

落語の身体論（1） 『文七元結』、あるいは家族の再生のために Somatics for Rakugo(1) “Bunshichi mottoi” or rebirth of families

小林昌廣

KOBAYASHI masahiro

1. 小走りの男

一人の男が小雪混じりの吹きすさぶ風のなか吾妻橋へと歩みを進めている。男は珍妙な出で立ちだ。長い裾は腰からげに持ち上げられ、両方の袂に無造作に手を突っ込んだあたり着物に余裕がある。八ツ口だ。脇のあたりがすっかり空気に触れてしまわないように、それを守るように両腕が組まれているのだ。男は女物の着物を身につけているのだ。もとより、どこからどう見ても職人風情、女形の役者でもなければ、春を鬻ぐ男芸者とも思えぬ。それに、男が好んでそんな装束を着こんでいるわけでないことは、その布切れに対するぞんざいな扱いからして明らかだ。男にとって、着物は文字通り着るもの、ただ身体に巻きついていればよいのだ。なるほど、そう思いながら男の顔をわずかにさす月明かりのもとでのぞき見れば、無精髭も生えており、鬚もずいぶん長いあいだ結い直していないことが知れる。急ぎ足でなければ、こんな身なりの男、こんな顔立ちの男など間違いなく吾妻橋から身を投げて、深く深い大川の水底にそのからだを沈ませてしまう、と誰もが思うだろう。だが、どこかがちがう。急ぎ足だからか？ そうではない。目だ。目つきだ。眼光鋭い、というわけではなく、かと言って大川端ゆえに魚の腐ったような目、というわけでもない。何かを決心したまなざし、でもなければ、すべてを達観した視線、でもない。なんとも表現のしようがない目というものが、男の顔のそれ以外のじつにだらしない部分と比較して異質な光を発していたのだ。人はよく「能面のような表情」と称して、当該の人間の無表情を揶揄するだろう。しかし、能面は表情を「持っていない」わけではない。むしろ、無数の表情を持っていると言っていだろう。女物の着物を着た男の目つきは、能面のそれとはいささか異なるが、複数の表情、つまりは複数の内面をもってしまって、そのことそのものに困惑しているかのような、自分自身のいまのありかたを放擲しているようなものに見えた。あるいは、男の目は何も見ていなかったかもしれない。そう、薄底の草履が冷たい大地に接することを少しでも回避すべく小走りになってしまう男の目は何も見ていなかったのだろう。目的があつて急いでいた、というよりも、ただ急いでいたのだ。もとより御法度の博打ですっからかにされてしまったこの男に「目的」などというものがあつた試しはないだろう。闇で目を光らすのではなく、闇そのものに溶けこみそうなまなざしの移ろい具合は、だが一瞬で変貌する。自分より先に吾妻橋に訪れた男がいたのだ。しかも、その男は小走りの男とうってかわってトボトボと、まるで亡者のような虚ろな歩みをしていた。

この小走りの男と亡者のような男の織りなすドラマである『文七元結』の原作者三遊亭圓朝自身の速記録（酒井昇造による速記）によって、後の部分を続けよう。

今吾妻橋を渡りに掛ると、空は一面に雲って雪模様、風は少し北風が強く、ドブンドブンと橋間へ打ち附ける浪の音、真暗でございます。今長兵衛が橋の中央まで来ると、上手に向つて欄干へ手を掛け、片足踏み掛けてゐるは年頃二十二三の若い男で、腰に大きな矢立を差した、お店者風体な男が飛び込もうとしてゐますから、慌てて後ろから抱き止め、「おい、おい」「へえへえ」「気味の悪い、何んだ」「へえ…真平御免なさいまし」「何んだお前は、足を欄干へ踏掛けて何うするんだ」「へえ」「身投げぢやアねえか、え、おう」「なに宜しうございます」「なに宜い事があるもんか、何んだ若え身空アして……お店風だが、軽はずみな事をして親に歎きを掛けちやアいけねえよ、ポカリときめちまつてガブガブ騒いだつてお前助かやアしねえぜ、え、おい、何で身を投げるんだえ」

(坪内祐三編『明治の文学第3巻 三遊亭円朝』、162頁)

