

落語の台詞術

桂 蝶 六*

大阪青山大学健康科学部健康こども学科

The art of narration in classical comic story telling (OSAKA-RAKUGO)

Choroku KATSURA

Faculty of Health Science, Department of Child Science, Osaka Aoyama University

Summary The art of classical comic story telling (RAKUGO) was so far transmitted through person to person instruction from a professional to another (usually a disciple). It was not common to transmit the art of RAKUGO from a professional to an amateur, for the transmission of RAKUGO has been only possible in a mentor to pupil relationship. However, I realize some significance in the transmission of the art of RAKUGO from a professional to an amateur.

In this paper, I will give my thoughts about usefulness of the art of narration in RAKUGO through a series of lectures and lessons for some vocational school students. I will discuss the following three points: (1) skills in RAKUGO, (2) utility of the skills of RAKUGO, and (3) philosophics in RAKUGO.

Keywords: The art of words, rhythm and melody, punctuation of telling, quality of voice, accent of words, slow or hurried telling, high- or low- pitched voice, timing of telling

はじめに

ずいぶん前から様々な教育機関¹⁾において高座ならぬ講座を勤めている。ここ数年は教職員を対象とした1日体験ワークショップにも度々出講するようになった。その目的の大半は、話し方を落語に学ぼうというものである。しかし、短時間で落語のノウハウを習得するというのはまず無理である。そこで、身体で感じるころまではいかないまでも、せめて、ワークショップを体験したうえで、今後に向けて何かヒントになるようなメソッドのようなものを書き記してお渡しできればさらに効果的ではないかと、このところ、ずいぶん思索を重ねてきた。

また昨年、私は声優を養成する専門スクールにおいて、初めてゼミの講師というものを体験した。落語の演習を通じて、俳優や声優に必要な台詞術を学び、その成果を学外で発表し、他ジャンルのゼミと競いあうというものである。私のもとへは22名の学生が集まった。それから、一年間の特訓が始まった。私の前に全員が並び、口移しを基本にして、何度も何度も同じ台詞の繰り返しを行う。勿論、落語であるから演習の際は正座の体勢を取ることになる。ただし、使用する部屋は一般教室であり、そのタイル敷きの床に直接に座る必要があった。学生たちは、

毎回その足の痺れにも耐えなければならず、現代の学生にはずいぶん酷だったと思う。しかし、半年も経過すると、当初は二分と持たなかった正座も、いつしか小一時間ぐらいは平気で座れるようになり、その姿勢にもずいぶん改善が見られるようになった。

落語は、これまで、落語家が落語家に伝承するという形で今日まで伝わってきた。落語家が落語家以外の者にそのノウハウを伝えるという事は、一部の例外を除いてあり得なかった。何故なら、落語の本質は、師弟という関係でこそ正しい伝承が成り立つと考えられてきたからである。これに関して、私は何の異論もない。その理由は、落語にとって一番大切なものはイズム＝思想だからである。イズム抜きには落語は語れないのである。

では、師弟ではない関係において、落語を伝承するのは全く無意味なことなのだろうか。落語家以外にも落語を演じる際のノウハウは、広く一般にも応用が利き、かつ役立つ要素がかなりある。落語家を目指すわけでもない学生たちに、落語の、何を、どう伝えるか。これには、私の狂言の師である安東伸元²⁾の助言がずいぶんヒントになった。私が、初めて落語教室の講師をする事になったのは、今から十年ほど前である。その時安東は、「カル

* 大阪青山大学客員教授

チャーセンターではなく、塾をおやりなさい」と私に告げた。授業において、単に面白可笑しい展開を拡げるばかりではなく、下地を重視した稽古の積み重ねの方法をまず第一に心掛けたのも、安東の影響によるものである。また、理由を示したうえで伝えるという手法も、理論武装するという事も、安東の踏襲と言ってよい。

安東は、大蔵流狂言方ではあるが、家筋や血筋といった身分ではない。特定の間人や集団の専有物に見られている狂言を、本当の意味において、日本の国有財産にすべく、家筋から飛び出す形となった。それから、全く一般家庭に育った弟子を狂言師に育て上げ、今も広く活躍中である。安東の取った行動は掟破りのように見られ、これまでずいぶん揶揄や中傷の対象にさらされてきた。そこでは、理論武装が必要であったのであろうと察する。少なくとも、狂言という伝統・伝承芸能を教育現場で生かすことを実践してきた、その草分け的存在には違いない。

ところで、私の落語の師匠は、故二代目桂春蝶³⁾である。大阪の間人なら誰もが「アホやなあ、お前は」の言葉のニュアンスを理解できるであろう。アホという言葉には「憎めんやっちゃ」「しゃあないやっちゃ」といった愛情の裏打ちがある。故春蝶の落語には、それらに加えて哀愁＝ベースというものが溢れていて弱者や物言えぬ市井の人々への優しい眼差しで満ちていた。私にとって、これこそ師匠の一番素敵ところであり、師匠の「イズム」そのものであった。そんな師匠が、私に言ったのは「聞いているお客さんには理屈は要らんやろうけど、わしらには理屈がちゃんとあるんやで」という言葉である。春蝶も安東と同様に、正義感が強く、反骨でいて、両師はどこか同じ匂いを持っている。授業の稽古の合間には、こうした落語と狂言の両師のエピソードをどれほど話題にしたか分らない。それは、「スキル」も大事だが、その前に「イズム」がもっと大切である、という思いからである。

さて、当の学生たちは、見事私や周囲の期待に応えて、最優秀の荣誉に輝いた。本稿は、私が学生相手に実施した落語演習の授業内容とその結果報告である。ここでは、「落語におけるスキル」「落語による効果」「落語におけるイズム」の3項に分けて述べた。その上で、落語の持つ「スキル」や「イズム」は、落語家のみならず、広く社会人にとっても有効であるということをごここで明らかにしていきたい。

1 咄のリズムとメロディー

落語家の多くは、入門するとまず、「東の旅・伊勢参宮

神の賑わい」の発端部分のお稽古から始める。これは、見台という小机のようなものを小さな拍子木＝小拍子と張り扇で、台詞の間にカチャカチャ音を入れながら喋るというものである。桂米朝は、「やかましく音をたてながらしゃべりますと、その音より大きな声を出さなければお客の耳に届きませんから、声を大きくし、高い調子でよくとおるようにするには、これは確かに効果があります」と述べている。落語家はこれを「叩き」と呼んでいる。(以降、「叩き」と称する)

また、この「叩き」は、台詞の息継ぎや日本語のメロディーなどを習得するにおいても最適なテキストである。学生たちには、これを行う意味は、次の3点であると説明している。

- a. 咄言葉のリズムとメロディーを身につける。
- b. 咄言葉の句読点を身につける。
- c. プロとしての身体（声）をつくる。

以下が、その「叩き」の台本である。

「ようやくと上がりました私が初席一番叟でござりませぬお次が二番叟三番叟に四番叟五番叟にお住持に旗に天蓋銅鑼に妙鉢影灯籠に白張とこない申しますところ葬礼の方でござりますが何じゃあがるなり葬礼の事などを申しますとゲンの悪いことを言う奴やお叱りもござりませぬが決してゲンの悪いことを申し上げたつもりやござりませぬむしろゲンのええことを申したつもりでござりませぬ

およそ日本には三大礼と申しまして三つの大きな礼式がござりませぬ婚礼に祭礼に葬礼の中でもこの葬礼が一番お目出度いものかと心得ておりますと申しますのがあの祭礼楽車を引っ張ったり神輿をかついだりしてワアワアワアと騒いでなはる間はよろしゅうござりませぬがお酒の一杯も入りますと気が荒うござりませぬちょっとしたもの間違いからオツムをちゃいちゃいなこと遊ばしまして頭から赤いおつゆがタラタラてな憂いがどどありがちでござりませぬこらあんまりお目出度いものやござりませぬと申しまして婚礼はと申しますとこれとても高砂やのひとつも謡うて目出とう先さんへ片付きなはるまではよろしゅうござりませぬがさて先方へいてみるちゅうとようある奴で姑はんとの折れ合いが悪い、いや婿はんとは喧嘩したてなこと言うてまた戻ってきたはったという話をちょいちょい聞きますのでこれもあんまりお目出度いもんやござりませぬそこへ参りますと葬礼にはとんとこの心配がござりませぬ

