

昔話と落語

塩谷透

昔話と落語

落語の中には昔話と同じ筋を持つものがいくつも見つかる。例えば、日本昔話大成番号（以下、大成番号と略す）319「尼裁判」は次のような内容である。

田舎者が町で初めて鏡を見る。すると中に亡き父親の姿が見えるので、買い求めて帰宅する。女房が覗いてみると、若い女がいるので夫と喧嘩になる。仲裁に入った尼が鏡を見て、中の女は改心して髪を切ったと告げる。

これは、若くして亡くなった父親に会いたいという息子の願いを叶えるために、奉行が機転を利かせて鏡を与える、という部分を除けば、そのまま落語『松山鏡』の筋である。このような昔話と同じ内容を持つ落語は管見に入っただけでも次のようなものがある⁽¹⁾。

昔話	大成番号	落語
芋ころがし	314	本膳
一つ覚え	330	金明竹
馬の尻に御札	339	牛ほめ
茗荷女房	392	茗荷宿
三人泣き	395	泣き塩
粗忽相兵衛	405	掘の内（あわてもの）
「し」の字嫌い	426	しの字嫌い

(1) 落語の題名は原則として、東大落語会（編）『増補 落語事典』に従う。本文中では落語の題名には二重鍵かっこ、昔話の題名には鍵かっこをつける。

閻魔の失敗	442	地獄八景
とろかし草	452	蕎麦の羽織
一目千両	455	紺屋高尾
額に柿の木	456	あたま山
田之久	471	田能久
法螺吹き童子	492	うそつき村
蒟蒻問答	520	蒟蒻問答
酒と小便	584	禁酒番屋
金福輪	596	すてれんきょう
馬の田楽	602	馬の田楽
仇討競争	620	大山詣り
知恵有殿	624	算段の平兵衛
嘘八卦	626	お神酒徳利 (占い八百屋)
長い名の子	638	寿限無

以上は落語のストーリーの骨格、あるいはその重要な一部を成していると思われるものであるが、それ以外に落語の一部となっている昔話もまた多い。例えば昔話には、寒さを凌ぐために天井から大石を吊るしてその下で（冷や）汗をかいたり、薪で頭を叩き、目から出た火で暗がり履き物を探す話（「藁の贈り物」大成番号448）や、金釘を打つと知った吝嗇な隣人が金槌を貸さないので、やむをえず自分のものを使うという、隣人以上に吝嗇な男の話（「吝い屋」大成番号449）などがあるが、これらの吝嗇にまつわる話を集成したものが落語の『しわい屋』である。

しかし昔話と落語に共通の話型があるからといって、昔話が落語に取り入れられたのだと速断することもできない。逆に落語が昔話化した場合もあったと想像される。その痕跡が確認できる例としては山形県で記録された「死神」（大成番号 本格新6）がある。これは落語『死神』が口承化したものと考えられる。昔話では死神から教わった呪文は「アヤラカモクレン カンキョウチョウ テケレッツノペア」というものであるが、これは四代目立川談志の「郭巨の釜掘り」の「アジャラカモクレン（中略）テケレッツのペア」に由来するものであることもこの話が元は落語であったことを裏付ける。落語『死神』がグリムの「死神の名づけ親」（Der

Gevatter Tod《KHM 44）を素材としていることはほぼ間違いないと思われる⁽²⁾。とすると外国の昔話が日本で落語になり、それが再び口承化して昔話になったことになり、この二つのジャンルの密接な相互交流を証拠づけるものである。

さらにどちらでもないものから昔話と落語がそれぞれ独自に取り込んだ可能性もある。例えば、「尼裁判」の鏡に映った像を本物と思い込むというモチーフはインドあるいは中国から伝播してきたものとされているが⁽³⁾、このモチーフは狂言の『鏡男』にも用いられている。ここでは男が自分の鏡像を父と思い込む部分はなく、男の妻が自分の鏡に映る姿を見て、他の女性と思い嫉妬するというだけの話である。形としてはこれが最もシンプルであり、その点では最も古い形を残している可能性はあるが、これが他のジャンルに先駆けるものであると断定するには根拠が不十分である。狂言というジャンルの特性に応じて単純化されたのだという可能性も否定できない。なお落語の題名となっているのは、能の『松山鏡』であるが、この能で鏡が引き起こす効果は、他のジャンルの場合と違い喜劇的なものではない。落語の能への依存関係は題名だけであると思われる。この鏡のモチーフについては、後で「地と会話」に関する部分で触れるように、昔話が落語の素材となった可能性が高いが、これを他の場合にまで一般化することは適当でない。前に載せた表で確認したいのは、あくまでこの二つのジャンルの間には密接な結びつきがあるという点だけなのである。

江戸時代の一時期、落語が昔話と呼ばれたことがあるという事実が暗示するように、この二つのジャンル間にはストーリーの面での類似以外にも、様式などで共通するものがいくつかある。その一つが昔話における冒頭句と結末句に対応する、落語のマエオキとオチである。またそれとも関係することであるが、どちらのジャンルも非現実的な事柄を内容とすることが可能である。しかし両者の間には相反する性格も存在する。例えば、落語は短い「落し噺」「小噺」であったころは素人によっても行われたが、ある程度の長さを持つ現在の落語に近いものでは、専門化、職業化が顕著な傾向であり、またそれが演じられる場は都市が中心である。一方、昔話は、それを語る上での巧拙はあるにしても日本においては専門化、職業化すること

