

京都芸術大学 舞台芸術研究センター 紀要

研究論文

土子笑面『話術新論』と三遊亭円朝

宮 信明（京都芸術大学）

土子笑面『話術新論』と三遊亭円朝

宮信明

はじめに

土子笑面『話術新論——一名講談落語の論』（哲学書院、明治22年、以下『話術新論』）は、表現行為としての話芸を考察の対象にした初めての試みであった。もちろん、江戸期においても、考証随筆や噺本の序跋等なかで、講談や落語について吟味されることがなかったわけではない。しかし、それらは演者やその人物の経歴、演じられる場としての寄席、演目の種類や特徴について検討することが専らであり、話芸そのものを考察した言説として自立性が保たれることはなかった。そうした状況において、笑面は、講談と落語をまとめて、「話術」という包括的なジャンルを新たに設定するとともに、話術について語るための用語や理論、方法を提供したのである。

著者の土子笑面は、銀行家、経済学者の土子金四郎（元治元年—大正6年）。笑面は号。旧幕臣土子豊憲の次男として江戸小石川に生まれる。明治17年、東京帝国大学政治理財学科を卒業。大蔵省に出仕し、次いで東京高等商業学校（現・一橋大学）教授となった。22年にはアメリカへ留学、24年に帰国した後は、日本銀行及び横浜正金銀行ロンドン支店副長として勤務。30年には横浜火災海上運送信用保険会社の創立に関わり、副社長となる。明治25年から44年にかけて東京専門学校及び早稲田大学で経済学関係の講義を受けもつとともに、井上円了と哲学書院を経営した。著書には『経済学大意』『銀行実務誌』『外国為替詳解』などがある。東京大学では坪内逍遙の1年後輩にあたり、笑面の経

営する私立夜間学校で逍遙が英語や歴史を担当するなど、二人は親密な関係であった。逍遙の小説『細君』（明治22年）は、笑面が熱海で聞いた話に材を得たという²。

本書『話術新論』も「去年の夏、春の屋ぬしと共に京のあたりへ赴きし折」、「ぬしと小説、落語の事共かなりあひしが、是より京にいたりて、しばしがどのやどりに折々は話の論いで、小説と性質の異なる点をかたり、難易のある処を弁じなどしたり³」と「序」で述べられているとおり、関西への旅行中に逍遙と交わした議論が、その執筆のきっかけとなった。逍遙の紀行文「再遊京浪花」（『逍遙日記』明治二十一年の巻）を繙いてみると、7月26日に「更に落語改良の話に移り 大に笑面を説いて一派の話しの風を開きたまへとす⁴、む」、31日に「笑貞落語改良論の案を草す⁴」とあり、『話術新論』誕生の秘話を知ることができる。本書の2年前に上梓された『洒落哲学』（哲学書院、明治20年）もまた、熱海に遊んだ際に「春のやの主人も亦宿りを同うし」、「洒落の種類などを説きたりき」と、逍遙との交友から生まれた著作であった。

明治22年4月17日の『読売新聞』朝刊に打たれた広告でも、「文学士土子笑面君戯著 文学士春のや隴君評註」と並記されているように、『話術新論』は、笑面と逍遙の親しい関係性の上に成り立っている。そのため、これまでも『話術新論』には、小説は美術なりと喝破した『小説神髓』の主張がその下敷きにある⁵。とか、「土子が展開している議論が様々な点で逍遙の『小説神髓』以来の評論活動から影響を受けていることにはつきり示されている⁶。」と、逍遙が笑面に、あるいは『小説神髓』が『話術新論』にいかなる影響を及ぼしたのかについては、しばしば論じられてきた。だが一方で、『話術新論』における笑面の用語や理論が詳細に検討されることはなかったのではないだろうか。

本稿では、このような問題関心のもと、「其の坐談に長じ演説に巧みなるは言はずもがな、落語は優に三友派の真打の壘を摩す可く講談は本職をして後に瞠若たらしむるものあり⁷」と評された土子笑面の『話術新論』について考察する。さらに、その行文から浮かび上がる三遊亭円朝の高座振りを検証することで、『話術新論』

の理論と円朝の話芸との関わりについても明らかにしたい。

1、「緒論」と「話術の定義解釈」

まずは『話術新論』の全体を俯瞰しておこう。

「序」では、「たゞひとり講談落語の事を論じて楽しむ者」である自分が、「今日の落語の改良すべきかどく」について、「なほ少しく精しき論をあらはさんものを」とひそかに考えていたところ、「此のごろ聊かの閑ありしを以て」、「おもひいでたるまゝ」に綴ったのが本書である、とその刊行の経緯が語られている。

本論は三章からなる。大雑把に分類すると、第一章「緒論」と第二章「話術の定義解釈」が理論編、第三章「話術の法則」が実践編ということになるだろうか。いずれにしても、非常に包括的な視野から論じられていて、明治期はもとより、昭和も戦後に至るまで、これほど総合的な話術論が書かれることは、ほとんどなかった