るので向かいのおじいさん六十八であの世へ片付きなはったがさて行ってみるちゅうと閻魔はんと折れ合いが悪い、いや鬼と喧嘩したてな事言うてまた戻ってきなはったという話は根っから聞きまへんものでこの葬礼が一番お目出度いものかと心得ておりますまた我々の方では墓行きがするてなこと言うてゲンを祝うてござります

さて宵の内のお話はと申しますと船様か旅様のお噂に限ってござります船様のお話を申しますには当席を宝の入船となぞらえましてお詰め掛けのお客様方がお乗り合いの七福神楽屋の三味線太鼓を櫓に借り受け出方一同もの数ならぬ私までが船頭気取りお客様方のお気をウカウカ浮かそうかにござりますまた旅様のお噂を申しますにはお客様方のお御足どりがはかどりますようにとこれもちゃんとゲンを祝うてござりますので年がら年中ゲンばかり祝うて貧乏してるのは咄家だけです

さて旅と申しましても色々ござります東の旅に西の旅北の旅に南の旅白いのが白足袋で黒いのが紺の足袋丈夫なのが皮の足袋でもひとつ丈夫なのがブリキの足袋、てそんな足袋はありゃ致しません嫌な人は十万億土は冥土の旅こんな旅はあんまり感心しまへんが冥土の旅のお噂もちゃんと仕入れてはござります地獄八景は亡者の戯れと申します東の旅は伊勢参宮は神の賑わい西の旅は兵庫渡海はフカの魅入れ北の旅は池田の猪買い南の旅は紀州飛脚天へ昇りますと月宮殿星の都地を潜りますと竜宮界竜の都異国へ参りますのが島巡りは大人の屁と色々仕入れてはござりますが中でも一番陽気な東の旅伊勢参宮は神の賑わいでござりますまたこのお伊勢はんと申さんにはえろ陽気好きな神さんで道中酒は飲み仕題散財はし仕題博打は打仕題泥棒と・・こらどや知りまへんが

ここにござりました大阪のうまの合いました二人の男ポチポチ時候も良うなったさかいにお伊勢参りでもしよやないかと、でも付きの伊勢参り同道はうまの合うたる二人連れ、イヒヒンヒンと勇む旅立ち仕度を整えますと友達に見送られ農人町の家を後に安堂寺橋を越えまして道を東へ東へ大坂離れて早玉造ここには栞屋芳兵衛、鶴屋秀次郎という二軒の茶店がござりますここでちょっと酸い酒の一杯も飲みまして見送りの友達と別れます

「さあ歩きなはれや」「心得た」と道を東へ東へ中道本庄玉津橋もうち越えまして出て参りましたのが深江「笠を買うなら深江が名所」とか申しまして名前は深

江笠でも浅い笠の一かいつつも買い求め御厨額田豊浦松原うち越えてやって参りましたのが暗がり峠あら暗がり峠というのやないそうであんまり坂が急なために馬の鞍がひっくり返りそうになります。そこであれを●鞍返り峠と言うたのがホンマやそうで「暗がりといえど明石の沖までも」という古い句が残ってござります十八町登りますと太子手向けの水尾瀬に砂茶屋尼が辻これから道が追分けになってござりまして右は大和の郡山、左は南都は奈良でござります南都とは文字に書きますと南の都と書きますのやそうで「古の奈良の都の八重桜、きょう九重に匂いぬるかな」古いけどええ歌が残ってます

奈良には印判屋庄衛門、小刀屋善助という二軒の宿屋がござりますここは逸日何日逗留致しましても夜具と家具とが毎日変わるというのが名物なんやそうでその晩は印判屋で一泊を致しますあくる日は奈良の町をゆっくりと乾物やない見物を致します今度は小刀屋でもう一泊を致しましてあくる日は宿を早発ちブラッと野辺へかかりますとそれに引き換え向こうの森の影から出て参りました一固まりおおかた下辺の同者と見えましておよそ人数は百人余り銘々笠の揃え遠めから眺めますとマツタケかシメジの行列同様その道中の陽気なこと～

では、この「叩き」を稽古にするにあたっての心得を順に示していこう。

(1) 話し言葉の句読点

「叩き」の台本には、途中に○●□の記号が入れている。それぞれ小拍子と張り扇で見台を叩き、音を鳴らす。その叩き方と、そこで入れる主なる理由は次の通りである。

○・・・パパパ、パン・・・・・・・・・・通常の句読点。

●・・・パン・・・その次の言葉を特に聞かせたい時など。

□・・・パパパ、パパパ、パパパ、パン

・・・段落の変わり目。

「叩き」では句読点を三通りに分けて使っている。これは落語だけに限らず、演劇や朗読の世界でも同様らしい。ドラマ・音楽などの番組を数多く演出している鴨下信一⁴⁾は、「(文章の)書いてある句読点は、読むときには必ずしも守らなくてよろしい。そのかわり自分で句読点を打ち直すこと」としたうえで、それを「①(,)息を止めるが、吸わない。②(,)息を止めて、ちょっと吸

う、③(,,)息を大きく吸う」と分類している。このように、話し言葉での句読点は、ただ時間的に間を空けるというのではなく、息の詰め開きによって行わなければならない。それに、話し言葉と書き言葉の句読点は明らかに違うということを、まずしっかりと認識することが大切である。

また叩くところは、演じる者によって多少変わってくるが、教わる者は教える者を忠実になぞるという事が絶対である。教わる者は教える者のように、まだ演者としての身体ができておらず、息が続かなかったりする箇所もある。しかし、同じように演じようとする事で、次第にそれを克服するようになり、息を深く長く吐けるようになる。つまり、これがプロとしての身体作りである。「個性というものは出そうと思って出すもんじゃない。ひたすら真似て自分を型の中に追い込む。でもどうしたって真似きれずに滲み出てくるものがある。それを個性=味と言う」。私も今になってそれが痛いほどよく分かる。型というものは下地と言い換えてもよい。

落語家の世界では、この「叩き」から稽古する事が多いが、狂言の世界では、これに当たるのが「謡」である。安東によると、狂言台詞の基本は全て「謡」にあるとの事である。私は、学校公演やカルチャーセンターなど、そのワークショップの現場に何度も同行している。安東はこの「謡」の歌唱演習を初めに欠かしたことがない。しかもかなりこれに時間を費やすのである。いきなり狂言台詞を喋らせたり、擬音を真似させたりする方が、一般の初心者にとっては、きっと面白いに違いない。もちろん安東にとって、そのような方法はやろうと思えば、いとまた易い事である。しかし、頑なにこのような方針を変えないのは、いたずらにお茶を濁す形で狂言スキルを伝えたくはない、という真摯な気持ちのあらわれである。一見、退屈な事も工夫して、必要とあらばしっかりやらせるように持っていくというのも、講師としての役目である。ここに、授業を展開する本当の意味があるのである。

ところで、私は「叩き」に関して、稽古を春蝶ではなく、他のある先輩につけて頂いたのだが、その際にこのような事を言われた。「蝶六君、これは笑わさない稽古やで」。この言葉の意味するところはこうである。カラオケ大会などに参加すると、ド演歌をがなりたてるように歌う人に時折出会うことがある。そういう人ほど、歌の文句に対する感情移入の度合いが大きい。これが、聞く者にしっかり伝わっているかという決してそうではない。ただがなりたてているようにしか聞こえないものである。しかも、そういう方ほどメロディーと歌詞とが大

きくずれてしまったりする。これは聞いていて大変心地悪い。歌う人が感情移入すればするほど、がなればがなるほど、観客の心はどんどんそこから離れていってしまう。これは落語にも同じことが言えるのである。なまじ笑いの多い落語を入門したばかりの落語家が演じると、観客を前にして、どうしても笑わそうという気持ちが高ぶり、その結果、変に力が入って、リズムも狂いがちになる。そうして焦れば焦るほど、観客の気持ちは離れていく。感情移入も必要だが、それを支える基本のリズムとメロディーが伴っていないければ、観客を満足させる芸は成立しないのである。つまり、西洋音楽で言うところのメトロノームのようなものを身体に仕込むというのが、「叩き」を習得する大きな狙いのひとつといえる。

