

落語の身体論 (4) 『時そば』、あるいは目的を失った男の彷徨ぶりについて

Somatics of Rakugo(4) “Tokisoba” or Complex of a man who lost his hope

小林昌廣

KOBAYASHI masahiro

1. 一文かすめる男の物語

「時そば」は古典落語のなかでも特別よく知られた演目であり、また寄席などでの上演頻度も圧倒的に高い。わかりやすいストーリー展開、そして落語一流の扇子を箸に見立ててのそばを食うしぐさなど、「落語らしい落語」として、多くの演者によって高座にかけられている。

それだけに微細な演出から大胆な変更まで「時そば」は、多くのバージョンをもっている。言うまでもなく、「時そば」は上方落語の「時うどん」を、明治の三代目柳家小さん（1857-1930）が江戸に移入して、うどんをそばに替えるという文化的な配慮までなした演目であるとされている。じつは、江戸（江戸時代の江戸、の意）にも同工の作品があったことも知られているが、現在口演されるようなかたちになったのは小さんの功績のひとつと言える。ただし、三代目小さんの速記が残されていないので、実際にどのような内容であったかは、後継者たちの速記や録音から類推するしかない。たとえば、「時そば」を十八番としていた三代目桂三木助（1902-1961）は、三代目小さんの噺を数多く継承していた七代目三笑亭可楽（1886-1944）から、この噺を伝授され、若いころから高座にかけていた。現在の噺家はほとんど行なわないが、扇子と手拭以外には小道具を使わないはずの落語なのに、湯呑を井に見立てて演ずるところは可楽と三木助に特徴的であり、もしかすると三代目譲りの演出なのかもしれない。割れた井を鋸に喩えることはいまの多くの噺家が手がけている（五代目小さんはこれを固く禁じたけれども）。

ところで、「時そば」とは以下のようなあらすじである。

往来を流している夜鷹蕎麦をよびとめた男。看板がいい、あつらえてすぐできる、割箸を使っている、井がいい、だしがいい、蕎麦が細くて腰がある、竹輪が厚いと、さんざんほめちぎったあげく、「いくらだい？ 十六文、銭はこまかいよ。一つ、二つ、三つ、四つ、五つ、六つ、七つ、八つ、何ときだい？」「九つで……」「とお、十一、十二……」と、うまく一文ごまかしてしまった。これを見ていた、少しばかりぼおとした男、俺もやってみようとおくる日こまかい銭を用意して、はやるこころで別の蕎麦屋をつかまえた。前日の男がやったとおりにお世辞をいおうとするのだが、割箸も、井も、だしも、蕎麦も、竹輪もすべてがひどくて、とてもほめようがない。十六文の勘定を払う段になって、「一つ、二つ、三つ、四

つ、五つ、六つ、七つ、八つ、何ときだい?」「四つで」「五つ、六つ、七つ……」
(矢野誠一＋草柳俊一『落語 CD&DVD 名盤案内』大和書房、2006)

これは「江戸風」の設定であり、上方の「時うどん」が歴史的に先行していたとしても、『軽口初笑』(享保十一年＝1726)巻三の「他人は喰より」、『坐笑産』(安永二年＝1773)の「あま酒」、『芳野山』(同年)の「夜鷹蕎麦」、『富久喜多留』(天明二年＝1782)の「甘酒」などの原話を参照してつくられたものと想像される。

「上方風」の「時うどん」では、色街をひやかした二人の男が所持金を合わせても十五文しかなく、一方の男がそれを使って見事に一杯のうどんを食べることができるが、文字通りおこぼれをちょうだいしたもう一人の男が翌日同じように一文ごまかそうとする、という展開になっている。

かつて五代目古今亭志ん生は、この『時そば』を「錢を一文かすめる男の物語」として捉えていた。だから、そばをたぐるしぐさの巧拙はあまり問題ではなく、こんにちの高座でしばしばマクラで「解説」される、江戸時代の時刻のちがいの、じつはそれほど重要ではないのである。奇しくも志ん生は、古典落語におけるもっとも貴重な普遍性について語っていたとも言えるのである。すなわち、古典落語に普遍性があるとするならば、もちろん演目に含まれる「そば」という食文化の普遍性もあるだろうが、貨幣の単位や時刻の数え方も異なっている現代では、そうした符牒のようなことがらにはノスタルジックな感覚あるいはもっとクールな歴史的記号としての意味しか存在しないだろう。そうではなくて、志ん生は「錢を一文かすめる男の物語」としてこの噺を展開した。そこには時代性とか古典らしさといった風情は微塵もなく、ただひとりの男のささやかな欲望とその実現があるばかりなのである。