身投げ男の名前はそこでは知れぬ。圓朝も、「私は白銀町三丁目の近卯と申します鼈甲問屋の若い者ですが…」としか名乗らせていない。この男が「文七」という、演目に登場する人物であることがわかるのは、彼の奉公先の店の主人卯兵衛が番頭に向つて「平助どん、未だ帰りませんか文七は」と尋ねて初めて知れるのである。女物の着物を身につけた小走りの男の名は長兵衛、かつては腕のいい左官職人であった。圓朝のことばを引用しよう。嘶のマクラの直後での描写である。

(…) 賭博を致したり、酒を飲んで怠惰者で仕方がないといふやうな者は、何うかすると良い職人などにあるもので、仕事を精出してし為さへすれば、大して金が取れて立派に暮しの出来る人だが、惜い事には怠惰者だと云ふは腕の好い人にございますもので、本所の達磨横丁に左官の長兵衛といふ人がございまして、二人前の仕事を致し、早くつて手際が好くつて、塵際などもすつきりして、落雁肌にむらのないやうに塗る左官は少ないもので、戸前口をこの人が塗れば、必ず火の這入るやうな事はないといふので、何んな職人が蔵を拵えましても、戸前口だけは長兵衛さんに頼むといふほど腕は良いが、誠に怠惰ものでございます。

(全書、152頁)

2. 腕のいい男

同じ圓朝作と伝えられる『芝浜』同様に、腕のいい職人が酒や博打によって零落しているさまは、歌舞伎で言うところの世話物の登場人物にはぴったりのキャラクターであると言える。世話物は時代物ほど「実は…」という役柄は多くないのだが、いわゆる「モドリ」という転換点が『芝浜』にもこの『文七元結』にもある。だが、『芝浜』では拾った大金が夢だと女房に諭された魚屋の勝（または熊）は、金のことばかりを考えているからそんな夢を見るのだと深く反省、一念発起して棒手振りの魚屋から長屋表に堂々たる構えの店を出すまでになる。彼の意志は堅く、同時にその意志を貫く技術をはなから持っていた。では『文七元結』の左官長兵衛はどうだろうか。『芝浜』のエンディング近くでは、演者によって違いもあるが、何人もの使用人を雇い、余裕をもった大人として勝（または熊）が描かれており、

その仕事ぶりを克明に描写する噺家もいるほどだ。長兵衛が左官とわかるのは、もとの落語よりも、それが明治 35 年に歌舞伎座の狂言作者榎戸賢二によって歌舞伎化され五代目尾上菊五郎の長兵衛で上演された歌舞伎版のほうではないだろうか。長兵衛役者たちは皆店の女将ごしに壁を見る。二世松緑、十七世勘三郎や現菊五郎、現吉右衛門、そして現勘三郎も同じような思い入れをして角海老をあとにするが、壁を見る長兵衛について、太田博は次のように述べている。

かつて自分が塗り込んだ壁である。我ながらいい仕事ぶりだ、といった風情で眺める。今でこそバクチに身を崩してはいるが、腕利きの左官としての誇りと自信、性根まではまだ腐っていないという職人氣質の雰囲気漂わせる。壁を見上げるちょっとした演技で、長兵衛の心根まで描いてしまうのが歌舞伎たる所以である。

(『落語と歌舞伎 粋な仲』183 頁、平凡社、1998)

志ん朝の『文七元結』でも、はっきりとはわからないものの、長兵衛という男が左官職人としてはひとかどの人物であることは伝わらないこともないが、少なくともこの佐野槌（落語では大店は角海老ではなく佐野槌が使われる）の場面においては、長兵衛は大事な仕事もほったらかした、誠にいい加減な人間であることが印象として強く残る。もっとも、それゆえに次なる吾妻橋の場面において、この人の、いかにも江戸っ子らしい気風というものがより明確に見えることになるのかもしれない。

順番が前後した。『文七元結』という落語はこんな噺である。

本所達磨横町の左官長兵衛は、よい腕を持っていながらバクチにこってばかりいるので、家の中は火の車。孝行娘のお久が、吉原の佐野槌へ泣き込んで、自分が身売りをして親たちの急場を救いたいという。佐野槌では感心して長兵衛を呼びつけ、さんざん意見をした末、お久を担保に五十両貸した。長兵衛がすっかり改心して、帰る途中吾妻橋にさしかかると、若い男が身を投げようとしている。助けて事情をきくと、この男はべっ甲問屋の文七という奉公人で、五十両を集金の帰りに盗まれたという。長兵衛は気の毒になって、借りてきた五十両を文七に与えてしまう。文七が店へ帰ってみると、盗まれたと思った金はお屋敷に忘れて来たことがわかった。べっ甲問屋の主人はさっそく長兵衛をたずねて五十両をかえし、お久の身請けもしてやった。長兵衛とべっ甲問屋は親類づきあいをする事になり、長兵衛は文七の後見人になった。後年文七はお久と結ばれ、麴町貝坂へ元結屋を開いたという。

