

眼のレッスン

——江戸川乱歩「押絵と旅する男」論——

武田 信明

(1)

江戸川乱歩の「押絵と旅する男」(『新青年』昭4・6)は、テクストの至福を生きている。それは、この作品が数ある乱歩の代表作の中でも、幻想小説の逸品として、とりわけ高い評価が与えられ、これまで多くのオマージュが捧げられてきたことのみを意味するのではない。周知のように、乱歩は幾つかの特徴的なモチーフを繰り返して繰り返し書き続けた小説家である。しかし惜しむべきことに、決してそれらの反復が作品ごとに、常に微妙な差異を産出し続け、その晩年に到るまで常に新たな相貌を見せ続けたというわけではない。「押絵と旅する男」も、レンズ嗜好、人形愛、二重身、あるいは、そそり立つ塔と、一面では、きわめて常套的なモチーフが扱われているに過ぎないとも言えるのである。無論やや視点を異にして、入れ子型になった語りの構造や作品空間としての浅草の特殊性を指摘してみても、事態はさして変わるわけではない。にもかかわらず、まぎれもなく「押絵と旅する男」

は、美しい作品なのである。つまり、こういうことだ。別段目新しい事件が起こっているわけでもなく、また斬新な方法が試みられているというわけでもない。見覚えのあるモチーフがまたしても呼び集められているだけであるにもかかわらず、それらが僥倖とでも呼ぶべき一回限りの布置をとることで、モチーフの鎖列を通過してゆぐ読者の眼前に、眩暈にも似た清新な光景が立ち現われて来るのである。おそらくその時、読者は、すぐれた作品は「出来事」として現象するという希有な体験に遭遇しているのであり、また通過した作品を振りかえる際、漫然と散布されているかに見えた諸々のモチーフが、一連の星座として配列していることに気づくことにもなるのであろう。それが冒頭で述べた、テクストの至福に他ならない。

もちろん、それにはひとつの、しかも決定的な理由が存在する。それは「押絵と旅する男」の核心に、その成否が作品の命運に直結するような一つの運動が位置していることである。望遠鏡を逆しまに覗くと事物が遠く小さ

く見える。覗きからくりの中の八百屋お七にどうしようもなく恋してしまつた男が、その望遠鏡の力を利用して、自らの体軀を縮小させ、押絵の中に参入してゆくという、言わば世界を越えていかんとする運動である。この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。作品の全ては、その成否に賭けられていると言つても過言ではない。そして、語りの装置、諸々のモチーフ、言説の細部、それら作品のいっさいは、その成就に向けて求知的に配列され、奉仕している。だとするなら、「押絵と旅する男」を対象とするこの言説も、何よりもまず作品の布置そのものを記述することが、戦略として目ざされなければならないはずである。

(2)

「押絵と旅する男」の中心の運動は、一枚の押絵として存在している。語り手である〈私〉は、魚津に蜃気楼を見に出かけた旅の帰途、上野へ向う汽車の中で不思議な老人と乗り合わせる。老人は〈私〉に携えていた押絵を見せるとともに、その押絵にまつわる物語を、押絵の世界に入ってしまった老人の兄の物語を語つて聞かせるのである。つまり、〈私〉は、運動を過去の物語の中の出来事として聞くだけではなく、一枚の押絵として目のあたりにする。換言すれば、押絵の中に参入するという合

理を超えた運動は、今も非合理のまま、絵の形をとりつづけているのである。存在してはならないはずの一枚の押絵。それは次のような絵である。

〈額には、歌舞伎芝居の御殿の背景みたいに、いくつもの部屋を打ち抜いて、極度の遠近法で、青畳と格天井がはるか向こうの方までつづいているような光景が、藍を主とした泥絵具で毒々しく塗りつけてあつた。左手の前方には、墨黒々と不細工な書院風の窓が描かれ、おなじ色の文机が、その前に角度を無視した描き方で据えてあつた。(中略)その背景の中に、一尺ぐらいの背丈の二人の人物が浮き出していた。浮き出していたというのは、その人物だけが、押絵細工でできていたからである。黒ビロードの古風な洋服を着た白髪の老人が、窮屈そうにすわっていると(中略)、緋鹿の子の振袖に黒縹子の帯のうつりのよい、十七、八の水のたれるような結い綿の美少女が、なんともいへぬ嬌羞を含んで、その老人の洋服の膝にしなだれかかっている、いわば芝居の濡れ場に類する画面であつた〉

