

評 論

## 落語の身体論(7)『牡丹燈籠』、あるいは圓朝という身体【承前】

Somatics of Rakugo(7) “Botandouro” or Corps called as Encho

小林 昌廣

KOBAYASHI Masahiro

### 1. 井上ひさし・黙阿彌・圓朝

井上ひさしはもちろんわが国屈指の劇作家のひとりである。そんな彼が書いた戯曲に「円生と志ん生」がある。六代目三遊亭円生（1900-1979）も五代目古今亭志ん生（1890-1973）もそれぞれ何冊かの著作もあり、自伝じみた内容をもったものも無いではない。だが、井上ひさしは公けになっている彼らの詳らかな歴史における「盲点」を見つけてくる。

「円生と志ん生」の戯曲単行本の冒頭には「とき」の設定として「昭和二十（1945）年夏から、二十二年春までの六百日間」と書かれている。実際、この時期にこのふたりは、陸軍恤兵部から慰問芸人の取りまとめの命令を受けた松竹演芸部から依頼され、講師師の国井紫香や夫婦漫才の比呂志・美津子らとともに満州に渡っているのは事実である。そして「ひと」の部分には「五代目志ん生こと美濃部孝蔵（55）」「六代目円生こと山崎松尾（45）」とあり、このふたりの年齢も符合する。つまりは戯曲「円生と志ん生」の時代設定と人物設定はフィクションではなく事実なのである。

だが、井上ひさしはもちろんだキュメンタリーを書いたわけではない、戯曲である、フィクションだ。彼は、この稀代の名人噺家たちが満州にいた六百日間、「公的歴史」としてはほとんど空白であることに着想を得て「円生と志ん生」をまとめることにしたのだと推察する。つまり、事実の部分、歴史的に正しい部分はそこにフィクションの種を蒔いたところであまり成長のしようがないだろう。だが、本人たち以外誰も知り得ない、いわばふたりにとっての黒歴史ないし歴史の暗部にこそ、戯曲的採光を当てることが劇作家の勤めであると考えることができるのだ。

そうになると、ある意味書き放題という様相を呈することになる。けれども、わずかに残された事実のスパイス

をふっておくことも忘れない。すでに終戦を迎えた昭和二十一年の初冬、ふたりは大連の修道院で再会する。松尾（円生）は役者となって羽衣座の舞台に出ており、たいそう羽振りがよい。一方、孝蔵（志ん生）は引揚船に乗る代金も騙し取られてしまい、乞食同然の生活をしており、ようやくこの修道院に拾われて、屋上の小屋のようなゴミ箱のような場所で生きていた。「男慣れ」していない若い修道女たちは、彼らふたりの話す言葉の端々に、聖書で見聞きしていた表現が頻出することに驚き、ふたりを「聖なる神」と大きな勘違いをする。そこに登場した修道院の院長は、ふたりの胡散臭さを一瞬で見破り、修道女たちをたしなめ、改めて彼らに問い質す、「あなたがたは何者か？」と。彼らは、自分たちは「はなし家です」と答える。そして、まったく通じないやりとりの後、修道女たちが歌っていた賛美歌に登場する「涙の谷」という言葉について松尾（円生）が質問する。そこからふたりの落語論が展開される。

松尾 さっきの唄に出てきた「涙の谷」ですが、あれは「この世」ということですね。

院長（うなづいて）この世にあるものはすべていつかは滅んで行く。これがこの世のたった1

つの鉄則ですね。（…）ですから、生きている者はいつも涙を流しています。それで、この世のことを「涙の谷」というのですよ。

松尾 苦しみや悲しみは、放っておいても生まれてくる？

院長（うなづいて）だから、生きると、つらいは、同じ意味なのです。

松尾 その鉄則には笑いが入っていない？

院長 もともとこの世には備わっていないのですよ。

松尾 ところが、それをこしらえている者がいるんです

よ。

院長 ……はい？

松尾 この世にないならつくりましょう、あたしたちは人間だぞという証しにね。その仕事を

しているのが、じつは、あたしたちはなし家なんです。

(中略)

