

『溼東綺譚』論

——ラヂオと蚊の音——

松 田 良 一

I

銀座を舞台にした「つゆのあとさき」(昭6・10)を綴った荷風が、『溼東綺譚』の舞台になった玉の井を初めて訪れたのは、昭和七年一月のことである。この昭和七年という年は、荷風には相当強い印象を残した年であり、『溼東綺譚』執筆の六ヶ月前に発表された「鐘の声」(昭11・3)で次のように記している。

昭和七年夏よりこの方、世のありさまの変わるにつれて、鐘の声も亦わたくしには明治の世にはおぼえた事のない響を伝へるやうになつた。それは忍辱と諦悟の道を説く静なさ、やきである。
(傍線筆者による)

この「世のありさまの変わる」という認識は、随筆「西瓜」(昭12・8)にも見られ、「昭和以降の世態人情とは、わたくしのやうな東京に生まれたもの、心に釈氏の謂ゆる諸行無常の感を抱かせるに力のあつた」と記された。ただ「鐘の声」では「昭和七年夏」と、変貌の時期をより限定しているのである。昭和七年は、満州国をめぐる外交問題、五・

一五事件、京城生まれの李奉昌による大逆事件など政治社会問題が頻発していたが、荷風の心を痛めたのは直接的にはそういう事ではなかった。昭和七年の夏の頃の『断腸亭日乗』には、とくに銀座界限の風俗変貌に驚いた様子が記されている。

昭7・7・5 銀座の裏通りは明治年間浅草十二階下の如き光景なり。

昭7・8・17 女子に化けたる男この辺のカフェーに女給となりて住込みあたる事、露見し、派出所より、愛宕町の警察署に引かれ行くところなり。今の世の中ますますわけの分らぬ世の中とはなれり。

昭7・9・11 銀座街頭の光景を目にすれば、現代の世相人情の如何も亦日頃に増して一層委しく、細微に渡りて之を究め得たるが如き心地もせらる、なり。今日の銀座は恰余が二三十年前に見たりし米国新開の都市のさまに異ならず。将来に在りても亦永くかくの如くなるべし。
(傍線筆者による)

確実に「つゆのあとさき」の銀座は崩壊し始めており、それを目にした荷風は絶望していたのである。事実、この頃の銀座風俗を代表するカフェーは「大阪流カフェー」の侵入によって大きく様変わりしつつあった。^(注1)『国民新聞』は次のように伝えている。

「大阪流カフェー」の経営法は、忽ちにして全道頓堀のカフェーといふカフェーの取上げるところとなり、それは遂に澎湃として「東京」をも席卷して了つたのである、即ち「大阪」はカフェーの経営組織に最も資本主義的経営法であるところの株式会社組織を持ち込んだのだ、それ迄気分本位で働いてゐた女給さんは忽ちにして職業化されて了つた。即ちエロの商品化は必然の帰結として来らざるを得なかつたのである。

(「春はジャズに乗って」昭7・1・6 傍線筆者による)

このように「エロの商品化」が露骨になっていった銀座は、荷風にとつて情緒を失つて「審美的興味をひくべきもの」

〔「斷腸亭日乘」昭10・7・22〕はなくなつたのである。^(注)荷風も関西資本の商業主義には「当今の世は陰謀家と関西起業家の暴威を振う時代なり」(昭10・9・22)と怒りを露にしていた。

かつて、『夏すがた』(大4・1)では神楽坂、『腕くらべ』(大5・6・6・10)では新橋、そして『おかめ笹』(大7・1)では富士見町、白山を作品世界の舞台とするなど、荷風は絶えず作品意図にふさわしい情趣ある空間を選び取ってきた。その意味で、玉の井に出掛けた昭和七年は、銀座から他の「審美的興味をひくべき」街へ目を転じねばならないと意識し始めた年であつたのである。歓楽街、花街に情緒的なものを求めた荷風の美意識にとつて、露骨な「エロの商品化」は絶望的であつたが、実は「世のありさまの変わる」の謂に込められたなかに、もうひとつ荷風の美意識を揺さぶる時代の波が、この頃押しよせていたのである。それは『溼東綺譚』の作中人物が、玉の井に出掛ける理由にあげたラジオの音・蓄音機の音であつた。^(注)ラジオの音が荷風の家の内部奥深くまで侵入してきたのも、昭和七年の事であつた。

昭7・9・16 隣家の人このごろ新にラヂオを引きたりと見え、早朝より体操及楽隊の響聞出し、眠を妨ぐること甚し。

昭7・9・18 終日ラヂオの唱歌騒しく時々君が代の合唱きこゆるは日曜日故なるべし
隣家がラジオを引いたように、この昭和七年はラジオの聴取契約者が飛躍的に拡大した年であつた。前年の昭和六年から比すると四十万も増加した。『溼東綺譚』の書かれた昭和十一年は、それからわずか四年後なのに百五十万も増加したのである(表1)。ラジオが家庭に急速に普及していった時代動向の一端が、荷風隣家のラジオであつたのである。