といつてよいだろう。

第一章の「緒論」では「稍々もすれば猥褻に陥り残酷に過ぎ、風化に不良の影響を及ぼすもの」が多く、「或は首尾相応せず、或は大体の精神に取るべきもの少なき等、種々改良を要する点」があり、それは「根本の理論に暗く、たゞ浅薄なる耳目の感覚にのみ汲々として技芸の進歩を図りしに拠る」と、話術には理論の欠けていること、それゆえ種々の改良を要することが指摘される。次に講談と落語の歴史を遡及し、講談は元来武張った芸能で、大軍の合戦や勇士の闘争、議論、評定などの「勇壮活発壯嚴廣大」は落語の及ぶところではないが、婦女老若の言葉を使い分け、細やかな人情を描出する術には貧弱であるという。反対に、落語は「勇壮活発」とはいかないものの、言葉で人の性質を描き分け、感情を深く穿ち、また軽妙な滑稽にいたっては専売で、講談はおろか諸芸のうちでも比類を見ない、とその特徴を弁別してみせる。とはいえ、笑面は「今日の実際にても、やはらかき筋の事は、講談師にも落語家の如き所あり。かたき筋の事は落語家亦講談師に

類する風なきにあらず、「近頃に至りては、一層講談落語相近寄りたり」と、それぞれの距離が日ごとに近づきつつあるとも述べている。

固^いと講談とは書き物を前におきて読しものにて、今日にても講談をよむと称し、はなすとは云はず。落語は固と即座に面白味あることを話したりしものにて、書き物をよみしにはあらざりき。然るに今日は講談師も読まずに話し、落語家もまとまりたる歴史、小説ものなどをつづけて述べ、只かたきとやはらかきとの区別はあれど、読むと話すとの区別は薄くなれり。

「講談落語の論」と、講談と落語が並置されているにもかかわらず、「書き物を読むと之を基として話すとは、味に於て大に差あり。故に、己は話す方より見て話術と称する也」といい、「己が話術と称するは、今日の所謂落語のみを指すにあらずと知るべし」と注意喚起されていることから、笑面が講談よりも落語を嗜好／

志向していることは明白だろう。ただ、「真に人の性質を写し人情を感じしむるものなれば、己は話の筋、話の場合により、講談落語を併用して愈々美妙の味を出し、美術の美術たる所とならんと信ずるなり」と、講談と落語それぞれの長所を相乗することで、聴衆に「一層美妙の感覚を惹起すべし」と主張している。

ここで注目すべきは、やはり講談と落語を「美術」のひとつとして位置づけようとしていることだろう。これは、「話術」に「美術」＝「芸術」として市民権を与えようとした最初の試みであった。話術や美術、ましてや芸術の概念が自明ではなかった時代に、話術というジャンルを作り、そこに講談と落語を分類するのみならず、それらを美術＝芸術の概念に適應させることが、いかに例外的な行為であったのか。もちろん、それは「今日世人の喋々する美術の如きは、即ち善良なる娛樂の一途ならんと信ずるなり」であるとか、「実にたゞ三寸の舌を基とし、半身の動作を加へて衆人を感じじめ、美術的の娛樂を与ふるは、一種美妙の術といふべし」といった発言からも明らかなように、講談

と落語を老若男女が楽しめる「娯楽」に改良しようとする姿勢も含め、『小説神髓』の模倣にほかならない。しかし、より重要なのは、「然れどもみだりに理論に走らせて実際にはまらざるは、勞して功なく、或は反て折角の技芸をして無味の地に陥らしむるにいたるなきを保せざれば、實際の技芸と相調和せんこと、素より望ましき事なり」と笑面が強調するように、当時の話術の状況を克明に観察分析した上で、その現状を踏まえ、可能なかぎり実践的に議論を展開しようとしていることだろう。

江戸期の講談や落語をめぐる言説としては、第一に、山東京伝『近世奇跡考』（文化元年）や初代三遊亭円生『東都噺者師弟系図』（天保7年）、仮名垣魯文、山々亭有人合輯『粹興奇人伝』（文久3年）など、演者やその経歴について記したものの。第二に、喜多村信節『嬉遊笑覧』（文政13年）や喜田川守貞『守貞謾稿』（嘉永6年）など、演じられる場としての寄席を対象としたもの。第三に、式亭三馬『落話会刷画帖』（文化12年）や前出『守貞謾稿』など、演目の種類とその特徴について綴ったもの。

第四に、喜久亭寿暁『滑稽集』（文化4年）や笑福亭松光『風流昔噺』（万延2年）といった演者の残したネタ帳などが、主なものとして挙げられる。

これら江戸期の好事家による考証や見聞、演者による系図などの資料を収集し、さらにみずからの調査を加えて、その集大成と目されるのが、関根只誠『只誠埃録』（原題「誠埃只録」）である。明治29年より順次刊行された『古事類苑』『楽舞部二十三』の落語講談の項目は、『只誠埃録』を原拠にしているが、その編纂には只誠の長男正直が携わった。また、次男の黙庵も父の遺産を受け継ぎ『江戸の落語』（服部書店、明治38年）を書き上げ、その後、大正13年には、講談の記事を付した名著『講談落語今昔譚』（雄山閣）を上梓している。