(2) 北村正裕「死神のメルヘン」『駿台フォーラム第18号』2000年、53-70ページ。

(3) 武藤禎夫『江戸小噺類話事典』1996年。

はなく、語られる場所が限定されることもなかった。このような共通する面と相反する面を持ち合わせている二つのジャンルを比較することは、互いの性格を明確にする上で有効な手段であると思われる。以下では共通する点、相反する点をいくつか取り上げて、二つのジャンルの比較を行なう。

冒頭句／結末句とマエオキ／オチ

通常、落語はマクラから始まるとされていて、活字になっているものもマクラから始まることが多いが、野村雅昭は実際の高座ではマクラの前にマエオキというべきものが置かれることを指摘している⁽⁴⁾。マエオキとは例えば八代目桂文楽の場合では、「お暑いところ、一杯のおはこびでございまして、ありがたく御礼もうしあげます。あいかわらず、ばかばかしいことをもうしあげて、お暇をちょうだいいたします」というものである。最初に客の来場に対する感謝が述べられ、次いで「あいかわらず、ばかばかしいことをもうしあげて」と、これから落語を演じることが表明される。野村はこの落語を演じることの表明をマエオキの一番重要な部分とみなす。これは落語が寄席という場で、他の演芸に混じって演じられているために必要となるのであろう。さらに「ばかばかしいこと」という自己規定は、かつて色物とされていた落語の、講談などに対する卑下であるとともに、これから話される事柄は講談などとは違った態度で受け取られるべきものであることを客に示す意味もある。つまり事実として真剣に受け取られることを要求する講談などに対して、落語ではそうではないことを聞き手に確認するのである。このマエオキに続くマクラの部分で話されることもまた、聞き手に虚構性と遊戯性を強く感じさせ、日常の世界から真に受けるべきではない落語の世界の語りへと導き入れる役割を担っている。

昔話における冒頭句にも全く同じ働きを持つものがある。日本の昔話における冒頭句は「むかし」、「むかしむかし」などのタイプが一般には知られているが、「むかしむかしあったとさ」（群馬県）、「とんとむかしあったげな」（広島県、新潟県）などのように伝聞であることを告げるタイプも多い。伝聞であることを確認することは、語り手自身が体験したことではないということ、つまりその内容の真偽について語り手は保証しないということを暗に知らせることである。これがいっそう明

(4) 野村雅昭『落語の言語学』1994年、65-129ページ。

瞭に現れているものとしては「むかしむかし、あったかなかったか知らんどんあったつもりで聞ってくれ」(鹿児島)、「あることだぁないことだぁわからんけど」(鳥取県)などがある。また「むかしむかしのさるむかし、もひとつむかしのまだむかし」(京都府)、「むかしむかしあるむかし、もひとつむかしのおおむかし、まだまだむかしのまだむかし」(徳島県)⁽⁵⁾などの過度に過去のことであることを強調するものもまた同じ働きを持つものであり、またこれらの句の滑稽さもこれから語る話を真剣に受け取ってはいけないことを聞き手に知らせることになる。グリムのメールヒェン集では、多くは『むかし～がいた』式の冒頭句が使われているが、中には「むかし、人の願いがまだかなった頃」(《Hänsel und Gretel》KHM15)という、非現実性を明らかにするものもある。同様の機能を持つものとして多くの地域で使われているのが「逆さまの世界」に物語の時代を設定する冒頭句である。「人がまだ魚に乗ることができた頃」(ブラジル)、「銀を藁から作ることができた頃」(カタロニア)、「猿がまだ噛み煙草という悪い習慣を止めていなかった頃」(イングランド)などである⁽⁶⁾。

昔話のほうに冒頭句だけで直ちに物語に入るのに比べ、落語の方は本題に入る前にマエオキとマクラを必要とするという具合に手間がかかるのは、後で述べるように落語は演技という面が強いためである。落語家自身が話中の人物になるのであるから、虚構性の度合いが高く、その虚構の世界を作り上げ、聞き手をそこに無理なく導き入れるためなのである。

昔話の結末句の働きに相当するのが落語のオチである。結末句の機能は何よりも話の終結を告げ知らせることにあるが、「これっきり」(埼玉県)、「それんぎり」(大分県)などのように話の終了をストレートに告げるタイプもあれば、「いちごさかえもうした」(新潟県)、「めでたすめでたす」(宮城県)などのように、主人公のその後の幸せを祝って話を終えるタイプ、中には「とっぴん」(秋田県)、「むかしこっぽり」(島根県)のように本来の意味が分かりにくくなっているものもある。また「むかしまっこでいま線香、あったあとには蟻がほうて、蟻の目ん玉へほこり

(5) 関敬吾 他(編)『日本昔話大成 11 資料編』1980年。

(6) Ranke, Kurt: Eingangsformel: in Hrsg. v. Ranke, Kurt: Enzyklopädie des Märchens, Berlin und New York, Bd. 3, 1227-1243ページ。

がはまって、杵でほじくり出しと」(高知県)のように分からないというよりナンセンスなものもある。このナンセンスな結末句の中には基本型を元にして、そこにさまざまな言葉がつけ加えられてできているものも多い。例えば「いちごさかえもうした」を元にした「いちごさけさん俵、甘酒わいたら飲んでくれ」(新潟県)、「それきり」から発展した「それきり候えなんば味噌、和えて食べたら辛かった」(石川県)などがそうである。このようなナンセンスで、ふざけた結末句はそれまで話してきたことの内容の真実性を否定するものであり、冒頭句で暗示されていた話の虚構性、非現実性の再確認なのである。

