

落語の談話的構造 —— 「間」と「音調」

On the Dialogue Structure of Rakugo: Pause and Intonation

角 岡 賢 一
KADOOKA Ken-Ichi

ABSTRACT:

In this paper, the function of the punch line paratone in the Japanese Rakugo stories is analyzed within the framework of Systemic Functional Linguistics. In this framework, the intonation system includes Tonicity and tone. Tonicity is related to the placement of pause, and the tone is the height of the voice pitch of the speaker. It will be concluded that the pause and the pitch are crucial in the punch lines of the Rakugo stories. Significant pause and the lowering of the pitch are observed in the punch lines, which announce the end of the stories on the one hand and bring some subtle overtones to the listeners.

KEYWORDS:

〔落語〕 Rakugo・〔間〕 pause・〔音調〕 intonation・〔サゲ音調〕 punch line paratone
〔機能文法〕 Functional Linguistics

1. はじめに

落語は江戸時代元禄年間の1690年頃、京・大坂・江戸の三都ではほぼ同時に興ったというのが定説である。京では露の五郎兵衛（1643－1703）、大坂は米沢彦八（生年不詳、1714年歿）、江戸では鹿野武左衛門（1649－1699）という三人がそれぞれ独自に面白可笑しく落語の原型を形成していったようである。京と大坂という上方では大道芸として発達していったと言われる。神社の境内や四条河原というような人寄り場所において葎簀張りで囲い、三味線や太鼓という鳴り物を交えて通りすがりの客を呼び寄せていたという。その名残が見台を置いて小拍子と張り扇で台を叩きながら客の注意を惹いたり、「ハメモノ」と称して噺の最中にお囃子が加わる賑やかな演じ方で現在にまで継承されている。江戸は当初から座敷芸として発達したために、鳴り物が入らない純粋な語り芸であったという違いが見られる。¹

同様の語り芸である人形浄瑠璃（文楽）と異なり、落語は楽器伴奏を伴う語りではない（上述の「ハメモノ」は語りを伴奏するものではなく、場を盛り上げる手段である）。一人の演者が何役をも演じ分けながら一続きの話を語るという、世界に類例を見ない形態で三百年以上に及んで発展を遂げてきた。落語と近い形態で演じられる一人語りの伝統話芸に講釈（講談）が

あるが、両者には語り口という観点で決定的な違いがある。それは落語では演者（噺家）が登場人物になりきって語るのに対して、講談は講釈師が第三者として客観的に話を進めるという点である。講釈師は語り手として自身が語らなければならないが、噺家は地語りと登場人物の描き分けが上手下手を左右する。

本研究では、落語を談話構造という観点から捉える。特に本題の最後に置かれるサゲ（落ち）の直前に間を取り、サゲは一段声の調子を落として語るという点に着目する。これを「サゲ音調」と定義し、段落音調（パラトーン）の一変種であるという仮説を立てる。

落語は日本の伝統話芸であるが、登場人物が会話をしている状態で話が進むというのが最大の特徴である。小咄では、短いものであれば登場人物が一人というものも見受けられる。しかし本題に入ると、演者は複数の登場人物を語り分けねばならない。最も多いのが登場人物二人によって進められる筋立てである。登場人物は庶民である。商家であれば主人（旦那さん）・番頭に名はなく、手代に至って「久七」、丁稚に「定吉」というような名が付けられる（主人と番頭は一軒に一人ずつであるが、手代と丁稚は本店では複数人置いているので名前によって区別する必要があったのであろう）。職人である長屋の住人も区別の必要上「喜六、清八、源兵衛」というように呼ばれることもあるが、必要がなければ個別の人名は登場しないことも多い。原型はごく短い小咄で、歴代名人・上手の工夫によって半時間を超えるような長い噺になったものも多い（例えば「親子茶屋」）。

本研究では小咄と長い噺（以下では「本編」と分類する）を比べることによって、落語の談話構造という観点から分析を施す。上述のように上方落語と江戸落語とに大別されるが、『上方落語メモ』（<http://homepage3.nifty.com/rakugo/kamigata/index1.htm>）というインターネット上のデータベースは各演者の口演を筆録公開して最も網羅的であり、口語を忠実に反映しているのでこれを元に議論を進める。このデータベースは今でも順次演目を追加しているようであるが、2011年1月9日現在で収録されている演目から小咄集などを除き433演目を以下で分析の対象とする。また本編に先立つマクラ（次節を参照）から小咄として独立していると判断される47話を分析に加える。落語本編は網羅的であるが、小咄はそうではない。従って、小咄の種類などを分類した統計は参考程度に留めておく。

