

異形の兄弟・饒舌な弟妹:江戸川乱歩「押絵と旅する男」と岩井志麻子「ぼっけえ、きょうてえ」を併せ読む

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2018-09-07 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 木村, 小夜 メールアドレス: 所属:
URL	https://fpu.repo.nii.ac.jp/records/50

「研究論文」

異形の兄妹・饒舌な弟妹

—江戸川乱歩「押絵と旅する男」と岩井志麻子「ぼっけえ、きょうてえ」を併せ読む—

木村小夜

江戸川乱歩「押絵と旅する男」（一九二九・六『新青年』）と岩井志麻子「ぼっけえ、きょうてえ」（一九九九・七『KADOKAWA ミステリ』プレ創刊号②）の間にはむろん、直接の影響関係があるわけではない。ただ、一読してもその方法と内容にはいくつかの共通点が見出せる。

まず、具体的な眼前の聞き手に向けて「身上」話を一方的に語るという枠組みがあり、その語り手は各々の兄妹の秘密を明かす資格のある近親者（弟妹）である。かたや、語られる兄妹の側は言葉を持たず、異形の存在として通常の言動を封じられている。「身上」話は、この異形性と弟妹が幫助した／する兄妹の恋との関係の開示へと収斂していくが、その過程で重要なのは、いずれにも現実と非現実の境界を曖昧にしていくしかけが施されていることである。このしかけが兄妹の異形性と恋の幫助として語られる内容に向けて、いかに機能しているか。各作品の分析と比較を通して、語りの具体的な特質とその可能性を見出すことがここでの目的である。

「押絵と旅する男」—レンズ越しの恋—

「押絵と旅する男」には、浅草十二階や遠眼鏡、さらには覗きからくり、八百屋お七といった複数の時代にまたがる風俗・文化がちりばめられている。そのため、八〇年代以降、文化研究に傾斜した論考が多く出たが、最近では新たな受容関係が指摘されるなど、作品そのものに焦点を戻す傾向もある。

先行研究を踏まえるならば、作品論にあつては、冒頭の蜃気楼を中心とした「私」の語りと車中で聴く男の語りとの関係、レンズという装置の役割・機能、兄弟の酷似する所以などが解かれるべき謎としてある。これらを考えていくにあたり、「私」の語りの性格は避けて通れない。

— 見えぬレンズ — 蜃気楼と男の語り —

語り手「私」が魚津で見た蜃気楼の情景とその余韻を宿した

車中から、語りは始まる。浜田雄介は、これらが「無彩色」で語られるにもかかわらず強烈な色彩を伴って「記憶に焼きついてゐる」ことの「奇妙」さを指摘し、それは「男」の語りが作品に漂う狂気を通して「私」の語りに混入しているからだ。」と説明した。この「混入」が最も端的に表れるのは、後述する箇所、男の兄の消失する場面を「私」は直接見ていないにもかかわらず、最後に男の去る姿を「それが何と押絵の老人そのまゝの姿であつたか」と取り立てて重ね合わせるところだろう。

蜷気楼とそれに続く車中の景色と、その中で見た「毒々しい押絵の画面が中心になつて、紫と臙脂の勝つた色彩で」彩色された男の話の境界は確かに、あえて混同され、曖昧にされて語られているようだ。蜷気楼は「乳色のフィルム表面に墨汁をたらして、それが自然にジワ／＼とにじんで行くのを、途方もなく巨大な映画にして、大空に映し出した様なものであつた。」と喩えられる一方、「毒々しい押絵の画面」を中心とする車中の印象もまた「着色映画の夢」とされているのである。自然現象をあえて人工物に引き寄せるような喩えは「不可思議な大気のレンズ仕掛け」といった冒頭の表現にもあてはまる。

しかし、考え直せば、蜷気楼は「人間がウチヤ／＼と集つて」眺めてゐた」ものである。目撃者多数の自然現象——それは今もなお同地で目にするのでできる事実である——と二人きりの車中で秘話を聞かされるといふ個別的な経験とは、対照的であるように思われる。これらが混同されるような語り方になる必然性はどこにあるのか。

「不可思議な大気のレンズ仕掛け」とは、さしあたり蜷気楼の物理的なメカニズムを指すものだが、この表現は同時に、一見レンズではないものがレンズとなり得ることを示唆する。それは、人はいつの間にかはめられた見えないレンズ越しにものを見ていることもある、ということでもある。この事態は、多々指摘されてきたように語り手「私」の視覚や認識のありかたに関わるだけでなく、後述するように、男の語る兄についての物語の要所で既に生じている。前掲浜田氏は「作品の語りもまたレンズ仕掛け」である事情を、「私」と「男」の時間的距離による二重化が、それぞれの狂気の疑いと共に、異次元的空間を現出させる」点から周到に説明した。蜷気楼経験でも引き込まれるような男の話でも、主体の視覚に不可視のレンズをかけてくる、という反復があるからこそ、これら二つは混同されるように語られるのである。

