

闇の中の蒐集家

——江戸川乱歩テキストの〈触覚性〉について

村田裕和

はじめに——本格／変格

本稿は江戸川乱歩（一八九四～一九六五）の戦前初期から中期のテキストを対象として、その〈視覚性〉と〈触覚性〉について考察する。

探偵小説ジャンルにおける本格／変格の対立関係の中で理解されることの多い乱歩であるが、この二項対立的な下位ジャンルを実体化することとはできない。「乱歩テキスト」において、これまでも注目されてきた視覚／触覚の関係を脱構築し、さらにこの関係を、読む／書くの關係へと転移する記号として読み解く。最後に乱歩テキストが都市に対してどのようなみずからを〈書き込む〉のかを考えたい。

江戸川乱歩のテキストについて、つとに中村三春は、「探偵小説」という「シエーマ」を「決定的に廃棄すべきではないか」と問題提起していた。また吉田司雄は、乱歩自身による探偵小説作家としての自己カノンのデイスクールを検討し、「本格」「変格」という二項対立の用法の歴史性」を「考え直すべき段階にきている」と指摘していた。今日では、二〇世紀における身体・セクシュアリティ・メディア・大衆文化などを考察する上でも無視しえないテキストとして、「探偵小説」というジャンルを超えて参照されつづけている。

だが一方では、「本格」「変格」という下位ジャンルは十分に機能しており、「変格」の系譜の中核に乱歩を据える議論にも十分な説得力がある

ようにみえる。本格／変格のジャンル区分は甲賀三郎によって提示され、平林初之輔による健全派／不健全派という区分とも相まって、一九二五～二六年頃から普及したとされる。甲賀らは、乱歩らに逸脱（変格・不健全）の記号を付与することによって、みずからを正統的な探偵小説作家に位置づける自己卓越化のデイスクールを行使したのである。しかし、本格派の成立は、けっしてそれ以前の古典的な探偵小説との連続を意味するものではなかった。

内田隆三によれば、E・A・ポーやコナン・ドイルらのテキストは、犯罪の痕跡（記号）を、解明されるべき人間的な深み（動機や欲望）と接合する叙述によって探偵小説ジャンルを確立してきたが、こうした流れと断絶するのが「本格派」の誕生であるという。「記号論的な痕跡の布置に巧妙なトリックを描きこむことを旨とする本格派の成功は、探偵小説のなかで「動機」が空虚な形式になっていくことと相関している」のである。内田は「本格派」の成立は、「大量殺人と無差別殺人を自明のこととして人びとに強要」する「世界戦争」の時代がもたらした効果だという。

内田は、世界大戦は探偵小説ジャンルを解体分化し、動機の空虚化・殺人のゲーム化をうながした。「ミステリーの基本指針」とされる「ヴァン・ダインの二十則」と「ロナルド・ロックスの十戒」が提出されたのがともに乱歩の「陰獣」と同年の一九二八年であったことが象徴するよ

うに、欧米を見ても推理・本格派はこの時期に確立されたのであり、推理（本格）と猟奇趣味（変格）とが同根の二つの花だとすれば、変格派もまたそれ以前の文学作品を遡及的に系譜化することはできない。

鈴木貞美によれば乱歩の変格への傾斜、エロ・グロ化は、「読者の（怪奇濃艶）趣味への迎合傾向^⑤」を示したものとされ、最近では井川理によって、「変態性」の記号を付与されながら、その作家イメージに対する「乱歩の積極的な加担^⑥」があったと指摘されているが、こうした指摘はいずれも「作者」乱歩の文学史的位置づけの問題である。大衆への「迎合」であれ、逸脱イメージへの「加担」であれ、われわれは本格／変格の二項対立を自明のものとして受け入れてしまっているために、この時期の乱歩テキストがいったい何を言明し、何を遂行していたのかについて、まったく盲目になっているのではないだろうか。下位ジャンルの対立を擬人化し、そこにモデル小説的要素を加えて巧みに読者を翻弄する「陰獣」についていえば、本格／変格というテキスト上のあからさまな痕跡は読者を欺くトリックだったと推理するのが探偵小説の定石であろう。

一 視覚の政治学

今日に至るまで、乱歩のテキストは、映画・演劇・マンガ・アニメーションなどさまざまなメディアに移し換えられ、新たな表現が生み出されつつづけている。とりわけ映画やテレビでの映像化の試みはきわめて多い。乱歩テキストにおける光学装置や視覚的なトリックの多用は、テキストと映像メディアとの親和性を容易に想像させる。

しかし、この親和性は表面的な類似でしかない。視覚的な要素の多さがその映像化や漫画化を論理的に帰結するわけではないからだ。テキストの視覚的要素の過剰は、映像化への欲望と同時に、むしろその困難を

予想させないだろうか^⑦。にもかかわらず、映像化・画像化が欲望され、実現したのだとすれば、そこには作り手の側の主観的な動機を超えたところ（あるいはその意識の下部において）機能する媒介項が作動していると考えるべきである。ここで仮に「親和性」と呼んだものがどのようなメカニズムによって成り立っているのかという問いについて、テキストのレベルにおいて答えようとする限り、視覚的なオブジェやモチーフの氾濫をその直接の原因であるかのように語ることはできない。

映像化について直接論じたものではないが、高橋世織は、「乱歩テキスト」は「〈死角〉空間の発見」という営みを一貫して追及していた」と指摘している。高橋のいう「〈死角〉空間」とは、椅子の中、屋根裏、地下室など乱歩テキストに溢れている〈闇〉の空間である。さらに高橋は、「映画メディアという光学トリックにもとづく〈レンズ仕掛けのモダンな覗きカラクリ（機関）〉を媒介項として考察することも必要不可欠^⑧」と指摘する。〈闇〉は映画に欠かせない。乱歩テキストと映像メディアとの間に「親和性」があるとすれば、それは映画的な視覚の逆説を両者が基盤とする点にある。ただし、乱歩テキストにおける〈視覚性〉は、トリックやカラクリといった、表面的な視覚装置のレベルにとどまるものでないことはすでに指摘したとおりである。われわれは、視覚的（光学的）な装置の用いられ方ばかりでなく、人物たちのまなざしの描かれ方や語り手における視覚の行使のされ方、さらには、テキストそのものが依拠する視覚にかかわる語彙がいかに編成されているかに注意を払う必要がある。