それまで、ラジオ(受信機)は鉱石式も電池式も、竹ざおの先にアンテナを高く張る必要があつた。ところが、新

日本放送協会		聴取契約数
昭和	2	39万
昭和	3	56万
昭和	4	65万
昭和	5	77万
昭和	6	100万
昭和	7	140万
昭和	10	242万
昭和	11	290万

(『旅送五十年史』(昭52・3)より)

表 1

しく登場したエリミネーター式ラジオ(受信機)は電灯線の交流電気を電源にし、屋内の電灯線をアンテナ代わりに利用でき、取り扱いが便利となりラジオの利用普及が促進されたのである。そして、昭和七年には交流用真空管の発達につれて「ミゼット」(昭7・6)と呼ばれるスピーカーがキャビネットに内蔵された小型の国産家庭用のラジオ(受信機)が発売され(価格は三十円^{注4})、あわせて聴取契約料も昭和七年四月にそれまでの一円が七十五銭に引き下げられた為に、急速にラジオは中流家庭に普及したのである。反面、そこに問題があった。日本放送協会が認定した受信機の実際上の市場出回り数と、受信機需要に対する比率は極めて低調で(昭和12年度新規加入者数の24%程度、結局、認定品以外が大量に出回ることになった(注5参照)。それら非認定品は再生障害雑音を発生するものも少なくなく、「単に体裁のよいものと音量の大きいものだけが競って生産される実情であった」(『放送五十年史 資料編』)。普及した反面、このように音量の大きく、雑音を発生しがちなラジオが街に出回っていたのである。広津和郎は「アンテナの林立」(大15・2)で「聞かうと思ふ家の人間に聞えるばかりでなく、隣り近所の何の興味をも持たない人間にも聞えて来る(中略)頭を散らしたくないやうな仕事をしてゐる人間にも聞えて来る」と言ったが、こうしたラジオの音が、この頃「不眠症」(『断腸亭日乗』昭7・7・13、11・14)に苦しんでいた荷風を一層悩ましたのである。^{注6}しかし、荷風に突き付けられていたものは、それだけではなかった。ラジオの普及は「音の文化」を確実に変質せしめていた。荷風はそのことを次第に思いしらされるのである。ラジオの拡充は、当然ながら聴取者の趣向にあった娯楽番組の編成を切実な

問題とした。その時「二大娯楽機関である演劇と映画の放送化と並んで、寄席演芸として命脈を保っている講談、落語、浪花節などの放送化が番組編成者の念頭に浮んだ」^(注)のである。そのなかでも浪花節が次第に頭角を表した。「当初の放送記録では講談が最高で、落語、人情噺が之に亜ぎ、(中略)浪花節はその後次第に隆盛を示し、大正十四年頃より昭和三年頃迄はその放送回数も講談、人情噺より下位にあつたのが、昭和四年頃よりは落語、人情噺を、八年頃よりは講談をも凌駕するに至つて」いたのである(『日本放送協会史』昭14・5)。大衆演芸の放送化は卑猥や残忍を避けた題材を求めるとともに、出演者にも様々な制約を加えた。しかも、ラジオの情報宣伝力に当局が目をつけ、政治宣伝の具に使用し始めたりするなかで、とくに浪花節は「乃木將軍」「噫肉弾三勇士」など「時局の題材を捉え、新しい分野を拓こうとした」(同)。「溼東綺譚」の作中人物はラジオ番組のうち「甚しくわたくしを苦しめるものは九州弁の政談、浪花節、それから学生の演劇に類似した朗読に洋楽を取り交ぜたものである。」(五)と語るが、なかでも浪花節を強く嫌つたのも、このような浪花節の姿勢があつたからと考えられる。次にあげた「学生の演劇に類似した朗読に洋楽を取り交ぜたもの」とは、例えば、夏川静江の朗読による番組「釣鐘草」(昭7・11)のような「ラヂオの『物語』」という名の番組形式を指していると思われる。ラジオは「歌謡物語」「ラヂオ風景」「小唄物語」「名曲物語」「ラヂオドラマ」といった従来にはなかつた「音」による表現形式、いわばラジオ芸術形式を生んでいたのである。そして、一方荷風の愛した清元、歌沢、尺八、常盤津など伝統的な邦楽も「慰安放送の花形」となつた。しかも、ラジオはそれら邦楽の「夫々の持つ特殊な歴史やら環境やらと切断され、同じ電波に乗つて白紙の聴衆の前に立つ」^(注)のである。そして、ラジオの芸術再生力を疑い、始めラジオ出演を拒んだ小唄の吉住小三郎、清元の延壽太夫ら名人たちも、やがて積極的に出演するなど伝統的な邦楽がラジオにからめとられたのである。ラジオの音が、全くその邦楽を生んだ土壤と雰囲気省みることなく、巷間に流れたのである。いうならば、ラジオという機械文明が着実に伝

