

小説における聴覚再現の仕組みと変遷

真 銅 正 宏

The mechanism and evolution of auditory reproduction in novels

SHINDO Masahiro

一、音の再現

坂口安吾の「高麗神社の祭の笛」(『文芸春秋』一九五一年二月)に、次のような言葉がある。

私がコマ村のことで第一番に皆さんにお知らせしたいのは、この笛の音なのだが、音を雑誌に出せないのが痛恨事です。

これは、端的に、文字芸術の限界を語っている。

読者は、あくまで、文字から音を再現するしかない。この厳然たる事実を、前景化して、考えてみたい。

我々は小説を読む時、その作中の音を、どの程度まで意識しているであろうか。

例えば、「始業のチャイムが鳴った」という文章を読んで、チャイムの音を聞いているだろうか。

もちろん、チャイムの実際の音が聞こえるわけではない。正確に言えば、我々は、そのチャイムの音を再現し、頭の中で音をなぞっているであろうか、ということである。

ここには、シニフィアンとシニフィエの結びつきの危うさが見える。あるいは、シニフィエがあくまで概念でしかなく、実体ではないことがはっきり分かる。

もちろんこれは、聴覚に限らず、五感すべてに共通する事象である。「香ばしいカレーの匂いが漂ってきた」という文章を読み、幻覚としてカレーの香りを嗅ぐことがあるかもしれない。また、

食欲が反応し、唾液が出ることもあるかもしれない。しかし、読書によるこのような現象は二次的なもので、現実の食べ物から得るそれらとは別次元のものと考えられる。そこには、想像力の仲介が必要不可欠である。

文字を読むという行為は、どこまでいっても、純粹に抽象的で記号的なものとはなり得ない。なぜなら、理解されるべき概念は、読者の体験からもたらされる個人的な想像力無しには存在し得ないからである。

五感はその代表的なものである。視覚はある程度記号性の類比による理解が可能なのにも思えるが、触覚や味覚は、我々の手や舌に触れることが前提の感覚なので、必ず想像力を介することになる。嗅覚も、間接的ではあるが、鼻によって嗅ぐことが前提である。聴覚は、視覚の次に記号的であるように考えられるが、嗅覚の鼻に類する、耳という器官が前提であるとも考えられ、やや中間的である。しかしながら、聞いたことがない音を聞くという場面は、多々小説などで表現される。しかも、擬音語なるものがあり、記号自体に音が付随しているような気もする。

例えば、我々が読書の中で聞く「チャイム」は、ことさらに説明が付されているのではない限り、我々がかつて聞いた「チャイム」であり、必ずしも作者が意図したメロディーや音色のものではないかもしれない。それでも読書行為は成り立つ。その上で、「キンコンカンコンが鳴った」などという表現などは、より実際の音に近づいたような感がある。しかし、実際には、擬音語も記

号であり、実際の音そのものではない。むしろ、そのような多様な可能性の中にも成り立つというのが、文字による伝達の原理である。

伝達はいったん、個性を無視し、共通化する。そこに流れている音とは、どのように理解すればよいのであろうか。自分の耳の個別の音としてしまうのか、もう少し汎用性のある、一般的な音を想定すべきなのであろうか。

例えば中河与一に「氷る舞踏場」(『新潮』一九二五年四月)という作品がある。

低音合奏が初まった。(略)

やがて晴れやかなトロッツが高々と中央にある奏楽のボツ

クスから起った。(略)

途中で音楽は特徴のあるハバネラの急速調に変った。(略)

奏楽が一層盛んに大きい音をたてた。(略)

リラ、リラ、リラ、リラ——また音楽が初まった。

ここには、「低音合奏」や「晴れやかなトロッツ」、「ハバネラの急速調」などと、そこに流れている音の様子をできるだけ伝えようとする意図が見える。

その典型は、「リラ、リラ、リラ、リラ」という擬音語である。作者自身は、できるだけ自分が描こうとしている音に近い音を読者に再現して欲しいであろう。そのために、文字による形容は

もちろん、その場の雰囲気や、当時の音事情など、コンテクストも駆使して表現する。

要するに、音の伝達には、多様で混沌とした音を、一つに収斂する力が働いているのである。

この収斂の力は、作者の側のみならず、読者の側においても働く。自分の経験のみを頼りに、奔放な音を聞くのではなく、読者もまた、その音を、文脈に沿って特定しようとする。再現というのは、そのような方向性の謂いである。

二、明治から大正の時代

我々が近代文学、特に一〇〇年以上、自らの命の及ばない昔の作品を読む際、様々な困難が付きまとうことは容易に推察できる。第一、書かれてある内容と読者のいる現在時とは、社会や風俗の変遷が大きく、そもそもそれがどのようなものであるかわからないという、理解レベルでの困難。そして二番目には、それを読む読書行為自体が変遷し、当時の読者と読み方自体が変化したという、読解レベルでの困難がある。

