

落語の身体論(9)【番外篇】圓朝と團十郎

Somatics of Rakugo (9)【Side Story】 Enchō and Danjūrō

小林 昌廣 (IAMAS)

Masahiro Kobayashi (IAMAS)

1 圓朝と五代目菊五郎

三遊亭圓朝と歌舞伎のつながりと言えば、やはり怪談噺をもってその連関を云々するのが常道であるかもしれない。たしかに、『文七元結』と『芝浜』を別にすれば（現在の評価は別だが、この2作品は圓朝の代表的作品とは言いいがたいので）、演じられるのは『真景累ヶ淵』『牡丹燈籠』『怪談乳房榎』のみと言ってよい。

そして、それらの作品は五代目尾上菊五郎（1844～1903）によって出演されたものばかりなのである。菊五郎が圓朝の作品が「歌舞伎化」されたものにいつから登場したのか、それはよくわからないが、圓朝作品の歌舞伎化という歴史から見れば、明治12年（1879）4月に東京・春木座で初演された『業平文辞松達撰』が嚆矢であり、これは片岡我童（二代目、のちの十代目仁左衛門）・我當（三代目、のちの十一代目仁左衛門）らが出演した舞台であったため、菊五郎は共演してはいない。また明治22年（1889）の11月、やはり春木座で上演された『栗田口露一節裁』があり、これは十五代目市村羽左衛門（1874～1945）が主演を務めている。羽左衛門は大正年間に『業平文辞松達撰』を何度か演っており、そのプロマイドも残されていて、実は「圓朝と羽左衛門」という主題もまた気になるところではあるのだ。

菊五郎が出演したのは、明治25年（1892）東京・歌舞伎座における『怪異談牡丹燈籠』であり、これは大当たりをとったのである。菊五郎の成功によって、圓朝は怪談噺の名手となり、また「夏の歌舞伎は怪談」という流れができたのであろう。

圓朝は河竹黙阿彌と親交があった。ふたりとも江戸時

代には怪談を得意にしていたのだが、文明開花により幽霊は神経症患者の幻影であるという説を聞き、圓朝は「真景累ヶ淵」を書き、黙阿彌は「木間星箱根鹿笛」を書いた。しかしふたりとも後年は再び怪談に戻って、圓朝は若い頃に中国の「剪灯新話」の翻案、浅井了意の「御伽婢子」から創作した『怪談牡丹燈籠』の速記本を明治17年（1884）にはじめて公刊した（渡辺、2012）。

本稿⁽¹⁾でも何度か登場してもらっている岡本綺堂も「大劇場で圓朝物を上演したのは、ほとんど五代目菊五郎の一手専賣といふべきである。それは人情話の性質上、すべてが世話狂言式の物であるから、團十郎や左團次の出し物には適しない。もうひとつには、菊五郎と違って團十郎等は、人情話の脚色物などを喜ばなかつた爲でもある」と述べている（岡本、1957）。「それは人情話の性質上、すべてが世話狂言式の物であるから…」と綺堂が述べているように、五代目菊五郎は世話物を得意としており、それがのちの六代目、現在の七代目へと継承されているのは、周知のことである。世話物は、「文化デジタルライブラリー」によれば、「江戸時代の庶民からみて、現在の生活を題材にして作られたものです。登場人物は、当時の町人が中心です。物語の多くは、江戸時代に世間で起きた事件を題材にしています。義理人情を中心に描いたものが数多く上演されました。庶民にとっては作品の世界が自分の生活に近いので、登場人物に同情したり親しみを感じたりできたのです。現在のテレビドラマと同じような感覚です。」とあるように、江戸時代の現代劇である。そのなかでも特に写実的な演出、演技が濃いものを「生世話物^{きぜわもの}」と呼ぶが、これは現代では当

時の生活習慣を写す貴重な鏡となっているのである（その意味ではいわゆる江戸落語も同じ性質を有している）。

五代目菊五郎は、なかでも「生世話物」を得意としていた。二代目河竹新七（のちの黙阿彌）が文久2年（1862）に書き上げ、芝居が3月に江戸・市村座で上演された。『青砥稿花紅彩画』（白浪五人男）であり、主役の弁天小僧菊之助を初演したのが数え17歳になっていた十三代目市村羽左衛門、のちの五代目菊五郎であった。主役の名にあえて「菊之助」を冠したことは、彼がいずれ「菊五郎」を襲名することを予告して余り有るものだったし、弁天小僧の容姿や所作は五代目菊五郎そのものであったのだ。

