

「落語『宮戸川』の後半に

かくされた趣向について」

松本尚久*

一 はじめに

落語の現行演目は三百席から四百席あると言われている。

これはもちろん、寄席や落語会などで口演頻度の高い演目をカウントしたものであり、口演頻度の低い噺や復活もの、新作落語などを数に含めれば、その総数には数倍になる。『増補 落語事典』には千二百六十編の落語概要がおさめられている。

寄席などでもよく耳にするポピュラーな演目のひとつに「宮戸川」がある。別名を「お花半七」とも言う。(ストーリーは後述する)。

この落語には不可解な点がある。何が不可解か。

ひとことでは、噺の前半と後半の内容(ストーリー・描写)に相

違がありすぎるのである。作品の前半と後半で、印象があまりにも違うため、まるで一席ものの噺ではなく、別々の作品を、何らかの理由で結合させたような不自然さを聴く者に与えてしまう。

同じ思いを落語家も抱いていると見えて、現在の寄席や落語会で、この落語が本来のオチまで演じられることは滅多になく、噺を完結させないままに途中で打ち切るのが「標準型」になっている。現在、寄席や落語会で通常口演されているのは「宮戸川」の前半だけを一席に仕立てたものであり、そのために、この噺がなぜ「宮戸川」と呼ばれるかも多数の観客にはわからない。(噺の後半が宮戸川すなわち隅田川を舞台にしているが故の演目名である。「お花半七」あるいは「お花半七馴れ初め」という別名は前半だけを口演した場合に用いられる)。

落語はもとより、古典劇の「悲劇」のように、登場人物たちが必然としての破局を迎えるという構造を持っていない。そこには「悲劇」のように厳密なプロットが存在しないので、落語のうちに展開されるエピソードはクライマックスに向けて収斂されていくことが(殆どの場合)無い。噺はつねに「オチ」によって唐突に打ち切られる。「オチ」はある種のはぐらかしであり、クライマックスとは正反対のものである。つまり落語はそこまで進展してきたストーリーを意図的に墜落させて――まさにオチだ――終わるものである。

劇的なクライマックスを欠いた芸能の特徴として、落語における結末はそれほど重要な意味を持っておらず、途中で噺を終えても構成上の都合がそんなには生じない。事実、落語には、本来のオチまで語れないままに途中で打ち切られてしまう噺が少なからず存在する。「悲劇」がその結末を欠いた形での上演を許さない――たとえば人形浄瑠璃の

「寺子屋」や「熊谷陣屋」、仮名手本忠臣蔵「六段目」の（前半だけ）を上演するのはナンセンスであろう——のと対称的に、落語（の多くの演目）はどこで終わっても構わないのである。

現行演目を例にとってみれば、「らくだ」は本来、火葬場での場面で終わるべきものだが、現在は屑屋がくだを巻いた場面で終わらせる落語家が多い。あるいは「代り目」も、噺の後半をオミットし、主人公が女房へののろけを言うくだりで終わりにしてしまう型が現在ではむしろ主流になっている。「野ざらし」も同様で、後半の野だいこ（幫間）が出てくるくだりまで演じられるケースはむしろ少なく、主人公が向島へ釣りに行く場面で打ち切る演出が一般的だ。このほかにも「品川心中」「持参金」「初天神」など本来のオチまで行かずに、噺を切り上げる型が定着しているケースは多い。

五代目・古今亭志ん生は「落語はお客がわっと笑ったところで降りてくればいい」と公言し、「代り目」などでそれを実践していた。

噺の型が右のように改変される理由は大別して二つある。

ひとつは「口演時間」の問題である。

「らくだ」を例にあげるのが一番わかりやすいが、オチまでを演じると口演時間が長くなりすぎるため、後半をオミットするという単純な理由である。「らくだ」を完演すると（演出にもよるが）四十分から一時間ほどもかかる。長い噺は途中の場面を割愛する、あるいは手短に演じるという方法もあるのだが、「らくだ」に関しては中盤に主人公が次第に酒に酔っていく見せ場があるので、ここは省略しにくい。（ここを無理に短くすると主人公が急に酔ったようになってしまう）。従って「らくだ」という演目は、同じ落語家が、独演会などではオチまで演じ、時

間制限のある高座や放送収録では途中までで終わらせるという「演じわけ」をしている。

もうひとつの理由は「後半がつまらない」というものである。

これは「野ざらし」を例にあげよう。「野ざらし」の後半には、向島をうろついていた野だいこが登場。夜半、主人公の家に押しかけてくるという展開になる。本来はつまらないストーリーではないのだが、野だいこという職業が現在では分かりにくく、観客は見ず知らずの芸人が約束もなしに家にやってくるという展開が了解しにくい。またオチも「私はいこ（幫間）です」「ああ、さっき供養したのは馬の骨だったか」というもので、「太鼓」が馬の皮から出来ていることと、「幫間（たいこ）」という音を掛けたものであるが、わかりにくい。従って苦労して後半までやっても笑いがとれず、落語家からしてみれば（損をする）ことになってしまう。そのような理由から、現在では前半だけを独立させた「野ざらし」が事実上の標準型になっている。

