

評 論

落語の身体論(8)『牡丹燈籠』、あるいは圓朝という身体【承前】

Somatics of Rakugo (8) “Botandouro” or Corps called as Encho

小林 昌廣 (IAMAS教授)

KOBAYASHI Masahiro (IAMAS)

(前回分)

- 1 井上ひさし・黙阿彌・圓朝
- 2 声に出して読む
- 3 神経病の時代
- 4 春陽堂版「円朝全集」
- 5 圓朝、そして綺堂へ

6. 「感覚の人」綺堂

なるほど岡本綺堂は圓朝の速記本を「音読」したことはなかっただろうけれど、圓朝の「嘶」のなかにはおよそ音形化できない「凄み」があったことは敏感に感じていた。綺堂は十三、四歳のころに実際に圓朝の高座で「牡丹燈籠」を聴いている。綺堂は1872年の生まれだから、1885年ないし1886年の頃とすれば、明治十八、九年。速記本『怪談牡丹燈籠』が出版されたのは明治十七年のことだが、綺堂はすでにそれを読んでいる。圓朝は当時四十六歳、道具仕立ての芝居嘶から素嘶に転じてすでに十年の歳月が流れていた。

恰もその夜は初秋の雨が昼間から降りつづいて怪談を聴くには全くお誂え向きの音であった。「お前、怪談を聴きに行くのかえ」と、母は嚇すように言った。「なに、牡丹燈籠なんか怖くありませんよ」速記の活版本で多寡をくくっていた私は、平気で威張って出て行った。ところが、いけない。圓朝がよいい高座にあらわれて、燭台の前でその怪談を話し始めると、私はだんだんに一種の妖気を感じてきた。満場の聴衆はみな息を嚥んで聴きまわっている。伴蔵とその女房の対話が進行するに随って、私の頸のあたりはなんだか冷たくなってきた。周囲に大勢の聴衆がぎゅぎゅと詰めかけているにも拘らず、私はこの話の舞台となっている根津のあたりの暗い小さな古家のなかに坐って、自分ひとりで怪談を聴かされているように思われて、ときどきに左右に見返った。今日と違って、その頃の寄席はランプの灯が

暗い。高座の蠟燭の火も薄暗い。外には雨の音が聞こえる。それ等のことも怪談気分を作るべく格好の条件となっていたには相違ないが、いずれにしても私がこの怪談におびやかされたのは事実で、席の勿ねたのは十時頃、雨はまだ降りしきっている。私は暗い夜道を逃げるように帰った。

(岡本綺堂「寄席と芝居と」、『綺堂随筆江戸のこぼれ』河出文庫、2003)

綺堂の文章を注意深く読んでいくと、やはりこの人が「感覚の人」であることがにじみ出ているのである。初秋の雨は怪談を聴くには「お誂え向きの音」であり、母親の挑発に乗るかのように綺堂少年は寄席、麴町区山元町の万長亭へと向かう。高座の圓朝の声(綺堂は「柔かな、しんみりとした、いわゆる『締めてかかる』というたぐいであった」と評している)ゆらめく蠟燭の灯、そして客席の沈黙という音、あいかわらず降っている外の雨の音。こうした「怪談気分を作るべく格好の条件」がそろうことで『牡丹燈籠』はまったく怪談嘶になっていたのである。

要するに綺堂は、圓朝の「生の高座」を高く評価しているのだが、そればかりでなく『牡丹燈籠』や『塩原太助』の速記本においても、圓朝の構成力に度肝を抜かされている。落語が話術・話芸であり、それを「活写」した速記がひとつの記録であることをじゅうぶんに認識したうえで、綺堂は圓朝の「作家」としての側面を高く評価している。

前にもいう通り、話術の妙をここに説くことは出来ないが、たとえばかの孝助が主人の妾お国の密夫源次郎を突こうとして、誤って主人鍋島平左衛門を傷け、それから屋敷をぬけ出して、将来の舅たるべき相川新五兵衛の屋敷へ駆け付けて訴える件など、その前半は今晚の山であるから面白いに相違ないが、後半の相川屋敷は単に筋を

売るに過ぎないであまり面白くもない所である。速記本などで読めば、軽々に看過されてしまう所である。ところが、それを高坐で聴かされると、息もつけぬほどに面白い。孝助が誤って主人を突いたという話を聴き、相手の新五兵衛が歯ぎりしりをして「なぜ源次郎……と声をかけて突かないのだ」と叱る。文字に書けばただ一句ではあるが、その一句のうちに、一方には一大事出来に驚き、一方には孝助の不注意を責め、また一方には孝助を愛しているという、三様の意味がはっきりと現れて、新五兵衛という老武士の風貌を認知たらしめる所など、その息の巧さ、今も私の耳に残っている。團十郎もうまい、菊五郎も巧い。しかも俳優はその人らしい扮装をして、その場らしい舞台に立って演じるのであるが、圓朝は単に扇一本を以て、その情景をこれほどに活動させるのであるから、実に話術の妙を竭したものだといつてよい。名人は畏るべきである。

(岡本綺堂同書)

たったひとことの新五兵衛のセリフでありながら、そこには重層的な意味がこめられており、それは速記本では伝わらない、ということなのだろう。ちなみに速記本『怪談牡丹燈籠』において該当する箇所の前後の描写は以下のようなものである。「相」は相川新五兵衛、「孝」は孝助である。源次郎を斃す計画を立て槍を持参し飯島家の庭先に潜んでいた。

相「誠に感心感服、ア、恐れ入ったね、忠義な事だ、誠に何うも、それだから娘より私が惚れたのだ、お前の志は天晴なものだ、其の様は奴は突放しで宜いよ、腹は切らんでも宜いよ、私が何のやうにもお頭に届を出して置くよ、それから何うした。

孝「さういたしますと、廊下を通る寝衣姿は慥に源次郎と思ひ、繰出す槍先あたまたず、脇腹深く突き込みましたところ間違つて主人を突いたのでございます。

相「ヤレハヤ、それはなんたることか、併し疵は浅からうか。

孝「いえ、深手でございます。

相「イヤハヤどうも、なぜ源次郎と声を掛けて突かないのだ、無闇に突くからだ、困つた事をやつたなァ、だが過つて主人を突いたのだ、お前が不忠者でない悪人でない事は御主人は御存じだらうから、間違ひだと云ふ事を御主人へ話したらうね。

孝「主人は疾くより得心にて、わざと源次郎の姿と見違

へさせ、私に突かせたのでござります

相「これはマア何ゆゑそんな馬鹿な事をしたんだ。

孝「私には深い事は分りませんが、此のお書置に委しい事がございますから。

と差出す包を、

(以下略、『怪談牡丹燈籠』第六編第十三回、傍線は引用者)

原典により近い引用であれば、岩波書店版『円朝全集』第一巻(2012)が適当であろうが、ここでは読みやすさを考慮して、岩波文庫版(1955)のほうを使用した。また、孝助が差し出した包を別の包と間違えて受け取り「どれこれかえ、大きな包だ、前掛が入つてゐる、ナニ婆やァのだ、なぜこんな所に置くのだ、そっちへ持つて行け」という新五兵衛のセリフが続くのであるが、怪談噺のなかにこうしたわずかなクスグりを加えることも圓朝落語の特徴といえる。現代でも圓朝落語を得意とする柳家喬太郎は、「牡丹燈籠」の発端、いわゆる「刀屋」の場面で、刀屋の前で酔っぱらいの浪人(黒川孝蔵)にからまれた中間を救うべく最初は丁重に詫びを入れていた若い侍(飯島平左衛門)が、あまりの侮辱的行為に立腹し、たまたま刀屋で目利きしていた天正助定の名刀で「亀戸の葛餅のやうに」さんざんに斬られたあとに、十両という価格を出された若侍が刀屋の店主に向かって七両二分にまけさせるという件りがあるが、じつにおもしろく店主の恐怖を見せてくれる。ところが速記本では以下のような感じである。

侍「こりゃ、御亭主や、此刀はこれ程切れやうとも思ひませんでしたつたが、なかなか斬れますな 余程能く切れる。といへば亭主は慥へながら、亭「いや貴方様のお手が冴へてゐるからでございます。侍「いやいや、全く刃物がよい、どうちやな、七両二分に負けても宜からうな。と云へば藤新(註:本郷三丁目の刀屋の店主が藤村新兵衛)は係合を恐れ、「宜しうございます。

喬太郎は、これほどの殺戮の場面でも堂々と店先で座しているとはさすが刀屋店主、肝がすわっているというやりとりを加えており、陰惨な描写を極力抑え、だが、一人ひとりの登場人物を明確に輪郭づけている。速記本では店主のセリフはいたって平静に語られているように「読む」ことができるが、喬太郎の高座では、店主は抜けた腰

を起こそうとしながらもできるだけ若侍からも距離を置こうとあたふたしており、セリフも十分にうわずっている。そして結果、十両の銘刀を七両二分にまけてしまうという顛末も添えられ、要するにこの若侍はふたつの「勝負」に勝ったといえるのである。観客が一般的に認知しているであろう落語に比して、思いの外残酷な描写の続く「刀屋」において、喬太郎のこうした工夫は、一服の清涼剤であり、やはり徹頭徹尾話術・話芸なのであろう。

