

# 旅立つ「兄」

——江戸川乱歩「押絵と旅する男」論——

横 田 遼

## 一、はじめに

「押絵と旅する男」（『新青年』一九二九年六月）には、レズ嗜好・人形愛・変身願望・窃視趣味など、乱歩初期短編に通底する要素が凝縮されている。また、「蜃気楼」をモチーフのひとつとすることで、現実と非現実が複雑に交錯する物語となっている。

魚津に「蜃気楼」を見に行った「私」は、帰りの汽車のなかで「奇怪」な体験をする。気がつけば、「私」ともうひとりの男を残して車室の乗客が誰もいなくなり、列車ボーイも車掌も姿を見せなくなってしまうのである。「西洋の魔術師」のような風采をしたその男は、「黒繻子の風呂敷」

に包んでいた荷物をわざわざ窓に立てかけたり、それを再び風呂敷に包んだりして「私」の注意を惹きつける。「私」は恐怖を感じつつ、その男に吸い寄せられるように向き合った座席へと移動し、「近寄ればいっそう異様に見える彼の皺だらけの白い顔」をじっと覗き込む。

「男」は「私」の気持ちを見透かしたように、「これがごらんになりたいのでございましょう」「喜んでお見せいたしますよ」と語り、額のようなものを窓に立てかける。その額には「歌舞伎芝居の御殿の背景」のように「いくつもの部屋を打抜いた背景が「極度の遠近法」で描かれている。その背景には、髪の色以外の容貌と服装が額の持主と「そっくり」の老人と、「黒繻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」が押絵細工で描かれており、二人はまるで「芝居の濡れ場」を演じるような姿態をみせている。

だが、その押絵の艶めかしさに魅せられた「私」が、じつと目を凝らして覗きこむと、「押絵の人物が二つとも生きていた」ことがわかる。男は「私」に「古風な双眼鏡」を差しだし、額の世界をそれで覗いて見るように勧める。「私」が誤ってさかさに覗こうとすると「悲鳴に近い叫び声」をあげて「さかさに覗いてはいけません」と警告し、離れたところから「別世界」を覗くよう指示する。男は、押絵の老人が自分の兄であると語り、やがて兄がなぜ押絵の世界に入ってしまったのかを語りはじめる。

こうして、「押絵と旅する男」は、(A)車室で男の語りにも耳を傾ける「私」が認識する世界、(B)男が語る押絵の物語世界、(C)額のなかに生きる男女が繰り広げる艶めかしい「濡れ場」の世界が絡み合う入れ子構造を取るようになる。「いくつもの部屋を打抜い」た「歌舞伎芝居の御殿の背景」さながらに、「私」はそれぞれの世界が「遠近法」的につながっていくような感覚を体験するのである。

また、押絵にまつわる物語を語り終えた老人が静かに汽車を降りて闇のなかに消えていくラストシーンにおいて、

「私」はその老人のうしろ姿がまさしく押絵の老人そのものであったことを知る。「蜃気楼」が表象するように、このテクストにおいては、非現実が現実となり、現実が非現実となるような「顛倒」があたり前のように起こり、読者もまた現実／非現実が交錯するような疑似体験を味わうことになる。つまり、このテクストには、「私」というレンズを通して読者を迷宮感覚に誘う仕掛けが重層的に張り巡らされているのである。

いかにも乱歩好みといえる趣向が施されていることもあり、「押絵と旅する男」に関する先行研究は他のテクストに比して群を抜いて多い。ここでは、まずこれまでの研究動向を簡潔に述べたうえで、本論の問題編成を行いたい。

初期における「押絵と旅する男」の研究は、乱歩の蜃気楼体験<sup>1</sup>などを踏まえて、作者自身の嗜好性や同時代に書かれた他の小説の特徴と関連させたものの、乱歩の始原的記憶<sup>2</sup>や深層心理<sup>3</sup>と絡めながら論じたものが多かった。そうしたなか、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」——」<sup>4</sup>、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」をめぐる——」<sup>5</sup>を契機として、テクストにおける語りの機能やレンズが果たす役割を分析する研究が

数多く発表されるようになり、近年では、押絵である「兄」<sup>6</sup>や、「娘」である八百屋お七の特異性<sup>7</sup>を論じようとする研究も出ている。また、蜃気楼、列車の車内、凌雲閣をはじめとする浅草などの物語空間に焦点をあてた研究は時代を問わず数多く存在する。

本論では、そうした蓄積に学びながら、あらためてモチーフとしての蜃気楼を捉え直し、それを物語空間のありようや「私」の語りと関連付けていく。また、「私」の語りと「男」の語りを比較検証することで両者の欲望のありように迫り、それぞれが相互依存の語りになっていることを明らかにする。そのうえで、闇に溶けこんでいく老人のうしろ姿が押絵の「兄」に重なること、すなわち、押絵の「兄」が現前化することの意味を考察する。去っていく老人は誰なのかという議論を展開したり、いわゆるドッペルゲンガー<sup>8</sup>の技法から解釈したりするのではなく、車室で居合わせた男（＝「弟」）が「兄」と化するまでの過程における表現描写を追うことで、こちら側の世界と「別の世界」を「遠近法」的に接続し、読者を迷宮感覚へと誘うための仕掛けを明らかにするとともに、「押絵と旅する男」における旅とはどのようなものであるのかを考える。

