

ホール落語と六代目三遊亭円生

宮 信明（早稲田大学演劇博物館・招聘研究員）

三越落語会、東横落語会、東京落語会、精選落語会などなど、戦後、雨後の筈のごとくあらわれたホール落語は、寄席や演芸場とは異なり、演劇やコンサートを行うような大きな会場で、厳選された出演者が、ネタ出しされた演目を、マクラからサゲまでたっぷり演じることをモットーとした。ホール落語の登場によって、落語は普段着のまま寄席へ行って暇つぶしに聴くものではなく、オシャレをしてホールへ出かけ、「鑑賞」するもの、つまり「芸術化」されたのである。と同時に、文化人や学者、学生や若者、女性といった新たな客層を獲得、落語家の社会的地位を向上させるとともに、「古典落語」という概念と価値観の普及に大いに貢献することとなった。

このホール落語の定着とともに、みずからの芸を確立し、その評価を不動のものにしたのが六代目三遊亭円生である。前名の橘家円蔵時代には、森暁紅に「皮ばかりで肉がない芸」と評された円生が、どのようにして漸に肉をつけることを覚え、当代の名人と呼ばれるようになっていったのか。

本稿では、演じる空間の変容が芸の変容といかに深く切り結ばれているのかを、ホール落語の定着と六代目三遊亭円生の昭和 30 年代を検討することで明らかにする。

キーワード：ホール落語、寄席、六代目三遊亭円生、演じる空間、芸の変容

はじめに

相次ぐ空襲でその大半を焼失した東京の寄席も、終戦とともに急速な復興を遂げ、一か月半後の昭和20年（1945）10月には、唯一戦災を逃れた人形町末廣、バラック建ての上野鈴木演芸場などが早くも営業を再開した¹。翌21年3月には新宿末広亭が開業、その後、神田の立花演芸場や麻布の十番倶楽部などが開席し、都内の寄席の数は10軒に達したものの、戦前の賑わいを取り戻すことはなかった。こうした落語界の窮地を救ったのが、ラジオやテレビの「放送」である。爆笑王の初代三遊亭歌笑を筆頭に、初代柳家権太楼、七代目林家正蔵、二代目三遊亭円歌ら人気者が次々と生まれた。さらに、民放ラジオの開局（昭和26年）、テレビ放送の開始（昭和28年）にともない、「放送」は落語を演じるための重要な空間となっていく²。

寄席の減少で活躍する場を失った落語家たちに、新たな環境を提供したという意味において、「放送」は落語にとってまさに救世主であった。しかし、「放送」には時間の制約がある。ほとんどの落語番組では、口演が短縮され、噺が途中で終わることも少なくなかった³。久保田万太郎はある座談会で、「落語放送に関して何かお望みは？」という問いに、「完全なものをやつて戴きたいといふこと。今までの放送を聴いてみると随分尻切トンボのものがあるやうだが、さういふことのないやうに」⁴と答えている。

軒数の減少にともない出演者が増加したことで、演者一人の持ち時間が短くなり、たっぷり時間をかけて演じる落語がなかなか聴けなくなった寄席、時間の制約によって、多くの番組では短縮された落語しか聴くことのできなかつた放送、このような背景のなかで、きちんとした話芸をじっくりと味わいたいという聴衆の期待に応えて生まれたのが

¹ 昭和20年10月3日付の『東京新聞』「寄席現状報告」に「東京の寄席も相次ぐ空襲にその大半を失い、現在興行を続けているのはたゞ一軒戦災を免れた人形町の末広亭と東劇地下演芸場、新宿松竹館、浅草松竹演芸場、帝都座演芸場、仮設で上野鈴木、向原に移った大塚寿々本、と合計七つ。近く開場するものに東宝小劇場があり、新宿の末広も仮設されるが現在約百名の出方が従来の慰問なども一挙になくなったので、この七軒を大切に廻っている」とある。

² 『日本放送史』上（日本放送出版協会、昭和40年）。

³ 安藤鶴夫「東京の寄席」（『週刊朝日』昭和31年5月）、加藤秀俊『見世物からテレビへ』（岩波書店、昭和40年）、京須借充『落語名人会夢の勢揃い』（文芸春秋、平成17年）などを参照。

⁴ 久保田万太郎「落語及び落語家（文楽と権太楼を相手に語る）」（『放送文化』昭和22年11月、『久保田万太郎全集』第十一巻、中央公論社、昭和43年）。

「ホール落語」であった⁵。以下、本稿では、先行研究⁶を参照しつつ、ホール落語の特徴及び落語史的な位置を整理するとともに、昭和 30 年代における六代目三遊亭円生の口演を具体的に検証することで、演じる空間と演じられる芸とが、いかに深く切り結ばれているのかを考察する。

1. ホール落語の特徴

ホール落語の特徴について、まずは、ホール落語の生みの親でもある安藤鶴夫の証言を引いておこう。

戦後、ホール落語というもののきっかけをつくつたのは、なにをかくそうわたしである。

寄席というものが少なくなつてしまつたこともあつたし、落語という芸を、戦後の寄席よりも、もう少し条件のいい、快適なふんいきの中で聞いてみたい、というのが目的でもあつた。⁷

寄席とホール落語の最も大きな違いは、その空間的な特徴にある。慶応元年（1865）に開席、関東大震災後に再建され、明治・大正期の寄席の面影を伝えた人形町末廣の図面⁸や、その末廣を舞台とする短編記録映画『寄席の人々』（武市好古監督、昭和 34 年制作）を見れば一目瞭然、木戸口と客席の近さ、畳敷きの席など、寄席の空間はきわめて開放的である。冬場などはすきま風が吹き込み、常連客のなかには手あぶりの火鉢にコートをかぶせ、即席の炬燵をこしらえる人もいたという⁹。往来の物音が客席まで届くことも珍しくなかった。それに対して、ホール落語は劇場やホールによって多少の違いはあるものの、基本的には密閉された空間である。座席も椅子席であり、空調設備や音響設備も整っている。たとえば、東横ホールは地下鉄の音がするため、はじめから場内音響にはかな

⁵ 「ホール落語」とは、寄席や演芸場以外の劇場やホールで行われる落語会のこと。昭和 28 年（1953）4 月 11 日に三越劇場でスタートした三越落語会がその嚆矢とされる。ほかに、代表的なホール落語として、東横落語会（昭和 31 年 5 月 30 日、東横ホール）、東京落語会（昭和 34 年 7 月 30 日、第一生命ホール）、精選落語会（昭和 37 年 4 月 5 日、イイノホール）、紀伊國屋寄席（昭和 39 年 9 月 12 日、紀伊國屋ホール）などがある。

⁶ 山本進・稲田和浩・大友浩・中川桂『落語の黄金時代』（三省堂、平成 22 年）、『東横落語会 ホール落語のすべて』（小学館、平成 22 年）など。

⁷ 安藤鶴夫『わたしの寄席』（雪華社、昭和 41 年）。

⁸ 伊東清『人形町末廣亭 昭和四十五年一月十七日の記録』（私家版、昭和 45 年）。

⁹ 金子桂三『志ん生を撮った！』（うなぎ書房、平成 16 年）。

り注意を払っていたという¹⁰。また、舞台の広さや客席の数も寄席とホール落語では大きく異なる。寄席の収容人数はおよそ 50 名から 200 名ほどだが、三越劇場は 514 名、東横ホールはもっと広く 1200 名を収容した。さらに、忘れてはならないのが立地の問題である。人形町や神田、上野や浅草など、主だった寄席はいわゆる東京の下町にあったが、ホール落語は渋谷や有楽町といった、これまで落語とはあまり縁のなかった土地の、それも百貨店やオフィスビルのなかにある劇場やホールで行われた。