「宮戸川」に話を戻そう。

「宮戸川」の後半部分が口演されなくなった理由はおそらく二番目のほうである。「宮戸川」は全編を通して四十分から五十分もあれば口演出来るボリュームであり（オチまでを含めるかたちでDVD化されている五街道雲助の口演は四十七分）、「らくだ」や「居残り佐平次」「唐茄子屋政談」「お直し」など、一席ものの大ネタと同じくらいの長さである。従って、単に長さという側面から見れば、落語会や独演会では口演可能なはずである。

問題は内容のほうだ。「宮戸川」の後半は（わかりにくく）はない。理解しがいな特殊な風習や語句が出てくるわけでもない。しかし、先述

したように、後半が前半とまるで違った内容を内包しているがゆえに、まず実演者である落語家が演じにくくなり、また観客もこの噺をどう受容しているのか、迷うところが大きくなってしまったのではないだろうか。（おそらくは昔の落語家および観客は後半部をよく受容していたはずである。理由はあとで述べる。）

落語演目の口演頻度を調べることは難しい。たとえば、これが歌舞伎なら劇場の上演記録を辿っていくことで特定の演目の上演頻度、再演の回数などを調査できるが、落語の場合、寄席ごとに集計された演目口演データなどはほとんど存在せず、（近年、読売新聞社の長井好弘氏が新宿末廣亭のネタ帳を年度ごとに集計しているのが稀有な例）、寄席以外の落語会の口演データを集計するのは事実上不可能である。

従って「宮戸川」の後半部分が「時代とともにあまり口演されなくなった」という客観的な数字を記すことは出来ないのだが、そのかわりに落語評論家、研究家の言葉を引用したい。

「後半はおもしろくないので、いまはほとんど前半で切っている」（『増補 落語事典』東大落語会編）

「現在この噺をサゲまでやることはめったにない。お花半七が二階で結ばれていくところで切るのが普通である。（中略）なぜ後半を演らなくなったかは、筋書きを読めばおわかりいただけると思う。若い男女が結ばれて様子をさながら一枚の錦絵を見るように演出できる前半に比べ、この噺の後半はいかにも暗い。サゲもおもしろくない。それに通してやると長くなる。こんなところから、いつの間にか前半だけの噺になってしまったのであろう」（『落語大百科5』川戸貞吉著）

「この後半は面白くないので、ほとんどが志ん生と同じように前半で切る」（『志ん生全席 落語事典』保田武宏著）

異口同音に、「後半は面白くない」ことを言っている。

近年、落語「宮戸川」はこのような扱いを受けてきた。しかし、私はこの説に同意しない。

私の考えでは、後半が「面白くない」のではなく、現代の演者と観客にはこの噺の後半に仕掛けられた「面白さ」が読み解けなくなってしまったのである。そして前半部分だけが口演されるようになった。

「宮戸川」の前半部独立をすすめ、後半部の口演頻度を低めた理由はなにか。

その疑問に関する推論を述べるのがこの文章の目的である。

二 落語「宮戸川」と謡曲「隅田川」

落語「宮戸川」のあらすじを記す。（落語には固定化された定本が存在しないが、ここでは『増補 落語事典』に拠り、筆者が手短に纏めた。）

落語「宮古川」あらすじ

江戸、小網町の質屋のせがれ半七は将棋で帰宅が遅くなり、厳格な父親から締め出しを食う。

偶然、となりの船宿の娘、お花も帰宅が遅くなり、締め出しを食っていたところだった。路上で顔を合わせた半七とお花は会話を交わす。

霊岸島に住んでいる伯父のところへ泊まりに行くという半七に、お花

はむりやりくつついて行く。

半七の訪問を受けた伯父は、お花の顔を見ると、半七が恋人を連れてきたと早合点し、二人を自宅の二階へ上げる。布団はひと組しか無く、困った半七は布団の真ん中に帯で境をつくり、背中あわせに寝ることにする。

しかし、若い男女がひと組の布団に寝て何もないということはなく、二人はその晩、わりない仲になる。
(以上前半)

