

〔論 説〕

落語と演劇

—落語における写実性をめぐって—

MIZIRAKLI HALIT

はじめに

来日して初めて観た日本の舞台芸術は、落語であった。落語には、「演じる」という演劇的な行為に対する真摯な姿勢、良質な芝居を観ているような写実性を感じたのである。特に印象に残っているのは、人物設定や情景描写の的確さが評価されている噺家の柳家さん喬である。さん喬が演じる、吉原の廓を舞台にした『幾夜餅』という噺がある。花魁の幾代太夫に恋した清蔵が一生懸命働いて夫婦になるという噺であるが、初めてついた清蔵の嘘の告白に心打たれ「女房にしておくれ」と手をつく場面や漂う花魁の艶っぽさや逢いたい人に逢えるという気持ちを表現するさん喬の演技は、まるで映画を観ているかのような錯覚を起こすものであった。同じくさん喬が演じる愛溢れる怪談交じりの『三年目』という噺があるが、その噺が収録されたCDのレビューには次のようなコメントが書かれている。「さん喬師匠の『三年目』はまさに“映画”。個人的にも好きな噺なのですが、師匠の奥行きある深い声で紡がれる、冒頭の若夫婦のやり取りは何度聴いてもうっとする…。表現力を越えた演技力で、マクラでの爆笑の渦からリスナーを妻の寢床まで引き込みます。」[さん喬 2017] また、柳家さん喬の『福祿寿』という噺の中で雪が深々と降る場面があり、その場面も天井から雪がちらちらと落ちるかのような絵が浮かぶパフォーマンスであった。

落語には、他にも『芝浜』、『井戸の茶碗』、『小別れ』、『文七元結』など、登場人物の「人物描写」と「心理描写」を重視して演じられる演目は数多くある。映像でしか見ていないが、徹底的に練られた落語で人気を博した8代目桂文楽 (1892-1972)、落語家として初の人間国宝に認定された5代目柳家小さん (1915-2002) の演技にも情景描写の的確さや人物の描き方に緻密さを感じられる。文楽は、とりわけ「セリフを思い出せなかったために途中で高座を降りる」[小島 2000]など、落語に対する真摯さが完璧主義に近いものであったと言われている。

落語は日本の伝統的風土から登場してきたものであり、「芸能」という枠組みで論じられていることが多い。しかし、「演じる」という行為を介して、観客に何らかの感興を催させることを目的とする落語は、演劇的な虚構世界を必要とするのであり、写実性を重んじる姿勢やその他にもたくさんの演劇的な要素を持っている。劇的行為に対するこのような姿勢が、上記で取り上げたような人情噺と怪談噺を演じる落語家の特徴として浮かび上がると考えられているが、落語のジャンルを問わずその特徴が全ての落語家に対して言えるはずである。滑稽な劇的空間が重視している落語家であっても、観客に何らかの感興を催させることを目的とするのであり、その目的達成のために、どの落語家も演劇的な虚構

世界を必要とする。例えば、独自の芸風でキャラクターが躍動する「落語のマンガ化」を推し進めていたとされている2代目桂枝雀(1939-1999)も、落語の世界における「情景描写」「人物描写」「心理描写」など、写実的な描き方を重視しなかったことが決していない。

本投稿は、独自の表現方法を持って高度に発達してきた落語を、写実性を必要とする一種の演劇として考えることができるのではないかと考察したものである。従来の芸術と演劇における写実性とその分野での議論を踏まえながら、そして日本の伝統的な芸術と美意識を足がかりに、演劇としての落語における写実性を浮き彫りにすることを目指す。

1. 芸術と写実性

芸術とは、特定の材料や様式によって創造され、それが美として評価される表現物、または社会的な価値のある造形美術のことである。芸術を、無形と有形と大きく二つに分けることができる。音楽、舞踊、演劇などは無形の芸術として、彫刻や建造物、絵画や書跡などを有形芸術、または美術として考えよう。本稿では、とりわけ舞台の上で言葉や動作によって表現される芸能と演劇を中心に考察を行うことにするが、まずは絵画や彫刻といった美術における写実性の歴史と発展について述べることにする。

芸術における写実性は、依然として美術や演劇など芸術のあらゆる分野において一つの課題としてあった。芸術とは何か、演劇とは何か、美術とは何か、その中の写実の是非について哲学的にも問われてきた。

芸術における写実性は、15世紀頃に絵画から注目されるようになったと言える。絵画における写実について語る際に、15世紀に活躍したフランス人の画家、ジャン・シメオン・シャルダンの作品「赤エイ」を避けることはできない。絵の中心には、はらわたを取られた赤エイが吊り下げられ、その傷と半透明の肉が、内部の解剖学的構造を明らかにしている。赤エイの前に置かれた魚の死体の左側には、小さな猫が描かれている。猫は背中を丸め、散在するカキの甲殻を軽く踏み、毛を逆立てている。シャルダンが描いた写実的な赤エイに衝撃を受けた批評家のドゥニ・ディドロは次のように述べている。「描かれているものはおぞましいが、それは魚の肉そのものだ。これこそがこの魚の皮であり、血だ。」(山上 2016: 68) この静物画に描かれたモチーフに見られる写実性は、これ以降の画家の模範となったとされている。陰影のつけ方、立体的な表現、自然と同じように見えること、光と闇の関係など、個々の自然対象をできるかぎり再現することが「写実」であると考えられてきたようである。

絵画鑑賞においては、その作品を鑑賞する鑑賞者が求める写実性に関する議論も多くされている。心理学者のDavid O'Hare教授が「美術についての知識を持つ学生と比較すると、美術の知識が少ない学生はより写実的な絵画を好む傾向がある」[O'Hare 1976: 431]と指摘している。つまり、絵画作品を解釈する際に、美術の初心者には絵画に描かれた対象の写実性を重視するのに対し、絵画に関する知識の豊富な人は絵画の様式や視覚的な効果に注目するということである。このように、絵画鑑賞において、「作品に対する美的反応の発達段階に関するいくつかの理論でも、比較的早期に絵画に描かれた対象物の写実性に着目する段階が設定されている。」[田中 2013: 132]

