

古典落語の特殊語彙(2)

Concerning The Particular Words of "Classic RAKUGO" (2)

加藤 岳人
Takehito KATO

序

桂歌丸が『怪談牡丹灯籠』を完結させた。とはいっても、限定された作中人物についての噺である。噺家本人が言っているとおりの、円朝の手になる『怪談牡丹灯籠』は大長編であって、これをすべて語ろうとすれば、一年一話としても優に十数年はかかるであろう。今回の第四話をもって完結とする由である。

口演終了直後に、退場しようとする客の口から「なんだか何言ってるのかよくわからなかった」という声が漏れるのを聞いたのだが、これは「声が聞き取りにくかった」という意味ではあるまい。歌丸は、現在最も聞き取りやすい声と「間」をもった噺家の一人なのだ。

とすれば、この言葉の意味するところは、「意味の分からない言葉がたくさんあって、噺の中身がわからなかった」ということなのだろう。

考えてみると、事前に『怪談牡丹灯籠』を読んでいなければ、筆者自身にも理解できない部分がいくつもあったはずなのだ。あらためて「やはり古典落語は次第に理解されにくくなっているのだな」ということを痛切に感じた経験であった。

江戸から明治にかけての生活、風俗、それを語るための、小は道具類から大は建築や地形にまでいたる、あるいは人間関係や感情など無形のものをも含む語彙の中には、「もの・こと」としてすでに失われてしまったものもあり、また、現存しているながら表現としては「死語」になったものもある。それらのごく一部ではあるが、多少なりとも現代につながる語彙について語義を明らかにし、周辺をのぞいてみたい。

「そうだろうなあ……そうときまれば、さあ、行った行った、くろおとからの誘いだ、据え膳、据え膳、若い時は二度ないってやつ、マブはヒケスギ、何時の約束です? ……それなら、急いで着換えなさい」
白川さんは、わけのわからないことを立て続けに言うと、七郎の手を引っぱった。
『魚河岸ものがたり』

不良中年が温泉場の宴会を終えて青年にアドバイスしている場面、「くろおと」は芸者小鈴である。うぶな青年には状況が全くわからなかったので「わけのわからないことを立て続けに言う」ということになるのだろうが、「マブはヒケスギ」という表現はその中でも他を圧している。年若い七郎には分からない、というばかりでなく、読者の大半が理解できないのではないか。カタカナ表記にすることで、わけのわからなさが際だっている。

『魚河岸ものがたり』はもちろん現代小説であるが、古典落語の中でもこのたぐいの言い回しがよく使われている。そこで、ここでは、「マブはヒケスギ」について考えてみたい。

……おやおや、まだ嘆いちゃあいけねえよ。運勢地に落ちないところがあ
るねえ。おもて階段を、トーン、トーン、トんときたよ。しめしめ、これ
だよ、情夫はひけすぎてえのは……いちばんしめえにおれんところへおみ
こしをするてえやつだ。
(「五人回し」)

*釧路高専一般教科(国語)准教授

やはりこの、妓おんなも、若いうちでなきやア、本当にお客もとれない。少うしトウがたつて来て、（中略）もう、色っぽくなくなつてまいります。それでも、それだけのものを着せて、ちゃんと見世に置かなきゃならぬ。こういうのはどうしても、お茶をひきがちになります。大引ケンなりますってエと、見世のあかりが暗くなる。しようがないんで、見世にいられません。

（「お直し」）

「大引け」は遊女の仕事終わり、つまり妓楼の営業終了時である。「大引け」の前に「お引け」があり、こちらのほうは芸者や翳間（たいこもち）の仕事終わりと言えはいいだろうか。「引き付け」と称する座敷で酒肴になり、芸者・翳間・供の者その他を交えて大いに騒いだ後、客が寝間に移動することをいう。取り巻き連中にとつてはそこまでが仕事で、その後は客と遊女だけの時間になった。

「情夫まがはひけすぎ」の「ひけ」は明らかに「大引け」の意味だと考えられる。全体は、「遊女が真実惚れた相手のところに来るのは、仕事がすべて終わった後」というほどの理解でよからう。

