

〈共同研究報告〉

江戸川乱歩、眼の戦慄

——小説表現のヴィジュアリティをめぐって

鈴木貞美

一、文藝表現のヴィジュアリティ（視覚性、visuality）という概念

文藝表現における視覚性は、インクの染みから読者の脳裏に立ちあらわれるさまざまな幻影（イメージ）のうち、聴覚や嗅覚などと並ぶ視覚のそれを指している。それらは、インクの染みの形状に関すること、文字面、文字の配列、記号などの視覚的効果と強く関係するが、それとは区別して論じるべきである。

記号への着目は、早くは幸田露伴（一八六七—一九四七）が随筆「猿小言」^①（一八八九）で、「言文一致のほちく、針目の見えたる御手際をも」などと、二葉亭四迷『浮雲』が内海文三の内面の煩悶を書く際に用いた「……」にふれるなどしているが、とりわけ、表現対象としての作品の物質的な形式性を強く意識する一九二〇年代の狭義のモダニズム文藝では無視することはできない。たとえば佐藤春夫『田園の憂鬱』（一九一九）では雨だれを「声のないコーラ

ス」にたとえ、「……」を何行も繰り返しているし、高橋新吉の詩集『ダダイスト新吉の詩』（一九三三）には「皿皿皿皿……」と皿の文字を重ねて皿の重なりと重ねる文字の配列が見られ、梶井基次郎（一九〇一—一九三三）「檸檬」（一九二四）で爆弾に見立てられるレモンの表記は、行分け詩の形の草稿では「レモン」となっていたものが、字面の多い漢字に置き換えられたりした。ここでは、それらを論外に置く。

そして、その文藝表現から立ちあらわれる視覚的幻影が自然や生活のなかの事物一般のそれではなく、絵画や彫刻、写真、舞台、二〇世紀においては映画など、他の藝術ジャンルの表現様式をまとうている場合も多い。その区別はつきにくい場合もかなりあるが、先に述べたインクの染みの形状とは異なる表現の水準によって、読者の脳裏に、一定の表現様式を想起させることもある。たとえば梶井基次郎の「檸檬」の草稿のひとつ、「瀬山の話」と名づけられてき

たそれにおいて、八百屋の陳列台の背後に備えられた鏡にたくさん
の果物類が歪んで映り、様々な色彩の流れをつくっている場面を
描いたところがある。これは表現主義絵画を念頭においていること
は明らかで、読者の脳裏にもその様式を想起させようと意図した表
現である。⁽²⁾

本稿では、二〇世紀日本の探偵小説ジャンルの扉を開き、かつ、
それを隆盛に導いた乱歩作品群の視覚性に着目し、それによって日
本の小説における視覚性の歴史に見渡しをつけてみたい。江戸川乱
歩（一八九四—一九六五）の記述が強い印象を残す視覚イメージを
多分にふくんでいることは誰もが認めるだろう。またレンズを用い
る器具が生みだす映像を好み、錯視への関心は「D坂の殺人事件」
（一九二五）における縦縞の浴衣のトリックや、エドガー・アラ
ン・ポー（Edgar Allan Poe, 1809-49）の「赤死病の仮面」(The Masque
of the Red Death, 1842)をヒントにして、建築の幻想を多次元世界に
までふくらませた「パノラマ島奇談」(一九二六) 第一八章に、い
わゆるトロンプルイユ (tromp l'œil 騙し絵) の仕掛けが応用されて
いることなど、あらためて指摘するまでもないだろう。⁽³⁾ 鏡像のもた
らす自意識の反射が狂気に向かわせることを書いた牧野信一「鏡地
獄」(一九二五)と、鏡像に囲まれた自意識の乱反射が人格の崩壊
にまで導くことを書く乱歩の同題の作品(一九二六)が共通性をも
つことには、かなり以前にふれたこともある。⁽⁴⁾ それゆえ、考察は私
自身の既論を縫いあわせながら進むことになる。それをあらかじめ、

お断りしておく。⁽⁵⁾

二、江戸川乱歩の位置

最初に江戸川乱歩の文芸史における位置を明確にしておきたい。
最近、江戸川乱歩の探偵小説は「変格」であるとか、「純文学」に
対する「大衆文学」に属するとかいう言い古された図式がふたたび
頭をもたげる気配があるからだ。

江戸川乱歩が新たな言語芸術の一分野として探偵小説の開拓を目
指したことは、誰の目にも明らかである。彼は、谷崎潤一郎（一八
八六—一九六五）、佐藤春夫（一八九二—一九六四）、芥川龍之介（一
八九二—一九二七）ら「文壇作家」が探偵小説を手がけていること
に勇気を得て、探偵小説の職業作家として出発することを決意し、
探偵の冒険談に傾きがちな欧米の探偵小説やその翻案——それと
「時代小説」(一九三五年ころ定着した名称。それまでは「時代もの」
「番もの」とを結びつけたのが多くの「捕物帖」だった——の流れ
に対して、犯罪トリックを中心にする流れを日本に創り出す役割を
果たした。しかし、それだけでなく、怪奇幻想やトリッキイな要素
などを「探偵趣味」と呼び、彼自身、作品にそれを發揮した。当時、
犯罪もの、探偵や刑事ものに限ることなく、謎めいた怪奇性を漂わ
すものをなべて「探偵小説」と呼んだのは、それが“detective story”
のみならず、“mystery”の訳語として明治期に成立し、エドガー・
アラン・ポーの多様な作品群を一括して、そのように呼んだことが

根のところにある。

そして、この乱歩の姿勢は、読書界に人気を獲得しはじめた創作探偵小説ジャンルを大きく育てるため、そして自ら職業作家として生きるための手段でもあった。その姿勢から乱歩は、勤労大衆に背を向ける「文壇小説」に対して、「時代小説」作家、白井喬二（一八八九—一九八〇）が発した「大衆文藝」を興そうという呼び掛けに応え、その運動の一角を担ってゆくことになる。

都市大衆文化の形成期を迎えつつあったジャーナリズムは、この「大衆文藝」運動を歓迎した。また当たりをとった円本シリーズのひとつとして平凡社が「大衆文学全集」を刊行し、大量宣伝によって、「大衆文学」という呼称が、そして、“mass”の訳語としての「大衆」が、瞬く間に定着した。江戸川乱歩の名前は、その波のつて、東京・大阪両『朝日新聞』——関東大震災を契機に全国紙のようになり、『大阪毎日』『東京日日』と前後して、三百万読者を呼号した——に躍った。が、同時にそれは、大衆の低俗趣味に迎合する姿勢を彼にもたらすことにもなった。乱歩自身、のちの回想で、この姿勢の転換を反省している。しかし、その転換が、いわゆる「変格」ものを多くふくむ探偵小説を隆盛に導き、それまで相当ひらいていた「時代小説」と探偵小説の読者数の差を、かなり埋めることに一役買ったのも事実である。⁶そして、江戸川乱歩の小説が低俗に陥ったときでさえ、彼が小説の書く精神領域を拡大し、また方法を開拓しつづけた功績を無視することはできない。

「大衆文学」形成期における探偵小説と、それをリードした江戸川乱歩の位置を再確認したのは、大衆文化状況における小説の傾向を芸術性ないしは思想性と娯楽性との二分することなどできないからである。そもそも中国の稗史小説類は民衆の生活を土台にしたもので、士大夫層の高尚な「文学」（「文の学」、ときに「文と学」の意味）の範疇には入れられていなかった。そして、白話小説を受容しつつ形づくられた徳川時代の戯作や読本も町人層を主な読者層としていた。ヨーロッパの近代小説も市民社会を基盤に発達したもので、小説というジャンルは本質的に、その意味での通俗性——一般性を意味し、徳川時代に「通俗」の語は中国ものの翻訳の意味でも用いられていた——と縁を切ることなどできはしない。「大衆文学」の隆盛により、一九二五ころより二つの文壇が形成された形になるが、小説全体は思想性ないしは芸術性に優れたものと低俗な娯楽性に偏るものとのあいだにグラデーションをなして分布し、新聞小説には、どちらの文壇の作家も通俗性の高いものを寄せていた。まして一九二〇年代後半から三〇年代にかけての小説界は「時代小説」「探偵小説」「プロレタリア文学」「モダニズム」（狭義）の四つの文学運動が用いる手法が相互浸透しながら展開していた。たとえば梶井基次郎のコント「Kの昇天」（一九二六）には探偵小説の手法が、散文詩的な「桜の樹の下には」（一九二七執筆）には江戸川乱歩の影響が、それぞれ認められる。これを「純文学」と「大衆文学」に二分するのは原理的に不可能である。

「純文学」「大衆文学」のスキームによって、小説界を二分して論じることが、どちらの側に立つにせよ、他を排除する党派的姿勢であり、また小説界全体の動きとその諸概念の歴史を無視し、文藝史の半分しか見ないために、数かずの作品の、したがって文藝の歴史の研究にも失敗するしかない。「探偵小説」を「本格」と「変格」に二分することも、まったく同じである。⁸⁾乱歩は「変格」ものにも活躍したからこそ、広い影響力をもったともいえる。

三、イリュージョンとリアリティー

三―一 レンズ仕掛け

江戸川乱歩の小説における視覚性には、「屋根裏の散歩者」(一九二五)でよく知られる「隙見」のテーマがある。「闇に蠢く」(一九二六)にも、温泉場の浴場で、洋画家(三郎)が男湯にしつらえてある覗き穴から女湯を覗く場面があり、「そこには、覗きからくりの、或いは映画の、あの不思議な戦慄と興味があつた」と語られている。ここで「隙見」と同様、視る者に「不思議な戦慄」をもたらすものとして、覗きカラクリと映画があげられている。そして、その穴から、画家は愛する女(お蝶)が温泉旅館の主人のマッサージに身をまかせるところを覗くが、彼女の裸身全体が見えるわけではない。彼女の肉体の一部が蠢き震えるのを垣間見、旅館の主人に無理な姿勢をとらされている姿態の全容を想像して心を震わせる。覗き見は、ここでは身体部位(Parts パーツ)の視覚性にかかわる。

