

平成二十八年年度 学位請求論文

「江戸川乱歩研究——一九二〇年代作品の文学的変遷と
乱歩の東京体験を視座として——」

日本大学大学院芸術学研究所

博士後期課程芸術専攻

高野 和彰

目次

序章

第一章 本格探偵小説の創造 — 表層構造としての「二面性」—

第一節 『二銭銅貨』— 日本式暗号の創造—

第二節 『D坂の殺人事件』— 名探偵・明智小五郎の創造—

第三節 『心理試験』— 日本探偵小説における倒叙形式の創造—

第二章 本格派から変格派へ— 乱歩探偵小説における「文学性」の表出—

第一節 『屋根裏の散歩者』— 肥大化する犯罪への欲求—

第二節 『人間椅子』— 倒叙形式が生む解釈の両義性—

第三節 『パノラマ島奇談』— 探偵小説的描写と文学的表現の統合—

第四節 『陰獣』— 文学としての完成と作者の死—

第三章 「探偵小説芸術論争」から読み解く乱歩文学— 沈黙する乱歩—

第一節 甲賀の主張と木々の反論— 探偵的要素か芸術か—

第二節 論争の間に— 有識者の見解—

第三節 木々の理想と甲賀の作家姿勢宣言— 文学か娯楽か—

第四節 結びに代えて— 「探偵小説芸術論争」から導く視座—

.....	1
.....	5
.....	5
.....	17
.....	25
.....	35
.....	35
.....	46
.....	58
.....	68
.....	83
.....	84
.....	91
.....	96
.....	99

凡例

- 一、本論文における引用文には、現在では使用されない字体や表現が存在するが、著者に敬意を表し原文の儘とした。
- 一、本論文では、引用文・図版共に各章ごとに註番号を割り当て、各章末に註一覧を記した。
- 一、本論文では、各作品や書籍・媒体は『』で、論文等は「」で括った。
- 一、本論文執筆のために参考とした主要文献は、別途一覧とした。

序章

日本探偵小説の父として、多くの業績を残した江戸川乱歩（一八九四～一九六五）がこの世を去ってから五十年以上になる。今日に至るまで、多くの研究者や識者が乱歩についての研究・考察を進めてきたことは周知の通りである。生誕百二十年に当たる二〇一四年、及び没後五十年となる二〇一五年という節目を迎え、乱歩文学を再評価する動きが先端研究の分野でも活発となっている。また、各種媒体で特集が組まれる等、乱歩研究の熱が再び高まっている。

これまでの先行研究の多くは作品に付随する解説や解題、批評等が多くを占めている。先端研究としても単一の作品論やトリックの側面からの考察といった探偵小説としての研究がその多くを占めている。探偵小説という枠組に囚われない多角的なアプローチが行われるようになったのは主に一九九〇年代からである。そのような現状からも乱歩文学の研究にはアプローチの仕方によっては未だ十分な余地があると考えられる。

また、一例として日本国内の博士論文に目を向けてみると、乱歩を研究題材としたものは二件、探偵小説を題材にしたものでも九件と極少数に留まっている。範例として挙げるならば、没後百年を迎える夏目漱石（一八八

七～一九一六）を研究題材としたものは七二件、関連したものを含めれば一一四件にもなる。この事実からも先端研究の場において、今日まで如何に探偵小説、ひいては大衆文学の研究というものに目が向けられてこなかったのかが分かる。

以上のような現状から、本研究はこれまでの江戸川乱歩論を踏まえ、乱歩の作品を探偵小説というジャンルから分析・考察すると同時に、〈文学〉として捉え考察すること、乱歩の探偵小説とは如何なる〈文学〉であったのか考察することを第一の目的とする。

しかし、一口に江戸川乱歩の文学を論じると言っても、それは極めて困難である。そもそも乱歩の文学というのは、「本格的探偵小説」、「エロ・グロ・ナンセンス小説」、「児童文学」といった執筆時期や作品形態によってまったく変わった評価を受けているという特徴がある。確かに、処女作である『二銭銅貨』（一九二二）から『パノラマ島奇談』（一九二六～一九二七）や『陰獣』（一九二八）といった初期作品群に属するものは探偵小説としての要素を兼ね備えた作品であると言える。対して『蜘蛛男』（一九二九～一九三〇）や『黒蜥蜴』（一九三四）等に代表される中期の通俗作品群は、直接的なエロティシズム描写やグロテスク描写が目立ち始め、探偵小説的な描写に陰りが表れてくる。現在では「少年探偵団シリーズ」と呼ばれる中期から後期にかけて発表された作品群は、エロ・グロな嗜好や残酷な描写は極力抑えられている。

また、少年とその友人を主人公とし、その成長を間接的なテーマとしており、「児童文学」或いは「冒険小説」とも呼べる物語となっている。このように、乱歩の文学は時期によって作品の傾向が大きく変化しており、探偵小説の一言で言い表せないほど多様性に満ちている。

そのような乱歩文学から、「文学」としての探偵小説を考えるうえで、その全てを一度に考察することは困難を極める。従って、本研究では乱歩の探偵小説への興味と創作熱意が最も表れ、かつ自己の内面との葛藤を作品の端々から感じさせる一九二〇年代の作品群にまず焦点を絞った。そのうえで、処女作である『二銭銅貨』（一九二二）を始めに、初期の代表作とされる『D坂の殺人事件』（一九二五）、『心理試験』（一九二五）、『屋根裏の散歩者』（一九二五）、『人間椅子』（一九二五）、『パノラマ島奇談』（一九二六）、『陰獣』（一九二八）の七作品を取り上げた。

また、乱歩文学を文字通り「文学」として捉え、一九一〇年から二〇年代当時の都市の反映と、乱歩の私的都市体験を複合的に考察することで、「都市文学」としての側面から乱歩文学及び探偵小説というジャンルを考察するという、論者の視座の確立を第二の目的とする。

さらに、日本探偵小説史における論争の一つである「探偵小説芸術論争」に注目し、これまで触れられることが少なかった「探偵小説芸術論争」と乱歩の姿勢を改めて対比し、この論争における問題点と乱歩の姿勢がもたらした探偵小説界への影響を考察したうえで、論者の視座

を今日のミステリ小説というジャンルの問題点へ繋げることを第三の目的とする。

そして、これら三つの目的を通して、論者の研究者としての基本的な立場を確立することを本研究における最も重要な目的とする。

本論を進める前に、本研究における「文学」とは如何なるものを示すのか。この点を明確に定める必要があるだろう。「文学」の定義や解釈は多種多様の様相を呈しており、所謂純文学と呼ばれるものに限定する場合もあれば、大衆文学まで視野を広げ「文学」とする場合もある。

現在までの日本近代文学の研究は、概ね純文学と呼ばれるものが主流であったことは周知の通りであろう。大衆文学まで含めた文芸作品全般を積極的に研究対象とするようになつたのは近年になってからであり、未だ十分に研究の余地があると言える。そのような背景を踏まえ、本研究では乱歩の探偵小説が「文学」であることの考察を試みる。そのためにも、多種多様な解釈が存在する「文学」の定義について、まず行う必要がある。

文学の定義に関して、日本国語大辞典（日本大辞典刊行会 一九七五 小学館）には次のように記されている。

ぶん・がく 【文学】「名」

①、学芸。学問。また、学問をすること。

④、芸術体系の一様式で、言語を媒材にしたもの。詩歌・小説・戯曲・随筆・評論など、作者の、

主として想像力によつて構築した虚構の世界を
通して作者自身の思想・感情などを表現し、人
間の感情や情緒に訴える芸術作品。文芸。¹

また、広辞苑第六版（岩波書店）によれば文学とは次
のように定義されている。

ぶん・がく【文学】

- ①、学問・学芸。詩文に関する学術。
- ②、言語によつて人間の外界および内界を表現する
芸術作品。詩歌・小説・物語・戯曲・評論・随
筆などから成る。文芸。²

それぞれこのように定義されている。この定義を元に、
もう少し踏み込んだ形で論者にとつての〈文学〉という
概念を考えてみたい。「言語によつて人間の外界および内
界を表現する芸術作品」とあるが、言語によつてという
ことは即ち、人間の持つ「言語表現技能」と考えること
が出来る。また、「人間の外界および内界」という点は、
生きる人間の内面とその人間を取り巻く世界と考えられ
る。この内面は、人間の心という不可解なものであり、
外界は宇宙までを含めた、やはり不可解なものであると
捉えられる。即ち、古来より人間が理性で解き明かそう
と模索を続けてきた一種の人間の真実と言えないだろう
か。このように考え、本研究における〈文学〉を次のよ

うに定義したい。

文学とは言語表現の技能をもつて、人間の真実を深
く、美しく、面白く追求した芸術作品である

では、探偵小説は文学であるという根拠をどこに求め
るのか。文学は、古くは神話や伝説といったものまで遡
ることができる。これを「文学の始原」と仮に呼ぶこと
にする。神話や伝説の中には、謎解きの要素によつて人
間の知性を刺激するものや、人間の恐怖を煽るといった
ものが数多く存在する。

このように、探偵小説というジャンルが成立する以前
から、極端に言えば、文学が誕生した時から、後に探偵
小説的要素と考えられる要素が文学作品には潜在してい
たと云つて過言ではないだろう。近代文学が成熟してゆ
く過程で、これら探偵小説的要素もまた、成長してきた。
この点を最も如実に示した文学者が、英国のチャール
ズ・ディケンズ（Charles John Huffam Dickens
1812~1870）と米国のエドガー・アラン・ポオ（Edgar
Allan Poe 1809~1849）の二人である。二人は、文学が
潜在的に持っていた探偵小説的要素に着目し、作品構造
に取り入れたという点で一致している。即ち、ディケン
ズが一八四一年に発表した『バーナビー・ラッジ』
（*Barnaby Rudge*）及びポオが同年に発表した『モルグ
街の殺人』（*The Murders in the Rue Morgue*）である。

この事実からディケンズとポオのそれぞれを探偵小説の元祖とする説がある。ここで、論者はポオを探偵小説の元祖とする立場を取り、本研究を行うことを予め明言しておく。

また、これまで探偵小説（及び大衆文学）と呼ばれるジャンルは、所謂純文学と呼ばれるジャンルに比べると低俗なものであるという認識が少なからず存在した。

しかし、海外探偵小説の翻訳に精力的に取り組んだ小酒井不木（一八九〇～一九二九）は「芸術である以上、取り扱われる内容は人生であるべき」³であるという条件を述べている。文芸評論家である平林初之輔（一八九二～一九三一）は、「一般小説との間に価値の差異や高下があるものではない」⁴といった指摘をしている。

これらのことから、論者の立場から言うと、探偵小説的要素の存在しない小説というものは有り得ない。また、外界・内界を問わず、人間探求の要素が存在しない探偵小説というものも有り得ないのである。このような立場に立ち、乱歩の一九二〇年代の代表作を分析・考察してゆく。

また、日本近代文学史の中で探偵小説の位置を再確認する意味で、近代日本文学との対比を試みる。本論文で対比対象としたのは、乱歩が多大な影響を受けたと指摘される谷崎潤一郎とした。谷崎の作品を適宜取り上げ乱歩作品と対比することで、その探偵小説的要素及び文学性を対比・精査したい。換言すれば、若き乱歩がなぜ谷

崎の小説に探偵小説のヒントを汲み取り、自らの文学、即ち日本創作探偵小説を確立していったのかを明らかにする。この点が、本研究の眼目の一つでもある。

また、探偵小説は芸術足り得るという立場から、文学的な探求・描写の追求を行うべきと主張した木々高太郎（一八九七～一九六九）と、探偵小説に文学性は必要ないという立場に立ち、推理やトリックを重視した探偵小説的要素を追求すべきと主張した甲賀三郎（一八九三～一九四五）の両者の主張を主に、乱歩の位相を交えたうえで、今日のミステリ小説へも通ずる問題点を考察する。

さらに、乱歩の東京体験を視座として、都市文学としての側面から探偵小説を捉えることで、作品の内的要因からの考察に加え、外的要因からも考察するという視点の確立を目的とする。

序章 《註一覽》

1、『日本国語大辞典』第一七卷（一九七五年 小学館）五五四頁

2、『広辞苑』第六版（一九五五年 岩波書店）二五〇七頁

3、小酒井不木「探偵小説管見」（『犯罪文学研究』一九九一年 国書刊行会）二四七頁

4、平林初之輔「日本の近代的探偵小説―特に江戸川乱歩氏に就て―」（『平林初之輔文藝評論全集下巻』一九七五年 文泉堂書店）二二二頁

第一章 本格探偵小説の創造

―表層構造としての「二面性」―

はじめに

本章では、乱歩文学の検証と考察を、作品の内的要素から進めていく。乱歩の探偵小説を文学として捉え考察することを基本としているが、本章で取り上げる『二銭銅貨』、『D坂の殺人事件』、『心理試験』の三作品は日本探偵小説として様々な面で指標となる作品でもある。また、これら三作品は探偵小説的要素の描写に比重が置かれていると考えられる。そのため、本章では探偵小説としての側面からの検証と考察を主たる目的とし、同時に文学的な側面も存在していることを併せて検証し、次章へと繋げることを第一とする。

第一節 『二銭銅貨』―日本式暗号の創造―

はじめに

『二銭銅貨』(一九二二)は暗号とその解読を一つの焦点として作られた作品である。暗号とその解読というプロセスを取り入れた作品は乱歩以前にも例がある。とりわけ、乱歩自身が陶酔していたと語る米国の文学者にし

て詩人のエドガー・アラン・ポオの遺した『黄金虫』(*The Gold Bug* 1843)や英国の小説家アーサー・コナン・ドイル(Arthur Conan Doyle 1859~1930)の『踊る人形』(*The Adventure of the Dancing Men* 1903)¹⁾、日本国内では谷崎潤一郎(一八八六~一九六五)の『白晝鬼語』(一九一八)等が影響を与えたという考察が多くの先行研究において成されている。

『二銭銅貨』論、及び先行作品との影響関係を考察した研究としては、石割透の「潤一郎「白晝鬼語」：〈虚〉と〈実〉のアラベスク」(『日本文学』四六号 六七~七八頁 一九九七)、宮永孝の「エドガー・アラン・ポーと江戸川乱歩」(『社会労働研究』四一(四) 四一~五〇頁 法政大学 一九九五)、山口政幸の「江戸川乱歩『二銭銅貨』論―〈あいっ〉の〈なかま〉を必要としていたのはだれなのか―」(『専修国文』(九二) 一~二七頁 専修大学日本語日本文学文化学会 二〇一三)等があり、最新のものとしては横井司の「反暗号小説としての『二銭銅貨』」(『新青年』趣味XVI 八五~一〇二頁 『新青年』研究会 二〇一五)が挙げられる。これらの先行研究を踏まえつつ、『二銭銅貨』が乱歩文学の中でどのような意味を持っていたのかを探る。

まず、『二銭銅貨』がどのような作品なのかを改めて確認したい。乱歩の処女作である『二銭銅貨』は雑誌『新青年』の大正十二年四月号にて発表された。この作品は、ある紳士泥棒が犯した給料泥棒の事件から始まる。その

泥棒が残したと思われる暗号の隠された二銭銅貨を「私」が手に入れ、その暗号を友人の松村武が発見する。松村は独自に暗号の解読を試み、ついに紳士泥棒が盗みだした大金を手に入れることに成功する。その過程を興奮しながらも「私」に対して打ち明ける松村であるが、大金は全て玩具の贖札であり、松村が解いた暗号にも、解読した文章を八字飛ばしに読むと「御冗談」という文句が現れるように作られていた。その事実を落とす松村であったが、実はこの暗号は紳士泥棒の件を聞いた「私」が用意した松村への悪戯であったという種明かしが成され幕を閉じる。

乱歩は、自身の作品の執筆までの経緯を「楽屋噺」（一九二九）にて時系列に沿って語っているが、それによると、『二銭銅貨』執筆までの経緯は次のようなものであった。

年代順で行くと、第一は「二銭銅貨」で大正十一年十月に書き、翌十二年初めの新青年にのった所謂処女作です。当時私は、大阪の父親の家に、女房と赤ん坊の三人で居候をしていた。（中略）もつとも、その後間もなく、第二十何番目の職業についたが、少くも二三ヶ月は。本当に何もしないでブラブラしていた。その間に、あんまり所在がないものだから、十万円ほしいなあ、たった五万円でもいい、そうすれば先ず一万円の家を建てて云云というような、虫

のいい妄想を描く片手間に、小さなお膳だか机だかの前に座って（三十男が売れもしない小説を書いているなんか、実以て恥ずかしいことですからね）小さくなって書上げたのが、「二銭銅貨」と「一枚の切符」です。¹

このように、当時経済的に切迫していた状況が、『二銭銅貨』の背景にはある。このような乱歩の状況には、経済的困窮から脱したいという願望から生まれる現実逃避と妄想が顕著に表れている。そして、その逃避と妄想はそのまま、『二銭銅貨』の主人公「私」とその友人である松村武という二人の登場人物へと反映されている。

「あの泥棒が羨ましい」二人のあいだにこんな言葉がかかわされるほど、そのころは窮迫していた。場末の貧弱な下駄屋の二階の、ただひと間しかない六畳に、一閑張りの破れ机を二つならべて、松村武とこの私とが、変な空想ばかりたくましくして、ゴロゴロしていたころのお話である。²

『二銭銅貨』はこのような場面から始まる。この冒頭部には、下駄屋の二階に間借りしている二人の貧しい経済状況が端的に集約されている。そのうえで、「私」と松村という二人の人物には、作者である乱歩の先述したような願望が投影されると読み取ることが出来る。ま

た、この間借りしている二人の青年という造形には、次のような乱歩の体験が大きく関わっている。

又、同じ古本屋の二階で、同好の友達と（この男は近頃阿武野丸という変名で、鬚物探偵小説を書き初めている）探偵小説の筋を考えて話し合ったり、まだ読まない探偵小説を、一人が朗読して、二人でその結末を当てっこしたり、探偵小説で夜が明け、探偵小説で日が暮れていたような時代もある。「二銭銅貨」の筋は、実はその当時私が考え出して、その友達に話して聞かせた所のものです。³

このような背景もまた、『二銭銅貨』の「私」と松村の関係性に反映されている。「私」と松村は、「場末の下駄屋の二階の六畳に、もうどうにもこうにも動きがとれなくなつて、窮乏のドン底に沈んで」⁴いた。また「二人の多少知識的な青年が、ひと間のうちに生活していれば、そこに、頭のよさについての競争が行なわれるのは、至極あたり前のこと」⁵あり、「夢中になつてしゃべっているうちに、いつの間にか夜が明けてしまうようなことも珍らしくなかった」⁶とあるように、乱歩と阿武野丸が日々営んでいた生活を連想させる。言わば鏡のような作品になっている。

乱歩と阿武野丸のこのような体験は、『二銭銅貨』を執筆する三年程前、乱歩の母方の祖母が亡くなり、その形

見分けとして乱歩の弟が受け取った千円を元手に乱歩と二人の弟の三人で開業した古本屋「三人書房」を営んでいた時のことである。しかし、経営は上手く行かず、「近所のたべもの屋に借金もきかなくなり、三日ばかり炒豆ばかりで暮ら」⁷さねばならぬほどであった。このような背景からも、『二銭銅貨』の人物に乱歩という作家が重ね合わされていることが読み取れると言える。

このような傾向は一九二〇年代の作品に多く見られ、乱歩の探偵小説が完全なエンターテインメントを意識したフィクションではないと考える一つの根拠であると言える。完全なフィクションとして、ヒーローである探偵と悪人である犯人を造形するのではなく、あくまで自身の興味と体験を元に作品を構築している。逆説的に言えば、現在まで乱歩を印象づけている、名探偵明智小五郎や、少年探偵団、怪人二十面相といった必要以上の造形がなされた人物というのは一九二〇年代作品には殆んど登場してこない。純粹に、乱歩の興味や体験から造形・構成されている探偵小説ということが、そのまま一九二〇年代の特徴なのである。簡潔に言えば、乱歩の初期探偵小説における文学性の一つとして、乱歩という作家の内面が反映されているということが言えるのである。

一、『二銭銅貨』と先行作品―暗号というモチーフ―

次に『二銭銅貨』という作品の要である暗号について

見ていきたい。『二銭銅貨』は暗号の解説というテーマに、探偵小説としての謎と論理の興味が集約されている。『二銭銅貨』の構想について、乱歩は次のように残している。

「二銭銅貨」は最初点字と南無阿弥陀仏の組合せで暗号を考え、それに二銭銅貨という隠し場所や、贋札の件なんかを付加えたので、暗号が全体の中心になっていて、その外に大して創意はないわけです。

8

ここからわかるように、『二銭銅貨』には探偵小説に必要な〈謎〉として暗号と暗号の解説というテーマが採用されており、探偵小説としての謎と論理の興味がこのテーマに集約されている。暗号解説というテーマ自体は、ポオの『黄金虫』がモチーフとなっていることはこれまで度々指摘されており、次の乱歩自身の弁からも明白である。

ポーの「黄金虫」や「暗号論」などから、西洋の暗号に興味を持ち、図書館で暗号史の本を調べたりした。そのときの知識がのちの処女作「二銭銅貨」のバックになっている。⁹

暗号解説というプロセスがポオからの着想であることはこれまでも多く指摘されているが、具体的な考察は

あまり行われていない。この点については、宮永孝が「エドガー・アラン・ポーと江戸川乱歩」にて次のように言及している。

乱歩がポーからいろいろ着想（アイディア）を得たことは、これまでも評家によってふれられているが、ポーから具体的に学んだもの、借用の点になるとあまり明確に論じられることはなかった。¹⁰

宮永のこの指摘を踏まえ、『二銭銅貨』における暗号解読のプロセスに、『黄金虫』がどのように取り入れられているのか。またどのような点で差別化が図られているのかを確認したい。

はじめに『黄金虫』に登場する暗号であるが、これは換字式暗号と呼ばれる方式である。作中では記号と数字によって構成された暗号文がまず示されている。（次頁図1参照）

『黄金虫』作中にて、主人公の友人であるレグラントはこの暗号文を換字式暗号と考え、次のような解読を試みる。暗号文で一番多く使われている数字の「8」を、英文において最も多用される「e」と置き換える。次に「:48」を英文にて最も多用される英単語「The」と置き換える。同じ手順で順々に対応するアルファベットを考えていくという手法である。

なお、この暗号と解読法は、後にドイルの『踊る人形』

にて同じ解読方法として踏襲されている。

Of the character 8 there are 33.
 ; there are 26.
 4 there are 19.
 ‡) there are 16.
 * there are 13.
 5 there are 12.
 6 there are 11.
 †1 there are 8.
 0 there are 6.
 92 there are 5.
 :3 there are 4.
 ? there are 3.
 ¶ there are 2.
 — there are 1.

(図1)

このように、英文における規則性を利用し、論理的に解読できるように作られている。このことから、ポオの独自性が「暗号」と論理的に暗号を解読するというプロセスを、小説の主要な構成要素として取り入れたという点にあることは確かである。

一方で、乱歩の『二銭銅貨』では「南無阿弥陀仏」の六文字が暗号文として使用されている。「南無阿弥陀仏」

の六文字の配列パターンをそれぞれ点字に見立てるという二段階式の暗号である。解読の手法は次のような手順を取る。まず「南無阿弥陀仏」の六文字を並べる。その六文字を、点という図形に置き換える。そのうえで、左図のように点字と対応させる。

陀	弥 仏	弥南 無仏	南 陀阿	南 陀無阿	弥 陀阿	陀無 陀	南 陀無	弥 陀阿
●	●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●
濁 音 符	ゴ	ケ	ン	チ	ヨ	一	シ	ヨ

陀 阿	弥南 無	南 陀無						
●●	●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●
ヲ	ウ	ケ	ト	レ	ウ	ケ	ト	リ

(図2)

このように「南無阿弥陀仏」の六文字を六つの点として考え、さらに暗号文の区切りに沿って、それぞれ置き

換えていくという手法である。暗号を二段階の換字にするという点、乱歩の独自性といって差し支えないだろう。ポオ（及びドイル）の暗号には英文の規則性を利用して解読するという論理的なプロセスが取られているが、乱歩の暗号は「南無阿弥陀仏」の六文字から言葉としての意味を脱色し、単純な図形に置き換えるという一段階目のプロセスと、六つの図形を点字として再構築するという二段階目のプロセスが挟まれている。この二重のプロセスは論理よりも閃きに重点が置かれており、その閃きにしても、真田幸村の「六連銭」のイメージがきつかけとなるなど、純日本風な趣きに満たされている。この点からも、『二銭銅貨』の暗号が単なるポオの暗号の模倣ではなく、暗号というモチーフを日本探偵小説に取り入れた乱歩のオリジナリティに満ちたものであることがわかる。

以上のように、ポオの『黄金虫』からは探偵小説として影響があったことは事実といえる。一方で、ポオの『黄金虫』では暗号は、隠された財宝の在り処を示すという、所謂冒険小説的なモチーフとして取り入れられている。その暗号を論理的に解読していくというプロセスを小説に取り入れたという点では革新的ではあるが、後の探偵小説で描かれるような犯罪に関する謎という観点から見れば、暗号を使った探偵小説と呼ぶには些か難色が示される。

また、『黄金虫』における暗号は、海賊の残した財宝の在り処を示すものとしても扱われている。この暗号が示す財宝を探し当てるという行動目的は、一種のロマンを表していると言えよう。対して乱歩の『二銭銅貨』では、暗号が示すものは紳士泥棒が盗みだした工場社員の給料の隠し場所とされている（後にこれは誤りであることは劇中にて明かされるが）。ここで暗号が示す社員の給料を探し当てるという行動目的は、生活に困窮している松村の、もしかしたら大金を手に入れることが出来るかもしれないという期待から生まれている。この一連の衝動は、財宝を探すというロマンよりも、楽をして大金を得たいという俗物的な側面が強調されているように考えることが出来る。

何より『黄金虫』との差別化が図られている点は、『二銭銅貨』の暗号は主人公である「私」が考案した、松村を騙すためのものであったという点が挙げられる。松村は、暗号が盗まれた工場社員の給料の隠し場所ではないかと考える。しかし、実際にはその暗号は松村の友人である「私」の用意した、文字通り「御冗談」の暗号であった。『黄金虫』では物語の導き手としての側面を持っていた暗号に対し、『二銭銅貨』の暗号は、「私」が松村を（ひいては読者を）騙すためのトリックとしての側面が強調されている。この点が、『二銭銅貨』を探偵小説として成立させている重要な点であると同時に、ポオと乱歩の暗号の最大の相違点と言えるだろう。

二、日本文学における先行作品との関係

では、犯罪に関する謎としての暗号というモチーフを、具体的に取り扱った作品は乱歩以前の日本文学にはないのであろうか。この点で影響を受けたと考えられる作家が谷崎潤一郎である。乱歩はある時を境に谷崎の文学に傾倒している。また、谷崎の文学から、探偵小説的才能を発見し、高く評価していた。¹¹ここで乱歩が遺した谷崎に関する文言をいくつか見てみたい。

乱歩の谷崎文学との出会いは一九一七年、乱歩が大阪での貿易商に失敗し放浪していた時期である。この時の心情を乱歩は次のように語っている。

先にも書いたように、私は少年時代自然主義文学が面白くないという印象を受けてから日本の文壇小説というものに殆んど無関心となり、それが大学卒業までつづいていたのだが、第一の職業、大阪での貿易商をしくじって、数ヶ月の間、温泉から温泉へと放浪をつづけていたころ（中略）ふと手にした小説が谷崎潤一郎の『金色の死』であった。私はこの小説がポーの『アルンハイムの地所』や『ランドアの屋敷』の着想に酷似していることをすぐに気づき、ああ日本にもこういう作家がいたのか、これなら日本の小説だって好きになれるぞと、殆んど狂喜した

のであった。それ以来私は谷崎氏の小説を一つものがさず読むようになったが、読めば読むほど益々好きになり、今でもその気持は失せていない。¹²

このように谷崎の作品に傾倒していたことは想像するに難しくない。乱歩はとりわけ、谷崎の探偵小説家的才能を高く評価していた。完全犯罪を目論む主人公と私立探偵のやり取りが描かれた『途上』（一九二〇）に関しては次のような評価が残っている。

日本では谷崎潤一郎氏が、私のいわゆる「プロバビリティーの犯罪」に先鞭をつけている。同氏の「途上」という初期の短編がそれだ。（中略）私はこれを読んだとき、何が巧妙だといって、これほど巧妙な殺人はないだろうと感じ入り、その影響で、「赤い部屋」という短編を書いた。¹³

潤一郎がポオに興味を持ち、またポオに影響されていることは明らかである（ある人は潤一郎をワールドに比べたが、僕はワールドなどより、一層ポオに似たところが多いと思う）。（中略）そして日本にもポオみたいな作家がいるんだなど、大変嬉しく感じた。以来潤一郎のものといえれば片端から読んだ。そしてますますポオに似ていることを発見した。¹⁴

このように、乱歩の谷崎に対する傾倒には強烈な感情が読み取れる。それほどまでに、乱歩にとって谷崎という文学者の発見は財産であったのだろう。そんな谷崎も、『白晝鬼語』という暗号解読を取り入れた小説を残している。

この作品は主人公の「私」の友人で精神疾患気味の園村が、ある殺人が行われる場所を示した暗号を手に入れることから幕を開ける。園村の解いた暗号に従い、示された場所へ向かうと正に殺人が行われていた。後日園村からの手紙で、今夜自分が櫻子に殺されるから、友人としてその最期を見て欲しいという。再び「殺人」の行われた現場へ赴く「私」は、遂に櫻子に殺される園村の姿をその目に焼き付けたのだった。後日、「私」の元に一枚の写真と手紙が届けられる。写真は園村の死に顔を写したものであり、手紙は園村の屋敷にある金子を「私」に使ってもらいたいという遺言を伝えるものであった。遺言通りに屋敷へ向かうと、死んだはずの園村が出迎える。確かに園村は櫻子に惚れていたが、それは園村の書生だったSの計略であった。Sはこうすれば必ず園村は櫻子に心奪われるだろうし、惚れた女には全財産だろうと渡してしまおうような気質の持ち主だと櫻子を焚きつけたのである。そうしてSの計画通り、暗号を解きあの日行われた「殺人」の真似事を行う櫻子に園村は心を奪われてしまったのである。しかし、程なくして自分が担がれたことを知った園村は、今度は「私」を担ごうと画策し、

櫻子に自分を殺す真似をして欲しいと頼んだのである。それもすべては、愛する女性に殺される自分というものへの倒錯した憧れからくるものであった。

『白晝鬼語』に登場する「暗号」は、ポオの『黄金虫』同様アルファベットの換字式暗号である。本文中にも「……君は、ポオの書いた短編小説の中の有名な『The Gold-Bug』云ふ物語を読んだことがないかね。あれを読んだことがある人なら、此處に記してある符號の意味に氣が付かない筈はないんだが。……」¹⁵と明言されている。¹⁶また、乱歩も「日本の誇り得る探偵小説」にて『白晝鬼語』に触れ、「これにはポオの暗号がそのまま使つてある」¹⁷と評している。

この作品は暗号解読と前半に行われた「殺人」が園村を騙すためのものであり、後半の「殺人」は園村に「私」と読者が騙されるという形式になっている。この登場人物と読者を騙すという図式は乱歩の『二銭銅貨』でも利用されている形式であるが、谷崎と乱歩の最大の相違点でもある。『白晝鬼語』では園村を騙す過程で暗号が用いられているが、『二銭銅貨』では暗号を用いて松村と読者を騙している。宮永は「乱歩は「二銭銅貨」の冒頭に登場する松村と「私」を設定するにあたり、「モルグ街」のデュパンと「私」を念頭に置いていたのではないだろうか。¹⁸と指摘しているが、前述の構図を踏まえるとポオのデュパンと「私」以上に、『白晝鬼語』の園村と「私」を意識していたのではないかと考えられる。

谷崎の「白晝鬼語」は「犯罪に関わる暗号」こそ取り扱われているものの、その犯罪の説明が何よりの目的として描かれているわけではない。重きが置かれているのは、園村の「憧れの女の手による己の死」への耽美的・倒錯的な一面である。しかし、乱歩の『二銭銅貨』は一貫して「暗号解読」という謎と論理の一面が強調されている。この点では、ポオの『黄金虫』及び谷崎の『白晝鬼語』での冒険や死といったある種のロマンや倒錯的な欲望の重視に対して、はつきりとした差別化が読み取れる。乱歩の『二銭銅貨』は、近代社会の一角を舞台とし、労働活動の中で生まれる被雇用者への対価（＝給料）を暗号解読の行き着く先に設定し、それを示す「暗号」の解読という行動に何よりの重点が置かれている。これらの要素は全て、幻想や耽美とはかけ離れた一種のリアリズム的な描写が表れている。しかし、そのようなリアリズム的描写を中心としながらも、工場社員の給料を一瞬にして盗んだ紳士泥棒や、紳士泥棒の存在を匂わせるように描かれた暗号の発見場所及び発見時期、そこから導かれる暗号は、紳士泥棒が仲間に残したものと松村（ひいては読者）に思い込ませる、完成された文学的空間が描かれている。これは正しく、乱歩が愛した「架空幻想のリアル」¹⁹と言えるだろう。この点が、『二銭銅貨』の最たる独自性であり、ポオ・谷崎の影響の中で乱歩が見出した、探偵小説としての暗号小説の独自性であると

言えるのである。

三、「二面性」から見る『二銭銅貨』の諸要素

ここまで『二銭銅貨』という作品を乱歩という作家の投影という文学的側面と、暗号とその解読に関わる探偵小説的側面とから考察してきた。この二つの側面というものは、『二銭銅貨』を含めた乱歩文学、ひいては乱歩という作家自身を考える上で重要な視座の一つである。ここではこの「二面性」というキーワードから『二銭銅貨』の諸要素を考察していくことにする。

①、「暗号」の持つ「二面性」

『二銭銅貨』において、暗号が示すものは、物語の冒頭において紳士泥棒によって工場から盗み出された五万円（一九二三年当時）という大金の隠し場所である。無論、この答えは、探偵役及び読者によって解かれるべき暗号である。先行する暗号小説同様、暗号という〈謎〉が登場人物や読者を導く存在として扱われている。

しかし『二銭銅貨』での暗号は、登場人物や読者を導く存在であると同時に、登場人物や読者を騙すためのトリックとしての側面も持っている。『二銭銅貨』において松村が解読した暗号は、実は語り部である「私」が松村の知性を試すために考案したものであり、大金の隠し場

所という答えとは別の、もう一つの答えが隠されていた。それは松村の解読した大金の隠し場所を示す文章を、さらに八文字飛ばして読むことでもう一つの単語が浮かび上がってくるというものである。その単語は「ゴジヤウダン」(「御冗談」)、つまり大金の隠し場所という暗号の答えは、ただの「御冗談」であるというものである。このように、暗号の示す答えは一つであるという従来の認識を逆手に取り、一つの暗号に二つの意味を持たせるという「二面性」の暗号という点が、単なる先行作品の踏襲ではない乱歩の独創的な点である。

なお、八文字飛ばして読むという点に関しては、幾瀬勝彬が『乱歩と少年の私』(『幻影城』七月増刊号 一九七五)にて、「八文字ずつ飛ばして読み『ゴジヤウダン』を導き出す、論理的必然がない！」²⁰として「暗号小説としては重大な問題ではなからうかと、私は新元素でも発見した時のように亢奮したのだった。」²¹と語っている。確かに幾瀬の指摘通り、八文字飛ばして読むということは主人公の「私」が唐突に言い出したことである。

しかし、横井司が「反暗号小説としての『二銭銅貨』(『新青年』趣味)第一六号 二〇一五)にて「暗号解読という作業は(中略)暗号文から推察される解読法をすべて試してみる総当り法が妥当なのではないか」²²としたうえで「語り手の『私』が暗号の作成者であり、南無阿弥陀仏の暗号はともかく、『御冗談』の暗号は解かれてほしくはないと意図しているのであれば、そのような

伏線など張られるはずもない」²³と述べている。この横井の指摘もまた確かなものであることは言うまでもない。敢えて付け加えるならば、物語の最後に視点役であった「私」が暗号の考案者であるという(秘密の暴露)がしつかり描かれていることで、読者に対しての説明をつけているということは言えるであろう。

『二銭銅貨』で扱われた暗号文は先に触れたように、南無阿弥陀仏の六文字の羅列である。この南無阿弥陀仏の六文字をそれぞれ点という図形に置き換え、点字に読み替えるという解読方法が取られている。暗号というものに関して、乱歩は早稲田大学在学中に暗号の研究を行っており、その成果を一九一四年から一九一七年にかけて手製本の『奇譚』として纏めている。²⁴その一節である「CLASSIFICATION OF CIPHERS」内にて、様々な暗号の分類とその解読方法についても詳しく述べている。『二銭銅貨』の暗号についても、「分類(八)代用法」と題し触れている。注目すべきは、その代用法の項目中にて、点字についても触れていることである。

(八)代用法 古来最モ多ク用キラレ、又最モ應用ニ富ミ、高等ナル暗号デアル。(中略)点ノ間隔ニヨツテ意味ヲ定メル法(…)及盲人用ノ点字法ノ如キハコノ内ニ含マル。²⁵

『二銭銅貨』を発表したのが一九二三年、乱歩二九歳

の時である。『二銭銅貨』を執筆するより最低でも六年も前から、暗号と点字という着想の原点が乱歩の中にあつたということになる。日本国内における点字は、考案が一八九〇年、公表が一九〇一年である。また、一九二二年には大阪毎日新聞社から点字新聞が刊行されている。このような背景を考えると、乱歩が当時の社会的・文化的な要素に対して広く鋭敏な眼差しを持っていたのかが伺える。この眼差しが、次に触れる通貨という素材にも通じるのである。

②、通貨の持つ二面性

『二銭銅貨』では物語の鍵として通貨（貨幣・紙幣）が登場する。これらの通貨にも、「二面性」を持った意味付けがされている。それぞれにどのような意味が持たされているのかを確認したい。

・貨幣（二銭銅貨）

貨幣は「私」と松村の間で展開される物語の発端となつている。二銭銅貨に隠された暗号を松村が発見し解読を行なう。この二銭銅貨が存在しなければ暗号の発見も、それに伴う松村や「私」の解読も起こり得ないのである。また、この二銭銅貨は「私」が煙草屋でつり銭として入手したと語っている。しかし、実際には或る人から譲ら

れたものであったことが明かされる。加えて、その或る人に関しても二銭銅貨に関しても詳しい言及は避けられ、暗号の隠し場所となつた二銭銅貨の入手先という点は最後まで明かされることはない。つまり『二銭銅貨』という探偵小説を通して解決されないまま残る〈謎〉としての側面を持っている。

・紙幣（盗まれた工場職員の給料）

紙幣は『二銭銅貨』という作品自体が展開するための発端としての役割を担っている。紳士泥棒が工場から五万円もの大金を盗み出したことは当然松村の耳にも届いている。そのような時に二銭銅貨に隠された暗号を発見した松村は、その暗号は紳士泥棒が盗み出した五万円の隠し場所を示しているのではないかとこの発想に至る。この発想に行き着かなければ、『二銭銅貨』の物語は始まらないのである。また、紳士泥棒が工場から盗み出した五万円分の紙幣は、遂にその行方が判明しないまま物語は幕を閉じる。この点は、暗号の隠し場所であつた二銭銅貨の入手先同様、『二銭銅貨』という探偵小説を通して解決されぬまま残される〈謎〉の側面を持っている。

このように、貨幣と紙幣それぞれに、物語の発端としての意味と、物語が終わつた後に残る〈謎〉という二つの同じ役割が与えられているのである。とりわけ、物語が終わつた後に残る〈謎〉、つまり解決されない〈謎〉が

残るといふ点が、後に論じる乱歩文学における一つの形となつていくことが重要である。

また、通貨という素材を用いたことにはもう一つ大きな意味がある。作中に登場する二銭銅貨は一八七三年(明治六年)に制定され一八八四年(明治一七年)まで製造された貨幣である。乱歩によれば『二銭銅貨』が発表された大正末期には既に流通は少なくなつていた²⁶ようであるが、実際に社会に流通していた貨幣であり、人々が目にする機会も手にする機会もあつた日常生活に溶け込んだものであつたことは確かである。

また、『日本の物価と風俗一三五年のうつり変わり』(株式会社アカデミー編・同盟出版サービス発行 一九九七)によると、一九一七年(大正六年)には十銭紙幣・二十銭紙幣・五十銭紙幣が発行されており、これらも当時一般的な流通紙幣であつたと考えられる。『二銭銅貨』が発表された大正末期の各種物価を見ると、煙草が一箱六銭、銭湯の入浴料が五銭から六銭、週刊誌が十銭から十二銭となつている。いずれの場合も、十銭紙幣や二十銭紙幣を使用した場合、『二銭銅貨』の作中描写同様に、二銭銅貨が釣り銭として使用されることが想像される。

そのような通貨を、暗号の隠し場所や「御冗談」といふ暗号のために用意した偽の紙幣として登場させたことで、次のような効果が期待できる。『二銭銅貨』を読んだ読者は、自分の持っている二銭銅貨(貨幣全般でも良い)或いは釣り銭で貰う二銭銅貨に割れ目がないか確認して

しまふかもしれない。紙幣に關しても、本物であるかどうかを常に確認するようになるかもしれない。

『二銭銅貨』を読むまでは何気なく日常生活の中に存在していた通貨から通貨本来の意味が消失し、読者に探偵・小説的興味や恐怖を呼び起こす存在へと一変する。通貨の持つ一般的な概念に風穴が空き、特殊な意味によつて上書きされる。このような効果から、『二銭銅貨』における通貨は、日常にある素材を使用し非日常を描くといふこと、日常にある素材を利用し読者に非日常を想起させるという二つの側面も持つていたのである。同時に、通貨という一般的・日常的なものに対して常に探偵小説的興味を持つて接するといふ探偵小説作家の姿勢を暗に示しているのではないだろうか。

③、登場人物の持つ「二面性」

『二銭銅貨』では、主要な登場人物として語り部の「私」と友人である松村の二人が登場する。松村は、先述した二銭銅貨から暗号が記された紙片を発見し、その解読を試みるという探偵小説における〈探偵役〉として描かれる。対して、その松村の様子を讀者へ語るという形で「私」は描かれる。この形式はポオの「デュパン三部作」における名探偵デュパンと語り部の「私」や、ドイルの『緋色の研究』(A Study in Scarlet 1887)から

始まる「シャーロック・ホームズ・シリーズ」における名探偵シャーロック・ホームズと記述者のジョン・H・ワトスン博士という先例を踏襲していることは明白である。

しかし、『二銭銅貨』においてこの探偵役と語り部という登場人物の持つ役割が、作中を通して変化してゆくという点が相違点として挙げられる。デュパンやホームズ同様に探偵役として位置づけられた松村は、その知性を活かして暗号を解読してゆく。しかし、一旦解読には成功するものの、それは暗号を作成した人物（＝犯人と言いつても良い）の目論見通りの推理をしただけである。結果として見れば、松村は探偵役という側面を持つと同時に、暗号を考案した犯人に踊らされた被害者としての側面が浮かび上がってくる。

対して「私」はどうだろうか。「私」は従来の語り部・記述者として描かれる。しかし、作中の暗号は、松村の知性を試すために「私」が考案した〈謎〉であったという真相が結末において明らかになる。つまり、「私」は『二銭銅貨』という作品における犯人という側面を持っているのである。

おわりに

松村には探偵と被害者、「私」には語り部と犯人という二つの意味づけがそれぞれに成されている。従来、探

偵小説のオースドックスな形式では捜査と推理を行う探偵と犯罪を行った犯人が独立して存在している。加えて、読者に探偵や犯人の心理描写を読ませないように、助手役といった物語の視点役が必要になる。つまり、極めてオースドックスな探偵小説においては、最低でも三人の人物を描く必要がある。しかし、乱歩は「私」と松村という二人の人物に二重の意味付けをすることで、二人の人間の描写に焦点を当てた探偵小説として、『二銭銅貨』を描くことに成功したのである。この点も、『二銭銅貨』の持つ二面性の一端を担っていると同時に、『二銭銅貨』が先行した探偵小説の単純な踏襲ではないという点の証明といえよう。

第二節 『D坂の殺人事件』

―名探偵・明智小五郎の創造―

はじめに

乱歩は探偵小説について「主として犯罪に関する難解な秘密が、論理的に、徐々に解かれて行く経路の面白さを主眼とする文学である」²⁷と定義している。この定義通り、探偵小説はその黎明期より謎の存在、謎から生まれる恐怖、謎の論理的な解決といった探偵小説的要素に主眼が置かれていた。乱歩は、そのような探偵小説的要素に主眼を置きつつも、人間の持つ異常な心理や欲望を

巧みに描き、そのような人間が数多く潜んでいた大正から昭和初期の都市空間を舞台にするといった、当時の文壇作家の作品にも散見された要素を作品の要素として組み込んでいる。このような点に着目し、本節では『D坂の殺人事件』を題材に、前節で導き出したキーワードである「二面性」の観点から考察していく。

初めに、『D坂の殺人事件』について簡潔に整理しておく。この作品は『新青年』一九二五年新年増刊号にて発表された。後の乱歩作品においてもたびたび登場する名探偵明智小五郎が、初めて登場した記念碑的作品でもある。また、『D坂の殺人事件』の構想について、乱歩は次のように残している。

「D坂の殺人事件」の背景は、先に記した団子坂で自営していた古本屋の店構えや近所の様子を念頭に置いて書いた」²⁸

このように、『二銭銅貨』と同様に自身の実体験をベースにしていることを初めに確認しておきたい。

一、乱歩文学における「二面性」の意味するもの

乱歩文学と「二面性」というキーワードについてももう少し考えてみる。明治から今日までの優れた日本文学の中には、探偵小説と見なしても問題がない作品系統があ

るということは乱歩によって言及されている。前節で挙げた谷崎のように、乱歩自身が尊敬していた文学者の作品にもそのような系統が見られる。これは、乱歩がそれらの文学者の作品に探偵小説としての要素を発見していたと言って差し支えない。同時に、「探偵小説」と銘打たれている小説の中にも、近代文学に比肩し得るものがあるという確信を乱歩に与えたと言っても過言ではないだろう。具体的な文学者及び作品としては佐藤春夫の『指紋』（一九一八）谷崎潤一郎の『秘密』（一九一一）及び『途上』（一九二〇）などが一例として挙げられる。これらの文学者について、乱歩は次のように述べている。

ポオはもちろん、ホフマン、バルザック、ディケンズなども探偵物の先祖として上げられているくらいだ。潤一郎や春夫の作品を探偵小説といっているわけではないだろうか。という意味は、探偵小説イコール通俗小説ではなくて、その中には高級な、純文芸と差別のない作品も、あり得るのではないかとこのとだ。²⁹

このように、日本近代文学において優れた業績を残し、高い評価を得ている文学者達に乱歩は傾倒し、中には直接の交流を持った人物もいる。彼らの中には海外探偵小説を愛読していたことが伺える人物もいる。また、乱歩が探偵小説の創作を始めた時期を起点とすると、皆ほぼ

同時代を生き、文学に携わった人物であるという点も興味深い。これらのことから、少なくとも乱歩が創作を始めた時代において、既に探偵小説というジャンルの認知度が高かったことは言えるだろう。

このような幅広い文学者からの注目を浴びていた探偵小説というジャンル、とりわけ江戸川乱歩の探偵小説に改めて向き合ってみると、次のようなことが言える。探偵小説は文学であるという見地から乱歩の探偵小説を考えると、探偵小説的要素の追求と文学的表現の追求（文・人物の設定・人間という生物特有のグロテスクな欲望）という二つの側面が混在していると捉えることが出来る。しかし論者はこれまで、この二つの側面のうち探偵小説的要素の面でしか探偵小説を考えていなかった。探偵小説にも内在する文学的表現の追求という側面に目を向けていなかった。

しかし、探偵小説というジャンル成立の歴史を踏まえれば、この視点には問題がある。探偵小説の原点は、米国のポオにあると言われている。乱歩もポオの作品に探偵小説の原型を見ていたことは、これまで見てきた乱歩自身が残した随筆などから見ても明白である。しかし、ポオは探偵小説という文学を意図した作家ではなかった。無論ポオの文学には、探偵小説の原型と考えることができる様々なエッセンスが取り入れられていた。人間の理性と論理的な思考、人間心理や物事を観察するという行動などがそれである。しかし、同時にポオの作品には人

間の持つ明と暗の側面や、人間の理性を超えた超自然的現象といった文学的な想像力に満ちていたことも事実である。

この点を踏まえると、探偵小説における探偵小説的要素の追求と文学的表現の追求の不可分な関係は、原点とされるポオの文学から続く、探偵小説にも存在する要素と言えないだろうか。だからこそ、日本探偵小説の黎明期を担った乱歩の作品にも、探偵小説的要素の追求と文学的表現の追求が等しく備わっているのではないだろうか。

二、『D坂の殺人事件』における構成の「二面性」

ここからは、『D坂の殺人事件』を題材にどのような「二面性」が存在しているのかを考えていきたい。

『D坂の殺人事件』では、主たる登場人物として次の二人の人物が挙げられる。一人は物語の視点役及び語り部を担う「私」であり、もう一人は、物語における謎の解決を提示する役割を担う明智小五郎である。従来、この構成はポオの『モルグ街の殺人』(*The Murders in the Rue Morgue* 1841)、『マリー・ロジェの謎』(*Mystery of Marie Rogêt* 1842~1843)、『盗まれた手紙』(*The Purloined Letter* 1844)の三作に登場する、名探偵C・オーギュスト・デュパンと記述者の「私」のペア、及びドイルの「シャーロック・ホームズ・シリーズ」におけ

る名探偵シャーロック・ホームズと記述者であるワトスン博士のペアを踏襲したものであるという認識が主流であった。この点に関しては、乱歩自身も、随筆「探偵作家としてのエドガー・ポオ」（一九四九）にて次のように触れている。

ポオはまず天才探偵デュパンを創造し、これに配するに、その解説者、引立役として、無名の「私」なる人物をもつてした。後年ドイルはこれを模してホームズとワトスンを造り出し、この引立役を「ワトスン役」と通称することになったが、「ワトスン」は天才探偵に欠くべからざる相手役であり、天才探偵を主人公とする作風においては、現在でも「ワトスン」を廃止することが出来ない状態である。³⁰