日本においては、飛鳥・奈良文化の成立から平安を経て、室町期に日本の絵画と呼ばれ

る表現様式が成立したとされている。それぞれ時代の中で多様な様式や流派を生み、日本独自の美意識という精神性を持った日本の絵画芸術として熟成を重ねていった。ここでポイントとなる言葉は「様式」であろう。ここでいう様式とは、類型的な表現形式であり、抽象化であり、単純化であるという日本の芸術における約束事のことである。たとえば、絵巻の画面展開が地平を斜め上から見下ろす構図をとって描かれる「吹抜屋台」、小高く盛り上がった地面によって画面の装飾効果が高まる「土坡」など、決まった描き方、技法を特徴とするものがある。絵巻物に見られる大和絵は、大胆な構図と鮮やかな色調を特徴とする「浮世絵」にも大きな影響を与えたと言われている。もちろん大和絵の手法で実際の人物を写実的に描写した似絵も見られるが、写実を重視しない様式化された表現が、開国以前の日本の絵画における一つの特徴であるといえよう。

アメリカ人の東洋美術史家のアーネスト・フランシスコ・フェノロサ（1853-1908）は、日本画の特徴の一つに「写真のような写実を追わない」[宮島 2016 : 32] ものとしていたが、それも日本画と呼ばれる伝統的な様式には、平滑な空間表現の物が主であったからだと言える。

日本に写実性の強い絵画が現れるのは、チャールズ・ワグマンが1857年に特派記者兼挿絵画家として来訪してからだと考えられている。チャールズ・ワグマンは西洋の写実性の高い絵画技法を弟子の高橋由一や五姓田義松などの日本人画家に教え、それ以降、写実的な絵画表現が増えてきた。高橋由一の作品「鮭」は、吊された一匹の鮭を描いているが、鮮やかな赤身をさらけ出すなど、触ってみたいくなる質感的な表現であるといえよう。

しかし、絵画よりも、肖像彫刻や塑像の人物表現の方がより早い時期に芸術の写実性を意識した。彫刻において個性を写実的に捉える傾向は、まずは古代エジプトに見られる。アマルナ美術と呼ばれる様式はその写実性において目立っており、中でも、紀元前1345年に制作されたと思われる、アメンホテプ4世の正妃ネフェルティティの胸像は有名である。美術学者のFred S. Kleinerは『Gardner's Art Through the Ages』の中で、「トトメスによるこの優美な胸像の大きな王冠と、まるで蛇のように細長い首の誇張された表現は、細く滑らかな茎に咲く大輪の花をイメージしていたのかも知れない」[Fred 2008 : 44]とし、ネフェルティティの胸像の写実性を評価している。古代ギリシャでは、見る人にどれほどの感動を与えられるかという基準で芸術は評価された。紀元前450年頃にミュロンの代表作「円盤投げ像」は、円盤を持つ男性の動的な緊張感としなやかな造形美が高く評価されている。彫刻における写実性を考える時、近代彫刻の父と称されるオーギュスト・ロダン（1840-1917）と彼の彫刻界に吹き込んだ新しい風について述べる必要がある。ロダンは「考える人」で有名ではあるが、文豪の寝衣で立つ姿を写している「バルザック像」は、単に写実にとどまらず、生々しい息づきと共にモデルの内面の大きさをも表現していることが評価されている。

東洋においては、唐時代は、彫刻における写実表現の隆盛期として考えられている。その点、中国の河南省洛陽市の奉先寺で鎮座している「盧舎那仏」は興味深いものである。675年に完成されたとされる「盧舎那仏」は、その細長く切れ込んだ目と、ひきしまった唇をもつ柔らかい表情は写実的な表現が意識して作られたことを物語っている。

日本では、鎌倉時代に制作され、奈良の興福寺に安置されている「無著像」は、彫刻における写実性を考える際に注目に値する。興福寺の公式サイトにも無著像に「天平彫刻の

写実性と、弘仁彫刻のたくましい量感とを合わせ持ち、強烈な自信にみちあふれる姿は、日本肖像彫刻の最高傑作にと言うにふさわしいものである」と記されている。老人の顔で表現されている無著像は、その時代の絵画の写実性と比較すれば、極めて成熟しており、まるで生きているような醸し出す気品であると言える。

このように絵画や彫刻といった有形的な芸術作品における写実性は、とりわけ西洋において依然として重要視され、とりわけルネサンスのあと、現実をそのまま表現することを目指した。日本においても、仏教伝来とともに中国から輸入された絵画技術や肖像彫刻には写実的傾向の強い表現が多く存在しているが、写真のような写実を追わない様式化の傾向が目立っているといえよう。

では、なぜ写真のような写実を追わない様式化の傾向が日本には以前からあるのだろうか。その背景には、日本人の美意識の原点とも言われている「幽玄」や「わび」と「さび」といった発想があると考えられている。「幽玄」は、満開の桜や華やかな紅葉がむしろ雲や雨にさえぎられ、それらを直接見るのではなく想像している方が、より美しさを味わうことができるという美意識である。また、簡素な自然の姿や年老いた人間など、消極的なイメージをもちがちな「わびしいもの」「さびしいもの」の中に味わい深い美しさを見いだそうとする美意識も、日本には、とりわけ茶道や歌の一つの特徴として浮かび上がるとされている。また、日本の芸術の特徴として「間」と「余白」という概念も、しばしば指摘されている。日本芸術研究家の親跡峻は日本の美意識の特徴について『日本美の再考』の中で次のように述べている。

余白、無動作、無言、無声の間（ま）こそ、主であるのであって、描かれた部分、技の部分は従であるというところに日本の美、芸術の特色がある。間は虚といってもよい。虚と実との関係による芸術が日本の美なのである。虚とは無であり、虚と実とは無と有との関係になる。この見えない部分、つまり、無が語るところに日本の美の哲理があるのである。この無というべき空間に生命を注ぎ込むことが間の芸術というのである。[親跡 1998：8]

親跡がまとめているように、日本芸術において虚と実の関係、そして作品の中に見えない部分「幽玄」が日本人の美意識の原点とされている。この美意識が、彫刻や建造物、絵画や書跡など有形の芸術だけでなく、音楽や舞踊、そして演劇といった無形の芸術の特徴としても浮かび上がる。これに関しては、第二章「演劇と写実」で述べることにする。

2. 演劇と写実

フランスの画家であったギュスターヴ・クールベ (1819-1877) は、「存在しないものを見ようとしたり、存在するものを想像でゆがめたりはしない」[Julian 2005：100] と主張し、これは芸術や文学の領域でリアリズム「写実主義」運動として広がった。19世紀後半には、写実主義の延長に文芸思潮として「自然主義」が起こり、見たものをありのままに描く写実主義から一歩進んで、人間の生や精神の醜悪なども描写しようとした。自然主義の代表的な作家エミール・ゾラ (1840-1902) は「血肉を持った人物、現実から取り