覗きカラクリといえは、乱歩の傑作「押絵と旅する男」(一九二九)が思い浮かぶ。ある男が望遠鏡の中に視えた覗きカラクリの中の押絵の女に懸想し、双眼鏡を弟に逆さに覗いて視てもらい、小さく映った自身の影像を、その覗きカラクリにしかけて、愛する女に見つめられつづける幸福を感じつつ生きている。乱歩は望遠鏡と覗きカラクリというふたつのレンズ器械による錯覚を重ねるトリックによって、ありえないことを「実現」してみせたのだ。そこで、ここでレンズを用いる光学的器械による錯視と視覚表現との結びつきについて、ざっと振り返っておこう。

覗きカラクリは、中にしかけた対象を、レンズを用いて立体的に見せる錯視の道具である。一九世紀後半の、あるロシア・ナチュラリズムの画家は、覗きカラクリで森などを写した風景写真を覗きながら、遠近の感覚を出す工夫をしていた。箱の中に浮かび出るリアリティーのあるイリュージョンを写せば、絵にリアリティーをもたせることができるわけだ。

一五世紀イタリアで光学器械を用いて、立体図を描く工夫がなされ、それが透視図法を生み出したことはよく知られる。透視図法は建物を描くには効果的だが、自然の風景には応用しにくい。それゆえ、レオナルド・ダ・ヴィンチ(Leonardo da Vinci, 1452-1519)は、風景に立体感をもたせるのに色彩の濃淡などの工夫を重ねた。中国一一世紀に発展した俯瞰図法や陰影による遠近法を応用したという説もある。自然の風景に遠近感を出すのは、一九世紀後半でも、か

なりむつかしかったというわけだ。

他方、覗きカラクリのリアリティのあるイリュージョンは、視る者に驚きを与える。徳川時代には眼鏡絵と称して、透視図法を用いて描いた絵を覗きカラクリで覗いて、立体感を伴って見える不思議を民衆が楽しんでた。西洋渡りの眼鏡絵を流行させたのは、一八世紀京都の画家、円山応挙（一七三三—一九五）らしい。応挙は中国の遠近法もあわせて、描画法を工夫したが、眼鏡絵は浮世絵におよび、一九世紀への転換期に活躍した葛飾北斎（二七六〇—一八四九）は遠近法を自在にあやつり、トリッキーな工夫を様ざまに行った。そして、それは一九世紀後半、遠近法の呪縛から逃れようとする絵画の機運のなかで、フランスの画家たちを喜ばせたという¹⁰。さらに時代を下れば、フランス・シュルレアリスム（surrealism）のマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp, 1887-1968）が、覗きカラクリの中に摩訶不思議な光景を現出させていた。

日本の明治後期の美術界においては、応挙によって西洋画の描法の応用が始められ、それが脈々と受け継がれていたことは知られていた¹¹。覗きカラクリはあいかかわらず見世物として用いられていた。それを郷愁とともに応用したのが、「押絵と旅する男」だったのである。

「押絵と旅する男」は、「私」が富山県魚津海岸の蟹気楼を見にゆくところで幕を開ける。その列車の中で、覗きカラクリを持ち歩く男にであい、男から話を聞くという運びである。蟹気楼は、空気が

レンズの働きをし、空中の砂塵などがスクリーンの役割を果たして、実景が浮かび出るしくみなので、そこには動いている車なども見ることがある。ただし、ぼんやりとしか映らない。像は微風に揺れつづける。風が強く吹き、また陽が傾けば消えてしまう。いかにもまぼし幻らしい。

いかにも幻らしい映像をつくるレンズ仕掛けの器械に幻燈がある。幻燈は家庭で壁やシートに映したので、像はぼやけがちで、いかにも幻を想わせる。それが幻燈の懐かしさだ。乱歩が少年期に幻燈に魅せられていたことは、乱歩ファンにはよく知られている。乱歩が色紙に残した「うつし世はゆめ よるの夢こそ まこと」ということばが幻燈と重ねられて語られることもある。幻燈が映し出す世界こそが「まこと」ということになる。

そして、幻燈は、日本の創作探偵小説の最初期から登場していた。最初期幸田露伴に探偵小説「あやしやな」（一八八八）という作品がある。イギリスを舞台にとり、登場人物もすべてイギリス人。刑事が幻燈を用いて壁に大入道を映しだして犯人を脅えさせ、犯罪を暴きだす。これが日本における探偵小説と幻燈の結びつきの嚆矢である。ここには新しい器械に対する関心が覗いているが、露伴は、父親のアドヴァイスで電信技士の道につきながら、それに飽き足らずに作家を志した人だった。そして、すでにポーの探偵小説の翻訳（森田思軒訳）がはじまっていた。

三―2 人形幻想

露伴と乱歩とのあいだの距離を結ぶ、もうひとつの線がある。明治期浪漫主義の傑作として知られる最初期露伴の「風流仏」（一八八九）。修行中の仏師が、失恋の煩悶をつのらせ、菩薩に見立てて彫った娘のレリーフから衣裳をそぎ落とし、薄衣一枚まとわぬ女体を現出させると、その木彫が活きて動き出し、彼を失恋の煩悶から救う場面を頂点におく。

仏像に男が性慾をもよおす話は古代の仏教説話集『日本霊異記』や中世の『今昔物語集』にうかがわれ、遊女を菩薩に見立てることは謡曲「江口」をはじめ、徳川時代には広く流布していた。しかし、薄衣一枚まとわぬ女の裸形をとる菩薩像など日本にはない。その若い仏師は「国粹保存主義」が台頭する同時代の気分を映しているが、早くも狭義の美術（視覚藝術）としての仏像彫刻という概念を身につけており、それは、古代ギリシア彫刻やヨーロッパ近代美術を受容した新時代の観念の産物だった。¹²⁾

女の裸身に菩薩を視ることが規範化するのには、この小説によると考えてよいのではないか。谷崎潤一郎や江戸川乱歩は、それをクリシェのように繰り返した。谷崎潤一郎『痴人の愛』（一九二四）には、讓治がナオミの裸身のパーツ写真を見ながら「奈良の仏像以上に完璧¹³⁾」と讃嘆する場面があるし、乱歩「闇に蠢く」では、お蝶の肉体の美しさは「われわれの祖先が憧憬した仏像の、殊に具足円満なる菩薩の像の美しさであった¹⁴⁾」と形容されている。しかし、それ

をもって露伴と乱歩を結ぶ線などというつもりはない。

露伴が、自分でつくった象牙の女神像に恋をするピグマリオン (Pygmalion) の伝説を知っていたかどうか定かでない。「風流仏」の木像が活きて動きだすことにヒントを与えた作品としては、森鷗外がその年三月から七月にかけて『読売新聞』に「玉を懐^{いだい}て罪あり」と題して翻訳したホフマンの小説「スキュデリー嬢」(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, "Das Fräulein von Scuderi", 1816) を指摘できる。その夢幻の場面では石像が動きだす。¹⁵⁾

「風流仏」は探偵小説ではないが、この作品に発する系譜は、四年後、伝統工藝品としての人形に恋情を抱く泉鏡花「探偵小説 活人形」(二八九三)を経て、江戸川乱歩「人でなしの恋」(一九二六)へと受けつがれる。注意深い読者は、その乱歩の小説の中に泉鏡花の名が、そつと書き込まれていることに気づくはずだ。そして「押絵と旅する男」が生まれた。

ただし、「人でなしの恋」の京人形は口をきくが、「押絵と旅する男」の押絵の人形は活きて動くことはない。歳もとらない。それに對して現身^{うつし}のまま押絵の人となった男は齢を重ねてゆくばかり。その覗きカラクリを持って歩く男は、その男の弟という。兄が不憫でならないという嘆きで、物語は幕をとじる。あるいは、それは人形を愛した罰かもしれない。そして、もしかしたら、兄として語られた人物は、それを語った男自身、その分身なのではないか、という疑いもかすかに残る。

四、谷崎潤一郎の場合

四―1 写真とイリュージョン

幻燈の映像が醸し出すあやかしは、映像が動いたり、像が拡大することだけでもない。もう一度いうが、スクリーンの状態や映写機のレンズの具合で、像がおぼろげにもなるので、幻らしさが増すのだ。しかし、像がおぼろげになるのは、蜃気楼や幻燈だけではない。写真も現象に失敗すれば、おぼろげな像しか結ばない。

カメラの普及に伴い、エミール・ゾラ (Emile Zola, 1840-1902) が街頭のスナップ・ショットを映像の記録として用い、それを永井荷風 (一八七九―一九五九) が真似したことは知られている。が、写真に対する関心は、対象のリアルな映像の記録とは異なる方向、神秘的、幻想的な世界を現出させるためにも用いられた。

写真が神秘を醸し出すには、宗教美術を真似ればよい。ふたつの方向がある。ひとつは、宗教的象徴の衣装をつけたり、演技したりする人間をリアルに撮る方向。他のひとつは、光線の演出や現時点を調節することで、印画紙の上に幻影のような映像を定着する方向、幻想をいかにも幻想らしく、その意味でリアルに浮かびあがらせる方向。もちろん、このふたつをあわせてもよい。実際、フランス象徴主義絵画の巨匠、ギュスターヴ・モロー (Gustave Moreau, 1826-98) も写真に助けを借りていた。写真は、その初期の段階から、絵画の遠近法と同様、イリュージョンとリアリティーの交錯す

る場を作り出してきたのである。¹⁶⁾

この写真の性格を効果的に用いた作品に谷崎潤一郎『痴人の愛』がある。ナオミが姿を消してしまい、寂しい日々を送る讓治の日記のあいだから、彼女の写真が出てくる場面。

それらの写真は私以外の人間には絶対に見せるべきものではないので、自分で現像や焼き付けなどをしたのですが、大方水洗ひが完全でなかつたのでせう。今ではポツポツそばかすのやうな斑点が出来、物によつてはすつかり時代がいつてしまつて、まるで古めかしい画像のやうに朦朧としたものもありましたけれど、そのために却つて懐かしさは増すばかりで、もう十年も二十年もの昔のこと、……幼い頃の遠い夢をでも辿るやうな気がするのでした。¹⁷⁾