乱歩がこの記述を残したのは一九四九年であり、『D坂の殺人事件』発表から二十五年後に当たる。それだけの時間を経てなお、作者である乱歩自身が「ワトスン役」の必要性を意識していたことは、探偵と視点役の二人一組という形式が、如何に探偵小説というジャンルにとって重要な形式だったかを物語っていると見えよう。

『D坂の殺人事件』が探偵と視点役の二人一組という形式を踏襲しているという認識は、現在に至っても同様である。一例として、二〇一六年五月二五日刊行の『明智小五郎事件簿Ⅰ』（江戸川乱歩著 集英社文庫）におけ

る皆川博子の解説を挙げる。

「D坂の殺人事件」の明智小五郎は、おそらく日本で初めての、論理で犯罪を解明するデュパン型の探偵でした。記述者の〈私〉と探偵役という、デュパンに始まり、ホームズに引き継がれる〈本格ミステリの型〉を、「二銭銅貨」以来、乱歩は著し続けてきました。³¹

このように、現在でも『D坂の殺人事件』の構成は、探偵役と視点役の二人一組によるオーソドックスな型であるという見解は強い。確かに、物語の初めから終わりまでの視点役を担う「私」と、読者に〈解決可能な謎の明快な解決〉を行う明智小五郎のペアは、間違いなくポオの〈デュパンと私〉やドイルの〈ホームズとワトスン〉といった欧米先行作品の形式を踏襲していると言つて問題は無いであろう。

しかし、『D坂の殺人事件』には明智に加え、名探偵として評判が高い小林刑事という探偵役が登場する。また、視点役である「私」も、明智とは別に事件の推理を行う。つまり、『D坂の殺人事件』という作品では三人の探偵役が描かれていると考えることが可能である。そのように考えると、『D坂の殺人事件』は次の二つの形式として読むことが可能な作品であると言える。

A…探偵役の明智小五郎の推理が、視点役の「私」の目線から描かれた探偵小説のオーソドックスな形式

B…「私」及び明智を探偵役とした一人称形式の探偵小説

この構成自体が、『D坂の殺人事件』が持つ「二面性」の一つと言って差し支えないだろう。この考えから振り返れば、処女作である『二銭銅貨』も同様の特徴を持つ構成となつていけると言える。言うなれば、『二銭銅貨』における構成の「二面性」を探偵小説のオーソドックスな形式として完成したと言えるだろう。

三、人物からみる「二面性」

次に先述した三人の探偵役について詳しく見ていきたい。作中にて、初めに探偵役として登場するのは警視庁の小林刑事であり、「及び当時名探偵という噂の高かった小林刑事などの一行だ」³²という説明と共に物語の舞台に登場する。小林刑事は、事件の現場検証を行う・死体の検分を行う・発見者である「私」と明智から証言を取るといった、極めてオーソドックスな探偵行為を実践する。もし、小林刑事が真に探偵役として描かれていたならば、これらの行為から得た物証を持って犯人を明らかにすることが出来たであろう。しかし、『D坂の殺人事件』では、小林刑事は謎の解明に失敗する人間として描かれ

る。その様子が実際に描写されているのは、明智と「私」の会話の中である。該当箇所を次に引用する。

例のD坂の事件はどうです。警察の方ではまだ犯人の見込がつかぬようではありませんか「明智」³³

僕の友だちに一人の新聞記者がありましたね、それが、例の事件の係りの小林刑事というのと懇意なのです。で、僕はその新聞記者を通じて、警察の模様をくわしく知ることができましたが、警察ではどうも捜査方針が立たないらしいのです。むろん、いろいろやってはいるのですが、これという見込みがつかぬのです「私」³⁴

このような描写は、端的に言えば犯罪捜査のプロフェッショナルが捜査に失敗するということを表している。一種皮肉とも取れるこのような描写は、先述したポオやドイルの作品にも度々登場する。ポオの『盗まれた手紙』では、あらゆる手を尽くしたにも関わらず盗まれた手紙を発見出来なかったパリ市警のG警部が、民間人であるデュパンに手紙の搜索と奪還を依頼する場面が描かれる。ドイルの『緋色の研究』では、見当違いな推理を行い手柄の取り合いを演じるロンドン市警のレストレード警部とグレグスン警部という二人の警察官が登場する。このような風刺的な描写は、欧米の先行作品からの踏襲であ

ると考えて差し支えないであろう。

対して、探偵としての「私」に関しては、乱歩の独自性が強く表れていると見ることが出来る。『D坂の殺人事件』における「私」は、「僕はあれから、いろいろ考えてみたんですよ。考えたばかりでなく、探偵のように実地の取調べもやったのですよ。そして、実はひとつの結論に達したのです。」³⁵と言う様に、証言や物的証拠を頼りに推理を行い、事件の犯人が明智小五郎なのではないかという結論を導き出す。このような「本格的な論理的推理を行う視点役」という点に限って見れば、「デュパン三部作」における「私」や「シャーロック・ホームズ・シリーズ」におけるワトスン博士には見られなかった特徴である。

しかし、「私」の推理は誤りであり、物語終盤に明智によって否定されてしまう。このことから、「私」もまた探偵役として完成された人物としては描かれていないことは確かである。ただし、「私」は「当時私は、学校を出たばかりで、まだこれという職業もなく、下宿にゴロゴロして本でも読んでいるか、それに飽きると、当てどもなく散歩に出て、あまり費用のかからぬ喫茶店廻りをやるくらいが、毎日の日課だった。」³⁶という説明からわかるように一般人であり、犯罪捜査のプロフェッショナルではない。そのような「私」が、小林刑事が見当も付けれなかった事件に対し、誤りとはいえ論理的に説明可能な推理が出来たという点を踏まえれば、無能なプロフェ

ッショナルと名探偵の中間に位置する、特殊な視点役として造形されていると言える。なお、この「私」が明智に推理を披露するという点に関して浅子逸男は『D坂の殺人事件』(『国文学 解釈と鑑賞 第五九卷十二号』一九九四 至文堂)にて、次のように言及している。

「途上」では、探偵が本当の用件を隠して、相手の妻の死について話しているうちに相手の男の犯罪を明らかにしていく。このやり方は、「D坂の殺人事件」において明智小五郎を犯人だと信ずる「私」の方法とまったく同じである。(中略)もし明智に対して抱いた私の疑惑が正しかったならば、「途上」の二番煎じのまま終わってしまったはずである。だが、「私」の追求は空回りに終り、明智は「私」に真相を告げる。このことによつて、「途上」からの脱却が図られたのである。³⁷

この指摘からも、『D坂の殺人事件』の構成が単なる先行作品の踏襲ではないことは明らかである。さらに、浅子の指摘を拡大解釈するならば、第一節にて論じた『白晝鬼語』と『二銭銅貨』の関係性の指摘と考える事もできる。『白晝鬼語』では園村は暗号の解説を行い、主人公の「私」はあくまで視点役である。そして園村の推理通り、その後の物語は進行する。

一方、『二銭銅貨』は松村の暗号解説と推理に対して主

人公の「私」がその推理を否定するという構成が取られている。作品の大まかなプロットで見れば、『白晝鬼語』と『途上』及び『二銭銅貨』と『D坂の殺人事件』は同様の構成で描かれていると言って差し支えないであろう。言うなれば、谷崎の両作品は探偵役の推理が絶対であるという極めてオーソドックスな構成なのに対し、乱歩の両作品ではある探偵の推理は誤りであり、ある探偵の推理が正しいという様相を呈している。現在でこそ、乱歩が描いたこのような構成は珍しくはないが、日本探偵小説の黎明期において単なる先行作品の踏襲ではなく、このような構成を意図したことは当時の文学者の中で誰よりも探偵小説というジャンルに真摯に向き合った乱歩の姿勢を示していると言えよう。

付言しておけば、〈本格的な論理的推理を行う視点役〉の原型の一例としてはドイルのワトスン博士が挙げられる。ワトスン博士は、作品によっては自らの推理をホームズに対して披露することがある。しかし、その論拠は物的証拠や心理的分析に乏しい、感情や印象に左右されたものがほとんどを占めている。従って『D坂の殺人事件』における「私」のような、〈論理に依って本格的な推理を行う視点役〉としては不十分であると言えよう。

最後に、読者に〈人間の理性で解決可能な謎〉の〈論理的な解決〉を提示する探偵役として明智が登場する。明智小五郎と言えば乱歩文学を代表するキャラクターであるが、その造形は大きな変遷を辿っていることを念頭

に置く必要がある。『D坂の殺人事件』にて初登場した明智は、続く『心理試験』、『屋根裏の散歩者』などの初期作品では基本的に、素人探偵としての面が強調されている。その後の『一寸法師』(一九二六)や『蜘蛛男』、『黒蜥蜴』といった所謂通俗長編の作品では外国帰りの紳士的なキャラクターが強調されており、私立探偵として事務所を構えたプロフェッショナルとして造形されている。一九三六年に発表された『怪人二十面相』を始めとした「少年探偵団シリーズ」では、超人的な活躍を持つ主人公である小林少年達の危機を救い、物語に幕を下ろすデウス・エクス・マキナ (Deus ex machina) として造形されている。

このような変遷を踏まえたうえで、『D坂の殺人事件』における明智は、「私」と同様の民間人として位置付けられていることは留意するべき点である。そして、この「私」と明智という二人の探偵の描写に、探偵小説的要素と文学的人間描写の追及がそれぞれ表れていると考えられる。「私」の推理方法は、指紋や浴衣の模様といった犯罪に関する物的証拠や証言を重視したものであった。この手法は、探偵小説的な要素というものを端的に表しているだろう。対して、明智は物的証拠や証言ではなく被害者となった古本屋の細君及び犯人である蕎麦屋の主人の異常心理を読み解くという手法で謎の解明を行った。

僕のやり方は、君とは少し違うのです。物質的な

証拠なんてものは、解釈の仕方でもなるも
のですよ。いちばんいい探偵法は、心理的に人の心
の奥底を見抜くことです。だが、これは探偵自身の
能力の問題ですがね。ともかく、僕は今度はそうい
う方面に重きをおいてやってみましたよ。³⁸

明智はこのように、人間の心理を読み解くことが一番
の探偵手法だと述べている。この点から、「私」と同じレ
ベルで、物的証拠を重視した推理を行うことが可能であ
り、且つ心理的な面からの推理も行える探偵として明智
は造形されていることが読み取れる。この点が明智の持
つ探偵としての「二面性」と捉えることが出来る。

さらに言えば、読み解かれる心理が異常者の心理であ
るということが重要なのである。一柳廣孝は「心理学・
精神分析と乱歩ミステリー」(『国文学 解釈と鑑賞』別
冊 二〇〇四)にて「人間心理を犯罪に結びつけて考え
る場合、むしろその心理の異様さに目が向けられ」と
述べている。³⁹被害者である古本屋の細君は被虐色情者
(マゾヒスト)であり、犯人である蕎麦屋の主人は残虐
色情者(サディスト)である。この異常者の心理が、犯
罪に結び付けられているということ、そしてこのような
心理を明智が読み解けたということがどのような意味を
持つのだろうか。簡潔に言えば、明智もまた異常者とし
ての側面を持っているということである。正確に言えば
明智は決して、異常者のように異常心理と結び付いた行

動や犯罪を行うことはないが、その心理と行動は理解出
来るということである。この点から、明智は異常者と同
様の「二面性」を持つということが暗示されていると考
えることが出来る。同時に、そのような明智を描いた
乱歩自身にも、人間の「二面性」を見抜く目を持ってい
たことが暗示される。

サディズムとマゾヒズムという用語及び概念は、一八
八六年にドイツのリヒャルト・フォン・クラフト＝エビ
ング (Richard Freiherr von Krafft-Ebing 1840~1902)
によって『性的精神病理』(Psychopathia Sexualis
1886)にて考案された。日本においては一九一三年に『変
態性欲心理』(黒沢良臣 訳 大日本文明協会 一九一三)
と訳され刊行された。そのような新しい性的倒錯概念を
持つ人物として被害者の女と加害者の男を造形し、描い
たということは、一種の人間心理の描写の追及と言えな
いだろうか。勿論、そのような心理を持つ人物の視点か
ら描かれた作品ではないため、『D坂の殺人事件』は文学
的な追求の側面に比重が置かれているわけではないとい
うことは留意する必要がある。

おわりに

『D坂の殺人事件』にて描かれた、古本屋の細君と蕎
麦屋の主人における、日常生活では評判の良い人間であ
るといふ表の顔という一般的な意味の造形と、倒錯した

願望を秘めた裏の顔という特殊な意味の造形からは、どのような人間にも表と裏、明と暗といった「二面性」があるという可能性が暗示されている。そして、その両面を理解出来る、自身もそのような「二面性」を持つことが示唆される人間である明智を描くということは、人間の持つある一つの真実を追求していると言っても良いだろう。そして、そのような人間を心理科学的に分析するという推理は、紛れもなく探偵小説的要素の追及である。さらに言えば、そのような「二面性」を持つ人間（或いは人間の心理）という存在は、人間の理性や科学では解決し得ない謎であり、解決可能な謎（事件及び犯人）と解決不可能な謎（人間が持つ不可解な内面や願望）の両方が描かれているとも言えるだろう。これらの点が『D坂の殺人事件』にて描かれた最大の「二面性」なのであり、『二銭銅貨』から続く物語を通して解決されずに残る謎の一つの形なのである。

第三節 『心理試験』

— 日本探偵小説における倒叙形式の創造 —

はじめに

『心理試験』は一九二五年、雑誌「新青年」にて発表された作品である。内容としては『D坂の殺人事件』の実質的続編に当たり、科学的手法での人間心理の分析と

いう点に焦点が当てられている。『心理試験』についての具体的な先行研究というものは、実はあまり多くない。ただ、共通して指摘されていることは、『心理試験』の作品構成はロシアの文学者であるヒョードル・ミハイロヴィチ・ドストエフスキー（Фёдор Михайлович Достоевский 1821~1881）の『罪と罰』（Преступление и наказание 1866）がモチーフになっているという点である。³⁹

この点に関しては乱歩自身も「楽屋噺」にて、『罪と罰』を読み返したと触れたうえで次のように述べている。

白状すると、実はあの小説の中のすばらしい思いつきを、そっくり拝借した訳である。あの小説の中に、ラスコリニコフが老婆を殺したあとで、一階下の空き部屋に隠れることがあって、その時ちようどペンキ屋が部屋の壁を塗っていたが、ラスコリニコフはそれを覚えていて、後日予審判事にかまをかけられ、ついペンキのことを喋ろうとして、ハツとしてあぶら汗を流す所がある。というのは、ラスコリニコフは犯罪の行われた日には、そのアパートへ行かなんだと嘘を云っているのです、つまり数日前に行った以来足踏みをしないと嘘を云い張っているのです、同じ空部屋を見たとしても、ペンキ屋の仕事は見なかった筈なのだ。ところが、判事にその空部屋のこ

とを尋ねられると、ありのままに云うのが安全だと思つて、つい余計なペンキ屋のことまで喋ろうとする。これを喋つたら、たつたそれだけの些細なこと、凡ての嘘がばれ、殺人罪が確定してしまうのだ。私はこの心理的な恐怖がたまらなく面白いと思つた。

40

乱歩の言葉通り、『心理試験』の大筋は『罪と罰』を踏襲したものであることは確かである。乱歩の作品において、モチーフとして挙げられる文学者及び作品としてはポオや谷崎が多い中で、ドストエフスキーの作品が挙げられるのは珍しい。もっとも、乱歩はドストエフスキーの作品を愛読しており、エッセイも遺している。また、ドストエフスキーはポオの文学から影響を受けたという宮永孝の指摘⁴¹を踏まえれば、それほど違和感を覚えるということはない。

本来であれば、ドストエフスキー及び『罪と罰』に対する精査と考察を必要とするであろう。しかし、本章の骨子は乱歩の探偵小説とそこに表出する「二面性」という点にある。従つて、本論ではあくまで乱歩の弁をもとに、モチーフとしての側面からのみ言及するに留める。

では、『心理試験』はどのような特徴を持ち、「二面性」の描写にはどのようなものがあるのだろうか。本節ではこれらの点を詳しく見ていく。

一、倒叙形式の採用

『心理試験』は、犯人である露屋清一郎の動機から犯行までを初めに全て描くという、人間が犯罪を企て実行に移すまでの内面を描写する構成が取られている。この犯人と犯行を初めに描くという手法は、倒叙形式と呼ばれている。この手法は、イギリスの推理作家リチャード・オースティン・フリーマン (Richard Austin Freeman 1862~1943) が『歌う白骨』(The Singing Bone 1912) にて初めて用いたとされており⁴²、乱歩が好んで用いた手法でもあり、高い評価を得ている作品も多い。言わば乱歩の真骨頂ともいうべき手法である。

この倒叙形式について、乱歩は「日本の探偵小説」(一九三五)という随筆にて、探偵小説の形式を四つ挙げたうえで、フリーマンの著作にも触れつつ次のように述べている。ここで乱歩の挙げた形式は、純粋論理の文学(第一形式)、謎々(パズル)の文学(第二形式)、論理や謎の解決ではなく、謎(ミステリイ)の存在に重点が置かれた文学(第三形式)、そして次に引用する第四形式の四つである。

私のいわゆる第四形式とは、犯罪発覚の経路を犯人の側から描いた探偵小説を意味する。これはかつてフリーマンが探偵小説の新形式として試みたところのものであつて、短篇小説には多くの類型を見るのであるが、小説の冒頭から真犯人が登場し、綿密

周到の手段によつて犯罪を行う。その真相を第二者である探偵が発くという転倒形式のものである。これは往々にして単なる犯罪小説と混同されやすいのであるが、それと異なるところは、たとえ犯人とか犯罪手段とかが読者に明らかになつていても、第二者である探偵がいかにしてその難解の謎を解くかという点に論理的な興味が感じられる意味で、探偵小説の一種と考へて差し支えないのである。⁴³

通常の探偵小説であれば、探偵又は助手といった視点の視点からの描写を基本とし、犯行の結果と手掛かりから犯人を推理するという形式が一般的である。対して乱歩も語るように、倒叙形式ではめに犯人と犯行の様子を描き、探偵がどのようにして犯人を明らかにするのか（犯人目線ではどこから足が付くのか）に焦点を当てた形式である。この倒叙形式を採用することで、犯人の心理とその異常性を巧みに描くことにも焦点を当てることができ、さながら私小説的な描写が可能となるのである。また、先に引用した乱歩の「私はこの心理的な恐怖がたまらなく面白いと思つた」という言葉にあるように、倒叙形式の採用により、露屋が心理試験という存在に対して抱く心理的恐怖を充分に描くことが出来たのである。

倒叙形式の採用により、『二銭銅貨』及び『D坂の殺人事件』で暗示されてきた異常者（犯罪者）の心理をより

丁寧に描くことが可能となつたのは事実である。ここで一つ留意しておきたいことは、この倒叙形式は『心理試験』以前の作品である『双生児』（一九二四）から用いられており、且つ処女作『二銭銅貨』にて既にその萌芽が見られていたことである。加えて、『心理試験』では『双生児』と同様に倒叙形式を採用したうえで、『双生児』では指紋という物的証拠に依つた解決であつた点を、連想診断という心理試験の盲点を突いた露屋の練習という発想とその露屋の心理を連想診断の結果から見抜いた明智の推理という、探偵小説としてより完成された構成で描かれていたという点が何より重要なのである。『双生児』では、殺した双子の兄のものだと思ひ込んでいた指紋が、実は自分の指紋であつたという物質的な証拠を推理の根拠として用いている。対して、『心理試験』では後述する心理的盲点を根拠とした推理によつて事件を解決している。この点が『心理試験』という作品の支柱であり、「当時流行し始めた心理学の知識を取り入れながら、二転三転しつつ犯罪を暴いていく筋立ては圧巻といえる」⁴⁴という小倉真理子の評からもわかるように、探偵小説としての構成功の高さなのである。

また構成の面から見ても、先行する作品と対比しても遜色のない作品として仕上がっている。『二銭銅貨』は視点役であつた「私」が、物語の黒幕であり、その事実が読者に悟られないような構成が取られていた。その上で、物語の最後に「私」の告白という形式を用いて、読者に

〈謎の解決〉を示し、先に述べた論理的必然性の危うい点を補充していた。対して『心理試験』では、倒叙形式を用いて犯人の内面を丁寧に描くことで、異常心理の描写に主眼を置きつつ、逐一犯人の心理を描写することで犯罪における論理的必然性の欠如を防ぐことに成功しているのである。

二、『心理試験』における人物造形

『心理試験』に描かれる人物の中で最も注目すべきは、やはり主人公であり犯罪者の露屋であろう。物語における犯人という視点から考える場合、露屋という人物の造形は先に論じた『二銭銅貨』の「私」及び『D坂の殺人事件』における蕎麦屋の主人と対比して明確な相違点が存在する。順を追って確認しよう。まず、『二銭銅貨』の「私」であるが、「私」は犯罪を犯していた暗号を考案し松村を弄ぶ。ここでは、「私」は犯罪を犯しているわけではなく、動機の心理も松村より自分の方が優れた知性の持ち主であるという承認欲求を満足させることにあった。簡潔に言えば、『二銭銅貨』の「私」は、犯罪者でもなければ、動機や心理の異常性という点でも、まだ常人の理解が及ぶ範囲で造形されていると考えられる。もっとも、「私」が松村より優れた知性の持ち主であるという欲求を、自己の中で満たすためだけに、わざわざ暗号を考案するその行動力は一種異常なものとも取れる可能性については

留意する必要がある。

次に『D坂の殺人事件』における蕎麦屋の主人である。『D坂の殺人事件』では、蕎麦屋の主人の心理描写というものが皆無であるため、作中にて語られた事実から判断するしかないが、少なくとも古本屋の細君を殺害するという犯罪を犯してしまっている。例え殺意がなかったとしても、結果として人を殺めてしまったことには変わりない。この点で言えば、犯罪めたことは行っていない、実際の犯罪を犯していない『二銭銅貨』の「私」から発展させた造形が成されている。

さらに、動機の面でもその異常性が強調されている。『D坂の殺人事件』における悲劇は、古本屋の細君の被虐色情趣味と蕎麦屋の主人の残虐色情趣味が土台となっており、お互いの異常性癖を満足させるための行為がもたらした悲劇として描かれている。この点から考えるに、『二銭銅貨』では影を潜めていた異常者の心理というものの乱歩の興味が一層表れていると言えるであろう。

対して『心理試験』は三人称で語られ、そのうえで露屋の内面の描写に主眼が置かれている。では、露屋という人物は、どのような特徴があるのだろうか。

まず注目すべき点は、露屋は乱歩の一九二〇年代作品の中では極めて珍しい、学生という社会通念上の身分を持った人間であり、確信犯であるということである。露屋は作中にて、下宿屋の老婆が貯め込んでいる大金を奪うために老婆殺しという犯罪を犯す。問題となるのはそ

の動機の心理である。「あのおいぼれが、そんな大金を持つているということになんの価値がある。それをおれのよきな未来のある青年の学資に使用するのは、きわめて合理的なことではないか」⁴⁵と動機が語られている。そして、そのような身勝手な動機で老婆殺しの計画を実行する過程において良心の呵責などは一切なく、問題となるのは次に記すような一点にのみあつた。

難点は、言うまでもなく、いかにして刑罰をまぬがれるかということにあつた。倫理上の障礙、即ち良心の苛責というようなことは、彼にはさして問題ではなかつた。彼はナポレオンの大掛りな殺人を罪悪とは考えないで、むしろ讚美すると同じように、才能のある青年が、その才能を育てるために、棺桶に片足ふみ込んだおいぼれを犠牲に供することを、当然のことだと思つた。⁴⁶

このように露屋という人物は、自らの信念を疑わず、躊躇せず犯罪を実行した人物として造形されている。「恐らく彼は先天的の悪人だったのかも知れない」⁴⁷と本文中でも触れられているように、明確な悪人（露屋自身は自身のことを悪人だとは少しも考えていないが）として造形されている。この点が、『二銭銅貨』の「私」や、『D坂の殺人事件』の蕎麦屋の主人との決定的な相違点である。換言すれば、『心理試験』という作品を倒叙形式によ

って描いたということは、乱歩文学における人物造形や心理描写を、異常者や犯罪者の心理という視点から、探偵的心理や論理的な思考への興味と同様のレベルへ進めたということである。

また、『心理試験』を動機の面から考えればもう一つ特徴が存在する。『二銭銅貨』では暗号解読に乗り出す動機には、紳士泥棒が盗み出した工場職員の給料という不確定なフアクターが背景にあつた。『D坂の殺人事件』では、性的倒錯趣味による事故という偶然が存在していた。対して、『心理試験』における露屋の犯行には、一貫した合理性が存在している。それが倫理的に正しいかどうかはここでは問題にならない。ただ、動機から犯行までが一貫した合理的な流れの中で行われていることが重要な点である。若い先短い老人が大金を貯めこんでいるという事実から始まり、若い先短い老人がそのような大金を使わずに貯めこんでいることは無意味であると考える。そのような大金は貯め込んでおくよりも、自分のような学資に困っている優秀な学生のために使われることが有意義であるという結論が導き出される。倫理的に考えればおかしいと考えられる点が多いが、少なくとも合理的な一貫性は保たれている。また、奪った大金を安全に手に入れるために、大金の半分は現場に残しておいたり、遺失物として届けたくえで半年後に正当な手続きを経て受け取るといった露屋の工夫も、自らが捕まることを避けるという目的を踏まえれば合理的な手段と考えて差し支

えない。

『二銭銅貨』では、発見された暗号と紳士泥棒の盗み出した工場職員の給料を結びつけて考えることは、合理的とはいえない。『D坂の殺人事件』における男女の悲劇は、お互いの性的欲求を満足させることができるという理由から姦通が始まるという点から始まる。この点は合理的であると言えよう。しかし、相手を死に至らしめてしまうという結果は、お互いの性的欲求を満足させる関係を続けるという合理的一貫性からは外れる結果となつてしまっている。

このように、『心理試験』では、人物の論理的思考に合理性という要素を加えることで、露屋という人物の造形に一層の深みを持たせていると言えるだろう。

三、『心理試験』における「二面性」

『心理試験』においては、『二銭銅貨』や『D坂の殺人事件』に見られた人物の「二面性」という要素はそれほど濃くは描かれていない。露屋は物語の初めから終わりまで一貫して犯人としての意味付けが成されている。終盤にて登場する明智は、露屋の行った心理試験の練習という可能性に気づき、露屋の心理を読み解いた。露屋という異常者の心理を理解出来る人間として描かれているが、これは『心理試験』が探偵小説である以上、むしろ基本的造形と言えるだろう。

では、『心理試験』において描かれた「二面性」とは一体何処にあるのだろうか。一つは表題にもなっている「心理試験」そのものである。『心理試験』にて描かれた心理試験は、連想診断法と呼ばれる種類のもの、特定のキーワードに対して連想したものを答えてもらい、その反応時間を計測するというものである。これは、キーワードに対してどのような答えをするか、また答えを意図的に考えているかどうかを反応時間から判断するというもので、作中では露屋と友人である斎藤が容疑者として試験を受けている。実際に作中で描かれた試験結果を挙げておくことにする。

刺戟語	露屋 清一郎		斎藤 勇	
	反応語	所要時間	反応語	所要時間
頭	毛	0.9秒	尾	1.2秒
緑	青	0.7	青	1.1
水	湯	0.9	魚	1.3
歌	唱	1.1	女	1.5
長	短	1.0	紐	1.2
殺	ナ	0.8	犯	3.1
舟	川	0.9	罪	2.2
窓	戸	0.8	ス	1.5
料	洋	1.0	ガ	1.3
金	紙	0.7	さ	3.5
冷	水	1.1	鉄	2.3
病	風	1.6	冬	2.3
針	糸	1.0	病	1.6
山	植	0.8	糸	1.2
血	高	0.9	木	2.3
しい	流	1.0	川	1.4
鉢	れ	1.0	い	3.9
木	古	0.8	物	2.1
鳥	蜘蛛	1.2	気	1.1
本	松	0.6	花	6.2
紙	飛	0.9	ナ	3.6
人	丸	1.0	カ	1.3
粹	善	0.8	ナ	4.0
箱	す	1.1	リ	1.8
罪	藤	1.2	小	1.7
足	性	1.0	話	1.2
女	箱	0.7	言	3.7
絵	し	0.8	人	2.0
む	成	1.0	警	1.3
	治	0.9	家	1.3
	風	0.7	景	4.1
	金	0.7	馬	

○印は犯罪に関係ある単語。実際は百ぐらいの単語が使われるし、更に、それを二組も三組も用意して、次々と試験するのだが、右の表は解り易くするために簡単にしたものである。

(図3)

通常であれば、この心理試験の結果がそのまま判断材

料となる。つまり、『心理試験』での結果であれば、犯罪に関係ある単語に対して返答に時間がかかっている斉藤が犯人となるのである。しかし、実際に犯行を行ったのは落屋であり、斉藤にとっては濡れ衣である。落屋は、心理試験の反応時間の計測という特性を逆手にとり、時間を掛けずに怪しいと思われない連想をするために練習を積んでいたのである。これは乱歩が言う「トリックのひっくり返し」⁴⁸であり、後に明智に、反応時間の早さから怪しいと気づかせてしまうさらなる「ひっくり返し」に繋がる。

探偵小説におけるトリックというものは、一般的に犯人が何かを隠すために用いるという側面を持っている。しかし同時に、探偵によって見抜かれるという運命のもとに存在する。つまり、トリックというものは隠すために生み出されるといふ側面と暴かれるために生み出される側面という「二面性」を絶えず持っている。この点を、最も意識的且つ論理的に作品の構成に取り入れたことが『心理試験』に描かれた「二面性」の一つであると言えるだろう。

また、これらのことから、心理試験という科学的分析手法について二つの面が示唆されている。一つは、科学的な分析手法によって人間の隠された心理を証明するという点である。もう一つは、如何なる科学的分析手法を持ってしても、人間の隠された心理を正確に把握するこ

とは不可能であるという側面である。事実作中にて、練習を積んだ落屋は表面上は完璧に試験をクリアしている。つまり、如何に科学的な手法を用いたとしても、それによって完全に人間の心理を解明することは不可能であるということを示している。ある場合においては科学的分析によって正しく心理を把握できたとしても、それが絶対ではないという、人間心理に関する科学的手法の持つ「二面性」を簡潔に表しているのである。同時に、これは人間という存在が科学では決して解決し得ない、一つの謎であることも暗示していると取ることが出来る。

おわりに

本章では、処女作『二銭銅貨』から『D坂の殺人事件』、『心理試験』という乱歩初期の代表作を順を追って考察してきた。『二銭銅貨』には先行作品からの踏襲が顕著に見られ、また乱歩の独自性が色濃く描かれていたと言える。また、随所に見られる「二面性」という乱歩文学、ひいては乱歩という作家自身を象徴するかのようなキーワードに満ちた作品でもあった。『D坂の殺人事件』には、物質的ではなく心理的な推理という単純ではあるが重要な推理の二面性が提言されていた。また、異常な性的倒錯というテーマにも早々と目をつけ、人間の二面性と絡めて作品に取り入れていた。『心理試験』では、後に乱歩の真骨頂とも言われるようになる倒叙形式を用い、当時

としては最新とも言える科学的的精神分析の手法を取り入れ探偵小説として高い水準の構成を示した。ここで取り上げた三作品は、所謂「本格派探偵小説」に属するといふ分類が一般的であり、どちらかと言えば探偵小説的要素の追求に比重が置かれていると言えるだろう。

しかし、乱歩は『心理試験』を経て行き詰まりを感じ、次作となる『屋根裏の散歩者』にて大きく変わることになる。後に本格派から変格派への移行期、転換期と呼ばれる、その後の絶頂期へと連なる『屋根裏の散歩者』以降の代表作にはどのような特徴があるのか。その特徴は、初期の本格派作品に対しどのような共通点と相違点が見られるのか。これらの点を次章にて見ていくことにする。

第一章 《註一覽》

- | | |
|--|--|
| <p>1 江戸川乱歩「楽屋噺」(『江戸川乱歩全集第二十二巻 わが夢と真実』一九七九年 講談社) 一一三頁</p> <p>2 江戸川乱歩『二銭銅貨』(『江戸川乱歩全集第一巻 屋根裏の散歩者』一九七八年 講談社) 九頁</p> <p>3 江戸川乱歩「楽屋噺」(前掲1同) 一一三〜一一四頁</p> <p>4 江戸川乱歩『二銭銅貨』(前掲2同) 一一三頁</p> <p>5 同書 一七頁</p> <p>6 同書 一七頁</p> <p>7 江戸川乱歩「小説を書くまで」(前掲1同) 三八頁</p> | <p>8 江戸川乱歩「楽屋噺」(前掲1同) 一一四頁</p> <p>9 同書 一一四頁</p> <p>10 宮永孝「エドガー・アラン・ポーと江戸川乱歩」(『社会労働研究』四一(四)一九九五年 法政大学) 四二頁</p> <p>11 江戸川乱歩「私の探偵趣味」(『江戸川乱歩全集第十六巻 鬼の言葉』一九七九年 講談社) 一三頁において、「谷崎氏の作品は「金色の死」を読んでから初めて注目したのだが、あれがポオのある作によく似ていて、愉快に感じたのを覚えていて」と述べている。なお、「もつとも「金色の死」は探偵小説ではないけれど」と続けているように、谷崎の作品を探偵小説と見なしていたわけではない。</p> <p>12 江戸川乱歩「谷崎潤一郎とドストエフスキー」(『江戸川乱歩全集第二十巻 探偵小説四十年(上)』一九七九年 講談社) 二三頁</p> <p>13 江戸川乱歩「プロバビリティーの犯罪」(『江戸川乱歩全集第十九巻 続・幻影城』一九七九年 講談社) 二七五頁</p> <p>14 江戸川乱歩「日本の誇り得る探偵小説」(『江戸川乱歩全集第十六巻 鬼の言葉』(一九七九年 講談社) 九六頁</p> <p>15 谷崎潤一郎『白晝鬼語』(『谷崎潤一郎全集第五巻』一九八一年 中央公論社) 四六八頁</p> <p>16 谷崎がポオの影響を受けているという点については、仁木勝治の『谷崎潤一郎とE. A. Poeの作品について』(Ⅲ・大正期における日本作家への英米文学の影響) (関西学院大学紀要 日本文藝研究五十五(三) 二〇〇三年 関西学院大学 七五〜八〇頁) といった先行研究で指摘されて</p> |
|--|--|

- いる。
- 17 江戸川乱歩「日本の誇り得る探偵小説」(前掲14同) 九六頁
- 18 宮永孝「エドガー・アラン・ポーと江戸川乱歩」(前掲10同) 四四頁
- 19 江戸川乱歩「谷崎潤一郎とドストエフスキー」(前掲12同) 二三頁をはじめ、随筆にて度々この言葉を用いている。
- 20 幾瀬勝彬「乱歩と少年の私」(『幻影城七月増刊号』一九七五年 絃映社) 一二七頁
- 21 同書 一二七頁
- 22 横井司「反暗号小説としての『二銭銅貨』」(『新青年』趣味』第一六号 二〇一五年 『新青年』趣味編集委員会) 一〇一頁
- 23 同書 一〇二頁
- 24 江戸川乱歩「手製本「奇譚」」(前掲12同) 二〇頁に「暗号に非常に興味」を持ったとしたうえで、「私の手製本にはローマ以来の暗号書誌と、あらゆる形式の暗号記法が記してある」という記述がある。
- 25 江戸川乱歩「CLASSIFICATION OF CIPHERS」(『奇譚／摸の言葉』 一九八八年 講談社) 一二八頁
- 26 江戸川乱歩「二銭銅貨」(前掲1同) 九九頁
- 27 江戸川乱歩「探偵小説の定義と類別」(『江戸川乱歩全集十八 幻影城』 一九七九年 講談社) 二七頁
- 28 江戸川乱歩「D坂」と「心理試験」(前掲12同) 四五頁
- 29 江戸川乱歩「日本の誇り得る探偵小説」(前掲11同) 九七頁
- 30 江戸川乱歩「探偵作家としてのエドガー・ポー」(前掲27同)
- 31 皆川博子「明智小五郎、探偵デビュー」(『明智小五郎事件簿I』 二〇一六年 集英社) 二二三頁
- 32 江戸川乱歩『D坂の殺人事件』(前掲2同) 九九頁
- 33 同書 一〇五頁
- 34 同書 一〇六頁
- 35 同書 一〇五〜一〇六頁
- 36 同書 九六頁
- 37 浅子逸男『D坂の殺人事件』(『国文学 解釈と鑑賞』(五九) 一二 一九九四年 至文堂) 七八頁
- 38 江戸川乱歩『D坂の殺人事件』(前掲2同) 一一二頁
- 39 一柳廣孝「心理学・精神分析と乱歩ミステリー」(『江戸川乱歩と大衆の二十世紀 国文学 解釈と鑑賞04年別冊』 二〇〇四年 至文堂) 一一四頁
- 40 江戸川乱歩「楽屋囁」(前掲1同) 一一六頁
- 41 宮永孝『ポーと日本 その受容の歴史』(二〇〇〇年 彩流社) 五六〇頁にて、「人間の魂の苦悩を一種の心理小説として描いたドストエフスキー(一八二一〜八一年)は、ポーの作風にふれ、その洗礼を受けた一人であるが、作中にポーが意外にも影を落としているのである」と指摘している。
- 42 ハワード・ヘイクラフト(Howard Haycraft)『娯楽としての殺人』(MURDER FOR PLEASURE: THE LIFE AND TIME OF THE DETECTIVE STORY 1941) (林峻一郎 訳 一九九二年 国書刊行会) 八八頁にて「犯罪の物語全部を最初に提出しておいて、それから探偵による解決へ

のみちを書くという実験をした」と述べられている。

43 江戸川乱歩「日本の探偵小説」(前掲14同) 二〇三頁

44 小倉真理子「心理試験」(『江戸川乱歩徹底追跡』 二〇〇九年 勉誠出版) 二六九頁

45 江戸川乱歩『心理試験』(前掲2同) 一一七頁

同書 一一八頁

46 同書 一一七頁

48 江戸川乱歩「楽屋囁」(前掲1同) 一一五〜一一六頁にて、「トリックというものは、外国人が殆ど書き尽くしている」としたうえで、裏返し・ひっくり返しによって自身の探偵小説の筋を考案していることについて語っている。

《図一覽》

図1 エドガー・アラン・ポオ (Edger Allan Poe) 『黄金虫』
(*The Gold Bug* 1843) (『*The Complete Tales & Poems of EDGAR ALLAN POE*』 CastleBooks P.75~98)
P.93

図2 江戸川乱歩『二銭銅貨』(『江戸川乱歩全集第一巻 屋根裏の散歩者』 一九七八年 講談社) 九頁

図3 江戸川乱歩『心理試験』(前掲2同) 一一七頁

第二章 本格派から変格派へ

―乱歩探偵小説における「文学性」の表出―

はじめに

前章では、乱歩の初期作品の中でも探偵小説としての要素が強く表れていると考えられる作品を考察してきた。

『二銭銅貨』では、暗号というモチーフが骨子として据えられていた。『D坂の殺人事件』では、異常な心理の一例として倒錯した性的欲求が取り上げられ（謎）を構成していた。また、探偵による推理の手法が持つ「二面性」に早くも言及がなされていた。『心理試験』では、当時最新の学問であった精神分析を構成に取り込み、探偵小説における論理的解決に科学的な説得力を付加することに成功していた。これらのことから考えても、乱歩が探偵小説的要素、即ち、謎とその論理的な解決に最も主眼を置いていたことは確かであると言えよう。加えて、自身の興味や体験を作品のベースにすることで、乱歩自身の謎や異常なものへの並々ならぬ興味が間接的に表れていると考えると差し支えないだろう。

前章のこうした考察を踏まえ、本章では変格探偵小説への転向とされる『屋根裏の散歩者』以降の作品に目を向け、乱歩の内面がより強く表出してきたことを確認していきたい。作家の内面の反映が、文学性の一つの根拠

であると考えられるならば、乱歩文学における文学性とは乱歩の内面の表出に他ならない。この点が、前章で見てきた作品に比べより深く、より大きくなることを、基本的な考察項目は同じくしつつ、確認していく。

第一節 『屋根裏の散歩者』

―肥大化する犯罪への欲求―

『D坂の殺人事件』及び『心理試験』にて、本格探偵小説作家としての立場を確立した乱歩は、『心理試験』と同年に発表した『屋根裏の散歩者』（一九二五）にて早くも転換の兆しを見せている。端的に言えば、先行する日本近代文学からの影響が表面化し、文学性の比重が増してきたということである。乱歩が日本近代文学、とりわけ谷崎に傾倒していたことは先の『二銭銅貨』と『白晝鬼語』の項目で述べたが、乱歩が谷崎の影響を受けたと思われる作品は他にもある。谷崎が一九一四年に発表した『金色の死』は、ポオの『アルンハイムの地所』（*The Domain of Arnhem 1850*）と共に『パノラマ島奇談』に影響を与えたと言われている。¹

同様に、乱歩の作品に影響を与えたと思われる作品が一九一一年に発表された谷崎の『秘密』である。本項では文学性の表出という視点から、谷崎の文学作品『秘密』が、乱歩の『屋根裏の散歩者』に強い影響を与えたことを改めて検証したいと考える。乱歩の『屋根裏の散歩者』

に焦点を当て、その探偵小説としての構造と谷崎の『秘密』との関係性を精査し、乱歩文学の独自性を考えていく。

一、探偵小説としての『屋根裏の散歩者』

『屋根裏の散歩者』は一九二五年、『新青年』八月増刊号にて発表された。『秘密』との関係を考えるうえで、この作品がどのような探偵小説なのかを認識することがまず先決である。従って、本項では『屋根裏の散歩者』の探偵小説的構造の特徴を改めて見ていきたい。

『屋根裏の散歩者』における主人公の郷田三郎は学校を出ても定職に就かず、親の仕送りで日々を暮らしていた。酒、女をはじめあらゆる遊戯に興味を持って退屈な日々を送り、東京中の下宿を転々としていた。ある時、郷田は友人の紹介で素人探偵の明智小五郎と知り合い、「犯罪」に興味を持つようになる。浅草公園で壁に白墨で矢印を描き込んだり、意味もなく街行く人を尾行してみたり、自作の暗号文をベンチに置いてみるなど様々な「犯罪の真似事」をするようになった。加えて労働者や乞食、学生といった様々な変装をも楽しむようになった。とりわけ女装が気に入って、女の姿できわどい悪戯をするなど、「犯罪の真似事」は加速していった。それから三ヶ月程して「犯罪の真似事」にも飽きた頃、郷田は新築の下宿屋、「東栄館」へと引っ越した。明智と知り合っ

から一年以上が過ぎ、郷田は再び空虚な時間を持て余していた。そんなある日、押し入れの天井板が外れ、屋根裏に通じていることに偶然気付く。その日から、郷田の「屋根裏の散歩」が始まった。屋根裏は各部屋の仕切りがなく、節穴から私生活が筒抜けであった。郷田は他人の秘密を盗み見ることにすっかり夢中になってしまう。

そのような生活が続いたある日、郷田は虫の好かない歯科助手の遠藤が大口を開けて眠っているのを真上から見ているうちに、節穴から毒薬を垂らして遠藤を殺害することを思いつく。遠藤が医学校から持ち出したモルヒネの話思い出した郷田は、遠藤の部屋からモルヒネの瓶を盗み出し調査する。これを天井の節穴から、真下に寝ている遠藤の口に落とし、その後で瓶も落とせば良いのである。計画通り、郷田は遠藤を殺害することに成功する。ちょうどその頃、交際を絶っていた明智が郷田を訪ねてくる。郷田は得意になって遠藤に関する情報を話すが、遺体発見の当日に朝に鳴ったという目覚まし時計に疑問を持つ。また説明の間、一本も煙草を吸わない郷田に対しても明智は疑問を覚える。後日、郷田が帰宅すると屋根裏から明智が降りてくる。驚く郷田に対し明智は「ちよつと君のまねをしてみたのだよ」と答える。目覚まし時計が巻かれていた点から自殺ではないと推理した明智は「君が殺したのではないのかね」と郷田の秘密を看破する。こうして、完全と思われた殺人計画は、明智の推理と郷田の自白によって幕を閉じた。

『屋根裏の散歩者』の構成を考えるうえで、犯人である郷田の心理や、犯行に至るまでを初めに描いた倒叙形式であるということが一つ特徴として挙げられる。倒叙形式については第一章第三節『心理試験』の項で述べたが、ここでは作品内容に則してもう少し詳しく見ていきたい。

『屋根裏の散歩者』は倒叙形式を採用することで、犯人である郷田の心理とその異常性を巧みに描いている。また、気に入らないという理由から人を殺すという異常性もさることながら、郷田が屋根裏の散歩で垣間見た、他の下宿人の姿をも恐怖に利用している。外では反資本主義を謳う会社員が給与袋を見て喜んでいる様、情婦を招いて狂宴を楽しんでいる様、何人もの相手と交際をしている女学生など、実に様々である。こういった描写をすることで郷田という男の異常性に加え、ごく普通に見える隣人の持つ裏の顔とも言うべき恐怖を付け加えている。さらにそのような様を見られているかもしれないという不安を煽ることで、読者に一層の恐怖を与えてくれるのである。この点については、荒正人が『江戸川乱歩論』(一九七五)にて「効果をあげているのは、覗き見の心理を掴まえているということ」とし、「人物に現実感を与えるという効果を生んでいる」²と言及している。

また、倒叙形式のもう一つの利点は、ロナルド・A・ノックス (Ronald Arbutnot Knox 1888~1957) の提唱した「フェア・プレイの原則」³に対しても効果を発

揮している。犯人目線で犯罪描写を描くことにより、それまで指摘されていた「秘密の抜け道」のような読者に知らされない事実を描くことが困難であり、「フェア・プレイの原則」を体現しているのである。

同じく倒叙形式で描かれた乱歩の『心理試験』と比べると、犯行が発覚する恐れのある事柄への自覚と対策という点は同じように描かれている。しかし、『心理試験』では連想診断を利用しての犯人の特定や、物的証拠などが描かれていたのに対し、『屋根裏の散歩者』では物的証拠が一つも存在せず、明智小五郎の推理が文字通り推測に過ぎないという点が特徴になっている。

以上が、探偵小説としての『屋根裏の散歩者』の特徴である。では、谷崎の文学作品『秘密』と探偵小説『屋根裏の散歩者』にはどのような類似点が見られるのか、差異はどのような点にあるのかを、次項で詳しく見ていきたいと思う。

二、『秘密』と『屋根裏の散歩者』の関係性

先述したように、『屋根裏の散歩者』に影響を与えたと思われる作品が谷崎の『秘密』である。『秘密』の粗筋は次のようなものである。

主人公である「私」は気紛れから周囲との関係を断つて、とある寺で隠遁生活をはじめめる。普通の刺激に慣れ鈍った神経を奮わせるため、不思議で奇怪な事を求める。

行動を秘密にするだけでもミステリアスな色彩を得られる、と考えたのだ。私は古着屋で女物の着物を見つけ、急にそれを着てみたくなった。それから毎晩、女装して出掛けるようになった。そんなある日、映画館で、昔自分が捨てた本当の名さえ知らぬ女を見かけ、気を惹かれ、こっそり手紙を渡す。家に帰り服を脱ぐと女から返事の手紙が出てきて、二人は会う事になる。翌日、私は約束の場所に赴くと、目隠しをされ、人力車に乗せられ、女の家に連れて行かれる。どこにあるか分からない場所で逢引は繰り返される。私は好奇心が押さえられなくなり、一度だけ目隠しを外してもらおう。後日、私は記憶を頼りに人力車が走ったと思われる道を辿ってみる。結果、秘密の場所がどこか分かってしまい、女の身元も知ってしまう。そうして私はもう秘密などという手ぬるい快感には満足しなくなってしまうた。

この時点で、『秘密』の「私」と『屋根裏の散歩者』の郷田にいくつかの共通点が見られる。一つは両者の行動から垣間見える様々な逃避願望である。『秘密』に於いて「私」の心情は次のように語られている。

「或る氣紛れな考から、今迄自分の身のまはりをつつんで居た賑やかな雰囲気を遠ざかつて、いろいろの関係から交際をつづけていた男や女の圈内からひそかに逃れようと思ひ、方々てき當な隠れ家を探し求めた揚句、浅草の松葉町邊に眞言宗の寺のある

のを見附けて、やうやう其處の庫裡の一と間を借り受けることになつた」⁴

対して『屋根裏の散歩者』の郷田は「職業や遊戯と同じように、頻繁に宿所を換えて歩く」⁵という行動を取っている。これらの行動は日常や現実からの逃避を表していると言える。

別の面でも、日常や現実からの逃避は描かれている。それは両者が行っていた妄想、即ち自身が犯罪者になつたような気持ちで色々と妄想するという行動である。『秘密』では「女装」をした姿で夜の街を練り歩きながら「私」が練り広げる妄想が次のように描写されている。

芝居の辯天小僧のやうに、かう云ふ姿をして、さまざまの罪を犯したならば、どんなに面白いであらう。……探偵小説や、犯罪小説の讀者を終始喜ばせる「秘密」「疑惑」の氣分に髣髴とした心持ちで、私は次第に人通りの多い、公園の方へ歩みを運んだ。さうして、殺人とか、強盗とか、何か非常な残忍な悪事を働いた人間のやうに、自分を思ひ込むことが出來た⁶

一方の郷田は、犯罪に興味を持つものの、発覚するのを恐れて実行に移せないという矛盾から「犯罪の真似事」を始めるようになる。浅草へと練り出しては、犯罪者が

同類と通信するための壁に白墨で矢印を描き込んだり、金持ちスリの気持ちで尾行してみたり、殺人に関する暗号文をベンチに置いて物陰から観察するといった行動を取る。そうした行動はエスカレートしていき、ついには変装にも手を出すことになる。とりわけ女装を好み、街に繰り出しては男に悪戯をしていくうちに、自分が毒婦にでもなった気分になり郷田の病癖を喜ばせることになる。このような類似点からも、やはり日常といった、自身を取り巻く現実からの逃避願望が読み取れる。