理解レベルでの困難は、限界を承知で知識を補うしかない。ただ、同時代においても、知らないものを読む困難が無いわけではないので、これは量的な差異と考え、留保して読み進めるということもできよう。これに比して、読解レベルの困難は、質的差異とも言え、もう少し慎重にこれを扱う必要がある。

例えば、明治期の小説には、江戸期以来の風俗を引き継ぐものが多い。それは、時代が経つに連れて、衰える場合もあるが、郷愁によって増幅され、より強く描かれる場合もある。

吉原を代表とする遊郭や、深川芸者など、色町に関わる三味線音楽などが、その典型であろう。

このような作品を読む時、我々は、作中の音をも再現しようとするはずであるが、吉原の遊郭に遊んだこともなく、当時の三味線音楽が流れる場の空気全体を再現できない場合に、果たしてそこに流れる音曲を再現などできるものであろうか。

普通に考えて、これは困難であろう。この問題は、音楽に限らずありとあらゆる再現に付きまとうものである。我々は文字で書かれたものを再現する際、必然的に読者側のコンテクストの中でしか再現できないという制限乃至限界がある。

このような中で、ある程度想像で補うこととして、読み進めることは可能であろう。多くの読書がそのようにして行われているはずである。

しかし、もしそれが、多くの場合、音読によって読まれていた場合と、黙読によって行われていた場合の差異については、やはり再考すべき余地がある。

我々が今、問題としているのは、文学作品中に登場する「音」についてである。この「音」を、黙読によって、記号として受け取る読書と、音読によって、本来の音に代わる音を再現しながら読む読書とは、区別すべきではなからうか。

前田愛は、活版印刷が木版印刷を数の上で超えた時期を、明治一五、六年、すなわち一八八〇年代前半頃と述べている（『近代文学と活字的世界』、『図書』一九七九年八月～一〇月）。これが、読書スタイルにも徐々に影響を与え、読書は音読または音読したものを聞く行為から、個人によって黙読される方向へと舵を切った。

もちろん、音読にもさまざまな方法がある。作中の音を、ただ言葉の発音だけで済ませる場合から、擬音語などを忠実に発音したり、登場人物の声を、声色を使つてできるだけそのものの音に近づけて読んだりする場合まで、段階がある。

これら当時の状況を忠実に再現することは、現在では困難である。

そこで、本稿においては、原則的に、黙読を前提として、聴覚要素の再現の仕組みについて考察する。

もう一つ、テキストの文体をめぐる難題も存する。

言文一致運動と呼ばれる、文学史上の文体の変化は、文章体のスタイルの問題にとどまらず、口語の音の文章化の問題を生じさせ、正に読書における聴覚上の問題であつたものと考えられる。

逆に、文章の定型化、エピソード化による、口語との接近という興味深い論点も見て取ることができる。同じ話を繰り返して話すと、話し方が上手くなっているというような例は、日常的にも認められる。落語家は、この話の定型化により、話を普段の会話から一段引き上げている。落語家に限らず、大阪の人間は、話を

オチに向かつて構成しているように見える場合がある。大阪では、話がまとまらないと、よく「それでオチは」と問われる。本人がオチなど意識して話していなくても、である。

オチに向かつて構成する場合は、途中にも聞きどころを作るべく、抑揚などの変化が用いられる。このような事象は、話が内容だけでなく、音によって変化することを示している。

しかしながら、これらは、その場のコンテキストに過剰に依存したもので、誰もが手にする可能性のある小説を読むという行為の中で、それが完璧に求められていたとも考えにくい。例えば抑揚やアクセント、リズムなどの要素などは、文字だけでは表現できず、読者は、かなりの読み巧者でない限り、それらは捉えきれないであろう。

本稿では、これらはとりあえずは扱わないという限界付きで、議論を進めざるを得ない。

さて、明治から大正期の作品において、音の表現には特徴が認められるであろうか。

まず、宮沢賢治の「双子の星」（生前未発表）には、以下のように、銀笛の音色に乗せた歌が「あちこち」聞こえる場面が、視覚的、また嗅覚的な表現ともに描かれている。

双子のお星様たちは悦んでつめたい水晶のやうな流れを浴び、匂のい、青光りのうすものの衣を着け新しい白光りの沓をはきました。するともう身体の痛みもつかれも一遍にと

れてすがすがしてしまひました。

「さあ、参りませう。」と稲妻が申しました。そして二人が又そのマントに取りつきますと紫色の光が一遍ぱつとひらめいて童子たちはもう自分のお宮の前に居ました。稲妻はもう見えません。(略)