幻想小説の流儀として、実際に起きるはずのないことが起きたり、異質なものが結びついたりするとは、常識からの逸脱ではあるが、何の因果関係もなくただ無秩序にそれが生じるわけではない。「荒唐無稽で非合理的な設定を、いかに作品に定着させ、いかに幻想にまで高めることが可能か」が問われる。物語内部に何らかの固有の法則性あつてこそ、その物語の自立性は保証される。

次に、その法則性を男の語りに登場するレンズの役割から見出すことで、不可視のレンズの仕込まれ方をあぶり出してみる。

二 恋の〈成就〉まで

兄の恋はなぜあのような形で〈成就〉したか、恋の顛末を順に追ってみよう。

男(弟)の語りの中で、兄は浅草十二階より遠眼鏡で娘を見出し、一目惚れしたあげく、彼女が覗きからくりの押絵の中の絵姿であることを知る。このプロセスについて平野嘉彦は「いずれもレンズを媒介とした、二段階の「覗き」がおこなわれた」とし、「この二つの視線をかさねあわせてみると、その間に存在している差異は、せいぜい射程の長短の差異にすぎない」が、遠眼鏡と覗きからくりのレンズの差異から対象への「近接」度が「段階的に変化する」と述べる。しかし、これらの「差異」は恐らくそのようなものにはとどまらないだろう。さらに氏はこの後、兄が弟にレンズ越しに見られる段階を「主客を転倒させた第三の「覗き」とし、「覗き」を三段階とするが、このことにも疑問が残る。

兄は遠眼鏡越しに浅草十二階という高所から対象を捉えた。絵姿を實在の娘と錯視するために必要な条件は、〈レンズ〉と〈距離〉だったのである。これら二つによってこそ、本来なら箱を覗くことでしか見られない、分断された遠くの対象を手元に引き寄せて見るようになったのだから。確かに一般的にレンズは「主体と客体との間にある距離を消滅させる」もの⁽⁷⁾と言えようが、それだけなら錯視は生じない。

さて、その後、兄は平野氏の数えるように一気に覗きからく

りに向かったわけではない。次の発見までに一ヶ月という時間を要し、その後再び娘を見出すのである。果たしてこの発見時をレンズ越しの二度目の「覗き」と見なしてよいのか。

この兄の恋の恋たる所以とは、一瞬の偶然的垣間見をただそれだけで終わらせられなかった点にある。そのことに注目するなら、兄の視線がレンズ越しにさまよい続ける一ヶ月間とは、時間的〈距離〉と喩えることができようし、あるいは時間という拡大〈レンズ〉を通していても喩えられる。なぜ時間がレンズとなるか。この間、兄は十二階から実際に遠眼鏡のレンズにしがみつき、しかし娘に遭遇できないことでいよいよ恋心を狂おしく拡大させていったのだから。現実のレンズへの依存度を高めながら、娘の存在感は初見の時以上に肥大化し、その希求のありかたもまた虚構化していったのである。科学と心の不条理の互換性、あるいは相互関与。これを見えざるレンズの役割として、二番目に数えたい。

恋心の亢進の果ての一ヶ月後、遠眼鏡で娘を発見した時、虚構化していった娘は再度、等身大の實在として兄のもとに戻ってくる。これが三度目。そしてさらに階下へ降り、覗きからくりのレンズを通し、その娘が實在でなく絵姿であることを知らされるわけで、これを四度目とする。

以上の流れから見えてくることは何か。

まず、最初から兄が覗きからくりで娘の姿を見ても、「恋しい」にはならなかった、ということである。「兄は仲店から、お堂の前を素通りして、お堂裏の見世物小屋の間を、人波をかき分け

る様にして」十二階に辿り着くわけで、覗きからくりを見る可能性があったことも周到に描き込まれていた。その上でのこの展開である。既に林淑美が、「錯視とわかって錯視に遊ぶのと、見えないものを見えたと思ひこみ続けることのあいだには遙かな径庭がある。もし覗きからくりの前に身体を置き箱を覗いたのであれば、押絵の少女に恋などせずすんだものを」と指摘している通りで、まず実と思ひ込んだからこそ兄は娘に恋をし、一ヶ月間の空白の存在によって、その後人形とわかっても彼の心は最早戻れなくなっている。

これに対しては、元々兄は「日頃女には一向冷淡であつた」のだし、最初から現実の女でなくてもよかつたのだという反論もあるが、少くとも「仮令この娘さんが、拵へもの、押絵だと分つても、私はどうもあきらめられない。悲しいことだがあきらめられない。」という兄の言葉は額面通り受け取ってよいはずである。

