

# 艶めかしき怪談

——江戸川乱歩「人でなしの恋」論（上）

石川 巧

## 1 「あなた」と呼ばれる既知の聞き手

「人でなしの恋」（『サンデー毎日』秋季特別号、一九二六年一月一日）の語り手は、なんの前触れもなく「門野<sup>かどの</sup>、ご存知でいらつしやいましょう。十年以前になくなった先の夫なのでございます」と語りはじめ、「先の夫」との思い出を一方的にまくしたてる。門野との馴れ初めと結婚間もない頃の幸福に充ちた生活。夜毎に寢室を抜けだして土蔵の二階に籠るようになった門野への疑惑。門野がこよなく愛していた人形に嫉妬してそれを破壊したこと。そして、ズタズタにされた人形を見た門野が折り重なるように「情死」を遂げたこと。「私」のひとり語りは立て板に水のごと

く溢れだしている。

また、「私」の語りは、門野のことはよく「ご存知」のはずという前提で進行するため、いま「私」が語りかけている相手は誰なのか、「先の夫」が亡くなったあと「私」はどのような暮らしをしてきたのか、といった基本情報を既知のこととして扱う。眼の前の聞き手には言葉を差し挟ませないが、ごく稀に「いいえ、そうじゃございませんのよ、これがやっぱり、お話のうちなのでございますわ」、「いいえ、お顔が綺麗だとか、そんなことばかりではありません。恋なんてなんと不思議なものでございましょう」と相槌をうち、聞き手が眼の前にいることを読者に感受させようとする。「ではなぜ、あの人がそんな努力をしましたか、もっ

とも、これらのことは、ずっとずっと後になって、やっと気づいたのでありますけれど、それには、実に恐ろしい理由があったのでございます」と応答して聞き手との会話が成立していることを印象づける。「私」は、聞き手という他者がそこに存在していることを明示することによって、「私」自身の語りが狂気や妄想の類ではないことを担保しようとするのである。

では、この作品における聞き手はどのような相手なのであろうか。「人でなしの恋」は全一〇章から成っているが、作品の冒頭から「七」まで「私」は一度も聞き手を名指さない。ところが、「七」で門野が逢瀬を繰り返していた相手人が人形だったと知った「私」は、いきなり「八」の冒頭で四度も「あなた」と呼びかける。ここで執拗に「あなた」と呼びかけた「私」は、すっかり気持ち充たされたかのように、以降の語りで聞き手を名指さなくなる。逆にいえば、全一〇章のなかで「八」の冒頭だけが異質な空気を漂わせているということである。

こうした呼称をめぐる駆け引きは語り手自身についてもいえる。「あなた」は門野をよく知っている人物として設定されており、「私」とも馴染みの間柄のように感じられる。当然、「あなた」と呼ばれる聞き手が誰であり、なぜ長時間

にわたって「私」の語りにつき合うのかという問いは、この作品の全体像を理解するのに欠かすことのできない重要な情報となる。だが、既知の關係であるということは、逆に「私」が自分を名乗る必要がないということでもある。作品前半では「私」の名前が意図的に伏せられており、「五」において門野が声色で人形と会話めいた遣り取りをする場面になって初めて明らかにされる。ここで「私」は、門野が誰かに向かつて「京子を愛しようと努めたのだけれど」、「京子にはお詫びのしようもないほど済まぬけれど」と語りかけているのを聞く。また、すべての事情を察した「私」は「八」において、「あの睦言の「京子に済まぬ云々」という言葉の意味も解けて来るのでございます。夫が人形のために女の声色を使っていたことも、疑う余地はありません」と語り門野の言葉を復唱する。

この台詞は「私」の名が京子であることを読者に知らしめる役割を果たしている点で注目するが、それと同様に考えなければならぬのは、門野が自分の名を呼ぶときの台詞がすべて詫びの言葉であり、「私」は自分の名を呼んでくれた門野の声をずっと反芻しながら生きてきたのであろうと推測できることである。いま、門野との思い出を語る「私」にとって、その「声」は忘れたい記憶であると

同時に、自らも真似を試みてみるほど魅惑的な響きをもなっているのである。

さらに、「あなた」に対する「私」の言葉遣いには媚態も含まれているため、「あなた」は恐らく「私」にとつて恋愛対象となりうる相手であろうことも推定できる。つまり、「あなた」と呼ばれる聞き手が誰であり、なぜ長時間にわたつて「私」の語りに付き合うのかという問いは、作品の全体像を理解するのに欠かせない情報であるにもかかわらず意図的に伏せられているのである。

ここで「私」がいう「先の夫」という表現は、いま新しい夫と暮らしているという意味を含蓄しているように受け取れるが、再婚後の生活に関する言及はまったくない。そもそも、「私」が語っていることは本当に「十年以前」に起こつた事実なのかわからないし、「先の夫」に先立たれた若妻という設定で虚構の物語を聞かせている可能性も否定できない。つまり、「人でなしの恋」の語り手は、一方で読者にリアリティを与えるための工夫を凝らしつつ、同時に信用できない語り手であると疑われても仕方ないようなふるまい方をしていることになる。