二人はお宮にのぼり、向き合つてきちんと座り銀笛をとりあげました。

丁度あちこちで星めぐりの歌がはじまりました。

「あかいめだまの さそり

ひろげた鷲の つばさ

あをいめだまの 小さいぬ、

ひかりのへびの とくろ。

オリオンは高く うたひ

つゆとしもとを おとす、

アンドロメダの くもは

さかなのくちの かたち。

大ぐまのあしを きたに

五つのばした ところ。

小熊のひたいの うへは

そらのめぐりの めあて。」

双子のお星様たちは笛を吹きはじめました。

おそらくこの作品は、童話の常として、声を出しても読まれた可能性が高い。音読されることを前提として書かれたと思われるこの「星めぐりの歌」は、例えば幼子に読み聞かせる親の声を通して読まれるので、音の伝達はやや直接的である。しかし、この歌の旋律を、すべての読み手が知っていたとも思えない。楽譜も添えられていない。その場合の歌とは、旋律の正しさなどが問題なのではなく、まず歌うこと、そして音で伝えることが重要であったと考えられる。

このことは、童話であることとは別に、前田愛の「音読から黙読へ」(『国語と国文学』一九六二年六月)などに詳しいように、音読する場面が多かったと考えられる明治期には特に、効果的に用いられたと考えられる。これが一つの特徴である。

もう一つ、これは小説ではないが、正岡子規に「夏の夜の音」(『ホトトギス』一八九九年七月)という随筆がある。病床にあった子規が、そこから聞こえる音を書き留めた文章である。病気のせいもあるのか、音に敏感な様子が窺える。

北側に密接してある台所では水瓶の水を更ふる音、茶碗、皿を洗ふ音漸く止んで、南側の垣外にある最合井の釣瓶の音まだ止まぬ。

垣の外に集まりし小供の鼠火火、音絶えて、南の家の小供は自分の家に帰った。南東の藻洲氏の家では子供二人で唱歌を謳ふて居る。はては板の間で足拍子取ながら謳ふて居る。

南の家で赤子が泣く。

南へ一町ばかり隔てたる日本鉄道の汽車は衆声を圧して囂々と通り過ぎた。

このような、静けさの中で音を描写する表現は、他にも、例えば佐藤春夫の「田園の憂鬱」(『中外』一九一八年九月)などに見られる。ここには大正期の何かしら神経質な空気も感じ取られる。これも時代的な特徴と言えよう。

時代によって、静けさや五月蠅さの差異があつたのかどうかについては、なかなか特定が困難な問題ではあるが、少なくとも田園地方が後の時代に比べて多く広がっていたことは想像できる。

三、大正後期から終戦の頃

これは先に挙げた佐藤春夫の「田園の憂鬱」の延長線上にある問題であるが、大正後期から戦前にかけては、都会生活の豊かさと裏腹の関係で、田園地方への憧憬が表れた文章も多く見られる。そこには、先にも述べたとおり、論証は難しいが、大正期のやや神経質な空気が関わっているようにも思われる。また、転地療養によって病を癒そうとする動きもあり、田園と病の繋がりが、作品にも多く登場してくる。

例えば堀辰雄の「美しい村」(『改造』一九三三年一〇月)には、「或は 小遁走曲」の副題があるが、文章中にも以下のよう

な文章が見える。

さうして私はいつしか「田園交響曲」の第一楽章が人々に与へる快い感動に似たもので心を一ぱいにさせてゐた。(略)

私は何とかしてそんな言はば牧歌的なものが書きたかつた。

(略)

これらの花のまはりには無数の蜜蜂がむらがり、ぶんぶん唸り声を立ててゐた。しかしそれらの蜜蜂は空気のなかで何処で唸つてゐるともつかなくなつたし、それに私はさつきから自分の印象をまとめようとしてそれにばかり夢中になつてゐたので、そんな唸り声にふと気づく度毎に、何んだか私自身の頭脳がひどい混乱のあまりそんな具合に唸り出してゐるのではないかと言ふやうな気もされた。……

急激に都会化する東京や、大正期以来の時代の空気を背景に、神経症を代表とする、さまざまな病が、作品に描かれるようになったのである。

例えば、北條民雄には、「牧場の音楽師」(生前未発表、引用は『定本北條民雄全集』下巻、東京創元社、一九八〇年一二月、に拠つた)と題された未完の随筆がある。その最後の部分は、以下のとおりである。

Y君は通称を「楽長」と呼ばれてゐる院内の音楽家で、病

気は神経型のやうである。

彼の部屋は、いつでも牛糞の臭ひが溜つてゐるが、這入つて見ると、あちらに手風琴が転がつてゐるかと思ふと、こちらにはバイオリンが転がつてゐるといふ風で、なんとなく埋づもれた名音楽家を感じさせられる。

昼間は作業に追はれて、楽器を手にする暇もないらしいが、仕事が終わると、プラタナスの青葉の下に造つた手製の露台の上で、手風琴を鳴らせ、バイオリンをひく。十七世紀を思は……