## 二、「私」の語りと蜃気楼

「押絵と旅する男」を論じる際に避けては通れない語りについて、「私」の語りの特徴である不確実性を指摘し語りの機能を明らかにしていく。

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。

冒頭では「夢」や「幻」などの語を用いることで非現実が提示され、それを否定することで仮定としての現実が生み出されている。「夢」であれ「幻」であれ、それは「私」が見たものである以上、「私」の認識を出ることはない。しかしそれが否定されることで「私」だけのものではない、「私」と「狂人」である「男」との間に成立した、限りなく夢のような体験へと姿を変える。そしてその生み出された現実の中に生きているのが、押絵と旅をしていた「男」であり、現在の「私」によって語られることで「狂人」として断定されていく。「男」を「狂人」として語ることで、「男」は現在の「私」が関与することのできない異質な存在として

提示される。このように「狂人」に強度が与えられることで「この話」は成立していく。

冒頭の場面からは現在の「私」と、語られる存在である「男」との大きな距離が指摘できる。語り手の位置について浜田<sup>9</sup>は次のように述べる。

語り手は一文の中で、空間的にも時間的にも位置を変えているのである。現在の視点から回想の距離をこめて〈豆粒〉と言ひ、時を遡り魚津の浜に立つて周囲の息づかいを感じる。そして以後は主として作品世界内部から物語を語りつつ、時に現在に立ち戻ってそれを相対化し、相対化する事がかつての自分の奇妙な感覚や行為を語りに組み込む、という二重化した語りによつて蜃気楼や車中の景色を描き、「男」の紹介に到るのである。

浜田の指摘通り、冒頭の一文からは語り手「私」の時間的距離、「男」を「狂人」として語ることから空間的距離が指摘できる。この二重化した語りはテキストを通して指摘できる語りの構造である。本論では、「狂人」・「魔力」・「奇妙」の語について語り方を取上げること、語りのレト

リックを指摘し独自性を担保していく。

続いて「この話」の中心をなす「狂人」として語られる「男」に着目し、「私」の語りの構造を指摘していく。

また、狂人が、われわれのまったく感じえぬものごとを見たり聞いたりすると同じに、これは私が、不可思議な大気のレンズ仕掛けを通して、一刹那、この世の視野のそこにある別の世界の一隅を、ふと隙見したのであったかもしれない。

「狂人」は「われわれのまったく感じえぬものごとを見たり聞いたりする」ことができる存在として語られている。「われわれ」とは「私」と読者をも含むものであることから、「狂人」とは双方の認識が及ばない存在として語られているといえる。しかしその「狂人」はあくまで「私」によって語られる存在であることから、一方では「狂人」の認識は「私」にも共有されていることは明らかである。「私」は「狂人」を「われわれ」には認識できない存在として語りながらも、「狂人」を語ること、語りを進めていく。この語りの構造には不確実性を見いだすことができる。

しかし不確実性はこのように明確に指摘できることから

ら、語られているともいえる。つまり「私」は不確実を正確に語っているのである。不確実は正確に語られることで、シニフィエはそのままにシニフィアンが変化していく。言い換えれば、蜃気楼を見たという「私」の体験の内容はそのままに、その体験が事実なのかそうではないのかという曖昧性のみが消滅していく。このように不確実性が消滅することで不確実な体験は、確実に存在することとなるのであり、これこそが語りのレトリックといえよう。このように「男」を「気持ちがよい」として語ることと成立していく話であるが、それ故に「男」を語ることで「私」の夢からは不確実性が消滅し、現実味を帯びることで「濃厚な色彩を持った夢」へと変化していくことになる。

語りの機能について浜田<sup>10</sup>は、「要するに、「男」が語るのは、徹底的に失われた時代の出来事なのだ」とまとめ、「古風」というキーワードから「私」の語りとの重なりを指摘したうえで、「『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」と言及されている。浜田が指摘するように、重層的な語りによって古めかしい世界、言い換えれば夢のような世界が再現されていることは間違いない。だが「私」の語りが最も

機能したのは夢の世界の再現ではない。そのことは語り手  
の位置を再検討することで明らかとなる。

それではやっぱり夢であったのか。だが私はかつて、  
あのように濃厚な色彩を持った夢を見たことがない。  
夢の中の景色は、白黒の映画と同じに、まったく色彩  
をとまなわぬものであるのに、あの折の汽車の中の景  
色だけは、それもあの毒々しい押絵の画面が中心に  
なって、紫と臙脂の勝った色彩で、まるで蛇の眼のよ  
うに、生々しく私の記憶に焼きついている。着色映画  
の夢というものがあるのだろうか。

現在の「私」が自身の体験を夢のようだと語り直すこと  
は、夢の外側に位置し語ることを意味する。夢の外側にい  
るからこそ自身の体験を夢のようだと定義できるわけであ  
るが、現在の「私」に語られることで、過去の「私」と  
「男」や押絵は夢の世界の住人と化す。彼らはそれが夢の世  
界だと自覚していないが故に、夢のような体験は語られる  
ことでまことの夢へと変化していく。そして四章にて言及  
する「私」と「男」の相互依存の語りにより、汽車の中に  
は夢の内実である「別の世界」が構築される。非現実であ