もちろん、ホール落語の誕生以前に近代的なホールで催された寄席や落語会がなかったわけではない。昭和 9 年 9 月 21 日にスタートした東宝名人会は、東宝劇場の 5 階、客席数 510 席の東宝小劇場で行われた¹¹。座席をすべて椅子席にすることで、履物を下足番に預ける必要がなく、靴のまま入場できることが話題となり、サラリーマンや学生といった新たな客層を開拓、その功績は「なんとといっても、下町にかたまりがちだった寄席芸の楽しさを、丸の内や銀座人種に普及したことです」¹²と報じられた。だが、第 1 回のプログラム¹³からも明らかなように、東宝名人会は落語だけでなく、琵琶や新内、小唄に長唄、浮世節などなど、落語会というよりも、まさに名人会の装いだったのである。そこがホール落語とは大きく異なる点であろう。

次に、寄席とホール落語の違いとして、持ち時間の問題を挙げるができる。先述したように、戦後、寄席での持ち時間は一人 15 分から 20 分、トリの演者でも 30 分ほどと、戦前に比べてかなり短くなっていた。ラジオやテレビの放送でも、一席を最初から最後まで演じ切ることは滅多になかった。ホール落語ではこうした弊害を取り除き、ひとつの演目をマクラからサゲまできちんと演じるための時間が演者に与えられたのである。

しかも、寄席では番組の流れのなかで、前後に出る演者やその演目との関係上、自分の持ち時間がさらに短くなったり、逆に長くなったりと、臨機応変に対応していかなければならない。一方、ホール落語では、あらかじめ演じるネタを提示しておく「ネタ出し」が普通である。昭和 32 年 8 月 30 日に開催された東横落語会「円朝祭」の番組を見ると、桂三木助「真景累ヶ淵」、柳家小さん「棒だら」、三遊亭小円朝「三味線栗毛」、古今亭志ん生「塩原多助」、林家正蔵「円朝伝」、桂文楽「酢豆腐」、三遊亭円生「札所の靈験」と、寄席や放送で演じるには時間の足りない演目ばかりが並んでいる。そもそも、

¹⁰ 山本進「東横落語会の三遊亭円生」（前掲『東横落語会 ホール落語のすべて』所収）。

¹¹ 秦豊吉『昭和の名人会——昭和九年より同十九年までの東宝名人会——』（私家版、昭和 25 年）、道江達夫著『昭和芸能秘録 東宝宣伝マンの歩んだ道』（中央公論新社、平成 13 年）など。

¹² 「ヌードは寄席より強し ご時世嘆く噺家 さよなら東宝演芸場」（『朝日新聞』昭和 55 年 8 月 30 日付）。

¹³ 東宝名人会第 1 回の番組は以下の通り。琵琶 榎本芝水、新内 富士松春太夫、小唄 藤本二三吉、落語 三遊亭金馬、落語 柳家小さん、浮世節 立花家橘之助、講談 大島伯鶴、長唄 杵屋六左衛門。

最初の演し物が「真景累ヶ淵」というのは、寄席ではありえない。サラロからトリまで全体の流れを大切にする寄席と、「ネタ出し」した演目を個々の演者が前後に関係なくたっぷりと演じるホール落語との違いは明白であろう。そこにはチームプレーと個人プレーほどの懸隔があるといつてよい。

3つ目に、修行の場としての側面を持っている寄席と、磨き上げられた芸を披露する場としてのホール落語という違いを指摘しておきたい。寄席には修行中の若手や中堅の芸人も数多く出演する。また、「寄席は色物あつての世界とまでは言いませんが、色物は寄席にとって本当に大事です。色物が多いのが寄席、演芸場なんだという感覚が昔からあります」¹⁴と言われるほど、寄席では漫才や奇術、太神楽や紙切りなど、寄席の彩りとなる色物が重要な役割を担っている。

一方、ホール落語では、選ばれた落語家にのみ出演が許され、基本的に色物の芸人は高座に上がることさえできない¹⁵。たとえば、「三越落語会」では、安藤鶴夫のお眼鏡にかなった上手な噺家だけが口演することを許可され、「東横落語会」では、プロデューサーの湯浅喜久治が出演者を八代目桂文楽、五代目古今亭志ん生、六代目三遊亭円生、三代目桂三木助、五代目柳家小さんの5人に限定した。「精選落語会」でも、プロデューサーの矢野誠一によって、文楽、円生、小さんに加えて、八代目林家正蔵、八代目三笑亭可楽、さらに昭和39年2月の第12回からは志ん生も参加しての、6人によるレギュラー制が採用された。修行の場でもある寄席と、芸を披露する場であるホール落語との大きな違いである。

いうまでもなく、出演者を限定し、時間を気にせず、じっくりと落語を演じるというホール落語の特徴をもった会は、すでに戦前から存在した。夜席しか営業していなかった上野鈴本演芸場や新宿末広亭では、日曜の昼間に「ホール落語」的な内容の落語会を開くことも珍しくなかった¹⁶。さらに、当時都新聞の記者だった安藤鶴夫が、昭和12年4月28日に上野広小路の岡塾楼上で開いた七代目三笑亭可楽の「可楽を聴く会」に触発されて、正岡容による八代目桂文楽の「文楽を味う会」をはじめ、四代目柳家小さんや五代目古今亭志ん生など、さまざまな独演会が生まれることとなった。

ホール落語前史として、東宝名人会や寄席の特別番組、独演会など、戦前からホール落語の特徴の一端を担ってきた落語会は、たしかに少なからずあった。しかし、空間、内

¹⁴ 北村幾夫「寄席とホールは銭湯とサウナのようなもの」（前掲『東横落語会 ホール落語のすべて』所収）。

¹⁵ 昭和39年9月12日にスタートした紀伊國屋寄席は、当初漫才の会と古典落語の会を交互に開く予定で色物も出演したが、昭和40年8月16日の第10回以降は古典落語の会として定着する。

¹⁶ 保田武宏「「ホール落語」の歴史」（前掲『東横落語会 ホール落語のすべて』所収）。

容、演者、そして観客といったホール落語にとって欠かすことのできない要素が同時に揃うことはなかったのである。なによりも重要なのは、戦後のホール落語を牽引した三越落語会にしろ、東横落語会にしろ、精選落語会にしろ、安藤鶴夫や湯浅喜久治、矢野誠一といったプロデューサーの嗜好、またそれに共鳴した多くの観客たちの期待の地平に応じるかのように、落語会が作られていったということである。では、落語史上において、ホール落語がもたらしたものと、いったいなんだったのだろうか。

2. ホール落語の位置

それは第一に、落語の「芸術」化を推進したことにほかならない。安藤鶴夫は「寄席の落語が、いまのようにビルの中のホールにステージを変えたこんにち、それにふさわしい笑いが生まれてこないわけがない」¹⁷と書いているが、寄席における落語とは、演者と聴客の共同作業によって生み出される、その場かぎりの一回性の「芸能」であった。その時々刻々と変化していく両者の関係性、コミュニケーションこそが寄席の醍醐味である。一方、設備の整ったきれいなホールで、厳選された演者がたっぷりと時間をかけて、「ネタ出し」した演目を演じるホール落語では、落語を一個の自立した「作品」として捉え、その自己完結性＝完成度を高めていくことになった。寄席や放送におけるコマ切れの落語ではなく、「完全なものをやつて戴きたい」という聴き手の欲求に応え、落語は「鑑賞」されるもの、誤解を恐れずに言えば、西洋流の「芸術」として世間に認知されるようになったのである。それはいうまでもなく、ことごとく一流主義を貫いた東横落語会のプロデューサーにして、「芸術祭男」とあだ名された湯浅喜久治¹⁸の目指したところでもあった。

