

【第四二回大会公開講演】

「漫談」の起動

―大辻司郎の思想を中心として―

はじめに

口承文芸研究が研究対象の拡張を図ろうとする際の一つの方向性として、口頭芸研究の刷新があるだろう。^①ここでいう口頭芸とは、声としての言葉を用いて演じられるプロフェッショナルな芸をひろく指している。すなわち、口演そのもので対価を得る職業（生業）としての演芸のみならず、職業と密接に関わる表現技術も含まれている。たとえば政治家の演説や、喋り売の口上などが考えられる。また、楽器の伴奏ともなうものもある。あるいは、ともなわないものもある。なお、プロフェッショナルという言葉は、不特定の人々に見聞されることを前提に準備された専門性を指している。^②ハナス、カタル、ウタウといった発語行為を見渡すなかで、様々なタイプの演じられる声がどのような配置関係のもとに人々の喜怒哀楽を刺激し、感性や価値観をつくりだしたり、維持したり、更新したりしてきたのか。演

者／視聴者の距離感の演出、リアリティや共感の生成などへの関心をともないつつ、演者としての個人へのミクロな視点、および歴史的社会的文脈といったマクロな視点を意識した口頭芸研究の積み重ねは、大衆文化を論じる視野を広げていくだろう。

また口頭芸研究において、ジャンルの歴史的展開への注目は、テーマの発見を後押しするに違いない。ここでいうジャンルとは、送り手と受け手のあいだにおけるコミュニケーションに必要な、ゆるやかに共有される合意形成のための指標を指している。通説として持ち出される興隆や衰退を、多面的な角度から検証し直すうえで、ジャンルの境界を超えて伏流していく物語や芸、あるいは演者の転向（転職）は、ジャンル形成と大衆の期待の変容を追尾する際の基本的な視点といえるだろう。

筆者はこれまで、主に浪花節（浪曲）についての事例研究に取り組んできた。浪花節はおおよそ二〇世紀の初頭に、現在につながる口演形式を整え、それまで以上の人気を獲得していく語り芸であるが、その同時代に興隆してきたのが無声映画（活

真鍋 昌賢

動写真」である。無声映画には、弁士（説明者）によるパフォーマンスが付随していた。日本の無声映画における弁士が、観客の動員を左右する興行上重要な存在であったことは、これまでしばしば指摘されてきている。上田学は、「無声映画の弁士」の芸を、「近代と前近代の口頭芸が絡み合う地点に生じた芸能」と述べている。³ おそらく弁士／説明者の流れは、近現代の大衆文化史を口頭芸研究から検討する際に欠かせないテーマである。しかしながら、口承文芸研究で、それらは注目されることはなかった。活弁／映画説明は、近代に入ってから映画に付随するかたちで生まれた芸である。そういった意味では、口承文芸研究における研究意義を見出しにくいということがあるかもしれない。口承文芸研究の死角に入り込んでしまう声の力を可視化する工夫の一つとして、発語行為の解釈という視点が必要になってくることを別稿では述べた。⁴ いずれにせよ、弁士／説明者から派生していく声の系譜をその歴史的意義とともに追尾していく作業は、おそらく口頭芸研究の視野を広げてくれるはずである。

本稿では映画説明者の活動のなから分岐し、トーキーの登場とともに一層展開していった「漫談」に注目する。弁士／説明者の系譜は、さまざまなプロフェッショナルな声を生み出していく。そのひとつがここでとりあげる「漫談」であった。本稿では、演芸ジャンルとして「漫談」という名称を掲げた大辻司郎が、一九二〇年代後半から三〇年代初頭において、どのよ

うにその特徴を説明していたのかを可能な限り明らかにしてみたい。その際に、同業者であった徳川夢声、映画雑誌の編集者から喜劇役者となっていく古川緑波、つまり同時代の伴走者たちの見解も導きの糸としよう。

一 「漫談」の概説

「映画説明」から分岐して錬磨されていった「一人話芸」である「漫談」について鶴見俊輔は次のように解説している。

トーキー出現により、弁士が不要となつてからは、多くの元弁士が、この漫談に活路を求め、漫談家としてだけでなく、役者や司会者としても活躍した。漫談という話芸は、個性をよりどころとするために、伝統芸能として継承されることはなかったが、楽器の使用、扮装、声帯模写等のバリエーションを加えつつ、その基調にあるのは、風刺とナンセンスの精神である。⁵

のちに述べるように、「漫談」という演芸ジャンルの名称がうまれたのは、無声映画時代に遡るが、トーキー出現後に「元弁士」たちの「活路」の一つとみなされたことは間違いない。また「漫談」をレパートリーにもつ演者は、並行してさまざまな諸芸に取り組んだ。喜劇役者、ラジオ朗読、物真似、司会など