このように様々な逃避が描かれているが、特筆すべきは犯罪に関する妄想であろう。一般人であれば決して手を出すことのない犯罪と自身をすり合わせることで、自身の日常からの逸脱を図っていると読み取れる。この行動は、現実を生きる普通の人間という集団からの逸脱、つまりはその圧倒的な孤独の獲得を目指していると考えられる。誰にも理解されない現実への諦め。裏を返せば、自分だけが現実というものつまらなさを知っているという、優越にも似た孤独感がそこにはある。

この孤独感が、「私」や郷田の精神を慰め、彼らをより一層、「秘密」や犯罪といった負の喜びへと誘うのである。乱歩はこのような孤独感について次のように述べている。

「探偵小説の魅力の半ばあるいは半ば以上が、殺人のスリルと、犯罪者の悪念から生まれた絶望的な智力と、そして、世人が経験することを極度に恐れ

ながら、しかも下意識においてはかえってその経験を願望しているところの、犯罪者の戦慄すべき孤独感等にあるからである」⁷

乱歩の言う孤独感が「私」の妄想と郷田の真似事に如実に表れていると言えるだろう。

三、〈秘密〉の「二面性」

これまで見てきた乱歩文学に見られた「二面性」であるが、『屋根裏の散歩者』ではどのように描かれているのだろうか。両作品に於いて中核を成しているのは〈秘密〉である。『秘密』では、「私」が周囲との関係を絶ち自身の行動を周囲に秘密にする、変装（とりわけ女装）した姿で街を歩くことで自身の存在を周囲に秘密にするという二点が、「私」の精神に癒やしを与えている。ここでの〈秘密〉は、あくまで「私」自身を対象にしたものであり、「私」自身が〈秘密〉を持つということである。しかし、物語が進むと〈秘密〉は女の物へと変わる。女が何者なのか、逢引の場所は何処だったのかという他者の〈秘密〉へと変貌を遂げるのだ。「私」は、この他者の〈秘密〉を暴こうとする。それまでは〈秘密〉で己を守ることが癒やしだったのに対し、他者を守る〈秘密〉を暴くという欲求が癒やしへと転換するのである。

対して『屋根裏の散歩者』でも、〈秘密〉が同様に機能

している。郷田もまた、街中にて犯罪の真似事を散りばめる。「私」と同じく変装（とりわけ女装）をしたうえで街へ繰り出す。これらは郷田自身しか知らない、郷田の持つ〈秘密〉である。しかし、郷田が屋根裏の散歩を始める、〈秘密〉の対象は他の下宿人へと一転するのである。この他人の〈秘密〉、さらに言えば被害者である遠藤の〈秘密〉（大口を開けて寝ている）が、郷田を異常な殺人者へと変身させるのである。

しかし、『秘密』の「私」と比べ、郷田には決定的な違いが二つある。一つは他者の秘密そのものではなく、他者の秘密を利用し、直接他者に接触を試みる点である。「私」はあくまで、女性の素性と逢引の場所を明らかにする、という〈秘密〉を暴くことを目的としている。対して郷田は、遠藤の〈秘密〉を利用し、遠藤に直接危害を加えることを目的にしているのである。

もう一つは自身の〈秘密〉、即ち屋根裏の散歩と遠藤殺害の事実という〈秘密〉が残ることである。この秘密が漏れてしまえば、郷田は遠藤殺害の犯人として捕まってしまう。言わば自身に危害を加えかねない〈秘密〉である。そして、この〈秘密〉の存在が、結果として解決の糸口を掴ませてしまうのである。

『秘密』で描かれる〈秘密〉は、「私」自身が作り出した〈秘密〉と「私」が女から与えられた〈秘密〉である。前者は「私」が望んで作られたものであるが、後者は望みに関係なく与えられたものである。つまり能動的な〈秘

密〉と受動的な〈秘密〉と言える。この受動的な〈秘密〉を暴きたいという自身の欲求を満たすことが、「私」の行動原理であり、その欲求は〈秘密〉の向こう側である女までは向いていないのである。一方『屋根裏の散歩者』ではどうだろうか。郷田の犯罪の真似事、下宿人の秘密、遠藤の秘密、これらは全て郷田が能動的に得た〈秘密〉である。郷田の行動原理は、自らの意思で手に入れた〈秘密〉を利用し、〈秘密〉の向こう側にいる相手への接触、つまりは殺害欲求を満たすことである。この〈秘密〉の扱われ方と、〈秘密〉を得た人間の行動原理の差異が、そのまま『秘密』と『屋根裏の散歩者』の差異と言えるだろう。そして『屋根裏の散歩者』に描かれた〈秘密〉と〈秘密〉に伴う行動原理が、探偵小説に欠くべからざる要素の体現なのである。同時に、乱歩文学において描かれてきた「二面性」の要素なのである。

四、逃避と妄想から見る乱歩の文学性

『屋根裏の散歩者』がどういう構造を持った探偵小説かは前項までで精査することが出来た。しかし、もう一つ考察しなければならぬ点が残っている。それは『屋根裏の散歩者』が持つ文学性である。小酒井不木は「科学的探究と探偵小説」にて探偵小説は芸術作品であると断言したうえで次のように語っている。

勿論芸術的作品である以上知識の普及などは第二

の問題で、文学的効果の多少、乃至人生の描写の巧拙如何によりてその価値は定めらるるものであろう。

8

乱歩の作品が持つ文学的効果、または人生の描写とは何であるか。そして『屋根裏の散歩者』にはどのような反映されているのか。この点を精査しない限り、乱歩の文学が持つ性質を正しく見つけることは不可能であると言えらる。

乱歩が『屋根裏の散歩者』を書くに至った経緯は次のように語られている。

書く気になったのは、その元の筋と、押入れの中で寝る妙な男の生活とを結合させることに気づいた時からであった。妙な男というのはつまり私自身のこと、昔二十四五歳の折、鳥羽の造船所に勤めていて、またしても会社勤めにいや気がさして、独身者合宿所の自分の部屋の押入れの中に隠れて、会社から呼びに来ても気づかれぬように、襖をしめ切つて、その真暗な中で、壁に「アインザムカイト」なんて落書きをして、まじまじと寝転んでいたものだが、そんな私みたいな男が、病が嵩じて、押入れから天井裏へと、隠れ場所を移転して、天井裏は広いのだから、そこで散歩でも始めたら、さぞかし面白かろう。という風に、私自身の経験と天井の節穴の

筋とを、段々接近させて行つた訳なのである。9

天井の節穴という着想は作品執筆の以前からあつたようで、そこに自身の経験を組み合わせた結果出来上がった作品が『屋根裏の散歩者』である。私自身のことと語るように、『屋根裏の散歩者』もまた、乱歩の体験が如実に反映された作品であり、主人公郷田の造形や、実際に屋根裏を歩いてみたと言う乱歩の体験が作品の骨子を築いている。つまり、『屋根裏の散歩者』は、これまで見てきた作品と比べ一層強く、乱歩という作家の自己投影が成されていると言つて差し支えないであろう。

また、ここでの乱歩の経験が、一つの文学性として表れているのではないかと考えられる。当時の乱歩は文壇の小説に対し傾倒出来なかつたと語る。その理由として「現世のリアルを愛せず、架空幻想のリアルを愛する、私の少年時代からの性癖によるものようである」¹⁰と分析している。そのうえで、「見方によれば、私は現実逃避の文学を愛したわけだが、逃避の文学というものは、世上謂われるように軽蔑すべきものではないと、今でも信じている」¹¹と述べている。会社勤めに嫌気が差し押入れに隠れるという経験も踏まえると、現実からの逃避という点が一つ浮かび上がってくる。また、現実を直視するよりも「架空幻想のリアル」を妄想することを愛したという点から、妄想の文学であるとも言えらる。これら二点が、乱歩文学に表れた乱歩の内面であると考えられ

る。

松本健一は『屋根裏の散歩者』を書くに至った経緯を指して次のように述べている。

わたしには、江戸川乱歩の推理小説発生の根源の場処さえ証かされているようにおもわれるのだ。つまりそれは、都会生活者の妄想である、ということだ。都会生活者たちは、(中略)世の中と相容れぬ心を抱いて鬱々たる日々を送っている。かれらはすくなくとも心中の爆弾で、世の一切を吹きとばしてしまいたいとおもっている。その心中の爆弾が、『罪と罰』の高利貸婆殺しになるか、机龍之助の殺人剣になるか、また天井裏の秘密の散歩になるかは、ほんの紙一重の差なのである。¹²

松本の弁からも、乱歩文学の根源は妄想であるということが言われている。加えて、それはあくまで「都市生活者の妄想」であると明言されている。

『屋根裏の散歩者』には明確な地名として浅草が登場している。浅草は当時、東京を代表する都市空間であった。この都市空間という迷路は探偵小説に最も適していると言って過言ではないだろう。ポオが『モルグ街の殺人』の舞台に文明都市と謳われたパリを選んだ点もそうである。小倉孝誠が『推理小説の源流 ガボリオからルブランへ』(淡交社 二〇〇二)において「謎を探偵が論

理的な推論によって解決していくプロセスを読者に提示する」という形式に、「痕跡と追跡のゲームを現代の都市空間に移植し、犯罪と捜査を語り、都市(とりわけパリ)のなかで犯罪者を追いかけるといふ説話パターン」¹³をガボリオが生み出したと述べているように、都市空間は探偵小説にはうってつけの舞台なのである。そのような都市空間で前触れもなく発生する犯罪は、まさに都市という日常の裏側を描いた非日常そのものである。そういった都市空間として取り上げられたのが浅草である。そしてこの浅草という都会で生活する者が、他ならぬ郷田である。郷田は松本の言う都会生活者である。郷田は正に、世の中と相入れぬ心を抱いた青年であり、世の中(現実と置き換えても良いだろう)が何も面白いと感じられず、いつそ死んでしまおうかとすら考える。この精神を慰める手段が、他ならぬ現実からの逃避と、現実を超えた妄想なのである。

また、逃避と妄想の文学という面から『屋根裏の散歩者』を見れば、宇野浩二(一九一〇―一九六九)からの影響が見られる。宇野は谷崎同様、乱歩が傾倒したと語る作家である。また、宇野は探偵小説の愛好家であり、『新青年』の愛読者でもあったという。その宇野の作品(実際に探偵小説と言われるものはないが)の内、モチーフとして影響を受けていると言われる作品が『屋根裏の法学士』(一九一八)である。この点については、権田萬治が「閉じ込められた夢」(一九七五)にて「乱歩の頭

の中には「屋根裏の散歩者」の一種の原型として、宇野浩二の「屋根裏の法学士」があつたのではなからうかと思われる節がある¹⁴と言及している。

『屋根裏の法学士』では、主人公である乙骨三作が、押入れという自分の世界に身を置き、窓から外の世界を眺めては様々な妄想している。押入れについては「おれは、うまれこそ田舎者だが、百姓や商人の倅と違つて、極めて体が華奢に出来てゐるから、人のやうに、所かまはずごろりと横になつて、雑誌のつまかさねや、座布団の二つ折りを枕の代用にしてはどうにも眠れない¹⁵とあるように、三作自身の拘りが言及されている。従つてこの押入れという空間は、三作にとつて逃避と妄想のための空間であると言える。『秘密』に於ける寺もそうであつたように、『屋根裏の法学士』の押入れは三作にとつての逃避と妄想が許される一種のユートピア的な空間なのである。そのような空間を手に入れながらも、前者では浅草の街中という舞台に、後者では窓の外の通りを初めとした現実を対象に妄想が生み出されている。

この事実に対し、『屋根裏の散歩者』に於ける郷田はさらに一歩進んでいると言えらるう。押入れという逃避先に身を置くまでは同様であるが、そこから外の世界（現実）に目を向けるのではなく、屋根裏というさらなる逃避先へと目を向けるのである。つまり、乱歩は宇野の押入れという発想に自身の経験とユートピア的な願望を見出した上で、さらなる現実逃避の舞台を描き出したの

である。

また、屋根裏にはもうひとつの側面が考えられる。『秘密』の寺や『屋根裏の法学士』の押入れ同様、屋根裏もまた逃避と妄想のための空間である。しかし、寺や押入れがあくまで主人公が逃避するための空間として描かれたものであるのに対して、屋根裏は押入れという逃避先と他人の部屋という好奇心を満たす秘密に満ちた現実空間を繋ぐ架け橋となる空間でもあるのだ。この妄想と現実が入り混じつた屋根裏という空間が、乱歩の文学が単なるユートピア的な願望の表現ではないことを証明しているように考えられる。

では乱歩の持つユートピア的な願望は如何なるものであるか。それは、エロスとグロテスクを感じさせる欲求に満ちた、歪んだユートピアと言えるであろう。

次節で取り上げる『人間椅子』を例に考えれば、椅子の中という逃避先で男女問わず（特に女性）そのぬくもりを受け止めている。醜く氣の弱い男がなめし革一枚を隔てて、様々な女をその膝の上に抱いているのである。時には引き締まった肉体を持つ女を、時には脂肪と弾力に富む女を、時には円満な肉体の女を抱き、その肉体の差異と魅力を堪能している。偉大な体躯をした大使が座つた時には、このままナイフで一突きすればどのような事態になるだろうと考え、その判断は自分が握っているという優越感に浸っている。遂にはその椅子を買い取つた作家に向けて、椅子の中に居るといふ告白の手紙（主

人公の創作という扱いで)を出し、恐怖の淵に追い込んでくる。このような描写からも、乱歩のユートピア的願望が他のそれとは一線を画していることが読み取れる。このような独特の逃避願望こそが、乱歩の何よりの妄想であったのだろうか。

松本の「妄想の産物」という言及にもあるように、『屋根裏の散歩者』の特徴は、郷田が現実逃避としての妄想に生きながらそれを実現したという点にある。『秘密』や『屋根裏の法学士』に於いても様々な妄想が繰り広げられているが、そのいずれもが実現されてはいない。対して乱歩の作品には、『屋根裏の散歩者』を初め逃避と妄想の実現が多く描かれている。『心理試験』で大金のために老婆殺しを成し遂げ露屋誠一郎も、『パノラマ島奇譚』にて現実諦めをつけ理想郷を作り上げた人見廣介も、自らの妄想を実現している。見方を広げれば、『人間椅子』の「私」や明智小五郎とてその一人足り得るだろう。何より、『屋根裏の散歩者』は乱歩の経験着想として描かれた作品であり、著者である乱歩自身の妄想が実現されていると言つて差し支えないのである。この妄想の実現こそが、乱歩の愛した「架空幻想のリアル」なのであり、同時に乱歩の文学が持つ性質なのである。

五、明智にみる文学的人間描写

—「二面性」から「両義性」へ—

『屋根裏の散歩者』における文学的人間描写という点から見れば、『D坂の殺人事件』及び『心理試験』にて登場した明智という人間もまた、間接的にはあるがその一端を担っていると考えられる。その根拠は、明智の推理とその後の行動にある。『D坂の殺人事件』でもそうだったように、『屋根裏の散歩者』における明智の推理というのは、物的証拠に依らない(または存在しない)明智の空想という点が、先行する探偵小説と一線を画す特異点となっている。読者に対しての、論理的整合性の取れた一応の解決は明智の手によって成される。しかし、もし作中にて郷田が明智と同等の知性の持ち主であったとすれば、おそらく明智の推理に対して同じく空想力を働かせた反論を展開してみせたことだろう。そうならば、明智の推理は物的証拠が無いのであるから、郷田の犯罪の立証は困難を極める。オーソドックスな探偵小説の形式のように、これが警察からの依頼という形であったならば、当然探偵小説として成り立たないことになる。しかし、明智は郷田と同じ高等遊民、即ち民間人である。その明智が、言うなれば自身の知的好奇心を満足させるために推理を行い、その推理が正しいかどうかを知るためだけに郷田の元に訪れるのである。その証拠に、明智は郷田のことを警察に付き出したりはしない。この明智

の心理について松村良は次のように指摘している。

明智の目的は犯人を捕えることではなかった。科学者が自分の考えた理論を実験によって確認するうちに、彼は自分の考えた推理の結論を、現実において（犯人の自由によって）確認できればそれでよかったのだ。「一種の遊民」としての明智は善でも悪でもない。彼の興味は、犯罪に秘められた真実の解明と、犯罪に関わる人間心理にだけ向けられていた¹⁶

この指摘は非常に簡潔且つ核心をついていると言える。即ち、果して人間は善なのか悪なのかという問題を見据えたうえで、人間は善とも言えないし悪とも言えないという、「人間存在の両義性」を、明智という人物の造形に落とし込んでいっているのだ。この問題は、思想家や文学者が問い続けてきた人間の真理とも言えるテーマである。そのようなテーマを全面的に押し出して描いた作品を文学と呼ぶならば、間接的にせよ同じテーマを描いた『屋根裏の散歩者』及び他の乱歩の作品もまた、決して文学的追求を怠った作品では無い。換言すれば、『屋根裏の散歩者』ひいては乱歩文学もまた、従来の文学と同様、人間の真実を模索し描いた文学作品だと言えるのである。そして、これまでの作品では、人物や物、作品構成等に散見された「二面性」がより深度を増し、「両義性」という概念へと発展したのである。そのような意味で、『屋根裏

の散歩者』は乱歩文学の一つの転換を迎えた作品であると言えるのである。

最後に、『秘密』は次のような一節を持って締めくくられている。

私の心はだんだん「秘密」など、云ふ手ぬるい淡い快感に満足しなくなつて、もつと色彩の濃い、血だらけな歡樂を求めやうに傾いて行つた。¹⁷

この「血だらけな歡樂」とは、正に『屋根裏の散歩者』に於いて郷田が犯した罪、即ち毒薬による殺人の暗示と言えないだろうか。他人の「秘密」を暴く程度では満足しなくなった精神が一層の歡樂を求め、ついに他者への危害という形で達成される。この図式は、「私」同様他人の秘密を覗く程度では満足出来なくなり、遠藤の殺害という兇行に及んだ郷田そのものである。そう考えると、「私」がこの先行つたであろう「血だらけな歡樂」というものが、郷田と同じく殺人であったということもあながち間違ひとは言えないだろう。

つまり郷田は、「血だらけな歡樂」に溺れた「私」が至る、可能性の一つと考えることが出来る。この捉え方而言えば、『屋根裏の散歩者』は『秘密』の発展形であるとも言えるだろう。『屋根裏の散歩者』の前半部分は『秘密』を踏襲したものであることは既に述べてある。逆に考えてみれば、『秘密』は探偵小説であるとも言える。『秘密』

には後の探偵小説に描かれるような犯罪の描写はないが、この点については「探偵小説とは、主として犯罪に関する難解な秘密が、論理的に、徐々に解かれて行く経路の面白さを主眼とする文学である」と乱歩が述べていることを考えれば納得がいく。あくまで「主として犯罪に関する秘密」と言っているように、広義的に見れば、探偵小説にはまず謎が存在することが重要なのである。この点については、先行研究に於いても言及されている。¹⁸

『秘密』であれば、女と逢引を繰り返した場所は何処なのかという点、女の正体は何者なのかという点がそれに当たる。その謎を「私」が徐々に論理的に紐解いていく。この構成は乱歩の言う探偵小説の定義から外れてはいない。即ち、『秘密』という作品は探偵小説的要素を巧みに取り入れた文学作品であると言える。従って『屋根裏の散歩者』は、文学性の高い『秘密』という作品を、殺人という本格探偵小説の構造へ発展させた、文学的完成度の高い探偵小説と言えるのである。

第二節 『人間椅子』―倒叙形式が生む解釈の両義性―
はじめに

『人間椅子』は、一九二五年に雑誌『苦楽』（一九二三―一九二八 プラトン社）にて発表された作品である。『人間椅子』は作品発表の経緯の段階で、本論でこれま

で見してきた乱歩作品とは様々な点で相違点が存在する。

一つは発表された媒体である。乱歩の作品は『新青年』に発表されることが多く、『人間椅子』発表の段階では『写真報知』に『日記帳』（一九二五）と『算盤が恋を語る話』（一九二五）、『盗難』（一九二五）の三作品、『苦楽』に『夢遊病者の死』（一九二五）の四作品だけであった。この内、『写真報知』の方は、当時『新青年』編集長であった森下雨村（一八九〇―一九六五）の専業作家となった乱歩の経済面を考慮した口添えと、『写真報知』編集部の野村胡堂（一八八二―一九六三）からの後押しが決め手であった。¹⁹ 対して『苦楽』の方は、編集長であった川口松太郎（一八九九―一九八五）からの依頼であった。²⁰

『苦楽』は、当時プラトン社に勤務していた直木三十五（一八九一―一九三四） 当時は直木三十二名義）が中心となって創刊された大衆文芸誌であり、探偵小説専門誌ではなかった。

この探偵小説関係者以外からの原稿依頼という点が、『人間椅子』発表時においての、乱歩の作家としての立ち位置を表している。既に乱歩は、探偵小説界のみならず、一般文芸の世界からも注目を浴びるようになっていたのである。そのような背景を踏まえたうえで、『人間椅子』という作品を見ていくことにする。

『人間椅子』の着想については、「楽屋噺」において次のように語られている。

川口君から頼まれても、無論持合わせの筋なんてないので、夏のことで、二階の部屋で、籐椅子に凭れて、目の前に置かれた、もう一つの籐椅子を睨んで、ボンヤリしていた。そして口の中で「椅子」「椅子」と繰り返している内に、ふと、椅子の形と人間のしゃがんだ格好と似ているなど思い、大きな肘掛け椅子なら人間が這入れる。応接間の椅子の中に人間が潜んでいて、その上に男や女が腰をかけたら怖いだろうなという風に考えて行つたのです。²¹

ここでもやはり、着想の原点は乱歩自身による体験だった。これまで見てきた乱歩の作品には、探偵小説として一から考案された要素というものは少なかった。探偵小説として完成されたトリックや構成が先に存在するのではなく、乱歩の興味や体験を元にしたトリックや構成が、探偵小説としての作品より先に存在し、乱歩の興味や体験が作品の根として反映されていた。

このような経緯から『苦楽』に発表された『人間椅子』であるが、この作品はこれまで、探偵小説というよりは空想小説やエロ・グロ小説といった見方が主であった。²² 無論、『人間椅子』は本項でこれから述べるように、探偵小説としての要素も内包している。しかし、それ以上に一つの文学作品として評価されていたと捉えられる。

この点から、『人間椅子』を探偵小説と一文学作品の両義性を持つ作品であると仮定し、前節にて論じた谷崎の

『秘密』、及び乱歩の『屋根裏の散歩者』の関係を手掛かりに、『人間椅子』を両義性の文学たらしめている点がどこにあるのかを探る。

一、三要素から見る人物の共通項

『秘密』の主人公「私」が『屋根裏の散歩者』の郷田三郎に至る理由は、両者に共通したキャラクター性や行動原理、嗜好にあった。しかし、『秘密』の「私」と『屋根裏の散歩者』の郷田には決定的な違いが存在した。拙論では、「現実逃避」・「妄想の実現」・「歪んだユートピア願望」という三つの要素を挙げたが、もし『秘密』の「私」が、これら三つの要素を体現し得る人物だったとしても、果して郷田のような〈殺人〉という犯罪を実行するのであろうか。このような疑問が新たに浮かび上がってくる。

『秘密』の「私」と『屋根裏の散歩者』の郷田には、先述した三つの要素は共通していると断言していいだろう。しかし、両者の持つ三つの要素にはそれぞれ濃度の差が存在する。この点に注目しなくてはならない。逆説的に言えば、『秘密』の「私」が女の正体に幻滅したとしても、郷田のように〈殺人〉という欲望を持ち実行するだろうかということである。

このような疑問に関して、論者は次のように考える。前節では、『秘密』の「私」が至る可能性として『屋根裏の散歩者』の郷田を想定した。しかし、『秘密』の「私」

と『屋根裏の散歩者』の郷田を繋ぐ中間的存在といえる人物が置かれて然るべきではないだろうか。『秘密』の主人公の「私」が女への幻滅という経験をした後、さらなる欲望を掻き立てられるとしたら、それは一体どのようなものであるうか。

端的に言ってしまうと、『秘密』の「私」は犯罪者ではない。対して、『屋根裏の散歩者』の郷田は（殺人）という大罪を犯した犯罪者である。このことから考えると、論ずるべき主人公とは如何なる人物なのが見えてくる。その人物とは、道徳的には異常な欲望を持ちつつも犯罪の実行はせず、その一歩手前に留まっている。それでいて、郷田のような犯罪を躊躇いなく実行できるといいう面も持っている人物であると考えられる。このような人物を想定した場合、その条件を満たす人物には『人間椅子』の主人公である椅子職人が最も相応しいのではないだろうか。

『人間椅子』の椅子職人は、正体不明の女性に興味を持ち、その秘密を嗅ぎ回るといった行動を取った『秘密』の「私」に比べ、一歩踏み込んだ欲望を持っている。それでいて、『屋根裏の散歩者』の郷田のような殺人という大罪を犯すような強烈な犯罪者ではない。この前提を元に、『秘密』の「私」、『屋根裏の散歩者』の郷田、そして『人間椅子』の椅子職人という三者の共通項と差異について、まずは考えてみる。

『秘密』の主人公「私」と『屋根裏の散歩者』の郷田

にはいくつかの共通項が存在した。詳しくは前節にて論じているため、本項では簡潔に述べるに留める。

『秘密』の「私」及び『屋根裏の散歩者』の郷田は、共に逃避願望を持っていたことが第一の共通項として挙げられる。両者共に、始めに描かれているのは現実からの逃避行動である。『秘密』の冒頭では、「私」は気まぐれな考えをきっかけに、自信を取り巻いていた現実から逃避していく人物として造形されていた。対して『屋根裏の散歩者』はどうであろうか。

多分それは一種の精神病でもあったのでしよう。郷田三郎は、どんな遊びも、どんな職業も、何をやってみても、いっこうこの世が面白くないのでした。

（中略）せめていくらかでも面白く暮すことに腐心しました。たとえば、職業や遊戯と同じように、頻りに宿所を換えて歩くことなどもそのひとつでした

23

『屋根裏の散歩者』で郷田はこのように説明されている。『秘密』の私からも郷田からも、自分が生きる日常という現実から抜け出したいという願望が読み取れる。契機に違いこそあれど、両者の行き着く結論である自身を取り巻く現実からの逃避という点は共通である。

この点に対して、『人間椅子』の椅子職人はどうであろうか。椅子職人もまた、『秘密』の「私」や郷田同様、逃

避願望を秘めた人物として描かれている。『人間椅子』において椅子職人は、自身の醜い容貌やしがたない椅子職人として生きていくしかないといった現実に対して次のように記している。

私は生れつき、世にも醜い容貌の持主でございます。これをどうか、はつきりと、お覚えなすついでてくださいませ。(中略)私という男は、なんと因果な生れつきなのであります。そんな醜い容貌を持ちながら、胸の中では、人知れず、世にも烈しい情熱を燃やしていたのでございます。私は、お化けのような顔をした、その上ごく貧乏な、一職人にすぎない私の現実を忘れて、身のほど知らぬ、甘美な、贅沢な、種々さまざまの「夢」にあこがれていたのでございます。私がもし、もつと豊かな家に生れていましたら、金銭の力によつて、いろいろの遊戯にふけり、醜貌のやるせなさを、まぎらすことができただでもありません。それともまた、私に、もつと芸術的な天分が与えられていましたなら、たとえば美しい詩歌によつて、この世の味気なさを、忘れることができてもあります。しかし、不幸な私は、いずれの恵みにも浴することができず、哀れな、一家具職人の子として、親譲りの仕事によつて、その日その日の暮しを立てて行くほかはないのでございました。²⁴

『人間椅子』作中ではこのように告白されている。醜い容姿に生まれた自分、しがたない椅子職人としてその日暮らしの生計を立てていかなくてはならないという現実、そして、そのような現状を打開する策もないといった点からも、椅子職人が強い逃避願望を持っていることが読み取れる。この点から、椅子職人にも共通する要素として「現実逃避」を挙げることができる。但し『秘密』の「私」や郷田とは違い、椅子職人は現実逃避という願望の先に、分不相応な様々の夢を見ていたという点は留意しておかなくてはならない。『秘密』の「私」や郷田は、現実逃避を始めた時点では、その先に明確な目的があるわけではなかった。この点については、後に詳しく見ることにする。

では、三者に共通する「現実逃避」とはどのような形となつて表れ、どのような共通点と相違点を持つのか。まずはその点から見て行きたい。

『秘密』の「私」は、「或る氣紛れな考から」という書き下しから読み取れるように、それまでの自分を取り巻いていた現実に対して、切迫した逃避願望を持っていたわけではない。また、その気まぐれから始まる居場所を探すという一連の行動原理も、次に引用するような考えで説明をつけている。

けれども未だ此の東京の町の中に、人形町で生れ

て二十年來永住している町の中に、一度も足を踏み入れた事のないと云ふ通りが、屹度あるに違ひない。いや、思ったより澤山あるに違ひない。²⁵

ここでは現実逃避に至る欲求の第一段階として、東京という生きてきた空間の中にきつと存在する未知なる場所への興味が示されている。また、そのような場所を一つの「秘密」として捉え、次のように自身の幼少期からの興味に結びつけている。

賑やかな世間から不意に韜晦して、行動を唯徒らに秘密にして見るだけでも、すでに一種のミステリアスな、ロマンチックな色彩を自分の生活に賦興することが出来ると思つた。私は秘密と云ふものの面白さを、子供の自分からしみじみと味はって居た。
(中略) 私はもう一度幼年時代の隠れん坊のやうな氣持ちを経験して見たさに、わざと人の氣の附かない下町の曖昧なところに身を隠したのであつた。²⁶

このように、『秘密』の「私」が持つ逃避願望には、未知なる場所への興味や幼少時に経験した「秘密」の面白さを自分の生活の中で再び味わいたいといった思いが読み取れる。現実には辟易しているという点が根底にあることは椅子職人と共通している。しかし、「私」の逃避行動

の心理には未知なるものへの興味という一種の前向きな欲求を読み取ることが出来る。換言すれば、「私」の逃避願望は、椅子職人のような切迫した逃避願望ではないということである。

次に、『屋根裏の散歩者』の郷田はどうであろうか。郷田は、「多分それは一種の精神病でもあつたのでしよう。郷田三郎は、どんな遊びも、どんな職業も、何をやってみても、いっこうこの世が面白くないのでした」と本文中で言われるように、職を変えたり様々な遊戯に興じることが出来るという身の上である。この時点で、椅子職人とはまったく違う人物造形が成されている。加えて、『秘密』の「私」同様に、決して切迫した逃避願望を持っているわけではないことが読み取れる。

『秘密』の「私」や郷田は、気まぐれやあらゆる遊戯に興じたうえで現実からの逃避を望むようになった。そのような心理的背景は、一種の心理的な余裕と読み変えることができる。その余裕があるが故に、後に描かれる逃避行動にも軽快さを読み取ることが出来るのである。対して椅子職人には、そのような心の余裕は存在しない。椅子職人には、「私」や郷田のように職業を変えたり遊戯に興じた経験はない。そのため逃避行動に軽快さは存在せず、常軌を逸した思考から、自発的に始まるのである。三者の現実逃避からくる行動は、即ち「妄想とその実現」の一端を表している。『秘密』の「私」及び郷田は共に犯罪に強い興味を持つていたことは拙論にて既に述べ

である。その興味が高じて自身が犯罪者になったような心理状態に陥り、様々な妄想をし、実行するという行為に走る。中でも特徴的なのは女装（＝変装）という点であろう。

『秘密』の「私」と郷田は共に男であるが、女装という行為によって、男としての自分を覆い隠すことが可能となる。換言すれば、男としての自分を人間世界から消してしまふことが可能ということである。そうして、男としての自分とは全く別の存在へ変わることに、男としての生活では体験することのなかった世界を、退屈した現実の中に見出してゆくのである。この女装という共通の行為に、「私」と郷田の差異が表れていることにまづ着目したい。

『秘密』の「私」は、女装したうえで夜の町中へと繰り出していく。前節でも触れたが、『秘密』の「私」は、現実に退屈していた男から着物に身を包んだ女へと変身を遂げ、さらには自分が残虐な犯罪者であるかのような心理的充足を得ることに成功している。ここで注目したのは、『秘密』の「私」が得る満足感は全て自らの行動に起因しているということである。実は男であるという〈秘密〉を纏って町を歩き、活動写真などを見物してみたりすることで、女としての現実を生きるという心理的充足を得る。匕首や麻醉薬を隠し持つことで、「犯罪を行はずに、犯罪に附随して居る美しいロマンチックな匂ひ

だけを、十分に嗅いで見たかった」という犯罪を想起させるような欲求を満足させる。決して犯罪には踏み込まず、自らの欲求を満足させているのである。換言すれば、『秘密』の「私」の逃避と妄想から生まれた欲求は、女装という行為を持って一応の達成をみるのである。

対して、郷田も同じく女装したうえで町の雑踏へと繰り出していくのであるが、この時点で一つの差異を見ることができるといえる。

いろいろの変装をした中でも、女装をすることが、最も彼の病癖を喜ばせました。（中略）あるときは淋しい公園をぶらついてみたり、あるときはもうはねる時分の映画館へは行って、（中略）はては、その男たちに、きわどいいたずらまでやってみるのです。

28

このように、郷田の女装という行為は、他者との接触という段階まで及んでいる。郷田は、『秘密』の「私」のように女装した自分という存在だけでは欲求を満たすことが出来なかった。『秘密』の「私」が想像するだけで満足していた、他者との接触及びその反応を見るところという段階を経ることで、初めて欲求を満たすのである。この段階で、『秘密』の「私」が踏み留まっていた犯罪者的存在とも言うべき立ち位置から一步踏み込んだ、実際に犯罪

を犯してしまう犯罪者としての性質が暗示されている。また、郷田にとつての女装は、『屋根裏の散歩者』にて描かれる押入れでの生活や天井裏の散歩といった、さらなる逃避と妄想への通過点にすぎなかった。郷田は女装とそれに伴う一連の行為では逃避願望と欲望を満足させることが出来ず、さらなる歓楽を求める。この点が、同じ女装という行為から見る『秘密』の「私」と郷田の差異である。

『人間椅子』における、女装という行為に照応する椅子職人の行動は一体何であろうか。それは、自らが作り上げた椅子の中に入り込むことで、椅子になること。言い換えれば、人間としての自分を人間世界から消してしまふことである。女になることと、椅子になること。一見するとまったく異質な行為に見えるが、次に引用する澁澤龍彦の指摘を踏まえると本質的には極めて近い要素であると言える。

『人間椅子』の椅子の内部の空洞にいたるまで、乱歩の求めていたものは、すべてユートピアとしての暗黒の母胎であり、彼の創作衝動のなかには無意識の子宮願望があった、—などと割り切ってしまった。では、あまりにも単純な俗流フロイト説の誤謬を犯すことになりかねないが、少なくとも乱歩の玩具愛好ないしユートピア願望の裡に、性的な要素がきわめて濃厚に含まれているらしいことは、何ぴととい

えども認めざるを得ないだろう。繰り返して言うが、この玩具愛好ないしユートピア願望と性的なものとの結びつきこそ、たしかに乱歩文学を成立せしめる根本的なものであるかと私は思う。²⁹

澁澤は椅子の内部を母胎（または子宮）と捉え、子宮願望の表れであると述べている。他の先行研究においても、乱歩の持つ母胎回帰願望は度々指摘されており、椅子の内部という空間を母胎と捉えることはそれほど逸脱した視点ではないと言えるだろう。そのうえで、『人間椅子』における椅子の内部に這入るといふ行為を、女の中に入ると考えれば、女の皮を被る女装という行為と対比することも可能であろう。

また、この椅子の中に入るといふ行為は、乱歩の変身願望の一つの形でもあった。乱歩は随筆『変身願望』（一九五三）にて変身といふ願望について残している。この随筆の書かれた年は乱歩の逝去から数えて十二年前といふことになるので、後年のものではあるが乱歩の変身願望を伺い知るうえで重要なものであることには変わりないであろう。そこには次のように記されている。

人間はあるがままの自分に満足していない。美男の王子さまや、騎士になりたいとか、美しいお姫様になりたいというのは、最も平凡な願望だが、美男美女英雄豪傑の出てくる通俗小説というのは、そう

いう願望を満足させるために書かれたと云ってもよい。(中略)化粧したい望み。それが如何に普遍的のものであるかは、化粧という一事を考えてもわかる。化粧とはすなわち軽微なる変身だからである。私は少年時代、友達とお芝居ごっこをして遊んだが、女の着物を借り、鏡の前で化粧をするときの、一種異様の楽しさに、驚異すら感じた経験がある。 30

乱歩は、人間は誰しもあるがままの自分に満足していないとしたうえで、自らが別のなにかに変わる願望を普遍的なものだとしている。その一例として、化粧を挙げており、また自身の体験として女装の楽しさを語っている。右記随筆の書かれた年代と、子供の頃の体験という二点を踏まえると、乱歩の変身願望は生涯を通じて持ち続けた欲望であると推察できる。つまり、『屋根裏の散歩者』での女装を含め、『人間椅子』で描かれた椅子への変身という願望の源泉は他ならぬ乱歩の体験である。そのように考えれば、『人間椅子』の主人公にもまた、乱歩という作者が投影されていると捉えることが出来るのである。

本項冒頭で述べた『人間椅子』の着想は、目の前にあった椅子と乱歩の持っていた変身願望の奇妙な暗合だったのではないだろうか。乱歩の探偵小説作家として培われた内面と、一人の人間としての願望が融和したと言えるのではないだろうか。そのような意味でも、『人間椅子』

が持つ乱歩文学の独自性は、乱歩探偵小説の系譜に連なっていると言えるだろう。

では、人間椅子を作り上げその中に隠れるという欲望を達成した椅子職人の独自性とは、どういった点にあるのだろうか。『秘密』の「私」も郷田も、現実に辟易していた遊民である。対して、椅子職人は職人という職業に就いており、自身を取り巻く現実に一切の希望を見出せないというより切迫した状況に置かれた人物である。『秘密』の「私」も郷田も、女装という行為を通して自身の現実に刺激を得ていた。しかし、ひとたび女装を解けば「私」や郷田という本来の自分に返ることが出来た。対して、椅子職人は一度椅子になった後には、職人である自分という現実に立ち戻ることをしない。正確に言えば、立ち戻らないと言った方が良いだろう。この差異が、そのまま三者の差異であり、『人間椅子』における逃避願望の切実さの証明と言えるのである。

また、切実な逃避願望を満たすために椅子を作り上げる能力を、椅子職人は備えている。少なくとも、そのような熱意・気質・技術といった点は、明らかに『秘密』の「私」や郷田に対しての独自性である。単純ではあるが、「私」や郷田に見られた遊民という造形に対する明確な相違点である。

三、『人間椅子』にみる探偵小説的要素

『人間椅子』は革張りの肘掛け椅子の内部に空洞を設け、そこに潜んだ椅子職人である「私」が異常な心理のもと行動を起こしていく様子を、手紙を用いた椅子職人の回想と告白という形で描いた作品である。『人間椅子』を探偵小説として考える場合、決して無視することが出来ない探偵小説としての条件がどのように満たされているのかを確認していきたい。

『人間椅子』は、ある著名作家である佳子の元に一通の手紙が届くところから始まる。この手紙は、椅子職人である「私」の犯した罪悪に関する回想と告白の文章であった。手紙によれば、「私」は一介の椅子職人であること、ある時自分の作った椅子に奇妙な愛着を覚えたこと、その椅子とどこまでも一緒にいたいという欲求から、ついに椅子の中に入り込み、人間世界から消えてしまったことがまず綴られていた。続けて、件の椅子はあるホテルのラウンジに運び込まれ、「私」は夜な夜な抜け出して盗みを働いたことが、次のように綴られていた。

私の、この奇妙な行いの第一の目的は、人のいない時を見すまして、椅子の中から抜け出し、ホテルの中をうろつき廻って、盗みを働くことでありました。³¹

この告白通り、「私」はホテルでの盗みを幾度も行い、金銭を蓄えることに成功する。探偵小説として考えれば、ホテル内での窃盗という明白な犯罪行為を目的としていくことがまず挙げられる。加えて、椅子の中に隠れるというトリックを用い捜査の目を眩ませる意図が読み取れる。この点から、「私」は『人間椅子』作中で描かれた犯罪行為の（犯人）であり、「私」の告白はそのまま犯人視線からの犯罪計画の暴露であると読み変えることが可能である。

この時点で乱歩自身の「探偵小説とは、主として犯罪に関する難解な秘密が、論理的に、徐々に解かれて行く経路の面白さを主眼とする文学である」という定義に対しての照応が確認できる。「主として犯罪に関する」という点は窃盗行為を指し、「難解な秘密」は犯人が椅子の中に隠れているという秘密と見ることが出来る。この事実には「私」が考案し且つ実行したものであるため、告白という形式によって「論理的に、徐々に解かれていく」のである。このように見れば、椅子職人は犯人であると同時に探偵としての役割も持たされていると考えることができる。端的に言えば、この点が「私」という人物を持つ「二面性」なのである。

「私」が椅子を通して、座った人間の肉体の感触を感じ、見えない相手に恋をするという愉悦が、事細かに描写されている。そして、この椅子の中での恋は、物語のもう一人の主要人物であり、読者の隠喩的存在とも言え

る佳子へとその想いを向けるのである。

私はどんなに彼女を愛したか、それは、ここにくだくだしく申しあげるまでもありません。彼女は、私のはじめて接した日本人で、しかも充分美しい肉体の持ち主でありました。私は、そこにはじめて、ほんとうの恋を感じました。それに比べては、ホテルでの、数多い経験などは、決して恋と名づくべきものではないと思います。その証拠には、これまで一度も、そんなことを感じなかったのに、その夫人に對してだけ、私は、ただ秘密の愛撫を楽しむのみではあきたらず、どうかして、私の存在を知らせようと、いろいろ苦心したのでも明らかでございます。私は、できるならば、夫人のほうでも、椅子の中の私を意識してほしかったのでございます。そして、虫のいい話ですが、私を愛してもらいたく思ったのでございます。³²

このように、「私」は佳子に對して激しい情愛を抱くにまで至った。それまでは、椅子に座った相手に悟られぬよう感觸を楽しむだけであつた。文字通り、座る人間と椅子の関係以上のことは、何も望まなかつた。しかし、佳子に對しては、椅子の中に潜む自身の存在を認識してもらいたいという欲求が生まれる。言い換えるならば、椅子の中に人間が潜んでいるという秘密を知ってもらい

たいということである。

ここで谷崎の『秘密』を思い出してみたい。『秘密』では、主人公である「私」が女の秘密を知ってしまった途端に、女に對する興味（それもまた恋のようなものであつた）を失つてしまふという結末を迎える。『秘密』においては対象に興味を持つところから、興味を失うまでの過程が描かれていると言える。對して『人間椅子』では、対象に興味を持つところから、その興味がより大きな欲求へと変貌する過程が描かれていると言えよう。このように考えれば、『人間椅子』の椅子職人は、『秘密』の「私」に比べ、興味を抱いた対象により一層踏み込んだ欲求を望んでいると言える。この点を踏まえれば、『人間椅子』の椅子職人は、興味を持った対象へのより踏み込んだ欲求を持ち実行した『屋根裏の散歩者』の郷田の、別の可能性と考えることも不可能ではないではないだろう。

四、曖昧な結末―両義性の結実―

『人間椅子』という作品の最大の特徴は、次に引用する物語のエピローグ部分にあると考えられる。

突然御手紙を差し上げますぶしつけを、幾重にもお許しくださいます。私は日頃、先生のお作を愛読しているものでございます。別封お送りいたしましたし

たのは、私の拙い創作でございます。御一覧の上、御批評がいただけますれば、この上の幸いはいけません。或る理由のために、原稿のほうは、この手紙を書きます前に投函いたしましたから、すでにごらんずみかと拝察いたします。如何でございますでしょうか。もし拙作がいくらかでも、先生に感銘を与え得たとしますれば、こんな嬉しいことはないのですが、表題は「人間椅子」とつけたい考えでございます。では、失礼を顧みず、お願いまで。

(引用傍点部論者) 33

引用文傍点部は、乱歩文学における探偵小説的側面と文学性の側面が両義的に語られていることが顕著な文章であると言える。この点を踏まえると、次のようなことが言える。『人間椅子』という作品は、主人公である「私」の告白とその内容は全て創作であるという語りで幕を閉じるところに小説としての妙がある。そこで、このエピソードには一体どのような意味があるのかを考えてみたい。

『人間椅子』のエピソードにおける、全ては創作であるという語りを持つ二つの解釈が見えてくる。一つは文章通り、「椅子の中に人間が潜んでいる」という話は創作で

あった」ということ。つまり「私」が椅子の中に潜んでいるということ、現実にはあり得なかつたフィクションであるということを読者へ提示するというものである。問題となるのはもう一つの解釈である。即ち、全てはフィクションであつたと語つたうえで、それまでの告白全てが、実は事実であつたということを読者に暗示しているということである。この解釈の両義性が、『人間椅子』の持つ探偵種説的価値と文学的価値を一層複雑にしているとと言える。そして、この点が『秘密』や『屋根裏の散歩者』との決定的な違いでもある。

もし、後者の解釈で『人間椅子』のエピソードを読み解くならば、『人間椅子』の「私」は未だ佳子の椅子の中に潜んでいることだろう。だが、佳子はそんなことは現実ではないと安心してしまっている。しかし、読者はエピソードの両義的解釈を認識しているため、佳子の椅子の中に人間は存在しないと受け取ることではない。加えて、フィクションであると受け止めた佳子ですら無意識下では、椅子の中に「私」が潜んでいるのではないかという恐怖を捨て去ることは出来ないだろう。『人間椅子』には、『屋根裏の散歩者』において読者へ解決を示した明智のような名探偵は登場しない。従って、『人間椅子』における「私」の犯した罪や、椅子の中に潜む「私」という存在の真偽は立証される余地はないのである。この点が、『人間椅子』のエピソードにおける両義性の文学的

価値と言って差し支えないだろう。

『秘密』のエピローグは主人公である「私」が、他人の秘密などでは満足できなくなり、より血みどろな歓楽へと向かう心情の暗示に留まっていた。『屋根裏の散歩者』の郷田は、『秘密』の「私」と極めて近い人物として造形され、その行動や心理も殆ど一致している。決定的に違う点は、郷田は合理的な理由を持たずに殺人という大罪を犯すということ。そして、その殺人が〈完全犯罪〉と言つて差し支えない程に完成されていたということである。『屋根裏の散歩者』では、その〈完全犯罪〉を探偵である明智小五郎が解決するというエピローグによって補完することで探偵小説としての構成の骨子を成立させていた。

この点が、倒叙探偵小説としてみた『人間椅子』のエピローグ最大の効果であり、明確な解決を読者に提示した『屋根裏の散歩者』との最大の相違点なのである。最も、『人間椅子』の「私」もいずれば郷田のような強烈な犯罪者となる。そのような予感をさせる人物である要素は備えている。この点は留意せねばなるまい。このことから、『人間椅子』の椅子職人を、『秘密』の「私」を原型とした『屋根裏の散歩者』の郷田に対する、もう一つの可能性として位置付けることが出来るであろう。

おわりに

前節にて『屋根裏の散歩者』が文学性の高い『秘密』を探偵小説的に発展させたものであると論じたが、『人間椅子』もまた人間の持つ不可解な欲望の発露を巧みに描いている。また、探偵小説としての要素を備えつつも、『屋根裏の散歩者』で描かれた名探偵による万人に向けた解決以上に、人間や人間の欲求を耽美的・文学的に描写することに比重を置いている。『屋根裏の散歩者』は郷田という異常者の心理を丁寧記述したうえで探偵小説的要素を遺憾なく發揮した完成度が高い探偵小説である。対して『人間椅子』は、探偵小説的な要素を踏まえた上で、「私」の持つ異常心理や欲望を耽美的に描写することに成功している。端的に言えば、『人間椅子』は探偵小説でありながらも、文学的な面での完成度が『屋根裏の散歩者』以上に高いのである。

このように考えると、『人間椅子』という作品は、乱歩文学の中でも極めて重要な位置付けが成されるべき作品であると言える。乱歩の作品は処女作『二銭銅貨』に始まり、『D坂の殺人事件』『心理試験』と、人間心理の不可解な側面や不気味さ、エロティシズムやグロテスクな趣向を含む様々な欲望を間接的に描写してきた。しかし、『屋根裏の散歩者』ではその点の具体的な描写の比重が増加し、『人間椅子』において探偵小説的要素の比重を上回ることになる。このように考えれば、『人間椅子』は、

乱歩文学の流れにおいて一つの転換点となった作品と言える。『人間椅子』にて、人間心理の丁寧な描写による文学的人間探求をベースとしつつ、探偵小説的要素を適切に作品構造として組み込むことで、文学性を損なうことのない探偵小説とも、探偵小説的要素を損なうことのない文学とも呼べる形をつくりあげたのだ。

以降一九二〇年代を通して、乱歩の作品は探偵小説的要素の描写に比重が置かれる作品と、文学的人間探求の描写に比重が置かれる作品の間でより揺れ動くこととなる。即ち、探偵小説的要素に比重が置かれた作品として『パノラマ島奇談』が生まれ、文学的人間探求の描写に比重が置かれた作品として『陰獣』へと繋がっていくと言えるだろう。

第三節 『パノラマ島奇談』

―探偵小説的描写と文学的表現の統合―

はじめに

前節では『人間椅子』を起点とし文学性の追求を行った作品として『陰獣』を精査した。本項では、探偵小説的要素の追求を行った作品として『パノラマ島奇談』を仮定し、どのような点で探偵小説として評価されるに至ったのかを、再び「二面性」の視座を中心に精査・考察していく。

(尚、表題である『パノラマ島奇談』は、初出では『パノラマ島奇譚』とされており、その後の収録形態によって複数の表記が存在する。本論文では、底本とした講談社発行の『江戸川乱歩全集』の表記に従い、以後『パノラマ島奇談』を使用する旨を初めに断っておく。)

一、『パノラマ島奇談』と先行作品

『パノラマ島奇談』は、一九二六年から一九二七年にかけて雑誌『新青年』にて発表された作品である。現実には諦観を抱いた主人公である人見広介が、自分と瓜二つの容姿を持った菰田源三郎の死をきっかけに菰田に成り済まし、自身の夢想する理想郷を築きあげていく過程とその破滅を描いている。