しばしば参照されるように、ハル・フォスターは「視覚と視覚性^⑨」について、「肉体のメカニズムによって形成されるのが視覚であり、社会的事実として形成されるのが視覚性であるとも言えるだろう^⑩」と簡潔に説明している。その上で、両者の二項対立的な区別よりも、「視覚的なもの

の内」にある「差異」を認識することが重要であるという。

「多様な社会的視覚性」の差異の中から一つだけを、身体的な知覚（視覚）として選び出してしまふのは主体のどのようなメカニズムによっているのか。見えているものを「自然」だと認識できるのはなぜなのか。ジョナサン・クレーリーは、一九世紀前半の「視覚の再編」によって、「知覚」と「対象」を同一視する旧来の観察モデル（外的な客観世界が眼球に投影されるとするカメラ・オブスクーラの単眼モデル）が崩壊し、「視覚の脱コード化と脱属領化」^④が進行したと述べている。とりわけ近代においても、「視覚」は感覚器官（眼球）の独占からのがれ、他の知覚や記憶からも影響を受ける総合的な効果だと考えられるようになった（脱属領化）。さらに、「対象」からも切り離されて「身体において構成されるもの」とみなされるようになる（脱コード化）。だが二〇世紀にいたり、「逆説的なことに、映画と写真が覇権を拡大していくにつれて、視覚は非肉体的で、真正な対象を持ち、「現実」を映し出すという神話」^⑤が復活する。本稿では、こうした「神話」を自明なものと思わせかけ、「自然なヒエラルキーのなかに配置」してしまうような視覚の文化あるいは視覚の政治学を可視化するための概念として〈視覚性〉を理解したい。

確かに乱歩のテキストが視覚について繰り返し語ろうとしていることは誰の目にも明らかである。ただしその特異な点は、視覚がその不可能性と表裏のものとして表出されるところにある。こうした視覚の逆説（映画的視覚）は、テキストが行行使する語りのレベルでも確認することができる。

たとえば「芋虫」〔『新青年』一九二九年一月、原題「悪夢」〕の女は、嗜虐性が昂じるとまぶたの内側には記憶がきれぎれに「非常な鮮やかさ」で「活動写真の様に」^③（六九五）現れる。しかし、ふと気がつくとき、彼女の周囲は「もやに包まれた様に暗くなって行く感じ」^④がする。テキストは

この後起こる惨劇が映画の中の出来事だとしても言いたげに暗闇の中の視覚を強調する。あるいは端的に、テキストは、女は「活動写真」のメタファーであると語っているというべきであろうか。女は夫の両眼の光を奪い、彼を触覚だけのむき出しの肉塊へと突き落とす。闇の中の視覚（活動写真）が、純粹なる触覚を欲望する。

安智史は、「触覚への偏愛」と「視覚への執着」、「両者が、乱歩作品においては通じあう」と述べ、「火星の運河」〔『新青年』一九二六年四月〕を例に挙げながら、乱歩の視覚は対象との「距離を無化し」、「むしろ触覚的」なものとして現れると述べている。^⑥

視覚と触覚が「通じあう」とする安の主張は的確である。ただし距離の接近（ゼロ距離）は光学装置や凝視の効果であって、こうした触覚世界への接続を可能とするためには、「芋虫」に示されたような〈闇〉という媒介項が必要なのではないだろうか。

「押絵と旅する男」〔『新青年』一九二九年六月〕では、冒頭の「私」が回想しはじめるシーンで、汽車の中での出来事が「着色映画の夢」に喩えられる。外は「際涯のない暗闇」^⑤（二一五）であり、「全世界」が「跡方もなく消え失せてしまった感じ」である。物語の最後、話を終えた老人は「私」を汽車に残して「背後の闇の中へ溶け込む様に消えて行く」。この老人もまた「活動写真」そのものであって、この構造は語りの内部で再度繰り返される。遠眼鏡をさかさに覗いた時、語り手（老人）の兄は、「ハッキリと、闇の中に浮出して見える」のだ。後者の（遠眼鏡の）エピソードだけを切り取れば、安の主張（ゼロ距離化）は成り立つ。しかし、テキストはそれを示すために〈闇〉を構造化していることを見逃してはならないだろう。

なお「魔術師」〔『講談倶楽部』一九三〇年七月〜三二年五月〕では手の込んだことに、地下室で映画を見るシーンがあり、映画内では男が地下室

に閉じこめられる。映画が終わると観客たちは映画の中の男と同様に暗黒の地下室に閉じこめられる。映画を見る視覚が、底知れぬ闇を見ない（意識しない）という盲目性のもとでしか成り立たないことを、この通俗長篇は入れ子型の形式を用いて示す。乱歩テクストの〈視覚性〉は、視覚の不可能性において可能となるという逆説的な構造を基盤としてしているのである。

二 闇・盲目・蒐集家

乱歩テクストの〈視覚性〉には、視覚の不可能性をもたらすある種の〈闇〉が欠かせない。だがこの〈闇〉を具体的に表現したものが常に空間的な〈闇〉として描かれるとは限らない。

乱歩のデビュー作「二銭銅貨」（『新青年』一九三三年四月）は、「盲人の使用点字」が謎を解読するためのコード表として用いられていた。「私」の友人の松村は、点字に気づくことで、「私」の仕掛けたトリックに完全に拘束されてしまうのである。

「二銭銅貨」において、「盲人」は松村の推理（明察）を補助する役割を担っている。しかしこの明察こそが盲点なのである。盲者の介入によって推理者は盲点を受け入れてしまう。