7. 速記本の〈困難〉

圓朝による速記本の作成と出版が日本近代文学における言文一致体の運動に大きな影響を与えたことは間違いないことだろう。だが、もちろん、圓朝は日本近代文学のために速記本の出版を企てたわけではない。かつての六代目圓生や彦六、現在の歌丸、正雀、喬太郎らが圓朝物を手がかる場合も、上述したように速記本のとおりに口演されるわけではないし、そもそもいかなる演目であっても、それが速記として残っているものを一言一句変えずに演ずるということは、落語の性質上ありえないことであるし、その意味では落語の速記本は落語の台本ではないことは自明なのだ（そもそも落語には台本が存在しない）。

「従来、圓朝物の速記本は、圓朝の真の芸を伝えていないと批判され今日に及んでいる」と前置きをした永井啓夫は、その理由をふたつあげている。ひとつは圓朝自身が速記に際して演出を故意に変えているからであり、それは圓朝が「芸を盗まれることを嫌ったため」とも「高座の姿を見ることのできない読者のためにことさら改めた」からとも言われているというもの。もうひとつは、速記の技術そのものが不十分であったからというものである。

少なくとも今日に伝えられている「牡丹燈籠」は、若林（珣蔵）・酒井（昇造）両名が最初に苦心してまとめ上げた速記が、そのまま今日に伝えられている。速記者自身が不満足だったものとすれば、ストーリーは兎も角として、微妙な芸の味わいを完全に写しているとは考えられない。もっとも、呼吸、メリハリ、身振りなどを伴って表現される高座のことばは、今日の完全な速記法によっても完璧に文字化されることは困難なのではあるまいか。そこにおのずから速記の限界が見出せる。

（永井啓夫『新版 三遊亭圓朝』青蛙房、1998）

だからこそ永井は、「むしろ我々は、圓朝の高座を出来得る限り忠実に写しとり文字化するべく、想像にあまる苦心を重ねた若林珣蔵、酒井昇造両氏の功労に謝意を捧げるべきなのであろう」と書き加えることも忘れない。速記本『怪談牡丹燈籠』の表紙には「三遊亭圓朝演述／若林珣蔵筆記」と付されているが、その若林珣蔵は六十九歳のときにまとめた冊子『若翁自伝』（若門会、1926）において、圓朝の落語を速記として残す依頼を受けたときの状況を「余は演説や講義は速記したことはあるけれども、講義落語の速記には経験がないが、演説や講義と違つて、事柄がやさしいから、書けないこともあるまいと思つて、これを引受けることに約束した。（…）それが彼の得意な『牡丹燈籠』であつた。人情話の速記には経験のないところへ彼の得意な場面には雄弁にしゃべりたてるので、速記は随分困難であつたが、事柄が平易だから、二人で速記すれば、纏らないことはなかつた」と述べている（国立国会図書館デジタルコレクション、請求番号188-578、書誌ID000000589239）。田鎖綱紀により明治十五年に開かれた日本傍聴筆記法講習会を修了した研修生のひとりであつた若林は自ら速記法研究会を組織して、牧師の説教や政談演説会の速記をおこない、速記技術の研鑽に努めた。若林は、明治十七年に矢野龍溪の『経国美談』後編の速記を担当しこれを出版したが、速記術の認知と普及には遠かつた。だが『怪談牡丹燈籠』の出版は多くの読者を得て好評であり、若林と酒井昇造はその後も圓朝の落語の速記を多く手がけているが、やがて速記本来の業務である国会内の速記課に若林は明治二十三年衆議院速記主任として採用され、議会議速記に大きな功績を残したのである（このあたりの記述は永井『新版 三遊亭圓朝』に拠っている）。

つまりは、速記はあくまでも「話された内容の記録」に主眼が置かれているのであって、永井の指摘するように呼吸やメリハリや身振りなどの「身体性」を記述することは困難であり、そもそも速記術にはそこまでの記録は要求されていなかったはずなのである。岩波書店版『圓朝全集』第一巻の帯にも「言語の写真法＝速記術」という表現が見られるが、先行する写真技術にも呼吸やメリハリや身振りを記録することは困難であつたであろうが、その意味では写真法の限界を含めて考えれば「言語の写真法＝速記術」という表現は的を得たいいふりなのかもしれない。

それだけではない。舞踊という身体表現はフィルムに

すら写らないことが多い、と断じるのが渡辺保である。彼は喜多流シテ方能楽師の友枝喜久夫についてのエピソードを紹介している。

こんな例がある。ある時、私は、吉越立雄という能のすぐれた写真家と一緒に、友枝喜久夫の舞を見ていた。吉越立雄の肩からは愛用のカメラがぶら下がっている。友枝喜久夫の名人芸を見ながら私はいつ吉越立雄がシャッターを切るのかと思って見ていた。ところが吉越立雄はカメラを手にとろうともしない。ついに友枝喜久夫の舞が終わってしまった。無然とした私はなぜ写真をとらなかったのかときいたら、吉越立雄はこともなげにこういった。「あれは、写らないんだよ」

(渡辺保『日本の舞踊』岩波新書、1991)

これは写真が静止画像だからであって、動画で撮影すれば「あれは、写らないんだよ」発言を撤回できるというものでもないのだ。それが証拠に、三遊亭圓朝は高座の写真も動画も録音も技術的に保存の不可能な時代に活躍した噺家であっても、岡本綺堂がその作劇法に舌を巻いたように、まずはその「内容」がおもしろかったわけである。綺堂の文章を読み続けてみよう。

そこで考えられるのは、今日もし円朝のような人物が現存していたならば、寄席はどうなるかということである。一般聴衆は名人円朝のために征服せられて、寄席は依然として旧時の状態を継続しているのであろうか。さすがの円朝も時勢には対抗し得ずして、寄席はやはり漫談や漫才の舞台となるのであろうか。私は恐らく後者であろうかと推察する。円朝は円朝の出すべき時に出たのであって、円朝の出ずべからざる時に円朝は出ない。たとえ円朝が出て、円朝としての技倆を発揮することを許されないで終わるであろう。

(岡本綺堂前掲書)

仏教でいうところの「時機」、あるいは世阿弥が断じた「男時」というものが円朝にも到来していたということなのであろうか、そしてその時機ないし男時には、速記もレコードも写真も動画も、もしかしたらまったく関係がないのかもしれないということになるだろう。もっとも、それは後の人びとが圓朝落語について思いを馳せた結果であって、ひとつの郷愁でしかないだろう。おそらく圓朝自身にとっての時機ないし男時というのは、た

えば鳴物噺を始めた二十歳のころ（安政五年＝1858）であつたり、素噺に転じた明治五年（1872）か、あるいは「無舌」の悟りを開いた明治十三年（1880）であつたかもしれないのだ。

いずれにせよ、圓朝が現在の噺家であつたとしても、やはり「あれは、写らないんだよ」的な瞬間はいくらでもあつただろうし、芸能者ないし表現者であれば、むしろそこにこそ芸の本質というのが横溢していると云つていいのではないだろうか。

8. 身体の声／身体の政治学

前述した渡辺保は、ある舞台において不思議な体験をしている。そしてそれが表現においてもっとも本質的かつ重要な特性であることに気づいている。彼は還暦を迎えた六世中村歌右衛門の「京鹿子娘道成寺」を歌舞伎座で鑑賞した。「京鹿子娘道成寺」はむろん舞踊であるから、演者が声を出すことはないし、舞踊は所作事ではあるが、具象性と抽象性の両方を適度に配合した表現となっている。中程の「恋の手習」が始まったときに、渡辺保は「実に不思議な体験」をしたというのである。

歌舞伎座の広い舞台には、長唄、囃子方、坊主の役者たち、何十人という人がいて、客席にも千何百人という観客がいるにもかかわらず、それらの人影が全く消えて、この世界には、私と歌右衛門とたった二人しかいないという感じがした。客席から歌右衛門を見ていると、たしかに私は目で歌右衛門の踊っている姿を見ているのだが、この世には私一人がいて、私の耳のそばで、すすり泣くような一人の女の、かきとく声を聞いているような気がした。その声は、妙なる音楽のようであり、桜の花が一面に散りかかるような美しさでもあり、そしてまぎれもなく女が男をくどいている時の現実的なひびきをもったものでもあった。その声は、くどきが終るまで、絶えることなくつづいた。(…)歌右衛門は無心に踊っている。それにもかかわらず歌右衛門の身体からあの声が客席へ流れてくる。

(渡辺保前掲書)

渡辺の耳に入った「あの声」のことを、彼は「身体の声」と呼んでいる。「それが女の恋の悩みの、くどきの言葉であり、桜の満開の下での、しめやかで、なまめかしい詠嘆であることだけがはっきりしていた」のであって、「だから私は『身体言葉』といわずに『身体の声』と

いわざるをえない。それはいわば、声なき声、沈黙の中の音楽、詩のような感情の、かたちのないかたちであった」のである。

むろん渡辺保が聞いたのは舞踊、とくに華やかな歌舞伎舞踊における演者歌右衛門の「身体の声」ないし「声なき声」であった。それは、六世歌右衛門という不世出の女形の声ではなく、かといって「京鹿子娘道成寺」の白拍子花子の声でもなかっただろう。「京鹿子娘道成寺」という舞踊作品のなかで多様に演じられるさまざまな女たちの情念や憂いやクドキが集積された、きわめて抽象性の高い、だが普遍的でありながら固有の「声たち」であったに違いない。その「声たち」はすべての観客にとって聴取可能なものではない。渡辺自身も、これは幻想だと「一瞬そう思った」のである。「身体の声」は「身体の言葉」ではないので、文法や発話構造は存在せず、物理学的な音量やトーンも存在しない。それが「聞こえる」のはなぜか。