かつて、柳家さん喬(おそらく東京でもっとも多く『時そば』を演じてる噺家のひとりである)が口演した『時そば』について、筆者はつぎのように論じたことがある。

三代目小さんによって東京に移植された上方落語であり、さん喬師匠はその直系でもあり、まずかろうはずはないのだが、とくに前半部分、職人風の男がわずか一文をごまかすために、執拗に張りめぐらされた大声でのべんちゃらとそばを食う音のネットワークが、江戸の深更の漆黒を逆に出現させる。男は博奕にウツツを抜かしており、昨晚は負けたのかもしれない。男の心には暗雲がたちこめている。その心の「闇」が江戸の町の「闇」と静かに溶け合う。そば屋に「親方」と呼ばれたその男は、注文したそばがすぐに出てきたことを褒め「親方ってほどの…」と照れ気味に持っていた箸で相手をつつく素振りを見せる。この時に、その箸が塗箸や丸箸ではなく、割り箸になっていることに気づき、さらにそば屋を褒めるのだ。男は悪人ではない。今晚の博奕のツキを試すほどの軽い気持ちで一文をごまかそうとしたに違いない。そして、箸が割り箸であったことは「想定外」の状況であった。今日の勝負はうまくいくかもしれない、男に小さな「光」が見えた、嬉しい「想定外」であった。「親方」と呼ばれて気恥ずかしく思った男の本心が照れを見せ、割り箸に気づかせることで、その照れがさらなるべんちゃらに変わる瞬間、漆黒の江戸の町に男の眼がチラリと光ったであろう。

(「第十六回毎日落語会 柳家さん喬独演会」のためのパンフレットより、2012)

江戸『時そば』と上方『時うどん』の決定的なちがいは、前半の男がそばを喰うモチベーションにあるのだ。つまり、上方では色街をひやかしてきたふたりが、もとより金はなく、なけなしの金を使ってうどんを一杯分けようという、いわばゲーム的ないたずらじみた稚技であるのに対して、江戸では博奕にうつつをぬかすひとりの男の、いわば「ゲン担ぎ」のような目的をもってそばが食われているのである。その意味では、上方ではどうしても屋台のうどん屋でなければならなかっただろうが、江戸ではそばでなくてもよかったのだ。男は十六文以上の銭をもっているにちがいないのだから。

2. 落語の解釈、という落語

たとえば立川志らくは、この、志ん生一流の「錢を一文かすめる男の物語」にさらに「流行に乗れたがる人間はその本質を理解していない、であるから失敗する」という、いかにも立川流で提出されそうな、落語に対する独特の「人間学的理解」（これが家元立川談志が断じた「業の肯定」というものか）を加えて理解しようとしている（立川志らく『全身落語家読本』新潮社、2000）。それゆえに、五代目小さんゆずりのさん喬が演じ、さらには喬太郎へと継承される絶妙な「そばの喰い方」（ただし、五代目小さんは「そばを食って中手が来るようだったら、それ以上、そばを巧く食うな」と弟子には教えていたそうだが）を、志らくは選ばずに、「笑いがくるぐらいオーバーに演る」と記している（この点は同じ立川流の談笑も同様であり、彼の場合はほとんど「うどん」を食べるような音をさせて演じている）。

従来の蕎麦の喰い方を見せる噺から大分違う噺になっていると思う。単なる間抜けな男が何かにとりつかれたように夢中になっているし、本来は粋な詐欺だったのを、真似することによって完全に野暮な男になってしまっている。でもこれだけ男をディフォルメしていればこやつ的日常まで見えてきそう。上辺だけにすぐ感化されてしまう現代人的な感じもそこそこ入っているし、錢を一文かすめたい心情も出てくる。これに志らくの個性が加わればひとつの現代落語になるのだ。くどいようだが、リズムとメロディがちゃんと出来ての話だよ。

（立川志らく前掲書）

むろん、噺家にはそれぞれ「了見」というものがあって、ひとつの噺をどのように演ずるかというテクニックなりコツなりを固有にもっているだろう。それが本人限りで終わる場合もあるだろうし、代々継承されていく場合もあるだろう。家元談志の『時そば』を見たことがないのではっきりとは言えないが、志らくの『時そば』を見ている限り、そこには「志らくの解釈」というものが執拗に入りこんでいて、落語全体の世界をおおっているゆるやかな輪郭のようなものが見えなくなってしまうくらいがある。ときおりさははさまれる「俺一流の洒落」も、なるほど落語に不案内な若い人を惹きつけるにはじゅうぶんのギャグかもしれないが、それは『時そば』の、そして古典落語の本質ではない。志らくも、そして立川流も、「現代的」であることと落語としての「面白さ」を同断に理解しているところがあるが、それはどうだろうか。前述したように、落語、ことに古典落語にとって大切なのは普遍性であって、それは現代的であることとはおよそ異なっている。