出され、科学的に分析された何ひとつ嘘のない人間が、舞台に登場する日を待っている」[市川 2000：111]と述べた。自然や人間、社会の忠実な模写を重んじるこの運動はその後ヨーロッパの小説と演劇に強い影響を与えたとされている。

2.1 日本の伝統芸能と写実

西欧演劇的な日本の現代演劇における写実性は別の機会に取り上げることにし、ここでは日本の伝統演劇に焦点を合わせ、能、歌舞伎、そしていよいよ第三章では本論文の目的である落語における写実性について述べることにする。

世界の初期演劇は、ギリシア悲劇も、ヨーロッパの受難復活劇も、中国の儺戯（だぎ）も、そしてもちろん日本の能楽も、本質的によく似た基本構造を持っており、古代の宗教的祭祀がその起源とされている。

中国文学研究者の加藤徹によれば中国において社の祭りの演劇化が最初に実現したのは、宋時代（960-1279）の仮面劇であったという。宋時代の儺戯の仮面は礼拝の対象となる神体であったため、その点、現代演劇で問われるような写実性を求めることができない。加藤は次のように述べている。「世界の仮面劇の多くは、故意に仮面のサイズを狂わせたり、造型を歪めたりして、写実性を抑制している。日本の能面は、造型こそリアルだが、仮面の下から役者のあごがはみ出るほど小さく作ることで、目先の写実性を抑制している。」

[加藤 1998：120] その点、能楽においては、常に舞台の上にいる、主役のシテ方に扇などの小道具を受け渡ししたり、衣装を直したりする後見、情景の描写だけでなく、登場人物の内面や曲の内容に関わる逸話を語り分ける地謡、そして舞や地謡を引き立たせる音楽を奏する囃子方の存在は、言うまでもなく写実性を壊すものであろう。観世流能楽師の林宗一郎によれば、「能の発展と共に、能面にも形式や約束事が多く用いられるようになり、眼の色、面の色、眉や口の形、骨格などに多くの情報が組み込まれ、写実と抽象の兼ね合った幽玄な美的表現を強く表すように」[林宗一郎の公式サイトより]になった。つまり、能面に対しては、人間の直接の喜怒哀楽を越えた象徴的な姿を表現するさまは、高い芸術性が感じられ、その表現方法やスタイルは日本人には染み付いたものである。一方で、能面自体はそれ自体が写実的に作られ、彫刻に現れるような芸術表現は成功していると言える。しかし、主役が面をつけて演技を行うという事実は変わらず、したがって、能楽はあくまでも写実的な現実感よりも象徴性を優先している芸能であるということになる。

能楽における写実性については、金春流シテ方の中村昌弘さんにインタビューを行った。[2020年1月7日に実施]中村さんからは、日本の伝統芸能における写実性を考える上で、様々なヒントをもらい、演者ならではの視点で感じられる能の特徴が見えてきた。

昔の能舞台というのは、後見や囃子方は、客席から見て見えない位置にあったと思われます。観客は空閑地を白洲（玉石。能舞台が屋外にあった頃の名残）隔てて、向かいの座敷から見ていました。遠近感を出すという意味もあったと思います。そうなりますと、光が舞台の後ろにまで届かないのです。西洋の演劇の影響だと思えますが、後ろの囃子方もちゃんと役があるんだから映さないといけないということで、能舞台の全部が見えるようになった。その結果、能舞台全体が見やすくなったかもしれませんが、能舞台は奥行きという特徴を失ったのではないとも言われています。

その意味では、昔の能には写実性を重んじる姿勢が少しはあったかもしれません。そうでなければ、囃子方は舞台のもっと前にいてもおかしくない訳ですよ。見えないようにしたいから、ある程度後ろに置かれていたと思います。ですから、能ができた当時はそういった部分の写実性を何とか担保しようとしていたかもしれません。

中村さんによれば、昔は、向かいの座敷から野外にあった舞台を見物していた観客には、囃子方が見えない位置にあったということである。囃子方が後ろに置かれていた理由は、奥行きを出す白洲の機能も加えて、自然の光と共存をある種の写実性を保つことであったのかもしれない。中村さんは次のように続けている。

能には、本当にわずかの情報で観客の想像を膨らましてもらう工夫があります。「間」と「余白」という言葉がありますが、能楽ではとても大事な概念です。「間」を置くことによって観客に想像の余地を与えます。音が切れたりとか、動作が止まったりするという一瞬の「間」があることによって、見えないものを想像させて、具現化させます。そう考えると、能はあえて写実性を捨てた、あるいは重んじる姿勢がなかった可能性もあるのかもしれませんが。だから、例えば泣くことを表すシオリという型、その表現方式によって、登場人物がどう泣いているかということは、観客の心の中でそれぞれ違う形で具現化していく。つまり、能は型にすることによって想像力を広げることができる。

すなわち、能にはその昔、写実性を重んじる姿勢があったかもしれないが、余白と間を置くことによって想像の余地を与えるという美意識を追求するようになったといえよう。確かに、能の演技がすべて厳格な「型」によって成り立っており、型通りの演技には写実性を求めることに無理がある。しかし、手足のわずかな動きや能面の角度によって異なる表情などにより、観客に写実を越える無限の美を想像させるのである。一方で、同じく男性のみが舞台に立つ歌舞伎の写実性に対する姿勢はどのようなものであろうか。歌舞伎の場合も、能ほどではないが、型は厳然と存在している。日本の文学者の熊谷孝は『近世演劇における写実の限界』の中で、歌舞伎における写実性について次のように述べている。

写実劇に対する当代民衆の熱烈な支持の態度が窺われる。密夫を演じるためには自身密夫を体験すること、女形たるためには女性としての日常をすごすこと、歌舞伎役者はそうした修業を以て観客の熱誠に応えたのである。[熊谷 1939]

このように、歌舞伎は役者が登場人物の気持ち、表情や仕草を理解し、体験することを建前とするようである。しかし、それは登場人物の完璧でリアルな描写ではない。それは、江戸時代の歌舞伎役者の初代坂田藤十郎(1647-1709)が述べたように「歌舞伎役者は何役をつとめ候とも、正真をうつすより外他なし、しかれども乞食の役めをつとめ候はゞ、顔のつくり着物等にいたる迄、大概に致し、正真のごとくにならざるやうにすべし」[井上 1991: 68]ということである。つまり、歌舞伎役者は正真をうつした芸を心がけるべきではない。それはかえって逆効果であるという意味であり、リアルに演じることでなく、

