

着色写真の夢

——都市伝説としての「押絵と旅する男」

小川直美

1 「語られない」十二階

江戸川乱歩の「探偵小説四十年」の中、一九二九年（昭和四年）の記述には、「生きるとは妥協すること」とタイトルが付けられている。^①乱歩がその直前の一九二七年から十四ヶ月間、筆を断つて放浪生活を送ったことは良く知られている。一九二八年七月、ようやく「陰獣」を書くが、再び翌年一月の「芋虫」まで筆を執っていない。乱歩自身は「作品についての羞恥、自己嫌悪、人間憎悪に陥り」とこの時期のことを説明しているが、乱歩の休筆とその後の彼の作風の変質については早くから、

江戸川乱歩の作品の系列をたどってみると、はじめの数年間
は「推理、奇知、逆説ないしアイロニーの理知的小説」、大正
末年ごろから「幻想、怪奇、恐怖ないしペース」の情感的小

説がいちじるしく増え、昭和四年を境にして、両者をミックスして通俗化したような大衆チャンバラ読み物に転じ、戦後はふたたび初期の理知的小説に立ち戻った、というような主要傾向がうかがえる。^②

というように、「昭和四年を境にして」「通俗化した」との観点からその変質をたどろうとする論が多く見られた。そこには前掲タイトル「生きるとは妥協すること」やよく知られる「新青年が私を駄目にした」^③という乱歩自身の言葉が多分に影響していると思われるが、近年の再検討の中で、「ナンセンスを打ち出したモダンな雑誌としての『新青年』と乱歩の休筆は無関係ではない」^④とする鈴木貞美氏などの論考が重ねられてきた。

はたしてこの時期、乱歩に変質はあったのだろうか。そして、「生きるとは妥協すること」という乱歩の言葉にはどのような意味

が込められているのだろうか。

一九二九年六月の「押絵と旅する男」について乱歩自身は、「この話は昭和二年の放浪中魚津へ蟹気楼を見に行ったのがもとになって心に浮かんできたもの」と説明している。この作品が休筆期間中に着想されたということ、さらにはこれが実質的に「新青年」に発表した最後の小説となる点でも興味深い。現在、この小説で最も注目されているのは、その「視覚的トリック」の多用だろう。

すでに指摘されているように、この作品には乱歩の幼少時からの鏡、レンズへの嗜好が色濃く現れている。冒頭で汽車の中の「私の体験が「不可思議な大気のレンズ仕掛け」を通してみた「着色映画の夢」と表現されているのを始めとして、「私」が魚津まで見物にかけた蟹気楼も「乳色のフェルムの表面に墨汁をたらして、それが自然にジワ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」とやはり映画のイメージによって語られる。その他、「変形レンズ」「顕微鏡」と次々に駆使される比喩のどれもが、当時最新の装置による視覚的トリックであることがわかる。

ところで、この視覚的トリックは決して無秩序に並べられているわけではない。

「押絵と旅する男」は、十二階開設当時と、その塔が関東大震

災によって崩壊し、取りこわされてしまった後との、この二つの時代を重ねる叙述で成立している。

(松山蔵「乱歩と東京」一九八四・十二 パルコ出版)

「押絵と旅する男」は重層的な語りの操作によって、日清戦争当時という時間的に隔たった古めかしい世界を再現する物語であった、と言えるだろう。

(浜田雄介「押絵と旅する男」一九九一・三

「国文学 解釈と鑑賞」)

と指摘されている「入れ子」型構造の内部では、「明治二八年」という「三十年以上も昔」に、「新しがり屋」で「当時としては飛びきりハイカラな」洋服に身を包んだ男が、「手に入れて間もない」舶来の遠目鏡で、「その頃の浅草公園」でもありきたりの、つまり当時としても既に流行遅れの視覚的トリックであった覗きからくりの、その中でも古風な八百屋お七の押し絵に心を奪われていく物語が展開する。そこでは、「遠目鏡」によって発見される「覗きからくり」という、二つの道具を中心にした新旧の視覚的トリックが明確に対比され、しかも「新しがり屋」の兄は押し絵という古い視覚の世界へ取り込まれてしまうのである。