渡辺にとっては「それは日常の人間の身体ではかくされているものであり、身体の深みから発せられ、そこからだけ、厳しい訓練によってあらわれてくるもの」であって、「精神的な意味をもって」いるものであったのだ。

それが事実なのだから仕方がない。私はその時痛感した。人間は、言葉以外の言葉をしゃべる動物なのである。人間の身体は、言葉よりも豊かな声なき声をもっていて、言葉とは全く違うもう一つの世界を空間に刻むことができる。身体が空間にむかって開かれたとき、全く別な世界があらわれる。そこで語られる世界が「身体の声」と私がいうものである。
(渡辺同書)

くりかえすが、このエピソードは渡辺保が歌舞伎舞踊を鑑賞したときに「体験」したものである。それを牽強附会して圓朝落語に生ずる「声なき声」とか「身体の声」を明らかにしたいわけではもちろんない。だが、優れた表現者というものは、ふだん観客が観たり聴いたりすることのできない「何か」を発信しているのではないか、そしてその「信号」を傍受できるのは、これまたごく一部の鑑賞者に限られているのではないか、そう考えるのである。否、「信号」と安易に呼んでしまってはならない、「言葉とは全く違うもう一つの世界」が突如として出現するのである。それは観客にとって、日常の生活世界、劇場の座席に身を委ねているという状況を客観的に知覚

できる世界とは別に、舞台のうえだけで成立している「もう一つの世界」だ。そして、そのふたつの世界は別々でありながらつながっている。両者をつなげる「通路」が存在するのだ。それこそが「身体」なのであり「身体の声」なのであろう。

太田省吾(1939-2007)は、1968年に結成された転形劇場という劇団を牽引していた(1970年より太田が主宰、1988年解散)。彼の舞台は「沈黙劇」ないし「無言劇」としてよく知られており、作品のほとんどの部分にセリフが存在しないのである。なぜか。演劇でありながら、演劇のもっとも重要な要素であるはずのセリフが舞台から消えてしまっている。かといって、ダンスやパフォーマンスというわけでもない。本来は、これほどの「セリフ劇」はないだろうと思わせる、「豊穣な言葉の世界」がそこにはある(はずだ)。太田省吾にとって「沈黙」とはいかなる意味をもちえるのか。太田自身の「解答」に耳を傾けよう。

人間はたしかにことばで生きているようなところがあるわけですが、それも少し正確に言えば、口にしない、あるいは口にできないことばを持っている存在であるといえる気がします。つまり、たとえば、自分の生命、生活が維持されていたらいえないとか、自分のやっていることに照らしていえないといったようなことがあって、それを口にしないというのが人間的言語だと思うんですよ。つまり、言語をもつということは、言語を限定づけることであり、いえないことをもつことだといっていいわけです。それが一つです。

(「身体とは何か」、『裸形の劇場』所収、而立書房、1980)

同じ著書のなかで、太田省吾は「絶対過程としての身体」といった定義づけをしている。それは、「生れて老いて死ぬ」身体のことをさしており、それはもちろん「身体をただ物質視した話」にすぎないかもしれないし、「単純すぎて寂しい気」もするといった手合の存在である。だが、演劇において(太田はより鋭く「劇」という表現をよく使っている)そのような身体は重要であると断言し、その本質は「いえないことを持つ」ことにあると結論づけるのである。人間は、いやもう少し具体的に身体は、つねに「いえないことを持つ」存在であり、それゆえに詩が成立し、劇が成立するのだらう。太田よりも少し前に活動していた暗黒舞踏の土方巽(1928-1986)は、

自身の舞踏の成立根拠について「口ごもる身体」といった表現をしている。

自分が表現しようとしているものが自分である。対象が自分なんです。材料も自分なんです。そうすると、カラダの中にはですね、いろんなコトバにならない不本意な思いや、引っ込めた身振りや、先祖代々ですね、悔しい思いや、そういうものがたくさん溜まってるとですね。そうするとどうしてもカラダが歪んできたり痙攣したり叫んだり、あるいは自分がわけのわからないところに行ってしまう。(『ETV特集 BUTOH創世譚』NHK教育、1998)

世界の踊りは立つところから始まる。しかし、暗黒舞踏は立とうにも立てないところから始まる。その原因は深いですよ。折りたたまれた足がいったいどこへいったのか、いったきり戻らない足はカラダのどこへもぐりこんだのか…、ここですよ、問題は。スラッとした足は論理整然としたところから生まれるけれども、ガニ股はしゃべってもしゃべってもしゃべりきれないことを知ってしまう、カラダは。口ごもる、これがガニ股の由来ですよ。(『芸術劇場 肉体の表現者たち』NHK教育、1985)

いずれにせよ、雄弁な身体、饒舌な身体、豊穡な身体といった身体とは別の、いわば「身体の政治学」を彼らは有していたことになるだろう。いえないことをもつことが身体であり、それが絶対過程としての身体である、そう太田省吾はいつている。そして絶対過程に対して、「瞬間瞬間の出来事」である「継起的過程」もまた身体には備わっていると、太田は考えている。

もう一つは、人間はことばを吐くことが当り前のことなのか、吐かないことが当り前のことなのかと考えると、人間はことばを吐かないことを常態としていたと考える方がいいと思うんです。つまり、大部分のことばは飲み込まれていて、吐かれるのはごく限られたことばであるということです。外的に見ると、人間はむしろ常態としてしゃべらないものだと思います。いいかえれば、どんなにおしゃべりな人でも、すべてをいつくすというわけにはいかない。それどころか、そういう人でも大部分のことばは吐かれずに飲み込まれているんで、ここから見ると人間は基本的に沈黙者であるといえると思います。(太田前掲書)

実際、太田自身も寡黙な人で、稽古や授業でも大きな声を荒げることはなく、好きな煙草を指のあいだにはさんで、長身をゆらゆらと揺らすようにして歩いたり、髪をかきあげて静かに語りだすところを何度も見ている者としては、「人間は基本的に沈黙者であるといえると思います」という言説にはひとく納得してしまうのである。

演出家太田省吾の名前が大きく注目されたのは、1977年1月に初演された『小町風伝』であった。矢来能楽堂という、現代演劇(かつては転形劇場もアングラ演劇の範疇に加えられていた)にはおよそ似つかわしくない空間での上演であったのだ。この頃の様子を、太田の妻である美津子が、同じ劇団員の品川徹からの発言として記録している。

『小町風伝』初演に向け赤坂の工房で稽古中のある時、稽古を早めに切り上げ、全員で矢来能楽堂へ下見に行ったことがあったそうですが、工房に戻ると太田は突然、主役の老婆はじめ数名の台詞と台詞体のト書きは、「すべて沈黙のうちにあって〈台詞〉として、外化されることはない」と、封印してしまったそうです。太田は、渾身の台詞が「能舞台からカーンと蹴飛ばされ600年の伝統に比べ、たかだか100年の現代劇の台詞は、はじき飛ばされ、拒否されたように感じた」と後に書いていますが、この下見の時に、太田の頭の中でカーンと蹴飛ばされたことを初めて知りました。

(2015年4月30日の投稿、静岡県舞台芸術センターのウェブサイトより <http://spac.or.jp/culture/?p=591>)

それは単に歴史的な場所において振る舞うべき身体もまた歴史的・伝統的身体でなければならないといった、古典芸能に対する諂いではなく、もっと根源から改訂されなければならない、太田省吾にとっての身体論の超克の瞬間であったのだ。太田は引用した著作のなかで「いままでしゃべってきた〈身体〉は、身体とは結局、最終的に身体であるという相だったわけですが、劇における身体というのは〈身体〉とは身体ではないという相を強調することになります」とも述べており、そうした劇的身体の構築のためには、「身体は身体である、という脈絡を断つ必要」があると断じている。つまり、この身体は身体ではないという「異境に生きられる身体を工作しなければならない」というのである。その時にことばが

強く介在するのが劇における身体なのだ。「ことばが介在するようなやっかいなしこりが基礎になって生れる行為のひとつが劇であり、そこを考慮に入れると舞や踊りのように一気に翔ぶわけにはいかない」。舞や踊りにおいては「一気に翔ぶ」ことが可能であるというのは、それらには「ことばの介在」が必要ないという理解なのであろう。だが、それゆえに渡辺保が「身体の声」といったような声なき声、ことばなきことばが身体の内奥から湧してくるのかもしれない。それは演劇そのものではないかもしれないが、「〈身体〉とは身体ではないという相」を漏出させている典型的な例といえるのではないだろうか。舞台芸術ないし身体表現においては、是非や有無を問わずことばが問題になるだろう。渡辺保も太田省吾も、そうしたことばの問題により意識的であり鋭敏であったということになる。