のほかに、雑誌などでの文筆活動もあった。つまり、舞台、ラジオ、映画、雑誌、テレビといったメディアの重層空間を行き来するタレント芸能人の源流のひとつがここにあるといっている。

また注意しておきたいのは、「伝統芸能」として「継承」されない芸であったという鶴見の理解である。師弟関係は見受けられるものの、師匠から弟子への芸の「継承」という性格が希薄である。つまり伝承という観点からは、「漫談」は研究の意義を見つけづらいということになるだろう。古川緑波は、大辻司郎と徳川夢声という二人の代表格が、明確な「色」をもっていると述べる。緑波いわく、「漫談」は落語や講談より「一層個性発揮」が「第一条件」である。徳川夢声の「漫談」は「一種の人生哲学」のようなものを含んだ、「限られた範囲のインテリ向きの高級人情話」で、「話の筋がある」という。一方、大辻司郎の方は、「話に筋がなくて、賑やかな、話のヴァイター」といえるものだった。そして二人とも、いわば「自分の苦勞」、「自分の人生経験」を表現しているのだという。しかし、ここでいう「特異な個性」は、教えてつくりあげるようなものではなく、弟子の養成はなかなか難しい。たとえ語りの技術を身につけることはできても、人生史のなかでつくられた交換不可能な「個性」こそが、芸を根底で支えて、いきいきとさせるということを緑波は述べている。大辻司郎には「あの容貌」、「あの奇声」という特徴、夢声には「酒飲み」という特徴があつて、芸が成立しているのだという。緑波は、「人間的色彩」を苦勞の末につかみ

とらねばならない芸として、「漫談」を位置づけている。つまりそれは、「漫談一代説」をとなえる立場の表明だった。⁶⁾

夢声自身も、落語と比較して、「漫談」には「何よりも明確な個性」が「絶対条件」だという。そもそも「漫談」には古典がない。落語が師匠から伝授されるが「漫談」はすべて「当人の自作」であるべきなのだという。落語家にももちろん「個性」が不可欠だが、それは「作品の内部に推し込め」られていて、「知らず知らず作品の外側に、にじみ出してくる」のだという。⁷⁾「漫談」においては、演者の「個性」がまずあつて、演者が自作されるという考え方は、緑波と共有されていたといえるだろう。

二 中説の時代—なぜ「漫談」をはじめたのか—

では次に、「漫談」が、無声映画時代に勃興していく背景を確認しておこう。緑波は、前説という、上映時間外の慣例的な説明について次のように述べている。

さも業々しくフロックコートを着込み、胸に薔薇の花なんかくっ付け金縁眼鏡をかけて反りかへつて出て来て、まだ写真も何も写されてないのに長々と説明をする。お客にお世辞を言ふ。愛嬌をふりまく。こんな芸当は今日の弁士はやりませんが、昔はこれを『弁士の前説』といつて非常に重要視したものです。⁸⁾

これは、一九三一年（昭和六）の時点から、すでに無くなっていた往年の「前説」を懐古した描写である。「業々しく」も、颯爽と登場しておこなわれるこうした前説は、映画そのものの説明である中説よりも重視された。給料が、前説の巧拙によって上下したので、「皆競つて苦心慘澹した」のだという⁹。

司郎は「漫談」をはじめうるうえで役に立ったのが、前説時代の苦勞だという。前説は「客に顔を知つてもらふためと人中へ出て恐れない度胸をつけるために非常によい修行にな」った。フロックコートや紋付で出てくる弁士がいるなかで、司郎は目立つために、久留米緋に、いがぐり頭といういで立ちで登場していた¹⁰。緑波は、変わった前説の一つとして司郎の演技を挙げている。「コツテリとお世辞を振りまく」かと思えば、時には「出て来て突然にプログラムを指したま、スーッと」引つ込んでしまつたりするのだという。司郎は、出で立ちの点で、また演出の点で、いかにして意表をつくかを恒常的に考えていたといつていい。もつとも客とのコミュニケーションの攪乱に意識をむける方向性は、停電時のおしゃべりや中説の警句などにも見受けられた¹¹。司郎にしてみれば、そうした攪乱を客との直接的な対峙のなかで恒常的に勘案していく試練の場として、前説があったのだらう。

緑波が懐かしんだこの前説は、無声映画から姿を消した。廃止する大きなきっかけをつくつたのが徳川夢声だといわれる¹²。そのきっかけとは、一九一七年（大正六）に公開された「シヴィ