「らしく演じる」ことを理想とする考え方である。その点、江戸時代の浄瑠璃と歌舞伎の作者であった近松門左衛門（1653-1725）は、『難波土産』の中で、類似のことを主張する。

ある人の云く、今時の人はよくよく理詰の実らしき事にあらざれば合点せぬ世の中、むかし語りにある事に、当世請とらぬ事多し。さればこそ歌舞伎の役者なども兎角その所作が実事に似るを上手とす。立役の家老職は本の家老に似せ、大名は大名に似るをもつて第一とす。[青木 1989：38]

さらに、

藝といふものは實と虚との皮膜の間にあるもの也。成程今の世實事によくうつすをこのむ故、家老は眞の家老の身ぶり口上をうつすとはいへ共、さらばとて眞の大名の家老などが立役のごとく顔に紅脂白粉をぬる事ありや、又眞の家老は顔をかざらぬとて、立役がむじゃむじゃと髭は生なりあたまは禿なりに舞臺へ出て藝をせば慰になるべきや。皮膜の間といふが此也。虚にして虚にあらざ實にして實にあらざ、この間に慰が有たもの也。[青木 1989：38]

すなわち、近松にとって「演じる」ことはリアリティとフィクションの間にある慰めであった。事実を完全に描写するのではなく、多少事実と外れるところが観客にとって楽しみと満足感を与えるものである、という考え方である。人間は美しく咲く花を見て感動するが、それは花のリアリティとは違う。花は、生きるために香りをばらまき、とりどりの色で昆虫を誘うのであり、実はそこには人情も芸術的な美しさもない。事実を事実として受け止めても、感動を与える虚も時としてあった方がより感動できるということであろう。

一方で、日本の演劇学者の河竹登志夫は、日本の伝統芸能における写実性の限度について次のように述べている。

日本ははるかに歌舞（うたまい）性が強かった。これは東洋一般かも知れないけれども、伝承の継承を考えたとき、それが一番大きな問題である。（中略）狂言はほとんどセリフとしぐさだけで成立っているのではないかと言われるかも知れない。しかし、狂言の中で全然小舞謡のない狂言というのは、非常にまれではないかと思う。必ず、どこかで、たとえば酒に酔って、小舞謡を歌いながら舞うところがある。歌舞（うたまい）というものは、必ずそこに要素として入っているはずである。[河竹 1974：82]

さらに、

写実的な江戸時代の現代劇と言われる生世話物などにしても、歌舞性は不可欠である。

（中略）全てが非常に写実的なものだけでも、いよいよ見せ場となると、とたんに表現法がかわってしまう。（中略）歌曲、下座音楽はもちろんだけれども、セリフ一つ、演技一つとっても、歌舞性ということを見無視しては、日本の芸能はないと言ってもいいだろう。[河竹 1974：82]

日本の演劇には、音楽劇的な表現方法、歌舞性がなくてはならない要素として考え、歌舞性は写実性を壊す行為であるという指摘である。たとえば、歌舞伎には「道行」というある目的地にたどり着くまでを描く舞踊がある。民族学者の柳田国男は、「道行と名づく

る中間的一幕に主人公の美男美女がいつ迄も一つ舞台をあちこちとして居る」[柳田 1983: 70] というが、柳田国男も「こう踊らないと踊りではないというような約束の限度」と「舞といえば観客が必ずこの舞踊を期待する」ことにある種の矛盾を感じていたかもしれない。同じく、観客に姿を見せて演奏する「出語り」の存在も、舞台上で観客の前に姿を現しても居ないものとみなされる「黒子」の存在も、歌舞伎は西洋演劇における写実的な観点からすれば違和感を覚えるものであろう。

3. 落語と写実

落語における写実性を考える上で、落語評論が重要な参考文献として浮かび上がる。従来の落語評論とはいえば、初代三遊亭圓朝(1839-1900)の落語を巡るものが多く、落語における写実性や落語家の芸風について語る落語評論が目立つ。こういった落語評論は、落語を観客の立場から覗き込む貴重な資料でもある。

落語評論家として取り上げられる人物として、古典落語を愛した劇作家の久保田万太郎と小説家の安藤鶴夫がいる。評論家の中でも権力を持っていたこの2人は、橘家圓喬(1865-1912)のように写実的に古典落語を演じることを理想とし、写実性に欠けている落語家を認めなかった。彼らの落語に対する思いは、何が本格的な落語で、何が邪道な落語なのか、ということを考える際に引用すべきものである。また、戦後の演芸評論家として山本益博、落語はリアリティーを持って人間を描くものであると主張する江国滋、そして明治時代の落語界を比較的客観的に見ていた矢野誠一という言葉も注目に値する。

上述したように、落語家でない落語評論家による落語論は、観客としての立場から落語を覗き込むような機会を与えてくれるものである。落語とは観客の想像力によって初めて完成されるのなら、あるいは落語家は観客による嘶に対する反射神経を求めているのなら、落語を真面目に考える人に耳を貸すことが大事である。そのような意味において、比較的落語を客観の目で評価する落語論としては、コラムニストの堀井憲一郎の『落語論』が有名である。堀井は『落語論』の中で演じ手と聴き手の関係を問い、落語は観客の反応によって簡単に崩れてしまうものだ、と実例を挙げて説明する。堀井は「落語は弱い芸であり、途中で観客が帰ってしまったたり、酔漢が楽しくなって演者に声をかけたり、携帯電話がなったりといったことで、演者のテンションは落ち、客席の空気ががらりと変わり、落語は壊れてしまうもの」[堀井 2007: 59]だと指摘する。

その他には、落語家が自ら著した落語評論がある。これらは、実演家の視点から落語とは何かを捉えているものとして、非常に参考になる。中でも人間国宝の桂米朝(1925-2015)が著した『落語と私』がそうである。『落語と私』の巻末に解説を書いた評論家の矢野誠一が述べているように、『落語と私』は、「ひときわすぐれた名著で、桂米朝の著作ばかりか、こと落語について記された多くの類書を圧する存在のものである」[桂米朝 1986: 221]と位置づけられるようなものである。また、落語への熱い思いを語る7代目立川談志(1936-2011)が残した『現代落語論』と『最後の落語論』、そして落語の笑いを理論的に追求した桂枝雀の落語論は、本研究において引用するに値する落語論である。枝雀と談志による落語論は、伝統を重んじる江戸落語的な姿勢と笑いを第一とする上方落語的な姿勢を比較する上でも重要な落語論であろう。同時期に活躍した枝雀と談志がそれぞれ独自