翌朝。他人ではなくなった半七とお花は伯父に頼んで骨を折ってもらい、晴れて夫婦になる。

夏のこと。お花は小僧を連れて浅草観音へ参詣に出かける。

その帰り、夕立に降り込められたので、お花は小僧に傘を取りに行かせ、自分は雷門で雨宿りをする。そこへ落雷。お花は気絶する。

そこへ来合わせた三人のならず者が、お花を手込めにしようとさらって行く。小僧は雷門へ戻ってくるがお花の姿は無かった。

いなくなったお花を半七は手を尽くしてさがしたが、どうしても行方が知れない。仕方なく、出た日を命日とし、野辺の送りを済ませる。

一周忌の日。寺詣りをしての帰り道、半七は山谷堀（隅田川の支流）

から船に乗り、両国へ帰ることにする。この船の船頭が、酒を飲みながら、昨年の夏、雷門でかどわかした女を、三人でなぐさみものにしたうえ、殺して宮戸川へ放り込んだとしゃべる。半七は船頭がお花殺しの犯人であることに気がつき、船頭の手をねじあげると「これで様子がからりと知れた」と見得をする。(以下、芝居噺になり、七五調の台詞で船頭達を問い詰め、両者は争う)。

ところがこれは全て半七の夢であった。小僧に起こされて目を覚ますと、女房のお花はそこにいる。「夢は小僧の使い（五臓の疲れ）だわい」
(以上後半)

作者は初代・三遊亭圓生（明和五年頃～天保九年・一八三八年没）と伝えられる。初代・圓生は芝居噺の創始者と言われ、この噺も当時は大道具入りの芝居噺であったと言う。ただし圓生がどのように口演していたかの細かい記録は無い。(落語には明治期に活躍した三遊亭圓朝以前の速記は無く、また口演に使用される定まった台本も存在しない。従って、圓朝以前の口演内容を詳細にたどることはほとんど出来ない)。

さて、「宮戸川」のストーリーであるが、あらずじだけを見ても、前半と後半にトーンの違いがあることが了解できよう。前半は若い二人の偶然に導かれた馴れ初めが語られる明るい内容。後半は一転して、若い女房の失踪事件が描かれる。そして一周忌の日半七が事件の真相（殺人と死体遺棄）を、犯行の当事者から聞かされるという残酷な展開になる。

そのあとで、すべては夢であったというオチが付き、女房がかどわかされたこともろとも、現実ではなかったという結末になるのだが、そこに至まではひたすらシリアスな場面ばかりが続く。(ちなみにオチの言葉は「夢を見るのは五臓（内臓）の疲れによるものだ」という民間伝承と「小僧」を引っかけた洒落である)。

「宮戸川」を通して口演した場合、現代の観客には、前半の初々しい恋のくだりと、後半の残酷な展開への落差ばかりが目につき、「夢であった」というオチをもってしても解消できない違和感が残る。

念のために言い添えれば、これは「かどわかし」や「殺し」といった残酷な内容が落語の観客にとって受容しにくいという意味ではない。このようなモチーフは人情噺や怪談噺、あるいは落語と同じく一人語りの話芸である講談には多く扱われており、それらのすべてが忌避されているということはないからである。

繰り返すが、私は「宮戸川」後半部分の口演頻度が低い理由を、先述した「らくだ」のように「口演時間」によるものではなく、また「野ざらし」のように「わかりにくい」からでもないと考ええる。

「宮戸川」の後半部分が受容されなくなった理由は、前半の甘いタッチから後半の残酷なタッチへ転換する「根拠」——なぜこのような構成をとらなくてはならないのか——が観客に理解しにくくなったためであると思う。

では、後半への転換と、その内容を維持する「根拠」とは何か。

私の推論を述べる。

落語「宮戸川」の後半部分はおそらく謡曲「隅田川」のパロディとして構想されたものなのである。

現代の観客からすれば、大詰めの七五調以下の部分だけが「芝居仕立て」に見えるが、謡曲の「隅田川」を知るものにとっては半七が船に乗って以降の展開がすべてパロディとしての意味をなす。噺に出てくる残酷なエピソードは謡曲という本説に依り、そのために、噺に単なる残酷さだけではない奥行きを与えた。後半のシリアスな展開は観客に息をのませる〈悪夢〉であると同時に、ひとつの〈遊び〉でもあったに違いない。そう考えれば、この落語の主眼はむしろ後半にあり、「宮戸川」というネーミングにも必然があったことが了解できる。本説である「隅

田川」と噺の関係が理解されにくくなったとき、この噺の後半は廃れ始めたとは推察している。

謡曲の「隅田川」は現行曲二百数十作のなかでも特に知られた作品であるが、簡単に概要を記す。『能狂言事典』および『日本古典文学全集 謡曲②』に拠り、筆者が手短にした）。

謡曲「隅田川」あらすじ

武蔵と下総の国界にある隅田川。渡し守（船頭）が客を待っているとひとりの女がやってくる。女は、我が子を買いにさらわれ、狂乱の態になり、京都からはるばる東国までやってきたのであった。

女は河辺の鳥を見て渡し守に名を尋ねる。渡し守はそれが都鳥だということ教え、女は業平東下りの故事を思い出す。女は業平の東下りとい我が身を引き比べ、遠い旅路を振り返る。