リゼーション」だった。これ以降、中説が、パフォーマンスの全体そのものとなつていったのである。北田暁大が述べるように、夢声は、前説廃止を後押しし、なおかつ映像と音声の「意味的融和」が優先されていく地ならしをした¹³。それは、未来に訪れるトーキー映画の受容のあり方を先取りしていたともいえる。

司郎は、先に述べるように、客と対峙するコミュニケーションを得意とした。説明から積極的に逸脱し、映像に埋め込まれた笑いのコードに加えて予期せぬ新たなコードを埋め込んでしまふ司郎の説明は、緑波にいわせれば「邪道」であり、すでに「自分を発表する漫談」だった¹⁴。また、「漫談」の生い立ちを回想する記述のなかで、司郎は、落語・講談のように「独立して喋りたい」、喜劇映画の本数に制限されるのではなく「何時でも精一杯の仕事」をしたいと思つていた。また「立派な漫画」が表現しているようなユーモアをしゃべりたい、とも願つていた。文壇に「漫文漫筆」が「なかなか流行」しているという状況も視野に入つていたという¹⁵。夢声は、司郎の可能性を見抜き、スクリーンに従属する説明ではなく、ハナシに転向することを勧めていたという。それは、もともと落語家になりたかつた夢声ならではの慧眼だったかもしれない。その助言も念頭にあつただらう。司郎は、こつそり柳家小さんのもとに通い、落語を習い始めたという¹⁶。前説ではなく中説の時代へ。説明者が名実ともに、暗闇の詩人として定着していく映画興行のなかで、司郎

は客に対峙する説明ではない一人芸の世界へと踏み出すタイミングを図っていた。

司郎の旅立ちを最終的に急かしたのは、おそらくは関東大震災だった。震災により東京の映画館の多くが倒壊し、映画興行は一時不能になる。司郎はその状況のなかで、徐々に転身を図っていったらしいと夢声は記している。夢声の記述から伝わってくるのは、映画興行の復旧は思いのほかはやかたったことだが、独立した芸の開拓を都市空間の崩壊が皮肉にも後押しした。急速な復興の目撃は、「漫談」のタネとなる人間観察の機会を多々与えたに違いない。

「いよいよ、ハナシでやつて行こうと思うんですが」と、司郎は夢声に伝えた。落語とは違うもので、何かいい名前がないかとも考えていた。「漫画」にちなんで「漫談」という名称はどうだろうと相談したところ、夢声も賛同したという。⁽¹⁹⁾ 考えてみれば、それは「漫談」といえる芸だった、と事後的に回想される試みが、夢声にもいろいろあった。思い起こされたのは、夏目漱石作『吾輩は猫である』の「首縊りの力学」や、杉山其日庵作「法螺の説」といった物語の口演だった。⁽²⁰⁾ こうした文学作品を、夢声なりの演出を含ませて、声で再現することも、初期においては「漫談」的な芸とみなされたのである。鶴見自身が夢声を「創始」者としているように、「漫談」のルーツが夢声にあるという見方もある。しかしながら、夢声自身が述べるように、そういえば「漫談」かな、と思える芸は、それ以前にも

いろいろあった。落語のマクラ、講談のヒキゴトなども、蝶花楼馬楽、柳家小さん、三升家小勝らの「高座からの社会風刺」も、「立派な漫談」といつていいという。⁽²¹⁾ あるいは越後源次郎という役者が幕合にしゃべった時事問題は、「滑稽演説」とよばれたが、それはまさに「漫談」だったという。⁽²²⁾ ジャンル化しているとはいいがたい芸、あるいはジャンル化している芸の脇にそえられた部分のなかで、「漫談」だったと思ひあたるものは、様々に想起された。また「漫談」という語彙そのものが、一般的ではなかったにせよ、まったく用いられたことがなかったかという点、そうではないようだ。⁽²³⁾ しかしながら、それまでにない新しい演芸の名称として、「漫談」を掲げたのが司郎だったことに違いない。では司郎自身は、どのような考えのもと「漫談」を立ち上げていったのか。

三 「漫談」の思想

先に一九三〇年代半ばの緑波、四〇年代末の夢声、それぞれによる漫談論の一部をとりあげた。いずれも司郎と同時代を共有してきた者による総括的な持論であった。それらと重なりあう部分をもちながら、司郎は、どのようなジャンルイメージを主張したのか。最初に挙げるのは、一九三〇年（昭和五）に、司郎がはじめて刊行した単著『漫談集』の宣伝文である。

漫談は爽快な感じのスケッチだ！

カフェーの中でも、電車の中でも、工場の中でも街頭でも、一寸気の利いた話の種は本書だ。新鮮なタッチでスマートな話術で、日常茶飯のモダン化——これこそ百パーセントのモダンライフのシンボルだ。

全日本を襲撃した現代の寵児、漫談の本家本元、大辻司郎の粒選りの傑作集出来!!