さらに言えば、そのことを語る「男」は兄とは対照的に「遠目鏡」にも、また十二階そのものにもうさん臭さを感じており、兄の

ハイカラ振りの危うさが暗示されている。

一方、この物語を聞かされている「私」はかつては蛤によって引き起こされると信じられていた、覗きからくりよりもさらに古風な視覚的トリックである蟹気楼を見にいった帰りのことである。その「私」は、蟹気楼という視覚的トリックを映画という新しい比喻で表現することができる。また、「男」の洋服（それはかつては「とびきりハイカラ」であった「兄」と同様のものである）を「非常に古風」な、「色あせた写真でしか見ることができない」代物であると判断することも「私」には可能である。なぜならそれはどちらも「私」自身の体験であり、「私」の判断によって表現することができるからだ。

ところが注目すべきことには、「三十年以上昔」の過去の語り手である「男」の言葉には、映画を始めとする最新の視覚的トリックは入り込まないし、「私」は「男」の持ち物に対しては「古風」という評言を加えることは許されているが、十二階のあった当時についてさしはさむ言葉を一切もっていない。「私」は「男」の語る物語の内部に対しては、〈部外者〉として、語られることをただ聞くしかない存在なのである。そのことは、「男」が「私」に言う、次の言葉に端的に示されている。

あなたは、十二階へ御昇りなすつたことがおありですか。ア、

おありなさらない。それは残念ですね。あれは一体どこの魔法使が建てましたものか、実に途方もない、変てこれんな代物でございましたよ。

この言葉が示すとおり、「私」にとつて十二階は体験したことのない過去のものであり、それゆえ、過去の語り手である「男」の言葉にはただ耳を傾けるしかないのである。

関東大震災後の〈復興〉ブームの中、東京への流入者が激増したことはよく知られているが、「私」がそのような都市流入者であるかどうかは分からない。ただ多くの東京在住者にとつてと同様、十二階が既に存在しないことは余りに当然の事実であったろう。しかしながら、関東大震災は一九二三年、つまり「押絵と旅する男」が発表された一九二九年から見ればわずか六年前のことではない。

急激に進む復興の中で、六年前の大惨事が東京在住者ばかりでなく、当時の大部分の読者にとって、薄れつつある記憶であると同時に、何かのきっかけによって鮮明に思い出されるものであったことも間違いない。

そのような意味で、当時の読者にとつて、かつて存在した十二階について語ることは、逆に十二階が消滅したことを思い出すことでもあったろう。

松山巖氏が指摘するように、この作品には関東大震災によって崩

壊した十二階のイメージが色濃く投影されている。ところが奇妙なことに、失われた十二階について語りながら、「押絵と旅する男」の中では関東大震災という言葉も含めて、十二階の崩壊について一切語られることはないのである。

だとすれば、「男」によって語られる押絵の来歴は、実は「男」によって「語られない」物語をその外側の持っているということになる。しかも、その外側の物語が、一九二九年当時の読者にとつて周知のことであつたとすれば、「語られない」物語は作品にとつてどのような意味を持つのだろうか。語られなかった十二階のイメージについて以下検討していきたい。

2 十二階のイメージ

関東大震災を境にして、東京が大きく変化したこと、そしてそれが一方でモダンともてはやされ、一方で古き良き時代が失われたと嘆かれましたことは既に多く語られている通りだ。

「押絵と旅する男」発表の翌年に当る一九三〇年三月の「中央公論」、「浅草・余りに浅草的な」の冒頭で、武田麟太郎は次のように書いている。

ぼくの浅草に十二階はない。人が浅草についておしゃべりをする時、彼は必ず十二階を云ふ。描き出す。追憶する。ぼくたち

にその幻影を強ひる。だが、浅草へ来て見給へ。そんなものゝあともかたちも（中略）——とにかく、そんなものは見当らないのだ。ぼくは十二階のない浅草を語りたい。

ここで彼の言う「人」と「ぼくたち」が、当時の東京在住者を二種に分ける一つの鍵としての十二階のありようを端的に語っている。武田麟太郎は一九二六年（大正十五年）三月に三高を卒業して上京、四月に東京帝大に入学している。従つて、「押絵と旅する男」の語り手「私」よりさらに明確に関東大震災後の上京者であり、十二階を知らない。だからこそ十二階について語ることに、即ち震災前の東京を語ることへの反発から彼は論を始めるのである。そしてそれは、逆に十二階が当時にあつてもなお浅草と関東大震災の象徴的存在として人々の記憶に残っていたことを示している。

