

評論

落語の身体論(6)『火事息子』、跳び越える炎としての親子愛

Somatics of Rakugo (6) “Kajimusuko” or Parent-Child Attachment as the Flames over which Child must Jump

小林 昌廣

KOBAYASHI Masahiro

1. 刑事ドラマと落語

ふだん見慣れぬテレビ番組に接した時、思わぬところで「落語」のネタ（演目という意味以上に落語という話術そのもの）が話題になっていることがある。たとえば『相棒』。人気の刑事ドラマだが、そのシリーズのなかでも『相棒10』の第15話「アンテナ」（2012年2月8日放送）という回。連続通り魔事件を追う刑事たちが、目撃者のひとりとされる青年を追求する。彼はじつに9年間も自宅に引きこもり、両親もすでにあきらめている。そんな彼がネットの匿名掲示板に書き込んだ目撃情報が警察の目にとまるところとなった。若い刑事が青年を懐柔しようと食事に誘い、だが、若い刑事特有の青臭い説教（「君は甘えている」）をしてしまって、青年はファミレスを飛び出し、公園までやってくる。ベテラン刑事（水谷豊）のかける言葉に対して最初はナイフのように歯向かっていた青年だが、先ほどの若い刑事が一枚のCDを青年に手渡す。以下、その場面を再現する。

若い刑事相原「『火事息子』っていう落語だ」

青年「『火事息子』？」

刑事右京「親に迷惑をかけ続け、全身に刺青を入れ、当時やくざななりわいとされた火消しになった大店の息子の話ですよ」

青年「……知らないよ」

右京「だから両親から勘当され見放された。……誰もがそう思っていました。もちろん息子自身もそう思っていました。しかしあるとき大店が火災に遭い、火消しに息子が駆けつけたそのとき、衝撃の事実がわかります」

相原「両親はずっと息子に会いたかったんだ。そのために、自分たちの大切な店に付け火までして……君は愛されてる。母親にも父親にも。たとえ引きこもりだって、たとえ、万一犯罪者になったって」

もちろん、これは古典落語『火事息子』の完全な、そして意図的な誤読である。だからといって、こうした「間違った情報」が人気番組を通して伝播されることの危険や滑稽さを訴えたいわけではない。ドラマとおりにこの噺を受けとった（スルーした）視聴者であれば、もはや落語という世界と接する可能性はほとんどないだろうからだ。そして、ドラマに引用されている情報に関心をもつ者であれば、たいていネットで検索するだろう。そうすれば、動画サイトには（音声のみという投稿も多いが）たくさんの『火事息子』があり、30分前後のその噺を見たり聴いたりするのが面倒であれば、あらすじを載せたサイトも多くある。それを一読すれば、いくつかの点で、『相棒』で引用されている、そしてこの放送ではきわめて重要なエピソードとなっている『火事息子』が、元の噺とは似ても似つかないものに変更されていることがたちどころにわかるだろう。

確かに三つの点において、「相棒版火事息子」は元ネタの『火事息子』と異なっている。そして、その三つの点こそが、古典落語の傑作であり人情噺の真骨頂である『火事息子』のもっとも重要なポイントなのである。

まずは元ネタのあらすじを紹介しよう。もっとも新しい『古典・新作落語事典』（瀧口雅仁、丸善出版、2016）の『火事息子』の項目を開いてみよう。

神田三河町の伊勢屋という質屋の息子は生まれつきの火事好きで、臥煙（引用者註;がえん）と呼ばれる町火消しの人足になり、勘当されてしまった。ある日、近所で火事があったときに、火事見物の人達が「伊勢屋は他人様の品物を預かる商売なのに蔵に目塗りがしていない」と話しているのを耳にしたので、早速左官に頼むも、先に自分達でできる作業を進めておこうと、旦那と番頭が慣れない手つきで危なっかし目塗りをはじめた。す

ると屋根伝いにやって来た男が蔵に上っている番頭を助けてくれた。それは勘当された若旦那であったので、番頭が間に入り、親子が対面することに。身体一面に彫物を入れ、すっかり臥煙に姿を変えている息子の様子を見て、厳しい言葉を投げ掛ける父親に対して、知らせを聞いた母親は喜びを見せる。法被一枚でいる息子の姿を見て、着物をあげようとするが、父親は勘当をしている者に着物をあげる訳にはいけないので、「小遣いでもなんでもつけて捨てちまえば、拾っていくから捨てろ」と言う。母親が「黒羽二重の紋付に、仙台平の袴を履かせて、脇差に雪駄履き、さらに小僧をともにつけて捨てましょう」と言い出すので、「勘当した倅に、そんな格好させて、どうするつもりだ」「火事のおかげで会えたんですから、火元へ礼にやりましょう」。

演者によって展開にちがいはあるが、大店の一人息子が火事道楽なため勘当され、そして店の近くで大火が起こる。蔵の目塗りを慣れないでつきでやろうとしている番頭のところに、いまは臥煙となった若旦那が助けにやってくる。そして両親との対面、サゲ。この流れは一貫している。「生まれつきの火事好きで」とはあるが、右京刑事が言ったように「親に迷惑をかけ続け」ていたわけではない。それに彫物（刺青）を入れたのは、勘当されて臥煙になってからのことであり、当時は町火消に比べて相当に荒っぽかった臥煙（定火消しの人足たち）になったから勘当したのではない。火消になりたいと言ったまま家を出てしまったからだ。そして、「両親から勘当され見放された」という表現も誤解がある。「見放された」と思ったのはむしろ両親のほうだったろう。一人息子ゆえ大店の跡継ぎになることはまちがいないのに、それを捨てて火消、しかも臥煙などという最下級の身分に自ら墮落してゆくことは、親たちから見れば「見放された」と思わざるをえないだろう。この『火事息子』はあくまでも両親の目線から描かれた噺であり、息子の感情や悲哀を一切本人から吐露させないところに、落語としての節度があると考えられる。

2.「火事息子」の誤読

落語の世界には「若旦那モノ」とか「勘当モノ」と分類される噺がいくつもあるが、その両方に重なっているのは、この『火事息子』以外には『唐茄子屋政談』『船徳』『たちきり』などがあげられる。本論で取り上げる『火

事息子』の若旦那（元若旦那と呼んだほうが適切なのだが、いずれにしても全身総彫りの臥煙となった若者を若旦那というのはむずかしい。「倅」とか「息子」と呼んだほうが、この噺の本質により接近しているだろう。彼は両親にとってはいつまでも「倅」であり「息子」であるからだ）は別として、それ以外のどの若旦那も、遊女にいれこみ、放蕩の限りを尽くして久離を切られる（勘当される）のである。だから、『火事息子』以外の若旦那には、放蕩ゆえの零落という設定からにじみでた哀れさというものが伴っている。『唐茄子屋政談』にしても『船徳』にしても、勘当された若旦那は好きで唐茄子屋や船頭になったわけではない。そうしなければ生きていけないからそうしたまでのことだ。『たちきり』（別名『たちぎれ』『立ち切れ線香』）は、正確な意味では「勘当モノ」とは呼べないだろう。芸者小糸にいれあげた若旦那は親族一同の会議の場で勘当同然の「決定」を受けるが、それを厭がり、「助け」に出た番頭のはからいで、百日間の蔵入りという処分に甘んじることになる。それゆえ、勘当という処置こそ受けなかったが、若旦那は外には出られず、恋しい小糸とも会えないという罰を受けることになる。勘当に比べればずいぶん軽い処分に思われるかもしれないが、その百日間で小糸は病死しており、若旦那にとっては蔵を出たときから悲しいドラマが始まるのである。

さて「相棒版火事息子」の決定的な誤読はその「衝撃の事実」にある。まず、火事が起こったのは大店の近くであり、幸い「風上」に位置していたその店は延焼を逃れているのだ。だからその時点でも元ネタとは異なっているのだが、さらにその大店が焼けたのは、息子会いたさゆえに両親が火をつけたからという結末になっている。右京刑事が言うように、自分の店に火をつけてまでも息子に会いたいという両親の愛情が「衝撃の事実」ではなく、むしろ、元ネタの「火事息子」を完全に灰燼に帰させることにしてしまったその「脚色」こそが「衝撃の事実」なのではないだろうか。もちろん、詳述するまでもなく、江戸時代において放火は極悪非道の罪であり極刑に処せられる。それを犯しても息子に会いたかったという異常さは、すでに落語のプロットではない（それだけ偏愛するならばなぜ勘当したのか、とツッコまれることはまちがいない）。落語のなかで実際に火付け（放火）というものが噺のなかにもりこまれているものはない。火事はほとんど自然発生するかのように江戸の夜の街を

