HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	怪異空間と暗合／暗号 ： 綾辻行人『霧越邸殺人事件』論
Author(s)	宮﨑, 遼河
Citation	層 ： 映像と表現, 17, 106-124
Issue Date	2025-03-07
DOI	https://doi.org/10.14943/112702
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/94235
Type	departmental bulletin paper
File Information	17_07_p106-124.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

怪異空間と暗合／暗号

——綾辻行人『霧越邸殺人事件』論

宮﨑　遼河

はじめに

一九九〇年九月に新潮社より刊行された綾辻行人の長編『霧越邸殺人事件』は、九〇年代のミステリ作品を対象としたランキングのみならず、第一二回吉川英治文学新人賞の候補作にも名を連ねた。当時の選評では野坂昭如の「綾辻行人氏に一言いいたい、大学の推理小説愛好会なら、こんな風な作品も通用するだろうけど、いや、無理じゃないか」（『群像』一九九一年一月号）など、一部に厳しい批評が見られるものの、大衆小説という広範な領域でも一定の評価を与えられた実作と考えて良いだろう。このことは「まずまずの好評をもって迎えられた」という綾辻の自作評からも窺える[1]。本作で描かれるのは、「謎―論理的解明」という「本格ミステリ」の構造に則した真相究明の物語のみならず、怪異現象の連続によって幻想性が物語世界内の現実を塗り替えていく過程である。吹雪の夜、劇団「暗色天幕（あんしょくテント）」の一行は信州の山奥に佇む洋館「霧越邸」にたどり着く。そこでは館が意思を持っているかのように次々と不可思議な現象が起こる。そして、劇団員たちが吹雪が止むのを待つ間、館の中で殺人事件が発生する。劇団の主宰者・槍中秋清（やりなかあきさや）は館の主人から犯人探しを命じられるも、決定的な証拠はつかめず、北原白秋「雨」の詞に見立てた奇怪な殺人が繰り返されてしまう。本作は、冒頭部分から連続殺人事件まで、本格ミステ

リにおけるクローズドサークル（閉鎖空間）、特に「吹雪の山荘」のお決まりの筋に則っている。

ミステリ作品におけるサブジャンルの一つに「館もの」「館ミステリ」と呼ばれるものがある。ここでいう「館」とは主に西洋建築や洋風建築の館を指している。日本国内の場合、洋館を舞台とした作例は枚挙にいとまがなく、本格ミステリへと回帰する動きが見られ始めた一九八〇年代では、島田荘司『斜め屋敷の犯罪』（一九八二年）、綾辻『十角館の殺人』（一九八七年）、同『水車館の殺人』（一九八八年）、同『迷路館の殺人』（一九八八年）、法月綸太郎『雪密室』（一九八九年）などが代表的である。特に綾辻の『十角館』を起点とした一連の作品群は「館」シリーズとして続編が著されており、後発の作家たちにも多大な影響を与えることとなった。近年では、周木律『眼球堂の殺人 ～The Book～』（二〇一三年）に始まる「堂」シリーズなど、天才建築家による芸術作品としての館と、そこで起こる殺人事件、という外殻部分をオマージュした作品が陸続と発表されている。

時代を遡れば、こうしたモチーフの起源はヨーロッパを中心としたゴシック・ロマンスにあると考えられる。時代と地域に隔たりはあるものの、エドガー・アラン・ポー「アッシャー家の崩壊」（原著一八三九年）は館と血族の奇縁を描いているという点でこのジャンルの好例と言えるだろう。西洋における怪奇・幻想のイメージは一九世紀周辺に形作られてきた。日本のミステリ史に目を移すと、怪異譚とともに西洋のゴシック・ロマンスの要素は戦前から取り入れられてきたものと考えられる。しかし、本作に描かれた怪異現象は、変格探偵小説的な狂気や幻覚といった登場人物の精神異常がもたらすものとは趣を異にしているのではないだろうか。