ところで、十三代目團十郎白猿を襲名した市川海老蔵は、その前名先代新之助時代に「白浪五人男」の弁天小僧菊之助を演じている。平成10年（1998）10月の国立劇場である。評論家の犬丸浩は、その時の印象を「彼の弁天小僧は、『青砥稿花紅彩画』という外題、すなわち『錦絵美』の様式性に塗り込められるのではなく、斬れば血が出るような、生々しい存在感に満ちていた。それは、期せずして作者・河竹黙阿彌の描こうとした劇的世界への、『原点回帰』に繋がるものであった」と記し、以下のように回想している。（犬丸、2003）

それよりも、幸兵衛にネチネチと蛇のように絡んで居座ったかと思うと、膏薬代と聞いて急にカラリとなってみたり、金包の中身を改めて突き返す新之助の表情が変幻自在、如何にもゲーム感覚で面白い。「新人類」というのは些か旧い表現だが、幸兵衛や与九郎ら小市民の常識をらくらくと飛び越えていく。先ほどの番頭たちへの舌打ちでもそうだが、池袋や新宿、渋谷センター街に蝟集している若者の姿が一瞬よぎった。彼らの生態をそのまま写生しているという意味ではない。大人社会が与えた「目標」「規範」の全てを疑い、刹那的な享楽に身を委ねていく時代精神。歌舞伎の規矩を守りながらも、弁天小僧と現代の若者たち、そして市川新之助という芸名を飛び越えて、ダイレクトに「堀越孝俊」¹を包む時代精神が、舞台に交錯している。それが再び舞台に反響し、錦絵という枠組に塗り込められた弁天の「悪」が、額縁から抜け出して存分に躍動している

ような、不思議な感覚であった。

同じ舞台に対して、渡辺保も「現代の暴走族やヤンキーのようだった」と表現し、中村勘三郎は「これで歌舞伎は百年もつね」とこぼしたそう。それぞれの思い入れは多少異なっているものの、当時の新之助の「弁天小僧」が江戸時代の「世話物」のもつ時代性をみごとに現代によみがえらせることに成功している、と褒めているのである。

あるいはこうも書いている。（犬丸、2003）

終幕近く、「坊主持ち」で新内を唸っている新之助の横顔に、私は陶然とする思いであった。同時に、若き日の黙阿彌が両国橋で見、後に条野採菊に語ったという「生意気な小野郎」²とはこれだな、と思った。私たちが新之助の弁天に池袋の若者を重ねたとすれば、黙阿彌もまた「小綺麗な小若衆が女の長い着物を着てぶらぶらと来るに出逢」³、そこに万延・文久という時代を見た。コレラ流行、井伊大老暗殺という不安な時代の刹那に生きる人々を。

もっとも、現代のわれわれからすれば、「新人類」と「池袋や新宿、渋谷センター街に蝟集している若者」を弁天と同列にたとえ、要するに社会的規範から抜け出ようとする、そうした欲望そのものがファッションや言葉遣い、態度などに表象されていることをいいたいのだろうが、おそらく、「若い」とか「無軌道」といった表現を現代風に言い表すときの「失敗」がここでははっきり見てとれる。1986年の新語・流行語大賞にノミネートされた「新人類」は、「従来とは異なった感性や価値観、行動規範を持っている」若者を指さして、これは肯定的にも否定的にも使われるが、いわば大人の世界から見て違和感をもつような存在に対してそのような表現が使われたのであり、「池袋や新宿、渋谷センター街に蝟集している若者」とはおそらくチーマーのことであろうが、詳細は避けるが、彼らはれっきとした反社会的集団であり、渡辺保が比喩として用いた「暴走族やヤンキー」すら恐れていた暴力団予備軍である。弁天小僧の生い立ちやその行動を考えれば、むしろこのチーマーにこそあてはまる

のではないかと思われるのだが、批評家たちは、そうした「若者の多様性・階級性」のようなものには頓着せずに、単に「大人に反抗している若者」とステレオタイプに捉えているだけであって、このあたりの記述をあまり真剣に読んでも、新之助の藝を讀えることにはならないだろう。ただ、当時の新之助の演技が、江戸時代の「世話物」であった弁天小僧（「小綺麗な小若衆が女の長い着物を着てぶらぶらと来る」）を現代の「世話物」の世界に接近ないし一致させることに成功していたことは間違いないであろう。犬丸浩と同世代の筆者には「新人類」や「池袋や新宿、渋谷センター街に蛸集している若者」のたとえ浮かばなかった。それは彼らがほぼ自分たちと同じ存在であるという一体感とか不安感といったものがあったからだろう。現代劇と違って、舞台に自身や自分の仲間を想像することが難しいのが、歌舞伎劇の特性なのかもしれない。ただ、そうした「時代精神」が現代を生きるわれわれにも少なからぬ翳を落としていることはまぎれもない事実なのである。