院長 笑いをくりだして、どうするのですか？

松尾 たとえば、貧乏を笑いのめしてステキな貧乏にかえちまう。

院長 ……ステキな貧乏？

松尾 悲しいことをステキな悲しみにかえちまう。

孝蔵 災難であれ、厄介ごとであれ、なんでも、ワア、ステキーって見ちゃうわけね。

院長 (考えている) ……。

(井上ひさし『円生と志ん生』集英社、2005)

こうして、井上ひさしは、円生と志ん生によって満州や大連に穿たれた「歴史的空白」を笑いで埋めてしまうことに成功するのである。

その井上ひさしが「悪党と幽霊」なるエッセイを書いている。彼自身が「牡丹燈籠」と「天衣紛上野初花」の現代語訳をおこなっている一冊(井上ひさし編『カラーグラフィック1 明治の古典 怪談牡丹燈籠 天衣紛上野初花』学研、1982)だ。要するに、井上はこのエッセイで、自分が敢行したこの二つの明治期の傑作を現代語なんかしたのは間違いだったという「言い訳」を連綿としている、という形式なのである。彼はまず、河竹黙阿彌(1816-1893)と三遊亭圓朝(1893-1900)のふたりの交友関係について、各々の全集の読み込みから明らかにしている。そして、このふたりが必ずしも「友好的な関係」にはなかったことを示唆している。その傍証となるのが、たとえば戸板康二の以下のような文章なのである。

……黙阿弥がそうであったように、円朝もつねにその芸で「勅善懲悪」の因果応報を説いたのだが、その円朝の(この)作品を(註:「塩原多助一代記」のこと)、黙阿弥が助筆以外進んで脚色しなかったのはおもしろい。何となく、反撥するものがあったのだろう。

(井上ひさし編『怪談牡丹燈籠 天衣紛上野初花』からの孫引き)

## 2. 声に出して読む

井上は、こうして「黙阿彌と圓朝は芯からの仲間ではなかったのではあるまいか」という結論にいたるのだが、かくのごとき現代語訳をしてしまった。その原因は両者の作品を「いい加減に読んでいた」からだと自己分析する。

筆者は両全集を黙読していた。これが「いい加減に読む」ということの意味である。黙阿彌の脚本は、澤村宗十郎、市川團十郎、市川小團次、尾上菊五郎、澤村田之助、市川左團次など役者たちの「肉体」のために書かれている。黙読したのでは、じつは読んだことにはならないのだ。

(井上同書)

新作の台本ができたとき、狂言作者は役者たちの前でそれを披露することがあった、「本読み」という。現代ではとうかわからないが、たとえば三島由紀夫などは「椿説弓張月」を歌舞伎化しており(本作は曲亭馬琴作・葛飾北斎画の読本であり、文化四年(1807)から八年にかけて刊行された全五篇もの)、昭和四十四年(1969)、彼の自死の前年に国立劇場で初演されたが、このときに江戸時代からの「伝統」である狂言作者の「本読み」を三島もおこなっており、役ごとに演じ分けた三島の肉声は、事前に録音されたレコードとして役者たちに聞かせているのである(これは後に前半部のみがレコードとして発売され、現在では『決定版 三島由紀夫全集』第41巻にCDとして収載されている。新潮社、2004)。黙阿彌もまた本読みの名人(?)であったようで「声色というではないが、何処となしに其の面影と風韻とがあり、其の上白の活殺が自由自在で、舞台の上の情調までを、彷彿させる事が出来たそうである」と、黙阿彌の養嗣子・河竹繁俊も述べている(『黙阿彌全集首巻』より、原文は旧字旧仮名)。