江戸期から続くこれらの言説を概観してみると、その多くが講談や落語といった芸能そのものよりも、演者やその系譜、寄席という場、演目の種類とその特徴について関心を払ってきたといつてよいだろう。それは、講談や落語がいかなるパフォーマンスであるのかよりも、どのような演者がいたのか、どのような場で

演じられていたのか、どのような演目があるのかに目を向けてきたのである。このような視野から見れば、話術というジャンルを作り出し、それを美術Ⅱ芸術の言説によって意義づけること、しかもそれをできるだけ実践的に行うことが、いかに特殊で、同時代の言説から隔絶した営みであったかは明らかだろう。

次に、第二章「話術の定義解釈」を見てみよう。この章は、「話術とは、事件と人物とを美術的に口述するものをいふ。是れ己が話術の定義なり」と、話術を定義するところから始まる。続けて、事件とは「天変地異より、場所の景況、動植物の作用、天気時候等に至るまで総て自然に出でたる事」及び「孝行、忠行、恋愛、滑稽、闘争等総て人の行為に起りたる事一切を包含」するもので、人物とは「人の性質心情を指すものにて、善人、悪人、荒き人、優しい人、意地の悪き人、卑劣なる人、大胆なる人、臆病なる人等、千差万別の人柄をいふ也」と、事件と人物の定義が示される。さらに、美術的とは「よく事件と人物とをいひあらはし、聞く

人をして美妙の感覚を起さしむ」謂いであるという。もつとも、「抑も美とは如何なるものか」という問いに對しては、「今日美の論一定せざるに当り、短才を以ていかでかよく之を説明するを得ん」と明言を避けつつ、「強ひて是れを俗意に直さば、面白くともいふべき歟^か」と捻り出しているのは、ご愛嬌といったところだろうか。最後に、口述とは「通常の言語の如く直接に口頭にて物いふ義」であり、小説や浄瑠璃、演劇といった「事件と人物を美術的にあらはす」ほかの表現とは、「全く離れたる所に美味を出したきものなり」と差別化を図っている。また、話術は必ずしも仮作する必要はなく、もとより双方に巧みであればそれに越したことはないが、「純粹の話術としては、単に口述の方のみを探るべき」であると、論点を事件と人物をいかに口述するかの問題に絞り込んでゆく。

笑面のこうした論理が興味深いのは、「人の性情のみ写して事件を美術的に口述する事あたはざれば、未だ完全なる話術といふことあたはず」、「然れども又事件のみを口述して人物を口述せざるも不完全なり」と断

言していることだろう。仁木弾正の刃傷と政岡の飯たきを例に挙げ、「弾正の刃傷は其の姦惡の性情より起り、政岡の飯たきは其の忠義の性情より出でたる者」であれば、同じように刃物で人を傷つける場面であったとしても、「刃のするどさ、立廻はりの様子、飯たきの道具立、取りまはし等、如何にも真に迫るやうに」感じさせるとともに、「其の中におのづから弾正の姦惡なる性情と政岡の忠義なる性情とをあらはさざれば、真に美術とはいひがたし」と説いている。笑面は、話術が口述する範囲を視覚に訴える形態や色彩、つまり人物の様子や行動、環境や時代といった外面から、人の性質や心情といった内面にまで、その表現を拡張、深化させようとしているのである。「単に人の行為のみを述べるは、形のみにして精神なし。此の精神は、即ち人物にして之をあらはすこと頗るかたし」と主張する笑面について、評註者の逍遙は、本文の欄外で次のように評している。

朧云、落語講談に人柄をあらはすべしと論ぜし

人、未だ昔よりあるを聞かず、実に笑面君を音頭取となす。勿論知らず識らずの中に上手の話術家は人柄をもあらはせしかど、道理を知りしものは絶えて無からん。此論出て話術も美術中のものとなるべし。

逍遙が述べるように、講談師や落語家のなかにも、無意識のうちに、内面を浮かび上がらせることに成功していた演者もいたにちがいない。ただ、そのことを話術の理論として初めて言語化したのが、笑面の『話術新論』だったのである。たしかに、それは逍遙が作り出した「外に現る、外部の行為」／「内に藏れたる内部の思想」という二分法（『小説神髓』）と、「内に藏れたる内部の思想」の表出をもつて美術＝芸術の根拠とする発想に拠っている。しかし、「友大に笑ひて、物語せんと申さるゝ程に、耳を澄し聞居たれば、思ひの外戯言也、さやうの事を咄とこそいふなれ、世の噂にもまことしからぬ儀を人のかたれば、夫ははなしにこそあらめといふにても弁へしられよかし、ものかた