以下で落語を談話構造という観点から分析するが、鍵になるのは音調——イントネーションである。通常の音調は節（文）以下の単位で区切られる。本研究で着目するのは、節を超える段落音調（パラトーン）という単位である。従来は、話題転換の折に用いられる高パラトーンと本題からの逸脱を示唆する低パラトーンという二種類が研究されていた。落語のサゲで、低パラトーンと同じ音声の特徴を持つ音調が観察される。これを「サゲ音調」として定義し、その機能や意味合いについて考察する。小咄においても長い噺においても、サゲ音調は「これで終わりですよ」という暗黙の合図であると考えられる。段落音調の音声学の定義として、音調が切り替わる直前に「間」を置くというのが重要な要素である。話芸としての落語においては「間」が重要であるが、サゲという山場の前に置かれる「サゲ音調」に焦点を当てて分析を行う。機能言語学では、発話における「間」は脚列配分として音調の体系中に位置づけられている（Halliday and Greaves (2008), Kadooka (2004a, b, 2006, 2009), Tench (1992, 1996), Wennerstrom (2001)）。

以下で定義するサゲ音調は、段落音調（パラトーン）の変種であると仮定している。「段落音調」という用語そのものが、英語paratoneの語源に着目した仮訳である。Tench (1996: 24)

ではパラトーンの音声学的定義として六条件を挙げている。これを日本語に訳してみると次のようである（筆者訳）。

- (1) 1. 当初の音調単位において第一音節が高い調子で始まる。
2. 当初の音調単位は、比較的高い基本音高である。つまり段落の最終単位における低い音高に比べて、初めの低い調子が相対的に高いという意味である。
3. 最終単位にかけて、その基調音高は一貫して下がっていく。
4. 段落全体において、最終単位における音調の下がり方が最も急激である。
5. 最終単位では話し方がゆっくりになる。
6. 通常の音調単位間で認められるよりも長めの間が置かれる。

一見すると、これら六条件は複雑な様相を呈しているようである。果たして話し手が無意識の裡にこのような複雑な音声現象を具現しているのか、素朴な疑問となりうる。しかし以下の節で分析する落語のサゲは、これら六条件を全て満たしている。例えば落語では、本題で次のような入り方をする噺が一般的である。²

- (2) 「ご免、居てるかい」
「誰やと思たら、おまはんかいな。この頃顔見せなんだけど、どないしてたんや」
「ふむ、ちょっとな、凝ってたんや」
「何に凝ってたんや」
「うん、これにな」(と、手を額に当てる仕草)、...

冒頭「ご免、居てるかい」は、マクラから移行する際には次の(3)で示す高段落音調（高パラトーン）に該当する。つまり話し手の最も高い音域で切り出し、話題が転換されたという印象を強く聞き手に訴えかけねばならない。詳細については、個々の小咄やネタを分析する際に示すこととする。

先にサゲ音調を「段落音調の一変種」として仮定すると述べたのは、従来の段落音調は次のような二種類であると考えられているからである（Tench (1996, 24 - 15)）。

- (3) 高段落音調（高パラトーン）：話題の転換
低段落音調（低パラトーン）：本題からの一時的逸脱（脱線）

サゲ音調はサゲにおいて一話の中で最も低い調子で語られる故に、低段落音調の一種であると考えられる。しかしサゲ音調の機能は、(3)で示されている本題からの一時的逸脱とは本質的に異なる。サゲ音調の機能と、従来の低段落音調との差については第4節で議論することとする。

まずは次節と第三節において実例を引きながら、落語の一般的構造と分類について検証する。

2. 落語の分類と一般的構造

古典落語は、題材によって次のように四分類するのが最も一般的である。

(4) 滑稽噺、芝居噺、人情噺、怪談³

この四分類において数が最も多いのは、滑稽噺である。落語の成立が「落とし噺」であることを考えれば、この部類が最も多いのは当然であろう。芝居噺は、歌舞伎や人形浄瑠璃に題材を採る。人情噺は滑稽を旨とせず、世渡りをする中での正直や断酒を説くような教訓的な側面がある。サゲを持たないネタもある。「市川堤」というような純粹の怪談は原則として笑いもなく、サゲもない。人情噺や怪談でサゲがない場合、例えば人情噺「八五郎出世」であれば「わあわあと言うとります、八五郎出世の一席でございます」と切る。サゲがないとしても、終わりを知らせる一言は必要である。高座で次の演者が控えていればサゲや挨拶を切っ掛けに交代するし、終演であればサゲを語り終えた後に来場の礼を述べることもある。

次に、落語の一般的構造について見ておこう。演者は下手から高座に登場する。上方で見台を用いる場合、小拍子という二本一組の木片が置いてある。それを見台に打ち付けて鳴らすと、出囃子が止まる。短くとも客に来場の礼を述べる挨拶は必須である。続いてマクラを振る場合と、挨拶から直接に本題に入る場合がある。これを表示すると、次のようになる。括弧は必須でない要素を表す。

(5) 挨拶 ^ (マクラ) ^ 本題 ^ サゲ

マクラではサゲで用いられる文言の解説をしておいたり、本題に関連する小咄を二・三連ねたりする。マクラでサゲの解説をしておく例を紹介する。素人浄瑠璃を題材に採った「軒付け」の古い型では下手な素人浄瑠璃を節のない根深（葱）に喩えて、次のように落としていたという。⁴