(東大落語会編『増補 落語事典』、青蛙房、1969)

落語では演者によって若干のちがいがあ、また歌舞伎においてもいくつかのちがいがあ。たとえば、落語における（と言うことはつまり圓朝速記による、の謂である）『文七元結』では、本所達磨横町、佐野槌、鼈甲問屋卯兵衛、であるが、歌舞伎においてはそれぞれ本所割下水、角海老、横山町小間物問屋和泉屋清兵衛、となっている。お久が貧困に喘ぐ両親のために身を沈める遊廓は、もともと圓朝は「佐野槌」で演じていたようだが、速記では「角海老」になっている。どちらも実際に存在していた大籠であるが、時計台で有名な角海老が建設されたのは明治 17 年（1884）のことであり、この『文七元結』との時代設定がか

みあわない。圓朝はなぜ佐野槌から角海老へと名称変更をしたのだろうか。圓朝研究のもっとも基本的な文献である永井啓夫の『新版 三遊亭円朝』（青蛙房、1998）を開いても、「それ（註 佐野槌と演じていたこと）が明治 22 年 5 月、やまと新聞速記のとき『角海老』になったが、その理由は不明である」と記されるのみで、詳細は不明のままである。おそらくは、「ライブ」であった高座で、誰もが見知っているであろう「角海老」という大棲の名前を用いることで、噺により生々しさを与えようとしたのかもしれない。現行では、ほとんどの噺家は「佐野槌」を用いており（その理由を明確にしている噺家はいないが）、圓朝の速記をもとにして戯曲化された歌舞伎においてのみ「角海老」が用いられているのも不思議な感じがする。因みに、樋口一葉の『たけくらべ』（1894）において「朝夕の秋風身にしみ渡りて（…）角海老が時計の響きもそぞろ哀れの音を伝えるやうに成れば（…）」と叙述された角海老も、明治 44 年 4 月 9 日のいわゆる「新吉原大火」によって焼失してしまった。角海老の栄枯盛衰は、多くの観光写真や絵葉書に残されているが、新吉原の繁栄も角海老の隆盛も、いまは歌舞伎や落語のなかにしかない。

長兵衛の性根ないし了見はこの先の吾妻橋の場面（歌舞伎では大川端の場）でいよいよ明確なものになり、観客は長兵衛のその江戸っ子の職人氣質をじんわりと覚えることをもって「鑑賞」という体験をすることになるのだが、この噺の冒頭に登場するのは、貧乏長屋の一室で灯りもつけずにいなくなったお久のことを憂えている女房お兼（歌舞伎でも同様）なのである。そして『文七元結』全話のなかで、自身の感情や慈愛をもっとも直裁に表現しているキャラクターこそが、この長兵衛女房お兼なのである。落語においては、お久はお兼の実の娘ではなく、いわゆる「なさぬ仲」と設定している演者もいる。たとえば柳家さん喬である。さん喬は二ツ目の頃に三代目桂三木助の弟子であった入船亭扇橋にこの『文七元結』の稽古をつけてもらう。

ことに違うのは、ひとり娘のお久は長兵衛のいまの女房のお兼の娘ではなくて、先妻の娘だという設定になっていること。なさぬ仲だからこそ余計に、お久は自分を慈しみ育ててくれたいまのお母さんが、自分の父親のせいでさんざん苦労させられていることを申し訳なく思ってる。だからこそ、お久は身を売ろうとまで思い詰めたんだと思います。そんなけなげなお久と、なさぬ仲ながら、実の娘以上にお久の身の上を心配するお兼の間に通う情愛は、実の母娘以上に深いものがあって、『文七』の味わいをより複雑で奥深いものにしているような気がしますし、お久の存在感もましているような気がします。

