

江戸川乱歩「蟲」を読み直す

——「隙見」「人形」「ナンセンス」の視点から——

明石みき

はじめに

江戸川乱歩（以下、乱歩と記す）は、大正から昭和期にかけて活躍し、主に推理小説を得意とすることで知られる作家である。小説作品としては、明智小五郎が登場する本格探偵小説をはじめ、幻想・怪奇小説、犯罪小説に分類される変格ものや、少年探偵団の活躍する少年ものも多く残している。

今でこそ乱歩は推理小説作家として広く知られ「日本探偵小説の父」と呼ばれるほどであるが、その作風は時代ごとに異なり、推理小説作家として一概に評価することはできない。特に乱歩の初期作品においては、本格探偵小説よりも変格ものと呼ばれる怪奇濃艶な作品が多くなっており、これは当時の読者からの支持を意識したものであった¹⁾。当時の読者から多く支持された変格ものについて考察を行うことは、推理小説作家とは異なる乱歩の一面に迫ることに繋がる²⁾と考える。

今回取り上げる「蟲」は、乱歩の変格ものの中でも初期作品に位置する、乱歩が通俗小説へと舵を切る直前に執筆・発表された作品である。「隙見」や「人形」といった乱歩作品に頻出する要素を多

分に含みながら展開される物語は、初期乱歩の集大成ともいえる作品となっている。勿論、乱歩が好んだ「隙見」や「人形」という要素は、この後の通俗小説や少年ものにおいても用いられていくが、「蟲」について考察を行うことは乱歩の初期作品を概観することに繋がるのではないかと考えられる。

また、「蟲」は乱歩の作品群の中で上記のような特別な位置にありながらも、乱歩研究において焦点が当てられることは多くない。作品自体に対する研究は、作中の「笑い」に着目した浜田雄介氏の論考をはじめとして数編しかなく、乱歩研究の中でも重きを置かれていない作品となっている。そこで本稿では、「蟲」の分析を行うことで、乱歩研究における本作の価値の見直しにも繋げていきたいと考える。

以下、第一、二節では「隙見」「人形」について分析を行い、それぞれの要素が乱歩作品の中でどのような役割を担っているのかを考察する。第三節においては当時の時代状況を踏まえながら、「蟲」から読み取れる乱歩作品へ対する新たな評価の視点を示すことを試みる。

乱歩作品では「隙見」や「覗き」という行為は多く見られる。「鏡地獄」では望遠鏡やサブマリン・スコープを用いて他人の私室を覗き見たり、「押絵と旅する男」では遠眼鏡を用いて街の人々を盗み見たりする。また「人でなしの恋」では、夫が他の女と密会していることを疑った京子夫人が、土蔵に忍び込んで夫の様子を隙見する場面が描かれた。

「蟲」においても、「隙見」・「覗き」という行為は如実に描かれている。初恋の相手である木下芙蓉に再会し、再び恋慕の情を抱いた榎木愛造は必死の告白を芙蓉に笑われたことで、愛情と同時に憎悪を抱くことになる。熱烈な愛憎を抱くことになった榎木は、数ヶ月にわたって芙蓉につきまとい、芙蓉とその恋人である池内との逢引きを覗き見ることに没頭するのである。

ではなぜ、榎木は「隙見」という行為に没頭していくのか。そこには、榎木が幼少から抱いていた病的な素質が関係していると考えられる。

榎木は「世にたぐいあらぬ厭人病者」であり、幼年時代から人の顔を見れば何の理由なく涙が浮かぶほどの羞恥や恐怖を抱く内気な人物だった。肉親である父親や召使い、時には母親にすらその不可思議な羞恥を抱き、小学校でもうまく人と接することのできない人嫌いの側面を持っていた。

この榎木の性質について、浜田雄介は「榎木には、人に語りかけて、無視されることへの極端な恐怖がある」と指摘する。相手の話を聞かず、自身の話ばかりをすることで成り立つ人々の会話に驚異

を感じ、意地悪だと認識する榎木は、自身も同じような会話をされることに堪えがたかった。そしてそれは、榎木の内気さだけが理由ではなく、他人に愛情を求める榎木の本質が関わっていた。

彼は、彼が何かを喋っている時、相手の目が少しでも彼の目をそれで、外の事を考えていると悟ると、もうあとを喋る気がしない程、内気者であった。言葉を換えて云うと、それ程彼は愛について貪婪であった。そして、余りに貪婪であるが故に、彼は他人を愛することが、社交生活を営むことが出来なかつたのであるかも知れない。⁽³⁾