飯島友治は、三代目三木助の『時そば』の解説において「職人が一文ごまかしたのも、別に一文ばかり儲けようと思ってしたことではなく、興味半分、博奕打の禁厭（まじない）半分にしたままで、あくまでも遊びのつもりであるから、決して常習の職業的詐欺師のように描写すべきものではない」と述べ、「落語の世界では、この種の洒落が堂々と通じるからおかしいのであって、決して悪者に仕立ててしまっただけとはいけない」とまとめている（『古典落語 正蔵・三木助集』ちくま文庫、1990）

志らくの『時そば』は、「落語の世界」を描いたというよりも「落語という世界」を当該の落語によって解説してしまったというメタレベルでの噺となっているのである。

それに対して、たとえば桂枝雀の『時うどん』は、枝雀本人のキャラクターと相俟った、絶妙な男が後半では描かれることになる。前日、同行の男にまんまとけなしの八文も取られ、それだけでなくうどんとして「二筋ほど」しか胃の腑におさめることのできなかった男が、その怒りをどこにもぶつけないことなく、むしろ同行の男が演じた見事なごまかし行為に感動して、おもしろがり、それを翌日も早い時刻から「再現」しようとすることで、前日の怒りを解消させているかに見えるところが興味ふかい。男は前日の男とまったく同じ「息と間」で繰り返せば、同様の結果が訪れると期待しているのである。

そうか。息と間アか。よっしゃ。ほなね、昨夜あいつがやりよったとおりに、言いよったとおりにしたらええねん。そやろ。ほたら同じ息と同じ間ンなる。ダハーッ。こういうこと思いつくちゅうのがえらいがな。ありがたいこっちゃ、よーし。昨夜あいつが言いよったとおりに、やりよったとおりにやったら。ほんだら同じ息と同じ間ンなる。ありがたいこっちゃね、えー。あんなとこへうどん屋、荷イ出してる。向こう行たら。...うどん屋！

（『桂枝雀爆笑コレクション 4』ちくま文庫、2006）

ここには、枝雀の重要な「落語観」が隠されている。昨夜の男と同じことを言い、同じことをやることによって「同じ息と同じ間」が生まれると、枝雀＝男は言っている。本来は「息と間」という、いわば行動の美学が前提となっていてそれが実践の場で行使されることによって結果（一文ごまかす）が生じることになるはずなのだが、もとより枝雀＝男は、そのような「息と間」を持ちあわせてもおらず、カタチから入っていくしかないということだけはわかっているのである。

それゆえに、枝雀＝男は、律儀に執拗に昨夜と同じことばと行為とでうどんを食い、銭を払おうとする。うどん屋の対応が冷かたかろうが、つゆが辛かろうが、うどんが柔らかかろうが、ともかく目的を遂行するために彼は邁進する。正確に同じ行動パターンをとろうとすることから発生する笑いは、上方の『時うどん』の真骨頂であり、とくに隣に男（昨夜の自分自身である）がいるという設定で、その男がうどんを催促するために袖をもつときに「ひっぱりな」とたしなめるシーンがあるが（枝雀はそのセリフは発しないけれども）、このときは客席からもそのセリフが「唱和」されることもあるくらいなのだ。

カタチから入っていかなくては、すっかり前日と同じやりとりでなければ「息と間」は生じない。そうしなければ、昨日のようにうどん屋から一文をかすめ取ることはできない。男＝枝雀の目的は、もしかすると「一文かすめ取る」こと以上に、前日の同行の男の「息と間」