そこに写っているのは洋装をし、洋画の女優のような様ざまなポーズをとつたナオミである。この「ポツポツそばかすのやうな斑点が出来、物によつてはすつかり時代がいつてしまつて、まるで古めかしい画像のやうに朦朧とした」写真は象徴主義絵画の技法を用いた写真の幻燈効果と重なるところが多い。それゆえ讓治を「幼い頃の遠い夢をでも辿るやうな気」に誘う。

しかし、谷崎は、写真の効果をそれに限らない。「幼い頃の遠い夢をでも辿るやうな気」に誘われながら、讓治は、さらにナオミの

写真を視つづける。

その撮り方はだん／＼微に入り、細を穿つて、部分々々を大映しにして、鼻の形、眼の形、唇の形、指の形、腕の曲線、肩の曲線、背筋の曲線、脚の曲線、手頸、足頸、肘、膝頭、足の蹠までも寫してあり、さながら希臘の彫刻か奈良の佛像か何かを扱ふやうにしてあるのです。こゝに至つてナオミの體は全く藝術品となり、私の眼には實際奈良の佛像以上に完璧なものであるかと思はれ、それをしみ／＼眺めてみると、宗教的な感激さへが湧いて来るやうになりました。⁽¹⁸⁾

先に引いたところである。この写真は、ナオミの肉体の各部位のリアルな映像であり、讓治がナオミの身体を美しいオブジェ(object)として眺めていることをよく示している。女体を各部位、パーツに分けることは、谷崎の作品では「青い花」(一九二二)あたりから窺える。その語り手は、連れの若い女性のからだの部位のひとつひとつをリアルに想像することだけで、眩暈を伴う興奮に襲われる。⁽¹⁹⁾

『痴人の愛』の讓治がオブジェとしてナオミの肉体を眺めることは、彼がナオミを知性のない女と感じていることに対応しているといつてよい。ところが、一度バラバラのパーツに分断された写真から、讓治は、その全体像を想像する。そのとき浮かびあがるナオミ

の裸身に「宗教的な感激」さえ覚える。パーツに分解し、それを想像の中で再構成する操作を媒介にして、讓治は、生身のナオミからは感じることもなかった感情をはじめて感じるのだ。それは讓治がナオミを崇拜するにいたる将来を予告している。

『痴人の愛』は、讓治がナオミを「教育」することによって、ナオミが変貌を遂げ、女として振る舞いはじめ、讓治が彼女に隷僕のように従うことに歓びを覚えるまでを書く小説である。それは最初期谷崎潤一郎の「刺青」(一九一〇)において、刺青をほどこす男とほどこされる女のあいだに起こる支配と被支配、サドマゾヒズム(sadomasochism 加虐被虐性愛)の関係が逆転することの変奏といつてよい。

四—2 パーツの視覚性

谷崎潤一郎は、『痴人の愛』における女体のパーツの写真を眺める行為を「青塚氏の話」(一九二六)では、映画のシーンに移しかえる。そして、それにピグマリオンズム(Pygmalionism 彫像フェティシズム)とを結びつけ、倒錯を更新させる。

「青塚氏の話」は、ある映画監督が、その肉体の魅力をスクリーンに映し、スターに育てた女優にして彼の妻でもある「由良子」に、密かに書き遣していた遺書を、彼女が発見して読むという形式をとっている。その遺書のなかに青塚氏なる人物が登場する。青塚氏は理想の女性を、映画監督の妻の名、「由良子」と呼び、その裸体に

様々な姿態をとらせたゴム人形を何十体もつくり、また何人もの娼婦の裸身のパーツをフィルムに写して、その集合体として理想の女の裸身を想いえがくような変態性欲者であることが記されている。

ゴム人形を相手にする彼の趣味は、人形だからもちろん擬似的なものであろうが、交接にもコプロラグニー (coprolagnia 嗜糞症) にも及んでいる。彼が娼婦たちをみな「由良子」と呼ぶこと、彼女たちから「珍しい変態性欲者」と見られていることも、彼女たちに出った映画監督は記していた。⁽²⁰⁾

要するに青塚氏は、理想の女体を自身の感覚でリアルに味わうという擬似的にかなしえない行為に夢中になっているのだが、彼は自分の想念の内に宿った女体こそ「不変の実体」であると考え、まるで仏が顕現するように、それが現実の世には影として、しかしバラバラに現れると思っている。⁽²¹⁾ 想念の世界こそが実在であり、現実世界は仮象(影)にすぎないというイデアリズム (idealism 理想論 ないしは観念論哲学) が借りられているのだ。そして、映画監督は遺書の中で、青塚氏の倒錯した世界に自分が感染しそうになっていると妻に告げている。妻も自分も影にすぎないのではないか、と。⁽²²⁾

女体をパーツに分けることは、女から人格を抜き、視覚的なオブジェに変じる通路だが、『痴人の愛』の譲治にとって、その通路は奈良の仏像より完璧な女体を想い描くことによって、「宗教的な感激」に向かっていた。「青塚氏の話」では、女体の断片化は、その断片があちこちの女たちの身体に散在しているという考えを媒介に

して、不変性と遍在性をもつ「実体」観念への通路になっており、その観念が、理想の女体の幻視・幻覚にのめりこむ倒錯を生んでいるのである。

それにしても、青塚氏は映画監督が隠しておいた遺書の中にしか存在せず、映画監督が自身を投影した架空の人物ではないかと想われもする。青塚氏が「由良子」の肉体の各パーツをもつ娼婦たちを探し出したと語り、映画監督はそれぞれを確認して歩いたと遺書には記されているが、それは彼が、妻すなわち理想の女体の各パーツが遍在することを確かめるためにさまよったことを、裏返しに述べているのではないか。おそらくそれは、男というものはどんな女にも理想の女体のパーツを探してしまうというこの隠喩であり、そうであるなら女体のパーツも、その映像も、あるいは青塚氏が戯れたゴム人形も、理想の女体をオブジェに転換した象徴といえそうだ。

映画監督の死は、結核に伴う性欲過剰の結果であるかのように冒頭にほめかされているが、妻に宛てた遺書にさえ架空の人物に託すことによってしか明かせないほど、しかも、その遺書を密かに隠しておくほど、彼自身が過剰な変態幻想の世界へのめりこんでしまったために、生命力を蕩尽し、自壊したとも読めるだろう。青塚氏とは、映画監督自身のうちに育てていた欲望の化身を仮託した架空の人物ではなかったか。

そのように読むべきだというのではない。そのように読むこともできるという微妙なふくらみだが、そのような解釈の可能性を見逃

すなら、この小説を読んだことにはならないとさえ思われる。そう感じるの、この時期の谷崎潤一郎の作品群に、一人の人物が二人分の生活を生きる「友田と松永の話」(一九二六)など、分身や変身のテーマがしばしば顔を覗かせているからだ。⁽²³⁾

それらのテーマも江戸川乱歩のいう「探偵趣味」にちがいない。乱歩は「一人二役」(一九二五)という軽い短編を書いてもいる。そして、最初期の「一枚の切符」(一九二三)の結末に、解いたはずの謎にも別の解法があるかもしれないということをはのめかしている。解きつくせない謎、解釈の可能性を残す書き方は、乱歩の常套手段だった。それは「陰獣」(一九二八)に至るまで変わらない。⁽²⁴⁾

四―3 『痴人の愛』の映画技法

谷崎潤一郎が「人面疽」(一九一八)に映画技師を主人公として登場させ、映画劇「月の囁き」(一九二二)を試みたのち、映画会社の嘱託となり、「蛇性の淫」(一九二二)などのシナリオを執筆し、小説のうちに映画にまつわる諸要素を積極的に取り込み、新しい表現の開拓に臨んだことは、よく知られている。

谷崎潤一郎『痴人の愛』で、ナオミはメアリー・ピックフォードら当時人気であった映画女優にたとえられていた。「青塚氏の話」ではフィルムが映し出される場面があった。これらは、明らかに映画(洋画)の視覚性が小説にもたらしたものと違ってよい。映画が男性作家たちに女性の肉体が喚起する視覚的エロティシズム

(eroticism)への関心を駆り立てたことについては多くの証言がある。これらは小説の中に映画にまつわる事どもが登場する例だ。

それに対して、一九二〇年代から三〇年代に、小説の表現形式に映画の手法がかなり積極的に応用され、小説の視覚性に変化を生んだことも見逃せない。フランスの前衛詩人で、映像作家でもあったジャン・コクトー『大股びらき』(Jean Cocteau, *Le Grand Escart*, 1923)の影を色濃く刻む堀辰雄「不器用な天使」(一九二九)に「クローズアップ」(close up)の語が多用されたり、梶井基次郎の日記(一九二六)中に「フラッシュバック」という語が用いられたり、作家たちが映画の表現技法を強く意識していたことを示す例は、いくらかでもある。ここに引いた二例は明らかに映画の用語だが、映画と積極的に取り組んだ谷崎潤一郎や、映画を見て戦慄を覚えた江戸川乱歩は、語り手の話体を積極的に採用した作家だった。そういう彼らが、どのように映画の技法を採用したのか興味を引く。

ところが、小説の表現形式に映画の視覚性をもたらしたのについて論じるのは案外むづかしい。作家が明らかに映画の技法に影響を受けたと判断される場合でも、その表現技法は映画に特有のものではない場合がかなりあるからだ。そもそも小説は、人物の移動や動作、場面の切り替えなどに演劇の手法を積極的に取り入れてきた。そして、演劇は映画の演出の土台でもあった。フランスのルイ・フィヤード監督『ファンタム』(Louis Feuillade, *Fantôme*, 1913-14)シリーズなど、怪奇や幻想の世界をリアルに現出させるものとしても映