襲い、そして何丁にもわたって舐めつくすのである。わずかに『帯久』において、主人公の和泉屋与兵衛が繁栄をきわめた帯屋久兵衛の屋敷を放火しようとする場面があるのみである。その行為は未遂に終わるが、久兵衛が悪事が露見するのを恐れて奉行に訴え、大岡裁きとなる。つまり、人情噺に限らず、落語において「火事」が落語の世界の誰かによって放火されることによって生じることもなければ、「火事」が親と子をめぐりあわせるアイコンとして機能することもないのである。いかに荒唐無稽、抱腹絶倒の落語であっても、それなりの摂理と倫理は心得ている。

『相棒』において、目撃者である青年のひきこもりを何とかしようとする若い刑事のおせっかいはドラマ的必然として擱くとしても、その青年のまなざしを両親に向けさせようとして彼の前にさし出されたCDが『火事息子』、しかも大きく歪めて「脚色」された「相棒版火事息子」であったことは、落語ファンのひとりとしても残念の一語しかない。もし落語のことを少しでも理解している制作陣がいたのであれば、そのままの『火事息子』でも十分に青年に両親の存在を気づかせたと思う。九年間もひきこもっている青年からすれば、親の愛情を意識していたとしても次第にそれが疎ましいものになり、やがて希薄なものになってゆくだろう。だから「息子会いたさに家に火をつける」という狂気の沙汰は、あまりにリアルでないためにかえって青年を引かせてしまうことにならないか。それよりも、元ネタとおり、両親が勘当した息子のことを思っていることは自明であり、それゆえに「偶然」近くで火事があったために息子と五年ぶり（演者によってちがうが、もっとも妥当な年数とした）に再会することができ、頑迷な父親もやさしい母親も息子に思いのたけをぶちまけることができた、というほうがよほどリア充な展開として青年には通じるのではないか（そうでなければ『相棒版火事息子』ではどのようなサゲになるのか想像がつかないのである）。もっとも、元ネタの内容を簡潔にかつ、視聴者にも青年にもわかってもらえるようにセリフを言うことは、さすがの水谷豊でも至難の業であっただろう。だが、くりかえすが、このドラマの展開に疑問なり意外性なりを感じ、実際に『火事息子』なる落語を調べ、それを見るなり聴くなりする視聴者がひとりでも多く出現すれば、むしろその噺はただしく視聴者に伝わったことになり、番組で言及した意味もある、というものであろう（ちなみに、このCDは

既製のものではなく、ドラマの最初のほうで「そうそう、火事といえばもうお聞きになりましたか？ ショウラク師匠の『火事息子』というセリフが右京刑事から発せられるのだが、このショウラクは「橘亭青楽」のことであり、じつに『相棒1』に登場したキャラクターであったのだ。つまり、ネタも噺家も創作上のものだったのである）。

3. 人情噺「火事息子」

前置きが長くなってしまった。「元ネタ」である『火事息子』にもどろう。ただ、『相棒版火事息子』がどれほど歪曲・改竄されたものであっても、そこに「親子の情」を読み取ろうとするモチベーションがあることは共通しているかもしれない。そしてそうした解釈の仕方としては、たとえばすぐれた演芸評論家であった江國滋は、この『火事息子』について次のような言葉を遺している。

すぐれた演出によって、いきいきと登場する父、母、息子の姿を見つめると、そこに江戸時代の親子像の典型が浮かび上がってくる。――ばかりでなく、それはそっくりそのまま昭和のわれわれの周囲に散見する親子像に重なるのである。『火事息子』を聴くたびにぼくがポール・ジェラルディの戯曲『父と子』、河盛好蔵氏の随筆『あぶれ二十四孝』を思い出すのも、親子の複雑な感情が、洋の東西、時代の今昔を問わず変わらないからであろう。蓋し『火事息子』の父と子は、類型を脱して典型に迫っていると思うのだが……。

（矢野誠一『新版 落語手帖』より孫引き、講談社、2009）

ポール・ジェラルディは1885年生まれのパリのフランスの詩人であり劇作家だった（1960年没）。1920～30年代にウィットに富んだ戯曲を数多く発表している。彼の『父と子』は1938年に辰野隆の翻案、岩田豊雄の演出によって文学座で上演されている。また、河盛好蔵（1902-2000）はわが国を代表する仏文学者であり卓越した随筆家でもあった。『あぶれ二十四孝』は1960年に出版されている。江國はあえて国も時代も異なる二人の書き手の作品を例にあげて、父と子を描くことの普遍性を示唆しており、同時に『火事息子』が親子像の「類型を脱して典型に迫っている」と喝破しているのである。

では「類型を脱して典型に迫っている」噺である『火事息子』がどのようにして成立し、高座で口演され、ま

た発展を遂げているのだろうか。

後述するが、この噺を初代三遊亭圓右が十八番としていたのは大事なことである。圓右がもうひとつ得意にしていたのが『唐茄子屋政談』であり、これはもともととは講釈ネタであった。落語以上にテンポと間、それにイキが重要視されていた話芸である。だから圓右が好んで口演した『火事息子』もまた講釈ネタであったという説がある。ただし、その源流は古く、中国の民話にあるらしい（以下、武藤禎夫『定本 落語三百題』の「火事息子」の項を参照、岩波書店、2007）。だが、直接の原話となっているのは、江戸小咄の「恩愛」（『笑の友』巻四、1801）、「火事」（『噺土産』、1824）などがある。「恩愛」とは、まさに現在の『火事息子』の芯となるテーマそのものであるが、武藤の著作によれば、次のような噺である。

「ソリヤ火事じや」といふと、騒ぎ立てる。出てみれば近火なり。これはと驚き、内の道具をかたづける。だんだんと人が集まり諸道具を運びけるが、その人の中に、近年勘当した息子が働いて居る故、親仁これをみて「ヤイ、我は勘当した倅でなひか。めつたに道具を持って出て、又不埒な事するのじやなひか」といへば、息子聞いて「滅相なこと言はしやる。勘当うけても親の内、近火を見て居らるゝものか。片付けに来ました」といへば、親仁これを聞いて「ム、そんなら手伝ひに来たといふか。勘当しても親の内を大事にする気があるな。それなれば勘当は許す。働け働け」といふ。息子聞いて「それは忝し」と働く。とやかくする内、火もしづまりければ、息子箆箆より、下と羽織を取り出し着むとすれば、親仁が見付けて「ソリヤ、何をしをるのじや。うろたへて居るか」と叱れば、息子が「イゝエ、火元の所へ一寸礼に往て参ります」

たしかに『火事息子』の元ネタとして、しっかりとしたプロットが構築されている。しかし、現行の『火事息子』とはだいぶ異なっている。まず第一に母親が登場しない。第二に手伝ひに来た息子の勘当を簡単に許している。そして第三に母親が言うサゲを息子が言っている。雑駁な言い方をすれば、江戸時代において女性の位置づけはもちろん高いものではなかった。歌舞伎劇はともかくも、その原作となっている文楽人形浄瑠璃などにおいても、女性の役柄には名前さえつけられることはない

（「母」とか「女房」とかごく簡単に肩書が載せられているのみである）。だから、享和年間（1801-1804）に書かれたこの「恩愛」に母親が登場しないのは、当時としてはごく自然なことなのかもしれないし、逆にこの「恩愛」を読むかぎり、母親はすでに他界しており、父ひとり息子ひとりゆえに、息子は父を助け、父は息子の勘当を許すのではないかとさえ邪推してしまうのである（そもそも息子がなぜ勘当されたのかは、この「恩愛」からは読みとることができない。勘当という制度がそれほど一般的であったということなのかもしれない）。

もちろん、圓右の口演では母親が登場しているし、現行のものとはほとんど変わらない。わずかにちがうところは、息子の藤三郎に出会った母親が「おまえが火事が好きだから、どうか世間に大火事があったくれればいいと……」と泣きながら言えば、父親が「何を馬鹿をいうんだ」と叱り、それに対して「ようございますよ、そのくらのことをいっても……わたしは何もこのうちへ火をつけようといやアしません」と返すあたりか。もちろんこの場面は、倅に対する父親の哀切きわる、だが愚痴のような小言によっていささか客席が湿っぽくなっているところに小さな笑いを起こすところであるのだが、圓右の演出では、この母親は「本当に」近所で大火事があることを願っているきらいがある（他の演者では朝晩仏壇なり神棚なりにそのことをお願いすることもある）。だからこそ夫に指摘されて「何もこのうちへ火をつけようといやアしません」と憎まれ口を叩いたのではないだろうか。