綾辻によると、本作の原型作品（同題）の執筆から完成に至るまでの工程について、「そもそもは「壮麗な〝吹雪の山荘〟で〝連続見立て殺人〟！」という、いかにもな本格を真正面からやってみようと、そんな意気込みで書いた習作だったんですね。その背骨はめいっぱい生かしたうえで、そこにもう一本、幻想小説的な太い骨を組み込んで、新たなアイディアをいくつも付け加えながら膨らませていった」[2]という。また、「本格の様式美を追求していった結果、必然として〝幻想〟へ突き抜けた」[3]と表現しているように、原型作品の執筆以降も本格ミステリと怪異の融合が試行されていた。また、綾辻は同じく小説家の小野不由美に助力を仰いだことも明かしており[4]、小野の諸作品に見られる物語世界を包み込むホラーテイストが本作の結構に導入されている。ただし、本作は単に奇妙な洋館での惨劇を描いたものではない。館はあくまでも舞台でしかなく、そ

の内部で語られる言説が怪異を仮想し、登場人物間の問題に発展していくという筋が「館もの」の様式として定着している。一方で、本作における館は装置以上のものとして布置しており、殺人事件あるいはその謎解きにも関与する。怪異空間として表象される霧越邸と、そこで立ち現れる暗合／暗号による過剰なまでの示唆は、暗合／暗号の特権性をも崩壊させてしまう。このことはミステリにおける怪異と人間の応接という位置にまで拡大可能である。併せて、連続殺人事件の乗っ取り（＝便乗殺人）と不可視の探偵が描かれている点に着目すると、本格ミステリ作品としての問題性も見えてくる。そうした視点から本作を捉え返すことで、怪奇・幻想性というある種のクリシェに凭れない館とミステリの結着を描いた実作として評価できるのではないか。

したがって、本稿の照準は、本作を基点として本格ミステリで舞台に選ばれることの多い館という「場」にどのような力学が働き、いかにして怪異と人間に作用しているのかを探ることにある。また、一部ではあるが、「館もの」の系譜をたどることで、現代日本の本格ミステリにおける怪異空間の構造的問題の分析へと繋げたい。

一　西洋建築とミステリ

本作の舞台となる霧越邸は湖に面した巨大な洋館で、客室やサロンのみならず、温室や噴水、礼拝堂なども備えた豪奢な建物である。作中では、大正時代の始め頃に華族の隠居所として建てられ、その後空き家となっていたものを現主人の白須賀秀一郎が買い取ったと説明されている。霧越邸が描かれた絵画を見た槍中らは、その建築構造をハーフ・ティンバースタイルを模した鉄骨造と推測している。桐敷真次郎によると、ハーフ・ティンバーとは「木材が比較的豊かだったイギリス、北フランス、北ドイツ」など、中世の北ヨーロッパで一般的であった「木骨真壁造の町屋」を指す[5]。二〇世紀初頭の前後には日本にアール・ヌーヴォーといった新造形や、鉄骨構造・鉄筋コンクリート構造といった情報が流入してくる[6]。鉄骨構造に関しては、一九〇二年に横河民輔が設計した東京・三井本館の建設経験を踏まえて日本で普及していったものとされる[7]。日本の建築史を踏まえると、霧越邸はモダニズム建築の意匠を引き継いだ一種の擬洋風建築と言えるだろう。

本作の怪異空間としての「場」を論じるにあたり、ここでは西洋建築・洋風建築という空間が本格ミステリの舞台に援用されていく過程を概観することで、本作における館の扱い方との

差異を考えたい。

先に示したように、洋館と怪異現象という取り合わせは一九世紀周辺のヨーロッパを中心に興ったゴシック・ロマンスの文脈の上に成立した。既述の通りポーの「アッシャー家の崩壊」は、古びた洋館と怪異現象の共鳴を描いたゴシック・ロマンス的作品の一つである。語り手の「私」は旧友であるロデリック・アッシャーに招かれ、巨大な屋敷を訪れる。精神を病み、恐怖に支配されたロデリックは屋敷の中に引きこもり、怯えながら日々を過ごしていた。そうした中で、彼に残された唯一の肉親である妹・マデラインが奇病に犯され、息を引き取ってしまう。悲嘆に暮れるロデリックと彼の求めに応じた「私」は、マデラインの亡骸を棺に納め、一時的に屋敷の地下に安置する。それから数日後の嵐の夜、「私」とロデリックは様々な怪異現象を目の当たりにすることになる。彼らが読む物語（作中作）の展開と、現実で起こる不可解な出来事とが次々と符合していく。そして、ついにロデリックはマデラインを生きたまま埋葬したことを告白するのである。この語りとともに血に塗れたマデラインが「私」たちの前に姿を現し、ロデリックを殺害する。逃げ出した「私」は、屋敷が次第に崩れ、沼に沈みゆく姿を見届ける。