短い中にも、五感の要素が満ち満ちている。音楽や楽器もまた、このような都会の労働と対比的に描かれる要素として特筆できるかもしれない。

次に、戦時中の中島敦の作品をいくつか見ていきたい。そこには、戦争の影と、南方の異文化を音で拾い取ろうとする表現がいくつも見られる。これらは、時間的に、かつ場所的に、現代の読者のみならず、当時の読者にとつても、経験のないもののばかりで、再現がやや困難であつたものと考えられるからである。

例えば、「光と風と夢」(『文学界』一九四二年五月)には、次のような場面がある。

一同はカヅを飲んだ。王が一口飲んだ時、全く驚かされたことに、ポポ父子がとてつもなく奇妙な吠声を立てて、之を

祝福した。こんな不思議な声は、まだ聞いたことがない。狼

の吠声の様だが、「ツイアツア万歳」の意味ださうだ。やがて食事になつた。マターファが喰終ると、又しても奇怪な吠声が響いた。此の非公認の王の面上に、一瞬、若々しい誇と野心の色が生動し、直ぐに又消失するのを、私は見た。ラウベパとの分離以来、始めて、ポポ父子がマターファの許に来てツイアツアの名を讀へたからであらう。

既に食物搬入は済んだ。贈物は順々に注意深く数へられ、記帳された。ふざけた説話者が、品名や数量を一々変な節廻しで呼上げては、聴衆を笑はせてゐる。「タロ芋六千個」「焼豚三百十九頭」「大海亀三匹」……

この「奇妙な吠声」や「不思議な声」は、通常以上に、異文化の隔てのために、再現が困難なものであらう。そもそも作中人物自身が「奇怪な」「変な」声としか認識できていないので当然であらう。

例えば、彼の中国などを舞台に取つた伝奇譚もまた、場所とジャンルの両方の面から、読者には経験があまりなく、再現がやや困難なものであつた。

例えば、同じ年に発表された「名人伝」(『文庫』一九四二年一月)において、紀昌が甘蠅老師から「不射之射」を見せつけられる場面である。

丁度彼等の真上、空の極めて高い所を一羽の鳶が悠々と輪を画いてゐた。その胡麻粒ほどに小さく見える姿を暫く見上げてゐた甘蠅が、やがて、見えざる矢を無形の弓につがへ、満月の如くに引絞つてひようと放てば、見よ、鳶は羽ばたきもせず中空から石の如くに落ちて来るではないか。

紀昌は慄然とした。今にして始めて芸道の深淵を覗き得た心地であつた。

この「ひようと」という表現も、擬音でありながら、「見えざる矢」と「無形の弓」なので、無音のはずでもあり、そうなれば擬態語ということになる。再現は難しい。これらは、読者の想像力の中で、聴覚をどのように機能させるかということの実験のようでもある。

もう一つ、動物や虫の声など、微かなるものへの興味も多くみられる。代表的なものとして、梶井基次郎の「城のある町にて」(『青空』一九二五年二月)の次のような表現を挙げることができよう。

次つぎ止まるひまなしにつくつく法師が鳴いた。「文法の語尾の変化をやつてゐるやうだな」ふとそんなに思つて見て、聞いてゐると不思議に興が乗つて来た。「チュクチュクチュク」と始めて「オーシ、チュクチュク」を繰返へす、そのうちにそれが「チュクチュク、オーシ」になつたり「オー

シ、チュクチュク」にもどつたりして、しまひに「スットコチーヨ」「スットコチーヨ」になつて「ヂー」と鳴きやんでしまふ。中途に横から「チュクチュク」とはじめるのが出て来る。するとまた一つのは「スットコチーヨ」を終つて「ヂー」に移りかけてゐる。三重四重、五重にも六重にも重なつて鳴いてゐる。

峻は此の間、やはりこの城跡のなかにある社の桜の木で法師蟬が鳴くのを、一尺程の間近で見た。華車な骨に石鹼玉のやうな薄い羽根を張つた、身体の小さい昆虫に、よくあんな高い音が出せるものだ、驚きながら見てゐた。その高い音と関係があると云へば、ただその腹から尻尾へかけての伸縮であつた。柔毛の密生してゐる、節を持つた、その部分は、まるでエンヂンの或る部分のやうな正確さで動いてゐた。

——その時の恰好が思ひ出せた。腹から尻尾へかけてのブリツとした膨らみ。隅ずみまで力ではち切つたやうな伸び縮み。——そしてふと蟬一匹の生物が無上に勿体ないものだと、いふ氣持に打たれた。

この音の再現はかなりの耳の良さを想像させる。同様に、視線も実に繊細である。

また、微かなるものとよく似たものに、耳を欹てて聞く音がある。例えば同じ梶井の「ある心の風景」(『青空』一九二六年八月)には、部屋の中から往來の音を聞く、やや盗み聞きのような