女はほかの客と一緒に船に乗り、対岸に渡ろうとする。

船中で、渡し守は哀れな話を語る。昨年の春、無情な人買いが、かどわかした一人の少年をここに置き去りにした。少年は病気であった。

このあたりの住民に名を尋ねられた少年は都北白河、吉田某の子息、梅若丸であると名乗った。ほどなく少年は落命した。

人々は哀れに思い、塚（墓所）をつくって弔いをする。

少年が落命したのは三月十五日であり、今日がその命日である。話を聞いた女は涙ながらに、自分こそ梅若丸の母であると言う。

渡し守は女に同情し、対岸に着船したのち塚へ案内する。塚の周りでは人々が死者を弔い、念仏を唱えている。

女は墓前で世の無常を嘆くと、念仏にまじって梅若丸の声が聞こえてくる。やがて塚のうちより梅若丸が現れたので母親は近づこうとするが、

その姿は消えてしまう。我が子の姿は幻であった。夜が明けると、女の前にあるのは茫茫とした塚だけであった――。

現在、墨田区の梅柳山木母寺には梅若塚があり、また同寺に伝えられる「梅若権現縁起記」には謡曲とほぼ同内容の物語が記されている。

謡曲「隅田川」の作者は観世元雅であり、右の伝説に取材し、この曲を創作したとする説がある。

あるいは、謡曲「隅田川」が「伊勢物語」における「業平東下り」のくだりを下敷きに行っていることは明白であり（曲中で業平の故事や和歌が引用される）、「伊勢物語」からイメージをふくらませた謡曲が先につくられ、そのちに右の「縁起記」に代表される伝説が事実のごとくに定着したとする説もある。

事実をもとに謡曲がつくられたのか、その逆に謡曲をもとに伝説が定着したのかは明らかでない。また、本ノートの論旨とも関係が無いので踏み込まない。ただし、どちらの順序だったにせよ、梅若丸の伝説および同内容の謡曲は東国の住民にとって古くから知られた悲劇であった。観世元雅没後、半世紀後の文明十七年（一四八五年）、すでに梅若丸の墓所があったことが禅僧、万里集九の記述によって記されている。

万里集九は室町時代末期の臨済宗一山派に属した禅僧。彼は尾張に寓居していたが、文明十七年に東国を旅し、江戸に入っている。集九の著作に、みづからの思索、身辺の出来事を詩文形式でまとめた「梅花無尽蔵」があり、同年十月二十六日に梅若塚に関する記述がある。

「梅花無尽蔵」該当箇所を引用する。（『五山文学新集』第六巻所収「梅花無尽蔵」二巻）

雪花寧非老缶件、一吟聊答数篇韻、隅田春色浪如花、鳥若知都我細問、都鳥、隅田川之故事也、河辺有柳樹、盖吉田之子梅若丸墓処也、其母白川人

この詩文が梅若塚に関する最古の記述だと言われる。（『隅田川の伝説と歴史』所収「梅若伝説」）。

やがて近世に入ると、浄瑠璃や歌舞伎において謡曲「隅田川」を下敷きにした多くの作品が創作されるようになった。いわゆる「隅田川もの」の作品群である。

「隅田川もの」の作品は膨大な数にのぼる。現在、しばしば上演される作品だけに絞っても浄瑠璃「雙生隅田川」、歌舞伎「隅田川続碁」（法界坊）「隅田川花御所染」「桜姫東文章」「都鳥廓白浪」などがあり、そのいずれもが謡曲「隅田川」のイメージを何らかの形で引き継いでいる。近世の戯曲、とくに歌舞伎は遠慮のないパロディ化が顕著なため、作品によって謡曲のおもかげは濃かったり薄かったりするが、概ね、以下のような共通項がある。

- A・京都、吉田家の子息、梅若丸（あるいは松若丸）が江戸へくだる。
- B・吉田家に所縁の者が梅若丸を追って江戸へくだる。
- 二人は江戸で再開する。
- C・人買商人が梅若丸と接触を持つ。

人買商人が誤って梅若丸を殺害するという場合もある。

D・隅田川の左岸が舞台となる。

ときに隅田川を航行する渡し船や船頭も登場する。

以上のようなポイントを押さえつつ、家宝詮議の筋や恋愛、三角関係の挿話、またほかの歌舞伎作品のプロットや登場人物など、謡曲にはない雑多な要素を取り込み、浄瑠璃や歌舞伎の台本は創作された。

しかし、その源流にあるのは謡曲「隅田川」と隅田川周辺に伝えられた梅若丸伝説であり、近世の人々は「隅田川」というキーワードから、かの悲劇を容易に連想したに違いない。

