

落語の身体論 (5)

『鰻沢』、あるいは笑いを持たない落語の可能性について

Somatics of Rakugo(5) “Kajikazawa” or Possibility of Rakugo without laugh

小林昌廣

KOBAYASHI Masahiro

1. 『鰻沢』の特異性

『鰻沢』は、いくつかの点で通常の古典落語とは異なっている。

まず、演目のとおり、舞台は江戸でも大坂でも京都でもなく、甲州鰻沢（石班澤とも書く）である。甲府盆地の南角下に位置する場所であり、富士川に面しており、かつては富士川舟運の拠点であった。現在の南巨摩郡富士川町。そしてこの鰻沢を経由して、人びとは身延山久遠寺へと参詣する。日蓮上人によって創建され、門徒がもっとも聖地と仰ぐその場所である。

もちろん、江戸や上方以外の場所が設定されている落語は他にもある。たとえば『大山詣り』では、舞台は大山・阿夫利神社（神奈川県伊勢原市）であり、大山講の連中がここに参詣する顛末を面白おかしく演じた噺である。しかし『大山詣り』では、大山という地名は、あくまでも「江戸庶民が熱烈に信仰の対象としている大山」という記号以外のなにものでもなく、そこまでの道のりの陰しさやそ聳えたつ大山の威容などが描写されることはない。それに、講の連中が江戸に戻ってきてからのオチとなるので、落語が「発生」するのは、やはり江戸なのである。

同じように山を扱った落語に『愛宕山』がある。これは、落語がすべて当地の愛宕山で展開される噺である。ここでの愛宕山（八代目文楽は「あたごさん」と発声するが、上方落語としては「あたごやま」）は、全国に数多ある愛宕山のなかでも愛宕神社の総本山たる京都右京区のそれである。実際の愛宕山では行われていないが、かわらけ投げなどを含めて、山の表情がいたるところに表れているし、そもそも「山」でなければ成立しえない噺であって、高座に座っている噺家に、垂直方向の運動を強いる過酷な芸と言わざるをえないのである（現に、晩年の八代目文楽は心臓が悪いために医者から『愛宕山』を上演することを禁じられていた）。

つまり、落語において「山」が登場するときは、必ず信仰の対象としての「お山」ということになり、そこには江戸庶民の信仰の厚さがかいま見られ、参詣という大義名分でもなければなかなか町をでて物見遊山に出かけるということのできない時代であったことを物語っているのではないだろうか。そして、江戸時代の敬虔な人びとの、これまた敬虔な参詣という宗教行為は、十分に笑いの要素を発生させることができる。庶民信仰の代行者たる僧侶

たちもまた、さまざまな落語の演目に登場させられていることを考えると、山岳信仰といった宗教行為は、江戸庶民にとっては（仮に一生に一度しか訪れることのない伊勢詣であっても）ごく日常的生活行為として認識されており、それゆえに笑いが醸造される培地としての機能をもっていたのだろう。

日常性から決して離脱することはなく、徹底して庶民の側に立つこと。古典落語というものがそうした「伝統」をもつのであるならば、『鰻沢』は、やはり異質な演目と言わざるをえないのではないだろうか。そしてまた、『鰻沢』について論ずることは、落語『鰻沢』がいかにも他の古典落語と異なっているかというその「異質性」を明らかにすることになるのであろう。こんにち、この『鰻沢』が上演される機会はそれほど多くはないし、演者も限られている。もちろん、噺としてのむずかしさといった技巧上の問題がもっとも大きいことであろうが、おそらくは「古典落語らしくない」という点も、上演頻度の低さの理由ともなっているのかもしれない（もちろん、現在は新作・創作落語も多く演じられているから、古典落語だけが上演されるべき演目ではないが、そうであればなおさら『鰻沢』は、そのいずれでもないという点において稀有な演目なのである）。

それでは『鰻沢』とはいかなる物語なのであろうか。

身延参詣の旅人が道に迷い民家に一夜の宿を頼む。家にいた女性（お熊）は元は吉原の女郎で、旅人も客になった経験のあることが知れる。旅人の所持金に目をつけた女は玉子酒に毒を入れて飲ませるが、後から帰ってきた亭主（伝三郎）がその残りを飲んで苦しむ。夫婦のやりとりを聞いた旅人は毒消しの御封を飲んで雨戸を破って逃げ出す。女は鉄砲を持って追いかける。雪中の鰻沢に落ちて筏の材木に縫った旅人が「妙法蓮華経」と唱えているところへ向けて女は鉄砲を撃つ。うまく弾がそれて難を逃れた旅人が「お材木（お題目）で助かった」。