次作の「一枚の切符」（『新青年』一九三三年七月）では、証拠や痕跡（落ちていた切符や足跡）と犯行を結びつける探偵的推理の合理性がきわめて恣意的なものでしかないことが語られる。ここでは、刑事が「人間の足跡」について、「斯ういう足跡は跛足で、斯ういう足跡は盲目で、斯ういう足跡は妊婦で」などと「足跡探偵法」（①六二）を披露する。しかしその推理法こそが自殺Ⅱ犯行者のわなに誘導される結果を招き、自殺を犯行と誤認することになる。

痕跡（足跡）は、「二銭銅貨」の点字表と同様に、明察をさまたげる盲点を隠し持っている。そして、「二銭銅貨」ほど明示的ではないにせよ、ここでも盲者の存在が、こうした意識の盲目性を活性化させてしまうというパターンが見てとれる。視覚的な情報が意識の錯誤を生んで犯人（犯行）を誤認するということは、探偵小説の常套的なレトリックであるが、「一枚の切符」ではこの誤認を暴露する「左右田五郎」の明察もまた恣意的で、どこかに盲点を含んでいる可能性が示唆されて終わる。

「一枚の切符」につづく乱歩の第三作「恐ろしき錯誤」（『新青年』一九三三年一月）は「脳髓の盲点」をめぐるドラマであった。一度は「盲点」に気づくことで一種の犯行を暴くことに成功するが、その追及行為の途中に「盲点」があつて、結局は犯罪暴露に失敗する話である。こうした初期作品における盲目への関心はまだ十分な展開を見せていないものの、乱歩がデビュー作以来「盲目」に関する語彙を探偵小説ジャンルのテクストを構築する上で積極的に活用していたことは明白であろう。

探偵小説とは〈盲目性〉をめぐるドラマである。「盲目」「盲人」を紹介して〈盲目性〉の露呈を前景化する乱歩テクストは、探偵小説ジャンルのメタ認知装置でもあるだろう。

谷崎潤一郎の『春琴抄』（創元社、一九三三年）を分析した野田康文によれば、「盲者の視界を〈闇〉、あるいは〈暗黒〉とする表象」はステレオタイプ化の典型とされているが、乱歩の表現は、まさに盲目と闇を互換的な関係で捉えようとする常套的なレトリックを行使する。野田は、盲者の〈視覚性〉は、「視覚的経験の〈記憶〉」が、聴覚・触覚などの「全身的な感覚や心と織り合わされることで呼び起こされる」と述べている。クレアリーが述べていたように、視覚は眼球に隷属しているのではないのである。

一九三〇年代の谷崎が「解体」したとされる盲目Ⅱ暗黒という「ステ

レオタイプの表象」を、一九二〇年代の乱歩テキストは積極的に構築していた。だが乱歩テキストではこうしたステレオタイプそれ自体が目的化されているのでもなければ、現実を再現したものとして自然主義的に表象されているのでもない。そこに描き出された盲者は、「芋虫」や「盲獣」のように非現実的であり、時には超人的な能力を発揮する。たしかに「今日的観点」からすれば許容されたい描写を含むが、むしろ彼らは晴眼者か否かを問わず明視・明察の〈盲目性〉を暴露するテキスト上の存在＝機能であり、明察が何ら客観性をもたない主体の側の思い込みでしかないことを示す〈闇〉なのである。

したがって、乱歩テキストにおける盲目は、単なる暗闇の隠喩などではない。隠喩であるならば、テキストはまさに心の〈闇〉が人を逸脱させる（あるいは犯罪は社会の暗部である）といった通俗的なメッセージに回収されてしまうだろう。しかし、乱歩テキストにおける「盲目」は、そのような通俗的な解釈コードを発動させるにはあまりに過剰である。

乱歩テキストにおける〈闇〉とは何か。屋根裏、椅子の中、土蔵、見世物小屋、凌雲閣、地下室、洞窟、防空壕、さらには映画館にも通じている〈闇〉。枚挙に暇ないほど、乱歩テキストは〈闇〉の換喩的イメージに満ちている。

「人間椅子」（『苦楽』一九二五年一月）では、「触覚と、聴覚と、そして僅かの嗅覚のみ」の「暗黒の世界の恋」（①六二二）をテキストは歌い上げていた。「暗黒の世界」で視覚と引き替えに獲得するのが、「不思議な感触の世界」（①六二二）である。男は盲目ではないが、しかし椅子の中の閉鎖空間において獲得された〈盲目性〉によって触覚は開放される。テキストは視覚の剥奪（盲目性）を触覚の条件として提示している。

乱歩テキストにおける触覚については、すでに松山巖が、「都市文化が、ともすれば、触覚の世界を忘れてしまうことに対する異議であった」と

端的に述べていた。さらに前掲論の中で高橋世織は、「映像性の本質は触覚的レベルの感覚認識と深い相互作用をなしている」と指摘していた。

極彩色の視覚世界を描いた「パノラマ島奇譚」（『新青年』一九二六年一月～二七年四月、原題「パノラマ島奇譚」）では、海底トンネルという〈闇〉の中の触覚的空間を通過する。この点については、上野昂志の、「見る世界から触れる世界へと」変化するとの指摘がある。実際には強烈な電燈に照らされていながらも「海の底の淀んだ暗さ」（②四三三）に否応なく包まれているトンネル。これを初めて見て「盲目的な戦慄」（同前）に襲われた千代子は、徐々に「陶醉」へと移行する。「海底の別世界」では、海草が「お互に愛撫し」、えぞわかめが「ヌルヌルした肌をおのかせ」ている（②四二四）。「陶醉」とはまさに自我の盲目状態にほかならない。