音が描写されている。

彼は酔つ払つた嫖客や、嫖客を呼びとめる女の声の聞こえて来る、往來に面した部屋に一人坐つてゐた。勢ひづいた三味線や太鼓の音が近所から、彼の一人の心に響いて来た。

「この空気！」と喬は思ひ、耳を欻てるのであつた。ゾロゾロと履物の音。間を縫つて利休が鳴つてゐる。——物音はみな、或るもののために鳴つてゐるやうに思へた。アイスクリーム屋の声も、歌をうたふ声も、なにからなまでに。

小婢の利休の音も、直ぐ表ての四条通ではこんな風には響かなかつた。

これも、耳を澄まし、音を拡大して聞くような効果が窺える。音のクローズアップ手法ともいふべき方法と言えよう。

この両者を合わせたような音が、これも梶井の「交尾」(『作品』一九三一年一月)に描かれている。主人公は、河鹿を近くで見ようとして、身を潜めながら、瀬に近づいていき、ついにその様子を見ることに成功する。

私の眼の下にはこのとき一匹の雄がゐた。そして彼もやはりその合唱の波のなかに漂ひながら、ある間においては彼の喉を震はせてゐたのである。私は彼の相手がどこにゐるのだらうかと捜して見た。流れを距てて一尺ばかり離れた石の蔭

に溫柔しく控へてゐる一匹がゐる。どうもそれらしい。暫らく見てゐるうちに私はそれが雄の鳴くたびに「ゲ・ゲ」と満足気な声で受答へをするのを發見した。そのうちに雄の声はだんだん冴えて来た。ひたむきに鳴くのが私の胸へも応へるほどになつて来た。暫らくすると彼はまた突然に合唱のリズムを紊しはじめた。鳴く間がたんだん迫つて来たのである。勿論雌は「ゲ・ゲ」とうなづいてゐる。しかしこれは声の振はないせゐか雄の熱情的なのに比べて少し呑気に見える。しかし今に何事かなくてはならない。私はその時の来るのを待つてゐた。

そしてやがて「ギョ・ギョ・ギョ・ギョ」と鳴きながら近づいて行つたのである。これらの擬音語も、再現するのは難しいであろう。

言うまでもないが、我々の日常生活においても、常にどこかで、何らかの音が鳴つてゐるはずであるが、小説のなかに、この普段の音が記述されることは少ない。これは、人物の動きなどについても同様であるが、すべてを記述しつくすことは不可能だからである。そこで、特殊な音、目立つ音、また、敢えて聞くとした音ばかりが描かれることになる。これは記述の運命である。近代小説という分野が確立した後には、音は、情景描写の一手法であると同時に、出来事にまわりついた、いわば強調のための表現ともなった。それがあえて描かれることによって、そこに焦

点が当てられるわけである。とりわけ、この時期の私小説の興隆と流行のために、私が感じ取る音こそは、私の感情や思考の要点として、小説の中心にも位置づけられることとなったのである。

四、戦後から昭和末期の年代

戦後から高度経済成長期を経て、昭和という、大化の改新以降最長を誇った年号が終わるまで、この時代は多種多様の文学作品を生み、そこに描かれた要素も、時代に応じて極めて様々である。

この時代には、ラジオの普及に加え、やがてテレビが家庭に入り、演劇や演芸、音楽などの発展も目覚ましく、これらと、文字芸術である小説などの交渉や交流もさかんになった。

特に音楽は、音楽会で聞くのみならず、レコードのみならず、カセットテープなどによって、家庭でも再生が容易になり、身近になった。また、楽器の演奏も大衆化し、一般化した。

村上春樹の『ノルウェイの森』上・下（講談社、一九八七年九月、書き下ろし）が刊行されたのは、この時代再末期の昭和六二年のことと、この時代の音楽と小説との交流を代表するものと見られることもできる。タイトルのみならず、作中には、ビートルズを始め、時代を彩った音楽が、風俗や思想など、様々な次元で溶け込んでいる。

また、本人が演奏家であったり歌手であったり作詞家であった

りする作家も登場する。

例えば深沢七郎はギタリストとしても知られているが、『檀山節考』（『中央公論』一九五六年十一月）にはいくつかの曲が挿入され、単行本『檀山節考』（中央公論社、一九五七年二月）に収められた「檀山節考」の本文末には、作中で歌われている「檀山節」と「つんばゆすりの歌」の歌詞と楽譜が掲げられているが、新潮文庫の『檀山節考』（新潮社、一九六四年七月）の本文末には、同じ二曲の手書きの楽譜と歌詞が添えられ、「檀山節」には「作詞作曲深沢七郎」、「つんばゆすりの唄」には、「作詞作曲深沢」の文字まで見えるのである。