4. 名人初代三遊亭圓右

さて、初代三遊亭圓右（1860-1924）の所演を見てみよう。速記は『人名演落語全集』の第四巻（明治篇4）に収められている（斎藤中市郎ほか編、立風書房、1982）。明治三十八年の口演であり『文芸倶楽部』第11巻第14号掲載のものである。圓右の口演が空前絶後のものであることは、たとえば六代目三遊亭圓生が、圓右存命中は他にこの噺を演じる人はいなかったと証言している（『圓生全集』第五巻、青蛙房、1967。ただ『人名演落語全集』の編者山本進の研究では、月の家圓鏡のちの三代目圓遊や金原亭馬生のちの四代目志ん生らの速記が遺されている）ことから推測できるのである。また、圓右が噺の冒頭で「これは師匠圓朝も演じましたが、先の古今亭しん生という、目と足が悪くってあんばつ（駕

籠)で寄席へ通いました名人しん生といったくらいの人だそうで……」と述べており、この『火事息子』は、圓右の師匠圓朝も手がけているが、それよりはるか以前に古今亭しん生(初代古今亭志ん生、1809-1857、新生とも真生とも名乗ったので、速記者は「しん生」と表記したものだと思われる)がすでに口演していたことがわかる。初代志ん生は初代圓生の弟子で、幕末の大名人であり、とくに人情噺を得意にしていた。八代目團十郎によって歌舞伎劇にもなった『お富与三郎』や『小猿七之助』や、鈴々舎馬風から二両二分でゆずり受けたとされる『九州吹戻し』などの名演が知られている(諸芸懇話会ほか編『東西落語家事典』平凡社、1989)。その志ん生から、芝居噺をよくする圓朝を通じて圓右へと伝えられたわけで、この『火事息子』がどこまでも人情噺としての「格」をもち、それが現在まで継承されていることはよくわかる。

圓右のマクラは現在の噺家と同様であり、江戸における火事の話、火消しの話などの「予備知識」が観客に向かって語られる。圓右は火消しのことを「仕事師」と称しており、とことなく江戸の風を感じさせてくれるが、主人公である伊勢屋の伴藤三郎のことを最初に細かく説明する。

年は二十六だが色白で小肥りに肥りまして、体格のいいところへ、ずうッと背中へ九紋龍の刺青をいっぱい、二重彫りにいたしている。そのころ名代の浅草の唐草権太が彫りました。筋彫りは猫吉が肩から太股へかけて仕上げ、ばかしは彫岩というのでげすから申し分はない。色白の人が結構な刺青をいたしたのはきれいなもので……。法被一まいで同役火消しが火事場へ行くのは実に勇ましいものでございます。(…)藤三郎さんそれが好きで、道楽のためにおとっさんはかあいい伴だが親族の前もあり、世間の前もあるから勘当同様、うちへ出入りをとめ、ご当人も結句これをいいことにして詫びを入れるようすもなく、そのままどこへ行ったか親御に姿を見せません。

こうして藤三郎の勘当について回想される。この後、親が子を想う気持ちを「焼け野の雉子(きぎす)夜の鶴」という成句を引用して語っている。この成句はのちに三代目小圓朝などの速記にも見られるが、伴の勘当を最初にあげていない噺家の場合はこれを引用しようがない。

住処である野を焼かれたキジは自らの命に代えても子を守ろうとし、寒い夜にはツルが自らの羽で子を暖めるというこの故事成語は、いまや絶滅に瀕した表現だが、親子の情、とくに親が子を想う気持ちを静かにだが強く印象づけるものである。また、圓右が刺青をした藤三郎を「色白の人が結構な刺青をいたしたのはきれいなもので……」と描いているのは、単なる視覚イメージへの導入という落語の効果のみならず、藤三郎と再会した母親が夫にもらす「ねえあなた、これが色白でございますから、袴・羽織で黒の紋付きはどうも似合います」への伏線となっていると思われるし、サゲである「火元へ礼にやりとうございます……」へとつなげる布石となっているのである(圓右はのちの噺家のように、ひさしぶりに対面した息子に向かって、八代目正藏の「みごとな刺青だこと、目がさめるよ」とか五街道雲助の「おやまァ、キレイに刺青が入ったねえ、いい九紋龍だねえ」などと母親がその立派な刺青をほめそやすことはしないが、色白に刺青が似合うという表現をしているのは圓右や六代目圓生くらいである)。

そして父親が勘当した息子をどれだけ気にかけているかのエピソードが語られ、いよいよ本編の幕が切って落とされる。質屋の伊勢屋の近辺から火事が出る。

ある年の霜月のことで、質屋でございますから締まりはもとより嚴重にいたし、また火事沙汰の多い時分になると、目塗りの土なども用意をしておかなければならない。(…)ちょうど九刻前という刻限、じゃんじゃん……。

風上に位置していた伊勢屋は延焼を逃れ、やがて火事も鎮火する(落語では「湿る」という美しい表現をする。あるいは正藏や志ん朝などは「鎮火れる(なぐれる)」といったいいふりをしている)。同業者や近くの店の者たちが火事見舞いにやってくる。そして番頭が「表のほうのお蔵の戸前が(目塗りを)打ってございません」と主人に注進する。『圓生全集』の圓生自身の説明では「戸前というのは、蔵の入口ですね、火事の際は、これを締めて、火がはいらないように土を目塗りするんですね。(…)蔵の傍には、甕又は樽に入れた用心土というものが必要だったものなんです」となっている。圓右では番頭が目塗りのことを主人に告げ、結果的に番頭がその作業を命ぜられることになるが、ここの演出は噺家によって違っている。圓生の場合は、番頭に左官屋を呼びに行

かせるところから始まり、「とても手が廻りませんで…」と左官屋が来ないことを告げる。つまり、圓生の口演では、目塗りを左官屋に頼んでいたのである。圓右の場合は、ひととおり目塗りを左官屋にやらせたものの、一箇所だけそれがおこなわれていなかったのだ。正藏の口演では、主人の「いま小僧が泣きながらうちとび込んできたが、表の倉に目塗りがしてないってねえ、こういう時に左官（しゃかん）が来てくれねえのゝ困るよ」というセリフで目塗りの必要性が語られている。志ん朝の場合は、やはり主人のセリフになるが、大騒ぎになっている大店のなかで番頭を呼び出し、「（脇へ誘い小声で）お前さんね、うちの蔵に、ん、目塗りがしてないそうじゃないか？」と言わせている。それは小僧の定吉が表通りを通りかかった人が「伊勢屋の蔵にゃア目塗りがしてねえじゃねえか」と言っているのを聞いたので、そのことを主人に告げているという設定なのである。また、小僧本人のセリフで主人に目塗りをしていないことを通行人が噂していたことを申し上げるのは、さん喬や雲助などに見られる（番頭がそのセリフを言うのは十代目馬生の所演である）。いずれにせよ、質屋の蔵に目塗りがしていないことは大店の沽券にも関わることゆえ、主人としては左官屋が来られない以上なんとかしなければならぬ。これをからっきし素人である番頭が主人と小僧の協力を得て目塗りをしようという危なっかしい場面が次に登場することが、臥煙になった息子の出を準備することになるのだ。

5. 火事息子出

息子（圓右では藤三郎）の出るところの描写は以下のような具合である。

と旦那と小僧と番頭とで騒いでいるところへ、屋根から屋根をびよいびよい伝わってとんできたのは年のころ二十五、六になります、色白で、でっぴりしたいい男、体じゅう刺青だらけで、法被一まいというこしらえ……猿（ましら）のようにびよいびよいとんできたが、「おっそんな事ッちゃアいかねえ」

圓右という噺家は名人ではあったことは無論だが「そろっぺいなところがありましてね、人情噺でもなんでもいい所だけをとんとおんとやって、面白くない所は絶対演らないで、サッと逃げちゃう……」と圓生は回想して

いる（たとえば『明治の寄席芸人』青蛙房、2001）。だから、藤三郎の登場シーンも描写は淡白であり、何よりも番頭がこの全身総彫りの刺青を背負った若者を若旦那と気づいた風ではないのである。では、当の圓生はこのあたりをとどのように語っているだろうか。