このようにして黙読ではない音読という読み方をする重要性を井上は自らの仕事として再確認している。

戯曲の創り手は、役者の肉体をかりて劇場の内部に「音」を響かせる。勿論その音は「意味」を伴っているのだが、いわゆる「文字」とはちがひ、劇では音のほうが大将なのである。音に対する忠義が、やがて意味に対する忠節を生む、これを本気で信じている者たちの別称が戯曲作者である、といってもいい。

(井上同書)

そして「音」の大切さを圓朝にもさしむける。

ことばの音と意味との渡り合いに細心の目を向けて生活語を磨きあげること——、これを黙阿彌は名優たちの肉体をかりてなしとげ、圓朝は自分の肉体を実験台にして完成させた。別に云えば、黙阿彌は豊かな氾濫をめざして、圓朝は逆に節約の方角に向って、この二人の天才はそれぞれ江戸俗語を精練し、みごとそれに成功したのである。  
(井上同書)

ようやく「牡丹燈籠」が登場する。井上ひさしは、新三郎とお露との最初の濡れ場を引用する。井上自身は1955年に刊行された岩波文庫『怪談牡丹燈籠』からテキストを引用しているので、ここではそれに従う。

……さて萩原（新三郎）は便所から出て参りますと、嬢様は恥かしいのが一杯で只茫然としてお水を掛けましょうとも何とも云わず、湯桶を両手に支えているを、新三郎は見て取り、「是は恐れ入ります、憚りさま。と両手を差伸べれば、お嬢様は恥かしいのが一杯なれば、目も眩み見当違いのところへ水を掛けておりますから、新三郎の手も彼方此方と追かけて漸う手を洗い嬢様が手拭をと差出してもモチモチしている間、新三郎も此のお嬢は真に美しいものと思ひ詰めながら、ずっと手を出し手拭を取ろうとすると、まだもちもちして放さないから、新三郎も手拭の上からこわごわその手をじっと握りましたが、此の手を握るのは誠に愛情の深いものでございます。お嬢様は手を握られ真赤に成って、又その手を握り返している。  
(原文は一部旧字旧仮名、傍線は引用者)

井上ひさしはこの部分を絶賛する。

圓朝の駆使する江戸俗語は、物語を快調に展開しつつ恋人たちの可憐な仕草をも正確に活写する。圓朝において江戸俗語は、大業物を振る腕力と、小太刀を巧みに使う技とを同時に入手したのである。さらに彼の江戸俗語は、新三郎の心理を的確に描写し、なおその上、「手を握るのは誠に愛情の深いものでございます」という圓朝からの聞き手への挨拶さえ織り込むことができるほど自在である。(…)つけ加えるもの何一つなく、削り落せるものも何一つない。しかも文中のどこにもわれわれの理解を拒む文はない。(…)圓朝の江戸俗語は言文一致体の、

もっといえば近代的文章の祖型であり、母体である。そっくりそのまま味読するのが正しいのだ。  
(井上前掲書)

「江戸俗語」という表現が多出するが、井上によれば、明治二十年ごろまでの庶民はその意識を江戸時代に置いていたのではないか、つまり明治の庶民は江戸の意識のなかで生きていたのではないかと推理し、圓朝や黙阿彌などの「明治人」に対して、そのテキストに書かれた言葉を江戸俗語と呼び習わすのである。そして、そうした江戸俗語が庶民の使用言語となりつづけたであろう明治二十年まで、馬琴の読本などがいまなおベストセラーであったことに触れつつ、その特徴について披瀝する。

寛政以前の初期は、怪談や巷説を扱った読切物だったが、やがて長編化し、敵討、御家騒動、英雄伝記などの正史実録のうちで伝奇的要素を持つものは、すべて読本になった。さらに巷談浄瑠璃、歌舞伎なども読本に多くの題材を提供するようになった。とりわけ読本で主役を演じたのは妖怪変化や幽霊などの超自然の存在である。

(井上同書)