ちなみに、押絵の場面はなぜ「八百屋お七」なのか。これが覗きからくりの定番であるとは言え、男女相愛の場面を描いた出し物は他にもある。⁽¹⁰⁾片岡あいは、「愛する男との再会を夢見て梯子を上ったお七と、見初めた女性をもう一度見つけるために螺旋階段を上って行った「兄」。その二人が「レンズ」の魔力を通して一緒にあった」と、高所からの再会を望む二人のありかたを二作の接点としていた。ここではこれに加えて、先に見た時間のレンズ性に注目したい。即ち、お七が吉三と一度出会った後、度々邪魔が入り、逢瀬の時が先送りされる状況で暮る思

いの強さが、再び火事が起こればという反復を促し、取り返しのつかない事態を招く、という物語は、会えないことよって却って恋心が後戻りできなくなり、ついに決定的な事態に及ぶ兄のありかたと響き合うのである。

三 レンズの法則性 — 兄と弟の間 —

さて、以上で確認した恋のプロセスから読み取れるのが、レンズについての法則性である。

兄は娘を直接見ることは一度もなく、見るのは常にレンズ越しであり、その行為が繰り返される。この繰り返しの中で、何が起きているのか。

先行研究を参照しよう。丹羽みさとは「遠眼鏡のレンズの「魔力」は、十二階の下で逆からのぞいた場合には、人間であつた兄を押絵人形に転化させるが、十二階の上で正しい方向からのぞいた場合には、押絵人形の娘を人間に転化させる作用を備えている」、さらに蜃気楼の描写には「大小の転化」があり、「大気のレンズ」は「生物と無生物を転化させる力を持った遠眼鏡と、その性質」が「符合」する、と指摘していた。「転化」への着目は重要である。ただ、「上で正しい方向から」「下で逆から」という場合分けはやや雑駁で、「大小の転化」と「生物と無生物」の「転化」も質的に区別されるべきである。なおこの後、前掲片岡氏は「レンズ」には「レンズ」を覗く主体と客体そのものを変容させる機能はない」「兄」は「人形」に転化することはでき

ない。「…」レンズの魔力」が可能にさせるのは、時間的空間的距離の消滅による越境のみである。」と指摘した。

確かにここで重要なのは、対象そのものの客観的「変容」ではなく、見る側による対象の認識のありかたの「転化」である。先に確認したように、ここでのレンズは、遠眼鏡、時間経過を伴う兄自身の中での拡張、覗きからくりのレンズのいずれをも指す。すると、兄は、①まず絵姿を實在の娘と錯視し、②實在の娘の存在感を自分の中で肥大させ、③拡大され非現実化された娘を實在の存在として取り戻し、④覗きからくり越しの発見で娘が絵姿であると知る、という経路を辿る。即ち、レンズ越しに覗く行為のたびに、兄の認識として實在の娘と絵姿の娘、現実と非現実が入れ替わっていくのだった。ここに、兄の恋を推し進めていく法則性が見出せる。

そして、この入れ替わりの法則とでも言うべきものを、兄は自分に応用してみた。今は現実としてある自分を非現実の存在と化して、娘のいる絵の中に入る方法が発見されたわけである。レンズ越しに自分を自分で見ることができないのならば、誰かに自分がレンズ越しに見られればよい。娘をひたすら見る側であった兄は、ここで初めて自分を見られる側へと移行させる。

もちろん、弟が遠眼鏡を「さかさにして」覗いたところで、兄の身体が実際に小さくなるわけではない以上、ここはリアリズムとは別の読み方が求められる。

まず、この時の遠眼鏡は兄の側に接眼レンズ、弟の側に対物

レンズがあるのだから、今まで兄が覗いていたままの向きである。このように自分を覗く側と覗かれる側の双方に置き、両立させようとしたことは、弟に自身の代行をさせたとも言え、兄弟の一体化あるいは分身化が既に予測される位置関係である。と同時に重要なのは、レンズ越しに自分が小さくなっていく姿を見送る者がいることで、初めて兄は絵の中に入れる、ということだ。つまり、兄にとつての弟とは自分を絵の中に送り込むための補助者であるが、そのためには何よりもその目撃者でなくてはならない。弟がその経緯を知っていてこそ、絵の中の兄は初めて存在し得るからである。弟が兄の「本当の身の上話」をできる唯一の人物となる所以である。