また、野坂昭如も、テレビなどのマーシャルソングの作詞家であり、歌手であった。彼には、『軍歌 猥歌』（講談社、一九六八年一〇月）と題された短編集もある。これに収められた「軍歌」の末尾は、以下のようなものである。

軍歌演習の最後に近く、一人の年輩者が壇上にのぼり、「これこそ軍歌、というのを今からやります」といい、ブラスバンドからトロンボーンかりて、吹きならしたので、ヘイタイサンハカワイソーダネーマタネテナクノカヨーそれは嫺嫺として、果てることなく長くひびきわたり、一瞬、熱気にあふれた会場、しずまりかえったのだが、中気の床に臥せた親父、親父も、また寝て泣いっとたんやろか。

この書の「あとがき」で野坂は、本人もこのような歌い手であることを書いている。

「軍歌の真ずいは唯一つ、ヘイタイサンハカワイソウダネー、マタネテナクノカヨー」ぼくの、軍歌唄うのを、だまってる間に、ある年長の方がこうおっしゃった、それ以後、その方の前では、いっさい唄わない、唄えなくなった。ぼくの軍歌は、まずその程度のものなのである。

ここには、作家自身が私的場面で軍歌を歌うことが併記されることによって、作家と実際の音楽の近さにより、作品中の音楽要素のリアリティーが増していることが見て取れる。

ところで、かろうじてこの時代までは、作家も手書きで原稿を書くことが一般であった。携帯電話なるものも未だ十分に普及はしていなかった。パソコンも出始めで、今から思えば、平成以降と決定的な時代の断絶があるようにも思われる。おそらく、パソコンは、書くという行為のハードルを下げ、多くの人が書き手になることを容易にしたものと思われる。

一方、音楽に関しても、歌や楽曲がそれまで以上に人々にとって身近な存在となり、聞き手だけであった人々が、自らも演奏したり歌ったりする側に容易に立場を転換させることができた。

『二〇世紀の音』（ドメス出版、一九九五年七月、『二〇世紀における諸民族文化の伝統と変容』¹）に収められた、高田公理

「技術と音」には、以下のような記述が見える。

二〇世紀に入ると、当初は機械的であった録音技術が電気技術や電子技術と結合する。（略）以後、LPレコード、二チャンネルのステレオ、その四チャンネル化など、録音と再生いずれもの技術革新が進行し、一九八二年にはデジタル録音によるコンパクト・ディスクが一般に普及し始める。

（略）

それに対して、一九三〇年代にドイツのテレフンケン社が開発した、帯状の鋼線を用いる磁気録音技術は、プラスチック製の録音テープの開発と結合して、今日のテープレコーダーに発展していく。そして一九五〇年に東京通信工業（現在のソニー）が生産を始めてから、一九七九年にウォークマンを発売するまで、この分野の技術は日本によって先導されることになった。

このウォークマンは、あたかも単行本や文庫本の流布が小説を個人が鑑賞する環境を作ったように、音楽を「個」のものにし、大衆化した。

また、同じ『二〇世紀の音』に収められた、小川博司「マス・メディアと音楽」には、次のように書かれている。

カラオケは、一九七〇年代初めごろ日本で始まったとされ

る。(略) カラオケがこれだけ普及したのは、付加的な技術があつたからである。初期からのエコーの回路に始まり、曲の頭だし機能、映像化と、カラオケ装置の技術の進展にはめざましいものがあつた。そして、今日のビデオディスクカラオケは、高度なデジタル技術に支えられている。(略)

カラオケは、プロ歌手とアマチュア歌手との境界を限りなく希薄なものにするのに貢献した。同じようなことは、一九八〇年代末から九〇年代初めにかけてのバンドブームについてもあてはまる。また、シンセサイザーとコンピュータの大衆化は、自宅のスタジオで気軽に作曲し演奏することを可能にした。新しいテクノロジーは、音楽のプロとアマの境界を希薄にしつつある。大衆文化論でしばしば指摘されてきた受動的な受け手という批判はもはや当てはまらない。能動的と受動的という枠組み自体が時代遅れになってきた。

この「能動的と受動的という枠組み」の再編は重要であろう。また、音楽における技術の進展は、音楽などに触れる身体感覚や距離感覚の革新的な変化を生んだと見ることもできる。

これらのデジタル技術革命の影響は、当然ながら、読者の小説における五感の再現能力にも影響を与えたものと想像される。

さらには、少し時代は遡るが、NHKのウェブサイト「NHKアーカイブス」(<https://www.nhk.or.jp/archives/>) 二〇二五年八月一三日閲覧)に拠ると、一九六二年四月には、NHKFM放送

(当時は試験放送)で、『朗読』という、日本の近現代文学作品を朗読する番組も開始された。ちなみに、NHKテレビの「連続テレビ小説」シリーズが始まったのは一九六一年である。