### 3. 神経病の時代

だが、明治時代の東京は井上にいわせれば「地獄」であった。彼はいくつものデータをあげることで、貧民層の壮絶さ、行方不明者の圧倒的数などをたよりに「江戸は地獄だ」と繰り返す。(この文章を書いた翌年の1983年に、井上にとっては最初の大劇場での商業演劇である「もとの黙阿弥」が新橋演舞場で上演されるが、時は文明開化の頃、黙阿弥の新作まがいの作品を板にあげたことで興行停止処分を受けてしまった浅草の芝居小屋でくりひろげられる「交代劇」(劇中の役柄を交換してしまうことから展開される悲喜劇)、いわば歌舞伎劇がお得意とする「○○実は…」的なプロットで結末へと流れ込むスピーディな作品であり、ある意味「地獄」である江戸＝東京を理想的に読み替えたところで訪れる悲劇という地獄を描いたものと言えるのではないだろうか…)

その「地獄」では、「人びとが信じるのは生半可な道徳則などでは有り得なかった」のであり、「妖怪変化や幽霊を信ずるほうが話はずっとはやかかった」のであろう。そこで「黙阿彌は妖怪変化を人間化した悪党たちを熱中して描き、圓朝は幽霊に異常な興味を示した」というこ

となる。けれども、芸能市場経済学的に、貧民層を中心とした客たちは高額な歌舞伎劇場（芝居小屋）ではなく、寄席に足を運ぶようになる。「黙阿彌にはやや不幸なことに、江戸俗語完成の榮譽は圓朝に行ってしまった」のだ。

一方でどこかで「時代を見る眼」が鋭敏であった圓朝は、安政六年（1859）につくられ、明治二十年（1887）から翌年にかけて速記録が「やまと新聞」に掲載された「真景累ヶ淵」の冒頭において「今日より怪談のお話を申し上げますが、怪談ばなしと申すは近来大きに廃りまして、余り寄席で致す者もございません、と申すものは、幽霊と云うものは無い、全く神経病だと云うことになりましたから、怪談は開化先生方はお嫌いなさる事でございます。それ故に久しく廃って居りましたが、今日になって見ると、却って古めかしい方が、耳新しい様に思われます」（岩波文庫、2007）と述べている。「神経」を「真景」と読み返させたアイデアは、幕末から明治にかけて活躍した漢学者の信夫恕軒（1835-1910）の助言を受けてのもの、と言われているが、河村邦光は『「神経病」とか『脳病』ということばを用いることが、牛肉や洋装と同様に、ファッションブルだった、開化の記号だったのである。決して『神経』や『脳』の実体をいわば認知したわけではないだろう」と分析している（『幻視する近代空間』青弓社、1990）。「神経病」という表現がある程度一般化するの、もう少し時代をくだった大正六年（1917）の「中央公論」10月号に発表された広津和郎の『神経病時代』あたりからだろうか（翌年新潮社より同名にて刊行、現在は岩波文庫におさめられている）。ひとりの新聞記者の精神的な破綻＝神経病を、時代の病理とパラレルに語ってゆく、いわば知識人の精神的脆弱性を露呈させた小説だが、これを読めば、時代はすでに現代とほぼ同一であり、黙阿彌や圓朝が描き出していた江戸俗語の世界は、もはやどこにもない。

（ただ一方で、井上ひさしの「もとの黙阿弥」では、お嬢様と女中が入れ替わる「まちがいの喜劇」的なみぶりが、終末部では悲劇的な状況に変貌し、女中が自らをお嬢様と思いつづけるというエンディングとなっているが、これなども、女中という階級差別的職業のありかたは別としても、近代的な存在である女中が、さらに近代的な存在であるお嬢様を演ずることでその「さらなる近代性」の呪縛ないし魔力に魅せられてしまって元に戻れなくなるという、やはり時代の病理、時代の悲劇を描い