9. 鉄舟と圓朝

さて、三遊亭圓朝の速記本『怪談牡丹燈籠』が、圓朝の高座における肉声を正確に活写しているのか否かというテーマについて考えてきて、少し遠くまで来てしまったかもしれない。再び圓朝の時代にもどってみることにしよう。明治十年あたりから、つまりは圓朝三十九歳ごろから、圓朝は伊達宗光の父親で国学者である伊達千廣を通じて禅学を本格的に勉強しようとしはじめる。伊達千廣没後は、高橋泥舟（幕末の伊勢守にして槍術師範役）の知己を得て、泥舟の義弟である山岡鉄舟を紹介される。勝海舟、高橋泥舟、山岡鉄舟を俗に「三舟」と呼ぶが、圓朝は高橋・山岡兄弟から禅のてほどきを受けることになる。思えば、鉄舟と邂逅する五年前、すなわち明治五年に、圓朝は弟子の圓樂に三代目圓生を継がせて、圓朝落語の「売り」でもあった道具入の芝居噺を、道具ごと全部譲り渡して、自身は素噺に転じていた。前述したように、圓朝の「時機」ないし「男時」であったろう（このあたりにはもう少し「生々しい」事情も潜在していたようであるが、それについてはたとえば矢野誠一『三遊亭圓朝の明治』を参照のこと、文春新書、1999）。山岡鉄舟から禅について学び始めた頃の圓朝には、矢野誠一が指摘する次のような事情も存していたのであろう。

三遊亭圓朝と禅のつながりは、母すみの連れ子で義兄になる玄昌が禅僧で、なにかと幼少時代の圓朝に影響を与えたことに始まるのだが、短期間師事した伊達千廣を通

じて山岡鉄舟を知ったことで本格的帰依開眼につながっていく。おのが舌先三寸がいのちの素噺一本に転じた圓朝にとって、噺をすることの本質を会得することは、禅において悟りをひらくことにも通ずる難問題で、なにひとつ手本のない世界でもあった。暗中模索という言葉があるが、ひと前でしゃべるといふ、誰にでもできるいわば本能にもとづいた単純な行為を、藝に昇華する方法をさがし出すのは、まさにその暗中模索なのであった。こうした圓朝の暗中模索に対して山岡鉄舟はいろいろと示唆を与えたようである。

（矢野誠一『三遊亭圓朝の明治』文春新書、1999）

短い文章のなかに「暗中模索」（出典は中国南北朝から唐代までの故事が記された『隋唐嘉話』であり、もともとは「有名な人に会いたかったら暗闇のなかでも探しつづけるだろう」という意味）の語が三回登場するが、圓朝は落語界においてまさに自身を暗闇のなかに置いていたのかもしれない。そこに光を投げかけたのが鉄舟であったというわけだ。ある時、鉄舟邸を訪れた圓朝は何かおもしろい噺をするよう鉄舟から依頼される。鉄舟の注文は、あの「桃太郎」であった（現在高座で口演されている「桃太郎」ではなく、おとぎばなしの「桃太郎」のこと）。そのあたりのことは、矢野も引用している『三遊亭圓朝子の傳』（朗月散史編、三友舎、1889）にあたってみよう。

こは必ず鐵舟君の我を困らしめんとての戯れなるべけれど、我も桃太郎の語に於ては、よくも是を覚えざれば、如何なさんと考へつゝ、鐵舟君に向ひていへるは、誰彼も知れるか如き話なれば、よし話すとも其の甲斐なからん、他に面白き話多きに、それに代へられてこそ面白からめと、成るべくこれを遁れんとせしに、鐵舟君は微笑みつ、いやとよ圓朝、さのみの事かは、我幼き折母は我を喜ばせんとして、此の噺を屢々なせしが、誠に面白く聞き居りつゝ、今に其時を思ひ出せり。母は元来上手にあらねど斯の如し、其方は落語家なる事ゆゑ、一際面白き事ならんに、赤本の話とて遠慮なせそと頻に迫られ、圓朝は今は大に困じつゝ、遂に其の話し得ざるを謝し、他の話を演じつゝ漸くにして邸を出でぬ。

（矢野同書よりの孫引き）

矢野はここまで引用しながら、「山岡鐵舟は三遊亭圓

朝に、他愛ないおとぎばなしの『桃太郎』を所望することで、しゃべるという人間の本能に根ざした落語なる『藝』に対して、鋭いヒ首を突きつけたのだ」と述べている。鉄舟は「落語家」である圓朝に対して「はなし」を要求してきた。それは、話術の素人であった鉄舟の母親が我が子のためにいとも簡単に話すことができた「桃太郎」を、プロの落語家である圓朝に突きつけてきたことにほかならない。日常生活では、ことばは普通に用いられ話されるだろう。だが、落語という特殊な表現世界においては、ことばはまさに落語として変形され工夫され出現させなければならない。鉄舟からこのような「挑戦」を受ける五年前に、圓朝は素噺という、いわば「話すことにのみ集中した本来の話術」へと回帰していた。だから、道具や早替りなどをせずに噺をしろといわれているのではなく、すでにそうした装飾をはずしてしまったあとに、落語家の本能として発せられることばというのが、鉄舟の母親の生活のことばといかに拮抗できるのか…。このエピソードはそうした英雄譚・成功譚的要素を有しているがゆえに、圓朝関連の多くの文献に引用されているのだろう。

もちろん、英雄譚・成功譚であれば、山岡鉄舟に突きつけられたヒ首を前にして逡巡し懊悩する圓朝を描いただけで終わりというわけにはいかない。矢野誠一の『三遊亭圓朝の明治』によれば、圓朝と鉄舟のあいだでくりひろげられた「桃太郎伝説」は、『三遊亭圓朝子の傳』では、「其の話し得ざるを謝し、他の話を演じつゝ」ということになっているが、圓朝も鉄舟も眠っている谷中全生庵が所蔵している『全生庵記録抜萃』では、圓朝は鉄舟の前で「桃太郎」を語っている。そして「舌で語るから肝心の桃太郎が死んで了つてゐる」という鉄舟の厳しい指摘に対して圓朝は「心竊にこの先生は禅を行つて居られるから、こんな変挺子なことを云はれるのだと思ひ其儘引退がつた」らしい。

以来圓朝は、世人がその落語にヤンヤと騒いで呉れるに係らず、なんだか自分に物足らぬ気がしてならぬので、一日居士邸へ罷出て、具に其实を明し、私如き者にでも出来る事なれば、禅をやりたく存じますといふと、居士はソハ然うあるべき筈だ、今の芸人は兎角人さへ喝采すれば直ぐ自惚れて名人気取になるが、昔の人は自分の芸を始終自分の本心に問ふて修行したものだ。併し幾許程修行しても落語家なればその舌を無くせぬ限り本心は満

足せぬ。又俳優なれば其身をなくせぬかぎり本心は満足せぬものだ。而してその舌や身を無くする法は、禅を措いて外にはない。
(矢野同書よりの孫引き)

「俳優なれば其身をなくせぬかぎり」というあたりは、前述した太田省吾の「劇における身体というのは〈身体〉とは身体ではないという相を強調することになります」という発言に接続可能なものかもしれないが、『全生庵記録抜萃』における「その舌や身を無くする法は、禅を措いて外にはない」といった居士（山岡鉄舟）のことばなどから考えるに、「禅の指導者としての立場をないよりも優先させた記述」（矢野）であることはまちがいない（山岡鉄舟についての文献としては、大森曹玄『山岡鉄舟』春秋社、1983、松本健一『幕末の三舟』講談社、1996などが参考になる）。ただ、圓朝が「禅をやりたく存じます」と鉄舟の前で「宣言」したのは事実であろう。これに対して、鉄舟は「趙州無字」の公案を圓朝に与える。この公案を与えられた段階で、鉄舟は圓朝を禅の修行者と認めたのかもしれない。ちなみに「趙州無字」の公案は、「趙州從諗に一僧が、『狗子に仏性ありや』と問うたのに対して、『無』と答えた故事により、有無に関わらぬ仏性の当体を直接に示したものの。禅の修行の最初の関門とされる公案」であり、「狗子仏性」とも呼ばれている（『総合仏教大辞典』法藏館、2005）。

10. 無舌居士圓朝

『三遊亭圓朝子の傳』にもとる。鉄舟より公案を受けた圓朝は、その三年後の明治十三年九月、鉄舟の侍医である千葉立造の新居を訪れる。このときには山岡鉄舟・高橋泥舟の兄弟以外に同席していたのが、天竜寺管長の滴水和尚（本名宜牧、無異室とも。明治三十二年、七十八歳でに入寂）であった。

鐵舟君は滴水和尚と共に圓朝に向つていへるは、圓朝子は落語家の中に於て有名なれば、舌を動かさず口を結びて話を為し得られるべし、今其の噺こそ聴きたけれと言出でしにぞ、圓朝は其の意外なるに驚きしものから、それは中々出来難しと答へし程に、鐵舟君は衆人を顧み、斯る事を出来ずといふ如きにては、圓朝は大の下手にして、前座よりも劣り居れりと云うべきなり、これを考へてこそ圓朝の値打はあれ、然らざれば仕方なき人物なりと云ひ放ちつゝ、圓朝をば二階より下し、主人千葉氏の居間

とも覚しきいと暗くして熊の皮の敷きある所へ連れ行きし上、圓朝を我が前に坐らせつつ、其方も圓朝とも云はれし身なるに、且は禅学を好めるとは予てより聞き居れるなれば、無舌といへる事位は考へ得られん、卒我が前にて先にいへる、舌を動かさず、口を結びて話をなすべし、如何に如何にと迫られしかば、圓朝は詮方なくも困りながら、頻にこれを考へんと心は逸れど、其の意義を少しも解し得ざるにぞ、油汗の出づるばかり苦みけるに、鐵舟君は益々迫りて、二時余り過ぎたりし内、圓朝は千廣翁が講義の中にいはれし事に心付き、漸くにして無舌といへる意義を悟り得たりしかば、鐵舟君が是迄に我を困らしめたるならんと思ひ、これ全く我をして禅理をば悟らしめんと導かれしものなりと、其の我に厚かりしをいたく謝しつつ、此日より滴水和尚に乞ひて参禅し、禅学を修むる事となりしに是より自から高座に上るに、是迄は氣に掛りたる客の仕業の心に障らざるに至りぬ。