従来、家族の朗読以外、文字によってしか受容されてこなかった小説などの文学作品が、多様なメディアによって読者に届けられることになった。このような時代の変化の中で起こったことは、もちろん、文字による表現の実際の音による単純な置き換えではなかった。例えばテレビドラマ化された小説などは、映画化されたものと同様、多くはその実際の音に置き換えることになるが、ラジオにおける朗読の際などには、実に複雑な状況が新たに生じることになる。例えば「雨がざあざあど降ってきた」という場面において、朗読者はラジオを通して、やはり自らの声で「ざあざあ」と伝えるだけで、それを実際の雨の音には置き換ええない。「ざあざあ」をめぐる聴覚要素が二重化するのである。

ここで、当然のことではあるが、「ざあざあ」という音が、実際の音を伝達するシニフィエの役割を果たすのみならず、そのシニフィアンが存在感をも示し、それらの総合として文学作品を構成していることが、改めて主張されることとなるのである。

太宰治の「トカントン」(『群像』一九四七年一月)は、その象徴的な作品と言え、その後の小説に描かれた音受容の変遷を予言していたかのようにまで思えるのである。

もう、この頃では、あのトカントントンが、いよいよ頻繁に

聞え、新聞をひろげて、新憲法を一条々熟読しようとする
と、トカトントン、局の人事に就いて伯父から相談を掛けら
れ、名案がふつと胸に浮んでも、トカトントン、あなたの小
説を読もうとしても、トカトントン、こなひだこの部落に火
事があつて起きて火事場に駆けつけようとして、トカトント
ン、伯父のお相手で、晩ごはんの時お酒を飲んで、もし飲
んでみようかと思つて、トカトントン、もう気が狂つてしま
つてゐるのではなからうかと思つて、これもトカトントン、
自殺を考へ、トカトントン。

これらの音は、もちろん、「金槌で釘を打つ音」の再現ではな
く、また作中に繰り広げられる幻想の音を指し示すシニフィエを
伴わないシニフィアンというわけでもなく、確実に音を伴いつつ
文章のリズムを作り上げ、読者に聴覚的効果を与える、読書行為
によつて生じる、いわば、浮遊した音、または音の浮遊性を示し
た表現なのである。読者にはそれが何かよくわからず、その不明
瞭さも含み込んだような聴覚表現なのである。

五、平成から令和へ

平成に入る頃、文学に関わる技術も大きく変化した。いわゆる
「ワープロ」、すなわちワードプロセッサが次第に普及し、作家
たちも、手書き原稿からワープロ原稿へと移行していった。ま

た、明治初期に始まった活版印刷にも大きな変化の時代が訪れ
た。活字を拾うのではなく、電算写植が主流となつていった。

このような時代にあつて、活字への意識が変化していくのは当
然のことである。特に、字体というものの差異に対しては、ほと
んど意識されなくなつていく。

このことは、文字の記号化がさらに進んだことを意味する。手
書きの場合、また活字にもかろうじて残つていた文字の個性なる
ものが、ことごとく消されていったのである。そこにいわば物質
性を見て取ることは困難となり、文字は、その存在性を薄くし、
内容のみを伝えるものとなつていく。

このような環境下においては、人々の読書も変化するであろ
う。文字で書かれた小説も、その内容のみがテキストとして伝え
られる。そのため、その内容もまた、記号化が進んだであらう。

例えば「雲丹」という文字記号は、「うに」と発音され、雲と
丹という文字で書かれるシニフィアンと、あの独特の味わいを持
つ食べ物としてのシニフィエとが結びついて初めて、文字記号と
して機能する。すなわち、書き手から読み手へとほぼ同じテクス
トを運ぶことができる。その際、差異として想定されるのは、シ
ニフィエの相違である。書き手と読み手の「雲丹」という記号内
容には、必ずしも合致するとは限らないものが含まれているから
である。例えばその味の好悪や、種類の違いなどである。

しかしながら、伝達行為における記号化が進めば、このような
差異を飛び越えて、いわば抽象化された雲丹という概念だけが、

書き手と読み手の間で弄ばれる。たとえばどちらかが、雲丹を食べたことがなくとも、またそれほど詳しく知らなくとも、伝達は成立しうるのである。

このような場合、読み手は書き手の意図通り、その内容を再現しているとは言い難い。むしろ読み手もまた自由な存在であり、それが雲丹でさえある限りは、どのような雲丹を想像しても許されるのである。

その時、雲丹の姿は、ほぼ不問に付されるであろう。例えば書き手がムラサキウニのようなとげが多い姿を意識して書いたとして、読み手がバフンウニのようなあまりとげのない姿で読んだとしても、伝達は成立していると言わざるを得ない。このような場合、文字記号による限界が露呈する。

