

はなしの演戲性

川田順造

1、言述の三側面

えー、毎度馬鹿馬鹿しいことを申し上げてお暇を頂戴致します。今日は落語ということで、私は前座を勧めさせて戴きます。口承文芸として落語をとり上げる場合の私の基本的な関心は、奈良の大会（一九八七年六月）の時も申し上げましたが、簡単にもう一度繰り返します。

資料^[1]の初めのところにあります、言述には、情報伝達性と行為遂行性と演戯性という、三つの側面があると私は思うのです。一番目の行為遂行性は、イギリスの言語学者のオースティン（J. L. AUSTIN, 1962）が着目したことです。けれども、オースティンも、彼以後のサークル（J. R. SEARLE, 1971）等の批判や継承的展開においても、ほとんど問題にされていない演戯性ということを考えなければいけないのではないか。はなすという行為に含まれている演戯性、これが私は口承文芸の中で重要な意味をもつてていると思うのです。

情報伝達性においては、話の内容としての情報が真であるか偽であるか、あるいは新しいか古いかが問題になる。これはニュースとか学会発表などに典型的にみられるわけで、これらの言述では情報伝達性が第一に重要です。一方、行為遂行性はこれは儀礼言語のように、それを発話する者やそれを発話する場所が適格であるかどうかが大切だ。それが上手に言われるかどうかは第一次的な重要性をもたないわけですし、情報として新しいものはないのが普通です。それに対して、演戯性というのは、例えば古典落語、あるいは昔話のよう、同じ話で、もう情報としては聞き手が全くわかつている。何も新しく知る情報はないけれども、しかし何度も聞いて面白い。そういう言述というのがあるわけです。で、実際口承文芸の中で、この面が非常に重要であるにもかかわらず、今まで理論的な考察がなされていなかつたのではないかと思うのです。

同じ話をくり返し聞いて面白いのはなぜかというのは、これはすぐには答えの出ない難問です。この前の学会発表の時にもちょっと触れましたモール（A. MOLES, 1958）というフランスの音楽記号論の学者ですけれども、初めて美的認識の研究に情報理論を取り入

れた人だといつてよいと思います。彼が対象にしているのは音楽ですが、口承文芸のいま申し上げました問題を考える上に参考になるのではないかと思います（資料1）参照）。

モールの考えでは、意味的情報というものは他の記号体系への翻訳が可能で、普遍的な論理をもっている。そして行為を準備する。彼は例えれば意味的情報を音楽の場合は楽譜のレベルのものとして捉える。それに對して楽譜の意味的情報に基づいて行為を遂行する、実際の一回一回の演奏を美的情報のレベルとして想定しています。一般に美的意識を重視した情報の考察においては、この資料に示しましたようないくつかの対立、冗長であるかあるいは情報量が多いか、凡庸であるか独創的であるか、というような対立を考えることができます。この二項対立の後者、独創的であるとか、あるいは情報伝達度が大きい、つまり簡単にはわからない、今までの仕事りのようなことではなくて全く新しい情報も入ってくるということになると、それを理解するのにいたびれるわけです。周期性と秩序に対して無秩序。予測可能性と不可能性。平たくいってみれば、よく知っている古典落語とかおなじみの義太夫の一段を好きな太夫がやってるのを寝ころんで聞く、というようなそういう気楽さに対して、情報が新しくて緊張しなければ聞いていられないような、はじめて聞く小説の朗読だとか、現代音楽の新しい曲だとかそういうものが対比で生きる。何か全く新しいものだったならば、自分の持っている美的認識の枠組みではいま享受しつつあるものを簡単には把握できないわけです。慣れ親しんだものの方が、美しいものとして受け入れられます。けれども、あんまり同じでは陳腐になってしまいます。そこにや

はり何らかの新しさというものがなければ、感動が起こらないのではなかろうか。そういう問題が出てきます。

例えればここにあげましたメイヤー（L. B. MEYER, 1956, 1967）というこれも音楽情報理論の研究家ですけども、今のことに関連していえば、傾向（tendency）とそれからのずれ（deviation）というものの対比で、音楽における感興の問題を解明しようとした。つまり、情報量が小さいものほど予測可能なわけですね。歌謡曲なんかでも、少し慣れてくると、新しい曲を聞いても次に出るメロディの見当がつく。古典音楽の形式のはつきりしたものでも、そういう安心感がある。しかし、実際には、少しずつは予測に対するずれが生じてくる。知ってる曲でも、演奏によって、自分が予期していたものとは違う演奏になるかもしれない。そういう「傾向」に対する予期からの「ずれ」が感興を生むんだということをメイヤーはいつてゐるわけです。しかし、これは最後の方で私が取り上げてみたい中毒現象、つまり、音楽なんかお好きな方は経験がおありでしようけれど、「自分の好きな同じ曲、好きな演奏家の演奏したもの」を、もうレコードで同じものを中毒したように何度も聞いて、何度も感動する。そういうのはもう、予期に対するずれとか何とかいう問題じゃなくて、むしろ予期と同じものをまた経験したいと思うんですね。ですから、どうも中毒現象という問題を考えないと、メイヤーの傾向とそれが感興を生むという図式だけでは、口承文芸その他の一般的のパフォマティヴアートの、享受の楽しみというのは解

きあかせないのではないかということを考えるのです。

一、落語の特権性

日本の落語というのは、口承文芸を考える上で特権的な場を提供してくれると思うんです。ただ、今までもなく、演ずる側、享受する側ともに、明治以後は文字を媒介することがかなり多くなっています。明治になつて、速記というものがでて文字化されて読まれるようになります。しかし、三遊亭円朝の速記本の人気にはじまって、明治二十二年からは落語・講談の速記雑誌『百花園』が、月二回の発行で、発行部数一万五千部で明治三十三年まで二百四十冊も出る。演る方も、例えば八代目桂文樂に有名な『文樂ノート』といふのが残っていますが、あの人は、例えば昭和十年、當時大阪にいた三代目三遊亭内馬のところに行って、『富久』の稽古をつけてもらったときも、徹夜で細かい文字で原稿用紙びっしりに書いちやうんですね。先ず、書いて覚える。これはやはり、文樂の話芸のテキスト性、つまりディスクール（言述）としてもきらつと完成されて固定している、そういう性格とも関連してくると思うんです。