(2) 二字上がりのねらい

「叩き」の演習において、私は「二字上がり」の手法を加えながら行っている。これは、狂言などで基本とされる台詞回しの手法である。例えば、「これはこのあたりにすまいたすものでござる」という台詞であれば、この・のところで台詞に強弱をつけながら発声するのである。これによる効用は、安東によると、(1)台詞が下降しない、(2)感情移入しやすい、の2点である。

落語家は、この手法を特に意識しながら話すことはまじないが、私は学生を指導するにあたり、この「狂言台詞」と「叩き」の部分を変互に口移ししながら発声させている。これをする事で、二字上がりの方がより明確な狂言台詞に引っ張られるようになり、「叩き」そのものの台詞が一段となめらかに運ぶようになる。「叩き」のメロディラインを、より効率的に習得するにおいて、この「狂言台詞」を用いるのはとても有効な手段である。その理由について私はこう考えている。

すなわち、狂言は、日本で一番最初にできた台詞劇である。つまり、日本語の話し言葉として現存するものの中で最も古い話し言葉である。従って、それに続く歌舞伎や浄瑠璃などにも、「二字上がり」の手法などその影響が明らかに見てとれる。こうして見ると、日本語という言葉は、見てもこの「二字上がり」というメロディラインをひとつの軸にして伝承されてきたものと思われる。日本語には日本語に相応しいメロディーがあるのは当然で、それを踏まえてこそ日本語は表情豊かに表現されるのである。

ドラマや舞台の演出家である鴨下信一は、この「二字上がり」について、「下手な役者を一瞬で巧くする法則」⁵⁾と位置づけたうえでこう述べている。

「このテクニックは、実はリアルな現代劇、テレビド

ラマでもまったく通用します。経験上、いろんな俳優さんに教えて、特に新人はこれで急速にセリフが改良される。なぜ、二つめの音に表情をつけると日本語のセリフがよくなるのかは、はっきりしたことはわかりません。次は僕の仮説です。日本語の単語の第一音はアクセントを左右する音なので、これに表情をつけるととたんに音高が上下してアクセントが変わってしまう。日本語が高低アクセントであるために、第一音に表情をつけるには制約があるのです。語句の末尾はたいい活用語尾で、これまた表情がつけにくい。語尾変化をはっきりわかるように発声するのがまず先決で、妙に表情をつけて変化が不明になっては元も子もない。こうなると、第二音が、専門的に表情を音で表現する機能を持つようになる。おそらくこれが二字起こしの真相ではないでしょうか。」

やはり、日本語の豊かな発語手段を「狂言」等の古典に求めるのは理にかなっている。

(3) メリハリの付け方

情報が聴き手によりよく伝達されるためにも、言葉にメリハリをつけて話すことは、表現者のみならず一般的にも広く求められるものである。メリハリをつける方法としては、a. 強弱, b. 緩急, c. 高低, d. 間, e. 色, f. 明瞭と不明瞭, などが考えられる。これらを上手く組み合わせ、お客を気分良く話に乗せていくのが落語である。また、予定調和の整った言葉のメロディーに乗せておいて、テンポをずらしてみたりする事で、ずっけた気分させ、それが笑いに繋がったりする。こう考えていくと、やはり落語には音楽的要素が不可欠である。その大事な要素のひとつとして挙げられるのが、メリハリである。そのそれぞれの手法について述べると次のようになる。

a. 強弱

特に聴かせるべき単語を、強く言うことでその言葉を立たせることが多いが、逆に弱く言うことでその言葉を際立たせることもある。また、強く言う時には、やはり正しい発声に伴っていないと、ただがなってしまう事になる。「強く発語すること」と「がなる」ということは全くの別物である。

b. 緩急

台詞に早い遅いの変化をつけるという意である。特に聴かせたいところや、解りにくい単語や固有名詞は原則的にたっぷり発語するというのが定法である。先の「東の旅」の発端にもあった「南都とは、文字に書

きますと南の都と書きますのやそうで」の件など、お客の頭に、文字を書かせるという場面にも効果的である。「囁んで含むように話す」という表現がこれにあたる。

c. 高低

ここで言う高低とは、音の高低のことである。

先の「叩き」の発端でも、例えば「東の旅は伊勢参宮は神の賑わい○西の旅は兵庫渡海はフカの魅入れ○北の旅は池田の猪買い○南の旅は紀州飛脚○天へ昇りますと月宮殿星の都○地を潜りますと竜宮界竜の都○異国へ参りますのが島巡りは大人の屁と」という件において、センテンスごとに高低をつけるだけで、ずいぶん聴きやすくなるものである。

d. 間

落語家は「息の詰め開き」と連動させる事によって、これを行う。息を吸うのか、あるいは息を止めるのかによって、間の取り方が変わってくる。吸うにしても、たっぷりなのか、ちょっとだけなのかによってもずいぶん変わってくる。つまり、「間」というものは、ただ時間的なもので図るのではなく、呼吸の感覚を伴った取り方でなければならない。

観客は「間」の瞬間において、受け取る情報についての思考を巡らせる。これがなされてこそ、観客は、その直後にくる演者の回答によって感心したり、「そんなアホな」という感情を抱いたりすることができるのである。また、観客がその話の内容について思考を巡らせるということは、観客がその話に参加するということにも繋がっている。落語は、一般的な会話と違い、発語するのは演者のみかも知れないが、参加という意味においては、落語も会話と同様のことがなされていなければならない。この「呼吸」と「間」との関係は、後ほど「緊張の緩和」の項でも触れることにする。

e. 色

ここでいう「色」とは、「気」という言葉と言い換えてもよい。例えば、段落が変わるところなども「色」を変えて話すことで、かなり聞き取りやすくなる。「ハレ」の気分で話すのか、あるいは「ケ」の気分で話すのかと言えば分かりやすい。また、これは段落変わりばかりでなく、単語々々によっても「気」を変えると良い効果をもたらす。例えば、「高砂」という言葉のイメージは明らかに「ハレ」である。この感覚は、「感情移入する」という事とは少しニュアンスが違う。

ある俳優によると、「台詞の色を上手く使い分けられるかどうか、いい役者か悪い役者の違いである」。私は、舞台上でその俳優との絡みを数日間通してやらせてもらったことがある。その時、その俳優から頂いたダメだしは、センテンスごとに「色」を変えろというものだった。とても抽象的な表現であるが、その言葉やセンテンス、段落などによって、赤とか青とか、白とか、自分の中でそういったイメージをつけるだけで、発せられる言語に大きな変化が見られるものである。

f. 明瞭と不明瞭

落語家の世界では、アナウンサーがよくやるような口をはっきり開けて、「あ、え、い、う、え、お、あ、お」と口をはっきり動かすような発声練習はまず行わない。私もそうだが、周りの落語家に聞いても、その方法を実践しているという話は聞いたことがない。それを行うのであれば、一回でも多くネタを練った（落語を喋る）方がいい。何故なら、落語はあくまで日常会話の再現をしている態なので、アナウンサーのようにくっきり話すと、そこに日常との違和感が生じて聞き手の想像の妨げになるからである。それにもっと大きな理由として、日本語は元来、明瞭に発語する部分とそうでない部分とで成り立つものであるという事が挙げられる。落語は、演者の言葉をヒントに観客が頭の中に映像を作っていく。この時、観客は全ての情報をしっかり受け取るわけではなく、取るべき情報だけ瞬時に選別しながら頭の中に入れていく。したがって、全てにおいて明瞭すぎると、かえって情報を受け取りにくくなるのである。それに、そもそも日本語は、さほど口元を動かさない言語である。ビデオなどで名人上手の落語を観ると、ほとんど口元は動いていない。東京の古今亭志ん生などはかなり言語的に不明瞭な箇所が多かったが、観客はしっかり笑っている。つまり、届けるべき言葉はしっかり届けていたのである。あるいは、届けるべき言葉を届けるための術として、不明瞭な部分を作っていたと考えてもいい。このように不明瞭による言葉の省略もメリハリの方法のひとつである。落語のように口元だけで音声を作らない発語には、口に割り箸を挟んだ状態で発声してみるのも効果的である。

ただし、あくまでこれは落語の世界においてであって、報道という全てにおいて正確に伝える必要のあるアナウンサーには、明瞭・不明瞭という考え方はあまり当てはまらないように思われる。