一方、落語のオチ・サゲの機能について論じたものとしては三代目桂米朝の意見が最も妥当性を持つと思われる。米朝はオチの働きを「一種のぶちこわし作業」とみなす⁽⁷⁾。つまり落語は「これは本当にあったはなしですよという姿勢ではなく、本当めかして喋っていても、サゲでどんでん返しを喰わして『これは嘘ですよ、おどけ咄』という形をとる」ものであり、オチ・サゲは「落語は、物語の世界に遊ばせ、笑わせたりハラハラさせたりしていたお客さんを、サゲによって一瞬に現実ひきもどす」ための手段とする。このようにオチ・サゲは話されたことの真実性を否定し、虚構性を強調するという働きと話を終結させるという機能を併せ持つという点で昔話における結末句と同じものなのである。

落語がこのような働きを持つオチを必要とする理由を野村雅昭は、「『落し噺』は本来おろかものや弱者のはなしである。おろかな言動や弱者ゆえの行為を、普通の人間が高所からながめることでワライが成立する。そのままでおわったのでは、あとあじがわるい。そこで、それがウソであったというタネアカシが必要となる」⁽⁸⁾からであろうと推測する。同じ虚構であってもその虚構性が否定される必要はなく、むしろ聞き手がその虚構を信じ続けたいようなものであれば、このような「ぶちこわし作業」は必要ないだけでなく、かえって興ざめなものになる。これが聞き手が結末が事実であることを信じていたい「人情噺」においてはオチがない理由なのである。野村によれば、落語でも「現実にはありえない幸運をつかんだ人間の物語」である『紺屋高尾』や『黄金餅』にオチがないのも同じ理由なのである。

(7) 桂米朝「落語論」『桂米朝集成 第一巻』97ページ。

(8) 『落語の言語学』266-267ページ。

しかしオチがないのはこのような物語だけではない。例えば『長屋の花見』では「酒柱が立っています」をオチとする場合が多いが、その後「長屋の花見という話です」と付け加えて終えることもあれば、それ以前で話を終え、同じ言葉で締めくくる場合もある。つまりオチに本来の働きをさせないのである。この話がオチがなくともさほど違和感を感じさせないのは、貧乏長屋の大家と住人が花見に行くという枠組みはあるが、一つの確固としたストーリー、つまり主人公（たち）の性質を表わす一連のできごとの連鎖はないことによると思われる。長屋の住人達のそれぞれの言動、貧しいが、いかにも気楽なやり取りのおもしろさがこの落語の眼目なのであり、このような話を終えるには必ずしもオチを必要としないのである⁽⁹⁾。

このことはオチと結末句が類似する機能を持ちながらも、実際の使用においては異なっている理由を明らかにする手がかりを与えてくれる。何よりも異なっているのは、オチがそれぞれの落語によって独自のものが使われるのに対して、結末句は地域ごとに一定のものが存在し、それだけが使用されていたことである。これは昔話では結末句は物語が完結した後に、語りの終了の確認として口にされることによると思われる。また昔話では主人公が何らかの事業を成し遂げたとか、結婚したというように人生の一つの節目と物語の終了が一致している場合も多い。その終了はいわば自然なものである。したがって結末句自体に物語を終結させる力はそれほど要求されないのである。

一方、落語では行動や会話のクライマックスで話が断ち切られることが多い。つまり物語の終了は唐突であり、ある意味で不自然なものである。例えば『首ったけ』では、溝池に落ちた花魁を助けようとした男が、相手が以前自分につれなくした女だと気づき、お前など沈んでしまえと毒づくのに対して、花魁が助けを求め続け「今度ばかりは首ったけだよ」というオチで話が終わる。それに男がなんと答えたのか、本当に花魁を見殺しにしたのか、それでも助けたのかは分からないままなのである。そのため終わりを告げるオチには強力に物語を停止させるだけの力が要求されることになる。この暴力的にブレーキをかける力は、オチが取って付けたよう

(9) この「～という話です」あるいは「～でございました」などは、『野ざらし』などの現在ではオチが理解されにくい落語を途中で終えるときや、時間の都合で途中で切り上げるときに使われる定型的表現である。

なものではなく、物語自体から生まれているか、あるいは物語のテーマと密接に関係していることから生まれることが多い。例えば『笠碁』の「あっ、いけねえなあ、かぶり笠をとらなくっちゃあ」というオチは、笠を被ったまま家に上がり込み碁をうつという不自然な状況ながら、主人と客の碁に対する熱中ぶりと、久しぶりに碁を打てる喜びと意気込みを感じさせるのであり、碁への熱中というこの話のテーマそのものを誇張して表現している状況が聞き手を納得させる。『芝浜』での「よそう、また夢になるといけねえ」は、酒好きの主人公が久しぶりの酒を飲まないという意外さを、酒と夢というこの物語を展開させる上での二つの重要な小道具を使って理由づけ、主人公の現状が、夢かもしれないと疑われるほどに幸せなものであることを表わす。これも話自体から生まれているオチといえよう。あるいは『うどん屋』の「おまえさんもかぜをひいたのかい」というオチは、これが口にされる自然さとその内容の意外さの乖離が聞き手を一瞬あっけにとられた状態に置いた後に、哄笑を引き起こすことで、話を断ち切ってしまう力を十分に持っている。『茶の湯』の「また茶の湯か」は、百姓の「また」という一言が、これまでも困り果てた客が何度も同じ行動に出ていたことを表わす滑稽さとともに、それまでの隠居と小僧と客人からなる狭い世界へ、百姓という外部の視点を導入することで、あたかも映画でカメラを引くように隠居所の世界を遠くから眺めさせるという点で話しを終えるのにふさわしい。