八百屋お七、駒込吉祥寺の書院座敷の場面である。本来ならお七の傍らには小姓吉三がいるはずなのだが、この押絵では代わりに洋服の老人が〈窮屈そうに〉座つている。恋しいお七と寄り添っているはずの老人の姿態が、すでに〈窮屈そうに〉という語とともに書き記されていることは、記憶にとどめられてよい。だが注目すべきは、この絵が〈極度の遠近法〉によって〈角度を無視した描

き方」で描かれていることであろう。無論それは、この絵が通常の絵ではなく、レンズを通して眺めるための「眼鏡絵」だからである。

そもそも遠近法自体が、平面を奥行を持った空間に変貌させる錯視なのだが、「眼鏡絵」は、レンズ越しに眺めることで、その立体性をさらにリアリスティックに感じさせるために誇張的な遠近法によって描かれた特殊な絵画である。眼鏡絵としては、十八世紀後半の円山応挙や司馬江漢の銅版画などが有名であるが、岡泰正は眼鏡絵の発生を、一六四六（正保三）年オランダより献上された「透視箱」が起源とされるレンズ仕掛けの玩具の大衆化としての「覗きからくり」（初期においては絵ではなく人形からくりを見せたとされる）と、十七世紀中期の奥村政信に代表される西洋遠近法を用いた「浮絵」と呼ばれる絵画形態の流行という二つの流れと関連させながら、江戸期における遠近法の浸透の問題として論じている。^[1]確かに、一七六三（宝暦十三）年刊行の平賀源内の『根柢志具佐』には両国の光景として「浮絵を見るものは、壺中の仙を思ひ、硝子細工にたかる群集は、夏の氷柱かと疑ふ」という記載があり、すでに浮絵をからくりで覗かせると趣向が見世物として存在したことを明らかにしている。

だが、作品における「極度の遠近法」という記述は、それがいかに忠実に眼鏡絵の歴史をなぞっているかを示すものだけではないだろう。眼鏡絵は、レンズ越しに眺められることを想定して描かれる。「私」が押絵を見る

やいなや「極度の遠近法」を感じてしまったのは、それを肉眼で見たからに他ならない。「私」は、まず肉眼でまなざし、次に老人の差し出した「遠目がね」によってもう一度眺める。この繰り返しされる行為、反復でありながら「肉眼／遠目がね」という差異を含む二度の行為は、重要である。なぜなら、この作品には、後に述べるように夥しい「二」が登場するからであり、いま一つは、本来レンズ越しに眺められるべき押絵を「私」にあえて肉眼で見させることで、「極度の遠近法」という語句を作品に書き刻むことを、可能にしているからである。押絵同様に、この作品も特殊な遠近法によって構成されている。作品の冒頭から幾度となく暗示され続けてきたことが、この箇所、初めて語の形で記述されたと言ってもよいだろう。

(3)

「押絵と旅する男」は「この話が私の夢か私の一時的狂気の幻でなかったなら、あの押絵と旅をしていた男こそ狂人であったに違いない」という一文によって語り始められてゆく。狂気が記述されていることにより作品全体に幻想的な雰囲気漂うのだ、などと解釈してはならない。あるいは狂気を手がかりに「私」の内面なるものを計測するのも無意味である。「私」は徹頭徹尾「内面」などとは無縁な装置に過ぎない。この一文は、語りを開

始するに際しての大仰な身ぶりといい、「狂気」の語の意味ありげな使用といい、単に常套的ではない。だが、これに続く魚津への旅の記述の箇所に至って、さまざまな機能が狂気という語によって表象されようとしていることに気づくであろう。

へいつともしれぬ、ある暖かい薄曇った日のことである。それは、わざわざ魚津へ蜃気楼を見に出かけた帰り途であった。私がこの話をする時、お前は魚津なんかへ行ったことはないじゃないかと、親しい友だちに突っ込まれることがある。そういわれてみると、私はいつの幾日に魚津へ行ったのだと、証拠を示すことができない。