画は大衆に迎えられたが、それでも、観客に視える空間に俳優が出たり入ったりする演技が長まわしで撮られている。それは演劇の演出の基本に工夫を凝らしたものである。

さらには写真や映画が触発した物質の手触りを伝えるような描写法、ノイエ・ザハリヒカイト (Neue Sachlichkeit 新即物主義) は、たとえばレマルク『西部戦線異状なし』 (Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues*, 1929) にも用いられており、それが翻訳されて流布したことも考えてみなければならぬ。

そこで、絵画や写真、演劇などと共通する手法は除外し、映画に固有の手法に限るとしよう。クローズアップやパンなどのカメラ操作、フラッシュバック、モンタージュ(27)などの編集手法である。しかし、実際は、それらについても検討を要する。

しばしば横光利一「蠅」(一九二三)における蠅のクローズアップが映画の影響の代表例のように語られてきた。それを否定するつもりはないが、クローズアップの歪んだ映像は、カメラでも、虫眼鏡の静止画像によっても、いや、虫眼鏡とも関係なく文章上にもたらされる。「目を凝らすと、蠅はしきりに脚をすりあわせていた」「やがて馬は首を下げて草を食みはじめた。草には細かな火山灰が付着していた」など、文章は元来、時間の推移や視点の移動を容易に伝えうるからだ。それゆえ、カメラが発明されるはるか以前、『源氏物語』中に語り手の歩行につれて建物内部の光景が次つぎに展開してゆく一節が登場したり、時間の推移につれて情景が変化

するさまを意識的に描こうとした国木田独歩『武蔵野』(一九〇二)には、その逆にまるで移動式カメラないしは肩カメラの移動に伴うような動きのある描写が登場する。⁽²⁸⁾ 実際のところは、人間の視覚に起こることを映画が擬似的に再現しようと同様な技法を開拓してきたのである。フラッシュバックにしても、脳裏に突然、記憶が蘇る現象を映画に用いたものにすぎない。それゆえ、これは映画の技法の応用と特定できない場合も多い。

そこで、カット割りという映画に特有の画面転換の技法に着目しよう。それは人間の視線の移動の擬似的な再現ともいえるが、視線の移動に際して、人間が目をつぶったり、閉じたりするわけではない。逆に、生身の人間が目をつぶった時間、映画は暗黒のシーンに映しつづけるわけではない。演劇では、場面転換にはふつう時間がかかるし、またシーンのうちに占める人物の顔や身体部位の大きさが調節できるわけではない。⁽²⁹⁾

谷崎潤一郎『痴人の愛』は、全体が讓治の一人称「私」の回想として「です、ます」体で語られるが、そのなかで、語り手が過去のある時点に戻り、その場面をまざまざと展開するところがしばしばあり、そこに映画のカット割りを想わせるシーンの切り替えが用いられている。一例として第三章の後半、ナオミを恋しくなった讓治が郷里から東京の家に帰ってきた場面をあげておこう。

家の外での讓治と内のナオミとのやりとりにつづいて、「彼女は私を格子の外へ待たして置いて、やがて小さな風呂敷包を提げなが

ら出てきました」とある。これを物語全体の語り手による客観描写と考え、家から出てきたナオミの姿をとらえる視線を物語中の讓治のものとして考えるなら、そのあとのナオミの服装の説明は、久し振りに目の前に現れたナオミの姿を眺める讓治の目に映ったものとなる。そして、タクシーの中にシーンが移る。夜の都会を走るタクシーの中の会話を主とした場面は、舞台にのせるには向かないが、映画なら容易である。ここをカット割りしてみよう。便宜のために各カットに番号をふる。

- ① タクシーを降りた讓治、玄関先からナオミに声をかけ、外で待つ。
 - ② ナオミ出てくる。その服装。(ここから讓治の視線)
 - ③ 走り出すタクシーの中で二人の会話。
 - ④ タクシーの窓から見える都会の夜景。
ふたりの会話。
 - ⑤ ナオミの着物の胸元、大写し。
 - ⑥ (都会の夜景)しばらくして、会話。
 - ⑦ 遠方を見る目つきのナオミの顔。
会話。
- ナオミ、こちらを向いて、風になぶられるリボンを見せる。
会話。
ナオミ、鼻先をしゃくつて笑う。⁽³⁰⁾

途中、⑥(都会の夜景)は、小説の文章にはないもので、映画を想像して挟んでおいた。読者は、この場面から、映画の連続したシーンを想い浮かべ、直接、書きこまれていない夜景が流れてゆくところまで想像しながら、読み進めてゆく。つまり、ここでは、文章の運びが、読者の想像上のシーンの切り替えを一定程度規定する働きをもっているといえるだろう。

このような書き方は『痴人の愛』のそここに見られる。とはいっても、この一連の場面でも、途中に何度か讓治の短い感想が入っている。その叙述が少ないために、ここはカット割りして示すことが容易になっているが、映像にしにくい事情説明や心理の説明が頻繁に挿入されるところでは、このような構成は目立たない。しかし、事情説明などは、別のシーンを加えたり、会話に状況説明的な要素を加えたり、映像にかぶせてナレーションを流したりすることで、問題は解決するので、映画化に不向きというわけではない。

五、「闇に蠢く」の視覚性

江戸川乱歩も、女体をパーツに分けて観賞する趣味を書いている。「闇に蠢く」で、洋画家、三郎について、語り手は「世間の人のようには異性の容貌に心を惹かれることはなかった」とし、「ある小説家は美人の素足を崇拜したが、彼は、足はもろんのこと、首にも、腕にも、胸にも、背中にも、尻にも、太腿にも、からだのあら

ゆる部分に、容貌以上の美を見出すことができた」と述べている。⁽³¹⁾
 「ある小説家」とは、もちろん谷崎潤一郎のことだ。

その洋画家が「半生のあいだも夢想していた、理想の女」⁽³²⁾にめぐりあう。彼女は「いわゆる美人に属する女」ではないが、全身に「特殊の美しさ」をもつ踊り子お蝶である。⁽³³⁾その美しさが菩薩像にたとえられていることは先にふれた。

乱歩の場合、映画のカット割りの技法は借りられているだろうか。「闇に蠢く」の第二章、三郎がお蝶の全裸の肢体の動きをスケッチしようとしている場面。視覚性が強いことはいうまでもない。「今もいう通り、それは桃色の春のある一日のことであった」⁽³⁴⁾とはじまるパラグラフ。

おもちゃ箱をひっくりかえしたように、様々な物が雑然と置かれたアトリエ。真っ赤なジュウタンの上で、裸体のお蝶が様々な泳法を見せながら水泳の真似をする。それを三郎が長椅子の上に立ち、スケッチをしようと構えながら、彼女に声をかけ、会話がはさまる。このシーンが長くつづく。

三郎はお蝶の筋肉の動きが瞬間の美を見せるところをスケッチしようとして狙っているのだ、途中、女性の筋肉の美しい動きをクローズアップし、次にそれを視て、スケッチブックに鉛筆を走らせる三郎に焦点をあわせるカメラワークが考えられる。しかし、ここは語り手の客観的な描写で、三郎の視線ではないので、先の『痴人の愛』の引用部のように、視線の切り替えがない。つまり、それぞれのカ

ットのカメラワークを指定するかのような文章は現れない。いいかえると、読みながら読者の脳裏に浮かぶ映像は、文章から限定されない。文章どおりにカメラを動かすなら、途中、クローズアップが入ったとしても、カメラは一瞬、お蝶の体に寄るだけで、また引き、あるいは引かずに、パンしてスケッチする三郎を撮ればよい。長まわしでよい。三郎をアップにするかどうか、カットして、スケッチブックを覗くかどうかも自由なのだ。

しかし、文章には、その途中に、その光景についての語り手の感想が挿入されるなどして、絶えず切り替えが起こる。「それにしても、彼らは、どうしてまあ、こんなばかりたまねをしはじめたものであろう」とはじまるパラグラフや、「この不思議な遊戯は、お蝶の遊泳に巧みだという話から、ふと思いつかれたものではあるが」という説明句が挿入される。そしてさらに「それにしても、お蝶は実際不思議な泳ぎ手であった」以下、お蝶の泳ぎについての語り手の感想を伝える一パラグラフがまた挟まる。⁽³⁵⁾このように同一場面の光景描写のあいだに三カ所、語り手の語りが入っている。

原文の流れを尊重して映画化するなら、語り手の感想の部分は消してしまおうか、ナレーションで処理するしかない。「この不思議な遊戯は」以下の説明句を映像にするには、お蝶が「遊泳に巧みだ」と語る別の場面をつくって、フラッシュバックしなくてはならない。「闇に蠢く」第四章では、第三者の語り手の客観描写や事情説明のあいだに、三郎の立場からの情景描写がはさまれる。⁽³⁶⁾三郎が山奥

の温泉旅館の浴場に向かう途中、薄暗い廊下で鏡に映った自身の幻影におびえ、また幽霊のような怪しい女の姿を見かけるが、それらは三郎の視点から情景描写される。そして三郎の心理について語り手が説明をつけるという運びである。浴場の覗きの場面では、情景描写と三郎の語りとなる。

語り手は別の人物の立場にも、しばしば移行する。が、それらはほんの数行、「誰誰は三郎が寂しそうで心配だった」のような語りに終わり、その人物の視点からの情景描写は行われない。