たとえば、『小説の技巧』（柴田元幸・斎藤兆史訳、白水社、一九九七年六月）において「信用できない語り手」と

いう項目を設けたデイヴィッド・ロッジは、カズオ・イシグロ『日の名残り』を素材として考察を進め、

物語が我々の関心をそそるためには、現実の世界と同様、小説世界内部での真実と虚偽を見分ける道が与えられていなくてはならない。／信用できない語り手を用いることの意義もまさに、見かけと現実のずれを興味深い形で明らかにできるという点にある。人間が、いかに現実を歪めたり隠したりする存在であるかを、そのような語り手は実演してみせるのだ。そうした欲求には、かならずしも本人の自覚や悪意が伴っている必要はない。カズオ・イシグロの作品の語り手にしても、決して悪人ではない。だが彼の人生は、自分と他人をめぐる真実を抑圧し回避することに基づいて進められてきたのだ。その語りは一種の告白だが、そこには、欺瞞に彩られた自己正当化や言い逃れがあふれている。

と述べているが、この指摘は「人でなしの恋」の語りにもあて嵌まる。本当のことかどうか分からない出来事がいかに本当らしく語られることで、読者は澁みなく流れる

「私」の語りに惹き込まれる。まるで落語の怪談を聞かされているような錯覚に陥り、「私」が語り終えたあとには一種のカタルシスを享受することになる。その意味で、「人でなしの恋」は、そこに何が書かれているかという問題と、それがどのように語られているかという問題を同時に探求することを強いる作品であるといえる。つまり、この作品をより高い精度で読み解くためには、ストーリーやプロットを追うだけでなく語りの方法と機能を分析する必要があるということである。

ただし、「人でなしの恋」に言及する研究は《人形愛》のテーマから論じるものが圧倒的に多く、「私」の独白を精緻に分析する研究ほとんどなされていない。永井太郎「ピグマリオン・コンプレックステーマの作品群と時代」（『国語国文』二〇〇八年四月）、西原千博「作中人物は生きているかⅢ―『ピグマリオン効果』」（『札幌国語研究』二〇〇九年七月）、小田桐裕子「江戸川乱歩文学にみる《人形愛》の意味」（『日本文学誌要』二〇一一年七月）など、研究史における専らの関心は門野の《人形愛》についてであって、それを語る「私」には向けられていない。単独の作品論としては、宮本和歌子「江戸川乱歩「人でなしの恋」論」（『歴史文化社会論講座紀要』京都大学大学院人間・環境学研究

科歴史文化社会論講座、二〇〇六年二月）があるが、同論は、登場人物、人形、蔵の空間などの描写を追い、作品の背景にある種々の「逸話」や「伝説」を明らかにすることを目的としている。江戸川乱歩研究の一環で「人でなしの恋」に言及するもの、文庫本の「解説」などもあるが、こちらも乱歩の人形に対する偏愛を語ろうとするものがほとんどである。

なかでも、近年の「人でなしの恋」研究で多く引用されるのが谷川渥『肉体の迷宮』（東京書籍、二〇〇九年四月）の分析である。同書において、『人形愛』には生命のない人形を人間のように愛するピグマリオンズムと、生命のある人間を人形のように愛する逆ピグマリオンズムの二面性があると指摘した谷川は、「乱歩は、こうしたピグマリオンズムとしての「人形愛」の物語と並行して、逆ピグマリオンズムとしての「人形愛」のモチーフを展開してみせた」と述べ、それがネクロフィリア（屍体愛）に通じていると指摘している。

実際、作品のなかで門野が愛した人形は、人間のように生々しい表情をした「稀代の名作」として登場する。逆に、門野自身は寝屋の最中に「うつろで、機械仕掛けの声」を発すると描写され、人形に限りなく接近した人間という印

象を与える。門野が人形と逢瀬を重ねている様子は「いまわしい衣ずれの音や、口づけの音まで」聞えてくると描写され、人間／人形の領域が侵犯されている。その意味で、谷川の分析がこの作品の読み方のベースになっていることには一定の合理性がある。

だが、これらは基本的にモチーフ論であり、「私」の独り語りという観点から作品を分析しようとする本稿の狙いは立場が異なる。乱歩の嗜好性は確かにそうかもしれないが、そのことによって「人でなしの恋」の構造が解明されるわけではない。

こうした研究状況にあって〈人形愛〉の系譜とは違う視点から作品を考察したのが浜田雄介の「解説」（『江戸川乱歩作品集Ⅰ 人でなしの恋・孤島の鬼 他』岩波文庫、二〇一七年一月）と大森恭子「乱歩・声・モダンティの音風景」（『江戸川乱歩新世紀 越境する探偵小説』ひつじ書房、二〇一九年二月）である。後者については次章で詳述するため、ここでは前者の内容をしっかりと確認しておこう。

浜田の言説はアンソロジーの「解説」であるため、分量的にはごく短いものだが、「人でなしの恋」に関するいくつかの重要な視座を与えてくれる。

——妻の口から語られるのは、美しい男と結婚して嫁いだ先の屋敷に秘密の部屋があり、女の気配を感じるという、「ジェーン・エア」や「レベッカ」にも通じる婚姻の恐怖である。その謎解きの先に人形が出現し、それがあらたな怪異を生むという構造になっているわけだが、妻の語りは人でなしであった夫を弾劾するのではなく、その夫を許せなかった自らの行為を懺悔している。妻の意識に即して言えば自分こそ人でなしであったという反転もあろう。恋を貫いて人でなしの世界に行った夫と、その恋を許せなかったことよって人間の世界に取り残される妻。二つの世界が遥かな距離を保つのは、妻が恋心を抱き続けているからだ。乱歩の蘊蓄を語ったエッセイ「人形」（『東京朝日新聞』昭和六年一月一四日—一九日）によれば、本作のもとになったのは祖母または母に聞かされた怪異な物語であったという。ある家で、姫の寝室から恋の睦言が聞こえてくる、乳母からその話を聞いた親が部屋に踏み込むと、人形が姫の相手をしていて、と。幼少期への郷愁が、妻の思いには重ねられているかもしれない。