りとは出書正しき事をいふなるべし」という『噺物語』

(延宝3年)の有名な序を引くまでもなく、はなし(咄・

噺)Ⅱ落語は元来「戯言」であり、「まことしからぬ」

ものであった。また、講談は軍書講釈がその源流とは

いえ、「講釈師見てきたような嘘を言い」という川柳か

らも明らかなように、史実をもとにしながらも大胆な

脚色を加えていくものだと思われていた。そのような

信憑性の低い講談や落語においても、笑面は、外面

だけでなく内面までをも精緻に描出すること、すなわ

ち「事件と人物とを美術的に口述する」ことを求めた

のである。

では、それはいったいどのようにすれば可能なのだ

ろうか。次に、第三章「話術の法則」を見てみよう。

2、「話術の法則」

第三章「話術の法則」では、第一章、第二章を受け

て具体的な改良案十二ヶ条が並ぶ。まずは、それを列

挙しておこう。

第一 話の地は平語を以てし、人の言語は其の人

相当の語を以てすべし。

第二 言語を修整し適宜の形容潤飾を加ふべし。

言語の音調に注意し一調子に流れざるを要す。

第三 言語と共に適宜半身の動作を加ふべし。

第四 話中の人の言語及び話術家の動作等にて事

第五 件をあらはすに足るものは、殊更らに地語

を以て之を述べべからず。

第六 人の容貌、所の有様等を顕はすには、場合

により疎密適宜に有の儘を述べ、漠然たる

形容を以てすべからず。

第七 漫りに猥褻、野卑、残酷等の事、及び話の

筋勧悪の恐れあるものを述べべからず。

第八 滑稽洒落等は臨機応変なるを要す。

第九 愁嘆鬨争等を述ぶるに際し、漫りに滑稽洒

落を混じゆべからず。

第十 引事其他枝葉にわたりて話の本筋を乱すべ

からず。

第十一 音曲、道具立を以て話を助くべからず。

第十二 次回に述ぶべき事を預め略述すべからず。

明治10年代後半には、「改良節」のお囃子に乗って古い様式を刷新し、新時代に適応したものを作り上げようとする改良運動がさまざまな方面で流行した。演芸界においても、演劇改良会や演芸狂風会が設立され、その機運のなかで著された『話術新論』は、「演芸矯風会の会員にあらず」、「改良演芸会の株主にもあらず」とはいふものの、笑面の講談や落語への愛情、それゆえ話術をよりよい美術＝芸術へと改良しようとする熱意に溢れている。それは改良案の第七において鮮明に打ち出されているが、その意味で、ここは笑面がもつとも露骨に当時の文明開化イデオロギーへの自己同定を試みた箇所だったともいえるだろう。

一方、第三章の冒頭で「事件と人物とを美術的に口述せんには、此くすべし、此くすべからずと指示するものなれば、単純なる一篇の空論とは異り」と明言す

るように、言葉の運用や音調、動作以外の、より詳細な技術論を「此くすべし、此くすべからず」と展開しているのが、第五から第十二の改良案である。「兎に角く愁嘆場としては、どこまでも真面目に行くべし」（第九）、「本筋は乱れざる様に立て、聴聞者をして如何にも面白き話也とおもはしむるを要す」（第十）、「俗受や物数寄の為に話の本体を失ふが如きは、真の話術家のなす所にあらず」（第十一）、「次回の話の大意を一寸述ぶるはよろしからず」（第十二）等々、それらは実践に応用できない空疎な理論であってはならないという、笑面のゆるぎない意志のあらわれにはかならない。なかでも、注目されるのが、第八の「滑稽洒落等は臨機応変なるを要す」だろう。

江戸明治期の庶民にとって寄席は、近隣の人びとが普段着のまま、下駄掛けで通う日常的な娯楽の空間であった。湯屋や髪結床とならぶ町内の憩の場、社交の場だったのである。徒歩圏内に住む庶民たちが集い、やがて、いわゆる「常連」が形成される。彼らは互いが顔見知りだっただけではない。寄席の心理的にも物

理的にも小規模な空間は、演者と聴客の間にも親密な関係性を作り出した。講談や落語といった寄席演芸は、客の嗜好や欲求、経験などに呼応しつつ磨かれてきたのである。笑面という話術は、その時その場所の演者と聴客が共に創り上げる、まさに「共創造」の産物であった。こうした寄席及び寄席演芸の特徴を知悉した上で、笑面は次のように述べるのである。

聴聞者の種類を考へ、子供多くば子供に分りやすい滑稽洒落を用ゐ、老人ならば老人に向きそふなるものを採るべし。その他、席の有様、世間の関係等、兎に角聴聞者の如何にもと心に感ずる所をとりて、滑稽洒落等を用ゐべし。

この言葉は、「芸人に上手も下手もなかりけり行く先々の水に合わねば」という格言を想起させるだろう。逍遙は『話術新論』について「実施を専一にして説明ありしは、思ふに本篇の目的にも叶ひ、世を益する事多かるべきか」と評価したが、現場を蔑ろにし、政治