「闇に蠢く」の一〇章までは、大雑把に言えば、三郎とお蝶の生活について、第三者の語り手による説明と客観描写にはじまり、次に三郎の視点からの情景描写と心理の説明に移行してゆく構成である。三郎が鏡に映る自分の影に怯えたり、幽霊のような怪しい女の姿を見かけて、一瞬、不安になったりすることが三郎の視点での情景描写と語り手の心理説明で組み立てられるのは、次の覗きの場面で、読者を三郎の視点に誘いこみ、想像をかきたてさせるための措置である。覗きの場面では、視界が限定され、お蝶の肉体のパーツしか見えないからこそ、無理な姿態をとらされている裸身の全体に彼の想像がかきたてられることが示される。それは、三郎がお蝶の全身の美しさに魅了されていることと符合している。そして、覗きの前に、三郎がかすかな不安を覚えるのは、お蝶が失踪したのちに彼が不安に陥る予兆の役割も果たしている。

ただし、一一章では、ふたたび語り手の客観的な語りに切り替わ

る。新たな視点人物が登場し、小説は別の進行に移る。その先では、さらに別の視点人物も登場する。全体は、お蝶失踪の謎をめぐる、複数の視点人物が登場する多面体の小説が企てられているといえ、わかりやすいだろう。

総じていえば、この小説では、視覚性の強い場面でも、語り手の視線の切り替えが頻繁に行われることはない。語り手が登場人物の立場に移行し、その人物の視点から情景描写が行われるのは、心理説明が必要なきに限られている。したがってカット割りの技法は、谷崎潤一郎ほどにも導入されていないといえよう。

六、「盲獣」——オブジェとしてのオブジェ

乱歩は、やがて女体をパーツに分けて観賞する趣味から、視覚性を剝奪し、盲人が触覚を楽しむための対象に置き換える。長篇「盲獣」(一九三二—三三)である。

乱歩の小説に登場する五官の感覚のうち、視覚以外には触覚が際立っているように感じられるのは、「人間椅子」(一九二五)の印象が強いからだろう。谷崎潤一郎では嗅覚の記憶が残るが、「盲目物語」(一九三一年九月)では、その題名に示されるとおり、谷崎も盲人の世界に挑戦している。ただし、「盲獣」は一九三一年一月に『朝日』に連載開始されており(三三年三月まで)、その点では乱歩が半年以上先行している。そして、乱歩も「盲獣」には匂いを漂わせている。

「盲獣」の初めの方に登場する、盲人がつくった地下室は、女体のパーツの彫刻を乳房ばかり、腕ばかり、足ばかり数知れず集めて植えた壁と巨大な女体の背中を想わせる床をもち、それらがみな、なまなましい触感をそなえているとされる。そして、そこには女体の匂いさえ漂っている。盲人が楽しむためにしつらえた部屋だからだ。

いや、乱歩は、感覚の具体性において、読者の身内に戦慄を呼ぶためには、音も味をも、要するに五感の感覚を利用する作家だ。「盲獣」にも、湯殿で盲人の手に身をゆだねる女体を三人の「未亡人」たちが覗き見る場面がある。その「裸女虐殺」の章では、覗き穴の向こうで女体そっくりのゴム人形が盲人に虐殺される場面が繰り返りひろげられる。次の章「芋虫ゴロゴロ」の最後の方、そのゴム人形のモデルになった女性が微動だにせず、「未亡人」のひとり、そのからだ冷えきっていることに気づき、その肩を押すと、彼女は床に転がってしまう。なんと「ポンポンと二度弾んだではないか³⁷」とあり、念を押すようにゴムの匂いまで書かれている。

主人公の盲人は、最後に触覚藝術なるものを創作する。それは一種の彫刻で、そのかたちは「一体にして三つの顔、四本の手、三本の足をそなえて」おり、顔には「六つの眼と三つの鼻、口を具え」、四本の腕はてんでの仕草をし、「異様に広い胸には（中略）大小不揃いな乳房が、ふくれ上がった」いて、「お尻のふくらみは三つに分れ、そのあいだには二つの深い谷間ができていた。そして、足が

三本、或るものは曲り、或るものは伸び、あるものは立て膝の不行儀な形で、よじれ合っていた³⁸」。

この形状、すなわち、その視覚性はシュルレアリストのハンス・ベルメール (Hans Bellmer, 1902-75) の人形を連想させる。が、これは七つの女体から触覚の美を極めた部位を切り離し、組み合わせさせて四臂三脚の裸女の像にしつらえたものだった。

たしかに触覚藝術というアイデアは面白い。そして、読者は、この小説で触覚の世界をさまざま未知の経験にすることになるはずなのだが、しかし、触覚の戦慄はついに訪れない。この小説には、盲人の巧みなマッサージに悶え、身を振る女体や、バラバラ死体、なまなましい女体の触覚をそなえたゴム人形や、血の池に浮かぶバラバラ死体などが登場し、盲人が殺人淫楽にひたる場面もあった。「エロ・グロ」のオンパレードといってよい。だが、どのシーンもエロティックでもなければ、グロテスクでもない。異様な事実が単なる事実として開陳されているにすぎない。気色の悪さばかり感じるか、さもなければ何も感じないほどである。

理由は、女の肉体とゴムの人形が入れ替わるトリックが象徴するように、そして、すべての感情を失った殺人鬼にとってそうであるように、肉もゴムもまったく等価な物体として扱われているからだ。それゆえ、魅力的と形容されている生身の女の体も、単なるゴム人形のようにしか思えなくなってしまう。いったい、この小説では何が起きているのか。

そもそも女体のパーツを触覚の対象にするということに、どんな意味が潜んでいるのだろうか。視覚は、常に一瞬のうちに全体像をとらえる。それゆえ、「闇に蠢く」で三郎が覗き見た場面のように、遮られ、限定された視覚は全容を求めて、想像力を発動させる。それに対して、掌の触覚は対象の全体像を一挙にとらえることはない。触覚においては、対象の全体の把握には一定の長さの時間を要する。両の掌を移動させ、たとえばひとつの壺の全容をとらえることはできるし、そこに快美が生じることもあろう。触れて味わいなれた壺が欠けるなど、触覚の連続性が途切れれば不快を感じ、全容の回復を願うにちがいないが、その全容とは触覚の記憶のうちに行かない。はじめての壺を愛でる掌は、いつ、傷に触れてしまうかもしれないのだ。

その点で、視覚が遮られて全体的に見えないもどかしさとはちがう。全容を見たいという希求は、まったく見知らぬものであっても起こる。いや、まったく見知らぬもの、その全容の想像もつかないような場合の方が全体を見たいという希求は強いかもしれない。それに対して瞬時の触覚は、対象の部分に限定されており、一挙に味わいうる対象の触覚の全容などというものは、そもそもないのだ。温泉にひたる快感感なら、感じる主体は一挙に全身で快感を覚えることになろうが、温泉全体の触覚などというものは想定できない。その意味で触覚の美は、本質的に対象のパーツの快感であり、そして、触覚の対象は物質感である。触覚にとってパーツは、パーツである

ことによって完全なオブジェ(対象)であり、同時にそれはオブジェ(物体)なのだ。

それゆえ、触覚の快楽においては、対象の全体像に本質的な意味はない。「盲獣」の地下室の壁に、おびただしい数の乳房の塑像が並べられていたのは、幾十、幾百の異なる女の乳房に次から次に触れる感触を味わいたいという異様な欲望を擬似的に実現するためのものだ。その便宜のために、ふたつの乳房ごとに一体の人形をしつらえる必要はない。触覚の欲望は必ずしも女体の全体を希求しない。だが、小説は触覚の王国ではない。読者の想像力は、幾百の乳房に触れてみる前に、その女体から切り離されたパーツが幾十、幾百と並ぶ光景を視てしまう。しかし、ここでは視覚の想像力は、そこに並ぶパーツのひとつひとつに、それが剥ぎとられる前の全体像を回復したいという欲望は生じない。無数のオブジェとしてのオブジェを見るだけなのだ。

ストーリーは語り手による客観的事実の報告によって運ばれる。その事実の多くは、語り手の視覚性において示される。読者の想像力は盲人の触覚の王国に入りこむことなく、言い換えると、どれほど異様なものであったとしても、盲人の触覚においてはそれなりの価値を帯びていることどもでも、その価値を想像することなく、したがって単なるオブジェとしてのオブジェが次から次へと開陳されるのに立ちあうことになる。それらの視覚性には品位のかけらもない。嫌悪をもよおすか、そうでなければ、等価な、したがって無意

味な物体を眺めているにすぎないような空虚な気分させられるのだ。

そして、ここには「押絵と旅する男」の冒頭で蜃気楼にふれてから、覗きカラクリが登場するような重ねあわせの効果も、「闇に蠢く」に見られるような語り手の立場の移行もない。最後に盲人は自殺するが、それには理由も意味もない。過剰な変態性欲者は自己崩壊を遂げなければならないという不文律が形だけ踏襲されているか、あるいは、藝術家は死してその作品を残すという藝術論の形骸だけが示されているにすぎない。

初出時には、触覚藝術が登場する直前に「鎌倉ハム大安売り」という章があった。作者自身が吐き気をもよおすほどなので、削除し、前後を訂正したと桃源社版乱歩全集（一九六一）の「あとがき」にある³⁹という。

なぜ、それほどまでに俗悪極まるものを、当時の乱歩は書いたのか。そして、なぜ、わたしはここで、これほどまでに視覚性の失調に陥った作品をとりあげたのか。当時の「エロ・グロ」と「ナンセンス」の関係について再考してみたいからにほかならない。

七、エロ・グロとナンセンスの関係

これまで「エロ・グロ」と「ナンセンス」の関係がまともに取り上げられたことはない。一九二〇年代後半から一九三〇年代前半にかけての日本の大衆文化を「エロ・グロ・ナンセンス」と一括する

習慣が長くつづいてきたからだ。ふつう一括されているものについて、その内部の相互関係は問われない。

しかし、「エロ・グロ」と「ナンセンス」は、当時は、まずは別物⁴⁰だった。それを一括する習慣が顕著になるのは、実は第二次大戦後のことである。真面目な左翼ないしは進歩的文化人たちが、「エロ・グロ」も「ナンセンス」も、くだらないものとして一括してしまったのである。「エロ・グロ」にも軍国主義に向かう世の中に対する抵抗の契機があるのではないかと指摘したのは、竹内好くらいだった。それゆえ、誰も「エロ・グロ」と「ナンセンス」の関係など考えてもみなかったというわけだ。