浜田は、「人でなしの恋」が「ジェーン・エア」や「レ

ベッカ」にも通じる婚姻の恐怖」を描いた作品群の系譜に位置づけられるとする。また「妻の意識に即して言えば自分こそ人でなしであったという反転もあろう」と指摘している点も見逃せない。「人でなしの恋」というタイトルは「人でなし」（＝人形）への恋／「人でなし」（＝門野）の「恋」というダブル・ミーニングで構成されているのだが、さらに「私」自身が「人でなし」であった可能性を加えれば、トリプル・ミーニングの解釈が可能になる。この作品はタイトルそのものに意味の複数性という問題が編み込まれていることになる。

さらに、浜田の視点で重要なのは、「私」（妻）の語りが自らの行為に対する「懺悔」のかたちを取っていることに着目していることである。門野の〈人形愛〉を語っているのは、その死から十年以上も経っているいまを生きる「私」だが、彼女は恨み辛みではなく恋慕として門野との思い出を語っている。だとすれば、門野の〈人形愛〉はあくまでも「私」の語りのなかに現出する要素のひとつに過ぎないということになる。より高い次元で問われなければならぬのは、なぜ「私」がいまもなおその体験を語ろうとするのかということなのである。

この問題をさらに突きつめていくと、「私」の冗長なる語

りは一回性の告白として明らかにされているのではなく、門野の死後、何度も何度も繰り返し語られることよって、むしろ完成度の高い物語に仕上がっているということがわかる。また、その物語を聞かされている聞き手は、二人のことをよく知る人物であり、事の経緯もすべて理解しているものとして描かれていることも確かである。本稿では、こうした観点から作品を読み解き、この怪談にも似た物語において恐怖や狂気がどのような方法で前景化しているのか、「私」が延々と独白を重ねていくなか、じつとそれを聞いているのは誰なのかを考える。

## 2 「声」と怪談

「人でなしの恋」は次のようにはじまる。

門野<sup>かどの</sup>、ご存知でいらつしやいませう。十年以前になくなつた先の夫なのでございます。こんなに月日がたちますと、門野と口に出して言ってみましても、いっこう他人様のように、あの出来事にしましても、なんだか、こう夢ではなかつたかしら、なんて思われるほどでございます。

ここで「私」が言明するのは「あの出来事」といまの生活との距離感である。「私」は、「あの出来事」が「夢ではなかったかしら」と思えるほど遠のいた記憶であると語ることで、いまの自分がいかに変わってしまったかを訴えようとするのである。この場面の後半には、縁談がもちあがったあと、仲人や母親の勧めであつという間に「お嫁入り」に至った経緯が、「晝にの字を書きながら」という通俗的な比喻で語られるが、それはむしろ、いまの「私」はもうあの頃のような「おぼこ娘」ではないということを強調する言い方である。語り手はすでに世の中の表と裏、男と女の駆け引きを知りぬいた年増であることを想起させるのである。

また、さきにも述べたように、「私」は聞き手が門野をよく知っているという前提で語りかける一方で、わざわざ「十年以前になくなった先の夫なのでございます」といった基本情報を補い、聞き手と自分との関係を中吊りにする。それはまるで、眼の前に対峙する相手に語りかける素振りをするしながら、それを脇で聴いている第三者に情報を提供しようとする傍白の語り口である。

門野という苗字が含意する通り、彼の実家は「相当の家柄」である。旧家の「一人子」である門野について、周囲

は「なんとなく気むずかしいかたのようだ」、「あんな綺麗なかたのことだから」などと噂する。「私」自身もその「水ぎわ立った殿御ぶり」にうっとりし、なぜ自分のような「お多福」との縁談を進めようとするのか訝しがったりもする。門野家の召使や友人からも「気むずかし屋さん」、「変人」といった評判が聞こえるようになり、「私」はそんな相手と結婚して「一生可愛がつて」もらえるだろうかと不安になる。また、この場面には「ほんとうの女ざらいらしく、私との縁談にしましてからが、もともと親御さんたちのお考えで、仲人に立ったかたは、私の方よりは、かえって先方のご本人を説きふせるのに骨が折れたほどだと申すのでございませう」という記述もあり、門野自身も当初は結婚に乗り気でなかったことがわかる。一人称の独白体小説である「人でなしの恋」において、門野は終始、眼差される主体、語られる主体であるため、このとき彼が本当のところどのように思っていたのかを知る術はないが、旧家の「一人子」としての責任もあり、母親から結婚して跡取りをもうけることを望まれていたのであろうと考えるのが自然である。

嫁入りの準備がはじまるにつれて「私」の心はそれまで感じたことのないときめきに充たされるようになる。立派な結納が届き周囲からの祝福を受けるにつれて「うぬぼれ」

も芽生えはじめ。嬉しさと恥ずかしさが交錯するなかで、「十九の小娘」は有頂天になってしまふのである。だが、ここで「私」はひとり語りのなかに「あんな目にあいますまでは」「私はまあなんてお人よしにできていたのでございましょう」といった言葉を散りばめ、のちに待ち受ける悲劇の予兆を表現する。まるで、このあと語られるおぞましい出来事を聞けば誰もが戦慄し、「私」に同情を寄せてくれるに違いないと確信している様子で聞き手の期待を促す。