三 落語と謡曲の構成について

落語「宮戸川」と謡曲「隅田川」の共通点を記す。

落語の概要は現存する「宮戸川」のもっとも古い速記であると思われる三代目・春風亭柳枝のものを参照した。(「百花園」明治二三年一二月五日号および二十日号初出。『口演速記 明治大正落語集成 第一巻』所収)。

謡曲「隅田川」

- ① 主人公(母親)が隅田川の右岸にやってくる。彼女は息子(梅若丸)を捜している。
- ② 隅田川を航行する渡し船に乗る。
- ③ 船中で、渡し守(船頭)からある話を聞く。主人公はその話によって、ちょうど一年前の今日(三月十五日)人さらにさらわれた子供(梅若丸)が隅田川のほとりで病死し、今日がその一周忌であることを知る。
- ④ 主人公はその子供が息子であることを知る。
- ⑤ 船を下りた母親は塚を訪ね、息子の幻と再会する。

落語「宮戸川」

- ① 半七が隅田川の右岸(山谷堀)にやってくる。
- ② 隅田川を航行する船に乗る。
- ③ 船中で船頭からある話を聞く。船頭は、ちょうど一年前の今時分(夏)いたずら心から浅草で若い婦人をさらい、犯した上に殺して遺体を隅田川に遺棄したことを述懐する。それは丁度一年前の今日の出来事だった。
- ④ 半七はお花殺しの犯人が船頭であることを知る。
- ⑤ 半七と船頭は争う。夢が覚め、半七はお花に再会する。

こうして比較をしてみると、落語「宮戸川」の後半が謡曲「隅田川」を

下敷きにしていることがよく分かるのではないだろうか。

しかし、そっくりそのままの落語化ではなく、落語はたくみに設定を変更し、換骨奪胎を成功させている。両者の相違点について触れる。

第一に、謡曲が母親による子供捜しであるのに対して、落語は夫による妻恋慕の思いに置き換えられている。

第二に、謡曲の母親は子供の生息に希望を託しているが、落語の半七は戻らぬ妻の生息を半ば諦め、出た日を命日としてすでに弔いを済ませている。(しかし、行方は判然としていない)。

謡曲の本文および春風亭柳枝の速記は容易に参照可能なものであるが、ここに渡し守(船頭)による語りの部分を引用し、両者の比較をする。

落語「宮戸川」では人さらいは三人組であり、そのうちの二名、「仁三」と「亀」という船頭が半七と同じ船に乗っている。櫓を漕いでいるのは「仁三」のほうで「亀」は両国まで同乗をしたという設定になっている。客は半七ひとり。また、「亀」は船中で半七に酒を勧められ、酔ったあげくに口をすべらせて犯行を語り出す。

謡曲「隅田川」『新編日本古典文学全集 謡曲②』に拠る。観世流)

ワキ(渡し守)

「さても去年三月十五日、しかも今日にて相当りて候。人商人の都より、年の程十二三ばかりなる幼き者を買ひ取って、奥へ下り候ふが、この幼き者いまだ習わぬ旅の疲れにや、以ての外に違例し、今は一足も引かれずとて、この川岸にひれ伏し候を、なんぼう世には情けなき者の候ふぞ、この幼き者をばそのまま路次に捨てて、商人は奥へ下りて候。

(中略)

われは都北白河に、吉田の何某と申しし人のただ一人子にて候ふが、父には遅れ母ばかりに添ひ参らせ候ひしを、人商人にかどはされて、かやうになり行き候、都の人の足手影もなつかしう候へば、この道のほとりに築き込めて、しるしに柳を植えて賜れとおとなしやかに申し、念仏四五遍唱へ、ついに事終つて候。なんぼうあはれなる物語にて候ふぞ。」

落語「宮戸川」(三代目春風亭柳枝の速記に拠る)

亀「(前略) 去年の丁度……今時分だつたナ、何でも暑い時分で、滅茶々に雨が降って、おまえさん、この野郎ともう一人わっちの友達と、わっちと三人でからすってんに取られ、わっちなどは真っ裸で雷門まで参りました。スルと雨はますます強く降り出し、雷は鳴るし……。」

(中略)

三人で雷門の櫓下へ立っていると、年頃二十か……二十一になる、よい女だ。雷が近所へ落っこったもんだから、驚いて目を廻して倒れました。

(中略)

私が介抱をしようと思うと、この野郎(仁三)です、このくらいよい女を生涯抱いて寝ることは出来ないから、強淫をしようということになって、じゃあしようとして三人で多田葉師の石置場へ引っ担いでいて、人通りはなし、幸いだと、こいつが慰んで、もう一人やって、わっちの番になると、その女が息を吹き返したと思いなせえ。

(中略)

よくよく考えてみますと、その女は小網町の桜屋てえ船宿の娘で、お花というんで。少しばかりわっちの為に主人筋の家の娘だから驚きましたなナ。

(中略)