統的な「音の文化」を大衆化の大義のもとに侵食し、変質せしめていたのである。ラジオの音をあくまで音のイミテーションにすぎないと認識していた荷風が、鐘の音を聞いて、ことさら「明治の世にはおぼえた事のない響」（鐘の音）と言ったのは、機械再生音とは違う本物の「音」そのものに改めて耳をすましたからである。（昭和七年の大晦日、日本放送協会は除夜の鐘を全国中継した。）同じ頃の随筆「井戸の水」（昭9・10稿）で井戸車やランプの炎の音を、「元八まん」（昭9・12記）では男と女がよっている糸車の音を感動的に記したのも、「もの」そのものが放つ素朴な音を聞き付けようとしたからである。ラジオは荷風の情緒的基礎にあった「音楽」的美感を激しく揺さぶっていたのである。

しかも、本来なら救いとなるべき「風流絃歌の巷も今では音楽家と舞踊家との名を争ふ所」（十）になってしまっていた。「溼東綺譚」は、このように「エロの商品化」と「音の文化」の変質を余儀なくせられた時代動向に影響を受けた、いわば荷風の美意識の危機的状況のなかで生まれた作品であったのである。

昭和九年十二月、荷風は「里の今昔」で一葉、柳浪、鏡花作品の成功を評して次のように述べている。

こゝに於てわたくしは三四十年前以前の東京に在つては、作者の情緒と現実の生活との間に今日では想像のできな
い美妙なる調和が在つた。この調和が即ち斯くの如き諸編を成さしめた所以である事を感じるのである。

（傍線筆者による）

無論、この時ラジオの音、自動車、電車の雑音によつて、音楽的美感に著しく圧迫を受けていた荷風に「美妙なる調和」は存在できるはずはなかった。もし、それを求めようとするなら、もはや己の「情緒」の温存を図ること出来る現実空間を探索するか、もしくは、ある現実空間を足場にそれを仮構するより他になかったところに、荷風は追込まれていたのである。

『溼東綺譚』の冒頭は、そうした「情緒」と「美妙なる調和」をなす生活空間を求める「探索」がモチーフであった。

「行先の定らない散歩」(二)をしている「わたくし」の登場も、やがて、その散歩が腹案にあった小説「失踪」の主人公の情況にふさわしい場面背景を「探索」する、別のネライがあったことが分かる。その『失踪』の主人公種田も「家内の喧騒」(二)を逃れて、「活がひ」(八)をもとめる、いわば「探索」する人間である。『濶東綺譚』は、「失踪」という小説を書く「わたくし」の「美妙なる調和」を求める「探索」と「仮構」のドラマが基本的構造にあった。

II

玉の井は組合の規則で、女性(出方さん)が窓にすわる「午後四時から蓄音機やラデオを禁じて」(六)おり、昭和現代の「音」の攻撃にさらされていた「わたくし」の「避難所」として格好の土地であった。しかも、お雪のいた玉の井第二部は、いろは通り、改正道路、東武鉄道ぞいの道路の三つの道路に囲われ、その内部は迷路になっていた。当然、自動車の通行を許さず、自動車の騒音も遠ざけられた「別天地」(九)であった。いうならば、迷路は昭和の時代潮流の侵入を防ぐ外堀であった。お雪は「エロの商品化」がすすんだ銀座のカフェーの女給と違って、客に芋をすすめ、客と一緒に「氷白玉」を食べるなど素朴な営業をしていたのである。しかも、昭和七年頃に日本に入ってきたパーマメントが流行し、洋髪を見慣れた目には、「大きな潰島田」に結ったお雪の姿は刺激的であった(山野愛子「私の五十年」昭50・9)。結果的に、お雪との劇的な出会いと潰島田は「仮構」の起爆剤となる。このお雪を「わたくし」は「幻影の紹介者」(六)「過去を呼返す力」(六)をもつ女と言ひ、そして玉の井を「過去の世の裏淋しい情味」(六)のある町、「三四十年むかしに消え去った過去の幻影を再現」(六)している町という。しかし、「過去の幻影を再現」していると言っても、玉の井に全く「昭和」が侵入していないはずはなかった。むしろ、明治の「幻影」はところど

ころにはころびを見せているとも言える。ネオンサイン、扇風機などのように作品世界の大道具・小道具も決して明治のおもかげを十分残しているわけではない。「わたくし」の幻影を挑発した潰島田など日本髪も、実は玉の井では「十人に一人くらゐ」(三二)で、他は「女給まがひの日本風と、ダンサア好みの洋装」が実態であった。『溼東綺譚』の挿絵を担当した木村莊八は、娼家の造りを玉の井ではなく、亀戸の私娼街を参考にしたこと証言し、その理由を次のように述べている。

昔のものが亀井戸には大体昔のまゝ、に或るので、そのために、そんな気になつたのでせう。玉の井は、これに反してよしあそこで少年時代を過したとしても、今俄かに行つては何も想ひ出さない程近年の中に、すっかり旧様を改めている土地です。或ひは何から彼まですっかり新規に成つた土地です。(『溼東挿絵余談』『改造』昭12・7)

してみると、玉の井は全体として明治のおもかげを残している街ではなかつた。お雪との出会いのように偶然性を必然的、劇的なものに夢想しないかぎり「感傷的な心持」をつくり出すことは出来ないのである。「わたくし」は玉の井の風物の一端を材料に「自分自身のための現実」を求めるように夢想し、「過去の幻影」を仮構し詠嘆にふけるのである。されば、何を契機に「過去は呼び返され」詠嘆にふけたのであらうか、具体例をあげてみる。