を獲得することにあつたのかもしれない、と思わせるのが枝雀の『時うどん』だ。だから、物語の展開としては明らかに「失敗」であるはずの後半部ではあるが、枝雀の場合はそれが決定的な失敗に映らず、むしろ必死になって「息と間」をつくりだそうとした男の滑稽さと哀れさとが「三文損した」とサゲるときの枝雀のはにかんだような笑いのなかに集約されているのである。枝雀のこの噺について、小佐田定雄は「時代考証などは関係なく、『格好いいことの真似をしたい』という人間の持つ永遠のテーマを描いたこの噺は、永遠に生き続けるのだと思います」（桂枝雀前掲書）と論じているが、枝雀の描く後半の男の場合、ただ前半の男の真似をしたいというだけでなく、無意識ではあるが、八文とうどんを、じつはうどん屋以前にかすめ取られたという怒りと疑問とを払拭するために次の日がやってきたのではないかと解釈できるのである。前日の男の「息と間」を仮に手に入れたとしても、この男はほかのことにそれを応用することはできないだろう。同じうどん屋に対してさえ有効に機能させることはできなかったのだから。

3. 五代目小さんの了見

それでは、三代目小さんの系譜を継ぐ五代目柳家小さんはどのような『時そば』であつたか。

ともかくにも無類にそばを食うしぐさが巧い。それにつゆを飲むときに音をさせない。五代目の了見そのままに淡々と物語をすすめてゆく。そうしたあたりが小さんの『時そば』の特徴かもしれない。

弟子の小里んが石井徹也のインタビューに答えているものを抜粋してみよう。

——本題は十分くらいなのに、寄席だと主任でも伺うことのある噺ですね。今、主任で一番演られるのは文楽師匠でしょうか。（…）

小里ん そうだね。小三治師匠もたまに主任で演ってますよ。たかが、一文の銭をごまかすために二番目の男が艱難辛苦して失敗するなんて、落語らしい落語の一つでしょ。噺の作りもよくできているというか、詐欺といえば詐欺なんだけど、大事にならない。うれしい、悪戯に毛の生えたような詐欺だから。この噺に関しては師匠から「サゲの、『今、何刻だい』『四つです』『五つ、六つ、七つ、八つ……』と多く払ってしまった、という件を自然に払ってしまったように演らなきゃダメだ。最初に巧くごまかせた男と同じ了見で言わないとサゲにならない」と教えられました。

——その演出だと、サゲの「五つ、六つ、七つ、八つ……」の言い方は普通に言うんですか？ それとも強調するんでしょうか？

小里ん それは微妙なところで（笑）、喜んで「五つ、六つ、七つ、八つ……」と被せて言ってしまう場合が多いけれど、師匠の考える心持ちとしてはそのまんまの調子で、「五つ、六つ、七つ、八つ……」なんです。師匠はそのあとに「余計に払っちゃった」とつける場合もあったでしょ。それはつまり、「余計に払ってしまった」と分かれば、もうそこで払うのをやめるだろう、という考えがあるからなんです。一方、「意地でも最初に成功した男みたいに真似したいから、損しても払う」という心持ちだと思えば、「五つ、六つ、七つ、八つ……」と強調してもいい、という、心持ちの考え方として微妙な違いがあるんですよ。

(『五代目小さん芸語録』中央公論新社、2012)

上記の小里んの口述では、前者の描き方の場合は、むしろそば屋のほうがあくどいのではないかなと思わせるようなもっていきかたであり、後者の描き方の場合は、枝雀型の演じ方と言えるだろう。どちらかすぐれているかということではなく、演者が設定する人物の役柄によるものであり、与太郎風に捉えるのであれば前者、意固地な江戸っ子として捉えるのであれば後者、ということになるのかもしれない。ただし、その人物造形は一貫していなければならないはずで、枝雀の『時うどん』がことさらすぐれているのは、その一貫性にある。

五代目小さんは師匠である四代目小さんから「落語の表現として何が大切なのか、優先されるべきなのか、その順序を間違えるな。噺が立って、仕種がよければなおいい。その逆じゃしようがない」と教わったと小里んは述べている(小里ん前掲書)。人物、情景、季節、雰囲気などの描写を優先させるのであって、そばを食うしぐさは二の次であるということであろう(ちなみに、志らくも「寒さと蕎麦の食べ方、この二つが小さん師匠の『時そば』の全てである」と断じている。「全て」という部分にいささかの皮肉もこめられているが...)。それでも、五代目小さんからさん喬、喬太郎へと伝わる、そばを食うしぐさのうまさは、小里んが「逆」と言っている、むしろそのしぐさから落語『時そば』の本質が発生しているとも言えるのである。最初の男がやたらにべんちゃらを使って、まるで幫間のようにそば屋をほめちぎる。安っぽい男だと思わせておいて、じつにうまそうにそばを食べる。さん喬が描くように、男は博奕の幸先占いのような気持ちでこのそば屋から一文かすめとろうとしているわけだが、実際のところそばはうまかったのだろう。そうでなければ、「うまく食べる」ふりをしていると思われる。仮に最初の男が、後半のそば屋にでくわしたらどうだったろうかとも思う。そもそも早い時間に火を落としてしまい、そんな怠慢なそば屋なのに不況で常連がいるありがたさ。そうした設定のそば屋の、とてつもなくまずいそばをどのように食うのか、関心のあるところなのだが、もしかするとこの男、うまそうに食べてやはり見事に一文をかすめ取ったのではないかと思われる。