もとより、こうした「芸術」化への流れに批判がなかったわけではない。矢野誠一は、後年、落語が急速に格調高い「文学＝芸術」性を追求したことで、「それまで有していた、いささか淫靡で猥雑ながらも、奔放ではつらつたる、健康な、自由な語り口を失ってしまった」¹⁹と説いた。とはいえ、その矢野自身が、当時は精選落語会のプロデューサーとして、落語の「芸術」化に加担していたことを思えば、「芸術」化は、高度経済成長の時代にあって、落語が生き残っていくための、かぎられた途であったのかも知れない。

¹⁷ 前掲『わたしの寄席』。

¹⁸ 「喜久治氏抄」（『月報』『落語名作全集』第一巻、普通社、昭和35年）、安藤鶴夫『寄席紳士録』（文芸春秋新社、昭和35年）、矢野誠一『落語家の居場所 わが愛する芸人たち』（日本経済新聞社、平成9年）などを参照。

¹⁹ 矢野誠一『落語 語り口の個性』（三一書房、昭和45年）。

ホール落語がもたらしたものとして、第二に、客層の変化が挙げられるだろう。当時の『朝日新聞』は、ホール落語の客について、「当今では、落語の主流はホール落語の感がある。お客さんも、本当の落語好きはもっぱらホールへ通う」と書き、寄席の客については、「寄席をのぞいてみておどろいた。大入満員なのだ。が、なんとこれが観光バスの団体客で、時間になるとぞろぞろ出て行った。こういうお客さんの人気は、テレビで売れている若いハナシ家にあるようだ」²⁰と報じている。つまり、あまりいい言葉ではないが、玄人の客はホール落語に通い、素人の客は寄席に行くというのである。少し時代は下るが、十代目金原亭馬生も寄席とホール落語の客層の違いについて、同様の考察を述べている²¹。

色川武大によれば、戦前はホール落語に近かった東宝名人会にかえって素人の客が多く、普通の寄席には耳のこえた、いわゆるご常連がついていたという²²。話芸をじっくり味わいたいという人たちが、戦後はホール落語へと流れ、ラジオやテレビの放送に出てくる人気者を一目見たいという人たちが、寄席に詰めかけるようになったというのである。ただし、ホール落語の客層はそれほど単純ではない。戸板康二は「下足札を渡す時にも声をあまり出さず、外に出ると、しずかに散っていった」むかしの寄席の客に比べて、「ホールの客が、往年の寄席の客と、かなり違っているのも確かである」²³と語っているが、それは、ホール落語の登場によって、落語が、普段着のまま寄席へふらりと出かけ、暇つぶしに聴くものではなく、前売り券を予め購入し、オシャレをしてホールや劇場へと出向き、噺を「鑑賞」するものになったからだろう。

かつて悪場所であった寄席²⁴で落語を聴くという行為が、久保田万太郎や小泉信三、志賀直哉や石川淳などの文化人や学者がホール落語の客となり、落語及び落語家の社会的地位が相対的に向上したことで、落語が大人の教養もしくはちょっとした知的な趣味へと変貌を遂げ、サラリーマンや学生といった若者たちがホール落語に詰めかけるようになったのである。なかでも女性客の増加には目を瞠るものがあつたようで、江國滋は「近年流行のいわゆる“ホール落語”だが、補助椅子が出るほど詰めかける客席を見渡してみると、若い女性の姿がむやみに目にうつる」と述べ、「魅力的な OL 諸嬢。澁刺とした女子学

²⁰ 「ホール落語さかん」（『朝日新聞』昭和 38 年 11 月 4 日付）。

²¹ 十代目金原亭馬生「扇子まんだら」（『新潟日報』昭和 55 年 7 月 7 日付）。

²² 結城昌治 VS 色川武大 司会山本益博「棧敷対談 こうして落語が好きになった 2」（『落語』創刊 2 号、昭和 54 年 11 月）。

²³ 戸板康二「落語と聴衆と」（『落語界』2 月創刊号、昭和 49 年 2 月）。

²⁴ 折口信夫「寄席の夕立」（『苦楽』四卷十号、昭和 24 年臨時増刊号、『折口信夫全集』第二十二巻、中央公論社、平成 8 年）

生。楚々たる若妻」、「このあいだ国立劇場で開かれた東西交流落語会の時なんぞ、ミンクとおぼしき第一礼装の令嬢が」いて、「これでは客席ばかり気になって、肝心の落語を身をいれて聞けないじゃないか」²⁵とボヤいている。戦前からの落語ファンを土台としつつ、文化人や学者、サラリーマンや学生、さらに女性といった新たな客層の存在が、ホール落語に熱気をもたらすことになったのである²⁶。

しかし、こうした客層は10年も経てば様変わりするもので、昭和51年6月22日付の『朝日新聞』は、「10年たったホール落語 盛況、でも庶民からは縁遠く 客も演者も常連ばかり」と批判的な記事を書いている。

伝統あるホール落語はいまも大変な人気である。

が、「たまにゃ、本物の落語というものをきいてみようじゃないか」と素人が出かけていくと戸惑うに違いない。まず、当日券を手に入れるのが大変なのだ。はじめのころ、客を確保するために会員制にしたところが多い。その結果、本物の落語を定期的にきけるホール落語はいま固定客に“独占”されてしまっているのだ。

決まった客の前で、同じ顔ぶれの演者たちが熱演するホール落語は、盛況には違いないが、「素人が落語を楽しむふん囲気はさらさらない」と指摘されている。昭和58年11月の『落語界』第40号「アンケート特集・1 東京落語界・真打80人にきく 寄席・ホール落語とは？」においても、「あなたにとってホール落語とは？」という質問に、三代目三遊亭円右は「「きれい」です。観客が本当に落語を楽しむのではなく、批評家気取りの人が多いため張り合いがない」と答え、三代目三遊亭歌奴も「お客様がむずかしい顔ばかりで、噺を楽しむ様子ではないので噺家がかawaiiそうです」と回答している。後に詳しく述べるが、こうしたホール落語の客層の問題は、その初期の段階から、すでに胚胎されていたといつてよい。

第三に、ホール落語の成果として、「古典落語」という概念と価値観の定着、普及が挙げられるだろう。「古典落語」という言葉は、戦後、安藤鶴夫やNHKによって発明されたという俗説²⁷が流布されているが、落語の「古典」という言い回しそのものは、昭和17

²⁵ 江國滋「寄席ブームと女性ファン」(『落語無学』、東京書房、昭和44年)。

²⁶ もちろん、より細かく言えば、それぞれの落語会によって客層は少しずつ異なる。「二百回を迎える三越落語会 誕生してから17年 古典ファンのオアシスに」(『毎日新聞』昭和44年10月28日付)によれば、「客層も若い東横、紀伊國屋は山の手の人たち、三越は中年層、東京落語会や昨年まであったイイノ・ホールの精選落語会は学生中心の若い人たちが集まるという色分けになる」。

²⁷ 能條三郎「五代目・古今亭今輔師を偲ぶ」(『落語界』5月薫風号、第十四号、昭和52年5月)は、安藤が

年の正岡容「明治大正昭和新作落語略史」の文中に既に見える。また、昭和17年11月1日、正岡が大塚鈴本で開催した「寄席文化向上会」の第1回のテーマは「特殊古典落語鑑賞」であった。案内状の文面にも「新人育成」とともに「古典復興」が高らかに謳われている²⁸。にもかかわらず、安藤の造語だという俗説が一般にまかり通っているのは、安藤こそが、あるいは安藤が牽引したホール落語こそが、古典至上主義を推し進め、「作品」としての「古典落語」を極めて巧みに演じる「名人」の誕生と「名人芸」への憧憬を作り上げたからにほかならない。