それにしても、「さかさにして」見るとは、遠眼鏡本来の実用的な使用方法に文字通り逆らっている。これが兄を娘と同様の人形とせず、人間のまま絵の中に閉じ込める、ひずみとも言える帰還不能の事態を招いた、という説明も可能である。とは言え、娘との美醜の落差のゆえに帰還を望んでいるとも感じられない。「見つめてゐればある程、ゾツと怖くなる様な、悲痛と恐怖との混り合つた一種異様の表情」とはあるものの、この拘禁状態を他の乱歩作品に多く見られるような恐怖としてそれ以上強調する気配がないのは、語りが専ら弟の側からなされ、兄の内面が一切語られないためでもある。まさに兄は見られるためだけに存在する。弟が兄の意を受けてレンズを覗いた分身関係にある以上、ここに兄弟の思いの食い違いなどを読み取る必要もないだろう。

「さかさにして」覗くことの不穏さは、男と出会ってすぐに「私」がそのふるまいで男を慌てさせた箇所に伏線として既に表れていた。またその後、近距離で押絵を遠眼鏡越しに見るという行為も、遠眼鏡をいわば拡大鏡として用いたわけだから、遠くを見るときに本来の使用法に逆らっていると見えなくもないが、これは「さかさ」でない分、問題がないということなのだろう。ただこの時、「私」は肉眼ですら「生きてゐた」と思われるような人形達の姿がさらに「肉眼で見た時とは、ガラリと変つて、生気に満ち」、生々しい「人間」として「奇怪な生活を営んでゐる」ことを確認している。即ち、「私」は絵を見たごく最初の段階、男による「老人の身の上話」が始まる手前で、先述のレンズによる入れ替わりの法則を既に経験していたのだった。それがこの後の、レンズを通して覗くたびに娘のありかたが変わる一連の物語を受容する下地となつていたと考えられる。

四 見世物としての語り ―男と「私」の間―

実際、既に多々指摘されてきたように、男の話が進むにつれ、「私」はこれに同化していき、それはラストで完成する。

窓から見てみると、細長い老人の後姿は（それが何と押絵の老人そのまゝの姿であつたか）簡略な柵の所で、駅員に切符を渡したかを見ると、そのまゝ、背後の闇の中へ、溶け込む様に消えて行つたのである。

なお、兄の消失場面は男によつて次のように語られていた。

その姿が、ツーツと宙に浮いたかを見ると、アツと思ふ間に、闇の中へ溶け込んでしまつたのでございます。

繰り返すが、「私」は兄の消失を実際に見たわけではなく、あくまでも目撃者である男がこう語つたに過ぎない。「そのまゝの姿」といつた表現まで付せられて、男の消失がそれと同様に表現される理由は何か。

男(弟)は兄の消失を、「さかさ」レンズを通して見届けた。一方、「私」が男の消失を見送る際は肉眼なのに、かつての弟と同じ見え方になつてゐる。これは肉眼でありながら最早肉眼でない、普通にものが見られない状態になつてゐることだ。「不可思議な大気のレンズ仕掛け」である蜃気楼以上の力を「私」に及ぼし、私のものの見方を決定したもの、それは男の話を聞いてそれに同化したこと以外には見つからない。「私」の目にレンズをはめたのは男の話への同化であり、その話自体が一種のレンズとなつて、ものの見方の変容を完成させたのである。

ところで、信時哲郎⁽¹⁶⁾は、乱歩が言及した浅草の安来節の魅力として「舞台と見物席が一体になること」「見る側と見せる側の共鳴現象」を抽出している。これを敷衍すれば、さらに次のようにも言えよう。

兄を気遣い、背後から見守る存在であつた弟は、絵の中に兄を送り込むために「さかさ」レンズ越しに兄を見る者となり、次いで、その絵を「私」に見せる者となる。覗きからくりの「明治期の屋台」はネタ絵も含めて「組立式」であつた。「屋台の大部分は木と紙とからなつていて、さらにすべてが分解可能だが

ら、興行師が持ち運ぶに便利なようにできている」⁽¹⁷⁾。ここからすると、弟が「押絵と旅する男」であるとは、からくりの一部を持ち歩いていることに他ならない。彼は絵を見せながらその由来を話して聞かせる。それは絵を繰り返しながら口上を述べる覗きからくりに果てしなく近い。次のような台詞は、あたかも見物人を引き込み、より効果的にこれを見せようとする前口上のようである。

・「これが御覧になりたいのでございませう。」

・「喜んで御見せ致しますよ。わたくしは、さつきから考へてゐたのでございますよ。あなたはきつとこれを見にお出でなさるだらうとね。」

・「あなたは、あれらの、本当の身の上話を聞き度いとはおぼしめしませんかね。」

しかも、彼は絵を覗くためのレンズまでも持ち歩いており、「いともたのもしげな口調で、殆ど叫ぶ様に、「ア、あなたは分つて下さるかも知れません。」と云ひながら」それを差し出すのである。実際、「私」が男に促されて近距離から遠眼鏡を使つた行為は、覗きからくりのしぐさそのものだった。男は、お七ならぬ兄の恋の〈成就〉の形という新たな見世物を見せる興行師なのである。仮に彼が「私」以外に「共鳴」しそうな人間を捕まえては絵を見せて同様の話をしたとしても、不思議ではない。車中での偶然の出会いとは、閉鎖的・個別的なものである。一方、不特定の人間にそれが開かれていることをも意味する。