2 速記本「牡丹燈籠」

さて、世話物狂言、なかでも生世話物を得意とした五代目菊五郎が落語と相性がいいのは、むしろ当然のことであった。圓朝物の初演はたしかに『怪異談牡丹燈籠』であり、これによって、圓朝も菊五郎も怪談の名人となったのであるが、明治35年（1902）10月に東京・歌舞伎座で亡くなる前年の五代目によって初演された『人情噺文七元結』（榎戸賢治脚色）や、その20年後の大正11年（1922）に東京・市村座で上演された五代目の遺児・六代目菊五郎の『芝浜草財符』³などは、「元ネタ」もまた人情噺の大作であり、歌舞伎化に際して、わざわざ「人情噺」と冠しているのも、単に「牡丹燈籠」とせずに『怪異談牡丹燈籠』とあえて「怪異」⁴を付しているのと同様に、その外題にこそ意味があるものと思われる。

本格的な世話物・生世話物の世界である落語において「怪談／怪異」というニュアンスを盛り込んだのは圓朝の業績といってもいい。だが、これは圓朝が意図して「創作」したものではない。圓朝21歳のとき、場末の寄席ばかりを回っていた彼に、下谷御数寄屋町の寄席「吹ぬき」から出演の依頼があった。自分だけでは荷が重いと感じた圓朝は師匠である二代目圓生にスケ（助演）を頼

んだ。圓生の出番は中トリだ。その頃、圓朝は道具噺を得意としていたので、楽屋には背景の書割やら小道具が置かれている。それを見た圓生は何の噺かすぐに理解し、そのネタを中トリですっかり演じてしまった（もちろん、圓生は道具を使わない素噺で、であるが）。困った圓朝は同じ道具を使ってちがう噺をしていたのだが、これが毎晩続く。そこで窮地に立たされた圓朝、急遽ストーリーを考え創作落語（新作落語）を口演した。題して「累ヶ淵後日怪談」、圓朝の創作噺の嚆矢である。

これが原型になって20年後に「真景累ヶ淵」となり速記本となったのである。初出は「やまと新聞」の明治17年（1886）、創刊したのは条野採菊（1832～1902）、新人の新聞記者であった岡本綺堂をかわいがった、またのちに泉鏡花と親交を深め、特に新派劇に大きな足跡を残すことになる鍋木清方は、採菊の三男である。採菊は歌舞伎の台本を書いたりもしていたが、落語にも（正確には落語を活字化することにも）深い関心をもっていたので、こうした速記本による出版が可能になったのだ。

圓朝の人気は大変なもので俗に「八丁荒し」と呼ばれて圓朝が出る寄席の八丁四方の席は、全く客が来ないといわれたほどであったが、当時の寄席の収容人数は精々200人、ここで圓朝が「牡丹燈籠」のような続きものを十五夜話したとしても、延べ人員は3,000人足らず。速記本が読まれてようやく一般社会に広がったというべきだろう（渡辺、2012）。

このように「メディアとしての落語」が実際のメディア（媒体）＝速記本によって広まっていくさまを池内紀は「圓朝と速記」という文章において以下のように記している。（池内紀、2001）

圓朝の話芸は寄席だけではかぎられていた。彼が近代落語の創始者になったのは、速記を通しての出版の力が大きかった。とともに速記という新しいメディアがわが国にひろく知られるにあたり、圓朝の力が大きく預っていた。それがまだ演説や講義の筆記にとどまっているなかに、「口氣を其俣に写生したる」という文字による録音が登場した。パンフレットのように薄いもので一席を第1回として毎土曜日に発行。テレビの連続ドラマを毎週ビデオで見ると同じで、非常な人気になった。寄席に縁のな

い人でも三遊亭圓朝の名に親しんだ。とともに嘶をそのまま届けてくれる新メディアにも目をみはった。若林珅蔵は小冊子の表紙と裏に、速記文字をデザイン代わりにつけていた。圓朝人気に便乗して、すっかり速記法の宣伝をしていたわけだ。(……)「真景累ヶ淵」が、「やまと新聞」に連載をみたのは、速記が登場してより十年ばかりたったのことだ。圓朝が断りのなかで「怪談話には取りわけ小相さんがよかろう」と述べているのは、速記法がジャーナリズムのなかに定着して、すでに専門化した速記記者が現われていたためと思われる。三遊亭圓朝口述と並び、同じ文字の大きさと小相英太郎筆記と銘打ってあったのは、それだけ新メディアの人気の高かったせいにちがいない。