乱歩テキストにおける視覚世界は、闇と盲目に媒介されているが、闇と盲目は〈触覚性〉への扉である。あるいは〈触覚性〉の具体的な現れが、闇や盲目だと言い換えることができよう。触覚の氾濫する乱歩テキストをあらためて俯瞰した時、視覚と触覚の決定的な逆転を認めないわけにはいかない。すなわち、視覚を可能ならしめる〈闇〉や〈盲目性〉は、一見すると視覚の補遺として現れているが、それはあくまで視覚の側から世界を眺めた場合のカメラ・オブスキュラの遠近法にすぎない。だが、触覚の側からたどり直すならば、視覚こそが触覚の補助装置にすぎないのではないだろうか。

周知のように「芋虫」は、戦争によって「視覚と触覚の外の五官を悉く失って」（③六八七）しまった男とその妻の物語であるが、テキストはもっぱら視覚と触覚の対話劇のようにして男とその妻を描く。男は放置されて、「闇の中」で「目ばかりばちばち」（③六八一）と瞬かせながら女の帰りを待っている。男の両眼は「凡ゆる意味をこめて」（③六八五）妻を見つめる。その目は「或時はさも悲しげに、或時はさも腹立たしげに

物を云う」(③六九四)。女はその意味するところを「読むこと」(③六八七)はできるが、しかし彼女の側からの「微妙な目の色」(③六八五)は夫には通用しない。彼らのコミュニケーション不全を解消するのが触覚的なたわむれであった。

夫の視覚を奪ったのち、彼女はその胸に「ユルシテ」と書き続ける。夫の目を一方的に〈読む〉だけだった女は、今度は触覚を通じて〈書く〉立場へと移行する。夫の視覚の剥奪は、みずからのわずかな視覚＝読む力をも喪失させたのである。ここに描かれた一対の夫婦は、鏡像関係にある。視覚と触覚だけの夫と同様に、いやそれ以上に、妻は闇＝触覚の中での不完全な視覚そのものであった。夫の視覚を剥奪する行為は、みずからを〈闇〉の中に置き去りにする行為でもある。

「芋虫」において、視覚と触覚の二項対立的な関係は、触覚の圧倒へと変化する。戦前中期の乱歩テキストは、〈触覚性〉が全面的に氾濫する時代である。同時期最後の作品「盲獣」(『朝日』一九三二年二月～三二年三月)では、盲者がバラバラ殺人を繰り返した末、「触覚芸術論」なる論文まで提出する。

「盲獣」の犯人は、「盲目世界の陶醉」を語る際、「触覚ばかりで生きている(中略)下等動物」こそ、「神様の第一番の寵児なのだ」(⑤四八六)と語っていた。この言葉は文字通りに受け取るべきであろう。多くの生命にとって、視覚が生存のための必須条件でないことはいままでもない。人間もまた、触覚の生き物として生まれ落ち、触覚によって世界を認識したのちに視覚を獲得するのだ。身体知覚において視覚は触覚に遅れ、触覚を補足するにすぎない。

「盲獣」は、乱歩における触覚を語る際に必ず言及されるテキストだが、注意しておきたいのは、「盲人」の隠れ家でもある地下室が人体の部分模型の陳列場になっていることである。「胃の腑の内側の様」(⑤四六六)

な空間のあらゆる面には、実物そっくりの弾力や温度と、それぞれに微妙に色や形が異なる「個性」(⑤四六六)をもった腕・腿・乳房などがパツごとにひしめいている。テキストの〈触覚性〉は、こうした身体断片の蒐集・展示にこそ現れている。

ヴァルター・ベンヤミンは、「蒐集において決定的なことは、事物がその本来のすべての機能から切り離されて、それと同じような事物と、考えうるかぎりもつとも緊密に関係するようになるということである」と指摘し、「所有は触覚的なものに属するとされ、視覚的なものにある意味で対立している。蒐集家とは、触覚的な本能をもった人間なのである。〔中略〕遊歩者は視覚的で、蒐集家は触覚的である」と記していた。「本来」の文脈から事物を切り離し、新たな論理によってそれを配列する空間の最たるものは、博物館と百貨店である。それは一九世紀の万国博覧会や遊歩空間パサージュに集う市民たちが商品を「所有」する欲望へと突き動かされていく事態と連動している。切断・蒐集を正当化する論理こそ百科全書的な知と資本主義的所有にほかならない。

「一寸法師」(『東京／大阪朝日新聞』一九二六年二月～二七年二月)を分析した中村三春は、「身体＝商品」の「百貨店の展示」に注目し、それが、乱歩テキストがミステリーの諸要素(核)を「組み換え、再展示」していることと相似的な関係にあることを指摘している。乱歩の小説は「陳列のディスプレイ」によって構築され、「互換可能性そのものを糧」として指摘は重要である。ただしここでは、百貨店の空間＝乱歩テキストの〈視覚性〉を構造化していくための切断・蒐集・展示を〈触覚性〉という観点から捉え直してみたい。中村がテキストの「核」の互換性について「シークエンス」という語彙を用いて説明しているように、乱歩テキストが映像メディアや漫画などと共鳴するポイントは、まさに切断・蒐集・展示という編集行為によって成り立っているからでは

ないだろうか。

映画やアニメはコマとコマの間に、カットとカットの間にそれぞれ断絶と闇を抱えることで成立する形式であり、漫画にはコマ割りの線が不可欠である。乱歩テキストと映像・アニメーション・漫画との間に「親和性」があるとすれば、それらが共に闇・盲目・触覚性を根源的な表現様式としている点にこそある。

乱歩テキストを映像化する行為が、テキストをバラバラに解体し、断片化された要素を蒐集・展示するという過程を要請するのだ。映像化に際してこうした編集がほどこされること自体は特別なことではない。だが乱歩テキストは、過去のさまざまなテキストを切断・蒐集・展示し、とりわけ「陰獣」以降はみずから切り刻み「組み換え、再展示」してきた。メディアの形式にかかわらず、自己増殖的に加工・再編され続ける〈運動〉こそが乱歩テキストなのだ。²⁵⁾