(1) 寺島町玉の井にある広大な別荘の手入れしていない庭をみて、「過ぎ去つた時代の文雅」に思いをはせ、詠嘆する。

(2) お雪の潰島田、銀糸、衣装から「明治年間の娼妓」を思い出す。(三二)

(3) 食事をしているお雪の姿を見て、青春のころ、馴れ親しんだ女達を思い出し、詠嘆にふける。(六)

(4) 溝の蚊の唸る声から「場末の町の『わびしさ』」を歌っている三十年前のむかしと変りなし」と詠嘆する。(一六)

(5) 旧作の句を引用して、「啞々が深川長慶寺裏に住んでいた明治四十三、四年ころ」を思い返し、感慨にふける。

(六)

(6) お雪の馴れ馴れしくなった言葉遣いから、現代人の口語を思い出しそれを批判し、かつての「候文」を引用し、東京下町言葉を思い返す。(六)

(7) お雪に対する「わたくし」自身の態度を省みて、旧作「見果てぬ夢」を抜粋し自分の過去の心情を呼び返す。(七)

「過去」を夢想する契機になったのは心を浮かせるような特に美しい出来事ではなく、なかにはお雪の馴れ馴れしさを冷静に観察するなど、強い思い入れのある個別的なものであった。決して、お雪も夢想の助力者になろうとしない。木村莊八の言うように「すっかり旧様を改めている土地」である玉の井から僅かな明治の残滓を見出し、強く「幻影」を仮構し再現を図ろうとしたのである。かつて、明治の現実から疎外された時は、江戸を回想し、いままた昭和の現実に疎外された時には明治を回想する。明治と江戸を、そして、昭和と明治を鋭く屹立させる、荷風はそういう仕方です情をくみあげた作家である。『溷東綺譚』の場合、さらに玉の井を隅田川をはさんで対岸にある銀座と鋭く屹立させることによって仮構力を増したのである。(両国橋にコンパスを置くと、百八十度の位置に玉の井と銀座がある)。お雪にしても「銀座や上野辺の広いカフェーに長年働いてゐる女給などに比較したなら、お雪の如きは正直とも醇朴とも言え」(八)たところに彼女のイメージはふくらんだ。玉の井の街路の光景も銀座のそれと比較して「浅薄に外観の美を誇らず、見掛倒しでない事から不快の念を覚えさせる事が遙に少ない」(八)から、余計に心ひかれるのである。玉の井に来る人々も「人相の悪い中年者が、世を憚らず肩で風を切り、杖を振り、歌をうたひ、通行の女子を罵りつ、歩く」(八)銀座とは違った。どんな迷路になっていようと「銀座の裏通りを行くよりも危険のおそれがない」(八)のである。玉の井という場末の歓楽街が「わたくし」に魅力的に思えるのは、強く銀座を意識すれ

ばこそである。その意味で、当時の玉の井を知る読者が『溼東綺譚』で描かれた玉の井が美しすぎるといふ印象をもつたのは必然的であつた。

玉の井は銀座が「背景」となり、「背音」となった世界である。だからこそ、もはや銀座で失われた「ほんものの音」を、「光景」を、意図的に抽象しつつ描こうとしたのである。確かに、玉の井は素朴な生活の音がまだ生きていた。

迷路は、そうした音の共鳴箱となつたのである。その音によって、ありありと描写する方法が『溼東綺譚』では駆使されている。例えば、巡査の登場には、まずもつて「サアベルの音」によつて示し、「吹落る疾風に葭簀や何かの倒える音」を書き込んで、夕だちの激しさを表した。そして、屋外を描く時、巧みに音によつて屋内から描出している。(1) 戸口へ吹きつける風の音も雷の響、亜鉛葺の屋根を打つ雨の音と雨だれの落ちる音、路地には久しく人の声も登音も途絶えてゐた。(三)

(2) 戸外には人の足音と共に「ちよいと〜」と呼ぶ声が聞こえ出した。(三)

(3) 二階のどこやらから、男女の話し声が聞こえ出した。炊事場では又しても水の音がしている。(四)

(4) 四畳半の壁も紙を張つた薄い板一枚なので、裏どなりの物音や話しが手に取るやうによく聞える。わたくしは能く耳を押しつけて笑ふ事があつた。(七)

「水の音」「足音」「雨音」「人の声」によつて屋内から描くのである。それが屋外に視点を置いて視覚で捉えた以上に効果的である。その効果は、時には象徴的意味さえもつ。第九章の次の箇所である。

物に追はれるやうな此心持は、折から急に吹き出した風が表通から路地に流れ込み、あち等こち等へ突当つた末、小さな窓から家の内まで入つて来て、鈴のついた納簾の紐をゆする。其音につれて一しは深くなつたやうに思はれた。其音は風鈴売が櫺子窓の外を通る時ともちがつて、此別天地より他には決して聞かれないものであらう。