それから、文字との交渉という点では、江戸時代にも戯作との交流があつたわけです。漸家と戯作者というものは相互に、一人の人が作者になつたり、演つたりしたこともありましたし、それから明治になれば、特に円朝の落語が、二葉亭四迷とか坪内逍遙とかに大きな刺激を与えて、言文一致文学に影響を及ぼした。そういう点で、書かれたものとの関係が確かにあります。しかし落語というものが

は何といっても圧倒的に口承性に基づいた話芸である。速記やレコードができるまでは勿論ですが、できてからでもやはり、漸家の稽古というのは、師匠と弟子がサンで向いあつて、仕草を交えた口伝えでもつてやる。そういう風に口承性が豊かで、しかもそれが大変に洗練されている。しかも落語は、日本の口承文芸の資料の中でも音の資料がたくさん残されている。特にこの音の資料に恵まれているという点は、まったく特権的な状況でありまして、他の口承文芸は大部分文字化された資料しかない。昔話の語りの録音も、全体からみればごく限られたもので、しかも録音などができるようになつた時代以後は、もうたいていは昔話の語り手を探し出して、採録者がお願いして聞き出したというようなもので、実際に生き生きとした昔話の話の場でのライブ録音ではないわけですね。そういう点からいいますと落語というのは、まさに本来のパフォーマンスの場でのライブの状態での録音が一杯残っている。そして同じ人がやつた同じ話でも、違つた機会にやつたのと聴き比べられます。これは口承文芸、とくに語りのパフォーマンスを考える上で、大変貴重な面白い領域だと思うわけです。

二、落語の古典化

ところで、古典落語ということを考える場合、明治中期以後の変化というものが重要だと思うんです。これは暉峻さん（暉峻、一九七八）その他の本にも既に指摘してあることですが、歴史的に辿つてみると、明治になつても円朝の頃までは自作自演がたてまえで

あつて、漸家が自分で作つて、演る。これはつまり、さきほどの資料（イ）の対比でいえば情報量が大きいわけですね、新しい情報を新しい漸として漸家が提供する。そしてそれが受けるという面がある。誰だつたか、ちょっと忘れましたけども、明治中期の漸家の速記で、これは枕で言つてるんですけど、漸家には作るのが上手い人もいるし、話すのが上手い人もいる。両方揃つてゐる人は非常に珍しいというふうなことを言つてるんですね。

ところが、円朝といふ存在があまりに大きかつた。彼は漸も非常に上手かつたらしくて、九代目団十郎が彼の漸を聞いて、つくづく感心して、芝居は相手があるから相手が下手だと駄目だけど、お前さんは一人で全部できるからうらやましい、と言つたといふんですけども。そういう円朝や、自作自演の人たちがいて、次の世代になって、今度はそれまで蓄積されたネタの中から自分の柄に合つた、また時代に適合するものを選んで、それを話芸として洗練してゆくという傾向がつよくなつてきたようですね。

ただ、ネタの題を記した「ネタ帳」は江戸時代からあつて、文化四年の『滑稽集』には新旧六五〇のネタが載つてゐる。明治四十二年のネタ帳『昔漸百々』では四九五で、ネタ帳に記載されている総数からいえば、文化の頃すでに相当の蓄積があつたことがわかります。しかし明治の落語の速記を読むと、明治の漸家は江戸時代からのネタでもつとめて「当世風」をとり入れてやつてゐる。しかし後につれます落語の「古典化」がはじまつてからは、昭和の現代にいたるまで、「古典」落語は明治に創作または改作されたもの、ないしは時代設定されたものがきわめて多いというのはおもしろいこと

です。

それと同時にいわゆる真打話、トリネタとされてきた人情漸とか怪談漸、円朝の時代ですと塩原太助とか牡丹燈籠とか、そういう人情話や怪談漸といふのは、これは真打ちのやるものであつて、それに対しても落し漸、滑稽話はこれは前座漸だというふうな認識が江戸時代から明治の初めまであつた。それに対して、三代目三遊亭円遊、これは半腿引を出したナンセンス芸のステテコ踊りで受けたステテコの円遊とも呼ばれた人ですが、真打ちになつても滑稽漸をした。この人の速記がたくさん残つてゐるんですけども、読みますと意図して明治の新しい風俗を漸に取り入れてやつてゐるんですね。その当時の最先端のものを取り入れながら、古い話を作りかえているんです。またこの人によつてそれまでの人文話の一部が取り出されて、例えば『船徳』みたいに、この円遊が、『お初徳兵衛』という人情話から一部を取り出して、それを八代目文樂が継承したような滑稽漸に作り上げたわけです。それからステテコ円遊と同時代の、禽語樓小さんと呼ばれていた二代目小さんや三代目の柳家小さん。この三代目小さんといふのは、夏目漱石が『三四郎』の中で絶賛している人で、昭和の初めまで活躍した名人といわれた人ですけども、こういう人たちが、それまでの前座話をトリネタに洗練していくよ。

その背景はまたいろいろとありますね。明治になつてすごく寄席の数が増えたんですね。とにかく地方の人ほどつと入つてくる。で、東京のそういう急増した新しい人口、とくにお店奉公の若い人たちが娛樂を求める状況に呼応して、漸家の掛け持ちが多くなつて、どうしてもコマ切れの話になる。だんだん落語が、当時とすれば当世

風ではあるけれども、何か粗末になつてくる。そういう風潮を憂え
て明治三十八年、日露戦争の頃からですが、この頃は寄席は不景気
になつたんだそうで、それが終わつた頃に、第一次落語研究会とい
うものができます。資料回に主な参加者の名前が書いてあります
が、随分たくさん的人が参加して、第三次くらいからは八代目桂
文楽なんかも中心的人物になつています。

