いまだに帰ってきませんか？ フフフフ、ばあさん、なにを言っただよ。子どもじゃないんだよ。あれはもう二十歳になるんだ、なあ。夜遅くんになってるわけじゃありませんよ。もしよしんばなっただっていいじゃあないか、ねえ。一晩ぐらい家をあけるようだな

くちやいけませんよ、あの歳なんだから、ねえ。……いや、そりゃあね、(苦笑)
……おばあさん、いつもそれ言うんだよ。そりゃあわかってるってんだよ。ねえ
堅いの結構ですよ。あれは少しね、堅すぎるんだよ、ね。なんでもほどというのが
大切だって…… そうだよ。ね? あんなに堅くちや困るじゃないか、ねえ。いい
年頃の男がだよ、毎日毎日家い閉じこもって本ばかり読んでんだよ。その本だっ
ておもしろくない本だよ、ねえ。『シーノタマワク、シーノタマワク』なんて、火の
玉ばかり食ってやがん。火の玉食うから赤くなるかと思ったら青くなってんだ
よ。しょうがないよ、あれじゃあ、ねえ。体弱くなるしさ、ねえ。人間が堅物だか
ら他人様が付き合ってくれなくなるよ。商人でお前、他人様が付き合ってくれな
なったら、商売うまくいきませんよ。

だからそういつてん……、いえ、そうじゃないんだよ、悪くしようてんじゃなにの！
ねえ。

なんでもほどだてえんだよ、本当にわかんないねえ。ええ?……ほら、喧嘩してる
場合じゃないよ、ね。

堅物帰ってきましたよ。誰だい?」

時「あ、どうも。(きまじめな口調で)ただいま帰りました、おとつつあん。あいすい
ません、遅くなりまして。

すぐに帰ろうかと思ったんですが」

まず文楽版では、時次郎が帰ってくる場面からはじまり、この親子の関係はこのあとの会話で明らかになるのに対し、志ん朝版では夫婦の会話(実際には半兵衛の独白)からはじめる。志ん朝は息子の堅物ぶりを案じる部分を先に独白することで、半兵衛の人物像、そしてまだ帰ってきていない時次郎の堅物ぶりまで語る。このくだりが生きて時次郎が「ただいま帰りました」と大真面目な口調で現れるだけで笑いが起こる。

また、この部分では半兵衛が息子の帰りが遅いことをどう感じているかという態度にも違いが見られる。文楽版では口では「心配してました」とだけ述べて、あとでそうではないことがわかるのだが、志ん朝版では帰りが遅いのを心配していない様子で、この時点で半兵衛は、ただの生真面目な父親ではなく、より懐の深い人物のように描かれている。

ちなみに、志ん朝版のように夫婦の会話から入るのは、志ん朝の完全創作というわけではなく、これは初代柳枝の演出にもみられる。志ん朝はそうした歴史的演出を踏まえた上で、この部分で長い独白体を採用して半兵衛と時次郎の人物設定に時間をかけ、長めに入る利点を最大限に活かしていると思われる。

さらに、波線を施した志ん朝版での「ね」「ねえ」の頻出は、志ん朝ならではの口跡で、これは『明烏』に限らずどの噺にも見られるものである。野村(2003)

でも志ん朝の「ねえ」「ええ?」「んとうにィ(本当に)」等、会話の随所に挟み込まれる一見無駄に思えるような間投詞的なことばがもたらす効用について指摘されているように、こういった「ね」「ねえ」は単調になりがちな独白にアクセントをつけるばかりでなく、スピードだけで走らず聴きやすさにも貢献していると思われる。

3-2 源兵衛と太助の人物設定

源兵衛と太助の人物設定にも差異が見られる。それは若旦那・時次郎をだまして吉原へ連れて行くというプロジェクトに対するスタンスの違い、時次郎に対する態度の違いに如実である。