的な関心のみで議論が一人歩きしてしまいがちな演劇・演芸改良運動とは異なり、『話術新論』が独自の価値を有しているのは、理論を提唱しながらも、つねに講談や落語が演じられる場を志向するという、笑面のこのような姿勢ゆえにはかならない。

さて、駆け足で第六から第十二までの改良案を確認してきたが、先に述べた江戸明治期の講談や落語をめぐる言説を考慮に入れば、笑面の提言のなかでもとりわけ重要だと思われるのが、第一の「話の地は平語を以てし、人の言語は其の人相当の語を以てすべし」と、第二の「言語を修整し（とくのへ）適宜の形容潤飾（かざり）を加ふべし」だろう。

笑面によれば、「話術の地の語は貴賤の別なきものを取るべしとなす也。是れ平語といひたる語の意味の一なり」といい、さらに平語とは「只に貴賤の別なき語といふ意味のみならず、平々凡々の人にも分りやすき」「通俗の語」であるという。ただし、第二の改良案で述べられているように、話術と称して美術を志向するからには、日常の「俗談平話」と同等であつてはならず、「美術的感情」を喚起させるために、地の文には「時々

幾分か形容潤飾を加へざるを得ず」と説く。もちろん、その際にも「成るべく広く用ゐられて分りにくからざるものを撰びて用ゐる」べきであり、「やたらに六つかしき語を用ゐてひとりよろこぶは、話術の本旨」ではなく、「畢竟話術の形容は、聴聞者の感覚を強よむるために用ゐる訳なれば、実際正物が世になくとも、聴聞者の心に感ずるものならば可なり」と、ここでも笑面の主張はつとめて現場主義的であるが、それはさて置き、話の地の文には平語を運用すべきであるとの見解を示した笑面は、登場人物の言葉つまり科白についても、次のように論じている。

大体話の地は平語を以てすべしといへども、話中の人の言語は必しも平語と限ることあたはず。素と人の言語は、其の人物をあらはすに最も密着の関係を有するものなれば、其の人物をあらはすに必要な丈の言語は用ゐざるべからず。即ち其人の用ゐべき語を使ふべし。

これは、講談や落語の地の文と科白の質のちがひについて、自覚的に言及した初めての例である。

地 演者Pの聴衆Qに対する発話 $P \rightarrow Q$

独白 登場人物xの発話 $P(x) \rightarrow Q$

対話 登場人物xのyに対する発話 $P(x \rightarrow y) \rightarrow Q$ 。

野村雅昭の発話分類を援用するまでもなく、表現形態としての落語が基本的には演者の地と登場人物の科白（独白・対話）の、いわば二重構造をもっていることは周知の事実だろう。演者による地の文で採用されるべき言葉と、登場人物の科白において使用されるべき言葉の差異という、いまや自明の理である対照関係を、いちはやく自覚的に峻別してみせたのが、笑面だったのである。もとより、これも逍遙の「俗言をもて物語の詞（物語中に現はれたる人物の言語をいふ）を写すは妨害なし。但し地の文にいたりては（我国の俗言に一大改良の行はれざるあひだは）俗言をもて写すべからず」（『小説神髓』）という考え方の受け売りにはか

ならない。とはいえ、この時期に、話術における地の文と科白を相関関係として捉え、それを実践的な技術論として提供できたのは、笑面をおいてほかにはいなかったのである。

江戸期の落語や講談をめぐる言説では、中川喜雲『私可多咄』（寛文11年）が「あるひは都人とかこち、あるひは鄙人をつくる。（中略）さればわかちめあざやかならねば、しかたはなしになんしける」と、登場人物を的確に演じ分けるために、しかた〓身振りをまじえる必要性を説き、石川流舟作・菱川師宣画『正直咄大鑑』（貞享4年）は、演出の技術について「それはなしは、忝かおち、式か弁説、三かしかた」と、話の面白さを結びで収斂させる技法〓おちとともに、巧みな話術〓弁説と、豊かな演技〓しかたの出来不出来によって、その可笑しきは左右される、とのすぐれた見解を示している。また、講談の読み方を指南した松寿軒『本読素人講釈』（天保6年）は、世話種の端物では、「はなしをするやうに、しかたをおもにして」、「田舎ものは、いなか詞をまね、又女はいかにもおんならしく」と、

はなし〓落語のように演じ分けることを推奨している。とはいえ、このような江戸期の言説では、話者による地の文と登場人物の科白に使われる言葉の異質性については、まったく意識されていない。