とにかく、明治時代に落語の速記者としても有名だった今村次郎
が中心になって、明治三十八年に落語研究会というものを作る。そ
して吉井勇とか久保田万太郎とか、そういう文人墨客が肩入れをして、
ここでいわば落語の話芸としての「古典化」が起つたとみる
ことができると思うんです。それまでは落語つていうのは、前から
あるネタを取り上げる場合も、常にアクリュアルなもので、円遊も
円馬も、当時の速記を読んでもたえず新しい事物を取り入れながら
時代に合わせてやつていた。当時の人にはれば、今の談志とか枝雀
のような「ナウイ」感じだったと思うのです。ところが、寄席をと
りまく実際の社会状態の変化の中で、今度は晰の世界でも古典化が
起つてくる。それからまた落語研究会といふのは今のホール落語
のハシリみたいなもので、いろんな講堂、日本橋クラブの講堂とか

そういう寄席じゃないところで、一般の聴衆を集めてやるわけです。
これが大変評判が良くつていつも満員だったそうで、そういうもの
を求める底流もあつたんでしょうが、とにかく時間をたっぷりとつ
てじっくり演る。ですからこれは、寄席を離れた場での、席亭の興
業上の思惑抜きの作品中心主義といえると思うのです。演目もあら
かじめ今度は何をやりますと予告してやるんですね。今のホール落

語では当たり前ですけれど、御承知のように一昔前までの寄席では、
喇叭が高座に上るとお客様が声をかけて注文を出す。そういう形での
客席との交流の中で落語がしゃべられていたのですが、今度は落語
「研究会」の中で一つの独立した「作品」として喇叭を練り上げるとい
う方向に行つたわけです。服装もそれまで一般的だつた着流しじ
やなくて、研究会ではきちんと袴をつけてやる。

で、参加者も資料に全部書き切れませんでしたがこんな少しじや
なくて、後で五代目志ん生や六代目円生なんかも参加してくるんで
すけども、落語界の一つの強い流れになる。落語研究会の青年部会
もできるというふうに、落語の古典化の上で大きな力をもつたわけ
です。それが戦後の第四次までつづいて一旦昭和三十三年に終わつ
た後、第五次が昭和四十三年からTBSの主催で、国立劇場で開か
れるようになりました。しかしここでは、明治後期以後のような状
況の中での落語の古典化というのとは、また時代背景が大分違っ
ていると思うのです。

四、反復してもおもしろいのはなぜか

同一話型の話を繰り返し聞いて面白いのは何故かという問題で、
奈良の学会の時に、アフリカの昔話の例をあげました。それでみま
すと、同じ話でも面白く聞かせる上手な話し手というのはディティ
ールで、つまり全体の話の筋としては同じですけども、細部、特に
人の感情の表現とか登場人物の話のやりとりとか、そういう所の面
白さがとくに重要だということが指摘できます。そういういわばテ

キストのレベルでの細部の変化、つまり、もしそれを書き取ったとしても、テキストAとテキストBは、同じ話型だけれども違うといふように指摘できるような、そういう変化が、細部にある。そのため面白かつたりつまらなかつたりするということが一ついえると思います。

第二には、テキストとしては全く同じ話でも、やる人によって面白くなったりつまらなくなったりすることがある。それは、ある落語のテキストを下手な人がただ間違わずに読むのと、名人が演るのと、これは大変な違いですね。下手な人が読んでも、テキストとしてよくできている落語なら、無論多少は面白いけどもたいしておかしくはない。下手な喇叭は場がもてないくらいのものですけれども、それを名人上手がやれば、テキストとしての言葉は全く同じでも、みんな笑い転げるというふうな、そういう違いがあるわけですね。で、それは何か、ということですけども、声のメリハリであるとか、間であるとかもありますけど、同時に、これは客観的には分析しにくいわけですけども、一種の声の魅力というふうなものもあると思うんですね。それからまた、落語は、資料の本にも書きましたように、講談と違つて仕草^{しそう}というものが重要です。で、声とか仕草の演戯性によつて、テキストとしては同じ話が面白かつたり、つまらなかつたりするということがあると思うんです。

これは一つの極限の例になると思ひますが、八代目桂文樂の喇叭は、一旦完成して板に掛けると、後は長い間に少し手直しするのもありますけども、テキストとしては何度も同じ。その中で同じ嘶で文樂が違う時に演つたのを繰り返して聞いてみますと、やはり、

出来不出来があるんですね。乗つて、声にも張りがあつて実に上手くできる時と、それ程でもない時とがある。これは本当に微妙な違いだと思うんですね。こういう声の特徴と、音の高低、強弱、リズム、間のとり方といった、いわば言語の超分節的な側面、そういう文字に書いたのでは消えてしまうような、「はなしの演戯性」です、それがやはり、落語の場合には大変重要なと思う訳です。そして落語は一つの典型ですけれども、同じことは昔話はじめ口承文芸一般に言えると思うんです。

例えば八代目文樂が得意にした『馬のす』という、短いし、ストーリーとしてはものすごく単純な嘶があります。釣りに行こうとして、釣り糸が切れまして、ちょうど家の前に馬が繋いだつたんで、馬の尻尾の毛を一本抜いて釣糸を修理する。そこへ通りかかった友達が、お前、馬の尻尾を抜いたのか、大変なことをしたという。それで心配になって、馬の尻尾を抜いたらどうなるんだ、酒を飲ませなきや駄目だというんで酒を飲ませて、ちょうど茹でていた枝豆も食べさせれるんですね。そしていろんな無駄話ををして、さんざん飲んだり食つたりして、勿体をつけて、その挙句に馬の尻尾を抜くと馬が痛がるっていう、そういうオチなんです。

たたたそれだけの話を、枝豆をうまそうに食いながら、場をつないで相手をじらす、これが実に面白いんですが、まさにテキストのレベルではちつとも面白くない、少なくともテキストとして一回読んだら、つまり、情報としてオチがわかつたら、二回目から面白くない話すけれども、声の魅力と間の取り方、メリハリ、その他でもつて、何度きいても面白い話になるのです。文樂が習つた三代目

三遊亭円馬なんかは、この友達が枝豆を食べながら無駄話をして相手をじらすところで、その時々のニュースを取り入れてやつて、しかも二十八日間習って毎日違う話をしたっていうんですけども、文樂もはじめはその日の出来事をとりいれて演つていたけれども、晩年の演じ方では、その無駄話も全部テキストとして決まっているんですね。それを前もって知つても面白い。これはやはり、そういうテキストとしての面白さだけではない、声による、はなしの演戯性ということが重要だと思うのです。