る夢と、非現実的である現実の内容とを混ぜ合わせることで、「濃厚な色彩を持った夢」という夢そのものの構築が行われたのである。

ここで一つの疑問が浮かぶ。直前の「濃厚な色彩を持った夢」で挙げられていた、汽車の中の景色や押絵の画面ではなく、蜃気楼から「私」の記憶がたどられることになるのはなぜか。

先行研究では、精神分析の視点から述べた澁澤龍彦<sup>11</sup>や、レンズの機能として述べた助川徳是<sup>12</sup>など蜃気楼に意味を付与していくものが目立つ。一方信時哲郎<sup>13</sup>においては「全体の構成から考えると特に必要だとは思えない蜃気楼が細かく描写されるのは、私を「別の世界」「一時的狂気」に導くためである」と物語の導入としての装置であると指摘されている。また丹羽みさと<sup>14</sup>は「乱歩はその中で、十二階を物語の舞台とする前提を整え、登場人物の転化を予告し、遠眼鏡を重要な小道具とする準備を周到に整えていたといえるだろう」と蜃気楼と遠眼鏡や浅草との符合について述べており、幅の広い解釈がなされていることが分かる。それらの解釈をまとめると、「私」の夢は蜃気楼に覆われることで「濃厚な色彩を持った夢」へと化していくといえるだろう。本論では蜃気楼の「魔力」に着目し、汽車の

車内と連結させることで、通底する物語空間として提示していく。

蜃気楼を見る行為について高橋広満<sup>15</sup>はこう述べている。

言うまでもなく蜃気楼は、光線の異常屈折によって遠くの物が空中にみえる現象である。そこにはい物を見るところという点では幻視だが、見えた建物や森はどこかに実際に存在する。

高橋が述べているように、「私」は蜃気楼を見ることで幻と現実を同時に認識していく。この蜃気楼の二重性はそれを見る者の認識を二重化する効果を持ち、それ故に「私」は「距離の曖昧さ」を感じていく。

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た。

それは、妙な形の黒雲と似ていたけれど、黒雲なればその所在がハッキリわかっているのに反し、蜃気楼は

不思議にも、それと見る者との距離が非常に曖昧なのだ。(中略)この距離の曖昧さが、蜃気楼に想像以上の無気味な気違いめいた感じを与えるのだ。

蜃気楼を見ることで、「古風な絵」という「私」の認識は、「妙な形の黒雲」へと更新されていく。この二重の認識は、先程の蜃気楼そのものが持つ現実と幻の二重性により、引き起こされたものである。そしてこの二重の認識は「私」に距離の曖昧さを感じさせ、蜃気楼は「想像以上の無気味な気違いめいた感じ」を「私」に与えるものとして作用していく。その後蜃気楼は「魔力」として表記されていく。

蜃気楼の魔力が、人間を気ちがいにするものであったなら、おそらく私は、少なくとも帰り途の汽車の中までは、その魔力を逃れることができなかったであろう。

蜃気楼の「魔力」は「私」を「気ちがい」にするものとして定義されていくが、そもそも蜃気楼とは、見る者の距離感や認識を更新していくものであった。であればここで

の「魔力」も、蜃気楼により更新させられた「私」の認識だと見てよいであろう。「魔力」の内実は蜃気楼が「私」にもたらした作用でしかないが、重視すべきは「私」に名付けられたという点である。「魔力」として表記されることで、蜃気楼の作用である曖昧性は言葉として形を保持していく。その「魔力」が「少なくとも帰り途の汽車の中までは、その魔力を逃れることができなかったであろう」と語られることで、汽車の車室は「魔力」が漂う空間として規定されていく。つまり「私」が「魔力」と名付けることで、汽車の車室は「魔力」を許容できる空間として成立するのである。

沼のような海上の靄の奥深く、黒血の色の夕焼が、ボンヤリと漂っていた。異様に大きく見える白帆が、その中を、夢のようにすべっていた。(中略)ところどころひらかれた汽車の窓から、進行につれて忍び込むそよ風も、幽霊のように尻切れとんぼであった。

ここでは汽車の外に流れている幻想的な風景と「ボンヤリ」や「異様に大きく」という語から、汽車の外に蜃気楼の要素を見出すことができる。その要素はひらかれた窓よ

り汽車の中に入り、車内は「魔力」で満たされていく。またこの要素は汽車が走ることで生まれるそよ風によって車内に入ってくることより、汽車が走り続ける限り車内は「魔力」で満たされ続けることとなる。蜷気楼の作用である距離の曖昧さも加わって、汽車の中と外は緩やかに一体化していく。いわば汽車の車室に外の景色が映し出されていくのである。

蜷気楼とは、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。

蜷気楼にはモノを映し出すスクリーンとしての一面があることが確認できる。蜷気楼は見る者の認識を更新すると共に、景色と同化することで新たな景色を映し出していく。スクリーンとして機能することで、汽車の車室には独自の世界が映し出されていく。

はてしのない暗やみの中に、私たちの細長い車室だけが、たったひとつの世界のように、いつまでもいつま

でも、ガタンガタンと動いて行った。

ここでは外が闇に覆われることで、汽車の中と分断され一体化は解除されていく。そして解除されたが故に、汽車の中は外とは違う独自の空間として成立していく。さらに汽車は走り続けていることより、車内が「魔力」で満ちている状況に変わりはなく、「魔力」に覆われた空間はスクリーンと化し、「私たち」により「たったひとつの世界」が映し出されていく。