ところで、故二代目桂春蝶の演じ方で、こんな件が

印象に残っている。

「皿屋敷」という咄の中で、「お菊という女性の幽霊が皿を数えて、その九枚という声を聞いたら死ぬ」という件を説明するシーンである。「お菊の幽霊が皿の数を読むわ。一枚、二枚、三枚、四枚、五枚、六枚、七枚、八枚、九枚。この九枚ちゅうのん聞いたら、もう終いや、死んでまうで」。この台詞の時、春蝶は「一枚、二枚」までを明確に言うておいて、間の「三枚から八枚」までを極端な早回しで言う。そして、最後の「九枚」はしっかりと発語するのである。この件において、「最初と最後だけしっかり聞かせておけば、お客にはしっかり伝わるやろう」というのが春蝶の考えであった。

このように、「強弱」によるメリハリの付け方には、「明瞭・不明瞭」という考え方も含まれるが、最初からこのテクニックを使おうというのは決して好ましいものではない。初心者は、まず声を前に出すことを身につけてから、色々試していくべきである。咄に対する租借に租借を重ねて、初めてそれが可能といえる。何事も段階というものを踏まえたうえで行わなければならない。ここは、初心者には知識としてのみ受け取っておいて頂きたい。

(4) 言葉を届ける

かつて、ミュージカル劇団「ふるさときゃらばん」⁶⁾に客演として参加したことがある。およそ50以上の公演に同行し全国をまわった。その多くは一回あたり八百名以上の動員であった。当然、会場もそれなりのホールや小学校の体育館を使うことが多かった。しかし、マイクに関してはそれぞれの役者がピンマイクをつけるというものではなく、舞台の数カ所に板マイクを設置するというものだった。従って、立ち位置によってはほとんど地声に頼らざるを得ない。リハーサルの際には、何度も私にダメ出しが下った。その理由の多くは、声が小さくて、客席の一番後ろではまるで聞こえないというものであった。しかし、演出家の石塚克彦⁷⁾は「声が小さい」という言葉でダメ出しをした事がない。客席の一番後ろからいつも決まって言うのは、「言葉を届けなさい」という一言であった。

「大きな声を出す」という言葉で表現されると、どうしても言われた方はそれを解決するために声をガナリがちにしてしまう。イメージで言うと、言葉ではなく音といった感じになる。それに対して、その場所へ「言葉を届ける」ように声を出すと、大きな声を出そうと意識せずとも自ずと大きな声が出るものである。しかもこの場

合、音ではなく、しっかり言葉として相手に届く。大きな声を出そうとするのか、言葉を届けるようにするのか、意識の違いで台詞の在り方は大きく変わる。

田中角栄⁸⁾の演説を思い起こしてみよう。角栄は大勢の聴衆を前にしても、まるで一人一人に語りかけるように話を進めていた。独特のだみ声で、「これから日本の国はどうなるのか、ねえお母さん」といった具合に必ず話を個人に落としていった。これが、演説上手と言われた田中角栄の技である。その手法は、外務大臣まで務めた娘の田中真紀子⁹⁾にも伝えられている。

ずいぶん前の話になるが、奈良の元興寺¹⁰⁾というお寺で講演会が開かれ、それを聞きにいった事がある。講師は、放送タレントの永六輔¹¹⁾と歌手の三波春夫¹²⁾の両氏であった。会場は寺の本堂で聴衆はおよそ二百人ぐらいである。立錫の余地もないぐらい大勢の聴衆で溢れかえっていた。講演のスタイルは、永と三波が立ったまま対談の形で行うものだった。一番印象に残っているのは、講演が始まってちょうど一時間ぐらい経過した時のことである。永がこう切り出した。「ところで、皆さん、今でちょうど始まってから一時間経ちますが、三波さんと一瞬でも目が合ったという方、お手をお下げ下さい」。すると、会場にいたほぼ全員の方が手を挙げたのだ。話す側の意識として、皆さんに語りかけるのではなく、あなたに語りかけるように話した結果であろう。言葉を届けるというのは、つまりこういうことなのである。

落語においても、咄に入る前のマクラと呼ばれる部分に関して言えば、やはり個人々々に語りかけるように話した方が効果的である。しかし、本題に入れば、落語は登場人物の会話なので、その場にいる観客に直接語りかけるように話したのでは落語にならない。あくまで、物語の中の相手に話しかけるというのが落語である。さて、この時の登場人物の目線であるが、二百人ほど収容の会場の場合で、相手がすぐ目の前にいて話しているという想定であれば、客席の一番後ろの観客の頭の上に拳骨を置いてみた、そのあたりがちょうどいい感じである。これなら目が直接合わず、また逸らし過ぎないという感じになる。観客から目線を逸らせば逸らすほど、観客は確実に演者から離れていく。「お客にできるだけ己の面を晒す」「可能な限り、お客から視線を外さない」というのが原則である。それがたとえ登場人物の会話といえど、いかにお客から離れず喋るかという事が大事である。

(5) 天に昇る声・地を這う声

狂言における発声方法は、主に「地を這う声」である。

安東は「地を這う声・天に昇る声」として、日本と西洋の発声の違いを区別している。それによると、大まかに言って、前者が日本であり、後者が西洋である。これには例外も含まれようが、それまでの義務教育において発声というと、音楽の時間でしか習ったことがなかったので、これは私にとってとても大きな衝撃であった。音楽の時間、教師から指導された発声方法とは、とにかく頭の上から声を出すような感じで、というものだった。音楽プロデューサーの中野純¹³⁾は、「西洋音楽では、喉に力を入れて喉の中で共鳴させて、口や頭部の共鳴に乏しい声を喉声という。これは断じてやっちゃいけない発声、つまり悪声だとされている」とした上で、日本の古典芸能は、喉声＝西洋でいうところの悪声であるべきだと述べている。

確かに西洋における音楽理論と狂言の発声方法とは明らかに一線を画するものである。また、それは狂言に限らず能や歌舞伎、浄瑠璃、浪曲等においても同じことが言える。日本人の声の基本は、元来「地を這うような声」である。従って、日本の言葉はそのような発声においてこそ一番表情豊かに伝わるということが言える。

等々力政彦¹⁴⁾というフーメイの達人がいる。フーメイとは、シベリアのトゥバ地方¹⁵⁾に伝わる喉歌¹⁶⁾のことである。モンゴルには、ホーミーと呼ばれる喉歌がある。喉歌とは、喉を詰めて低音と高音を同時に奏でる唱法である。等々力はワークショップなどで、その唱法を説明する際、八百屋さんや魚屋さんがお客を呼び込む「らっしゃい、らっしゃい」を繰り返しながら、どんどん喉を詰めるようにするとフーメイの発声になると解説している。ところで、このフーメイの声であるが初めて聞いた人のほとんどがお経に似ていると感じている。その事について、中野純は、「喉声の直接の起源ははっきりしている。仏教儀式で歌われる声楽、聲明だ。聲明は6世紀の仏教伝来とともに、インドから中国を経由して日本に伝えられたと思われるが、平安時代に真言宗、天台宗の密教が盛んになるとともに急速に普及した」と述べている。

狂言の謡演習の際、安東は生徒に感想を訊ねるのだが、必ず返ってくるコメントは「まるでお経みたい」である。聲明が能狂言に影響を与え、それが歌舞伎や浄瑠璃にも影響し、落語、浪曲にも影響している。お経と狂言謡が似ていて当然なのである。

大ざっぱな言い方をすると、西洋は主にキリスト教社会である。これに比して、日本は仏教社会である。キリスト教の建物は教会であり、仏教は寺である。「天に昇る声」は教会に合うだろうし、「地を這う声」は寺に合うよ

うになっている。この事実から考えても、少なくとも日本が仏教伝来で聲明の影響を受けて以来、日本語の発声は元来が喉声である。この事を踏まえていないと日本語による芸能は成立しない。

ところで、私は何も西洋式発声を否定するわけではない。発声というと西洋一辺倒に思われている点こそが、問題とされねばならない。落語も日本語で語る芸能であるから、これを習得するには、まずこの辺りの意識をちゃんと認識しておく必要がある。