「愛について貪婪であ」る榎木は、愛を求めるあまりに人に拒絶されることを忌避していた。榎木の人嫌いの側面も、身内にすら羞恥や恐怖を抱く性質も、語りかけて無視され、愛情を手渡してもらえない恐怖が根底にあったのである。

そんな榎木にとって「隙見」という行為は、相手に無視や拒絶をされるというリスクを伴わずに人間と対峙するうつつけの手段だった。

芙蓉に告白を笑われたことで烈しい憎悪を抱いた榎木が、その感情を抱きながら芙蓉の芝居を見に行くようになった際の記述に以下のようなものがある。

それ程の憎悪を抱きながらやがて、彼がこっそりと三等席に隠れて、芙蓉の芝居を見に行き出したというのは、一見誠に変なことではあったが、厭人病者の常として、他人に自分の姿を

見られたり、言葉を聞かれたりすることを、極度に恐れる反面には、人の見ていない所や、仮令見えても、彼の存在が注意を惹かぬような場所（例えば公園の群集の中）では、彼は普通人の幾層倍も、大胆に放肆にふるまうものである。柁木が土蔵の中にとじ籠って、他人を近寄せないというのも、一つには彼はそこで、人の前では押えつけていた、自儘な所業を、ほしいままに振舞いたいが為であった。

柁木はその性質ゆえに他人に自分の姿を見られることや言葉聞かれることを嫌う反面、根底では自己のほしいままに振舞いたいという欲求を持っていることがわかる。柁木が三階席から芙蓉の芝居を見るときは、そしてそれがエスカレートして芙蓉と池内の情交を隙見するという行為は、他人に自身の姿を晒さず、他者と対峙する唯一の手段だったのでないだろうか。

そうして柁木は、隙見という行為を通して芙蓉を知っていくにつれて、自身の感情を掻き立てられていく。

世にもいまわしき立聞きと隙見とによって覚える所の、むず痒い羞恥、涙ぐましい憤怒、齒の根も合ぬ恐怖の感情は、不思議にも、同時に、一面に於ては、彼にとつて、限りなき歓喜であり、類もあらぬ陶醉であった。彼ははからずも覗いた世界の、あの兇暴なる魅力をも、どうしても忘れることが出来なかつた。

柁木は隙見を続けることによって羞恥、憤怒、恐怖という感情を

抱きながらも、一方で歓喜や陶醉を抱き、隙見という行為の魅力に取り込まれていく。

こういった隙見によって感情や衝動を掻き立てられていく様子は、他の乱歩作品でも度々見られるものである。「屋根裏の散歩者」においては、退屈を持って余した郷田三郎が屋根裏から住人の様子を隙見することに没頭し、殺人衝動までも掻き立てられている。ここでの隙見は、人間の最も無防備な姿を垣間見ることができるとい性質を持っていることが先行研究では指摘されている。

しかし、鍵のかかった個室という私的な空間に入ると、他者の存在と外部の視線が消え去り、人間はもつとも無防備な一面をさらけ出してしまふ。屋根裏に登った郷田が目にしたのは、昇給の辞令に喜ぶ会社員、着物を舐める相場師や臆病な野球選手など、様々な人間の裏の姿である。それらの人間の「本性」とも言うべき一面——少なくとも郷田自身はそれらを人間の「本性」として認識している——こそ、郷田が「屋根裏の散歩」という行為によって感じられた「云い知れぬ魅力」の正体と言えよう。⁽⁴⁾

「屋根裏の散歩者」での郷田が感じていた隙見の「云い知れぬ魅力」というのは乱歩作品における隙見という行為に共通しているものであり、隙見を行う行為者は人間の本性を覗くことに陶醉していったのだ。

「隙見」が他者と接近する方法であった人物は「鏡地獄」や「押絵と旅する男」でも見ることができるといえる。乱歩作品における「隙見」

は、うまく他者とコミュニケーションの取れない人物が、他者の本性を覗き他者と接近するための手段となっていた。

「蟲」における柁木は、先述したように人とうまく接することができず、自分の姿を人目に晒すことにすら恐怖を抱く人物である。柁木にとって「隙見」という行為は、自分を人目に晒さず相手の本性に近づく手段であり、唯一他人と対峙する方法でもあったと考えられる。

しかし、隙見を行うことで相手の本性を知るとは、人間が他人と接する際に隠している秘密を暴くことでもある。柁木は隙見をすることで芙蓉や池内の自身へ対する侮蔑や、二人の逢瀬を知ることとなり、憎悪や恋慕の情を募らせていく。本来知らなくても良かったことを知ってしまうことで、柁木の感情は増大し、芙蓉への所有欲は募る一方であった。そうして、その所有欲を満たすために殺人へと至ってしまう。