### 三、押絵と「私」

蜷気楼の「魔力」が車内を包み込みが夕闇に包まれた頃、「私」は「男」の持つ押絵の画面をチラと見つめる。「私」にとって押絵の第一印象は、「妙になまなましく、なんとなく世の常ならず見えたことであった」と語られる。この押絵と「私」とのファーストコンタクトは肉眼によるものであり、「なんとなく」と不確実性が語られる。また内容においては始めに、「妙になまなましく」と押絵の画面が不思議と現実に近い感覚を与えるものであることが示される。しかしその後は「世の常ならず」と表現され、押絵はすぐさま現実の世界から否定されてしまう。ここで提示されてい

るのは、「私」の押絵への異なる二重の認識である。そして「私」は「男」と向かい合うことで、押絵を見せられていく。

私は一と眼チラつとその表面を見ると、思わず眼をとじた。なぜであつたか、その理由は今でもわからないのだが、(中略)再び眼をひらいた時、私の前に、かつて見たことのないような、奇妙なものがあつた。といつて、私はその「奇妙」な点をハッキリと説明する言葉を持たぬのだが。

ここでは「私」の内面描写が行われている。「なぜであつたか」や「その理由は今でもわからない」より、今まで語られていた「私」の経験である過去の時間の中に、この物語を語る「私」という現在の時間軸が存在している。この二つの時間軸は押絵への更なる言及を可能にする。「私」は、押絵を見た瞬間に一度眼を閉じ情報を遮断する。その理由についてはまたしても曖昧化されるわけであるが、情報を遮断することで「私」は一度頭の中の整理を行っている。眼をとじるという行為は、瞬きとしては当然の行為であるが、ここでは「思わず」眼がとじられている点が重要

である。「思わず」というのは無意識に行動したことを表すが、語られることでそれは意識化される。さらには「私」が眼をひらく際に「再び」とあることから、眼がひらかれていなかった時間と眼をとじたという行動が自然と浮かび上がってくる。「私」は「思わず」眼をとじることで目の前の押絵の情報を遮断し、押絵への認識を先送りにしたのである。そうすることで「私」は押絵を捉え直そうとしたが、眼が再びひらかれた際には、「奇妙」という形となって眼にとびこんで来ることになる。

ここで注目すべきは鍵括弧付きの「奇妙」である(以下は〈奇妙〉と表記する)。「私」は押絵に対して「かつて見たことのないような、奇妙なもの」と判断を下す。「私」は過去に体験した「奇妙」を後に語り直す際に至っても、「奇妙」を〈奇妙〉としか語ることができないのである。

その後は「それは、強いていうならば、押絵の人物が二つとも生きていたことである」と〈奇妙〉への言及が続けられていく。目を引くのは「強いていうならば」という表現であり、「私」の語り方である。「私」は肉眼で押絵を見て〈奇妙〉を感じた後、その〈奇妙〉の言語化を試みる。絵の中の二人だけが押絵細工でできていることや、その背景や人物の対照、多くの指摘が行われ押絵について語られ

ていく。だが肝心の〈奇妙〉については「だが、私が「奇妙」に感じたというのはそのことではない」や、「だが、それが私のいわゆる「奇妙」な点ではなかった」、「だが、私の「奇妙」という意味はそれでもない」として直接的な言及が行われていくことはない。この三度の〈奇妙〉の否定により、「私」は〈奇妙〉を語るときを自身の語りから強いられたのである。だからこそ「強いていうならば」という表現が導かれることになる。「私」は〈奇妙〉を軸としてしか押絵を語ることができないからこそ、〈奇妙〉を否定することで押絵の実体に迫ろうとしていく。語り得ぬものを語ろうとする「私」の語りには、アポリアが指摘できるが、それ故に「私」の記憶に押絵は残り続けていく。そして「私」は「男」より双眼鏡を得ることで、再び押絵に迫っていく。

ちょうどそれと同じ感じで、押絵の娘は、双眼鏡の中で私の前に姿を現わし、実物大の一人の生きた娘としてうごきはじめたのである。

ここでは今までの肉眼のみの認識から、双眼鏡を得ることで新たな視点が「私」に与えられる。双眼鏡を通すこと

で、「私」には押絵の娘が動いていると知覚されていくのだ。さらに娘は動くことにより押絵というモノから、一人の人間へと姿を変えていく。

娘は動いていたわけではないが、その全身の感じが、肉眼で見た時とは、ガラリと変って、生気に満ち、（中略）むしむしと若い女の生気が蒸発しているように思われた。

この場面では先程の引用から一転、娘の動きが否定されていく。しかしここで行われているのは一方向的否定ではない。「肉眼で見た時」や「思われた」という表現に着目すると、先の引用の「私」の語りとの時間軸の違いが見えてくる。「肉眼で見た時」という表現は、今現在肉眼若しくは双眼鏡で覗いている時には出てこない表現である。肉眼で見るという経験を経た後に、肉眼以外の方法で押絵を見、肉眼で見るという行為を相対化して初めて現れる表現である。また「思われた」については過去形で間接的な表現であることから、現在の「私」が顕在化する。現在の「私」は娘から生気を感じるのみで、娘は動かないモノとして知覚される。「私」のまなざしにより娘は二重化し、もう一つ