五、テキストの変化

同一話型のテキストの変化とはなしの演戯性という二つの問題を、落語について考える上で、資料的に書きましたようないくつかの事例をあげた訳です。勿論こういうものは挙げていけばもう、いくらでもあるわけですが、昭和の二大名人といわれて、しかもいろいろな点で対照的だった五代目古今亭志ん生と八代目桂文楽、その二人がなるべく共通にやつたものをとりあげて、同時に明治時代の速記も残つてるので、他の人もやつていていろいろなヴァージョンを参照できる、そういうものからいくつか選んでみたわけです。これは同じ話型、同じネタが、どういうふうにして、時代的に変りながら型としてできたか、あるいは細部が違つていて、やる人によつてどれだけ違うかということを考える一つの参考であります。

一番初めの『しめこみ』というのは、文樂や志ん生の漸は、空巣がたんすから着物出して風呂敷包みこしらえたところに主人が帰つ

て来る。逃げられなくて台所のあげ板を開けて中に入つてると、主人のあとからお内儀さんがお湯から帰つて来て、風呂敷包みは誰がこされたんだってことで喧嘩になるんですね。で、喧嘩の末に、七輪に掛けあつたやかんを大工の亭主が放つて、それが台所に転がつて熱いお湯があげ板の間からこぼれて泥棒の頭に掛かるもんだから、泥棒は驚いて出でくる。そして夫婦喧嘩の仲裁をすることになるわけです。お前さん見慣れない人だけど、どこの人だ、っていうふうなことになるんですが、結局、まあ、泥棒がいたおかげで夫婦が別れずにすむという話なんです。不用心だから戸締りを厳重にしろと亭主がいって、だけど泥棒が中にいるんだから外からしんぱり棒をかえ、というのがさげになつて、アーバージョンもあつて、それが『しめこみ』という題の由来になつているわけです。

これは一番もとは江戸時代からあつた話なんんですけども、明治に入つてからは、四代目三遊亭円生の明治二十三年の速記が残つていますが、これなんかをみますと、うらぶれた侍が、夜、雨宿りに寄つた家の戸が開いていて、入ると少し金目になりそうなやかんが目につく。それを盗もうとして中の夫婦喧嘩を立ちぎきするという話になつていて。そして、風呂敷包みを作るというくだりもないんですね。入つた家も後のヴァージョンのように大工ではなく魚屋で、夫婦喧嘩のとばつちりで煮立つた土瓶の湯を浴びて、喧嘩の仲裁に入る。後の文樂や志ん生の漸がもつてているおかしみは比較にならないほど少ないし、第一筋立てにすいぶん無理があります。それに何か全体に、暗い嘶です。もっともこれは、声の録音を聞いたわけではなくて、それこそ文化化された速記を読んだだけの印象でしか

ども。はじめこのお侍が、流しのそば屋を呼びとめてそばを食べて金を払わずに行かせてしまうあたりも、何だか暗い。ただ、面白いと思うのは、夫婦喧嘩のお内儀さんのせりふの中に、昔お前さんあたしに惚れて、言うことをきかせようとしてさところから包丁を出しておどかしたのをお忘れかいというくだりがある。これは、三代目小さんでは、はつきりクスグリになつていて「出刃かウンか出刃かウンか……」となつていますが、文楽では「ウンか出刃か、ウンかウンか」と、さらにクスグリとして磨きをかけられた型になつています。

同じ明治でも、明治三十年の三代目小さんの速記をみると、泥棒も横柄な侍ではない小心者のコソ泥で、全体に滑稽嘶の性格がつよくなっていますし、空巣がこしらえた風呂敷包みが、戻ってきた夫婦のいさかいのたねになるという、文樂、志ん生との基本的に同じ話型になつています。いま例にあげました四代目円生では、夫婦喧嘩の仲裁をするのに泥棒が二人に酒をのませる、盃のやりとりをさせるという、不自然な設定になつていますが、三代目小さんは、上方仲裁してもらったお礼に、亭主が泥棒に酒を振舞い、泥棒は酔つてそこに寝てしまうというふうに、最後のところで酒が出てきて、しかしその使われ方が円生とは違つている。三代目小さんは、上方の『盜人の仲裁』という嘶をとり入れたのだといわれています。文樂、志ん生では、この酒をのむだりはカットされています。昭和のこの二人のものにはそれぞれの違いもありますけれども、明治の二つのヴァージョンと較べてみると、全体にはるかに筋の設定に無理がなくなつて、いわば理づめに整理されていまして、登場人物の

心理の動きを重視している点が共通しています。そして文樂、志ん生の方が、滑稽嘶として徹底していて、クスグリもはるかに洗練されています。文樂のは夫婦喧嘩の途中で、情人をつくつたと疑われたお内儀さんが泣きじやくりながらものすごい早口でもって、なれそめの頃の事など愚痴るところがあります。で、この辺は原型は四代目円生のにもあります。文樂の方がずっと手がこんでいて、文樂一流のきめこまかなる工夫のあとが窺えます。このあたりが一つの聞かせ所なんですが、志ん生には庖丁のくだりもなく、もとと短くおおらかで、しかし志ん生らしくストレートに人間の心の機微を表現しています。

次の『干物箱』。これも、もとは江戸時代からある嘶です。『吹替息子』という題で、上方では幕末からやられていました。御承知のように、親父さんの監視つきで二階に暮らしている道楽息子の若旦那が、友達——ヴァージョンによつていろいろですが——の声色の上手いのを二階にあげといて、親父さんはちよつと湯を行つてくるといって吉原に遊びに行つちやう。その身代りは、息子の声色を使って下の父親とやりとりしているんですけども、とうとう父親が上つてくるはめになつてばれてしまう。そこへ息子が財布を忘れて帰つて来て、外から二階に声をかけると親父が怒る。そうすると、あいつはほんとうに器用だ、親父の声色まで使いやがるつていうのがオチなんです。