の落語理論を持っており、どこかライバル意識もあったとされているが、2人が目指した落語に共通点を感じることもある。

3.1 落語と演劇

虚構世界は、いわゆるスタニスラフスキー方式による劇場を催眠術の場として必要な空間とされている。そのため、たとえば劇場という現実世界は、実際に舞台に存在しないものを、観客に見るようにさせるために消さなければならない。これに関して、劇作家のベルトルト・ブレヒトが『演劇論』の中で取り上げている、俳優のオードリー・ラポポルトの論議を紹介しておこう。

舞台では俳優は作りごとにすっかり取り巻かれる。(中略)俳優はこれらすべてを真実であるかのように、見做すことができなければならない、自分自身とともに観衆にもそう確信させなければならない。これが役に関する仕事の上での・われわれの方法のおもな特徴なのである。[ブレヒト 1963：60]

落語においても同じようなことがいえるが、落語の場合は、単なる生活用品である扇子と手ぬぐいは、高座の上で箸になったり、手紙になったりするから、虚構世界に入ろうとする観客の冷静な受け入れ態勢が、より必要になってくる。そのような受け入れ態勢によって、落語の劇的空間が作られ、観客は実物ではないものを実物かのように想像する。扇子と手ぬぐいは「観客の目には、映っていても、映っていない。見えていても、消えている。あってもない。もともと小道具ではなく、それに見立てる仮託用具であるからこそ、目的を遂行すれば、ほかのものに変わりもするし、消えてなくなりもするのであり、そうしたものを使いこなす演出自体が、落語という芸能の質の高さを、ものがたっている。」[榎本 1988：64] 落語家が「八つつあんか、どうぞ、こっちお入り」といった時に、八つつあんが実際にその場には存在しない。落語家は八つつあんが本当にその場にいるかのように演技をし、観客は八つつあんが本当にいると想像する。落語家はその本当らしさを追求し、観客はその本当らしさを楽しむのである。これは現実と嘘の間を示す落語における一つの約束事である。

同じく、舞台に立っている人間としての落語家という、物理的な現実性を隠すことができない。内面的な現実性を隠すことが、劇場という現実性を消す上で重要になってくる。内面的な現実性を隠すこととは、たとえば、私生活では悲しい思いをしていますが、高座の上では陽気な登場人物を演じなければならないという、演じることに對する忠実さを持つことである。したがって、演劇の一般的な見解からすれば、たとえば演技中にセリフをとちること、または何らかの形で舞台に立っている人間としての素の自分である「内面的な現実性」をさらけ出すような行為は、演劇から逸脱することになる。そのような意味においては、オーバーな表現や表情を用いながら演じること、そして落語家が「くすぐり」といわれるギャグやアドリブをちりばめたりする落語は、演劇として考えにくいものであろう。

日本を代表する演劇作家の別役実が、演劇を生で感じとるためには、以下のようなものが必要であると述べている。別役による以下の条件がそのまま落語にも当てはまる。第1に舞台となる空間、第2に客席となる空間、第3に簡単な照明用具、第4に簡単な音響用

具、第5に舞台上で使用する簡単な道具、そして第6に観客である。[別役 2002: 11]

別役が指摘している演劇の基本的要素を落語用語に置き換えれば、舞台となる空間＝高座、客席となる空間＝寄席、舞台上で使用する簡単な道具＝扇子と手ぬぐい、上方落語では見台、そして基本的な要素ではないが、簡単な音響用具＝出囃子、高座を照らす簡単な照明用具も落語において求められる条件であろう。それに役者＝落語家と観客が加われば、演劇としての落語が成立するのである。

3.2 落語の「演じる」という行為

落語における演劇性を感じ取るうえで、もっとも重要な要素は、演劇とまさしく同じように、他にもない「演じる」という表現方法を介して、観客を虚構の世界へと導いていく特徴である。観客を虚構の世界へと導ける方法は、写實的に落語の世界を演じるという芝居的要素と、人間描写を重んじる演技性を取り入れることである。

落語における演劇性は、歌舞伎・生世話狂言の影響だとされている。劇作家の榎本滋民によれば、「市井の庶民生活の情趣と風俗を、極度の写実性をもって描写する、舞台づくりの質感から、登場人物のせりふ回しに至るまで、歌舞伎・生世話狂言が口誦芸能に及ぼした影響は、まことにいちじるしく、幕末から明治にかけては、初代三遊亭圓朝が演劇性の濃い語り口の話芸を展開」[榎本 1998: 86]するのである。そして、圓朝で始まったこのような姿勢によって、落語が演技と内容的にシアタリカルな発展を見せ、次第に落語＝写実性の強い芸でなければならない、という考えが生まれる。これに関して、評論家の矢野誠一が次のように述べている。

圓朝が、明治の落語界に君臨したことによって、落語は人情噺が本流だという考え方がかなり浸透して、人情噺ができなければ、一人前の真打ちとはいえないといった風潮ができてきた。(中略)落語としての面白さがどんなに横溢していても、その落語に文学的な格調がないというただそれだけの理由で、その落語を評価しないような、奇妙な考えがこんにち横行しているのも、明治以来の、人情噺優先の姿勢にその原因があるといっている。[矢野 2008: 68-69]

やはり、歌舞伎と同時代の芸能であったこともあり、落語は歌舞伎から演じる姿勢や演劇的な要素を取り入れて、明治以降になってから今の落語のスタイルが確立したといえる。歌舞伎と落語の密接な関係について、桂米朝は次のように述べる。

日本の芸能の主流は、伎楽、雅楽、能狂言と男性のみによって継承され、女性は常にかたわらの存在でした。ことに江戸時代は男子中心の時代で、その時代の代表的芸能である歌舞伎の、女の役もみな男性が演じる歌舞伎のテクニクを、落語は学んだのですから、落語における女性表現は、歌舞伎の技巧によるものでした。[桂米朝 1986: 52]