魚津への旅が口にされた直後、その旅自体の信憑性に語り手自らが疑問を提示する。読者は何を信じればよいのか。しかも語り手が狂気か否かは、判断の外にある。なぜなら、「私は狂っている」という自己言及は、嘘つきのクレタ人の命題同様、真偽決定不能の矛盾をはらんでいるからである。別の言い方をしよう。一人称小説では「私」という特定の個人を、読者が全面的に信頼することが前提となっている。本来暗黙の裡になされるその関係が、この作品では露呈されているのである。それはもはや一種の契約と言ってもよい。語り手が信用できないなら、読者はその時点で作品を放棄すればよい。にもかかわらず、作品を読み進めてゆく、疑いつつも最後まで語り手に耳を傾けるということは、語りを受動的に聞くし

かない通常の一人称小説と異なった、新たな「語り手／読者」の関係が成立してしまっているのである。その関係をより緊張感がともなった語り手への信頼と言おうが、真偽は一切不問に付すという寛容さと言おうが、それ自体は問題ではない。重要なことは、冒頭部での「語り手／読者」の関係の露呈が、後半におけるより重要な真偽決定を読者の眼から隠蔽してしまう点である。それが男が押絵の中に入ってしまおうという設定の信憑性についてであることは言うまでもない。

だが狂気の機能は、それだけにとどまらない。冒頭部における語り手自身の不安、そして真と偽の間での読者の躊躇は、作品にごくさやかな運動、分裂と差異の運動を生成させる端緒となる。数量としての「二」、あるいは二項間の「差異（対比）」という作品を貫く主要なモチーフが、未だ表記されざる原初的な渦として作品に持ち込まれたのである。しかしその運動は、生起するやいなや、続く魚津の蜃気楼の箇所です、まずへあの古風な絵を想像していた私は、本ものの蜃気楼を見て、膏汗のにじむような、恐怖に近い驚きにうたれ、さらにへ私はあんな静かな、啞のようにだまっている海を見たことがない。日本海は荒海と思いきや、それと違ふ、それもひどく意外であった」と、へ私への思い込みが現実の魚津の光景によって、二度裏切られることで、確実に作品に記述され増幅してゆく。それゆえへ私へは、蜃気楼をへ二時間の余も立ちつくしてへ見つめ続けた後、なぜかへ二等車へ

に乗り込み、その車内で〈私のほかにたった二人の先客〉つまり押絵を携えた老人と二人きりになることで、決定的な「二」が構成されることになるのである。その際にもへきれいに分けた頭髮が、豊かに黒々と光っているの、一見四十前後であったが、よく注意してみると、顔じゅうにおびただしい皺があつて、ひと飛びに六十ぐらいにも見えぬことはなかった。その黒々とした頭髮と、色白の顔を縦横にきざんだ皺との対照が、はじめてそれと気づいた時、私をハッとさせたほど、非常に不気味な感じを与えた」として、その容貌の異様な〈対照〉が、視覚的に記述されているのである。

考えてみれば「押絵と旅する男」は、二人の人物を基本単位とした、幾つかのユニットが時間と空間を隔てて様々に組み合わされた「二人の物語」だと言えよう。老人の回想の中に登場する覗きからくりの八百屋お七と吉三、老人とその兄、そして車内の〈私〉と老人、押絵の中のお七と老人の兄。さらに老人兄弟の父と母を挙げてもよいだろうし、覗きからくり屋が〈夫婦者〉であるのは、作品がここでも「二」であることを要請したのだと考へてもよい。それは江戸期の覗きからくりが、おおむね二人で演じられたであろうという事実とは、もはや別次元の問題なのである。しかも、それらの「二」は無造作にちりばめられているのではなく、ちょうど〈私〉と老人がひとつのコンパートメントにきちんと向かい合つて座っていたように、箱の中に整然と配置される。汽車と

いう鉄の「箱」の中の押絵、覗きからくりという「暗箱」と、上野昂志の言葉を借りれば〈細工物の小箱のなかにさらに小さな小箱が入っている仕掛けにも似³た作品空間のそれぞれに「二」が、納められたさまは、幾何学的様相すら呈しており、単なる誤読だとは知りつつ、登場する六組の「二」が作中にシンボリックに聳え立つ浅草十二階の「十二」に符牒するのだと、つい記述してしまふ誘惑を禁じえない。