ているという意味では、きわめて広津和郎的な世界観を呈しているのである）

井上ひさしは、芝居小屋（歌舞伎）ではなく寄席（落語）のほうに下級町民や職人が向ってしまった事実から「職人を主人公にした噺が多くなり、用いられることばも職人たちの俗語に忠実になる」ようになったと指摘している。さらに、そうでありながら「寄席のお客たちは歌舞伎にあこがれを抱いていた」のであり、そのために「人情噺を芝居仕立てにするやり方が流行りだすのはそのせいだ」と断じる。若いころの圓朝は、鳴物入りの道具噺で高座を演じており、後幕を切って落とすと遠見や書割が見られ、引き抜きやぶっ返りによる早替わりまでもおこなったかなり派手な高座であったと想像される。「牡丹燈籠」は、文久元年（1861）から元治元年（1864）にかけて圓朝自身によって創作されたと考えられているが、そのころ圓朝22歳から25歳の時期であり、当該の演目も道具入り芝居噺によって演じられていたようだ（当初は「金香炉牡丹燈籠」の題のもと芝居噺で演じられ、お露とお米の幽霊は人形を使ったそうである）。だが、明治維新となり、時代の動きが加速度と回転数を増すようになると「市中寄場之義、軍書講談昔噺等に限、浄瑠璃人形取交又は男女入交り物真似等いたし候義、不相成旨、去巳年十月中、乃布告置候処、近来猥相成候間、向後堅相守候様、年寄共厚心付可申事」という触書が明治三年六月に出されるようになると、圓朝は、持ち前の時代に迎合することの巧みであった性格ゆえか、それとも鳴物入り道具噺の限界を感じていたのかわからぬが、さっと素噺のほうへと転じてゆき、以後芝居噺で用いていたときの道具一式は弟子に譲ってしまって、自らは「無舌」の境地をめざして「噺」に精進するようになる。

（芝居噺の伝統は、「正本芝居噺」という形で圓朝の直弟子であった三遊一朝（1846-1930）から彦六の八代目林家正藏（1895-1982）へと伝えられ、現在は八代目の弟子である正雀（1955-）が継承している。詳細は伊藤清『八代目林家正藏 正本芝居噺考』を参照のこと、三一書房、1993）

いずれにせよ、近代文体の基礎は圓朝と黙阿彌との江戸俗語によって完成されたのである。

妖怪変化や悪党、それに幽霊を好んで語った江戸俗語が、平明細密な客観性を獲得するにはまだまだ時間がかかるだろう。がしかしその基礎を圓朝（と彼の噺を支持して



いた江戸貧戸窮人ノ上等)が整え、そしてやや遠くから黙阿彌(と彼の現代劇に喝采していた富裕町人層)が圓朝たちに栄養分を提供したのである。(井上同書)

明治十七年(1884)、東京稗史出版会社から十三分冊で刊行されたのが「怪談牡丹燈籠」であった。高座での初演から四半世紀を経過しての速記本の出版となるが、全二十一回の最後近くの部分がずいぶん端折られているところや、お露の幽霊が新三郎を殺したと思わせて、のちに伴蔵が殺したと白状するドンデン返しなど、井上ひさしが奨めるようにはゆっくりと「音読」をしていられない疑問点がいくつも遺る。もっとも新三郎を殺したのは幽霊ではなく人間であったとする場面では、前述した「真景累ヶ淵」における神経(真景)の昂ぶりこそが見えないものを顕現せしめてしまう明治開花期の「時代の雰囲気」を考慮しての変更であろうことはしばしば指摘されている。延広真治もまた、速記化する際の改作説を主張しており『金香炉牡丹燈籠』の際には、お露の死霊が殺したはずである。さもなくば江戸の人々を納得させ得まい」と述べている(井上ひさし編『怪談牡丹燈籠 天衣紛上野初花』収載の「黙阿彌・円朝の作品世界」)。延広が指摘する「江戸の人々」とは、井上が記述していた「生半可な道德則」を信じずに「妖怪変化や幽霊」を信じた人々のことであっただろう。