すなわち、女形の技巧が長い年月に高度に発達してきており、その様式化した女形の技巧が落語の中の女性を演じる上での教材になったという指摘である。いかに女性らしく見

えるかは、歌舞伎らしい表現方法であるとする米朝は次のように述べ続ける。

だいたい、女を表現するのは肩の線と膝の動き、それに襟元へ手をやる時などの指の使い方、鉋子を持って、筆を持って、指の動きで女に見えます。さらに、頭です。古い落語では本髪を結っているわけですから、くしゃかんざしを特に使わなくても、頭の上にそれだけの物がのっているという気持ちを、忘れてはいけません。[桂米朝 1986：52]

このように、米朝は男性の演者が女性の登場人物を演じる際の具体的なテクニックについて述べている。そこには写実性を重んじる落語の姿勢が感じられるが、歌舞伎の場合は、次のようなより具体的な工夫が求められている。「男性に比べ、女性は手首や指が細いこと、なで肩なこと、そして全体として丸みがあることが言える。従って、男である女形が外見上美しい女に見せる為には、まずその点を注意しなければならない。手首、指を細く見せる為には、観客から見える部分が少なければ良いわけで、身振りの間も手の甲や、掌を観客に対してできるだけ正面に見せないようにする。」[齋藤 1986：26]

一方で、落語では、女性らしい、あるいはその人物らしい動きを表現する際に、リアルな演技が良しとされない姿勢が大事だとされている。その役になりきろうとすれば、それが芝居がかった「くさい」ものになると、演劇の芝居と落語の芝居を真逆の作業として考える落語家がほとんどである。立川志らくは、落語と演劇の違いについてこのように語る。

演者の表現方法が全く違うのだ。演劇は基本その役になりきる。メソッド方式ね。だが落語はなりきれない。感情移入せずリズムに乗せて語るのだ。で、ポイントでぐっと感情移入して観客の頭にイメージさせる。役者がやる落語の多くに違和感を感じるのは芝居をしすぎて落語ではなくなっている。[志らく 2017：69]

すなわち、落語家が感情移入をするのは、観客に噺の世界を想像させて、観客をその世界へ引きずり込む時だけだという。その感覚は、さじ加減が微妙な仕事であり、落語家が虚構と現実の境目で演じ、自分の意思でその虚構と現実の間で行き来していることを意味する。これは近松の「虚にして虚にあらざ實にして實にあらざ、この間に慰が有たもの也」に通じるものであろう。

明治以降に圓朝に象徴される写實的に噺を演じる落語家のことは「本格派」か「正統派」、それ以外の落語家が演じるものが「邪道」と呼ばれるようになったといえる。しかし、本格派の落語家が提供する写実性というのは、具体的に何をさしていたのだろうか。明治時代に本格派の落語家として、もっとも人気を博したのは圓朝の弟子、橋家圓喬であったが、圓喬の写實的な落語について、小説家の志賀直哉は次のように語る。

蓑を着て雪に降られた旅人が、蓑をとる様子なんかはね。そりゃほくらも、非常にうまいと思った。それを聞いた季節がね、冬じゃないんだよ。寒いときじゃないんだけどもね、雪のね、あれなんかちょっと、寒い感じがするんだよ。[志賀 1999：203]

このように、落語における写実性とは、その世界をリアルに細かく描く時のテクニックである、といえる。また、落語家を指導できる立場であった劇作家の久保田万太郎は、落語の写実性に非常に厳しい姿勢をとっていた。そのような意味において、久保田から直接指導を受けた桂文楽の下記のエピソードも興味深い。

中洲のお茶屋で「愛宕山」をやりましたときに、「あの山へ上がる所で、あの幫間は、からだは大へんくたびれているけれど、右手の扇はくたびれていないね」という注意でした。それからいろいろ研究をしまして、その次に先生にお目にかかったとき、また「愛宕山」を聞いていただきましたら、「直ったよ。だが、もっと疲れててもいいよ」とおっしゃいました。[文楽 1992: 281]

このように当時の、とりわけ江戸落語は写実的に演じなければならないものであり、そういう演技を第一としない落語家が高く評価されていない雰囲気があったようである。一方で、落語における写実性を重んじる姿勢や伝統が、落語を演じる上で今も重要な表現方法として用いられている。師匠の柳家さん喬から稽古を受けている柳家さん市（現在・柳家喬之助）の映像が収録されているが、落語の演技性において、写実性が現在においてもいかに重要な要素としてあることを示す一例である。

さん市 うまそうだな（蕎麦をすする音をし、どんぶりを手に持った演技をする）
さん喬 ちょっと待って、お前が何食っているか分からねえよ。
さん市 はい。
さん喬 あおう、なんだね。どんぶりの上に箸がおいてあるんだから。
さん市 あ、はい。
さん喬 どんぶりだけ持って、箸だけ持ってっておかしい。
さん市 はい。
さん喬 どんぶりを「じゃあいただくよ」ってもらったら、それでもってまず箸をちゃんと見なきゃ。割り箸を（口で）こう割って。それから香りを嗅ぐも何もないけど、やっぱり良い匂いだねみたいのがあってさ。
さん市 はい。
さん喬 で、蕎麦でもいきなり食っちゃだめだよ。こうやって多少は蕎麦をかきますだろうが、自分で。
さん市 はい。
さん喬 それでフーフって（息を吹きかけ、蕎麦をすする演技を見せるさん喬）。食う時に、なんて言うのかな、まあ音をね、出すことは結構難しいんだけどね。
さん市 はい。
さん喬 その汁と蕎麦と両方ね、一緒にずっと中へ入っていくような。何ったらいいのかな。水っぽいたら変な表現かもしれないけど。その汁も入っていく音も、
さん市 はい。
さん喬 できるように訓練しないとだめだな。

さん市 はい。[田中 1995]

この事例からも分かるように、蕎麦を食べる際のどんぶりや箸の持ち方や蕎麦をすする仕草においても写実的な要素が教えの基本となる。同じく、落語の写実性を重視する落語家であった7代目立川談志は、落語のリアリズムに関して「感情の奥の感情を表現」[談志 2009：66] することとしている。また、談志が落語を「人間の業の肯定を前提とする1人芸である」[談志 2009：66] と定義したことも有名である。談志が言う「人間の業」とは、

飲んではいけないと解っていながら酒を飲み、「これだけはしてはいけない」ということをやってしまうものが、人間なのであります。[談志 2002：16]

である。つまり、談志が落語の形式的な写実性というよりも、「人間描写が上手い」ことを落語の条件の一つとしていた、といえる。ところで、談志は枝雀の落語に関して「俺は、枝雀をうまいなと感じたことはないんですよ。もっとも見方が違う」[談志 2012：191] と述べていたが、談志が条件としている「人間描写が上手い」ことは、枝雀が考えた落語にも共通するものである。落語が描くものについて枝雀は次のように述べている。