「屋根裏の散歩者」(『新青年』一九二五年八月増刊号)の郷田三郎が、あらゆる「職業」を試し、「娯楽百科全書」まで買い込んであらゆる「遊戯」を試みた末に、明智小五郎という友人を得て古今東西の「犯罪談」の蒐集家となりお世話のことを思い出すべきだろう。遊歩や隙見に注目されがちな作品だが、屋根裏へと上がり、「魔物の様に暗闇の世界」を歩き回る郷田三郎は、乱歩テキストの〈触覚性〉そのものが擬人化された最初の〈闇の中の蒐集家〉だったのである。

三 〈読む〉ことと〈書く〉こと

「芋虫」の女は、夫の目を〈読む〉ことを通して触覚の怪物へと変貌していった。このテキストが語っていたことは、〈読む〉ことと〈書く〉こととの対立・葛藤である。〈視覚性〉は、〈触覚性〉の圧倒へと転化してい

たのだとすれば、そこには〈読む〉行為に対する〈書く〉行為の圧倒という事態が隠されていたといえる。

「芋虫」に先行するテキスト「陰獣」(『新青年』一九二八年八月増刊号、九月、一〇月)は、冒頭から健全派(本格派)としての「私」が、不健全派(変格派)としての「大江春泥」を紹介し、探偵小説の下位ジャンルの二項対立的な物語として読解することを読者に促す。しかし、この対立こそが「陰獣」が——他の乱歩テキスト同様に——視角と触覚との対立構造を基盤としていることを隠蔽する。対立を隠し持ったまま、むしろテキストは読むことと書くことの葛藤を物語る。この対立が視覚の政治学からどのように転移するかを確認しよう。

冒頭で「私」はジャンル対立を提示したあと、「世人の記憶」(③五六〇)に残っている事件について「古い日記帳」の「余白」に「書きつけて行く」ことを宣言する。これに続けて最初に記されるのが、帝室博物館の一室で小山田静子と出会うシーンである。「私」は薄暗い陳列室で「古めかしい木彫の菩薩像」(③五六一)を見ている。「夢のようなエロティック」の菩薩像と重なるように、展示ガラスに「品のいい丸髻姿の女」が映っている。ガラスによる光の反射と透過が巧みに用いられ、女は博物館の宝物と重なる。蒐集・展示され、まなごされる対象としての菩薩像は、触覚的空間の住人である。乱歩の通俗長篇において、国宝級の宝物と美しい女性が盗みの対象に置かれることをふまえれば、美貌の小山田静子が帝室博物館の陳列ケースの中から生まれたことは偶然ではない。²⁶⁾

「私」はこの女性のうなじに「赤痣の様な太い蚯蚓腫れ」(③五六三)を発見し、その「エロティックな感じ」に強く惹かれる。女と菩薩像の「エロティック」は、彫刻／刻印されるものの身体性を露わにする。〈書く〉行為とは、痕跡を残す触覚的行為である。

語り手「私」は、「出来事の順序に従って」、「最初のきっかけから筆を

起して行く」(③五六二)。この「最も自然」な記述方式のもとで、小山田静子は私の「愛読者」として現れる。書く私と、読む女。このジェンダー化された文化様式は、基本的には「人間椅子」と同じである。

「人間椅子」では、作家⇨書く女が、男の手紙によって読む女へと移行する。〈闇の中の蒐集家〉の位置を占める男は、手紙⇨小説を書き、女に恐怖を刻み込む。ここでは固定的なジェンダー規範が参照・強化されている。一方、「芋虫」では、戦争で武勲を挙げた男(全身に「大小無数の傷痕」(③六八六)を刻み込まれている)が、妻(読む女)によって視覚を奪われ、口でくわえた鉛筆でわずかに〈書く〉だけの純粹触覚へと追いやられる。視覚／触覚は女と男の双方に反射しあいながら、読む／書く関係へと転写されていく。

「陰獣」でも、読者として現れた小山田静子は、平田一郎⇨大江春泥からの手紙に怯え、恐怖を刻み込まれていることを「私」に告白する。静子は小山田六郎の死を境に、「私」の小説の愛読者から、「私」によってその身体に「傷痕」を受ける対象へと移行する。書記⇨彫刻される者としての静子は、蒐集されるべき陳列物⇨商品であり、探偵にとっては解読すべき痕跡である。

乱歩テキストにおいて視覚と触覚の関係がそうであったように、〈読む〉行為は、〈書く〉行為によって凌駕されていく。作家「私」は書き、読者「静子」は読む。当初はこのような関係にあると思われたが、この関係はずれていく。

小山田六郎の遺品の中に、春泥の筆跡(原稿の写真版)をなぞった痕跡が発見される。「私」は六郎⇨春泥説を構築する。だがこの推理は、「一枚の切符」と同じく、小さな錯誤によって逆転する。「私」は、手袋の鈕をふたたび疑い、地図上に記された大江春泥の居所を線でつないでみることで、その「不規則な円周」(③六五四)の中心に盲点を発見する。静

子⇨春泥説を成立させた「私」は、静子が〈書く〉女であったと推認し、探偵作家などは「男でいて女に化けてみたり、女でいて男に化けてみたり」(③六五六)できるものだと主張することで静子を追いつめる。

「私」は、友人の本田に静子を「隙見」させて春泥の妻と似ていることを確認した上で、春泥のテキストには、「女でなければ」持ち得ない猜疑心があり、「暗闇に蠢く陰獣の様だ」(③六六一)という「ある批評家」の評を引用して静子を断罪するのである。まなざすことで同一性を確認することは、痕跡をなぞることと似ていて、しかし決定的に異なる。まなざしは〈読む〉行為であって、いつも錯誤を抱え込む可能性に開かれているからだ。まなざし⇨読解こそが、盲点を起動させてしまい、〈盲目性〉の永久運動を引き起こす。