たしかに、登場人物の科白だけに注目してみれば、「力士はつよく、俳優はよはく、男は男らしく、女は女らしく」と人物の属性に相応しい言葉を用いるべきであるとする笑面の主張は、「田舎ものは、いなか詞をまね、又女はいかにもおんならしく」という『本読素人講釈』の認識とさほど変わらない。しかし、『話術新論』が江戸期の言説と決定的に異なるのは、「総じて美術といふものは、必しも尽く真に迫れるを取るとは限らず。大体事物の精神を写せば、枝葉の事は差のみ真に追らずとも美妙の感覚を惹起すに足るものなり」という不徹底性を容認しつつ、精神〓内面を写し出すという方法論を提供してみせたことだろう。

総て話中の人の言語を述ふる時は、話術家自身が其の人となりたる心にて、よく其の人の精神

をあらはす様に演ずること、実に人物をあらはすに於て大切此の上もなき事也。話術家たる者、深かく注意すべし。

笑面は、話者／登場人物、地の文／科白という二項関係に、平語／其の人相当の語という二分法を適用することで、話者の地の文と登場人物の科白との対照関係を顕在化させることに成功した。このことをもって直ちに、笑面は、それぞれの登場人物が科白を発することによって、ほかの登場人物との関係を築くとともに、その対話という関係によって個々の登場人物の精神Ⅱ内面を描き出していくという方法を獲得したのである、とまでは断言できない。だが、少なくとも、『話術新論』によって初めて話者／登場人物、地の文／科白という二分法が見出され、二分化された両者をどのように運用すべきか、という問題に目が向けられた、とはいえるだろう。と同時に、登場人物の内面をいかに表出するのか、という方法もまた模索され始めたのである。

3、三遊亭円朝と『話術新論』

演者を編年体的に羅列する通史とは異なり、「落語の改良すべきかどく」を理論として構築し、それを伝統的な話芸の世界に提供しようとした『話術新論』には、具体的な講談師や落語家の名前はほとんど出てこない。ところが、特別に或る一人の落語家の名前だけがよく登場する。そう、それが三遊亭円朝である。逍遙の旅日記「再遊京浪花」にも、7月23日の夜の出来事として、「笑面迫られて続話一席を演ず 予ははじめて笑面の話をきけり 世評子をあざむかず 女のこは色といひ 悪婆の様子といひ 総て円朝を得たる者なり」と記されている。前田愛が指摘するように、「円朝張りの続きものを演ずることができた土子文学士の落語改良論は、当然のことながら円朝の芸風がその規範に求められていた。」のである。

同時代の講談師や落語家のなかで、円朝ほど回想や見聞などの同時代資料が豊富に残されている演者はいない。とはいっても、『話術新論』ほどその芸を具体

的かつ論理的に分析した言説はないといってもよいだろう。当時において、例外的に話術の理論を構築することが可能であった笑面、その笑面によって捉えられた円朝とは、いったいどのような芸の持ち主であったのだろうか。『話術新論』の行文を辿ること、円朝の高座振りを検証するとともに、笑面の理論と円朝の芸との関わりについても見ておこう。

笑面が教えてくれる円朝の高座の様子は、そのいずれもが非常に興味深い。たとえば「円朝の如きは、中々に甘き事をいひ、知らず／＼本題へ引入るゝ事あり」と、マクラから本題への移行が上手く、気がついたら噺の世界へと引き込まれているという証言などは、笑面ならではの視点で、ほかに例のない指摘だろう。とはいえ、紙幅の都合上、そのすべてについて言及することはできないので、ここでは、話術における話者／登場人物、地の文／科白という二分法を初めて自覚的に説き明かした『話術新論』であればこそ、円朝が話者になる地の文と登場人物による科白に、どのような工夫を凝らしていたのかに注目してみよう。

円朝の話の面白き所は、第一に人の言語の音調巧みなる所にありといふも不可なからん。

改良案の第三「言語の音調に注意し一調子に流れざるを要す」において、笑面は「人物をあらはすには、人の言語を以て第一となす」と、登場人物を演じ分ける上で最も肝心なのは、その人物に相応しい言葉を使用することであるといいつつ、「話中の人の言語に至りては、音調の大切なこと此の上なかるべし」、「おなじ言語にても、其のいひかた音調にて人物に大差あるは、読者が日常の実験によりても明かならん」と、音調によつては描き出される人物にも大きな差が出ると論じている。さらに、登場人物の科白だけでなく、話者の地の文においても「事件の如何によりて夫れ相應なる音調に口述し、抑揚波瀾を生ずる様に注意すべし」と、音調がいかに重要であるかを述べ、「誰がはなしても筋はおなじなれども、下手が演ずるものと上手が演ずる者とは、音調の如何によりて面白味に大差あるなり」と、話術の出来不出来については「第一に音調の

巧拙に関するもの」と主張する。逍遙が「嗚呼古今の大家、此論を破るべき言葉はなきか」と口惜しがるように、音調は話術の「小説に優れる点」であり、円朝はその「音調」を極めて巧みに使い分けたという。