乱歩曰く、『パノラマ島奇談』は、連載当時『新青年』編集長であった横溝正史おだてられて、その気になり書き始めたようである。³⁴この作品について乱歩は次のように述べている。

例によって書き出しは大いに好評であったが、全体としてはさしたることもなく、編集部でも、終りの方は余り喜んでいかなかったように思われる。しかし、時がたつにつれて、段々ほめてくれる人も出来、萩原朔太郎氏のように最上級のほめ方をする人もあり、私自身も、連載もののうちでは最も破綻の

少ない作と感ずるようになった。 35

このように『パノラマ島奇談』は、連載当時あまり評判が良くなく、乱歩自身も当初は自信がなかったようである。しかし、後に萩原朔太郎が高く評価しており、『パノラマ島奇談』を余り良い出来ではないと自ら評していた乱歩に自信を取り戻させる結果となった作品である。

『パノラマ島奇談』は、大きく二部構成と見ることが可能であり、第一部は人見が菰田に成り済ますまでの過程と、菰田家の資産を用いて、離島に日々夢想していた理想郷を建設するまでの様子を描いている。第二部は人見が日々夢想してきた理想郷を、菰田の妻である千代子に紹介する過程及び千代子殺害までの過程、結末として人見の破滅が描かれている。

第一部である人見が菰田に成り済ますまでの過程は、実に探偵小説的要素に満ちており、先行作品のオマージュと考えられる筋書きやトリックも多分に踏襲されている。これまでの乱歩文学は、先行作品に類する筋書きやトリックを用いる場合でも、独自性を出すことに成功していた。『パノラマ島奇談』においても同様で、筋書きやトリックの踏襲は顕著に見られる。一例を挙げれば、田中英道は「(芸術の王国)について―パノラマ島奇談」余聞」(『ユリイカ』五月号 一九八七)にて谷崎の『金色の死』と対比し次のように述べている。

「金色の死」が資産家の息子と文学青年の友人同志であった点を、やはり同級生の、一方を大金持の息子、他方を美の理想郷を夢見る貧しい青年と置き換え、一方が死んだ際他方が墓の死体を掘り返し、生き返ったことにして自分がその人物になりすまし、その資産で夢を実現しようとする筋立てとなっている。 36

田中は『パノラマ島奇談』の人物に関して谷崎の模倣とも取れる設定を簡潔に指摘している。谷崎からの影響は前章及び本章にてたびたび見てきたが、いずれにおいても乱歩独自の变化が持たされていた。そのような傾向を踏まえると、『金色の死』における主人公の「私」が人見に当たり、「私」の友人である岡村が菰田に当たると考えられる。人見は自身の理想とする美の王国を想像することを日々夢想している。しかし、現実には「見るも哀れな、その日のパンにも困っている、一介の貧乏書生」³⁷である。その一介の貧乏書生の現実には、次のように説明されている。

しよせん彼は「夢見る男」でありました。一生涯、そうして夢の中では有頂天の美に酔いながら、現実の世界では、何というみじめな対照でありましょう、汚ない下宿の四畳半にころがって、味気ないその日その日を送って行かねばならないのです。そうした

男は、多くは芸術にはしつて、そこにせめてもの安息所を見いだすものですが、何の因果か彼にはたとえ芸術的傾向があつたとしても、もつとも現実的な、今という彼の夢想のほかには、おそろくどの芸術も、彼の興味をひく力はなく、又その才能にめぐまれてもいなかつたのでした。³⁸

人見という人間の現状はこのように説明されている。これまでの乱歩文学によく見られた、現実に退屈し、無気力な日々を送る青年の姿が『パノラマ島奇談』にも描かれている。また、『人間椅子』の椅子職人がそうであつたように、夢想する程焦がれる欲望がありながら、それを実行するための現実的な手段と環境を持たず、かつその才能にも恵まれていなかったという造形がなされている。このような人見の造形からは、「現実逃避」と「ユートピア願望」を読み取ることが出来る。また、後に菰田と入れ替わるという妄想を実現し、パノラマ島という自身の理想郷を一度は創りあげること成功するといった点を踏まえると、人見も又、「現実逃避」、「妄想の実現」、「歪んだユートピア願望」の三要素を等しく内包した人物造形が成されていると考えて差し支えないであろう。乱歩文学において一つの定形とも言える現実に退屈した・夢見る青年として造形されている人見であるが、やはり相違点も存在する。人見は文学に興味を示しており、

自身の夢見る理想郷を文字で表現しようと試み『RAの話』という小説を作中以前にて発表したと設定されている。その延長で人見は、大学卒業後は翻訳の仕事や創作の原稿料などで日々の生活費を稼ぐ「三文文士」であつた。少なくとも、同じような造形が成された乱歩文学の主人公の中では、自ら生活日を稼ぐ術を持っていたということである。

裏を返せば、そうしなければならぬほど困窮した青年であるということである。それゆえ、現状の打破という可能性の燃やす情熱は常軌を逸していたとしてもおかしくはなく、むしろ説得力を強める。この点が、後の菰田との入れ替わりという常軌を逸した行動にも物語的な説得力を与えるのである。また、人見が生活費を得る手段が文士だつたという点も、注目してみると実に興味深い。大学を卒業後、定職に就くこともなく「一枚五十銭の原稿」³⁹を書いてその日暮らしを送る姿は、作者である乱歩自身を想起させる。そのように考えると、乱歩の自己投影の一端が見て取れると言えるのである。

対して、『金色の死』における「私」は、人見程ではないにしろ、経済的に豊かではなかつた。「私」は自身の考える芸術の追求を文学に見出し、新進作家として認められるようになる。しかし、次第に小説の評判は下火となり、いつしか生活のための小説を書くようになってしまふ。大きな視点で見れば、人見と同じく自身の成功と挫折が描かれていると言えよう。ただし、『金色の死』の「私」

は、あくまで自身の理想とする文学という分野で、至極真つ当な方法で成功し、挫折した人物である。対して、人見は文学青年という下地は踏襲されてはいるものの、文学の分野での成功は描かれていない。人見はあくまで、自身の夢想する理想郷を創ることが第一であり、その成功の過程は犯罪行為によって成り立っていたという点が決定的に異なる。また、「私」の場合は作家として挫折しただけであるが、人見の場合は理想郷を創造するという一種の芸術家としても、また犯罪者としても挫折し、死という人間としての破滅さえも迎えることになる。乱歩はこの人見の結末を指して次のように述べている。

最後に探偵が現われて、コンクリートの中から出ている髪の毛なんか発見しない方が、むろんいいのだが、やっぱり探偵小説的な結末をつけないでは、どうにもさばききれないという弱身を持っていた。『屋根裏の散歩者』の探偵の部分が蛇足であったのと同じわけである。⁴⁰

乱歩はこのように、物語の最後にいきなり探偵が出現し、謎を解決するという部分は蛇足だと考えていたようである。しかし、この点が人見の破滅という結果を導くための要であり、同時に、以前に触れた『アルンハイムの地所』や『金色の死』といった先行作品との決定的な相違点であり、探偵小説としての『パノラマ島奇談』が

評価される所以でもあると考えられるのである。

では、もう一方の菰田と岡村の関係はどうであろうか。菰田は『パノラマ島奇談』の舞台となるM県T市（モチーフは三重県の鳥羽市と言われている）随一の富豪の跡取りであり、経済的には大変に豊かな生活が約束された身分である。『金色の死』の岡村も同様に、莫大な資産を持つ資産家の息子であり、金にあかせて様々な遊びに手を出していた。この二人の場合、菰田は劇中早々に死亡しその後の描写がないため、踏襲されたと考えられるのは背景の設定に限られる。しかし、『金色の死』における岡村の特異な造形は、『パノラマ島奇談』の主人公人見へと受け継がれると考えることが出来る。

『パノラマ島奇談』の人見と菰田は、『金色の死』の「私」と岡村の背景を踏襲していると言える。しかし、ここで一つ留意しておきたいのは、人物背景的には『金色の死』を踏襲しつつも、人物造形的には異なる造形が成されているという点である。田中は置き換えという言葉で簡潔に済ませているが、この置き換えの段階で全く異なる造形が成されているのである。

『パノラマ島奇談』において理想の美を追求するのは主人公の人見である。対して菰田は、特にそのような造形をなされていない。理想を持ち、その理想のために行動を起こすのは人見だけである。菰田は、自らの死を持って人見に行動のきっかけを与える役割しか持たされていないのである。

一方『金色の死』では、主人公の「私」も岡村も、共に芸術の理想を追求する人物として描かれている。「私」は芸術にとって重要なのは思想であるとし、岡村は芸術にとって重要なのは肉体美であると主張する。『金色の死』では、二人の間に主張の違いはあれど、芸術の理想を追求するという姿勢は共通している。『金色の死』では、二人の人間に共通する芸術の追求という姿勢と相違点を出发点とし、岡村の追求した芸術として金色の死が完成し物語は幕を閉じる。

対して『パノラマ島奇談』は、人見が持つ理想郷の追求が物語の出发点であり終着点である。つまり、『パノラマ島奇談』はどこまでも人見という人間の物語である。言うなれば、理想の追求という造形を共通項としたうえで、『金色の死』では物語の主体であった「私」を通して岡村という人間の持つ理想の異常性に主眼を置いていたのに対し、『パノラマ島奇談』では人見という物語の主体として据え、その理想と心理の描写に主眼を置き換えたと言える。この点が、『金色の死』における岡村が人見の造形に影を落としているのであり、その人見の視点から語られた形式という点が、探偵小説としての『パノラマ島奇談』の骨子となっているのである。この点が『パノラマ島奇談』が『金色の死』の踏襲に終止していないこととの証明と言えるだろう。

二、『パノラマ島奇談』における探偵小説的要素

『パノラマ島奇談』における探偵小説的要素は大きく二つ存在する。一つは物語前半で人見が菰田に成り代わる際に使われたトリックである。もう一つは、物語終盤で登場する北見小五郎という探偵の存在である。北見は、人見が菰田に成り変わったこと、人見がその事実を知った千代子を殺害したことを見抜く。この隠された事実の説明が読者に提示されたうえで物語が終わることが探偵小説の形式として『パノラマ島奇談』の構成の要となっている。

まず、人見が菰田に成り代わる手法として用いられたのは、菰田の墓を掘り起こし遺体を処分し、自身が菰田の死装束を纏うことでまるで菰田が息を吹き返したかのように見せるという方法である。この着想は、ポオの『早すぎた埋葬』(The Premature Burial 1844) が原点となっていることはたびたび指摘されており、実に明白である。

『早すぎた埋葬』では、生きながらにして埋葬されてしまう恐怖をテーマにしている。全身硬直症と呼ばれる全身が死んだように硬直してしまい死体と見分けがつかなくなるという奇病を持った語り手が、生きながらして埋葬されるといふ事態を防ぐために手を尽くす様と生きながらにして埋葬されてしまったと錯覚した経験を描き、最終的には死への恐怖や幻想から解放されるという物語

である。『早すぎた埋葬』は所謂恐怖小説であり、探偵小説ではない。それゆえ『早すぎた埋葬』の作中では、生きながらにして埋葬されるという事態をトリックとして用いることはない。注目すべきは、ポオが恐怖という視点から描いた『早すぎた埋葬』の発想を、探偵小説の一トリックに転換した点にある。乱歩はこの点についても、自身の随筆中にて述べている。

あなたは葬儀の最中に、棺桶の中でうめき声を発した死人の話を聞かれたことがありますか。私などは、縁者のものの実話としてそれを聞いたことがあります。あらゆる死の微候を示し、医師も死と断定したものが、今や埋葬せんとする間際に甦ったのです。これは何という戦慄すべき事柄でありましょう。(中略)類推しますと、墓場の中で人知れず蘇生し、そこから抜け出すほどの力もなく、また人知れず死んで行った人の数は、意外に多いのかもしれないのです。⁴¹

乱歩はこの後に続けて、先述したような『早すぎた埋葬』のあらすじについても触れている。注目すべきは、乱歩が縁者から、『早すぎた埋葬』を思わせる話を実話として聞いたと述べている点である。ここにも、単なる先行作品の踏襲の域に留まらない、乱歩という作家の体験が、間接的には言え反映されていると考えて差し支え

ないであろう。そして、そのような体験を作品の構成ではなく、探偵小説の要たるトリックに反映した点が、『パノラマ島奇談』における乱歩という探偵小説作家の手腕であったと言えるであろう。

また、『人間椅子』の項でも触れたように、乱歩は強い変身願望を持っていた。この点が、死をテーマとした『早すぎた埋葬』という文学作品からの着想を、変身の手段という探偵小説的要素へ繋げた一因であったと考えられる。人見という人間の痕跡をこの世から抹消し、まるで双子のような他人である菰田に成り代わるといふ一人二役と言えるトリックは、乱歩が『双生児』で描いた双子の成り代わりや、『屋根裏の散歩者』で描いた女装、『人間椅子』で描いた椅子への同化といった変身願望を最も探偵小説的要素として活かしていると言えるだろう。

もう一つ、注目したい点がある。それは、『パノラマ島奇談』における〈謎〉の解決についてである。『パノラマ島奇談』にて描かれる〈謎〉は大きく二つ存在する。一つは千代子の殺害という事実。もう一つは菰田に成り代わった人見の存在である。このうち、前者の千代子の殺害の露呈については、先の引用にもある「コンクリートの中から出ている髪の毛」という物的証拠を探偵である北見小五郎が発見し発覚する。この点については、北見が人見を問い詰める場面で唐突に描かれることもあり、所謂詰めの手のようなものである。

問題となるのは後者である、菰田に成り代わった人見

という存在がなぜ発覚したのかというものである。なぜ北見は、菰田が偽物でありその正体が人見であると初めから断言できたのであろうか。

北見がパノラマ島にやって来る経緯については、人が変わったように資産を使い島に何かを建造している人見を怪しんだ、菰田の妹からの依頼があったためだと説明されている。しかし、それだけで菰田が人見であることを見抜くことは不可能である。決め手となるのは、人見が作中以前に発表したと設定されている小説『R Aの話』である。『R Aの話』は、「いくつかの場面とこの島の景色とが、どこからどこまで、まったく同じ」⁴²とされる程に、パノラマ島を映す鏡であった。人見の書いた『R Aの話』と、菰田の創りあげたパノラマ島が瓜二つということが果たしてあり得るのだろうか。北見の疑問はその点に集約されていた。そして、「このパノラマ島の創作は、『R Aの話』の作者と寸分違わぬ思想と興味を持った人でなくては出来ないのです」⁴³という北見の推理へと発展する。この北見の推理について、岡村民夫は「パノラマ島奇談」論あるいはRAMPOの話」(『国文学 解釈と鑑賞』 別冊 二〇〇四)にて次のように分析している。

芸術家人見が千代子のうちに虚しく求めた理想的観客ないし批評家であると同時に、人見が擬装的に葬った小説家人見の理想的読者である。皮肉にも、

人見は彼自身の書いた小説とその理想的読者によって、つまるところ彼自身の幽霊によって、自滅するのである。⁴⁴

岡村の指摘によれば、探偵役である北見は、人見に与っての理想的な理解者であり、人見自身の幽霊であるという。確かに、常軌を逸した人見の思想や理想を理解し、菰田＝人見という〈謎〉を見抜いた北見は、人見の分身であるとさえ言えるだろう。この図式は、見方を変えれば乱歩作品にて描かれてきた探偵像にも繋がる。探偵は、犯罪者の異常な心理を読み、理解することが出来るからこそ犯罪者を暴くことが出来た。つまり、人見という犯罪者の異常な理想や心理を読み取り、理解出来た北見だからこそ、『パノラマ島奇談』における探偵になれたのである。換言すれば、探偵の持つ、異常な心理を読み解き理解できるという側面が、描写は少なくとも『パノラマ島奇談』においてもしつかりと描かれているということである。このような点が、単なる〈謎〉の解決以上の、『パノラマ島奇談』における探偵小説的要素なのである。

また、『D坂の殺人事件』では人間の心理面からの推理が最も有効な探偵法であるという明智の論理が語られた。対して『パノラマ島奇談』では、人間の心理面からの推理という探偵法がさらに深度を増し、人間の持つ思想の同一性という観点からの推理が展開されている。この点が、『パノラマ島奇談』において描かれた、乱歩文学とし

ての探偵小説的要素の踏襲と発展と言えるのである。

三、「理想郷」の描写

『パノラマ島奇談』を二部構成として見た場合、二部に当たる部分は人見の創りあげた理想郷である。パノラマ島の丹念な描写が大部分を占める。このパノラマ島の描写に関しては古くから賛否両論で、乱歩の趣味が成せる描写と賞賛する声もあれば、探偵小説の本筋にはあまり関係のない陰惨で退屈な描写と批判する声もある。そういう意味では、次項で取りあげる『陰獣』同様、評価が分かれたとも言えるかもしれない。しかし、このパノラマ島の描写はともかくとしても、探偵小説としては高い評価が成されているという点は注目に値する。では、一体どのような点が『パノラマ島奇談』の評価に繋がっているのだろうか。それはやはり、二部に当たるパノラマ島の描写、言い換えれば人見ひいては乱歩の妄想と歪んだユートピア願望として色濃く描かれた理想郷の耽美的な描写であろう。

『パノラマ島奇談』の人見は、先述したように美の理想郷を夢見る青年である。そして、その人見の理想郷の完成が物語を貫いて一つの目的として設定されている。人見の考える美とは、「神によつて作られたこの大自然を、それには満足しないで、彼自身の個性を以て、自由自在に変改し、美化し、そこに彼独特の芸術的大理想を表現

すること」⁴⁵であった。人見にとつての美の理想郷は、人間や生物を含む、大自然を素材として捉え、それを自らの手で改変することで完成するものである。簡潔に言えば、自然の美を人工の美へと改変することである。

この人見の理想とする芸術的大理想という点に、ポオの『アルンハイムの地所』との関連が浮かび上がってくる。この点について金子努は、「怪奇なる人工風景―乱歩の『パノラマ島奇談』をめぐる」(『国文学 解釈と鑑賞』一九九四 一二号)にて『アルンハイムの地所』における主人公エリスンが「神でもなく、神の所産でもなく、神人の間に介在する天人の細工という意味を持った自然である」という説明を引用したうえで、ポオの意図が「自身神となつてこの自然を造りかえる」という「芸術的大理想」を夢見る人見に乗り移っていると論じている。⁴⁶この指摘は極めて明快であり、『パノラマ島奇談』が『アルンハイムの地所』の影響を受けているとする根拠の一つとして申し分ない。金子はさらに、ポオと乱歩に共通する夢想として、「自然を造り変え、途方もなく大きな芸術を創作すること」については全く一致していること。そのうえで、ポオがあくまで自然の世界であったことと指摘する。

この相違点の原因と考えられるのは、乱歩のレンズや鏡といった一種の科学性なるものへの興味があつたと考えられる。乱歩のレンズや鏡といったものへの興味が、

乱歩本人が多く語るところである。「レンズ嗜好症」(一九三六)では、レンズに関する体験を次のように語っている。

直径三寸ほどもある厚ぼったいレンズが、ちょうどその時、私の二階の部屋に持って来てあったので、私は何気なくそれを取って、節穴から光の棒に当てて見た。(略)ふと気がつくと、天井板に何か薄ぼんやりした、べら棒に巨大なものが、モヤモヤと動いていた。お化けみたいなものであった。私は幻覚だと思った。神経が狂い出したのではないかとギョッとしないではいられなかった。しかし、よく調べてみると何でもないことなのだ。畳の一点が節穴の光線に丸く光っている、その光の真上にレンズが偶然水平になったために、畳の目が数百倍に拡大されて天井に映ったのだ。(略)レンズの魔術というものが、他人に想像できないほど、私には怖く感じられるのだ。そして、怖いからこそ人一倍それに驚き、興味を持つわけである。⁴⁷

このように、レンズが描き出す異様な光景に対する恐怖と、そのような光景を生み出すレンズというものへの興味が綴られている。そして、このような乱歩の興味と経験が、『パノラマ島奇談』の理想郷にも取り入れられているのである。最も顕著に表れている場面は、人見と千

代子がパノラマ島へ続く海底トンネルを歩く場面である。ここには、海底という大自然、ガラス板のトンネルという人工物、自然を自由自在に変改・美化する装置としてのレンズという三つの要素が凝縮されている。

彼の指した箇所を見ますと、そこには、ガラス板の下部が径三寸ばかりというもの、妙な風にくれ上った丁度別のガラスをはめ込んだ様な形なので、勧められるままに千代子は背をかがめて、恐ろしくそこへ目を当てました。(中略)余りの不思議さにやや暫く覗いていますと、大囊の後方の水が異様に騒ぐかと思う間に、囊の間をかき分ける様にして、絵に見る太古の飛竜など云う生物に似た、恐しく、巨大な獣がソリソリと這い出して来るのです。(中略)すると、正面を向いた顔の大きさが、飛行船の気囊の数倍もある怪物は、その顔全体が横に真二つに裂けた程の偉大な口をパクパクさせながら、飛竜そのままに、背中にうず高くもり上った数々の突起物をユラユラ動かし、節くれ立った短い足で、ジリジリとこちらへ近づいて来るのです。そして、それが彼女の目の前に接近した時の恐しさ、正面から見れば、殆ど顔ばかりの獣です。短い足の上にくぐ口が開き、象の様な細い目が直ちに背中突起物に接しています。皮膚は、非常にでこぼこの多い、ざらざらしたもので、その上に醜い斑点が黒く浮き

出している、それが恐らく小山の様な大きさで、ま
ざまざと彼女の目に映ったのです。⁴⁸

このように、レンズを通して見る光景が丹念に描写さ
れている。ここで描かれた飛竜のような怪物は鮫鱈であ
る。遠くに見える鮫鱈の姿が、レンズを通して見ること
でまるで異形の生物に見えてしまうという様子と、その
光景に恐怖を覚える千代子を描いている。この千代子の
心情は、乱歩がレンズに抱いた恐怖の投影であると読み
取れる。乱歩はレンズによって感じた恐怖が、他人には
想像できない恐怖であると述べていた。この鮫鱈の光景
の丹念な描写には、そういった乱歩の恐怖を他人である
読者へまざまざと提示していると読み取ることが出来る。

また、レンズが生み出した光景について人見は、「それ
は度の強い虫眼がねなんだ。今お前が見たものはね（中
略）あんなちっぽけな魚でしかありゃしない」⁴⁹と述べ
ている。この描写もまた、乱歩のレンズに対する感覚の
投影と考えられる。乱歩が、よく調べてみると何でもな
いと語ったように、レンズを通して見た異常な光景とい
うものも、元を辿ればいたって普通の光景である。しか
し、普通の光景が一転して、恐怖を覚えるような異常な
光景へと変貌する。この海底トンネルの描写だけを取っ
ても、レンズの持つ〈魔術〉に対する乱歩の興味が如実
に反映されていると言って差し支えないだろう。

また、海底とそこに生息する魚という〈神〉によって作

られた大自然に満足せず、ガラス張りのトンネルとい
う人工物を構築し、レンズという〈個性〉的な人工物に
よって〈自由自在に変改〉する様は、人見の芸術的大理
想が自然ではなく人工物によって構成されていることを
端的に表現している。このような点からみても、金子の
乱歩は人工の世界にこだわったという指摘は確かであり、
その人工の世界には、乱歩の興味や趣味が存分に反映さ
れていたと言えるのである。

おわりに

『パノラマ島奇談』に関して、乱歩は次のような言葉
を残している。

ちよつと意気こんで書いたのだが、好評ではなか
った。余りに独りよがりな夢にすぎたからであろう。
しかし、この作はほとんど筋という筋もなく、気儘
なことを書きならべたので、他の長編のように気苦
労はしなかった。むしろ楽しんで書いたといっても
よかった。⁵⁰

乱歩の言葉通り、『パノラマ島奇談』にて描かれた理想
郷は、書きたいことを気ままに書き並べた、独りよがり
な夢の光景であったのだろう。しかし、そのような構成
の中にも先行作品からの影響が読み取れ、探偵小説的要

素も描かれていることは留意しなくてはならない。この点が、『パノラマ島奇談』を探偵小説として評価する際に見落としてはいけない価値と言えるのではないだろうか。

第四節 『陰獣』—文学としての完成と作者の死—

はじめに

二節では、乱歩文学における文学的人間探求の描写について考察した。そのうえで、『人間椅子』を起点とし、探偵小説的構成を取りつつより文学的な人間描写にアクセントを置いた作品として『陰獣』を捉えた。本項ではこの点を考察していく。

『陰獣』は、乱歩文学の中でもとりわけ評価が分かれた作品である。『新青年』一九二八年八月増刊号にて発表されると同時に反響を呼び、完結編が掲載された一九二八年十月増刊号は『新青年』初の再販に至っている。そのような反響の中で、探偵小説としては失敗作であるという旨の批判が寄せられたことは留意すべき点である。一例として、平林初之輔の批判を次に引用する。

複雑な骨組みをこしらえて読者がまだ考えをまとめないうちに、作者がその骨組を根底からくつがえして、がらりと一変してしまうのである。そして最後が、無解決である。(中略)二度も三度もどんでん

返しを食ったあとの無解決は猶更癪にさわるものである。⁵¹

平林はこのように述べている。このような批判が寄せられた理由は、『無解決』と表現された、『陰獣』のエピソードに当たる十二章に集約されていると言えよう。

静子が悲惨な死をとげてから、もう半年になる。だが、平田一郎はいつまでたつても現れなかった。そして私の取りかえしのつかぬ、恐ろしい疑惑は、日と共に、深まって行くばかりであった。⁵²

このように、主人公である寒川の抱いたある疑惑に対し、明確な解決を示さぬまま幕を閉じるのである。端的に言えば、作中にて生じた謎を、謎のままにしていると言える。これは『人間椅子』のエピソードと同様、読者に対し両義的な解釈を提示する効果を持っていると言える。

『陰獣』をめぐる先行研究の多くは、柿原和宏が「あまりにも後味の悪いこの結末の意味づけに割かれてきた」といつていいだろう⁵³と指摘するように、「探偵小説としての『陰獣』の結末」に対する論考が殆どであった。しかし、乱歩文学に見られる結末の曖昧さという点は、処女作『二銭銅貨』から既に片鱗が見られた。先に論じ

た『人間椅子』もまた、探偵小説的要素を的確に取り入れ、結末の曖昧さによって文学的価値を高めた両義性を持った文学作品であった。このようなことから、『陰獣』における結末の曖昧さ自体を、探偵小説として失敗作であるという評価の根拠とする従来の見方には疑問が残る。また、海外探偵小説の翻訳で知られる井上良夫（一九〇八―一九四五）は「江戸川乱歩氏の『陰獣』は、何と云っても日本の探偵小説界が生んだ数少ない傑作の一つ」⁵⁴と評価している。このように、当時の有識者の中にも『陰獣』を高く評価した人物がいることも事実である。

以上のことを踏まえれば、『陰獣』は探偵小説としても決して失敗作などではないと考えることは果たして不可能であろうか。『陰獣』という作品は、解決可能な謎（とりわけ探偵小説にて追求された謎）と、解決不可能な謎（文学全般にて追求される謎）という、《謎》の両義性を描いた文学作品であるとは言えないだろうか。このような視座から、前章までの精査点を含めて『陰獣』を考察していく。

一、主人公寒川からみる『陰獣』における両義性

寒川はこれまでに論じてきた主人公と違い、探偵小説家という職業に就いている。また、「人の少ない探偵小説界では、相当名前を知られるようにもなった」⁵⁵とある

ように、一定の社会的地位を確立していることが伺える。この点から、寒川という主人公がこれまでの乱歩文学の主人公とは異なる意図で造形されたと考えることができる。寒川は探偵小説家として、また人としてどのような人物であるのかを自ら次のように評している。

私は犯罪を取扱う商売にもかかわらず、ただ探偵の科学的な推理が面白いので、いささかも悪人ではない。いやおそらく私ほど道徳的な人間は少ないといつてもいいだろう。⁵⁶

このように、寒川は探偵の論理的・科学的な推理のみ興味を持ち探偵小説を書いている人物である。一方で、『二銭銅貨』から『人間椅子』までの乱歩文学の主人公は皆、犯罪や犯罪めいたこと、犯罪心理に対しても興味を抱いていた。そのような興味に付随する形で、探偵の推理や手法にも興味を抱いていたと言えるだろう。この点について、『陰獣』冒頭では次のように記されている。

探偵小説家というものには二種類あって、一方は犯罪者型とでもいうか、犯罪ばかりに興味を持ち、たとえ推理的な探偵小説を書くにしても、犯人の残酷な心理を思うさま描かないでは満足しない様な作家であるし、もう一方の方は探偵型とでもいうか、ごく健全で、理知的な探偵の経路にのみ興味を

持ち、犯罪者の心理などにはいつこう頓着しないような作家であると。⁵⁷

一見すると、寒川はこれまでの乱歩文学の主人公が持っていた先述した二つの側面の片方を意図的に排除した造形が成されていると考えることができる。しかし、ここで留意せねばならないのは、『陰獣』は寒川の記述による回想形式を取っており、先述の自己認識もその時点で書かれたものであるという点である。この点に関して、毛利恵は「神の悪戯―『陰獣』論」(『成城文芸(一七二)』二〇〇〇)にて次のように分析している。

事件前の〈私〉の自己規定は〈探偵型〉の探偵作家だったが、事件が進むにつれて〈犯罪者型〉に変容してゆく。そして事件が終わり、手記を書く段階で〈私〉は再び〈探偵型〉という自己規定を行うが、しかしそれは説得力を持たない。さらに結末部を書いている時点では、その自己規定が揺らいでしまう。〈私〉の自己規定は揺らぎ続け、読者は語り手としての〈私〉に不信感を募らせるのである。⁵⁸

毛利のこの指摘は、寒川という人物の両義性を簡潔に示している。事件の前では自らを道徳的な〈探偵型〉の人間と規定しているが、物語が進み静子との関係が深まっていく中で自分も「変質者の一人ではなかったのだ

らうか」⁵⁹という揺らぎが生まれてくる。果ては「探偵作家なんて、みんな、僕にしろ、春泥にしろ(中略)怪物なんだ」⁶⁰と断じ、「僕は同じ猟奇の徒なんだから」⁶¹と自身も又〈犯罪者型〉の人間であると、寒川の自己認識は反転する。それでいて事件後に書かれたという形式の手記では、自身は〈探偵型〉であると自己認識は再度反転している。この点が、寒川という人物を通して描かれた、人間の自己認識における両義性を暗に語っていると捉えられる。明智に代表される乱歩文学における探偵役は、寒川と同様に〈探偵／犯罪者〉の間に立つ、両義的な人間であると言えるが、寒川との決定的な違いとして、その両義的な立場からどちらに傾くこともない自己認識を持つているということが挙げられる。つまり、〈犯罪者型〉であることを否定した時点で、寒川は決して探偵に成れないことが宿命付けられていたのである。

さらに寒川は、結末部において事件の真相は未だ謎であり疑惑は日々深まってゆくばかりであるとして謎の解決を拒絶している。これは〈探偵型〉の人間ならば決して行い得ない行為であり、探偵小説における探偵役としての役割すら放棄している。同時に、探偵の推理が真相を解明できないということを描いている。明確な探偵役が設定されていなかった『人間椅子』は例外としても、このような造形・描写の成された探偵役は『陰獣』以前の乱歩文学の中には存在しなかった。この点について横井司は「厳密な推理がつねに真相に到達するわけではな

いことを示している」⁶²と指摘している。この指摘を踏まえたうえで、『陰獣』で描かれた寒川という探偵役の造形を考えれば、これはそのまま探偵小説的要素の面における両義性と言える。簡潔に言えば、『陰獣』における寒川は、自己認識という人間の両義性と、探偵小説的要素としての推理の両義性を担わされた人物であるということとである。

また、寒川が探偵であることを放棄したと考えた場合、『陰獣』という作品には探偵役が不在となる。言うなれば、探偵なき探偵小説となってしまう。こうなってしまうと、本来作中で語られるはずの〈謎の解決〉が描かれることはない。この問題について、内田隆三は『探偵小説の社会学』にて、『屋根裏の散歩者』を例に次のように語る。

『屋根裏の散歩者』では郷田三郎の変身とともにその犯罪を摘発する別の探偵、つまり明智小五郎が活躍する。そのことによって郷田は主人公の位置をなれば明智に譲りわたす。郷田の変身による探偵の不在は明智による探偵行為の代理によって埋められ、物語のディスクールは探偵小説の形式を取り戻すのである。⁶³

内田は、探偵の不在を別の探偵が補うことで、探偵小説の形式を保つことが可能であると指摘する。確かに、

探偵小説という形式を重視するのであれば、内田の指摘する、探偵の代理が必要不可欠である。しかし、実際にはそのような代理が登場しない作品も存在する。そのような作品として『蟲』(一九二九)を挙げ、次のように続けている。

だが、『虫』の場合には、この変身の帰結として犯人の無残な自滅のかたちが描かれるだけである。榎木愛造の変身を代理する別の探偵は登場しない。探偵が犯人になる以上、物語の解決は無限に延期されるか、あるいは探偵＝犯人の自滅を「語り手」の媒介によって描くしかない。(略)探偵の犯人への移行とその自滅は探偵小説という形式の臨界点をあらわにしている。ここで重要なのは、明かすべき秘密を探偵小説という形式そのものに置いているような探偵小説——いわばメタ探偵小説が語られていることである。⁶⁴

内田はこのように指摘している。この指摘に沿って、『陰獣』を考えてみたい。

『陰獣』において、寒川という探偵は謎の解決を拒絶する。これは、探偵の消失と言って問題ないであろう。探偵が消失しても、『屋根裏の散歩者』のように探偵の代理は登場しない。寒川という人物は物語の最後まで登場するが、『蟲』の主人公のように、その身の破滅が描かれ

ることもない。『陰獣』で最後に描かれるのは、物語を回想している寒川ただ一人である。しかし、この寒川の回想で、一応の〈謎の解決〉は示されているという点が、探偵小説における探偵の消失とは異なる。内田の指摘によれば、探偵の消失によって解決が無限に延期されるのは、〈謎の解決〉が行われる前に探偵が消失する場合である。対して『陰獣』では、物語の中で〈謎の解決〉は行われており、問題となるのは、その真偽である。そして、『人間椅子』同様に、この真偽は立証される余地はない。なぜなら、この真偽の問題が浮かび上がる時、既に探偵は消失し、残ったのは単なる語り部としての寒川ではないからである。つまり、『陰獣』で行われた〈謎の解決〉は真でもあり、偽でもあるという両義性を持っているのである。

この点が、『人間椅子』のエピローグと同様の意義を持っていると言えよう。そして、先に触れた内田の指摘を踏まえるならば、〈謎の解決〉という探偵小説の形式に、解決の真偽という明かすべき秘密が置かれた『陰獣』はメタ探偵小説であると言える。むしろ、『陰獣』は単なるメタ探偵小説ではなく、純粹な〈文学〉作品として評価されるべきであるのではないだろうか。

二、『陰獣』における文学的描写

『陰獣』における大きな特徴として、寒川と静子の二

人が事件を通して親密な関係となり、果てには愛欲に溺れる歪んだ男女関係を持つに至るという構成が挙げられる。主人公である寒川は、物語冒頭で静子に出会うことになるが、その時の様子は次のように描写されている。

私は、あさましいことだけれど、仏像を見ているような顔をして、時々チラチラと女の方へ眼をやらないではいらなかった。それほどその女は私の心を惹いたので。彼女は青白い顔をしていたが、あんなにも好ましい青白さを私は嘗つて見たことがなかった。この世に若し人魚というものがあるならば、きっとあの女の様な優艶な肌を持っているにちがいない。どちらかと云えば昔風の瓜実顔で、眉も鼻も口も首筋も肩も、ことごとくの線が、優に弱弱しく、なよなよとしていて、よく昔の小説家が形容したような、さわれば消えて行くかと思われる風情であった。⁶⁵

このように、静子の初対面の印象が語られている。この一連の描写からは、好ましい青白さといった精細さや、優艶な肌といった妖艶さを読み取ることができる。女を強く意識させるような描写と言える。このような静子の表現は、探偵小説において、探偵が人を見る場合の描写とは明らかに異なっている。端的に言えば、ここで最も

強調されているのは、静子という女の存在である。ただ純粹に、異性である静子が持つ魅力を、印象として描写することに徹底している。つまり、そのような見方で静子を見ている寒川は、始めから探偵ではなかったとも言える。探偵と被害者という関係が構築される以前に、男と女という関係が暗示されていたと言えるのである。

また、寒川は自身を道徳的な人間と称していた。前項でも触れたように、この自己規定は揺らいでいくことになる。その萌芽が、既に冒頭にて描かれていることは見落としてはならない。

だが、もし私が彼女の項にある妙なものを発見しなかったならば、彼女はただ上品で優しく弱々しくて、さわれば消えてしまふような美しい人という以上に、あんなにも強く私の心を惹かなかつたであらう。⁶⁶

寒川は、静子の項にあるものを発見する。それが契機となり、ますます心惹かれたことを強調している。では、寒川が見つけたものとは何だったのだろうか。

私はチラと見てしまった。彼女の項には、おそろく背中の方まで深く、赤痣の様なミミズ脹れができていたのだ。(略)青白い滑らかな皮膚の上に、恰好

のいいなよなよとした項の上に、赤黒い毛糸を這わせたように見えるそのミミズ脹れが、その残酷味が、不思議にもエロティックな感じを与えた。それを見ると、今まで夢のように思われた彼女の美しさが、俄かに生々しい現実味を伴なって、私に迫ってくるのであった。⁶⁷

寒川が発見したのは「ミミズ脹れ」であった。この蚯蚓腫れの描写の時点で、寒川の不道徳性の萌芽を読み取ることが出来る。

このような過程を経て知り合った寒川と静子は、静子に纏わる過去の遺恨から親交を重ねる。その過程で、静子の夫である小山田六郎が変死を遂げるという事件が起きる。ここまでは、一般的な探偵小説の構成から見ても大きな問題はないと言える。強いて言うなれば、寒川と静子が出会った時には既に小山田の変死事件が起きており、その原因として静子の過去の遺恨を順々に描くという形が一般的ではあるが、敢えて問題にするほどの重要性は存在しない。

では『陰獣』における問題点は何処にあるのか。それは事件を推理する過程、及び解決後の寒川と静子の心理描写と関係性の変化に集約される。先述したように、寒川は静子に纏わる遺恨を知り、恐怖に悩まされる静子を救いたいという思いから捜査に乗り出す。しかし、その過程で寒川は静子の一人の女性としての魅力に惹きつけ

られていく。この時点で、謎の論理的な解明や、犯人の心理を知るといったこれまでの乱歩文学、ひいては探偵小説において描かれてきた探偵の知的欲求を満たすという行為からの逸脱が見られる。強いて言うなれば、ドイツのワトスンのように、被害者への同情や好意から力になりたいという心理欲求の描写が強まっている。それまでの探偵が非常に理性的な思考（どこか機械的とも言える）で事件に向き合っていたのとは対極とも言えるべき心理状態に陥っているのである。

困っている人間を助けたい、好意を持つ人物の力になりたいという心理は、極めて人間的であり情緒的である。無論そのような心理があってはならないというわけではないし、むしろ人間を描くという行為の最も普遍的な一つの形であるとも言えるだろう。しかし、こと探偵小説において、このような心理を探偵が持つことは危険性を孕んでいると言わざるを得ない。なぜなら、謎の解決が目的であることと、被害者を救うということは必ずしも一致しないからである。

謎の解決が至上の目的であれば、眼前でどれほど被害者が不安に苛まれようともあくまで謎の解決という目的のために判断を誤ることはないだろう。対して、被害者を救いたいという目的に心理が傾けば、目の前の被害者に注意が注がれてしまい、理性的な判断が出来なくなる可能性がある。『陰獣』においても同様で、寒川は静子を安心させることが目的となり、結果として春泥（＝平田）

という人間の知性を読み切ることが出来なくなってしまう。それゆえに小山田六郎の死を防ぐことが出来なかった。この時点で、寒川は既に探偵ではなくなっている。描かれているのは寒川という一人の男である。

また、事件が一応の解決を見た後の寒川と静子の描写も『陰獣』の持つ文学的価値に貢献している。通常の探偵小説であれば、事件の解決を持って物語は幕を閉じ、被害者や関係者のその後の描写については極めて簡潔に述べられるに留まっている。しかし、『陰獣』においては寒川と静子が探偵と被害者という枠を超え、男と女として屈折した情事に溺れるようになる過程が色濃く描写される。寒川は静子の身体に激しい肉欲を覚え、静子の被虐色情者としての欲求に応えるようになる。そのような自分に対し、どこか恐怖を抱きながらも、より深く静子との情事に身を預けるようになっていく。このような男女の屈折した欲望の描写に焦点が当てられているという点が、『陰獣』に描かれた文学的要素の一面であると言える。

また、冒頭にて「私ほど道徳的に敏感な人間は少ないといってもいいだろう」とまで明言していた寒川が、非道徳的な情事に溺れる様は、自分でさえ自分という人間の内面を完全に理解出来ているわけではないということの間接的に描写していると言ってしまうのではない。この点もまた、理性では解明出来ない謎としての人間の内面を描いていると言え、同時に『陰獣』の持つ文学的価値の

一端を簡潔に表していると言えるのである。

三、『陰獣』における視点の問題

— 叙述トリックの可能性 —

『陰獣』の構成を改めて精査してみると、一つの仮説を立てることができる。『陰獣』は、次に列挙する構成要素を内包している。

- ・主人公である寒川の一人称視点で描かれる。
- ・寒川は、一般的な探偵小説の探偵同様に、事件の推理を行う。
- ・事件について一応の解決を提示するが、その解決は誤りであった。
- ・その結果、事件の関係者は寒川を除いて皆死んでしまう。
- ・結末部において事件について知る者は、語り部でもある寒川のみである。

『陰獣』は、寒川の視点による回想記述の体裁を取っているため、本文中にて描かれるあらゆる事象は全て寒川というフィルターを通して記述されると言える。この点に注目すると、新たな問題点が浮かび上がってくる。端的に言えば、客観性の欠如という点である。換言すれば、『陰獣』という作品自体が、寒川にとって都合の

良い事実の描写によってのみ構成されているのではないかということである。

これまでの乱歩文学では、主人公（とりわけ犯人）の視点から描かれた倒叙形式が主であったが、それらは探偵の登場と事件の解決によって客観性が保たれている。対して『陰獣』では視点役の寒川が探偵役も兼ねているため、事件の解決という客観性が保たれない限り、それまでに描写された心理描写や推理の過程は寒川の主観のみの記述になってしまうのである。『陰獣』以前の作品では、この視点と主観性・客観性の問題はクリアされている。ここで、本論文で扱ってきた各作品を人称別に俯瞰してみることにする。

『二銭銅貨』	一人称
『D坂の殺人事件』	一人称
『心理試験』	三人称
『屋根裏の散歩者』	三人称
『人間椅子』	一人称（手紙部分）
	三人称（地の文）
『パノラマ島奇談』	三人称
『陰獣』	一人称

俯瞰してみると、一人称形式で描かれた『二銭銅貨』及び『D坂の殺人事件』は、視点役の「私」が犯人であるという秘密の暴露や、明智による推理と犯人の自首と

いう形で、主観的と捉えかねられない描写であっても、結果的に客観性を保持している。三人称形式で描かれた『心理試験』、『屋根裏の散歩者』、『パノラマ島奇談』は、作品外の人物からの視点による描写形式を取っており、加えて三作品共に、物語の最後に謎の明確な解決が読者に提示されている。このことから、客観性は保持されていると言って良いだろう。『人間椅子』は少々特殊な形式で、手紙による告白文は一人称、地の文は三人称となっている。しかし、手紙の告白文が主観に依った一人称形式であっても、地の文の三人称形式によって佳子のもとに手紙が届いたという事実は揺るがないため、最低限の客観性は保たれていると言って良いだろう。

しかし、『陰獣』は寒川による一人称形式で描かれていながら、寒川の推理を客観的に肯定する謎の解決が提示されていない。従って、『陰獣』に限って見れば、作品構成自体を客観的事実と取るか、寒川の妄想或いは寒川に都合の良い歪曲された事実と取るかによって、作品自体の持つ意味が一転してしまうのである。即ち、後者であれば全ては寒川が仕組み、その事実を意図的に隠している」と読むことが可能なのである。

この手法と似た手法としては、「語り部Ⅱ犯人」というトリックとして国内外に先行作品が存在する。代表的なものでは、一九二一年に発表された谷崎の『私』や一九二六年に発表され論争にまで発展したアガサ・クリステイ (Agatha Mary Clarissa Christie 1890~1976) の『ア

クロイド殺し』(The Murder of Roger Ackroyd) が挙げられる。これらの作品では、語り部が自らに都合の良いように事実を歪めて記述するのである。この手法は「叙述トリック」と呼ばれ、『アクロイド殺し』はそのトリックの大胆さから、当時の英国探偵小説界に「フェア・アンフェア論争」を巻き起こしたとされている。なお、『アクロイド殺し』においては、探偵としてエルキュール・ポワロが登場し読者に解決を示していることは断っておく。

乱歩がこれら先行作品の影響を受けていること自体は想像するに難しくはない。⁶⁸しかし、『陰獣』の場合は「語り部Ⅱ犯人」ではなく「語り部Ⅱ探偵」であるという点に問題がある。さらに言えば、静子を自殺に追いやってしまったことを含めれば「語り部Ⅱ探偵Ⅱ犯人」という構図さえ浮かんでくる。この点から、『陰獣』は可能性として叙述トリックの側面を持っており、且つそのように読む場合には、『アクロイド殺し』における叙述トリックをさらに複雑にすることで文学的な効果を増していると考えられる。

一人称による回想形式で描かれ、作中で謎の解決が二転三転し、最後に解決されない謎が残るという作品の構成は、正しく処女作『二銭銅貨』の構成と一致する。一九二〇年代の乱歩文学を、『二銭銅貨』に始まり『陰獣』で一つの区切りが付くと考える時、この一致が指し示すことは何であろうか。それは即ち、探偵小説として『二

『銭銅貨』から出発した乱歩文学が、一九二〇年代を通して文学性の深度を増していき、探偵小説的要素と文学性による表裏一体の文学として、『陰獣』にて結実したということである。

おわりに — 『陰獣』にて結実した乱歩 —

前節の視点一覧から、探偵小説の主旨となる「謎の論理的な解決」を描くことに主眼を置いた作品は一人称で描かれた作品であることが分かる。対して、人間の異常心理や欲望の描写に焦点を当てた倒叙形式と呼べる作品は、三人称で描かれている。この点にも、乱歩文学の持つ「両義性」が表れていると言えよう。

『二銭銅貨』及び『D坂の殺人事件』では、「私」として描かれた主人公の心理や思考が描写される。人間の持つ理性や知力を存分に発揮し、謎を論理的に解明しようとする人間、もしくはそのような人間を見届ける一般人という見方が当てはまるだろう。言うなれば、人間の持つ「明暗」二つの側面のうちの明を描いている。対して『心理試験』や『屋根裏の散歩者』では、犯罪者の異常な思考や心理が丁寧に描写されている。「明暗」で言えば人間の暗を描いている。しかし、それはあくまで三人称での記述であり、原則として登場人物の主観的描写が入り込む余地はない。犯罪者の内面を丁寧に描けるという特徴を持ちながら、敢えて三人称を用いていた。この観

点から言えば、『陰獣』は一人称形式で人間の明暗の移り変わりを描いたと言える。乱歩は『陰獣』より以前では、三人称を用いることで人間の暗を描く際に距離を取ることでできていた。しかし、『陰獣』では一人称視点から探偵と異常者の両面を、寒川という一人の人物に託している。一年半の断筆を経て描かれた『陰獣』が、このような変化を遂げたということを見ても、乱歩の一九二〇年代の到達点として位置付けることは妥当だと考えられる。そのような『陰獣』にて最も特筆すべきは、『屋根裏の散歩者』にてその萌芽が見られた、乱歩の自身の内面への意識が顕著に表れているということである。『陰獣』の着想について、乱歩は「楽屋囃」にて次のように述べている。

この小説の思いつきは、何でも江戸川乱歩にひどい罪を犯させて、因果応報で殺してしまう。つまり自己虐殺というようなことだったらしい。私という男が実は架空の人物であって、しかも正体はヒステリー女で、それが探偵小説では満足出来なくなつて、本当の殺人をやする。そして、自分も死んでしまう。という、誠にたわいもないお伽噺である。⁶⁹

この乱歩の記述からは、これまでの作品には見られなかった特徴を読み取ることができる。これまでの乱歩作品は、乱歩の興味や経験が着想の契機になっていた。対

して『陰獣』は、着想の段階で江戸川乱歩という作家が意識されている。つまりは乱歩が自分自身に目を向けていたと言える。そのように考えれば、『陰獣』における寒川と春泥は共に、乱歩という人間がもっていた明暗二つの資質を極端に顕在化した人物として造形されていたといっても過言ではないだろう。

言うなれば、『二銭銅貨』から『心理試験』を描いていた頃の乱歩は論理や知性といった探偵小説的要素に強い興味を持ち、そのような視点と自身の経験をすり合わせることで作品を描いていた寒川であった。しかし、『屋根裏の散歩者』を経て自身の内面に目を向け、自身の暗い欲求と経験をすり合わせるようになった。その傾向は、椅子の中に人間が入っていたら恐ろしいだろうなという着想を一人称視点から描いた『人間椅子』にてより表面化し、『パノラマ島奇談』においても理想郷の建造という行為の精細な描写に表れていたといえよう。このような傾向は、正しく『陰獣』で言及された春泥（＝寒川の裏返し）の資質そのものである。

つまり乱歩は、『陰獣』における寒川と春泥という人物に、自身の一九二〇年代の変化をそのまま託したと言えるのである。しかし、それは単なる自身の投影の域に留まらない。なぜなら、乱歩の明の側面の分身とも言える寒川は、対極とも言える春泥の思考を読み解くことが可能であると描写されていた。道徳的であるとされながら、未亡人となつたばかりの静子と関係を持ち、次第に異常