例2) シーン3〈吉原の女将に、口裏合わせにいく場面〉

【文楽】

源「……中略……(太助に) おい、へっへっへ、(時次郎が) 便所ィ行ったよ、いい気なもんだねえ。

いまのうちにちよいと茶屋のほうへ通して [話して] きなよ」

太「なにを?」

源「こういう人間だってことをさ……どうせむこうへ行きゃ顕れちまうよ、茶屋いるうちだけでも顕したくねえじゃねえか、

寸法 [策略] を女将に吹っ込んだきてんだよ」

太「よし、心得た。俺行ってくるよ、ああ、……こんばんわあ」

女「おや、まあ、おめずらしいじゃございませんか、どうなすって?」

【志ん朝】

源「……中略……(太助に) おうい……ええ? たいがいの者はここまで来りゃあ気がつくよ。いまだに気がつかねえんだよ。

なるほど堅いや。ええ? 親が心配すんのも無理アないねえ。

どうだいおい、終えにゃ向こうへ行くってえと顕れちまうよ、茶屋あがればさ、ねっ。

せめてお茶屋にいる間なんとかごまかしてえじゃねえか、なあ。

俺ね、先ィね、いつもの茶屋行って吹っ込んだくよ。おめえここに待ってて、あの堅物連れてお茶屋へ来とくれ、ねっ。

……そうだねえ、御巫女の家とかなんとか、そういう触れ込みで。いいかい? 頼むよっ、ねっ。

へっへっへ……こんばんは!」

女「はあい。まーあおめずらしいじゃありませんか。ま、源兵衛さん、どうしたんですか?」

文楽版では、源兵衛が太助に女将への口裏合わせを指示し、それに対して「よし、心得た」と太助の乗り気な様子が描かれている。これに対し志ん朝版は、源兵衛が自ら口裏合わせに 太助は登場から一貫して時次郎を同伴することを望んでいない様子が描かれる。上の例では太助のセリフが削られ、源兵衛がひとり先走っている様子で、女将に口裏合わせを持ちかけるのが太助ではなくそのまま源兵衛である。

また、波線部分「たいがいの者は……」「俺ね、…」の部分、状況設定がいくらなんでも過度だと、聞き手が感じて白けそうになる危険を防ぐために多少説明的になっていることも印象的である。

例3) シーン4 (帰ろうとする時次郎を、吉原の法があるとウソをついて思い留まらせる場面)

【文楽】

太「(源兵衛を見て) おいおい、こいつは…馬鹿だな、こいつは。びよこびよこ、びよこびよこあやまってやがら。

帰りにえものア帰しちまうがいいじゃねえか。びよこびよこ、びよこびよこあやまるとたアねえじゃねえか。

どれほどの世話になったんじゃあるめえし、あとがこわいまで聞いてりゃたくさんだ、畜生め」

源「さっき……だから、帰すんじゃないよ、吉原の規則でえものをお話するん。(無愛想に) 坊っちゃん、お帰り、お帰んなさい。お帰んなさい。だけどね、坊っちゃん。

吉原にはね、吉原だけの規則が……大門を入ってきたろ？ あすこは一本口だよ、知らなかったかい、あすこの門のところへ髭のはえたこわいおじさんが五人ぐらい立ってたの？

三人がどこの店へあがってるって、みんな向こうの手帳へびたりと、つまってるんだ。

ね、いま時分一人でびよこびよこ、ひよこひよこ出てごらんない、

あれはたしか三人であがったやつなんだけども、あいつがここで一人帰るからには、あれはなんか胡散くせえことがあるなってんで、あの大門で留めとくてえのがこの吉原の規則だ。なあ、おい」

太「①そうざあ」

源「あたしたちが行かなけれりゃア、二年でも三年でもあすこんとこへ留めとくんだな。なあ、おい」

太「①そうだともオ。この前なんざもう、元禄時分から留められてる人が…」

【志ん朝】

太「(源兵衛を見て) フフフフ、馬鹿だね、こんちきちしょうは。ええ？ フフ、謝ることアねえじゃねえかよ。

そんなに世話になってるのか、おめえは。ええ？ 本人が帰りにえってんだからさ、帰したらいいんだよ」

源「②帰したらいいって……、おい、お前ねえ、俺にばかりね、そらア、俺が口をきいたことだよ。けども、んなこと言わねえでちよいとさあ、なんか言ってくれたらいい」

太「だからさ、本人が帰りたいってんだから、ね？ 帰したらいいってんだよ。ね？ うん。

そりゃ、吉原の法を知らねえからさ。ね？ 坊っちゃんひとりで先イ帰りにえってそう言ってんだから、ね、うん。

……どうもねえ、知らねえってのは強いもんだよ、こわくねえのかなあ、ほんとなあ！」

源「……なんだい？」

太「なんだいじゃねえよ、あれだよ、ほら、ええ？ いや、とにかく坊っちゃんにそのこと話してね、……(以下、法の説明)……これア胡散臭い。なにかあるに違いない。『おい！ 待て、お前怪しいやつ。こっちイ来い』ってんで、あアた大門で留められますよ。(源兵衛に) なあ？」