で、これも明治三十二年の三代目三遊亭円遊の、これがその後の現代古典落語の一つの出発点になつてるわけですけども、これと文樂、そして志ん生の演つてるのはずいぶん違います。しかし円遊と

文楽に共通してるのは、例え身代りになつた友達が、二階で息子あてに花魁から来た手紙を読むところがある。円遊のは身代りは竹庵という医者で、これは竹庵の方から火事道具の差ッ子一揃いを豪美に、身代りを提案することになっているのですが、竹庵が若旦那のお伴で登場したときに床の下に汚い越中禪を忘れてきたことが、花魁の手紙に大袈裟に書いてあつたりする。文楽のは身代りになるのは野鶴間風の善公という男で、やはり同じくだりがあり、この手紙を読むところは円遊より丁寧で越中禪の件もあり、クスグリが盛り沢山です。どちらも手紙を読んであれこれ独り言をいつてゐるうちに、つい大声になつて、下の父親にききとがめられる。逆に志ん生の『干物箱』には手紙を読むところはなく、身代りに頼まれる若旦那の遊び友達の貸本屋の善公が、親父さんに必ず訊かることとして、若旦那から教わつて書いておいて一所懸命答えるのが、俳諧の運座を行つたときの話です。運座で抜けた句として「大原女も今朝新玉の裾長し」というのがあり、そこからこの漸の上方での題には『大原女』というのもある。いかにも上方らしい趣向です。

つまり志ん生のは円遊が滑稽漸として改作する以前の古い型をどめており、円遊の弟子の三遊亭志う雀からこの漸を教わつたといふ文楽は、円遊系の型を受け継いだといえるのかも知れません。しかし円遊と文楽、志ん生の大きな違いは、時代設定に気をつかう文楽がこの漸の背景を明治末とし、志ん生のは不明確ながら、明治の大正頃、漸の中にも「昔」ということばで示していますが、とにかく演つている時よりはだいぶ古い時代のこととしてはなしてゐる。それに対して円遊の方は、当時の新しい風物を、漸の展開に必要が

なくともうとめてとりいれて演つてゐることです。旦那が番頭の踊りをけなすのに、「アレハ市区改正の踊りだネへ」といつたり、身代りの竹庵が二階の若旦那の部屋へ入つてあたりをみまわして、いろいろな洋酒を列挙するところ、「ブランデンを飲んでドロンケンに成るか……種々なものがあるなア。甘泉ベルモット麦酒葡萄酒ラムネサンパン日本酒イヤ牛の乳サッサ、お出なせエか。……ベルモットの徳利の中へ香水が這入つてやアがつた。……」などと、いかにも当時のナウい落語の花形だった人らしく演つてゐる。円遊のこの「現在性」に対して、文楽・志ん生のはやはりあくまで「古典」落語なんです。そして円遊のは、はじめ母親と番頭が出てきて若旦那の道楽をめぐつて、小言を言いすぎる父親とのやりとりがしばらくあるのですが、文楽・志ん生のは父親と息子の二人暮しといふ設定です。他の明治落語と昭和落語の違いとしても一般にいえるかと思ますが、昭和落語の方がはるかに無駄を省いて、ストーリーとしての一貫性や合理性を大切にしていることがわかります。そして登場人物の心理の表現に重点を置くのも明治と対比してみたときの、昭和のはなし方の共通する特徴といえます。

時間がありませんので、資料(1)の(3)から(9)までの事例の検討は省略しますが、これらすべてについて、いま(1)、(2)についてみたような話型の細部の演者による変異をたどることができます。話型やはなし方の継承や改変を見る上でも、落語が特權的な位置を占めていると思いますのは、落語の場合、誰がどのネタを誰に教わつたという伝承関係が、大看板といわれたような漸家の主な持ちネタについて、かなりの程度わかつてゐるということです。そしてそれぞれの

嘶の録音や速記録がのこっていることが多いので、くらべてみると

とができます。

また、事例(1)、(2)の検討でも触れましたが、話型やはなしの演戯性というもののあり方が、時代によつて變るその変り方も、落語の場合資料でたどれる場合がある、そんな点も、口承文芸として落語がもつてゐる特權の一つかないかと思います。

六、文樂と志ん生

こういう話の演戯性というものを考へる上で、昭和の名人でありライバルと称された八代目文樂と五代目志ん生というのは、いろんな意味で対照的なので、二人を対比してみるのは興味深いことです。

(資料(3)) 実例の検討が十分にできませんでしたので、それをまとめる意味であげてみますと、先ず八代目文樂の方は、話芸の作品と

しての洗練を重んじる。よくいわれますようにその点で大変な完全主義者であつて、一つの嘶を板にかけるまでにもう何年も稽古する。その代り一回出来上がるとは声と仕草のテキストとして固定して、何度も聞いても同じ。ただし、これは『素人鰻』みたいに、十八番中の十八番といわれた嘶でも、やはり、いろんなときのを聞いてると途中脱落があるのがあるんですね。鰻に糠をかけるところが脱落したりですね、そういう細かい言い落し、「脱落」は「くまれ」にありますけれども、しかし、その場での即興的な「追加」というものは、先ず、絶対ないといつていいと思います。

こういう彼の稽古のレヴェルで話を完成しようとする行き方に対

して、六代目三遊亭円生なんかは批判的でした。話つてえものは稽古だけで完成させるもんじやない、やはり実際板にかけて、寄席のお客との関係の中でできていくものだという考え方を持つてゐる人もいるわけです。つまり、聴衆との関係での一回一回のパフォーマンスの中にしか嘶というものは存在しない、ということです。で、これに対して文樂の嘶というのは、ある意味で文字化されたテキストにかなり近いものになつてゐる。そういう意味でも、一つの極として面白いと思います。文樂の落語は描写落語といわれますけども、特に人物の、個人としての人物の造形が見事なんですね。落語には八つあんとか、隠居さんとか、若旦那とかいろんな人物の類型があります。だいたいはそういう類型を操作して話ができるわけですから、文樂の独自性というのは、人物に個性を与えようとしたところにあるのではないかと思うんです。そのために彼の話には人物の固有名詞がうるさい程出てくるんです。たとえば『厩火事』でも、女髪結いのおさきさん、彼女が外に出て会つたのが姉弟子のおみつあんで、それから伊勢屋さんに行って、と、こここまかに固有名詞が出てくる。この固有名詞へのこだわりは文樂が最後の高座になつた『大仏餅』で、神谷幸右衛門というお侍の名前がとつさに出てこなくて、絶句して高座を降り、それ以来落語を口にせず三ヶ月余り後に亡くなつたという悲劇的な出来事に、象徴的に現われています。文樂にすれば『大仏餅』なんぞは演り馴れた嘶で、しかも前日もホール落語で同じ嘶をつつがなく演つてゐる。まあ七十九歳ですから、一瞬人の名前を思い出せないことがあっても、どうといふこともないんですけど、一つ名前が出てこないともうあとが出来