（「落語ファン倶楽部」vol.12、2011）

3. 単独者たち

演者としてのさん喬の考えには全面的に賛成である。そして、さん喬の見解に従えば、この『文七元結』に登場するすべての登場人物のなかで、血がつながっているのは長兵衛とお久だけ、ということになる。この点は『文七元結』をより理解するうえできわめて重要であり、噺の末尾の部分で「さて是から文七とお久を夫婦に致し、主人が暖簾を分けて、麴町六

丁目へ文七元結の店を開いたというお芽出度いお話でございます」と圓朝がまとめ、落語においても歌舞伎においても文七とお久が夫婦になるということが必ず予告され、またその後の店の繁栄を物語ることでサゲにされる。もちろん、『文七元結』が「人情噺」というカテゴリーに所属しているがゆえに、それなりの大団円、ハッピーエンドが招来されるのは当然のことであるが、何よりも重要なのはこの『文七元結』という作品が「家族再生の物語」であるというポイントである。

順を追って考えてみたい。吾妻橋で身投げしようとしている文七を止めたのは長兵衛である。どうやら他には通行人はいないようだ。文七を落ち着かせた長兵衛は、身投げの理由を訊ねる。この具体的な理由はあとになって解消されることになるから、今は、掛取の金子五十両（圓朝速記では百両、現行の落語でも歌舞伎でも五十両である）を紛失した（盗まれた）と文七が思いこんでいる、というところのみ指摘しておく。五十両と言えば、女房の着物を身につけた長兵衛の懐深くに押込んだ財布に入っているお金と同じ金額である。「五十両」という一語を聞いた瞬間、長兵衛は後悔しただろう。金を与えなければならぬからではない。吾妻橋を選んで渡ろうとしたことを、である。もとより長兵衛には「善意」というものがない。それは多くの噺家も指摘するところである（たとえば立川談春）。結論を先走れば「己だってさ遣りたくも無えけれどお前が死ぬというから遣るてえのに、人の親切を無にするのけえ」と長兵衛に言わせ、なかば照れ隠しのよう、あるいは娘が苦界に身を沈めたことで得た五十両を家に持って帰り女房の安心する顔を見る前に与えてしまうことに対する怒りのような気持ちで、文七に五十両の入った財布を投げつける。このセリフの前に、長兵衛は実の娘であるお久に関する長い陳述がある。そのなかで「其の身の代をそっくりお前に遣るんだ、己ん処の娘は、泥水へ沈んだって死ぬんじゃアねえが、お前は此处から飛び込んで本当に死ぬんだから、此れを遣っちまうんだ」と長兵衛の「決意」と「言い訳」とが混在した発言が際だっているが、目の前にいる人間がいま死を決心しているのだから、それを助けられないわけにはいかないという、いわゆる江戸っ子の風情がここでは存分に表われていることになる。庶民＝観客はそう理解するだろう。

立川談春は兄弟子の志の輔との対談で、志の輔の「長兵衛が文七に『お前が死ぬっていうからやるんだ』っていうあの場面、元博打打ちとしては（笑）、どうなの？ すんなり五十両やれるの？」という問いかけに対して、「やるやる。だってあんなとこにいるのヤだもん（笑）」と即答（？）した後で、次のような発言をしている。

それにあの長兵衛って男は金なんかどうにかなるって思ってるんだよ。もう一回佐野槌に行って「こういう訳なんで二十両だけ貸して下さい」って言えば何とかかなるって思ってるんだよ。そのくらい甘ったれたやつじゃなきゃ仕事ほったらかしにして博打に狂ったり、娘を廊に置いてきやしないよ。（…）それに長兵衛は女郎だってそんなに辛くないとも思ってる。「女郎は売れりゃいいものを着れるしうまいものも食べられる。悪い病気にかかるかもしれないけどかからないかもしれない。お久は死ぬと決まったわけじゃなし、女房だって死ぬわけじゃない。だけどこいつは死ぬって言うから、金をやるんだ。家族をひどい目に遭わせていながらそんな赤の他人に親切にして馬鹿じゃねえのって言われようが、こいつは死ぬって言うから金をやるんだ」ってとこは長兵衛は一貫してるの。