源「③……そうかい？」

太「ばかっ。なにを言ってんだよ。ええ？ 留めらいるじゃねえかよ。

三人で入ってきて、一人で帰ってそう言ってんだから。ねえ？ ……三人で入ってきて一人で帰る……、

そりゃ、お前、怪しいやつだって、大門で留めらいるじゃねえかよ、そうだろ？」

源「③……ふうん？」

太「(あきれ笑いをしつつ) この野郎、しょうがねえやつだなあ、てめえは。お前ねえ、三人で入ってきた……、

俺の目を見ろ、目を。こっちはいいの、こっちは。目を見ろ、目を。……いいかあ？ (しきりに目配せ)

一人で……ねえ？ 大門で留めらいるじゃねえかよウツ！」

源「③……あアツ、そりゃあ留められますよ、なあつ。本当だよ。

も、留めらいたらなかなか帰してもらえねえんだから。本当ですよ。

こないだなんぞ、元禄時代から留めらいて」

ウソの吉原の規則を源兵衛が説明する部分であるが、文楽版では太助が①のようにその策略に気づいて悪乗りする。このことからふたりがともに時次郎をから

かう様子がわかる。また「びよこびよこ」「ひよこひよこ」などオノマトペの使用が目立つ。

一方志ん朝版では、②のように、あくまで時次郎との同行作戦は源兵衛が乗り気であるというように設定している。そして、この発話を差し込むことで、時次郎を窮地に追い込むウソをつく役を太助に割り振っている。セリフまわしや理屈はかわらないが、発話者をかえているのである。

①と③の比較からもわかるように、源兵衛は最初太助の策略に気づかない。時次郎を策にはめる遊び人だが、抜けたところもあり、憎めない人物描写である。そして、これが時次郎をはめる「悪事」でなく、粹な「いたづら」であるかのような印象をもたせる。しかし、この部分でも、文楽が太助の最初の発言に分量を割いているのに対し、志ん朝は最小限の愚痴にとどめているのも、「そんなに世話になっていない若旦那に対するイラダチ」というよりも、「若旦那には同情しないが、困った源兵衛を救う助け舟」という印象を与える。また、①と③の比較において、志ん朝版では二人のうち一方（源兵衛）を勸の鈍い人物に描くことで、おかしみを増幅させている。

3-3 おかしみの精度（確実性）

例1)の冒頭、志ん朝は夫婦の会話で時次郎の生真面目な人物設定をしておいてから、時次郎を登場させることで、「生真面目な人」をおかしみの対象に据えている。文楽はそれが徐々に明らかになるように淡白に演じている。

また、例2)の①と③のように、源兵衛を勸の鈍い人物にすることによって、従来にはないおかしみを感じさせる箇所をつくりだした。しかも、太助に三度も促させるところは、源兵衛の気づきでおかしみを増幅させるに十分な精度をもたらしている。