「漫談」は「スケッチ」だという。その言葉には、観察をもとにして印象を写しとったものという意味が込められている。深く掘り下げた内容描写ではなく、軽く表層的な内容であるかもしれないが、自身の身におこったこと、世の中のことを掬いとるのが「漫談」だという。また『漫談集』は、「話の種」として

生活のなかで利用されていつてほしいのだという。浪曲などの語り物を、かくし芸として宴会で披露するのではなく、むしろ交遊の際の談笑で、移動の最中に、労働の合間に、立ち話の途中で、場つなぎや話題提供として、生活の様々なシーンで、そういうえば……、というようにさしはさまれるようなものとして「漫談」が紹介されている。もちろんラジオや婦人雑誌などによって「漫談」は全国的に認知されていくのだが、司郎はその消費者として、特に都市生活者をイメージしていたといっているだろう。それゆえに「モダンライフ」の象徴、あるいは知恵として「漫談」を印象づけていた。生活の局面にいきいきと取

り込まれていくことが理想として主張されている。また「漫談」の種は、「日常茶飯」に潜んでいる。もちろん目新しい、耳慣れない情報も「漫談」の素材になり得た。たとえばデパートの隠語だとか、洋行記なども司郎は文章による「漫談」として残している。しかしながら、「漫談」の根本としてむしろ司郎が強調したかったのは、日常のありふれた様子、出来事にも多分に「漫談」となる可能性が含まれているということだった。それらを、おもしろおかしい、あるいは人をはつと驚かせる話題へと変貌させる技術を、ここでは「モダン化」、つまり現在化とよんでいるのである。生活者の今において、なにげない出来事を注目される内容へと変換する技術を「漫談」と司郎は述べたかったのだろう。

少し長くなるが、「漫談」という語彙そのものに世間が注目しはじめた頃の回想をみてみよう。

漫談は洗練された話術ではなくて感じのスケッチ話、で結果は笑ふ話で、聞いて居る人は本当にありさうだと、うなづいてくれ、ばまあ良いわけなんです、日本には笑ふ話は断然落語がおさへてゐます。長い時代に沢山の名人を出してゐます。勇ましい話では歴史の先生の様な心持で話をする講談師があります。この堂々たる二つの大物を向ふに回して、さ、やかな私風情が漫談のひろめをした事は、かなりの冒険と愉快とで戦ひました。化物のラヂオで漫談を

放送して以来、地方一般にまるツきり流行致しました。(中略)毎日のラヂオ版を見ますと、運勢漫談、衛生漫談、修養漫談、家庭漫談(中略)何と数多い事では御座いませんか。二百近く出る月刊雑誌の目録を見ても漫談の数の多い事(後略)。如何に世を挙げて漫談の流行時代よ。何も私が漫談の自慢ぢやないが、この時代にきつと生れてくるべきものを運よく私が拾つただけの話である⁽²⁶⁾

「洗練された話術」ではなく、「感じのスケッチ」だという。なおかつ「笑つて」くれればよいともいう。「洗練」までいかにくてもよいというのは、新興演芸としてのいいわけのようにも読めるかもしれない。夢声が落語との比較のなかで、漫談の外延を確定しようとしたのと同様に、司郎も落語・講談との距離を意識していた。落語については牽制していたというよりは、むしろ愛着をもちつつ、そこからのように距離をとるかという考えであつただろう。「新時代の落語であり、講談であるような、何か今までにない型式の話がありそうなものだ」と常々思案していた夢声も、同様の考えだったに違いない。⁽²⁷⁾そもそも司郎は、先に述べたように小さんに教えを乞うただけでなく、自分の語り口が落語家の影響を受けていたとも述べている。⁽²⁸⁾

一方で、すでに蓄積されてきた講談の膨大な物語の蓄積を活用するという考えはなかったようだ。たとえば、司郎は次のように述べている。

よく地方や宗教、教育家方面の御家庭や宴会に行くと、なるべく勸善懲惡の爲になるお話を願ひ度ひと、御注文がある。これにはダアである。いさ、か恐れ入る。申し上げるすべもなくなつて引き下る事がある。(中略)だから私は漫談には五寸釘の虎兵衛や、神崎彌五郎の獅子退治と言ふ勇ましいものや、二宮損徳さんの貯金の話はしない事にして居る⁽²⁹⁾