と、遠くで見ておりました臥煙が、屋根から屋根はぱっぱっぱっぱっぱっぱっぱっぱっぱっぱ（と、言葉に合わせて右手の示指を横に動かし）と、跳んで来る。その早いこと、まるで平地を駆けているよう。路地と路地のあいだが九尺もあろうというのを庇からこっちへびよい（と、右手を上手横から下手横へ大きく動かし）と、跳び移ったところはまるで人間わざとは思えない、猫のようで……。〔小声で早口に上手へ〕おい、待ちねえ」

慣れない目塗りの作業を懸命に試みている番頭ゆえ、自分がようやく上った蔵の屋根近くに若者が近づいてきたために、その若者が臥煙であるか、ましてや若旦那であるかなどわかりようがなかったのかもしれない。

だが、この場面でもっとも重要なのは息子が番頭に声をかけるところなのである。圓右と彼の影響を受けている圓生は、すぐに目塗りをしようとしている番頭にダメ出しをする。つまり、それが自分の親父の身代である大店の蔵であるという設定はすでに客に共有されているから、あまり感情的にならずに、むしろ事務的に声をかけるのである。番頭が「あなたは…若旦那！」などと言わないのはそのためであり、言わせないのである、観客はその臥煙が伴藤三郎であることは百も承知だから。しかし、観客は知っていても、番頭が気づかないという法はない。番頭は最終的には勘当している息子を主人に引きあわせるという重大な「落語的任務」を与えられているのだ、ここで当の臥煙の「正体」に気づく演出があってもいいだろう。

たとえば没後十六年を経過してもなお『火事息子』の口演においては他の噺家の追従を許さない古今亭志ん朝の高座ではどうだっただろう。

するってェと、それを見ておりましたのか、屋根をポンポンポン跳んでまいりましたのが、先ほどお話ししたしました火消し人足の、ねえ、臥煙というやつですな、えエ。これアもう、頭はってェとざんばら髪、手拭いでもってしっかりここ（後頭部）でもって止めておきまし

て、手は手っ首、足は足っ首を除いて体中べたアッと刺青だらけ。裁りたての晒、ねえ、こいつを（腹に）締めまして、裁りたてのこの下帯。でエ、濡れた法被を腰ンところイ巻きまして白足袋を履いてポンポンポンポンポンポンポン…、屋根を駆け出して来るってえと、九尺もあろうという庇間（しやわい）をポオーーーーーンと跳んで来た。「(押し殺した声で) 番頭、番頭」

志ん朝は臥煙になった息子（芳三郎）の姿を克明に描写し、変わり果てた倅といなせな火消し人足の間隙で辛苦しているありさまを示唆している。だが、息子はその間隙をまさに猿のようにいともたやすく跳び越えるのである。それは、質屋の本店伊勢屋の跡取りという人生ではなく、小さい頃から憧れた火消し（臥煙ではあるが）の道を選んだということになるだろう。さて、最初は追い剥ぎではないかと訝った番頭も「おれだよ。おれだいい!」の声で「あアらっ、あなたァあの、ご勘当になった若旦那!」と思わず大声で叫んでしまうのだ。この時、最初に息子が番頭に声をかけるときの演出、というか場面の匂いが演者によって異なっているのである。引用したように、圓右や圓生は目塗りのダメ出しをするというカタチで藤三郎に声をかける。だが、よく考えてみれば、近所の火事は鎮火し外は真っ暗なはずではないか。ことに蔵の上にあがっている番頭からしてみれば、真下にいる主人や小僧の顔形すらも見えないであろうし、店に火事見舞いにやってくる同業者たちの弓張提灯の灯りがわずかに視界を照らしてくれるのみだっただろう。だから、柳家さん喬の場合、蔵の戸前まであがった番頭は、まだ消えぬ火事の炎を目にして、思わず叫んでしまいますのだ。「わァ、旦那ァ、火事ッてのは綺麗ですねェ。はァ、火の粉がパッパッパッパッあがって花火みてえだ。旦那ァ、火事はきれ……（思わず落ちそうになって慌てる）」さん喬もまた「番頭」と静かに低く若旦那につぶやかせている。おそらく、志ん朝もさん喬も、真っ暗な江戸の街の本店の蔵の上で番頭と顔を合わせるのだから、相手が番頭であることを相手に知らせておく必要があるし（それでも番頭は追い剥ぎがきたと大慌てである）、落ち着いた番頭はその声の調子で勘当をうけた若旦那であると確認できるのである（十代目金原亭馬生は「おゝ、番頭」と声をかけるとすかさず「若旦那ァ」と涙声になる。簡潔だが、両親ばかりでなくこの番頭もまた若旦那のことが気になっていたことを思わせるいい工夫の演出であ

る）。志ん朝の「番頭」については、京須借充がじつにうまくまとめている。

いまは身をもち崩し無頼の徒同然の境遇にあるが、もとは大家の若旦那という柄がよくにじみ出ている。この点だけでも先輩にまさっていると思う。自分の望む方向へ走る純粹さと貫き通す強さが、一般的な道楽者の若旦那とは似て非なる点だが、その演じ分けが出来る人が、はたしてこれから現れるだろうか。「番頭」の第一声にはその性格がありありと浮かぶのだが、一単語であるだけに活字では表現しがたい。

（『志ん朝の落語2』ちくま文庫、2003）

京須が指摘するように、『火事息子』の若旦那は他の若旦那モノの落語とは毛色がちがっている。放蕩や遊蕩のすえに勘当されたというのではなく、こう言ってよければ身分違いの職業に憧れそれに就いたがゆえに、家族からは「世間さまに申し訳ないから」と勘当されたわけで、放蕩息子のような「軽さゆえの哀れさ」のような風情がこの若旦那にはない。落語のなかでは描かれないが、息子もまた両親のこと、店のことを思っており、近くに火事があればいつでも跳んでゆくつもりでいたのだろう、そうでなければすでに鎮火しつつある火事そっちのけで、延焼していない質屋になぞ屋根伝いで行く必要もないからだ（番頭が訝ったように、本当に盗賊と思われるであろう、原話の「恩愛」にあるように）。『火事息子』にはいくつかのバージョンがあることは指摘したが、今ではほとんど上演されないものに、息子の勘当を許すという父親のことばがあって、そして母親の「火元に礼にやりましょう」というサゲがくる展開があったらしい。だが、圓右以来、現在にいたるまで多くの噺家は、はっきりと勘当を許すといういいかたはしない。衣類でも金でもわざわざ捨てることでそれを持って行かせようとする件りで、なんとなく「やがては勘当が許されるのだろう」と観客に思わせるのみでサゲにするのが普通である。両親や店を息子が心配していたからと言って、なにも勘当を許してもらうために実家にもとったわけでもなく、両親の息子に対する思いと、息子の両親に対する気遣いとかがピタリと重なったのが、この火事の晩だったというわけだ。

6.「番頭」のひと言

この『火事息子』は、親が子に寄せる愛情の深さを江戸の街の夜の闇へと静かに沈潜させるように描いた人情噺の傑作である。そして志ん朝の「番頭、番頭」のひとことが、江戸の街の暗闇で囁かれたとき（番頭の粹なはいからいも含めて）、息子は両親の愛情に導かれたように再会を果たすことができた。しかし、息子の両親、ことに母親への想いが強く表れた演出がある。それがいつから生まれたのかは不明だが、三代目桂三木助の所演がよく知られており、立川談志や入船亭扇橋らがその演出を継承している。その演出とは、『火事息子』の冒頭で、すでに臥煙となった息子が母親の夢を見るのである。三木助のものでは、まず母親を息子（徳之助）が呼ぶ。そして女中のお清が、母親が病いに臥せているのに、いっように薬を飲まないことばしていたので、勘当の身をかえりみず、心配して母親のもとにやってきたと言う。母親は柱に刻まれた息子の背丈を表わす傷を懐かしみながら、家を飛び出してしまった倅がもどってこなければ自分も生きている意味もなく、薬など飲む必要もないと息子にこぼす。自分が実家に戻ってくれば薬を飲んでくれるのか、と母親に問い質したところで夢が覚める。徳之助は火消屋敷で眠っていたようで同僚に起こされる、目には涙が溢れている。同僚は自分の見た博奕の夢の話をする。「隼の七」の異名をもちプロの博奕打であった三木助だけに凄みと滑稽味が同居した話しぶりだ。そうして夢の話に打ち興じているうちに半鐘の音が聞こえてくる。近くで火事だ。臥煙たちは一斉に仕事にもどる。談志や扇橋もほぼ同じ展開である。ところで、演芸研究家の正岡容に『随筆 寄席囃子』（河出文庫、1967=2007）という名著があり、そのなかに『道灌』と『佐平次』と『火事息子』と——亡き可楽を聴きし頃の手記——というエッセイがある。そこには『火事息子』についてこのように書かれている。