婚礼当日に行列の車に乗るときの気持ちを記した場面では、「ほんとうにもう、気が遠くなるようでしたっけ、まるで屠所の羊でございますわね。精神的に恐ろしいばかりでなく、もう身内がずきずき痛むような、それはもう、なんと申してよろしいのやら……」と語り、自らを屠所に引かれる羊に擬えたりもする。こうした「私」の語りは極めて知的である。自己省察に長けているし教養も感じさせる。いまの「私」には、世間のことを何も知らなかった「おぼこ娘」の面影などどこにもない。

ひと通りまくし立てた「私」は、ここでひと呼吸入れて、「私はこんなことばかりおしゃべりしてしまっていて、ご免くださいまし、肝心のお話がどこかへ行行ってしまっていますわね」と言い訳する。今日は「肝心のお話」をするためにやって

来たのだから、「おしゃべり」などしている場合ではないとでもいったげな素振りをみせる。また、婚礼後の生活に話題が移ると、「物柔らかで、私などには、それは優しくしてくるのでございます」と惚気のろけてみたり、門野の「水ぎわ立った男殿ぶり」を自慢げに語ったりするのだが、ここでの「私」は、なぜか「門野の男ぶりは、いいえ、そうじゃございませぬよ、これがやっぱり、お話のうちなのでございませぬ」という応答口調で応じ、「門野の男ぶり」は「肝心のお話」と関わっているのだと語る。「肝心のお話」とは何なのか？ それはなぜ「門野の男ぶり」と関わるのか？ それぞれの謎は作品に緊張感をもたらし、読者の期待をさき延ばしにするための有効な伏線となる。

こうして、「私」の語りは徐々に夫婦生活の深淵に入り込んでいく。「私」の魅力は門野の外見の美しさだけでなく、普段は「なんとやら憂鬱で、しょっちゅう一途に物を思いつけているような、しんねりむつとりとした」様子でいるのに、二人きりになると「私」を優しく「可愛がつてくれ」る変貌ぶりにあつたとし、「十九の小娘を、さんざんに責めさいなんだのでございます」と告白する。ただし、ここでの惚気はあまりにも執拗であり、読者はその常軌を逸した語りのなかに狂気に似たものを感じはじめ。怪談の



枕がそうであるように、「私」の語りが恐ろしい出来事の前触れのように聞こえてくる。

「変だな」と気づいたのは、ご婚礼からちょうど半年ほどたった時分でした。今から思えば、あの時、門野の力が、私を可愛がろうとする努力が、いたましくも尽きはててしまったものに違いありません。(中略) やがて、少しづつ、少しづつ、門野の愛になんともやら偽りの分子が含まれていることを、感づきはじめるにはいられませんでした。／夜ごとのねやのエクスタシイは形の上にすぎなくて、心では、何か遙かなものを追っている、妙に冷たい空虚を感じたのでございます。私を眺める愛撫のまなざしの奥には、もう一つの冷たい眼が、遠くの方を凝視しているのでございます。愛の言葉をささやいてくれます、あの人の声音すら、なんとやらうつろで、器械仕掛けの声のようにも思われるのでございます。

ここで「私」は、いきなり「エクスタシイ」や「愛撫」といった表現を用い、門野への未練の根底に性愛の記憶が関わっていることを匂わせる。愛し愛されたという情緒的

な結びつきよりも、「私」の身体で「エクスタシイ」に達してくれたことへの自負を感じさせるようなもの言いをする。それは、たんなる絶望や怨嗟ではなく、いまま自分の身体に刻まれている性愛の記憶として語られる。

また、初出『サンデー毎日』をみると、ちょうど「夜ごとのねやのエクスタシイ」にあたる箇所には伏字が施されており、「……………そのエクスタシイ」と表記されている。それが検閲を懼れての措置なのか、それとも意図的に仕組まれた「見せ消ち」なのかは判断が難しいが、いずれにしても必ずしも描写する必要のないことを敢えて書いていることは事実である。つまり、ここでの書き手は、なかば語り手と共謀するかたちで伏字の効果を利用し、読者が門野と「私」の夫婦生活に淫靡な想像をめぐらすように仕組んでいるのである。

疑心暗鬼に陥った「私」は、やがて門野には自分以外に大切な女がいるのではないかという嫉妬にかられ、彼の日記帳、手紙類、写真をこっそり調べはじめ。「ぼんやりと一つ所を見つめて、物思いにふけている」のを見ては「何かあるに違いない」という思いを強くする。そして、門野が「先祖から伝わった古い書物」を見するためにひとり閉じ籠る土蔵の二階には、何か秘密が隠されているのでは

ないかという疑惑を抱くようになる。

ここでの「私」は、日記帳、手紙類、写真などを「こっそり調べ」ようとする主体、すなわち、門野のプライベートシーを暴こうとする行為者である。そこには、相手が謎めいていればいるほどその魅力に引き付けられていくような覗き／監視への衝動がある。覗き／監視という行為にともなう苦悩と快楽が「私」を両義的に引き裂くことで、むしろ「私」の語りはいきいきとした表情を帯びはじめている。「私」は、心の鍵を閉ざした門野の本性を探る過程で味わった覗き／監視の興奮をいまでも忘れられずにいるのである。