ところで武田麟太郎は続けて「ぼくの知つてゐる慶応大学の学生」が「何とはなしにこわい上にユスラレル」と言ったことをひいて、「こゝは下層民の歓楽場だ」と述べている。「左翼的言辞」を使用する「野師^{テキヤ}」などの記述と並べて、彼は「地震後、再建を許されなかった」「千束町の銘酒屋」の後にそこで繁盛する売春婦の実態にも言及している。ここで武田の言う「千束町の銘酒屋」とは、いわゆる「十二階下」のことである。十二階下は震災後、十二階とともに消滅した私娼窟であつた。

「新潮」一九二二年（大正元年）八月号には「都会印象記其六」として「浅草（一）——十二階下——」が掲載されている。そこに描かれる「浅草公園付近一体の空気は、道徳的に糜爛して、——それは、恰かも都会の真中を流れる河の水の、汚れて濁つておどんだ」ようでありながら「其所では鋭い道徳の眼も、人間の羞恥も、全く深く鎮されて、唯、肉体の感覚のみが、自由に、安らかに、のびのびと眼を醒まして来る」といった描写や、筆者を誘う女の姿は、武田が十八年後に記したものと何ほども変わらない。また、今東光の『十二階崩壊』には第六次新潮創刊（一九二二年二月）直前、無頼な日々を送る彼の姿が描かれているが、その中にも「俺はどうもあの十二階下つところは不潔で好きでなかったな」などと場末の売春地帯としての十二階下があらわれる。

こういった一連の浅草十二階下のイメージは、一九二二年二月から「中央公論」に連載され、同年末に単行本が出た、松崎天民（市郎）の『偏落の女』に負うところが大きかったようだが、江戸時代の矢場から続く私娼窟としての十二階下のイメージは、かなり早くから定着していたと言つてよいだろう。

ところが、「押絵と旅する男」では「男」は「父親につれられて」十二階に行ったと語り、今東光も「僕は九歳の時、両親に連れられて浅草に行き、有名な十二階に昇つたが、ちっとも面白くなかった。

その上、芸者の写真が飾つてあるのに憤然とした母親は、一刻も早く出ましよう外へ飛びだし、花屋敷などへ行った」と述べている。今東光は一八九八年生まれだから、単純に計算すれば一九〇七年ということになるが、何にしても建築当初の十二階は家族連れが見晴らしを楽しむような、言わば健全な歓楽施設であつたことが分かる。その一方で、「男」は「なんだか気味が悪い様に思ひました」と言い、『十二階崩壊』にも「どろんと澱んだ池水によつきりと黒い影を落した十二階の建物は、まるで悪魔の片脚みたいな感じで、頭からぎゅつと抑えつけて来るようだ。」「あの十二階にや開かずの窓つてのがあつてな。それをあの辺の妓共は気味悪がつてんだ。」という記述があり、その下に十二階下という「魔窟」をひかえた十二階は、ある種独特な印象を持たれていたことがわかる。

このように見ていくと、十二階建築当初を舞台にしている「押絵と旅する男」の中で、一九二九年当時の読者が周知でありながら描かれなかったもう一つのものに十二階下の「魔窟」があつたことがわかる。そして、十二階そのものも十二階下という「魔窟」も、関東大震災による凄惨な情景のイメージに直結するものであつた。以下、関東大震災における十二階について、検証したい。

3 関東大震災と十二階

宮武外骨の『震災畫報』^⑤によれば、関東大震災当時、丸の内に近い麹町、麻布、赤坂あたりでは号外が出されたが、彼の住む上野まで来ず、四日朝に三日発行の「大阪日日新聞」がもたらされると人々は先を争って読んだという。その錯綜した事情の中で、報道はどのようになされたのだろうか。「東京日日新聞」九月一日号外では、「本日前十一時五十五分、伊豆大島の東海底に地震があつたため、東京府下及び神奈川、千葉、静岡各県に大地震あり、震幅四寸、市内は本所、浅草、深川等の低地最もはなはだしく、家屋の倒壊、死傷無数、火災各所に起り、その主なるところ、左のごとし。」と述べ、「浅草玉姬町、帝大内にも出火あり、浅草の十二階も倒壊した。」と十二階にも言及している。さらに、「大阪毎日新聞」九月一日号外も「浅草十二階倒壊」という見出しで、東京市の火災は二八ヶ所に上り、午後十時現在も燃えさかっていると報じて、「東京では正午、浅草の十二階が倒れ、その他に多数の建物が倒れ、死傷者数限りもない。」と十二階の惨状について特筆している。本所などとならび、浅草近辺は特に被害が大きかったが、「大阪毎日新聞」九月五日号外は浅草について「浅草観音、浅草専売支局を除く他全焼」として、焼失した主な建物の一つに十二階を上げている。