のアポリアである〈奇妙〉を体现する存在として提示されるのだ。続いて「私」のまなざしは老人へと転じられていく。

老人も、双眼鏡の世界で生きていたことは同じであつたが、(中略) 見つめていればいるほど、ゾッとこわくなるような、悲痛と恐怖とのまじり合った一種異様の表情であつた。

それを見ると、私はうなされたような気分になつて、双眼鏡をのぞいていることが、耐え難く感じられたので、思わず眼を離して、キョロキョロとあたりを見廻した。

この場面において「私」は押絵の老人に対して、娘からは感じ取ることができなかった、悲痛と恐怖という感情を読み取っている。双眼鏡が「私」と押絵との距離を無化する機能を持つことは、林<sup>16</sup>によって詳細に分析されており、その機能により「私」は通常では見ることのできない押絵の動きと感情を具体化することに成功する。対して本論では双眼鏡そのものについて言及していく。

この双眼鏡は「男」から渡されたものであるが、元々は

「男」の「兄」の所有物であつた。つまり「私」は「兄」の双眼鏡で「兄」(老人)を見ることで、その感情を認識していくのである。さらにいえばこの双眼鏡は後に語られるように、「兄」が「男」に覗かれることで押絵となつた際に用いられた、いわば記念すべきモノである。それはこの双眼鏡が、「兄」が人間として生きていた過去を映し出していたことを意味し、双眼鏡を覗くという行為は人間としての「兄」を現前させる。ここにおいて現在という視座から、過去というレンズを通し、押絵の中に生き続ける「兄」を見ろという図式が完成する。だからこそ「私」は老人から感情を読み取ることができたのである。

老人から感情を読み取つた「私」は、その後うなされた気分になる。それは押絵の老人の悲痛と恐怖が確実に「私」に伝わつたことを表し、それ故に「私」は覗き続けることに耐えられなくなる。さらに先程の双眼鏡について再度着目すると異なる分析を行うことができる。「私」が覗いていることに耐えられなくなったことは、覗いていた世界である押絵の中の世界から「私」がはじかれたことを意味する。当然のことであるが、「私」は押絵の老人とは話したこともなく、老人が「兄」として生きていた時代は生きてもない。その点押絵の老人と双眼鏡は、「兄」が人間であつた時

である過去を共有している。いわば押絵の中の世界、特に老人にとつても、双眼鏡にとつても、過去を共有できない「私」は異物となる。だからこそ異物としての「私」は、押絵の中の世界からはじかれることになる。

#### 四、相互依存の語り

先行論では「私」の語りの中に「男」の語りが存在していることより、語りの入れ子構造が多数指摘されている。特に内田隆三<sup>17</sup>は、作中に存在する三つの物語行為より、三つの物語世界が構築されるとされ、三重の入れ子構造を指摘している。

この入れ子型（包摂関係）の内容を見ると、第一次の物語世界では〈私〉が自分の経験と称する物語内容を語っている。その物語内容、つまり第二次の物語世界には〈私〉と〈男〉が登場し、〈男〉が自分の経験と称する物語内容を語っている。その物語内容、つまり第三次の物語世界は〈男〉の過去の記憶からなり、〈男〉、その〈兄〉、〈兄〉が恋した押絵の中の〈娘〉＝押絵人形が主な登場人物となっている。

テクストの軸となるのは押絵であり、押絵を語ることでできる「男」であり、それを語る「私」の語りである。これらを最も分かりやすく構造的にまとめたのが、内田の述べている三重入れ子構造である。だがこのように図式化することで「私」の語りと「男」の語りは明確に分けられ、物語内容である「別の世界」がどうしてもおざなりになってしまう。目を向けるべきは、「私」の語りと「男」の語りの重なりである両者の関係であり、そこに構築されている「別の世界」である。故に本論では現在の「私」の「男」への依存、「男」の過去の「私」への依存を指摘し、「私」と「男」は語りの上で相互依存関係にあると定義していく。そして相互依存の語りによって汽車の車室は「別の世界」と化し、その中で押絵は人間である「兄」として現前してくることになる。

まずは「男」の「私」への依存を指摘していく。「男」の語りには、「あなたは、十二階へお登りなすつたことがおありですか。ああ、おありなさらない。それは残念ですね」という問いかけが存在している。より顕著なのは、「しかし、あなたはわかってくださいましたでしょうね。ほかの人たちのように、私を気ちがいだとはおっしゃいませんでしょうね。ああ、それで私も話し甲斐があつたと申すもの

ですよ」という「男」の語りの最終部である。問いかけは通常は答えを要求するものであり、答えとまではいかずとも相手の反応が語られていくものである。しかしここでは「私」の反応が見いだせないにも関わらず、「男」の語りは進められている。注目すべきは「私」の反応があったという前提の基に、「男」の語りが成立している点である。いわば「男」の語りは自己完結的であり、「私」の反応は内包されているのである。ここから「男」は語りの上で、「男」の認識の枠内で反応を示す「私」の存在を意識していること、つまりは聞き手としての「私」を必要としていることを指摘できる。このことは「男」が押絵を語り出す直前の、「私」への態度からも明らかである。