「火事息子」は私たちの心のふるさとだったはるかなる日の下町生活を、郷土の声を蘇らせてくれました。（…）先代志ん生にこの演出の速記あれと火消しになった若旦那が夢に母に会って泣いているのを仲間を起こされ堅気に戻れと意見される冒頭など充分にさしぐまれ（引用者註；思わず涙ぐみ）ました。人物情景もよく出ていた。

ここで副題にある可楽とは七代目三笑亭可楽（1886-

1944）のことであり、先代志ん生とはもちろん四代目古今亭志ん生（1877-1926）である。冒頭で若旦那が母親の夢を見る演出は、少くとも四代目志ん生から七代目可楽へと伝えられ、それが三代目三木助へつなげられていったと考えられる。そして、興味深いのは、三木助も談志も扇橋も、この「夢開き」演出をおこなう噺家の場合、息子の火事道楽は生来のものではなく、出入りの火消しが殉死し、その女房が息子の乳母（おんば）になったために女房の火事好きが息子へ伝わっていたという構成になっているのだ。何か、冒頭で夢に出た母親と実際に再会したときには「火事道楽になったのはお前のせいではないよ」と、母親から救済の言葉を与えられているようなニュアンスとなっており、息子は夢のなかの母親に導かれて実家に赴き、番頭の手伝いをしたのかもしれない、そう思わせてくれる構成である。

7. 番頭の働き

さて、この後、息子と父親との五年ぶりの対面ということになる（正岡容はサゲへと牽引される、両親と倅との感動的な出会いよりも、むしろ「夢開き」のシーンにおいて、息子が母を懐かしがるところに「さしぐまれ」と証言している）。主人（父親）は、番頭の窮地を救ってくれた臥煙がわが倅であることは知らない。当の番頭と観客がそれを知っているという、すぐれて落語的な構造である。幸いなことに火事は質屋を逸れて鎮火した。だが、近隣の商家や同業者が屋号の書かれた弓張提灯を携えて火事見舞いにやってくる。それに忙しく対応する主人。すると見慣れぬ若者があいさつにやってくる。主である父親が病気のためにその名代で来たという。歳は勘当した息子と一緒にあり、すでに子までもうけている。わが倅と比較してがっかりする父親。そのあたりで番頭がまだ蔵の折れッ釘にぶら下がっていることを小僧から知らされ（ここで軽く笑いが発生する）、蔵から降ろされた番頭が主人の前にやってくる。その後の場面、圓生の口演を見てみよう。

「旦那さまにちょっと、お目にかかりたいとおっしゃっているのですが……」

「あの方が……あゝあゝ、なにか品物でもお預かりしてえるんじゃないのかい。いや、それならわたしがわざわざ逢わなくても、お前のはからいであれというときにお手伝いをいただいたんだから、品物はそっくり出してお

返し申しな」

「……そうではございませんので……（はっきりしない調子で）まァ、お目にかかれたなんではございませんが、しかしこういうときになにいたしましたのでございますからなァ、へえ、で、まァなにをしていただくようにという、なんて……」

「なんだかちっとも判らないよ。はっきり言っとくれ。どなたなんだ」

「ご勘当になりました若旦那でございますが……」

「え？ 藤三郎？（と、びっくりして、声を高めて）あの、屋根から屋根へ跳ん……危ないことをするじゃァないか、まァ。あれがお前、うまく跳べたからいいが、もし落ちて怪我でもし……（はッとして口をつぐみ）えへん、怪我ァしようとうとうとわたしのかまったことじゃァない。しかしうちのそばで怪我でもされた日にゃァこっちも迷惑をするから……えゝ？ わたしに逢いたいてえのかい、いや、逢いませぬ。なにも逢うことァない」

「……でございますが、ちょっと……」

「いや、あかの他人になにもあたしが……」

「いや、あかの他人なればこそ、こういうときにお手伝いをいただいたんでございますから、ま、一言はお礼をおっしゃるのが、あたくしはこれァ道ではないかと思うのでございますがな」

「……そうですか。あなたはえらいよ。ね、そうして年をとったものをへこませりゃァおもしろいだろう」

「なにもへこませるのなんてえわけではございませんが……」

「そうか。まァいい、一言それではお礼だけは申し上げましょう。どこに…」

圓生の口演では、まず番頭が、先ほどの臥煙が会いたがっていると告げる（この演出は圓右の所演においても同様である）。臥煙が伴藤三郎であることを知らない主人はここでひとつの勘違いをする。その臥煙が質屋の客であり、受け出す金子がなく物を流してしまったのであろうと思うのだ。そして、ここでまず一回、主人は臥煙に会うことを拒否する。質屋の主人である自分が会わなくても番頭の裁量で万事うまく進めることができるはずだからだ。臥煙が店の客で、質草を流してしまったから会にくいという設定は他の演者でも共通している。だが、臥煙のほうが会いたがっているという設定では、そ

の件りが不自然な流れをうみだしてしまうことになる。まるで臥煙が、流してしまった質草を受け取りたいがために番頭の手伝いをしたと受け取られてしまうからだ。多くの所演では、番頭のはからい（それは高座でも速記でも見ることはできないが、若旦那を主人夫婦に会わせるために、帰さずに店に引き留めているのである）によって、臥煙に手伝いの礼を言うような場面をつくろうとしている。番頭の日塗りの作業を手伝ったのであるから、主人が礼を言うのは当然のことだからだ。

八代目林家正蔵の所演を見てみよう。

「へえ、たぶん、お礼がおっしゃりたいだろうと思ひましてな、あたくしァ、あのかたをお引き留めしておきました」

「（上きげんで）えらいえらい、相変わらず、番頭さんだ。あゝあゝ、たいした手柄だ。失礼だが、あの身装（なり）だからねェ、お小遣いの、一、二両も付けて、お礼をしようかねェ」

「いえ、エエあのおかたは……そのッ（咳ばらいして）、親旦那さまには、お目にかかりにくいと、こうまァ、おっしゃる……」

「（ふしぎそうに）なんだ、あたしに会いにくいって？ 会いたくねえってのかい？ うっん、判ったよ。うちのお客さまだろう。よくある事だが、無理なことを言って質草ァ置きなすって、それを流してしまったから、あるじに会えねえってんだろ、そうだろう？」

「いえ、そうじゃァございません……ご勘当になりました若旦那でございます」

「（あっけにとられて）へええ、あ、あれが……あれが、と、徳かい？ え？ 番頭さん、うちのせがれかい？……（気をとりなおして）いや、せがれじゃァ、むこうで会いたがってもあたしのほうで会えない。あれァ勘当した者だ。勘当したせがれに会っちゃァ、世間さまへ申訳がない」

「へえ。でございますが、赤の他人が、火事見舞いに来てくれましても、お礼を言うのがあたりまいでございませよ。あたくしァ、ご勘当なすった若旦那でなしの、ただの、見舞い客として、旦那さまにひと言、お礼を言っていたきたいのでございますが、いかがでございませう」

「はァ、判りました（と、うなずき）……ありがとう、よく言っておくれだ……（鼻をすすって）そういうことなら会いませう。どこにいるィ？」

（『林家正蔵集 下巻』青蛙房、1974）

これであれば、主人が勘当した息子にではなく、目塗りの手伝いをしてくれた臥煙と、見舞い客のひとりとして接し、礼を言うことが自然な運びになってくる。さらに前半ではからっきしマヌケな見せ場しかなかった番頭の面目躍如たる、主人思い（かつ若旦那思い）の粋なはからいがより明瞭に観客にも主人にも伝わってくるのである。さらに言えば、正藏の描く主人は、倅だとわかった瞬間に会うことをやめたにもかかわらず、番頭になんとかとりなしてもらいたい、倅と会わせてほしいと願っていたかもしれないと思わせてくれる。人情噺というのは、爆笑の場面が極端に少なかったり、気の利いたサゲが用意されていないということばかりでなく、こうして登場人物の一言ひとことが他の登場人物の心を動かし、情を溢れさせ、義理を溶かしてくれるのである。