ラストで、自身が絵の中に入っていくように男は闇に消えて

いく。弟が兄を見送つたように「私」はその目撃者となることで、男(弟)と同化を果たす。しかもこの時、兄弟の姿もまた同化する。そして、「私」の語りは男との一連のやりとりを語るものだった。覗きからくりという見世物において、語ることと見せることが一体のものならば、次に「私」の語りを聞き、その語りのレンズを通して一連の〈絵〉を見せられるのは他でもない読者である。こうして物語の枠は外へ外へとはみ出していき、虚実の境界は曖昧化していく。それこそがレンズの法則に貫かれたものでもあったことを再度想起しつつ、もうひとつの作品の検討に移ろう。

「ぼっけえ、きょうてえ」——語りの罫——

「ぼっけえ、きょうてえ」(以下、「ぼっけえ」と略す)は遊女「妾」⁽¹⁸⁾による一方的な語りだけで成り立ち、地の文も眼前の唯一の聞き手である客の内面も直接には記されない。その代わりに、冒頭の「きょうてえ夢を見る？」や「妾の身の上を聞きたいじゃて？」というように、客の言葉や反応は「妾」の言葉の中に見え隠れするように記される。小説の方法として、聞き手が語り手と対等に言葉を持たない形になっていること、これがまず、「押絵と旅する男」(以下、「押絵」と略す)との大枠での違いである。

この話法では、さしあたり読者に対して語り手の権力が最大限発揮できよう。しかし、これだけで聞き手に対しても同様の

関係になるとは限らない。例えば、聞き手の前で自滅していく語りというものもあり得る。ただこの物語では、最終的に聞き手の現実には侵蝕され、危機がふりかかる事態に至る。その程度は、「押絵」の「私」が目に見えないレンズをはめられたことで虚実の曖昧化が起きる、ものの見え方の変化といった認識のレベルとは異なる。もし兄弟の不可思議な関係に聞き手「私」が現実的に巻き込まれていたら、どのような状況が想定できるか。例えば、「私」が兄と入れ替わり絵の中に閉じ込められるといったことも原理的に可能である。現に弟自身は遠眼鏡で「さかさ」に見られることを極度に恐れていた。

常識の通用しない人生を歩んできた語り手。図らずもこれに向き合うことになった時、無防備で凡庸な聞き手ならびにそこを經由して物語に入っていく読者との間の力関係は、プロットによっていかに左右されるだろうか。幻想小説「押絵」との比較を通して、自覚的に恐怖小説として構成された「ぼっけえ」の企みを読み取りたい。

一 異形と幫助の因果関係

全ての発端となった、遊女の「身の上を聞きたい」という客の初発の欲望は、こうした関係における典型的な好奇心である。幾分かの同情心に根ざすかも知れないが、通常それは寝物語で済まされるような他人事で、客にとってその虚実など問題にはならなかったはずだ。しかし、「妾」が非現実的なまでに悲惨な

「身の上」話を語り続けた果てには、現実として「姉ちゃん」の姿が現れる。

一見、この語り手は「押絵」の語り手の男と対照的である。男が絵を先に見せてから、その兄の姿の由来を話したが、**「本当の身の上話を聞き度いとはおぼしめしませんかね。」**とまで相手に促したのに対し、「ぼっけえ」の「妾」は当初、相手に請われても自身の「身の上」を話すことにさえ積極的ではなかった。とりわけ「妾」が避けるのは姉の話題で、「それは勘弁してえな。」**「もう、姉ちゃんの話はやめようや。」**と度々中断の姿勢を見せる。

〈見える／見る〉から、その経緯について〈話す／聞く〉へと進む「押絵」に対して、「ぼっけえ」は〈話す／聞く〉から〈見える／見る〉へと進む点でも対照的だが、その着地点からすれば、「妾」が本当に話したくなかったとは考えにくい。客の〈聞きたい〉に対して〈話したくない〉と躊躇する姿勢を押し出すほど、語りは思わせぶりになり、逆に客の関心をむしろ煽ることになる。「押絵」の弟が兄を語るナイーヴさに比して、「ぼっけえ」の妹が姉を隠そうとする語りの性格は、一筋縄ではない。

「妾」の「身の上」話は、幼少時、極貧の村で村八分にされ、母の仕事である間引きを手伝っていたことから始まる。殺すことが人助けになるという、常識的な善悪の転倒を最初から運命づけられた彼女の生のありかたは、「優しゅうされると辛うて辛うてかなわん」「好いた男とだけはしとわない」といった転倒にも通じる。そこで「姿も普通でなかった」双子の「姉ちゃん」の