「アッシャー家」はある犯罪の回顧録であるとともに、館と人間、怪異現象それぞれの呼応を描いた作品でもある。また、ロデリックらの精神を揺さぶる狂気の根源は、アッシャー家の屋敷それ自体の脈動であった。

こうしたゴシック・ロマンスに見られるホラーの要素をミステリに援用した先行作品としてS・S・ヴァン・ダイン「グリーン家殺人事件」（原著一九二八年）が挙げられる。「アッシャー家」からの連続性という点では発表された年代に開きがあるものの、「グリーン家」もまた館と血族の衰退をめぐる物語であり、そこに連続殺人事件と探偵ファイロ・ヴァンスによる謎解きが挿入されることで本格ミステリの形式に落とし込まれている。篠田真由美は「ヴァン・ダインがおそらくは無理を承知で試みたのは、二十世紀の現代アメリカ、ニューヨークにゴシック・ロマンスの定型を持ちこみ、それを論理的な謎解きミステリと融合させる、というアイディア」であったと考察する[8]。実際に「グリーン家」がミステリのジャンルそのものに与えた影響は大きく、アメリカのみならず昭和初期の日本の文壇にも波及している。古閑裕規は、ヴァン・ダインが日本に紹介された当時（一九二九年以降）、江戸川乱歩がトリックや作品構成の面で「グリーン家」に影響を受けた作品作りを行なっていた点を指摘している[9]。このことから、逆説的に昭和初期は、国内における「グリーン家」受容とそれに基づく創作の一

端を乱歩が担い、ゴシック・ロマンスのホラー要素と本格ミステリの接続が試みられた時期とも考えられる。また、ヴァン・ダイン作品の輸入からしばらくして発表された小栗虫太郎『黒死館殺人事件』（一九三四年）にも「グリーン家」を踏まえた実践が大いに見られる。

さらに、同時代に翻案されたゴシック・ロマン的ホラー作品という点では、黒岩涙香による翻案小説をリライトした乱歩の「幽霊塔」（一九三七年）が挙げられる。長崎県の片田舎にあるという屋根に時計塔が付随した洋館で起こる怪事件の真相をめぐる物語だが、時計塔に設えられたカラクリが怪異現象と真相究明の鍵となる。幽霊譚と殺人事件の推理に館のギミックが絡んでくることから、乱歩の「幽霊塔」は本格形式の「館もの」の先例の一つとも言えよう。

こうした怪しげな洋館を舞台とした和製ミステリの系譜は、乱歩・小栗以後も引き続き踏襲されていく。

ここに挙げた実作はいずれも、「アッシャー家」を除いて、館と人間の共鳴を描いたものではない。館で起こる怪異現象は、概ね登場人物たちによって演出されたものであるか、場の空気感と偶然性の連立によってもたらされたものである。つまり、館と人間、それぞれが独立して存在しつつも中途で輻輳し、怪異の力場が生じる。そして、殊に変死などに関しては探偵の推理による説明が加えられ、そうした場は霧散していく。この点を整理すると、「アッシャー家」の場合、最終的に「館＝怪異＝人間」の構図が示され、それらはある連続体として表象されていることが分かる。これは「アッシャー家」には探偵役に相当する人物が登場せず、怪異は怪異として残存することにより引き起こされる事象である。本稿での詳細な検討は措くが、このことはミステリとホラーのジャンル境界の問題とも関係しているだろう。

ここからは、そうした洋館の要素を引き継いだ「館もの」における館と人間の連関について、「主体―客体」という視点から考えていきたい。ここでの主客関係とは、特に人間が館を殺人などのための道具として利用することで生じるレベルの差を指す。

そもそも「館もの」や「館ミステリ」という用語の形成時期は未詳であり、一九八七年の綾辻による『十角館』発表に伴って起こった本格路線のリバイバルである「新本格」の登場がその起点となったと考えられている。したがって、本稿では新本格の揺籃期である一九八〇年代以降に見られる洋館を舞台・テーマとした日本の本格ミステリを指して「館もの」と呼称する。