（今岡健太郎の後記、『円朝全集 別巻一』岩波書店、2015）

落語の「文法」で言えば、この噺は「お材木」と「お題目」をかけたダジャレ＝地口落ちと呼ばれるものである。この噺を手がけている柳家さん喬の弟子である喬太郎は「正直苦しい落げでさあ。んー、他に何か無かったのかよと、思えなくもない」とこぼしながらも、「でもね、話術と緊張感と情景描写だけで進めてゆく、笑いが一箇所もないこの噺、最後の最後で下らない地口で落として、そこで落語になるのだとしたら、この噺にはやっぱりこの落げが良いのかもしれない」と述べている（『落語こてんパン』ポプラ社、2009）。喬太郎にとっては、この『鰻沢』が落語たりえるためにはオチがなければならいし、いかにも落語らしい「下らない地口」こそが『鰻沢』を落語として成立させていることになるのであろう。ただし、ここで「笑い」は起こらないだろう。現代人には「お材木」はともかく「お題目」という表現は日常的なものではないし、それが「地口＝ダジャレ」であることが反射的に理解できないであろうからだ。落語はたしかに話術ではあるのだが、その噺のリズムや強度によってオチを瞬時に「体験」できなければ、それが「笑い」を惹起することがない。そういう意味で、落語は身体表現であり、観客にもある種の運動性が期待されているのである。

2. 「芝居噺」としての『鰻沢』

さて、ではこの古典落語『鰻沢』の出自について考えてみましょう。

従来『鰻沢』は、幕末期に盛行した「三題噺の会」において（三遊亭）円朝が「小室山の御封」「玉子酒」「鉄砲」（あるいは「熊の膏葉」などの異説あり）の三題から円朝が創作したものとされてきた。春陽堂版『円朝全集』十三巻「口絵及各篇解説」では、「木場の材木屋の近江屋喜左衛門の家で会のあつた時、喜左衛門が題を出して円朝が作つた」とする。だが一方、小島佐江子「『鰻沢』成立考」（日本大学『語文』99、1997）は、文久二年（1862）発行の三題噺の会開催予告の「三題噺会ぶれ摺り物」に、「河竹」の題として『鰻沢』成立の三題に近い「玉子酒」「筏」「熊膏葉」が河竹黙阿弥に出題されており、円朝には別の題（「湯女」「れいし」「浦島太郎」）が出されている点から、『鰻沢』は河竹黙阿弥の作ではないかとの説を提出した。延広真司「動乱の時代の文化表現」（吉川弘文館『日本の時代史 20 開国と幕末の動乱』、2004）はこの小島説をうけて、筋立ての酷似する部分を含む円朝『火中の蓮華』、また講談『東海白浪』『茨のお梅』『雪時雨三国峠』との酷似性と影響関係を指摘した。さらに延広論文は講談に見られない、火明かりによる再会と雪景色との対比による視覚的表現を、先行する諸作品との比較を通じて論じ、特に黙阿弥作「処女翫浮名横櫛」との類似に着目して「ともに酔狂連（三題咄愛好者の団体の一つ）に所属した黙阿弥が創り、譲られた円朝が先ず道具入り芝居咄として血を通わせたのである」と結論づけている。『鰻沢』黙阿弥作説を補強するものとして類似作を付け加えれば、黙阿弥作『糸時雨越路一諷』（安政四年、市村座）の正本写合巻にも毒酒による殺害（未遂）、雪中での争闘と続く、類似した筋の展開が見られる。

（今岡健太郎による後記、前掲書）

岩波書店版『円朝全集』においては、最新の円朝研究の成果がまとめられているので、上記のような扱いとなったのであろう。最初の全集である春陽堂版（1928）では、その第十三巻に「落語及一席物」の項に〔補〕として三遊亭一朝口演・浪上義三郎筆記『鰻沢雪の夜噺』が収録されている。この頃は『鰻沢』は円朝作であり、ただし円朝口演の速記が無かったために〔補〕として収録されているのである。後に刊行された角川書店版『円朝全集』第七巻（1975）にも同様に一朝口演のものが収められている。