しかし、本来は「引け」だけで営業の終了を示すことができるはずである。それで足りずに「大引け」を持ち出すのは廓と取引相場の世界のみで、廓がない現在は取引相場に専用されることとなった。一日の取引は通常、前後半に分かれてゐるから、「引け・大引け」という二段階の用語には存在意義があるし、単純明快な区別と言える。「引け」といえば前半の終わり、大引けはその日の取引終了をいう。これならばオン・オフが明確でわかりやすい。

だが、妓楼の営業は複雑で、形だけおしまいにした後でも遊女には残業があった。むしろそこから勝負どころだったと言つてよい。そうして、そこまで含めて終わりとする表現が「大引け」になる。つまり、遊女にとってこの後は、妓楼という籠の中であつても一応私的な時間になつたのである。

ただし、そうはいつても、普通、彼女らは客がつけば朝まで一緒にいた。オン・オフの区別が曖昧模糊としていて非常に解りにくいのだが、これについては「マブ」という語について述べることで理解の一助としたい。

なお、「お直し」の「お茶をひく」は客がつかなくて暇なことを言う。語源

説は数々あるようだが、茶の湯では客の来ない暇な時に菓茶を白で挽いたことからこのような表現が生じたらしい。遊女も位の高い者は様々な技芸に通じていたのである。

二

涙が出るような主人の意見。間夫まががあるなら添わしてやろうと、何事も見て見ぬふり、ふたアリを、証文巻いて夫婦にしてやった。

前に引用した「お直し」の続きである。「証文を巻く」とは証文を見ないことにする意で、借金を棒引きにすることを表す。この用例からわかるように、「マブ」は、妓楼の遊女が夫婦約束をするほどの、本気で惚れた男のことをいう。もつとも、遊女と客の関係は常に夫婦として契ることを基本にしているのがややこしい。三度通つていわゆる「馴染み」になれば、女は男を亭主扱いにしなければならぬのである。ところが、これと「マブ」とはまったくの別物だからわかりにくいことおびただしい。

落語「三枚起請ぎきよう」は、この中途半端な客扱いの実態をよく示している。本来の起請文は男女間の約束が確かなことを神に誓うものだが、「三枚起請」の場合は金づるになりそうな相手から搾り取るために、三人の客と年季が明けたら夫婦になろうという偽りの約束をする。「五人回し」は一晚に五人の客がつく癖で、そのうちの四人は「引け」の後花魁おはんの顔を拝めない。つまり、残りの一人が花魁を独占していたのである。それではその一人が「マブ」かというところにあらず。この男も単なる金づるで、四人の客に一人頭一両出して帰つてもらうために利用される。挙げ句の果てに「もう一両くださいな」と無心され、「お前さんにも一両あげるから帰つておくれ」と突き放されてしまう。結局、亭主扱いは形だけで、実のないものだったのである。

「引け」のあとでは亭主として扱う形式をとりながら、商売である以上かけもちも平気です。また、客の方でもそれを当然のこと、あるいは仕方ないことと考えている。人気のある花魁であればあるほど、その傾向は強くならざるを得なかった。決して安くはない金を払つていながら肝心の女が来ないというのは変な話だが、「明烏」にも朝まで一人だった男が登場するし、「紺屋高尾」

では、三年間の給金を一夜につき込んで朝帰りした紺屋の職人に向かって、親方が「どうせ振られたろう」と声をかける場面がある(三遊亭圓生の演出)から、ごく普通にあつたことだといえる。つまり、遊女の側には男を振る権利が認められているのである。大門を入れば大名といえども駕籠は許されないと吉原のルールは、そこに身を置かねばならない女の、このような権利のために必要だったのだ。そうすることで、客である男の身分には貴賤を認めず、見世における女の地位のみが意味を持つような空間を作り上げているのである。客は金を払うことで女に会う機会を得るが、あくまで機会を得るだけで、それは保証されたものではない。

その一方で、遊女は所詮籠の鳥であり、売り物にすぎない。借金を返すまでは身を拘束され、返せなければ一生を廓で過ごすことになる。いやな相手でも金のためにつきあい、つなぎとめようとするのは至極自然なことだ。営業とはそういったものである。ただ、そのような姿勢を徹底するか否かという最終的な選択は遊女自身に任されている。金は手取り早く稼いだほうがいいに違いないのだが、「金がすべて」だと割り切る必要もない。一方、客は金がなければどうにもならないが、金があつてもどうにかならぬとはかぎらない。身分もどうにかするための力にはならなかった。