隙見をする行為者は、包み隠さないその本性を知ることによって自身の感情を掻き立てられ一線を越えてしまうのである。「人でなしの恋」における京子夫人が夫の愛が人形に向けられていることを知り、激しい嫉妬に駆られたことや、「屋根裏の散歩者」において郷田が人々の生活を盗み見ることで殺人衝動を抱くに至ったことも同様である。

乱歩作品における「隙見」は、他者に上手く接近することのできない人物がリスクを伴わずに他者に接近する方法として用いられていた。しかし他者に接近しすぎた男たちは、本来知らないはずだった相手の本性までも目の当たりにすることで、感情を掻き立てられ破滅の道を進んでしまう。

「隙見」は他者と最も接近する方法であると同時に、人物の感情を掻き立てる効果があったと考える。

二

「蟲」には、乱歩作品に頻出するモチーフがもう一つある。それは、柁木が愛憎の感情から芙蓉を殺したあと、芙蓉の死体に対する描写から読み取ることができる。

死体は、首に青黒い絞殺のあとがついているのと、皮膚の色がやや青ざめていた外は、生前と何の変わりもなかった。大きく見開いた、瀬戸物の様なつろな目が、空間を見つめ、だらしなく開いた唇の間から、美しい歯並と舌の先が覗いていた。唇に生色がなくて、何とやら花やしきの生人形みたいであったが、それ故に、却って皮膚は青白くすべっこかった。

「生人形」という言葉が使われているように、「蟲」では芙蓉の死体を「人形」に見立てている。

乱歩作品では、この「人形」というモチーフが多く登場する。「人でなしの恋」では、妻よりも人形を愛し密会を交わす男の様子が、「押絵と旅する男」では十二階から覗いた押絵の娘に恋をし、押絵の世界に入り込んでしまう男の様子が描かれる。乱歩作品を分析するにあたって、人形というモチーフについて考察を行うのは重要な点であると考ええる。

乱歩作品における人形は、ほとんどの場合恋愛や愛欲の対象とし

て用いられている。この点に関して、先行研究では谷川渥の研究を参照することが多い。

谷川はビュグマリオニズムの翻訳語としての「人形愛」について、「生命のない人形を生命あるもののように愛すること」と等置されることに触れながら、以下のように指摘している。

しかし「人形愛」にはもうひとつ見逃されてはならない側面があるはずだ。生命のない対象に生命を与えるのではなく、逆に生命のある対象を生命のない物体に変容させることが、それである。人形を人間のように愛するのではなく、人間を人形のように愛するのだといつてもいい。私はこれに「逆ビュグマリオニズム」の名を与える。「人形愛」という言葉には、ビュグマリオニズムの翻訳語としてのその出自を離れて、これら二つの意味契機が含まれている。⁶⁾

つまり、乱歩の人形愛は「人形を人間のように愛する」というビュグマリオニズムと、「人間を人形のように愛する」という逆ビュグマリオニズムを併せ持っていたことがわかる。谷川は前者に「人でなしの恋」「押絵と旅する男」を挙げ、後者の例として「白昼夢」「蟲」「蜘蛛男」「黒蜥蜴」を挙げている。正反対ともいえるこの二つの要素を作品ごとに使い分けることで、乱歩は自身の作品世界を形成していた。

柾木が芙蓉の死体を人形に見立てて愛を注いだ様子は、谷川が指摘するように「人間を人形のように愛する」という逆ビュグマリオニズムである。これは、乱歩の人形へ対する思想が反映されている

と考えられる。

乱歩の残した有名な随筆に「人形」というものがある。一九三一年（昭和六年）『東京朝日新聞』にて発表されたこの随筆の冒頭で、乱歩は

人間に恋はできなくとも、人形には恋ができる。人間はうつし世の影、人形こそ永遠の生物。といふ妙な考えが、昔から私の空想世界に巣食っている。バクのように夢ばかりたべて生きている時代はずれな人間には、ふさわしいあこがれであろう。⁶⁾と語っている。

この考えは、乱歩が色紙を求められる際に度々書いていた「うつし世は夢、夜の世界こそまこと」という考えと通じる部分がある。実世界よりも夜の夢はリアルである、という転倒が、人間より人形がリアルな存在であるという転倒と通じているのである。

「人でなしの恋」や「押絵と旅する男」において、乱歩が人形を表現する際に生氣を帯びたように描いたのはこの考えが根底にあり、作中で男たちが人間よりも人形の方へ惹かれるのは、そういつたりリアルさに惹かれる乱歩の嗜好が反映されていたと考えられる。