また、改良案の第四「言語と共に適宜半身の動作を加ふべし」においても、笑面は円朝の高座姿を次のように伝えている。

誠に円朝の話を眼を閉ちて聞くと円朝を見ながら聞^きとひきくらべなば、動作の必要あるをしらん。

笑面によれば、「事件と人物とを美術的に口述」するためには、「言語の修整、音調のみにては不充分」であるという。「話は聞くのみにあらず、多少話術家の身振りを見て面白味を覚ゆる」ものなれば、「言語と共に身振りをなし、聴聞者の感覚を強め」なくてはいけない。そのための動作とは、「話中の人の身体、手足、顔面等の作用はもとより、自然の事物の形容模様などを、一寸手先きにて示す等に至る迄で含蓄する」ため、身

振りではなく「広く動作とはいへる也」と補足しつつ、「ひとしくたゞ物いふのみにて動作なくば、如何に音調に巧なりとも、聴聞者の感覚薄すからん」、「動作の巧拙により人物をあらはすの巧拙ありといふべし」と、話者の地の文においても、登場人物の科白においても、音調とともに動作が大切であると説いている。そして、円朝はその「動作」にも巧妙であったという。

嘯月生の「三寸の舌尖にて、百人百種の人物を表わしもつて聴者を感じせしめし¹⁰⁾」や、山本笑月が「話中の人物がごとくその舌端に活躍して、一々その人を見るが如く息をつけぬ面白さ¹¹⁾」であったという円朝話芸の秘訣、つまり登場人物を演じ分けることにいかに優れていたのかについて、笑面はその印象を記述するだけではなく、「言語」や「音調」、「動作」といった視点から観察し、論理的に説明していくのである。さらに笑面は、話者の地の文についても次のように語っている。

円朝の話を聞きたる者は、其の語の使ひかた整ひ居るに驚かざるはなし。之を速記すれば、兎

に角く自然に文をなすに感ぜざるはあらず。己は円朝の話を以て尽く服すべきものとなすにはあらねど、今落語家中はいふに及ばず講談師中に至るまで、地語の整ひ居るは円朝を以て第一とすべし。

地の文は「平語」を、科白は「其の人相当の語」を使用すべきであると、話者の言葉と登場人物の言葉を峻別し、では、平語とはなんたるかといえ、¹¹「貴賤の別なき」、「平々凡々の人にも分かりやすき」言葉であるというのが、笑面の論じるところであった。また、平語でありながらも時と場合によっては、語勢に変化を与えるために、重言を用いないなどの「修整」を加え、「美術的の感情」を喚起させるために、「適宜の形容潤飾」を施す工夫が必要であるともいう。このような笑面の主張にもっとも適っていたのが、円朝の話術だったのである。

地の文における「ゲス」や「ナカ」の使用を「此の中に」、「ゲス」「ナカ」ノ両語は、今日の落語家が最

も多く使ふ語にして、最も野卑に聞こゆるなり」と禁じた際、笑面の脳裡にあったのは円朝の話術であったにちがいない。なぜならそれは、鈴木古鶴の「円朝は高座において使うことばも「なかと申して」「でがす」「でげす」などというような下卑たことばは、噺の中に出て来る下等な人物のほかにはいつさい用いなかつた¹²」という指摘とも相通じるからである。また、話術と称して、それを美術のなかに位置づけるためには、「よく場合を考へ、言語に注意し、之を速記すれば自から句をなし章を作り、ほどよき言文一致体の文として読み得らるべき様に口述すべきなり」と説いた時、笑面が想起したのもやはり円朝の話術であつたにちがいない。なぜなら、口演を速記するだけで、たちどころに言文一致の文章にも置換可能なほど洗練された地の文とは、正岡子規の「話そのまゝの筆記をして日本の文学となし¹³」という円朝評とも軌を一にするからである。

このように、笑面はみずからの理論を円朝の話術によつて裏づけた。あるいは、円朝の話術を規範として理論を構築した、というべきだろうか。円朝の話芸に

ついては、これまでも詳しく論じたことがあるので¹⁴、ここではその要点だけを掻い摘んで記しておこう。それは、地の文では「です・ます」という文末の敬体表現に代表される上品な東京語を使用するとともに、優れた演技力によって登場人物を演じ分けることで、話者と登場人物、地の文と科白の棲み分けを明確にし、話者の位相とともに個々の登場人物や彼らの作品世界の客観性までも担保するというものであった。岡鬼太郎によれば、こうした円朝の話芸は「兎に角話し方が新しかつた」という。それに比べて、同時代の四代目桂文楽や初代春錦亭柳桜は、地の文にも「ゲス」「ガス」「ナカ」を用いることで、「愛嬌のある、ノンビリしたる、聴いてゐて気の詰まらない続き噺」と評された。だが、この文楽や柳桜の話芸こそが「真の寄席の噺」で、円朝の話芸は「却つて邪道のやうに、江戸通達からは云はれても居た¹⁵」のである。