4. そして喬太郎へ

柳家喬太郎の描く後半の男は、前半の男の完全なコピーをめざそうとするのだが、そば屋のあまりの愛想のなさや前日とはまったくちがったシチュエーションに自分が巻き込まれていることを否定できないような風情で、場面を駆け抜けろというイメージがある。箸は割箸でなくあらかじめ割ってあることを「エコだねえ」とほめ、井はとびきりの汚さ、つゆは渋く(「斬新だねえ」)、麺は予想どおりうどんのような太さ(「長い蕎麦掻きなんじゃないの」)だがこれだけの太さであればコシが強いと思ったものの、味はベチャベチャ(「コシって概念知ってる?」)。そして口内に血の味がしたことから井が欠けてあることに気づく。欠けていない部分をさがそうと井を回すものの、まんべんなく欠けている。そこで男は、それが「茶そば」ではないかと推察する。渋いつゆ、そして井を回しながらの食べ方が茶道を連想させるのだろう。だがそんな「演出」はいらないと言い、何がありがたいかわからないがありがたいと、しだいに自分の計画したことを忘れつつ、遭遇する突発事項に対応するだけでいっぱいいっぱいになって、うどんのようなそばをたぐる。「いいねッ、食い終わったあとの食

感が『悲しい』ってね、これいいよ、新しいよ」と持ち上げる。ようやく見つけた竹輪のあまりの薄さに、鉋でなく包丁で切ったことに驚き「そば屋界の甚五郎だね」とほめる。そして竹輪と思われたものはもちろん「本物の麩」であり、「じつは病人なんだよ」とまるでこのそば屋に出会って病気になってしまったかのような心持ちで述べる。最後まで食べることなく、そば屋に「普通は二杯は食いますけどね」と溜息をつかれながらサゲとなる。

つまり、喬太郎の『時そば』は、枝雀の『時うどん』と同様に、その場で男の了見が試されているという共通点はあるものの、当の了見がちがっている。枝雀の場合は、前の晩とはまったく異なったシチュエーションに遭遇するものの、それを乗り越えてなんとか昨晚の同行の男が演じた見事な「一文をかすめ取ること」を模倣しようとやっきになっている。その必死さが笑いの根っことなっている。一方で喬太郎の場合は、たしかにサゲの部分で「いくらだい?」「へえ、十六文です」とあるやりとりのなかで、ようやく本日のメインイベントが来たといった表情をするのであるが、ここで三文損したことを含めて、志ん生が言うような「金を一文かすめる男の物語」から逸脱して、「奇矯なそば屋との出会いによって当初の目的を失った男の物語」へと変貌しているのである。

志ん生が「金を一文かすめる男の物語」として描こうとした『時そば』は、それゆえに「いかにかすめるか」に落語的技術の粋が集められ、またテンポのいい語りが準備された。一方で、後半の男は「金を一文かすめることに失敗した男の物語」の主人公として描かれ、その失敗ぶりがときとして誇張して展開されることになる。上方『時うどん』であれば、ふたりの男は再び出会ってその失敗について笑いながら語ることだろうが、江戸『時そば』においては、ふたりの男は出会うことはない。もしかすると、前日の晩に調子に乗ってイカサマ博奕でもやって殺されてしまっているかもしれない。あるいは、後半の男はこりずに毎晩のように同じことをくりかえして、やがてそば屋仲間から袋叩きの目にあっているかもしれない。観客は、寒空の下、別々のかつぎのそば屋前で展開されるわずか二晩の物語を見聞きするだけだろう。だがその寒空の下では、蔵に火事防止のための目張りをしている番頭がいるかもしれないし（『火事息子』）、それを怠ったためにすべてが灰燼と化している大店があるかもしれないし（『ねずみ穴』）、あるいはしくじった主人の火事見舞いに急ぐ幫間久蔵が夜の街を走っているかもしれない（『富久』）。落語は、そうした複数の多層的な物語の、ほんのいっぺんを垣間見る快樂にあふれているのである。だからこそ、巧い『時そば』を聴いた晩は、やはり巧い蕎麦が食いたくなるのである。