勸善懲惡あるいは武勇伝といった講談についてまわる印象は、「漫談」が目指す笑いのためには、あまり必要がなかった。夢声が述べるように、たしかに「漫談」は自分で新たな演目をつくるという点が重要であつた。⁽³⁰⁾司郎にとつてもそこに、自分の芸の真骨頂を見出ししていたことは間違いない。しかしながら、それは有名な物語を排除するというのではない。むしろ、新派劇をはじめとしてよく知られた演目は、パロディの対象として格好の素材だった。⁽³¹⁾夢声は「時代感覚」が、「絶対条件」であるという。⁽³²⁾既存の演目であつても、それは「漫談」化が可能なのだった。

司郎が自負するように、「漫談」という言葉は、司郎が演芸の名称として掲げて以降、急速にひろまった。一九二〇年代末以降、電氣的に複製される声が氾濫する時代において、声の躍動感、臨場感を想起させるレットルとして、「漫談」という言葉は活字やラジオで濫用されていったのである。⁽³³⁾人口に膾炙する言

葉を打ち出したのはわたしだ、という自負が司郎にはあっただろう。その一方で司郎は、先に引用したように、「漫談」とは「この時代にきつと生れてくるべきもの」であり、それを「運よく私が拾っただけ」と謙遜もする。つまり、こういうことだろう。雑誌の量産、ラジオによる声の拡散というメディア状況のなかで求められる、言葉の流通と消費の多量性と加速性を体感するなかで、希求される言葉の質感をうまく言い当てる言葉が「漫談」だった。皮膚感覚では気づきながらも、まだ言語化されるメディアの網の目のなかの声の位相を、見事につかまえた気分させる言葉として、「漫談」は受けとめられていった。ざつくばらんなまとまりのなさを暗に言い訳しつつも、発語者自身の実存を根っこにかかえた言葉であるとさりげなく主張する発語行為を、しっかりと言い当てる言葉が「漫談」だったのだらう。

引き続き、司郎の「漫談」像に接近していくことにしよう。「漫談」というジャンルを立ち上げていった二〇年代末から三〇年代の初頭において、司郎はどのようにそれを説明していたのか。以下に司郎の「漫談」思想の特徴を三点挙げていきたい。

①サンマンチック―筋運びの奔放さ、制限のない演出

大辻司郎は、旧知の仲であった柳家金語楼と「怪獣征服」という喜劇映画の紹介を対談形式でおこなっている。外国映画をどのようにおもしろく紹介するのかという話題になったとき、

落語のかたちに流し込んで紹介するのは難しいと金語楼が述べる。それを受けて司郎は次のように発言する。

大辻 漫談ならい、ね。つまり漫談は「サンマンチック」でなければいけないし、それに勇ましい音楽を入れて格闘の感じを出したり、楽器を使つてライオンを鳴かしたり出来るから。それもいい、お話だね。それぢや一つ即席に漫談でやつて見ようぢやないか。漫談をこさへてみようぢやないか。

金語楼 さう、漫談の方がい、だらう。無責任で。

大辻 おい／＼よせよ。漫談が無責任つていふ定義を下すなよ。漫談は他に実際あることでなければいけないのだよ。³⁴

「サンマンチック」であることこそが、「漫談」らしさなどだと司郎は言う。少なくとも司郎が立ち上げようとしていた初期の「漫談」は、一貫した筋のある物語ということに重きをおいていなかった。緑波がバラエティとよんだのは言い得て妙だった。緑波の隠喩は、たとえば新語辞典で、「漫談」がデパートやレビューにたとえられたことも通じているだらう。³⁵しかしながら舞台でのパフォーマンスが成立するためには、オチあるいはそれに類するものがある方がよいという考え方もあった。実際、夢声は、オチはあってもよいが、なくてもかまわないと説明している。³⁶必要条件としてオチが入らないという点は、少な

くとも初期の「漫談」には共有されていた。

一人で演じる言葉の芸というのが、「漫談」の基本となる。しかし実際にはラジオでは、掛け合いで演じるものが放送されることがあり、また楽器演奏を伴うこともあった。⁽³⁷⁾効果音の工夫においては、落語と鳴り物の関係を超越する可能性を考えていたのかもしれない。こうした演出はラジオやレコードで活かされていく。演出の型にとらわれないことそのものが、司郎にしてみれば新興芸の可能性として重要であった。