外の世界から路地内に入った風によって「家の内」の鈴が響く——お雪との別離の子感を鈴の音に託したのである。玉の井の外から吹付ける風は、この時局に売笑の地で夢想してやまない「わたくし」の反動的姿勢を打ち砕こうとする昭和という時代の風であり、やがて別れを決意した「わたくし」が伏見稲荷の前まで来ると、「風は路地の奥とはちがつて表通から真向に突き入りいきなりわたくしの髪を吹乱した」のである。路地の奥では育めても、表通りは異端の夢を許さない正統たり続けている「世間一般」の常識ある世界である。玉の井は売笑を「反良俗とする」「世間一般」にも屹立たせることによって、抒情性を増幅した世界であった。いわば、玉の井は銀座、昭和という時代、世間一般によって三重化された空間である。

屋内から屋外を描いたのは、実は、お雪が窓の内側、つまり屋内にいる時、「わたくし」の夢想のよりよいパートナーであったからであった。逆に、お雪が窓の世界から逃れようと「わたくし」を誘った時、別離は始まったのである。「世間一般の感情」と区別し、書き割りの世界をなしたのが「窓」であった。その「窓」の内側の書き割りの世界で「わたくし」はお雪との恋愛嬉戯に「柔く温な感情」(七)を噛みしめていたのである。その時、唯一「外部」から侵入して来たものは音であった。音と情緒の「美妙なる調和」が見事に現出していたのである。そこに、音によって屋外を描写しようとしたもうひとつの理由があったのである。だから、玉の井の空き地で催された見せ物小屋の蓄音機の音も路地の内の描写では切り捨て、表通りに出た時、始めて書き記したのである(十)。これらの素朴な音を「背音」に、もはや「エロの商品化」した銀座では経験することが出来なくなっていた恋愛嬉戯を、いつくしむように「わたくし」は楽しみ、作者もその洗練された会話のやりとりを、力を込めて書いたのである。例えば、次は第六章のお雪と「わたくし」の会話の一場面である。

「あなた、方々歩くと見えて、よく知ってるんだねえ。浮気者」

「痛い。さう邪慳にするもんじゃない。出世前の身体だよ」

「ぢや頼むわよ。あんまり待たせるやうだつたら帰つて来るわ。」

「お前待ちくゞ蚊帳の外……と云うわけか。仕様がなない。」

「痛い」の条など人情本さながらの場面だが、明治の頃会話体の文章を愛し、為永春水風の写実小説を目ざしていた荷風の面目躍如たる、生き生きとした書き込みである。それ故に、再び昭和の世にこういう描写を可能にしてくれた玉の井とお雪は、「倦みつかれたわたくしの心」(九)に「活がひ」を与えた「ミューズ」であつたのである。

無論『溼東綺譚』に書き記された音は、決して美しい音ばかりではなかつた。「戸の開く音」「雷の音」「井戸水の音」「裏どなりの物音」「簾を撲つ音」「無花果と葡萄の葉音」「チリンチリンと鳴る鈴の音」「法師蟬の声」「蟋蟀の声」^一、そして「降つてくるよ」とか「ちよいと」といった人の声。さらに「くしゃみの声」「さらさらと茶漬を搔込む」音など、美的な音色ではなくごく普通の下町生活の音である。ラジオの音、電車の音、警笛の音を対極にして、それから詩的な響きを聞きとつているのである。なかでも、蚊の音は『溼東綺譚』の世界の象徴的な音である。銀座と玉の井の關係はラジオと蚊の音の關係に延長されているのである。ドブが玉の井の迷路を縫うように流れ、雨が降ればドジョウまで跳ねるような湿地の、不衛生な土地の生き物にすぎない蚊に、「場末の裏町らしい佗しさ」といった詩的なものを感じ取ろうとしたのである。蚊が詩的な風物となりえたのは、まさしく仮構の極みといつてよいものである。正視すれば、「溝の臭気と蚊の声との中に生活する女達」(七)のいささか薄汚れた世界に過ぎない玉の井を、文章の力でどこまで詩的に彩つてみせるか、昭和の日本から疎外され、作家としても厳しい状況にあつた荷風の腕のみせどころでもあつた。読者もまた、国民精神昂揚運動^主が叫ばれ、心の奥まで権力が規制するような閉塞状況のなかで、この世界に「わたくし」と同じように「夜の散歩の休憩所」(七)、心の「安息処」(六)を見いだしていたのである。

そしてまた、お雪との別れも音が巧みに使われた。「ハスになる資格がないつて云うの」とお雪は言い、そしてヴィオロンの唄につれて、鼻唄をうたいかけたのである。過去を呼び寄せ「恋愛嬉戯」にふけることを愉しもうとした「わたくし」には、昭和的西洋音の「ハス」と「ヴィオロンの鼻唄」は、この「恋愛嬉戯」の破局を意味していたのである。「わたくし」が愛したのは玉の井という書き割りでの「恋愛嬉戯」であった。この書き割りの世界から脱出しようとするお雪の「ハス」の願望は、『失踪』のすみ子が計画する「おでん屋」と等価であった。一見、「境涯を左程悲しんでゐない」ような玉の井のお雪も、近代的なアパートに住むすみ子も、結局現実社会と深くつながれていたのであり、「わたくし」の挫折は明らかであった。もはや、現実社会では夢を育てられない「わたくし」には重荷であったのである。だから、八章の『失踪』の最後の条、すみ子の「ちやつかりしてなければ、人だましたりなんかしないから」のあとの長い「……」は、たとえ非情といえようとお雪の願いを受けとめられない「わたくし」のドラマと対応して、よく効いているのである。しかし、その「非情」な決断も苦い哀感に包んで表出し、決して倫理的問題として表面化させず、玉の井はその点をソフトフォーカスにする格好の装置として働くのである。