もとより古典落語においては出典のほうが作者よりも情報として正確でありかつはっきりした作者が不明の場合も多く、あまり歴史的な出自を追うことはなされないのである。それゆえ『鰻沢』においても、たとえば『口演速記 明治大正落語集成』（講談社、1980）には、四代目圓生「鰻沢雪の酒宴」（初出『百花園』一卷四号、1889）や四代目橘家圓喬「鰻沢」（初出『講談倶楽部』三巻六号、1913）などが収録されている。つまり、『鰻沢』は誰かが作って、多くの噺家が口演している、ということなのだ。

ここでは「作者」の穿鑿が目的ではないので、当面は今岡のまとめた後記に従って、「黙

阿弥作、円朝口演」という路線で『鰍沢』を読み解き、聴き解くことにしたい。

とは言え、まだ『鰍沢』の口演はしていないが、小泉八雲の怪談噺の落語化など多方面で活躍している喬太郎が「話術と緊張感と情景描写だけで進めてゆく、笑いが一箇所もないこの噺」と断じているところは重要であり、この噺が「落語以上」の表現力を必要としている、ということには首肯せざるをえない。その意味では、この演目を「河竹黙阿弥作」と捉えることの必然性も出てくるのである。つまり、きわめて芝居味の濃い演目がこの『鰍沢』なのである。

円朝の高弟であった一朝の口演が記録として残っており、今までの『円朝全集』には収録されていたが、それは一朝の高座が師匠円朝のそれを彷彿とさせるものであったからに他ならないだろう。そして、その一朝の薫陶を受けていたのが、八代目林家正蔵（のちの彦六）である。正蔵は、一朝から「芝居噺」の伝統を引き継いだ。話術だけでなく大道具なども受け継いでいる。正蔵は、1970年の2月から隔月六回に渡って「芝居噺 林家正蔵の会」という公演を岩波ホールでおこなっている。このときの様子は、日本大学芸術学部映画学科の協力によって16mmフィルムで撮影されている。毎回二演目が口演されたが、その第二期第一回の1970年8月24日に『鰍沢』がかかっている（もうひとつは『真景累ヶ淵』）。その口演は活字化されて、正蔵の芝居噺の美術を担当した伊藤清の監修によってまとめられている（『正本芝居噺考』三一書房、1993）『鰍沢』のエンディングは、なんとかお熊の家から逃れることのできた旅人が鰍沢の急流に落下し筏に救われるが、それも束の間、筏をつないだ藤蔓が切れて、丸太一本によりやくしがみついた状況となる。鉄砲をもったお熊は「腰だめ」にした鉄砲の引き金を引く。

芝居噺ではない、高座での正蔵は以下のように終わらせる。

こっちはもう……

「（怖さでぶるぶる震える声でとぎれとぎれに）流れが…それが……ここでエ…助かることも出来るかなア……」

と思うと、怖いもの見たさ……そのまんま、上を（見上げる仕草）こォう見上げると、月ノ輪のお熊がかちリッと引き金をひく。弾は筒を放れて、（力強い声で）どォんとうしろの岩角ィかちリッ！

「あッ、ありがたい！…一本のお材木〔お題目〕で助かった」

（飯島友治編『古典落語 正蔵・三木助集』ちくま文庫、1990）

充分に臨場感のある口演だが、芝居噺となると次のような具合だ。

「妙法蓮華經、南無妙法蓮華經、妙法蓮華經、妙法蓮華經アーツ」

というとたんに引き金を引いた。筒を離れたたまが後ろの岩角にカチリ、ドーン（岩でる、波板おこす。芝居掛かりなって）

「思いがけねえ、雪の夜に（析・チョン、黒幕落ちる。鰍沢の背景になる。水音、雪の合い方）小室の御封でようようと、助かる道も荒川の、つなぐ筏の綱切れしは、妙法蓮華經の七字より、一時に落とす釜ヶ淵、矢を射る水より鉄砲の、肩をかすってドッサリと、岩間に響く強薬、名も月の輪のお熊とは、食い詰め者と白浪の、後

の噂の種ヶ島（水音、雪の合い方終わる）危ねえことで（衣装引き抜く、ツケ・パ
タパタパタパタパタ）あったよなあ（析・チョン、道具・雪の野遠見に変わ
る。法華の太鼓。析・キザンで）