フェティシズム (fetishism) を伴うエロティシズム (eroticism) やグロテスクリイ (grotesquery)、またファンタジー (fantasy) やミステリーへの傾斜は、一九二〇年代後半からの時期に特有のものではない。それは日露戦争後に顕著になるもので、大正期文芸のいたるところに満ちている。そして、それは必ずしも映画の影響や変態心理への関心に環元できるものではない。

いま、その背景、というより根方に着目してみる。それは、たとえば木下左太郎「春朝」（一九二一）に明らかだろう。

雨の降る春の朝、
にがい酸^すばい生の味、
解脱もならぬ苦しさは、

どうせままと、巻きかかるふてくされたる幻影の

かの波頭、ビヤズレエ、ギユスタヴモロオ、我国は

鶴屋南北、喜多川の

痛ましくも美しきその妖艶の神のすむ

海の底へと祈願する。⁽⁴¹⁾

ここにはモノトーンの線描画で知られるイギリスのビアズリー (Aubrey Vincent Beardsley, 1872-98)、先に紹介したフランス象徴主義 絵画の巨匠、モロー、そして徳川後期の歌舞伎作者、四世鶴屋南北 (一七五五―一八二九)、浮世絵師の喜多川歌麿 (一七五三―一八〇六) があげられている。いずれも怪奇妖艶な美術や演劇の作者である。そして、かれらの作品は、ここにいう「にがい酸ばい生の味」から、詩人を「ふてくされたる幻影」の世界へ連れ出してくれるものにはかならない。「にがい酸ばい生の味」とは、近代都市生活にまといつく倦怠感のことである。

かなりのちのことだが、江戸川乱歩「赤い部屋」(一九二五)の主人公、法律にふれない完全犯罪の方法を次つぎに考えだしては実行に移している彼は、明確に述べている。

私という人間は、不思議なほどの世の中がつまらないのです。生きていくということが、もうもう退屈で退屈でしようがないのです⁽⁴²⁾

日露戦争後、民衆は暴動の季節を迎え、経済闘争が激化し、階級社会観がひろまり、普通選挙法の実現へむけての政治運動が高まり、政党政治が実現する。いわゆる大正デモクラシーの波である。だが他方、日露戦争後には国家的緊張がゆるみ、大逆事件に幻滅した知識人のあいだに何となくの倦怠感がひろがっていったことも否めない。そして、この倦怠感は学生のあいだにもおよぶ。彼らが一九二〇年ころから、次第に政治や宗教活動にのめりこんでゆく裏側にも倦怠感が張りついていたと見てよいだろう。そのような大きな使命感を除けば、この倦怠感を埋めあわせてくれるのは知的な好奇心や、さもなくば、自身を日常の「にがい酸ばい生の味」や「生命の苦痛」に満ちた世界から別世界にさらしてくれる陶酔感のほかにない。⁽⁴³⁾

これが江戸川乱歩『探偵小説四十年』(一九六二)が語るように、谷崎潤一郎、佐藤春夫、芥川龍之介、宇野浩二(二八九―一九六一)らが探偵趣味あふれる小説を書いていたことの精神的な背景である。陶酔を求める欲望は再生産され、刺戟は更新されて過剰に陥る。谷崎潤一郎ひとりをとって見ても、サドマゾヒズムやフェティシズムや同性愛、「人魚の嘆き」(一九一七)のエロティック・ファンタジー、また「人面疽」に出てくる人の顔をした腫瘍のグロテスククリイを展開している。さすがに谷崎潤一郎はカニバリズム(cannibalism 人肉嗜食)までは書いていないが、天才画家とうたわ

れ、短歌にも活躍した村山槐多には「悪魔の舌」(『槐多の歌へる―その後』一九二二所収)という小説がある。乱歩には「闇に蠢く」があった。いわばこれらのすべてが江戸川乱歩に引きつがれている。それゆえ、乱歩が「エロ・グロ」を代表する作家のように扱われてきたわけだ。⁽⁴⁴⁾

ナンセンスの方は、まずは、バスター・キートン (Buster Keaton, 1895-1966) が演じる“slapsticks”をはじめとするアメリカの喜劇映画に代表されると考えてよい。束の間の笑いに、世の憂さを忘れさせてくれるものとして、大衆に好まれた。そして、雑誌『新青年』のパーティー・ジョーク欄などから、ナンセンス・コントがジャーナリズムにあふれだしてゆく。この流行は一九三七年夏、日中戦争が本格化し、一挙に戦時ムードが高まるときまでつづく。

『新青年』がナンセンスの代名詞のようにいわれたとき、乱歩は、探偵小説の論理性や藝術性にかけていたので、ナンセンスを嫌悪し、背を向けた。しかし、乱歩は必ずしも滑稽味を厭う作家ではなかった。というより、滑稽味には敏感な作家だった。探偵小説のデビュー作、「二銭銅貨」(一九二二)でも、謎解きが終わったのちに「極めて些細な、少し滑稽味を帯びた、ひとつの点」⁽⁴⁵⁾に気をくばっている。このクダリは、贋札の包みが印刷屋の片隅に誰にも気づかれずに、見過ごされていたという事実が、作家に都合よすぎるので、この探偵小説の欠点になっていると読者に指摘させないために、先まわりして予め書いてあるのだ。こんなふうには乱歩という滑稽味は、

迂闊で間の抜けたことをいうことが多い。

それに対して、愚劣な行為には「ばかげた」が用いられる。すでに引用したところでは「闇に蠢く」の中で、お蝶がアトリエの絨毯の上で遊泳の真似をする場面に「それにしても、彼らは、どうしてまあ、こんなばかげたまねをしはじめたものであろう」とあった。

そして、「盲獣」の中に、レビューの女優のバラバラ死体の各パーツがあまりに意外なところで発見されることを報じる新聞に、読者が笑い出すことを書いた一節がある。

あんまり荒唐無稽で、かえって滑稽に感じられたからだ⁽⁴⁶⁾

この滑稽味は、間の抜けたことでも愚劣な行為が呼びおこす感情でもない。乱歩は「盲獣」で、そんな滑稽味を狙っていたのではないか。「盲獣」の「エロ・グロ」のオンパレード、オブジェとしてのオブジェの氾濫は、「あんまり荒唐無稽で、かえって滑稽に感じられる」ような読み味を狙ったものだったといえるのではないか。

情痴も臨界点を超えれば「あんまり荒唐無稽で」、ナンセンスに突き抜けてしまう。谷崎潤一郎「青塚氏の話」で、映画監督の遺書の中に示された青塚氏の痴態は、まったくナンセンスではないか。

かつて、「かにかくに祇園はこひし寝るときも枕の下を水のながるる」など、吉井勇の歌集『酒ほがひ』(一九一〇)は耽美頹唐、酒と情痴の世界を流麗な調子でうたうと称されてきた。しかし、そ

こには、どす黒いほどの自嘲がはりついていた。はりついているからこそ流麗に流麗にとうたわなくてはならなかったと想ってみるべきだろう。「われと堕ちおのれと耽り楽欲の巷を出ぬ子となりしかな」⁽⁴⁷⁾「すてばちの身をたはれ女の前に投ぐわが世のすべて終わりたるごと」。

この自嘲は大正期「私小説」の主流、「情痴小説」などと呼ばれた作品群にセルフパロディとなって現れていた。その捨て鉢の極みが質屋の蔵の中に我が身まで預けてしまうほどのぐうたらぶりを示す宇野浩二「蔵の中」(一九一九)であるともいえる。セルフパロディも過剰すぎれば、ナンセンスに突き抜ける。

谷崎潤一郎も初期の「替間」(一九一〇)などにはセルフパロディを見せているが、変態性欲へのめり込みを題材とする作品群においては、語り手自身の自嘲がそれとして語られることは少ない。多くの場合、小説のストーリーを語り手の敗北や破滅に運ぶことによつて、その愚かさを示す方法がとられる。

それは初期の「刺青」では、支配と被支配の逆転、サドマゾヒズムの交代として示されていた。が、「刺青」の場合、それは「愚」と云ふ貴い徳⁽⁴⁸⁾が活きていた時代のこととされており、日露戦争後、人びとが生存競争に追いまくられるようになった世相にたいする批判の意味をもっていた。しかし、『痴人の愛』の譲治が、いかにナオミの裸体のパーツに宗教的感激を覚えようと、「青塚氏の話」の青塚氏が理想の女体を不変性と普遍性をそなえた神に似た

観念として語ろうと、それらは「愚」と云ふ貴い徳」に属するものとはいえはすまい。むしろ、過剰なほどの意味付与として、ナンセンスの方に通路を開いている。

そのようなしくみも江戸川乱歩の作品はそなえている。「押絵と旅する男」の逆転については、先に述べておいた。押絵の女はいつまでも若さと美しさを失わないのに、その女に見つめられる男は齢を重ね、年齢の差はひらいてゆくばかり。女への懸想が深ければ深いだけ、男の哀れは極まらない。が、もし、その男が兄ではなく、押絵を持ち運ぶ男の分身だったと仮定するならば、突き放してみれば、いい年をして押絵の人形を大事に持ち歩く男も、人形と年の差がひらくばかりという嘆きも、ばかばかしいにもほどがあるというもの。度はずれたばかばかしさをナンセンスという。

これら倒錯者の悲劇におわる結末は「反道徳的な行いは必ず報いを受ける」という道徳律を表向きだけ遵守しているかのように見える。乱歩が「盲獣」で、盲人を最後に自殺させたのは、さして必然性もなく、その気味が多分に感じられる。しかし、ふつうは見過ごすような自分の作品の些細な欠点を埋めあわせずにはおかないほど、また、みごとに解いたはずの謎にも、絶えず別の解法があるかもしれないということ、ほかならぬ謎解き探偵小説の最後に、ほめかさなくてはならないほど律儀で凝り性の作家が、構成の工夫もなく、ただただ「エロ・グロ」を、オブジェとしてのオブジェをまき散らすだけまき散らしたあげくに、型どおりにおさめてしま