オチの中でもいわゆる地口落ちは一般に評判がよくないものだが、これはこのオチが多くは物語とは直接関係ないところから作り出され、また聞き手をあっけに取らせるほどの意外さを生み出すことも少ないためであろう。中でも『三方一両損』の「多かあ食わねえ、たった一膳」という大岡越前に掛けた地口落ちが不評なのは、これが単に取って付けたようだというだけではなく、このオチのために物語を不自然に展開させていることが原因だと思われる。いくら落語では現実にはありえないような場面を設定することが許されていても、それはテーマなり登場人物の性格を誇張して表現することに役立つ限りのことである。ここでは奉行所で食事をふるまうという不自然な展開がこのオチを使うためだけになされているのであるから不評も当然である。地口オチのために話を作ることが許されるのはいわゆる小噺においてだけである。同じ地口落ちの『火炎太鼓』のオチの一つ「半鐘はいけないよ。お

じゃんになる」は別に優れたものでもないが、特に不評というわけではない。この落語ではこの時点までで物語の展開が完了していて、オチに必要なのは物語の終了を確認することだけだからであろう。つまり物語の展開を途中で断ち切る場合にはそれだけの強力さを持ったオチが使われなければならないということである。

オチのこのような働きを強化するのが、それが口にされる時の声の調子である。オチはしばしばそれまでの会話に比べテンポを落として述べられる。またそれまでは登場人物のおかれている状況にふさわしい口調で語られていたものが、突然、落語家の地声に戻ることもある。米朝が「冒頭のいわゆる、マクラと称するお喋りは当然、米朝なら米朝という演者がお客に話しかけているのですが、本題にはいってしまうと、演者が消滅しなければいけません」⁽¹⁰⁾と言うように、演者は本題ではそれぞれの登場人物として話している。しかしオチではそれが登場人物の一人のセリフであっても、その人物としてではなく、落語家が語るという性格を強めて口にされるのである。つまりそれまで消滅していた落語家自身が顔を出すことで噺の終結を一層強く印象づけるのである。

このようなマエオキやマクラとオチに前後を挟まれた時間の中で展開される話は、冒頭句と結末句に挟まれているものと同様に、他の話にはない可能性と制約を持つことになる。どちらも最初と最後で、これは事実ではないと内容を否定されることになるのであるから、その内容は非現実的なもの、荒唐無稽なものであってさしつかえないという自由を手に入れることになる。この自由さが昔話「額に柿の木」と落語『あたま山』の、ある男の頭の上に池ができ、本人がその池に身を投げてしまうという奇想天外な内容の話を可能にするのである。なお『あたま山』を原作とする山村浩二のアニメーション『頭山』がある。アニメーションという、同様に自由な空想を表現する可能性を持つ表現形式であれば、このような内容も扱うことができるのだが、しかしできごとを視覚化しなければならないという、落語や昔話にはないアニメーションというジャンル固有の制約により、このナンセンスな奇想天外さを完全に移すことには成功していないように思われる。

ただしこの自由さはまた制約でもある。どちらのジャンルも、神仏、鬼や亡霊、口をきく動物など、異界の存在や超越者、つまり人の想像の中にのみ存在し、恐怖

(10) 「落語論」100ページ。

や畏敬の念を引き起こすものを登場させることも自由である。しかしそこに現れるものたちは、本来持っていた不思議さや超越性をまったく失ってしまうことになる。マックス・リュートイが昔話について言っているように⁽¹¹⁾、落語においてもヌミノーゼ的な感覚、超越的なものに対する畏敬や畏怖は存在しえない。その点で二つのジャンルはすべてを人間化してしまうという意味で人間中心のジャンルであるといえよう。それらが放棄しているヌミノーゼな感覚は昔話に対しては伝説が、落語では芝居話などが受け持つことになる。

「かたる」と「はなしをする」

昔話と落語では、それらを口演することを呼ぶ名称が異なっている。昔話についてはそれを「かたる」と呼ぶことに問題はない。ここでの「かたる」という言葉には、事実ではないことを述べるという点で「騙る」という意味と、「仲間になる」という意味も読み取られるべきであろう。一方、落語を口演する行為をなんと呼ぶかについてはいくつかの意見がある。落語家は噺家ともいうのだから、「はなす」と呼ぶことが適当なようだが、川田順造は内容と表現の自由さ、即興性を持つものが「はなす」行為であるとする⁽¹²⁾。それで現在ではマクラも一定の型に従い、本題と密接な関連を持つものもあるが、本来はこの部分は落語家が自由に即興的に演じるものとして「はなし」であり、それに対し本題は「かたる」ものであるとする。ただし落語家によって、即興性を多く取り入れている場合は「はなす」性格が強くなり、桂文楽のように細部まで完全にできあがっているものを口演する場合は「かたる」と呼ぶべきものとなる。川田は「かたる」という行為の意味を語源とみなす「かたどる」に求め、既にできあがっているもの、つまり型をなぞり忠実に再現することとするのである。しかし藤井貞和が「大野（晋）の説として、世間に受けいれられてゆくことになるのが、いわゆる『かたり』＝カタドリ説（『岩波古語辞典』1974年）であった。よく読むなら、『かたり』はカタドリのカタと同根だ、と大野は言うだけだったのに、一般的にはカタドリが語源だというように受けとられたらしい」と批判し、この説の拠り所であった『岩波古語辞典』でも、第二版（1990年）