（『正本芝居噺考』）

ただし、この『正本芝居噺考』では、伊藤清も正蔵も『鰍沢』の作者を円朝と認識してい
る（本の表紙にも「三遊亭円朝作 鰍沢」と書かれている）。正蔵は、円朝がつくったこの
演目を一朝を通じて修得している。

この噺は円朝が、木場の玄米問屋、近江屋喜左衛門（後の四世荻江露友）宅で会が
あったとき、小室山の御封・玉子酒・熊の膏葉の三題から即席に作った噺で、最初
の頃は芝居噺で演じられており『円朝全集・巻十三』にも一朝口演として、芝居掛
かりになる部分の速記が載っているが、それは正蔵が演じるものと、ほとんど変わ
っていない。ということは正蔵が一朝から受け継いだものを、正確に後世に伝える
という姿勢があったからである。だが正蔵は、大川屋新助がお熊の家を這い出した
ときに、吹雪はやみ、下弦の月が冴え渡っているというふうに変更している。
「その月あかりでお熊が崖下の新助を火縄銃で狙い撃つ方が理にかなってますか
らねえ」という意図である。

（伊東前掲書）

もちろん「芝居噺」であるのだから、芝居掛かっているのは当たり前だ。そして、円朝で
はなく黙阿弥が作者だから芝居がかっている、というわけでもあるまい。円朝は『牡丹燈籠』
や『真景累ヶ淵』などの怪談噺をてがけており、それらは芝居噺として上演されていたから
である。

だが、正蔵の芝居噺の幕切れのセリフは、その七五調のキレのいいことば遣いといい、附
析とのイキといい、映像を見なくても目に浮かぶような芝居掛かりなのである。それは数々
の黙阿弥作品を観たあとと同じような爽快感を得ることのできるエンディングと言えるの
だ。「一本のお材木で助かった」などといった拙劣な地口落ちよりも、はるかに濃厚な『鰍
沢』になるのではないだろうか。

3.その後の『鰍沢』

しかし、その黙阿弥がじつは『鰍沢』の続編を書いているのである。その名も『鰍沢二席
目』。次のような噺だ。

新潟の荒物屋の息子で江戸育ちの宗次郎と「八百八後家」とあだ名されるお花が駆
け落ちし、二人は善光寺へ向かうが、途中の明神峠でお花は癪をおこす。宗次郎は
駕籠に忘れてきた荷物を取り戻しに近くの茶屋の亭主から火縄を借りて戻ってい
く。その火縄を目印に亭主が鉄砲を放つ。亭主は『鰍沢』の伝三郎で、お花は実は
月の輪お熊であった。二人は同様の手口で既に七人を手に掛けていたのだった。し
かし夜嵐とともに宗次郎の亡霊が出て、これが消えて雨降りになったところへ一人

の旅人が駆け込んでくる。これが『鰻沢』で命拾いをした旅人で、二人に打ってかかる。逃げ出した二人は谷間に落ち込み、旅人は「南無三、二人は遥の谷へ……」と谷底をにらむところで、聴衆から「おいおいお株（お得意のやり方）で落ちのないうしな。しめり切った花火を見るようにいつでも中途半端で立ち消えだ。そうして趣向と題が別々で不釣り合（ばらばらで取り合わせの悪い）うしだ」と間の手が入る。ここで演者が「不釣り合（不釣り合＝対になる相手がいない）なところが後家でございます」と三題のうち「花火」と「後家」を強調してサゲ。

（『円朝全集 別巻一』岩波書店、2015）

岩波版の全集で「円右口演」と書かれている『鰻沢二席目』は『晦日の月の輪』という別名も付されており、マクラで円右は「此のおうしは御維新の前本所の黙阿弥翁が著述ました三題うしで御座いまして、師匠（円朝）が昔道具うしで二日読切に致して大層流行りましたが、唯今では余り寄席でもお耳馴れませんおうしで、お題は花火、後家、峠茶屋と申します」と展開している。登場人物たちのセリフのやりとりは、いかにも黙阿弥調ではあるが、いかんせん落ちまでの途上で地の文を前面に出してしまっているところが拙劣すぎる。この演目が現在まったく上演されないのも、落ちの拙さに加えて、『鰻沢』という（やはり落ちの拙さは除いて）完全なミステリー仕立てとなっているにもかかわらず、（うしの上では）死んでいるはずの伝三郎が生きていたという設定や、場所も異なるのに、そこに旅人の新助が再び現れるというのも落語的偶然ないしうしの上の奇跡だとしても不自然すぎるのであろう。観客はすでに『鰻沢』において、お熊から逃げ出した旅人が鰻沢に落下して一度は筏に助けられるが、身につけていた道中差が鞘走ったために筏をつないでいた藤蔓が切れ、そして旅人の乗った筏が流れに棹さす大きな岩にぶつかりバラバラになっても材木に必死にしがみついているありさまを見ているので、もうこれ以上の偶然ないし奇跡がうしに盛りこまれることにはたしかに辟易としてしまうだろう。しかも『鰻沢二席目』は、その演目のとおり、『鰻沢』と表裏一体となって上演されるべきうしであり、独立して口演するにはうしのインパクトが弱すぎる。