性癖へのめり込んでいった。つまりは、いくら自身が論理や知性のみに興味を持ち道徳的であると認識していても、あるきっかけがあれば容易に異常なものへの興味が芽生え、不道徳的な人間へと変貌してしまうということを描いており、その事実までを含めて乱歩の自己投影だったのである。即ち、人間の持つ明暗の資質を物語中で極端に反転させることで、人間の、ひいては乱歩自身を持つ両義性を端的に表現しているのである。

乱歩が寒川に投影した両義性からは、人間の自己認識の不確定さが顕著に読み取れる。つまり、いくら自分で自分のことを解っているつもりでも、それは不確かなものであり、容易に変化する謎そのものであると言つて過言ではないだろう。池田浩士は、『大衆小説の世界と反世界』(一九八三)において次のように述べている。

もつとも近いものの中に遠い謎をさぐらねばならない人間の物語は、謎解きの過程そのものに主眼をおく(推理小説)ではなく、その過程を迷いつつたどる主人公にそくして(探偵小説)と呼ばれるにふさわしいのである。 70

池田の弁を借りるならば、(自分の内面)というものは最も近くに存在し限りなく遠くに答えがある謎だと言える。このことから言えば、探偵小説『陰獣』は結末の曖

味さや無解決といった問題によって失敗作と評価されるものではない。事実、『陰獣』には一九二〇年代の乱歩が散りばめられていた。作中では「屋根裏の遊戯」「一枚の切手」「B坂の殺人」といった、一九二〇年代に書かれた乱歩作品が姿を変え、物語をかたちづくる探偵小説的要素として登場している。作中を通して揺らぐ寒川の自己認識は、一九二〇年代を通して乱歩が経験し、実践した両義性の揺らぎの投影である。そして問題とされる曖昧な結末は、一九二〇年代を経てより一層明確化した、乱歩の中に混在した探偵小説的要素と文学性の追求という表裏一体の混沌とした夢だったので。

そのような意味で、『陰獣』は乱歩の一九二〇年代の全てが詰め込まれた総決算的作品であり、最も近い自分自身の中にある両義性という謎を探る乱歩の物語を、人間の明暗の境を迷いつつ辿る主人公寒川の姿を借りて描いた探偵小説であり、文学作品であるといえるのだ。

第二章 《註一覽》

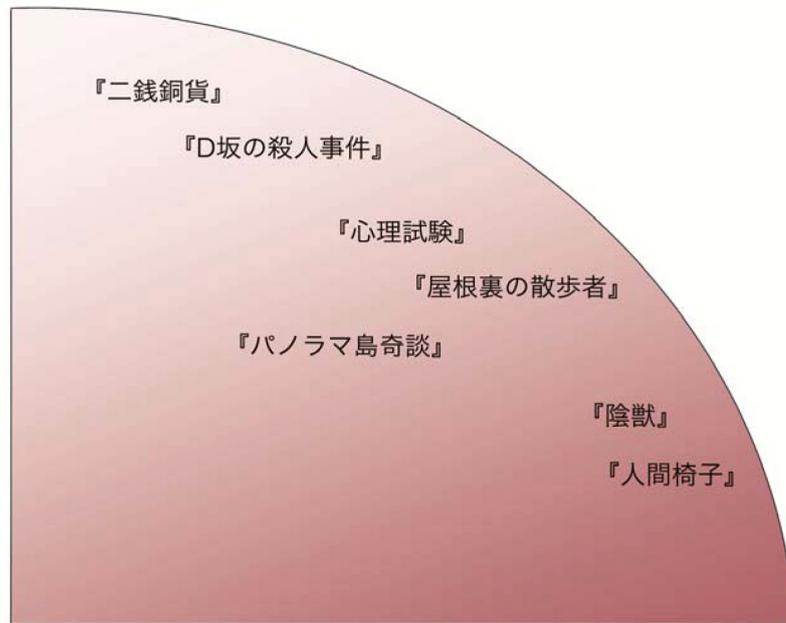
- 1 山下誠は「庭園と死―『アルンハイムの地所』、『黄金の死』、『パノラマ島綺譚』をつなぐもの」(『異文化 論文編』(六) 二〇〇五年 法政大学) 一二三頁において、影響というよりも、模倣・借用という言葉がふさわしいほどであると指摘している。

- 2 荒正人「江戸川乱歩論」(『江戸川乱歩―評論と研究』一九八〇年 講談社) 六六頁
- 3 ロナルド・A・ノックス (Ronald Arbutnot Knox) 「探偵小説十戒」(*Detective Story Decalogue* 1928) (『ミステリの美学』 ハワード・ヘイクラフト編・仁賀克雄訳 二〇〇三年 成甲書房) 九四〜九八頁より
- 4 谷崎潤一郎『秘密』(『谷崎潤一郎全集第一巻』 一九八一年 中央公論社) 二四九頁
- 5 江戸川乱歩『屋根裏の散歩者』(『江戸川乱歩全集第一巻 屋根裏の散歩者』 一九七八年 講談社) 二四九頁
- 6 谷崎潤一郎『秘密』(前掲 4 同) 二五五〜二五六頁
- 7 江戸川乱歩「本陣殺人事件」(『江戸川乱歩全集第十七巻 影の城主』 一九七九年 講談社) 一四五頁
- 8 小酒井不木「科学的研究と探偵小説」(『犯罪文学研究』 一九九一年 国書刊行会) 二四一頁
- 9 江戸川乱歩「楽屋裏」(『江戸川乱歩全集第二十二巻 わが夢と真実』 一九七九年 講談社) 一一九〜一二〇頁
- 10 江戸川乱歩「谷崎潤一郎とドストエフスキー」(『江戸川乱歩全集第二十巻 探偵小説四十年(上)』 一九七九年 講談社) 二三頁
- 11 同書 二三頁
- 12 松本健一「都会生活者の妄想」(『江戸川乱歩全集第五巻 蜘蛛男』 一九七八年 講談社) 三一六〜三一七頁
- 13 小倉孝誠『推理小説の源流 ガボリオからルブランへ』(二〇〇二年 淡交社) 八三頁

- 14 権田萬治「閉じ込められた夢」(『幻影城七月増刊号』一九七五年 絃映社)一九一〜一九二頁
- 15 宇野浩二『屋根裏の法学士』(『日本幻想文学集成二七 宇野浩二』 堀切直人編 一九九四年 国書刊行会)一四〜一五頁
- 16 松村良「明智小五郎物」(『江戸川乱歩徹底追跡』 二〇〇九年 勉誠出版)七三頁
- 17 谷崎潤一郎『秘密』(前掲4同)二七〇頁
- 18 永井敦子「谷崎潤一郎『秘密』論―探偵小説との関連性―」(関西学院大学紀要 日本文藝研究五十五(三) 二〇〇三年 関西学院大学 八三〜一〇〇頁)において言及されている。
- 19 江戸川乱歩「野村胡堂と「写真報知」」(前掲10同)六七〜六九頁に詳細な記述が確認できる。
- 20 江戸川乱歩「苦楽」と川口松太郎」(前掲10同)にて、「苦楽」発行の経緯にも触れつつ、川口が乱歩について述べた随筆が紹介されている。
- 21 江戸川乱歩「楽屋噺」(前掲9同)一二〇〜一二二頁
- 22 宮本和歌子は「江戸川乱歩「人間椅子」論―エログロとこの評価と心理的盲点」(『京都大学国文学論叢』 二〇一六年 一〇三〜一一二頁)において、「エログロ小説」と本作に対する一般的評価は的確であるのか(一〇三頁)と指摘し、考察を行っている。
- 23 江戸川乱歩『屋根裏の散歩者』(前掲5同)二四九頁
- 24 江戸川乱歩『人間椅子』(『江戸川乱歩全集第二巻 人間椅子』 一九七八年 講談社)一〇頁
- 25 谷崎潤一郎『秘密』(前掲4同)二四九〜二五〇頁
- 26 谷崎潤一郎『秘密』(前掲4同)二五二頁
- 27 谷崎潤一郎『秘密』(前掲4同)二四九頁
- 28 江戸川乱歩『屋根裏の散歩者』(前掲5同)二五一〜二五二頁
- 29 澁澤龍彦「乱歩文学の本質 玩具愛好とユートピア」(『澁澤龍彦全集一〇』一九九四年 河出書房)二二二頁
- 30 江戸川乱歩「変身願望」『江戸川乱歩全集第十九巻 続・幻影城』一九七九年 講談社)一五一〜一五四頁
- 31 江戸川乱歩『人間椅子』(前掲24同)一四頁
- 32 同書 一九頁
- 33 同書 二二頁
- 34 江戸川乱歩「パノラマ島奇談」(前掲10同)一二二頁
- 35 同書 一二二頁
- 36 田中英道「(芸術の王国)について―「パノラマ島奇談」余聞」(『ユリイカ』 青土社 一九八七年五月)一四五頁
- 37 江戸川乱歩『パノラマ島奇談』(『江戸川乱歩全集第三巻 パノラマ島奇談』 一九七八年 講談社)一三頁
- 38 同書 一三〜一四頁
- 39 同書 一四頁
- 40 江戸川乱歩「パノラマ島奇談」(前掲10同)一二二頁
- 41 江戸川乱歩「墓場の秘密」(『江戸川乱歩全集第十六巻 鬼の言葉』 一九七九年 講談社)五〇〜五一頁
- 42 江戸川乱歩『パノラマ島奇談』(前掲37同)七六頁

- 43 同書 七六頁
- 44 岡村民夫「パノラマ島奇談」論あるいはRAMPOの話」(『江戸川乱歩と大衆の二十世紀 国文学 解釈と鑑賞 04年別冊』二〇〇四年 至文堂) 一八八頁
- 45 江戸川乱歩『パノラマ島奇談』(前掲37同) 一二頁
- 46 金子務「怪奇なる人工風景―乱歩の「パノラマ島奇談」をめぐって」(『国文学解釈と鑑賞』(五九) 一二 一九九四年 至文堂) 六五〜六九頁
- 47 江戸川乱歩「レンズ嗜好癖」(『江戸川乱歩全集第十七巻 幻影の城主』 一九七九年 講談社) 五〇頁
- 48 江戸川乱歩『パノラマ島奇談』(前掲37同) 四八頁
- 49 同書 四八〜四九頁
- 50 江戸川乱歩「パノラマ島奇談」(前掲10同) 一二二頁
- 51 平林初之輔「陰獣」その他」(『江戸川乱歩―評論と研究』一九八〇年 講談社) 三〇頁
- 52 江戸川乱歩『陰獣』(前掲37同) 二六三頁
- 53 柿原和宏「曲線・陰影・プラトニズム―一九二〇年代の谷崎潤一郎と江戸川乱歩「陰獣」の交錯、あるいは奇妙な「類似」について―」(『新青年』趣味』第一六号 二〇一五年「新青年」趣味編集委員会) 一〇八頁
- 54 井上良夫「陰獣」吟味」(『幻影城 七月増刊号』 一九七五年 絃映社) 六〇〜六四頁が挙げられる。
- 55 江戸川乱歩『陰獣』(前掲37同) 二二三頁
- 56 同書 二〇三頁
- 57 同書 二〇三頁
- 58 毛利恵「神の悪戯―『陰獣』論」(『成城文藝(一七二)』 二〇〇〇年 成城大学 一〜一七頁) 九頁
- 59 江戸川乱歩『陰獣』(前掲37同) 頁
- 60 同書 二五七頁
- 61 同書 二五九頁
- 62 横井司「『陰獣』論―江戸川乱歩における〈推理〉」(『国文学 解釈と教材の研究三六(三)』 一九九一年 学燈社) 六四頁
- 63 内田隆三『探偵小説の社会学』(二〇〇一年 岩波書店) 六三頁
- 64 同書 六三頁
- 65 江戸川乱歩『陰獣』(前掲37同) 二〇四〜二〇五頁
- 66 同書 二〇五頁
- 67 同書 二〇五頁
- 68 乱歩が自ら選定した「欧米長篇探偵小説ベスト集(E) 江戸川選、黄金時代ベスト・テン」(『江戸川乱歩全集第十八巻 幻影城』 一九七九年 講談社 二二一頁) 等において、『アクロイド殺し』が確認できる。
- 69 江戸川乱歩「楽屋囁」(前掲9同) 一二六頁
- 70 池田浩士『大衆小説の世界と反世界』(一九八三年 現代書館) 一四七頁

探偵小説的要素



文学性

図1 本論文にて取り上げた乱歩初期作品群の文学的位相

最も探偵小説的要素の描写に比重を置いた作品として『二銭銅貨』を、最も文学的な人間心理の描写に比重を置いた作品として『人間椅子』をそれぞれ位置付けた。

また、『パノラマ島奇談』を両要素の比重の中間点と考え、それぞれの作品を位置付けた。

第三章 「探偵小説芸術論争」から読み解く乱歩文学

—沈黙する乱歩—

はじめに

前章までで、乱歩の文学が探偵小説と文学の両義性を持ったものであることを論証してきた。この事實は、乱歩の目指していた探偵小説という文学のかたちを端的に示していると言えよう。それを踏まえたうえで、乱歩の考えた探偵小説という文学の両義性について、それぞれの立場から主張が戦わされた論争が存在することに注目したい。その論争とは、一九三三年に創刊された探偵小説専門誌である『ぷろふいる』（ぷろふいる社）にて行われた「探偵小説芸術論争」である。

この「探偵小説芸術論争」は、主として甲賀三郎と木々高太郎の間で交わされた探偵小説に関する論争である。一九三六年から『ぷろふいる』上にて交わされたこの論争は、当時の探偵小説家や有識者を巻き込んだ一大論争となり、現在に至るまで明確な解決を見ていない、極めて重要な論争である。この論争に関しても、乱歩は次のような見解を残している。

日本の探偵小説界には出発当時から謎と論理の本

格探偵小説支持者と文学派とが対立していた。（中略）昭和十年前後にはこの対立がもつと尖鋭化され、極端な本格派（文学不要論）の甲賀三郎と、極端な文学派（探偵小説最高文学論）の木々高太郎の論争がこれを代表した。過去に於てはどちらかと云えば文学派に属した私は、この時期にはかかる両極端のいずれにも左袒せず、「文学的本格論」の立場をとった。¹

この記述からも分かるように、乱歩は甲賀・木々のどちらにも味方せず、「文学的本格論」と自らの立場を表現している。この「文学的本格論」は、言い換えれば乱歩の言う「文学味ある探偵小説」²と捉えられる。過去において文学派に属したと述べるように、またこれまで各作品論で見てきたように、乱歩の探偵小説は両義性のもとなり立つ「文学味ある探偵小説」であった。そのような経緯からも、乱歩が中庸の立場を取ったということ自体はそれほど疑問とはならない。しかし、乱歩と乱歩文学の立場から見て木々・甲賀の主張のどのような点が照応し、どのような点が不足しているのかということとは、これまであまり眼を向けられてはこなかった。本章ではこの点を随時精査して、これを目的とする。

また乱歩の見解通り、この論争を起点として探偵小説は文学であるのか、それとも単なる娯楽小説であるのかという問題がよりクローズアップされることになる。こ

の「探偵小説芸術論争」を主に関連したいくつかの主張を題材とし、これまで見てきた乱歩文学を交えたうえで、乱歩の姿勢が日本探偵小説にどのような影響を与えたのかという点について考察していく。

第一節 甲賀の主張と木々の反論

— 探偵的要素か芸術か —

初めに「探偵小説芸術論争」とは如何なる論争であったのかを理解する必要がある。この論争の他にも、日本探偵小説史における論争はいくつか存在する。これらに関する先行研究としては、郷原宏が『日本推理小説論争史』（株式会社双葉社 二〇一三）にて甲賀と木々の主張について分析・考察している。そのため、郷原の分析・考察を主たる参考に、「探偵小説芸術論争」について随時見ていき、そのうえで乱歩の位相を考えてきたい。

そもそも「探偵小説芸術論争」は、甲賀三郎が探偵小説の執筆を目指す者に対して発表した「探偵小説講話」『ぷろふいん』一九三五年 一月号（十二月号）に端を発する。甲賀という作家について、乱歩は「探偵小説講話」にも触れつつ次のように分析している。

甲賀三郎は日本探偵小説先駆者の一人であつて、その論理好みの性格から理知文学としての探偵小説を愛する事一入であり、その色彩も他の作家に比し

てはなはだ明瞭、作品においても評論においても、十年一日のごとく理知探偵小説擁護の立場をとつて変わらないのは、少なくとも日本の探偵小説壇においてはなはだ珍重すべきであると思う。（中略）彼が熱心な探偵小説評論家でもあることで、日本の探偵作家ではほかに例がないほど評論の筆を執っている。中には現に『ぷろふいん』誌上に連載中の「探偵小説講話」は、その論調極端に流れる場合がないわけではないけれども、堂々の論陣ということができると思う。³

このように、乱歩の眼から見ても甲賀は理知文学としての本格探偵小説を擁護する立場を取っていたと認識されている。また、甲賀の論調が極端に寄る場合があるということも認識している。この点に留意しつつ、「探偵小説講話 まへ書き」における甲賀の探偵小説というジャンルに対する主張を見てみることにする。

本格探偵小説といふものは、要するに犯罪捜査小説であり、それに適当な謎とトリックを配し、読者に推理を楽しませるものであり、一面からいへば、文學としては幼稚で窮屈で、千篇一律のものである。それに反して、變格物は要するに探偵趣味を多分に含んであればいゝので、取材自由、トリックの有無は問題にならず、より文學的に表現することが

出来る。もし兩者に共通点ありとせば、海野君のいふ如く、共に探偵趣味を含んであるといふ位のものであろう。⁴

甲賀の主張に照らし合わせれば、本論でこれまで見てきた探偵小説的要素に主眼を置いたものが本格探偵小説であり、文学的表現に比重が傾けば変格探偵小説であると言える。この時点で留意しておかなければならない点は、甲賀はあくまで本格探偵小説と変格探偵小説が存在し、それぞれに良い点があるとしていることであり、決して文学的表現に比重が置かれた探偵小説を否定はしていないということである。

この点を踏まえたうえで、甲賀が主張した「探偵的要素と小説的要素」を見てみたい。

一、探偵小説には探偵的要素と小説的要素がある。仮りにエラーリー・クインの分析法に従ふと、探偵小説の十の要素(殺人方法、手掛り、フェアプレイ、意外な解決、解決の分析、プロット、サスペンス、文体、性格、舞台)のうち、殺人方法から解決の分析までの五つは探偵的要素で、残りの五つは小説的要素である。

一ノ係 探偵的要素の皆無、又は希薄なものは、探偵小説とは呼ばない。

二、探偵小説の二要素のうち、探偵的要素は小説的

要素よりも、より重要である。

三、探偵小説の二要素は渾然融和すべきものであり、実際に於ても、いゝ探偵小説は必ずさうなっている。⁵

この甲賀の分析からも、本論にて一つの眼目として見てきた探偵小説的要素と文学的描写の要素が誤りでなかったことがわかる。論者としても、この甲賀の分析には大筋同意できる。しかし、郷原が「誰が見ても文句のつけようのない正論」⁶としたこの分析に一つ異議を唱えたい。「探偵小説の二要素のうち、探偵的要素は小説的要素よりも、より重要である」という甲賀の主張には、些か疑問が残るのである。無論、探偵的要素よりも小説的要素が重要であると言うつもりではない。つまり、作品で見れば結果としてどちらかの要素に比重が傾くことはあつても、そもそも探偵的要素と小説的要素の重要さに差があるのかということである。

繰り返しになるが、甲賀も文学的要素を完全に無視していたわけではない。「小説的要素皆無の探偵小説は存在し得ないし、探偵小説の読者は同時に小説的要素も読み、それが勝れてゐなければ、いゝ探偵小説とは思はないであらう。然し、いづれをより楽しんでゐるかといへば、探偵的要素であるといふ答が出るのである」⁷と、探偵小説における文学的存在については認めているのである。しかし、そのような認識を持ってなお、探偵小説的

要素の優位を説いている。

この甲賀の主張に対して、乱歩の立場とはどのようなものであったと考えられるのか。注目したいのは一九三三年に東京朝日新聞に掲載された乱歩の随筆「謎」以上のもの」である。この随筆中で乱歩は、探偵小説は「謎の文学」であるとしたうえで次のように述べている。

私はむろん、本来の探偵小説が「謎」の文学であることを否定しようとするものではない。ただ「謎」であると同時に、「謎」以上に文学であることを要求するのだ。その上、探偵小説を行き詰まらせるものが、(中略)「謎」の要素にあるとするならば、なおさら謎のみにこだわることをやめて、謎そのものの新しさ古さにかかわりなく、十分情熱を打ち込み得るがごとき、あるいは存在を主張し得るがごとき「文学」に向かつて精進すべきではないか。8

このように、乱歩は内心では探偵小説における謎という要素以上に、文学であることを望んでいた。同時に、探偵小説が謎にこだわる余り、行き詰まりになってしまふことへの危機感を抱いていた。これまで見てきた乱歩文学において、探偵的要素と小説的要素はどちらかに比重が傾くことはあっても、意図的に探偵的要素を重要視していたとは言いがたい。無論、謎という存在を十分に描いていたことは言うまでもない。しかし、探偵的要素を

必要以上に重視していたかと言えばそれもまた違う。例えば殺人方法で見れば、本格派に属すると言われる『心理試験』でさえ、絞殺及び刺殺という至つてオーソドックスなものであるし、殺人を実行するために老婆を訪ねる場面も簡潔な描写で済まされている。敢えて言うなれば、甲賀の言う探偵的要素、つまり謎として描かれる要素は、ディテールに目を向けすぎていると考えられる。

作品に則して、もう少し考えてみる。『二銭銅貨』で重要視されたと考えられる探偵的要素は暗号とその意外な解決、小説的要素は「私」が語り手兼犯人であったというプロットと普段から知恵比べに興じていた「私」と松村の性格であろう。『D坂の殺人事件』ならば事故だったという意外な解決とその背景・心理の分析が探偵的要素であり、語り手の「私」が明智に推理で敗れるというプロットは小説的要素である。「私」の物証を重視した推理と、明智の心理的推理という性格の違いは探偵的要素と小説的要素の両面を担っていたとさえ言える。このように、乱歩文学においては少なくとも、小説的要素より探偵的要素を重視したと考えられるものはない。いみじくも甲賀が述べているように、二要素が等しく描かれ渾然融和しているのである。

本格・変格という分類は乱歩が初期作品群を執筆していた黎明期には存在なかったことを考えれば、必ずしも甲賀の主張が誤りであるとは言えないが、少なくとも乱歩自身が述べた「文学味ある探偵小説」を考えるならば、

二要素の重要さに差が存在してはならないのではないだろうか。この点が、乱歩の言う甲賀の論調の極端さと言えるのであり、後に木々からの反論を招く契機でもあったのである。

次に、甲賀に対する木々の反論を見てみたい。その前に、乱歩が木々という作家をどのように見ていたのかを、やはり確認する必要があるだろう。乱歩は愛読していたジークムント・フロイト (Sigmund Freud 1856-1939) を引き合いに出しつつ木々の『網膜脈視症』(一九三四)について次のように分析している。

私がかつてフロイトを愛読したのは、科学としてではなく文学としてであった。その論調には以心伝心的な証明が多く、何かしら科学的でないものを感じさせるものであるが、フロイトの物の説き方なり文章なりは、「文学」として何人をも引きつけないでおかぬ恐ろしい力を持っていた。もし探偵小説が精神分析を取り入れるなれば、夢判断や何かではなくて、むしろフロイト自身の物の考え方なり表現力なりを、そのまま探偵小説の文体とすべきではないかとさえ考えたことがある。「網膜脈視症」はむしろ精神分析の論理を取り入れている。だが、他の類似の作品と異なるところは、フロイトの巧みな表現力そのものを多分に摂取している点であろう。⁹

このように乱歩は、木々の作品における精神分析の論理とフロイトのような表現力という二点において木々を評価している。注目すべきは、乱歩は先に触れた甲賀と同様に、木々のことも「論理派」と称していることであり、どちらかと言えば木々の主張に照応する「文学派」とは認識していないことである。その点を踏まえたうえで、木々の主張を見てみることにする。

木々の探偵小説に対する主張は、端的に言えば文学性の追求と探偵小説は文学及び芸術足り得るということである。甲賀に対しての木々の反論は「探偵小説は芸術たり得ないか」と題され次のように展開された。

此處では、その最も重要な一事についてののみ論ずる。それは、甲賀氏は探偵小説は藝術たり得ないと断言して居らるゝことである。勿論此處に言ふ探偵小説と言ふのは本格探偵小説のことであるが、『探偵小説の範圍を限定して藝術たり得ないと言ふ所論と、探偵小説の範圍を無限に擴げて藝術小説まで包含して、藝術たり得ると言ふ所論とは永久に食ひ違ふに相違ない』(中略)と明瞭に言つてゐらるゝ通り、探偵小説が本格的に、純正に、勝れた探偵小説であればあるほど、藝術小説とは一層益々明瞭に區別される可きものであるとなして居る。¹⁰

このように木々は、甲賀の論旨を探偵小説は芸術とは

区別されて然るべきであるとし、「探偵小説は芸術たり得ない」という一言に集約している。そのうえで、自身はどういう立場に立つのかを次のように続けている。

私は、この立場と全く正反対の立場を取る。私は探偵小説は、本格的に、純正に、探偵小説としての精髓に至れば至るほど、益々藝術となり、益々藝術小説となると考へる立場を固執する。斯く言えばとて、甲賀氏の言ふ如く、探偵小説の範圍を無限に擴げて藝術小説をも包含しやうと言ふのではない。普通の小説と探偵小説とは明瞭な區別がある。然し、その區別は、一方を藝術となし、一方を然らずとなす區別ではなく、兩者何れも藝術小説であるが、而も兩者には明瞭な區別があり、一方は探偵小説であり一方は普通の小説であるとなすのに少しも妨げがないと考へる。¹¹

簡潔に言えば、木々は探偵小説は純粹なものであればあるほど、それは芸術小説となり得るといふ立場を取るということである。加えて、探偵小説も普通の小説もそれ自体がすでに芸術であり、芸術としての兩者の間に區別があるということである。この區別については後に詳しく見ることにすると、この木々の主張には甲賀に對する誤解が含まれているという点をまず留意しなくてはならない。それは、甲賀は決して探偵小説が芸術とな

り得ることを否定してはいないという点である。甲賀はあくまで、探偵小説において芸術性（≡文学性）に主眼が置かれ、探偵小説的要素が疎かになることは避けなければいけないと言っているのである。換言すれば木々の主張は、文学性と探偵小説的要素の重要性の差異という点に對して、甲賀と反対の立場に当たるといふことである。

この点を踏まえると、やはり木々の主張も乱歩文学の視点から見れば先に述べた「文学味ある探偵小説」には照応し切れないように考えられる。もし木々の主張を反映するならば、それは「文学味ある探偵小説」ではなく、「探偵小説味を匂わせる文学」とならざるを得ないであろう。この点に関しては、乱歩自身が「木々君の目指す新探偵小説が、どんな形のものかよく分からない。」¹²と述べている。そのうえで、木々の目指す探偵小説は、「謎解き小説の面白みを殆んど無視して、何らか犯罪めいたもの、或いは人生の謎というようなものを含む、普通文学の方向なのではないかと思われる。」¹³と推察している。乱歩の探偵小説は、犯罪めいたものや人生の謎といったものも描かれてはいたが、それらの作品は等しく謎解き小説の面白み（≡探偵小説的要素）もしつかりと含まれていた。この点が、文学性という方向は同じくしつつも乱歩と木々の道を分けた決定的な認識の相違点なのである。

次に木々が述べた、普通の小説と探偵小説の區別とい

う点を見ていきたい。木々によれば、普通の小説と探偵小説の区別とは次のようなものである。

探偵小説は、特別の形式（或ひは條件）を持った小説である。唯形式が特別であるだけのこと、出て来るもの、その内容は、即ち文學であり、小説であり、廣い意味では藝術である。詩歌も、俳句も、純文學の小説も、戯曲も、各々その形式は異なるけれども、悉く、その内容、即ちその形式を通して出て来るものは藝術であると同じやうに、探偵小説も亦、獨特の形式、獨特の條件を要求してはゐるが、その形式、その條件を通して出て来るものは藝術である。而も、その形式なり條件なりは、詩歌俳句が韻律を要求し、小説が要求せざるが如き形式ではなく、もつとく自由なる原野であつて、小説と極めて近似のものであると稱することが出来る。¹⁴

木々によれば普通の小説と探偵小説の区別は特別な形式を持って書かれているか否かという点にあり、その違いはあつても探偵小説もまた芸術であるということである。この主張からは、探偵小説を芸術（文學）として考える木々の熱意は伝わってくる。問題点は、幾点かにおいて論理的なポイントをぼかしていることである。独特の形式及び条件について木々は次のように語る。

形式、或ひは條件とは何か。それは謎があり、論理的思索があり、そしてその謎の解決がある、と言ふ三つの條件である。この三つの條件を具備すると言ふ形式を通して何が出て来るかと言へば文學が出て来るのである。藝術が出て来るのである。¹⁵

探偵小説が普通の小説と区別される形式及び条件とは、謎の存在と論理的思索、及び謎の解決の三点であると説明している。この点に関しては、本論文でも何度か触れてきた探偵小説的要素や乱歩自身が探偵小説の定義に關して述べた言葉と一致している。しかし、それらの形式及び条件を通して描かれたものが即ち文學であり芸術であるという主張には、論理的整合性が見られない。無論、探偵小説が文學であり芸術であるということを否定するわけではないが、具体的な道筋を主張者である木々が示せていないということが問題なのである。このことも、乱歩が木々の目指す探偵小説をよく分らないと評している一因であると言えよう。

続いて、木々は甲賀の挙げた探偵的要素と小説的要素に対する主張を展開する。

小説的要素と甲賀氏の言つてゐるのはプロットとか文體とか性格とかさふいふものであるから、それは少しも文學、又は藝術ではないと氏は考へてゐるかも知れぬが、私はこれこそ文學であり藝術である

可きものと考へる。(中略)私は甲賀氏の言ふ探偵的要素と稱するは、一つの形式又は條件の謂であつて、小説的要素と言ふのは即ち私の言ふ探偵小説の藝術としての本質のことであると考へる。勿論、この如き内容が探偵的要素、即ち探偵小説としての形式を通つて出て來なくては、探偵小説ではないのであるから、探偵的要素が重要なことは勿論であるが、小説的要素が皆無であるならば、それは探偵實話であり、探偵記事であり、新聞三面記事でしかない。

16

前節で見たように、甲賀はクイーンの分析法に習い、探偵的要素(殺人方法、手掛り、フェアプレイ、意外な解決、解決の分析)と小説的要素(プロット、サスペンス、文体、性格、舞台)と分類した。木々はこれらのうち探偵的要素を自身が述べた探偵小説の形式及び条件と考え、小説的要素を探偵小説を芸術たらしめる内容であると主張している。そのうえで、甲賀の言う探偵的要素が重要であることは言うまでもないが、小説的要素が皆無であつていけないと述べている。

この点にも、木々の誤解が含まれている。そもそも甲賀は、探偵的要素と小説的要素は渾然融和すべきものであるとし、二つの要素は必ず同時に存在しなければならぬものであるとまではっきり述べている。そのうえで、探偵的要素がより重要であると主張しているだけである。

しかし木々は、甲賀は探偵小説は芸術ではないと主張していると誤解し、その誤解を引きずってしまったのである。この点は留意せねばならないことである。

では、これら一連の木々の主張に対して、乱歩はどのような位相を示すのだろうか。先述したように、乱歩は文学的本格論という立場を取っていた。加えて、探偵小説に文学を求めていた。

恐らく、乱歩はこの木々の主張に対して否定的と言うよりは、物足りなさを感じていたのではないかと考えられる。木々の言う探偵的要素を通して小説的要素である文学が描かれなければならないという主張は、必ずしも誤りであるとは言えない。しかし、木々の主張には具体性は皆無である。甲賀が具体的な分類を示したうえで探偵的要素の重要視を説いたのに対し、木々は一種の理想論を掲げているにすぎない。この点が、乱歩が木々の主張に対して中庸の立場を貫いた根本的な要因であろう。加えて言えば、探偵小説の形式を通して文学を描くということを、既に乱歩は実践していたのだ。この時期の乱歩は、既に通俗長編の連載を行う大衆作家となっており、既に初期作品群を執筆した頃の創作への熱意は薄れてしまっていた。17そのような状態の乱歩にとって、木々の主張から自身がデビューから絶頂期を経る過程で実践してきたこと以上の、文学的本格論のもと書かれた探偵小説像というものを見出だせなかったことが、何よりの不満であつたのではないだろうか。

ここまで甲賀と木々の主張を追ってきたが、両者の主張は一見対立の相を成しているように見られるが、そのこと自体が誤りではないかとさえ考えられる。両者共に、探偵的要素と小説的要素について、どちらも必要なものであり、問題はどちらに比重を置くのかという点に集約されている。木々の甲賀に対する誤解から、この論争の火蓋は切って落とされたと言つて過言ではないだろう。そのような考えれば、この二人の論争は乱歩にとつて、どちらも正しく、どちらも間違いであるという両義的な論争であつたのではないだろうか。しかし、この両者の論争はさらに熱気を増して展開されていくのである。

第二節 論争の間に――有識者の見解――

木々の反論に対し、『ぷろふいる』の編集部は甲賀に反論を依頼したが、甲賀は応じなかつた。そこで編集部は、当時の探偵小説界の有力者に論争関しての意見や感想を依頼し掲載した。一番手となつたのは、木々に指名された小栗虫太郎（一九〇一―一九四六）であつた。小栗の意見は『ぷろふいる』一九三六年四月号に掲載された。甲賀と木々の論争は蒟蒻問答の繰り返しになるとしたうえで、木々の主張に対し次のような一つの疑問を投げかけている。

ふと気付いたのは、木々氏の一文に微妙な陰影の

あることであつた。と云ふのは、その節の小標題に、探偵小説の形式はまだ完全に發見されて居らぬ――とある。そこで思ふには、最高のもの、至上のものに憧がれるの餘り、木々氏は年來の鬱積を、此處で一時に打ち撒けやうとしたのではないか。或は氏が純粹文學との、異様な混婚を意圖してゐるのではないかとも思はれた。木々氏よ、それはたゞに化粧と云ふ意味だけではなく、進んで純粹文學と交り、あの人を孕せて何とも名状し難い異様な混血児を生ませやうと云ふのではないか。¹⁸

小栗は木々の主張に対し、探偵小説と純文學との「異様な混婚」を見てゐるのではないかと言つてゐる。そのうえで、小栗自身がそのような試みをしたが、「所詮及ばぬ境地なら、投げるにしかずと先を急ぐやうになつてしまつた」¹⁹と、木々の考える混婚は困難であると言つてゐる。小栗もまた乱歩同様、木々の主張に些かの物足りなさを感じたのではないかと考えられる。

次に白羽の矢が立つたのは、海野十三（一八九七―一九四九）であつた。海野の意見は一九三六年五月号に掲載された。簡潔に言えば海野の主張は、探偵小説はもつと大衆化される必要があるというものであつた。海野の見解は、探偵小説の定義を決めることは時期尚早だといふ旨から始まる。

探偵小説の範疇や本質について盛んなる論議が行われてゐるのは結構であるが、僕はそれが探偵小説を萎縮させるやうだと困りものだと思つてゐる。(中略) 今僕が特に考慮を拂つてゐるゐることの一つは探偵小説といふものを、もつと面白く楽しく平易にすることだ。(中略) それは探偵小説を思ひ切つて低級化することである。低級化などといふと、すぐ眉を顰めるやうぢやいけない。それがいゝ悪いは後のことにして、探偵小説は一度はそこまで行つてみなければならぬ。そこまで伸ばしてみる必要がある。

20

海野の意見は、甲賀と木々の議論は結構なことであるが、探偵小説はどうあるべきかという定義が探偵小説の発展を萎縮させるようでは困るとしている。そのうえで、定義を決めるより先に、大衆にも好まれるよう低級化してみることが必要だと主張する。一度徹底的なまでに低級化した後に、振り返れば今より鮮明に、探偵小説の本質が見えてくるというのである。

この海野の主張を最も実践していたのが、他ならぬ乱歩であつたことは興味深い。一九三六年には、乱歩は既に大衆作家としての地位を不動のものとし、『人間豹』(一九三四)や『黒蜥蜴』といった通俗長編を次々と発表しており、一方では少年ものの第一作とされる『怪人二十面相』(一九三六)を『少年倶楽部』(大日本雄弁会 現・

講談社)に連載している最中であつた。乱歩自身は、この時期を「大衆への迎合」としあまり快く思つていなかったようであるが、結果として見れば当時の探偵小説界の有力者である海野の考えを、探偵小説界の第一人者と云える乱歩が実践していたことには何か特別の意味が感じられる。

海野の意見はどちらかと言えば甲賀の側に立っていると見受けられる。無論、それは後述する甲賀の主張を踏まえたうえでの判断である。少なくとも海野がこのような意見を示した時では、どちらにも加担しない独自の見解を述べたと受け取つて差し支えない。乱歩もまた、甲賀が後に言う娯楽としての探偵小説に当たる作品を書いていた時期であり、探偵小説界全体として、探偵小説の大衆化という動きが見られたと言えるだろう。

海野は自身の意見を「この説を、最も勝れたるヂャーナリスト水谷隼に捧げて、その叱正を俟つ」²¹と締めくくつてゐる。

これに応じて水谷隼(一九〇四〜二〇〇一)は、「探偵小説の貧乏性」という題で当時の探偵小説界の現状を語つた。水谷の見解は、探偵小説の発表媒体という面から展開する。水谷によれば、探偵小説の発表形式は次の六つであるとしている。

- ①、月刊雑誌連載
- ②、新聞連載

- ③、週刊連載
- ④、週刊附録全文
- ⑤、月刊附録全文
- ⑥、書卸し単行本

22

このように分類した上で、④と⑤の付録による全文掲載という形式は、「殆んど稀に見る現象だから例外と」²³している。加えて、⑥の書下ろし単行本という形式も、「書店が夜店のバナナの如く印税を値切るのだから、これまた例外と見ていゝ」²⁴と断っている。つまり、水谷の述べる意見は、媒体の違いはあれども連載という形式に焦点を絞っていることが分かる。このような前置きをしたうえで、水谷はまず新聞連載について次のように述べている。

新聞連載は如何？一日の分量多くて約四枚、四百枚と見て約百回、三ヶ月半の仕事である。(中略)新聞小説はたとひそれが純文學的作品であつても、一回ごとにヤマが要求され、明日への期待を強ひられる。探偵小説は併しその性質上、絶対にさうした妥協は許されない。發端の四分の一ぐらひまで、随所に巧みな伏線が敷かれるから、それをヤマにすればいゝではないか、といふことにもならうが、伏線をヤマにしたのでは筋が割れてしまふこと受合ひだ。探偵小説は最も大きなヤマを、不自然なまでに自然

に見せかける小説上の技巧を必要とする。よつて、探偵小説は新聞連載には甚だしく不適當な讀物であるとの烙印が押される。²⁵

水谷の意見を簡潔にするならば、新聞連載という発表形式は探偵小説という小説の性質上、制約が極端に多く適していないということである。この意見は確かに的を射ていると言つていいだろう。新聞小説は一度に掲載される文量が極端に限定される。制約された文量の中で、適切に話の山場を描くというのは、こと探偵小説においては困難である。とりわけ、連載という形式を取るとなるならば自然と中編から長編に限定される。中編や長編の探偵小説を、何十回分と細かく分け、かつその全てに読者の期待を煽る山場を描くことは至難である。

乱歩の作品を例に考えるならば、おそらく『パノラマ島奇談』などはその典型と言えるだろう。冒頭の導入部や、人見が菰田に成り変わるまでの過程といった場面であれば、読者の興味を引くことは可能であろう。しかし、伏線も何もないパノラマ島の情景描写の場面を、二日も三日も続けて読むことになれば、探偵小説としての興味を持続させることは難しくなるだろう。水谷の言うように、新聞連載という形式は確かに探偵小説というジャンルの発表には適していないのである。

次に水谷は、雑誌連載という形式についての見解を展開する。

雑誌連載は如何？目下のところ、雑誌連載の長篇はすべて一回四十枚前後が標準である。回数は六回から、十二回、一年以上の連載は餘程受けた場合の第二段の構へだ。(中略)雑誌もまた新聞の如く、書出しから尻上がりには讀者の興奮を誘ふ種類の作品が最も要求されてゐる。探偵小説の性質として、各回十枚に少くとも一つヤマがあり、そのヤマが一回毎に大きくなるといふことは望み得べくもないやうである。大きなカラストロフを持つ探偵小説ほど、前半は虫も殺さぬ佛顔をしてゐるのが常だ。(中略)今更初めも中も終りも全部エクスクラメーションで埋めつくすといふわけにも行かない。そんな事で讀者は我慢するものではないからである。(中略)探偵小説は決してさうしたヤマを狙つて構成さるべきではない。もつと芸が細かく、もつと熟読玩味を要求さるべき讀物である。従つて、第一回を讀んだら、第二回にとりかゝるまで、一月の間があるなどとは以つての外といふことになる。かくして、探偵小説は雑誌の連載にも不適當であると太鼓判が押される。

26

水谷はこのように述べている。これは月刊の場合であり、週刊の場合でも発表のスペンが短くなるだけで、月刊の場合と本質的な問題は変わらないとしている。雑誌

連載の場合も、本質的な問題は新聞連載の場合と変わらないと言えよう。新聞連載の場合は一度の分量が、雑誌連載の場合は次回までの時間がそれぞれ制約として課される。そしてそのような制約自体が探偵小説というジャンルには不適切なのである。探偵小説は、作品内に散りばめられたあらゆる手掛かりを注意深く読み取り、物語の筋に沿つて讀者が結末を推理することが出来ることの一つの本質として受け継がれてきた。しかし、それは作品の初めから終わりまでが讀者の目の前に提示されており、読み進める中で既に讀んだ場面に自由に戻れることが成立条件の一端を担っている。極端に言えば、次のページで犯人の名前が明かされるといふところまで読み進めたうえで、冒頭からそのページまでを行つたり来たりしながら犯人を推理するという読み方が最も適しているのである。そのような読み方が容易に予測される探偵小説というジャンルにおいては、複数回に渡つて、かつ時間が空いてしまう連載という形式自体が不適切なのである。また、この点は探偵小説の黎明期において短編形式が主流であつた一因であると考えられる。雑誌という発表媒体を考えた場合、一回の掲載で済む短編形式は、讀者を探偵小説の読み方で満足させることが可能であつた。事実として、乱歩が『新青年』を中心に発表した初期作品群の多くは短編であり全文掲載であつた。連載の形を取つた作品にしても、その多くは連載中断となり未完となつているか、構成がまとまらず乱歩自身が失

敗作と評している。『陰獣』は全文掲載の予定であったのを、『新青年』編集長であった横溝が三回に分けて掲載したものであるし、『パノラマ島奇談』も掲載回数は五回と比較的少なめとなっている。このような点からも、日本探偵小説の第一人者である乱歩は、水谷の指摘を既に実践で証明していたと言えるだろう。

水谷の見解は、発表形式の不適切性を述べたうえで次のように締めくくられる。

かくして、現在は探偵小説を發表すべき唯一一つの絶好な機関も日本には存在しないのである。こゝに若し探偵小説純粹論者が現はれて、その作を世に問はうとした場合には、涙を呑んで夜店のバナナなみに、自分の書卸し原稿を叩き売るの悲惨な運命を享受しなければならぬ。かくも探偵小説は売り難いものだらうか？さる人は立派な作品さへ出れば黙つてゐても探偵小説界は盛んになり、争つてジャーナリズムがこれを争奪するやうになると申したが、發表機関がかくの如きでは、とてもそんなことは夢でしかない。いゝものとはよく売れるものとは別物なのだ。²⁷

つまるところ、水谷が言いたかったことはここに集約されている。探偵小説が芸術か娯楽かという議論をするより先に、探偵小説が売れるにはどうすればいいのかを

考えるべきだと。いい作品だからといって必ずしも売れるわけではない。いい作品と売れる作品は別物であるのだから、売れる作品を考えて欲しい。『新青年』の編集長を務めた水谷の、当時の探偵小説界の現状分析はこのようなものであった。

このような水谷の分析もまた、当時の乱歩の姿に重なるように考えられる。前にも述べたが、乱歩はこの時期、大衆迎合の通俗長編作家となっていた。食うためには書かねばならないという悲しき背景であった。乱歩の通俗長編が、乱歩自身が言うように大衆に迎合したつまらないものであったのかは本論の骨子からは外れるため言及をさけるが、少なくとも乱歩にとっては水谷の言うような良い物ではなく、売るための物であったことは確かである。常に最前線で作品を發表してきた乱歩の姿と、最前線に立ち現状を憂いた水谷の姿が重なったことは決して偶然ではなかったと言えるのではないだろうか。

ここまで見てきた三者の意見を振り返ってみると、いずれも甲賀と木々の議論に立ち入らぬように私見を述べたと見える。この段階では、甲賀の主張と木々の主張に加え、小栗・海野・水谷という三者の私見がそれぞれ独立して探偵小説というジャンルへの提言を示したと言える。このような中において、いずれの意見にも乱歩の影が垣間見えるということは注目に値する。直接関与することはなかったこの論争の中にも、乱歩の存在はしっかりと息づいているのである。

第三節、木々の理想と甲賀の作家姿勢宣言

—文学か娯楽か—

水谷の見解が掲載された後、『ふろふいる』一九三六年八月号に甲賀は姿を現した。「条件」附 木々高太郎に与ふ」と題された文章は、木々の『条件 随筆集』（三省堂 一九三五）というエッセイ集に対する書評という形を取っており、付随する形で木々への反論を行った。甲賀は、『条件 随筆集』における「志賀直哉氏は、斯くの如き文学を主人持ちの文学と呼んだ。さうだ、文学は自分自ら主人でなくてはならぬ。（中略）大衆文学も亦さうである。大衆の娯楽と言ふ主人を持つてゐる間は、眞の文学とは稱し難い。大衆を引き上げ、大衆をして文学を理解せしむるの止むを得ざるに至らしむるほどな大衆文学にして、始めて文学たるに値するであらう。」²⁸という木々の文章を引用し主張を展開していく。

この林氏の説には賛意を表するの他はない。私は志賀直哉氏がいつでもさういふ言葉を使はれたか知らないが、「主人持ちの文学」は面白いと思ふ。私はこれと同じ事を一度は自由度といふ言葉で現はした。自由度の大なるほど藝術に近づき、及びその逆をいつたのである。（中略）林氏の説の後段「大衆を引上げ」云々から末段までは、その言や壮なりと雖

も、要するに通俗文学の抹殺であつて、純文学一色論である。（中略）林氏のすべての「主人持ちの文学」を自前の「独立文学」のレベルに引上げよといふ議論は、大衆から娯楽を奪ひ、文士からは食を奪ふ議論といはねばならぬ。²⁹

甲賀は、木々が借りた志賀直哉の「主人持ちの文学」という言葉に対して面白いという認識を示した。そして、自身も自由度という言葉で似たような理論を考えたことをまず述べている。そのうえで、木々の「大衆の引上げ」という理論に異議を唱える。木々の言う「大衆文学」とは、大衆の娯楽という主人を排し、大衆を文学の理解へと導くレベルに達して初めて「大衆文学」という（文学）に値するということである。それに対し、甲賀は「大衆文学」から大衆の娯楽という主人を排除するということは、文字通り大衆から娯楽を奪うことであり、結果的には文士の生活をも奪うことだと指摘する。簡潔に言えば、木々の、作家自身が文学の主人であるべきという主張に対し、甲賀は「主人持ちの文学」で結構だという立場を取っている。

この段階にきて、甲賀の立ち位置がよりはっきりとしてくる。甲賀は探偵小説は探偵的要素を重要視したうえで、小説的要素も備えたものでなくてはならないと述べていた。そのうえで、そうした探偵小説が大衆の娯楽という主人を持った文学でも構わないと言うのだ。自身の立

場をそのように明言したうえで、「理論闘争も結構であるが、その前に探偵小説の限界を示して貰ひたいと思ふ。(中略) お互ひに論じ合ふものゝ限界が極つてゐないのでは問題ならぬ。」³⁰と木々に要求する。加えて、木々の言う芸術足り得る探偵小説の実例を示してくれるようにも要求するのであった。やはり甲賀にしても、木々の具体性を欠く主張には困惑していたと見て取れる。

そのような甲賀の要求を受け、木々は『ぶろふいる』一九三六年九月号に「批評の標準 甲賀三郎氏への第二矢」と題し次のような切り口から反論を行った。

私は、探偵小説非藝術論が、却つて遂には探偵小説の商業としての價値を低め、そしてやがては更に益々探偵小説の貧乏性を増す所以であると信ずる。このことは、單に信念のみの問題ではない。探偵小説が單に娯樂雑誌の數種のものにのみ限られ、綜合雑誌又は純文學の雑誌には殆ど顧みられてゐない現状を見れば、それは既に、充分以上の證明が提出せられてゐる。³¹

木々は、甲賀の言う探偵小説非藝術論は探偵小説の價値を貶めることに繋がると言う。この弁には、海野の言つた低級化が即ち探偵小説の商業としての價値さえ低めているという考えも同時に読み取れる。さらに木々は、現状の探偵小説は娯樂雑誌にしか発表の機会がなく、総

合雑誌や純文學の雑誌からは一向に目を向けられていないのが証拠であると述べ、水谷の言つた貧乏性についても木々なりの見解を述べている。郷原は「慶応大学医学部教授にして『三田文學』の編集長をつとめた木々は、自分の作品が総合雑誌や純文學雑誌に掲載されないことがいたく不満だったらしい」³²と見解を述べているが、木々の探偵小説は文學ではなくてはならないというスタンスを鑑みれば、そのような不満を抱いていてもおかしくはなかつたであらう。そのような現状を示したうえで、木々は自身の理想とする探偵小説について次のように続ける。

甲賀三郎氏は、私に質問して、探偵小説の限界を、現在までに書かれてゐる探偵小説を實例にあげて示せと迫られる。そのうちで如何なるものを藝術とするかを明示せよと迫られる。これに對して、私は、批評の標準は批評家の理想に置く可きで、從來示された作品に置く可きではないと答へやうとするのである。これは少しも誤魔化しではない。具體について言へば、從來書かれてゐるものは、殆ど云ふ凡てが、第二流の作品であつて、第一流の、私の理想とする作品は、從來は唯片鱗が、いろいろの作品のうちにはひらめいてゐるだけであつて、決して、未だ現はれてはいないと答へるより外はない。(中略)私は、「探偵小説より見ても満點、純文學よりみても満點」