安藤自身も「ホール落語を生んだ、そのそもそもの精神の中に、古典落語をまもる、古典落語を大事にしよう、そして、古典落語を継承するための、そこをトリデとしようという願望」²⁹があったと記している。江國滋は、東横落語会の150回記念プログラムに文章を寄せ、湯浅喜久治と安藤鶴夫の功績とともに、「かたくなに守り続けてきた古典一本主義の姿勢」³⁰を顕彰している。さらに、「さよなら東横劇場」のプログラムにおいても、「ともすれば俗に流れやすい芸の世界に、一貫して“正道”という棹をさしてきた」³¹と高く評価している。

しかし一方で、これも安藤自身が、「正直いって、わたしは新作落語を、古典落語ほどには好かない。きれいなのである」³²とはっきり述べているように、新作派あるいは古典落語に大胆な改作や斬新なギャグを加える爆笑派など、自分の好みに合わない落語家は容赦なく切り捨てた。こうした安藤の嗜好に影響を受けたのだろう。落語通と呼ばれる人たちのなかには、三代目三遊亭金馬や六代目春風亭柳橋、二代目三遊亭円歌などを嫌う向きがあり、彼らが高座に現れると、必ず席を立てて出て行く客が2、3人はいたという³³。

ホール落語は、本格本寸法の古典派こそが落語の「正道」であり、新作派や爆笑派はその後塵を拝する存在である、という価値観を定着、普及させたのである。先に触れたアンケートで、「あなたにとってホール落語とは？」との質問に、三代目柳家権太楼が「文楽・志ん生・円生・正蔵各師匠の芸をみせてくれた場所」と答えているのに対して、三代目三遊亭円歌が「出て見たいと思はないところです」と回答しているのが、なんとも示唆的ではないか。

発案したNHKのラジオ番組名『古典落語を聴く夕』（NHK、昭和29年）を初出とする。

²⁸ 正岡容『完本正岡容寄席随筆』（岩波書店、平成18年）。

²⁹ 安藤鶴夫「“ホール落語”ということ」（第83回「東京落語会」プログラム、昭和41年5月13日）。

³⁰ 江國滋「十七年」（第150回記念「東横落語会」プログラム、昭和48年6月29日）

³¹ 江國滋「感謝あるのみ」（「さよなら東横劇場・創立30周年記念 第294回「東横落語会」プログラム、昭和60年6月28日）。

³² 前掲『わたしの寄席』。

³³ 前掲『落語名人会夢の勢揃い』。

もちろん、「たかだか、百年足らずの歴史しかない「作品」に「古典」などと言う呼びかたをし、その古典落語でなければ、本筋でないような言いかたをする人達が、滑稽に感じられる」³⁴であるとか、「さかんに“古典落語古典落語”と騒がれて、理屈抜きで楽しめる大衆演芸の醍醐味を人々はすっかり忘れてしまったらしい」³⁵といった批判がなかったわけではない。また、落語ファンではない人たちには、「落語という民衆芸術を聞く場所としては、少しよそよそすぎる気もするのだが。新劇の幕間みたいなムード」だと感じられ、「ゼイタクいっちゃいけない。古典保存のためのミュージアムですよ、いってみればここは」³⁶と冷やかされている。

古典至上主義に対しては、「古典」化ではなく「固定」化ではないかという立川談志³⁷や福田定良³⁸、矢野誠一³⁹などによる反駁もあったが、当時、安藤の権勢は絶大なものがあり、吉川義雄は、安藤が「予想以上に強い感化と大きい業績を残し」、「彼の芸の評価規準が正当にして唯一のもののごとく通用しだしている」⁴⁰と指摘している。ホール落語誕生以後の落語は、おおむねホール落語の定着によってもたらされた「古典落語」という価値観を保存、継承しながら発展していくことになるのである。

3. 六代目三遊亭円生の昭和 30 年代

このホール落語の定着とともに、みずからの芸を確立し、その評価を不動のものにした落語家がいる。六代目三遊亭円生。本名山崎松尾、明治 33 年（1900）9 月 3 日、大阪市生まれ。幼い頃に父と別れ、義母に連れられて上京、四代目橘家円蔵門下となり、明治 38 年の秋頃から、豊竹豆仮名太夫を名乗って、子供義太夫として寄席に出演するようになる。明治 42 年頃、噺家に転向して橘家円童、この前後に義母がのちの五代目三遊亭円生と再婚、大正 4 年には義父の前名をもらって小円蔵と改名、大正 9 年には円好で真打に昇進する。大正 11 年に円窓、15 年には六代目円蔵となり、義父の死後の昭和 16 年に六代目三遊亭円生を襲名。昭和 20 年、五代目古今亭志ん生とともに満州へ渡り、同地で敗戦を迎える。約一年半の苦難の末、22 年 2 月に帰京、4 月上席から高座に復帰。昭和

³⁴ 玉川一郎「青年落語努力会」（『落語界』8 月盛夏号、第三号、昭和 49 年 8 月）。

³⁵ 能條三郎「思い出の人と芸③ 二代目三遊亭円歌」（『落語界』8 月盛夏号、第三号、昭和 49 年 8 月）。

³⁶ 大沼正、白井佳夫「ナイト・スポット 第 9 回 ホール落語の殿様たち」（『キネマ旬報』1181 号、昭和 39 年 5 月）。

³⁷ 立川談志『現代落語論』（三一書房、昭和 40 年）。

³⁸ 福田定良『落語としての哲学』（法政大学出版局、昭和 48 年）。

³⁹ 前掲『落語 語り口の個性』。

⁴⁰ 吉川義雄「はなし家の評価」（『落語界』8 月盛夏号、第三号、昭和 49 年 8 月）。

34年以降は芸術祭賞を初め数々の賞を受賞し、48年には落語家として初めて天皇・皇后両陛下に招かれ「御神酒徳利」を御前口演する。この間、40年から47年には落語協会会長、53年真打濫造に反対して落語協会を脱退し、落語三遊協会を設立した。人情噺、音曲噺、芝居噺など、落語界随一の芸域の広さを誇り、その多彩な演目はレコード『円生百席』や、速記『円生全集』などに残されている⁴¹。

八代目桂文楽、五代目古今亭志ん生とともに“昭和の名人”と並び称される六代目三遊亭円生も、戦前は人気は薄く、長く不遇をかこっていた。昭和4年11月10日の『落語研究』に「噺家魚見立」という戯文が載るが、円蔵（後の円生）を「鮎」に見立てた紅羅坊名丸は、「あの颯爽たる英姿を御覧なさい。喰つたら巧いかって、さあ？」⁴²といて憚らない。宇野信夫も橘家円蔵時代の円生について、「面白くもおかしくもなく、じみな芸風で、その人がらも、ごく普通の、常識人だった」⁴³と述べている。また、森暁紅は「弁舌あざやかで、トントンと畳んで調子よく出る話口」は、「器用に軽い」が、「調子が好過ぎて走り過ぎ」、「一言にいうと円蔵のは芸の皮ばかりで」、「肉が無いのである」⁴⁴と評した。昭和13年頃には、噺家を廃業して、青島で舞踊の師匠になる準備を始めていたという。