8.『火事息子』と三遊亭圓朝

ただ、この『火事息子』は、人情噺の名作であることはまちがいないが、サゲも含めて「わからない」とか「つまらない」、さらには「落語ではない」とまで「批評」する「落語好き」がネットでは少なからず存在する。たしかにクスグリ（小ネタで笑わせるような演出）は少なく、落語を「笑い」にきた観客にとっては物足りないものになるかもしれない。親子の情とか、番頭の主人に対する思いとか、火事見舞いとか、およそ21世紀の現代では無縁ないし希薄な要素ばかりで構成されたこの『火事息子』を堪能するには、噺家の名演だけでは困難なのかもしれない。落語は不親切な芸能だ、よくそう言われる。たしかに、演者側から提供される情報はそれほど多くはない。演劇のように衣装や化粧がきっちりと決められているわけでもなければ、小道具として扇子と手拭い以外一切無い。登場人物の描きかたも、上下（カミシモ）を振って別の人間を描き、（男性の噺家であれば）女の役では多少声のトーンをあげる、あとは典型的に町人、傾城、侍、与太郎などを演じ分ける程度である。つまり、落語は視覚的に受容できる情報だけでは、決して理解したり楽しんだりすることのできないものなのだ。むしろ、かつては「話術」という表現が用いられたように、「語り」に落語のすべてが集約されていると言っても過言ではないのである。近代落語の大成者である三遊亭圓朝(1839-1900)は、かつては芝居噺（道具仕立て芝居噺）を得意としていた。いまでは上演する噺家も少ないが、これは歌舞伎のように背景の書割を変えて場面転換をはかっ

たり、衣装を引き抜いて場面に彩りを与えたり、（江戸落語では通常はハメモノ=御簾内の音曲、効果音、BGMは使わないが）派手に音でもりあげたり、とにかくダイナミックなパフォーマンスがくりひろげられるのである。だが、圓朝は晩年になってからは芝居噺を封印し、素噺（いわゆる通常の話術としての落語）に徹することとなる。圓朝がなぜ素噺に転向することになったのか、それについての詳細は不明だが、朗月散史（水沢敬次郎）が三友舎社員時代にまとめた『三遊亭圓朝子の傳』（明治二十二年、三友舎）には次のような圓朝の証言がある。

世は開明の域に進みしかば、（…）ふと心に考うるに、かく時勢の変遷なし、物事は追い追ひ開くる上、人の知恵さえ進み行くに、われは依然と昔を守り、派手なることを演じなば人の笑いぐさやならん、さればここにて思いとどまり、われは世とともにうつりゆかんと、やがて弟子なる圓楽を三代目の圓生となし、鳴物噺の真をば打たし、右に用いける道具一式を譲りしに、圓朝が多年心に掛け、年ごとにこれが修復なし、または新たに作れるなど、（…）その道具に数多きに、一として美麗ならざるものなければ、これを歌舞伎の道具というともおさおさ恥ずかしからぬものなるにぞ（…）。ここにおいて圓朝は初めて素噺をば専らとし、他の弟子にも真を打つものありければこれに譲り、われは中入前にいで、ひたすら弟子をば助けたりし。

（『三遊亭圓朝全集 第七巻』角川書店、1975）

要するに慶應から明治へと時代が変わるにしたがって、その趨勢に対応すべく、圓朝は「昔を守」るような鳴物噺（芝居噺）を続けることをやめて、「さればここにて思いとどまり、われは世とともにうつりゆかん」という決心をして素噺だけを高座にかけることにした、というわけである。話芸という表現は比較的新しいものだが（関山和夫の『説教と話芸』が嚆矢かと思われる。青蛙房、1964）、現在では素噺という形態こそ、話芸たる落語の基本的なフォーマットと捉えられているが、幕末から明治にかけては話芸よりも寄席芸というイメージが強く、必ずしもそうではなかったようだ（映画もテレビもない時代なので、講談をより視覚的イメージを強くして脚色したような圓朝の鳴物噺は、それだけ需要も多かったであろうし、当時もっとも「新しい芸」だったのかもしれない）。そうした流れのなかで『火事息子』はあっ

た。圓朝がいつこの屈指の人情噺を高座にかけたのかは定かではないが、圓朝が手がけ、そして圓朝も一目置いていたのちの二代目圓朝こと圓右へと伝えられ、圓右の存命中は誰も口演しなかったという伝説がつくられるほど、圓右の『火事息子』は見事なものだった。あくまでも推測だが、そこには、派手な鳴物噺（芝居噺）の舞台を捨てて（弟子の圓楽こと三代目圓生に譲って）、「無舌」の境地を理想とした圓朝の、「話す」ということだけで芸と昇華させるような話芸=素噺の系譜というものが脈々とつながっていると思われるのだ。半鐘響く江戸の町で、臥煙になった息子が猿（ましら）のごとく闇を引き裂きながら屋根から屋根を跳びぬけてゆく。そこには火事の風景が描かれた書割も必要ないし、ざんばら髪を手拭いでまとめ濡れた法被姿を模すことも無用だ。ただ、江戸の夜の闇がことばによって描かれればいいのであり、それが、たとえば志ん朝の「番頭、番頭」という押し殺した声によってその闇をより広げつつも、息子のひとことが番頭へ、そして番頭から主人へ、さらには主人から母親へと伝えられ、親と子の邂逅のシーンへとつながればいいだろう。人情噺『火事息子』の主役のひとつはもちろん火事である。そしてその火事をより際立たせる（炎が物理的に際立つというばかりでなく、火事という江戸の町にはなくてはならないアイコンをより説話的に際立たせる）のが、江戸の町を炎よりも広く覆うその闇、それこそがもうひとつの主役なのだ。番頭のはからいによって父親と再会する俣、その再会の場は台所である。煮炊きのためのへっつい（竈）の火ももう落としてしまっている。その空間は真っ暗であったと想像できる。あとからやってきた母親が俣と番頭をとりちがえてしまうのは、この場面の緊張をほぐすための小さな笑いの生成場（だが、慌てているのか落ち着いているのかわからない母親の混乱ぶりを真摯に捉えた場面と見えないこともない）であろうが、真っ暗闇の台所のへっついの傍で小さくなっている大店の若旦那の全身に見事に彫られた刺青は、そんな暗闇のなかでも美しく、妖しく光彩を放っていたのであろう。総彫りの刺青など乱暴な臥煙たちのせいぜいの自己顕示でしかないだろうが、五年ぶりに再会した両親の眼には、その刺青は日中の陽射しにも闇を舐める炎にも映ったことだろう。そのような場面を鳴物噺で表現することは不可能だ（遠く街中に響き、やがて次第に聞こえなくなる半鐘の音はハメモノとしたい気もするが）。火事を場面のなかにもちこむ古典

落語には『火事息子』以外には『鼠穴』や『富久』ぐらいいかない（前述した『帯久』は未遂に終わっている）。そのどちらも、火事は重要な場面設定となっているが、これらの噺を「道具入鳴物噺」で展開させることは絶対にできないだろう。（『富久』は人情噺ではないが）ことばの持つ厚みと深みによって、高座という狭い空間を炎で燃やし尽くすことが噺家には期待されているのである（余談ながら、落語というものを初めて聞く人と柳家さん喬の『鼠穴』の高座に接したとき、あらすじをまったく知らないその人は、噺の後半になって「さん喬師匠の背後が真っ赤に燃えていた」と話してくれた。「それが落語です」と返したのは言うまでもない）。

9. 呼ばれて出て来る母親

こうして、遠く聞える半鐘の音と暗闇に満たされた台所というセットによって、親子の対面、五年ぶりの再会が叶う。息子が火事好き、火事道楽になってしまった「原因」について語る演者もいるが、共通しているのは、本当は会いたかった息子に対して厳然とした態度で臨もうとしている父親の悲哀の表現だ。父親は火事見舞いにやってきた、俣と同年の名代の青年と会っている。それだけに、勘当した自身の息子に対する絶望と悔恨と怒り、だが、わずかの期待のようなもの、その対極に置かれた諦念など、入り混じった感情が父親の内面ではわき起こっている。幸いに延焼という最悪の事態を逃れることができた。それは決して蔵の目塗りのせいではないけれど（すでに鎮火されつつある状態で、主人は店の沽券にかかわるからと、「目塗りのようなこと」を番頭に命じてやらせたにすぎない）、とにもかくにも店も店の者も家族も無事だった。無事？ 勘当した俣はどうか？ 聞けば伝法で荒っぽい臥煙に成り下がったという。どうしているのだろうか…。いや、すでに勘当した息子のことだ、どこで野垂れ死のうが知ったことではない。さて、慣れない目塗りに往生している番頭を助けたのは、屋根から屋根へと猿のごとく跳び移るイナセな火消し職人だった。間接的ではあれ、店を救うことに貢献した火消しだ、礼のひとつも言わねばなるまい。（前述したように、演者のちがいにもよるが）番頭がその臥煙を帰さずにおいてくれた（もっとも番頭の「ねらい」はそこではなかったが）。その件りの描写の差異についてはすでに述べた。ここでは少し急いで、いつ母親が登場するかという場面まで端折ってみたい。目の前の息子に涙ながらに愚痴を