以上のことから考えれば、この作品が〈私〉の回想の中に老人の回想がおさめられた二重の構造になっていることも、そしてその二つの語りの層が、何らかの形で対照の関係を結び合うであろうことも、必然的に理解できよう。もう一度冒頭に戻ろう。〈私〉が自己に狂気を感じるのは、ひとつの記憶の欠落に起因している。魚津へ旅をしたのかどうかという記憶である。〈私〉は、旅の一部始終を、帰途出会った老人の物語まで含めて、隅々まで詳細に語り、またそれをかつて友人に語って聞かせた経験までありながら、肝心の魚津への旅そのものの記憶がいたって不鮮明なのである。作品の時代設定を仮に作品発表時の昭和初年代とするなら、作品に記述された年月日から逆算して、魚津への旅が、男にとって決して遠い過去ではない、ごく最近のことであるにもかかわらずである。それゆえ旅に関する語りは、へいっともしれぬ、ある暖かい薄曇った日から始められ、へいっともしれぬ山間の小駅で閉じられる。いや不鮮明である

のは旅の實在に關する記憶だけではない。蜃気楼によつて映し出される〈能登半島の森林〉は〈喰いちがった大氣の変形レンズ〉のせいで〈曖昧に、しかもばかばかしく拡大され〉、〈見る者との距離が非常に曖昧〉なつてゆく。焦点がぼやけ、距離感すら曖昧になつてゆく〈私〉のまなざし。そしてたえず自己の正氣を疑いながら語られてゆく不安げな声。それに比して、「ごぞいます」を多用しながら、時には嬌声まであげながら異様な内容の物語を淀みなく語つてゆく老人の声は、妙に嬉々としている。単純な対照法なのだ。だが、その単純さが内枠の物語をより立体的な映像とし、〈私〉の物語より遠い過去に位置する老人の物語を鮮明にする。それゆえ、老人は兄の物語を、〈それはもう、生涯の大事件ですから、よく記憶しておりますが、明治二十八年四月の、兄があんなに（といつて押絵の老人をゆびさし）なりましたのが、二十七日の夕方のごぞいました〉として、まず何よりも日付を特定することで始めるのである。明治二十八年四月二十七日。〈へいつともしれぬ〉という作品の不定の時間の中で、唯一の日付が屹立し、それによつて特殊な遠近法は完成する。

(4)

明治二十八年の浅草には、十二階と通称された凌雲閣が聳えていた。明治二十三年十一月に開業し大正十二年

の関東大震災で損壞したこの高塔は、へちよつと高台にのぼりさえすれば、東京中どこからでも、その赤いお化けが見られたものです」と記述される通り、まさにまなざしの収斂するランドマークとして機能していたと同時に、当時の新聞に〈十二階には三十倍の望遠鏡を具へあれば、肉眼にて及ばざる所八州の野を俯視すべし、又全体の窓は百七十六個を有し以て八方を望むべく〉と書かれたように、高所からの俯瞰という特権的なまなざしの中心でもあった。すでに指摘があるように、凌雲閣が建築された明治二十三年という年は、視覚文化史上重要な意味を持つている。上野公園での第三回内国勸業博覧會、上野と浅草のパノラマ館建設、英国人パーシヴァル・スベンサーや米国人ボールドウィン兄弟らによる軽気球での曲芸の上演、顕微鏡展覧會や澳国人ナフタリーによる人体解剖蠟細工展覧會。明治二十三年の新聞記事を瞥見するなら、この年いかに多様で新奇な眼の娯楽がもたらされ、またそれがいかに時代の「記事」として扱われたかを容易に知ることができよう。

へその頃の浅草公園といえは、名物がまず蜘蛛男の見世物、娘劍舞に、玉乗り、源水のユマ廻しに、のぞきからくりなどで、せいぜい変わったところが、お富士さまの作りものに、メーズといつて、八陣隠れ杉の見世物ぐらいでございましたからね。そこへあなた、ニョキニョキと、まあとんでもない高い煉瓦造りの塔ができちまつたんですから、驚くじやございませんか