- (6) 「おい、皆にうちへ来て浄瑠璃を語ってくれと頼みに来たで」(一)
「どこや、そんな物好きは」(二)
「表のすき焼き屋や」(三)
「ああ、それで根深を好くのやな」(四)

「軒付け」後半では、糊屋の座敷を借りて浄瑠璃を語っている素人同士が対話をしている態である。今、仮にこの古いサゲで一席を終えようとするならばマクラで「節のない浄瑠璃を『根深』と言うたります」と伏線を張っておく必要があろう。この「根深」がわかりにくくなったために、サゲは改作されて次のように演じることが多い。

- (7) 「あんさん方、浄瑠璃がお上手な」(一)
「お婆ん、なぶったらあかんで。あんた耳が遠いのに、浄瑠璃が上手か下手かわかんのんか」(二)

「なんや、さっきから食べてる味噌の味がちょっとも変わらん」(三)

(6) では四行目、(7) は三行目がサゲである。改作した(7)では一行目と三行目は耳が遠いという設定になっている糊屋の老婆、二行目は浄瑠璃を語る素人衆の一人である。サゲは、「下手な浄瑠璃は味噌の味が変わると言われるが、あんさん方のはそうではない」という含みで考えオチである。(6)、(7)において、それぞれサゲの直前に一瞬の間が置かれる。そしてサゲでは一段、声を落として語る。これが「サゲ音調」である。(6)は葱である「根深」と、下手な節のない素人浄瑠璃「根深」を掛けた地口オチである。

小咄をマクラで振る場合、例えば本題が「始末の極意」のように儉約に関するものであれば同様の主題を扱ったものを持ってくる。次に挙げるのは、儉約に関する小咄の一つである。

(8) ある人が、目えが二つあるのは贅沢やと考えたんですなあ。確かに片眼だけでもまあ暮らし立ててはる方もありますし、まあこれ二つ使こてることはないというので、片方休めとこちゅうわけで眼帯か何かかけましてね、で片眼だけで暮らしてた。なんとなく生活できますんでね。

ところがえらいもんで、片眼だけ酷使してますというとなんや見えにくくなってく
るんでございます。十年ほどこお片眼だけで暮らしてると、ずいぶん見えにくくなって
きた「ええねん、このときのために片っぽ取ってあんねん」と入れ替えて見たら、世
間知らん人ばかりやった。

この小咄において特徴的であるのは、「世間知らん人ばかりやった」というサゲが演者の地語りによって落とされているという点である。小咄を含めて落語は、二人の登場人物による対話で進行するのが無標である。従ってサゲもその二人の内、どちらかが発した一言によって落とされることが圧倒的に多い。(8)はその例外である。地－演者によるサゲと登場人物の喋りで落とす場合の比率について数量分析した結果は次節で提示する。

今節最後に音声－音韻的工夫と対極に位置すると考えられる、演者の仕草に言及する。落語の作法で「上下をつける」というのは、演者が誰を演じているのかを視覚的に演出する方法である。先述したように、落語は二人の登場人物による対話の基本である。喜六と清八が対話しているとして、喜六が話す時には上手を向き、清八の場合は下手を向く。交互に向きを変えて話せば喜六が喋っているのか、清八の番であるのかが一目瞭然である。人情噺「百年目」冒頭で、番頭の次兵衛が店の手代と丁稚一統に順番に小言を言う場面がある。真っ先に丁稚の定吉が槍玉に挙げられる。丁稚は、十代前半の少年という設定である場合が多い。小柄であるから丁稚が喋っている際は視線を上向き加減にし、子どもが登場人物であるという情報を視覚的に聞き手に訴える効果が生じる。

次節では個別のネタで、例を引きながら分析を行う。

3. 落語の分類と分析

次節以降でサゲ音調を視点に採って落語を分析するが、四百を超える上方落語を対象とする故に便宜的に分類を行う。

Kadooka (2009) では、小咄・本編という長さによる基準と地口・考えオチというサゲの種類によって四分類を施した。四分類いずれにおいてもサゲ音調が確認されたという結果が出ている。ここでは基準を一つ追加し、この四分類をそれぞれ登場人物によってサゲが語られるか、演者が語りの中で落とす（地語り）かという基準で二分する。結果として、次のように八分類される。数は小咄が47、本編が433を母数とする。本編のうち、40話は「オチがない」ネタである。この中には、「寄り合い酒」や「色事根問」など頻繁に高座にかけられるものもある。残りを地口オチと考えオチに二分した。考えオチには仕草オチ六編等も含む。⁵

(9)

長さ	サゲ	語り	分類	数
小咄	地口	登場人物	甲	1 6
		地（演者）	乙	2
	考え	登場人物	丙	2 6
		地	丁	3
本編	地口	登場人物	戊	1 3 9
		地	己	5
	考え	登場人物	庚	2 4 1
		地	辛	8