このように、志ん朝にはおかしみの精度を増すような表現が所々みられる。

例4) シーン2 〈父親に言われた注意をそのまま源兵衛・太助に確認する場面〉

【文楽】

時「あの、程よいところで手をたたいてお会計などは、まことに野暮①だそうで……

あたくしが裏梯子からそうっと降りて、皆さんの会計をあたくしが一手で払ってしまう」

太「おいおい、あんなこと言ってるよ、おい」

源「坊っちゃん、会計のことなんか心配しちゃあいけません、会計のほうはね、源兵衛と太助がね、すっかり心得てますからね、心配しちゃあいけません」

時「いえ、とんでもないことで。あなたがたに会計をされた日にはあとがこわいや」

太「おやおやなんです？ おいっ、型なしだよ、おい」

源「②なんかおとつあんに言われてきたんだろう、みんなしゃべっちゃうん。

お前そんないやな顔おいでないよ、いいじゃあねえかこのほうが、ざっくばらんで……

さ、坊っちゃん、さあ出かけましょう」

【志ん朝】

時「それからあの、途中で手をたたいてお会計なんてのア、これは野暮で③ございますから、

あたくしがはばかりへ行くような振りをして、裏梯子をトントントンと降りて、お帳場で三人分の勘定を一手に済ませてしまいますんで」

太「(小声で) ④親父に聞いた通りに言ってる。そだよオ、ここまで知ってるわけア
ないよ。え？ ちゃんと教わってきただよ」

源「エッヘッヘ、なにを言ってるですよ、坊っちゃん、ええ？

はばかりながら源兵衛に太助が付いてるんですよ、そんな心配をしちゃあいけません。万事あたしたちに任しておきなさい」

太「いいえ、とんでもない。⑤あなたがたは町内の札付きだ。あとがこわい」

源「……驚いたねえ、どうも、ええ？ テッヘッヘッヘ(自嘲ぎみに)、まあ、(太助に)いいじゃねえか、

⑥おとつあんがいろんなこと言ってさ、ええ？ 出したんだから、いちいち気にすんじゃないよ。いやな顔しちゃういけないよ、ね。ま、なんでもいいですよ。じゃあひとつ参りましょう」

文楽は、①「だそうで」から、この時点で時次郎が父親から聞いてきたこと馬鹿正直に言っていることを匂わせ、あくまで伝聞の形をとるのに対し、志ん朝版では③のように、伝聞でなく、父親から言われたことをそのまま回帰反復する。志ん朝は④の時点で「聞いた通りに言っている」時次郎をセリフによって対象化し、④の予告通りの出来事として⑤「町内の札付き」(父親が源兵衛・太助のことを先行部分でこう言う)を提示しているので、④がなかった場合よりは、おかしみの確実性が高まっているとはいえないだろうか。

例5) シーン5 (時次郎が無理やり花魁のいる別室に運ばれ抵抗する場面)

【文楽】

時「ああ、なに……なにを……だめですよ、なにをするんですよ、あなた、あたくしの手をひっぱっちゃ、

(大声で) 源兵衛さァんっ！」

【志ん朝】

時「い、嫌だってんですよ。な、なにをするんですか？ みんなでなっ、なんですか!?

人が、い、嫌だ嫌だつてのに無理に！ そんなことしてなにがおもしろいんですか、あなたたちは！

(絶叫) ほかにするべきことはないんですか！ 二宮金次郎という人はですねー！

太「しょうがねえ、早く運んじやってくれ！」

女「わかりました。さっ、参りましょう」

時「やめてください！ なにをやるっ！ 押しちゃあいけません！ ちょっと、源兵衛さんに太助さん、

ちょっと、なんとかしてください！ おどっつあん!! おっかさあん!!

この部分の比較からもわかるとおり、志ん朝は波線部分のように時次郎の生真面目な人物造形を掘り下げて、いかにも言いそうなセリフを挟み、おかしみを増幅している。

例6) シーン5 〈翌朝、昨夜とは一転して花魁にメロメロになった時次郎を源兵衛と太助が目当たりにする場面〉

【文楽】

浦「若旦那、皆さんがお支度ができたんだから、お起きなさいよ」

太「(声を張り) 花魁が起きろ起きろってえのに、坊っちゃん図々しいね、おい、起きたらどんなもんです？」

時「へえ。花魁は、口でばかり起きろ起きろとおっしゃってますが、あたくしの手をぐっと押さえて……」

源「おいっ……お前あれを聞いたかい？ おい、お前、その、甘納豆食ってる場合じゃないよ」

【志ん朝】

浦「あの、みなさんお支度が出来たそうですから、さ、若旦那、お起きなさいませよ」

太「(咳払い) 若旦那、花魁が起きろって言ってんだから起きたらいいじゃありませんかア。図々しいね、ああたも。

起きなさいよォ！」

時「花魁は口じゃ起きろ起きろって言ってんですけども……足であたしのことギューツと押さえてんですもの、……苦しくってエ」

源「聞いたか？」

太「聞いたよ！ ちきしょうめちきしょうめ。なんだい、坊っちゃん！ ん……なにを言うてんの!?