文中「若林珅蔵」とあるのは、速記者の若林珅蔵^{わかばやし かんざう}(1857～1938)のことであり、埼玉県加須市中央に生まれ、明治15年(1882)に25歳で上京し、速記符号の発明者・田鎖鋼紀がグラハム式速記法を応用した第1回「日本傍聴筆記法講習会」に入会し、筆記法を学んだ。この講習会の修了者は30名近くおり、若林はそのひとりであり、明治23年(1890)国会開設にあたり両院に速記課が設置された際、衆議院速記主任に任命され、議事録作成に速記導入を成功させた、わが国実用速記の立役者である。若林の自伝である『若翁自伝』(若門会編、1926)には「明治17年ごろ京橋の稗史出版会社から『三遊亭圓朝の人情嘶をそのまま速記したら面白いものができるだろう。速記してもらいたい』と依頼された。そこで、酒井昇造氏に相談したところ、練習かたがた援助すると承諾した。そこで圓朝に出版社から承諾を得てもらい、15日間の嘶をまとめることになり、15日間お互い欠席しないと約した」とある。速記は明治17年、人形町・末廣亭の楽屋で行われた。演目は『牡丹燈籠』。これまで論説や会議や談話は速記化されていたが、人情嘶ないし怪談嘶を速記にするには並ならぬ苦労があったが、その速記本が出版され、おおいに話題となり、翌年には「塩原多助一代記」が出版される。明治9年から11年にかけて、圓朝は上州沼田へ取材に行き、はじめは塩原家にまつわる怪談をつくるつもりが、取材しているうちに多助の刻苦勉励して財産をつくった話に興味をもって、この話を創

作したのである。世話物とはいささか世界観が異なるだろうが、多助の人間像はのちに修身の教科書にまで採用されるが、その儉約貯蓄振りは「壮士」とはまた違った明治の「青春」の人物像であった。その意味では、「塩原多助一代記」は、世話物というかつての演劇ジャンルというよりも、「現代物」と呼べる作品であったのかもしれない。

明治25年(1892)7月に歌舞伎座で「怪談牡丹燈籠」が五代目菊五郎の忠僕黒川孝助、悪党伴蔵、お露の乳母お米の亡霊の三役を務めて大当たりしたときのありさまを、三木竹二は『観劇偶評』において、菊五郎の藝を絶賛しつつ、圓朝の「歌舞伎化」について以下のように語っている。(三木、2004)

この春歌舞伎座にて梅幸丈が圓朝丈の「人情話多助一代記」にて当たればとて、またぞろ圓朝丈の「怪談牡丹燈籠」を借り来たりて盆替狂言に出されたり。圓朝の読物には随分新しからぬ趣向もなきにあらねど、篇中の人物が対話する言葉の中に、いかにも人情の微を穿ちたところありて、ここが咄にしても、芝居にしても面白きところなるべし。(…)さればこの前の「多助一代記」の如きなだらかなところ多き立志談に比ぶれば大分変化ありて、この件は芝居に嵌り好し。ただ例の世界二くさりをつなぎたるなれば、圓朝丈は一回置に話したるが、芝居に纏めて見ると、初段にては孝助の事とお露の事が別々になり居り、後段にては孝助の筋と伴蔵の筋とが別々に終り、たとひ源次郎とお国とだけどちらへも顔を出すも、充分に双方の連絡がつかず。かかるところは芝居の筋立には適當せず。

いずれにせよ、このようにして落語は「見る落語」から「読む落語」となったのである。

この落語速記の影響を受けたのが二葉亭四迷(1864～1909)であった。彼は明治20年(1887)に『浮雲』を発表する。これが日本近代文学における言文一致体による最初の長編小説であった。二葉亭は明治39年(1906)に「文章世界」に発表した「余が言文一致の由來」では次のように回顧している。(二葉亭、1938)

もう何年ばかりになるか知らん、余程前のことだ。何かひとつ書いて見たいとは思ったが、元來の文章下手で皆目方角が分らぬ。そこで、坪内先生の許へ行つて、何うしたらよからうかと話して見ると、君は圓朝の落語を知つてゐよう、あの圓朝の落語通りに書いて見たら何うかといふ。で、仰せの儘にやつて見た。所が自分は東京者であるからいふ迄もなく東京辯だ。即ち東京辯の作物がひとつ出来た譯だ。早速、先生の許へ持つて行くと、篤と目を通して居られたが、忽ち礪はたと膝を打つて、これでいゝ、その儘でいゝ、生じつか直したりなんぞせぬ方がいゝ、とかう仰有おつしやる。