老人は、当時の浅草の旧弊な見世物の中に凌雲閣が出現した驚きを以上のように語っている。そしてそれは、前田愛が「塔の思想」で紹介した、旧来の見世物を「下等」とし、パノラマ館や凌雲閣を「高尚」と規定する、当時の新聞の論調と微妙に重なりあっている。もちろんこの新しく「高尚」な眼の娯楽装置も、明治末期には活動写真という、より斬新な娯楽に席巻されることになる。この作品でも、へ蜃気楼とは、乳色のフィルムの表面に墨汁をたらし、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、大空にうつし出したようなものであった」と、蜃気楼は「映画」にたとえられている。だとするならば、映画の比喩によって始められ、凌雲閣を経て、覗きからくりへと至るこの作品は、眼の娯楽のそれぞれの時代を代表する三つの装置を、その変遷を遡行するかのように配列することで、読者を過去へと誘うのだとも言えよう。

明治二十八年、当時二十五歳だった老人の兄は、人知れず恋に陥る。凌雲閣の頂上から遠眼鏡で眺望を楽しんでいたところ、レンズの中に垣間見た一人の娘に恋をし、てしま、以来毎日凌雲閣に出かけては、憑かれたように遠眼鏡を眼にあて続ける。兄を心配した老人は、ある日兄を尾行し、凌雲閣へ辿り着く。その頂上で、兄は初めて老人に全てを打ち明け、その直後ようやく再び遠眼鏡で娘を発見するのである。つまり、へ私が押絵を二度まなざしたように、ここでも兄は「二度」娘をまなざ

すことで、その恋を成就させるのである。さらに尾行する老人も凌雲閣に登るのはへ父親につれられて、一度登ったきりである以上、これが二度目なのである。反復は作品の細部にも、いや細部であるからこそ、徹底している。たとえば次のようにである。

へ窓も大きくござんせんし、煉瓦の壁が厚うござんすので、穴蔵のように冷え冷えといたしましてね。それに日清戦争の当時ですから、その頃は珍しかった戦争の油絵が、一方の壁にずらっとかけ並べてあります。(中略)ちよんぎられた弁髪頭の頭が風船玉のように空高く飛び上がってるところや、なんとも言えない毒々しい、血みどろの油絵が、窓からの薄暗い光線でテラテラと光っているのでございますよ。そのあいだを、陰気な石の段々が、カタツムリの殻みたいに、上へ上へと際限もなくつづいておるのでございます。

凌雲閣の内部である。階段にへ戦争の油絵が架けられているのは偶然ではない。ここでも「絵」が反復されながら「油絵／押絵」という対照が形づくられている。さらに、その絵においてへ弁髪頭の頭が風船玉のように空高く飛び上がっているのも、決して乱歩の残酷趣味によるものではない。この引用のすぐ後、十二階の頂上において兄は恋する娘を捜し当てるのだが、その時、風船屋の手を離れた風船がへ赤や青や紫の無数の玉となつて虚空をへフワリフワリと昇つてゆくのである。あるいは、「押絵と旅する男」が発表された昭和四年という日付

を考慮するなら、日清戦争の「吠えながら突貫している日本兵」や苦悶する「シナ兵」を描いたこれら「血みどろの油絵」の絵柄は、現実において再び悪しき反復がなされつつあったことも忘れてはならない。

老人は、兄を追いかけて「カタツムリの殻」のような十二階の階段を螺旋状に上昇してゆく。つまり徒歩で登っていく。エレベーターがなかったからである。周知のように、凌雲閣は、一八八九（明治22）年の第四回パリ万国博覧会におけるエッフェル塔を模倣して建設されたものである。エッフェル塔がエレベーターを備えていたように、凌雲閣も日本最初の昇降台（エレベートル）が、何よりの呼び物だった。だが巨大な水圧ピストンにより五十人の乗客を運ぶことができたエッフェル塔の巨大なオーティス型エレベーターに比べ、粗悪な電気モーターで十五人程度の乗客を昇降させていた凌雲閣のエレベーターは、その危険性が指摘され、開業後わずか七カ月で閉鎖されてしまう。松浦寿輝は、等しく高所からのパノラミックな眺望と言っても、エレベーターという機械装置が介在するかないかによって決定的な差異が存することを、次のように語っている。