#### 4. 春陽堂版「円朝全集」

ところで、広津和郎が『神経病時代』を発表した大正時代の最後の年(1928)の「東京朝日新聞」7月5日号に「日本一面白い全集は是れ」のキャッチコピーとともに、次のような宣伝文が掲載される。「名人初代円朝の作は、いかなる人々にも熱愛せらるべき面白さをもつて居ると同時に、いかなる家庭にも推奨し得る、興味の饒かな、健全にして偉大なる教訓を備へて居ります。同時に一面維新前後の世相を研究せらるる方々にとつても、見逃すことの出来ない貴重な資料であります」。春陽堂が刊行した『円朝全集』全十三巻の宣伝文である(以下、この事項に関する記述は、山本芳明「日本一面白い全集はこれだ!」に拠っている。「文学増刊 圓朝の世界」所収、岩波書店、2000)。この際、同新聞6月10日号の広告で「既に賛助して下さった方々」として「朝野の学者実業家演芸界の名士」の約百名がリストアップされている。そのなかには「怪談牡丹燈籠」の別製本において「春の

やおぼろ」名で序文を寄稿していた坪内逍遙や、法学博士の吉野作造、読売社長の正力松太郎、それに新派の喜多村緑郎や歌舞伎の市川左團次などが名を連ねている。「いずれにせよ、この広告は著名な権威ある人物の推薦によってそれほど有名でないもの、或いはポピュラリティを獲得していないものを販売しようとする戦略に基づいている」と山本は述べている。圓朝は明治三十三年(1900)に六十一歳の生涯を閉じているが、大正末期にはそれほど「有名でないもの」になってしまったのであろうか。

「明治三二年一〇月に『牡丹燈籠』を口演して以降、高座の円朝を生で聞いたものではなく、円朝はしだいに遠い存在になっていったと考えられる」と前置きをしながら、山本芳明は全集編纂者の鈴木行三(古鶴)のことは引用する。

これ程の円朝が、後の明治文学研究者の間に閑却されてゐるのは何故であらうか、恐らくは円朝の名人であつた事は知つて居ても、それは高座の口演が上手であつたのであらう位に単純に考へて、その作が多く読まれてゐないことが大なる原因ではなからうかと思ふ。又芝居や後の非名人の口演筆記などで筋だけは知つて居ても、もともと低級な講談本に過ぎまい位に多寡をくくつて、人前で手にするさへ恥と思はれて居たやうな形もある。周到なる『明治全小説戯曲大観』の著者でさへ円朝の作は一つも採録して居ない。

(山本芳明「日本一面白い全集はこれだ!」よりの孫引き、「円朝の話」『新小説』大正十五年六月号)

大正十五年は円本ブームの年でもあった。円本は、改造社が「現代日本文学全集」の刊行を始めたのに続き、各出版社が刊行した「一冊一円」の全集のことである。その前の年に東京で流行した「円タク」からの命名と言われているが、当時の出版社はこうした円本を予約制で、つまりは前金で購入させることによって自らの市場規模を確保ないし拡大させることに成功した。春陽堂の『円朝全集』も、その流れのなかで捉えることも可能であったが、一円は当時の大学出の初任給の約2%に相当するとも言われ、決して安い値段ではなかった。そのため、当初は円本や大衆文学を「労働者・農民層」にも購読してもらおうともくろんでいたのだが、現実はそのとはいかず、円本の購読者層の中心となったのは、学生・知識人

に加えて、農村部における地主層、都市部における中間層以上の人びとであった。『円朝全集』が多くの知識人や財界人の援助・購読が必要であったことを考えると、「明治前半期に持っていたポピュラリティを失ったまま、再び獲得することができなかったことを意味している」（山本同書）のである。

（実際の円朝イメージの一般化はもっとずっと後になるが、小島政二郎の『円朝』（1958-1959）であり、小島の著作の影響を受けて書かれた永井啓夫の『三遊亭円朝』（1962）であった。）