こぼす父親、世間並みに息子に対しては父親として接したいだろうが、その世間が許すまいと父親は思っている。だから、父親は息子への懐かしい思いと憤りと無念とを少しでも早く断ち切りたいと思い、息子にこの家から立ち去るように命ずる。圓右の口演を見てみよう。

「(恥じ入る息子に対して愚痴をこぼしてから) 親の顔へ泥を塗るというのはおまえのことだ」

「へへ、旦那はさっき番頭さんの顔へ泥を塗った……」

「なんだこの野郎、そんなところで聞いてやがって、あっちへ行けッ……まアまアお達者で結構だ、いや、先ほどは大きにありがとうございました、どうしようかと困っているところへおまえさんがきたので、目塗りができてまことにありがたかった」

いっているうちに小僧が奥へ行って、おっかさんにこの話をして、若旦那がおいでになりましたと聞いて母親はよろこんで、猫を抱いてまごまごしていたのが猫も何もほうってしまって、あわててそこへとんできました。

主人に対して軽口を叩く小僧は、他の演者では主人に叱られるのみだが(だから小僧はその場にいながら嘶のなかでは一切登場しない)、圓右の口演ではその場を追い出され、奥へと行かされる。そしてその折に奥でお内儀さんと出会ったのであろう(わざわざ母親のところまで呼びに行ったとはおもいがたい)、若旦那が来ていることを告げると、母親は抱いていた猫をほっぽり出して(他の演者では主人の前で「猫の講釈」をして、そばに倅がいることを知らされ、「猫なんかどうでもいい」と猫を放おって倅をさがす)、息子のもとへとかけつける。ただ、小僧が「自分の意志」で母親を呼んでくる演出は圓右だけのものであり、圓右と師匠(圓朝)を同じくする一朝から『火事息子』を習った正藏では「ま、礼は礼で言いますよ、ありがとうございました……ついでにおっかさんにも会っといで……(下手横へ) おい、小僧や、おかみさんを読んで来なよ、え? 何処かにいるだろう……(上手奥へ) おウおウおウおウおウ、おばあさん、ちょいと用があるからこっち来な。何をしてんだい、え? 猫が見えなくなっちゃった? いやだね、猫なんざあどうだっていいんだよ。早くこっちおいでよ、おまいさんに会わせてえ人があるから」と、母親は夫の意志で呼ばれることになり、そのために小僧がつかわれるが、母親に実際に声をかけるのは主人であった(小僧は結局と

こに行ってしまったのだろうか?あるいは小僧が母親を呼びに行き、そばまでやってきた母親に対して主人が声をかけたのかもしれない)。

志ん朝の所演では、正藏の演出をよりリアルなものにしている。

「勘当した倅だ。もう帰んな。出てきなよ! 出てっくれ! (立ちかける倅に) ……あアッ、ちょっと待ちな待ちな、このまんま帰したてえのが、あとでおっかさんに知れてみる、ええ? うるさくてしょうがねえから、ちょいとオ、待ってなよ。おっかさんに挨拶ぐらいしてけ。おい、定吉や、奥行っておかみさん呼んできな。ええ? すぐに来てくださいますと、ご用がありますって。なんでもいいから早く行くんだ。手ェ引っ張ってすぐに連れて来なさいよ。…(倅に) ふん、待ってなよ。……ああ、ばあさん、こっちおいで、こっちおいで。こっち来なさい。うん。(老婆が何かにかまけているので苛立ち) 猫なんざいいんだよオ。火事はもう消えたんだから心配しなくなっているよ。ええ? それよりな、倅が来たぞ、んん? 芳三郎が帰ってきたてんだよオ」

志ん朝のリアリズムは、主人が倅芳三郎と小僧定吉と、そして女房の三人に等しくことばをかけながら主人としての対面を保っているところが秀逸なのである。落語はたったひとりによるパフォーマンスであり、高座のうえで何役もの主人公を演ずる。そのときに上下(かみしも)を振ることではまず二人の人物を造形化することになるが、志ん朝の『火事息子』におけるこの場面では、若旦那の傍で控えているであろう番頭も含めてつごう五人の登場人物をひとつの空間(台所)に存在せしめているわけだ。落語はまさにその存在感を、単にセリフのやりとりや地の文の説明だけでなく、いわば雰囲気として感じさせるばかりでなく、ようやく鎮火してざわついていた町が次第に静かになっていくありさまや、店に訪れる火事見舞いの同業者たちのあいさつの声や、母親がほっぽりだした猫にいたるまで、ひとつの空間に現出させなければならない。亡くなった立川談志であれば、そうした風情を「江戸の風」と呼ぶだろうが、志ん朝にはまちがいなくその「江戸の風」が吹いていた。

少しでも早く息子を追い出したいという気持ちと、せめて母親にもひと目会わせてやりたいという心情の両方を父親は表現しなければならない。嘶の冒頭で母親の夢

を見る、という件りを加えた三代目三木助、その弟子でもあった入船亭扇橋においても、息子に「帰れ」と厳しく告げるすぐあとに母親を呼びつけるという演出となっている。こちらの場合は、まるで父親が、息子が見た夢の内容を知っているかのようなやりとりになっているとは思えないだろうか。同じ三木助型でも、立川談志は「帰れ帰れ」のあとに番頭がひきうけてすぐに母親がやってきて「お父さん、追いつかないでくれ」となる。圓生と同じように、番頭に役割を与えた演出だ。現在において『火事息子』を傑作たらしめ、また名演たらしめているのが、五街道雲助と柳家さん喬のふたりだ。母親を呼ぶ、という演出においてこのふたりは、およそ両極端と思える工夫をしている。まずは雲助の口演を見てみよう。雲助の場合は、伴藤三郎が思いの外よく「しゃべる」。だが、父親が「帰れ」と追いつくのではなく、ひと通り話し終えた父親の態度を察し、立ち去ろうとする。それを番頭が止める。

「ああ、ちょっと、若旦那、若旦那、ちょっと待ってくださいまし。(主人のほうを向いて)旦那さま、お願いでございます。ひとめ、お袋さまに会わせてやってくださいまし。番頭、これまでこの店に堅く勤めてまいりました。その番頭、ただひとつのわがままでございます。どうぞ、お袋さまに会わせてやってくださいまし(ト頭を下げて)」

「(ややあって)わかった。待ちな、いまばあさんに会わせてやるから。おい、ばあさんや、おばあさんや、こっちへ来な」

猫を抱いた母親がやってくる。「伴が来たから会ってやんなよ」とことばをかける父親。

雲助の高座では、番頭が命がけで主人に懇願し、母親と息子とを会わせようとしている。

雲助の描く父親は、伴の放蕩に対する怒りが完全には抜け切れていないのだ。雲助の師匠である十代目金原亭馬生の演ずる父親は(馬生が演ずる隠居や老人や大旦那はたいがいそうなのだが)ずっとイライラしているように見える。となりつけて追いつきたい気持ちと、自分の息子としてやさしく話しかけてやりたい思いとが混在して、その葛藤のありさまがたとえ音源のみであっても、馬生=主人の息遣いとして聞こえてくる。馬生の主人は、小僧に母親を呼びにやる。そのときに「あのね、うちを

助けてくれた人がいる。ちょいとあいさつをしてやっておくれと」と小僧に命ずるが、どうやら小僧はそうのように伝えずに「若旦那が帰ってまいりました」と本当のことを言ってしまったようだ。だから母親は猫も放って現場にかけこんでくる(ように思われる急ぎ方だ)。雲助の描く主人はもっとはっきりとした性格のようで、その直情的なところが「見事に」息子にも遺伝していると思われる。だから、ひと通りのことを父親から言われた息子はもう居たたまれなくなり、その場を少しでも早く立ち去ろうとするのだ。息子には、ひとめ母親に会いたいという気持ちはなかったかもしれない。長年仕えている番頭は、大旦那と若旦那の直情的な性質をよく理解していただろう、そして理屈と義理の両方において厚い父子であることも熟知していた。だから、自分の「わがまま」と言いながら母親に会わせようとするのだ。いわば番頭は、情と理をうまく使って母親との再会を果たしたと言えるのだ。