うのは投げやりともいうべきで、本人のつもりでは「あんまり荒唐無稽で、かえって滑稽に感じられる」ような調子を狙った展開にあわせた結末だったのかもしれない。

いや、謎について別の解釈を残すような乱歩の態度は律儀というだけではない。乱歩においては、それほどまでに人間の認識というものが相対化されていた。それは、あたかも「真相は藪の中」という命題に小説のかたちを与えるかのような芥川龍之介「藪の中」(一九二二)に、すでに示されていたものを、乱歩がひきついでものといえるかもしれない。そして、相対主義も過剰に突き進めば、この身もこの世も不条理という観念、すなわちナンセンスへと突き抜けるしかない。

ただし、乱歩には、過剰な相対主義を、この世は多次元世界のうちの一次元にすぎないという観念にまで更新させていたふしもある。「うつし世はゆめ よるの夢こそ まこと」ということばも、わたしには本気で書いたとは思えない。「よるの夢もまたゆめ 夢の中の夢こそ そのまた夢こそ まこと」でもよかつたはずなのだ。

八、映画の視覚性のゆくえ

一九二〇年代からのナンセンスの流行には、もうひとつの相がある。ドイツ表現主義の映画『カリガリ博士』(Robert Wiene: *Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919, 日本公開一九二二)などに代表される、存在の不安と自我の壊乱と混沌、そして崩壊の開示。夢野久作『下

グラ・マグラ』(一九三五)の精神病棟が『カリガリ博士』から借りられていることも明らかだ。

さらにはダダ。既成の価値観の全き転倒。再三指摘してきたことだが、文藝のナンセンスには、既成の価値観を脱臼させる、すなわち日常秩序に対する反逆の意味をもつものも少なくなかった。隠喩を駆使した文体で、「新感覺派」という名称が与えられたきっかけになった横光利一「頭ならびに腹」(一九二三)は、列車事故でパニック状態に陥った群衆をよそに鼻歌を歌いつづける白痴の少年が、最後にはいわば勝者の位置におさまることを書いたものだったし、梶井基次郎「檸檬」は、ありふれた一個のレモンが、この世の「総ての善いもの、美しいもの」に匹敵すると感じた、その価値観の倒錯した瞬間を、五官のそれぞれの状態を組み合わせ再構成してみせるものだった。

文藝のナンセンスには視覚性から遠ざかり、饒舌なおしゃべりにかける傾向もみえる。横光利一「機械」(一九三〇)は、メッキ工場に勤める男が化学物質に神経を冒され、同じ工場の工具と“slapsticks”⁴⁹しながらに格闘を演じたり、殺人を犯したかどうかさえあいまいになったりするほどの意識の状態を、さながら内側からなぞる文体を創出した。ナンセンスの極みともいえるべき、坂口安吾「風博士」⁴⁹(一九三二)は地口によるところが大きい。

実際のところ、劇映画が盛んになるにつれて、作家たちは描写の真迫力では、小説は映画にとってもかなわないと感じていた。実景で

も幻想でも、そのことに変わりはない。乱歩が「盲獣」で触覚藝術などということを考えたのも、五官の感覚への関心も強かったにちがいないが、穿つていえば、映画への対抗という気持が働いていたかもしれない。

そして、一九三六年、高見順は「描写の後に寝ておられない」と宣言する。彼が転向左翼の「胸のもだもだ」、自我の壊乱を一気に吐き出す饒舌体を駆使しはじめた背後にも、映画の描写の力がひたひたと迫っていたと考えてよい。

しかし、まるで喋るように書くことは、この時期、単に饒舌な話体で書くことを超えてしまう。次つぎに書きつけることばを対象化し、そのように語る己れ自身のみならず、その語り口そのものについて語る、すなわち語り手が自身の語りについて語る「語りの自己言及」——落語などの伝統話芸が舞台まわしに用い、戯作では草紙地の一種として為永春水らが用いていた——によって、小説を展開させてゆくスタイルが生みだされていた。それはまるで、小説が己れ自身を生成してゆくかのような外観をとる。太宰治「道化の華」(一九三五年五月)、石川淳「佳人」(同年一〇月)。

大江春泥という名前を与えた探偵小説作家の作品として、乱歩自らの作品を中にちりばめ、己れの過去を総括するような自己言及によって、トリッキイな言葉の世界が編みだされてゆく点で、「陰獣」は、それを先取りしていたといえるかもしれない。

江戸川乱歩の小説表現は、たしかに読者に衝撃を与える刺戟のつ

よい視覚性をもつが、それは刺戟の強い材料や行為が繰りひろげられることによっており、望遠鏡や覗きカメラや蜃気楼の不思議や、鏡や縦縞やトロンプレイユなどの錯視のトリックも、大小の題材として織り込まれていたのだった。その文体は、「語り体」が多く、そこに第三者の語り手の客観描写や登場人物の視点による情景描写などを組み合わせるもので、映画に特有の技法などは思いのほか導入されていないかった。その視覚性と関連する限りで、「闇に蠢く」の語りの視点についてほんの少しふれたが、実のところ、乱歩は材料と「語り」の方法にこそ工夫を凝らす作家だった。

谷崎潤一郎は、古びたような写真、幾枚もの女体パーツの写真、映画などの視覚性を題材として用い、そして、文章の運びには、カット割りの技法をまぎれこますようにして用いていた。

それゆえ、結論は次のようになる。そもそも小説は、インクの染み(その視覚性もあるが、本稿では省略した)として物質化された言葉から、読者が想像する幻想の世界である。その世界における視覚性は五官の感覚に訴えるリアリズムのひとつであり、他の感覚性との比較も必要になる。江戸川乱歩は、読者に恐怖心などを引き起こすためには、五官の具体性を駆使する作家であり、刺戟の強さは視覚に限らない。そして、小説の世界における視覚性は、描かれる対象の持つ視覚性(登場人物間の会話などにも読者の視覚に訴える表現が現れることはいうまでもない)と、書き方における視覚性とに分けて考えなくてはならない。その対象は、肉眼で視える現実(光景、

物体や人体」と想像や幻影とに分けられるが、そのどちらにも視覚的表現（絵画や彫刻、写真や映画）が登場しうるし、それはリアリテイとイリュージョンの交叉するところであった。乱歩の作品にしばしば登場するレンズ仕掛けの器具は、「押絵と旅する男」における望遠鏡と覗きカラクリのように、その交叉を巧みに用いるトリックが際立っている。「押絵と旅する男」の男が語る、男の兄が懸想した望遠鏡の中の女人は、兄が見た感情をとまなう情景ではあるが、読者には男がその女に懸想したことは、客観的事実——もちろん物語のなかの——として受けとられる。しかし、その男が望遠鏡の中の兄の像を押絵の中に封じ込めたと語り、その兄を活きていると感じているのは、彼の常に見る情景であるが、読者にとっては彼の幻想にすぎない。それでも、そのような錯覚もありうると思わせるところに覗きカラクリの錯視が用いられているのである。

他方、小説の書かれ方においては、ひとまず、現実を現実として書く場合と、幻想を幻想として書く場合とにわけられるが、そのどちらにも真迫力を出すためには感覚のリアリテイが必要とされる。もちろん、読者には現実と思わせておいて、実は幻想だったとひっくり返すことも、その逆も小説構成上のトリックとして用いられる。乱歩「盲獣」における三人の未亡人が覗き見をし、盲人がゴム人形を虐殺する現場を目撃し、しかし、実際は人間が虐殺されたのだと明かすトリックは、これに似ている。

また、現実と幻想のどちらにも、語り手による客観的光景として

展開される場合と、語り手が登場人物の立場に立って、彼ないしは彼女の視る情景を展開する場合がある。この語り手の立場の転換に映画のカット割りの技法がかかわるが、乱歩においては、一人称の語り体を駆使する割には、これはあまり見られない。一人称の語り手のトリックは「陰獣」に二重、三重に活用されるが、視覚性を論じる本稿の主題から外れる。

要するに、小説表現における視覚性は、とりわけ「語り」の方法に意識的な作家のそれは、絵画、写真、幻燈、映画などの様ざまな映像やその表現技法を取り込むことよって豊かさを増す。しかし、それは多彩な言語技法にとりまぜつつ、自在に駆使される。それゆえ、その研究には、様ざまな映像表現とその技法のみならず、それらと言語表現技法の様ざまが、いかに組み合わせられているかを分析することが不可欠となる。

語りが自らの語りに言及することで小説を運ぶ饒舌体を駆使した作家についても、その表現の視覚性について述べるなら、映画の技法とは決して無縁ではないシーンを描くことがある。が、それも映画の技法に特定できるとは限らない。最後に、その一例を示して筆をおくことにする。

石川淳が敗戦後の闇市を活写した「焼跡のイエス」（二九四六）の冒頭より第二パラグラフを引く。ここでは、比喩として用いられた蠅が「ほんものの蠅」を呼び出し、その蠅を追う視線の先に握り飯が現れ（その蠅を追ってカメラはパンして握り飯を映し）、その視線

(映像) は、若い女の肉づきのよい肢体へと移ってゆく。つまり、語り手の欲望の移り行きを露骨に示すことばの運動を、カメラの動きになぞらえて示してみてもできないことはないというくらいのことだ。なお、ここに登場するおむすびの「白米」はアメリカ軍占領下に非合法で流通した闇米のことである。

あやしげなトタン板の上にちと目もとの赤くなつた鱒をのせてぢゆうぢゆうと焼く、そのいやな油の、胸のわるくなるにはひがいつそ露骨に食欲をあふり立てるかと思えて、うすよごれのした人間が蠅のやうにたかつてゐる屋台には、ほんものの蠅はかへつて火のあつさをおそれてか、遠巻きにうなるだけでどこには寄つて来ず、魚の油と人間の汗との悪臭が流れて行く風下のある、となりの屋台のはうへ飛んで行き、そこにむき出しに置いてある黒い丸いものの上に、むらむらと、まつくろにかたまつて止まつてゐた。