「自分で自分を一段一段押し上げてゆくというのは、いわば地面を三百メートルの高さまで引きずり上げるということである。そのときプラット・フォームは、いわば人体の労役を介して地上と地続きであるだろう。それに対して、機械による上昇は、一挙に達成される

地上からの離脱である。地上にあったものはすべてそこに残したまま、自分の軀だけが不意に浮遊してそのまま自動的に上へ昇りつめてゆくという重力喪失現象なのだ」

前田愛は凌雲閣の錦絵に軽気球や落下傘が書き添えられていることに、凌雲閣のエレベーターとスペンサーらの軽気球が、天空をめざす「上昇」のイメージにおいて重なりあっていたと推測している。凌雲閣の頂上、老人と兄の眼前で無数の風船玉が上昇していった光景を想起していただいてよい。だが、凌雲閣には、すでにエレベーターは存在していない。迷路のような螺旋の石段を際限もなく登ってゆくとはいえず、凌雲閣の頂上は「地続き」なのであり、「自分の軀だけが不意に浮遊」するような体験、すなわちこの世界を越境してもうひとつの世界へ移行してゆく運動は、凌雲閣では実現されない。それゆえ彼らは、登りつめた凌雲閣を、もう一度駆け降りることになる。

(5)

凌雲閣の傍らには、一台の覗きからくりが据えられていた。

「忘れもしません、からくり屋の夫婦者はしわがれ声を合せて、鞭で拍子を取りながら『膝でつつらつらつて、眼で知らせ』と申す文句を歌っているところだ

した。ああ、あの『膝でつつらついて、眼で知らせ』という変な節廻しが、耳についているようでございます。夫婦がしわがれた声を合わせて、独特の節廻して歌う、八百屋お七のからくり歌。「押絵と旅する男」は、さまざまなレンズによる眼の小説だと考えられている。確かに、それは事実である。だが、この作品は「音」の物語でもある。老人の語りが進行している間、二人を乗せた汽車もずっと走り続けているのであり、作品を通じて響き続けている音を聞き逃してはならない。へ低い、つぶやくような声で物語る老人の声に、重なるかのように響き続ける汽車の振動。作品においても老人の語りは、幾度か中断され、その都度へ単純な車輪の響きも、変わりなく聞こえていた。へ汽車はあいつも変わらず、ゴトンゴトンと鈍い音を立てて闇の中を走っていた。と、汽車の音がことさらに記述されてゆく。そして、おそらくは老人の口から歌うように語られたのであろう八百屋お七のからくり歌。その節廻しがへ耳についてへ離れないのは、老人だけでは、なかつたはずなのである。ただ、致命的なことに、覗きからくりを文化として所有しないわれわれは、それを効果的に、あるいは呪文のように響かせる耳を、もはや持ち合わせてはいない。

そして、老人の兄は覗きからくりの中に、探し求める娘の姿をようやく見いだすことになる。兄は弟に遠眼鏡をへさかさにのぞくへよう懇願する。小さくなってへ目がねのまん中にチンとへおさまった兄は、あとずさりし

ながらさらに小さくなって、夕闇の中に、そのまま消えていってしまう。ただ、それだけなのだ。だが、それだけであるからこそ、この消失は、鮮やかなのである。いっさいの説明は、施されず、非合理は非合理のまま投げ出されている。実はそこに大きな問題がある。なぜなら、探偵小説の最大の禁は、作中に非合理を持ち込まないことであり、乱歩はまぎれもなく探偵小説作家だったからである。たとえ、密室殺人のトリックは、それがいかにか奇想と呼ばれようとも、合理的解釈がそれを保証していなければならぬ。「押絵と旅する男」は、その根源的なルールを侵犯している。試みられたのは、押絵に入っていた男の場合同様、既製の世界を越境してゆく運動である。

へ老人も、双眼鏡の世界で生きていたことは同じであったが、見たところ四十も違う若い女の肩に手を廻して、さも幸福そうな形でありながら、妙なことには、レンズいっばいの大きさに写った彼の皺の多い顔が、その何百本の皺の底で、いぶかしく苦悶の相を現わしているのである。

押絵の中で今も生き続ける老人の兄の顔が、異様な数の皺に覆われ、苦悶に満ちているのは、いつまでもうら若いお七に比べ、我が身だけが老いてゆくことを嘆いているからではない。押絵の中の兄は、押絵という無時間に投げ込まれた線状的時間である。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