(お花が時分のことには気がついたので)三人の素ツ首が飛ぶ仕事だ、ヤツつけてしめえと、かわいそうだとは思ひましたが、助けてくれてえやつをお前さん、三人で手拭でその女の口を結いて、無惨にも縊り殺し、吾妻橋から川の中放り込んでしまいました。今考えますと、気の毒なことを致しました。

(※明治大正期の落語速記には「和郎」と書いて「おまえ」、「小哥」と書いて「わっち」、「婦人」と書いて「おんな」と読ませるなど読みにくい部分が多いのでところどころ平仮名に開いた。また「熱い時分」とあったりするのを「暑い時分」というように読みやすく直した。また、カッコ内は筆者の注である)。

部分的な引用ではわかりにくいかも知れないが、両作品の語りは、

- ① ともに隅田川を推進する船中で
 - ② 渡し守(船頭)によって過去の事件の真相が明らかになり
 - ③ なおかつ、事件が起きたのが一年前の今日だった
- ということが判明するという構成になっているため、実際の口演では活字以上の類似を感じさせる。(落語の場合は、半七が一周忌の帰途であるため、犯行日が今日——柳枝の速記では六月十七日——であったことが自然とあきらかになる)。
- また、この場面に続き、渡し守(船頭)と主人公が割り台詞的に事件

のことを振り返る会話を交わす構成が謡曲と落語に共通する。

さらに、謡曲では母親が狂乱のうちに幻の梅若丸と再会をするが、落語では夢から覚めた半七が「現実の」お花と再会をする。そしてここまでのシリアスなトーンから一転する「オチ」に至る。

この部分は、「現実」の時空間に「実在」する母親が「幻影」の息子に再会するという謡曲の構図を、落語は意図的に反転させ、「夢」の中にいる半七はお花を喪失したが、やがて「夢」が破れ「現実」に回帰したとき、「実在」するお花に再会するとしたのである。

私の推測を繰り返す。初代三遊亭圓生が「宮戸川」を初演した当時の聴衆は、本説である「隅田川」とのつながりを即座に理解したはずである。しかし、時代が下り、落語の聴衆から基礎教養としての「隅田川」の物語が失われたため、この漸の後半は廃れ始め、現行のように前半部分を独立させた口演形式が採用されるようになったのであろう。

また落語の演目を「隅田川」とせず、同じ川の別名「宮戸川」にしたのは落語らしい(「ずらし」)であると私は考えている。

四 「お花・半七」という名前

つぎに落語「宮戸川」の主人公カップルである「お花・半七」について触れる。お花と半七の人物名はおそらく近松門左衛門の浄瑠璃「長町女腹切」から引用されたものである。

落語には浄瑠璃や歌舞伎の先行作品から登場人物名を借りるケース(あまり多くはないが)がある。同じく近松門左衛門の「曾根崎心中」の主人公カッパル「お初・徳兵衛」はそのまま人情斬「お初徳兵衛浮名棧橋」に引用され、この発端が明治期に滑稽斬化され現行の「船徳」にな

った。(「船徳」は人情斬の発端部分だけを独立させたので、徳兵衛は出てくるがお初は出てこない。馴れ初め以前のくだりなのである)。

また落語「明烏」の主人公、時次郎と遊女・浦里の名前は新内節の「明烏夢淡雪」から持ってきたものである。

「お花・半七」も同様のケースであろう。

ただし、浄瑠璃作品「長町女腹切」と落語「宮戸川」のストーリーには類似点を認めにくい。近松の浄瑠璃と「宮戸川」に直接的な内容的関連は無いと考えた方がよいだろう。(「長町女腹切」の主人公は刀屋半七。深い仲にある井筒屋お花は強欲な父親のため勤めに出ている。苦しむお花を救うため、半七は甚五郎経由で売ることになっていた名刀の中身をすり替え、金を拵えてお花の父に叩き付ける。中身の違う刀を掴まされた甚五郎は困り、顛末の責任を感じた半七の伯母が切腹する)。

むしろ視野に入れなくてはならないのは歌舞伎作品である。近松の浄瑠璃に端を発し、歌舞伎にも「お花・半七」ものの作品群が創作された。浄瑠璃の登場人物名が、江戸(関東)においてはよりメジャーな芸能である歌舞伎に流入し、大衆によく知られるようになった。そして歌舞伎を経由して落語の人物名にも使われたと考えるのが自然である。

歌舞伎研究家、渥美清太郎が歌舞伎演目を系統ごとに分類し概要を記した膨大な文章を、国立劇場・調査資料課がまとめた『系統別 歌舞伎戯曲解題 上』には、「お花半七」ものの人形浄瑠璃作品、歌舞伎作品が八編、紹介されている。