の作品が、探偵小説の理想の型であり、これは尚未だ書かれてはゐないが、その方向に向つて作家が勉強することが出来るのであると主張する

33

木々は甲賀の、探偵小説の限界と木々の言う芸術に値する探偵小説を具体的に示して欲しいという要求に対し、これまでに答えた。木々は批評の標準を理想に置くとし、これまでの探偵小説には木々の理想である第一流の芸術と呼べるものはないと断言している。この段階にきてもなお、木々の主張には具体性が欠けたものになつてしまつてゐる。甲賀は探偵小説の限界を示して欲しいという要求と、木々にとつての芸術と呼べる探偵小説を示して欲しいという二つの要求をした。対して、木々の回答は、その要求を示してゐるとは言い難い。これまでの作品に芸術と呼べるものはないという木々の弁は、一応甲賀の要求のうち後者の解答と取ることは出来る。これは、木々が批評の標準を文字通り自身の理想の形に置いていたためであろう。しかし、木々自身が普通の小説と探偵小説の区別を提示したにも関わらず、探偵小説の限界についての具体的解答がないことには疑問が残る。こちらであれば木々なりの探偵小説と呼ぶべき要素をもう少し具体的に示せばそれで済んだはずである。

その原因は、おそらく木々自身が芸術と呼べる探偵小説に出会えなかつたこと、そして自らの手でも生み出せなかつたことにあると考えられる。木々はこの論争が巻

き起こつた時点では、探偵小説の作者としては二年のキヤリアしかなく、発表した作品も数える程であつた。対して甲賀は、乱歩に遅れること僅か四ヶ月の一九二三年八月に処女作を発表しており、探偵小説の作者としては十分なキヤリアを持つてゐた。このキヤリアの差が、木々にとつて己の理想を追い求めることを止めさせなかつたのではないかと考えられる。見方を変えれば、「探偵小説から見ても満点、純文学からみても満点」という理想のもと探偵小説作家としてデビューして間もない木々にとつて、探偵小説を娯楽と割り切ることは早すぎる要求だつたとも言えるだろう。

郷原は、木々のこの主張を踏まえ次のように分析している。

いずれにしろ確かなことは、木々の説くところは要するに無い物ねだりの理想論であり、作家の努力目標であつて、探偵小説を大衆の娯楽のための応用文学だと割り切る甲賀の現実論と噛み合うはずがなかつたということである。³⁴

この分析は端的に「探偵小説芸術論争」を物語つていると言えよう。初期から一貫して探偵的要素の重要視にこだわりの、芸術であることにはこだわりの見せなかつた甲賀は、正しく娯楽としての探偵小説という現実を見据えていた。対して、木々は初めから終わりまで、芸術と

しての探偵小説という理想を見上げていた。両者の主張には、似通っている認識も多く、探偵小説というジャンルの本質についてはそこまでの対立はなかったように考えられる。結果として両者の対立の最も根深いものは、理想を目指すか現実を見るかという点に集約されており、両者ともに自身の姿勢を変えることはなかったということである。

ここまで見てくると、やはりこの両者の姿勢と乱歩の姿勢には相違点が見受けられる。作家の姿勢としては、甲賀は探偵小説が芸術であることを求めず、現実を見て娯楽としての探偵小説を書くことを貫いた。木々は探偵小説は芸術でなければならぬという理想を目指して作品を書き続けた。この両者の姿勢は、簡潔に言えばどちらも決して間違っていないと言える。しかし、問題となるのは、両者の姿勢が共に極端であり、両義的な落とし所を認めなかったことにある。

乱歩の初期作品群は、これまで見てきたように処女作から両義性が垣間見え、次第に両義性が表出した探偵小説であった。探偵小説に心惹かれ、探偵小説的要素を多分に取り入れた作品であった。同時に、乱歩自身の異常な興味や欲望、体験といった、言わば乱歩という人間を巧みに取り入れることで単なる娯楽以上の文学性を表現していた。端的に言えば、乱歩は既に、甲賀・木々の両者の姿勢を一つの形で実践しており、両者の姿勢がどちらも間違っていないことを実証していたのである。乱歩

はこの論争に触れて次のような言葉を残している。

結局、一方が他方を説き伏せたという形にならないで終わったが、それがむしろ当然で、この問題はいくら議論をしても、どちらかが承服するという結びにはならないであろう。³⁵

このように、「文学的本格論」の立場を取っていた乱歩は、論争の行く末を的確に見据えていた。そして、自身は決して、甲賀と木々の主張したどちらの姿勢も捨てることはなかったと言えるだろう。少なくとも、自身の創作熱意に溢れていた一九二〇年代作品にはそのような姿勢が表れていた。だからこそ、日本探偵小説の元祖である乱歩を視座にこの論争を見れば、甲賀・木々の両者の主張は、どちらも正しく、また誤っていたと言えるのではないだろうか。

第四節 結びに代えて

—「探偵小説芸術論争」から導く視座—

甲賀と木々による「探偵小説芸術論争」は、先述したような形で幕を閉じた。この論争は、日本において探偵小説が根付いて十三年程の歳月を経て巻き起こった論争である。この時期の日本探偵小説界は、第一人者たる乱歩の作風からも読み取れるように、どちらかといえば通

俗的・大衆的な内容のものが受け入れられる傾向にあった。欧米の探偵小説に刺激を受け、本格探偵小説から始まった日本探偵小説は、次第に変格ものが主流となっていた。このような視点は、本論における第一章及び第二章と関連している。言うなれば探偵小説の内的要因からの考察である。

しかし、「探偵小説芸術論争」は当時の日本探偵小説の時代的な状況説明、及び有識者の認識と読み取ることもできる。換言すれば、日本探偵小説界におけるひとつのムーブメントと捉えることができるだろう。そのような、一種の外的な要因として「探偵小説芸術論争」を考えると、乱歩の沈黙の意味も変わってくる。

乱歩が沈黙を貫いた背景は、探偵小説が目指すべきは娯楽なのか、純文学なのかという問題点に対する解答であることは先に述べた通りである。しかし、これはあくまで、探偵小説を内的要因から考えた場合の問題である。「探偵小説芸術論争」自体を一種の外的要因と捉えるように、乱歩の探偵小説にも外的な要因からの考察が必要なのではないだろうか。

乱歩は悪戦苦闘の末に日本探偵小説を作り上げた。これまで見てきたように、乱歩の探偵小説は乱歩自身の様々な体験を発想の原動力としていた。即ち、乱歩にとって探偵小説は、自身の体験という現実立ち、表現するものであったと言える。

では、乱歩にとっての現実とは一体何だったのである

うか。探偵小説を作者とその体験という外的要因から考察することを試みるならば、この点を考える必要性が生まれる。第一章及び第二章でたびたび触れたように、乱歩が描いたのは自身の都市における体験であった。東京という都市に生きることに、東京という都市空間で生きる人間とその生態であった。つまり、乱歩にとって探偵小説とは、都市という現実、都市に生きるという現実、都市に生きる人間生態という現実を描く文学でもあったのではないだろうか。この点を、次章にて考えていく。

第三章 《註一覽》

- 1 江戸川乱歩「探偵小説純文学論を評す」『江戸川乱歩全集第十八巻 幻影城』一九七九年 講談社) 一四五頁
- 2 江戸川乱歩「一人の芭蕉の問題」『江戸川乱歩全集第十七巻 幻影の城主』(一九七九年 講談社) 一九三頁
- 3 江戸川乱歩「日本の探偵小説」『江戸川乱歩全集第十六巻 鬼の言葉』一九七九年 講談社) 二〇九頁
- 4 甲賀三郎「探偵小説講話 まへ書」『ぶろふいる』三巻一號 一九三五年 ぶろふいる社) 一一頁
- 5 甲賀三郎「探偵小説講話 第四講 探偵小説の鑑賞 第四節 探偵的要素と小説的要素」『ぶろふいる』三巻一號 一九三五年 ぶろふいる社) 一三四頁
- 6 郷原宏「探偵的要素か小説的要素か？」『日本推理小説論

- 争史』二〇一三年 株式会社双葉社) 二三四頁
- 7 甲賀三郎「探偵小説講話 まへ書」(前掲4同) 一一頁
- 8 江戸川乱歩「謎」以上のもの」(前掲3同) 一八五頁
- 9 江戸川乱歩「日本の探偵小説」(前掲3同) 二二二〜二二三頁
- 10 木々高太郎「愈々甲賀三郎氏に論戦」(『ぷろふいる』四卷三号 一九三六年 ぷろふいる社) 一一八頁
- 11 同書 一一八〜一一九頁
- 12 江戸川乱歩「探偵小説純文学論を評す」(前掲1同) 一四六頁
- 13 同書 一四五頁
- 14 木々高太郎「愈々甲賀三郎氏に論戦」(前掲10同) 一一九頁
- 15 同書 一一九頁
- 16 同書 一一二頁
- 17 鈴木貞美は、「乱歩、『新青年』、都市大衆文化」(『江戸川乱歩と大衆の二十世紀 国文学 解釈と鑑賞04年別冊』二〇〇四年 至文堂)において、通俗作家となった乱歩について「大衆の低俗趣味に迎合した」(七六頁)と指摘している。
- 18 小栗虫太郎「三十分身者の辯」(『ぷろふいる』四卷四号 一九三六年 ぷろふいる社) 七二頁
- 19 同書 七三頁
- 20 海野十三「探偵小説を萎縮させるな」(『ぷろふいる』四卷五号 一九三六年 ぷろふいる社) 六二〜六三頁
- 21 同書 六三頁
- 22 水谷隼「探偵小説の貧乏性」(『ぷろふいる』四卷六号 一九三六年 ぷろふいる社) 五八頁より抜粋
- 23 同署 五八頁
- 24 同書 五八頁
- 25 同書 五八頁
- 26 同書 五八頁
- 27 同書 五九頁
- 28 甲賀三郎「条件」附 木々高太郎に與ふ」(『ぷろふいる』四卷八号 一九三六年 ぷろふいる社) 二五頁
- 29 同書 二五頁
- 30 同書 二五〜二六頁
- 31 木々高太郎「批評の標準 甲賀三郎氏への第二矢」(『ぷろふいる』四卷九号 一九三六年 ぷろふいる社) 一九頁
- 32 郷原宏「探偵的要素か小説的要素か？」(前掲6同) 二五九頁
- 33 木々高太郎「批評の標準 甲賀三郎氏への第二矢」(前掲31同) 二二頁
- 34 郷原宏「探偵的要素か小説的要素か？」(前掲6同) 二六〇頁
- 35 江戸川乱歩「甲賀・木々論戦」(『江戸川乱歩全集第二十一卷 探偵小説四十年(下)』一九七九年 講談社) 四一頁

第四章 都市文学としての探偵小説

はじめに

探偵小説は、黎明期から近代都市を主な舞台とし発展してきた。ポオの『モルグ街の殺人』や『マリー・ロジエの謎』『盗まれた手紙』といった探偵小説の原型とされる小説は一九世紀のパリを、ドイルの「シャーロック・ホームズ・シリーズ」は一九世紀末から二〇世紀初頭にかけてのロンドンを舞台に描かれていた。そのような先人と同様に乱歩の初期作品群もまた、一九一〇年から二〇年代の東京を舞台とした探偵小説として描かれてきたことは事実である。クリステイのミス・マーブル・シリーズや横溝の金田一耕助シリーズのように、田舎の村や山奥の集落、離島といった近代都市以外の場所を主な舞台としたものも確かに存在するが、注目したいのは欧米日本の各国において、探偵小説というジャンル確立の契機となった作家がまるで暗黙の了解のように、当時の最先端と呼べる都市を舞台に選んだという点である。

とりわけ乱歩は、早稲田大学を卒業後、大阪で生活していた時期に処女作である『二銭銅貨』と『一枚の切符』

を執筆し、一九二五年に東京に転居するまでに一九二〇年代の代表作と称される作品の半数以上を発表している。そのいずれもが、東京を舞台とし、東京という都市に生

きる人間を鮮明に描いている。

このことから、東京を含む当時の大都市という空間に探偵小説というジャンルに関わる重要な要素や背景が存在すると考えることができる。

探偵小説と都市の関係については、古くは英国の推理作家、ギルバート・K・チェスタトン (Gilbert Keith Chesterton 1874~1936) が、「探偵小説を弁護する」という評論において言及している。

探偵小説の最大の長所は、現代生活の诗情ともいふべきものを表現した最初にして唯一の大衆文学だということである。人は長いこと強大な山々と永遠の森に囲まれて生きてきた。それが诗情あふれる世界だとも気づかずに。やがて彼らの子孫が煙突の突端を紫に染まる峰々に、街灯の柱を森の天然の古木に見立てるようになったのも無理なることと言えよう。(中略)端的に言って、都市は田舎よりずっと诗情にあふれている。(中略)警察ロマンスの探偵が孤立無援で盗賊どもの巢窟に立ち、ナイフや拳骨にかこまれて恐れを知らぬ態度は、獨創性かつロマンティックな社会正義の代弁者を思わせる。¹

チェスタトンによれば、探偵小説は現代生活を表現した最初にして唯一の文学であるという。内田は、『探偵小説の社会学』においてチェスタトンの言う「現代生

活」とは大都市の生活であると解釈している。つまり、チェスタートンが述べた探偵小説の持つ本質は、都市の生活を表現した文学であると言つて差し支えないだろう。では、都市の生活というものを考える時、ひいては都市を想像する時、人はどのような情景を浮かべるだろうか。それは多くの場合において、きらびやかな空間であろう。立ち並ぶビルディングを、彩られたショーウィンドウを、舗装された道路を、洗練された衣装に身を包み行き交う人々を思い描くだろう。それらは紛れもなく、都市の持つ一側面である。

しかし、乱歩が生きた（大正期の東京）という都市は、そのような趣きとは程遠い一面を持っていた。未だ木造の平屋や二階建ての家屋が立ち並び、裏町へ入れば貧乏長屋が存在していた。多くの工場が排煙を上げていた。地方から上京してくる労働者が、その日暮らしを送っていた。一方で、洋風建築の家屋も存在したし、洋装に身を包み安定した職業に従事する人々も多くいた。当時の東京は、現代以上に二極化した表の顔と裏の顔を持っていた。そして、そのような中で乱歩の探偵小説は生まれ受け入れられていった。（章末資料参照）

乱歩の探偵小説は一九二九年から三〇年にかけて連載された『蜘蛛男』を境に通俗長編という評価を得ている。これ以降の作風から、乱歩は通俗ものが得意であるとされ、「乱歩＝通俗」という図式が定まってくる。

確かに乱歩の通俗長編がもたらした功績は大きい。し

かし、通俗とは本来、「世間一般の人々にわかりやすく親しみやすいこと」を意味している。ならば、何も通俗長編に限らず、乱歩の初期作品群にも通俗的な側面は存在していたと言えないだろうか。一九二〇年代の東京と言う都市を、様々な角度から捉え、取り入れていたことは、その後の乱歩探偵小説にも受け継がれる通俗的側面の根源が、そこにはあるのではないだろうか。この場合、通俗的とは低俗や平凡といった意味ではなく、社会現象や時代の空気を誰もが納得できるように表現しているという意味であつて、都市に生きる者にとって、乱歩が見て、探り、表現したものは、リアリティをもって迎えられたということである。

第一節 探偵とは

—存在としての探偵・行為としての探偵—

探偵小説は文字通り、事件を推理し解決する探偵が描かれる文学である。探偵がどのようなものに目を向け、犯人の犯罪心理をどのように読み解き、それらをどのようにして論理的整合性の取れた「真相」として読者に提示するのか。この一連の構成が、探偵小説の最も基本的な要素であり他の文学ジャンルとの特異点であることは言うまでもない。しかし、この事実について我々読者は素直に受け取るだけで、それ以上のことを考えることはあまりないのではないだろうか。そもそも、探偵とは一

体どのような存在なのであろうか。このような基本的事実について、我々読者はどこまで把握したうえで、探偵小説というジャンルに接しているのか疑問が浮かんできく。そこで、まず初めに探偵というものについて考えていく。

一、探偵という行為

日本国語大辞典によると、探偵とは次のように記されている。

たん、てい【探偵】〔名〕

- ① ひそかに相手の事情または犯人の罪状をさぐりうかがうこと。また、それを職業とする人。
- ② こつそりと敵の内情をさぐりしらべる人。まわしもの。隠密（おんみつ）。³

ここでまず注目したいのが、①の意味である。ここでは探偵という言葉が名詞であると同時に、動詞としても説明されている。探偵という言葉に関して、今日の我々はどうしても探偵という社会的存在の名詞として受け取りがちである。そういった意味では、探偵という言葉が動詞としての意味も持っているということは留意せねばならないであろう。事実、乱歩の作品においても探偵という言葉が「さて探偵にとりかかった。」⁴と、動詞とし

て使用されている例がある。一方で探偵という行為には、行動内容に適した別の言葉が充てがわれる傾向にある。現場に残された証拠や死体を調べるといった行為は検証・検分と呼ばれ、容疑者の人となりや日々の行動を調べる行為は、聞き込みや尾行という形で表現される。これらの行為を総合して捜査と呼び、得られた情報を元に推理へと展開する。この捜査と推理を行う者として探偵という呼称が使われていると認識して問題はないであろう。しかし、探偵という言葉をもとにして捉えるならば、捜査も推理も全て「探偵する行為」であり、「探偵行為を行う者を探偵と呼ぶ」と考えることはごく自然である。つまり、探偵行為を行う描写が探偵小説に欠くべからざる要素なのである。甲賀三郎が「探偵小説講話」において、「探偵小説とは、先ず犯罪―主として殺人―が起り、その犯人を捜査する人物―必ずしも職業探偵に限らない―が、主人公として活躍する物語である」⁵と述べるように、今日では一般的である探偵という社会的存在はあくまで付加要素であるということが言える。

当然とも言えるが、探偵小説における探偵という存在については古くから重要視されてきた。先述した探偵行為という観点から探偵という存在を考える者もいた。ハワード・ヘイクラフトは『娯楽としての殺人』（林峻一郎訳 一九四一）で探偵小説の本質を考えるに当たって探偵の探偵行為について触れながら次のように述べている。

謎（パズル）小説、ミステリー小説、犯罪（クラ
イム）小説、そして推論と分析の小説はずっといぜ
んから存在していた―探偵小説はそれらに密接に関
係している。だが、探偵小説そのものは純粹に近代
の産物である。年代的にもそうとしかいえない。（中
略）探偵小説の本質的テーマは犯罪を専門的に探偵
するということである。これが存在理由であり、探
偵小説をかたちづくる主要な要素でもあり、また『従
兄弟』である謎（パズル）小説から区分される点で
もある。あきらかに探偵というものがうまれるまで
は探偵小説というものもありません（し、
また事実なかった）。そして、探偵というものは、一
九世紀に至るまでは、存在しなかったのである。6

ヘイクラフトによれば、探偵小説の本質は、謎でも犯
罪でもない。推論でもなければ分析でもない。何よりも
重要なのは、犯罪を専門的に探偵することだという。推
理や分析よりも、読者との知恵比べよりも、まず探偵行
為そのものが、探偵小説には必要なのだと言えるだろう。
つまり、探偵小説の本質としては、探偵という存在と探
偵が行う探偵行為に主眼が置かれていると言える。換言
すれば、探偵及び探偵行為を描くということが即ち、〈謎〉
や犯罪を必要とし、その論理的な解決を生み出している
ということである。

二、探偵と都市

探偵小説を都市文学として捉える場合、探偵という行
為並びに存在と都市の関係について考える必要がある。
換言すれば、探偵という存在がなぜ都市的な存在である
のかということだ。

探偵という存在の歴史は、一九世紀に端を発している。
フランスの犯罪者であったウジェーヌ・フランソワ・ヴ
イドック（Eugène François Vidocq 1775-1857）が、世
界初の探偵とされている。ヴィドックは獄中にて多くの
犯罪者と知り合い、様々な犯罪の手口を把握した。その
知識と経験を活かして、元犯罪者でありながらパリ警察
の密偵として活動した人物である。また、現在のパリ警
視庁の前身となる国家警察パリ地区犯罪捜査局を創設し
局長を務めた人物でもある。そのヴィドックが、後に開
いた個人事務所が探偵の始まりとされている。

ポオの『群集の人』（*The Man of the Crowd* 1840）は、
近代都市における人間の生態を描いた作品であった。『群
集の人』は、主人公がカフェの窓から通りの往来を眺め
ている場面から始まる。始めはただ眺めているだけだが、
そのまなざしは次第に詳細な観察へと移行する。その中
で目に止まった老人の奇妙な行動に興味をそそられ、老
人の後をつけていく。この行為は前節で述べた探偵行為
そのものであると言つて過言ではないだろう。つまり、
探偵行為は都市に生きる人間の生態の一種であるのだ。

そして、その舞台がパリという都市空間であった。探偵、及び都市の生態を描いた小説が共にパリという都市空間から生まれていることは興味深い。

少なくとも、世界初とされる探偵は、一九世紀フランスのパリという都市で誕生した。換言すれば、都市が探偵や探偵という行為を生み出したと言っていだろうか。価値観も階層も社会的身分も多様多彩でカオスのような時空間が近代都市であり、そこは匿名性や無責任性を持った群集の存在しうる時空であった。どんな人間をも包含する怪しい時空間、それが近代都市の一つの顔である。探偵行為はその所産の一つであった。

三、探偵という存在の両義性

探偵小説における探偵は、しばしば物語を解決に導く英雄のように描かれる。事件の犯人を暴き、被害者や関係者の不安を解消するといった探偵行為は、一種の社会的正義として表現される。チェスタートンが「探偵小説を弁護する」において「警察ロマンスの探偵が孤立無援で盗賊どもの巢窟に立ち、ナイフや拳骨にかこまれて恐れを知らぬ態度は、獨創性かつロマンティックな社会正義の代弁者を思わせる」と述べるように、探偵という存在、とりわけ警察といった公的機関に属する探偵の場合、そこに浮き上がってくるのは「社会的正義の代弁者」なのである。

現実においても、このように探偵という存在を社会正義的表現として用いていたと考えられる。事実として、明治から大正にかけて警察組織において、現在の刑事に当たる警察官を探偵係と称していた。⁷

このような事実からも、大正期には既に探偵という言葉は一般的であり、同時に警察という治安機関に属する、社会的正義の体現者という側面から人々に認識されていたと考えても問題はないであろう。探偵小説に描かれるような一種のヒーロー性はなくとも、人々からすれば、日常の中に存在する社会的正義の最も身近な存在であったのだ。

しかし、一方では夏目漱石がそうであったように、探偵という存在に対して不快感を示す者も存在する。漱石は『吾輩は猫である』(一九〇五)にて探偵という存在に触れ、次のように評している。

忍び込むと云ふと語弊がある、何だか泥棒か間男の様で聞き苦しい。吾輩が金田邸へ行くのは、招待こそ受けないが、決して鯉の切身をちよるまかしたり、眼鼻が顔の中心に痙攣的に密着して居る狎君杯と密談する爲ではない。――何探偵？――以ての外のことである。凡そ世の中に何が賤しい家業だと云つて探偵と高利貸程下等な職はないと思つて居る。⁸

漱石はこのように、まず探偵という職業に対しての批

判を述べている。ではこの批判には、一体どのような理由があるのだろうか。この点に関して、漱石は次のように述べている。

不用意の際に人の懐中を抜くのがスリで、不用意の際に人の胸中を釣るのが探偵だ。知らぬ間に雨戸をはずして人の所有品を偷むのが泥棒で、知らぬ間に口を滑らして人の心を讀むのが探偵だ。ダンビラを豊の上へ刺して無理に人の金銭を着服するのが強盗で、おどし文句をいやに並べて人の意志を強ふるのが探偵だ。だから探偵と云ふ奴はスリ、泥棒、強盗の一族で到底人の風上に置けるものではない。

9

漱石はこのような理由から、探偵という存在を痛烈に批判している。漱石にしてみれば、探偵という存在はスリや泥棒、強盗といった犯罪者と同じ不正義な存在なのだ。無論、漱石が単に探偵というものに対して偏見を持ち、前述のような批判を行った訳ではないということは留意しておくはならない。

漱石のこの指摘は一見乱暴にも思えるが、実は理にかなっている。本論でこれまで見てきたように、乱歩探偵小説における探偵は皆、犯罪や犯罪者の心理に興味を持っていった。また、そのような心理を理解可能な人間として表現されていた。この点は、ポオのデュパンから変わ

ることなく受け継がれてきた事実である。ポオは『盗まれた手紙』において、「推理者の側の知性と相手の知性を一致させる、ただそれだけの話さ」¹⁰と述べているが、このポオの言説と漱石の指摘を合わせてみると、探偵と犯罪者が同族と言われるのも無理はない。端的に言えば、推理者の側（＝探偵）と相手（＝犯罪者）の知性は一致するものであり、その知性から導かれる犯罪行為を実行するか否かの差しかないということである。このように考えると、探偵という存在は一見すると犯罪者に対して最も遠い位置に立つ人間に思えるが、本質的には犯罪者と極めて近い反社会的正義の素養を内面に抱える人間であると言える。

これらの点からも、探偵とは、不可分な両義性、さらには多義性を持った存在であると言える。内田は探偵の両義性に関して次のように述べている。

探偵の観念はどうしても不徳義／正義という両義性のあいだを揺れ動く。それゆえ探偵小説は「名探偵」を登場させ、探偵と呼ばれる存在の重心を法と正義の側に移すことにより探偵行為を正当化していた。だが、それでも名探偵にはホームズやポワロのようにどこか異常な「奇癖」があったり、社会的な標識としてもアウトサイダーの位置が与えられている。¹¹

内田は探偵という両義性を持った存在を、名探偵という確固たる造形を持つて正当化したと指摘している。この指摘を最も体現していたのは内田も挙げたドイルのホームズであろう。ホームズは私立探偵という社会的標識を持ち、ロンドン市警や民間の依頼者から持ち込まれる難事件を悉く解決に導いていった。その姿は紛れも無く、民衆にとつてのヒーローであつた。そして、ホームズというヒーローが行う探偵行為をワトスンというフィクサーを通して描くことで、ホームズの心理描写を極力避け、探偵が持つ両義性の危うさを希薄化することに成功したのである。逆説的に言えば、そのような手段を講じない場合、探偵という存在は善悪の両義性の中で常に揺れ動くことになる。そのような様は、探偵という存在が、胡散臭さから逃れることが出来ないことの暗示とも言える。

四、探偵という存在の多義性

前項では探偵という存在が両義的な存在であることを考察した。しかし、その両義性は善悪という概念に基づくものであつた。法の整備により、人間が社会生活を営むうえで善悪の規定はより明確化された。法の側に立ち、犯罪者を暴く探偵は社会的正義の執行者としての面を担うことになり、善の体現者としての存在となつた。一方で、法を犯し、社会的正義という枠組みから逸脱する犯罪者は、より明確な悪の体現者となつていく。

しかし、これはあくまで、善悪という観点から見た探偵という存在が抱える両義性であり、その社会的立場とつた付加要素という観点から見れば、探偵という存在の立ち位置は変化する。そもそも探偵は、大きく三種類に分類できる。第一は、先述したように、警察といった公的機関に所属する者。第二に、ホームズのような私立探偵、つまり公的機関に籍を置かずに探偵を生業とする者。第三に、公的機関の所属でもなく、探偵を生業ともしていかない者、端的に言えば探偵趣味を持つマニアの間或いは趣味人と呼べる者である。

この内、第一に当たる公的機関に所属するものは、法に基づく社会的正義の達成が目的であり行動原理である。そのため、基本的にはその目的や行動原理は一貫しているという特徴がある。加えて、やはり基本的には一義的な存在であり、権力としての探偵なのである。

第二の探偵を生業とする者についてであるが、ここで探偵という存在の両義性が問われるようになる。探偵を生業とする以上、そこには探偵を依頼し対価を払う者が存在する。探偵は、依頼者によって大小様々な探偵行為を行い対価として報酬を得ることで生活する。公的機関に属する探偵は、その目的や行動原理に法や社会的正義といった絶対的な指標が存在しているが、探偵を生業とする者にとつてはその指標が法や社会的正義から依頼者へと移り変わる。探偵の目的は即ち依頼者の目的であり、

行動原理は依頼者からの報酬ということになる。つまり、生業としての探偵は文字通り、依頼者の目的を達成する代わりに報酬を求める経済活動としての探偵なのである。

次に第三の、探偵趣味を持つマニア的人間或いは趣味人である。まず留意しなくてはならない点は、このケースの場合、先に挙げた二つの分類の特徴を内包する可能性があるという点だ。たとえ公的機関の身分を持たない一般人であつても、正義感が強ければその行動原理や目的が社会的正義に繋がる場合はもちろん存在する。たとえば探偵という職業看板を掲げていなくとも、依頼者からの依頼を遂行し個人的に報酬を得る場合ももちろんあるだろう。しかし、この第三のケースの場合最も注目すべきは、自身の興味からのみ行う探偵行為が可能ということである。社会的正義に興味を持たず、依頼者もない。それでも己の興味から探偵行為に乗り出す。そして、自身の興味を満足させればそれで良いのだ。そこには、社会的正義や依頼者といった一種の制約は存在せず、ただひたすらに己の興味によってのみ探偵行為を行う自分が存在するだけである。

おわりに

探偵という存在は立場によつて様々な意味を内包している。その中で、探偵小説と都市を考える時最も注目すべきは第三のケース、つまり自身の興味によつてのみ

探偵を行う、所謂素人探偵なのである。この素人探偵という形態が、当時の都市生活者特有の生態と結びついていることが、探偵小説が当時の都市を反映しているという一つの根拠となるのである。都市内人間は常に、見ると同時に見られる存在でもある。時には探り、時には探られることで存在しているとも言える。都市で生活する時、人は無意識にしる探偵行為をしているのである。それを、都市という現象を知り、都市内人間の生態に関心を持つ時、つまり自覚的に行う時、素人探偵が生まれてくるのである。

第二節 都市生活者と探偵―見る者と見られる者―

はじめに

前節では、探偵という存在が両義的・多義的な存在であることについて述べてきた。そのような存在であるからこそ、正義感や社会的地位といった観点から見れば、探偵は公的な存在として描かれる。他方、自己の利益や怨恨といった観念から見れば、探偵は私的な存在であり、表裏一体である犯罪者へと容易に変貌を遂げる可能性を孕んでいる。しかし、探偵小説に描かれる探偵、とりわけ乱歩の初期作品群において描かれる探偵という存在は、往々にして謎や事件、犯罪者に対して善悪という概念からも社会的正義の観点からも中庸、或いは社会性に乏し

い立ち位置を保っている。これは何故なのだろうか。扱われる事件が私的であり、公的・社会的意味が乏しいものだからである。探りを入れる者も私的な存在だからである。この点について考える時注目すべきは、探偵となる人物が当時の東京の都市生活者であり、その生態が群集の中で生きる遊歩者と呼ばれるカテゴリーの人間生態であったという点である。

一、遊歩者としての都市生活者

都市生活者は大別すると二種類に分けられる。一つは都市で生まれ、都市で育ち、そのまま都市で生活している者。もう一つは、生まれや育ちが地方であり、就学や就職といった理由で都市にやって来た者である。遊歩者としての都市生活者を言う場合は、特に後者を指すと言える。

都市で生まれ都市で育った都市生活者は、往々にして都市に絶対的な居場所を持っている。最も分かりやすいのは家、つまりは実家であろう。都市で生まれ育った都市生活者には、都市の中に生活をおくる基盤となる家がある。加えて言えば、そこには家族の存在もある。両親や兄弟、姉妹、或いは祖父母といった家族と共に過ごす居場所がある。都市で生まれ育った都市生活者は、表面上は孤独とは無縁な存在であり、居場所を探すことを必

要としないのである。

対して地方から都市にやって来た都市生活者は、そのような居場所を持たない。彼らは、端的に言えば余所者である。余所者であるがゆえ、都市の中で自分自身の居場所を探し歩く。それは住む場所であったり、職業であったり、或いは居心地の良い店であったりと様々である。彼らはそうしなければ、都市の中で生きていくことができなからだ。都市生活者という群集の中で自らの居場所を見つけたために、彼らは都市の中を遊歩するのである。或いは遊歩することが唯一の居場所であり、存在のスタイルでもあったからと言えらるだろう。

なお、遊歩者という概念については、ドイツの詩人・思想家であるヴァルター・ベンディクス・シェーンフリース・ベンヤミン (Walter Bendix Schönflies Benjamin 1892~1940) が『パサー・ジト論』(Das Passagen-Werk)において、諸文献を引用しながら述べている。本節では、ベンヤミンの言葉も手がかりに、遊歩者としての都市生活者について考えたい。

乱歩もまた、この遊歩者としての都市生活者という人種に含まれる。乱歩の遊歩者的な生活は、本人が語る文章からも顕著に伺える。例えば「活弁志願記」(一九五二)では次のように記されている。

朝起きると手拭いを下げて家を出た。そして、隅田川を越して浅草公園に入り、各所の銭湯、各所の

一膳めし屋、各所の映画、時には昼席の講釈、時には江川の玉乗りと、毎日そんなことで過していた。浅草公園の隅々を研究し、ルンペンの悲しさと懐かしさを身をもって味わった。まだ十二階があり、時々その頂上にのぼって、品川の海をボンヤリ眺めることもあったが、十二階下の売笑街には入らなかつた。そういうぜいたくをするほどの費用を持たなかつたからである。又、私は酒がのめなかつた。だから、二十四歳ではあつたが、実に子供供したルンペンであつた。¹²

乱歩はこのように述べている。二十四歳と明記していることから、一九一七年の頃の体験のようである。このように、乱歩は東京を遊歩する者であつた。そして、それはルンペン、つまりは浮浪者の悲しさと懐かしさの体験であつたと乱歩は認識している。乱歩にとつて東京は居場所のない空間であつた。パリのパサーージュを歩くフラヌールのような優雅さは乱歩にはない。しかし、当時盛り場として大衆を吸引し続けた浅草の街中や、裏町・下町を遊歩する乱歩は、まさしく東京を遊歩する都市生活者であつたと言えよう。換言すれば、乱歩は遊歩者として都市の様々な物事や刺激を観察するまなざしを持つていたと言えるのである。好奇心に満ちた確固たる視点・姿勢を持ち得る遊歩者だからこそ、都市はその裸の形を見せる。何かを求めて、物珍しげに歩き、探りを入

れる時、都市は安定した居住者には見えないものを見せ、不思議を作り出した。そして、等身大の都市生活者であつた乱歩の興味と体験が反映されているからこそ、乱歩の探偵小説は当時の都市を反映しているという視座に立つことが出来るのである。

遊歩者もまた、社会に生きる中で両義性を内包した存在である。ベンヤミンは遊歩者と群集の違いについて次のように述べている。

遊歩者と野次馬との奇妙な違い。とはいへ遊歩者と野次馬とを混同しないようにしよう。微妙な違いがあるのだ……純粋な遊歩者は……いつも自分の個性を十分に確保している。反対に、野次馬にあつては、外部世界によつて熱狂し陶醉するほどに刺激されるので、彼らの個性は吸収され消えてしまう。野次馬は、目にする光景に影響されて、非人格的存在になる。それはもはや一人の人間ではない。野次馬は公衆であり、群集である。¹³

遊歩者は、自らの興味・視点・信念といった確固たる個性を固持している。その個性は、群集の中においても失われることはない。対して、群集は個性を持たない。個性を持たない個人の集合だからこそ群集たり得るのである。この点が、遊歩者と群集の違いである。加えて言えば、遊歩者は群集に同化することが出来るが、群集の

中から遊歩者が生まれることはない。この点も留意すべきであろう。この遊歩者としての個性と、探偵という存在の両義性・多義性には密接な関係が見て取れる。

遊歩者としての個性から発生する自己の興味や視点からの欲求を第一に探偵を行う場合、多くの場合その欲求が満たされれば遊歩者としての探偵行為は終わり、その後のことは興味の範疇外として触れることはない。この点が、乱歩文学における探偵という存在の造形に深く関わっていることは明白である。『D坂の殺人事件』や『屋根裏の散歩者』において、事件の真相を知りながら警察へ訴えることをしないという明智の姿勢はまさにこの遊歩者としての自己の持つ興味への執着からのみ生まれるものであり、職業としての探偵では決して成し得ないものである。

このような遊歩者としての探偵という特異な造形が、探偵小説の持つ深層構造に、都市の影として反映されているのである。探偵は、近代という多面・多重な構造を持つ都市の所産であった。

二、遊歩者のまなざしと探偵のまなざし

前項では遊歩者という人種の持つ特殊な立ち位置と探偵という存在を重ねることで、善でも悪でもない、純粋な興味を源にした探偵を描くことについて述べた。それを踏まえただうえで、本項では遊歩者の持つ独特の視線が、

探偵小説の根幹と成り得ることについて考えてみたい。

遊歩者は、群集と同じまなざしで都市の中の日常を見ている。他方で、遊歩者個人が独自のまなざしを持って、群集や都市、日常の生活というものを観察している。この視線の差異が、そのまま大衆と探偵・犯罪者の視線の差異となる可能性について考えてみることにする。

遊歩者はその文字が示す通り、都市の中を遊ぶように歩きまわる人間である。彼らにとって都市の中を歩くということは特定の目的を持たない。無目的であるが故に遊歩なのである。目的を持たずに歩くということは、同時に自身のまなざし次第で興味の対象を発見出来るということに繋がる。目的を持って何処かを目指して歩くという過程では、目的の達成が何よりの目的となり、それ以外のことに意識を向けることは少ないだろう。

そのような遊歩者のまなざしについて、ベンヤミンは「遊歩者の幻影とは、「通行人の」職業と素性と性格を顔から読み取ること。」¹⁴と述べている。この一文からも、当時の都市に生きる人間の様々な特徴を読み取ることが出来る。一つは、顔からその人物の様々な情報を読み取るということ。即ち観察と推測が、遊歩者のまなざしであるということである。もう一つは、そのようなまなざしを他人に向ける必要があるということ。即ち、都市における人々の匿名性である。これらのことから、遊歩者のまなざしについてももう少し考えてみたい。ベンヤミン

は、遊歩者の本来的な状態というものについて、次のように述べている。

遊歩者に独特の優柔不断さ。じつと動かず瞑想に耽っている者にとっては待つことが本来的状態であるように、遊歩者の本来的状態は疑念を持つことのようにである。¹⁵

遊歩者の本来的な状態は疑念を持った状態であると述べている。即ち、遊歩者のまなざしの本来的な状態もまた、疑念を持ったまなざしであると考えられる。換言すれば、そのまなざしは疑って見ることと言える。そして、疑うという行為は探る行為へと連鎖する。この連鎖によって形作られる疑いの目と探る目が、即ち探偵のまなざしなのであり、同時に遊歩者のまなざしという、都市独特のまなざしの一様なのである。

おわりに

探偵はまず観るといふ行為から、〈謎〉や犯罪に対してその存在を確立する。その際特徴的なのは、一般的なまなざしとは異なる点から観察の対象を読み解いていくことだ。例えばホームズであれば、まず人物のディテールへと目を向ける。肌の焼け具合や指先の形状といった身体的特徴に目を向ける。服装にしても、裾の汚れや靴

のすり減り具合といった、一般的には注視されないような点に目をつけ、探りを入れ、その人物を読み解いていく。匿名の人間の集合体である都市、その街路や都市の裏面では、空間も人間もどこか胡散臭い。その臭さがまた、居場所のない者にとっての一種の安息をも感じさせる。疑い、探り、探られつつ存在する、不安定存在としての都市人・遊歩者として都市を見て、都市における憂愁を描いたのはボードレルであった。都市人間心理を疑いの目で探り、都市の生み出す特有の人間像を析出してみせたのがポオであった。乱歩もまた、その系譜に続いたのである。

一般的に人を観るといった場合、まずは表情や雰囲気、話し方といった感覚的な情報から、その人間がどのような人物かを判断するということが多い。これは、ひとえに探偵としてのまなざしで人を観るといふ行動が、一般人には身についていないためである。もしくは、ディテールから人物を読み解くための知識が不足しているためである。探偵という行為、探りを入れるという所業は、意識的に都市と付き合おうとする時必然的に取らざるを得ない営為であった。言い換えれば、都市という空間は人間を鋭利にさせるといふことである。

第三節 異常心理と孤独―時代の象徴―

はじめに

これまでの作品分析においてたびたび異常者や犯罪者の異常な心理ということに触れてきた。探偵小説において異常心理は、犯罪の根底を成す要素として取り扱われてきた。探偵小説以外の文学においても、異常心理は人間というものを考え、描くための一つの視点として取り上げられていた。とりわけ、大正期から昭和初期にかけての日本文学にはこうした傾向が強かったと言えるだろう。それは、都市風俗や変貌し続ける都市の生み出す諸現象に興味をそそられるからである。人間が、都市という多面を持つヤヌスによって、ヤヌスのように変容されていく様が面白かったのである。しかし、その多くは表層の描写に終始していた。

乱歩も自身の犯罪や性欲といったものへの心理的興味について述べており、異常への傾斜は自認していたと考えて差し支えないだろう。しかし、そのような異常な心理は乱歩に限らず、大小様々ではあるが、多くの人間の中に存在するだろう。問題となるのは、そのような異常な心理というものがどのようにして観念化され、具体的にイメージされ、社会化され、人々の間に浸透していったのかという点にある。もし社会化されていなければ、

異常心理は個性や性癖として、或いは出来心として片付けられてしまう。社会化されていなければ探偵小説の要素として、ひいては文学における人間描写の視点として目を向けられることはなかっただろう。

本項では、異常心理の定義と大衆化という観点から、異常心理と異常者が存在する都市という日常と、異常心理という概念がどのように大衆化していったのかを考えたい。

一、異常心理の種別

まず始めに、探偵小説に反映された異常心理というものにどのような分類が出来るのかを考えてみる。乱歩は、犯罪の動機という側面から、「探偵小説に描かれた異様な犯罪動機」(一九五〇)にて次に挙げる四つの動機に大別している。

- 一、感情の犯罪 (恋愛、怨恨、復讐、優越感、劣等感、逃避、利他)
- 二、利慾の犯罪 (物慾、遺産問題、自己保全、秘密保持)
- 三、異常心理の犯罪 (殺人狂、変態心理、犯罪の為の犯罪、遊戯的犯罪)
- 四、信念の犯罪 (思想、政治、宗教等の信念に基づく犯罪、迷信による犯罪)

乱歩はこの大別一覧に対して、「これは分類になっていない。殊に括弧内の項目は互に重複したり、格が違ったりして」¹⁷いると補足している。確かに、ここに挙げた各項目は、怨恨と復讐といった概念的に重複しているものや、恋愛と変態心理といった、時として分類の枠を超えて結びつく要素も存在している。従って、本論では前章までに見てきた作品に関連する動機にひとまず焦点を絞ることにしたい。各作品における最も端的な動機を挙げると次のようになる。

『二銭銅貨』	優越感
『D坂の殺人事件』	変態心理
『心理試験』	物欲、思想
『屋根裏の散歩者』	犯罪の為の犯罪、遊戯的犯罪
『人間椅子』	劣等感、逃避
『パノラマ島奇談』	遺産問題、自己保全、秘密保持、思想
『陰獣』	恋愛、怨恨、復讐

大別すると、このようになるだろう。これらの項目について、簡潔に見ていくことにする。

『二銭銅貨』では、「私」が松村よりも優れた知性の持ち主であるという優越感を満たすために、暗号の考案が成されていた。乱歩は「自己の優越を証明するための犯罪」¹⁸と記しているが、正しくその通りである。『D坂の

殺人事件』では、変態心理が事件の契機となった。『心理試験』は、露屋の自己中心的な思想と、老婆の貯め込んだ現金への物欲が動機として明確に描かれていた。『屋根裏の散歩者』では、殺人のための殺人とも言うべき動機が描かれた。『人間椅子』では、椅子職人による自身への劣等感が契機となり、現実という苦痛から逃れる為に犯罪に及ぶ様が語られた。『パノラマ島奇談』では、菰田家の遺産を背景に、人見の思想実現が作品を貫く動機として描かれた。また、千代子の殺害に関しては、人見が菰田になり代わっているという事実を知られてしまったための口封じ、つまりは秘密保持を目的として描かれた。『陰獣』は少々複雑であるが、素直に読み解くならば、静子が平田に追われる背景は恋愛と怨恨が原因とされており、小山田の殺害もその一環であったと考えることが出来る。

これらの中でも、際立って異常性が見て取れる動機とは一体何であろうか。作品の複雑さに左右されない、異常な心理とはどれであろうか。そのように考えると、変態心理と犯罪の為の犯罪、遊戯的犯罪の二項目が最も当てはまると考えられる。他の動機は、動機から導かれる行為はともかくとして、一概に異常とは言えない。『心理試験』の露屋や、『パノラマ島奇談』の人見のように、異常な思想から犯罪に走る場合もあるが、この場合は動機以前の問題として、人間として異常な造形が成されていると言える。そのため、常人が内に秘めている異常な心

理とはまた違った考察が必要になってくる。

同時に、異常は本来的な性格ではなく、常に人間は正常や通常とされながらも、異常となりうる存在であることを示している。時や場、状況によって人間は容易に異常となるのである。平常が変じて異常となる。このような人間の持つ不安定性や（異常性）への関心も都市人間を観る者、探偵を探偵たらしめる要素である。平常が異常へと変容する不安定さこそ探偵小説が捉えようとした大きな視点の一つであった。

なお、本項はあくまで現実にも存在し得る異常な心理に着目しており、造形された異常な思想は別個の問題である。そのため、この点については別の考察課題とし、本論では割愛することをここで断っておく。

二、異常心理と犯罪

犯罪に関する異常心理と一括りに言っても、その内容は多岐にわたる。ここには動機の原因から犯罪計画、犯罪過程、そして犯行後の心理や行動といったものが全て内包されるからである。

少なくとも、最も重要であると考えられるのが動機の心理である。動機は犯罪の根源であり、動機なくしての犯罪というものは事故であり犯罪ではないのである。では、動機に表れる異常性とはどういうことであろうか。端的に言えば、動機の心理に論理性や合理性が存在せず、

宗教上の理由といった特殊な背景も存在しないということである。

先述した動機の心理で言えば、「三、異常心理の犯罪（殺人狂、変態心理、犯罪の為の犯罪、遊戯的犯罪）」が、文字通り当てはまるだろう。このうち、変態心理に関して後述するため、ここでは殺人狂、犯罪の為の犯罪、遊戯的犯罪について考えることにする。

殺人狂は、殺人という行為自体に快楽を感じ実行を繰り返すことであると考えられる。犯罪の為の犯罪は、目的の為に犯罪を犯すのではなく、犯罪自体が目的になってしまっていることを指している。遊戯的犯罪は、犯罪の目的に明確な理由が存在せず、文字通り遊戯として犯罪を行うことと考えられる。これら異常心理の犯罪を行った人物としては、『屋根裏の散歩者』の郷田が最も顕著であると考えられる。内田は、『屋根裏の散歩者』の本文中より、「なんの恨みもない一人の人間を、ただ殺人の面白さのために殺してしまうとは、これが正気の沙汰か、お前は悪魔に魅入られたのか、お前は気が違ったのか。いったいお前は、自分自身の心を空恐ろしくは思わないのか」¹⁹と引用したうえで、次のように述べている。

『屋根裏の散歩者』では、殺人という重大な犯罪それ自体が強い刺激と快楽の源泉となり、殺人が自己目的化している。つまり「殺すこと」が殺すことの理由になっている。（略）この異常な事態を説明す

るために、乱歩は、犯人の人物像に異様な病的性癖があるという「過剰な起伏」を挿入する。この過剰な因子は社会的な現実の反映でもなく、物語の内部の出来事に起因するものでもなく、それ以上説明不可能なものとして物語の内部に入り込んでいる。²⁰

内田は、殺人という犯罪自体が強い刺激と快楽の源泉であると指摘している。換言すれば、殺人という行為が、実行者に刺激と快楽を与えと言っている。この点で、郷田に内在する衝動として殺人狂の性質を示している。

次に、殺人を目的として殺人を犯すこと、つまり犯罪の為に犯罪を犯すという心理が指摘されている。一般的に考えれば、殺人という犯罪の背景には相応の理由が存在する。例を挙げれば、怨恨や金銭の問題が多くを占めるであろう。また、所謂口封じにあたる、秘密の保持のために殺人を犯すことも理由として考えられる。しかし、殺人が目的となった殺人にはそのような明確な理由が存在しない。先に述べたように、殺人自体が刺激と快楽を齎す行為であり、同時に目的と化している。言うなれば、理由のある殺人が通常であるならば、明確な理由のない、殺人のための殺人というケース自体が異常なのである。また、明確な理由のない犯罪は、そのまま遊戯的な犯罪であると言える。遊戯に明確な理由がいらぬように、遊戯的な犯罪もまた、明確な理由はいらぬのである。

その説明のために、郷田という人物に病的な性癖という「過剰な起伏」が挿入されると述べている。異常事態の説明のためには、異常心理という言葉が使われる。しかし、その言葉で説明される社会的背景もあった。都市、特にその影の部分では、説明し得ない異常事態は頻出する。社会現象も千変万化である。都市に蠢く人間もまた、多様そのものである。異常は時に、日常の中に突如として出現する。個々の人間の内面や社会の中に、異常や異常化への衝動が内在しているのである。異常心理は内に秘匿した万人共通のものと見なされる。時代―それが大正期の社会的傾向であった。異常心理をもつものが人間というものであり、それはいつでも、どこでも出現する可能性を持っていた。異常は正に、時代が好んだ言葉でもあったのだ。

三、変態性欲と犯罪

性欲もまた、探偵小説や犯罪に関する要素として目をつけられてきた。乱歩自身も、「性欲の犯罪性」(一九三〇)という随筆において、次のように言及している。

性欲というものは、たとえそれが正常なる夫婦間のものであっても、何かしら犯罪的な感じを伴うものだ。(中略)すべての人類が軽微なる狂人であると同じく、われわれは例外なく軽微なる程度におい