映像的な要素だけで言うならば、このような場合、図や写真で示す方が、伝達における合致度としては確率が上がるように考えられる。

では、文字芸術において描写とは、何を表すのであろうか。作者によって、いったん記号化され、文字化されたものを、読者がもう一度、記号内容へと戻す行為の中で、作品が立ち上がる。今はその伝達上の合致度は措くとしても、例えば文字から音を再現することによって、読者はある創作行為に携わる。文字芸術の魅力の一つが、この読者の創作行為に携わる仕組みに隠されているのではなからうか。すなわち、描写や再現は、作者が企図したものの再現であることを超えて、それ自体が読者の擬似創作行為で

ある点に、読者が作品に能動的に関わる結果の作品への没入が認められると考えられるのである。

例えば、村上春樹の「ねじまき鳥クロニクル」第一部「泥棒かささぎ編」(『新潮』一九九二年一〇月号―一九九三年八月)には次のような場面がある。

「人が死ぬのって、素敵よね」

彼女は僕のすぐ耳もとでしゃべっていたので、その言葉はあたたかい湿った息と一緒に僕の体内にそっともぐりこんできた。

「どうして？」と僕は訊いた。

娘はまるで封をするように僕の唇の上に指を一本置いた。

「質問はしないで」と彼女は言った。「それから目も開けないでね。わかった？」

僕は彼女の声と同じくらい小さく頷いた。

一見すると、五感を併用したリアルな声のように見えるが、「体内にそっともぐりこんできた」というような、読者の想像を殊更に求める特徴的な譬喩も用いられている。

また、「TVピープル」(『PAR AVION』一九八九年六月)にも、次のような声も書き留められている。

「奥さんはもう帰ってこないよ」とTVピープルは同じ口

調で言った。

「何故？」と僕は訊いた。

「何故って、もう駄目だからだよ」とTVピープルは言った。ホテルで使うカード式のプラスチック・キイのような声だった。平面的で、抑揚のない声が、細いスリットから、刃物のようにすつともぐりこんでくる。「もう駄目だから帰ってこないんだ」

ここにも、「すつともぐりこんでくる」声が書かれている。これも、一見すると直喩によって平易に書かれているようで、再現するに実にもどかしい声である。

このような表現は、必然的に読者の伝達を超えた作品への参加を要求する。それが魅力となるかどうか、読者にかかっているものと考えられる。

パソコンが普及し、小説もワープロである意味手軽に書けるようになった時代において、容易であるがゆえに、文章や表現の他との差異化や個性化が求められることは想像できる。

伝達の枠を逸脱しない程度での個性化は、それを理解し受容してくれる読者が必要とする。

この時、読書行為における作者と読者の伝達を超えたメタレベルでのコミュニケーションに、再び光が当てられたものと考えられるのである。

もちろんこれは、平成以降の時代に限ったことではあるまい。

しかしながら、小説を筆やペンで原稿用紙に書き、それが活版印刷で本になり、街の書店から読者に届くという、かつてのシステムや規範性が薄れた時代ほど、より意識されやすいことも事実であろう。

特に音の要素に関しては、それをめぐるメディアの変遷もあり、これを用いた際の読者への表現効果については、作者が差異化の一手法として用いることに意識的であることは、推察できる。

我々はこれまで、作中の聴覚要素の再現について、あまりに平準化して捉えすぎてきたのかもしれない。明治時代の作品に作中に書いたレコードの音を、同時代の読者が再現するのと、平成以降の読者が再現するのでは、本来ならば異なる音が聞こえてくるのも頷ける。

ただ、これを言い出せば、あらゆる文化や風俗、社会現象が変遷している中で、古い時代の小説を読むという行為自体の困難さが強調されるばかりである。

むしろ問うべきは、時代が変わり、読書の方法も変わり、描かれた風俗も変わった中で、作者が企図した小説をいかに「正しく」読むことができるか、であろう。

これは、電子図書が普及し、また別の読書媒体が開発された後の未来社会において、明治の小説がどのような価値を持ち、読まれ続けていくのか、という問題にも繋がっていく。

もはや、明治のみならず、昭和の時代でさえ遠くなった。こ

の、近代文学の古典化という時代的な変遷の中で、近代文学作品に何を讀むべきか、何が讀まれるべきかの問題は、この変遷の時代だからこそ検討されなければならない論点でもあろう。我々後れてきた読者は、創作的アプローチによって、どこまで自由な読書を許されているのであろうか。同時代においては、障害を感じない読書が、時代を経ると読みにくくなる事実を、例えば研究などという場において、どこまで考慮すべきであるのか。一体我々の読書は、どこまで作者の企図の範囲を認め、そこにこだわるべきなのか。これらの問いを、作品の主題などではなく、とりあえず、聴覚要素という具体的な内容によって探究すること。これがここでの試みなのである。