この鬼太郎の証言から明らかにするのは、円朝以前には、話者と登場人物の言葉を峻別する方法論はまだ芽生えていなかったということである。話者／登場人

物、地の文／科白、平語／其の人相当の語という二分法は、円朝によって発見され、実現されることとなったのだ。笑面が、話術における地の文と科白を相関関係として捉え、それを実践的な技術論として提供することができたのは、逍遙の理論と円朝の実践があったからにほかならない。たまたま笑面がその両者を関係づけたことで『話術新論』は生まれたという偶然性と、結局は笑面によってしか関係づけられなかったという必然性。話術という概念を創出し、それを美術＝芸術の言説によって意義づけること、しかもそれをできるだけ実践的に行うことが、いかに例外的なことであつたのかは既に述べたが、それを促したのは、いうまでもなく、『小説神髓』を中心とした逍遙の理論であり、『怪談牡丹燈籠』などによって示された円朝の実践であつた。両者を重ね合わせることによって、笑面は『話術新論』を書き上げたのである。

おわりに

明治大正期の「文壇名物男」として知られた坂本紅蓮洞は、読売新聞の連載記事「文壇垣覗き（十四）哲学の流行」で『話術新論』について、「猶同氏には話術新論といふ著ありて大に落語の神髓を鼓吹したが此亦大に世の喝采を博した¹⁶」と記している。紅蓮洞がどのような理由から「大に世の喝采を博した」と判断したかは分からないが、残念ながら講談師や落語家が、笑面が『話術新論』で展開した理論や技術論を参考にした可能性は、ほとんどない。それは、『話術新論』の成否というよりも、当時の講談や落語をめぐる言説が自立した言説空間を構築できていなかったことに、その要因があるのではないだろうか。『話術新論』を受け入れるだけの環境がまだ整っていなかったのである。

『話術新論』以降も、関根黙庵『講談落語今昔譚』をはじめ、講談史や落語史に類する書物は数多く刊行されているが、表現行為としての落語そのものを論じたものは驚くほど少ない。立川談志『現代落語論——笑

わないで下さい』（三一書房、昭和45年）、桂米朝『落語と私』（ポプラ社、昭和50年）といった演者自身の手になるものや、矢野誠一『落語』（三一書房、昭和45年）などがあるくらいだろうか。演者やその経歴、寄席という場、演目の種類や特徴に拘泥することなく、「話術」という包括的なジャンルを新たに設定するとともに、話術について語るための用語や理論、方法を提供した土子笑面『話術新論』は、江戸期の講談や落語をめぐる言説とは一線を画した、いやそれどころか、同時代やそれ以降の成果からも孤絶した、離れ業のごとき話術論だったのである。

一 注釈

- 1 当時は「講談」「落語」よりも、「講釈」「おとしばなし」「人情ばなし」という言葉がよく使われていたが、本項では土子笑面『話術新論——一名講談落語の論』の書名に合わせて、「講談」「落語」を使用する。
- 2 土子笑面の経歴については、『大正過去帳 人物故人名辞典』（東京美術、昭和48年）などを参照。
- 3 本稿における『話術新論——一名講談落語の論』の引用は、加藤周一、前田愛校注『日本近代思想大系16 文体』（岩波書店、平成元年）に拠る。
- 4 『坪内逍遙研究資料1』（新樹社、昭和44年）。
- 5 前田愛『話術新論——一名講談落語の論』の位置（『暉峻康隆、興津要、榎本滋民編『口演速記明治大正落語集成』第六卷、「月報」、講談社、昭和55年）。
- 6 山本芳明「解題」（前掲『日本近代思想大系16 文体』）。
- 7 渡辺慎治編『現代実業家月旦 天才乎人才乎』（東京堂、明治41年）。
- 8 野村雅昭『落語の言語学』（平凡社、平成6年）。
- 9 前田愛『話術新論——一名講談落語の論』の位置（『暉峻康隆、興津要、榎本滋民編『口演速記明治大正落語集成』第六卷、「月報」、講談社、昭和55年）。
- 10 嘯月生「故三遊亭円朝」（『文芸倶楽部』明治33年9月）。
- 11 山本笑月『明治世相百話』（有峰書店、昭和46年）。
- 12 鈴木古鶴『円朝遺聞』（鈴木行三編『円朝全集』卷十三、春陽堂、昭和3年）。
- 13 正岡子規『落語連相撲』（『筆まか勢』、明治22年）。

- 14 拙論「長編人情噺時代の話法——円朝・燕枝・柳桜——」（『立教大学日本文学』第126号、令和3年）。
- 15 岡鬼太郎『あつま唄』（南人社、大正7年）。
- 16 紅蓮洞「文壇垣覗き（十四）哲学の流行」（『読売新聞』明治41年7月31日朝刊）。

一 付記

本稿は、拙論「理想としての円朝——土子笑面『話術新論』から見た円朝の姿」（博士論文『三遊亭円朝と落語の「近代」、立教大学、平成23年）、及び第49回藝能史研究会大会における研究発表「土子笑面『話術新論』と三遊亭円朝」（平成24年、同志社女子大学）を大幅に加筆修正したものである。