要するに、『鰻沢』を大道具入りの芝居うしとして上演していれば、もはや続編など不要なはずだったのである。あるいは、黙阿弥翁はあくまでも「芝居うし」として『鰻沢二席目』をイメージしていたのだろうか。茶店、駕籠、鉄砲、幽霊、そして旅人、谷底…。『鰻沢』を反復するかのような谷底への落下。しかし今度は二人は助かることなく、二人もうしも落ちることになる。たしかに生世話物っぽい展開ではある。残念ながら八代目正蔵も『鰻沢二席目』を上演した記録はないようで、円朝が「道具うし」で演じたものがどのようなものであったかを知る手立てはない。

だが、死んだと思われていた亭主の伝三郎がじつは生きており、場所を善光寺に変え、この「追われた夫婦」は次々と殺戮をくりかえす。そして彼らの潜む場所は、『鰻沢』では日蓮宗の総本山たる身延山に参詣に向かう門徒たちが行き交う空間に属しているし、『鰻沢二席目』では善光寺への途上、お花（お熊）は癪に襲われる（ふりをする）。旅人が救われた思いでなだれこんだ雪中の一軒家にいた「年ごろは二十六、七」で「着ているものは継ぎはぎだらけではあるが、絹物（やわらかもの）」で、「色は抜けるように白い、鼻筋のつうんと、とおった、目元にちょっと陰がございますが、輪郭のいい、口元の締まった美人」であるお花は、じつは吉原の熊造丸屋の月の菟花魁であった（描写は六代目三遊亭圓生の速記より、

『圓生全集 第四巻』青蛙房、1967)。また相方の男伝三郎は（演者によって設定は多少異なるが）「本町の生薬屋の解雇人（しくじり）」であり「熊之膏薬をこしらいて、この近所の宿場ィ売りに歩いて」細々と生計を立てていたのだ。そして、お熊が旅人に対して犯した所業は、おそらく初めてのことでないだろう。お熊の「殺意」はふたつある。ひとつは、心中未遂までして這々の体で男と手を取り合って落ち延びた雪深い山中でひそやかに暮らしていたにもかかわらず、突然現われた旅人は吉原でのお熊の全盛を知っていたこと。そしていまひとつは（こちらのほうが「常習犯」なのであろうが）一夜の宿を借りにきた旅人から金品を奪うため（ただし、四代目圓喬を神のごとく崇拜していた五代目古今亭志ん生の高座では、苦しんでいる伝三郎に向かってお熊が「胴巻に、百両たらずあるのを見たから、『あァこの金があったらお前さんと、また江戸へ帰ってどうにかなるな』と思ったら欲しくなった」と言う。ここではお熊は出来心で旅人に仕掛けたという解釈も成り立つのである）。伝三郎がこしらえたしびれ薬というの、熊や狸のためなのか人に用いるものなのか、誰の速記を読んでもそれは明らかではない。圓生の高座では、誤ってしびれ薬入りの卵酒を飲んでしまった亭主に対してお熊は「お前もいままで悪いことをした罪の報だと思ってあきらめて死んでしまいな」と告げる。海千山千の吉原の花魁であったお熊にとって「悪いこと」とは、心中未遂を犯して廓を逃げ出したことにとどまらないであろう。お熊は伝三郎を「解雇人（しくじり）」と表しているが、おそらくは店の金を使い込んでしまったのかもしれない。演者によっては、伝三郎を使用人ではなく若旦那と設定している場合もある。熊の膏薬やしびれ薬に対する知見が必要であるから、生薬屋という設定はどうしても必要であろうが、吉原に通いつめるだけの金銭を使用人ごときが持っているはずはないという配慮なのであろう（それゆえ、店の金に手を出したことで解雇されたのかもしれない）。