わが国において平円盤SPレコードと蓄音機による初めての録音が、英国グラモフォン（現EMI）の録音技師フレッド・W・ガイスパークによって行なわれたのは明治三十六年（1903）のことであり、われわれが円朝の肉声を音源ですら聴くことができないのはやむを得ないこととはいえ、あるいは円朝のSPレコードが遺されていれば春陽堂版「円朝全集」の売れ行きもいかばかりのものであったらうかと、思いを馳せることを禁じ得ないのである。

円朝の高座を見た者がいなくなり、円朝の声も残らない。大衆文化の雄であったはずの落語の世界で、なるほど円朝の名はレジェンドとして記憶されることにはなっただろう。だが、いまのようにアーカイブによって「かつての名人の芸を偲ぶ」といった鑑賞法があるはずもなく、高座に座していない噺家は忘れられる運命にあったのかもしれない。

だが、もう少しポジティブ(?)な考え方もある。わが国における芸能のありかたに「話芸」というみごとな表現を導入した関山和夫はその代表的な著作『話芸の系譜』（創元社、1973）のなかで「説教と三遊亭円朝」という節において、円朝が「人情噺」というジャンルを完成させたことを「偉業」と賛美したあとに次のように書く。

円朝が多数の噺家の中でただ一人、他の文豪の中にまじって『円朝全集』という個人全集をもっていたことは、おどろくべき事実であった。その全集は十三巻に及ぶのだが、それによってわれわれは、ほぼ完全にありし日の円朝の才と芸とを知ることができる。たとえ速記に不備なところがあっても、声の記録がなくても、また円朝の手直しがあったとしても、生きた円朝のことばの型は察知することができる。『円朝全集』の中には、数々の名

作がすべて収録されているが、それらの作の中で特に注意しなければならぬのは、〈人情噺〉が単なる〈人情〉だけでなく、〈怪談噺〉が単なる〈怪談〉だけで終わっているのではないということである。そこに示される仏教的因果の絵相は、まさに〈円朝まんだら〉ともいうべきみごとな説教が展開されているのである。

この後関山は、円朝を、話芸の原型たる説教の実践者という場所に据えることによって、円朝の舌耕芸の秘密へと分析の深度をより進めていくことになる。

また、「少年少女のための日本史の目」シリーズにおさめられた『落語界のエース 三遊亭円朝』（さ・え・ら書房、1972）において興津要は、『怪談牡丹燈籠』以来の円朝の速記本（『英国孝子之伝』『鏡池操松影』など）について以下のように記している。

円朝の速記本がなぜそんなに売れたかといえば、円朝がしゃべるはなしが、そのままにいきいきと書かれていて、まるで円朝のはなしを目のまえでできているような気持ちにさせる速記術そのものがめずらしくて、しかもたのしかったからにちがいませんが、井上馨、山岡鉄舟などの名士から一般のファンにいたるまでという、円朝の人気のすばらしさによることももちろんでした。さらに、そのころは、あたらしく出版される小説がつまらなくなっていたために、本を読むことの好きな人たちは、あらそって円朝の速記本を読んだこともたしかでした。それというのも、江戸時代から生きのこっていた小説家たちは、つぎつぎに死んだり、小説を書かなくなってしまい、その上に、あたらしい明治時代の小説家はまだまだあらわれていないというありさまなので、すばらしい小説などなかったわけです。ですから、円朝のみごとなはなしをそのままに読むことのできる速記本のほうが、どれほどおもしろかったか知れないのです。

## 5. 圓朝、そして綺堂へ

関山和夫は、円朝落語のなかに仏教的要素の濃厚なることを認め、一般大衆の「無意識の信仰心」のような感覚が、円朝の「人情だけでない人情噺」や「怪談で終わらない怪談噺」への親近感を高めているのではないかと想像しており、一方で、興津要は、他の小説に比べて円朝の速記本がおもしろかったのだと、つまりは速記であることの意義よりもその内容が、しばしば円朝の速記本