なぜゆんべのうちからそういう了見になんないの？ あの仇が……無駄じゃあねえか、あの仇が!!

二宮金次郎なんか引っ張り出すことアねえんだい！ 俺先イ帰るよっ」

志ん朝版では、一夜明けた時次郎と昨夜の時次郎の人物像とのかけ離れ具合を、「苦しくってェ」ののろけでさらに大きくしている。

また、波線部分、文楽は下品な艶っぽさを消すためにあえて文楽以前の「足」の描写を「手」に変えたが、志ん朝は逆に文楽によって「手」がスタンダード化した時代に、「足」を使う。これは初代柳枝の演出の一部にもあるが、「明治生まれの文楽にはないきわどさだが、それが嫌味にならないのが志ん朝の芸だった」（京須2003：45）と指摘されている。

さらに、例はひかないが、太助が朝起きて、甘納豆をほおぼり、時次郎が納まったと聞くやいなや不愉快になって源兵衛に甘納豆をおつける場面がある。志ん朝はここで、太助に梅干に砂糖をかけたものを食べさせる。そして同じ場面で源兵衛に梅干の種を吐き出し、額に命中させる演出を創作した。小道具を使う演出は踏襲しながらも、例3)にも見られるような誇張を試み、より大きな笑いを生み出す。このように、志ん朝はあまりにも有名なシーンをオリジナルのものにすげかえることで、文楽版との違いを象徴的に明確にしたことも明らかとなっている。

3-4 追加

次に、文楽版にはない描写や説明を挟んでいる箇所がある。

例7) シーン3 〈吉原到着〉

【文楽】（?は、源兵衛か太助かのどちらか判定の根拠がなくわからないもの）

時「大きな柳の木がございますね」

?「これが名代の見返り柳てんで」

時「もしあたくし、もし、はぐれましたら、この柳の木の下で立ってますから」

?「お化けだね、まるで」

?「便所かい? はばかり?」

【志ん朝】

時「ああそうですか。こんなところにあの、柳の木が立ってます」

?「これが有名な見返り柳てえやつですな」

時「はあ、そうですか。もしあたくし、はぐれましたらば、この柳の木の下に立ってますんで」

太「お化けだよ、それじゃあ、ええ?」

源「まあ、こっちいらっしゃい、ほら、ここですよ。ええ。着きました。どうです、ええ?

(大門を指し) 立派なもんでございませう? ねえ。ええ、これがねえ、ま、こ

のお稻荷様の鳥居でございますよ。

変わった恰好してましょ？ さ、なかへ入りましょう。どうです？ ええ？ ええ、たいへんな賑わいでしょ？ ばかな繁盛でしょう？」

時「本当でございますねえ。三味線や太鼓の音が聞こえますが？」

源「ええ、あれね、んー、お稻荷様たいへんにね、寂しがり屋なんですよ、ええ。ですからああやってお籠りをする人たちがドンチャン騒いで、ええ、お慰めをする、こういうわけなんすよ」

時「はあそうですかあ。たいそう変わっておりますねえ」

源「ええ、そりゃあ変わってますよ。(太助に)なあ？」

太「(小声で)うん、あと品川ぐらい」

源「(慌てて)なんかな言うんじゃないよ！ え、なんです？ え？ えええ、ああ、はばかり？」

文楽版ではなかった吉原の賑わい、大門と鳥居の存在が描写されている。吉原を知らない最近の聞き手への配慮もあろうが、この情景描写は吉原に入る前と入ってからの背景を塗り替えるに充分である。そして、三味線や太鼓を描写することで起こる、時次郎の懐疑も、苦しい言い逃れをすることでおかしみの箇所になっている。太助がそんな源兵衛の心中を知ってか知らずか、南の歓楽街・品川の地名をボソッと言うあたりもおかしい。すかさず源兵衛の慌てぶりで笑いを喚起する。