吉原ではこうして、金を払って買う客の権利を制限し、売り物である遊女の権利を認めていた。そうすることでもたらされる微妙な均衡が、吉原の非日常空間を支えていたのだ。遊女たちのオン・オフが判然としないのは、商売に徹するか、権利を行使するかという、心づもりひとつの違いしかないからである。外的条件によってはまったく決まらなかった。

つまり、商売ぬきのオフ状態で会う男こそが「マブ」だったのである。妓楼に上がるのだから男は客の立場を取らねばならないが、内実は商売ぬきで女が金を返すこともあつた。

「……主の正直に惚れんした。私のような者が出来たからは、二度この廓に足を踏み入れてはなりんせんよ」

と優しく睨んで、立ち上がる。

「これは後の証拠……」

と差していた簪を抜いて筆筒の小引き出しから出した三十両の金、これ

を添えて、何と、ご亭主の待遇で送り出してくれた。

(「紺屋高尾」^{*4})

これはたつた一度で「マブ」になった希有な例で、「紺屋高尾」とほとんど同じ内容の「幾代餅」にもほぼ同じ場面がある。演出によって男の用意した金は十両だったり十五両だったりするが、これはもちろん花魁が自ら出して使わせたことになっていて、ここに引いたのは朝だから完全にオフの時間帯で、「何と、ご亭主の待遇で送り出してくれた」という言い回しが、いかに稀なことだったかを物語っているのである。夜は亭主待遇でも朝になれば稀な態度であしらわれる、そのようなことも多かつたのであろう。

実は、遊女が客の遊び代を払うという意味で用いられる語があつた。名詞としては「立て引き」、動詞なら「立て引く」がこれにあたる。もともとは、義理や意地を立て通す、の意である。

「へーえ、おれは、まだ、一ぺんもお女郎買いてえものをしたことはないが、おもしろいだけで、べつにもうからないかい？」

「そりゃあ、なんだあな、もうからねえこともねえさ。ずいぶんもうからあ」

「そうかい」

「そうよ。なにしろ、女が、とんと、ひとつ惚れてみねえな。こっちに銭なんぞはつかわせねえぜ。たてひくとって、むこうの女が、勘定してくれるんだ」

「それじゃあ、こっちで、お錢をつかわなくてもいいのかい？」

「色男になりゃあ、そういうもんだ。そのあげくに、小づかいをくれるとか、衣装をこしらえてくれるとかいうことにならあ。どうだい、もうかるだろう？」

(「磯のあわび」^{*5})

ここで色男と表現されているのがまさしく「マブ」である。もちろん、そう簡単にこうはなれなかつただろうが、話しぶりからするとさほど珍しいことでもなさそうだ。

三

ところで、「マブ」には「三枚起請」で「間夫」、「五人回し」のほうでは「情夫」の字があてられている。落語自体は語りの技法であるから文字にはたいして意味がなく、文字に起こした者がどのようなニュアンスを感じ取ったかによるのだが、『日本国語大辞典』では「間夫・真夫」の二通りが当てられている。本気で惚れた相手という意味上は「真夫」がふさわしいにもかかわらず、用例としては「間夫」が圧倒的に多いようだ。なにか間男じみていて不可解に思われるが、「マブ」の範疇には「女の息抜きの相手」が含まれており、そう考えればつじつまが合いそうである。息抜きならば女の側が実質的な客の立場になるから、商売抜きであることに変わりはない。

『日本国語大辞典』の記述によると、意味は、

①遊女の情人。遊女が真情を捧げる男。②（——する）遊女が、情夫を持つこと。また、情夫に会うこと。③一般の男女についてもいう。

そうして、③はさらに密通、間男、恋人（男女にかかわらず）などの意味に用いられることが記されている。「間男」という意味の用例が実際にあるのだ。しかし、一般の男女については派生的な用法というよりほかに、中心的な用法は①・②だといってよい。これからすると、「情夫」の用字も当を得たものだといえよう。

小学館『古語大辞典』ではこの他に「密夫」をあてて、「真夫」の用例が『色道大鏡』巻一にしか見あたらないことに言及し、一般には「密夫」、「間夫」である、としている。そうだとすれば、「マブ」は元来、かなり間男のにおいが強い語だということになる。合間を縫って密かに会う男、といえれば、どう考えても間男に違いない。