繰り返しになるが落語は複数（基本的には二人）の登場人物による掛け合いが無標である。従って演者自身がオチを語るという結果になる地語りは例外的である。本研究で対象とした『上方落語メモ』では、本編で433というネタ数はほぼ網羅的であると断言して差し支えない。その中で地語りは僅かに十三編、率にして3.0%にしか過ぎない。

次に、地口オチと考えオチの比率について検証してみる。(9) の分類では少数の仕草オチを含めて考えオチと地口オチに二分したが、その比率はほぼ七対十二で考えオチが多い。その理由として考えられるのは「地口は素人でも簡単に考えつくだけに「低級」である」という潜在的思考である。これはつまり「考えオチ」は地口に比べて一段階「捻ってある」という仮定である。地口は例えば「屋上に置くじょ」というような、文脈を無視して連発すれば周辺から響きを買うような「低級」なものも多い。小咄ならともかく、高座で半時間以上に及ぶような大ネタを地口で下げるとするのは專業噺家としては二の足を踏むものと推察される。⁶

(9) の分類に従えば上掲 (6) は本編で登場人物による地口落ちであるから戊類、(7) は本編で登場人物による考え落ちで庚類、(8) は小咄で地語りによる考え落ちであるから丁類である。この三例の内、(7) と (8) は口演によってサゲ音調を確認している。しかし (6) は古い型で、このサゲによって落とす実演は音源を確認できない。

前節で述べたように、落語は登場人物による対話で噺が進行する。従って、地語りー登場人物ではない演者自身の語りーで落とす己・辛類は合計でも十三演目しかない。

ここから、上掲の八分類に基づいて実例を検証する。それぞれに口演を聴き、サゲ音調を中心として分析を施す。

まず小咄で、登場人物によるサゲで落ちる甲類の例として「鉄烏」を挙げる。⁷

(10) お百姓が田んぼで野良仕事をして、鉄忘れて「ああ～、夕焼け綺麗なあ」てなこと

言いながら、袋が何か担げて帰りかけると頭の上で烏が

「歟あ〜、クワア〜」

「おっ、歟忘れるとこやった。よお教えてくれたなあ、おおきに。こんなもん一晩こんなとこほっといたら、錆付いてしもてえらい目に遭うとこやった。お前には餌ひとつやったことはないのに、よお教えてくれた。おおきに、おおきに」

烏に札を言うて、うちい帰って来る。戸口のところまでまいりますと、鶏が……

「クウ、クウクウクウクウ……、クウ、クウクウクウクウ」

「こらッ、人の顔さえ見たら「クウクウ、食う食う」ちゅうて餌ばかりねだりやがってホンマに、烏を見習え、烏を。烏にゃ餌ひとつやったことないが、この歟忘れて帰りかけたら「歟あ〜、クワア〜」ちゅうて教えてくれたぞ。気い付けい」

……鶏が「取ってこおかあ」

「もお遅いわい」

「取ってこおかあ」という聞きなしは、鶏の鳴き声を模した擬音語である。動物の鳴き声を擬音語として地口とする例は多い。この小咄においても「クウクウクウ、…」を「(餌を) 食う」と聞きなししている。そして「コケコッコー」に近い鶏の鳴き声「とってこーかー」とサゲの「もお遅いわい」が掛け合いになっている。手動計時は困難を極めたが、サゲの直前(……)では約0.1秒の間が置いてある。通常とほぼ同じ長さか、やや長い程度の間である。しかし百姓の「もお遅いわい」では鶏に八つ当たりするような調子で、通常より高い音調になっている。これは、百姓の興奮した心情を表現するための演出的必然であろう。

乙類も地口による小咄であるが、登場人物ではなく演者による地語りでオチが付く。参照した小咄五十話近くの中で、この類は僅かに二例あったのみで、いずれも擬音語による地口である。「化け物の宴会」と題した小咄を引用する。⁸

- (11) 化けもんやら幽霊やらが集まって忘年会やったちゅう嘶、酒が程よお回って「みな、芸、なんか出せや」ちゅうて、こお傘小僧、唐傘の化けもんが曲芸をやってみたり、一つ目小僧なんか踊りを踊る、大入道が力わざを見せる。いろんなことをやっている中に、河童が何もせんと呑んどる。

「お前もなんかやれ」

「わしゃ何にも芸ないねん」

「なんかやらんかい、お前かて呑んでんねやないかい」

「しゃ〜ないなあ……、どっかに麦蘖ないか」

麦蘖を持って来さしてグッと尻の穴へ突っ込んで「誰か、これ吹いたり吸うたりしてくれ」

すう、はあ、すう、はあ……、やると、頭の皿が「ポッペン、ポッペン、ポッペン」

化け物が宴会をして隠し芸を披露し合うという発想も奇抜であるが、河童の頭の皿がビードロ細工のように「ポッペン、ポッペン」と音を立てるというサゲもまた荒唐無稽である。途中の掛け合いは、河童とその他化け物一人(一体)によってなされている。ここでは登場人物である河童によってオチが語られているのではなく、「ポッペン、ポッペン」という擬音語がその