私なんかによしとするのは、あまり政治的なところへ矢印を向けたりなんかしないで、いわゆる根本の人間というものの、今お話ししたような逸脱なぞをわざとやってはそれを是正して、「ああ、人間でしょうのないもんやなあ、けど自分にもそういうところがあるなあ」というあたりですね。[山本 1993：100]

このように談志と枝雀は、結局は、同じようなこと「人間を描くことの重要性」を主張しているようであるが、談志は基本的には写実的に演じられる「文学と握手した落語」[江国 2005：215] を愛し、「落語が大衆演芸だと錯覚された時に落語の持つ本当の良さは失われ、そして落語の墜落がはじまったのだ」[談志 2002：252] と述べ、笑いが重視される枝雀の落語のような風潮を評価しない姿勢であった。

3.3 枝雀の演技性

枝雀はキャラクターが躍動する「落語のマンガ化」を推し進めている落語家ではあったが、写実性や人間描写を重視しなかったことは決してない。たとえば、枝雀が演じた落語には『親子酒』、『かぜうどん』、『住吉駕籠』、『一人酒盛』など、酒飲みが登場する噺が多いが、こういった噺に出てくる酔っぱらいの演じ方について枝雀が次のように述べている。

第一に、ロレツがまわらなくなる。

第二に、ものがはっきり見られなくなるので、その分だけ逆に一点を時々ジーッと見つめようとする。

第三に、自分の体の力が脱けていくわけですから、重力に従って姿勢が低くなっていく。[枝雀 1996：73]

このようなテクニックを用いて、枝雀が人間描写を重んじる演技を行うように心がけていた。また、たとえば『蔵丁稚』という噺では、子どもの可愛さ、薄暗い場所が怖いという子どもの心理と、そこで用いる子どもらしいセリフなど、噺を忠実に演じる枝雀の姿があった。『蔵丁稚』の芝居の個所について枝雀は次のように語っている。

いっぺんは聞き手を芝居の世界へひっぱり込んで、それでまた元の噺の世界へ戻すようにしなければいけないのだ。(中略)つまり、いつも噺家の姿しか見えていないようではいけないので、いったんは芝居を観ているような幻覚をおぼえてもらわなければいけないわけです。(中略)やはり踊りの部分も一応ちゃんとそれらしい振りをせんとそれこそしゃれにならないと思います。[枝雀 1996: 80-81]

すなわち、正統派から見て邪道と思われるようなオーバーアクションを取り入れた枝雀落語においても、落語の「演劇性」は、たんなるテクニックというよりも、観客を虚構の世界に入り込ませるための武器であると言える。その武器は器用に使われることによって登場人物が絵で浮かんでくる演劇的な空間を可能とする。一方で、枝雀落語における演劇性とは、観客に無用な緊張を与えないものでなければならなかった。枝雀は『首提灯』という噺について次のように語るが、落語における写実性について手がかりとなる内容である。

昔、このネタを演ってますと、首が溝へ落ちたのを胴体が手探りで捜すくんだりよく受けていたのですが、最近あまり受けなくなりました。なぜだろうかと考えたんですが、どうやら「首がちぎれてごろごろ…」という「ちぎれて」という表現が、聞き手の心にひっかかるように思うのです。(中略)要するに語調が強くなりすぎたんでしょう。それで、今後しばらくは「首がちぎれて」ということを言わずに演ってみようと思います。こんなネタこそ、この部分によけいなリアリズムはいらん生々しさを感じさせるマイナス要素でしかありません。[枝雀 1996: 73]

すなわち、枝雀は、観客に緊張を与えるような演技を、余計なリアリズムとして考え、そういった生々しい写実性を避ける傾向があった。やはり、虚構と現実の間を行き来するような落語を提供した枝雀は、写実性を重んじる姿勢をとっていても、哲学者の福田定良の言葉を借りるとすれば、「芸事に専念する専門家」ではなかった。「落語のおかしさは、落語家と客の不自然な人間関係のおかしさに由来する」と指摘する福田は、「芸を高めることは、観客の噺への参加を看過し、芸事に専念する専門家の芸をつまらないものにした」[福田 1973: 72]としている。

同じく、人情噺と芝居噺が、落語の演劇への傾斜を強めたとする榎本滋民は、「いかに巧緻をきわめても、むしろ、つきつめて演じれば演じるほど、演者は深いむなしさに襲われるだろう。時流に投じて歓迎はされても、演劇性への傾斜は、語り芸本体の衰弱現象だったからである」[榎本 1998: 89]と述べている。落語は、芸事に専念しながらも、観客との関係を作りたいがために写実性にプレーキをかけるような劇的空間を提供するものではないだろうか。

まとめ

演劇とはどういうものであるのか明確に定義することは難しい。演技をするという大きな枠組みの中の全てを演劇の種類として考えている人もいれば、語りを含めた登場人物を演じることを演劇と考える人もいる。どこまでを「演劇」として考えるかは、長年蓄積され、継承されてきた技巧を吸収する文化とその文化を進化させた人間によって異なる。しかし、演劇は芸術作品や文藝作品の登場人物を演じるものであるというスタイルとして考えるとすれば、落語も独自の発展を遂げた立派な演劇である。たとえ完全に役になりきることがなくとも、あるいは虚構と現実の境目で演じるという独特な表現方法であっても、その行為を介して観客を嚙の世界へ引き摺り込める力があるならば、落語はそのスタイルが西欧からも注目され、研究され、真似されるべき演劇の一種である。

落語における写実性は、落語家が劇的な写実性を用い、感情移入をして観客にイリュージョンをかける時に必要不可欠なテクニックである。落語家が感情移入できる写実的な演技がないからには、観客も落語の世界に入り込まず、舞台（高座）で語る一人の演者の姿を見るしかなくなる。語るのみであれば、それは落語でなく、ストーリーテリング (storytelling) なのである。落語の海外公演の際に、しばしば落語は日本のストーリーテリングとして、またはジャパニーズ・シットダウン・コメディ (Japanese Sit-down Comedy) として紹介されることがある。しかし、落語は長い歴史を得て、ほとんど登場人物の会話で成立する、ストーリーテリングの枠組みを越えた演劇である。