前述したとおり、形式的には遊女にとって「客は亭主」であった。ただし、それは営業のスイッチがオンになっている状態での話である。それに対して「マブ」はオフ状態でつきあう相手である。商売として客をとり、早く借金を返済しなければならぬ遊女がこういう男に会うとすれば、まさしく間男のよう隙を盗んで……ということになったはずだ。亭主たる客が形骸的な夫でしかないからこそ、間男のような「マブ」が真情を捧げる男として位置づけられるのである。一般の夫婦では法的・道徳的な縛りがあるから、心情的にはどれほど

惚れていたとしても、間男の事実が露見すれば不義密通ということになり、「重ねておいて四つにする」ほどの重罪になる。ところが遊郭は正反対の空間であり、道徳的な束縛ははじめから存在しない。あるのは借金による束縛のみである。だから、営業の上で支障がなければ、間男が非難されるいわれはまったくないのであった。

こうして遊女における間男は正当性を獲得し、「間夫」という特異な立場を築き上げる。その中には夫婦になることを誓うほど本気で惚れた男もあり、また、単なる息抜きとして遊女自らが客の立場になる相手もいるが、いずれにしても道義的に不都合がなく、商売抜きの関係だったのである。

四

『古語大辞典』には、「間夫」に「古く遊女にとって金になる客。」という語義が見え、寛永ごろから遊女の情夫という意味に用いられるようになったことが記されている。また、語誌として、『難波鉦』（松之一）にある語源説を紹介しており、

はやらない遊女にとって、通つて来て、金を使つてくれる客を、鉦山の掘り口をまぶといったのに掛けて、まぶという説いている。

とある。語義の変化については遊女に対する束縛が強くなったことを要因としてあげているが、それは、妓楼側が営業面での圧力を強めたということでもあろう。営業的にオンの状態が増して、オフのひとつときに貴重なものになることは容易に想像できる。そこで間男としての「間夫」が存在価値を大きくしてきた、と考えることにも一定の妥当性がある。

ただし、それは商売抜きの関係をもつ男が現れたというだけのことであり、もともと金づるを意味していた「間夫」が語義を変えていくことの理由にはなっていないように思われる。新旧語義の隔たりが大きすぎるのである。これまで考えてきた「間夫」は金づるとは正反対に位置する存在なのだから、その両者が同じ語で表現されることには違和感を覚えずにいられない。

一般に、言葉が変質していく過程で、語源とはまったく違う方面に向かってしまうというものはあり得る。我々が日常生活で使っている語彙の中に、語源を知っているものがどれほどあるかを考えてみるだけでそれは直感できるであ

ろう。わかっているつもりで的を外していることも往々にしてある。古語の中にも正反対の語義をもつものがいくつもあり、筆者自身も『奥の細道』の「も※のから」については、今もって注釈を読んで首をかしげている。

事実としてそのような例がある以上、「間夫」の語義変化について誤認だとはいえない。特殊な環境の中で、いわば業界用語としてまったく別の意味に変わっていくことも考えられ、単なる言い誤りが流行した可能性もある。しかし、そこから先は推定の域を出ないのであるからくどくど言うまい。

ただ、この語義変化については首をかしげたままでいる。

結

いくつかの表現について述べるつもりだったが、「マブはヒケスギ」だけで紙幅が尽きかけている。緻密なものとは言い難いにしても、廓と遊女のあり方についてはある程度言葉にできたかと思う。

振り返って『魚河岸ものがたり』を読んでもみると、廓のない現代でもこの表現がふさわしいと思える文章である。作中では芸者小鈴が「たいへんな人の持ち物」であることが明かされるし、それならば小鈴も籠の鳥であつたらう。あとくちをことわって七郎との逢瀬に出たところからは、まさに「間夫は引け過ぎ」の気分が漂う。筆者自身もこれを書きながら小説の理解を深めることができたようである。

首をかしげたままの「間夫」の語義変化については、新たな発見があれば別の機会に述べたい。また、次の機会にはいくつかの表現をからめながら、古典落語の世界を逍遙したいと思う。

- ※1 森田誠吾(新潮文庫)
- ※2 興津要編『古典落語 続々』(講談社文庫)
- ※3 古今亭志ん生『志ん生の噺』5 志ん生廓ばなし(ちくま文庫)
- ※4 立川談志『立川談志遺言大全集』1 書いた落語傑作選一(講談社)
- ※5 興津要編『古典落語 続々』(講談社文庫)
- ※6 「弥生も末の七日、明けぼのゝ空朧々として、月は在明にて光おさまれる物から、不二の峯幽に見えて」(日本古典文学全集)