(11) Lüthi, Max: Märchen, Stuttgart, 1990. 9 ページ。

(12) 川田順造「発話における反復と差異」『口頭伝承論』2001年

ではこの語源説は取り下げられていると指摘している⁽¹³⁾。また一般に語源を通してその言葉の真の意味を知ることができるという考えには同調しがたい。「かたる」という言葉は「浪花節をかたる」というように節をつけて述べるという意味でも使われるが、すべての「かたる」行為が節を伴うものでもない。時代も異なり、使われる対象も異なる用例すべてに、何らかの不変の意味が含まれているという考え方は疑わしいものである。またこの点に関する川田の説は落語の、声を通して表現されている部分にのみ注目しているきらいがある。

落語の口演全体を指す呼称としては次に述べる理由により、「はなしをする」がふさわしいと思われる。この言い方について米朝は「(平家琵琶, 説経浄瑠璃, 祭文, 各種浄瑠璃, 浪花節など) 右に述べた一連のものはみな、かたると言います。(中略) 講釈はよむと言う。落語の方は、はなしをすると言います。音曲類は目を閉じて聞くことができますが落語はそうしないのが普通です」と述べている⁽¹⁴⁾。「はなしをする」という言い方は回りくどいように見えるが、これは決して「はなす」と同じではない。つまり「はなしをする」という言い方は、「はなし」=物語を「する」=行為する、ということで、落語では物語内容が演じられるということを表わしているのである。落語では話し手から見た相手との社会的身分関係、年齢差、位置関係、人間や物の移動などが言葉ではなく落語家の視線で表わされる。さらに言語化されない心の動きが表情で表現され、数は少ないがオチが身振りであるシグサオチというものもある。そのように落語では身体による表現が重要なのであるが、「はなしをかたる」のではなく「はなしをする」ということで物語内容を身体を通して表現することが明らかにされるのである。米朝の、落語を目を閉じて聞くことは普通はないという発言はこの間の事情を指すものである。

現在では落語は音だけを通して、あるいは書物と言う形で文字によって享受されることが多くなってきているが、これは落語のこのような特性に大いに反することであろう。同じような事情は昔話が聞くものから読むものへと変化した際にも生じたことであるが、「かたる」ものではなく「する」ものである落語の場合、失われるものははるかに大きいだろう。

(13) 藤井貞和『物語理論講義』2004年、11ページ。

(14) 「落語論」99ページ。

地と会話

この「かたる」と「はなしをする」の違いが二つのジャンルの性格を根本的に決定している。昔話を語る場合でも、語り手によっては身振りや表情を加え、声色も使って語る、いわば演じる場合もあっただろう。身振りや表情については想像するしかないが、声の調子については伝承者たちの録音から知ることができる。それから判断する限りでは声の変化による表現の程度はそれほど大きいものではない。概して淡々と語られる場合が多い。これはまたあくまで会話で物語が展開される落語に対して、昔話では地の文が中心であることにも関係している。例として冒頭に挙げた「尼裁判」の話型に属する昔話の一つである「鏡の親父」(岩手県花巻市)⁽¹⁵⁾での地と会話の関係を見てみる。どちらに分けるべきか迷う個所もある。例えば「それでア親父の功德にお参りに行くべて、村の人たちと伊勢参りに行ったづな」という個所の「それでア親父の功德にお参りに行くべ」はこの親孝行な息子が実際に口にしたことなのか、考えたことなのかを決定するのは困難である。このような個所をすべて実際に口にされたものとして数えても全体の四分の一である。しかし特徴的なのはここでは発話だけが連続することは一個所もないことである。以下、発話の個所を二重鍵かっこに入れて例を示すと、『この親父なんぼだ』ときえたれば、番頭何のことだがわからなくて、『どれのことた』どききかえしと、『これこの親父た』と鏡さ指さしすれば、番頭『そづ親父ではない鏡だ』というと、『何、親父だぜひと売ってくれる』といった」というように、実際は会話になっている個所に「いうと」とか「ききかえし」などが挟まれる、いわば間接話法となっている。また落語であれば身振りで表わすであろう個所も「鏡さ指差しすれば」と説明される。つまり全体が地の文で成り立っていて、会話はその中に埋め込まれていることになる。

一方、落語では文楽の『松山鏡』を例にとると、会話が全体の四分の三を占めていて、話の要所は地の文で説明されるが、大部分は会話で物語が進行することになり、昔話とは正反対の関係になる。ただし、この落語の会話と地の割合は例外的なもので、他の演題より差し挟まれる地の部分が頻度、分量ともにはるかに多くなっている。それを考えると、この話は落語として扱いやすいものではなさそうで、他

