

永井荷風が描いたサウンドスケープ

— 昭和初期の作品における音の図象性 —

ガラ マリア フォッラコ
Gala Maria FOLLACO

永井荷風の作品において東京の空間は欠かせない要素である。彼の文学はある種の大きな〈東京物語〉ともいえる程、近代日本の首都を中心に取り扱っている。事実、東京のみならず、中国、アメリカ、フランスを訪れた頃から、荷風は都市の景観と都会の生活様式に魅せられていたといえよう。

たとえば、一九〇四年の秋、ミシガン州の小さな地方都市カラマズーに着いてまもなく、巖谷小波と木曜会の仲間宛てたはがきに、「私は矢張り流行だの鳴物だの色々賑やかなものゝある土地で無ければ幸福に暮らす事の出来ない人間だと云ふ事を悟りました」（木曜会諸君宛葉書 一九〇四年一月二三日付）と書いていることは興味深い。上海、ニューヨーク、リヨンなど、どこの国でもそれらの都市空間を描こうとした若い荷風の言葉には、都会というものは流行、そして音の世界として表れている。つまり、荷風は、都市を見ただけでなく、都市に耳を傾けた作家である。真銅正宏（『永井荷風・音楽の流れる空間』世界思想社 一九九七年）をはじめとする先行研究が明らかにしているように、荷風は音楽への造詣が深く、西洋に滞在している間にオペラやコンサートを見に行くのは常だったし、むろん帰朝後の作品においても伝統音楽などに関する言及は非常に多く、『すみだ川』（『新小説』一九〇九年一月二月）、『雨瀟瀟』（『新小説』一九二二年三月）のように、それらに象徴的な意味をもたせて物語のひとつの機能とすることも少なくなかった。

ところで、本稿で取り上げたいのは音楽よりも、荷風が書き写した都市風景における広義での〈音〉、つまり声、騒めき、ノイズなどを含む近代東京のいわゆる〈サウンドスケープ〉(soundscape)である。

サウンドスケープという英語は文字通り音風景に当たるが、ここで提示したいのはR・マリー・シェーフアー Raymond Murray Schafer という作曲家が確立した概念、すなわち「人間とその環境の音との関係は何か、またこれらの音に変化する時に何が起るのか」という問いから出発し、これらのテーマに携わる様々な研究を「統合する試み」としての「サウンドスケープ研究」という方法論である。サウンドスケープ論のもっとも重要な用語はいわゆる〈基調音〉(キーノート・サウンド keynote sound)と〈信号音〉(シグナル signal)と〈標識音〉(サウンドマーク soundmark)であり、それらは我々が生活する環境の音を包括する分類である。基調音とは「基盤をなす音」で、「他のすべてのものがそれぞれ特別な意味を持つのはこの主音に対する関係に基づいている」のに対し、信号音とは聴く人に特定のメッセージを伝える音であり、また標識音とはランドマークのように、「その共同体の人々によって特に尊重され、注意されるような特質を持った共同体の音を意味する」のである(鳥越けい子訳『世界の調律 サウンドスケープとはなにか』平凡社 二〇〇六年)。

二〇一三年に発表されたビステルヴェルド等の研究(K・ビステルヴェルド編『Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage』transcript 二〇一三年)が示しているように、サウンドスケープ論を手掛かりにして文学作品を分析することによってそのテキストが反映している観念やイデオロギーが理解できよう。さらに、本稿では、荷風文学における都市空間の詩学という幅広い問題領域にこの特定の立場からアプローチすることによって、その時代の変化に対する荷風のスタンスと、またそこに窺える影響をより詳しく論じることとする。

荷風のもつとも代表的な長編小説、『濯東綺譚』（『東京朝日新聞』『大阪朝日新聞』一九三七年四月）において主人公の大江匡が隣家から聞こえてくる騒音を避けるために玉ノ井に行く場面があり、とりわけ迷惑に感じるのはラジオの音である。梅雨明けの蒸し暑さの中で仕事ができず、夕方に涼しくなつていよいよ筆をとろうとした時に「ちょうどその頃から亀裂の入つたような鋭い物音が湧起つて」遅くまで続くという。大江匡を「苦しめる」のは「九州弁の政談、浪花節、（略）学生の演劇に類似した朗読に洋楽を取り交ぜたもの」と、蓄音機が鳴らす流行歌である。しかし、外に出てもそのような迷惑な音に追われることもあるが、「電車や自動車の響と混淆して、市街一般の騒音となつて聞こえるので、書齋に孤坐している時にくらべると、歩いている時の方がかえつて気にならず、よほど楽である」という。