こうして迎えたある日、「私」は深夜に寢床を離れた門野の後を追って土蔵に忍び込み、二階の様子に聞き耳を立てる。すると、門野以外に誰もいないはずの部屋から「ひそひそばなしの声」が聞こえてくる。自分が密かに抱いていた疑惑が間違いではなかったことを知った「私」は、「恐ろしさ」と、身も世もあらぬ悲しさ」を堪えながら会話に聞き耳をたてるのである。

「人でなしの恋」を発表する直前、乱歩は「声の恐怖」(『婦人公論』一九二六年八月)という随筆を書き、「姿のない生き物」がなぜ「無性に怖い」のかという問いをたて、「無気味」さは「影」や「声」が人間から切り離されて単独

で見えたとき、聞こえたときに生じると指摘している。また、その事例のひとつとして腹語法を紹介し、「日本では八人芸と云っている。口をとじて、鼻の穴から物を云う、一種の芸で、奇術師によくこの法を修得したものがあ。やり方によつては、術者から遠く隔つた所で声ができる様な感じを与えることが出来る。劇場の天井から、変な言葉が響いて来たりすると、一寸凄いなのだ」と述べている。

また、それに関連した記述は作品内にもある。「女」の「声の調子」から妄想を膨らませた「私」は、わざわざ「泉鏡花さんの小説に出てくるような、夢のように美しい方に違いないのでございます」と説明するが、それは読者に向けられたひとつの符牒として機能している。ここに登場する泉鏡花は、半世紀に及ぶ文筆活動のなかでおよそ「二百篇」もの怪奇幻想作品を書いた作家であり、その怪異譚や幽霊譚のベースには「奇想天外な嗜虐趣味」(カッコ内は東雅夫『文学の極意は怪談である』筑摩書房、二〇一二年三月を参照)があるといわれている。

「怪異と表現法」(『東京日日新聞』一九〇九年四月一日)のなかで怪談の極意に触れた泉鏡花は、霊験、妖怪、幽霊の語りにおいて読者により大きな恐怖を与えるためには、「不思議」を「不思議らしく書いては不可(い)けません」と指摘

し、講釈師の村井一が「本郷の振袖火事の話」をする際、まず「自分が曾て下谷の或る町を通ると、突然後方の空中で「チャラク」と異様な響がした。不思議に思つて振り返ると、夫は風鈴屋が旋風の為に荷を巻上げられて、風鈴が一度に「チャラク」と鳴つたのでした、と云ふ話」を前置きしたうえで、「因縁のある振袖を焼いたら空へ飛上つて、スツクと人の形の様に突立つて、パツと飛散るとともに本堂の棟へ落ちて、それが為あの大火事になつた」という本題を語つたことを例に、

此話をしてにおいて、振袖火事の方をやつたから、普通なら振袖が自然に飛上つて、人の様な形をするのは余り不思議で信じ難いのを、此話をきいた為にそんなに不思議でもなくなつた。是は実に話を人にきかせる周到な用意で、別に人を欺く手段ではないのです。一寸した事ですが、此用意を呑込まなければ、中々不思議の事を書くのは難かしいのです。

と説いている。「不思議で信じ難い」ものを信じ込ませるためには、作作的に「人を欺く手段」を駆使するのではなく、本題の前に「周到な用意」をしてその伏線が生きるような

語りをすればよいと助言している。

二つの資料は、「人でなしの恋」を読むうえで非常に重要な情報を提供してくれている。「声の恐怖」における人間と「声」の切り離しや腹語法、および、「怪異と表現法」における「周到な用意」は、いずれもこの作品における「声」と深く結びついているからである。

こうした「声」の要素に注目した論文に大森恭子「乱歩・声・モダニティの音風景」（前出）がある。同氏は「私」の語りが「声色弁士」のそれに近似していることに着目し、

——京子の語りの声はまるで弁士のように、客観的なナレーション、登場人物の感情たつぷりのセリフ、そして弁士自身の反応を語るコメンテーター的な客観性の三つを切れ目なくつないでゆき、複数の意識間を行ったり来たりするのである。こうして、私たち読者は門野と京子、そして浮世人形の驚くような三角関係によつて、京子の語りに身を委ねるように誘われるのだ。

と結論づけている。同氏の分析は的確かつ精緻であり、「声」の要素から作品を分析しようとする点で本稿とも問題意識を共有している。

ただし、ひとつ付け加えておかなければならないのは、「私」の語りは様々な「声」の集積であると同時に、常に聞き手を意識し、その反応を踏まえて進行していくようなライブ感を演出していることである。実際に「私」の「声」を聞き、それに相槌を打っている相手が誰なのかは分からないが、少なくとも「私」は、その聞き手が何がしかの反応を示しているような素振りをし、それがいまここでドラドラと続くお喋りであるかのように見せかける。ひよっとしたら、そうした反応それ自体も事前に用意された台本に書き込まれているのかもしれないが、いずれにしても、「私」は聞き手との対話的な関係性のなかで「声」を発しているという前提を崩さない。そこには、映画フィルムに合わせそれぞれの場面を進行させなければならない「声色弁士」とは決定的に違う〈速度〉と〈間〉がある。それはむしろ、寄席の場で客の反応を見ながらネタを演じる落語や講談に近いのではないかと印象がある。「私」は、大森がいう三つの「声色」を切れ目なくつないでいくと同時に、いつの間にか聞き手をも巻き込んでいくような領域拡張的な語り方をするのである。