(『三遊亭圓朝子の傳』、『明治文学全集10 三遊亭圓朝集』筑摩書房、1965)

以後、三遊亭圓朝は自らを「無舌居士」と称して(滴水和尚によって与えられたというのが本当のところであろう。たとえば寒川鼠骨編『滴水禅師逸事』政教社、1925)落語と禅の修行に励むことになる。圓朝は「是より自から高座に上るに、是迄は氣に掛りたる客の仕業の心に障らざるに至りぬ」とあるように、己れからも客からも離れることで(つまりは「舌を動かさず、口を結びて話をなす」ことで)、逆に己れと客の双方の内部へと潜行するような話芸を獲得したのであろう。圓朝におけるこの「無舌」については、あまりにも禅問答の公案じみていて、実際の高座にどのように反映されたものか不明であり、第一客席に座していた誰もが圓朝に「無舌居士」の「別名」があったことなど知る由もないであろうから、圓朝の変容というものがどの程度現実的なものであったかはわからないままなのである。

だが、たとえば亡き桂枝雀が春風亭小朝との対談で述べていた次のようなことがらは、とことなく圓朝の「無舌」を彷彿とさせてはくれまいか…。

そこで(出囃子が)ドンドン、シャンシャンシャンシャンと鳴りますやろ、そこへ私が現れまして、ここに座りまっしゃろ、そして、にこっ—としていると、皆さん方も私の顔を見て、にこっ—となさる。そして二十

分なり三十分なり、そのままの状態であ…。そこでドンドン、シャンシャンシャンシャンと。シュー(舞台を下りていく)。そういうのになれば、いいなと思うんです。(上田文世『笑わせて笑わせて桂枝雀』淡交社、2003)

引用者の上田はこうした枝雀の「理想」を「枯れた境地」と呼んでいるが、なるほどたしかに枯れている、そこには桂枝雀という噺家だけしか存在しておらず、噺すら消えてしまっているのだから。酒に酔った古今亭志ん生が、自分の高座で寝落ちしてしまったという有名なエピソードがあるが、あれなどは「枯れた境地」といったものではなく、「泥酔して寝ている志ん生」という強烈で生々しいイメージを落語ファンの誰もがもちたかったのだらう、だから志ん生のこのエピソードは落語を超えて、志ん生という人間そのものが放つアウラとなっているのだ。

それは、太田省吾が述べた「演劇は〈身体〉とは身体でないという相を明らかにする」といった「劇的身体論」とどのように接続されるのであろうか。噺家が「噺」をするのは職業的義務であろうから、盲目の噺家は落語史上少なからず登場しているが、吃音の噺家ならいざしらず、完全に聾啞である噺家が高座に出ることはむずかしいだろう(昨今の「手話落語」は除く)。だから、落語家が「落語をする専門家」であるのと同様に、噺家ないし咄家は「噺(咄)をする専門家」と理解されていることは自明だ。太田省吾が断ずるように、演劇における身体は日常的身体とのあいだにひとつの断絶を形成させ、そこをことば(セリフ)で架橋ないし包埋させる作業によって成立するのであれば、話術たる落語においては、日常的なことばと「落語の世界」のことばとのあいだに身体(あるいは身体性)を連結させることによって「全体」が構築されている、と断じてよいだろう。日常的なことばと落語のことばを繋ぐ身体、溶接する身体、結合させる身体…、そうした身体ないし身体性を「フラ」と呼んでもいいかもしれない。「フラ」とは「高座に上がるだけでどこともいえないおかしさが漂い、ふっと笑いたくなるような雰囲気。上手下手は関係なく、稽古で身に付くものでもない。『フラがある』はそのままでは名人ではないものの噺家に対する褒め言葉だ」(山本進ほか『落語』山川出版社、2016)といったように表現される、いささか言語化・視覚化の困難な状態をさしている。落語ばかりでなく、漫才師やコメディアンに対しても「褒め言葉」として用いられる独特の「業界用語」である。歌

舞伎の世界では「ニン」という表現があり、それは「役に扮した俳優の柄・持味などを意味する通語。『人』『人柄』とも書く。役柄に俳優の柄が合ったとき『ニンがいい』『ニンがかなう』などという」（服部幸雄ほか編『新訂増補歌舞伎事典』平凡社、2000）といった意味合いであり、付け加えれば「仁」と標記することもあり、また「ニンがある」「ニンにあう」といういい方をすることもある。

歌舞伎劇における「ニン」は、役者の固有の身体ではなく特定の役柄に扮したときの身体がいかにかその役柄（というイメージ）に近似しているかというところが鑑賞ないし批評の着眼点になるだろう。時代物の武将、薄幸の遊女、華やかな姫御前、滑稽な半道敵など、役柄そのものがもつ世界に対して役者がどれほどその世界の住人たりえているか、というところが「ニン」というものである。それに対して落語における「フラ」は、たしかに噺家の身体のもつ独特の肌合いのようなものであるが、それはとくに噺で演じられる役柄に特定されるわけではない。もちろん、盗人がお似合いの噺家もいれば、遊女が艶っぽい噺家もいるし、隠居にぴったりの噺家もいれば、与太郎ならこの人という噺家もいるだろうが、「フラ」というのは噺家が身体全体から漂わせるアウラのことであり、日常的な表現でいえば「いかにも噺家然としていて…」といわれるところのものであろう。昭和の名人と呼ばれた五代目志ん生、六代目圓生、そして八代目文楽にはそれぞれ「フラ」があったが、それは決して他の噺家と重なるような代物ではなかったし、たとえば志ん生のふたりの息子である十代目馬生と三代目志ん朝の双方にもまちがいなく「フラ」はあったけれども、それは父親の志ん生とはまったく異なった色なり匂いなり佇まいなりをしていた。前述の枝雀は「二十分なり三十分なり、そのままの状態であ…。そこでドンドン、シャンシャンシャンシャンと。シュー（舞台を下りていく）。そういうのになれば、いいなと思うんです」（おそらくは）いかにも楽しげに語っているが、枝雀にはそうした「フラ」が備わっていたのだ。無類の話術の名人であり、爆笑を喚起させることに長けた上方落語の異端児であったが、出囃子「昼まよ」に乗って高座に登場してくるだけで観客をいかにも楽しい気分させてくれる「フラ」をもった噺家であった枝雀であれば、その存在を舞台にさらけだすだけで客席から爆笑と万雷の拍手を得ることができたのかもしれない。ただし、枝雀の「フラ」は観客の期待度や落語の完成度を格段にあげてしまうほ

どの威力をもっていたので、自身がもっとも「枝雀ファン」であると公言していた枝雀にとっては、その「フラ」ゆえに悲劇的な最期を迎えることになってしまったのかもしれないと悔やまれるのである。その意味では、枝雀のこうした「理想」を「枯れた境地」と呼ぶのは、少しちがっているのかもしれない。枝雀は自身が枯れていないことのひとつの表明として、かくのごとき理想的な高座を夢想したのかもしれない。「フラ」と「話術」によって観客を笑いの渦にまきこんでいた桂枝雀は、「フラ」だけとなって観客の前に登場することを夢見ていたのだろうか。

11. 桂枝雀の開悟？

そんな桂枝雀は「情は薄いほどいい」といったことをつねに周囲に言っていたそう。なるほど上方落語には人情噺と呼ばれる領域はほとんどないし（「たちぎれ線香」と「一文笛」くらいであろう）、むしろ爆笑のほうへともっていきような噺が多いというイメージがあり、「なぜ上方落語には人情噺がないのか」という問題に、枝雀の師匠である米朝は、上方には情を語る義太夫が普及していたために落語で情を描く必要があまりなかったのではないかとどこかで述べていた。つまり上方では「情を語る」という表現行為において、落語と義太夫とで棲み分けをしていたということなのだ。たしかに枝雀落語は「情を語る」ようなニンではないし、そのようなフラをもっていない。

枝雀のために新作落語をいくつも書いている落語作家の小佐田定雄は「枝雀ノート」と名づけた、生前の枝雀の落語に関する備忘録のような記録を部分的に紹介している（『CD版 枝雀十八番』の特典ブックレット、EMIミュージック、2009）。それによれば、A4ノートの左側に「こころ三層論」と題されたテキストと図が残されている。図は4つのマルが同心円状に描かれているもので、外側から「氣／心／魂／ホトケ」の順になっている。そしてその上に、「①氣をひき（あとで『氣を高め』が加筆されている）、氣をいかせ ②心に届き、心を打ち ③魂に届き、魂をゆるがせる」とメモ書きされていて、その近くに「個」とか「没個」と読みとれる文字が薄く書き込まれている。このメモを見たときに思い出したことがある。それは映画作家松本俊夫の証言である。松本は映画『ドグラ・マグラ』で、桂枝雀を精神病理学者正木博士にキャスティングしている。映画そのものも高い