また、乱歩のこの思想は、「蟲」にて芙蓉の死体を目の当たりにし、その姿に魅入られることになった柾木からも読み取ることできるのではないだろうか。

隙見という行為を繰り返すことによって、芙蓉への所有欲を増幅させた柾木は、芙蓉を殺すことでその存在を手中に収めることに成功する。想い人であった芙蓉を殺し、一度占有すれば満足できると

思っていた柾木は、芙蓉の死体を見てさらに恋慕の情を燃やすことになる。

たった一時間前まで、心持の上では、千里も遠くにいて、寧ろ怖いものでさえあった、世間並に意地悪で、利口者の人気女優が、今何の抵抗力もなく、赤裸々のむくろを、彼の眼前一尺に曝しているかと思うと、柾木は不思議な感じがした。全く不可能な事柄が、突然夢の様に実現した気持であった。

非現実的な蠟燭の光が、身体全体に、無数の柔い影を作った。胸から腹の表面は、砂漠の、砂丘の写真の様に、蔭ひなだが、雄大なるうねりを為し、身体全体は、夕日を受けた奇妙な白い山脈の顔に見えた。気高く聳えた嶺続きの、不可思議な曲線、滑かな深い谷間の神秘なる蔭影、柾木愛造はそこに、芙蓉の肉体のあらゆる細部にわたって、思いもよらぬ、微妙な美と秘密とを見た。

このとき、柾木は初めて想像でもなく隙見でもなく、真に芙蓉の身体を目の当たりにすることができた。隙見をすることでしかその姿を見ることのできなかつた芙蓉が「何の抵抗力もなく、赤裸々のむくろを、彼の眼前一尺に曝」すこととなり、このことは柾木にとって「全く不可能な事柄」であり、実現したことは「夢の様」なのだ。

つまりこうして身体の細部を認識することができたのも芙蓉の死体が初めてであり、柾木にとっては隙見の際に見た芙蓉の姿よりも

よほどリアルな存在として映ったのではないだろうか。激しい厭人病者でありながら他者と触れ合うことを忌避していた柾木が初めて身体的接触を図ることができた相手が、芙蓉の死体となるのである。

柾木は芙蓉の死体に魅入られることで、一度占有すれば満足できるという考えが思い違いであったことに気づき、芙蓉の死体を永遠のものにしたいと思い始めるようになる。

彼は最早や芙蓉のなきがらと別れるに忍びなかった。彼女なしには生きて行くことは考えられなかった。この土蔵の厚い壁の中の別世界で、彼女のむくろと二人ぼっちで、いつまでも、不可思議な恋にひたっていたかった。そうする外には何の思案も浮ばなかった。「永久に……」と彼は何心なく考えた。だが、「永久」という言葉に含まれた、ある身の毛もよだつ意味に思いついた時、彼は余りの怖さに、ピヨコンと立上って、いきなり部屋の中を、忙し相に歩き始めた。

このとき、ふと過ぎった「永久に……」という思いを阻む虫（ここでは死体を蝕む有機物のことを指す）の存在に気づき、柾木は芙蓉の死体を永遠のものとし、人形のように愛し続けるために奔走することになるのである。

柾木は氷を入手しようとしたり防腐液を動脈に注入しようとしたり、死体の腐乱を防ぐために手を尽くすが、専門知識もないため失敗に終わってしまう。そうして死斑に蝕まれ始めた芙蓉に、苦し紛れに化粧を施し始める。

は以下のように説かれている。

もちろん、現代はいわゆるウーマン・リブの時代であり、女権拡張の時代であり、知性においても、体力においても、男の独占権を脅かしかねない積極的な若いお嬢さんが、ぞくぞく世に現れてきているのは事実でもあろう。しかしそれだけに、私たちの反時代的な夢は、純粹客体としての古典的な少女のイメージを懐かしく追求めるのである。

当然のことながら、そのような完全なファンタム・オブジェ（客体としての女）は厳密にいうならば存在し得ないであろう。（略）要は、その表象された女のイメージと、実在の少女とを、想像力の世界で、どこまで接近させ得るかの問題であろう。女が一個のエロティックなオブジェと化するような、生物学的進化の夢想によつて（略）完成した人形も、つまるところ、こうした観念と実在とを一致させる一つの試みと見なすことが出来るかもしれない。⁶⁾