もっとも、二葉亭四迷自身は『浮雲』にはまったく満足せず、以後20年間小説の執筆から離れてしまうことになる（『浮雲』自体が未完であったという説もある）のだが、そのことと圓朝の落語とになんらかの関係があったのかはわからない。しかも、この頃の落語速記は概して読みにくく、岡本綺堂をして「さのみに怖いとも感じなかった。どうしてこの話がそんなに有名であるのかと、いささか不思議にも思う位であった」と言わしめているが、実際に圓朝の生の講座を聴いてみると「私の頸のあたりは何だか冷たくなって来た（…）私は暗い夜道を逃げるように帰った」とある。速記落語は、まだ読み物としては未熟だったのである。もしかすると、その未熟さが二葉亭自身にも影響を与えたのかもしれない（あるいは二葉亭が「即ち東京辯の作物がひとつ出来た譯だ」と述べているように、「圓朝風」に小説を書くとは、「東京辯」という自身の話し言葉で書くことであり、それは圓朝の発声する「江戸弁」とは自ずから異なったものになっていたのかもしれない。その抑揚、そのリズムとの違和感が二葉亭を「失望」させてしまったともいえる。

『牡丹燈籠』発表の3年後、明治22年（1889）に金蘭社から落語講談速記専門誌『百花園』が発行となった。以後11年240号まで落語と講談の速記だけで売れ続けたのである。速記の筆法もだんだん進化してきて、出だしの「エエ、」の再現や「……」で間を表現したり、速記では「～なければならない」と表記するところを、敢えて「～なきゃなんねえ」としたりしている。最初は句

読点がなかった表記方法も、言文一致体が確立するにつれ、ルールが定まってくる。スピード感を出すために「参ったなあ、どうも」とせずに、「参ったなァどうも」と句読点なしで表記するなど、落語速記特有の表記が生まれてくるようになったのである。「落語の身体」が比較的自在に記述されるようになったのだ。（櫻庭、n.d.）

3 落語メディア論

話をいささか先走って述べるが、落語はメディア（媒体）の発達と正確に呼応している。言語の写真術と言われた速記法が落語に応用され、次は音声であり、SPレコードによる製作は、明治36年（1903）2月、英国グラモフォンによる録音が最初だが、明治33年（1900）8月11日に没した圓朝は間に合わなかった。そしてレコード、ラジオ、テレビ、カセット、CD、VHS、DVD、ネット配信などあらゆるメディアが落語と密接に関連していた。

落語音盤は、落語家一人でことたりるので録音経費が安上がりで、しかも流行歌などと違って内容が流行にあまり左右されず（新作落語は別だが）、一度録音しておけば再プレスを重ねて息長く売ることができる商品寿命の長い安定した商品だった。録音に際しては、海外のレコード会社が、技師と共に録音機材を日本に送り込み、録音をした原盤を本国に持ち帰り、レコードの形にプレスして、それをまた日本に輸出した。こういうやり方を出張録音という。出張録音盤には四代目橘家圓喬・四代目橘家圓蔵・初代三遊亭円遊・桂文三・初代柳家小せん・初代快樂亭ブラックらの、明治期に活躍した落語家の貴重な録音が残されたのである。これは「読む落語」が「聴く落語」に変化したことを表すが、それでも、落語とは、あくまでも生の寄席が前提であった。

これは批評の世界において、歌舞伎批評と同じような運命をもたされていると考えられるが、「生の舞台」を知っている批評家は普通に、ホットなメディアとして六代目菊五郎や初代吉右衛門を語り、五代目志ん生や三代目志ん朝に触れることができる。映画や小説の世界では、作家が存命であることはそれほど大きな情報ではなく（取材や対談が批評の条件であれば別だが）、夏目漱石と村上春樹を同断で論じることに違和感はない（漱石と村