②ありそうだーリアリティの担保

右に挙げた金語楼との対談のなかで司郎は、「実際あることではなければいけない」と述べている。「聞いて居る人は本当にありさうだとなづいてくれ」ればよいという先の引用と共振する発言であり、追求する共感のあり方が端的に出されていると考えてよい。つまり現実にあった出来事そのものを語るというよりも、むしろ現実に着想の発端を得ながらも、ときには大胆に加工して、創作するということを意味していたと思われる。司郎が一九二〇年代末において、既存の落語よりもいっそう、同時代の人々に「ありさうだ」と思ってもらえる演目をつくりたいと考えていたことが想像できる。「漫談」を発売した当時、司郎が演目を生み出すために基本としたのは、現実の観察であった。新聞の取材では次のように述べている。

『漫談はですね、落語と違って取材が生々しい実生活に触れてゐなければいけない。架空の大ボラを吹いたつて、聴衆は心から笑ふものぢやありませんよ。へたな漫談はキンタマの抜けた牛みたいなものです』（中略）『まづ芥溜からです。新聞の社会記事、雑誌は勿論、漫談の材料は街頭のどこにでも落ちてゐます。殊に床屋、おでん屋、い、漫談の畑ですなあ。僕は銀座の松屋の地下室でいつもこの坊主頭を刈つて貰つてゐますが、頭のうへが丁度四ツ角のウインドーの下でせう、舗道のスカイ・ライトを通して見える銀座の縮図、蒸しタオルから眼だけ出してザツト眺め□□□（？）……ウインドーの人形に見惚れているモガ・モボの動き、靴、フエルトに絡まる□（？）の波……銀座を地下から見た此情景は、正に床屋哲学のい、思索材料であらなければならぬのです』⁽³⁸⁾

「心から笑ふ」ためには、「生々しい実生活」を掬いとるのが肝要であり、そのためには「取材」が大事なのだという。当時において、落語よりも同時代の「実生活」にいっそう隣接する内容を司郎が目指していたことは間違いないだろう。では取材はどのような場所でなされるのか。雑誌、新聞の記事はもちろん、床屋、おでん屋といった生活感情や世間への関心が吐露され、交差する小さな場に、些細な「漫談」のタネが落ちている。銀座を忙しくいきかう着飾ったモガ・モボを、彼女ら彼らの視

線とは異なる角度で床屋から眺めているという描写は、モダンライフを冷静に観察する様子を象徴していた。司郎は同時代人の喜怒哀楽、さらに「日常茶飯」をみえやすくする場の例として床屋を挙げたのだ³⁹。少々、下品な言葉遣いがみられるが、それは、新たな演芸ジャンルへの注目を得ていくための過剰な表現であり、戦略であつたかもしれない。

③生活の手段―万人に開かれた発語行為

「日常茶飯」の「モダン化」という考え方は、「漫談」が演芸である一方で、生活者である万人に開かれた生きる工夫なのだという思想につながっている。司郎は、「漫談」の追いつきを説明する雑誌記事で「皆様、どうぞ人生を明るくお暮し下さい。二つある言葉なら、面白い言葉の方をお使ひ下さい」と呼びかけ締めくくっている。言葉をもとに人の間にある生活の手段としてとらえていく考え方は、あるいは「漫談」の身近さについて、司郎は『婦人界』のインタビュのなかで「話術が如何に世の中を明るくするか、如何に人生をハッピーにする」か、ということを考えていたとして、次のように述べている。

言葉で絵を書く、ポンチ絵を描く。それは即ち漫画の代りに漫談であると考へたのです。漫談という言葉を使用したのは私が初（ママ）まりです。漫談は生活から生れ、人間が息をして居る以上、絶対にたやす事の出来ない、明るい

生活の手段であります。私はその意味で、この漫談を家庭に取り入れて真に楽しい明るい生活を味つて頂きたいのです。⁴¹

「漫談」は、言葉でえがくものであり、漫画と違って誰でもできる可能性があるのだという。またそれは、生活から生まれてくるものだという考え方は、先述の②とつながっている。またそれは、人間の生活と密着している以上、「たやす事の出来ない」普遍的な、「明るい生活の手段」なのだという。司郎は、たとえ話として、夫の帰宅を待っていた妻のその日の報告を挙げている。「保険会社の決算報告」のような事務的なものではなく、「漫談」化してやってみればよいという提案だった。その仮想された例とは、「支那人」の「物売り」が自宅に売り込みに来た事を、臨場感を演出しながら話すというものである。カタコトの日本語を用いながら演出たつぷりに話す様子は、現在の感覚からすると、居心地の悪い他者表象ともいえるのだが、夫婦のやりとりのなかに「漫談」を取り入れたたとえ話の描写からは、言葉の運用を通して家庭の雰囲気が変わるという⁴²ことを示したいという意図がうかがえる。