評価を受けていたが、なによりも枝雀演ずる正木の鬼気迫る演技が尋常のものではなかったのだ。公開は1988年5月、枝雀が自死したのは1999年4月のことだった。だから、映画中のキャラクターと枝雀の最期とを関連付けて論ずることはできないだろうが、この映画の撮影時の枝雀について、監督の松本は興味深いことを話してくれた。自身の撮影がないときや、いわゆる晴れ待ちなどの待機時間の際、枝雀は英語の仏教書をよく読んでいたというのである。松本がのぞこうとするとすぐに本を隠してしまつたらしいが、「枝雀ノート」にある図の「解説」のためには、あるいは有効な情報かもしれない。このノートを公開した小佐田自身も「私も直接お話をうかがったことはありません」といいながらも、「最後に『魂を揺るがせる』段落に至った時には演者も聞き手も『没個』…『個』というものが無くなって『ホトケ』になれるということでもありませんか」と解釈しており、その「真相」については「またあちらで枝雀さんにお目にかかったおりにでも、確かめてみようと思っています」とまとめている。

桂枝雀という不世出の上方落語の噺家が、三遊亭圓朝が「無舌居士」という号を与えられていたことを知っていたかどうかはわからないし、そもそも枝雀が江戸落語の近代化に貢献した圓朝の功績についてどれほど熟知していたかは不明である(読書家であった師匠の米朝からはいろいろ聞かされたかもしれないが…)。だから、枝雀が「理想の高座」とした「二十分なり三十分なり、そのままの状態…。そこでドンドン、シャンシャンシャンと。シュー(舞台を下りていく)。そういうのになれば、いいなと思うんです」という様態を圓朝の無舌に重ねることはできない。「舌を動かさず口を結びて」落語を演ずることなど土台無理なものはある。素噺に転じたころの圓朝をひとつの分岐点として、それ以前の圓朝は「若い者が何うせ一度は免れ得ぬ色気たつぷりで、随分気障ッぱい高座を見せたらしい」と岡鬼太郎は記している(『圓朝雑観』、鈴木行三編『圓朝全集』第十三巻、春陽堂、1928)。そして中年後の圓朝は「作の工夫、藝の鍛錬に自然と落着き(…)やがて人格者となつた」のであり、岡鬼太郎は以下のように圓朝を絶賛する。

顔と體の棚卸が済んだところで、藝であるが、誇り高くない、静かな調子で、シトシトと話し出す其の工合、根

が芝居話で叩き込んである技倆、芝居気満々たる自作の話、と斯う揃つては、聴客一同、宛ら芝居を観るの感なき能はずで、人情の濃やかなる所、殊に愁嘆場など来ては、大の男でさへ屢泣かされた。鹽原の馬の別れの如き、満場の噺り泣が、却つて涙の聴客お互の、感興の邪魔になるくらゐであつた。圓朝の殊に勝れてゐたのは、話の意気、其の場の気分を作り成す事、これ等の大事な点であつた。(岡鬼太郎同書)

引用文中に「鹽原の馬の別れ」とあるのは、圓朝畢生の傑作落語「鹽原多助一代記」のことであり、これは明治十一年(1878)圓朝四十歳のときに完成しており、明治十八年(1885)に同名の速記本が速記法研究會から刊行されている(その前年に速記本『怪談牡丹燈籠』が出版されている)。岡鬼太郎が「中年後の圓朝」といったのは、少なくとも四十歳を超えてからの圓朝であり、寄席に出演しなくなる五十三歳までの時期のどこかなのであろう。『鹽原多助一代記』が歌舞伎化されて歌舞伎座で上演されるのは明治二十五年(1892)のことであり、歌舞伎劇の批評家であり作者でもあった岡鬼太郎は、おそらくは歌舞伎版『鹽原多助一代記』を意識してこの件を書いているものと思われる(ちなみに本稿の主役たる「牡丹燈籠」が『怪異談牡丹燈籠』の本名題のもと上演されたのも同年のことであつたが、『鹽原多助一代記』の上演の半年後のことである)。いずれにしても、当時の圓朝の高座は芝居噺を情感をこめてじつに巧みに演じていたのであろう。岡鬼太郎は「客の胸倉を取る」ことこそ圓朝落語の真骨頂であると述べている。「一度心を捉へられた聴客は、泣くも怒るも笑ふも喜ぶも、皆圓朝の舌三寸の為るが儘であつた」のだ。「鹽原多助一代記」が完成した二年後に圓朝は「無舌」の境地を体得したのであるが、圓朝の舌は無くなったのではなく、むしろすべての観客を自身の舌の上に乗せてしまったのである。

斯うした話し口の圓朝は、ランプや瓦斯の自由なる高座にも、やはり昔の燭台を捨てなかつた。客を先づ落着いた静かな気分にして置いて、それから自分が、其の気持の中へ、一緒に溶け込むやうに話し掛けたのである。随つて、圓朝の人情話は、昔からの習慣、即ち、当時における文楽、柳櫻等の藝風とは、大いに其の趣を異にし、「面白可笑」い筈なる寄席の人情話に、一生面を開いたものである。と同時に、圓朝のは落語家の話ではない、寄席

の話ではない、芝居気取りで忌味である、悲い話を自分から泣いてかゝるは卑怯であるなどと、当時の寄席通の一部から、多少の批難もされた事である。(岡鬼太郎同書)

少年であった岡本綺堂が「牡丹燈籠」を聴いたのも同じ頃だったかもしれない。「圓朝がいよいよ高座にあらわれて、燭台の前でその怪談を話し始めると、私はだんだんに一種の妖気を感じてきた。満場の聴衆はみな息を嚥んで聴きましている。(…)周囲に大勢の聴衆がぎっしりと詰めかけているにも拘らず、私はこの話の舞台となっている根津のあたりの暗い小さな古家のなかに坐って、自分ひとりで怪談を聴かされているように思われて、ときどきに左右に見返った」という綺堂の印象は、そのまま岡鬼太郎の回想につながっている。圓朝の観客を魅了してやまないその巧みさを、岡鬼太郎は「催眠術」という表現を用いているが、このことばは明治末期になって、ようやく人口に膾炙し、たちまちにして広まった流行語であった。ちなみに、五代目立川談志は落語を話術とか芸術と呼ばれるのを嫌っており、その理由として「落語は魔術のような『術』ではない」と述べていたが、理論派の談志からしてみればあるいは圓朝の高座が催眠術と評されることに不満があったかもしれない。

12. 圓朝＝無舌のリアリティ

三遊亭圓朝にとっての「無舌」とは何も語らないことではなく、「舌先三寸」の如く、薄っぺらい、あいまいな言説を吐くことを自らに禁じた、と解釈することもできるのである。それは、落語という技術という問題に加えて、落語の内容の真実という問題を含んでおり、無論落語は創作(ことに圓朝はそのほとんどが自作による「新作落語」である)であっていわゆる「真実」と思われるものはどこにもないかもしれないが、そこにリアリティをいかに観客に感じさせることができるかというところに、「無舌居士」の闘いが存していたのではないかと考えられるのである。圓朝は晩年に「無舌の居士号を得て」と前書した「閻王に舌を抜かれて是からは／心のまゝに偽も云はるる」という歌を遺しているが、矢野誠一は『「心のまゝに偽も云はるる」』というくだりに、舌先だけで演ずることの軽薄さから脱却するすべを知った圓朝の、演者としてよりも新しいはなしを創作する作者としての立場から会得したものに対する決意のようなものが見てとれる」と評していて、それに続いて以下のように推察している。

この大作創作過程(註:「鹽原多助一代記」のこと)で体験したさまざまな思いのなかには、近松門左衛門の言う「虚実皮膜の論」ではないが、創作者として実地調査にもとづいた、真実と虚構のあいだをゆれ動くものも少なくなかったはずである。そうした藝術創造上のおのれの立場をあきらかにする点でも、虚構に対する姿勢のとり方のなかに生まれた安堵感のようなものをうかがうことができるのだ。いずれにしても、滴水禪師に傾倒することで、無舌居士の号はその後の三遊亭圓朝の生き方の指針となる。(『三遊亭圓朝の明治』文春新書、1999)

矢野誠一は、圓朝はその悟りによって落語創作者としての態度をより明確にしたと論じているのであり、岡鬼太郎は(無舌の悟りについては触れてはいないが)あくまでも高座での実践者圓朝について語っている。両者に矛盾はなく、それこそが圓朝の本当の姿なのだろう。ただ、圓朝が無舌の悟りを得る「二年前」にはすでに「鹽原多助一代記」は完成しているわけで、安物のドラマにありがちな、悟りを開いて突如としてこの大作がつくりあげられたわけではないのだ。「無舌居士」の号を得たことはひとつの帰結であるかもしれないが、山岡鉄舟におおいに影響を受けて参禅を続けているまさにその最中に「鹽原多助一代記」はできあがったのである。やはり俗っぽいふりだが、熱心な修行の賜物、といえなくもない。

三遊亭圓朝の「無舌」は、落語における本質的な性格をより先鋭的かつ深淵に表現した謂である、ということもできるし、同時に岡鬼太郎がその実践性について述べると同時に、近代文芸におけるひとつの到達点として「圓朝文学」とでも呼べるような、圓朝の筆法の確かさがあったことも同時にうかがえるのである。岡鬼太郎は「圓朝雑観」では、速記本が出版され春陽堂版の全集が刊行されている現状を鑑みつつ、このように続けている。

三遊亭圓朝は、今で云う大衆文芸の大作者である。多くの作の中には、文芸的にもなかなか巧い所を書いてゐる、否、言つてゐる。量から云つても質から云つても、大正昭和の原稿書きとは、比べて言ふのも勿体ない。尠くとも、彼は自分の作中に取扱ふ社会事相の裏表を能く知つてゐる。士農工商の区別も、老若の区別も、男女の区別も、貴賤貧富の区別も一切知らず、旧幕時代も明治時代も辨へず、唯厚顔に昔日の続き物を継ぎ接ぎして、通俗