また、それは「私」の語りのなかに紛れ込むさまざまな「音」にもいえる。門野との夫婦生活や彼に対しての愛着を

語ることが「私」の独白の目的だとすれば、「十年以前」の記憶に「音」を紛れ込ませる筆法はまったくない。「音」がもたらす臨場感は読者の集中力を散漫にさせ、逆に独白のリアリティを消失させてしまう。にもかかわらず、「人でなしの恋」には微かに聞こえてくる「音」が随所に書き込まれている。正確に言えば、「私」はわざわざその「音」を言葉で説明しようとする。そこには、「声」と同様に計算された演出が起動しているのである。

### 3 語りのなかに紛れ込む「声」と「音」

実際、「人でなしの恋」を読むと、門野との縁談がもちあがってから嫁入りまでの浮ついた気持ち語る「一」と「二」には、ほとんど「声」や「音」が書き込まれていない。門野が人形と折り重なるようにして自害する「十」にも「音」は存在していない。逆に、門野との生活がはじまる「三」から、徐々に「私」の疑心暗鬼が深まっていく過程を読んでいくと、まず「愛の言葉をささやいてくれます、あの人の声音すら、なんとやらうつろで、器械仕掛けの声のようにも思われるのでございます」（三）という表現で夫婦の亀裂が顕わになり、「うつろで、器械仕掛け」のような

「声音」が、「その頃まで庭に鳴きしきっていました秋の虫どもも、いつか声をひそめ」(四)、「茂みの中には、大きなガマが住んでいて、グルルル……グルルル……と、いやな鳴き声さえ立てるのでございます」(四)といった外界の「音」と対照化されたかたちで伝えられることになる。この作品は、静寂のなから虫や蛙の鳴き声が聞こえはじめ、やがてその「音」が止むとともに「ひそひそばなし」が聞こえてくるという構成になっており、読者は落語や講談における情景描写と同じように、自分自身もまたその場に居合わせて聞き耳を立てている錯覚に陥る。

それが、蔵の二階での場面をより効果的に演出するため道具立てであることがわかるのは「五」以降である。夜毎に寢室を抜けて蔵の二階に入り浸るようになった門野のあとを追った「私」は、そこでついに恐れていた「音」を聞いてしまう。「そのとき、私は蔵の二階から、ひそひそばなしの声を、それも男女二人の話し声を、洩れ聞いたのでございました」(五)という描写からも明らかのように、それはハッキリとした会話としてではなく、「男女二人」の籠った「音」として聞こえてくる。明確な言葉ではなく、くぐもった「音」として響いてくることで、作品の世界は一気に不穏な空気に包まれるのである。

こうして、「私」が蔵の中へと足を踏み入れた瞬間から作品内には視覚に頼った情景描写がなくなる。「ちようど夕立雲がひろがる時のような、恐ろしい早さでもって」、「足の下の地面が突然なくなつて、そこへ大きなまっ暗な空洞がひらけて、果てしれぬ地獄へ吸い込まれて行く感じ」、「玉手箱をあげた浦島太郎のように、生れてはじめての陶酔境から、ハッと眼覚めると」、「蛇を思わせるような門野」といった比喩表現、あるいは、「冷たい、かび臭い、蔵特有の一種の匂いが、ゾーツと身を包むのでございます」といった嗅覚表現が目立ちはじめ、読者もまた同じ暗闇のなかで同じ匂いを嗅いでいる錯覚を覚えることになる。「私」は、蔵の二階で練り広げられている「ひそひそばなし」に耳を敬そはだてずにはいられないが、それをずっと聞き続けるのは耐えられないというジレンマのなかでじつと息を潜めるのである。

作品はこのあと、身も心も引き裂かれるような嫉妬と憎悪に苦しめられながら室内の「気配」を窺う「私」の姿を執拗に捉えていく。前章で精しい言及を避けた「聞き耳」の場面は、この直後に挿入されている。かりに「人でなしの恋」という作品を「声」と「音」の物語として享受しようとするれば、この場面はまさに作品全体のクライマックス

ということになるだろう。

「このような逢う瀬を続けていては、あたし、あなたの奥様にすみませんわね」（中略）「私もそれを思わぬではないが」／と、門野の声がいうのでございます。／「いつもいつて聞かせる通り、私はもうできるだけのことをして、あの京子を愛しようと努めたのだけれど、悲しいことには、それがやつぱりだめなのだ。若い時から馴染を重ねたお前のことが、どう思い返しても、思い返しても、私にはあきらめかねるのだ。京子にはお詫びのしようもないほど済まぬけれど、すまないすまないと思ひながら、やつぱり、私はこうして、夜毎にお前の顔を見ないではいられぬのだ。どうか私の切ない心のうちを察しておくれ」

この会話は、妻をもつ男がやつとの思いで女のもとを訪ねることができ、女に対しての諦めきれぬ思いを語っている設定になっている。お互いの言葉はいかにも艶めいており、睦言として完成されている。だが、「夜毎にお前の顔を見ないではいられぬのだ」という決め台詞からも明らかのように、二人は毎晩のように逢瀬を重ねているのであり、