なくなるんですね、文楽のはなし方ってエの人は、あまり嘶がテキストとして完璧に磨き抜かれていて、一言半句にいたるまでキチンと出来ているから。おそらく発話のプロセスも、A→B→Cと、前のことばが次のことばを長い稽古の結果条件反射式によりおこしてゆくので、途中のBが出ないとC以下も出でなくなるんではないかと思うんです。

それに對して志ん生のはなし方は、AとBが入れ替つてもどうということはない。無事にCにつづいてゆく。まあ、比喩的にいえば、文楽のはなし方をシングルマティック（連辞的、統合的）とすれば、志ん生のはパラディグマティック（範例的、選択的）といえるかもしません。志ん生もはなしの途中で絶句することがよくあります。たけど、志ん生はそんなのはへっちゃらですね。思い出せないと、「エー、その、どうでもいい名前って」てなことでやっちゃう。それがまたお客様の爆笑を誘つて、どんどん話が進んでいく。志ん生の方は作品中心ってよりも、志ん生っていう人間が登場するってことでみんな喜ぶ。志ん生のはなし方ってのは、本当にもう客席と息が合つて、聞き手との関係の中でつくられてゆく、パフォーマンスとしての一回きりの話芸の極致です。志ん生のは、同じ話を何回か違うときに演ったのを録音や速記でくらべてみても全部違うんですね。それをお聞き手はまた喜ぶ。

志ん生の話芸で描いていく人間というのも、文樂のような個としての人物の造形にこだわらないで、よい意味で類型的というか、人

間の感情とか、ある真実というものをつよく表現する。志ん生の落語が寓話性があるといわれるのもそのためだと思うんですね。文楽の描写は克明で、計算されつくしていて、特に季節感つてのを良く出しますね。これはもう本当に見事なもので、資料の事例にも挙げた『穴泥』とか『富久』の、東京の師走の、からつ風が吹く年の瀬の感じ。『景清』では池の端の夏の夕立ちの感じ。『船徳』の、四万六千日の暑い盛りの隅田川。それから『明鳥』が昔の旧暦二月の初午。『愛宕山』、関西では愛宕山（まき）という、もともと上方ダネですけれども、これの新緑の感じですとか。こういうのは本当に、描写落語の極致といえるくらいのものです。それから文楽は時代設定も明確にする。嘶の中でお金の勘定も出てくる、その物価の問題もありますし、いろいろな風俗の時代考証というと大袈裟でけど、そういうことに対しても実に細かく気をつかっている。志ん生はこんなのはもうかなり大雑把ですね。『富久』なんてのは、千両富の話で、明らかに江戸時代ですから、ここで久藏（ひさし）っていう野幫問が、しくじつた旦那の家の近火見舞に馳けつけて、家財道具を担ぎ出そうとするくだりがありますが、そこで洋ダンスなんていつやうんですね、志ん生は。で、こういうのは聞いてるとちょっと変だと思うけど、志ん生全集ではさすがに「洋ダンス」というのが「茶ダンス」になつてますけども、残された録音にはそういうのがある。それから、もう、物価なんてエのも、時代的考証を全く無視してやっちゃうんです。そんな細部の問題を超えちゃう「はなし」の力が、志ん生はある。

それから、文樂の嘶は、他の人に比べて表現に無駄がなくて全体

に抑制されてるんですね。オーバーなところとか無駄なことばが全然なくて、それが品の良さになつてます。それに対して志ん生の方は抑制ということではなくて、ある面では言い直しかことばの無駄も多いが、反面大胆に省略して線の太いタッチではなす。こう、ズバッと人間の深淵をのぞき見るような表現があるわけです。文楽は仕草が上手なことでも有名でしたけども、志ん生ってのはあんまりからだは動かさないでなす。文樂は落し嘶に徹して、人情嘶とか怪談は全然やらなかつたですね。まあ、『景清』なんてのはいくらか人情嘶的な仕立てですけども、しかし、林家正蔵（彦六）とか、それから円生が得意にしたような、ああいう長い人情嘶、芝居嘶、怪談嘶は絶対やらなかつた。それに対して志ん生は、大変持ちネタが多くて、人情嘶や怪談嘶もよくした訳です。

七、話芸としての落語の特色

次に、落語の話芸としての特色を、これは他のものとも対比できますけども、特に講談と対比してみると、講談は読むのに対して落語は話す。^{はな} その他、講談の史実性に対して落語の虚構性、仕草のあるなしなど、資料的の対照表を御覧いただければおわかりの通りです。

八、中毒現象

とくに落語の話芸として特徴的な点だと思うのは、一人称の話法がものすごく多いことです。ものによつては全然、三人称の描写なしで、一人称の会話だけで全部成り立つてゐる嘶もある。しかも面白いのは独り言つてのが大変多面的に重要な役割を演じてゐるとい

うことです。実際にはあんなに独り言を声に出して長々ということはありませんでしょ。しかもそれで登場人物の考へていることや感情の表現だけでなく、情景描写や登場人物の移動、場面転換の描写までやる。しかし聞いている方は、その独り言を暗黙のうちにある程度虚構のものとして、つまり声に出されたものとしてではなく聞いているというところがあります。それでいて、独り言がつい大声になつて他の登場人物に聞かれたりもする。この一人称話法の多機能性といいますか、多層性のようなもの、これは落語の特色として、言語学の面などからももつと研究されてよいことだと思います。一般に、一人称の直接話法で話した方が、表現が聞き手の心にじかに伝わるので、わかりやすく、効果的です。とくに人間の感情表現についてはそうです。