全体のルーツとなるのは先述したように近松門左衛門の浄瑠璃「長町女腹切」であり、関西での書き換え作品は、当然ながら近松作品の影響が濃く出ている。

注目すべきは江戸における書き換え作品であり、渥美は「江戸歌舞伎

におけるお花半七は、いつも狂言の中心にならず、ワキ役として多くの狂言に利用されていた。例えば「法界坊」にしても大阪脚本が移入されぬ前は、お組要助の代りにいつもお花半七が使われていた」と記す。

「法界坊」の芝居は先述の通り「隅田川」を世界にとったものである。構想の源流に謡曲の「隅田川」があり、ただし、パロディ化が大幅に進んだため、梅若丸を追い求める母親の物語は後退し、「吉田家の息子が「江戸(東国)」に下り、没落した吉田家を再興させるため家宝を捜す」という大筋になっている。舞台は隅田川沿岸(浅草、向島、深川)。

この作品には「お組・要助」というカップルが登場する。商家の手代、要助が実は吉田家の子息、松若丸(この作品では梅若丸ではなく、それをもじった松若丸の名を使うことが多い)という設定になっている。しかし、渥美の記述にあるように、「例えば「法界坊」にしても大阪脚本が移入されぬ前は、お組要助の代りにいつもお花半七が使われていた」のならば、「お花・半七」のキャラクターは「隅田川」の世界に流入していたということであろう。ちなみに渥美の言う「大阪脚本」とは現行の「法界坊」上演に使用される標準台本(奈河七五三助作「隅田川統傳」)が大坂初演であることを意味している。

また、渥美清太郎『歌舞伎狂言往来』には「隅田川統傳」(「法界坊」の成立過程を記した一文があり、なかで明和二年(一七六六年)、中村座で上演された常磐津舞踊「双面花入相」に言及している。渥美の文章を引けば「二人お花という趣向で、はじめ正真のお花と刀屋半七との道行がありまして其処へ真砂の庄司の亡魂(四代目團十郎の役)がお花と同じ扮装で現れるので半七が驚き、その真偽を見分るため二人に馴染の踊を踊らせる」という概要であつたらしい。要するに現行の「隅田川統

「倅」に於ける「双面」の原型といえる内容だったということであろう。

活字化されている「お花・半七」の歌舞伎作品としては宝暦二年（一七五二年）中村座初演の富本節「お花半七 笹結渡渉船」がある。

劇全体は安倍貞任・宗任を主役に据えた「諸鞆奥州黒」（モロタズナ オウシユウグロ）という「奥州攻め」物の作品であった（『系統別 歌舞伎戯曲解題 上』）が、その中の世話場面にお花・半七が登場する。

両人の道行きが描かれるのが富本節「お花半七 笹結渡渉船」であり、詞章が「徳川文芸類聚」第九巻に所収されている。

詞章の一部を引用してみる。

お花と半七はすでに恋仲であり、浅草寺参詣の帰途、夜の隅田川河畔を舞台に痴話喧嘩まじりの道行になっている。

「（前略）月に誘われ馬道の みやもとがめぬ宮戸川 しのゝめ告げる くだかけに 八こゑの仇名なぞかけて 又のおふせみめぐりの タベの かねやあすの鐘（中略） おふせ今戸花川戸サイナ、」

ここに隅田川の異名である「宮戸川」の語句が見える。また「馬道」「今戸」「花川戸」と隅田川沿岸の地名がちりばめられている。

興味深いのは、お花と半七の関係をリードしているのはお花のほうで、（おそらくはお花が商家のお嬢様で、半七が手代という設定）、お花が強気で積極的な人物像になっている。お花の台詞をひとつ引用すれば

「コレ半七。なぜに其やふな事いやる。わしが思ふよふにもない。それじゃによつてさきの事が思いやられる。そんならそなたはほかになんぞ面白い事が出来たの。」

半七が、毎日の浅草寺参詣に私ばかりを供にするので世間からあなたは「どら娘」だと言われている、明日からは腰元を連れて行ってほしいと頼むのに対し、お花は右のように反撃し、半七を困らせる。

こうしたやりとりは歌舞伎の常套ではあるが、落語の「宮戸川」に於いても半七を誘惑し、リードするのはお花のほうである。歌舞伎作品の人物像が落語に影響を残した可能性もあろう。

また、時代は下って安政六年（一八六〇年）、市村座初演の清元節「所縁色萩紫」（ユカリノイロハギムラサキ）は、「小幡怪異雨古沼」という小幡小平次物の作品の一場面。やはり「お花・半七」が登場する。この曲に於いては、半七は近松以来の「刀屋半七」だが、お花は「穂積妾お花」となっており、後半では二人が心中をしようとするという展開になる。場面は「向嶋長命堤の場」から「今戸穂積別荘の場」まで。いずれも隅田川両岸に設定されている。（この作品は早稲田大学演劇博物館に正本が現存。活字化はされていない）。