ては性的犯罪者であるかもしれない。「性的犯罪」の代表的なるものはフェティシズム、サディズム、マゾヒズム、ラストマーダーなどであるが、それらのおぞましき行為について、われわれは全く無罪であると断言できるだろうか。(中略)性的犯罪者の記録は、われわれにとって全く縁なき世界の出来事ではないのだ。われわれは彼等の感情なり行為なりをある程度まで理解することができるのだ。そしてそこに極度に拡大されたる潜在意識のお化けを発見して、不思議な戦慄、怖いもの見たさの、異様な快感を覚えるものだ。²¹

このように、乱歩自身、性欲に関しての犯罪性を見出していた。ここで乱歩は、性的犯罪の代表例としてフェティシズム (Fetishism)、サディズム (Sadism)、マゾヒズム (Masochism)、ラストマーダー (Lust Murder) の四つを挙げている。これらの性的倒錯嗜好は、変態性欲の範疇である。

犯罪心理として変態性欲を考える場合、まずそのような概念がどのように当時の日本に定着していったのかを把握する必要がある。第一章第二節『D坂の殺人事件』の項でも少し触れたが、ここではもう少し詳しくみていくことにしたい。変態性欲という概念は、一八八六年にドイツのクラフト＝エビングによって体系化されたことを始まりとしている。エビングの著書『性的精神病理』

(邦題『変態性欲心理』)では、性的衝動を病理としたうえで、種別によるカテゴリーズを行っている。とりわけ注目すべきは、「倒錯的衝動における性欲」とされたカテゴリーである。ここでは、倒錯的な性欲として四つの項目が掲げられている。

- 一、『サディズム』—淫行と他働的残虐及び暴行との聯結
- 二、『マゾヒズム』—残虐及び暴行を受けて淫好を致すもの
- 三、『フェティシズム』—婦女の身體の一部或は衣服の斷片の觀念と淫好との聯結
- 四、代償的色情及び性欲衝動に因る對異性感覺の消失

齊藤光は、『変態性欲心理』の解説において、これらの変態性欲概念が日本に定着し始めたのが、一九一二年(大正二年)に『変態性欲心理』(黒沢良臣 訳 大日本文明協会 一九一三)が刊行されたことが契機だとしたうえで、次のように分析している。

性倒錯は「変態性慾」という名で、社会一般に広く浸透してゆく。(略)関東大震災を経て、昭和期が始まる頃に、「変態性慾」は、通俗化し、多くの人々

の知るところとなった。社会には「変態性慾者」が隠れ住み、時に、徘徊していることも、常識となった。さらに、「変態」という記号が、「変態性慾」や「変態性慾者」の略称として、人々の口に上るようになったのである。²³

斎藤の分析を踏まえれば、大正期の日本において変態性慾の概念は急速に浸透していったと考えて差し支えないだろう。換言すれば、当時の社会においては「変態」という記号が、人々の間で既に理解されるようになっていたということである。

ここで注目したいことは、変態性慾という概念は、精神分析的に人間の性的欲求を分析したものであるということだ。単なる色情狂といった分類ではなく、性的な倒錯衝動を学問として分析したものであるという点が重要である。精神分析に並々ならぬ興味を抱いていた乱歩が、このような新しい概念に興味を向けたのはそのような理由も一因としてあったのではないだろうか。

先述した四分類のうち、サディズムは残虐色情者（サディスト）、マゾヒズムは被虐色情者（マゾヒスト）として、『D坂の殺人事件』にて取り上げられている。また、犯罪に直接的に関わることはないものの、『陰獣』にて寒川が非道徳的な人間に変貌していく契機として描かれている。都市という見えざる空間、匿名性の空間だからこそ發揮できるのが変態であり、変態性慾であった。変態

は極めて都市的な現象、都市そのものが生み出すものであったのだ。

変態という言葉も、大正から昭和初期にかけての時代の風潮、雰囲気を示す言葉であり、好まれた言葉であった。当時の社会には、不思議な言行、謎めいた振る舞いに対し、変態の烙印を押し、楽しむ空気すらあった。そのような空気は、当時刊行されたその種の雑誌や出版物の多さからも読み取れる。「異常」と同じく、「変態」も正常の中に巢食うものであり、いつ何時、人間は変態に奔るかかわからない。「変態が内在するものとしての人間」という考えが定着していた。初期の谷崎作品にも頻出するように、変態は特異な病理現象ではなく、人間の深層の露出であり、一種の露悪趣味の現れでもあった。

社会を彩る新モードすらも、モガ・モボすらも、社会的変態、社会的病理の通俗的露呈と見られた。「異常」も「変態」も、人間や社会、都市や時代といったものに関心を持つ者にとって都合の良いキーワードであった。とりわけ、性の解放初期には、性と変態が結びつき、格好のテーマとなった。変態性慾を通して、人間の裏の顔や心の奥が見えるのである。不安定な時代は、変態的風貌を持つていたのである。

四、孤独ゆえの異常心理

都市生活者の中には孤独を抱える人々が多く存在した。

都市生活者の日常というものは、それ即ち群集の日常と言えらる。群集は都市に生きる個人であると同時に、都市に生きる群集という帰属意識に縛られている。都市に生きるということは、管理社会の中で生きるということに等しい。常識や社会的倫理といった価値観の中に自らを置かなくては、たちまちに排除されてしまう。そのような制約から自由なのが遊歩者である。彼らは都市に生きる中で、どこまでも個人であることを貫く。それゆえに、群集に対して遊歩者は圧倒的な孤独を抱える結果になる。

群集もまた個人の集合であり、人間であるから、遊歩者と違わず欲望と言うものは持っている。しかし、その欲望を群集であるが故の制約のもとに押し込めるのだ。そうして群集は、群集としての顔で都市の日常の中を生きている。

乱歩は「群集の中のロビンソン・クルーソー」(一九三五)という随筆で次のように述べている。

人間は群生動物であるからこそ、その潜在願望では、深くも孤独にあこがれるということではないかしら。考えてみると、世に犯罪者ほどこの潜在願望のむき出しになっているものはない。(中略)犯罪者という犯罪者は、電車の中でも縁日の人通りでも、群集の中のロビンソン・クルーソーである。もし人に犯罪への潜在欲望があるとすれば、「ロビンソン願

望」もその一つの要素をなしているのかもしれない。私は浅草の映画街の人間の流れの中を歩いていて、それとなくあたりの人の顔を見回しながら、この多勢の中にはきつと一人や二人の犯罪者が混じっているに違いない(中略)ということを考えてみて、不思議な興味を感じることもある。彼にとつては、肩をすれすれの前後左右の人間どもが、彼とは全く違つた世界の生きものであり、彼自身は人群れの間を一匹の狼が歩いていく気持であろう。それは恐ろしいけれども、又異様に潜在願望をそそるところの気持である。²⁴

乱歩はこのように、人間が持つ潜在願望について自身の見解を述べている。そのうえで次のように続ける。

映画街の人混みの中には、なんと多くのロビンソン・クルーソーが歩いていることであろう。ああいう群集の中の同伴者のない人間というものは、彼等自身は意識しないまでも、皆「ロビンソン願望」にそのかさされて、群集の中の孤独を味わいに来ているのではないであらうか。こころみに群集の中の二人づれの人間と、ひとりぼっちの人間との顔を見くらべて見るがよい。その二つの人種はまるで違つた生きもののように見えるではないか。ひとりぼっちの人達のだまりこくつた表情には、まざまざとロビ

らべて見るがよい。その二つの人種はまるで違った生きもののように見えるではないか。ひとりぼっちの人達のだまりこくった表情には、まざまざとロビンソン・クルーソーが現れているではないか。だが、人ごとらしくいうことはない。私自身も都会の群集にまぎれ込んだ一人のロビンソン・クルーソーであったのだ。ロビンソンになりたくてこそ、何か人種の違う大群集の中へ漂流していったのではなかったか。²⁵

乱歩が『二銭銅貨』執筆に際して、大金が欲しいと妄想していたと以前に触れた。言うまでもなく、資本主義のもとでは誰しもが経済的に豊かになりたいと願うだろう。経済的な豊かさを得たうえで、妄想が起ころる場合も多々あるだろう。極論を言えば、経済的に豊かになるための手段は、それが容易であればある程人間の欲望を刺激する。

しかし、常識や社会的倫理といった制約の中では、そのような〈本音〉はひた隠しにされ、真面目に労働し資産を蓄えるという〈建前〉を持つようになる。この〈建前〉が群集の常識であり、群集を群集たらしめる。そして、そのような〈建前〉を理解はしても自らは持たず、または従事せず、自らの〈本音〉を第一に生きるのが遊歩者である。それゆえ、遊歩者は群集に対して圧倒的に孤独であり、常識の中から排除される。換言すれば、遊

歩者は群集に溶け込むことは出来ても、完全に同化することは出来ないのである。どこまで群集に溶け込もうとも、孤独の存在として群集の中を彷徨い歩くことしか出来ない。しかし、そのような状況（或いは生態）を、心のどこかでは望んでいる。

おわりに

これまで見てきた探偵、遊歩者、まなざし、異常心理・変態といった要素を育みそして表出する土壌として、都市という時空間が重要となるのである。それなしに、それらの諸現象はあり得ず、近代都市への変貌、その力オース的転換期こそ、探偵小説出現の舞台であった。



図1 1920年代に続々と刊行された、変態心理に関する雑誌の一例。



図2 1933年 東京精神分析学研究所の研究会出席者。乱歩の名前と姿が確認できる。

第四節 都市化が生む背景

はじめに

一九二〇年代の東京は、めまぐるしい変化の渦中であつた。急速な都市化とそれに伴う人口の急激な増加は、都市特有の人間関係、或いは関係の変容を齎した。一言で言えば、近隣相互における人間関係の希薄化ということである。都市に生きる人間は、日々多くの人間とすれ違いながら生きている。しかし、それら他人のことを、何一つ知らず、また知る必要もない。とりわけ、都市化に伴う人口流入によって地方から東京に集つてきた人間にとってはなおさらのことである。都市という同じ生活空間を共にしながら、互いの素性を全く知らない人間同士がせわしなく日々の生活を送るといふ特異な環境なのである。それゆえ、都市生活者は、とりわけ職業や身分といった社会的記号を持たない遊歩者は、時と場所、或いは相手によつて本来の自分というものを隠す事が可能となる。そのような匿名性のもと、都市において生活している。近代都市は共同体や繋がりとといった、互いに知り合うコミュニティへの参加を、限られた人間にしか許さない。とりわけ、余所者に対して冷たかつた。そのため、匿名性がそのまま、ある種の気ままさになり、遊歩者を含む都市流民の常態となつていった。逆説的に言えば、遊歩者は自らの身分や主張を取り繕うことによつて、

群集に容易に同化し、都市の中で生きることが可能になるのである。

そのような事態が顕著に表れた事件というものも、実際に起きていた。同時に、乱歩の作品を想起させるような、遊歩者的人間の犯罪というものでもあつた。一例として、一八八九年十月二日の朝日新聞朝刊に、「似非探偵二名」という見出しで次のような記事がある。

本所太平町一丁目二十一番地に住む無職業宮崎竹次郎（二十一）および浅草諏訪町廿一番地人力車夫伊東熊次郎（四十二）の兩人は稼ぐことが嫌ひで情けることが大好といふ二幅對いつも額を合せては何か骨を折ずにとだ錢を儲ける工風はあるまいかと考へて居る中何時か一計を案じ出し警察署の探偵と見ゆる様に衣装を拵らへ懷中には手帳捕縄などを携え本所津軽ヶ原の楊弓店を始め其他の曖昧料理屋等へ入込み某警察署の探偵掛なりと稱しかゝり合を付ては金圓を貪り取り或いは飲仆し喰仆し等の所爲ありしより其筋に於ては眞物の探偵吏を出して渠等が所在を探り終に竹次郎と熊次郎の兩人を昨日召捕に相成し由

26

二人の男が警察官として身分を偽り、店から金銭や巻き上げたり無銭飲食を行つた事件の記事である。「稼ぐことが嫌ひで情けることが大好といふ二幅對いつも額を合

せては何か骨を折ずにただ金を儲ける工風はあるまいかと考へて居る」とあるように、乱歩が描いた遊歩者的生活者を連想させる。そのような人物が、警察官として自らを偽り、他人を騙して自らの欲望を満たしている。

また、このような犯罪からもわかるように、当時の都市に生きる人々にとっては、見るということが重要であった。都市で生きるうえで、見るということが出来なければいけないのである。遊歩者は見て、歩き、感じること重視した。都市の群集も、自由にできることは見ることであり、見る楽しみしかなかった。そして、日々変化する都市という空間は、見るもの或いは見世物としても機能していた。そして、見ることから異常や変態といった概念も生じた。都市は見る空間でもあったのである。

一、希薄化する人間関係

人間関係の希薄化は、裏を返せば他人への興味や好奇心というものへ繋がっていく。他者や社会を見る楽しみであり、それは探ることへと繋がっていく。希薄な関係であるからこそ、そこには純粹な興味としての欲求が存在する。そのために、人間の様々なディテールにも目を向け詮索を行うようになる。

『D坂の殺人事件』における白梅軒のウエイトレスを例に見てみる。彼女たちは古本屋の細君と銭湯で会った

時に、その身体にいくもの痣があることに気付く。「古本屋のおかみさんは、あんなきれいな人だけれど、はだかになると、からだじゅう傷だらけだ。たたかれたり抓られたりした痕に違いないわ。別に夫婦仲が悪くもないよ。うだのに、おかしいわねえ」²⁷と噂話をするように、他人に対しての興味や好奇心を覗かせる。また別のウエイトレスも「あの並びのソバ屋の旭屋のおかみさんだつて、よく傷をしているわ。あれもどうも叩かれた傷に違いないわ」²⁸と、やはり他人に対する観察と興味を示している。

ここで注目したいのは、ウエイトレスたちによる推断である。古本屋の細君とソバ屋のおかみ、この二人の身体に傷があるという事実を観察し興味を示すという点は、人間関係の希薄化から来るものである。加えて、彼女たちは夫婦仲が悪くないのにおかしいという思考に陥り、それ以外の可能性を探ることをしていない。これは、身体に傷が出来るような事態は夫婦喧嘩くらいであろうという極めて短絡的かつ一義的な見方しかしていないということである。その裏側に隠された人間の本性、即ち、被虐色情と残虐色情という異常心理を知らない、または理解していないということである。

対して、探偵小説に描かれる探偵や犯罪者は、何事に関しても一義的な見方で終わらせることをしない。見ることから観察し、探りを入れ、推察する。人間関係が希薄化し、相手となる人間をまったく未知なる存在、つま

り（謎）としてそのまなざしを向けていく。乱歩は、このような人間関係について「探偵趣味」（一九二六）にて次のように述べている。

さらにもっと手近なところでは、人間二人寄れば、そこにもう探偵が行われている。よく云えば好奇心、悪く云えば猜疑心だが、これは人間の本能といつてもいい。それが研究熱心にもなれば、一方では嫉妬心などにも変わるのだ。物を云いながら、お互いの腹を探り合っている。どんな高潔な人物にも免れないところだ。うまく相手の心持を探偵して、それを善用したものが、生存競争の優勝者となる。その下手なのを俗に非常識と呼んでいる。政治家、外交家、裁判官、その他あらゆる職業に、よい意味の探偵というものは必要だ。裏長屋の井戸端会議にも近所隣りの内幕の探偵談が栄える。実業家の経済戦にも探偵談はつき物だ。ただそれを善用するか悪用するかかの差別があるばかりだ。（中略）探偵趣味というものは、このように広く、また深く人間の心に根ざしているものである。²⁹

乱歩の言うところによれば、人間が二人居る時点から探偵行為は行われているとし、それが最も身近なものであるとしている。これは確かであろう。相手が家族であろうと顔色を伺うことはある。どれほど親しい友人であ

ろうと、表情や声の調子から機嫌を伺うことはある。広くかつ一般的に見れば、恋愛における駆け引きなども当てはまるだろう。このように、家族や友人、自身が興味を持った相手という、比較的濃密な人間関係の中でさえ探偵的なまなざしは存在するのである。ならば、このような探偵的なまなざしが、希薄化した人間関係の中でより重要になるのは当然のこととも言える。希薄化した人間関係の中では、常に自身の立ち位置を把握し、同時に周囲の人間を把握する必要性が出て来る。そのためには、短絡的、または一義的な見方で相手を観察するだけでは不十分である。無論、日常生活において、相手の異常な心理や嗜好といったものに迫る必要性はないが、少なくともそのような見方が、探偵的なまなざしの基礎であり、希薄化した人間関係が蔓延する都市で生きるうえでの一つの形なのである。それだけ、人間という存在、人間の心というものは（謎）なのである。そして、我々人間は生きていく中で常に探偵なのである。このような点からも、人間関係の希薄化が、探偵的なまなざしの源泉の一端であり、間接的に土壌としての都市を反映していると言っているだろうか。

人間関係の希薄化という現象は、逆に人間そのものを探り、人間という存在の不思議へと、見る者を誘導する。探偵小説は謎解きであり、謎とは人間そのもの、人間のすること、人間同士のしかすこと、不思議に気づき、その根本を探ることが純粋な動機であり、目的であった。

人間への関心こそ探偵の目であり、人間というものの存在の不思議を探偵し、解決すること。そこに本来の都市小説の核心があった。

二、都市における刺激と退屈

都市化に伴い、都市には様々な刺激が溢れるようになった。内田はこの点に関して次のように述べている。

都市生活は刺激に満ちている。だが、そうした刺激に慣れて、もう「在り来たり」の刺激には反応しなくなつたとき、都市生活はむしろ「退屈」な場所になる。それはぜひ払拭しなければならぬ退屈である。この退屈さは、それを癒やすにはもつと強いもつと異常な刺激が必要になるような退屈さである。³⁰

内田はこのように、都市生活における様々な刺激に慣れてしまった時、人は退屈を感じ、より強くより異常な刺激が必要になると指摘している。では、都市において人はどう刺激を渴望するか。安定した居場所や立場を持つ都市民は、都市民という資格保持のために、過激な欲望や刺激を求めそれに奔ることはない。小市民的、或いはプチブルジョワジ的な生活態度である。それに対し、都市に新たに参入したものの、都市流民は生活にゆとりも

なく、ヨコの繋がりに乏しく、ひとり歩き、ひとりの楽しみを見つけない。世界は広くない。小さな自分のための空間を設け、それを砦として、自閉的な遊戯や淫靡な楽しみを刺激として生きる。つまり、内向的な生き方、自閉的生存者にとっては、楽しみも刺激も自閉的・内向的、時には内攻的ともなっていく。異常や変態に接近していく。それらが淫靡な悦楽と化していく。小さな犯罪も刺激的快楽である。安定しえない都市流民が外向的・積極的に生きようとすれば、都市は多面多重の顔を持つだけに、至るところに刺激は存在する。従って、探りを入れることで楽しみを自ら作り出すこともできたのである。

おわりに

異常に接近し、変態すれすれに諸現象に近づく時、都市環境は面白い舞台と化した。犯罪が、犯罪を意識しないままに遊戯となる。それ故、愉快犯も出現してくる。都市の中で、外攻的に遊ぶのである。対して、自閉的・内攻的な人間には、退屈や自虐から求める刺激があり、犯罪の芽があった。積極的・外攻的な人間には、次々と過剰な刺激を求めるが故の遊戯と犯罪があった。都市は、生の根本目的を持たない人間に、常に退屈を課す。退屈からの脱出のために、刺激へと誘う。そして、遊戯へ、犯罪へと誘引していく。都市は、退屈と刺激の織り成す

舞台なのである。

第五節 乱歩のまなざしが映す様々な都市空間

乱歩は都市における様々な空間を、積極的且つ効果的に自身の探偵小説の構造に取り入れている。それは東京という最も大きな空間を本舞台とし、上野や浅草の限界や下町という中空間へと絞り込まれる。その中空間の中から、喫茶店や下宿屋、邸宅といった小空間を設定し、果てには押入れや屋根裏、椅子の中といった小空間や硬貨の内部といった最小空間にその特異なまなざしを向けている。

これら大小様々な空間や空間を設定された媒体は、都市で生きていく中で誰もが接点を持つているものである。しかし、群集はこれらの空間や空間媒体に対して、一義的なまなざしを向けているにすぎない。同じ東京という空間の中で生きていても、群集は東京という都市空間が見せる様々な姿を、他人と同じまなざしで見つめ、受け取る以上のことをしない。また、群集は日常生活の範囲となる空間とそれ以外の空間を極端に区別し、日常生活の範囲外の空間へは、ある目的を持ち、その目的に従ってまなざしを向ける。

対して、乱歩を含む遊歩者は、範囲や目的を持たず都市空間の中で生きている。そこでは、群集が都市空間に向けるまなざしとは別種の、遊歩者特有のまなざしが存

在する。そのようなまなざしから見た都市空間というのが、探偵小説における格好の素材であると同時に、探偵小説が都市空間を最も反映している文学表現たらしめていると言えるのではないだろうか。

一、最小空間―貨幣―

乱歩の探偵小説において描かれた、最も小さい空間といえは『二銭銅貨』に登場した内部が空洞となった二銭銅貨である。この二銭銅貨については、第一章第一節『二銭銅貨』の項でも触れたので繰り返すようなかたちになるが、改めて見ていくことにする。

まず二銭銅貨がどういうものなのか、都市空間においてどのような意味を持たされているのかを確認したい。二銭銅貨は文字通り貨幣の一種類である。貨幣であるということは、社会生活を営むうえで必要不可欠なものであり、群集と遊歩者の両者にとっても「貨幣」として共通の意味を持つ。

この共通の意味は、そのまま群集の貨幣の認識というものに繋がってくる。群集は貨幣に貨幣以上の効能を求めない。貨幣はあくまで、社会生活を営む上で必要不可欠な存在であり、使う、貯めるといった行動にのみ使用される。

対して、独特のまなざしを持って物事に対峙する遊歩者は、二銭銅貨が持つ貨幣としての意味にはさほど興味

を示さない。むしろ、この貨幣という存在に対して貨幣以外の意味を見出そうとする。群集の認識からみれば、貨幣はあくまで人が、共通価値を持つ交換媒体として使うものと認識される。つまり、人間という主体に対して貨幣は従の関係として認識されている。しかし別の見方をすれば、貨幣は時に、人に対して作用を及ぼす。貨幣は人間の持つ欲望を刺激し、貨幣を得るためにあらゆる行動を促すのである。それが社会的な範疇であれば商売や労働といった形になるわけである。言うなれば貨幣が主体で人間が従の関係へと反転するのである。勿論、このような関係も群集の認識として存在しないわけではないだろう。

遊歩者のまなざしは、ここからさらに一步進んだ点にある。貨幣を使って何かを達成したいという欲求と、より多くの貨幣を得たいという欲求は表裏一体の関係であり、欲求の目的は両者とも貨幣へと収束する。対して遊歩者は、貨幣という存在を使って他者に対して何事か作用を及ぼせないかという点に、貨幣に対するまなざしの特異点があるのだ。加えて言えば、その作用は貨幣が貨幣としての一般的な意味に沿って使われることをよしとしない。あくまで、貨幣という存在から社会における貨幣としての意味を剥奪したうえで、他人への作用とならなければならぬのである。一般人には考えもつかない、単なる「物体」としての貨幣でなければならぬのである。

このような観点から見れば、『二銭銅貨』における「私」と貨幣の関係は実に特徴的である。「私」は、二銭銅貨という貨幣に対して貨幣としての意味とは別のまなざしを向けている。「私」は二銭銅貨という貨幣に対して、松村を騙すための道具として、そしてそのための暗号の隠し場所としての意味で二銭銅貨という貨幣を見ている。つまり、「私」は二銭銅貨という貨幣を媒介として暗号を松村に与え、松村という一人の人間を操ろうとしているのである。

単に暗号の記された紙片を松村に与えればいかもされない。しかし、ここで重要となってくるのは、暗号の記された紙片が二銭銅貨という硬貨の内部から発見されたということである。もし、暗号の記された紙片がもつと単純に、例えば古本に挟まれていたものが偶然松村によつて発見されたというような形であったとすれば、果して松村はその紙片が暗号であると気がつくのだろうか。もし気づいたとしても、それが紳士泥棒が盗み隠した五万円という大金の隠し場所を示しているという発想に至るだろうか。

二銭銅貨という貨幣を暗号の隠し場所として使用したことはここでも効果をあげている。第一に、銅貨というものが犯罪に関連したことに使われるという知識である。作中で松村は、銅貨と犯罪について次のように述べている。

おれはいつか牢破りの囚人が用いるという鋸の話
を聞いたことがある。それは懐中時計のゼンマイに
歯をつけた、小人島の帯鋸みたようなものを、二枚
の銅貨を擦りへらして作った容器の中へ入れたもの
で、これさえあれば、どんな嚴重な牢屋の鉄の棒で
も、なんなく切り破って脱牢するんだそうさ。なん
でも元は外国の泥棒から伝わったものだそうだがね。
そこでおれは、この二銭銅貨も、そうした泥棒の手
から、どうかしてまぎれ出したものだろうと想像し
たんだ。³¹

このように、松村には銅貨が犯罪に関連したことに使
用される可能性についての知識があった。これは知識と
して松村に備わっていたものであるから、純粹に貨幣に
向ける特異なまなざしという面から言えば些か弱いとも
言えるが、少なくとも松村にも、貨幣に対し、貨幣本来
の意味以外の意味を見出すという素養があったとは言え
るだろう。そして松村のその素養に対し、同等の知性及
び同じような知識に対する興味を持ち、同じようなまな
ざしを持っていた「私」が目をつけ利用したと言える。

『二銭銅貨』において最も注目したい点は、二銭銅貨と
いう貨幣の内部という空間に、乱歩自身が目を付けたと
いう点であろう。この事実は、乱歩自身が、貨幣という
ものに対して本来の意味以外の意識を向けていたことの
証明と言える。二銭銅貨について、乱歩は『新装』昭和

三十一年十一月号（松坂屋）に「二銭銅貨」と題した隨筆
を寄せており、その中で二銭銅貨について言及している。

二銭銅貨そのものは、直径一寸以上もある大きな
銅貨で、大正一二年のその頃でも、もう流通が少な
くなっていたくらいだから、私より十年も若い人は
ご存知ないだろうと思う（私は一昨年還暦）。厚味も
一分以上あって、ズッシリと重い堂々たる銅貨であ
った。今のアルミの硬貨などとは、大名と足軽ほど
の相違がある。（中略）細工をするのには、当時の硬
貨の中でも一番大きな二銭銅貨が、最も便利だった
わけである。³²

硬貨自体の大きさや厚さといったディテールを正確に
把握しつつ、探偵小説的な細工を施す素材としての一面
を硬貨に見出していたことが伺える。この乱歩のまなざ
し自体が、探偵や遊歩者の持つ特異なまなざしと重なる、
本来の意味・一般的な意味以外の視点から物事を観ると
いうことを実践していたといえるのである。事物を見る
ということとは、探りだし、異なる意味を付与し、事物を
みずから固有のものとして化することである。探偵すること
は、事物の異化行為でもあるのだ。

また、貨幣を物語のキーとして取り入れ、その背景に
五万円という大金の存在を匂わせている。この五万円と
いう大金の出処とされるのは、盗まれた工場職員の給料

と設定されている。当時の東京は、現在のようないくつかの産業（サービス産業）中心の都市ではなく、工場が立ち並ぶ第二次産業中心の都市であった。都内の至る所に工場が存在し、ここでは多くの労働者が日々働いていた。そして、そのような労働者の多くは地方から職を求めて東京に集まってきた人々である。『二銭銅貨』に描かれた背景からこのようなことが考えられる。二銭銅貨をさも大事そうに手にし、弄んでいる孤独な群集、或いは労働者を想像してみる。それは、価値は低いが大きいだけに夢想をもち込んでいた。二銭銅貨には、都市の下層民の思いも染みていたのだ。

この点が、乱歩文学が当時の都市を反映していると言える一つの証拠である。また、そのような背景は、乱歩の初期作品群を通して繋がっていく。後にも触れるが、工場労働者といった職業に地方から人が集まってくることで、そのまま東京における下宿屋の増加に繋がりが、『屋根裏の散歩者』の背景にも繋がるのである。

二、小空間―押入れ、肘掛け椅子―

次に、小空間と呼べる空間について考えてみる。乱歩探偵小説において描かれた様々な空間の中で、小空間と呼べるものは一体何なのであろうか。最も的確に描かれているのは『屋根裏の散歩者』における押入れと、『人間椅子』の要でもある肘掛け椅子が挙げられる。

『屋根裏の散歩者』にて描かれた押入れには、郷田の個室と屋根裏を繋ぐ空間としての意味が持たされている。押入れは本来、寝具や衣類といった物を収納するための空間である。本文中でも「下段の方に数個の行李を納め、上段には蒲団をのせることにしていた」³³とあるように、『屋根裏の散歩者』において押入れは、初めは本来持っている意味通りの空間として描かれている。

しかし、郷田が押入れの中で眠るといふ行動を起こすことで、『屋根裏の散歩者』における押入れという空間の持つ意味は徐々に変化を辿ることになる。初めは収納という本来の意味が持たされていたが、郷田が押入れで睡眠を取るようになることで、押入れは郷田にとって本来の意味を持たなくなる。郷田は、就寝時以外でも押し入れに入り込み、煙草をふかして妄想へ興じるようになる。この時点で、押入れは郷田にとっての居場所としての意味を持つようになる。そして、押入れから屋根裏への入り口を発見した郷田は、他人の秘密という刺激に満ちた空間へと誘われる。この段階へ至ると、居場所であった押入れは、屋根裏への通過点としてその意味を変化させる。隠れ処としてのアジールから、より奥深い隠れ処へと導くミニ・パサージュへと変貌していくのである。夢想の導線なのである。

次に『人間椅子』の肘掛け椅子について考えてみたい。『人間椅子』にて描かれた空間は、主人公である椅子職人が作り上げた肘掛け椅子の内部空間である。本来椅子

は、その上に人間が座ることと椅子としての意味を持ち得る。しかし『人間椅子』では、椅子はまず、人が内部に入り込むための装置として描かれる。この時点で、既に椅子本来の意味は無用となっている。

また、応接間に置かれた肘掛け椅子と乱歩が想像したように、肘掛け椅子が置かれる応接間が存在する家屋とというのは、当時の都市部特有の建築物であった。『人間椅子』作中でも、椅子が置かれたのは洋館の書斎とされており、当時としては珍しい洋風建築の家屋であったと読み取ることが出来る。これらの点は、後述する喫茶店や下宿屋同様、当時の都市における空間を意識し、反映していたと考えることができるだろう。

同様に、肘掛け椅子が置かれたホテルもまた、当時の都市空間の間接的な反映と考えられる。そのホテルは、「外人の経営していた或るホテル」³⁴であり、舶来品として本国から取り寄せるはずだった椅子の代わりに、人間椅子が運び込まれる。このようなホテルは、正しく都市特有の建築物であり、肘掛け椅子という家具と合わせて、当時の都市空間を如実に反映していると言って差し支えないであろう。

なお、乱歩がどのようなホテルをモチーフとしたかは定かではないが、現存する戦前創業の洋風建築のホテルとしては、一八七三年創業の日光金谷ホテル（栃木県）が最も古い。次いで、一八七八年創業の富士屋ホテル（神奈川県）、一八九四年創業の万平ホテル（長野県）、一九

〇九年創業の奈良ホテル（奈良県）と続く。東京で見ると、一九一五年創業の東京ステーションホテルが最も古いものになる。少なくとも、乱歩が『人間椅子』を発表した当時、作中に描かれるようなホテルは観光地か都市部にしか存在しなかったことになる。『人間椅子』にて、問題のホテルが存在するY市は、佳子の自宅のある大都会から程遠くない距離であるとされている。佳子の夫が登庁する官吏であることや、洋館を備えた家屋という点から推察すれば、先述した大都会とは東京であり、Y市とはハイカラ都市ヨコハマであると考えても差し支えないだろう。これらの点から見ても、『人間椅子』には間接的にはあるが、当時の都市空間が描かれていると断言するのはあるが、また、そこに生きる閉塞感も、椅子という日常事物の中に潜む者としての閉塞感に投影されているのである。

三、中空間―喫茶店、下宿屋、屋根裏―

中空間としては、『D坂の殺人事件』の出発点となった喫茶店、『心理試験』の舞台となる下宿屋、『屋根裏の散歩者』にて犯人が散歩する屋根裏が挙げられる。

『D坂の殺人事件』の冒頭は、D坂の大通りにある喫茶店「白梅軒」にて、記述者である「私」が、一杯の冷やしコーヒーを啜りながら通りの往來を眺めている様子が描かれている。この喫茶店という空間についてまず考

えてみたい。

当時の欧米におけるカフェは、コーヒーを中心にアルコールやサンドイッチなどの軽食を提供する飲食店であった。給仕は原則として、ウェイターと呼ばれる男性であり、ウェイトレスに当たる女性給仕はいなかった。また、単なる飲食店としてではなく、新聞や雑誌を完備し、情報を得る場所としての側面も持っていた。そのように日々情報が行き交う場所であるため、情報交換、社交の場としての側面も十分に満たしていた。カフェは飲食店であると同時にサロンとしての機能にも重きが置かれていたのである。

対して、日本におけるサロン形式の喫茶店は、一九一一年に銀座にて開業したカフェー・プランタンが初めてとされる。安藤更生の『銀座細見』(一九三二 春陽堂)によればプランタンではコーヒーと洋酒を揃え、ソーゼーじやマカロニグラタンといった当時としては珍しい料理を提供していた。また、開店当初は会員制を取っており、北原白秋、谷崎潤一郎、永井荷風、森鷗外といった文学者が会員として名を連ねていたという。そういった意味では、フランスのサロン形式カフェとしての側面を持った喫茶店であったと言える。ただ一点、相違点を挙げるとすれば、プランタンでは女性の給仕係を採用していた。昭和初期には、喫茶店は女性給仕による接客サービスを売りにした一種の風俗営業が主流になってしまいが、少なくとも一九一〇年代から二〇年代中頃にかけて

は、本場フランスのカフェと同様の社交の場としての喫茶店が、東京に存在していたことは確かである。³⁵

このような背景を踏まえたうえで、改めて『D坂の殺人事件』にて描かれた白梅軒と、そこに入り浸る「私」と明智の關係を見てみよう。「私」は白梅軒によく出入りしており、「洋食ひと皿注文するでなく、安いコーヒーを二杯も三杯もお代わり」³⁶して過ごしている。また、「別段、ウェイトレスにおぼしめしがあったり、からかったりするわけでもない」³⁷とある。このことから、『D坂の殺人事件』にて描かれた白梅軒は、洋食とコーヒーが提供され、給仕に女性を採用していることがわかる。乱歩が自身の作品に映しとった喫茶店は、本場フランスのカフェではなかった。同時に、一九一一年から一九三〇年頃という短い期間に見られた、当時の日本における純粋な喫茶店であったことがわかる。

「私」は明智と白梅軒にて知り合い、探偵小説や、犯罪と探偵といった談義を行っていたことが記されている。これらのことから、『D坂の殺人事件』にて描かれたカフェ白梅軒は、コーヒーや洋食を提供し、女性の給仕が存在し、フランスのサロン形式のカフェ同様客同士の社交場でもあった一九一〇年代の喫茶店を間接的にだが如実に描いていると言つて差し支えないだろう。

また、白梅軒の営業形態自体は、現在の喫茶店とあまり変わらないように見受けられるが内実は全く異なる。そこに描かれている人間生態は、大正期から昭和初期の

喫茶店における都市生活者の生態そのものである、特定の目的を持たずに来店し、往來を眺めるといった行動がよく見られる。このような点から見ても、『D坂の殺人事件』にて描かれた白梅軒という喫茶店と、利用客である「私」の描写は、当時の都市における一つの現象を如実に反映していると言えるのである。

喫茶店は、ぼんやりと外を見る時空間であり、ときには探偵行為をすることもある。とりとめもなく見る、探る、夢想することが出来る、遊歩者にとつての漸次の安息所なのである。

次に注目したいのは下宿屋である。下宿屋は、乱歩文学の中にたびたび登場する空間である。本論中に取り上げた作品で言えば、特に『屋根裏の散歩者』にて詳細に描かれている。下宿屋には大きく二種類あり、一つは、下宿自体を目的としないものである。多くは煙草屋や古本屋といった本業が別にある、その片手間に空き部屋を提供し一人ないし数名を間借りさせるといったものである。こちらの方の例としては、『二銭銅貨』の下駄屋や『D坂の殺人事件』で明智が間借りしていた古本屋が挙げられる。

もう一つは下宿を目的に建てられたものである。数人から数十人の下宿人一人ひとりに対し個室があり、場所によっては食事も手配される。大家や管理人といった下宿屋を管理する人物が存在し、それとは別に女中が置かれる場合もある。このような、現在のアパートに近い建

築形式を持った下宿屋が大正期の東京において新しく出現したのである。その背景には、これまで触れたような、日露戦争による好景気に端を発する東京への労働人口の流入、つまりは人口の極端な増加がある。そして、そのような地方からの流入者が集まる下宿屋という居住空間もまた都市的特徴に満ちたものとなっていく。

この新しい下宿屋の特徴は、下宿屋という一つの空間の中で共に生活するという一種のコミュニティを形成している点と、そのようなコミュニティを形成しつつも個人のプライバシーが成立しているという点が挙げられる。「出入口には締まりをするための金具まで取り付けてある」³⁸という『屋根裏の散歩者』の記述にもあるように、個室には鍵が付いていると考えて差し支えない。つまり、各人の部屋の中には基本的には外界から遮断された空間であり、従って個室内に一人で居る限りそこでの行動もまた外界に知られることはないのである。裏を返せば、日頃どのように接していかうとも、一度個室に入ればどのような顔を見せるか知れたものではないということだ。そして、そのような個室という空間が、壁を隔てていくつも同じ建物の中に同時に存在しているということが下宿屋という空間の最大の特徴なのである。

このような空間の中でもまた、独特のまなざしが発生する。荒正人が指摘した〈隙き見〉、或いは野村宏平の言う〈覗き趣味〉に当たるまなざしである。ここでいう覗きとは、「表面からではわからない他人の秘密や物事の裏

側を探ることである」³⁹と野村は説明している。この〈覗き趣味〉に当たると言える。乱歩の言う腹の探り合いの延長であると言える。正確には、腹の探り合いではなく、一方的な腹の内の探りである。下宿屋という、個人の内面が曝け出される密室の集合空間こそ、このような〈覗き趣味〉のまなざしが発生するのに最も適した空間であり、かつ都市に生きる人々にとって身近な空間なのである。人間がブロイラーのように箱詰めされながら、いじましくも生きる下宿屋は、大都市の縮図なのである。

三つ目は屋根裏である。屋根裏はその構造上、閉鎖的な空間であり、モチーフとしても逃避や隠匿といったイメージの一つとして用いられることが多い。史実で見れば、例えばアンネ・フランク (Annelies Marie Frank 1929～1945) がドイツ軍から身を隠すための生活を送ったのも屋根裏部屋であった。日本の歴史小説などでも、屋根裏は間者が潜む空間の典型として重宝されてきた。対して、『屋根裏の散歩者』における屋根裏は、散歩者が歩きまわる都市空間の縮図として描かれていると考えることができる。『屋根裏の散歩者』にて、屋根裏からそれぞれの個室を覗く様は、都市を歩く散歩者が、あらゆるものにまなざしを向ける行動そのものである。都市のあらゆるものが表面上の顔と裏の顔を見せるように、屋根裏の散歩は人の裏表を浮き彫りにする。

日本においては、歴史小説などで重宝されてきた手段としての空間である屋根裏を、都市生活者の生態に合わ

せた空間という認識のもと、探偵小説の舞台として再構築したと言っても過言ではないだろう。さらに屋根裏は、部屋が日常或いは昼間の時空間とすれば、非日常或いは夜の時空間と言える。これは、都市の裏面、都市が隠そうとする側面の隠喩と解釈することも出来る。そこを歩く散歩者は、日常から排除された怪しげな散歩者の隠喩なのである。

四、大空間—浅草—

乱歩の文学において、大空間として描かれた都市空間として挙げられるのは浅草であろう。

浅草については、乱歩自身が「僕にとって、東京の魅力は銀座より浅草にある。浅草ゆえの東京住まいといってもいいかもしれない」⁴⁰と述べるように、乱歩にとつてとりわけ思い入れの深い場所であった。中でも、先に触れた孤独願望を満たしてくれる場所としての思い入れがあったようである。この点について、乱歩は次のように残している。

青年時代、私は群集の中のロビンソン・クルーソーとなるために浅草へ行った。知り人の全くない大群集の中にいることは、孤独の甘さを一層甘くしてくれるからである。ポオの小説に『群集の人』というのがある。全く孤独な人間であるが故に、たえず

群集の中にいたのである。夜がふけて町に群集がなくなると、劇場のハネを狙って、芝居帰りの群集にまじって歩き、僅かに慰める。その群集が町角ごとに、まばらになって行くと、彼はまた駈け足で、別の劇場の前行き、そこから吐き出される新しい群集にまじる。最後に、今夜はもう、いよいよおしまいだという、焦慮にかられながら、一番ハネのおそい劇場へと駈けつけるのである。『群集の人』に
とって、浅草は絶好の場所であった。⁴¹

乱歩は浅草についてこのように述べている。乱歩は浅草に対して、並々ならぬ愛着を持っていた。しかし、本論で取り上げた乱歩作品では、浅草は主な舞台としては描かれてはいない。富田均が『乱歩「東京地図」』（作品社 一九九七）にて、「案外、乱歩は浅草ではおとなしい。だいたい、乱歩はこの町で殺人事件を犯していない」⁴²と指摘しているように、乱歩は浅草に探偵小説の舞台を見ているわけではなかった。それでも、乱歩にとって浅草が重要な場所であったことは確かである。では、それは一体何故なのだろうか。

浅草は、江戸時代から一貫して浅草寺を中心とする聖俗が渾然一体となった都市空間における一種の避難所であった。貴賤を問わず安心できるアジールであった。とりわけ江戸の下層平民にとって、浅草寺とその界限は諸行事や見世物もふんだんにあり、言わば、命の洗濯をす

る時空間であった。隅田川に誘われるように、人々は浅草に群がった。浅草にはそのような背景があった。

盛り場としての浅草は、一八七三年（明治六年）に浅草寺境内が浅草公園として制定されたことに端を発する。その後、一八八四年（明治一七年）に浅草公園は六区画に分けられた。この内第六区には、一八八五年（明治一八年）に見世物小屋や水族館、仲見世通りの各種店舗が開業した。その後も、一八八七年（明治二十年）には芝居小屋が開業し、一八九〇年（明治二三年）には日本パノラマ館の開業や遊覧所凌雲閣（通称、十二階）が建造されるなど、徐々に乱歩の愛した浅草がその姿を築きあげていった。江戸の面影を残しつつ、モダンへと、野暮を残しつつも変容していったのである。

その後も浅草は、当時の新しい娯楽文化を次々と取り込んでいった。オペラや活動写真、映画といった娯楽をいち早く取り入れ、群集の集まる場所として確立されていった。まさに、乱歩の言う〈群集の人〉にとって絶好の場所であったのである。

また、中心となった浅草寺の境内は一種の聖域であった。その中では、例え罪人であろうとも堂々と過ごすことができたのである。つまり、浅草は古くから民衆と罪人が行き交う場所であったと言える。そのような状態は、明治を経て大正になっても変わらなかったのではないだろうか。浅草は、群集に混じって犯罪者が居ても一向におかしくない空間であった。

東京は、他の大都市とは違う都市である。江戸時代から、江戸は天下の吹き溜まりと称されていた。その傾向は近代に入つてさらに昂じ、地方から続々と人が集まつてきた。匿名性に溢れた群集として生きることができ、唯一の都市であった。大阪や京都のようなヨコの繋がりやコミュニティ、町内意識は育たず、上下の格差や地域の格差など、常に格差が支配する冷たい都市であった。無責任がまかり通る都市であった。それ故に住みやすく、隠れるに都合の良い都市でもあった。

東京は日本の近代都市として唯一の都市であった。そこに、これまで見てきた都市的特性・都市的生態が生まれ、演じられた。また小空間から中空間、中空間から大空間へと、入れ子細工のような多重空間が形成される。それは隠れ身に都合の良い都市、そして異常や変態、犯罪を誘う都市であった。乱歩はそのような東京を身を以て体験したのである。

五、乱歩の東京体験

ここで、乱歩の東京体験を再考してみたい。乱歩の原点とも言ふべき東京体験を、年譜式にまとめた。

一九一二年 一八歳

中学卒業。家業が傾き第八高等学校の入学を断念。平井商店破産。一家は朝鮮馬山に移住するも、乱歩は帰

国し上京。本郷湯島天神町の印刷業雲山堂にて住み込みを開始、活版の見習職工となる。早稲田大学予科二年の編入試験に合格。十二月には小石川区春日町に転居、下駄屋の二階にいた苦学生二人と四畳半に三人住まいで自炊生活をする。

一九一三年 一九歳

牛込区喜久井町の借家にて、母方の祖母と弟である通と同居生活を開始する。この時期アルバイトから解放され、黒岩涙香の再読を始め、夏目漱石、尾崎紅葉、泉鏡花といった作家の作品を耽読する。八月には早稲田大学予科を卒業。早稲田大学大学部に進学し、経済学を専攻する。

一九一四年 二十歳

母が通と共に上京する。早大野球場裏に家を借り、素人下宿を開業。乱歩も祖母とともに移る。夏頃から同郷の代議士である川崎克の政治雑誌「自治新聞」の編集に参加する。この時期に、ポオ、ドイルに初めて触れる。暗号にも興味を示し、暗号史の研究を始める。喜久井町に転居。二人ほどの下宿人を置く。

一九一五年 二十一歳

父が日本に帰国する。牛込区赤城下町にて同居を開始する。四月には一家で丸之内三菱ビルにあった奥田正

吉商店の地下室に転居する。上野黒門町付近の図書館に勤務する。京橋区本八丁堀の天野邸に家庭教師として週二回のアルバイトをする。翌年七月まで三人の子女に初等英語などを教える。この年、手製本『奇譚』を纏める。

一九一六年 二十二歳

八月に早稲田大学を卒業する。卒業論文は「競争論」。川崎克の紹介で大阪の貿易商社、加藤洋行に就職する。

一九一七年 二十三歳

七月に加藤洋行退職。この後数ヶ月の間伊豆の温泉など各地を放浪する。放浪後は大阪に転居していた父のもとに身を寄せる。この間に、タイプライターの営業販売に従事する。十一月に三重県鳥羽町の鈴木商店鳥羽造船所電気部に就職。

一九一八年 二十四歳

鳥羽造船所の同僚と共に「鳥羽お伽会」を組織する。「鳥羽お伽会」の活動中、後に妻となる村山隆子と知り合う。

一九一九年 二十五歳

鳥羽造船所を無断退職。二人の弟と上京し、本郷区駒込林町六（団子坂上）にて古本屋「三人書房」を開業する。七月から九月にかけて「東京パック」の編集に

従事し漫画を書く。浅草オペラ後援会を組織。田谷力三の後援活動を行う。岩井三郎探偵事務所を訪れ、採用を依頼する。十一月には「三人書房」の経営不振を受け支那そば屋を始めるも、隆子との結婚が決まり数日で廃業する。

一九二〇年 二十六歳

一月、博文館から「新青年」が刊行される。「三人書房」を完全に廃業し、大阪の父の元に夫婦で身を寄せる。父の紹介で、大阪時事新報の編集記者となる。⁴³

乱歩が十八歳の年、実家の平井商店の経営は傾き高等学校への入学を断念しなくてはならなくなった。乱歩は「少年時代は家が豊かで仕合せだった」⁴⁴としたうえで、「父が事業に失敗して、それまで知らなかった貧乏というものが、これにとつてかわった」⁴⁵と語っている。平井商店については、「県下に支店を置き、正月には平井商店のハッピーを着た数十人の石炭中仕込が、勢揃いをして御祝いに来たものである」⁴⁶という回述からも、その規模が読み取れる。少なくとも、乱歩は少年時代は裕福な生活を送っていたことは確かである。しかし、父の事業失敗を契機に、それまで縁のなかつた貧困生活を送ることになる。それでもなお、苦学を覚悟のうえで単身上京し、住み込みで働きながら早稲田大学の予科へと通うことになる。

初めてのアルバイトは本郷湯島天神町の印刷所での活版職であった。ここでの生活は、南京虫による害もあり三ヶ月程しか続かなかった。他にも、図書館の貸出係や家庭教師といったアルバイトをしながら学資と生活費を稼いでいた。それでも生活は苦しかったようで、この時期の状況を乱歩は次のように語っている。

だが時々食えなくなった。学校前のミルクホールでフランスパンをしこたま代金後払いで買い込み（これが大変な苦痛、よくよく空腹でなけりやできないことだ）、くすぶった下駄屋の二階に持ち帰って、数日の露命をつないだ。⁴⁷

乱歩は、代金後払いでパンを買い行為を苦痛であるとしている。それは貧困による惨めさを身を以て経験したことという他に他ならない。虫に喰われるような劣悪な環境での労働も同様である。乱歩は貧困生活の中で、都市の下層に位置する自分というものを認識せざる得なかったのである。

貧困生活の連続であったことは、何も経済状況だけではない。乱歩が東京在住の間に転居した場所をたどるだけでも、その実態が見えてくる。初めは本郷湯島天神町、その後小石川区春日町、牛込区喜久井町、牛込区赤城下町、本郷区駒込林町と続く。いずれの地域も、当時は都市としての華やかさを備えた場所ではなく、未発達の場合

末であった。坂が多くあり、坂の下には印刷業を始め、製本所など小規模零細な諸工業が軒を連ねていた。かつては賤業と呼ばれた職業に従事する人々が集う、日陰の土地であった。唯一の例外と言える丸ノ内においても、父の友人の商店の地下室という場所である。乱歩が転々とした場所は、悉く都市の日陰であった。そのような土地での生活を経験した乱歩は、裕福と貧困の両方を知ることになった。都市の下層社会とも言える生活を体験した。そのような身にしみた苦労や辛酸、屈辱感を体験したが故に、同じ目線に立って、都市に生きるということ、都市に生きる人間の心を捉えることが出来たのである。だからこそ、乱歩の描く都市には、当時の都市や都市で生きる人間が、等身大に反映されていると言えるのである。