例8) シーン5 〈帰るといふ時次郎を引き止める場面〉

【文楽】

源「冗談いっちゃいけませんよ、こうなるとこっちは意固地だからね、三月も四月も逗留するんだから……

酒飲むくらいつきあったらいいじゃありませんか、つきあいじゃありませんか」

【志ん朝】

太「いつごろ帰るか、それあねえ、はっきりとは言えないけどもね、ここんとこしばらく来てなかったからね、まあ一月になるかふた月になるか」

時「それじゃあ、あやし帰れな」

源「泣かすなよ、おい！ しょうがねえなあ、お前。(苦笑しつつ)泣かしちゃだめだよ、泣かしちゃア。ね？」

それでなくたって厄介なん、この上泣かれてごらんよ。

坊っちゃん、坊っちゃん、え？ 嘘ですよ、あれ洒落です。ね。んなこたありません。や、わかりました。

あのねえ、ああなたがそんなに嫌だ嫌だてえものを無理に引き留めるってえのもねえ、なんですからね、

こうしましょう。ただ、このうちもね、縁起商売ですよ。ねえ。
いま上がったお客がそのまますぐ帰るってのあねえ、とつても気にするんです
よ。だからね、これからま、座敷が変わります。そこに酒、肴が来ます。ねえ。ま
あ芸者衆なんかも来ますよ。
で、ドンチャン騒いでワァーっと陽気にして、この店に景気をつけといて、それか
らスウッと三人で帰ろうじゃありませんか？ だったらいいでしょ？ それぐらい
は付き合ってくださいよっ」

志ん朝は波線部分に見られるように、源兵衛側の言い分にも説得力をもたせ、また当時の吉原の様子も理解できるような情報を練りこんでいることがわかる。ほかに理屈や説明の部分にセリフの分量を割いて、文楽版にはない情報を入れることによって、リアリティを持たせる、人物の造形を深める、わかりやすくする、などの効果を得ている箇所が多い。

3-5 会話の分解

志ん朝版は文楽版と比して、独白を会話に分解する箇所の方が、会話を統括する箇所（一箇所）よりも多いことがわかった。

例9) シーン1 〈半兵衛が時次郎に、二人と合流したあとの作法の注意点を教える場面〉

【文楽】

父「……中略……それから、途中で皆さんな、中継ぎ……お前に中継ぎなんといってもわかりはしないが、途中でちょっと召しあがるんだ。お酒を頂戴しませんからなんて、震えてちゃいけませんよ。

盃洗へあけるまでも一杯は頂戴しなくっちゃいけませんよ、愛嬌がなくていけません。

ほどのいいところで、手をたたいて会計なんぞ野暮ですよ……略……」

【志ん朝】

父「それでね、えー、あの方たちと一緒にいくと、途中で中継ぎをなさるかもしれないなあ」

時「中継ぎといますと？」

父「お前が知らなくても無理はない。どっかい上がって、ま、一杯召し上がるてえやつだ」

時「お酒でございますか？ あ、あたくし、お酒いただけませんから、それじゃア、お二方が飲んでらっしゃる間、表で待っております」

父「それがいけないんだよ、ねえ。なんでも付き合いというものが大切ですよ。お前も

一緒にどこイでも行きなさい、ねえ。

おひとついかがですって差されたらば、ただ飲めませんとかいただけませんって断るばかりか断ってちゃお前、世辞も愛嬌もないでしょ、ね。そういうときには、ま、おちょこに一杯くらいは受けなさい。そのぐらいは飲めるだろ、ねえ。薬を飲むつもりでもって、おちょこに一杯ぐらいは飲む、ね。

あとは何杯差されたって、みんな飲んだふりをして盃洗の中へあけてしまえばいいんだから。いいかい、ね？ で、途中で手を叩いてお会計なんてのは、これは大変に野暮の骨頂ですよ、いいね？……略……」

志ん朝が情報としては過不足ないにもかかわらず、会話を分解しセリフを長くするのはなぜか。まずは独白による単調さをさける、という意図があるだろう。また、「中継ぎ」「盃洗」といった耳慣れない単語を、言葉をかえずに理解させるための配慮を会話として盛り込み、用語の説明を会話的に展開させることで不自然さをなくしている。これは時代の要請でもあったろうか。