つまり、「人形愛」とは実際には存在し得ないような男性の求める理想女性を実在させる試みとして人形を作りだし欲望を満たすことなのである。

柩木が芙蓉の死体を塗りつぶし、サロメの舞台で見た芙蓉の姿を作り上げたことは、理想の女性を作り出すことと同義だった。そこには自身を嘲笑した芙蓉の姿はなく、まさしく柩木にとつての理想の芙蓉の姿がある。柩木は自身の手で芙蓉を人形と化すること、

彼は大急ぎで町に出て、胡粉と刷毛とを買って帰り（これらの異様な拳動を、婆やはさして怪しまなんだ。彼の不規則な生活や、奇矯な行為には、慣れっこになっていたからだ。彼女はただ土蔵から出て来た柩木の身辺に、病院へ行ったような、ひどい防腐剤の匂の漂っていたのを、いささか不審に思った）別の洗面器にそれを溶いて、人形師が生人形の仕上げでもする様に、芙蓉の全身を塗りつぶした。そして、不気味な屍斑が見えなくなると、今度は、普通の絵の具で、役者の顔をする様に、目の下をピンク色にぼかして見たり、眉を引いて見たり、唇に紅を塗って見たり、耳たぶを染めて見たり、その他五体のあらゆる部分に、思うままの色彩をほどこすのであった。この仕事に彼はたつぷり半日もかかった。最初はただ屍斑や陰気な皮膚の色を隠すのが目的であったが、やっている内に、屍の粉飾そのものに異常に興味を覚え始めた。彼は、死体というキャンヴァスに向つて、妖艶なる裸像を描く、世にも不思議な画家となり、様々な愛の言葉を囁きながら、興に乗じては冷いキャンヴァスに口づけをささえしながら夢中になつて絵筆を運ぶのであった。

柩木はまるで人形を作るかのごとく芙蓉の死体に化粧を施しているが、死斑を隠すためであつたその行為に興味を覚え夢中になつていく。

ここには、人形愛における理想の投影という側面を見ることができると考える。濫澤龍彦の「人形愛序説」において、「人形愛」と

自身の理想を手にすることができたのだ。

また、理想を作り出そうとする柁木の様子は、乱歩自身の姿にも重ね合わせるができる。先述したように、乱歩は色紙に「うつし世は夢、夜の世界こそまこと」と書き、またエッセイ「人形」では人間よりも人形の方がリアルな存在であると語った。乱歩は現実世界よりも夜の夢、つまり現実世界ではない幻想世界に傾倒していたのである。

乱歩のこの思想は、「今一つの世界」というエッセイにより深く垣間見ることができ。この文章の中で、乱歩は現実世界とは異なる「今一つの世界」への憧れを語っている。

ご覧なさい。子どもがどんなにお伽話をすくか、青年がどんなに冒険談をすくか、それから大人のお伽話、冒険談は、たとえばお茶屋の二階、歌い女、翳間。それぞれ種類は違っても、われわれは一生涯、何か日常茶飯事以上のもの、「今一つの世界」を求めないではいられぬのです。お芝居にしろ、音楽にしろ、絵画にしろ、小説にしろ、それらはみな見方によつては、人間の「今一つの世界」への憧憬から生れたものではありませんか。

子供も青年も大人も関係なく、人間には「今一つの世界」の憧れがあることを語り、芝居や音楽、絵画、ひいては小説までもが、人間の「今一つの世界」への憧憬から生れたものであると乱歩は語る。そして乱歩自身、小説を書くのは「今一つの世界」を創造するためであった。

ある型に属する小説家は、誰しも同じ思いでしようが、わたしもまた、わたしの拙ない文字によつて、わたし自身の「今一つの世界」を創造することを、一生の願いとすることでございませぬ。⁽⁸⁾

乱歩は「屋根裏の散歩者」や「人間椅子」にてこの「今一つの世界」を創造しようと試みたが、「滑稽に近い失敗の作物」に終わったと記している。理想を描こうと苦心し、失敗を繰り返す乱歩の様子と、芙蓉の死体に理想を描こうとし、しかし破壊の道に至つてしまふ柁木の様子とは重ね合わせることができる。

乱歩作品では、この理想の実現と破壊という物語は繰り返し見ることが可能である。人形というモチーフを扱った作品に限定すれば、押絵の娘に恋をして同じ世界に入ることになった主人公が苦悶の表情を浮かべる結末を迎える「押絵と旅する男」、また妻を愛することができずに人形を愛した主人公が、人形を破壊されると同時に命を落とす「人でなしの恋」に同様の構造を見ることができ。その他、「パノラマ島奇譚」や「鏡地獄」も理想や願望を実現するが、最終的には破壊を迎える物語となっている。