上を批評的に接合させる難しさがあることは言うまでもないが)。もっとも、歌舞伎や落語の世界では「名跡の世襲」ないし「伝統の継承」を重んじているので、六代目菊五郎を知らない世代にも、その藝を継承している十八代目中村勘三郎や、初代吉右衛門の養子であった二代目吉右衛門の芝居から、六代目や初代を想像することは可能であり、しかも、身近な存在に思われていた勘三郎や吉右衛門もすでに故人となっていることを考えると、歌舞伎を批評するとは特別に「劇評」という表現すら残されている。まさに歴代の歌舞伎役者の藝を偲び、それを追悼することにほかならないのである。劇評はそれを前提に書かれる。かつては「団菊爺い」⁵とか「菊吉爺い」⁶がいたものだが（もっと以前には「天保老人」といった存在もいて、これは九代目團十郎の父であった七代目團十郎や五代目菊五郎の祖父であった三代目菊五郎の「生の舞台」を知っている老人すら明治20年代くらいまでは生存していたのだ。彼らはいわゆる明治維新において活躍した「元勳」たちと同世代であり、維新の新しさに積極的についていこうとはしなかった世代の老人たちであり、単にアナクロニズムの権化とするわけにもいかないのである）、若い観客は彼らに敬意と蔑意の両方あわせもつ感情を抱いていた。それは憧憬の気持ちと敵愾心の混在と言い換えてもいいだろうが、要するに昔の舞台を知っていることはすごいが、新しいことを認めないことには差別感情をもっているのである。筆者の場合は、3歳から歌舞伎を観続け、中学に入った頃からは寄席や落語会にしばしば足を運んでいる。その習慣はいまでも変わらない。だから1965年に没した十一代目市川團十郎にはギリギリで間に合っており、1968年に事実上の引退をしていた五代目志ん生にも間に合っている。彼らの生の舞台を観ており、生の身体を感じている。もちろん、歌舞伎では、六代目歌右衛門、五代目富十郎、四代目雀右衛門、十七・十八代目勘三郎、十代目三津五郎、十二代目團十郎の元気なころの姿ははっきり覚えているし、落語では、五代目柳昇（昇太の師匠）、十代目文治、二代目枝雀、三代目志ん朝、十代目馬生、二代目米朝、三代目春團治などの高座はいまでも目に浮かぶ。鑑賞体験と実年齢を考えれば、筆者も十分に「〇〇爺い」と呼ばれるまでに馬齢を重ねてしまったが、明治維新や太平洋戦争のような大きな体験をしたわけではないので、そ

の後の様々な価値観の変化を頑迷に拒み続けるモチベーションはどこにもない。だからと言って、志ん朝の高座を観ないで、豊富に出されているCDやDVDだけで志ん朝を論ずることは難しいし、それは枝雀においても同様であろう。

私見によれば——多くの現代の噺家は否定するだろうが——1999年に58歳で、2001年に63歳で他界した枝雀と志ん朝をもって、近代落語にある種の「線」を引く傾向がないではない。端的に「江戸落語や上方落語は終わったのだ」と呟く批評家もいれば、「枝雀と志ん朝の死をもって落語は新しくなるのだ」と前向きだが現役の噺家にプレッシャーを与えようとする批評家もいて、そのこと自体はどちらでもいいことだが、奇しくもあの立川談志が「落語とは江戸の風を吹かすことだ」と嘯き、その唯一の例として（自惚れた談志は自らの名前をあげずに）志ん朝その人をあげていて、少なくとも、志ん朝の死によって、江戸前の落語を流暢に語ることでできる噺家はほとんどいなくなってしまったのだろう（おそらく、2016年の柳家喜多八の死によって、あるいは2021年の喜多八の師匠である十代目小三治の他界によって、江戸落語はおそらく正確にその終焉を迎えたのではないだろうか）。また枝雀においても、彼の死後、関西の各大学の落研でコンクールなどに出演する多くの学生噺家は、ほとんどが枝雀のコピーであったことを考えると、〈上方落語＝枝雀＝爆笑落語〉という等式は関西では絶対のものであったかもしれない。彼らの生の高座を知っているか否か、ではなく、彼らの存在が現代落語を考えるうえでの試金石となっていることは言うまでもない。世襲制ではない落語の世界だからこそ、そうした存在が必要なのだろう（志ん朝は志ん生の次男だが、それは例外的であるし、父子の芸風はまったく異なる）。

4 五代目と九代目

話を圓朝の時代に戻そう。五代目菊五郎と圓朝とのあいだにはたしかに「蜜月」でも呼べるものがあっただろう。再度同時代人でもあった岡本綺堂の言葉に耳を傾けよう。（岡本、1957）

以上列挙したところに拠ると、大劇場で圓朝物を上演したのは、ほとんど五代目菊五郎の一手専賣とい

ふべきである。それは人情話の性質上、すべてが世話狂言式の物であるから、團十郎や左團次の出し物には適しない。もうひとつには、菊五郎と違って團十郎等は、人情話の脚色物などを喜ばなかつた爲でもある。併し團十郎等も全く圓朝物に手を着けないわけでもなかつた。左團次は前にも云つた通り、菊五郎の安中草三に附合つて、恒川半三郎の役を勤めてゐる。猶その以前、即ちかの「鹽原多助」「牡丹燈籠」などが菊五郎によつて上演されない頃、明治十九年の新富座一月興行に於て團十郎と左團次は已に圓朝物を上演してゐるのである。それは「西洋話日本寫繪」といふ六幕十五場の反編で黙阿彌が七十二歳の作である。勿論、黙阿彌一人の筆に成つたのではなく、門下の新七や其水も手傳つたのであらうが、七十二歳にしてこの作あり、その後にも「加賀鳶」「渡邊華山」「花井お梅」その他の長編を續々發表してゐるのを見ても、黙阿彌の老健が思ひやられる。外國の例はしばらく措き、日本でも近松といひ、南北といひ、黙阿彌と云ひ、いづれも筆を執つては老健無比、まことに畏るべきである。