（「落語ファン倶楽部」vol.6、2008）

前述したさん喬の場合、長兵衛が文七に五十両渡した件りに関してはもっと慈愛をもった解釈をしている。

長兵衛が文七に五十両渡してしまったのも、お久の一途でやさしい気持ちが骨身にしみたから。娘に助けられたと痛感したから。だから、長兵衛も死のうとしている文七を助ける気になったと思うんです。ただし、私は「俺がいなくなったら、お前、本当に死ぬのか？」って、長兵衛に念を押させてはいますけどね。

(「落語ファン倶楽部」 vol.12、2011)

さん喬は、長兵衛が文七に五十両を与える場面よりも、お久が長兵衛に五十両を渡す場面の方がむずかしく、またより重要である、ということ、稽古をつけてくれた扇橋から教わっている。

ここでお久の言動が、恩着せがましくなったら駄目なんだとおっしゃってた。お久には「あたしが身を売ってこしらえたお金なんだから、おとつつあんもちゃんとしなさいよ」なんて、父親をいさめる気持ちなんかこれっぽっちもないんだからって。だからお久は「おとつつあん、生意気なことをしてごめんね」って謝る。私が衝撃を受けて、涙がボロボロと出たのもこの場面、こんなに切ない場面はないと思います。

(全書)

実の娘の健気な、だが圧倒的に自己犠牲的な行為に目が覚めた長兵衛が、目の前の死を決意した若者をやはり自己犠牲的に助けるという「救済と自己犠牲の連鎖の物語」として『文七元結』を理解するか、あるいは談春が造形するように徹底的に甘えた存在である長兵衛が偶発的に（それを落語的に、と表現してもいいかもしれないが）出くわしてしまった文七の騒動に半ば巻き込まれるカタチで五十両を渡してしまったと解釈するのか、いずれにしても長兵衛の手元から五十両の大金は消え失せてしまうのである。

ただ、この場面では、長兵衛は最初はなかなか五十両をさしだそうとはしない。当然のことだ。何より他人のための金ではなく、実の娘が身を売って得た金なのだから。それゆえ、どの噺家も、なんとかして文七を死なせないための工夫を考える。本当のことを言って許してもらえだの、どこかから五十両借りてきて少しずつ返済しろだの、およそ文七のためというよりも、なんとか自身が五十両を渡さなくてもすむような算段をしようとしているのである。しかしもちろん、そのときの長兵衛の「説得」があまりあざとくなくてはならないし、妙に芝居がかって息子に叱るように情をこめてしまうのも演者は控えなければならないだろう。あくまでも「落語」であるのだから、「落語」が本質的に有している笑いと不条理とをどこかで匂わせるべきであろう。この吾妻橋の場面で、もっとも長兵衛らしい長兵衛、文七らしい文七を演じているのが古今亭志ん朝であろう。志ん朝の『文七元結』は映像でも残っている（1997年の落語研究会での口演）。志ん朝 59 歳のときの高座である。ここで志ん朝の長兵衛は何度も逡巡しながら、最終的に文七に財布を投げつける（川戸貞吉『落語大百科④』、冬青社、2002）。「どうしても五十両ねえってエと死ぬてエのか」と念を押して尋ねたあとに、決心したように懷に手をさし入れる。だがすぐに文七のからだを探っていま一

度金を見つけようとする。それも叶わないと、あきらめた長兵衛は「どうしても死ぬのか」とひとりごとのように言い、ため息をつき「しょうがねえなァ…」と呟きながら両手を懐手にする。財布を出すのかと思いきや、懐手のまま「ものは相談だが、三十両にはまからないか」と尋ね笑いをとる。そして再び五十両がなければ死ぬのかと聞き、思わず長兵衛の顔を見上げたであろう文七に対して「わかったわかった、そんな目をして見なくってもわかるよ」と吐き捨てる。長兵衛のこのことばで文七は再び俯いてしまっただろう。さきほどより深く長いため息ののち財布を手にした長兵衛は両手で財布を包み合掌して、娘のいる吉原のほうに目をやる。だがいったん出した財布をまた懐にしまってしまう。俯いている文七にはそんな長兵衛の逡巡はまったく見えないだろう。最後の最後に念押しの問いかけをしたあと、強く気張って右手で財布を出すか早い、すばやく左手で懐へともどしてしまう。「弱ったなァ、どうも…悪いところへ通りかかっちゃったよ。他の橋渡りやァよかった…誰か来ねえかなァ…ゆずるよォ、おれァ」と絶妙なイレゴトをしたあとで舌打ちをして「よし！」と決心して左手で財布をだし「わかった…、おッ、もういいヨ、おう、さッ、五十両やる」と財布を文七の傍に威勢よく置く。複雑な思いを直接文七にぶつけることなく、たまたま吾妻橋を渡ってしまったがゆえに出くわすことになってしまった状況を呪うこともなく、だがさんざんに悩んで長兵衛は文七に金を渡す。文七に何度も問うのは、その答が変わることを祈りつつも、自分が金を渡さなければならないという諦念のようなものを長兵衛自身が確認したいからに他ならない。