私は、普通の生きた人間の身の上話をでも催促するように、ごくなんでもないことのように、老人をうながしたのである。すると、老人は顔の皺を、さもうれしようにゆがめて、「ああ、あなたは、やつぱり聞いてくださいますね」と言いながら、さて、次のような世にも不思議な物語をはじめたのであった。

先行研究において、「男」の語りは独立したものとして論

じられる傾向がある。しかしこの場面に顕著のように、「男」の語りは「私」が促すことで、さらに言えば「私」が聞き手となることで成立していく。

また「男」の語りには「私」の語りの混入が指摘できる。

老人は「兄が」というたびに、まるでそこにその人がすわってでもいるように、押絵の老人の方に眼をやったり、ゆびさしたりした。老人は彼の記憶にあるほんとうの兄と、その押絵の白髪の老人とを混同して、押絵が生きて彼の話聞いてでもいるような、すぐそばに第三者を意識したような話し方をした。だが、不思議なことに、私はそれを少しもおかしいとは感じなかった。私たちはその瞬間、自然の法則を超越して、われわれの世界とどこかでくいちがっているところの、別の世界に住んでいたらしいのである。

「私」の語りは、本来は一続きであるはずの「男」の語りを分断しており、それはこの部分の文章が後に加えられたもの、つまり現在の「私」の顕在化が指摘できる。また「男」の語り始めの場面では、「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（といって押絵の老人をゆびさし）なりましたのが」のように「男」の語りの中に丸括弧を通して、「私」の視点が挟み込まれている。「私」により「男」は、「兄」と押絵の中の白髪の老人とを混同する人物として語られていく。それは「男」が押絵に対しても話をしていること、つまり押絵の老人を生きた「兄」として認識していることを表す。現在の「私」が介入することで、語り手としての「男」の立場が明確化されるのである。

さらに「私」が「不思議なことに」と語っていることから、過去の「私」への介入も指摘できる。現在の「私」は過去の「私」に対して「少しもおかしい」とは感じさせない。言い換えれば過去の「私」は語られることで思考が制限されていく。過去の「私」の思考は制限されることで、「男」の語りを一方的に受け止める聞き手としての存在へと変化する。「私」が聞き手となることで「男」は語り手となり、押絵である「兄」を語ることが可能になるのだ。このように現在の「私」は「男」と過去の「私」へ介入を加えることで、汽車の車室に「別の世界」の構築を目指していく。

だがこのような「私」の語りからは、「男」の語りへの依存が指摘できる。思い返せば「私」が「濃厚な色彩を持つ

た夢」を語る際に必要なのは、押絵の画面を語ることであり、そのためには押絵を語ることで「男」の存在が必要不可欠であった。先の引用で触れたように、「別の世界」の構築は「男」の第三者を意識した語りがきっかけとなっており、その内実は押絵の画面、さらに言えば押絵の「兄」についてである。「兄」を語ることは、「兄」と共に生き「兄」と同じ時間を生きてきた「男」にしか許されない。「私」が双眼鏡を覗き続けることができなかったように、「私」が直接「兄」を語ることはできないのである。この点より「私」は語りの上で「男」の語りに依存していることが明らかとなる。

このように「私」と「男」とは語りの上で部分的に互いを必要とし、自らの語りを成立させるために依存し合っている。この相互依存の語りにより「濃厚な色彩を持った夢」の舞台となる、「別の世界」が汽車の車室に構築されることになる。汽車の車室とは蜃気楼の「魔力」が満ちた空間であった。「魔力」は車内に満ちることで、スクリーンと化し、「私たち」により「別の世界」が映し出されるという仕組みだといえよう。

次に相互依存の語りの中心にあたる「兄」についてみていく。

なんとあなた、案<sup>あん</sup>の定<sup>じよう</sup>、兄は押絵になって、カンテラの光の中で、吉三のかわりに、うれしそうな顔をして、お七を抱きしめていたではありませんか。

でもね、私は悲しいとは思いませんで、そうして本望を達した兄の仕合わせが、涙の出るほどうれしかったものですよ。

この場面で「男」は押絵である「兄」から、「うれしそうな顔」という表情を読み取る。そして読み取った表情は「兄」の仕合わせとしてまとめられ、それは「男」自身にも喜びを生み出していく。「男」は「兄」に感情を見いだし、それを自身の感情へ投影することで押絵に意味を付与していく。そして再び「私」の語りが挟み込まれる。

老人は、そこで、さも滑稽だといわぬばかりに笑い出した。そして、変なことには、私もまた老人に同感して、いっしょになってゲラゲラと笑ったのである。

「私」はこの場面で「男」とともに笑うという行爲を行うことで、聞き手として「男」の語りに反応を示している。この笑いは「同感」とあることから、「男」の今までの語り

を「私」が理解し、「男」の考えに共感したことを示す。「男」と相互依存関係により語りを行ってきた「私」は、この時点で「男」と同化<sup>18</sup>し、「兄」を語ることに成功する。現在の「私」が介入することで、「男」との間に生み出された相互依存の語りは、押絵を語るという共通の目的を果たすため、「兄」の現前化という終着点に向かって進んでいく。