この短い文章は考えさせられるところが多いが、まず注目すべきは後節にある「市街一般」と定義された「電車や自動車の響」に関する言及である。電車と自動車は荷風の帰朝後の作品の中で数多く描かれており、場合により非常に深い意味も付与される都市風景の要素だが、どちらかといえば近代と近代化の象徴として扱われることが一般的だろう。たとえば、「下谷の家」（『三田文学』一九一一年二月）と題される随筆のなかに、幼い頃に行つた鷺津穀堂の家までの道と、執筆当時電車に乗つた同じ道とを比較し、前者を懐かしく思うことが書いてある。したがつて、帰朝後の風景描写における電車は彼の幼少期に対峙するような明治後期・大正初期の東京の特徴であるといえよう。ところが、昭和初期になると事情が急に変化し、「電車や自動車の響」が近代のアイコンであることに変わりがないとはいいいながら、「市街一般」の音であるだけに、かえつて近い過去との連続性を確保するような存在ともなるといえよう。それらの「響」は語り手が迷惑に感じるラジオと蓄音機の音と「混淆」しているということは、彼のなかで電車と自動車の轟音が当時の都市風景の基調音であることを指しており、大正から昭和にわたり広く普

及したラジオの音を圧迫する（あえて圧迫してほしいともいえるが）とにかくラジオの音を圧迫する機能として捉えられよう。磯田光一が明らかにしたように、昭和初期における荷風のラジオ嫌いは『澤東綺譚』を執筆する頃には昭和の文明全体に対する批判となっていた（『永井荷風』講談社 一九七九年）。さらに、ラジオだけでなく活動写真に対しても批判を加えたこの小説は、吉見俊哉のいわゆる「都市論」且つ「メディア論」だといえよう（『声』の資本主義』講談社 一九九五年）。吉見によると、荷風は「驚くほど鋭敏な耳を持ち」、たとえば戦時下に人々の噂話を盗み聞きし、日記『断腸亭日乗』に書き留めていたことは、彼が「街角のささやきは、新聞やラジオ以上に時代状況の核心に迫るコミュニケーションであることに（略）はじめてから気づいていた」ことを示している。

荷風が、変動の多い時期である昭和初期のなかでも殊にその変化を激しく感じたのは昭和七年である。それは、いわゆる〈大東京〉成立、すなわち東京市は二〇区を加えて三五区になり、その人口は五三二万人に昇り、世界第二の都市となった一年である。さらに、松田良一が強調しているように、昭和七年は隣家から「ラジオの音が荷風の家の内部奥深くまで侵入してきた」一年でもある。松田によると、『澤東綺譚』の文章における「美的な音色ではなくごく普通の下町生活の音」は、「ラジオの音、電車の音、警笛の音を対極にして、それらから詩的な響を聞きとっているのである」（『澤東綺譚』論——ラヂオと蚊の音』『椋山国文学』 一九八八年三月）が、ここで同一視されるラジオの音と電車の音は実際、それぞれ違う役割を果たしていると思えてならない。東京の風景のなかで比較的小さいがすでに歴史のあった電車は決して悪い意味を持たない。一方、ラジオには政治的な指針があっただけに（丸山鐵雄『ラジオの昭和』幻戯書房 二〇一二年）、荷風はそれを権威の道具として捉えていたことを強調したい。当時、彼の文学においては、近代東京という都市のイメージを形成する図象のなかでラジオの音は個人のプライベートな空間に侵入する権威の象徴であるのに対し、電車は完全に受け入れられ、都市風景の構成要素となっていた。