その屋台にはちよつと客がとぎれたていで、売手のほかにはたれもゐなかつた。蠅がたかつてゐる黒い丸いものはなにか、外からちらと見たのでは何とも知れぬ恰好のものであつたが、「さあ、焚きたての、あつたかいおむすびだよ。白米のおむすびが一箇十円。光つたごはんだよ。」とどなつてゐるのを聞けば、それはにぎりめしにちがひないのだらう。(後略)⁵⁰

注

- (1) 『露伴全集』第一巻、岩波書店、一九五二、九頁。
- (2) 鈴木貞美『梶井基次郎の世界』(作品社、二〇〇二) 第五章四節を参照されたい。
- (3) なお、ポーの作品群に“picturesque”な幻影がしばしば登場することもよく知られている。たとえば「アッシャー家の崩壊」(The Fall of the House of Usher, 1839) の冒頭近く、沼地に映るアッシャー家の建物の影が呼び起こす幻想など。
- (4) 鈴木貞美「怪奇とモダニティ」(『モダン都市の表現—自己・幻想・女性』白地社、一九九二、一〇二頁)。なお、牧野信一(一九六一—一九三六) は、幼いころの思い出として、自宅の映写機でシートに自作の映画を映したことを短篇小説「サンニー・サイド・ハウス」(一九三〇) に書いている。『昭和文学研究』第一八集「特集映画と文学」(一九八九、九頁) を参照されたい。
- (5) 本稿は、立命館大学国際言語文化研究所が開催した「国際カンファレンス—江戸川乱歩」(二〇〇七年二月八日) における報告を再編集したものである。
- (6) 明治期には人文学を意味する広義の「文学」に対して言語藝術を意味する狭義の「文学」すなわち「美文学」ないし「純文学」の語が用いられていた。したがって、それは「大衆文学」に対する概念ではない。発刊期の「大衆文学」は、菊池寛らの当代風俗小説を「文壇小説」として排除していたが、一九三五年ころ、ユーモア小

(21) 同前、六二四頁

(22) 同前、六四六頁

(23) ただし、谷崎潤一郎は、狭義のモダニズム文芸が好んで取りあげた自己像幻視の現象は扱っていない。自己像幻視については、鈴木貞美『モダン都市の表現』（前掲書）第四章などを参照されたい。

(24) 鈴木貞美『『陰獣』論』（『解釈と鑑賞』一九九四年一月号）を参照。

(25) 鈴木貞美「堀辰雄と二〇世紀西欧文学——コクトーの影をどう論じるか」（『国文学解釈と鑑賞』一九九六年九月号）を参照されたい。

(26) 『梶井基次郎全集』第二巻、筑摩書房、一九九九年、四一五頁。梶井基次郎も親しい友人に、早くから映画批評に活躍していた飯島正がおり、映画の表現手法を熱心に学んだと思えるが、実際の小説では、その表現が映画の手法の導入であるかどうか、判断としないことが多い。

(27) モンタージュ (montage) もまた映画に限らない。写真にも“photo montage”という編集技法がある。絵画にも“collage”がある。シュルレアリスムが好んだ異質なものの組み合わせによって享受者を驚かせる効果を狙うそれにも、徳川時代の遊びに「吹き寄せ」の技法が先行している。また俳諧の滑稽味は価値観の異なる世界とよりあわせることによって生まれることが多い。二〇世紀初頭に芭蕉俳諧を象徴主義として再評価する波は、一九二〇年代には短歌界、

小説界にも及んだ。また第一次大戦前のイギリス・イマジズム (imagism) や、大戦後のフランスの短詩型運動、エイゼンシュテインのフィルム編集技法に俳句の影響がうかがわれることも、次つぎに伝えられ、俳句への関心をかきたてたのである。鈴木貞美「芭蕉再評価と歌壇——『生命の表現』という理念」（鈴木貞美・岩井茂樹編『わび・さび・幽玄——「日本的なるもの」への道程』前掲書）などを参照されたい。

(28) 鈴木貞美『梶井基次郎の世界』（前掲書）六一一頁を参照されたい。

(29) 北川冬彦らモダニズム詩人たちが好んで書いた「シネ・ポエム」など、映画シナリオに触発された文藝上の表現様式は、主にカット割りの応用である。小説ではいわゆる「モダニズム」期の川端康成（一八九九—一九七二）や横光利一（一八九八—一九四七）が視線の切り替えを意識的に行っていることが指摘されてきた。

(30) 『谷崎潤一郎全集』第一〇巻、前掲書、二七—二九頁

(31) 『江戸川乱歩全集』第二巻、前掲書、一五八頁

(32) 同前。

(33) 同前、一五九頁

(34) 『江戸川乱歩全集』第二巻、前掲書、一六〇頁下段

(35) 同前、一六一頁上下段

(36) ここでは、語り手が第三者の立場から行うものを客観描写、語り手が登場人物に立場を移して、その視点で行う描写を情景描写と

使い分けている。情景は主観的な描写のように考えられてきたが、認識論では、印象とともに、外面と内面の接点に結ばれるとされる。たとえば「涼しい風」は、風の温度が低いためにそう感じるのか、感じ手の体温が高いためにそう感じるのかは、その印象の外に出て客観的に反省することによって判断される。その印象に対する感想によって、主観のうちに生じるものである。

これは、小説表現の視覚性が絵画とともに変化し、しかし、言語表現であるゆえに絵画とは異なる変化を生みだしたと深く関係する。パリを訪れたロシア人作家、ツルゲーネフは、フランスの外光派絵画に刺戟され、短篇集『獵人日記』(Ivan Sergeevich Turgenev, *Zapiski okhoinika*, 1847-52) 中に、天候の変化に伴う野外の光景の変化を書いた。外光派の油絵は、時々刻々変わる陽射と競争しながら行われる風景のタイムリー・スケッチに彩色をほどこし、風景をリアルに再現したように見えても、ある一瞬の記憶像の再現——それが可能ならば——になることに対して、文章が時間による情景の変化、書き手の心理による印象の変化を書いてしまうのは、むしろ自然なことだった。『獵人日記』中、その天候の変化に伴う野外の光景が移りゆく様子を書いた「あひぎき」が二葉亭四迷によって翻訳(一八八八)され、それを学んだ人びとが、さらにフランス印象派絵画の刺戟を受けて、自然の情景が時間によって変化する様子を描きはじめた。徳富蘆花『自然と人生』(一九〇〇)や国木田独歩

『武蔵野』(一九〇二)などである。彼らは、まずは、ただひたすら、印象を書きとめることに腐心した。徳富蘆花は文語体で、それを行い、印象には「たり」や「ぬ」、感想には「なり」などを用いている。

そして、それは表現者たちに感覚や意識への着目を呼び起こし、「もし太陽が緑色に見えたなら、緑色に描いてもよい」という高村光太郎「緑色の太陽」(一九一〇)の主張を生む。それは、太陽は赤く見えるはずだという観念(先入観)と手を切る、まさに視覚性の視覚性としての独立の宣言だった。表現概念にも「対象物の再現」や「内面の表出」からの脱却を促し、文藝理念においては「自然主義」から象徴主義への移行がはじまる。日本における文芸上の広義のモダニズムがはじまるのは、ここからである。ここにいる広義のモダニズムは、美術史で印象主義から象徴主義への動きをモダニズムとする立場に対応する。やがて、それは斎藤茂吉「短歌に於ける写生の説」(一九二〇—二二)にいう「実相に観入して自然・自己一元の生を写す」などの命題に端的に示されるように、「生命の象徴表現」という理念に収斂してゆく。そして、その観念は、川端康成らいわゆるモダニズム作家たちにも流れ込んでいる。

鈴木貞美『言文一致と写生』再論——『た』の性格(『国語と国文学』二〇〇五年六月)、同前掲『芸術』概念の形成、象徴美学の誕生——『わび』『さび』『幽玄』前史(『前掲書』、同『生命観の探究——重層する危機のなかで』(作品社、二〇〇七)第五章第四

節「藤村・蘆花・独歩―自然の『生命』」および第七章、第八章を参照されたい。

(37) 『江戸川乱歩全集』第六巻、前掲書、九一頁

(38) 同前、九八頁

(39) 中島河太郎「解説」、同前、二九二頁

(40) 紀田順一郎「都市の闇の迷宮感覚」(一九九五)が、これを指摘した。ただし、まったく見ないわけではない。鈴木貞美『梶井基次郎の世界』(前掲書)一三五頁を参照されたい。

(41) 『木下杢太郎全集』第一巻、岩波書店、一九八一、二四九頁

(42) 『江戸川乱歩全集』第一巻、講談社、一九七八、一六一頁

(43) 鈴木貞美『生命観の探究―重層する危機のなかで』(前掲書)第八章「大正生命主義の文芸」では、これを世界観、および表現観における生命主義の観点から概説してあるので参照されたい。

(44) 江戸川乱歩の世界にも登場しない異様な恋愛が萩原朔太郎の詩に登場する。「恋を恋する人」(一九一九)は白樺に口づけし、そして抱きしめる。いわゆる「植物姦」である。

(45) 『江戸川乱歩全集』第一巻、前掲書、二四頁

(46) 『江戸川乱歩全集』第六巻、前掲書、六三頁

(47) 鈴木貞美『生命観の探究―重層する危機のなかで』(前掲書)第八章一節を参照されたい。

(48) 『谷崎潤一郎全集』第一巻、中央公論社、一九六六、六三頁

(49) 鈴木貞美『梶井基次郎の世界』(前掲書)七九―八五頁などを

参照されたい。

(50) 『石川淳全集』第二巻、筑摩書房、一九八九、四六八頁。なお引用に際しては旧字体を新字体に改めた。