被服廠跡の大惨事を始めとして、関東大震災ではその被害の象徴的な場所として取りあげられるものがいくつかあるが、新聞の十二階に対する扱い方を見ると、十二階もその一つであつたことが分かる。

『震災畫報』には、「被服廠施米のやうに骨をくれ」などの川柳とともに「もとこ、に在つたと話す十二階」という句が紹介されているが、浅草の象徴的存在であつた十二階の崩壊は、あつたものがない、という強い欠落感を人々に与えたであろうことは想像に難くない。ただし、十二階は関東大震災時に全壊したのではなかつた。震災時に八階目から折れて崩壊した十二階は、震災から二十三日目に陸軍工兵隊によって取りこわされたのである。

「中央新聞」九月二十三日号には「その昔『上る凌雲閣十二階、見下ろすパノラマ館かいな』等と唄われ東都の一名物が、無残にもここに消えて仕舞う記憶を刻印されるのである。」との記事がみられる。「中央新聞」が伝える十二階の来歴によると、「閣の下に十二階劇場なるものが建設されて、旧劇や喜劇で客を呼んでゐた。十二階が成つた当時、丸木利陽が上野竹の台で東都百美人の写真を陳列したが、閉会後に十二階にてこれを継承し、災厄まで出陳してあつた」とあり、今東光の幼時の記憶に対応する。さらに興味深いのは、「殊にこの十二階の下には妖女の魔窟が割拠し、十二階下といへば

浅草公園の悪辣なる白首の代表的なるものが集中してゐた。十二階下の妖女には多く文身いんげんの女がゐて、強賊稲葉小僧の情婦紫羽織の何とかいふ女もこの魔窟まくにゐた。従つて今日でも十二階下の女といへば、直ちに魔女として通つてゐたが、十二階爆破とともにこれらの名も消滅して仕舞つた訳である。」と十二階下の魔窟についても触れていることだ。この時点では、十二階と十二階下のイメージが不即不離なものとして、一般に浸透していたことが理解される。

ところで、十二階が震災の象徴的存在の一つとして取り上げられた理由はどこにあるのだろうか。もちろん、その知名度や被害の大きさもあつただろうが、廃墟に残骸をさらす十二階の姿が、まさに視覚的象徴として見る者に訴える強い力をもつていたことがその大きな理由であつた。そのことは、その後のマスコミの写真の扱い方に端的に示されている。

震災後、多くの新聞、雑誌が競つて「震災特集号」を発行したことは『乱歩と東京』ですでに指摘されているが、それらは災害の大きさを訴える手段として写真を多用し、そのなかでも十二階は扱われる頻度が高かつた。例えば、報知新聞『大正大震災写真帖』（九月十六日発行）では崩壊した十二階の写真が表紙を飾っている。また、「押絵と旅する男」が掲載された当の「新青年」でも、一九二三年十月の「大震災記念号」の扉絵に報知新聞のものと同じ写真を

使つていたのである。

『震災畫報』は、「発売頒布を禁止された新聞」として十数紙に発売禁止令が出されたことを報じ、「多くは本所被服廠跡の焼屍体を写真版にして出したがためであつた」としている。外骨は九月七日に発動された治安維持法との関係にも言及していくのだが、そのことは一方では、当時の人々に写真がどれ程の影響力を持っていたかを示すものとして見ることもできるだろう。