志ん朝にまつわるもうひとつの音源がある。それは、小野田勇の作による『めおと太鼓』という芝居である。三木のり平演出により、1969年11月に明治座で公開された二幕四場の舞台だ。圓生の『文七元結』を題材にした「大川端の場」では、のり平の長兵衛と志ん朝の文七との丁々発止のやりとりが見てとれる。圓生落語と異なっているのは、もちろん舞台は「対話」によって成立しているの、長兵衛が文七に尋ね、その答を長兵衛があずかってセリフにすること（たとえば「親ンとこへ行って話をするとか、伯母さんに話して……なに？身寄りもなんにもねえ？」のように）をしなくても、二人の別々の人間がそれぞれセリフを言えればいい点である。五十両を盗られたと文七から聞かされた長兵衛は、自分が佐野槌の女将と約束したのと同じように、来年のお盆までにはお返ししますと奉公先の主人に謝ればいいと言ったあとで即座に文七に否定される。

文 七 (…）冗談も休み休み仰って下さいまし。

長兵衛 それじゃおまえな、娘をな、吉原、あ、娘はいねえやな。

文 七 あたくし一人者でございます。

長兵衛 じゃああのおまえ、親に相談してさ。

文 七 あたくしみなしでございます。

長兵衛 あ、おじさんとかおばさんとかおまえ相談…

文 七 身より頼りはございません。

長兵衛 友達におまえ…

文 七 (強い口調で) ない！

(音源も台本も「落語ファン倶楽部」vol.8、2010より 一部改変)

五十両を手に入れるために娘を吉原に売ればいいと「提案」をする長兵衛は、落語でも歌

舞伎でも存在しない。三木のり平だけのオリジナルであろう。もちろん、本気ではないだろうが、いまさっきまで佐野槌にいて娘の顔を見ていた長兵衛なので、つい「吉原ネタ」「女郎ネタ」が出てしまったのだろう。身投げしようとしている文七を止めた長兵衛が「女郎買いの使いこみか何かで…」と言うところは共通しているが、死ぬことしか考えていないように見える文七に対して「なんで下手な女郎じゃあるまいし、死ぬ死ぬって言いやがらァ」と続けて吐くと、文七が「あなた、さっきから女郎のことばかり仰ってますね」と指摘される場面もあり、上記の部分は娘が身を売って金を工面したという状況を素直に飲み込むことのできない長兵衛が、いささか自身を揶揄するかのように自虐的に発せられたセリフと思われるのだ。その意味では、文七に五十両渡した段階で、その五十両のいきさつについて語る場面において、長兵衛は初めて自分やお久が置かれている状況というものを把握したのではないだろうか。

また、文七が天涯孤独な身の上であるというのは、意外にも重要な役割設定である。親戚でもないのに、温情ある主人は文七を手代として育てている。ここにも、長兵衛の女房かねとお久とのあいだに流れていた「なさぬ仲」という通奏低音を聞くことができるだろう。すなわち、文七と主人とは赤の他人同士ゆえに、互いに信頼しあい、また認めあっているという関係が前提となっているので、五十両の紛失というのは単なる商売上の損失にとどまらずに、そうした目に見えぬ信頼関係の崩壊という、文字通り致命的な状況を出来させるにいったのである。