刊行の際に付与される文学史的言説である「言文一致体への貢献」へと橋渡しされるような意味合いで理解され、その文脈において円朝を高く評価していると読むことができる。

だが、わが国最初の速記本『怪談牡丹燈籠』は、何よりも「言語の写真法」たる速記術によってまとめられたものであることが重要なのであり、筆頭で円朝の高座の速記をおこなった若林珪蔵はその「序詞」において「其説話を聞く恰も其実況を見るか如くなるを、従て聞けば従て記し片言隻語を洩さず、子が笑へば筆記も笑ひ子が怒れば筆記も怒り、(…)所謂言語の写真法を以て記したるがゆゑ、此冊子を読む者は亦寄席に於て円朝子が人情話を親聴するが如き快樂あるべきを信ず」と堂々と謳っているように、この速記本は、円朝のことばのみならず、声の調子や所作などまで再現することができるかと断じているのである。

その一方で、前述した井上ひさしは、円朝の速記本についてはのちの二葉亭四迷などに新たな文体を与えることに成功したことは認めつつも、幕末から明治十年代に続く「読本」の系譜のなかに円朝の江戸俗語による速記本を位置づけてもいる。円朝の「文学性」という観点から見れば、速記本『怪談牡丹燈籠』は、江戸時代以来の読本から明治期の言文一致体による近代文学へと架橋させるものとして考えることができる、というわけだ。

いま一度、井上の文章を引用したい。

妖怪変化や悪党、それに幽霊を好んで語った江戸俗語が、平明細密な客観性を獲得するにはまだまだ時間はかかるだろう。がしかしその基礎を圓朝（と彼の嚆を支持していた江戸貧戸窮人ノ上等）が整え、そしてやや遠くから黙阿彌（と彼の現代劇に喝采していた富裕町人層）が圓朝たちに栄養分を提供したのである。（井上前掲書）

ところが、井上が絶賛した圓朝の江戸俗語は『真景累ヶ淵』あたりからしだいに痩せ細ってゆく。幽霊や怪奇現象はすべて人の「神経」がなせる錯覚ということになってしまうからだ。幽霊や妖怪が跳梁跋扈する時代から、なによりも怖いのは人間、という時代になってゆく、それが人間中心主義の始まりであり、われわれが「近代」と呼ぶ時代の始まりなのである。ここで人間中心主義というのは、人間が世界の中心にいて世界を回している、といった〈人間＝主役説〉ではなく、世の中の森羅万象を人間の行為や思考（あるいはそれらからの逸脱）といった要因によって説明してゆくことで、世の中を何層にも人間的な営為でがんじがらめにすることによって、世界を圧縮してしまうような態度をさしている。もちろん、井上ひさしもそのことを知悉している。すぐれたエッセイ「悪党と幽霊」を以下の文章でまとめている。

そして明治二十七年の日清戦争が、完全に江戸を東京にかえた。黙阿彌はこの前年、すでに世を去り、圓朝はとうの昔に勤勉主義（塩原多助）を説く啓蒙家になりすましている。

岡本綺堂（1872-1939）は十三、四歳のころに圓朝の高座で「牡丹燈籠」を聴いており、「この時に、私は圓朝の話術の妙と云うことをつくづく覚った。速記本で読まされては、それほどに凄くも怖ろしくも感じられない怪談が、高坐に持ち出されて円朝の口に上がると、人を慄えさせるような凄みを帯びて来るのは、実に偉いものだと思服した」と記している（「寄席と芝居と」『綺堂随筆 江戸のことば』河出文庫、2003）。

おそらく、いや、もちろん綺堂は円朝の速記本を音読することはなかっただろう。のちに、あれほど歌うようなセリフ運びの戯曲を書いた綺堂なだけに、なにか物足りない気持ちにもなってくるのである。