存在に初めて触れかけるものの、その話題はかわされ、自分もまた間引かれそうになった赤子の時の記憶にまで遡る。赤子の記憶として語られるということは、まだ「身の上」話を一種のつくり話として聞ける可能性——客にとつての退路——を残していたとも見えよう。しかしこの後、父による恒常的な強姦、さらに両親が実の兄妹であったという事実の吐露へと進み、結局、近親相姦が姉の異形性の根にあつたことが、暗に示される。いったんは「妾じゃやて、喋りとうないこともあるんよ。」と両親が流れ者となつた理由を伏せようとしておきながら、である。

つまり、一連の語りは姉の姿を隠しながら、同時に姉の異形の理由を先廻りして明かしていくものにもなつていた。もちろん、姉の正体をまだ知らない聞き手も初読の読者も、途中でこの話をそのように聞けるはずはないが、以上のように読めば、これは結果的に、押絵の由来を話していく弟の語りと同じ意味を持つことになる。

ただ、「押絵」における兄の異形性とは、弟が兄の恋を幫助し、その（成就）と引き換えに得た結果だつた。語りはその過去の経緯を単線的に辿っていくだけである。これに対して「ほっけえ」では、姉の恋は語りの只中で現在の聞き手に直接向かつており、それゆえ姉の「化け物」と見える異形性は、まず何よりも聞き手に対して隠されねばならなかつた。しかし同時に、妹が姉と肉体的に一つであるという異形性そのものが、姉の恋を妹が幫助できる／する理由となる。体を持たない姉の不自由さとそこから生じるルサンチマンが父親殺害や指輪窃盗といった

事態を既に引き起こしていた以上、そうした「悪意」「思いの念」が妹による幫助を引き出したことは容易に想像できる。その意味で「押絵」とは逆に、異形性はむしろ幫助の原因なのである。その正体の隠蔽が却つて相手の関心を引き出し、接近の契機をつくつたのなら、この幫助は異形という姉の現実と妹の語りによつて仕組まれた、より戦略的なものと言える。

二 虚実で括られる核心

さて、こうした共犯性からすると、「妾」の語りは冒頭から自覚的に姉の存在を顕在化させようとしていた、言い換えれば、その手前から姉の恋を妹は察知しており、最初から幫助は始動していたことになる。ただ、この企みが加速され、読者にも明らかになつていくのは、語りが*で二度にわたつて頻繁に区分けされる終結部とその手前、即ち、①姉への語りかけ ②客に「夢」として見せ、語る現実 ③その「夢」さえなかつたものとして迎える朝 と三段階で推移する箇所においてである。但し、①については、「頭と頭がくつついとるけん、妾と姉ちゃんは考えることが互いにわかる」と言う以上、姉との意思疎通に話し言葉が必要という前提がそもそも疑わしくなり、語る内容までも信頼できないものとなるかも知れない。が、今は、「考えること」の内実を読者に対して示すという技法上の必要性から、この疑念は脇に措くこととする。

姉に語りかける①の話題の中心は、小桃殺害に自分が及んだ

事実とその理由である。「妾」は小桃を「極楽に行かしてやりたかった」から、自身が「悪人」となって「地獄へ行く」ことを自ら選んだ、と語る。「お互いの望みをかなえるためには、これしかない」というこの理屈は、殺すことが人を救うという転倒した彼女の悲惨な運命により裏づけられ、正当化されるにとどまらず、聞き手の憐憫を充分誘いもするだろう。が、この憐憫はあくまでも好奇心と裏腹のものでしかない。結局、この時の客の「狸寝入り」はばれ(てい)るわけで、「妾」が客のそうした好奇心も先取りした上で姉への語りを聞かせたのなら、「妾」は悪意のない客の偽善を逆手にとり、姉との出会いに差し向けていったと読める。話した内容が嘘でなかったにしても、である。

それでも、続く②の最初で「妾」は、「そりゃあ旦那さんの夢じゃ、夢。妾は何にも喋つとらんよ。」と言い、①をなかつたことにする方へと誘いかけてもいた。にもかかわらず、与えられたこの言葉を無視したも同然に、「夢の話の続きを聞きたい」と客は言う。実はこの「夢」、それも「きょうてえ夢」という枠組みを最初に持ち出したのが客であったことは冒頭の語りで明らかで、「妾」はこの言葉を取り込み、語りの枠を作っていくのだった。

「妾」は、「とことん夢ということにしとつてくれるんなら」、「これは夢じゃ。覚めたら忘れてくれると思うて、妾は全部喋りようるんじゃ。」として姉の正体を見せ、父親殺害と指輪窃盗の背後に姉の意志があったことも明かす。「目え覚ました後は、このことは忘れるこつちゃ。」と言いながら同時に、姉の「悪意は物