ところで、震災特集号の中の一冊、「中央公論」十月号では矢田挿雲が「灰塵に帰して了つた江戸名所」という一文を寄せている。その中で挿雲は

九階から折れて千束町へ落下した凌雲閣も旧東京の一名物であつた。(中略)二七年(明治・引用者注)の地震後内外から帯鉄を巻き鉄條を以つて緊縛したのでどんな地震にも大丈夫と思はれて居たのに、今度は挫折して十二階劇場の俳優全部と見物の多くを殺した。折れた十二階は絵ハガキにして今坊間で売つてゐるが、その残骸は震災数日後工兵隊の手で爆破された。

と述べている。十二階そのものの被害も甚大であつたが、十二階が落下した千束町、つまり十二階下の被害もかなりであつたことは想像に難くない。だが、私娼窟である十二階下の被害については大抵に報道されることはなかつた。しかし先にみたように一般的に

認知されていた暗部としての十二階下の惨劇は、人々の記憶には語られなかった事実として残っていったはずだ。

そして、何より興味を引くのは、折れた十二階が「絵ハガキ」として売られていたということである。

再び「震災畫報」に戻ると、「はきよせ」と題したコラムで宮武外骨は、「出来たともく、八枚一組といふ無裁断の一枚物が、震後十日過ぎから二十日頃までに、安政度の鯨絵同様、何百種といふほど出来た、いづれも大概同じ焼跡の写真ばかり」とその粗製乱造ぶりを皮肉っているが、かなり早い時期から、震災の惨状を伝える手段として絵葉書が販売されていたことは注目すべきだろう。

こういった震災の惨状を伝える絵葉書は、当時どのようにして扱われたのだろうか。『絵はがきが語る関東大震災』（木村松夫・石井敏夫 一九九〇・八 柘植書房）には当時の思い出を語る震災体験者の証言がいくつも集められているが、従来から絵はがきを発行していた版元が発行したのから、「日本福音ルーテル博多協会」が「同胞救済」を目的にしたものまで多岐にわたっていたことが示されている。さらには「週刊読売」一九八〇・九・一四号で紹介された「ミツワコレクション」の絵葉書には、「東京震災記念事業協会」発行と記されたものも収められており、震災絵葉書が一種のブームとなっていたことが分かる。

そしてそれらの絵葉書が、「浅草の仲見世の裏手とか、下谷の池の端通りを左に入ったところ」の「ちよつといかがわしいような」店で売っていたという証言も『絵はがきが語る関東大震災』に紹介されている。そのことから、震災絵葉書そのものが当時ある種うさん臭いものと見做されていたことが理解される。

『絵はがきが語る関東大震災』で木村松夫氏は次のように当時の状況を説明している。

まさに、震災が首都を見舞ったこの時期とは、日本における写真の歴史の転換点にあったのである。（中略）だが、そこには、写真と報道をめぐってエア・ポケットのような空洞が開いていた。崩壊した東京のと真ん中に放り出された人びとは、破壊の全貌がどうであるのかを一刻も早く知りたがっていたにちがいない。東京に家族や知人を持つ地方の人びとは、震災による被害がどのようなものであるか、それこそ東京に飛んできてこの目で確かめたい衝動にかられていたことだろう。あるいは、かつて東京に出かけたことのある人びとは、自分が遊んだ浅草や銀座の町並みがどのように変貌してしまったのか、しきりに関心を寄せたことだろう。こうした世間の人びとの要求にもっとも早く、そして何よりももっとも手軽な方法で応えたのは何だったのだろうか。

ここに、粗製乱造ではあっても震災絵はがきや生の写真がいち早く巷間に広まった秘密がある。

ある種の恐いもの見たさの心理と、自分がかつて見た、あるいは写真などで知っていたものの現状を確認したいという思いとがそこには働いている。

死体があからさまに見えるわけではなく惨状を見るものに伝え、しかもそのかつてあった姿を誰もが容易に思い浮かべられることで惨状が一層明確に伝わる、そういう対象として、十二階はまさにうってつけのものであった。しかも、以前から十二階や十二階下が持っていた一種のうさん臭さが、大震災に一層のまがましいイメージを加えることにもなって、十二階は震災の象徴としての位置を明確にするのである。