3-6 会話らしさ

上で述べた「会話らしさ」の演出は志ん朝版では随所に見られる。

例10) シーン2 〈父親に言われた注意をそのまま源兵衛・太助に確認する場面〉

【文楽】

時「それから、おやじが、今晚は是非、あの、お籠りをしてきな」

源「くっくっく……おい聞いたかい？」

【志ん朝】

時「それからあの、おやじが申しますのには、お前は今日は初めてだから、お参りでなくお籠りをしてこいと、

こう言われたんでございますが、あのオ、お二人とも、お付き合い願えますでしょうか？」

例11) 同じくシーン2

【文楽】

時「あなたがた途中で中継ぎをなさるそうで」

【志ん朝】

時「あなたがた途中で中継ぎをなさるでしょうか？」

この演目に限らず、文楽の演じる「会話」は、一方が会話を最後まで言わずに、「ゼロの間」「発話のオーバーラップを示す間」（野村2000：42）で次の発話につ

なげることが多い。すべて言わずとも以下は推察できよう、というわけである。無駄を嫌う文楽に特徴的な部分である。

一方志ん朝の「会話」には上記波線部分のような問いかけや念押しが多い。会話に限らず独白にも多いのだが、これはあくまで会話のやりとりをしている相手を想定して、「会話らしさ」を重視した結果であろう。これもこの演題に限らず志ん朝においては特に多い手法で、文楽とは大きく違うポイントである。例9)での会話の分解も、この「会話らしさ」の演出が、狙いのひとつであるかもしれない。

3-7 言葉のいいかえ

志ん朝版で削られた文楽版での用語は次のようなものであった。「お盛物（おもりもの）」「赤飯（こわめし）」「ぞんざい屋敷（無礼講の場所、という意味）」「逗留」「唐紙」「房楊枝」「筋読み」など、遊郭で使用される専門用語である。これは「わかりやすさ」を優先するために、志ん朝の時代の観客に合わせた工夫であるかもしれない。

どうしても使用しなければならない場面での耳慣れない用語は、「搔卷（かいまき）」を「夜具布団」、「兜鉢→どんぶり鉢」などと言い換えをしている。

このように、言葉の意味のわかりにくいもの、音だけを聞いて意味を即座に理解しにくいものを、言わなかったり、わかりやすくしている点、また、言い回しも古くさい言い回しを避けている点などが志ん朝版では見とれる。

一方で、盃洗、上草履、瘡などは、文脈的に理解できそうな工夫はしているものの、そのまま使用し特に説明はしない。このあたりが志ん朝の用語に対するバランス感覚であったにちがいない。

3-8 削除・地の文の短縮

例12) シーン5 〈帰りがたる時次郎の説得に一応成功し、座敷が変わる場面転換の地の部分〉

【文楽】

ふたりの敵娼（あいかた）は決まってえますが、若旦那の敵娼をだれにしようかと……。ここの花魁で、齢が18で絶世の美人、名前が浦里という。ああいうやさしい若旦那に一遍出てみたいという、花魁のほうからのお見立てで……。座敷が変わって、台のものがくりこんでくる。ここは飲めや唄えの大騒ぎ。冴えないのは若旦那。玉のような涙をぼろぼろ、ぼろぼろこぼしてる。畳へのの字を書いてるてえん……。

【志ん朝】

なんてんで座敷が替わる。酒肴が運ばれてまいります。芸者衆が入ってきて、「こんばんはァ！」なんてんで、たいがいの座敷はウワアーっと陽気になるんですがね……。

志ん朝版では、時次郎や源兵衛、太助の様子は、これに続く会話のなかではっきりとする。また、文楽版では花魁の名前が出てくるが、志ん朝には浦里に関する説明は一切ない。このほかにもほとんどの地のセリフが短縮されていたり、文楽版には存在した部分を削除している部分も少しあり、これらは会話で噺を展開していこうとする試みと、地の文で落ちるトーンへの警戒、わかりやすさへの配慮が根本にあるように見受けられる。

4. まとめ

以上、見てきたことから、あくまでテキストレベルの志ん朝の文体的特徴をまとめる。

まず、志ん朝版は文楽版より会話のセリフの分量を長くとることによって、人物造形の深さ、笑いの確実性、わかりやすさの諸原理に基づいて噺を処理しているが、一方で地の文、さらにはわかりにくい用語は削除傾向にあり、ただ単に噺を長くしたわけではないことがわかった。