「私」は、「意見書」を書き、この事件の「記録」を綴っている。静子から渡された鞭で彼女の身体に痕跡を残しもした。しかし彼の書記行為はいつも事後的で自足的なものである。「私」が盲目の獣となることはない。彼は痕跡を〈読む〉者であって、借り物の筆記具で〈書く〉ことはできても、その世界に身を置くことはない。「情痴の世界を見ることが出来ました」(③六六一、傍点村田)という言葉とわずかに「接吻」を残して「化物屋敷」を去るのは、触覚世界への訣別というよりも敗北宣言である。彼が実践していたのは静子をまなざし、その手紙を読み、「視線の中心」(①六一五)でゆれていた鈕や、地図に線を引いて中心の盲点を発見することだった。あるいは、彼自身が「屋根裏の遊戯」をなぞるように屋根裏に上って、「ほこりの痕」を探索し、天井の隙間から静子の姿を「眺め」(①五九四)ることだった。「私」は終始、視覚の人でしかなかったのである。

大江春泥とは盲点そのものである。探偵の明察が結局のところ白にも黒にもなるような不確定の推測にすぎないことを暴いてしまうあの〈盲

目性」そのものなのだ。

筆跡の写真版に残された転写の「痕跡」。だが、最初の筆跡も、そこに痕跡を残した人物も結局誰なのかは分からない。この二重の書記行為は、冒頭の二重写しの菩薩⇨静子像と共鳴し合う。前者は蒐集されるべき痕跡⇨証拠であり、後者は「私」の欲望の対象である。「蒐集」された事物は、「その本来のすべての機能から切り離されて」(ベンヤミン) いるのだとすれば、それらがどこから来たのかを知るものはどこにもいない。まなざし者がそれを切断・蒐集しようと欲望するとき、そのままのまなざしそのものが盲点を活性化させるのである。まなざし、解説されるべきものとしての(大江春泥)とは、書記行為そのもの、あるいは書かれた文字、読まれるべき言葉そのものではないだろうか。

デリダによる言語学的脱構築について説明するJ・カラーの次の言葉を参照しよう。カラーは、「書かれる言葉」について、それは、「物理的な刻印から成り立っていて、この刻印とそれを産み出したかもしれぬ思考との間には分裂がある」と述べていた。「書かれた言葉」は、「どのような話し手とも書き手とも切断されて、完全に匿名で現れることさえできる」²⁷⁾のである。ここに示されているのは、音声⇨ロゴス中心主義的な「話す言葉」(「透明な記号」)に対して、否定的・補遺的に捉えられてきた「書かれる言葉」の姿である。だが(デリダに依拠しつつ)カラーは、反復可能であることは言語機能一般の条件であり、「話す言葉」はこの「書かれる言葉一般」の地平に先行することはできないと説く。「完全に匿名」の消えゆく痕跡でしかない(大江春泥)を、脱構築批評における「書かれる言葉」と重ねてみることによって、われわれはその後ろ姿をわずかに垣間見ることができないだろうか。

「記録」や「意見書」を書いてきた「私」は、(書く)行為を遂行しているようにみえながら、実は(読む)者であった。さらにいえば、静子

に対する一方的な「推理」の陳述に示されていたように音声⇨ロゴス中心主義者だった。本格派を自認する以上、言葉は、論理性と明晰さをそなえた透明な言葉でなければならぬ。彼の書く言葉は、彼の音声⇨ロゴスの厳密な写しのはずである。だが、どこにも姿を現さない(大江春泥)は、「私」の明察を嘲笑うかのように、「推理」を重ねれば重ねるほど、それを不確実性へ差し戻す。

「私」は、春泥は女⇨静子だと断定するが、その根拠として、探偵作家は男でも女でもありうると述べていた。正しくは言葉は男でも女でもありうるといべきだろう。この言明は、春泥⇨静子というみずからの推理への反対弁論を遂行してしまう。「私」の言葉⇨声は、もはや透明な記号ではなく、にがり、よどみ、滞留する。推理するたびに、遅れてやってくる盲点によって異なる解が導かれ、推理の過程が反復されつつずれていくのだ。(大江春泥)は、デリダが「自己を現前化⇨現在化させること」によって自己を消去²⁸⁾するという「痕跡」の概念そのものである。

痕跡はなんらかの現前性ではない。痕跡はみずからを脱臼させ、みずからの場所をずらし、みずからを送り返すような、本来的⇨固有的に場をもたない(「生起しない」)ような、そのような現前性の見せかけ^{シミュラクル}のだから、消去は痕跡の構造に属する²⁹⁾。

見せかけの「現前性」としての(大江春泥)。みずからを顕わにしつつ消え去ることで「私」の意識に濃密な痕跡を残す言葉。(大江春泥)は正体を明かさぬまま、都市のあらゆる暗闇・死角に拡散していく。

おわりに——震える帝都

本稿では乱歩テクストにおける視覚的な諸要素が、触覚的なもの(闇・盲目・蒐集家)によって媒介され成立していることを考察してきた。

〈視覚性〉は、〈盲目性〉あるいは〈触覚性〉によって可能となっていたのである。テキストは、視覚と触覚をくりかえし対立的にとらえていたが、触覚的なるものの氾濫によってこの二項対立は脱構築させられる。また〈読む〉ことと〈書く〉ことの対立関係についても確認した。最後に、乱歩テキストそのものがどのような〈触覚性〉に媒介されているかについて小考を加えたい。

陰獣（大江春泥）のような暗闇の蒐集家を表現し続けることが、マンネリズムに陥ることは眼に見えている。テキストは、闇・地下室・洞窟・見世物小屋などを通俗長篇の随所に拡散し温存させると同時に、切断・蒐集・展示されるべき国宝級の宝物と美しい女たちを盗みの対象として読者のまなざしの中心に置き続けることで、触覚的な世界を一般読者に了解可能な記号として埋め込んだ。「黄金仮面」は博覧会場から始まり、「怪人二十面相」は博物館で終わる。道化服の「広告ビラ配り」(③五八三)や、うさんくさい様子の「紙芝居屋」(⑩一五四)——彼らは皆、潜在的な大江春泥であり、盲獣であり、怪人二十面相なのである。だが通俗長篇の中でもっとも有効に機能した〈触覚性〉は別にある。