さらに、荷風文学における都市空間の描写のひとつの特徴は、その核心にあるのが人間だということである。すなわち、都市空間を描く時に、都市というものは人間のために存在すべきだということを前提としているといえよう。シカゴ学派の中心的な存在であるR・パーク Robert Parkをはじめ、都市社会学者が重要視しつづけてきた「都市空間の中の人間」という主張は荷風文学にもあり、前述した人の声に耳を傾ける行為も彼の理想なる「人間的都市」をまさに反映しているといえよう。

『遷東綺譚』のテキストには自己喪失の予感が流れる場面が多いと思われる。たとえばエピローグ近く、大江匡が遊廓に向かう時に警察者に調べられた結果、身分を疑われる場面もそうだろうが、その危険性は都市空間にまた反映されるといえる。すなわち、この作品において都市空間は〈自己〉のメタファーであり、隠されて、疑われて、勘違いされる〈私〉の断片的な性質はその〈私〉が行動する空間にもあり、テキスト自体にも尚みられるといえよう。介入的なラジオの音は下町の道を巡回する警察者のような役割を担っており、それは個人の「内部奥深く」を脅かす権威の身代わりに他ならない。このように、午後四時からラジオが禁じられていた玉ノ井に行く〈私〉の決心は一層意味深く、玉ノ井は逃げ場、または避難所というよりも、R・ハッチンソンが論じた「近代に対する対抗言説」(『Nagai Kafu's Orientalism: Defining the Japanese Self』SUNY Press 二〇一一年)が空間化された存在の著しい例だといえよう。したがって、玉ノ井は受動的な逃亡の目的地ではなく、むしろ活動的な反抗の場になる。ここまでみてきたように、荷風文学における昭和初期のサウンドスケープは色々な意味で矛盾し且つ断片的なものだったが、その評価は様々な要素を含んでおり、それにもまた色々な影響や遠因が推測できよう。この点を論じるにあたっては、まず明治維新期の東京を訪れた西洋の作家が書き残した作品との対比が面白い。比較文学者の内藤高には『明治の音 西洋人が聴いた近代日本』(中央公論社 二〇〇五年)という研究があり、そこでは一九世紀

後半に来日した西洋人が見ただけでなく、聴いた当時の日本を考察している。たとえば、スイスの特命全権公使として一八六三年に日本を訪れたエメ・アンベル Aime Humbert の記録に見る江戸は「都市空間としては、さまざまなき生きとした音が存在し、しかもそれらがトータルな調和を破ることのない空間として（略）認識されている」。ところが、文明開化が進む中で江戸も東京に変わり、後に来日したピエル・ロチ Pierre Loti やラフカディオ・ハーン Lafcadio Hearn（小泉八雲）等はまだ連う音風景に耳を傾けた。内藤の指摘にあるように、「敏感な耳を持った」ロチは自分が経験した日本の風景を「連想やアナロジーを通して了解」し、それは「一つのイメージとして定着している」き、後代の作家に影響を及ぼし、ハーン自身もその影響を受けているようだ。『お菊さん』(Madame Chrysanthème 一八八七年)では蝉の声と三味線を日本の音風景のある種の基調音として紹介しており、さらに文章にしばしば現れるのは鐘の音と屋根に落ちる雨の音と祈りの声である。また、二年後の『秋の日本』(Japoneries d'automne 一八八九年)でロチは「近代化、西洋化の中の同時代的な日本よりも、『純粹』な過去の日本を求めようとすると、内藤が指摘している。日光に行ったときにお寺の鐘と祈禱の太鼓に心惹かれ、それは彼にとって「夢想としての日本」であり、「ちぐはぐ」な日本、つまり近代化という枠の中で「変化する日本」より理想的だった。また、一八九〇年に来日したハーンも早くから日本の伝統にこだわり、仏教に関連する事項に対して好奇心を持ち、『神々の国の首都』(The Chief City of the Province of the Gods 一八九四年)のなかで禅宗の洞光寺の鐘と、法華経を連想させる鶯の鳴き声に注目している。

荷風は「鐘の声」(『中央公論』一九三六年六月)という小品で増上寺の鐘の「考に沈みながら、静に聴いていられる音色」について書くときに、昔近所のどこからも聞こえたその音は「車の響、風の音、人の声、ラヂオ、飛行機、蓄音器、さまざまの物音に遮られて、減多にわたくしの耳には達しない」と慨嘆した。すなわち、近代東京の