また、独白などでも「ねえ」「ね」「ええ」を使用し、口調のアクセントをつけるだけでなく、会話らしさを演出する。また、発話も疑問形や念押しなどで終わらせることでも会話らしさを醸し出している。これは文楽とは対照的であり、芝居やテレビ出演など、落語以外のメディアに出演した影響によるものかとも推察される。「会話らしさ」の演出はやはり志ん朝の文体的特徴とっていいだろう。

説明、理屈、情景描写に分量をさいていることから、各登場人物のセリフに説得力を与え、リアリティーを深めている。しかしこれは一方で「説明的」と批判されてしまう要素にもなりうるが、そうした過剰なセリフも不自然なく「会話」に盛り込む工夫が見られた。

なお、今回の比較は一編の比較でしかないので、今後は複数の演目での他の演者との比較を通して志ん朝の文体的特徴を探っていくべきと思うが、『明烏』のように、一時期完全なスタンダード版（『明烏』でいえば文楽版）が確立されたものがない限り、固定化したテキストが特定できない落語という芸能においてその演者個人の文体的特徴に迫ることは難しいのはやや残念なことである。

【資料】

★書籍

飯島友治編（1989）『古典落語 文楽集』ちくま書房

京須借充編（2003）『志ん朝の落語 1 男と女』ちくま書房

★CD

桂文楽『明烏』（小学館全集）1959年6月3日「日立演芸会」放送 音源提供 TBS

古今亭志ん朝『明け烏』（SonyRecords、1993）1981年4月15日「志ん朝七夜」

【参考文献】

- 今井邦彦 (1978) 「落語の言語学」『言語』7巻8号
- 色川武大 (1986) 『寄席放浪記』廣濟堂出版
- 大友浩 (2003) 『花は志ん朝』ぴあ
- 興津要編 (1972) 『古典落語 (上)』講談社
- 桂文楽 (1980) 『あばらかべっそん』旺文社 (初版は1957『芸談あばらかべっそん』青蛙房)
- 金沢裕之 (1985) 「落語における笑いをめぐって—古典と新作を比較して—」『言語生活』98号
- 京須偕充 (1996) 『らくごコスモス —— 落語、昨日今日明日』弘文出版
- 小出美河子 (1996) 「談話における誤解修正の方式—落語を資料として—」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第41輯3分冊
- (1998) 「談話における『話の逸脱』と『修正』—落語『厩火事』を例に—」『早稲田大学日本語研究教育センター紀要11』
- (1999) 「落語における『模倣』とその構造」『日本語研究と日本語教育』明治書院
- 諸芸懇話会・大阪芸能懇話会編 (1989) 『古今東西落語家事典』平凡社
- 立川志の輔監修、古木優・高田裕史編 (1995) 『千字寄席——噺がわかる落語笑事典』PHP 研究所
- 暉峻康隆 (1976) 『落語芸談』三省堂
- 暉峻康隆監修 (1998) 『CDブック 完全版 八代目桂文楽 落語全集』小学館
- 中村明 (2002) 『文章読本 笑いのセンス』岩波書店
- 野村雅昭 (1994) 『落語の言語学』平凡社選書
- (1996a) 『落語のレトリック』平凡社選書
- (1996b) 「談話資料としての落語—『火焰太鼓』を例として—」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第41輯第3分冊
- (1997) 「桂文楽のシグサー落語のレトリック・余滴 (Ⅲ) —」『国立演芸場月報』199号
- (2000) 『落語の話術』平凡社選書
- (2003) 「名人芸の言語空間 —志ん朝と枝雀—」延広真治、山本進、川添裕編『落語の世界2 名人とは何か』岩波書店
- パトリシア・ウェルチ／野村雅昭 (1996) 「落語『長屋の花見』のユーモアとフレーム分析」『早稲田大学日本語研究教育センター紀要8』
- 宮井捷二 (1982a) 「落語の意味論」『信州大学教養部紀要』16号
- (1982b) 「意味論からみた落語」『言語生活』72号
- 柳家小満ん (1996) 『わが師、桂文楽』平凡社
- 山本益博 (1974) 『さよなら名人藝——桂文楽の世界』晶文社 (初版は1972『桂文楽の世界』芸風社)

(あべ たつお／文学研究科日本語日本文化専攻博士後期課程)