ところで、木村氏は『震災畫報』に掲載された「絵葉書は少し火を書き煙を書き」という川柳を引いて、炎と煙を筆で書き込み、よりリアルな情景を作り出した当時の着色写真の技法に触れている。当時勃興しつつあった日本の写真ジャーナリズムが、よりリアルに震災の状況を伝えようとした一つの手段として震災絵葉書があったのだが、着色写真という方法は、本物を伝えるという本来の目的から、微妙に逸脱している。そこでは「本物以上にリアルな」世界が繰り上げられるのである。

松山巖氏は『乱歩と東京』の中で十二階を計画、設計したのが写真家たちであったことを指摘し、次の様にいう。

写真は、十二階の魅力である幻惑性や窺視性をもち、撮られた場にいらないものにさえ疑似的な体験を与える。それどころか、撮られた写真の世界の方が、現実の世界より、現実味をもって見えることを彼らは知っていた。

それは、まさに震災絵葉書にも当てはまる、「リアル」が現実を越える着色写真の世界なのである。そこでは、現実にあったことがあまいな輪郭の中で再生され、微妙にずれたまま一人歩きしていくことになる。

このようにみてくれば、乱歩が「押絵と旅する男」のなかで視覚的トリックを多用したことが、ただ彼の嗜好性のみよるものではないことは明らかだろう。乱歩は新旧二種の視覚的トリックの比喻を駆使して、十二階を知らない「私」には入り込めないかつてあった時代を再現して見せるのである。しかも現実には、絵葉書やグラフィックによって、直接十二階を知らない者にも、崩壊した十二階の姿は強く印象に残り、誰もが知っていて、あえて書かれなかった十二階の暗い来歴がまさに視覚的イメージとして「押絵と旅する男」の中に色濃く投影していることも見てきたとおりである。では、「押絵と旅する男」のなかであえて語られなかった外側の

物語には、どのような意味があるのだろうか。

4 都市伝説としての十二階

笠井潔氏は「密室という外部装置」^⑩で「二銭銅貨」の主人公のうさん臭さを、真実を「語らない」という「語り」によって「私は私の真実を『語らなければならぬ』という近代的了解から逸脱」しているところから生じると述べている。ここで笠井氏が指摘する「真実」とは、自分が犯人であることをあえて「語らない」こと、つまり、主人公内部の真実である。では、「押絵と旅する男」における十二階のように、語られない真実が作者と読者の両方で共有されるものであるとしたらそれはどのような意味を持つのだろうか。

笠井氏はまた「虫」の主人公を例にあげて「乱歩の主人公たちが都会の雑踏を偏愛するのは、そこで『何者でもない私』が典型的に体験され得るからだ。」とし、W・ベンヤミンを援用して「群衆の時代としての大衆社会とは、いわば、リンチとデッチあげの時代である。あるいは、法と理性の客観性が信じられていた古典的市民社会に対し、恣意性の暴力としての流言飛語が物質力として君臨する時代である。」として、市民社会内に安住することを拒む存在としての「探偵」の発生に触れている。日本における一九二〇年代後半は、まさに大衆社会の存在が文学の上でも明白になった時代であり、

事実乱歩自身、円本ブームの中で高額の収入を得ている。

高橋世織氏は、「人間椅子」を例に挙げ、やはりベンヤミンに触れていかにして椅子が都市を「漂流」することが可能であったかを時代に即して述べているが、^⑪様々な物質的な潤沢さにもかかわらず、当時の人々にとつて、震災後の大衆社会は決して安定できる社会とはいいい切れなかったはずだ。

震災時における流言飛語による朝鮮人等の虐殺を例にあげるまでもなく、当時の東京では笠井氏の述べる恣意性の暴力が次々に行われ、また治安維持法によって「語られない」けれど周知のことである「真実」が蔓延していくことになる。それをおおって華やかなモダンが繰り広げられ、消費社会としての大衆社会が持てはやされていたのが一九二〇年代後半であった。笠井氏の指摘する「病的な」都市の雑踏こそが大量で急激な流入者を抱え、当然知っているはずのことさえもがその輪郭をあいまいにしていって東京の姿であり、「何者でもない私」が存在するところこそ、「語られないこと」をめぐるあいまいでうさん臭い伝説の成立が可能となる。

大月隆寛氏は「これだけは確かである、といいい得るような最も濃密であるはずの意味の領域がなしくずしに矮小化され、意識の昏がりに織り込まれていく過程も含めて、日常の意味世界は「都市」に浸され続ける。」^⑫とし、都市に住む人々のためのある種の「説明」