無論、玉の井が完璧に情緒を温存するにふさわしい土地であったわけではない。玉の井も一皮むけば、したたかな売笑の地であることにはかわりない。お雪との出会いにしても、それが彼女たちのお客獲得の常套手段であったことを、女に手土産を持参することを忘れない遊び馴れた「わたくし」は見通していたかもしれない。彼女たち「私娼」は、しばしば湯上がりや髪結いの帰りの格好をして町を歩き、客を待ちうけていたという。^(注1)しかし、それを逆手に取り春水らの小説的場面と重ね合わせることによって、深く陰影のある情趣を味わおうとしたのである。しかも、悲しいはずの破局の「悲哀」そのものも享樂するというロマンチズムを貫いていたのである。むしろ、「わたくし」は恋愛嬉戯を「癡夢」と呼び、さまざまな夢想の仕掛けを「決して誇張ではない」(九)、「実地の遭遇を潤色せずにそ

のま、記述したに過ぎない」(三)、「最も都合の好い資料である」(二)と言うように「わたくし」は夢想しつつ、一方その夢想を自らあばき、打ち壊すことによつて生まれる悲哀を詠嘆的に綴る「悲傷」の美学を打ち出しているのであつた。^(注1)それは、初老の「わたくし」と設定した荷風には、いたずらに夢想に耽るより、もつとふさわしい美学であつた。このように現実の一端をもとに観念的な粉飾も辞さない、無理な方法を使つてまで「美妙なる調和」の一瞬を見い出さねばならなかつたがゆえに、「此の老境に至つて、このやうな癡夢を語らねばならないやうな心持にならうとは。」と含羞を込めて語らねばならなかつたのである。さらに言えば、その含羞さえも抒情的にひろいあげ、味わいつくそうとする、並々ならぬ作家精神の実体をも見せていたのである。

III

しかし、一方このような構成的な美を追及する語り手に選んだ「わたくし」の造型に微妙な揺れが生ずるのである。始め「わたくし」という一人称の語り手を選び取り、この語り手にわざと古風な言葉(廢語と「わたくし」は言う)を語らせる。実はそうした「わたくし」の態度に、昭和に対する批評を託していたのであるが、やがて、その「わたくし」を追跡し、相対的位置にあつた作者主体との距離感はなくなる。派出所の巡査に尋問を受けた「わたくし」は、「大江匡」と名乗つた。ところが、第七章になると「わたくし」は、自作品として『晝すぎ』『妾宅』『見果てぬ夢』をとりあげる。言うまでもなく、大江匡の作品ではなく荷風の作品である。冒頭第一章の大江匡Ⅱ「わたくし」の構図はくずれたことになる。第一章で大江匡であることを巡査に証明しようとして、「わたくし」は確かに印鑑証明書、戸籍抄本をみせた。そこに大江匡と記されていればこそ、巡査は解放してくれたのである。始めの段階では、作者は

そこまで突き放した構成的視点で書いていたのである。実は、大江匡Ⅱ「わたくし」の構図が甘くなったのは第三章からである。お雪と「驟雨雷鳴」を機会に出会ったことが、余りにも「常套の筆法」と断ったあと、「わたくしは却て面白く思ひ、実はそれが書いて見たいために、この一篇に筆を執り初めたわけである」という箇所である。この「一篇」とは明らかに「わたくし」が書き進めていた『失踪』のことではなく、『溼東綺譚』のことである。「わたくし」は大江匡ではなく荷風自身になっているのである。第三章は「探索」の結果、よりふさわしい土地として玉の井が選ばれ、種田の隠れ家として用意され、「わたくし」とお雪が出会うところである。いわば、「探索」のドラマから「仮構」のドラマへ移ろうとする箇所である。いかに玉の井を「仮構」するか、その事に筆を進め始めた時、「わたくし」Ⅱ大江匡を追跡捕捉する視点ではなく、作者主体はより自分自身を自由に開示し、「仮構」を直接的に語りうる方法が必要になったに違いない。だからこそ、「わたくし」と大江匡を切り離し、「わたくし」を、荷風内部を直接的に語り出すことの出来る語り手に修正していったのである。

第一章の「わたくし」は活動写真、電車、円タクに否定的感情を抱き、吉原大門近くの古本屋近辺の「廓外の裏町といふ情味」を楽しみ、「魯文珍報」「芳譚雑誌」に、ことさら「生命が延るやうな気がするね」ともらす人物である。昭和の日本の現実から疎外されているという自意識を深く持っている。作者荷風は、あえてその「わたくし」を小説家として設定した。そのうえで、彼が書く小説『失踪』の草稿成立過程を記し、その『失踪』の私小説的読みへ読者を導き、「わたくし」の内部を開示してみせる実に手の込んだものになっている。『失踪』の内側から、種田の「活がひ」を欠如しているという自覚が、他ならぬ「わたくし」の切実な問題であることを示すのである。その二つのドラマのハーモニックな響きの中から、「わたくし」という語り手を選び、『失踪』という小説を『溼東綺譚』の内部にくくりこんだ逆説的意味が浮び上がってくる。劇的でもない、ごく平凡な現実生活が文字によって写しとられた時、対象化