では、さん喬の場合ではどうか。さん喬はじゅうぶんにも間をもたせた高座となっている。その間に江戸の闇、江戸の寒風がはいりこんでくる。

「寒かねえのか、(語気をやや強めて)寒くはねえのかよ」

「(法被の胸元を合わせて)へい」

「(語調が変わって)番頭さん、おかみさん呼んできておくれ。(番頭、その場を去る)おっかさん、おめえのこと心配してた。おっかさんに、顔みせて、詫言って、とっとと出てけ。(やや沈黙あって)あ、ばあさん、こっちおいで。(猫をさがしながら母親登場)新次郎がいるよ、新次郎がいるよ…」

多くの噺家に加えている、伴が来たとして猫をほっぽり出す演出と伴と番頭を見間違えるふたつの件りを、さん喬は排除して、もっぱら母と子の会話(というか母親の一方的な泣き笑いに満ちた感慨のことば)、そしてそこに父親のツッコミが入るという、要するに五年ぶりに親子三人が出会えた感動的な場面としてこの場を構成している。母親を呼びにやった番頭も、おそらくそっとその場を離れているのだろう、暗くて寒い台所には親子三人がいるばかりなのである。父親も、母親も、「寒くはないか」と何度も伴に訊ねる。冬のなかの冬、闇のなかの闇がそこに敢然と成立している。だが、それは心の寒さや心の闇をまだ迎えてはいない、ギリギリの心のあり

ようがそこにはある。親子三人のあいだに広がる暖かさは、火事やへつついの炎よりもはるかに熱量をもって、観客へと伝わっているはずだ。さん喬という噺家が、語りよりもむしろ沈黙（間）によって噺を構成し、前へと進めてゆくタイプであることがよくわかる演目なのである。山岡鉄舟が三遊亭圓朝に仕向けた「無舌」の境地に、さん喬は近づきつつあるのかもしれない（前述『三遊亭圓朝の傳』、ただしここでの「無舌」とは何も話さないということではなく、ことばや文字にこだわらないことを示すもので、禅の公案「無舌人解語」に由来している）。

10. そしてサゲへ

見事な美しい刺青を顕わにしているがゆえに全身に寒さを身にまとっている息子に対して、母親は着物を与えようとする。だが、父親からしてみれば勘当した倅のことゆえ、そんなことはできない。そこで、父親は、自分と息子を合わせてくれた番頭のレトリックを再利用(?)するのである。しかも変形したやりかたで、である。勘当した息子だから「直接」に衣類や金子を与えるわけにはいかない(物乞いであればそれも正当だが、両親にとって息子は「若旦那」ではないが、立派な火消し、臥煙なのである)。だから、父親はそのへんに捨てておけ、という。そうすれば誰かが拾っているという寸法だ。息子に直接渡すとなれば世間の目もある、だが捨てたものを拾うのは息子の勝手である、店とは関係がない。番頭のレトリック(という理屈)を用いながらも、なおも店の体面をとりつくろう大旦那の呻吟がそこで聞こえてくるようだ。箆笥ごと捨てようとする母親をとどめる父親だが、息子に会え、あまつさえ息子に衣類や金子を渡すことを夫に「許可」された母親は、「黒羽二重の五所紋付、仙台平の袴を穿かして、脇差しを差さして、雪駄履きをもって…」火元に礼に行かせる息子を妄想してしまっている。かつては息子の勘当を許す演出もあったようだが、現行の『火事息子』では両親のやりとりのなかでそれとなく匂わせるものがある程度で(おそらくは敏腕で慧眼の番頭が大旦那に「二度目のお願い」をするのかもしれない)、はっきりと勘当が解かれるわけではない。それゆえに、母親の妄想が実現する可能性はきわめて低い。第一に、火元に火事見舞いに行くのは商家の礼儀としても礼を言うわけにはいかない、第二に、全身総彫りの倅がいくら色白だからといって羽織袴姿では外を歩くこと

はできない、そして第三に、勘当が許されないのであれば、息子は元息子であって両親のかつての愛情の対象とはなるだろうが美しい跡取りではない。愛別離苦。この親子はもしかすると、そうした辛く悲しい永遠の別れを経験しなければならないのかもしれない。もちろん、近くでまた火事があれば会えるかもしれないが…。母親らしいほのぼのとしたサゲのあとで、観客はそうした想像をしてしまうだろう。人情噺でありつづけるのなら、両親と息子との隔絶は埋まることがないだろう。だが、いささかの笑いをそこに挿入するのであれば、また近くで火事が起こるかもしれない。

つまるところ、『火事息子』という傑作は、人情噺としての構成や形式、プロットやセリフ運びなどをまったくはずすことなく造形されているのだが、サゲのところで、またサゲをどのように解釈するかで、最終的に名作であるかが決定されるのである。このサゲを「つまらない」「わからない」とこぼす「落語ファン」がいる。いわゆる地口オチや爆笑オチではないし、考えオチでもドンデンオチでもない(桂枝雀の「オチの四分類」で言えば『火事息子』は「謎解き」に相当するらしい。『らくごDE枝雀』ちくま文庫、1993)。実のところ『火事息子』のサゲは本当にサゲ・オチと言えるのだろうかという疑問が残る。それは息子に会え、夫とも邂逅(?)できた母親のうわずったセリフのひとつでしかない、とも言えるし、「火元に礼にやる」という荒唐無稽なひとことでその場にいた一同がずっこけるような笑わせどころ程度だとも言えるのだ。古典落語の稀代の目利きであった正岡容が、サゲよりも母親の夢を見た若旦那が母親を懐かしがるところで「さしぐまれた」というのは、この噺が三木助型の「夢開き」シーンにおいてすでに十分「人情噺」であったということになり、その意味でも、『火事息子』のサゲが必ずしも人情噺のサゲとしてすぐれているわけではないということがわかるのだ。もちろん、落語は舞台芸術であり観客を前提とした時間芸術だ。それゆえに物語を「どこか」で終わらせなければならないだろう。『火事息子』の場合、享和年間のその原話でもサゲは同様であり、ただしそのセリフは息子によって吐かれている。前述したように原話には母親は登場しないし、原題の「恩愛」は父と子の恩と愛に限定されている。十八世紀初頭のこの原話が誰によって、またどのような経緯によって圓右の口演へと伝えられたのかはわからないが、圓右以降の『火事息子』には母親が登場し、母親に

よってサゲが語られ、父と子のみならず、両親と子とによる「恩愛」という展開へと「進化」している。「父と子」という江戸時代的な家父長制をベースにした『火事息子』は、母親の存在をとりこむことによって、名実ともに近

代的な噺へと様変わりしたのである。

皮肉をこめた言いふりをすれば、「相棒版火事息子」は、あるいは現行の『火事息子』をさらに「進化」させた噺になっているかもしれないのである。

【註】『火事息子』の音源は以下のものを参照した。

六代目三遊亭圓生

DVD-BOX「落語研究会 六代目三遊亭圓生全集 上」、Sony Music、2009

「圓生百席 (10)」ソニー・ミュージック・レコーズ、1997

「六代目三遊亭圓生 (2)」日本伝統文化振興財団、2001

「六代目三遊亭圓生名演集10」ポニーキャニオン、2006

「昭和の名人～古典落語名演集 六代目三遊亭圓生 九」キングレコード、2009

八代目林家正蔵

「林家正蔵名演集3」ポニーキャニオン、2006

「八代目林家正蔵 (1)」日本伝統文化振興財団、2001

「なごやか寄席 八代目林家正蔵」ユニバーサルインターナショナル、2009

三代目古今亭志ん朝

「志ん朝復活一色は匂へと散りぬるを る」ソニー・ミュージックジャパンインターナショナル、2002

「古今亭志ん朝 大須演芸場CDブック」河出書房新社、2012

五代目立川談志

「立川談志ひとり会 落語CD全集 第28集」日本コロムビア、2012

十代目金原亭馬生

「金原亭馬生 (10代目) (3)」日本伝統文化振興財団、2002

九代目入船亭扇橋

第187回国立名人会（国立演芸場、1997）の録音データ

三代目桂三木助

「泣ける落語」（志ん生「おせつ徳三郎」とのカップリング）日本コロムビア、2009

六代目五街道雲助

「五街道雲助5『朝日名人会』ライブシリーズ72」ソニー・ミュージックダイレクト、2011

柳家さん喬

「柳家さん喬名演集16」ポニーキャニオン、2013

五代目古今亭志ん生

「古今亭志ん生名演大全集31」ポニーキャニオン、2005