4. 『鰍沢』の演劇性

お熊と伝三郎の馴初めから心中未遂、駆落ち。道に迷った旅人とお熊との再会。そして結末へ。こうしたストーリー展開は、舞台化が十分に可能な設定である。しかも一人ひとりが「闇」をもっている（旅人新助の闇は吉原で遊んだという程度の他愛もないものであるが）。幕末の退廃的な空気のなかで、彼らの「闇」は鈍い光を放っている。その背景に高く聳える見延山、断崖絶壁からはるかに見下ろす鰍沢の急流、雪に覆われた一軒家。場面の設定もほとんど完璧なのではないだろうか。

演劇的な要素は人物設定や場面設定だけではない。セリフにおいても、落語における心理描写を凌駕する演出ぶりである。たとえば、月之兎花魁であることが判明した時点で、旅人の新助は多少の色気含みで大枚二両を包んでお熊に渡そうとする。お熊はことばの端々に廓言葉が出ていることは旅人とのやりとりの冒頭から明らかであり（あまり明確にしない噺家もいるが）、新助にとっては「二度」命を救われたことになるだろう。一度は固辞するお熊であるが、このあたりのやりとりで、彼女のなかの「魔」が芽生えるのである。

圓生自身のことばを聞こう。

圓喬さん（註：四代目橘家圓喬）のは、旅人が胴巻きを出すところでおくまが「お

よしなさいよ」ッて言いながらひょッと見て、あ、野郎持ってやガンなという毒婦の感じがスッと目に出るんですね。それでふッと目をそらすところなんぞはもう至芸で、とても真似をしてもできませんが、いいところでしたね。

(圓生前掲書)

実際に圓生の高座においてもここでぞっとするような目つきになる。旅人は胴巻きから金を取り出すことに集中しているので、お熊の魔に魅入られたような視線を覗くことができるのは観客だけである。きわめて大雑把な所作の積み重ねによって人物造形を行なうことを得意とする落語においては、めずらしく緻密な演技なのである。それだけではない。圓生の圓喬絶賛の発言はつづく。

あとで圓喬さんの速記で気が付いたんですが、旅人にお金を出されておくまが「ぬしがせっかく出したものを頂戴しないのも悪いから貰っておきますが、すまないわね」ッてところがあるんです。これは「すみません」てえのがあたりまえの言葉ですよ。それを「すまないわね」と言うところに私は圓喬という人はなるほどよく調べてあるなと思ったのです。私もそれを演ってるんですよ。花魁は客に無心をして、貰ったときに、どうもすみませんでした、ありがとうございますなんてえと、花魁の値打ちがないんですよ「すまないわね」ッてのはいけぞんざいな言葉のようで、おまえさんとあたしとは夫婦じゃないかという心持なんですね。

たかが言葉、されど言葉、なのである。一言一句を揺るがせない圓喬のすごさがここでは明らかにされている。

柳家小三治が『鰻沢』をネタおろしするときの様子がドキュメンタリー映画『小三治』（康宇政監督、2009）で描写されている。その時に小三治の朋友である入船亭扇橋は、旅人が訊ねてきたときにお熊が応ずるときの「はい」という声のトーンについて、ひとりごとのように小三治に「アドバイス」しているシーンがある。『鰻沢』は、ひとつひとつのセリフに神経を集中させて演じなければならないとあらためて知って戦慄したことがある。『鰻沢』は、誰が演じてもうまく行くという演目でもないだろう。何よりも笑いのない（わずかに、しびれ薬入りの卵酒を飲んで苦しむ伝三郎に向かって「あきらめて死んじまいな」とか「お死によ」とお熊が言うところでは客席から笑いが起こる程度である）噺である。最後の稚拙な落ちにまとまるまで緻密に進行させなければならない。圓生も「(おくまが) 鉄砲を撃つところからは緊張感を毛すじほどもゆるめないように言葉をできるだけつめて、一気に運ばなくちゃアいけないんですね」と語っており、ドラマとしての『鰻沢』がいかに構造化されているかについては、なお考察の余地が残るであろう。

本来であれば、この後、圓生、志ん生、正蔵、そして十代目金原亭馬生のそれぞれの『鰻沢』を比較して論じたかったのであるが、紙面も尽きたので、それは別の機会としたい。