こういういわば語法という観点からは、落語は講談の三人称主体の描写と対照的です。ローマン・ヤーコブソン（R. JAKOBSON, 1960）の用語をやや比喩的にあてはめれば、講談の言語機能がリファレンシャル（関説的）であるのに対して、落語の方はエモーティヴ（表出的）としてとらえられるかもしません。

第一は、話型として同じでも細部が一回」と、あるいは「話者」と

にちからでよりテキストのレベルで読みうる変化による感興の新しさあるいは更新によるもの。

第二は、この報告のはじめに述べました、声を用いたはなしの演戯性——文字化してテキストにしたのでは普通わからないもの——の違いによるもの、これには仕草の効果も加えて考えられると思ひます。

第三に、情報工学で「内部雜音」というそうですが、前に聞いたとき以後、聞き手の内部に起つた変化——忘れる、印象が薄れると、いうことも含めて——によるもの。

はじめの第一、第二の点は、発信側の問題であり、そこに変化があるのでくりかえし聞いてもおもしろいといえるのですが、第三の点は受信者側の問題で、発信する方がテープとかレコードとかまつたく同一でも、受信する方の変化が問題にされるわけです。

これに私は第四の側面として、一種の中毒現象とでもいふべきものを受けたいと思うのです。無論発信されるものが全く同一でも、受信者には、どんなにわずかでも必ず「内部雜音」による変化があるでしょう。しかしそういうものをこえて、嘲でも義太夫でも西洋音楽でも、好きな演目の好きな演者のものを何度も聞いても陶酔するというのではなく、これは単に、前回聞いたときから感興が薄れているからという消極的な理由だけでは説明がつかない。むしろ聞けば聞くほど、やつぱりいいと、しばらく聞かずにはいるとまたまもなく聞くきたくなるという、「中毒現象」だと思うのです。そして音の芸のこういう面は、口承芸を考へる上で、かなり本質的な重要な面だ

ちうと思うのです。たゞ、取り扱いがきわめてむづかしい。

この問題を考える一つの手掛りとしてとりあげてみましたが、

資料へに挙げましたアメリカの論理学者。ベースの記号の三分類です

(C. S. PEIRCE, 1960)。十九世紀末から第一次大戦頃までに主に発表した学者ですが、ヤーノブソンその他、音象徴など言語記号の有契約側面を重視する学者によって再評価されていることは御承知の通りです。ペースの説は、記号とその指示物の関係を有契約性——つまり約束によらない直接の類似性——の大小によって、記号を、写像 (icon)、指標 (index)、象徴 (symbol) の三つに分けて考えようとするもので、ソシュール以来の記号の無契約性を強調する立場に対し、有契約性の大きい写像の役割を重視している点に特徴があります。

私も言象徵性の果す役割の著しいアフリカの言語や口承文芸とつきあつてきて、言語記号における有契性を重視することに賛成なのですが（川田、一九八五）、ベースのとりあげているこの三種のものは、有契性が最も大きい写像も含めて、すべて記号であり、何かを「表象するもの」(representamen)です。で、これまで落語をめぐって述べて来ましたことの延長で私がこれに加えたいのは、何かの「表象」でない、それ 자체が魅力をもち、偏愛の対象となるそういうものです。声としての言語の機能を考える上で、そういうものを想定しないかぎり、先に申しました「中毒現象」というのは解明できないのではないかと思うのです。

う意味で、アイドルという英語の語源であるラテン語の複数形「イ

「**＼＼＼**」(idola) ハシマの名を振りに与へてみたまと思ふが。『ヘン』

△(新機関)』〔一九一〇〕東波文庫。

「**＼＼＼**」ハシマのいじばを思ひついたのは、一つにはフランシス・ヘン

AUSTIN, John L., 1962, *How to do things with words*, Oxford.

ヘン(一九二八、一九七八)の用語があぬかねどすが、しかゞくヘン

JAKOBSON, Roman, 1960, "Linguistics and poetics", in T. A.

ノのようだ、「すでに人間の知性を捕えてしまひて、心に深く根

SEBEOK (ed.), *Style in language*, New York, 三木茂雄訳説

おこして、『空虚な聽覚』) するやうに、概念の回り意味では

「言語論の講義」『一般言語論』、三木茂雄訳、一九七〇年所収。

なく、おしゃれのハテン語や、ギリシャ語の「**Η Ηιδολα**」(eidōla)

MEYER, Leonard B., 1956, *Emotion and meaning in music*, Chicago & London.

に含まっていた、偶像、崇拜物などの原意の語を用いたいの

MEYER, L. B., 1967, "Meaning in music and information theory" [1957], in L. B. MEYER, *Music : the arts and ideas*, Chicago.

です。声の写像のように、それが記号として何かを表わしてくるか

SEARLE, J. R., 1971, "What is a speech act" [1965], in J. R.

の価値があるのではないか、ある独特的の演劇性を伴なつた声、ハサウエー

SEARLE (ed.), *The philosophy of language*, London.

媒体自体が目的化して偏愛の対象となることだよ。

これはまだ試みにしてみた概念ですしおれから皆様の御批判

をいただいたり、落語その他の事例によつて検討して行かなければ

MELES, Abraham, 1958. *Theorie de l'information et perception esthétique*, Paris.

ならないと思ふが。

ハシマだいぶ端折つて急にだのに時間を超過しました。おぬしが

おひしょぶつや……。

参考文献

川田順造、一九八四、「口頭伝承論」『社会史研究』、日本H

SEARLE, Charles S., 1960, *Collected papers*, 8 vols., Cambridge.

『マタースタール』

SEARLE, J. R., 1970, *Speech acts : an essay in the philosophy of language*, Cambridge.

川田順造、一九八五、「音声の象徴性」「音の意味」「類音類義」な

SEARLE, J. R., 1971, "What is a speech act" [1965], in J. R.