理想を追い求め、実現に至ることがあつても悲惨な結末を迎えてしまふ乱歩作品には、「今一つの世界」を創造することを試みながらも失敗を繰り返した乱歩の姿が反映されているのではないだろうか。

理想の幻想世界を追い求めながら作品を作り続けた乱歩は、自作の失敗を繰り返すことで理想の実現が不可能であることを悟ってい

たのである。そのため、乱歩作品は理想を実現しても幸福には終われない。一度手に入れた理想は永続することではなく、一瞬の輝きを放って潰えてしまう。乱歩作品の主人公の多くが悲惨な結末を辿るのは、真に理想を手に入れることはできないと悟っていた乱歩の思想が反映されていたと考える。そして榎木が腐乱した死体と共に死を迎える「蟲」にも、理想が実現しないことを悟っていた乱歩の考えが反映されていた。

三

「蟲」において「隙見」や「人形」は乱歩の趣味が色濃く反映された部分であり、「乱歩趣味」を表したモチーフであると言える。この二つの要素は、芙蓉と池内の情交を盗み見るというエロティックな描写や、腐乱していく死体のグロテスクな描写と密接に関わっている。乱歩作品において頻出するエロ・グロという要素と共に用いられているのである。

エロ・グロという二つの要素が登場するときに考えなければいけない要素として、「ナンセンス」がある。「蟲」が執筆された当時は丁度モダニズム流入の時期であり、「エロ・グロ・ナンセンス」流行の時期であった。

先行研究にて「エロ・グロ・ナンセンス」と乱歩との関わりについて論じられるとき、主にエロ・グロという二つの要素に焦点が当てられ、ナンセンスは欠落していると考えられてきた。これは恐らく、乱歩の自評によるところが大きく、『江戸川乱歩大辞典』の「エロ・グロ・ナンセンス」の項でも以下のように指摘されている。

基本的には、エログロナンセンスの中でエロとグロ、あるいはエログロに乱歩作品は深く関係している。しかし、ナンセンスとは深い関係はなかった。乱歩自身、一九三二年に「探偵小説十年」で二、三年前を回顧し、当時の青年読者を捉えていた「明るいナンセンス」と対照される自分の作品の特質を「時代おくれ」で「陰気」と嘲的に形容していた。ナンセンスの欠落は気づかれていたわけだ。⁹⁾

また、紀田順一郎や鈴木貞美の論考¹⁰⁾でも、乱歩についてはエログロを中心に語られ、ナンセンスの要素については殆ど触れられない。やはり乱歩作品にはナンセンスの要素は殆ど含まれないという解釈が一般的であると言える。

しかしこれは、研究者の視座が乱歩の語る「明るいナンセンス」に集中しているために起きた評価ではないだろうか。

当時、乱歩の周囲はナンセンスの風潮に満ちていた。このことは、横溝正史によつて編集方針が転換された『新青年』だけではなく、乱歩とも関わりのある関西の雑誌『猟奇』の内容からも見てとることができる。

『猟奇』は『新青年』を目的のかたきにしていたとされ、東京の作家達の悪口を片っ端から載せるほどであった¹¹⁾が、昭和四年頃には『新青年』に見られるのと同様のナンセンスの作品が多く掲載されている。昭和四年に発行された第二年第一輯では「ナンセンス・アペント」という特集にて五篇のナンセンス文学が翻訳されており¹²⁾、『猟奇』の出版を心待ちにしていたと語った乱歩の目にも当然

触れたことであろう。東京の雑誌だけでなく、関西の探偵雑誌にまでナンセンスの機運があることを目の当たりにすれば、乱歩はナンセンスを意識せざるを得なかつたはずだ。「明るいナンセンス」が流行していたこの時期に執筆された「蟲」に、ナンセンスと関係する点はないのだろうか。

ここでは、「蟲」の結末部での柁木の描写に着目する。結末部では、柁木にとって理想の姿となった芙蓉が虫に蝕まれ、破滅を迎える姿が描かれた。この理想が崩壊する結末は、乱歩作品にて度々登場するものであるが、本作においてはその様子が徐々に侵食するよう描かれ、主人公がその様子を目の当たりにして狂乱していく場面に特徴がある。

柁木が理想の芙蓉の姿を作り上げ、その姿に耽溺するのはたった三日の間である。長い眠りから覚めた柁木は、腐敗を始めた芙蓉の死体を前に「最後」を悟り、半狂乱となって無意味な行動を繰り返すことになる。