侵入的な雑音のなかで「静かに聴いていられる」その優しい音は彼の耳に届きにくくなったということである。これは荷風のなかで当時関心を寄せていた〈近代〉という問題について考察するきっかけとなる。「西行も、芭蕉も、ピエール・ロチも、ラフカヂオ・ハアンも、各その生涯の或時代において、この響、この声、この囁きに、深く心を澄まし耳を傾けた」が、「時勢の変転して行く不可解の力は、天変地妖の力にも優っている」という。仏教関連行事の様式も変わったために、当時の鐘の音はかつて「芭蕉やハアン等が仏寺の鐘を聴いた時の如くではない」という。ここで荷風は日本の昔の詩人である西行と芭蕉の他にロチとハーンの名前もあげているが、彼は、それらの作品に見る、ある意味で保守的な日本のイメージを呼び起こしているといえよう。ちなみに、この文章で面白いのは、荷風が持ち出す作家は日本人二人と西洋人二人だということ自体だろう。つまり、荷風にとって、国境を超えた風景の詩的感受性ともいえる感性が存在するということである。それは随筆のまとめにも明らかである。次に荷風は「たまたま鐘の声を耳にする時、わたくしは何の理由もなく、むかしの人々と同じような心持で、鐘の声を聴く最後の一人ではないかというような心細い気がしてならない」と述べる。ここで強調しておきたいのは、「鐘を聴く」という行為がより深い意味を持ち、歴史的且つ文化的過渡期に繋がる識別子ともなることである。つまり、鐘の声を聴く、聴かないことによって前述したような詩的感受性を持つ、持たないという文人としての大事な区別ができるということであり、近代化を成し遂げた〈大東京〉の音風景のなかで聴こえなくなってしまう、文人としての帰属感、共同体感覚も失われはじめていくことになる。『溼東綺譚』に見る大江の玉ノ井への移動もまた似たような意図による。ラジオが聴こえないのは近代に対する対抗の空間ならではの情勢である。また、〈東京〉がまだ存在しなかった時代を生きた日本の詩人と、〈東京〉以外の空間を好んだ西洋の文学者の名前を挙げたことには、その東京は日本を〈離脱〉したという悲観的な考えが潜んでいるのではないかとも思われよう。

同時期に書かれた「寺じまの記」（『中央公論』一九三六年六月）も玉ノ井を扱っているが、ここで文章化された町の音風景は格別であり、下駄の音、喧嘩らしい声と物売りの声など、いくつかの要素を組み合わせたなかで、もっとも代表的な響きは水商売の女の声である（「窓の女は聲音がすると、姿の見えない中からチョイトチョイト旦那」云々）。それを聴き取って語り手は若い頃に訪れた吉原の遊廓を思い起こす。すなわち女の声も鐘の音と同じように過去との連続性を守る音であり、サウンドスケープ論用語でいうと標識音、つまり「共同体の音」だといえよう。しかし、荷風が考えている共同体とは国籍を持たず、風土に対する鋭い感性を共通する古今東西の文人の夢想的なコミュニティである。南明日香の指摘にあるように、東京に関する荷風の作品を理解させる大事なキーワードはまさに「風土」である（『荷風と明治の都市景観』三省堂 二〇〇九年）。「領土の意味」を含む「国土」ではなく、「集団に分かち持たれ受け継がれている了解事項のようなものである」風土に対する感覚は荷風の〈東京物語〉を支えている。

風土にはむろん気候も含まれているが、荷風は東京を語る時にしばしば雨を描いている。『つゆのあとさき』（『中央公論』一九三二年一〇月）を批評した際に谷崎潤一郎はまさに作中の雨の描写に焦点を当て、「東京のローカルカラー」のたとえとして捉えていることは面白い（「永井荷風氏の近業について」『改造』一九三二年一月）。すなわち江戸っ子の谷崎は雨の図象性を強調しているということである。『澤東綺譚』の五章における大江匡の玉ノ井行きは「梅雨があけて」からのことであり、隣家から聞こえてくるラジオの音は「他の時節には聞えなかった物音」である。つまり梅雨は以前から風景にあり、『お菊さん』にも見るような標識でもあるが（むろん、ロチの場合はそれが東京ではなく長崎の風景要素だが）、ここでは望ましくくない近代の象徴であるラジオとは対極に立つといえよう。雨さえ降れば迷惑な音が侵入しないということである。