『現代詩手帖』(思潮社)に連載の「轍」2、3、4回。筑摩

SEARLE (ed.), *The philosophy of language*, London.

書房刊(一九八八)の『轍』所収。

SEARLE, J. R., 1970, *Speech acts : an essay in the philosophy of language*, Cambridge.

眞嶺康隆、一九七八、『落語の年輪』、講談社。

セーラー、フランシス(桂寿一訳)、一九七八、『ノガム・オルガス

(1) 傳達の(1)情報伝達性(真偽、新旧)、(2)行為遂行性(適格性)、
(3)演劇性(感興)の三側面。同じ話をへりかえし聞く「おみくじ」
などのせなせみ(昔話、古典落語など)

A. MOLES (1958) 美的認識に情報理論を適用

information sémantique (意味的情報) \ information esthé-

tique (美的情報)

他の記号体系への翻訳可能／翻訳不可能

普遍的論理、行為を準備／行為を遂行

冗長度／情報量、凡庸さ／独創性、認知しやすい形式／情報

伝達度、周期性・秩序／無秩序、予測可能性／予測不可能性

L. B. MEYER (1956, 1967) tendency (傾向) \ deviation

(偏れ)

(四) 落語 口承性／文字 (速記、戯作、明治の言文一致文学との関係)

明治中期以後の変化：自作自演→ネタの反復・洗練

真打漸（人情漸、怪談漸）→前座漸（滑稽漸）をトリネタに

（三代目円遊、二、三代目小さん）

落語研究会（明治三八一昭和三三、第一次～第四次、初代円左、三代目小さん、八代目文楽、今村次郎、今村信雄、吉井勇、他）の果たした役割——落語の古典化、寄席を離れた作品主義（第五次、昭和四三はTBS主催、国立小劇場）

(五) 同一話型反復 (1) テキストのレベルでの細部の変化

(2) 声と仕草の演戲性
事例——

(1) 『じめいみ』原話「未しの浪」『新撰勧進話』（享和2）

四代目三遊亭円生（明治二三）、三代目柳家小さん（明治三

〇）上方落語『盜人の仲裁』を移入、八代目桂文楽、五代目三

古今亭志ん生

(2) 『干物箱』（大原女）、原話「物まねと人替り」『軽口花咲顔』

（延享4）→『吹替息子』上方で幕末より

三代目三遊亭円遊（明治二二）、八代目桂文楽、五代目古今

亭志ん生

(3) 『穴泥』、『穴藏の泥棒』原話「じんの棒」今年はなし』（嘉永年間）

三代目三遊亭円遊（明治二四）、五代目柳家小さん、八代目

林家正蔵、八代目桂文楽、五代目古今亭志ん生

(4) 『寝床』『素人淨瑠璃』原話『醒睡笑』（元和年間）『もののふはけふの物語』（寛永年間）→『和漢韻全』（安永4）オチも

現行の型

禽語樓小さん（明治二二）、三代目三遊亭金馬、八代目桂文

楽、八代目三笑亭可楽、六代目三遊亭円生、二代目桂枝雀。

初代柳家三語樓の型→八代目古今亭志ん生

(5) 『廐火事』『廐焼失』原話「不問馬」（？）『笑府』（中国明

代）、「廐焚子退朝曰傷人不問馬」『論語』による）→文化年

間より江戸で落語化

初代三遊亭遊三（明治二三）、三代目柳家小さん、八代目桂

文楽、五代目古今亭志ん生、五代目三遊亭円遊

(6) 『明鳥』新内『明鳥夢泡雪』（浦里・時次郎）→人情漸『明鳥後正夢』

三代目春風亭柳枝（明治二五）、四代目橘家円蔵（大正一五）、

三代目三遊亭円遊→三遊亭志う雀→八代目桂文楽、八代目三

笑亭可楽

寓話性、大胆な省略、仕草が少ない、人情噺、怪談噺もやる。
めちゃネタ多い、等。

(7)『船徳』、原話 初代古今亭志ん生作の人情噺 『お初徳兵衛
浮名棟橋』から

(人情噺型＝四代目橋家円喬 (明治三三)、五代目古今亭志

ん生、十代目金原亭馬生 滑稽噺型＝三代目三遊亭円遊 (明

治二二)、三代目柳家小さん、八代目桂文樂、八代目三笑亭

可楽、十代目柳家小三治、十代目金原亭馬生

(8)『素人鰻』『土族の鰻』『鰻屋』 原話 三遊亭円朝『土族の
商法』(汁粉屋)

初代三遊亭円左→三代目三遊亭円遊 (明治二四) →三代目三

遊亭円馬→八代目桂文樂、八代目三笑亭可楽。『鰻屋』

の型：五代目三升家小勝、五代目古今亭志ん生、六代目三遊

亭円生、五代目柳家小さん、二代目桂枝雀。初段桂春団治

(鰻を追って電車に乗り) 亭円生、五代目古今亭志ん生、八代
目桂文樂、八代目三笑亭可楽

(9)『富久』三遊亭円朝が実話を落語化したところ。

三代目柳家小さん (明治三〇)、五代目古今亭志ん生、八代

目桂文樂、八代目三笑亭可楽

II 八代目桂文樂と五代目古今亭志ん生の対比

八代目桂文樂——話芸の作品としての洗練、テキストとして固定、連辞的、「個」としての人物の造形（固有名詞へのこだわり）、描写克明（季節感を重視）、時代設定明確、表現の抑制、計算された無駄のない、落し噺に徹する、仕草が多い、わらべ少ない、等。

五代目古今亭志ん生——漸し手の存在感、自由な即興、範列的、

落語の話芸としての特色（とくに講談との対比）

『講談』
《落語》

はなす

よむ

虚構性

史実性

仕草あり

仕草なし

多元的・一人称
(独り言の多機能性)

主として三人称描写

表出的 (emotive)
関説的 (referential)

同一メッセージの反復享受

内部雜音、中毒現象、媒体の目的化 (idola)

idola (偏愛物) 一川田
icon (写像)
index (指標)
symbol (象徴)

signs (記号) C. S. PEIRCE (1960)

{

(かわだ・じゅんじゅう／東京外国语大学研AA)