ままサゲになっている。これを地語りと分類した。口演を聴く限りでは、サゲの直前に置かれた間を手動計時で計測するには困難であった。「すう、はあ、い、」は実際に息を吸ったり吐いたりしていたので、この後に僅かな間隙が生じており間として認知される。

丙類と丁類は考えオチによる小咄である。やはり登場人物が喋って下げる噺の方が、地語りによるサゲよりも多い。丙類から「幽霊の穴」を引用する。⁹

- (12) 真夜中、丑満刻にあの墓の後ろから夜な夜な幽霊が出るということを聞いて、また元気のええ若い連中が
「そんなことあるかい、ホンマに出るんやったらオモロイやないかい、いっぺん幽霊ちゅな見てみたいさかい」
てなもんで、夜中にその墓場の隅でこお様子を伺ごおてると、なるほど丑満刻、ずう～ッと幽霊が現われまして、どっかへこお行てもた。
「確かにこの辺から出たんやで」
みな寄って調べてみるうちゅうと、穴が開いてまんねやなあ。
「この穴から出たんやで、おい。これ埋めてしもたらどないなるやろなあ」
「オモロイなあ、やったれやったれ」
石やなんか詰め込んで、キッチリその穴を埋めてしもた。明け方前になると幽霊が戻ってきて、ドロドロドロ……、にえ込もおとしたが入れまへんねやなあ。何べんやっても入れへん。段々だんだん東が白んでくる。
「ああ、わしの命も今日限りじゃ」

題材は「幽霊の穴」という外題を附して怪談が掛っているが、中身は怖さや凄味が全くない純粹の滑稽小咄である。幽霊の語りによるサゲ「ああ、わしの命も今日限りじゃ」の前にはかなりの間が置かれ、幽霊の哀れさを強調するために声の調子は殊更に抑えられる。「命を失いかけている」幽霊の口調で、速度も極端に落とした方が演出効果が突出するであろう。この例においては、第一節（1）で仮定された段落音調の音声的条件を満たしている語り口がよく観察される。

小咄における最後の範疇は丁類で、地語りによる考えオチである。「巻物の絵」と仮に外題を付した小咄を挙げる。¹⁰

- (13) 落語の方にあんまりこの、字い書く書家とか絵描きさんとか出てまいりませんが、そおいう噺がないことございません。ある村のお寺の和尚さんが大変絵が上手でございまして、で、檀家だけやなしにいろんな人が絵を描いてもらいにやってまいります。と、これはもお氣さくに別に画料なんか取らずに「はいはい」というわけで、いろんな紙持って来るやつに、こお片っ端から描いてやる。お礼につちゅうて大根やか芋やか持って来たら、まあそれでえというよおな氣さくな人なんです。ある人が長あ～い長い、そもおこの高座のあっちの端からこっちの端までぐらいある、というよおな巻物を持って来ましてな、で
「これにひとつ絵を描いてください」
さすがの和尚さんもちょっとムツとして

「こら絵巻物を描かすんやないか、よっしゃ……」

ちゅうわけで引き受けて、そのこっちの端の方にこお弓に矢をつがえて構えてる人描いて、で、一番奥に的を一つ描いたちゅうんですが、こらうまいこと考えましたなあ、何は長ごおてもこれで絵が完成するんでっさかいに。

この小咄は「絵を描く」という題材に依っているために、言葉によるオチでなかったという要因が考えられる。「一番奥に的を一つ描いたちゅんですが、..」でサゲとして成立しているように思われる。後続の「うまいこと考えましたなあ、何は長おてもこれで絵が完成するんでっさかいに」は評論的である。一面で演者による感想とも言えるであろう。

小咄に続いては、本題である本編の分析に移る。本編は発端からサゲまで全部を収録すると長いので、サゲの直前のみ分析対象とする。まずは登場人物による地口オチで落とされる戊類で、「抜け雀」を採り上げる。¹¹

- (14) 「かかることに心付かざりしとは、相変わらずの未熟者。お論しがなければ、慢心をいたすところでした。不孝の罪は幾重にもお許しくさいますよお、お詫びを申し上げます」

「何を言うたはりまんねんあんた、絵えに描いた雀が飛んで出るといふよおな名人におなりになって、何の親不孝なことがございますかいな」

「いや、不孝ではあるまいか亭主 …… 現在、親に籠をかかせたわい」

「抜け雀」とは、屏風に描いた雀が朝日を浴びると絵から飛び出すという名人譚である。サゲは、その絵を描いた絵師と宿屋の主人小松屋清兵衛の掛け合いである。「籠を描かせる」と「駕籠を昇かせた」を掛けている。口演ではサゲでじっくり間を取って、ゆったりとした調子でしみじみと語っている。典型的なサゲ音調である。米朝師の解説（『米朝コレクション 第七巻、225ページ』）によるとこのサゲは、文楽「双蝶々曲輪日記」橋本の段から傾城吾妻のくどき「現在、親に駕籠昇かせ、..」を踏まえているという。文楽が盛んであった頃では、人口に膾炙した名文句であったであろう。