柁木はおどかされた幼児の様に、大きなうるんだ目で、キヨロキヨロとあたりを見廻し、今にも泣き出し相に、キュッと顔をしかめた。

暫くすると、彼は突然何か思出した様子で、ピヨコンと立上ると、せかせか本棚の前へ行って、一冊の古ぼけた書物を探し出した。(略)

彼は幾度も同じ部分を読返していたが、やがて、ポイとその本を放り出したかと思うと、頭のうしろをコツコツと叩きながら、空目をして、何事か胸忘れした人の様に、「なんだっけな

あ、なんだっけなあ、なんだっけなあ」と呟いた。そして何を思ったのか、突然階段をかけ降り、非常な急用でも出来た体で、そそくさと玄関を降りるのであった。

柁木は「幼児の様に」泣きそうになったり、木乃伊に関する書物を手にとったかと思えば投げ出したり、意味をなさぬ言葉をおつと繰り返したりする。この様子からは、柁木が追い詰められ狂気の淵へと近づいていく過程を読み取ることができるが、同時にどこか可笑しさをも感じ取るができる。

また、大人であるはずの柁木を「幼児の様に」と比喩し、「キヨロキヨロとあたりを見廻し」たかと思えば「キュッと顔をしかめ」る。そして「ピヨコンと立上」り本を手に取り、すぐに「ポイとその本を放り出し」てしまふ、と短い中でオノマトペを過剰に用いながら、柁木の行動が次々と移り変わっていく様子を描いている。無意味な行動をドタバタと重ねていく記述は、喜劇映画をも想起させ、読者に笑いを引き起こすのではないだろうか。

この後、柁木は隅田堤を三十分ほど歩き続けた後に「バツタリ」倒れ、土の上で「非常に叮嚀なおじぎを」繰り返す。気の狂った柁木の行動を見た警官は、彼が罪の告白をしても、笑うばかりで全く取り合わない。「白昼夢」で、妻の殺害を演説する男を、民衆が笑って取り合わない点に描かれているように、乱歩作品の中で狂気と笑いは表裏一体となっているのである。

柁木の狂気じみた行動は、多くのオノマトペを伴って描かれることで、どこか喜劇的ではかげた印象を喚起させる。死体が徐々に蝕まれていくというおぞましいはずの場面に、このような対極ともい

える印象を与える描写が用いられていることは、乱歩が感じていた「明るいナンセンス」の流行と無関係ではないと考える。

そもそも乱歩が語っていた「明るいナンセンス」とは何か。例えば「エロ・グロ・ナンセンス」が流行した一九三〇年代のナンセンスについて、ミリアム・シルバークは以下のように指摘している。

私は、たんにそれをスラップ・ステイック・コメデイの魅力に對する省察とみなす以上に、欧米の習俗に支配されている近代性によつてもたらされた変容、といったテーマを扱う、政治的なアイロニック・ユーモアと結び付けよう。¹³³

つまり、シルバークによれば、当時流行していたナンセンスは、ドタバタ劇に見られるスラップ・ステイック・コメデイの要素を前提としながら、政治的なアイロニック・ユーモアの要素を含むものであると言える。

「蟲」においては、先述した柁木の描写から前者の要素は読み取ることができている。半狂乱になりながらも無意味な行動を重ねる様子には、ドタバタとした喜劇的要素が見られるといえるだろう。一方で、政治的なアイロニック・ユーモアの要素は見られない。だが、単なるスラップ・ステイック・コメデイという「明るいナンセンス」として先の柁木の描写を理解することはできない。乱歩は、政治的なユーモアとも異なる、別種のナンセンスをこの作品で描いていたのではないだろうか。

柁木が腐敗していく死体を前にどたばたと行動を重ねる様子は、

決して明るくはないが笑いを引き起こす描写が用いられている。しかも我々読者は、柁木の行動に笑みを浮かべながらも、どこか同情を感じざるを得ない。

柁木は、芙蓉に愛憎を抱く過程で二つの裏切りに直面している。一つは決死の告白を芙蓉に嘲笑されたこと、もう一つは唯一の友人であつた池内にすら嘲笑を向けられていたことである。「愛」という字を名前に持ち、誰よりも愛情に貪婪であつた柁木が、周囲に愛情を向けられないまま破滅の道を辿るという道筋は皮肉でもある。柁木が犯罪へ至つたのは、彼の生まれながらの氣質も関係しているが、同時に、感情を掻き立てられるそれなりの理由があつた。他の乱歩作品と異なり、「蟲」では、読者が同情を抱けるように柁木の姿が細述されているのである。