転機となったのは、やはり戦争末期に志ん生と満洲に渡り、終戦後の大連で辛酸をなめたことだろう。帰国後の昭和22年12月10日、新宿末広亭の昼席で演じた「妾馬」で手応えを掴み、翌23年10月に発足した第四次落語研究会の第1回公演で「百川」を出して、「円生の百川はまさに完べき、（中略）本日随一の佳演である」⁴⁵と高く評価された。ただし、この頃はまだ噺によって出来不出来が目立ち、「言い間違いが多い」という評も少なくなく、荒削りで噺に傷が多かったという⁴⁶。

山本進が「二十八、九年から三十五、六年頃がパーッと燃え出した時期でしょう」⁴⁷と回想しているように、円生がその存在感を大いに発揮して、円熟大成の境地へと、めざましい勢いで昇りつめていったのは、昭和30年前後のことだろう。上野の本牧亭、人形町末廣で次々に独演会を開催するとともに、「三越落語会」「東横落語会」「精選落語会」

⁴¹ 山本進「六代目三遊亭円生小伝」（『人名演落語全集』第九巻、立風書房、昭和56年）、諸芸懇話会、大阪芸能懇話会編『古今東西落語家事典』（平凡社、平成元年）などを参照。

⁴² 紅羅坊名丸「噺家魚見立」（『落語研究』第四号、昭和4年11月）。

⁴³ 宇野信夫『今はむかしの噺家のはなし』（河出書房新社、昭和61年）。

⁴⁴ 森暁紅「馬楽と圓蔵の芸風」（『落語研究』第二十五号・第二十七号、昭和6年10月10日・同12月10日）。

⁴⁵ 小島貞二、松主水「落語研究会公演記録・短評」（『新演芸』第十四号、昭和24年3月）。

⁴⁶ 前掲「東横落語会の三遊亭円生」。

⁴⁷ 諸芸懇話会同人「座談会 圓生代々・その人と芸」（『落語界』第二十五号、昭和55年2月）。

といったホール落語の中心メンバーとして活躍、昭和 30 年代の円生は、独演会と、そしてなによりもホール落語での活動によって、大きく飛躍していくことになったのである。

さらに、ホール落語と三遊亭円生の関係の深さを示すのが、戦後の三越落語会、東横落語会、東京落語会、紀伊國屋寄席、TBS 第五次落語研究会、につかん飛切落語会という、主要な 6 つのホール落語の第 1 回に円生がすべて出演していることである。これはすごい。昭和 30 年代の円生は、いったいどれぐらいホール落語に出演していたのだろうか。以下の表は、三越落語会⁴⁸、東横落語会⁴⁹、東京落語会⁵⁰、精選落語会⁵¹、第四次落語研究会⁵²の、昭和 30 年代における主な演者の出演回数である。

ホール落語 演者	三越落語会	東横落語会	東京落語会	精選落語会	落語研究会
八代目桂文楽	90回	58回	20回	17回	20回
五代目古今亭志ん生	73回	55回	20回	6回	23回
六代目三遊亭円生	110回	73回	30回	17回	41回
八代目林家正蔵	23回	13回	18回	16回	41回
五代目柳家小さん	116回	64回	33回	17回	39回
三代目桂三木助	77回	31回	3回	0回	41回

円生と小さんがホール落語への出演回数で、他を圧倒している。川柳川柳は、円生の弟子たちが集まったある座談会で、晩年の円生について、「寄席は嫌いだったんじゃないかと思う」と述べ、「あたしが前座の頃でも（寄席は）投げてたよ。そのかわり、ホール落語や研究会では、ものすこい力を発揮したわけよ。第一、寄席で十三分や十五分では、文楽・志ん生・小さんにどうやっても勝てないもん、そうだろう？ 師匠は長い噺じゃないとだめなんだよ」（カッコ内筆者）⁵³と分析している。寄席の短い出番でも持ち味を發揮した文楽や志ん生、小さんとは対照的に、円生は「長い噺」つまり十分な持ち時間がないと、その個性を輝かせることができなかつたというのである。もとより、これは川柳川

⁴⁸ 第 22 回（昭和 30 年 1 月 23 日）から「年忘れ」（昭和 39 年 12 月 31 日）までの計 125 回（年忘れ、三人会等の興行も含む）。

⁴⁹ 第 1 回（昭和 31 年 5 月 30 日）から「年忘れ」（昭和 39 年 12 月 27 日）までの計 65 回（円朝祭、年忘れ等の興行も含む）。

⁵⁰ 第 1 回（昭和 34 年 7 月 30 日）から第 66 回（昭和 39 年 12 月 18 日）までの計 66 回。

⁵¹ 第 1 回（昭和 37 年 4 月 5 日）から第 17 回（昭和 39 年 12 月 17 日）までの計 17 回。

⁵² 第 76 回（昭和 30 年 1 月 15 日）から「お名残十八番集」（昭和 33 年 4 月 19 日）までの計 44 回（芸術祭参加特別公演、落語祭り、お名残十八番集等の興行も含む）。

⁵³ 三遊亭円弥・三遊亭円窓・三遊亭生之助・川柳川柳「連載対談／修業仲間・その 20 師を偲ぶ円生門下の優等生!!」（『落語界』第二十五号、昭和 55 年 2 月）。

柳の色眼鏡を通した評価でしかない。寄席で「軽く演じる円生が好きだった」⁵⁴という意見も少なくないのである。とはいえ、昭和 30 年代というホール落語が定着、発展した時代に、それと寄り添うかのようにみずからの芸を確立し、その評価を不動のものにした六代目三遊亭円生こそ、まさにホール落語の申し子であった。円生にとって、ホール落語とはどのような意味を持っていたのだろうか。演じる空間とそこで演じられる芸とが、いかに深く切り結ばれているのかを、ここでは円生の二つの噺を具体的に検討することで明らかにしたい。

取り上げる演目は「梅若礼三郎」と「文七元結」である。なぜこの二つなのかといえ、ば、「梅若礼三郎」は、①円生が七代目土橋亭里う馬の口演を何度も聴いており、その速記をもとに作り上げたこと⁵⁵、②参考にした七代目里う馬の速記が残っていること⁵⁶、③昭和 32 年 12 月 26 日の人形町末廣での独演会で初演、その後、東横落語会などもつばらホール落語で演じられたこと⁵⁷、また「文七元結」は、①義父である五代目円生の高座が素晴らしく、歿後それをもとに稽古したこと⁵⁸、②参考にした先代円生の速記が残っていること⁵⁹、③昭和 34 年 11 月 27 日の第 22 回東横落語会での高座が名演の誉れ高く、ホール落語における円生の十八番中の十八番であったこと⁶⁰が理由である。つまり、第一に、円生の高座のもとになった口演がはっきりしていること、第二に、その速記が残っていること、第三に、これがなによりも重要なのだが、いずれの演目もホール落語用のネタであったということである。

4. 「梅若礼三郎」

七代目土橋亭里う馬と六代目三遊亭円生の「梅若礼三郎」⁶¹を比較すると、すぐに気がつくのは、噺がはっきりと長くなっている点である。ストーリーに大きな変更や追加があるわけではない。にもかかわらず、噺が長編化した主な要因は、情景や人物を丹念に描写していることだろう。冬の鎌倉河岸でおかのに金を恵む侍姿の礼三郎、伝法な口調で取り