された現実、始めて必然性を与えられ生き生きとした意味を持つ。情趣のない現実空間を、小説空間として美的に仮構しえた時のみ、昭和の現実から疎外されていた人間にとって唯一生命の充足を覚える瞬間であったことが明らかになってくるのである。偶然的世界を緊密な必然的世界とする。例えば、何処にでもありそうな単なる鉄製の吾妻橋も作中人物種田とすみ子の待ち合わせ場所に使用し、創作世界の舞台にしたことによって、江戸文学などの連想を導き一層情趣あるものになる。「今の世から見捨てられた老作家」である「わたくし」の「活がひ」は、創造した作中人物の種田の心境に自らを立たせ追体験し、逆にその体験を種田の造型に流し込むことである。そのような小説家のパラドックスな「生」を浮かび上がらせるネライが『失踪』の書き込みであった。無論、現実に対して積極的な働きかけの意欲を失った「わたくし」を積極的にならせるのは、もはや小説的な虚構世界でしかないとも意味付けられよう。「失踪」は種田、「わたくし」、荷風の三人の「活がひ」の所在を明らかにした。

『濶東綺譚』には荷風作品にしばしば見られるように、『紅楼夢』中の「秋窓風雨夕」など他作家の文章を引用しているが、その引用の技法も、そこに通ずる問題である。『濶東綺譚』第五章で依田学海の『墨水二十四景記』の一文を引用して「先儒の文は目前の景に対して幾分の興を添へるだらふと思つたからである」と述べるが、「わたくし」のような現実から疎外されている人間にとって先行作家の文章は、現実の意味を与え、現実を見事なまでに磨き、洗練させていた格好の見本であったのである。一見唐突にみえるこの引用が、実は良く計算されたものであることが分かるのである。しかし反面、六章での俳句、終章の「詩だか散文だか訳のわからぬもの」の引用に典型的に表れているように、そうした引用が、文章によって醸し出される情趣にしたっている作者主体そのものを浮き上がらせる。読者は引用された詩文の情趣の他に、作中人物の感情とは関係なく、その情緒的詠嘆に誘引されている作者主体に出会うのである。この随筆的な引用が「抒情小説」^[註13]的^[註13]性格を形成する一因となるのである。

玉の井を詩的に仮構したとしても、「わたくし」は玉の井を生活の場としたわけではない。「わたくし」は麻布御簞笥町の自宅から京橋、浅草まわりで隅田川を渡り通ったのである。作者荷風もまた『溼東綺譚』執筆中、麻布市兵衛町の偏奇館から十数回玉の井に通った。しかし、その行きか帰りには、ほとんど銀座に立ち寄っている。昭和の銀座を激しく批判する力が、玉の井を詩的に仮構するエネルギーになつたが、だからといって玉の井に没入していたわけではない。玉の井も銀座も相対的なものであつた。そうした仮構の割れ目からのぞいていたのが、玉の井のお雪のバツトに対する「わたくし」のウエストミンスターのたばこであり、家に帰ってから焚いた「香」であつた。「わたくし」は自宅に帰ると、「香」で玉の井の臭気を消していたのである。その高踏意識は仮構の意識が衰弱すれば、玉の井は「幻影の街」ではなく、単なる売笑の地でしかなくなることを意味している。やがて、玉の井からくみだされた情緒が小説として定着させられた時、玉の井は魅力を急速に失う運命であつた。それは『失踪』の完成として比喩されるが、事実、荷風が玉の井から魅力を得られなくなったのは、『朝日新聞』で発表一ヶ月後のことであつた。

昭12・7・15 夜玉の井に往く。この町の光景も今は目に馴れて平々凡々興を催すものなきに至りぬ。

さすれば、「美妙なる調和」を求めらるにふさわしい空間を、新たに探索しなければ、「老作家」の詩情は枯渇する危機を迎えることになる。その後、荷風は五反田、洲崎、北千住なども探索するが、結局、次なる空間は吉原に定められる。『溼東綺譚』を書き終えた荷風は、玉の井の時と同じく猛烈に吉原の「探索」を開始する。

昭12・6・10 北里を描くべき小説の腹案稍成る。

昭12・6・22 京町西河岸裏の路地をあちこちと歩む。起稿の小説主人公の住宅を定め置かむとてなり。

(傍線筆者による)

傍線部のように『澤東綺譚』と同じく作中人物の住居背景から構想し始めるのであった。この腹案の作品は『断腸亭日乗』(昭12・3・16)に記された『冬扇記』だが、結局完成されることはなかった。探索するうちに荷風は、昭和の吉原が過去の廓の様式を失い、西洋人の封間までもいることが分かった。そして、決定的なのは吉原からバイオリンの音を聞きつけたのである。