## 五、「兄」としての押絵

相互依存の語りにより、押絵の老人は人間である「兄」として汽車の車室の「別の世界」に現前する。

と言いながら、押絵の額<sup>がく</sup>を、ソツと黒い風呂敷に包むのであった。その刹那、私の気のせいだったのか、押絵の人形たちの顔が、少しくずれて、ちよつと恥かしそうに、唇の隅で、私に挨拶の微笑を送ったように見えたのである。

この場面で「私」は双眼鏡を介さずに、押絵の人形たちから挨拶の微笑を受け取っている。今までは「男」の持つ双眼鏡や、「男」の語りを通して押絵を理解するのみであっ

た「私」が、ここにおいて肉眼で押絵からメッセージを受け取ることができた意味は大きい。「私」が押絵から気のせいにしてもメッセージを受け取ることができたのは、「私」と相互依存関係にあった「男」の語りが終了したからであり、それは「私」と「男」が創り上げてきた「私たち」の世界である、「別の世界」の構築が完了したことを意味する。そしてこの一瞬間のみ、「別の世界」に押絵である「兄」が人間として現前するのだ。双眼鏡が押絵と「私」の間の距離を無化したように、ここでは相互依存による語りが押絵と「私」との距離を無化していく。故にここからは、「私」の押絵との一体化を指摘することができる。

そして「男」の語りと共に、「私」の語りも終了していくことになる。

老人はそれきりだまり込んでしまった。私もだまっていた。汽車はあいも変わらず、ゴトンゴトンと鈍い音を立てて闇の中を走っていた。

「男」と共に「濃厚な色彩を持った夢」を語ってきた「私」の語りは、夢がいつか覚めるように終わらなければならぬ。しかし語りが終了しても、語りにより創り出された世

界は汽車の車室の中で存在し続ける。汽車が闇の中を走り続ける限り、その夢は覚めることはないのだ。

駅員がたった一人、ポツツリとプラットフォームに立っているのが見えた。(中略)窓から見てみると、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、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。

この結末の場面では新たに駅員という人物が登場する。駅員は先行研究の中では見落とされてきたが、その二度にわたる登場は物語を転換させる鍵となる。一度目の登場では汽車の車室という閉じられた空間の中で構築してきた、「私たち」の関係の終わりを明確にする。「私たち」とは、「私」と「男」と押絵の三者のみで成立していた関係であった。汽車の中から、駅員という外部の存在が認識できた段階で、「私たち」の関係は崩壊していく。この崩壊は「別の世界」という閉じられた空間を、開かれたものへと変化させていく。そして「私たち」の関係は崩壊することで過去と化し、それ故に「私たち」によって創られた「別の世界」

も過去とつなげられていく。駅員によって、「別の世界」には時間的距離という強度が付与され、その存在は明確化されるのだ。

最後になぜ「私」の眼には去って行く老人のうしろ姿が押絵の老人に見えたのか、そう見えることはなにを意味するのか、闇に着目しつつこの謎への読解を試みる。

去って行く老人とは今まで語りを行ってきた「男」であり、押絵の老人の「弟」を自称する現実世界に立脚した人物であった。対して押絵の老人は「兄」として語られる存在であり、押絵の中に生きているという非現実を体現している人物である。その二人の重なりは、人間・押絵、「弟」・

「兄」、現実・非現実などの対比されるべきものを、全てひっくり返した曖昧なうしろ姿として存在していく。そのうしろ姿の重なりは、押絵と旅をしていた「男」という存在の消失を表す。老人が「兄」と化すことは、端的にいえば「兄」が汽車の中の「別の世界」を飛び出したといえる。老人は汽車の中で押絵を人間である「兄」として語ったが、その語りを受けた「私」にまなざされることで、「兄」は「別の世界」の外で、実体を持った存在である「男」の姿と同化する。これは相互依存の語りにより「男」と同化し、「兄」の現前を目撃することで一瞬間「兄」と一体化を果た

すことによって強化された、「私」のまなざしのなせる業である。

だが「男」と「兄」は、以前にも「私」にまなざされることでその類似性が指摘されていた。

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（不思議なことには、その容貌が髪がの白いのをぞくと、額の持ち主の老人にそのままなばかりか、着ている洋服の仕立方までそっくりであった）、

ここで「私」は、押絵の老人と旅をしている老人との唯一の違いとして、頭髮を挙げている。対して結末の部分では、二人を分ける唯一の特徴すらも見いだされることはない。闇というこれ以上語り得ることのない空間に、老人がそのまま溶け込んでいくことで決定不可能性がもたらされる。だがそれ故に老人は旅する「男」（＝「弟」）の姿を借りて、実体を保持することができるようになる。闇により唯一の違いは曖昧化され、「兄」の存在が闇の中に浮かび上がってくるのだ。

もう一つ注目すべきはこの両者の重なりの中で、再び

駅員が囁んでくる点である。老人は駅員に切符を渡し、闇の中に溶け込んでいく。この切符は旅をしている「男」のものであり、いわば旅の印である。それを渡すことで旅の痕跡は消え、先程の闇の指摘と合わせると、押絵と旅する「男」の要素は老人に見いだせなくなる。そして去って行く老人に、駅員という第三者が構図的に並ぶことで、「私」のまなざしは必然的に駅員を経由することになる。何重にも異なる要素が重ねられ曖昧だった老人のうしろ姿は、駅員の存在により相対化され、「私」にまなざされることで「兄」として実体を獲得するのだ。