(15) 『日本昔話大成』第8巻、69-70ページ。

のジャンルから移入されたことを推測させるのである。本来、落語ではできるかぎり地の文を入れないこと、会話だけで物語が展開することが要求される。その中で場面転換などのために地の文を入れるには細心の注意が必要である。文楽の『船徳』の途中で挟まれる「四万六千日、お暑いさかりでございます」という地が、簡潔に場面を移動させるとともに、季節感を伝え、暑い季節であることが後の展開の伏線ともなっているとして高く評価されているのも、例外的な手段を効果的に使ったためである。落語のさまざまな表現手段も、語り手の注釈なしの会話だけのやり取りで話を進めるために生み出されてきたものが多い。その一つ「上下を切る」とは顔の向きをわずかに変えることで身分差、年齢差を表わす手段である。落語家が向かって右側に顔を向ければ、その瞬間話しているのは目下の人間ということになる。これは歌舞伎などの舞台の上手と下手の関係が利用されたものであろうが、想像上の舞台でも、例えば大家は上手に、店子は下手に位置するとされる約束事に基づく表現法で、これでいちいち「～と大家が言った」などと説明する必要がなくなるのである。

話し手の違いを表わす手段としては他に声の調子を変えることが挙げられる。ただし落語では原則として声色は使わないということが建前になっているので、あくまでわずかに声の調子を変えることだけに限定されるのが普通である。この声色を使わないということも会話だけによる話の進行と無関係ではない。会話のやり取りが急速に進む場合、声色を使っているのは会話に追いつかなくなってしまうので、それが嫌われるのである。五代目古今亭今輔の例がそれを実証する。今輔は創作落語を取り上げることが多かった。彼の上州訛りが古典落語を避けさせたとの説があるが、それよりも彼が声色による人物描写に依存しすぎたことが原因と思われる。今輔は「おばあさんもの」の創作落語で知られていたが、それらではいかにも老婆らしい声色を使っていて、それが売り物でもあった。しかしこれが古典落語では足を引っ張ることになる。『死神』の録音でも、死神らしさを声で表現しようとしているのだが、人物による声色の切り替えに失敗している個所がある⁽¹⁶⁾。このことは逆の面から声色による人物の造形の危険さを示すものであり、また落語におけるテンポのいい会話の重要性を証明するものであろう。このテンポ感を維持するために、

(16) Victor VZCG-293, 1960年録音。

時には一方的な発話で会話と思わせる洗練された技法も用いられる。つまり二人の中の一人だけが話し続けているのだが、その中に相手の反応に対応する発言が含まれているので、相手の言ったことが述べられなくとも、会話が成り立っていると聞き手に錯覚させるのである。

大部分が会話だけで物語が進行するということは、物語に語り手の感想や解説が介入しないことになる。語り手の性格にもよるが、語り手が介入すると、できごとはある程度客観的視点から眺められることになる。これは「かたり」の視点であり、人物を演じる、つまりその人物を一瞬の間、高座に出現させる落語にはふさわしくない。また落語にしばしば登場する粗忽者や忘れっぽい者などの極端な人物たちも、解説とともに語られるならば、その不自然さが際立つことになる。現実には存在しないような人間たちをある程度のリアリティをもって描き出すことを可能にしているのも、この会話だけのやり取りという表現方法である。この会話ですべてを表現するやり方は、人物の心中を表現するさいにも用いられる。落語独特のおかしさを生み出すものに、ある人物が空想にふけりつつも時に現実に戻るという状況設定がある。『湯屋番』の若旦那や『野ざらし』の八つあんがかってに色模様の想像にふけている場面などである。そこでは本来は空想の中での会話がすべて口にされ、また時に現実に戻るときの様子も本人の口を通して語られる。さらにその人物の滑稽なありさまは湯屋の客や釣り人同士の会話を通して表わされるのである。『唐茄子屋政談』でも勘当された若旦那が唐茄子の担ぎ売りをしながら、過去の遊興ぶりを回想する一人二役の会話がある。しかしここでは「きちがいのように唐茄子と色恋を売り歩いています」という語り手のコメントが入っている。これはこの落語が人情話に近い性格を持つためであろう。

この会話中心の表現方法は場面を生き生きと描き出すという点では大きなメリットを持つが、同時にそれは落語に制約を課すことにもなる。その一つは落語は比較的短い時間の間に起きたことしか描けないということである。これは地の文でストーリーを物語る昔話とは大きな違いである。小谷野敦は「古今亭志ん朝の『化物使い』では、化物がいなくなって、ご隠居が『明日が楽しみだな』と言ったあと、すぐに『何してやがんのかな』と、次の晩になっている」ことを例に挙げて、時間の経過に直接言及することなく、間とせりふのニュアンスだけで、一瞬にして翌日になっ

ていることを落語の洗練された表現力の一つとする⁽¹⁷⁾。このように短い時間の経過に関して、落語は発話だけを使ってみごとな扱いを示すが、ある程度長い時間の経過を前提とする落語はあまりない。またその場合でも長期間の中の一つの時点に話を限定するのが落語のやり方である。これを『あたま山』を例に取って見てみる。これはマクラとして扱われるのが普通であるが、八代目林家正蔵のように本題として演じる場合もある⁽¹⁸⁾。この落語でサクランボの種が男の体内で芽を出してから、頭の上で大木となり、それが切り倒されて根を掘り起こした跡に水が溜まり、池となり魚が棲みつくまでにはかなりの年月が必要なはずである。これはマクラで話される場合には問題はないが、本題として落語本来の会話で物語を進行させるにはあまりふさわしくない内容である。正蔵の録音では花見に行く前のやり取り、そして頭の上の桜の木の下での花見の宴の大騒ぎに焦点が当てられている。つまり地で扱わなければならない部分ではなく会話中心で扱える部分の割合を大きくしているわけである。しかしそのために話の進行が遅らされ、この話の持つおもしろ味は大幅に薄れてしまうことになる。この話は一部を写實的に描いても全体のリアリティが増すものでもなく、できごとを淡々と話してこそおもしろさを感じられるもので、マクラあるいは昔話向きのストーリーなのである。