昭12・7・13 風なく蒸暑ければ嬢客娼妓いづこの家にも表二階の欄干に凭れ、流しのヅキオロン弾きを呼留むるあり、(中略)是亦むかしの吉原には見られぬ情景なり。

(傍線筆者による)

迷路性のない吉原は玉の井と違って、昭和近代に完全に侵食されて、もはや「情緒」の仮構の手がかりさえも失っていたのである。

注

(1) 石角春之助『銀座解剖図―第一篇銀座変遷史―』(昭9・7)。

(2) 『読売新聞』(昭7・9・12)は「銀座街頭に踊る女給群のエロ」と題して「女給群に至っては店から街路に出て来て引張り込み位は愚か凡そ男と見れば矢庭に抱きつき無暗やたらに身体中をなで廻すエロ戦術で(中略)、イーストサイドは玉の井、亀戸辺の売笑婦と何等類を異にしない。」とある。また、『国民新聞』(昭7・8・28)の「エロ、エロ、エロ時代」にはカフェのエロサービスとしてクッションサービス、マッサージサービス、ネッキングサービス、ポケットサービス、タックルサービスなどをあげている。

(3) 昭和三年頃、流行歌のレコードの吹込みが盛んとなった。(『昭和の歴史』別巻―昭和の世相― 昭62・3)

(4) 日本放送協会編『放送五十年史』(昭52・3)

(6)

『断腸亭日乘』

(昭11・8・5)

でも

「終日ラヂオの声喧しく何事をも為しがたし」とあるが、

この年8月1日からベルリ

(5)

各年度の新規聴取加入者の種類別受信機数調べ

年 度	鉱石式		真 空 管 式					
			電 池 式		エリミネーター式		区分不明のもの	
	(台数)	(比率)	(台数)	(比率)	(台数)	(比率)	(台数)	(比率)
大正15	120,242	70.5%					49,871	29.5%
昭和2	52,365	45.7%					62,360	54.3%
昭和3	121,571	39.0%					184,729	61.0%
昭和4	61,519	25.0%					182,165	75.0%
昭和5	51,125	17.0%					251,200	83.0%
昭和6	45,813	11.5%	43,308	10.9%	307,434	77.6%		
昭和7	29,754	5.9%	39,505	7.5%	453,963	86.6%		
昭和8	20,878	4.2%	23,151	4.7%	453,736	91.1%		

ラジオ受信機生産状況 (昭10～昭14)

年	数量(台)
昭和10	151,000
昭和11	424,000
昭和12	413,000
昭和13	593,000
昭和14	704,000

(『放送五十年史 資料編』昭52・3より)

ンオリンピックが開かれ、国内でも全国中継がなされた。

(7) 日本放送協会河澄清編『日本放送史』(昭26・3)

(8) 堀内敬三『音楽五十年史』(昭17・12)

(9) 全国一斉に自力更正運動計画要綱を内務省は指示した(『朝日新聞』昭7・9・6)。また国民精神文化研究所を設立(昭7・9)。

(10) 『国民新聞』(昭7・1・15)には淀川の例として「私娼は大概小さな金盃を抱へて如何にも風呂帰りを装つてみて行き過ぎてから振り返りでもしやうなら彼女らはすぐ近寄つて来て(以下略)」とある。

(11) 岩波文庫『溼東綺譚』(昭62・5)の解説で、竹盛天雄氏は「しかし作者は浦島伝説のように『絵にも描けない美しさ』として展開しているのではない。お雪とそのまわりを描くのに、しばしば冷徹な記述や諷刺的な描写をさしはさんで、一種のぶちこわしの美的効果を發揮しているからである。」と述べている。

(12) 平野謙『溼東綺譚』(『文学の創造と鑑賞』昭19・11)では、作品冒頭から「わたくし」と作者とは「ほとんど距離感みえない」とある。平野氏はかたく「わたくし」イコール荷風という前提にたつ故に、「わたくし」の年齢について改造版『現代日本文学集』所収の荷風写真まで持ち出し「わたくし」の年齢措置に深い関心をもつのである。なお、坂上博一氏も『溼東綺譚』論(『永井荷風の文学』昭48・5)第2節で平野説に同意してみえる。また、中沢千磨夫氏は『溼東綺譚』序論「装置としての大江匡一」(『異徒』昭58・4)で、大江匡一の「わたくし」が、荷風散人的「わたくし」へと「読み進むにつれて」移項してゆくとされるが、その変わり目を特定はされていない。一方、網野義紘氏は『永井荷風』(昭59・10)でこの三章だけは「わたくし」は大江と荷風に分裂している。」と指摘されている。

(13) 佐藤春夫『溼東綺譚』を読む(『文芸』昭12・8)で河上徹太郎の評言として取り上げられている。

なお、荷風作品本文の引用には岩波版荷風全集を用いた。また『溼東綺譚』の語釈等では、高橋俊夫氏の『溼東綺譚私注』(『溼東綺譚の世界』昭51・9)、坂上博一氏の『日本近代文学大系 永井荷風編』(昭45・10)頭注・補注を参考にした。記して謝したい。

(昭和六十二年九月八日)