「私」が自身の旅と、押絵と旅をしていた「男」の旅を語ることで、押絵は押絵として、そして「兄」として「別の世界」に現前した。結末では闇を背景として、「私」が駅員を経由して老人のうしろ姿をまなざすことで、「弟」の姿を借りた「兄」は、汽車の中の「別の世界」を飛び出すことに成功する。「押絵と旅する男」は、「私」が自身の旅と押絵と旅した「男」の旅を語ることで、二つの旅が重ねられることで、結末において実体を獲得した「兄」が旅立つテクストなのである。

## 【注】

- 1 江戸川乱歩「押絵」と「虫」(『江戸川乱歩全集20 探偵小説四十年(上)』講談社 一九七九年七月)

この話は昭和二年の放浪中魚津へ蜃気楼を見に行ったのがもとになって心に浮かんで来たもの。(中略)この小説は発表のとき、大した反響もなかったが、私にとっては、後になるほど味のよくなる作であった。ある意味では、私の短編の中ではこれが一番無難だといってよいかも知れない。

- 2 澁澤龍彦「乱歩文学の本質 玩具愛好とユートピア」(『江戸川乱歩全集2』講談社 一九六九年五月)

- 3 助川徳是「江戸川乱歩——「押絵と旅する男」を視座として」(『解釈と鑑賞』一九七九年九月)では、作品に描かれているレンズによる邪視への恐怖より、乱歩の西洋文明への違和感や恐怖を指摘し、浅草への執着は逃避願望によるものであると述べるなど、乱歩の深層心理と絡めて論じられている。

- 4 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」——」(『解釈と鑑賞』一九九一年四月)

- 5 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」をめぐる——」(『立正大学国語国文』一九九五年三月)

- 6 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）では、押絵である「兄」と「娘」はプラトニックラブの関係にあるとされ、一番の主役は作りものに魅せられた男であるとし、「兄」の特異性を指摘している。

7 丹羽みさと「覗かれるもの／覗くもの——「押絵と旅する男」再考——」（『大衆文化』二〇一九年一〇月）では、「兄」の恋愛対象がなぜ八百屋お七であったのかという点に着目し、お七の魅力である美しさについて、乱歩旧蔵資料などから多角的な分析が行われている。

8 前掲 助川徳是「江戸川乱歩——「押絵と旅する男」を視座として」では、「絵と現実とを自在に往復するドッペルゲンガーの夢」が、作品の柱となっていると指摘がなされている。

9 前掲 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」——」

10 前掲 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」——」

11 前掲 濫澤龍彦「乱歩文学の本質 玩具愛好とユートピア」では、蜷気楼の描写について、「この乳色は母乳の思い出に照応し、蜷気楼のややもやした白っぽい光景は母の白い胸に相当する」と述べることでユートピア願望と性的なものとの結びつきを指摘している。

12 前掲 助川徳是「江戸川乱歩——「押絵と旅する男」を視座として」では、この作品が蜷気楼と双眼鏡とパノラマの三つのレンズという、複雑な組み合わせにより成り立っていると指摘される。また

蜷気楼が生み出す「距離の曖昧さ」について、顕微鏡の映像の比喩と組み合わせることで、読者の遠近法を破壊するものとして述べられていく。

13 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』一九九六年五月）

14 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』二〇〇八年三月）

15 高橋広満「しんきろう——江戸川乱歩「押絵と旅する男」——」（『相模国文』二〇〇〇年三月）

16 前掲 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」をめぐる——」では、「兄」が双眼鏡を覗くことで押絵の中の世界に入るトリックについて、凌雲閣と合わせて論じることでトリックの説明が行われている。

17 内田隆三「第二章 乱歩の無意識——疑惑とメタ・トリック第四節 物語行為の不安」（『乱歩と正史 人はなぜ死の夢を見るのか』講談社 二〇一五年七月）

18 木村小夜「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——」（『福井県立大学論集』二〇一八年八月）では、去っていく老人のうしろ姿が押絵の老人に見える点について、「私のものの見方を決定したものの、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」と「私」と「男」の同化が指摘されている。

※本資料の引用は『江戸川乱歩全集8』（桃源社 一九六二年五月）に拠った。桃源社版は乱歩が編集した生前最後の全集であり、全集末尾において乱歩自身もこう述べている。

この全集は私自身が校訂をした。昭和二十九年から三十年にかけて出した春陽堂の全集で、全作品にわたって漢字を少なくし、新仮名、新送り仮名を採用したが、その校訂は春陽堂編集部に任せたので、必ずしも私の今の書き癖のようにはなっていない。そこで、今度は印刷に廻す前に、全作品を通読し、私流の漢字遣い、仮名遣いに改めたのである。

また『江戸川乱歩全集第5巻』（光文社 二〇〇五年一月）の「解題」では、桃源社版と『江戸川乱歩全集第三巻』（平凡社 一九三三年一月）と『江戸川乱歩全集第一巻』（春陽堂 一九六〇年二月）の三つを挙げ校異が明らかにされている。いずれも大きな加筆や修正は指摘されていないが、乱歩生前最後の全集と言う点から桃源社版を採用した。

（立教大学大学院文学研究科 日本文学専攻博士課程