⁵⁴ 馬場雅夫「現代落語家論 第 13 回 六代目・三遊亭円生」(『落語界』第二十五号、昭和 55 年 2 月)。

⁵⁵ 「対談 梅若礼三郎」(『円生全集』第二巻、青蛙房、昭和 36 年 1 月)。

⁵⁶ 土橋亭りう馬口演、酒井昇造速記「磯の白波」(『百花園』第二十三号～第二十六号、明治 23 年 4 月 5 日～明治 23 年 5 月 20 日)。

⁵⁷ 前掲「対談 梅若礼三郎」で、円生本人が「ええ、東横でも、演りましたけれども、そういったようなところでないと自分でも、のらないですね」と語っている。

⁵⁸ 「輪講 文七元結」(『円生全集』第七巻、青蛙房、昭和 38 年 2 月)。

⁵⁹ 橘家円窓講演、天沼雄吉速記『円窓落語全集』(三芳屋書店、大正 7 年)。

⁶⁰ 山本進「昭和 30 年代の三遊亭円生」(『別冊落語界 愛蔵版昭和の名人』昭和 57 年 11 月)。

⁶¹ 六代目三遊亭円生「梅若礼三郎」の引用は、『円生全集』第二巻(青蛙房、昭和 36 年 1 月)に拠る。

調べをする加役役人、両国で水垢離をとる長屋の衆、さい鍋屋で商売の話をする屑屋など、枚挙に暇がないが、一例を挙げれば、栄吉が利兵衛宅へ忍び込むくんだり、里う馬の速記では「栄吉は密と起て参り隣家の戸をコヂ開けて中へ這入り」となっているが、円生の口演では次のように描出されている。

なに勿体ないやつがあるもんで。なんとかぱくってやろうてんで様子を見てえる。すっかり寝しずまった様子で……。鱈切り庖丁があるからこいつを手拭へこうくるんで（と、右手でくるくるとくるむ形）ふところィ入れて、そう……………ッと、表へ出た。戸の下へこいつを、鱈切り庖丁を突ッ込んだいて（と、両手で持ったところの鱈切りをぐいッと下の方へ突ッ込む形）ちょいちょいッとやると（と、それを、上の方へこじるように動かし）長屋の戸ですからすぐにあいた。

江戸の夜の静けさのなか、鱈切り庖丁を使って長屋の戸の開ける栄吉の姿が浮かび上がる。古今亭円菊はある雑誌の対談で、「円生の上手さ」について、「そりゃ本当にお上手でしたよ。ただ僕ら志ん生派にはどうも言葉が多く感じられるのね、しぐさでスポンとぶようなことが絶対なかったから」⁶²と述べているが、里う馬と円生の口演を比べてみると、この一箇所のみを見ても、言葉の分量がかなり増えていることが分かるだろう。また、登場人物たちの心理を深く掘り下げ、彼らの心のアヤを克明に描写している点も、噺が長くなった要因にほかならない。情景、人物、心理を丁寧に描くことによって、江戸の景色、そしてそこに暮らす人びとの姿、さらにその感情までもが周到に表現されているのである。

それは、落語を一個の自立した「作品」として捉え、その自己完結性＝完成度を高めていくことで、落語の「芸術」化を推進したホール落語の在り方と、見事に呼応しているといえるだろう。「芸術」的な完成度を落語に求めると、どうしても情景描写や人物描写を志向するとともに、登場人物の心理をいかに描いているのかが、より重要視されるようになる。そこからさらに一歩進んで、作品としてのテーマ性や思想的な内容の深さをもって、その演者の価値をはかるようになっていくのである。

とはいえ、円生の情景、人物、心理描写については、これまでも繰り返し論じられてきたことなので、別段目新しさはないだろう。ここでは、「梅若礼三郎」を例に、円生口演

⁶² 古今亭円菊、馬場雅夫「対談 名人・上手の黄金時代」（『別冊落語界 愛蔵版昭和の名人』昭和57年11月）。

の特徴をもうひとつ指摘しておきたい。それは、登場人物たちの身なりの説明や提灯を持つ形、羅生門河岸の説明や投げ節の歌詞、お加役の仕事と江戸弁、屑屋の業態等々、江戸時代の習慣や風俗への注釈が、噺のなかにきわめて自然に溶け込んでいることである。たとえば、「その時分ですから背負い小間物と言って、ご婦人の頭のものやなにかを箱に入れてこう、風呂敷で背負って歩く」であるとか、「^{もみくら}靱倉の二度も願って出るという、今で言えば、方面委員へ頼んで、政府から補助を受けるというわけでしょうが」、「小粒で九両二分はっております。びっくりしたのは無理はない、十両は大金と言って、十両盗んだら、泥棒が打首になるという時代で」、「やがて、今で言う、午前十時、昔の^{よつ}四刻でございまして」といった具合である。そして、圧巻は7ページに及ぶ吉原の説明。その冒頭の一部を引いておこう。

突当りが西河岸と言いましてな、一名あすこを悪河岸、羅生門河岸なんてえことをいう。どういうわけで羅生門河岸だてえと、綺僚で上げるわけにいかないから、腕でもって、お客を引っぱり上げてしまう、腕づくで。腕で引っぱり上げられるから、これを羅生門河岸という名前がついてえる、

こうした注釈は七代目里う馬の速記にはほとんど見られない。もちろん、里う馬が生きた時代には、噺の世界そのものが演者や観客にとって現実の生活と地続きであり、説明の必要などなかったということなのかも知れない。

ただ、ここで重要なのは、ホール落語の登場によって落語会に足を運ぶ客層が大きく変化し、特に各大学の落語研究会、通称オチケンを中心に、学生や女性といった若者たちがホール落語へと押し寄せたことで、噺のなかに出てくる用語や風俗の解説が求められるようになったことである。昭和34年6月6日から東宝演芸場で始まった「落語勉強会」では、「若手落語家が本格的古典落語を正しく勉強する道場として」⁶³、公演終了後に客前で批評会が行われた。だが、そこで交わされた批評の多くは、賛助出演していた師匠方からの芸論や技術論ではなく、後見役であり東京大学落語研究会の顧問でもあった飯島友治からの用語や風俗に関する、いわゆるダメ出しであった。また、紀伊國屋寄席でも、噺の背景を教えるために、客からの質問に答える「おたずねします、お答えします」という

⁶³ 飯島友治「落語勉強会について」(第七回「落語勉強会」プログラム、昭和34年12月5日)。

コーナーがあり、「インテリ、学生など」、「古典落語の世界になじみがない若い者には、なかなかの好評」⁶⁴であったという。

戦前と戦後の落語全集を比較して顕著なものも、この用語や風俗に関する解説の多寡にほかならない。戦前の『名作落語全集』（騷人社書局、昭和4年）や『落語全集』（大日本雄弁会講談社、昭和4年）、『評判落語全集』（大日本雄弁会講談社、昭和8年）には、解説や解題、語句解説や注釈等はいっさい見当たらない。戦後の『落語全集』（金園社、昭和29年）には、噺の最後に数行から1ページ程度の解説が付くようになり、『落語名作全集』（普通社、昭和35年）には、噺の前に演目解説と語句解説が備わる。『落語名作全集』（立風書房、昭和42年）では、噺の前に演者紹介と数行程度の短い演目解説、噺の後に詳細な「かいせつ」が付き、『古典落語』（筑摩書房、昭和43年）には、噺の前に演目解説と語句解説が、巻末に詳細な背景知識の「解説」⁶⁵が付く。ちなみに、里う馬の「梅若礼三郎」を収める普通社版『落語名作全集』の「解説」で、飯島は「制度・風俗の面でかなりの補註を必要として、こんなに長くなってしまったが、まだまだ足りない。語句解説に尽くせない点を少し補っておこう」と書いている。また、円生の「梅若礼三郎」を収める『円生全集』の「対談 梅若礼三郎」においても、当時の米の価格などを詳細に調べた上で、噺を高座にかける円生の姿勢について、「学生にはもちろんのこと、若手落語家に、その心構えをよく話しているのです」と発言している。