また、乱歩は十八歳の時、二人の苦学生と共に下宿生活を経験している。結婚が決まり、隆子が「三人書房」を訪れた時は、「着物といえはボロのカーキ服ただ一着、ほかの着物や服は皆質入れし、蒲団まで質屋へ持って行って、借り蒲団をしている」⁴⁸ような状況であった。

乱歩のこのような生活は、『二銭銅貨』にて描かれた「私」と松村の貧困生活を容易に連想させる。そのような意味でも、乱歩の探偵小説には、乱歩が生きた当時の都市での生活が、飾らずに反映されていた。換言すれば、乱歩の体験は自らの目や姿勢を変えただけでなく、都市というものの正体を人々に読み取らせただけである。

乱歩は上京し、初めて都市なるものに出会った。大阪は先述したように、縁や絆といった繋がり色が濃く残った共同体社会であった。対して、東京は違った。特に中下層民の居場所であった下町は、余所者が集まる鳥合の衆の場であり、そこでの体験は強烈であった。探る目、不安定な関係、不確定な諸現象、全てが不気味であり、胡散臭いものであった。乱歩はこのような空間で、都市は人間をどう変え、どのような人間を作り、そんな人間が何をしでかすかをつぶさに見、探り、心身にその不気味さ、異様さを染み込ませた。都市が人間をつくり、現象をつくり、事件をつくる。言うなれば、都市は一種の魔界であった。

都市こそ人間にとって最も問うべき場所である。そのような思いで乱歩は大阪へと帰っていったのではないだろうか。乱歩にとつて、短いとはいえない、東京体験はあまりに深く強烈であった。東京こそ人間のるつぼであり、そのような都市を描くことが本当に人間を把握することである。そう確信したところに、乱歩の都市文学が生成している。都市内人間を追求することが、ボードレールやポオとはやや方向を異にしつつも、乱歩文学の骨子となっている。

日本近代文学は、多くの場合、作家自らの体験をベースとして形成されてきた。乱歩も同じく、自らの都市体験をもとに出発する。しかし、その都市体験は日本近代文学の中で真に独創的であり、深いところに根差すもの

であった。それは、当時新感覚派と呼ばれた文学者が描いた都市風俗とは異質であった。自らに染み込んだ都市体験を咀嚼することで生まれた、都市文学そのものであった。そのためには、都市という空間を見ること、探ること、洞察することが必要だった。つまり、探偵が生まれ、探偵小説が生まれたことは、必然的だったのである。そして、東京体験に立った、都市文学・都市表現として人々に定着したのである。

おわりに

一九二三年九月一日に発生した関東大震災によって、それまでの東京という都市は無残にも崩壊した。この震災を境に、東京という都市空間を見るまなざしや、東京を描いた文学には変化が生じたという見解は数多い。このような契機は乱歩にとつても同様であったと考えられる。乱歩が一九二〇年代の作品群の根底に持ち続けた東京という都市は、乱歩の早稲田大学在学時代から、三人書房を廃業して大阪の父親のもとに身を寄せるまでの期間に生活していた時期を主に、数度の放浪期間を加えた極めて短い期間であると考えられる。乱歩が専業作家として再び東京に戻ってくるのは大正十五年の一月のことである。つまり、乱歩が大阪にて初期作品群を創作している時期を挟んで、東京という都市はその顔を大きく変化させたと言える。乱歩が専業作家として東京に戻って

きた時には、既に乱歩が実際に観て、歩き、生活を送った東京は、作品に描き続けてきた都市の顔は最早どこにも残っていないと言つて過言ではないだろう。

このような背景を踏まえると、『パノラマ島奇談』において東京を離れ、離島の上に浅草を想起させる理想郷を描いたことは、懐古的心情の表れであると考えることが可能である。また、『パノラマ島奇談』から約一年半の断筆期間を経て執筆された『陰獣』は、乱歩の新しい東京体験のもとに描かれたとも言えるだろう。いずれにしても、乱歩が初期作品群に反映してきた都市空間は、乱歩が生きた都市の等身大の反映であったと言えるだろう。『陰獣』以後も都市、特に東京は舞台となってきた。しかし、初期作品群にみるような、乱歩の都市への熱い視線と思入れは薄れていった。東京の近代は変貌もさることながら、乱歩自身が都市の生身の生活者から遊離し、好奇心に満ちた遊歩者であることから離れてしまったせいでもあった。しかし、初期作品群から浮かび上がってくる都市文学としての探偵小説像が貴重な成果であることは繰り返し強調しておきたい。

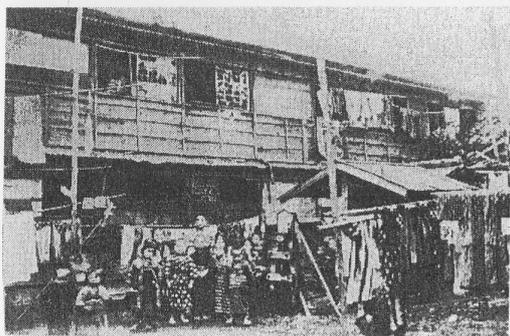
都市を通して探偵小説を見、江戸川乱歩を見る。そのような視点から、ここまで都市表現、都市文学としての探偵小説を、その草創期の成果を見てきた。乱歩の先駆者としての着眼、洞察の鋭さ、特にそれまで主題化されなかつた都市そのものへのまなざしは的確であり、真に時代を映す表現であった。本研究では、小さな側面から

ではあるが、近代日本における探偵小説の意義づけを試み、都市を表現すること、都市の生成する表現の意味を、探偵小説として考えてきた。

都市文学としての探偵小説を論究するためには、より広い視野からの検証と考察が要求されるであろう。都市の構造、都市の社会生態誌、そして都市がつくり出す人間生態誌など、近代特有の現象からも掘り下げていかねばならない。本論文では、それらの中から最も目に付きやすい視点として「見る・探る・探りを入れる」という〈都市が生み出すまなざし〉から出発した。都市流民という不安定群集の生態、異常、無責任な生き様という視点から、流民の生きる都市空間の構造という視点から、小さな自閉的空間から中空間、大空間へと入れ子細工のように重層する変化自在の空間、見方を変えれば浅草的ワンダーランドと変じる都市空間の視点から、探偵小説の生まれる必然性とその生成過程を追ってきた。都市は群集を撮取して変貌し続ける。新しい表現を求める都市の実態や都市の生み出す人間こそ、最も前衛的なテーマであるとし、観察し、探り、それを先頭に立って領導してきたのが乱歩であったのだ。

第四章 参考資料

ここでは、第四章執筆にあたって参照した資料から抜粋して掲載する。厳密な年代で見ると、乱歩が体験した一九一〇年代に一致するものではないが、論者が大正期から昭和初期の東京という都市像を考えるうえでは大いに参考になったものである。



下谷区竜泉寺共同長屋の外部

図1-2 下谷区竜泉寺共同長屋



図2-1 西神田アパート外観

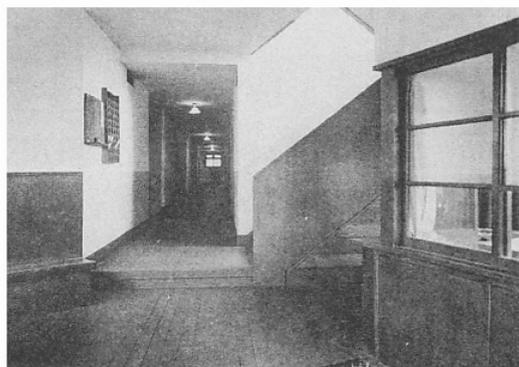


図2-2 西神田アパート玄関



浅草区田中町細民長屋

図1-1 浅草区田中町細民長屋



図 3-2 喫茶店「タイガー」給仕

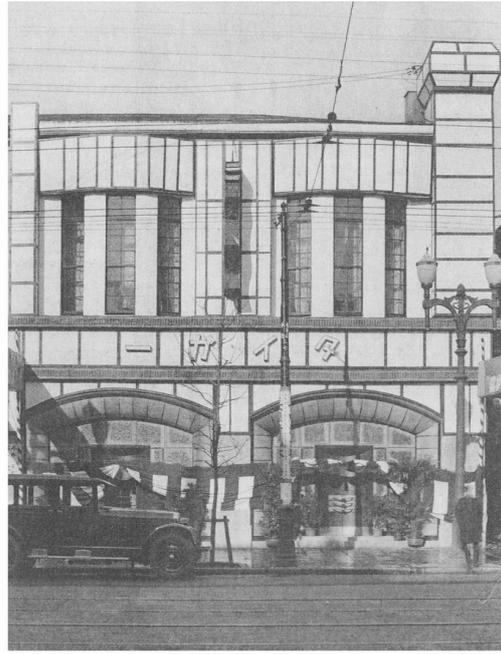


図 3-1 喫茶店「タイガー」外観



図 3-3 喫茶店「タイガー」内装

第四章 《註一覧》

- 1 ギルバート・K・チェスタートン (Gilbert Keith Chesterton) 「探偵小説を弁護する」(A Defence of Detective Stories 1901) (『ミステリの美学』ハワード・ヘイクラフト編・仁賀克雄訳 二〇〇三年 成甲書房) 一一一〜一二三頁より
- 2 内田隆三『探偵小説の社会学』(二〇〇一年 岩波書店) 一九七頁
- 3 『日本国語大辞典』第一三卷(日本大辞典刊行会 一九七五年 小学館) 二八三頁
- 4 江戸川乱歩『D坂の殺人事件』(『江戸川乱歩全集第一巻 屋根裏の散歩者』 一九七八年 講談社) 一〇〇頁
- 5 甲賀三郎「探偵小説講話 まへ書」(『ぷろふいる』三巻一号 一九三五年 ぷろふいる社) 七頁
- 6 ハワード・ヘイクラフト (Howard Hayeraft) 『娯楽としての殺人』(Murder for Pleasure: the Life and Times of the Detective Story) (林峻一郎訳 一九九二年 国書刊行会) 二二〜二三頁
- 7 『大阪朝日新聞朝刊』(朝日新聞社 一八七九年五月二三日) 一頁
- 8 夏目漱石『吾輩は猫である』(『漱石全集第一巻 吾輩は猫である』一九六五年 岩波書店) 一三四頁
- 9 同書 五〇一頁
- 10 エドガー・アラン・ポオ『盗まれた手紙』(『ポオ小説全集四』 一九七四年 創元社) 二五一頁
- 11 内田隆三『探偵小説の社会学』(前掲2同) 三二頁
- 12 江戸川乱歩 「活弁志願記」(『江戸川乱歩全集第二十二巻 わが夢と真実』 一九七九年 講談社) 三五頁
- 13 ヴァルター・ベンディクス・シェーンフリース・ベンヤミン (Walter Bendix Schönflies Benjamin) 『パンサージュ論』(Das Passagen-Werk) (『パンサージュ論Ⅲ』今村仁司・三島憲一訳 一九九四年 岩波書店) 九五〜九六頁
- 14 同書 九六頁
- 15 同書 八八頁
- 16 江戸川乱歩「探偵小説に描かれた異様な犯罪動機」(『江戸川乱歩全集第十九巻 続・幻影城』 一九七九年 講談社) 六七頁
- 17 同書 六七頁
- 18 同書 六九頁
- 19 江戸川乱歩『屋根裏の散歩者』(前掲4同) 二六三頁
- 20 内田隆三『探偵小説の社会学』(前掲2同) 六〇頁
- 21 江戸川乱歩「性欲の犯罪性」(『江戸川乱歩全集第十八巻 幻影城』 一九七九年 講談社) 二四四〜二四五頁
- 22 リヒャルト・フォン・クラフト＝エビング (Richard Freiherr von Kraft-Ebing) 『性的精神病理』(Psychopathia Sexualis 1886) 八八頁〜三四七頁にかけて各項目について分析されている。

- 23 同書 解説 六頁
- 24 江戸川乱歩「群集の中のロビンソン・クルーソー」(『江戸川乱歩全集第十六巻 鬼の言葉』一九七九年 講談社) 一九九頁
- 25 同書 一九九〇二〇〇頁
- 26 「似非探偵二名」(『東京朝日新聞朝刊』一八八九年十月二日) 四頁二段
- 27 江戸川乱歩『D坂の殺人事件』(前掲4同) 九六頁
- 28 同書 九六頁
- 29 江戸川乱歩「探偵趣味」(前掲24同) 七四〇七五頁
- 30 内田隆三『探偵小説の社会学』(前掲2同) 五四〇五五頁
- 31 江戸川乱歩『二銭銅貨』(前掲4同) 一七〇一八頁
- 32 江戸川乱歩「二銭銅貨」(前掲12同) 九九頁
- 33 江戸川乱歩『屋根裏の散歩者』(前掲4同) 二五二頁
- 34 江戸川乱歩『人間椅子』(『江戸川乱歩全集第二巻 人間椅子』一九七八年 講談社) 一二頁
- 35 『銀座細見』に加え、藤森照信・初田亨・藤岡洋保編『写真集 幻影の東京 大正・昭和の街と住まい』(一九九八年 柏書房株式会社)における「第五章カフェー」(七六〇七七頁)を参考とした。
- 36 江戸川乱歩『D坂の殺人事件』(前掲4同) 九五頁
- 37 同書 九五頁
- 38 江戸川乱歩『屋根裏の散歩者』(前掲4同) 二五五頁
- 39 野村宏平『乱歩ワールド大全』(二〇一五年 洋泉社) 七五頁
- 40 江戸川乱歩「浅草趣味」(前24同) 二二頁
- 41 江戸川乱歩「浅草のロビンソン」(『江戸川乱歩推理文庫第六十巻 うつし世は夢』一九八七年 講談社) 九四〇九五頁
- 42 富田均『乱歩「東京地図」』(一九九七年 作品社) 三一〇三二頁
- 43 年譜は『探偵小説四十年(上)』(一九七九年 講談社)及び『貼雑年譜』(江戸川乱歩推理文庫特別補巻 一九八九年 講談社)を元に抜粋・作成した。
- 44 江戸川乱歩「私の十代」(前掲12同) 二八頁
- 45 江戸川乱歩「わが青春期」(前掲12同) 二九頁
- 46 江戸川乱歩「父母のこと」(前掲12同) 二二頁
- 47 江戸川乱歩「一頁自伝」(前掲12同) 一三頁
- 48 江戸川乱歩「妻のこと」(前掲12同) 四一頁
- (図一覽)
- 1 和田佳子編『コレクション・モダン都市文化第二十五巻 変態心理学』(二〇〇六年 ゆまに書房) 口絵七頁
- 2 同書 口絵七頁
- (章末資料一覽)
- 1-1 小関和弘編『コレクション・モダン都市文化第三十五巻 浮浪者と下層社会』(二〇〇八年 ゆまに書房) 口絵六頁

3-3 3-2 3-1 2-2 2-1 1-2

同書 口絵八頁
藤森照信・初田亨・藤岡洋保編 『写真集 幻影の東京 大
正・昭和の街と住まい』(一九九八年 柏書房株式会社)
三二六頁
同書 三二六頁
同書 八二頁
同書 八三頁
同書 八三頁

終章

本論でこれまで見てきたように、乱歩の一九二〇年代の初期作品群には、後に描かれる通俗長編や少年ものに対して極めて明確な特徴が見て取れた。処女作『二銭銅貨』にて、探偵小説的要素への興味から歩みを始めた乱歩の文学は、『D坂の殺人事件』『心理試験』といった本格探偵小説を経て一つの変化を迎えた。『屋根裏の散歩者』にて自己投影とも取れる主人公の造形を行い、その異常心理の描写にアクセントを置くことで、文学性の追求という側面をはっきりと表面化し、それまでの特徴であった「二面性」を「両義性」へと深化させた。続く『人間椅子』では、結末の曖昧さという持ち味を大胆に活かし、文学と探偵小説の両義性を併せ持った作品として描き上げた。そして、『人間椅子』を起点とし探偵小説的要素、及び自身の外界への興味という側面にアクセントを置いた作品系列として、『パノラマ島奇談』を描き、反対に文学性の追求と自身の内界に目を向けた作品として『陰獣』を描いた。

いずれの作品も、乱歩の経験や興味が発想の根底にあったことはすでに述べてきた。『二銭銅貨』を書いた頃とは、とにかく金が欲しいという思いから小説を書いたというが、その思いは『二銭銅貨』の人物にそのまま反映されている。それと同じように、乱歩の初期作品群に描かれる人物は、探偵も犯人も含め、どこか乱歩を髣髴とさせるのである。『パノラマ島奇談』にて描かれたパノラマ島は、乱歩の愛した都市の面影が、乱歩というフィルターを通して言語によって再構築されたものであった。『陰獣』にて描かれた寒川と春泥は、共に乱歩という人間の持つ両義的側面を、それぞれ顕著に反映していた。それでいて、寒川が春泥のような暗い性質の素質を開花させたことは、人間誰しもが両義的な側面を持っており、自分自身のことですら正確にはわからない、最も近く最も遠い謎であることを暗示していた。

乱歩の目指した探偵小説は、謎と論理を愛する乱歩としての一面と、異常心理や不可解な欲望、そして自身自身という存在を探索する乱歩としての一面を併せ持つ両義的な文学であった。この結論は、論者である私自身がこれから先、探偵小説（＝推理小説）の研究を続けるうえで最も重要な指針となり得るべきものであった。また、乱歩がそうであったように探偵小説というジャンルに囚われず、文学というものに対して広く研究のまなざしを向けなければならぬことを自覚させてくれるものであった。さらには、乱歩という作家及び乱歩文学を媒介に一九一〇年代から二〇年代にかけての都市を考えることで、文学を考える中でその作者や作品の背景についてどのように目を向けなければいけないのかということを理解することができた。

また、本研究を通して、乱歩文学には時代と共に移り

変わるものである都市という表層構造と、作品に流れる乱歩の内面的要素という、他の文学がこれまで描き続けてきた深層構造を見出すことが出来た。

乱歩は初期、東京にあって孤独であった。孤独を癒すのは群集の心身の避難所であったアジール浅草であった。遊歩者たちの心身を抱きとってくれる安息所であった。都市の下層からの呻き声が聞こえるところであった。居場所のない者もアジールに集い、表現者も流れ寄った。乱歩にとつての浅草、つまり都市空間の中のアジールの意味についても触れることができた。この結果は、論者がこれから研究活動が続けていくうえで重要となる視点であると言える。

論者はこれから、本研究で確立した視座を基盤とし、一九二〇年以後の乱歩文学の再考察や、同時代の推理作家にも研究のまなざしを拡げていきたいと考える。いずれは、一九八〇年代後半に端を発し、今日まで続く推理小説の隆盛を牽引してきた「新本格派」と呼ばれる作家達、さらには現在ミステリというジャンルの最前線で活動する作家にも目を向けていくことを課題としたい。また、先に挙げた諸視点を逐次、詳細に彫り下げることで、都市の生み出す表現、社会文化、都市芸術・芸能といった、都市文化の全体像を背景に入れた、探偵小説の本質と展開を見ていくことを課題としたい。取り組むべきことは多く、困難が予想されるが、これらの点を今後の研究課題とし、ここで筆を置くことにする。

主要参考文献一覧

第一次資料 「江戸川乱歩関係」

※本論文中における引用文は、『江戸川乱歩全集』（講談社 一九七八～一九七九年）を底本とした。

※本論文中にて引用及び参照した、全集に収録されている文献については、収録巻別に初出を別途表記した。なお、『探偵小説四十年（上）（下）』収録の文献については、一九四九年から一九六〇年の間、発表媒体を変え連載された自伝であり、三度の改題を経て完成・出版されるまでに多くの追記や削除が成されている背景を踏まえ、『探偵小説四十年』収録文献は明記のみとした。（『探偵小説四十年（上）』「自序」一〇頁参照）

- 『江戸川乱歩全集第一巻 屋根裏の散歩者』（一九七八年 講談社）
『二銭銅貨』（『新青年』 博文館 一九二三年 第四巻第五号）
『D坂の殺人事件』（『新青年』 博文館 一九二五年 第六巻第二号）
『心理試験』（『新青年』 博文館 一九二五年 第六巻第三号）
『屋根裏の散歩者』（『新青年』 博文館 一九二五年 第六巻第十号）

『江戸川乱歩全集第二巻 人間椅子』（一九七八年 講談社）

『人間椅子』（『苦楽』 プラトン社 一九二五年 第四巻第四号）

『江戸川乱歩全集第三巻 パノラマ島奇談』（一九七八年 講談社）

『パノラマ島奇談』（『新青年』 博文館 一九二六年 第七巻第一二号～一九二七年 第八巻第五号）

『陰獣』（『新青年』 博文館 一九二八年 第九巻第十号～第九巻第十二号）

『江戸川乱歩全集第十六巻 鬼の言葉』（一九七九年 講談社）

「悪人志願」（『悪人志願』 一九二九年 博文館）

「私の探偵趣味」（『大衆文芸』 一九二六年六月）

「乱歩打明け話」（『大衆文芸』 一九二六年九月）

「浅草趣味」（『新青年』 一九二六年九月）

「参与官と労働代表」（『大衆文芸』 一九二七年四月）

「今一つの世界」（『大阪毎日新聞』 一九二六年）

「無駄話」（『創作探偵小説撰集』 一九二八年）

「私の抱く夢」（『大阪毎日新聞』 一九二六年）

「最近の感想」（『新青年』 一九二八年十一月）

「墓場の秘密」（『婦人の国』 一九二六年）

「錯誤の話」（『婦人画報』 一九二六年）

「探偵叢話」（『大衆文芸』 一九二六年四月）

- 「ある恐怖」〔『探偵趣味』一九二五年）
- 「探偵趣味」〔『早稲田學報』一九二六年）
- 「日本人の探偵趣味」〔『文芸時評』一九二六年）
- 「探偵小説は大衆文芸か」〔『大衆文芸』一九二六年二月）
- 「日本の誇り得る探偵小説」〔『新青年』一九二五年八月）
- 「日本探偵小説の多様性について」〔『改造』一九三五年十月）
- 「探偵小説と芸術的なるもの」〔『ふるふいる』一九三五年十月）
- 「探偵小説の範囲と種類」〔『ふるふいる』一九三五年十一月）
- 「スリルの説」〔『ふるふいる』一九三五年十二月）
- 「謎」以上のもの」〔『東京朝日新聞』一九三三年八月）
- 「群衆の中のロビンソン・クルーソー」〔『中央公論』一九三五年十月）
- 「日本の探偵小説」〔『日本探偵小説傑作集』一九三五年九月）
- 『江戸川乱歩全集第一七巻 幻影の城主』（一九七九年 講談社）
- 「レンズ嗜好症」〔『ホーム・ライフ』一九三六年七月）
- 「本陣殺人事件」〔『寶石』一九四七年 二、三月合併号）
- 「二つの角度から―推理小説変遷史の一断片―」〔『プロメテ』一九四七年一月）
- 「トリックの重要性」〔『ロック』一九四六年六月）
- 「一人の芭蕉の問題」〔『ロック』一九四七年二月）
- 「探偵小説に現れたる犯罪心理」〔『文化人の科学』一九四七年三

- 月）
- 「処女作「二銭銅貨」のあとに」〔『新青年』一九二三年四月）
- 「ポオと通俗的興味」〔『改造社文学月報』一九二九年三月）
- 「性欲の犯罪性」〔『世界犯罪叢書月報』一九三〇年）
- 『江戸川乱歩全集第一八巻 幻影城』（一九七九年 講談社）
- 「二つの比較論―探偵小説の範囲とその本質」〔『改造』一九五〇年四月）
- 「倒叙探偵小説―アイルズの「殺意」」〔『寶石』一九四八年 二、三月合併号）
- 「倒叙探偵小説再説―クロフツ、ハル、フィルポツツの作品」〔『寶石』一九四九年九月）
- 「探偵作家としてのエドガー・ポー」〔『寶石』一九四九年十一月）
- 「探偵小説純文学論を評す」〔『寶石』一九五〇年五月）
- 『江戸川乱歩全集第一九巻 続・幻影城』（一九七九年 講談社）
- 「探偵小説に描かれた異様な犯罪動機」〔『寶石』一九五〇年八月から十一月）
- 「変身願望」〔『探偵倶楽部』一九五三年二月）
- 「プロバビリティーの犯罪」〔『犯罪学雑誌』一九五四年二月）

『江戸川乱歩全集第二十卷 探偵小説四十年(上)』(一九七九年 講談社)

「手製本「奇譚」

「谷崎潤一郎とドストエフスキー」

「野村胡堂と「写真報知」

「苦楽」と川口松太郎」

「パノラマ島奇談」

『江戸川乱歩全集第二十一卷 探偵小説四十年(下)』(一九七九年 講談社)

「甲賀・木々論戦」

『江戸川乱歩全集第二十二卷 わが夢と真実』(一九七九年 講談社)

「一頁自伝」(『モダン日本』一九三〇年)

「父母のこと」(一九五七年三月 新稿)

「私の十代」(『朝日新聞』一九五五年一月二十一日)

「わが青春期」(『東京新聞』一九五二年八月八日)

「二十代の私」(『二十代』一九五二年 誠文堂新光社刊)

「活弁志願記」(三角寛氏発行『人世』一九五二年一月)

「小説を書くまで」(『文芸』一九五六年五月)

「妻のこと」(一九五七年三月 新稿)

「わたしの古典」(『日本読書新聞』一九五六年九月一七日)

「二銭銅貨」(松坂屋発行『新装』一九五六年新春号)

「楽屋囁」(『世界探偵小説全集』一九二九年)

全集未収録原稿

「推理小説今昔」(『ユリイカ』一九八七年五月 青土社)

「推理小説の源流―推理小説史は砂時計型である」(『ユリイカ』

一九八七年五月 青土社)

「探偵小説漫談」(『江戸川乱歩ワンダーランド』 中島河太郎編

二〇〇三年 沖積社)

「未発表原稿 独語」(『新青年』趣味XVI 四〇四七頁 二〇一五

年十月 『新青年』研究会)

その他書籍

『江戸川乱歩推理文庫 五九卷 奇譚／猥の言葉』(一九八八年 講談社)

『江戸川乱歩推理文庫第六十卷 うつし世は夢』(一九八七年 講談社)

『江戸川乱歩推理文庫特別補巻 貼雑年譜』(一九八九年 講談社)

浅子逸男『D坂の殺人事件』(『国文学 解釈と鑑賞』五九(十二))

一九九四年 至文堂 七六〇八一頁)

天沢退二郎『魔界都市の幻想と妄想—江戸川乱歩と宮沢賢治』(『国文学 解釈と教材の研究』三六(三))

一九九一年 学灯社 三六〇四〇頁)

天瀬裕康「谷崎潤一郎における異常性愛趣味—江戸川乱歩、大坪砂男との繋がりを含め—」(『新青年』趣味』第一六号 二〇一五年 「新青年」趣味編集委員会 二四七〇二七〇頁)

天野哲夫「直哉と潤一郎、そして乱歩—地動説のマゾヒズム」(『ユリイカ』一九八七年五月 青土社 一五三〇一五七頁)

荒正人「推理小説のエチケツト」(『推理小説作法 あなたもきつとききたくなる』江戸川乱歩・松本清張編 二〇〇五年 光文社 一四〇〇一七二頁)

安藤礼二「鏡を通り抜けて—「火星の運河」から「盲獣」へ」(『文藝別冊 江戸川乱歩』 二〇〇三年 河出書房 一六八〇一七七頁)

幾瀬勝彬「乱歩と少年の私」(『幻影城 七月増刊号』 一九七五年 絃

石川巧「犯罪科学と乱歩ミステリー」(『江戸川乱歩と大衆の二十世紀 国文学 解釈と鑑賞〇四年別冊』 二〇〇四年 至文堂 一一

石崎等「秘密」の銀河系 江戸川乱歩と谷崎潤一郎・宇野浩二」(『江戸川乱歩と大衆の二十世紀 国文学 解釈と鑑賞〇四年別冊』 二〇〇四年 至文堂 五〇〇六一頁)

石原千秋『パノラマ島綺譚』論—血と肉体」(『国文学 解釈と教材の研究』 三六(三)) 一九九一年 学灯社 五九〇六一頁)

石原千秋「屋根裏の散歩者」(『国文学 解釈と鑑賞』五九(十二)) 一九九四年 至文堂 八二〇八七頁)

石割透「江戸川乱歩「人間椅子」—「私」でしかない、或る職人の悲哀—」(『駒沢短大国文』(三五) 二〇〇五年 駒沢短期大学国文科研究室 二〇〇三五頁)

石割透「白晝鬼語」—「虚」と「実」のアラベスク」(『日本文学』 四六号 一九九七年 日本文学協会 六七〇七九頁)

一柳廣孝「心理学・精神分析と乱歩ミステリー」(『江戸川乱歩と大衆の二十世紀 国文学 解釈と鑑賞〇四年別冊』 二〇〇四年 至文堂 一〇九〇一一五頁)

伊藤裕作「妄想の果実—乱歩「パノラマ島綺譚」と芸濃町」(『季刊文科』(六八) 二〇一六年 鳥影社 一六〇二〇頁)

井上良夫「陰獣」吟味」(『幻影城 七月増刊号』 一九七五年 絃

宇沢美子「ポーの二人の弟子」(『ユリイカ』 二〇一五年八月 青土社 二〇九〇二一六頁)

- 海野弘 「日本の一九二〇年代―都市と文学―九―江戸川乱歩「D坂の殺人事件」」(『海』一四(九) 一九八二年 中央公論社 一九六〇―二〇七頁)
- 江口雄輔 「日本ミステリーの歴史における乱歩」(『国文学 解釈と鑑賞』五九(十二) 一九九四年 至文堂 一四四―一四九頁)
- 大内茂男 「動機の心理」(『推理小説作法 あなたもきつと書きたくなる』江戸川乱歩・松本清張編 二〇〇五年 光文社 九〇―一二四頁)
- 岡村民夫 「パノラマ島奇談」論あるいはRAMPOの話」(『江戸川乱歩と大衆の二十世紀 国文学 解釈と鑑賞〇四年別冊』二〇〇四年 至文堂 一八三―一九〇頁)
- 小倉真理子 「心理試験」(『江戸川乱歩徹底追跡』 二〇〇九年 勉誠出版 二六七―二六九頁)
- 落合教幸 「「依頼型」から「巻き込まれ型」へ―江戸川乱歩「D坂の殺人事件」草稿覚書」(『大衆文化』(二) 二〇〇九年 立教大学 三七―四三頁)
- 小谷野敦 「偉大なる通俗作家としての乱歩」(『江戸川乱歩と大衆の二十世紀 国文学 解釈と鑑賞〇四年別冊』二〇〇四年 至文堂 一三三―一四〇頁)
- 柿原和宏 「「悪」としての表象―江戸川乱歩『陰獣』論」(『近代文学第二次研究と資料』(八) 二〇一四年 早稲田大学大学院教育学研究科千葉・金井・石原研究室 一〇五―一二二頁)
- 柿原和宏 「曲線・陰影・プラトニズム―一九二〇年代の谷崎潤一郎と江戸川乱歩「陰獣」の交錯、あるいは奇妙な「類似」について―」(『「新青年」趣味』第一六号 二〇一五年「新青年」趣味編集委員会 一〇三―一一八頁)
- 笠井潔 「乱歩の探偵小説観」(『国文学 解釈と鑑賞』五九(十二) 一九九四年 至文堂 一三―二八頁)
- 勝部章人 「モルグ街の殺人」と「アッシャー家の崩壊」における二つの「mystery」(『大手前女子大学論集』(二〇) 一九八六年 大手前女子大学 七八―八二頁)
- 金子務 「怪奇なる人工風景―乱歩の「パノラマ島奇談」をめぐって」(『国文学解釈と鑑賞』五九(一二) 一九九四年 至文堂 六五―六九頁)
- 川本三郎・桜井哲夫・藤井淑禎 「鼎談 江戸川乱歩と大衆の二十世紀」(『江戸川乱歩と大衆の二十世紀 国文学 解釈と鑑賞〇四年別冊』二〇〇四年 至文堂 一〇―三三頁)
- 栗田卓 「「推理」することと「欲望」すること―江戸川乱歩「D坂の殺人事件」論」(『立教大学大学院日本文学論叢』(一四) 二〇一四年 立教大学 七三―九〇頁)
- 小松史生子 「アニミズムのエロス 江戸川乱歩論」(『創元推理』一八一 一九九八年 東京創元社 二二四―二四一頁)

- 権田萬治「閉じ込められた夢」(『幻影城 七月増刊号』一九七五年 絃
映社 一九〇〜二〇三頁)
- 佐藤守弘「鏡とレンズ 江戸川乱歩と視覚文化」(『ユリイカ』二〇
一五年 青土社 八八〜九五頁)
- 澁澤龍彦「乱歩文学の本質 玩具愛好とユートピア」(『澁澤龍彦全集
一〇』一九九四年 河出書房 二〇八〜二一五頁)
- 澁澤龍彦「江戸川乱歩『パノラマ島奇談』解説」(『澁澤龍彦全集一三』
一九九四年 河出書房 三九〇〜三九三頁)
- 島田莊司「乱歩の塔」(『ユリイカ』一九八七年五月 青土社 五四
〜五七頁)
- 清水義範「乱歩の強靱な二面性」(『国文学 解釈と鑑賞』五九(十二)
一九九四年 至文堂 二九〜三五頁)
- 新保博久「乱歩輪舞―江戸川乱歩の連想と回帰」(『ハヤカワミステリ
マガジン』早川書房 二〇一四年八月 二八〜三一頁)
- 杉澤加奈子『人間椅子』論(『国文白百合』(三四) 五八〜六五 二〇
〇三年 白百合女子大学国語国文学会 五八〜六五頁)
- 鈴木貞美「江戸川乱歩、眼の戦慄―小説表現のヴィジュアルティを
めぐって」(『日本研究』(四二) 二〇一〇年 国際日本
文化センター 一八七〜二一四頁)
- 鈴木貞美「乱歩、『新青年』、都市大衆文化」(『江戸川乱歩と大衆の二
十世紀 国文学 解釈と鑑賞〇四年別冊』二〇〇四年 至
文堂 六二〜七九頁)
- 鈴木貞美「乱歩と『新青年』」(『ユリイカ』一九八七年五月 青土
社 一三二〜一四一頁)
- 鈴木貞美「『陰獣』論」(『国文学 解釈と鑑賞』五九(十二) 一九
九四年 至文堂 九四〜一〇二頁)
- 鈴木貴宇「鍵のかかった部屋 あるいは名探偵と精神分析」(『ユリイ
カ』二〇一五年八月 青土社 一七七〜一八四頁)
- 須永朝彦「『探偵小説四十年』を繞る迂闊なるノート 自らの死後に
手を打つ」(『国文学 解釈と鑑賞』五九(十二) 一九九
四年 至文堂 一三三〜一三七頁)
- 高野泰志「都市の欲望―ポアの推理小説に見られるのぞき見の視線」
(『国文学研究支部統合号七 二〇一五年 日本英文学会
三三九〜三四六頁)
- 高橋世織「現代文学における幻想小説の系譜―騙す／騙されるのデイ
アレーク」(『国文学 解釈と教材の研究』三六(三) 一九
九一年 学灯社 二九〜三五頁)
- 高山宏「表象する乱歩を表彰する」(『ユリイカ』二〇一五年八月 青
土社 八一〜八七頁)
- 田桐正彦「『パノラマ島奇談』を読む パノラマ島はいかに建設され
たか」(『国文学 解釈と鑑賞』五九(十二) 一九九四年
至文堂 八八〜九三頁)
- 竹内瑞穂「『民衆』からの「逸脱」―大正期「変態」概念・天才論の
流行と文壇人」(『日本文学』五六(九) 二〇〇七年 日

- 本文学協会 五三〇～六四頁)
- 竹内瑞穂 「探偵小説批評の欲望——甲賀三郎と本格／変格論争」(『愛知淑徳大学国語国文』(三六)) 愛知淑徳大学国文学会 三三〇～三五〇頁)
- 武田信明 「屋根裏の散歩者」論——「遊民」のまなざし」(『国文学解釈と教材の研究』 三六(三)) 一九九一年 学灯社 五六～五八頁)
- 武田信明 「男の凡庸な名」(『国文学 解釈と鑑賞』 五九(十二)) 一九九四年 至文堂 三六〇～四一頁)
- 異孝之 「ポーと乱歩の二十一世紀」(『ハヤカワミステリマガジン』 早川書房 二〇一四年八月 七八～八五頁)
- 田中英道 「(芸術の王国) について——「パノラマ島奇談」余聞」(『ユリイカ』 一九八七年五月 青土社 一四四～一五二頁)
- 谷昌親 「鏡の奥の間——乱歩におけるレンズ、鏡、触覚」(『文藝別冊 江戸川乱歩』 二〇〇三年 河出書房 五六～五九頁)
- 谷口基 「乱歩趣味という原風景」(『ユリイカ』 二〇一五年八月 青土社 二二二～二二九頁)
- 種村季弘 「江戸川乱歩、あるいは無人文学」(『国文学 解釈と教材の研究』 三六(三)) 一九九一年 学灯社 九～一五頁)
- 筒井康隆 「乱歩・久作体験による恩恵」(『国文学 解釈と教材の研究』 三六(三)) 一九九一年 学灯社 六～八頁)
- 扉野良人 「乱歩と太郎とロビンソン」(『ユリイカ』 二〇一五年八月 青土社 六六～六九頁)
- 永井敦子 「谷崎潤一郎『秘密』論——探偵小説との関連性——」(『関西学院大学紀要 日本文藝研究』 五十五(三)) 二〇〇三年 関西学院大学 八三～一〇〇頁)
- 長沢隆子 「ポーと乱歩——乱歩作「二銭銅貨」について」(『四国大学紀要 人文・社会科学編』(三)) 一九九五年 四国大学 二二五～二三二頁)
- 中野茂樹 「大変な乱歩の舞台化」(『ユリイカ』 二〇一五年八月 青土社 一四八～一五二頁)
- 成田康昭 「モダン都市の視線と乱歩ミステリー」(『江戸川乱歩と大衆の二十世紀 国文学 解釈と鑑賞』 〇四年別冊) 二〇〇四年 至文堂 一七五～一八二頁)
- 仁木勝治 「谷崎潤一郎とE. A. Poeの作品について(Ⅲ) 大正期における日本作家への英米文学の影響」(『立正大学人文科学研究所年報』 別冊(四)) 一九八三年 立正大学 七五～八〇頁)
- 長谷部史親 「欧米先行作家と乱歩」(『江戸川乱歩と大衆の二十世紀 国文学 解釈と鑑賞』 〇四年別冊) 二〇〇四年 至文堂 四二～四九頁)
- 幡垣佑子 「盗まれた手紙」における「方法あるいは方法めいたもの」(『実践女子短大評論』 第一五号 一九九四年 実践女子大学 一五～二八頁)

- 浜田雄介「乱歩をはぐくんだもの 明治名古屋の読書空間」(『江戸川乱歩と大衆の二十世紀 国文学 解釈と鑑賞〇四年別冊』二〇〇四年 至文堂 三四〜四一頁)
- 浜田雄介「『陰獣』論」(『國語と國文學』一九八八年 東京大学国語国文学会 四七〜五九頁)
- 浜田雄介「新聞と乱歩―『二銭銅貨』から『一寸法師』まで―」(『国文学 解釈と鑑賞』五九(十二) 一九九四年 至文堂 四二〜四七頁)
- 平井修成「江戸川乱歩に於ける〈知性〉と〈怪奇〉―『パノラマ島奇談』を視座として―」(『常葉国文』(二四) 一九九九年 常葉大学短期大学部 三五〜四八頁)
- 平林初之輔「『陰獣』その他」(『江戸川乱歩―評論と研究』一九八〇年 講談社 二九〜三二頁)
- 藤田富士男「キャラクターの創造と変化―江戸川乱歩文学の魅力―」(『学校法人佐藤栄学園埼玉短期大学研究紀要』(一四) 二〇〇五年 埼玉短期大学 二一〜三一頁)
- 藤森照信「乱歩と東京空間 街、建物、麻布龍土町」(『江戸川乱歩と大衆の二十世紀 国文学 解釈と鑑賞〇四年別冊』二〇〇四年 至文堂 一二五〜一三二頁)
- 別役実「パノラマ館幻想―都市小説としての乱歩と久作」(『国文学 解釈と教材の研究』三六(三) 一九九一年 学灯社 一六〜一九頁)
- 堀江珠喜「E.A.ポーと江戸川乱歩」(『園田学園女子大学論文集』(二五) 一九九一年 園田学園女子大学 四三〜五八頁)
- 堀江珠喜「江戸川乱歩と昭和ベルエポック」(『大阪府立大学紀要 人文・社会科学』(四三) 一九九五年 大阪府立大学 九一〜一〇四頁)
- 松村良「明智小五郎物」(『江戸川乱歩徹底追跡』二〇〇九年 勉誠出版 七〇〜七六頁)
- 松本健一「都会生活者の妄想」(『江戸川乱歩全集五 蜘蛛男』一九七八年 講談社 三一五〜三一八頁)
- 松本健一「モダニズムからファシズムへ―『新青年』と乱歩・久作」(『国文学 解釈と教材の研究』三六(三) 一九九一年 学灯社 二〇〜二八頁)
- 皆川博子「明智小五郎、探偵デビュー」(『明智小五郎事件簿I』二〇一六年 集英社 二三一〜二三七頁)
- 宮永孝「エドガー・アラン・ポーと江戸川乱歩」(『社会労働研究』四一(四) 一九九五年 法政大学 四一〜五〇頁)
- 宮本和歌子「江戸川乱歩「人間椅子」論―エログロという評価と心理的盲点」(『京都大学國文學論叢』(三五) 二〇一六年 京都大学大学院文学研究科国語学国文学研究室 一〇三〜一二二頁)
- 宮本和歌子「江戸川乱歩「赤い部屋」の背景 谷崎潤一郎、宇野浩二、H・G・ウェルズ」(『ユリイカ』二〇一五年八月 青

- 土社 一八五〜一九二頁)
- 毛利恵「神の悪戯―『陰獣』論」(『成城文藝』(一七二) 二〇〇〇年 成城大学 一〜一七頁)
- 山口政幸「プロバビリティーなりや?」(『新青年』趣味』第一六号 二〇一五年 「新青年」趣味編集委員会 一九二〜二〇一頁)
- 山口政幸「江戸川乱歩『二銭銅貨』論―(あいつ)の(ななかま)を必要としていたのはだれなのか」(『専修国文』(九二) 二〇一三年 専修大学日本語日本文学文化学会 一〜二七頁)
- 山下誠 「庭園と死―『アルンハイムの地所』、『黄金の死』、『パノラマ島綺譚』をつなぐもの」(『異文化 論文編』(六) 二〇〇五年 法政大学 一二三〜一四二頁)
- 山田直樹「江戸川乱歩『二銭銅貨』―「言葉」と「現実」の間」(『岡大國文論稿』(三〇) 二〇〇二年 岡山大学文学部日本語日本文学研究室 一五八〜一六五頁)
- 横井司「『陰獣』論―江戸川乱歩における〈推理〉」(『国文学 解釈と教材の研究』 三六(三) 一九九一年 学灯社 六二〜六四頁)
- 横井司「反暗号小説としての『二銭銅貨』」(『新青年』趣味』第一六号 「新青年」趣味編集委員会 二〇一五年十月 八五〜一〇二頁)
- 吉田司雄「暗号文学論」(『日本文学』五〇(四) 二〇〇一年 日本文学協会 三〇〜四四頁)
- 書籍等
- 安藤宏『日本近代小説史』(二〇一五年 中央公論社)
- 安藤更生『銀座細見』(一九三二年 春陽堂)
- 石上三登志『名探偵たちのユートピア 黄金期・探偵小説の役割』(二〇〇七年 東京創元社)
- 池田浩士『大衆小説の世界と反世界』(一九八三年 現代書館)
- 一柳廣孝『コレクション・モダン都市文学第十一巻 浅草の見世物・宗教性・エロス』(二〇〇五年 ゆまに書房)
- 伊藤秀雄『大正の探偵小説―涙香・春浪から乱歩・英治まで―』(一九九一年 株式会社三一書房)
- 上田篤『流民の都市とすまい』(一九八五年 駸々堂出版株式会社)
- 遠藤祐『谷崎潤一郎―小説の構造―』(一九八七年 明治書院)
- 大岡昇平『ミステリーの仕掛け』(一九八六年 社会思想社)
- 太田浩一『ミステリ文学』(二〇一二年 白水社)
- 大塚信一『都市文化 近代日本文化論五』(一九九九年 岩波書店)
- 大塚信一『犯罪と風俗 近代日本文化論六』(二〇〇〇年 岩波書店)
- 小倉孝誠『推理小説の源流 ガボリオからルブランへ』(二〇〇二年 淡交社)

押野武志・諸岡卓真『日本探偵小説を読む―偏光と挑発のミステリ史』
(二〇一三年 北海道大学出版会)

笠井潔『探偵小説論序説』(二〇〇二年 光文社)

樺山紘一・奥田道大『都市の文化』(一九八四年有斐閣)

神山圭介『浅草の百年 神谷バーと浅草の人々』(一九八九年 踏青社)

川本三郎編『モダン都市文学Ⅶ 犯罪都市』(一九九〇年 平凡社)

紅野謙介編『コレクション・モダン都市文化第十八巻 アパート』(二〇〇六年 ゆまに書房)

〇〇六年 ゆまに書房)

紅野謙介『書物の近代―メディアの文学史』(一九九二年 筑摩書房)

郷原宏『日本推理小説論争史』(二〇一三年 株式会社双葉社)

小酒井不木『犯罪文学研究』(一九九一年 国書刊行会)

小関和弘編『コレクション・モダン都市文化第二十五巻 浮浪者と下層社会』(二〇〇八年 ゆまに書房)

層社会』(二〇〇八年 ゆまに書房)

小林信彦『回想の江戸川乱歩』(一九九四年 文唱堂)

小松史生子『探偵小説のペルソナ ―奇想と異常心理の言語態』(二〇一四年 双文社)

〇一四年 双文社)

小松史生子『乱歩と名古屋 地方都市モダニズムと探偵小説原風景』
(二〇〇七年 風媒社)

(二〇〇七年 風媒社)

今和次郎『新版大東京案内 上』(二〇〇一年 筑摩書房)

今和次郎『新版大東京案内 下』(二〇〇一年 筑摩書房)

島崎博編『幻影城七月増刊号 江戸川乱歩の世界』(一九七五年 絃映社)

志村有弘『江戸川乱歩徹底追跡』(二〇〇九年 勉誠出版)

新保博久・山前讓 編『日本探偵小説事典』(一九九六年 河出書房新社)

高橋世織『感覚のモダン―朔太郎・潤一郎・賢治・乱歩』(二〇〇三年 株式会社せりか書房)

年 株式会社せりか書房)

高山宏『奇想天外・英文学講義』(二〇〇〇年 講談社)

高山宏『殺す・集める・読む…推理小説特殊講義』(二〇〇二年 東京創元社)

京創元社)

谷口基『岩波現代全書 変格探偵小説入門―奇想の遺産』(二〇一三年 岩波書店)

岩波書店)

富田均『乱歩「東京地図」』(一九九七年 作品社)

中島河太郎編『江戸川乱歩―評論と研究』(一九八〇年 講談社)

中島河太郎編『江戸川乱歩ワンダーランド』(二〇〇三年 沖積社)

野崎六助『日本探偵小説論』(二〇一〇年 水声社)

野村宏平『乱歩ワールド大全』(二〇一五年 洋泉社)

橋爪紳也『明治の迷宮都市 東京・大阪の遊楽空間』(一九九〇年 平凡社)

凡社)

服部錠二郎『盛り場 人間欲望の原点』(一九八一年 鹿島出版会)

浜田雄介編『子不語の夢―江戸川乱歩小酒井不木往復書簡集』(二〇〇四年 皓星社)

〇四年 皓星社)

平井隆太郎監修・新保博久編『江戸川乱歩アルバム』(一九九四年 河出書房新社)

平井隆太郎『乱歩の軌跡 父の貼雑帖から』(二〇〇八年 東京創元社)

藤森照信・初田亨・藤岡洋保編 『写真集 幻影の東京 大正・昭和の街と住まい』(一九九八年 柏書房株式会社)

ヘイクラフト＝ハワード (Howard Haycraft) 編・仁賀克雄訳 『ミステリの美学』(二〇〇三年 成申書房)

南博『大正文化 一九〇五―一九二七』(一九六五年 頸草書房)

宮永孝『ポーと日本 その受容の歴史』(二〇〇〇年 彩流社)

堀切直人『浅草江戸明治篇』(二〇〇五年 右文書院)

堀切直人『浅草大正篇』(二〇〇五年 右文書院)

前田愛『前田愛対話集成Ⅱ 都市と文学』(二〇〇五年 みすず書房)

松山巖『乱歩と東京 1920 都市の貌』(一九八四年 PARCO出版局)

宮永孝『ポーと日本 その受容の歴史』(二〇〇〇年 彩流社)

和田佳子編『コレクション・モダン都市文化第二十五巻 変態心理学』(二〇〇六年 ゆまに書房)

和田博文編『コレクション・モダン都市文化第十二巻 カフェ』(二〇〇六年 ゆまに書房)

吉田司雄『探偵小説と日本近代』(二〇〇四年 青弓社)

吉田司雄編『コレクション・モダン都市文化第四十巻 探偵と小説』

(二〇〇八年 ゆまに書房)

その他参照文献

ハワード・ヘイクラフト (Howard Haycraft)

『娯楽としての殺人』(林峻一郎訳 一九九二年 国書刊行会)

(*Murder for Pleasure: the Life and Times of the Detective Story.* D. Appleton-Century, 1941.)

ゲオルク・ジンメル (Georg Simmel)

「大都市と精神生活」(*Die Großstädte und das Geistesleben* 1903) (『ジンメル著作集 十二 橋と扉』 生松敬三訳 一九九四年 白水社より)

157

ヴァルター・ベンディクス・シェーンフリース・ベンヤミン (Walter Bendix Schönflies Benjamin)

「パサージユ論」(*Das Passagen-Werk*)

(Full text of "Gesammelte Schriften Bd. 5"-Internet Archive

URL <https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.5> 二〇一六年七月三日閲覧) 及び (『パサージユ論Ⅲ』 今村仁司・三島憲一訳 一九九四年 岩波書店より)