太宰治『畜犬談』論——ユーモアの陰翳——

A Study of Dazai Osamu's "Chiku Ken Dan" The Shade of Humor

* 館 下 徹 志
Tetsushi TATESHITA

映画評論家の双葉十三郎は、「大正昭和娯楽文化小史」と副題がついた自伝『ぼくの特急二十世紀』に次のような回想を記している。

それにしても、ぼくが大学を出て社会人になるあたり（一九三四（昭和九）年……引用者注）から、軽演劇もステージ・ショウも映画もダンスホールも、あらゆる方面でにぎやかになったのに、一方で軍靴の音も着々と高まっていた。満洲事変が起こったのは一九三一（昭和六）年、ぼくがまだ大学一年生のときですからね。だけど、ぼくのまわりは満洲事変なんかどこ吹く風だった。今から思うと不思議だけど。

今の若い人たちの中には、満洲事変が始まって世の中真っ暗になった、というイメージを持っている人がいるけど、そうじゃない、まるで逆なんだ。ただし、そうした「どこ吹く風」も一九三九（昭和十四）年くらいまでです。それ以後は、ぼくたちとは関係ないところで大政翼賛会なんかできて、苦々しいことにそれに同調するやつなんかもいて、世の中が陰しくなってきた。

〈満洲事変〉を起点とする（アジア・太平洋戦争）の時代について筆者は、一部で考えられているように全期を通して「世の中真っ暗」だったわけではなく、「軍靴の音」をよそに「娯楽文化」が発展した「にぎやか」な時期もあったことを強調する。固着しがちな戦時観に再考を促す貴重な証言といえよう。無論それは、東京の一点点から見た限定的な文化状況論ではある。しかし文芸を例にとれば、戸坂潤が「最近のわが国に於ける文学界では、ユーモア文学が中心の問題になつて来てゐるやうである」と書いたのは昭和八年だった。その

後、「現代ユーモア小説全集」（昭和10〜11アトリエ社）、「新喜劇叢書」（昭和11西東書林）、「新版ユーモア小説全集」（昭和13〜14アトリエ社）、「ユーモア文庫」（昭和15〜18東成社）と、ユーモアや笑いを主題にした小説・戯曲作品集が相次いで出版されていたという事実もある。また、雑誌「新潮」は「ユーモア文学に就いて」（昭和8・3）に続いて「文化現象としての笑ひ」（昭和11・3）と題する特集を組んだ。（エノケン・ロッパ）の軽演劇・喜劇映画や（エンタツ・アチャコ）による漫才が隆盛を極めた（アジア・太平洋戦争）期は、多様なジャンルの〈笑ひ〉が競い合うように表現された時代でもあった。

太宰治の『畜犬談——伊馬鶴平君に与へる。』は、双葉十三郎が「どこ吹く風」の終わりと振り返った昭和十四年十月、「文学者」に発表された滑稽小説である。戦後、太宰は副題について、「書き終へて読みかへしてみたら、まるでもう滑稽物語になつてしまつてゐたので、これは当時のユウモア小説の俊才、伊馬鶴平君に捧げる事にしたのである」と説明している。太宰にとつて親しい友人のひとりだった伊馬鶴平は、昭和六年、新宿に誕生した軽演劇劇場（ムーラン・ルージュ）の座付脚本家で、『募金女学校』、『レヴユウ男爵座』などの諷刺的な「ユウモア小説」作家としても知られていた。太宰治も戦時下にあつて〈笑ひ〉をもたらず数々の小説作品を創作した。それは、「文化現象としての笑ひ」の時代に適合した〈現代的〉な表現手法だったのである。

本論では、これまでユーモアやペーソスを湛えた佳編という安定した評価を得てきたこの小説のおかしさの質について、同時代の思潮や言説を視野に入れながら掘り下げてみたい。先行研究が論じる「自虐的で戯画化された滑稽味」（渡部芳紀）や「愉快一方でない笑ひ」（今西幹一）が醸成される背景には、はたして何があるのだろうか。

* 釧路高専一般教科（国語）