凄しい」「思いの念は強い」と脅し、指輪を見せる件に端的に示されるように、これは客に対するダブルバインドであつて、彼はいずれをも受け容れられない。

そんな目えつぶらんと、ちゃんと見てやつてつかあさい。これは夢なんじゃけん。

現実として見せたものを殊更に「夢」の枠に括り込む強引さ。これは「夢」見る振りをしながら現実を聞いてしまった客の「狸寝入り」に対する報いとして見合っている。

さらに、再度眠ることを促し、次に客が起きた——実際は「寝られなかった」——③では、①の冒頭から②の最後までを全てなかつたことにする方へ「妾」は語り続けようとする。「髪？そりゃ当たり前でしょう」、「そりゃあ妾の歯でしょう。」「もう、朝つぱらから、ようまあそんな面白いことを。」と客の不審を度々はねのけ、ぎりぎりまで姉の存在を隠そうとする言葉を「妾」は発し続ける。

しかし、客にとつてはその虚実が留保されていたはずの姉妹の一体性は、指輪が口移しで受け渡されたことで、明白になる。いったん回収されようとした語りからこの現実を引き出したのは、「きぬぎぬの別れ」を求めた客自身の責任か、あるいは「必ず目をつぶつてつかあさいよ。」と言つておいて、姉の側に客を誘導した妹の意志か。「体無い分、思いの念は強い」姉の意志がそこに関与しているのか。語りによってこれらは判然としないが、いずれにせよそこに至る流れを推し進めた責を客は免れられない。

繰り返すが、①から③にかけての流れは、核心としての①で示された事実を、②で「夢」として外側から括り、さらにその外から③の〈覚醒〉によって内側の①②を括る、という重層をなす。「妾」は虚実の枠を二重に仕掛けたのである。この二度にわたる括り込みにより、現実が「夢」として抹消されるどころではない。「夢」で括られ、「夢」を括るこの構造こそが、その枠を与えてしまった客の側にむしろ責があることを浮上させるのである。

三 何が「きょうてえ」のか

元々、客と「妾」の語りの重みはあまりにも違う。冒頭には既に二人の現実の懸隔が表れている。

——きょうてえ夢を見る？

……夢ゆうて、何じゃったかのう。ああ、寝ようる時に見る、あれ。あれか。

なんと旦那さん、子供みてえじゃな。いやいや、笑いやしません。夢いうもんは、きょうてえものと決まっとりましよう。

妾？ 妾は……起きとる時に見るものだけで、充分きょうてえ思いをしてみましたけん、寝たら何も見ん。

妾の夢は真っ黒け。ただ暗いだけですわ。自分すら出て来ん。「きょうてえ」現実のみを生きてきた「妾」には、客の「きょうてえ夢」などというものはいわば戯言で、彼女に夢と現実の区分けはない。彼女には現実だけがある。将来の行先として想

定する「地獄」さえも現実の延長であり、対立項ではない。しかし、姉のことも含め、それらをいかに語るかは彼女に一任されている。語ることのみが彼女の自由であり、彼女の持ち得るほどんど唯一の力である。

遊女の語りには、客と共に読者もまた幾分かの同情をもつてつき合ってきたに違いない。しかし、あまりの過酷さゆえに、それがどこまでも怖いもの見たさと表裏であることは、何よりも「ぼっつけえ、きょうてえ」という表題が先取りしてしまっている。「妾」の用いる岡山の言葉でこう表現される時、語りの内容は既に「妾」自身によって対象化されており、この表題が最初から据えられている以上、語りを純粹に哀話としてのみ聞くことは難しい⁽¹⁸⁾。しかも同時に、表題が最初から〈怖さ〉を前面に押し出しているとは、逆にそのような好奇心のレベルを突き抜けた先にある何かこそが、〈怖さ〉の核になる、ということでもある。では、それは何か。

不幸を背負う弱者の遊女に対して、憐れみと好奇の念を募らせていく客。この最初の優劣関係が逆転し、客が自己責任で語りの重層構造の只中に吸引されていく、という展開に、私達はおののくのである。それは読者である私達もまた、客と同様のスタンスで「身の上」話を聞いてきたからではないのか。真に怖いのは、「妾」の悲惨な「身の上」でも、小桃の死に至る事情でも、姉のグロテスクな異形性でもない。自身の安全な位置を疑わなかった結果としての陥穽、自明と思ひ込んでいた優劣の反転こそ、この物語最大の恐怖がある。「押絵」には、人を見下げる