このような状況に対して、立川談志は「この風習が近頃落語の世界へも入って来ました。ドタバタを軽べつし、江戸の文化というバックがないと落語芸術として価値がないといった感じのものです。特に各大学の落語研究会などにその気がします。お客さんを楽しませ笑わせるために演じる落語、その基本のためにそのようなことを勉強し要求されるのは当然です。しかし、あまりにも背景のみに観点をうつされると落語家はチョット困ってしまいます」⁶⁶と述べている。談志の発言が逆説的に照射しているのは、風俗や習慣など落語の背景に重点を置いた新しい落語「鑑賞」の仕方、またそれを善しとする客の存在である。三遊亭円生の口演は、このようなホール落語が新たに開拓した客層とその期待の地平を巧妙に織り込みつつ、作り上げられていたのである。

5. 「文七元結」

⁶⁴ 「“ホール落語”花盛り たっぷり聞ける古典 出演者はかけもちで大忙し」（『朝日新聞』昭和42年2月4日付）。

⁶⁵ 第一巻は「大屋と店子」、第二巻は「町奉行と町人」、第三巻は「江戸の生活（上）」、第四巻は「江戸の生活（下）」、第五巻は「吉原について」。

⁶⁶ 前掲『現代落語論』。

五代目三遊亭円生は「文七元結」を三遊亭円朝の直弟子である三遊一朝老から教わり、六代目円生もその時かたわらにいて聴き覚えたという⁶⁷。五代目円生の高座が非常に優れたものであったという証言は数多いが、ことに神田立花のトリでこの噺を演じて、一席終わったとたん客席から「上出来ッ！」と声がかかり、その声をかけたのが、当時芝居通のなかでも最もうるさ型といわれた岡鬼太郎であったというエピソード⁶⁸は有名である。それほどまでに評価の高かった五代目の口演をもとに、六代目はいかにして自らの「文七元結」を作り上げていったのだろうか。

二人の速記を読み比べて、まず気づくのは、「梅若礼三郎」と同様に、六代目円生の口演⁶⁹がかなり長くなっているということである。情景や人物描写、用語や風俗の説明、また伏線の回収などをきめ細やかに行うことで、「作品」としての落語の完成度を大きく上げている。さらに「りっぱな腕を持っているんじゃアないか」、「それは、亡くなった旦那の羽織の残りぎれでこしらえたもんだから、おまえも見覚えがあるだろう」といった、大工としての長兵衛の力量や、長兵衛と佐野槌の先代とのつながりなど、細部の設定を追加することで、登場人物の人物像や彼らの関係性を、より複雑かつ陰影に富んだ線で描き出している。そして、すでに多くの論者によって指摘されていることだが、吾妻橋で文七に50両の金を遣ろうか遣るまいか逡巡する長兵衛を、冗舌ともいえるほど克明に描出している。

「早く行らしてっただって、そうはいかねえやな……（行こうとすると、飛び込みそうにするので）おい、まだ此処にいるんだよ、しょうがねえなア、コン畜生……それも死にてえもんかなア……弱ったなア誰か来ねえかなア……じゃアどうしてもおめえ、金がなきやア死ぬってえのか、ええ？　しょうがねえなア……五十両なくちゃアいけねえのか、おウ……ものは相談だが、三十両にやアまからねえか、なにも身投げエ値切るわけじゃアねえけどもよウ、五十両なくちゃアいけねえのかい……本当に死ぬのかおめえ、どうしても？……じゃ、いいや、おめえに俺……（と、ふところに手を入れるが、思いかえして）弱ったなア、この野郎は、どうも……どうしても死ぬのか？　おめえ……えゝ？　本当に？……（決意して）じゃおめえになア、五……（と、ふところから出し、思い切ったように財布を前へ置き）やる、やるよ、お

⁶⁷ 前掲「輪講 文七元結」。

⁶⁸ 三遊亭円生『噺家かたぎ』（PHP 研究所、昭和54年）。

⁶⁹ 六代目三遊亭円生「文七元結」の引用は、『円生全集』第七巻（青蛙房、昭和38年2月）に拠る。

い、五十両やるッてんだよ……なにを俺の面ア見てやんでえ、てめえにやるッてんだよ」

この噺のまきに見せ場、いささか過剰なほどたっぷりとした演技で長兵衛の心理を表現している。山本進によれば、三代目桂三木助は円生の上下の切り方について、「円生さんの“移り変え”ですがね、少ウし首の振りかたが大きすぎると思うんですがねェ……」⁷⁰と評していたという。たしかに、文楽や志ん生、三木助や小さんに比べて、円生は上下をかなり大きく切る。山本は戦後すぐの頃はそれが気になることもあったが、後年には気にならなくなったと述べ、その理由を「形だけではなく、内面からも人物像が描けるようになっていたからだ」と説明している。もちろん、それもあるだろう。が、それだけではないのではないか。

寄席とホール落語での演じ方の違いについて言及する演者は少なくないが、その文脈で頻繁に出てくるのが、視線の使い方である。五代目柳家小さんは「笠碁」について、寄席であれば「目だけで顔を動かさない」が、大劇場では「目だけではわからない。だから首で追っていくんです」、「広い東横ホールなんかじゃ、まったくわかりゃしない」⁷¹と語っている。五代目三遊亭円楽もあるインタビューで「東横は大きいでしょう。1000人収容の劇場ですよ。とにかく、目がつらい」⁷²と答えている。

円生の「移り変え」の大きさが気にならなくなったのは、ひとえに円生の芸の成熟によるものだろうが、きれいで設備の整った広くて大きな会場という、ホール落語の空間的な特徴によって、不自然さを感じなくなったということもあるのではないだろうか。円生の演じ方が、それ以前の落語の美学からすれば、「演劇的」あるいは「演技過剰」⁷³だったのではないか、という指摘はこれまでも少なからずあったが、その円生の芸が普遍性を獲得するに至った背景には、寄席からホール落語へという落語を演じる場＝環境の変化があったのである。

ところで、全体として長編化の傾向にある六代目円生の「文七元結」において、唯一、五代目円生の口演と比べて省略されているのが、場面と場面をつなぐ地の語りである。落語は本来、できるだけ会話のみで噺を運び、地の文を使うことを「地に戻る」「地に返

⁷⁰ 山本進「芸に生き芸に死んだ六代目円生 付●六代目三遊亭円生年譜」（『落語』第三号、昭和55年2月）。

⁷¹ 暉峻康隆『落語芸談』下（三省堂、昭和44年）。

⁷² 五代目三遊亭円楽インタビュー「東横は目がつらかった」（前掲『東横落語会 ホール落語のすべて』所収）。

⁷³ 広瀬和生『噺は生きている 名作落語進化論』（毎日新聞出版、平成28年）

る」といって極端に嫌う傾向がある。ただし、落とし噺ではなく人情噺である「文七元結」では、各場面を演者の地の語りによってつなぐのが、六代目円生以前の常套手段であった⁷⁴。六代目は地の語りを省略し、その空白を間と登場人物たちの台詞、演技で埋めてみせたのである。紙幅の都合上、ここでは五代目と六代目の口演から、同一箇所を一例だけ引いておこう。

長「此野郎強情な野郎だなア、^{てめえ}汝が要らなきやア川ン中へ叩ツ込んぢまうぜ、持つて行きなてえんだ、持つて行きやアがれ、畜生め……」

金を突然財布ぐるみ顔へ打つけた、^{そのまゝ}其儘バラバラバラバラツと逃げて行つて了つた

若「何だい畜生、馬鹿野郎、^{あんな}那樣な汚ねえ服装をしやアがつて、五十両なんて金を持つて居る訳があるもんか、やるといやアがつて仕方がねえもんだから、石ころか何か入れて打つけやアがつたんだ、畜生ツ」