このインタビュは、婦人雑誌に掲載されているという点にも留意しておく必要がある。司郎は、一九三〇年代において、婦人雑誌上での寄稿を求められていく。家庭に入り込む演芸という売り込みを意識的におこなっていたという見方も成り立つ

だろう。「洗練」されていなくてもよい、「感じのスケッチ」で「ありさうだとなづいて」くれればよいという姿勢は、雑誌読者に対する間口の広さをつくり出していたのである。司郎にしてみれば、銀座の街角のみならず、家庭のなかにも「漫談」のタネが落ちていたのだ。それは、婦人雑誌との相性の良さを体現していくことにもなっていた。

おわりに

ここまで、口承文芸研究の対象をひろげていく立場から、無声映画の弁士／説明者への注目を喚起し、既存の語り芸から差異化しつつ、大辻司郎が思い描いた初期の「漫談」像を明らかにしてきた。形式にとられない散漫さ、ありさうだというリアリティ、生活手段としての運用という三点を、ひとまず指摘したことになる。緑波が的確に説明していたように、司郎の「漫談」は、徳川夢声のそれとは異なる特徴をもっていた。司郎は、「漫談」という新たな演芸ジャンルのイメージを定着させるために、漫ろ話としての性格を、説明の上で、また芸風の上で体現しようとしていた。

「漫談」は演芸であるとともに、言葉を用いし、一人ひとりが生活のなかに笑いを生む技術であった。その意味では、「漫談」の演者も人生史と生活環境をかかえた固有の人間でありつつ、何を観察・発見し、言葉につむぎ、どのようにそれを表象する

のかというセンスと技術を洗練させていくことの専門家なのだった。聴衆と演者が生活者として地続きの世界に生きているという感覚は、程度の差こそあれ大衆的な演芸に共有される生命線であるが、一九二〇年代末において、そのことを大辻司郎は鋭敏く自覚していた。「日常茶飯」の「モダン化」とは、生活の諸相を、躍動感をもつ言葉のなかで表象していく。現在化していくという目標を掲げたキャッチコピーだったのである。

時代の潮流に一気に乗った「漫談」は、一九三〇年代以降、どのように消費されていくのか。今後さらに追尾するなかで、その可能性と限界を論じてみたいと思う。

注

- (1) 口頭芸研究の研究史上の意義については、拙稿「語り物」から（口頭芸へ）（『日本民俗学』二七〇、二〇一二年）参照。
- (2) 口頭芸概念の基本的なイメージについては、拙稿「特集について」（特集「口頭芸研究の可能性」）『比較日本文化研究』一八・二〇一六年、七—八頁。
- (3) 上田学「弁士の系譜——政治演説から無声映画へ——」『比較日本文化研究』一八・二五頁。
- (4) 拙稿「声の力のつかまえ方——大辻司郎の映画説明を例として」橋弘文他編『文化を映す鏡を磨く』せりか書房、二〇一八年。
- (5) 「漫談」鶴見俊輔他編『コミュニケーション事典』平凡社、一九八八年、五〇六頁。