そして、あるいは他人であるがゆえに、孤独な文七は自身の死をもって本来の意味での「他人＝他者」となって、主人からもこの世からも離脱して、絶対的な他者となることを選ばざるを得なかったのかもしれない。談春が、長兵衛と文七が吾妻橋という「橋」で出会ったことは重要であり、この橋は能楽の橋がかりのように生と死の世界を結ぶ通路の機能をもたされており、だからこそ文七は首を吊ったり腹を切ったりすることなく暗い川へと身投げをしようとしたのではないかと述べており、全面的に肯定はしないけれども卓見であると思う。橋から身を投げる、つまりは自らの身体を放擲することによって文七は孤独の極北へと旅立とうと決意していたのだろう。そこに、絶対の他者というありようを揺るがす存在が現れた。長兵衛である。彼は、奇妙な格好をした貧相な男として文七の前に登場し、やがて五十両という大金を文七に投げつけ消えて行った。漆黒の深く冷たい川へと投擲されるはずであった文七の身体は、五十両の入った財布へと委譲されることになったのだ。つまり、五十両は文七の代わりに身投げをしたというわけである。ただし、文七が身投げをして完全なる孤独を獲得することとは反対に、五十両の身投げは文七に新たな他者(との関係)を提供し、従来の主人との関係のゆるやかな離脱を意味することとなった。主人との関係の離脱とは、言うまでもなく、お久と夫婦になることで長兵衛夫婦の新たな係累になるということであり、同時に暖簾分けをされて元結屋として開業するということでもある。文七は、長兵衛に五十両を投げつけられた瞬間に、文七自身の未来を、決して天涯孤独ではない未来を獲得する予感を身につけたと言えよう。歌舞伎の『人情噺文七元結』では、当代の中村勘三郎が勤める長兵衛は、身より頼りのない文七の告白を受けて、「そうか、ひとりぼっちか…、かわいそうだな」と呟く。たいていの噺家は、文七が天涯孤独であることを、五十両紛失の相談相手の不在という意味程度としてしか捉えていないが、勘三郎の長兵衛はそんな文七にたっぷり慈愛を見せる。この「かわいそうだな」のひとつの中には、かつて孤独であった長兵衛の姿、また角海老で不安な夜を迎えているお久の姿、さらには貧乏長屋で灯りもつけずに亭主の着ていた半纏だけを身につけて亭主の帰りを待っている女房の姿が投影されている。文

七もかわいそうだが、自分たち一人ひとりも悉く孤独であり、またかわいそうなのだ。だが、自分たちはその孤独の辛さを分かち合い乗り越えることのできる聡明さと温かさがある。家族だからだ。だが、文七には立派な主人はいるけれども、家族はない。長兵衛一家よりもはるかに気の毒な身の上であると、長兵衛は判断したのではないか。五十両を渡す決心はこの瞬間になされたのではないかと推察される。孤独なこの若者にこれ以上絶望を味わせたくない、長兵衛はそう考えたのだ。

4. 凝集するシングルセルたち

孤独な人物ばかりが集まったこの『文七元結』は、それでも一人ひとりが江戸の街で強く生きている、というごく当たり前の構造を持っている。佐野槌の女将として亭主を亡くしたものの、気丈にも女手一本で大楼を動かしている。そして、文七の主人である近江屋卯兵衛（歌舞伎では和泉屋清兵衛）もまた孤独な人間であることは、圓朝の速記を読まない限り、あまり知られていない。

押附けた事を願って誠に恐入りますが、今日から親類になって下さるように、私は兄弟と云う者が無い身の上でございますゆえ、今年からお供の取遣りを致します(…)

そのことばに対して「番ごと借りにばかり往って仕ようがねえ」とうそぶく長兵衛に、主人はことばを重ねる。

それに又此の文七は親も兄弟もないもので、私どもへ奉公に参った翌年に親父がなくなりましたが、実に正道潔白な人間ですが、如何にも弱い方で店でも出して遣りたいが、然るべき後見人が無ければ出して遣れんと思っておりましたが、貴方のようなお方が後見になって下されば私は直に暖簾を分けて遣るつもりで、命の親という縁もございますから、親兄弟の無いものゆえ、此者を貴方の子にして遣って下さいまし(…)

そして文七も自分の親になってくれと頼みこむ。当時は戸籍など存在しなかったけれども、これが民法上の「親子」になるという意味であれば、文七は長兵衛夫婦の養子ということになるが、事実、結果的にはお久を嫁にとるのだから、文七は長兵衛夫婦の義理の息子となって元結屋を開業することになるのだ。主人といい、文七といい、ここでは長兵衛のいかにも江戸っ子らしいその気風のよさに惚れこみつつも、親思いの娘お久にも強く共感し、その二人を見守る女房お兼のしっかり具合にも敬意を表することを忘れない。主人と手代、雇い主と奉公人という関係以上の親密さを主人と文七はもっているだろうが、長兵衛一家のようにはいかない。山田洋次が演出した『人情噺文七元結』はシネマ歌舞伎として映画館でも上映されたが、ここでは清兵衛と文七が礼を述べているときに、娘（と五十両）がもどってきたことで長兵衛は混乱しているのか、清兵衛の話をまったく聞いていない。そして、文七にお久をもらいたいという提案をお兼が長兵衛に伝えるが、長兵衛はてっきり主人の清兵衛がお