として「都市伝説」の存在を示しているが、この説明は当時の十二階についても有効であるように思われる。十二階とは、当時にあつての不安の象徴であり、だからこそ乱歩はあえて作品の中で語らなかつたのではないか。「押絵と旅する男」の「私」は「男」のことが気になり、恐ろしくなる。そして「その男がいとわしく、恐ろしければこそ」「男」に近づいていく。同じように、誰もが知つていて当然語られるはずのことが語られないことは、読者に一種不安定な感情を与えるものである。

十二階の末路を誰もが知つていながら、しかもそれが余りにも陰惨であるため、それだからこそあえて十二階の末路を語らないことで、物語の外側に繰り広げられる惨劇のイメージが一層作品世界の闇を深め、読者に「語られたこと」以上に陰惨なイメージを作り出すことさえ可能であつたと考えられる。乱歩によつて「押絵と旅する男」で「語られなかつたもの」には、実はしたたかな計算が働いていたのではないか。

さらにいえば、その計算は十二階の惨劇に留まるものだったのだろうか。

「押絵と旅する男」には「当時は珍しかった」「何とも言えない、毒々しい、血みどろの」「戦争の油絵」が十二階の壁にかかつていたことが記されている。そこで示される戦争絵画は、日清戦争とい

う過去の出来事であると同時に、当時の読者にとっては、中国大陸で進められる戦いの暗い近未来の姿ではなかつただろうか。助川徳是氏が指摘するように、「絵と現実とを自在に往復するドッペルゲンガーの夢が、この幻想と恐怖の柱になつている」とすれば、それは「男」の身の上に留まらない、さらに大きな惨劇の予感として考えられる。そういった世間一般に広がる不安のイメージを乱歩はいち早く作品に取り込んだのではないだろうか。

そしてそれはやがてやってくる時代への人々の予感に結び付くものであると同時に、更には言えば時代の中の乱歩自身の身の処し方に係わつてくるものでもあつた。

乱歩の休筆と「生きることは妥協すること」という一九二九年の自分に対して与えたタイトルについて考えれば、「語られなかつたもの」は十二階という過去の伝説には留まらないのではないだろうか。「書いてはまずいこと」を書かない作家として生きていくことになる自分自身に対して、その時代との係わり方を乱歩はあえて「妥協」と評したのではないか。一九二九年という時代の中で、乱歩自身の感じていた、そして語られないまま誰もが感じていた不安がその言葉に込められているように思える。

先にあげた鈴木貞美氏の「モダンな雑誌としての『新青年』」と乱歩の決別、という論によつて考えれば、乱歩が背を向けたのは、

はたしてモダンとしての都市だけであつたのだろうか。闇を闇として認めることさえも許さない、不自由な世界の到来の子感の中で、彼はあえて闇の存在にこだわることで自らの作品世界を形作るうとしたのではないか。「押絵と旅する男」において乱歩の語らなかつたこと、それはやがて語ることを許されなくなっていく闇をどのようにして表現していくかの乱歩なりの模索であつたかもしれない。

注

- ① 本文中、江戸川乱歩の文章の引用は全て、『江戸川乱歩推理文庫』(一九八七～一九八八講談社)によつた。
- ② 大内茂男「乱歩文学の本質」(『大衆文学研究』一九六五・十二)
- ③ 江戸川乱歩「夢と真実」
- ④ 「乱歩と新青年」(『ユリイカ』一九八七・五)
- ⑤ 小森陽一「押絵と旅する男」解説(『短編の愉楽2』一九九〇・二二有精堂)
- ⑥ 助川徳是「江戸川乱歩——『押絵と旅する男』を視座として」(『国文学解釈と鑑賞』一九七九・九)他
- ⑦ 前出「乱歩と東京」
- ⑧ 一九七八年一月 中央公論社
- ⑨ 『宮武外骨著作集』第三卷(一九八八・八 河出書房新社)
- ⑩ 『物語のウロボロス』(一九八八・五 筑摩書房)
- ⑪ 「現代文学における幻想小説の系譜」(『国文学』一九九一・三)
- ⑫ 注⑥に同じ
- ⑬ 「『都市』とフォークロア」「消えるヒッチハイカー」(一九八八・十)