2 笑いの基底

(1) 緊張の緩和

「笑いは緊張の緩和である」と言ったのは、ドイツの思想家カント¹⁷⁾である。しかし、この理論を日本で広く一般に伝えたのは、故二代目桂枝雀¹⁸⁾であろう。枝雀は「はじめグーッと息詰めててパーッとほき出す。グーッと『緊張』でパーッと『緩和』です。『笑い』の元祖ちゅうことンなると、我々の祖先が大昔にマンモスと戦うてそれを仕留める。戦うてる時はエラ緊張でっさかい息を詰めてる。けど、マンモスがドタッと倒れたら息をワーッとほき出して、それが喜びの『笑い』になったんやな」と述べている¹⁹⁾。

我々もスポーツなどの競技で点を争っている時などは緊張している。それが味方が点を取った瞬間、笑みがこぼれるというものである。「笑い」は面白いことを聞いたり見たりして起こるには違いないのだが、「笑い」が起こる要因を生理現象から見たのがこの理論である。

例えば、こんな小咄がある。

池の鯉に向かって十円玉を投げているご婦人がおられたので不審に思い、思わず声を掛けてみた。「おばさん、鯉に向かって十円玉投げてどうしたんですか?」。すると、そのご婦人は答えました。「ここの看板見てみい。書いてあるやろう」。フッとその看板を見ますと書いてました。「鯉の餌十円」

他愛のない小咄であるが、「ウケルかウケナイか」は、お客の側に「緊張の緩和」があったかないかによって決まる。まず「緊張」は、「フッとその看板を見ますと書いてました」の件を聞いて起こる。お客は、「何と書いてあったのだろう」と考える。つまり、これが「緊張」である。それで次の瞬間、「鯉の餌十円」と来ると「何だ、そういう事か」と「緩和」と共に笑いが生まれるのである。

また、ここで「笑い」を生むためには、演じる側とお客の呼吸の一致が欠かせない。「笑う」というのは息を吐く行為である。つまり、笑うためには息を吸っておく必要がある。では、人間が息を吸うのはどういう時か。それは、緊張した直後である。道を歩いていて、角に差し掛かった際にふいに自転車が飛び出してきた時などを想像してみると分かりやすい。ぶつかりそうになった瞬間、人はグッと息を詰める。桂枝雀がマンモスの例を出したのと同じ道理である。そしてその直後に軽く息を吸い込む。「フッと見ますと書いてました」で「何と書いてあるんだろう」と思うと、お客は間違いなく息を詰め、その直後に軽く息を吸う。演じる側もやはり同じように「フッと見ますと書いてました」の後に軽く息を吸い込む。今度はその息を吐き出しながら「鯉の餌十円」と言うのだ。すると、お客の側は「笑う」という行為で息を吐き出す。つまり、演じる側が息を吸っている時は、お客も同じように吸っている。ほき出す時も同じことである。演じる側の「吸う」とお客の「吸う」が一致してこそ、この「笑い」を生むことができる。これが「息が合う」という現象である。

知人に誘われてロックのコンサートを聞きにライブハウスに行くことがある。ここでも「間」の上手い奏者にはつい乗せられてしまうものである。お客を予定調和のリズムに乗せておいたうえで、急にパタンと音を止めたりすると、観客はハッと息を飲む。そして、次の瞬間に来る音で安堵に似た気持ちにさせられる。曲の最後でも、盛り上げておいてからグッと息を詰めるような間を取った後に、ジャンとエンドの音を入れる。これで観客も演奏者と共に達成感を得るのである。これも「緊張の緩和」＝「息が合う」現象である。

小学校のワークショップなどで落ちの説明をする際には、生徒たちにまず簡単な他愛もないクイズを出題することにしている。例えば、「田中さんは朝起きたらとってもお腹が痛くて痛くてたまりません。でも、田中さんはそのまま歯医者さんに行きました。そのあくる日もお腹が痛かったのですが、その日もやはり歯医者さんに行きました。そのあくる日も同じことでした。なぜでしょう?」。すると、「歯も痛かったから」とか「すぐに治ったから」とか、様々な回答が返ってきた。正解は「田中さんは歯医者さんだから」。他愛もないクイズだが、子供たちは一生懸命に答えを考える。これも一種の緊張状態である。そして、正解を発表した時には決まって「何だ、そんなことか」という反応が笑いと共に返ってくる。これは神経が緩和された状態である。すなわち、落語の落ちは、クイズの出題によく似ているのである。落語家の

桂文珍²⁰⁾は、この落ちの感覚を「心の際をちょっと突かれてしまった感じ」²¹⁾と述べている。

また、私は、落語家としての落語のみならず、司会の仕事を任されることも多い。ホテルでのディナーショーにおいては、まず影アナウンスで写真撮影の禁止や携帯電話のモードをマナーにしてもらうなどの諸注意をする。それでさあよいよという段になった時、「大変長らくお待たせしました」という台詞を先の二字上がりを意識して言う。これにより、言葉が表情豊かな分、お客の期待感がおおいに高まる。つまり、お客を極限まで緊張させるのである。そして、そこで私は息を詰めながらじっとそのまま待つ。すると、会場全体が緊張してスーッと何かすかすかに息を吸うような音が聞こえる。もうこれ以上は息を吸えない極限の状況でポソッと一言漏らすように言う。「もうしばらくお待ちください」。ここで笑いが生まれる。この仕組みは先の「二字上がり」と「緊張の緩和」の両理論の組み合わせである。やはり、「息が合う」瞬間は気持ちがいい。

(2) シテとワキ

落語家は、演者であり演出家である。落語は、演者の考え方やニンによって、たとえ台詞が同一だとしても演出が変わる。例えば、旦那と丁稚が出てくる咄であれば、どちらを中心に描くかによってずいぶん印象の違った咄になってしまう。それは、その演者によって、旦那を描くのが得意なのか、あるいは子供なのかによって、自ずと決まる事が多い。もちろん、双方ともしっかり描く必要があるのだが、演者がどちらの立場を尊重して描くかが肝心になってくる。つまり、平たく言えば、使用人の立場なのか、あるいは主人の立場なのかである。咄の主題も踏まえたうえで、演者はこの辺りをしっかり整理しておく必要がある。

能楽の世界では、「シテ」や「ワキ」という言い方をする。シテは主役であり、ワキは脇役ということである。その演劇のテンポを早くするか遅くするか、またどういう演出や流れにするかは、シテ次第である。ワキがシテに合わせるのである。船頭が複数居ては、その狂言は居心地の悪いものになってしまうからである。但し、ワキの役が明らかにシテよりも熟練者の場合は、ワキが引張る場合もある。しかし、その場合においても、そのワキはシテをより生かすように勤めるのである。安東は、発表会の際に時折稽古人のワキを勤めることがある。稽古人の多くは「(安東にワキを勤めてもらって) 実にやりやすかった」とか、「台詞がすっと出てきた」という感想を述べる。これとてワキの役割を心得た安東の計らいに

よるものである。

ところで、ディナーショーにおいては、歌手や俳優へのインタビュアーも私の仕事のひとつである。しかし、自分でも納得できるような仕事できたことは皆無に近い。プロデューサーからのダメ出しの多くは、「返しが早すぎる」というものである。つまり、相手が思考しながら話すその「間」に対して、私がそれを待てなかったのである。観客の多くは、私ではなく、その主役のコメントを聞きたがっている。それにも関わらず、私が次の言葉を早く挟んでしまったがために、相手が言葉を飲んでしまったという現象が生まれた。これが、「返しが早すぎる」、というダメ出しに繋がってしまったのである。

話を引き出したり、進行を司ったりするのはインタビュアーであっても、シテはその時の歌手や俳優である。その主役にとって、どうすれば最も話しやすい環境なのかを考慮すべきである。司会者はワキに徹すべきである。

舞台など表現の世界では、その場における役割を踏まえた者ほど重用される。これは一般社会にも同じことが当てはまるだろう。落語家の世界では、複数の落語家が集まると大喜利といった余興をすることがある。テレビでは「笑点」²²⁾という番組でおなじみである。その大喜利も、各人が思いついた面白いことをただ並べたらいというものではない。それぞれの役割があって、誰もが感心するようなまともな回答をする落語家もいれば、とぼけた事を言う役割の落語家もいる。全ては計算の上に成り立っているのである。もしも仮に、回答者全員がとぼけた事を言って少しでも多く自分が笑いを取りにいかう、などと思おうものなら、その大喜利はまるで収拾のつかないものになってしまう。まともな回答をする者がいるから、とぼけた回答が面白くなるのである。これが、仕込みとバラシの関係である。従って、「誰が面白かった」とか言う考え方はナンセンスであって、全体としてどうであったかという評価が正しい。