このほか、寛政六年（一七九四年）都座初演の「傾城三本傘」（ケイセイサンボンガサ）は、刀屋の半七とお花は許嫁でありながら、半七が芸者に惚れてしまい、そこに詐欺事件などが起こり、騒動になるという作品である。この作品でも物語の舞台は「向島」「押上」と隅田川沿岸に設定されている。

私の調査はもとより歌舞伎の「お花・半七」もの全域を見渡せるほどの規模ではない。しかし、右にあげた数作品を見るだけでも、「お花・半七」のキャラクターが、江戸歌舞伎に於いては「隅田川」の世界、あるいは「隅田川」という土地に関係を持たされていたことは明白である。

しかし、ここ数十年の歌舞伎興行では「お花・半七」ものの作品が上演されることが殆ど無い。かつてひとつのジャンルを形成していた「お花・半七」の作品群（飯塚友一郎『歌舞伎細見』には「お花・半七」の項目がある）は今日ほとんど廃れている。

その結果として、落語「宮戸川」を聴いた観客は、かつての観客ならだれもが容易に想起したであろう歌舞伎や人形浄瑠璃の登場人物としての「お花・半七」を思い描けなくなってしまった。

当然の帰結として「お花・半七」の名前と「隅田川」の関係も不明瞭になり、落語の観客はお花と半七が登場し、噺の舞台に「宮戸川」が選ばれる意味を理解しなくなったのである。

五 落語「宮戸川」の今後。

現在の落語界では——筆者の知る限りにおいて——三代目柳家小満ん、六代目五街道雲助、柳家喬太郎がサゲまでを通す形で「宮戸川」を口演している。

とくに五街道雲助の口演は、三代目春風亭柳枝の速記をはっきりと手本にしたもので、前半部だけの口演ではわからない古風さと悪の魅力に満ちた佳品。雲助の口演はDVD化されているのも有り難い。（ピクチャーエンタインメント VIBF-5247）。

また、柳家小満んは第四九七回「落語研究会」（二〇〇九年十一月二十六日開催、TBS主催）で「宮戸川」の「下」を口演。TBSでテレビ放送された。

落語は先行する他の古典芸能と違い、本説との結びつきをあまり持た

ない。また、なんらかの本説に取材をした場合でも、ストーリーの裏側にそれを隠し、観客に気付かせないことが多い。

「宮戸川」に隠された本説は謡曲の「隅田川」であるというが筆者の考えであり、より多くの落語家および観客がこの噺に仕組まれた趣向を理解したとき、「宮戸川」という作品を持つ、本当の意味があきらかになるはずである。それは中世の伝説以来の文化的記憶を今日に引き継ぐおこないでもある。私は現代の、あるいは未来の演者によって「宮戸川」の本来的な魅力が「発見」されることを期待している。

（了）

参考文献

- 『増補 落語事典』東大落語会編 青蛙房 一九九四年 四二二頁
 『東都噺家系図』橋左近著 筑摩書房 一九九九年 六〇七頁
 『口演速記 明治大正落語集成 第一巻』講談社 暉峻康隆 興津要 榎本滋民 編 一九八〇年 三九一～三九九頁 五〇六～五一三頁
 『落語の歴史』山本進著 河出書房新社 二〇〇六年 一八～一九頁
 『落語大百科5』川戸貞吉著 冬青社 二〇〇二年 一〇五～一〇九頁
 『志ん生全席 落語事典』保田武宏著 二〇〇八年 二二六～二二八頁
 『能狂言事典』西野春雄 羽田昶 編 平凡社 一九八七年 七九～八〇頁
 『新編日本古典文学全集 謡曲②』小山弘志 佐藤健一郎 校注・訳 小学館 一九九八年 四八～六二頁
 『歌舞伎細見』飯島友一郎著 第一書房 一九三三年 九〇～九〇三頁
 『歌舞伎狂言往来』渥美清太郎著 寶文館 一九二七年 三四四～三五四頁
 『国立劇場上演資料集293 隅田川統倂』国立劇場芸能調査室編 一九八九年 一一七～一四七頁
 『系統別 歌舞伎戯曲解題 上』渥美清太郎著 国立劇場調査要請部資料課編 日本芸術文化振興会 二〇〇八年 三〇一～三〇五頁
 『隅田川の伝説と歴史』すみだ郷土文化資料館編 東京堂出版 二〇〇〇年 一五～二八頁
 『徳川文芸類聚』第九巻 広谷国書刊行会 一九二五年 二八八～二九〇頁

『万里集九』 中川徳之助著 吉川弘文館 一九九七年（全体を参照）
『五山文学新集』第六卷 玉村竹二編 東京大学出版会 七〇五頁 一九七二年
清元節正本『所縁色秋紫』 早稲田大学演劇博物館蔵 一八六〇年（全体を参照）

また、梅若塚のある木母寺より塚の由来を記したパンフレットなどをご提供頂きました。
感謝いたします。