ところで、「鐘の声」と「寺じまの記」と同じく『中央公論』六月号に掲載された「放水路」（『中央公論』一九三六年六月）では音に関する言及はさほど多くないにもかかわらず、東京の放水路を好む理由が次のように語られているのは興味深い。「殆ど人に逢わぬことである。平素市中の百貨店や停車場などで、疲れもせず我先にと先を争っている喧騒な優越人種に逢わぬことである。（略）橋に遠い堤防には祭日の午後といえども、滅多に散歩の人影なく、唯名も知れぬ野禽の声を聞くばかりである」。ここでは、当時荷風が抱いていたニヒリズムが窺えるが、それは聴覚的に表示されている。都会の無秩序は「喧騒」として現れ、静かな放水路の景色は「野禽の声」によって特徴付けられている。さらに、この小品のなかに舟に乗っている場面もあり、そこで懐かしい雰囲気がたとえば「小舷を打つ水の音」という言葉で誘起されることにも幸田露伴の主張にもある（水の東京）の懐古趣味的なイメージがつきまとう。

人々の声、鐘の声、水及び雨の音は東京の地方色を表す音風景の要素であるのに対し、近代的な音はそれを消え失せさせるものとして荷風によって文章化されている。すなわち、彼の作品には〈音〉というのは時勢を反映した要素、近代という大きなテーマに纏わる様々な問題のメタファー、「国」という概念を超えた共同体感覚の機能と、そして空間化された文化的なシニフィアンという多面的な事項であり、多様な役割を果たしている。『墨東綺譚』で描かれた昭和初期の東京の音風景はラジオで放送された（九州弁の）政談、浪花節、朗読と洋楽と、蓄音機が鳴らす流行歌と電車と自動車の音を含み、非常に不調和なサウンドスケープ、シエーファアの言葉で言うところの「音分裂症」（スキゾフォニア Schizophrenia）の現場だが、それもちくはくな都市空間のメタファーであり、さらに断片的な〈私〉とも換喩的な関係にあると解釈できよう。

以上見てきたように、過去との連続性と風景のなかの調和を何よりも評価していた荷風は、昭和初期における、

自己の境遇を相対化する場、都市空間の激しい変容も自分の作品に音風景を文章化しながら問題とし、その矛盾と浅薄と危険性を批判した。

※本稿における永井荷風に関する引用はすべて『荷風全集』（岩波書店 一九九二―一九九五）に拠っている。引用に際しては、ルビは省略し、旧字体は適宜現行の字体に改めた。

附記

本稿は於スペイン・バルセロナ第一回 IAFOR 国際「CITY」学会（二〇一六年七月）での口頭発表と重複する内容を含むものである。英語版原稿は IAFOR 編「CITY」学会報に収められている。

* 討論要旨

山下則子氏は、『溼東綺譚』におけるラジオの音の具体的な内容について質問した。発表者は、荷風が特に「九州弁の政談」や「浪花節」を嫌っていたことに言及し、荷風のラジオ嫌いには同時代の政治や文化に対する批判的な姿勢を読み取ることができる、と回答した。また発表者は、当時ラジオでは二・二六事件が大きく報道されていたはずであるが、ラジオがこの事件をどのように報じたのか、そして荷風がそれについてどのように考えていたのかということに関心を持っている、と述べた。山下氏は、『溼東綺譚』は政治的緊張が高まる昭和十二年に書かれたため、荷風が作品からあえて省略した音にこそ何らかの政治的意味が込められているという視点は重要である、と述べた。

江崎公子氏は、マリー・シエーフアーのサウンドスケープ論では、音そのものよりもそれを聞き取る人間の意識の変容が問題になっているのに対して、本発表では過去に属する音そのものが失われたかのように論じられている箇所が見受けられる、と指摘した。発表者は、音風景の変化と人間の意識の関係については、今後さらに詳しく調査していきたい、と回答した。