小谷野はまた『笠碁』を例に、落語における場面転換の鮮やかさについても述べている⁽¹⁹⁾。この落語では碁仇と喧嘩をしてしまい、相手がいなくていらだっている男を描いた後に続く「赤んぼを泣かすんじゃありませんよ」というもう一人の男の言葉で、場面はもうその男の家に変る。ここでは全く地の説明なしに発話の内容とその調子の変化だけで一瞬で舞台が移るのであり、小谷野が落語の精髓であると評するのもうなずける。しかしこれで移動できる先は限られている。その移動の範囲は地の文の説明抜きで聞いて、聞き手が直ちに予測できる範囲内であればならないからである。したがって移動先は意外な所や、見知らぬところではありえない。ただし例外的なものとして米朝の『地獄八景亡者戯』がある。この落語では、亡者の一行が三途の川、六道の辻などを通して閻魔の所へまで移動する。ここでは初め

(17) 小谷野敦「落語はなぜ凄いのか」延広真治 他（編）『落語の愉しみ』2003年、55ページ。

(18) Victor VZCG-8265, 1969年録音。

(19) 「落語はなぜ凄いのか」55ページ。

て地獄を見る亡者たちの感想と、彼らを地獄の住人が饒舌に説明しながら案内するという形で、長い距離の移動とそれに伴う情景描写が巧みに行なわれるようになっている。このようなものを除けば落語にとって大きな時間的、空間的隔たりを飛び越えることは得意とすることではない。限られた範囲を舞台とすべきジャンルである。

一方、地を中心に語られる昔話では、長期間の時間の経過を描くのに、物語の舞台がさまざまに移っていくことにも何の困難もない。百年を越えて物語が展開することも昔話にとってはまったく不自然ではない。昔話の主人公たちは遙か遠くまで、しばしばこの世の境界を越えてまで旅をし、そして彼らがいる場所がそのつど物語が展開される舞台となる。リユーティは昔話に登場する人間も物も、それぞれの本来の環境から切り離されていることを孤立性と呼び、それを昔話の自由さを生み出すものとした。昔話は時間的、空間的な制約から自由なのである。

落語が会話を中心として話を展開するという条件のために生み出してきたさまざまな表現法、視線で人間関係、人やものの移動を表わし、語り口だけで場所の移動や時間的経過を表わすなどの表現手段を駆使することができるためには十分な修練を必要とすることになる。このことが落語の専門化、職業化の原因なのか結果なのかは不明だが、関連することは疑いない。これに対して地の文で物語を語る昔話では、このような特別な、洗練された表現方法は必要とされない。むしろ達者すぎる語り方は昔話の本来の様式を損なう場合さえもあろう。昔話の語り手に要求されるのは、話を最後まで記憶していることだけである。あるいはそれさえも必要ではないのかもしれない。川田順造はアフリカのモシ族における「長いソレムデ」（昔話）の語られ方について、それをモノローグでもディアローグでもないシンローグ synlogue（協話）と名づける。「長いソレムデの大部分は、『座』によって支えられ、形作られているもので、聞き手の相槌や、さまざまなことばの介入があって進行し、ときには座の他の人々によって直され、忘れたりつかえたりしたところを補ってもらったりする。聞き手はまったく受動的な享受者ではなく、同時に『潜在的な話し手』でもある。お話を声にして『実現する』ことに参加し、また次の話し手にもなりうるのだから」⁽²⁰⁾。このようなあり方はアフリカに限らず、かつては日本など他

(20) 「発話における反復と差異」110ページ。

の地域においても同様であったらう。そのような場で昔話の語り手に要求されることは「話の共同体」に加わろうとする意志だけである。落語においては川田の言うシンローグという話のありようは全く考えられないものである。そこでは話は演者から聞き手への一方向の動きしか持たない。このこともまた落語の専門化への動きを強めることになったであらう。また昔話が語られる、話の共同体を成立させる上で重要な手段の一つであった「相槌」が落語では原則として存在しないことも説明するものである。

人物の造形

人物の描き方も昔話と落語で相似する点と大きく異なる点がある。リユーティによれば昔話では人物は内面的にも外面的にも個性を持たず、あたかも紙を切りぬいた人形のように平面的に描かれる。昔話で人物がそのように描かれるのは、昔話では筋の展開こそが主眼であり、人物を描くことではないからである。それゆえ、リユーティは昔話の人物を「筋の担い手」(Handlungsträger) にすぎないとするのである。以下でそのような昔話と落語の人物の描き方を比較する。ただし落語については典型的な演じ方を例として取り上げる。これとは異なる行き方があることは後で触れる通りである。

昔話では外面について詳しく述べられることはない。落語では衣服などが細部まで描かれることがある。しかしこれは細部の描写が人物の境遇の表現になる場合である。昔話の登場人物は主人公を含めて名前が無いが、あってもその地域の最もありふれた名前である。名前が挙げられていない場合は「殿様」などの身分を表わす名称や「婿」のような親族名称で呼ばれることもある。落語の登場人物も単に「若旦那」などと呼びかけられるだけで、本名は知れない場合が多い。また八つあん・熊さんなど多くの落語に現れる名前があり、名前によって一つの類型的な人物像が思い浮かべられるが、これは個性の表現ではない。また「大家」や「ご隠居」などの職業名・身分名で呼ばれる場合も多い。昔話でも落語でも、話題になった人物のその後は語られない。昔話では「一期栄えた」と、その後幸せな人生を送ったことだけは知らされるが、話の展開が途中で立ち切られることの多い落語では全く話題にならないのが普通で、昔話のように幸せな一生を送ったことが述べられるのは人