また、こういう考え方は何も舞台上だけに留まらず、音響や照明、舞台美術、宣伝等の裏方と呼ばれる人たちへも向けられるべきである。ディナーショーひとつ取ってみても、例えばケータリングの不備があったために、いつもより舞台のノリが悪かった、ということはよくある事である。それに、タイミングよく音や照明が入ってこそ、舞台が引き締まる。狂言でいえば、狂言方が出這入りする幕の揚げ下ろしも舞台全体の見栄えに関わってくる。受付の対応がよければ、観客の顔にもこれから舞台を鑑賞しようという心構えが見える。言い出せばキリがないが、とにかく舞台は上に立つ者だけで作られるも

のではない。スターや主演は周りによって作られる。「露草のつゆ、身に光るもの持たず」である。

(3) 省略の美学

私が故二代目春蝶に入門してまもない頃、一番印象に残っている言葉に「咄家は喋るな」というのがある。私が二十歳の時、落語家になろうと入門してその直後、この言葉は私にとってかなり衝撃的であった。「落語家とは、喋るのが仕事であるはずなのに何故このような事をおっしゃるのであろうか?」。しかし、それは次の言葉で全て合点がいった。「あのな、十喋って、十伝えるのは普通や。けど、わしらは違う。一喋って十伝える努力をせないかん」。

落語は、落語家の言葉をヒントに、観客が頭の中に映像を作っていく、いわば演者と観客の共同作業の芸である。この時、情報が多い方が具体的な映像を作ることた易くするであろう。しかし、観客が、いかに想像を楽しむかが一番重要なところである。あまりに情報が多すぎると、想像が限定され、かえってつまらないものにならないだろうか。

落語作家の小佐田定雄²³⁾は、こう述べている。「人間のイメージーションの力というのは、与えられる情報量に反比例する。例えば、『海』を表現するとしよう。一番具体的なのは、映画のような映像によって実際の海を映し出すことだ。これは、掛け値なしの『海』が目に入るし、海鳴りの音もホンモノだ。しかし、ホンモノを出してしまうと、それ以上のイメージーションは湧いてこない」²⁴⁾。

現代のメディアの世界では、リアルな映像がどんどん開発されている。しかし、人間は自分で想像したり、考えたりして、そこから自分なりに何かを答えを見つけてこそ一番納得するものだと、私は信じている。想像を湧き立たせる芸能こそが、人の心を豊かにするのではないだろうか。

春蝶は、咄においてことごとくこの省略に挑んだ落語家であった。それは、その師匠の三代目桂春団治²⁵⁾の影響が大きい。春団治も言葉を極限にまでそぎ落としたスタイルで落語を展開している。

(4) アドリヴの本質

アドリヴとは、広辞苑によると「即興」という説明がされている。しかし、芸を生業にする者にとって、これだけでは説明として不十分である。ある先輩芸人がしてくれたこんな言葉が今でもとても印象に残っている。

「あのな、芸人にとってアドリヴちゅうのは、その場に応じて頭の引き出しから言葉を引っ張り出してくる事を言うねや」

つまり、アドリヴの言葉というものは常に前もって用意しておくものなのである。

ところで、日本には「仲人の落とし扇」という古くからのゲン担ぎのような風習がある。これは「満つれば欠く」という諺とほぼ同義である。月は満月になれば、あとは次第に衰えていくものである。つまり、何事も頂点に達すれば、あとは衰えていくものだという事を言い表している。

以前にこんな事があった。それは、とある会社の周年記念の場であった。私はその式典の司会を仰せつかった。御礼のご挨拶や祝辞も着々と進み、さあいよいよ祝宴の乾杯という運びになった時のことである。壇上の後ろには日の丸の国旗と社旗が掲げてあったのだが、その社旗が、あろうことか皆が壇上に注目している中、はらりとはげ落ちたのである。この時、関係者はおおいに慌てたが、列席者全員の視線は私に注がれた。こういう時、場の空気を何とかするのが司会者の役目でもある。それで私はこの「仲人の落とし扇」の話を持ち出したのである。

「皆様、仲人の落とし扇という風習をご存じでしょうか。……ただいまの件はそういうことでご容赦願いたいと思います」。

終宴後、関係者の方々から「見事なアドリヴだった」というお褒めの言葉を頂いた。しかし、私にとっては、いつかこういう時のためにと用意していた言葉でもあった。芸人にとってのアドリヴとは、単に即興というだけでなく、常に用意しておくものなのである。笑いを生むという作業は、プロにとって極めて確信的な行為といえる。

昨今では、「知識よりも知恵が大事」という事が言われがちである。しかし、知識がなくしては知恵も生まれまい。「本を読んだり、知識をどんどん仕入れようという気持ちのない者は舞台人になる資格がない」。芸能関係スクールの学生にも、また自分にも常に言い聞かせている事である。これが、芸人にとっての危機管理に繋がるのである。

3. 落語のイズム

(1) 継続の必要とその克服

私が落語演習の授業を通して一番言い続けてきたのは

繰り返し＝継続の必要性である。授業の初回には、「繰り返しばかりで退屈かも知れませんが、必ず結果を生みますのでどうか信じてついてきて下さい」という旨を述べる。教育学・身体論が専門の齋藤孝²⁶⁾は、野球のイチローや柔道の金メダリストが素振りや乱取りを重視しているのに触れた上でこう述べている。

「私は、いわゆる勉強は、スポーツの上達と同じ構造をもっていると考えている。上手に基本を設定し、基本を千単位万単位で反復練習すること自体が、学校教育の主たる目的だとさえ思ってもよいと考えている。何かができない状態からできるようになるためのプロセスには、同じ構造があるのである。膨大な数の反復を一人で行うことのできる人間は、むしろ少数であろう。そのための緊張感を持続するのに、普通は他者の助けを必要とする。それが先生や友達であり、教室という空間である」。²⁷⁾

私も授業の冒頭は学生が楽しくその世界に入れるよう考慮はしている。しかし、「授業は楽しくあれ」は手段であって、結果的に一見難しく思えるような事をしっかり克服させる事こそが、先生の役目である。

学生たちに落語演習を行うにあたって、それを円滑に進めるために、まず一番初めに伝えなければならない事がある。それは、何故落語の演習なのかという「必要性を示す」という事である。これが落語家の師弟関係であれば、「つべこべ言わずに、師匠の真似をしろ」で済む。もちろんその必要性は後で分かってくるのだが、学校における先生と生徒という関係では、そういうわけにもいかない。落語家のように主従関係を基軸にしていけないので、何をどう学ぶかは、学生の主体性に委ねられる。ここが、師弟関係と、先生と生徒の関係との大きな違いである。いかに師弟関係に近い信頼関係を築けるかどうかは、「イズム」の継承の可否に関わってくる。

(2) 稽古と練習

安東は、松本道弘²⁸⁾との対談で「稽古」ということについて次のように述べている。

「西洋的な考えだと思わすけれど、或る事をやることによって、例えば骨格であるとか筋肉であるとか呼吸法であるとかに、具体的な改善が行われるものを練習と言う。稽古ではそれと同時に、ものの見方・考え方など、感受性を養う色々なものが入ってくる。昔の話ですけど、外科のお医者さんが私のお弟子さんであったことがありまして、阪大の先生で私より相当年長の方でし

た。その先生が『医療も古典伝統芸能と一緒にだ』とおっしゃったんです。『どういうことですか』と聞きますと、医学生になって或る先生に指導を仰ぐ。すると患者の問診・触診の仕方、手術のメスの入れ方などが、全てその先生と同じになる。だから、その様子を見れば、『あなたの先生は誰々だろう』と判るとおっしゃいました。これは伝統ですよ。物の考え方とか対処の仕方、そういうものを全部伝承していくんですよ。古典芸能と一緒にです。練習というのは、右足をこう出すとか、体をどう動かすとか、具体的なことだけをやるのが『練習』です。稽古というのは、それ以外のものが入ってくるんでしょうね」²⁹⁾。