どこが「切ない心のうち」なのかわからない。また、この会話に「聞き耳」を立てていた「私」自身も、門野の「声」は「妙に切り口上に、せりふめいて、私の心に食い入るように響いて来るのでございます」と感じている。つまり、この会話は「夜毎」同じことが反復され、その積み重ねの結果として完成されたかたち仕上がっているのである。

重要なのは、「私」がそのことに気づいているからこそ二人のやり取りに魅了されていることである。それが「せりふめいて」いるからこそ「私の心に食い入る様に響いて来る」と認識していることである。これは、さきに紹介した「声の恐怖」（前出）のなかで乱歩が記していることと同じである。「影」や「声」は、その発話主体である人間の身体性と結びついているときには恐怖を感じさせないが、ひとたび身体性から切り離された瞬間「無気味」な響きをもつようになる。この場面に即していえば、「私」はそのやり取りが「せりふめいて」いるからこそ自分の「心に食い入る」ような「無気味」さを感じたのである。

このあと、「嬉しうございます。あなたのような美しいかたに、あのご立派な奥様をさしおいて、それほどに思っていたくとは、私はまあ、なんとという果報者でしょう。嬉しうございますわ」という女の「せりふ」を聞いた「私」

は、そのときの自分の精神状態を訝しがるように、「極度に鋭敏になった私の耳は、女が門野の膝にでももたれたらしいけはいを感じるのです。それから何かいまわしい衣ずれの音や、口づけの音までも」と語り、「声」ではなく「衣ずれ」や「口づけ」の「音」を生々しく伝える。ここの「私」は、明らかに二人の艶めかしい行為を芝居がかった「せりふ」に変奏させることで淫靡さを演出しようとしている。嫉妬の炎が燃えさかった瞬間をいまもなお生々しく覚えていることを殊更に誇示しようとする。

ところが、「五」の後半に至るとそれまでの「ひそひそばなし」が後景に退き、騒々しい「音」が溢れはじめる。「ハツと気がつきますと、ハタハタと、板の間を歩く音がして、誰かが落とし戸の方へ近づいてまいるのでございます」、「ガタガタと落とし戸をひらく音がして、パツと明かりがさし、雪洞を片手に、それでも足音を忍ばせておりましたのは、まごうかたなき私の夫」、「もうあの人は、蔵の大戸をガラガラと閉めて、私の隠れている前を通りすぎ、庭下駄の音が遠ざかって行ったのに」といった耳障りな擬音が続げざまに響くことで、暗闇に身を潜めていた「私」は「音」の急襲を受けるのである。その意味で、冒頭から「五」までの構成は、まさに序破急の型を踏襲したのになつてゐる。

やがて、「私」は、門野たちの睦言を「立ち聞き」しては「身も世もあらぬ思い」に苦しめられる日々を送ることになる。「門野がいざ二階を降りるという時に、パタンと軽く、何かの蓋のしまる音がして、それからカチカチと錠前でもおろすらしいけはいがしたのでございます。よく考えてみれば、この物音は、ごくかすかではありましたが、いつの晩にも必らず聞いたように思われるのでございます」、「蔵の二階でそのような音を立てるものは、そこに幾つも並んでいます長持のほかにはありません」といった言説を連ねて「音」に脅かされるわが身を呪う。

嫉妬にかられる日々のなかで、「私」は「生来憂鬱で、どことなく普通の人と違つたところのある、蛇を思わせるような門野」には、「生霊というような異形のもの、魅入りやすい」のではないかと考えてみたりもする。いま一緒に暮らしている門野は「生霊」のようなものに憑りつかれており、本来の門野ではないという論理である。

だが、それは門野のなかに狂気を認めるということである。自分との結婚が原因で夫のなかに狂気が芽生えたと思えば、それは堪え難いことであろう。逆に門野が極めて正常な理性を維持しているとすれば、それは土蔵の二階で自分以外の女と密通をしているという「奇態な事実」を突き

つけられることになるため、「私」はそれを受け容れることもできない。結果、残された最後の手段として、「私」は事の真相を確かめるべく土蔵の二階に並ぶ長持の鍵を盗みだし、蓋を開けてみることを決意するのである。「私」はそのときの心境を次のように語っている。

その翌日、門野の手文庫から鍵を盗み出すことは、案外やすやすと成功いたしました。その時分には私はもうまるで夢中ではありましたが、それでも、十九の小娘にしましては、身にあまる大仕事でございました。それまでとても、眠られぬ夜がつづき、さぞかし顔色も青ざめ、からだも痩せ細っていたことであります。ましよう。(中略) 鍵を持って、昼間でも薄暗い、冷たい土の匂いのする、土蔵の中へ忍び込んだときの気持、それがまあ、どんなでございましたか。よくまああのようなまねができたものだ、今思えば、いっそ不思議な気もするのでございます。

ここには「声」や「音」に関する表現がまったく出てこない。土蔵の「冷たい土の匂い」は描かれるが、それ以外の感覚表現はすべて遮断され、「私」自身の緊張と興奮だけ

が記されている。それはいまでも忘れられないほど研ぎ澄まされた興奮であり、ある意味で、「私」の独白を駆動させる力の源泉にもなっている。さき走った言い方をすれば、「人でなしの恋」における独白は、「私」が門野との記憶を語るといふより、門野への疑惑を強めていく過程で「私」が味わった不安と緊張、憎悪と興奮を語る行為に他ならないのである。