言うまでもなく、落語は演技者の個性や観客の存在を無視する戯曲の絶対化を勧める近代リアリズム演劇の性格を持っていない。参加型演劇を提唱したブラジルの演出家であるアウグスト・ボアールは、舞台から客席へと一方的にストーリーが伝達される西洋の演劇を批判し、観客のことをスペクタクター (spect-actor) と呼んでいる。ボアールが言うスペクタクターとは、「自分の気に入らないように劇のストーリーが進んだ場合は、いつでも劇に介入し、劇の進行を変えることができる」[須崎 1999: 431] 観客でもあり演者でもあるような存在のことである。つまり、ボアールにとって演劇とは共同制作芸術であるが、その点、落語の場合も同様なことが言える。落語家はその独特な表現方法によって観客の反応を察知し、その反応を嚙の世界の中に反映させることで、観客を作成のプロセスに参加させるのである。もちろん、ボアールが言うスペクタクターには、社会的な批判も含まれているが、観客と一緒に同じ面白みを共感できる空間を提供する意味で、落語と共通する演劇のあり方であるのではないだろうか。

落語は、想像している方がより美しさを味わえる「幽玄」、想像の余地を与える「余白」の美意識を持って、写実的な演技を用いながら虚構と現実の境目で演じられる。その何もない高座は想像力さえあれば、むしろ写実を越える大きな自由を与える舞台である。

〔参考文献〕

- 青木孝夫『近松の〈詩学〉について：「難波土産」冒頭のテキスト読解に即して』藝術研究、1989年。
市川明『リアリズム演劇とは何か』演劇学論集 日本演劇学会紀要 38巻、2000年。

- 井上勝志『傾城吉岡染』文学史研究 (32), 1991年。
- 江国滋『落語手帖』筑摩書房, 2005年
- 榎本滋民『古典落語の力』筑摩書店, 1988年。
- 小島貞二『古今東西噺家紳士録 寄席一五〇年』[CDROM] エービービーカンパニー, 2000年。
- 桂枝雀『桂枝雀のらくご案内』ちくま文庫, 1996年。
- 桂米朝『落語と私』文春文庫, 1986年。
- 桂文楽『芸談 あばらかべっそん』筑摩書房, 1992年。
- 加藤徹『宗教から初期演劇へ 中国演劇を中心に』(演劇と映画) 京都・晃洋書房, 1998年。
- 河竹登志夫『続比較演劇学』南窓社, 1974。
- 熊谷孝『近世演劇における写実の限界』, 古典研究, 雄山閣刊 4-4, 1939年。
- 齋藤潤『歌舞伎女形の芸におけるボディラングエイジについての考察』舞踊學 (第9号), 1986年。
- 志賀直哉「聖断 落語と自分」『志賀直哉全集 第十巻』岩波書店, 1999年。
- 須崎朝子『アウグスト・ボアールの演劇方法論の変遷に関する一考察』演劇学論集 日本演劇学会紀要, 37巻, 1999年。
- 田中吉史『絵画鑑賞における認知的制約とその緩和』芸術の認知科学 20(1), 2013年。
- 田中章夫『江戸落語』, 制作・TVC 山本, 佐川急便グループ, 1995年。
- 立川談志『談志最後の落語理論』梧桐書院, 2009年。
- 立川談志『立川談志遺言大全集 11 落語論 立川流落語論』講談社, 2002年。
- 立川談志『談志名跡問答』扶桑社, 2012年。
- 親跡峻『日本美の再考／間の芸術とイメージ』新潟県立近代美術館研究紀要 (第3号), 1998年。
- 中村昌弘さんのインタビュー, 千葉商科大学にて, 2020年1月7日に実施。
- ベルトルト・ブレヒト『演劇論』小宮曠三訳, ダヴィッド社, 1963年。
- 別役実『別役 実の演劇教室 舞台を遊ぶ』白水社, 2002年。
- 福田定良『落語としての哲学』法政大学出版局, 1973年。
- 堀井健一郎『落語論』講談社, 2007年。
- 宮島弘道「女子美術大学 第一回ドロウイングシンポジウム発表報告書」2016年11月26日。
- 柳田国男『口承文芸史考』講談社学術文庫, 1983年。
- 矢野誠一『落語とは何か』河出書房新社, 2008年。
- 山上浩嗣『デイドロ「サロン」抄訳 (1)』大阪大学大学院文学研究科紀要 56, 2016年。
- 山本昌男『桂枝雀 高座のトピカ「反構造としての笑い」』NTT出版, 1993年。
- Fred S. Kleiner『Gardner's Art Through the Ages: A Concise Global History』WADSWORTH INC FULFILLMENT, 2008年。
- Julian Hunt『London's Environment』Imperial College Press, 2005年。
- O'Hare, D.『Individual differences in perceived similarity and preference for visual art: A multidimensional scaling analysis』Perception & Psychophysics, 20(6), 1976年。
- 法相宗大本山 興福寺 <http://www.kohfukuji.com/property/cultural/111.html> (2019年12月1日参照)

林宗一郎の公式サイト：<http://hayashi-soichiro.jp/howto>（2020年1月17日参照）

柳家さん喬『CD 柳家さん喬 17』Sony Music Direct, 2017年。（<https://tower.jp/item/4477833> / 柳家さん喬 17-浜野矩随-三年目-百川-掛取萬歳。（2020年1月17日参照）

（2020.1.20 受稿, 2020.3.12 受理）

〔抄 録〕

落語は日本の伝統的風土から登場してきたものであり、「芸能」という枠組みで論じられていることが多い。しかし、「演じる」という行為を介して、観客に何らかの感興を催させることを目的とする落語は、演劇的な虚構世界を必要とするのであり、写実性を重んじる姿勢やその他にもたくさんの演劇的な要素を持っている。これは人情噺と怪談噺を演じる落語家の特徴として浮かび上がると考えられているが、落語のジャンルを問わずその特徴が全ての落語家に対して言えるはずである。独自の芸風でキャラクターが躍動する「落語のマンガ化」を推し進めていたとされている故・2代目桂枝雀も、落語の世界における「情景描写」「人物描写」「心理描写」など、写実的な描き方を重視しなかったことが決してない。

本研究は、独自の表現方法を持って高度に発達してきた落語を、写実性を必要とする一種の演劇として考えることができるのではないかと考察したものである。従来 of 芸術と演劇における写実性とその分野での議論を踏まえながら、そして日本の伝統的な芸術と美意識を足がかりに、演劇としての落語における写実性を浮き彫りにすることを目指す。