地口サゲであっても、演者の語りによる場合は己類である。次に挙げるのは、相撲を題材に採った「花筏」のサゲである。¹²

- (15) 「見たか、花筏、強いなあ〜。千鳥が浜、何じゃかんじゃ言うてもやっぱりあきせんわい、素人じゃわい。花筏がひとつバーンと張っただけで飛んでしまいよった。花筏は張るのがうまいなあ〜」

張るのがうまいはずです。提灯屋の職人でございます。

大坂相撲の大関・花筏に、提灯屋の職人である徳さんがなりすまして播州高砂に巡業してきた。素人相撲の千鳥が浜と千秋楽で対戦し、千鳥が浜はわざと転んで負ける。サゲの直前は、花筏がいかにか強いという観衆の感想である。サゲは地語りになり、「提灯屋の職人でございます」ではぐっと声の調子を落とす。「提灯を張る」と相撲の張り手が掛詞になっている。観衆は目前で繰り広げられた大一番に興奮している。その後でさっと調子を切り替えて、典型的

なサゲ音調を実現している。音調の高低によって、話し手が代わっているという演出効果に寄与している実態を見て取ることができる。

本編が登場人物による考えオチで締め括られるのが庚類である。例として「ちりとてちん」を挙げる。¹³

- (16) 「鼻へツンときますでしょ、鼻へツンと、あ〜ッ……、これね、鼻へツンときたとき長崎では「食べ頃」言われてまんねん。今、一番美味しいとこ、いただきます、い、いただきますねん……、ん、ん〜ん（クウ、クウ、クウ、クウ〜……）オェ〜ッ、あぁ〜美味し」
「ホンマかいなおい。お前、涙にじんだあるで」
「涙出るほど美味しいですわ」
「そおか、わしら食べたことないけど「ちりとてちん」てどんな味や」
「ちょうど、豆腐の腐ったような味ですわ」

ここは、旦さんが竹に腐った豆腐を「長崎名物ちりとてちん」と称して食べさせる場面である。竹は知ったかぶりで「ちりとてちん、知ってま」と食べようとする。一口食べてはみたものの強烈な臭気と味に閉口し、慌てて酒を呷って（クウ、クウ、…）「あぁ〜、美味し」と負け惜しみまで言う。この辺りは、一筋縄でいかない竹の人物描写が巧みな場面である。「ちりとてちん」とは即ち腐った豆腐であるが、それをそのままサゲにしている。「豆腐の腐ったような味ですわ」は、口演では泣きそうな様子で語っていた。低い調子とは言えないが、これは演出上の必要からであろう。

演者が地語りで落とす考えオチである辛類の例で「けんげしゃ茶屋」を挙げる。題名にもある通りのお茶屋噺である。¹⁴「村上の旦さん」――珍しく旦那に名前が付けられている例である――と幫間の茂八が掛け合いをしてサゲになだれ込む。「村上の旦さん」は「けんげしゃ」即ち縁起を担ぐ人の前で縁起の悪いことを言い並べて楽しむという癖のある人物に設定されている。その旦さんに迎合するために幫間の茂八も正月早々死に装束で位牌を持って登場する。¹⁵

- (17) 「茂八め「死に恥」と改めましてございます「頓死魂の憂い」にまいりました。これは心ばかりの「位牌」でございます」
「ほ〜ッ、ヒネは後からはじけるてなあ。茂八改め死に恥か、年玉のお礼を頓死魂の憂い、心ばかりの祝いを位牌か、こんな小さい位牌出してオモロイなあ……、いや、でけた。んッ、気に入った。今まで通り最真にしてやるぞ」
「それではご機嫌が直りましたか。」
あ〜あ、めでたいッ」ちゅうて、またしくじりよった。

村上の旦さんは正月早々に縁起の悪いことを言い立てて喜んでいたので、茂八がその趣向に合わせて死に装束をしてきたことを愛でた。その伏線には茂八が一座を盛り上げようとして村上の旦さんが機嫌を損ね、「おまえみたいな奴はもう最真にせん」と絶縁された状況がある。茂八は自らの努力によって旦那の歡心を繋ぎ止めることができたにもかかわらず、最後に再び「めでたい」と口走ったことによって再度「しくじる」――つまり最真にしてもらえなくなる

ーというサゲになっている。「またしくじりよった」は地語りで落とされる。茂八の「あーあ、めでたい」は心情を反映して、高揚した調子で語られる。サゲは続けて語られるので、間を置くことができない。しかしサゲ「またしくじりよった」で声の調子が低く抑えられるので、「あーあ、めでたい」との対比は鮮やかである。サゲ音調としての演出効果を十分に発揮していると言えるであろう。