視線も人を陥れようとするひそかな企みも存在しなかった。

最後に、指輪について触れよう。遊女達の搾取の象徴である「お内儀さんの金剛石の指輪」は、誰よりもその存在を封じられてきた姉の所有に転ずる。この移行もまた逆転の前兆であろうか。そして、この指輪はここまでの語りの一切を虚実の曖昧さにとどめておくことを許さない。「押絵」の遠眼鏡が現実／非現実的感覚の間の絶えざる往来を覗く人に許す媒体であったとすれば、指輪は語りの重層構造の中心に鎮座し、現実へ向けての求心力を保ち続ける。その意味で、二つの小道具の性格は対照的であるとも言える。

これに関わって、再度冒頭の問題提起に戻れば、「押絵」では虚実が反転するレンズの法則を自覚的に弟に応用させるという方法で、恋の補助のありかた・恋の〈成就〉へ向かう事情の中に、虚実の転換が組み込まれていた。一方、「ぼっけえ」は、「妾」の語りそのもので客を虚実の狭間に向かわせるが、そのいずれも客は主体的に選択できない。「夢」という枠組みを口実として、逃れられない現実へと追い込んでいく逆説性に、この語りの特質があった。

《註》

- (1) 松山巖『乱歩と東京』(一九八四・二)、PARCO出版、後、ちくま学芸文庫等が頻繁に参照された。
- (2) 宮本和歌子「泉鏡花「革靴の怪」と江戸川乱歩「押絵と旅する男」」『京都大学国文学論叢』二九、二〇一三・三
- (3) 浜田雄介「江戸川乱歩「押絵と旅する男」―レンズ仕掛けの「語り」―」『国文学 解釈と鑑賞』五六―四、一九九一・四
- (4) 一例として信時哲郎「乱歩の浅草／浅草の乱歩―「押絵と旅する男」論―」(『山手国文論攷』一七、一九九六・五)では、この雰囲気について「現空間と異次元空間との境目を曖昧なままにしておけるので、最後まで私を夢か現実か判断のつかない不安定な宙吊り状態に留めておくことに成功しているのだとも言える。」と述べている。
- (5) 武田信明「眼のレッスン―江戸川乱歩「押絵と旅する男」論―」『島大国文』二二、一九九三・三
- (6) 平野嘉彦「ホフマンと乱歩 人形と光学器械のエロス」二〇〇七・二、みすず書房
- (7) 片岡あい「江戸川乱歩「押絵と旅する男」論―閉じ込められた隙間―」『あいち国文』六、二〇一一・九
- (8) 註(3)浜田氏は「私」の語り部分について、時間と空間の相関性を示唆している。
- (9) 林淑美「見るということ、あるいは高さということ―」『ある崖上の感情』と「押絵と旅する男」をめぐって―』『立正大学国語国文』三一、一九九五・三
- (10) 板垣俊一「江戸期視覚文化の創造と歴史的展開」第五章 近代の(へ)ぞきからくり』二〇一二・二二、三弥井書店
- (11) 註(7)に同じ。
- (12) 乱歩が『好色五人女』を読んだ時期は一九五一年とされる(註(7)片岡氏による)。八百屋お七の話そのものには何通りかのバージョンがあるが、ひとまずここでは通俗的に流布するものを念頭においている。

(13) 丹羽みさと「雲を凌ぐ―「押絵と旅する男」と浅草十二階―」『大衆文化』創刊準備号、二〇〇八・三(立教大学江戸川乱歩記念大衆文化研究センター)

(14) 註(5) 武田氏はこの「苦悶の相」を次のように説明している。

押絵の中では、異なった二つの時間体系が、未だ激しくせめぎあっているのであり、莫大なエネルギーを費やして試みられた越境の運動は、未だ終わることを知らないのである。兄は、恋する娘と共にいる至福を獲得することと引き換えに、この激しい時のひずみを肉体的苦痛として甘受し続けている。

(15) 長谷川達哉『押絵と旅する男』についての覚え書き」(『国文学解釈と鑑賞』五九―一二、一九九四・一二)では、むしろ「老人の語り」と「私」の語りとの対照」に着目している。

(16) 註(4) 信時氏。氏は遠眼鏡を「(共通感覚を補強する装置)」と位置づける。

(17) 以上、註(10)板垣氏。

(18) 木村功「土俗系ホラーの問題領域―岩井志麻子における「オカヤマ」の表象―」(『柳廣孝・吉田司雄編著『ホラー・ジャパネスクの現在』二〇〇五・一一、青弓社)では、「脳内岡山界でホラー小説を書く」(『東雅夫編『ホラー・ジャパネスクを語る』二〇〇三・六、双葉社)での東氏の指摘を踏まえ、「岩井のテクストは、中央発信型のホラー・ジャパネスクに装置された他所者の「好奇のまなざし」と共犯関係にある。」と述べている。

・ 傍線は木村による。「…」は中略を示す。

受付日 二〇一八年五月一日

受理日 二〇一八年六月一二日

所属 学術教養センター