いつの間にか圓朝と團十郎の話が、黙阿彌偉大説へと進路変更してしまっているが、この明治19年（1886）1月の新富座では九代目團十郎は「かっぱれ」を踊っている。新聞の批評に、いわゆる活歴をやめて「かっぱれ」でも踊っておけといわれた結果で、活歴のあまりの不人気に團十郎も別人のごとく活躍して、いくらか評判をとりもどしたのである（なお、同じ1月に新富座では圓朝の「英国孝子伝」が上演されたという記述も、たとえば渡辺保の『明治演劇史』にも見られるが、これを脚色して「西洋話日本寫繪」としたのである）。そして翌年4月26日には、井上馨邸で明治天皇を前に『勸進帳』ほかが上演された（團十郎の弁慶、初代左團次の富樫、福助のちの五代目歌右衛門の義経）。天覧歌舞伎である。この成功によって歌舞伎劇は大きな変化をこうむった。渡辺保は書く。（渡辺，2012）

一般大衆のものにすぎなかった歌舞伎が社会全体から公認されたことを意味している。天皇制国家の頂点にたつ天皇と、わずか三間半をへだてた舞台で

「勸進帳」を演じた歌舞伎役者はみなその畏れ多さにふるえた。歌舞伎は差別のなかに育ってきた芸術であり、むしろ潜在的には差別はこの時点でも存在したに違いないが、少なくとも表面上はその差別をこえて社会に認知されたという感動があったからである。そしてその認知は一方で歌舞伎の古典劇化を決定的なものにした。歌舞伎は一般社会に認知されると同時に古典劇化したのであり、認知されることによって「近世（江戸時代）」と訣別し、「近代（明治時代）」のものとなった。近代演劇の一ジャンルになったということは古典劇としての様相を決定的にしたということである。

活きた歴史をそのままに風俗を写す歴史劇をそのように呼ぶ。能の「仲光」の歌舞伎化である「二張弓千種重藤」は、團十郎の実盛、中村宗十郎の秩父重能が演じたものであったが、ことに團十郎は扮装、衣装、装置に時代考証を徹底するようになったのである。團十郎は自身自身のなかにリアリティを求めることによって、つまり写実のなかに心持ちを加えるハラ芸を残したかったのであろう。だから、團十郎の実盛は多くの批判も受けなければ、多くの人を感動させてもいる。「宗十郎と團十郎の虚々実々の呼吸は新富座の満員の客席を水を打ったようにして、その真情の吐露には泣かぬ者はいなかったという」（渡辺，2012）のであった。

團十郎は「近世（江戸時代）」と「近代（明治時代）」の間隙にいた。そして、歌舞伎役者として、その両方の名人でいたいと思っていた（はずだ）。しかし時代は明治、彼も明治時代の名優になるべきである。渡辺保は以下のように記す。（渡辺，2018）

「芸」は、近代演劇の「演技」とは違って、その芸を演じる人間が観客の目の前で自分を隠さず、それでいてあるい瞬間にその人物そのものになりきって見せる。そのプロセス、その瞬間の奇跡にこそ観客が味わう芸の醍醐味がある。たとえば『先代萩』の床下の場の二木弾正が掛け煙硝の煙とともに花道七三のスッポンからせり上がってくる。その時、客席からは観客の「成田屋ッ」の掛け声降る如く。しかし九代目はこの掛け声が嫌いだった。「おれが

一所懸命に仁木弾正になりきっているのに、『成田屋ッ』といわれると役から自分自身に戻ってしまう」というのである。どうせ掛けるならばなぜ「二木ッ」と掛けないんだと。無理な話である。観客は「二木」その人を見ているではなく「九代目の二木」を見ているからである。

この文章に続けて、七代目坂東三津五郎の「堀越のをぢさん（九代目）は、たとえば『團十郎が（加藤）清正をして居るやうに見えちやいけない。團十郎が消えてしまはなくちやいけない』とも云つてをりました」という藝談（井上、1950）を引用して、こう続ける。（渡辺、2018）