本節では以上のように、ここの小咄・落語本編においてサゲ音調という観点から分析を施してきた。次節では、全体的な視点から総括を試みる。

4. 段落音調（パラトーン）の分析

前節において検証した小咄と本編八例を、サゲ直前の間と声の調子という基準で表に纏めてみる。間の長さは「普通－長目－長い」の三段階、声の調子は「高い－普通－低い」の三段階に区別する。判断基準は、主観に基づく。

(18)

類	外題	間	声の調子
甲	歟烏	長目	高い
乙	化け物の宴会	長目	(擬音語)
丙	幽霊の穴	長い	低い
丁	巻物の絵	普通	普通
戊	抜け雀	長い	低い
己	花筏	長い	低い
庚	ちりとてちん	長目	高い
辛	けんげしや茶屋	長目	低い

本研究では各類から一編ずつを抽出して分析したのみであり、本編の全体が四百を超えるという数から判断してもごく大まかな傾向が窺えるという程度であろう。しかし全体として、サゲの前で間を取ってサゲで声を落とす傾向が確かめられたと言えよう。

個々の例においては例えば「巻物の絵」で評論めいた演者の一言がサゲと一体になっているために、間が置かれておらず声の調子も普通という判定を下すなど個別の事情が介在することもある。しかし全体としてはサゲ直前の間は通常より長目であり、声の調子は通常より低いと言える。声の調子を高くするのは、登場人物が興奮している様子を表現する（ちりとてちん）など演者の工夫によると考えられる。

ここでの間と声高の判定は主観に頼ったが、音声分析ソフトウェアによる客観分析を行うことが今後の課題である。

小咄と本編とにおいて、長さの他に決定的な違いが認められるであろうか。つまり小咄は後に他の小咄か本編が続くという前提があるのに対して、本編はサゲで一巻の終わりとなる。もしも小咄が後に何か続くことを示唆しなければならないと義務づけられているとすれば、なんらかの音声的特徴――間か声高など――が認められるのか。現段階では実際の口演記録を検証した例が少ないため、なんとも結論の下しようがないというの実情である。これも今後の課題である。

次に、サゲ音調の機能について考察する。小咄や落語という話芸でなくとも、一人が長く話し続ける場合に基本音高が漸次下がっていくというのは音声的に自然と言えるであろう。話し始めは高く終末で最も低くなる、というのは自然の摂理に即しているであろう。しかしサゲ音調は、そのような自然な低さよりも一段低く、演出上の効果を聞き手に与えなければならない。ある意味で「異常な」音高で、話芸という非日常世界に遊んでいるという印象を与えるものであろうか。サゲ音調の機能を、以下のように纏めてみる。

(19) その一 終末の告知

小咄にしても本編にしても、サゲによって一話が完結することを宣言する。

(20) その二 余韻を残す演出効果

間を取って声を落とすことによって、聴き手が噺全体を反芻するような契機を与える。

「余韻を残す演出効果」というのは、ネタの内容によって左右される余地がある。小咄「幽霊の穴」では幽霊による独白、名人譚「抜け雀」では絵師の父親に対する追慕というような登場人物との関わりで長い間を置く必然性が生じる傾向を見て取ることができる。これも、もっと多くの口演を音声分析した上で検証する必要がある。

5. まとめ

笑いを言語学的に考察した先行研究は多い。しかし題材を落語に限定し、談話構造という観点からの分析は少ないであろう。中村（2008）は落語を含めて、日本的な笑いを分類している。それによると三十分類のうち、地口は僅かに一つである。残りの二十九は考えオチということになる。サゲの種類によって間や音調が異なってくるかという観点で分析するのも次回の課題である。一般に行われる第2節（4）での四分類－滑稽噺、芝居噺、人情噺、怪談－では不十分であろう。しかし中村（2008）のように考えオチを二十九にも分類するというのは細かすぎる。分類について腹案もあるが、次の機会に提示する。

小泉（1997）や大島（2006）は類型的な観点から笑いを分析している。前者は意味論・語用論的な枠組みから、後者は社会言語学的な視点からの笑いに対する考察であった。本研究の枠組みでは、笑い全体にまで対象を広げることはできない。しかし一般的な場面において冗談を言うような場面でサゲ音調のような間や声の調子を応用することは考えられる。これも今後の課題である。

本研究は、機能文法における音調という枠組みで間（脚列配分）と音調を分析した。落語口演を印象によって主観的に判断したという事情により、分析に限界を感じた。しかし上方落語全体で433話という対象が確定したことは成果であった。次回は、この対象について口演に接することができるものによって音声分析を施すのが課題である。