情話がかったものの場合だけである。脇役については主人公と関わりを持ったときにだけスポットライトが当てられることは二つのジャンルに共通している。

このように昔話と落語では人物の描き方には共通する点が多い。しかしそれから受ける印象は大きく異なる。これはすでに述べた「かたられる」昔話と「はなしをする」落語の違いに帰せられるべきものであろう。落語家がある人物の発話を口にするとき、その人物となり、その人物を演じるのである。ただし声色の使用について述べたときに触れたように、完全にその人物になりきるわけではないのだが、落語家自身の人格をどこかに残しつつも、一時的に若旦那なり花魁となってその人物を観客の前に提示するのである。そのようにして表現される登場人物たちは昔話と異なり、生き生きとした立体的なものになるのは当然である。そして落語家たちも登場人物をいかに自然にそれらしく提示するかに工夫を凝らすのである。しかしここで目指されているのはそれらの人物を現実の一人の人間として表わすことではない。落語の登場人物は画一的、類型的なものであり、現実に生きている、多様で時には矛盾する性質を併せ持った個人として描かれてはいない。つまり人物を総体として描きだすのが落語の目的ではない。落語における人物は、リユーティの言葉をもじるなら、「会話の担い手」でしかないのである。落語の本質的な部分は筋の展開でも、人物の描写でもなく、人間性の一面を誇張して提示することと語り口のおもしろさにある。その語り口のおもしろさを際立たせるために、それを口にする人物は生き生きと描かれねばならないのである。

ただしこれとは違う人物の造形を目指す落語家もいる。その代表者が桂文楽である。上で述べたような表現法を用いる五代目古今亭志ん生と文楽の人物の描き方の違いを物語る事実として、彼らの登場人物の名前の扱い方が挙げられる。川田順造が『厩火事』を例にして述べているように⁽²¹⁾、志ん生は夫を「八公」と愛称で呼ばせているだけで、その他の人物の名前は挙げないのに対して、文楽は、髪結いである妻の名を「おさき」、その夫は「八五郎」、おさきの姉弟子は「おみつ」というように登場する者にすべて名前をつけることで「一貫性をもった人格を造形し、描写し、物語の中で完成させようとした」のである。文楽は、彼らを単なる「会話の担い手」以上のものとして、それぞれの人格と個性を持った存在として描き出そうと

(21) 「発話における反復と差異」382ページ。

する。つまり上で述べた落語の人物の描写法とは正反対の行き方を選んでいるのである。これもまた落語が秘めている可能性の追求といえるが、古典落語の登場人物たちがすべて文楽の求めたような一貫した人格や個性の持ち主とも思えない。登場人物の人格とその行動の動機に整合性を持たせようとする破綻をきたす噺もあるだろう。文楽のレパートリーが極端に少なかったのは、一つ一つの演目を徹底的に磨き上げようとする彼の意志によるものだろうが、それとともに文楽的な彫琢に耐えられる落語に限られていたことによる可能性がある。落語というジャンルに一般的にふさわしいのは志ん生的な人物の造形のように思われる。

どちらの人物の造形方法を選ぶにしろ、落語には描き出せない人物像もある。その一つが「悪人」である。小悪党は登場するが、彼らの悪事はある程度は聞き手の共感をよぶもの、少なくとも黙認される程度のものであって、聞き手の反発を招くような悪人は登場しない。これはこのジャンルが陰惨な悪を描くことを期待されてはいなかったことにもよるのだろうが、落語の様式の本質的なものと関わりがあると思われる。すでに述べたように落語家は登場する人物を自ら演じなければならないのである。いくら最後のオチで、これは事実ではないことを告げるにしろ、悪人の行状を生き生きと、いわば等身大で演じてしまうとオチだけでは拭い去れない不快感が残る。人情話や芝居話のように勧善懲悪的な結末がつくのであれば、それも許されるであろうが、物語の途中で話の進行を断ち切る落語の流儀ではそれはできないのである。例外的なものとして『宮戸川』の後半部分がある。ここでは落語としては珍しく無惨な殺人の様相が話される。この落語のストーリーの展開には無理があり、「夢は五臓の疲れ」にかけた「夢は小僧の使い」というオチを使うためだけに後半の夢の部分がある。つまりここで語られる殺人は夢の中のことなのである。しかし作者は夢の中だから殺人を語ることも許されるとは思わなかったようで、殺害者が知らずに被害者の夫に犯行を語った後、夫が身元を明かす場面で突然芝居掛りになる。これは犯行の告白の生々しさを和らげるため、現実のできごとではなく、芝居の一場面を演じるという形をとり、いわば二重にクッションをいれる効果をねらったものであろう。それほど気を使わなければならないほど、落語で悪を扱うことは危ういことなのである。

それに比べ昔話では親殺しや子殺しを含む殺人も、人肉食さえもためらうことな

く語られる。これは昔話の人物の描写法の平面性によるものである。どのような悪人も実体を感じさせるようには描かれず、彼らの悪行もまた嫌悪感を催させるほど写實的に描かれず、実感の湧かないものだからである。それとともに昔話では加害によって生じた欠損もまた容易に回復され、以前とは変らない状態になるという、落語にはない時間的な可逆性もまたこれに与かっているのである。