これを受けて、松本道弘は、「骨格、人格、品格、風格。『格』とあるものは練習じゃない。稽古ですね」と答えている。

先日、私は卒業を間近に控えた学生たちとゆっくり話をする機会を持った。そこで、私の授業の中でどんな内容が一番印象に残っているかを訊ねてみた。すると、「中途に挟む雑談が印象に残っているし、役に立つ話をしてくれた」という回答が一番多かった。演習は教室の硬い床の上に正座で行うので、その合間にしびれが解けるまでのわずかな時間が、私の放談の時間でもあった。それは師匠の先代春蝶や奥さんとの思い出話であったり、落語や踊りの稽古で自分が一番覚えの悪かったこと、楽屋での失敗談・・・あとは昨日のニュースで感じたことや昨日の狂言の稽古場での話題など本当に雑談であった。また、それらは半分愚痴まじりの事もあった。しかし、本音を言えば、そこにこそ私の落語に対する思いの中心があったのである。

(3) 人物の描き方

雄弁術の神様デモステネス³⁰⁾は、雄弁術の秘訣を聴かれ、こう答えたと言う。「雄弁術の大家になるためには、なによりまず、自分の態度に注意することが肝要です」。話芸の大家で知られた徳川夢声³¹⁾は、これについてこのような解説を加えている。

「とかく世人は、雄弁というと、ただお喋りが上手ならよろしい、と考えがちである。それをデモステネスは、根本的な戒めとしているのだ。いうことがいかに優れていても、態度がなくなれば、聴衆は絶対に感動しないであろう。この場合“態度”という言葉に“人格”という言葉に置き換えてみると、よく分かるであろう」³²⁾。

落語は、登場人物の心理劇であり、ユーモアの感覚を

その身上のひとつとして。織田正吉³³⁾は、そのユーモアの感覚について、こう述べている。

「人間は完全であり、また完全でなければならない。失敗をせず、つねにきまじめで真剣でなければならない、という考え方を否定します。もちろん、人間のあらゆる不徳や不完全を全部認めるのではなく、人間を本来、強いものでなく弱いものと考えることによって、その持って生まれた弱さのために、起こるのもやむをえないと認められる程度の失敗や不完全さという限度で容認してしまうのです。性善説、性悪説という言葉をもじって、ここであたらしい用語をつくれれば、人間の〈性弱説〉がユーモアの感覚に認められる立場です。自分もそういう失敗をするかもしれない。たしかにそういう弱点を持っている、と認めることによって人間的な連帯と共感が生まれます。そして、他人の弱さの中に自分の持っている弱さを投影し、他人の弱点をあたたかい笑いでつつみ、いたわることによって、まっさきに自分が救われるのです」³⁴⁾

ところで、落語の発祥は、説教僧による布教活動である。落語の祖と言われる安楽庵策伝³⁵⁾は、浄土宗の説教僧である。策伝は、面白可笑しい話で聴衆を引き寄せておいて、それから具体的な説教に入った。その面白可笑しい話も、単に笑い話というわけではなく、そこに人格というものが伴っていなければ仏の教えそのものと平衡せず、説教自体が成り立たなかったのではなかろうか。愚か者を笑うにも、それが愛情を持ってなのか否かによってずいぶんその質は変わってくるはずである。落語の良しとするところは、人への優しい眼差しであり、そこから生まれる落語の後味の良さである。具体的なスキルも、そういうイズムがあってこそ初めて生かされるのである。こうして、落語における私の見解を次のようにまとめてみた。

落語は人の愚かな部分を描いている。

人は聖人君子を尊敬しながらも

心のどこかで愚か者を愛している。

それは自分の愚かさに気付いているからだ。

完全よりも不完全がいい。

人の魅力はそんなところにある。

落語はそんな魅力を描いている。

まとめ

落語は、長い年月の間に一部の例を除いて、落語家が落語家にもみ伝承してきた。それが昨今では、あらゆるところで教室が開かれるようになった。私も講師を勤める落語家の一人である。しかし、それを引き受けるまで

は、自分の中で気持ちの整理をする必要があった。まず、落語は師匠から無償で教えてもらったものであるということがその大きな理由であった。その無償で教わったノウハウを、教育ビジネスのなかで、落語を演じるという事ではなく、そういった形でいとも簡単に商売にしまわっていいのだろうかという迷いがあった。先輩の落語家から無償で落語を当たり前のように教わることができるというのは、落語家である事の特権である。しかし、その特権には条件がある。今度は、それを後進の者に伝承していくという義務である。その使命のわずかも果たしていない私に、そのような権利があるのだろうか、という疑問である。ましてや、師匠や先輩方はおそらく、そのようなつもりで私に稽古をつけたはずではなかろう。師匠の亡き後、当初は軽い気持ちで教室を引き受けたものの、次第にその気持ちが大きくなり、しまいにはそれが罪悪感へと変わっていった。

この時、私は安東から「カルチャーセンターではなく、塾をおやりなさい」というアドバイスを受けている。でも、私はカルチャーセンターと塾の違いがいまひとつ理解できず、ずっと惰性のまま、何か悪いことでもしているような感覚のまま、納得できないまま、ずっと講師を続けていたというのが事実である。その気持ちがようやく解け始めたのは、ほんの二、三年前のことである。これは大和座通信³⁶⁾のコラムへ連載執筆したことのおかげが大きい。落語家として、何を伝えなければならないのかという問題に直視できるようになったのも、この機会があったからである。そこから出した結論は、「イズム」を伝えるという事であった。落語演習の目的が明確に見えてきた時、堂々とこれを展開しようと思ったのである。カルチャーセンターと塾の違いもようやく理解できるようになった。先に紹介した「練習と稽古」の中で紹介した「ものの見方・考え方など、感受性を養う色々なもの」の件に、まさに我が意を得たりという思いである。まさにここにこそ、落語の演習を広く展開していくことの意義がある。

最近になって、私は自宅の稽古場を使って塾を始めている。その塾始めの案内に、私はこう書いた。「単に教室やサークルといった類のものではなく、学びの場として志向性の共同体³⁷⁾を目指していきたいと思えます」。落語の上手下手を競い合うよりも、どうでもいい蘊蓄の羅列で知識の多い少ないを競い合うよりも、落語にはもっと有意義な事があるのではないだろうか。

思えば、この一年は私にとって、特に有意義な年であった。声優養成スクールにおいては、先生と生徒という関係でありながら、まるで師弟関係のようについてきてく

れた学生の存在があった。私も、彼らとの稽古を通じて、新しい落語の伝承の在り方を知った。落語の「スキル」は、「イズム」と共に学んでいけば、話のプロならずとも、必ず生きていくうえで役に立つ事がある。落語における台詞術とは、いかに相手と接するかという問題でもある。

(注)