註

- ¹ 大正期に上方落語から江戸落語に出囃子が移入されたという。それまでは江戸落語では、噺家が高座に上がる際も鳴り物がなかった。
- ² これは「軒付け」本題の出だしを想定している。
- ³ 元来は落語界では「怪談噺」と称しているが、この用語は同語反復的であるので以下では単に「怪談」と呼ぶ。
- ⁴ この古い型は『桂米朝コレクション 第七巻』収録の「軒づけ」解説（9ページ）を参照した。
- ⁵ 「始末の極意」では、松の木に当初は両手で掴まらせておいて片手・残った手の小指・薬指・中指の順で離させていき、最後に親指と人差し指で円を作る仕草に持って行く。これは日本文化では「金銭」を意味する形である。この仕草とともに「ええか、これを離したらあかんで」と論ず。仕草だけではなく語りを伴うオチであるが、仕草が重要な位置を占めるという観点から「広義での仕草オチ」と分類しておく。
- ⁶ しかしながら「猫の忠信」のように文楽や歌舞伎の「義経千本桜」の趣向を借りながら、サゲは猫の鳴き声で「似合う」と落とすような大ネタもある。この地口サゲについて米朝師は「いかにも軽いのが残念です」と評している（『桂米朝コレクション』第五集、八ページ）。
- ⁷ 小咄「鉄鳥」は、「べかこ」のマクラとして動画投稿サイト「ニコニコ動画」（www.nicovideo.jp）で三代目桂米朝師によって演じられている口演を参照した。「鉄鳥」という外題は、米朝師自身が口演中で言及している。
- ⁸ 「化け物の宴会」という外題は、筆者による仮題である。口演は、桂米朝師によるニコニコ動画「五光」のマクラを参照した。
- ⁹ 「幽霊の穴」という外題も、筆者による仮のものである。「化け物の宴会」と同じく、米朝師による「五光」のマクラを参照した。
- ¹⁰ この小咄は、米朝師による「抜け雀」口演をニコニコ動画において参照した。
- ¹¹ 「抜け雀」は、ニコニコ動画での桂米朝師の口演を参照した。
- ¹² 「花筏」の口演は、ニコニコ動画での三代目桂米之介師による。
- ¹³ 「ちりとてちん」の口演は、ニコニコ動画で二代目桂南光師の分を参照した。
- ¹⁴ 上方噺では、大店の旦那衆がお茶屋通いをして散財するというネタが多い。これはネタの部類で分類した場合の一大特徴である。本編433話を題材別に分類したデータベースを作成中であるが、これについては別稿で検証したい。
- ¹⁵ 「けんげしゃ茶屋」は、ニコニコ動画で三代目桂米朝師の口演によるものを参照した。

参考文献

- Halliday, M.A.K. and William S. Greaves. (2008) *Intonation in the Grammar of English*. London: Equinox.
- Kadooka, Ken-Ichi. (2001) "A Note on the Interpersonal-Nuance Carriers in Japanese." in *JASFL Occasional Papers*. Vol. 2. pp. 17 - 28.

- Kadooka, Ken-Ichi. (2003) "A Systemic Analysis of the Intonation System of English." in *Ryukoku Journal of Humanities and Sciences*. Vol. 24, No. 2.
- Kadooka, Ken-Ichi. (2004a) "On the Multi-Layer Structure of Metafunctions." in *JASFL Occasional Papers*. Vol. 3. pp. 43 - 62.
- Kadooka, Ken-Ichi. (2004b) "A Systemic Approach to the Typology of Functions in Intonation Systems." in *Festschrift for Professor Masayoshi Shibatani's Sixtieth Birthday*. Edited by Taro Kageyama and Hideki Kishimoto. Tokyo: Kurosio. pp. 389 - 404.
- Kadooka, Ken-Ichi. (2006) "A Systemic Account on Strata and the Meaning of Intonation." in *Ryukoku Journal of Humanities and Sciences*. Vol. 27, No. 2. pp. 43 - 58.
- Kadooka, Ken-Ichi. (2009) "Punch Line Paratone: A special Use of Discourse Intonation.." in *Ryukoku Journal of Humanities and Sciences*. Vol. 31, No. 1pp. 203 - 216..
- Tench, Paul. (ed.) (1992) *Studies in Systemic Phonology*. London: Pinter.
- Tench, Paul. (1996) *The Intonation System of English*. London: Cassell.
- Vance, Timothy. (1987) *An Introduction to Japanese Phonology*. Albany: State University of New York Press.
- Wennerstrom, Ann. (2001) *The Music of Everyday Speech*. Oxford: Oxford University Press.

日本語文献

- 大島希巳江 (2006) 『日本の笑いと言世界のユーモア 異文化コミュニケーションの観点から』
京都：世界思想社。
- 桂米朝 (1978) 『上方落語ノート』東京：青蛙房。
- 桂米朝 (1985) 『続・上方落語ノート』東京：青蛙房。
- 桂米朝 (1991) 『三集・上方落語ノート』東京：青蛙房。
- 桂米朝 (2002-2003) 『上方落語 桂米朝コレクション』全八巻。東京：ちくま書房。
- 小泉保 (1997) 『ジョークとレトリックの語用論』東京：大修館書店。
- 中村明 (2008) 『笑いの日本語事典』東京：筑摩書房。