「声」を潜めるようにして「立ち聞き」の様子を報告するかと思いきや、いきなり聞き手に向かって、「ホホホホ、私はのぼせ上がっていたのでございますわね」、「あの睦言の意味を考えましても、そのようなばかばかしい声色を使う人が、どこの世界にあるものでございますか」など語りかけ、どこか狂気じみた豹変ぶりをみせる。そこで起こっていた出来事よりも、「錠前のおりる音」や「蓋のしまる音」を前景化させようとする。当時の自分を「きかん坊」(聞、かん坊)と形容する。

こうした情況のなかで「私」のなかにひとつの「滑稽」な考えが思い浮かぶ。それは「あの話し声は、もしや門野が独りで、声色を使っていたのではないかという疑い」であった。作品内で極端な静寂と喧騒を繰り返してきた「声」と「音」は、ここで再び「声色」というかたちで登場する



のである。だが、「相当の家柄」である門野家の主人が、夜毎に蔵の二階に籠って二人の男女が睦言を語り合うような「声色」に興じているという噂が広まれば、門野家は安泰でいられなくなる。生身の女である「私」自身にとつてもこれほど屈辱的なことはない。こうして、八方塞がりには追いつめられた「私」は、ついに土蔵の二階に並んでいる長持の蓋を開けてみるのである。

「古めかしい衣類だとか、夜具、美しい文庫類」、「雛人形」などに心をときめかせた「私」は、次々に長持の蓋を開け最後に「拝領」と記された白木の箱を見つける。そこに収められていた人形は次のように語られている。

俗に京人形と呼ばれておりますけれど、実は浮世人形とやらいものなそうで、身のたけ三尺あまり、十歳ばかりの小児の大ききで、手足も完全にでき頭には昔風の島田を結び、昔染めの大柄友染が着せてあるのでございます。／これも後に伺ったのですけれど、それが立木という人形師の作風なのだそうで、そんな昔のきにもかかわらず、その娘人形は、不思議と近代的な顔をしているのでございます。(中略)／その花やかな、情慾的な顔が、時代のために幾ぶん色があせて、

唇のほかは妙に青ざめ、手垢がついたものか、滑らかな肌がヌメヌメと汗ばんで、それゆえに、一そう悩ましく、艶めかしく見えるのでございます。／薄暗く、樟腦臭い土蔵の中で、その人形を見ました時には、ふつくと恰好よくふくらんだ乳のあたりが、呼吸をして、今にも唇がほころびそうで、そのあまりの生々しさに、私はハッと身震いしたほどでございます。

ここで「私」はわざわざ「俗に京人形と呼ばれておりますけれど、実は浮世人形とやらいものなそうで」という注釈を加えながら、人形が名のある人形師の作品であることを説明する。「五」で「私」の名前が京子であることを知った読者は、当然、この「京人形」という表現に注視せざるを得なくなる。「私」の名前は「浮世人形」の俗称としての「京人形」と接続されるように仕組まれているのである。それは、作品序盤において雅な門野と俗な「私」が結婚するという物語設定とも合致している。

この人形の描写にはさまざまなアンバランスが指摘できる。たとえば、人形は「身のたけ三尺あまり、十歳ばかりの小児の大きき」とされるが、「頭には昔風の島田を結び、昔染めの大柄友染が着せてある」。作品としての人形にとつ

てはそれが当然のことなのかもしれないが、少なくとも「私」の眼には、嫁入り前の娘の髪型を象徴する島田髻でありながら「十歳ばかりの小児」に見えてしまうその人形が奇異なものに映っている。また、安政時代の名人によって作られた古い人形でありながら、それは「不思議と近代的な顔」をしている。

作品のなかで「娘人形」という表現が用いられるのは、「私」自身が人形を目撃し、それを破壊したこの場面のみであり、その他は徹底して人形という表現がなされている。つまり、語り手の「私」は、人形の細部から門野が愛撫してきた「情慾」の痕跡を探し出そうとした場面のみ「娘人形」という言葉を用い、「手垢がついたものか、滑らかな肌がヌメヌメと汗ばんで、それゆえに、一そう悩ましく、艶めかしく見える」といった表現を駆使することで、門野の「情慾」の痕跡を可視化するのである。逆にいえば、「私」は「声」と「音」を獲得しつつある人形をひとりの艶めかしい女性に仕立て上げること、自らの嫉妬と妄想を肥大化させるのである。

ここに至って、「人でなしの恋」は〈人形愛〉の物語ではなくなる。人形を愛するという行為と人形に嫉妬しそれを破壊しようとする行為が交錯するところに浮かびあがる光

景は、より複雑な様相を呈することになる。第一に疑わなければならぬのは、門野が本当に人形を愛していたのか、それとも、人形遊びのように声色を使って自分自身のなかに棲むもうひとりの自分に「声」を発する場を与えていただけなのかという問題である。第二は、門野の愛情が人形に移ってしまったがゆえに、嫉妬と妄想かられて人形を破壊したと語る「私」の証言の信憑性である。そして第三は、門野の自殺が本当に人形を破壊されたショックに因るものなのかという問題である。それまで、〈人形愛〉の物語として読み進めてきた読者は、ここに至ってそれまでの前提をいったん留保し、立ち止まって思考することを強いられるのである。

こうした疑問に応答するためには、いましばらく作品の言説を読み直す作業を続けなければならない。

〔付記〕「人でなしの恋」の本文引用は浜田雄介編『江戸川乱歩作品集1』（岩波文庫、二〇一七年一月）に拠る。

（立教大学文学部教授）