久を嫁にするのかと訝しがる。それに対して逆ギレする清兵衛。山田洋次の演出はいたるところでこの『文七元結』を「人情噺」から「集団喜劇」へとシフトさせようとする思惑が発見できるのだが、さしずめこの「長兵衛内場」では顕著である。だが、吉原のこともまったく知らないまことに実直な商人である清兵衛だからこそ、文七のような手代が育ったのであり、清兵衛を微塵でも喜劇の住人にしてはならないのだ。清兵衛の真面目さと直裁さがあるからこそ、この場での夫婦のやりとりや大家と清兵衛たちのやりとりの面白みが深まるといえるものである。司馬遼太郎は、落語の『文七元結』に触れ、長兵衛がフーテンの寅さんであるという正当な指摘をしているが、山田版『文七元結』では、登場人物全員が寅さんになってしまっている。それでは笑劇ないし喜劇であって人情噺とはなりえない。

いずれにせよ、『文七元結』においては孤独な単独者たちが吉原そして吾妻橋という江戸の象徴的な場所において出会い、そして家族となった。この噺は「家族の再生」の物語であると言った。それは『子別れ』のような夫婦のやり直しというものではなく、『芝浜』における夫婦の新生というものともちがっている。むしろ『柳田格之進』のお花と番頭によって生まれる夫婦に近いものかもしれない。あの小雪散らつく吾妻橋のたもとで文七は一人の男によって蘇生させられた。一瞬の気合いであの世からこの世へと戻ったのだ。文七の主人は、(歌舞伎では)鳶頭に頼んでお久を角海老から身請けさせる。お久が長兵衛夫婦の元に帰るまで、文七も主人もお久の顔を知らないはずだ。だが、達磨横町の祖末な長屋の貧相な部屋で抱き合って喜ぶ長兵衛一家を目にして、「こんな家族にさせたい」「こんな家族になりたい」と、主人と文七は同じ思いをもつただろう。吾妻箸で「ひとりぼっちか…かわいそうだな…」と呟いた長兵衛の悲しげな顔を文七はよく覚えていた。文七は長兵衛の顔に「絶対の孤独」といったイメージを読み取ったかもしれぬ。だがそれは、文七のように身より頼りが存在しないという孤独ではない。家族がありながら、長兵衛その人の放蕩と零落とによって引き裂かれたことによって生じた孤独なのである。

長兵衛は、文七を自分よりも孤独な人間だと同情したかもしれない。しかし、文七は、長兵衛以上に、長兵衛とまだ見ぬその家族に対して、哀れみの気持ちと羨望のまなざしを同時に抱いたのではないか。お久と夫婦になることを長兵衛夫婦に許してもらった文七は、歌舞伎では主人に対して元結屋を開きたい旨を打ち明ける。落語ではこの部分はさらにサゲられるが、なぜこの噺が『文七元結』という演目をもっているかを解明するうえでは、歌舞伎の演出はたいへんすぐれている。そして、元結が単に髻を整えるアクセサリーという意味にとどまらずに、この『文七元結』に登場するすべての人物を束ねる機能をもったものとして捉えられ、それが吾妻橋での文七の身投げに端を発しているということになるのだ。

『文七元結』という演目は、こうして名付けられたのである。

参考文献

本文中に記載したものは除く

- ・三遊亭圓生『圓生全集』第四巻、青蛙房、1967
- ・古今亭志ん朝『志ん朝の落語 2』、ちくま文庫、2003
- ・落語協会編『古典落語⑧ 怪談・人情ばなし』、ハルキ文庫、2011
- ・森まゆみ『円朝ざんまい』、平凡社、2006
- ・立川談志『新釈落語咄』、中公文庫、1999
- ・清水一朗『落語・歌舞伎あわせ鏡』、三一書房、1998