- (6) 古川緑波「漫談の歴史―新漫談論、漫談の将来―」『漫談競演集』(『日の出』一九三三年二月号別冊附録) 一九三三年、一三九―一四〇頁。
- (7) 徳川夢声『話術』白揚社、一九四九年、一七八―一七九頁。
- (8) 古川緑波「活動弁士の話」『キング』一九三二年、七巻九号、二六五頁。
- (9) 同右。
- (10) 徳川夢声他「漫談四人男漫談会」『漫談競演集』(『日の出』一九三三年二月号別冊附録)、一二二―一二三頁。および、大辻司郎「漫談物語(三)」『東京朝日新聞』一九二八年八月二二日付朝刊、五面。もつともこの見解、すなわち前説を経験した説明者が漫談に向いているというという見通しについて、古川緑波は否定的であった。「一代説」を掲げる緑波にしてみると、偶然にも二人の代表格が出てはいるが、「弁士」であれば誰でもできるかというところではないという考えであつた(前掲古川「漫談の歴史」、一四〇頁)。
- (11) 前掲拙稿「声の力のつかまえ方」、二五一―二五六頁。
- (12) 徳川夢声『くらがり二十年』アオイ書房、一九三四年、六七―七三頁。
- (13) 北田曉大「誘惑する声／映画(館)の誘惑―戦前期日本映画における声の編成―」『岩波講座近代日本の文化史六 拡大するモダンティ』岩波書店、二〇〇二年、一三一頁。
- (14) 前掲古川「漫談の歴史」、一三六頁。
- (15) 大辻司郎「漫談の生立」『キング』五巻三号、一九二九年、二七九頁。
- (16) 前掲徳川夢声他「漫談四人男漫談会」、一二〇頁。
- (17) 徳川夢声『いろは交遊録』鱗書房、一九五三年、一〇一頁。
- (18) 前掲徳川『くらがり二十年』、一七三―一八〇頁。
- (19) 前掲徳川『いろは交遊録』、一〇一頁。
- (20) 前掲徳川『話術』、一七三―一七四頁。
- (21) 前掲鶴見「漫談」、五〇五頁。
- (22) 前掲徳川『話術』、一七五頁。
- (23) 前掲徳川夢声他「漫談四人男漫談会」、一二三頁。
- (24) 国立国会図書館サーチ、あるいは朝日新聞記事データベース聞蔵Ⅱなどで検索をしても、一九二〇年代以前に「漫談」という語彙が用いられていた例を見つけることができる。
- (25) 大辻司郎『漫談集』(千倉書房、一九三〇年)の新聞広告(『讀賣新聞』一九三〇年、一〇月二五日付朝刊、一面)による。
- (26) 大辻司郎「漫談の漫談(二)」『東京朝日新聞』、一九二八年八月二〇日付朝刊、六面。
- (27) 前掲徳川『話術』、一七三頁。
- (28) 前掲徳川他「漫談四人男漫談会」、一二二頁。
- (29) 大辻司郎「漫談の漫談」『徳川夢声 大辻司郎 漫談集』春江堂、一九二九年、四一六頁。
- (30) 前掲徳川『話術』、一七八―一七九頁。
- (31) たとえば、「高級掛合漫才」の形式をとった「漫談」として飯田蝶子とともに「ホトトギス」(「けふはお盆だ んんまも笑へ

おなじみの大辻司郎と蒲田の女優飯田蝶子の二人が高級万歳式に掛合で笑はせるサンマンチック「ホトトギス」『讀賣新聞』一九二七年七月一六日付朝刊、九面）を、あるいは単独で「金色夜叉」（朝のお葬式とモガが一番鬼門 漫談「金色夜叉」のヌシ 大辻司郎の偽らぬ告白」『讀賣新聞』一九二七年九月三日付朝刊、一〇面）を口演している。こうした新派劇でよく知られた演目は、格好のパロディの対象だった。

(32) 前掲徳川「話術」、一七九—一八〇頁。

(33) 拙稿「芸としての「漫訪」——一九三〇年代における「主婦之友」と大辻司郎——」『比較日本文化研究』一八、二〇—二六年、三四—三六頁。

(34) 大辻司郎・柳家金語楼「落語家と漫談家の対話 映画「怪獣征服」を見て」『サンデー毎日』一九二八年二月一六日号、二六頁。

(35) 前掲拙稿「芸としての「漫訪」、三四—三五頁。

(36) 前掲徳川「話術」、一七五—一七六頁。

(37) 注(31) 参照。他に、飯田蝶子、柳家金語楼と掛合で裏長屋の住人を演じて「漫談」を放送している（「漫談」『讀賣新聞』一九二七年一〇月三〇日付朝刊、九面）。この二人とはレコードでもしばしば共演した。また「銀ブラ」を扱った「漫談」の放送は伴奏入りであった（「漫談 出た出た銀ブラを急ぐ」『讀賣新聞』一九二八年九月四日付朝刊、九面）。

(38) 大辻司郎・図書室係「漫談でない漫談——芝園館弁士控室の隅——（下）」『読売新聞』一九二八年二月一日付朝刊、四面。

(39) 司郎は「日常茶飯」を「漫談」の出発点に据えながらも、プロの演芸としてそれを維持するために、どんな欲に新奇な話の種を求めていくことになる。観察は自身の身体性を中心におきながら、様々な方向へと向けられていく（前掲拙稿「芸としての「漫訪」」。こうした消費される「漫談」についてはさらに考察が必要だろう。

(40) 前出大辻「漫談の生立」、二八〇頁。

(41) 富士子「我等の漫談家大辻司郎氏」『婦女界』三九卷四号、一九二九年、二〇八頁。

(42) 前掲富士子「我等の漫談家大辻司郎氏」、二〇八—二〇九頁。

「付記」講演内容のうち、大辻司郎の映画説明についての考察は、拙稿「声の力のつかまえ方」（注3参照）のなかに既に記した。本稿は、司郎の漫談に関わる部分に焦点をしぼり、講演後に加筆したものになっている。

（まなべ・まさよし／北九州市立大学）