「盲獣」の中で、水木蘭子がバラバラにされた数日後、雪景色の銀座に断髪裸体の雪像が現れる。雪玉を投げつけたりしている「群集」の背後に「盲目の男」(⑤四九三)が立ち、「あなた。その雪だるまの足をこわしてごらんさい」と囁く。中から出て来た女の足。学生の叫び声に「群集の視線」(⑤四九四)が集まる。四、五日後の浅草公園では、風船にぶら下げられた足首が見つかる。黒山の人だかりができ、「噂」(⑤四九九)がたちまち公園中に広がる中、盲人は何食わぬ顔で相槌を打っている。こうして蘭子殺害の「噂」は「東京中」(⑤五一)に広がるのである。

同様に第二、第三の殺人が繰り返されるが、物語は荒唐無稽で、その語りもはや投げやりだ。しかし注意しておきたいのは、浅草の「帝都

座」^⑨の踊り子水木蘭子の体の各部分が、東京各所にばらまかれ、盲目の男が群集の噂を増幅していく構図である。物語は美術館から始まり、美術館で終わる。切断・蒐集・展示の論理は物語全体を覆っているのだ。バラバラ遺体は、東京すべてが陳列場であることの裏返しであり、「噂」は〈見る〉べき対象がそこにあることを人びとの耳元でささやく触覚の声なのである。

「警察のあらゆる努力も甲斐なく」、「噂は噂を産んで、都の人心は競々として」おり、「新聞の社会面」(①二七四)^⑩が賑わっているなどといった言葉は、乱歩テキストに親しんだ読者にはどの物語で読んだか思い出せないほど目と耳になじんでいるであろう。それは乱歩テキストの定型表現といってもよい。戦前中期の作品の中でも最も人気を博した「黄金仮面」(『キング』一九三〇年九月／三二年一〇月)では、「百年に一度」の「天変地異」や「大戦争」に喩えられて、「人間社会という一匹の巨大な生物」^⑪に生じた突発的な「社会的狂気」(⑦八七)から説き起こされる。いうまでもなくそれは黄金仮面の「噂」である。「東京市民の恐怖」(⑦二二〇)を何度も印象づける語りは、魔手を延ばす黄金仮面の恐怖を読者に実感させる。「黄金仮面」に先立つ「蜘蛛男」(『講談倶楽部』一九二九年八月／三〇年一〇月)では、蜘蛛男が新聞社の社会部を沸き立たせ、「帝都三百万」の住民が、「寄ると触ると蜘蛛男の噂」で持ちきっている。人びとは、かつて経験した「大地震」よりも、一人の蜘蛛男に「恐れ戦いた」(⑤三三二)のである。

たった一人の犯罪者によって「帝都」が震撼している。この定型表現は、「怪人二十面相」(『少年倶楽部』一九三六年一月／二月)の冒頭でも繰り返される。「噂」は、乱歩テキストにおける〈闇〉と同じく、テキストの土台、あるいは物語世界を覆う外皮である。読者はテキスト内の市民・新聞読者とともに「噂」を共有することによって、犯罪者の気配を

実感する。どれほど明晰な推理よりも、「噂」の効果は絶大である。

「帝都」という言葉の使用が新聞メディアにおいて突出するのは一九二三年九月の関東大震災を契機としている。当初は「帝都復興院」や、一九三〇年三月に挙行された「帝都復興祭」に関する記事が目立つが、その後、日中戦争・太平洋戦争期にかけては、「帝都」単独で一般的に使用されている。「東京」とほぼ同義だが、最大の特徴は「危機の言説」とともに使用される傾向が高いことである。^⑧ 乱歩テクストは震災によって露呈した都市の脆弱性を基盤としているのだ。

関東大震災によって生じた裂け目。脆く傷つきやすい都市「帝都」。しかしこの都市をもっとも恐怖させたのは地震や火事と並んで、あるいはそれ以上に、人びとの「噂」ではなかっただろうか。いつの間にか耳元でささやかれる「噂」は、明察の声（推理・証言）ではなく、「本来的」固有的な場をもたない「ような匿名の声であり、反復され、〈盲目性〉を活性化させ、そして消えゆく痕跡としての声である。いや、乱歩テクストは、明察の声こそが、「噂」の氾濫の中から生まれて来た、いかがわしい声であることを繰り返して説いていたのである。

注

- ① 文壇デビュー（一九二三年四月）から最初の休筆（一九二七年三月～二八年七月）までを戦前初期、第二の休筆（一九三二年三月～三三年一月）までを戦前中期とする。この時期区分は便宜的なものにすぎない。
- ② テクストは『江戸川乱歩全集』全三〇巻（光文社文庫、二〇〇三～二〇〇六年）を用い、引用にあたっては引用文末尾に○囲み数字で巻数と漢数字で頁数を表示した。
- ③ 中村三春「百貨店と探偵——江戸川乱歩『一寸法師』とモダニズム文化」『国文学解釈と鑑賞』（一九九四年二月）一〇八頁。
- ④ 吉田司雄「序章 探偵小説という問題系——江戸川乱歩『幻影城』再読、

同編『探偵小説と日本近代』（青弓社、二〇〇四年）二二頁。

⑤ 中島河太郎『日本推理小説史』第二巻（東京創元社、一九九四年）四四頁。谷口基『変格探偵小説入門』（岩波書店、二〇一三年）一〇頁。

⑥ 内田隆三『探偵小説の社会学』（岩波書店、二〇〇一年）一五五頁。

⑦ 笠井潔『探偵小説論Ⅰ 氾濫の形式』（東京創元社、一九九八年）も、探偵小説は、「無意味な屍体の山から、名前のある、固有の、尊厳ある死を奪い返そうとする倒錯的な情熱の産物」だと述べている（二〇～二二頁）。