乱歩は政治に対するユーモアの代わりに、読者の共感を駆り立てる要素を加え、世界に馴染めない男の滑稽な最期を演出した。読者に笑い・同情・悲哀を喚起させ、その必死の努力を水泡に帰する「蟲」の記述は、乱歩なりのナンセンスだつたのではないだろうか。当時流行していた「明るいナンセンス」は見られなくとも、乱歩作品においてナンセンスの要素は決して無関係でないと考えられる。

おわりに

本稿では、「蟲」という作品から乱歩作品に類出する「隙見」「人形」という要素が作品内でどのような役割を担っているかを考察した。また、当時の流行との関わりから、これまで乱歩に欠落しているとされてきた要素を「蟲」に見いだすことを試みた。

特に第三節にて取り上げた「エロ・グロ・ナンセンス」は乱歩作品を語るうえで欠かせない要素の一つである。「蟲」においても、芙蓉と池内の情交を「隙見」する場面をエロティックに描き、芙蓉の死体が腐乱していくさまをグロテスクに描き出していた。そして、欠けているとされてきたナンセンスの要素も、乱歩作品には含まれていたのである。

乱歩作品を考察するうえで、この三つの要素のうちエロやグロに関しては「隙見」や「人形」、また「レンズ・鏡」などの乱歩趣味と関連して多く語られてきた。しかし、ナンセンスに関しては「蟲」だけでなく他の乱歩作品の中でも再考すべき要素であると考える。乱歩が自ら書き残している「明るいナンセンス」がなくとも、乱歩が独自に描き出すナンセンスは、他作品にも見られる可能性がないだろうか。本稿ではこれを今後の課題とし、更なる乱歩研究に寄与していきたい。

⁽¹⁾ 乱歩は『探偵小説四十年』で「闇に蠢く」を執筆した際のことを振り返り「純探偵小説よりも、そういう怪奇濃艶の小説の方が歓迎されることを、(略)十二分に意識していた」(『江戸川乱歩全集第28巻 探偵小説四十年(上)』光文社、二〇〇六年、一八四頁)と述懐している。

⁽²⁾ 浜田雄介「江戸川乱歩と笑い…「虫」から「黄金仮面」へ」(『成蹊國文』第四十五号、二〇一二年三月)

⁽³⁾ 以下、「蟲」の引用は、『江戸川乱歩全集第5巻 押絵と旅する男』(光文社、二〇〇五年)に拠る。

⁽⁴⁾ 穆彦姣「江戸川乱歩『屋根裏の散歩者』論…郷田三郎の人物造形を巡って」(『日本文藝研究』二〇一七年三月)

⁽⁵⁾ 谷川渥「人形愛」(『太陽』三九六号、一九九四年四月)

⁽⁶⁾ 江戸川乱歩「人形」『江戸川乱歩全集⑩幻影の城主』(講談社、一九七九年)

⁽⁷⁾ 澁澤龍彦「澁澤龍彦全集12」(河出書房新社、一九九四年)、三一―六頁

⁽⁸⁾ 江戸川乱歩「今一つの世界」『江戸川乱歩全集第30巻 わが夢と真実』(光文社、二〇〇五年)

⁽⁹⁾ 斎藤光「エログロナンセンス」(『江戸川乱歩大辞典』、勉誠出版、二〇二〇年)、なお「明るいナンセンス」という言葉は前掲『江戸川乱歩全集第28巻 探偵小説四十年(上)』の三九六頁を参照。

⁽¹⁰⁾ 紀田順一郎「都市の闇と迷宮感覚…エロ・グロ・ナンセンス時代と江戸川乱歩」、鈴木貞美「エロ・グロ・ナンセンスの系譜」(別冊太陽『乱歩の時代 昭和エロ・グロ・ナンセンス』所収、平凡社、一九九五年)

⁽¹¹⁾ 前掲『江戸川乱歩全集第28巻 探偵小説四十年(上)』、一三七頁

⁽¹²⁾ 復刻版『猟奇』第二巻(三人社、二〇一三年)を参照。その他、同年の第二第四輯には乱歩が「明るいモダン主義」に上げていたフランス式コントの特集が組まれるなど、モダン主義の流入の様子が見られる。

⁽¹³⁾ ミリアム・シルバーバーグ「エロ・グロ・ナンセンスの時代…日本のモダン・タイムス」(小森陽一編『近代日本の文化史7 総力戦下の知と制度』所収、岩波書店、二〇〇二年)

付記

本稿は、第四十九回山口大学人文学部国語国文学会（二〇二四年五月十二日）の口頭発表をもとにしたものです。席上ご教示たまわった方々に感謝いたします。

（あかし・みき）