これはほとんど近代演劇の「演技」である。むろん近代演劇も歌舞伎もクライマックスはその役になりきるのは同じ。しかし歌舞伎は、その瞬間でさえ清正になりきりながら「團十郎の清正」を見ている。だからこそ感動した観客は「成田屋ッ」と叫ぶのである。九代目の「團十郎が消えてしまはなくちやいけない」というのは掛け声など存在しない近代劇の方法である。つまり九代目は歌舞伎の「芸」の方法論をある部分で否定した。そこに九代目の近代化の根幹がある。

お三輪のような可憐な少女から仁木弾正のような敵役まで、九代目は実にたくさんの役柄を演じた。だが、九代目は単に「役柄」を兼ねたのではなく、「役柄」を超えたのだ、と渡辺は断ずる。こうして九代目市川團十郎

は歌舞伎の近代化のために自分の肉体と命を捧げた。活歴物の成功あるいは失敗も、團十郎の「歌舞伎近代化計画」のプロセスのひとつであった。それは、たとえば一貫して「古典としての江戸歌舞伎劇」を演じ続けた「大芝翫」こと四代目中村芝翫（1866～1940）とは一線を画しているし、九代目とはしばしば共演していた中村宗十郎もやがては團十郎とは不仲になっていく（團十郎の活歴志向が気に食わないからといって、「曾我対面」において、彼がつとめる五郎が烏帽子に鎧脛当てという時代考証に則った写実的な装いだったのに対して、宗十郎の十郎は敢えて従前同様の小袖姿で登場したりもした）。天覧歌舞伎によって「古典である歌舞伎劇」を近代的に演ずることの難しさがある一方で、いわば天覧歌舞伎の陰画として、「壮士劇」が擡頭を始める。これは歌舞伎劇の近代化の始まりであり、同時に終焉でもあった。

落語の世界には壮士劇＝新演劇のような新興勢力は出てこなかったが、圓朝の登場によって、落語も近代化の階段をのぼりだしたのである。芝居噺から素噺へ、「寄席で見る落語」から速記によって「読む落語」あるいはSPレコードによって「聴く落語」へと変貌を遂げる。それはわが国におけるメディアの発達と軌を一にしている。一方で歌舞伎劇はメディアの影響を強く受けることはむしろ少なく（だからこそ新聞記事や雑誌による「劇評」が長いあいだ歌舞伎劇の代弁者であり続けている）、現在も古典芸能としての位置を占め続けている。メディア論的には逆方向に進んでいるように見える歌舞伎劇と落語、そして共に芸能（演芸）の近代化に大きな足跡を残した三遊亭圓朝と九代目市川團十郎、このねじれと交叉を考察してゆくのが、これからの課題だ。

編注

*1 「落語の身体論」は 小林昌廣によって2011年に始まった連載で、(1)～(7)においては過去の情報科学芸術大学院大学紀要 Vol.3～10に掲載。

注

- 1 新之助の本名
- 2 岡本、1927
- 3 二世竹柴金作脚色、初演は前年の東京・市村座で、新派の伊井蓉峰と河合武雄が口立てで《稼げばたまる》と題して上演さ

れている

- 4 現在では「怪談牡丹燈籠」とされている
- 5 九代目團十郎と五代目菊五郎を観るべき歌舞伎の理想にした、いわばホットでホットなメディアを唯一視した御仁のこと
- 6 同じように六代目菊五郎や吉右衛門を観た者だけが歌舞伎を論じられるという感性をもった人びとのこと

文献

池内 紀 (2001). 円朝と速記 文学における近代——転換期の諸相—— Vol. 22, 1-11.

井上 甚之助 (1950). 三津五郎藝談 和敬書店

犬丸 浩 (2003). 市川新之助論 講談社

岡本 綺堂 (1927). 弁天小僧の研究 演芸画報

岡本 綺堂 (1957). 堂歌舞伎談義 青蛙房

三木 竹二, 渡辺 保 編 (2004). 観劇偶評 岩波文庫

二葉亭 四迷 (1938). 余が言文一致の由來 二葉亭四迷全集第五卷 岩波書店

若林 柑蔵 (1926). 若門会編 若翁自伝 若門会 (森林太郎 (森鷗外) 名義の共著『月草』(春陽堂, 明治29年発刊)の後半, 三木竹二の担当した明治20~30年代の劇評を集成した一部を復刻。)

渡辺 保 (2012). 明治演劇史 講談社

渡辺 保 (2018). 九代目團十郎 演劇出版社

櫻庭. (n.d.) 速記本の金字塔「百花園」: 櫻庭由紀子の江戸おいでませ. <http://sakurabayukiko.net/>