- 1) 平成 8 年 4 月より放送芸術学院、大阪狭山市主催による「自己表現講座～口はにぎわいのもと～」(現、さやま落語会)、府立桃谷高等学校定時制夜間部、大阪アニメーションスクール、大阪青山大学健康科学部健康こども学科、などに出講。これらは現在も継続している。過去に、大阪スクールオブミュージック専門学校、ビジュアルアーツ専門学校、ECC落語教室などにも出講している。
- 2) 安東伸元／昭和 10 年大阪市生まれ。昭和 39 年能楽協会入会、狂言方能楽師となる。茂山忠三郎家同門。昭和 55 年より教育機関へ出講。羽衣国際大学名誉教授、大阪府立東住吉高等学校・NHK大阪文化センターの非常勤講師。平成 13 年重要無形文化財(能楽)保持者総合認定を受ける。「日本能楽会」会員。平成 22 年大阪音楽大学客員教授に就任。「大和座狂言事務所」主宰。
- 3) 二代目桂春蝶／昭和 16 年 10 月 5 日大阪市生まれ。昭和 37 年三代目桂春団治に入門。弟子に昇蝶、一蝶、蝶六の三人。平成 5 年 1 月 4 日没、享年 51 歳。二代目の没後、長男が三代目桂春団治に入門し、春菜を名乗り、現在は三代目桂春蝶を襲名している。
- 4) 鴨下信一／昭和 10 年東京生まれ。演出家。昭和 33 年東京大学美学科卒業後、TBSに入社。ドラマ・音楽などの番組を数多く演出する。制作局長・常務を経て、TBSエンタテイメント相談役。主な作品に、「岸辺のアルバム」「ふぞろいの林檎たち」「女たちの忠臣蔵」「高校教師」「日曜劇場」など。舞台の演出家としても世評が高く、白石加代子の一人芝居「百物語」「源氏物語」、「華岡青洲の妻」など。
- 5) 鴨下信一「下手な役者を一瞬で巧くする方法」『日本語の呼吸』、薩摩書房、平成 16 年、p.114
- 6) ふるさときゃらばん／昭和 58 年、福岡県筑後地方で旗揚げ公演を行う。村から村へ「人がいるところならどこでも劇場はできる」をスローガンに全国を巡業するミュージカル劇団。どこにでもいる普通の人々の、どこにでもある日常の問題を描いて話題となった。蝶六が客演したのは、『パパは家族の用心棒』という農村を描いたものである。都会に疲れ、田舎に帰ってき
- た長男を演じた。
- 7) 石塚克彦／『劇団ふるさときゃらばん』の脚本・演出家。
- 8) 田中角栄／第 64 代内閣総理大臣。「日中国交正常化」などに勤めた。
- 9) 田中真紀子は角栄の娘である。
- 10) 元興寺／奈良にある南都七大寺のひとつに数えられる寺院。蘇我馬子が飛鳥に建立した、日本最古の本格的仏教寺院である法興寺がその前身である。
- 11) 永六輔／昭和 8 年東京浅草生まれ。放送作家として活躍しているが、作詞家、エッセイストとしての顔が、私にとっては印象深い。「上を向いて歩こう」「見上げてごらん夜の星を」「こんにちは赤ちゃん」「いい湯だな」なども永の作詞によるものである。代表著書に『大往生』がある。
- 12) 三波春夫／大正 12 年新潟県生まれ。16 歳の時に、浪曲師・南条文若としてデビュー。昭和 24 年、芸名を三波春夫。昭和 45 年に大ヒットした日本万国博覧会のテーマ曲「世界の国からこんにちは」は、今でも記憶に新しい。「お客様は神様です」の名言も有名である。
- 13) 中野純／昭和 56 年東京生まれ。一橋大学社会学部卒業後、株式会社パルコに入社。自主制作レーベルさるすべりを設立。音楽プロデューサーとして、葛生千夏、市川忠のCDを手がける他、幅広く雑誌等で執筆活動をしている。ホーミー研究所の所長でもある。
- 14) 等々力政彦／昭和 40 年長野生まれ。国立民族学博物館特別共同利用研究員。研究テーマは、「共生」と「トゥバ共和国の民族音楽」。異なる生物、異なる文化同士が出会った時に、新しい関係性が生まれてくる過程に興味があり、フーメイと雅楽など異分野の演奏者とのセッションを積極的に行ってきた。私も「異物の交流」というタイトルの催しなど、何度も落語とフーメイのコラボレーションを試みてきた。平成 10 年、モンゴルの喉歌と馬頭琴の演奏活動をしている嵯峨治彦とユニット「タルバガン」を結成、国際フーメイシンポジウムのコンテストで、外国人初の総合第 2 位を獲得している。
- 15) 喉歌／喉を詰め、低音と高音を同時に奏でる唄法。モンゴルからカスピ海北部にかけての地域で歌われる。民族により、フーミー、ホーミー、フーメイなどの名で呼ばれるが、それぞれに特徴がある。
- 16) トゥバ地方／南シベリアあるいはアジア中央部と呼ばれる地域にある。ロシア連邦を構成する共和国のひとつ。面積は、約 17 万平方キロで、日本のほぼ二分の一の広さに相当し、モンゴル国西北に位置する。
- 17) カント／「純粹理性批判」, 「実践理性批判」, 「判断力

- 批判]で知られるドイツの哲学者。1724年～1804年没。
- 18) 二代目桂枝雀／昭和14年兵庫県神戸生まれ。三代目桂米朝に入門して小米として活躍。その後、枝雀を襲名した。派手な所作が人気を呼び、昭和の爆笑王と称せられ、上方落語界を代表する落語家の一人だったが、平成11年自殺を図り、意識が回復することなく死去した。享年59歳。
- 19) 桂枝雀『まるく笑って落語DE枝雀』PHP研究所，昭和58年，p.45
- 20) 桂文珍／昭和23年兵庫県生まれ。昭和44年，五代目桂文枝に入門する。昭和56年「上方お笑い大賞」金賞，昭和58年同賞大賞など受賞多数。
- 21) 桂文珍『落語的笑いのすすめ』新潮文庫，平成18年，P.159
- 22) 笑点／昭和40年から始まった『金曜夜席』（司会・立川談志）がこの番組の前身。昭和41年から『笑点』という名称でスタートした。現在も，落語家によるとんちコーナー『大喜利』が人気である。
- 23) 小佐田定雄／昭和27年大阪生まれ。落語作家。関西学院大学時代に古典芸能研究部に所属，機関紙に『上方はめものきっかけ帳』の研究を発表した。昭和52年から二代目桂枝雀のための新作落語の創作を開始，桂枝雀の座付作家として知られるようになった。昭和63年上方お笑い大賞・秋田賞，平成2年第7回咲くやこの花賞受賞。大阪芸能懇話会会員。
- 24) 小佐田定雄『上方落語・米朝一門・おさだまり噺』弘文出版，平成3年，p.211
- 25) 桂春団治／昭和5年大阪生まれ。昭和22年に父・二代目桂春団治に入門。昭和56年大阪名誉市民表彰，平成10年紫綬褒章，平成16年旭日小綬章ほかを受賞している。
- 26) 斎藤孝／昭和35年静岡生まれ。明治大学文学部教授。専攻は，教育学・身体論。教育課程で中高教員の養成に従事。主な著書に『子供に伝えたい〈三つの力〉』NHKブックス，『子供たちはなぜキレるのか』筑摩書房，『声に出して読みたい日本語』草思社，など。
- 27) 斎藤孝『身体感覚を取り戻す』NHK出版，平成12年，p.138
- 28) 松本道弘／昭和15年大阪生まれ。日商岩井に勤務する間に，独力で英語を磨く。その後，西山千（アポロ月面着陸時に，日本で初めて英日同時通訳）に師事し，その推挙でアメリカ大使館の同時通訳者となり，後にNHKテレビ上級英語講座の講師を勤める。国際ディベート学会会長。英語と，英語教育，日本文化に関して130冊を超える著作がある。
- 29) 安東伸元・松本道弘『比較生活文化研究』第14号，対談・日常生活生活と古典芸能文化の出会い，日本比較生活文化学会，平成20年3月25日発行を参照
- 30) デモステネス／紀元前384年頃～紀元前322年，古代ギリシアの政治家。アッティカ十大雄弁家の一人と評価されるイサイオスに師事し，弁論術を学んだ。その技術を活かし，当初は裁判関連の仕事や自らが弁論術を指導することで生計を立てていたが，徐々に政治にも発言を強めていった。
- 31) 徳川夢声／明治27年島根県益田生まれ。活動弁士として活躍していたが，昭和8年，古川緑波や大辻司郎らと劇団「笑いの王国」の設立に参加して，喜劇俳優の道を歩んだ。昭和12年には，岸田国土や杉村春子と文学座を結成。昭和14年ラジオ関東（現・ラジオ日本）で放送された『宮本武蔵』の朗読が代表作。「話芸の神様」として知られている。
- 32) 徳川夢声『話術』白楊社，昭和56年第3版，p.195
- 33) 織田正吉／昭和6年神戸生まれ。主として，大阪を中心としたテレビ・ラジオ演芸番組の作構成に当たる。笑いの研究者として独自の理論を構成する一方，言葉あそびをはじめ，言葉の作り出す妙味，その謎に深い造詣を示す。著書に『絢爛たる暗号―百人一首の謎をとく―』など。
- 34) 織田正吉『笑いとユーモア』筑摩書房，昭和55年第5版，p.207
- 35) 安楽庵策伝／浄土宗の教えを全国に布教して回った。その時に全国で仕入れた小咄の類を『醒睡笑』という本に編纂した事で「落語の祖」と称せられる。京都誓願寺第55代法主。
- 36) 大和座通信／大和座通信が発行する機関誌。主宰の安東を始め，同人が執筆をする。中世文学など日本文化，身体論などについての考察や社会への提言など，多岐に渡った辛口のコラムが定評である。主に大和座狂言事務所が主催する公演で無料配布されている。
- 37) 斎藤孝／梅田望夫『私塾のすすめ―ここから創造が生まれる』ちくま新書，平成20年，p.40