小説と自称せる輩は、一藝人の創作に価値には従恥ぢずとも、切て対話の教科書としてなりと、此の全集に親むが好い。
(岡鬼太郎同書)

「巧い所を書いてゐる、否、言つてゐる」という表現は、いかにも岡鬼太郎らしい表現である。たしかに、圓朝はなにか文芸的なものを「書いた」のではない、仮に速記本や全集という形で世の中に配信されたものであったとしても、あくまでも圓朝の口から発せられたものなのである。おそらく岡鬼太郎はそのことをやんわりと強調したくて、このようないいふりを選択したにちがいない。現在でも、もちろん「原稿を書く」とは言うかもしれないが、実際に原稿用紙に手書きで文字を埋めている執筆者は多くはないだろう。だから、むしろ「原稿を打つ」という表現のほうが正しいのであろうが、誰もそのような「新しい日本語」を使うことはない。それは「書く」という動詞のもつ古典的な意味合いというか、筆と紙とが絶妙のバランスによって成立し、書き手がその「筆蝕」(石川九楊)を感じつつ思考と折り合いをつけていくような行為としての指向性が強いために、「打つ」という突き放したいいいふりは使いたくないのかもしれない。文字は、ことばはつねに書き手のそばにある、いつも接している、そんな思いが「書く」にはひそかに存しているのだ。

だからその意味で、岡鬼太郎が「書いてゐる、否、言つてゐる」と訂正しているときの語感としては、あきらかに「無舌」が意識されているのだろう。「書く」場合には、ことばが書き手の手元にあり、その痕跡を読者は「読む」ことになる。速記であればよりわかりやすいが、文字は記号でしかない、そこになんらかの感覚なり情緒を抱くのは、文字が「視覚情報」であるがゆえに簡単なことではないだろう。もちろん小説や定型詩のような文学作品は、そうした文字の視覚情報性という制約をいかに解放することができるかというところに重きが置かれているであろうことは自明である。岡鬼太郎は「書いてゐる、否、言つてゐる」をただ「書き言葉ではなく、話し言葉で」と訂正しているのではなく、もう少し圓朝落語における本質を突いた指摘をしているのだ。書かれたことばは読まれる、それは黙読かもしれないし音読かもしれない、あるいは書写されるかもしれない。それに対して、圓朝の「言つてゐる」ことばは、「薄明かりの高座」で発せられる無舌居士圓朝だけのものである。それはただ「聴く」ことにのみ奉仕されるべき言語なのである。

圓朝の声は寄席の高座から客席へと届けられ、発せられるたびにそれは消えてゆく。消えてゆく圓朝のことばを「活写」するために速記術が役立つことになるのだが、圓朝の肉声はSPレコードの録音には間に合わなかったし、いまここにはない。しかし、圓朝の高座においても圓朝の声は発せられると同時に消滅してゆく。「名人の話、肚藝の溜息一つ聞き洩らすまじと、首を伸べ息を詰めて、ジツと高座を視入る客」たちは、圓朝の声とそれに加えて聞こえない声、いわば圓朝自身によって消されたしまった声といまだ生成されない声に対して、全身を耳と化してしまうことを潔しとしたのであろう。

落語はもともと「不親切な芸」であると指摘する噺家もいた。たしかに、高座の座布団の上に鎮座しているひとりの演者の姿と声、それにわずかな仕草だけが落語という表現のすべてである。そのため、観客はおおきな想像力を働かせて、噺家が聞かせてくれる世界、見せてくれる世界をより具体化ないし視覚化することで鑑賞行為の縁とする。枝雀が理想としたように、ニターッと観客の前で20分も30分も微笑んでいても、観客は何も想像することができない。それは「無舌」というよりも「無為」という状態に近いものであり、落語の「抽象化」の極北といえるだろう。「無舌」というのは、圓朝を評じた山岡鉄舟が「舌を動かさず、口を結びて話をなすべし」と述べているように、実際に舌を動かさなかったわけではないし、口を閉じていたわけでもないだろう。最後に「話をなすべし」と書かれているのだから、もちろん噺はしたのである。だが、鉄舟や滴水禅師の聴いた圓朝の噺には、「舌を動かさず、口を結びて」語った部分、つまりは音声を発することなく観客の耳に届かせた部分があったということなのだ。前述した「消されてしまった声といまだ生成されていない声」というのはそれにあたるだろう。そこに圓朝の真骨頂が、落語の本質がこめられていたのだ。

13. 再び綺堂へ

いま一度、少年の頃に圓朝の「牡丹燈籠」を聴いた岡本綺堂の感慨に耳を傾けよう。

圓朝がいよいよ高座にあらわれて、燭台の前でその怪談を話し始めると、私はだんだんに一種の妖気を感じてきた。満場の聴衆はみな息を嚥んで聴きすましている。伴蔵とその女房の対話が進行するに随って、私の頸のあた

りはなんだか冷たくなってきた。周囲に大勢の聴衆がぎっしりと詰めかけているにも拘らず、私はこの話の舞台となっている根津のあたりの暗い小さな古家のなかに坐って、自分ひとりで怪談を聴かされているように思われて、ときどきに左右に見返った。

(岡本綺堂「寄席と芝居」と、『綺堂随筆 江戸のこぼれ』河出文庫、2003)

綺堂少年は「この話の舞台となっている根津のあたりの暗い小さな古家のなかに坐って、自分ひとりで怪談を聴かされているように思われて、ときどきに左右に見返った」とその時の印象を克明に記憶して、のちに回想しているわけだが、圓朝はむろん語っているし演じている。だから、若き岡本綺堂は、圓朝が語らなかつた世界、しかしまちがいなく落語の世界に自分の身が強く牽引されていることに驚かされたのだろう。綺堂が「感じた」ものが幽霊のような存在であったとするならば、圓朝の側からすれば「幽霊と云ふものは無い、全く神経病だと云ふことになりました」とすでに「真景累ヶ淵」の冒頭でも語っているから、「牡丹燈籠」の怪談としての怖さは、どこまでも観客の想像力がつくりだしたものでしかないだろう。「開化先生方」の好まない怪談噺、しかし近代はまだ怪談を必要としていたのだろう。岡鬼太郎が圓朝の高座を評して「ランプや瓦斯の自由なる高座にも、やはり昔の燭台を捨てなかつた」というのは、このあたりの事情をさしている。「昔の燭台」「薄明りの高座」といった場合は、「無舌」にはあるいは必要な環境だったといえるのではないだろうか。舌を動かすことで、口を開くことで成立する落語という行為は、圓朝の素噺への転向によって、身体への装飾や派手な動きなどが抑圧されることになり、観客もまた「見る身体」というものがいくぶんか減じられることとなり、耳の全身化ないし全身の聴覚化という「進化」をむかえることになったのだと思う。芥川龍之介は、品川の圓蔵こと四代目橘家圓蔵(1864-1922)の口舌の見事さに対して「この噺家は身体全体が舌だ」と感嘆したらしいが、芥川の感嘆よりも以前に、圓朝の高座に接した観客は身体全体が「耳」になってしまったのではないだろうか。

そんな「耳」がもっとも敏感に聴き取ったのが、あの下駄の音だったのだ。

今日しも盆の十三日なれば精霊棚の支度などを致してし

まひ、縁側へちよつと敷物を敷き、蚊遣を燻らして新三郎は白地の浴衣を着、深草形の団扇を片手に蚊を払ひながら、冴へ渡る十三日の月を眺めてゐますと、カラコンカラコンと珍しく下駄の音をさせて生垣の外を通るものがあるから、不図見れば、先きへ立つたのは年頃三十位の大丸髷の人柄のよい年増にて、其頃流行つた縮緬細工の牡丹芍薬などの花の附いた燈籠を提げ、其後から十七八とも思はれる娘が、髪は文金の高髷に結び、着物は秋草色染の振袖に、緋縮緬の長襦袢に儒子の帯をしどけなく締め、上方風の塗柄の団扇を持って、パタリパタリと通る姿を…

(以下略。岩波文庫版『怪談牡丹燈籠』第三編第六回)。

なお、岩波文庫版では最後の「パタリパタリ」は「ぱたりぱたり」とかな書きになっているけれども、ここでは岩波全集版にもしたが、い、「カラコンカラコン」に呼応させるかたちで取ってカタカナ表記としている。

幫間医者の山本志丈のとりなしによって若侍萩原新三郎は飯島平左衛門の娘お露と恋仲になるが、お露は恋煩いのために病没し、女中のお米も後を追うように亡くなってしまう。そのため新左衛門も悶々とした日々を送ることになり、お露の俗名を書いて仏壇に備え念仏三昧でいるところに、盆の十三日となった。その日以来、お露とお米は毎晩新三郎のもとを訪れる。だが死相のあらわれた新三郎のために新幡随院の和尚は死霊除のための海音如来のお守りを貸し、また新三郎の住処のあらゆる出入口に御札を貼らせる。新三郎は蚊帳を吊って中にはいり、和尚からもらった雨寶陀羅尼經を懸命に読もうとするが「何だか外国人の謔言のようで訳がわからない」。その時、上野寛永寺の鐘が八ツ(午前二時)を告げる。