財布を持つて見ると、^{そこ}其処は不斷^{あだんたいけ}大家の若い衆でげすから、大金は終始取扱つて居るから、チヨイト持つて見れば、石だか金だか位ゐは、そりやア手答へで分る

若「モシ……こりやア、こりやアお金で、モシ有難う存じます有難う存じます、お蔭様で助かります、有難う存じます有難う存じます……」

番頭「遅いな、何時まで待つても駄目だ、モウ帰つて来やアしない。戸締りをして寝て終ひな、仕様のない奴だ、宜いから寝て終ひな……」

「じれッてえ野郎だ（叩きつけて）持つてけエ」

「（ぶつけられたところを押えて、逃げて行つた相手を目で追ひ）おオ、痛い……あんなきたない身装をしてやがつて、五十両なんて金エ持つてる訳があるかい。やるッてって、しょうがないもんだから、石ッころかなんか入れてぶつけやがつて……おオ痛い……（と財布を持つて重味が石ではなさそうなので急いで出して見て、はッと息をのみ）あッ……もしッ……（と、呼んでも、もう見えない。右手で財布をふところへねじこみ、見えなくなったあとを両手を合わせて伏しおがみ、しぼるように）ありがどう存じます（と、再び涙声）おかげで助かりました、ありがどう……ありがどう存じます」

⁷⁴ 六代目三遊亭円生以前以後の人情噺の方法論については、拙論「円朝の現在」（『大衆文化』第五号、平成23年4月）に詳しい。

「もういい、寝ちまいな寝ちまいな、いつまで起きていたってしょうがない……私から旦那に申し上げるから。もういい。あゝ、みんなねむかったろう、早くお寝」

吾妻橋から近江屋への場面転換の鮮やかさ。五代目、六代目ともに、ここは間だけで表現しているが、その前の長兵衛が文七に50両の金をぶつけるくだり、また、ぶつけられたのは石だと思っていた文七が50両の金に気づくところに、五代目円生は地の文をささみ、説明を加えている。それを、六代目円生は間と台詞、演技によって表現することに成功したのである。

些か奇異に聞こえるかも知れないが、それはまさに落語を「作品」として提示する試みにほかならない。なぜなら、物語の場面と場面をつなぐ地の語りは、いわゆるナレーションの役割⁷⁵を果たすだけでなく、それが演者のナマの声ということもあって、観客への語りかけの機能を持ち、演者と客席のコミュニケーションを媒介するものでもあったからだ。つまり、六代目円生は地の語りを省略することによって、落語を、その時々刻々と変化していく演者と客の関係性、コミュニケーションを楽しむものとしてではなく、落語という「作品」を「鑑賞」するものへと変化させたのである。落語を「作品」として捉え、「芸術」として享受したいという当時の観客たちの欲求を見事に満たしたといつてよい。さらに、もう少し言えば、こうして形象化された六代目円生の落語が、その後、「古典」として位置づけてられていくことになるのである。立川志の輔は六代目円生の落語を「かけがえのないお手本、欠かすことのできないテキスト」⁷⁶であると述べているが、それはホール落語以降の落語が、六代目円生の落語と同じベクトルをもって進化発展し、それを「古典」と位置づけてきたからにほかならない。

おわりに

落語を演じる空間が寄席からホール落語へと移行したことで、落語の芸も寄席の芸からホール落語の芸へと変容していくことになった。そのもっとも代表的な例が、六代目三遊亭円生だったのである。六代目円生の一番弟子五代目三遊亭円楽は、「寄席だけだったらうちの師匠はさほど評価されなかったでしょうね」と述べるとともに、「研究会での成果が後のホール落語につながっていった、更にその真価を発揮しはじめました」⁷⁷と分析

⁷⁵ 「梅若礼三郎」における習慣や風俗への注釈は、このナレーションの機能である。

⁷⁶ 立川志の輔「文庫版解説——カラン、コロシという誤解」(『円生の落語』3、河出書房新社、平成22年)

⁷⁷ 三遊亭円楽「師・三遊亭円生その人と芸」(『落語界』第二十五号、昭和55年2月)

している。六代目円生は、ホール落語における観客の期待の地平をみずからの落語へと取り込むことで、その地位を不動のものとし、本格本寸法の「古典」派として、“昭和の名人”と称えられるようになっていったのである。

参考文献 ※本文及び脚注で挙げた文献は除く

- 安藤鶴夫『安藤鶴夫「寄席 落語からサーカスまで」』、ダヴィッド社、昭和 32 年
今岡謙太郎、中川桂、宮信明、重藤暁『昭和の落語名人列伝』、淡交社、令和元年
色川武大『なつかしい芸人たち』、新潮社、平成元年
江國滋『落語手帖』、普通社、昭和 36 年
江國滋『落語美学』、東京書房、昭和 40 年
大西信行『落語無頼語録』、芸術出版社、昭和 49 年
興津要『古典落語と落語家たち』、参玄社、昭和 49 年
興津要『恋しき落語家たち』、旺文社、昭和 60 年
興津要『落語家 懐かしき人たち』、旺文社、昭和 61 年
興津要『落語家 いま、むかし』、旺文社、昭和 62 年
川戸貞吉『現代落語家論』上巻、下巻、弘文出版、昭和 53 年
京須偕充『円生の録音室』、青蛙房、昭和 62 年
倉田喜弘、清水康行、十川信介、延広真治編『円朝全集』第七巻、岩波書店、平成 26 年
芸能史研究会編『寄席』日本の古典芸能 第九巻、平凡社、昭和 46 年
斎藤拳三『五代目円生伝』、私家版、昭和 15 年
斎藤忠市郎、保田武宏、山本進、吉田章一編『名人名演落語全集』全十巻、立風書房、昭和 56 年～昭和 57 年
三遊亭円生『寄席育ち』、青蛙房、昭和 40 年
三遊亭円楽『円楽 芸談 しゃれ噺』、白夜房、平成 18 年
三遊亭金馬『金馬のいななき 噺家生活六十五年』、朝日新聞社、平成 18 年
清水一朗『昭和の落語家群像 有楽町界隈の十年』、青蛙房、平成 29 年
須貝正義『私説安藤鶴夫伝』、論創社、平成 6 年
暉峻康隆『落語芸談』上、三省堂、昭和 44 年
暉峻康隆、興津要、榎本滋民編『口演速記明治大正落語集成』第一巻、講談社、昭和 55 年
正岡容『正岡容集覧』、仮面社、昭和 51 年
矢野誠一『ぜんぶ落語の話』、白水社、平成 28 年
山崎佳男『父、円生』、講談社、昭和 60 年
山本進『えびたふ 六代目円生』、平凡社、平成 2 年
吉川潮『戦後落語史』、新潮社、平成 21 年

吉田章一『江戸落語便利帳』、青蛙房、平成 20 年
『安藤鶴夫 アンツル先生の落語演芸指南』、河出書房新社、平成 20 年
『昭和戦前傑作落語全集』第一巻、講談社、昭和 56 年
『新演芸』、光友社、創刊号～第十五号、昭和 21 年 9 月～昭和 24 年 5 月
『人形町末広 円生独演会』、小学館、平成 27 年
『落語』、弘文出版、創刊号～第三十七号、昭和 54 年 8 月～昭和 59 年 5 月
『落語界』、深川書房、創刊号～第四十二号、昭和 49 年 2 月～昭和 59 年 5 月
『落語研究会 六代目三遊亭円生全集』下、TBS、平成 22 年
三越落語会、東横落語会、東京落語会、精選落語会、紀伊國屋寄席などのプログラム