⑧ 堀啓子『日本ミステリー小説史』（中公新書、二〇一四年）二三頁。

⑨ 鈴木貞美『「陰獣」論』『国文学解釈と鑑賞』（一九九四年二月）九四頁。同様に鈴木貞美「乱歩、『新青年』、都市大衆文化」、藤井淑禎編『国文学解釈と鑑賞』別冊「江戸川乱歩と大衆の二十世紀」（至文堂、二〇〇四年八月）七六頁でも、「大衆の低俗趣味に迎合」とされている。

⑩ 井川理「転移する「探偵小説家」と「読者」——江戸川乱歩『陰獣』とジャーナリズム』『日本近代文学』（二〇一六年一月）三〇頁。

⑪ 丸尾末広は漫画『パノラマ島綺譚』（エンターブレイン、二〇〇八年）の執筆を振り返って、幾何学的な風景や人工的な空間は「絵では描きようがない」などと「視覚化」の苦勞を語っている。また、「映画ができないからマンガでやってやるとのこと」と、「ストレート」に映像化することの不可能性にも言及している。丸尾末広「極大と卑小の大パノラマ——乱歩という源泉」『ユリイカ（特集『江戸川乱歩』）』（二〇一五年八月）一四三頁。

⑫ 高橋世織「乱歩文学における《触覚》映像の世界」『国文学解釈と鑑賞』（一九九四年二月）一四二頁。

⑬ ハル・フォスター「序文」、同編・樽沼範久訳『視覚論』（平凡社ライブラリー、二〇〇七年）一一頁。原書一九九八年。

⑭ ジョナサン・クレーリー「近代化する視覚」、同前、七三頁。

⑮ 同前、七四頁。

⑯ 安智史「江戸川乱歩における身体性の世紀——アヴァンギャルドな身体」、前掲注⑨『江戸川乱歩と大衆の二十世紀』一九七～一九八頁。安は「乱歩的身体」知覚と詩人たち 萩原朔太郎・稲垣足穂・丸山薫『ユリイカ（特集『江戸川乱歩』）』（二〇一五年八月）においても、「映画などの視

覚メディア／トリック装置への嗜好／志向」が「触覚世界に接続」すると指摘している（二〇七頁）。

①⑦ ここでは〈盲目性〉を、〈視覚性〉の盲目状態を指す言葉として用いている。また、〈視覚性〉と同様にテキストの語彙関係にも応用している。なお視覚の〈盲目性〉については、「視覚が本来的に不確かな暗黒を含んでいる」と述べ、「盲目」の側から、視覚が隠蔽する暴力や他者化を捉え直す必要を説いた中川成美「視覚という〈盲目〉——多和田葉子『旅をする裸の眼』の言語的転回」『立命館文学』（二〇〇七年三月）に示唆をえた。

①⑧ 野田康文「谷崎潤一郎と盲者の〈視覚性〉——視覚論としての『春琴抄』」『国語と国文学』（二〇一一年二月）六〇頁。

①⑨ 松山巖『乱歩と東京 1920 都市の貌』（PARCO 出版局、一九八四年）。引用はちくま学芸文庫版（一九九四年）五四頁。

②⑩ 前掲注⑫、一四三頁。

②⑪ 上野昂志『紙上で夢見る 現代大衆小説論「増補改訂版」』（清流出版、二〇〇九年）一九〇頁。小松史生子『探偵小説のペルソナ』（双文社出版、二〇一五年）はこの点に触れつつ、パノラマ島を接触的な快楽にもとづく「制度的な性がシステム化」されている場所と指摘している（一一〇頁）。

②⑫ ヴァルター・ベンヤミン著、今村仁司・三島憲一ほか訳『パサーージュ論』第二卷（岩波現代文庫、二〇〇三年）九頁。

②⑬ 同前、一四頁。

②⑭ 前掲注③、一〇五頁。

②⑮ 乱歩自身、新たな探偵小説が現れない現状においては、「仮令トリックは重出しようとも、或は視角を変え、或は構成を改め、或は技巧を練って」（②④六六四）探偵小説のために力を致すべきだと主張している。江戸川乱歩「トリックを超越して」『新青年』（一九三二年二月増刊号）。

②⑯ 「黄金仮面」の発端では「日本真珠の誇り「志摩の女王」が上野の博覧会場から盗まれる。この真珠は、「パノラマ島綺譚」の千代子Ⅱ海底トン

ネルを経て「陶酔」の中で殺された「パノラマ島の女王様」（②四七二）のイメージとも重なる。これ以後現れるさまざまな宝物や美女たちは、〈触覚性〉の通俗化された記号である。

②⑰ J・カラー著、富山太佳夫・折島正司訳『新版ディコンストラクション』Ⅰ（岩波現代文庫、二〇〇九年）一五八頁。原書一九八二年。

②⑱ ジャック・デリダ「差延」。同著、高橋允昭・藤本一勇訳『哲学の余白』上巻（法政大学出版局、二〇〇七年）六七頁。原書一九七二年。

②⑲ 同前、六九頁。

③⑩ 現実の「帝都座」は、日活直営の映画封切館として「盲獣」連載中の一九三一年五月一日に新宿に開館している。

③⑪ 江戸川乱歩「黒手組」『新青年』（一九二五年三月）。

③⑫ 「朝日新聞記事データベース 聞蔵Ⅱビジュアル」を用いて『東京朝日新聞』（朝刊・夕刊・号外）を対象としてキーワード「帝都」で記事見出しを検索（広告を除く）すると、一九〇九年から一九四四年まで七年ごとの各一年あたりの使用件数は、二件（一九〇九年）、六件（一九一六年）、一四〇件（一九二三年）、一二二件（一九三〇年）、一八四件（一九三七一年）、一三四件（一九四四年）である。

付記

本稿は国際研究理論システム研究会「視覚性と日本文学」第四回研究会（二〇〇八年一月二七日、於立命館大学）における発表「消失する跡の陰画——江戸川乱歩『陰獣』における視覚性」を元として大幅に稿を改めたものである。研究会代表中川成美先生および当日質問や意見を下さった皆様に感謝し上げたい。

（北海道教育大学旭川校准教授）