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。無論、それが悦楽をいっそう高めているとも言えるのであるが。

さまざまな「二」とその対照、執拗な細部の反復、遠近法の詐術。これらの言説の運動を通過することで、われわれは、いつしか眼のレッスンを習得し、教奇な男の物語を、特殊な遠近法の下で見つめ、たやすく受け入れしてしまうことになる。それ自体が「覗きからくり」にも似た、作品という暗箱の中で、妙な立体感をともなっている。一枚の絵が浮かび上がる。だが「押絵と旅する男」が、真にすぐれているのは、作品の末尾に次のような一行が、用意されている点にある。

へ老人は額の包みをかかえてヒョイと立ち上がり、そんな挨拶を残して、車のそとへ出て行ったが、窓から見ていると、細長い老人のうしろ姿は（それがなんと押絵の老人そのままの姿であったことか）簡略な柵のところで、駅員に切符を渡したかを見ると、そのまま、背

後の闇の中へ溶けこむように消えていったのである。老人とその兄が同一人物であるかのように示唆されることで、「二」の幾何学が崩壊し、語り手である（へ私）への信頼が失われ、完成したかに見えた絵柄が崩れさる。読者に、いま一度決定不能がもたらされるのだと言っても

よい。おそらく読者の意識は、再び作品に回帰し、瞬時に物語を辿りなおすのである。その兄とも弟ともつかぬ、細長い男は、（簡略な柵）という世界の果てに立つ境界を越えて、かつて兄が浅草の夕闇に消えていったように、新たな闇の中へ消失する。（へ私）が「旅」の途上であるように、男の「旅」も終わることはない。

「押絵と旅する男」は、いったん昭和二年に書きあげられたものの、乱歩の手によって草稿が廃棄され、昭和四年に発表された。作品の中で、二人の男を乗せた夜汽車は、それ自身がひとつの光源となり、さびしい親不知の海岸線を駆けぬけてゆく。ほぼ時を同じくして、その汽車と雁行するかのように、海岸とはシンメトリカルな天空の星々の間を、疾駆する一両の汽車があった。ジョバンニとカムパネルラ、やはり二人を乗せたまま、「完成」という言葉が知らぬかのように、夥しい推敲につぐ推敲によって書きつがれていた宮沢賢治「銀河鉄道の夜」である。無論、二つの汽車の物語が時を同じくすることは、偶然にすぎない。だが、美しい偶然である。

註

作品の引用は『江戸川乱歩全集4』（昭44・7・講談社）による。

(1) 『めがね絵新考』（平4・4・筑摩書房）

(2) 『根奈志具佐』前編・四之巻（『風来山人集』日本古典

文学大系55・岩波書店）

(3) 「錯乱する距離―江戸川乱歩論―」（『紙上で夢みる』昭
55・5・蝸牛社所収）

(4) 『時事新報』明治23・10・27（『明治新聞集成』第七卷
より引用）

(5) 前田愛「塔の思想」（『都市空間のなかの文学』昭57・12・
筑摩書房所収）、吉見俊哉『都市のドラマトロジー』
（昭62・7・弘文堂）など。

(6) 「虚空への上昇 エッフェル塔試論「1」（『批評空間』
第1号・平2・4・福武書店）

(7) 註(5)前掲論文

(8) 昭和二年四月二十九日の「八百屋お七」二百五十年追善
供養の催しを記念して、梅原北明の雑誌『文芸市場』（昭
2・6月号）は、お七の特集を組んでいる。供養祭のために
〈亨和より化政期〉の〈江戸調からくり節〉に基づいて
「お七からくり唄」を再現した藤沢衛彦は、「お七と視機
関節」の中で、大田南敏が採録した「お七からくり歌」と
合わせて紹介している。ちなみに藤沢の「からくり唄」の
冒頭は次の通りである。

へエヤーコリヤ初段はお江戸で名高きお寺は駒込の吉
祥寺、ソリヤ書院座敷の奥の間で、間のふすまをそ
よとあけ、ヤレ学問なされる後より、ひざでチコリ
つついて目で知らせ

（本学助教授）