上野の夜の八ツの鐘がボーンと忍ヶ岡の池に響き、向ヶ岡の清水の流れる音がそよそよと聞え、山に当る秋風の音ばかりで、陰々寂寞世間がしんとすると、いつにも変らず根津の清水の下から駒下駄の音高くランコロンカラコロンとするから、新三郎は心のうちで、ソラ来たと小さくかたまり、額から腰へかけて膏汗を流し、一生懸命一心不乱に雨寶陀羅尼經を誦誦して居ると、駒下駄の音が生垣の元でぱつたり止みましたから…

(以下略。同第三編第八回)

あらゆる出入口に御札が貼られていて、これでは中に

いる新三郎のもとへと近づけずに悲しむお露のために、お米は新三郎の使用人である伴蔵に御札をはがしてもらうよう依頼する。伴蔵は女房のおよねにそそのかされ、百両と交換であれば御札をはがしてもいいと幽霊との約束にこぎつけるのである。まずはその取引の場面。

女房は私や見ないよと云ひながら戸棚へ入るといふ騒ぎで、彼是してゐるうちに夜も段々と更けわたり、もう八ツになると思ふから仲蔵は茶碗酒でぐいぐいと引つけ、酔つた紛れで掛合ふ積りであると、其内八ツの鐘がボーンと不忍の池に響いて聞えるに、女房は熱いの戸棚へ入り、襦袢を被つて小さく成つてゐる。仲蔵は蚊帳の中にしやに構へて待つてゐるうち、清水のもとからカランコロンカランコロンと駒下駄の音高く、常に変らず牡丹の花の燈籠を提げて、朦朧として生垣の外まで来たなと思ふと、仲蔵はぞつと肩から水をかけられる程怖気立ち…

(以下略。同第四編第十回)

掛合は成立するが、百両との交換条件は御札をはがすことだけでなく、新三郎が首から下げている四尺二寸の金無垢の海音如来の御守を盗むことも依頼される。伴蔵おみね夫婦は、新三郎を行水につかわせているあいだに盗み取ることを計画し、百両を待つ。

前祝ひに一杯やらうと夫婦差向ひで互に打解け酌交はし最う今に八ツになる頃だからといふので、女房は戸棚へ這入り、伴蔵一人酒を飲んで待つてゐるうちに、八ツの鐘が忍ヶ岡に響いて聞えますと、一際世間がしんと致し、水の流れも止り、草木も眠るといふくらゐで、壁にすだく蟋蟀の声も幽かに哀を催ふし、物凄く、清水の下からいつもの通り駒下駄の音高くカランコロンカランコロンと聞えましたから、伴蔵は来たなと思ふと身の毛もぞつと縮まる程怖ろしく、かたまつて、様子を窺つてゐると…

(以下略。同第五編第十二回)

その翌日、新三郎は屍体となって発見される。屍体は一体の髑髏によってしっかりと抱きしめられていた。幽霊のしわざであるという噂が流れるころ、大金と海音如来の御守を手に入れた伴蔵おみね夫婦は栗橋在へと急ぎゆく。

以上の四つの引用は速記本『怪談牡丹燈籠』からのものであるが、もちろんオリジナルは高座での口演ゆえ、

同じような表現が繰り返されることは作品の質に左右しない。むしろ「いつもの通り駒下駄の音高くカランコロンカランコロン」などは、新三郎や伴蔵ではなく観客に聞かせている音にはかならないのである。加藤周一は「明治初期の文体」においてこの部分に触れている。

鐘の音は(…)「ボーン」であり、長く、陰鬱に、こもって聞える。水の音は「そよそよ」と静かで、世間は「しんと」している時だから、「カランコロン」が際立って高く響く。聞き手または読者の注意に、そこに集中せざるをえない。このような擬声語の集中的な用法は、情景を身体化し、身体化された情景は、主人公の意志や判断ではなく、感情——殊に身体的な不安や恐怖の感情と呼応する。その限りでは圓朝も十返舎一九以来の伝統につながるのである。

(『日本近代思想体系16 文体』岩波書店、1989)

圓朝は最初の駒下駄の音のみ「カラコンカラコン」と表現しているが、以後はあまりにも有名になってしまった「カランコロンカランコロン」に定着している。おそらく後者のほうが言いやすく、かつ足がないはずの幽霊の下駄の音にふさわしい音響であったのだろう。加藤が指摘するように、速記本『怪談牡丹燈籠』は読者に向けているし、高座は観客に向けているので、そこで発生する音＝擬音・擬声というものはすべて読者ないし観客の「耳」のなかで響くものである。そうした音が作品のなかで鳴り響くために、綺堂のように「この話の舞台となっている根津のあたりの暗い小さな古家のなかに坐って、自分ひとりて怪談を聴かされているように思われて」しまうのだ。圓朝落語は、そして圓朝の速記本は、さらには圓朝の怪談噺は、受容者の「耳」に与える音響（擬音・擬声）が大きな影をおとしているといえるのではないだろうか。

情景の身体化によって描かれる世界がそのまま聞き手（読者）の身体の心理的な側面にストレートに斬り込んでくる、それが圓朝落語の特徴なのかもしれない。

亀井秀雄は圓朝落語に登場する幽霊や音という存在は「個人の思惑や行動によっては辿りえず、それだからこそその辿りえぬところを幽霊が辿ってゆく」と断じ、「そこでは、筋立てを不自然とみる批判的意識は眠らされてしまっている」と述べている。

例えば『牡丹燈籠』における旗本の娘お露の幽霊は、カランコロンと駒下駄の音をさせる町人風の風俗の女に導かれて、新三郎のもとに通ってきた。このカランコロンという駒下駄の音は、もちろん武家の娘が下駄をはいて外出するはずはなかったが、結局それがお露の幽霊の登場する合図であった。もっと端的に言えば、一人の薄幸な町方娘のイメージをまとして、お露の幽霊は聴き手たちの前に登場してきたのであり、しかもそのお露は聴き手の人生経験上どこにでも見られた継子いじめの不幸を背負っていたのであった。そのとき聴き手は、たしかに自分も知っているあの不幸な娘の幽霊を見ていたのである。

(亀井秀雄「円朝口演における表現とはなにか」、『日本文学』第23巻第8号21-31頁、1974)

「批判的意識は眠らされてしまっている」という表現は岡鬼太郎が圓朝の高座を評した「催眠術」と呼応しているし、駒下駄の音が「結局それがお露の登場する合図であった」という部分は、速記本に見られる「いつもの通り駒下駄の音高くカランコロンカランコロン」とつながっている。駒下駄の音は、聴き手の身体に落語的情景を包埋してしまうためのきっかけであるばかりでなく、武家の娘の履物としてはありえない駒下駄という状況と、足がないはずの幽霊が駒下駄をはいているという状況との、きわめて不自然な環境を突破してしまうような強烈な記号として機能しているということになるのだ。

落語「牡丹燈籠」は速記本『怪談牡丹燈籠』を経て、明治二十五年（1892）七月には三代目河竹新七によって「怪異談牡丹燈籠」として歌舞伎化された。配役は五代目菊五郎の伴蔵・孝助、二世菊之助の萩原新三郎、栄三郎（六世梅幸）のお露、四世松助の平左衛門・志丈、二世秀調のお国・おみね、八百蔵（七世中車）の源次郎などであり、菊五郎はお米の霊もつとめている。

歌舞伎座でのこの舞台を目にした外国人があった。ラフカディオ・ハーンこと小泉八雲である。

彼はこのときの印象を次のように記している。

近ごろの東京で、連日、大入り満員をとっている当たり狂言に、名優菊五郎一座の「牡丹燈籠」がある。これは十八世紀中頃の日本を舞台にした怪談劇だけれども、脚本の元になっていたのは、落語家円朝の人情咄である。円朝はこの咄を想をある中国の小説から得たそうだが、その口演速記本を読むと、日本では珍しいことに話し言葉をそのまま写してあり、時代風俗もすっかり江戸風に直してある。私も先日この芝居を見てきたが、菊五郎のおかげで、またひとつ新しい恐怖の楽しみ方を知ることができた。

(遠田勝訳「宿世の恋」[A Passional Karma]、平川祐弘編『怪談・奇談』講談社学術文庫、1990)

八雲は友人のひとりからすすめられて、この「牡丹燈籠」をもとに一編の物語を書く、それが「宿世の恋」である。

また岡本綺堂は「牡丹燈籠」の元となった中国の短編怪異小説集「剪灯新話」所収の「牡丹燈記」を同名の戯曲にしており、昭和二年に壽海、五世福助、六世友右衛門、八世中車らによって本郷座で初演されている。綺堂はカランコロンの駒下駄の音を聴いていたはずだ、いや、聴いてしまったはずだ。それなのに「牡丹燈籠」を脚本化せずに、その原典を舞台化したのだ。それについては戯曲の前書に「わたしは別に新らしい趣向を立てず、新らしい解釈を加えず『剪灯新話』中の『牡丹燈記』を唯そのままに劇化して、原作に描かれている幽怪凄艶の情緒を日本の舞台に移してみたいと試みたのである」と残している（『岡本綺堂選集7』青蛙房、1959）。少年のころの綺堂が目にした圓朝の怪異な高座から四十数年を経て、劇作家岡本綺堂は「牡丹燈籠」の原作である「牡丹燈記」を戯曲化することで「幽怪凄艶の情緒」を伝えようとした。その意味では、綺堂はあるいは少年のときにすでに「幽怪凄艶の情緒」を味わっていたのかもしれない。

(この稿つづく)