島田荘司『斜め屋敷の犯罪』は、探偵・御手洗潔が、館全体

が傾いた流氷館で起こる連続密室殺人事件に挑む「館もの」である。北海道の宗谷岬に聳える流氷館は、主人である浜本幸三郎が自ら設計に携わったという経緯を持つ。また、本館に隣接して浜本の居室を兼ねた塔も建てられている。『斜め屋敷』で起こる殺人事件では、いずれも換気孔以外が塞がれたほぼ完全な密室が形成されている。さらに、館の外には雪が降り積もっているため、人間が出入りすれば足跡が残る状態であった。一見、不可能状況とも思える中で実行される連続殺人に登場人物たちは狼狽し、館自体が人を殺める魔物ではないかと言う者まで現れる。

しかし、実は流氷館で起こる複数の殺人には共通のトリックは用いられていない。ここでは『斜め屋敷』のメイントリックのみを取り上げるが、御手洗の推理によって、二人目の被害者である菊岡栄吉の殺害には館の構造そのものが凶器として利用されていたことが明かされる。犯人であった浜本は階段や換気孔など、斜面やわずかな隙間を利用し、細工したナイフを客室へと滑り込ませて殺害したのである。そして、この「滑り込ませる」という一点のためだけに設計の段階から館全体が傾けられていたことが判明する。つまり、館の設計そのものが密室殺人を行うための装置となっていたのである。

ここでの館と人間の間に生じる主客関係（＝「主体―客体」）は「人間―館」と表すことができるだろう。作中でこの権力構造が瓦解することはない。『斜め屋敷』では、人間が館を自在に操ることで、そのまま大胆な物理トリックへと変換してしまうのである。

有栖川有栖の短編集『絶叫城殺人事件』（二〇〇一年）は「主体―客体」の関係性から逸脱する館を描いた実作として位置付けられるだろう。六つの短編のタイトルそれぞれに館など建物の名称が取り入れられているが、それらが指すのは字義通りの建築物とは限らない。例えば「月宮殿殺人事件」（初出は『小説ＮＯＮ』一九九七年七月号）では、物語の核として登場する月宮殿は事件の捜査の中で建築物の名前ではなく実際にはサボテンの品種名であることが判明する。これは「館」のシニフィアンを利用した叙述トリックの変奏である。「月宮殿」以外の収録作品に関しても「館もの」のパスティーシュと取れるものがあり、『絶叫城』において館の表象は作品を追うごとに変化し続ける。そして、この場合、人間との間の主客関係は成立しない。別言すると、ここに描かれた流動的な館は、人間とは置かれたレベルが異なっているのである。

このように、八〇年代以降、館の居住性などの本来的な性格を問い直し、根本から揺るがし得るような「館もの」が一部で発表されてきた。従来の「館もの」では、人間が館という

「場」の全体を支配し、館やそこに施した仕掛けを犯罪に利用する「人間―館」の構図が採用されている。つまり、基本的に本格ミステリでは、館で起こる事件の不可思議さは犯人の仕掛けたトリックの副次的効果、人為的に創造された怪異として回収されることとなる。

そうしたジャンルの流れの中で『霧越邸』は、「アッシャー家」のような意思を持ってうごめき、内部にいる人間たちを翻弄する洋館のモチーフを継承しつつ、「吹雪の山荘」を主題とした本格ミステリとして登場した。先の『斜め屋敷』と『絶叫城』の刊行時期を踏まえると、一九九〇年という端境期に、「館」シリーズによる海外古典ミステリへの回帰と並行して、『殺人鬼』（一九九〇年）でミステリ仕立てのスプラッタホラーを著した直後の綾辻が本作を手掛けたことはおよそ必然だったのではないだろうか。

本作の霧越邸は、従来の「人間―館」の構図における館とは幾分異なった様相を呈する。霧越邸は、作中で語られる来歴から見れば人間の手で建てられ、改修され、内外に和洋折衷の装飾を施された擬洋風建築でしかない。したがって、霧越邸に対して外界からの干渉がない限り「人間―館」という構図で示すことができる。しかし、そこに一度外力が加わると、内部に在る人間の行動を支配する怪異空間へと変容してしまう。したがって、先の主客関係は転倒し、「館―人間」となる。物語の推進力となる人間の行動・選択が館の意思によって決定されてしまうのである。そして、そうした館の意思は、登場人物たちの様々な情報と符合する事象を生み出し、本作に描かれた事件をより煩雑なものに仕立てている。

では、こうした事項を鑑みると、本作の霧越邸という館、あるいは怪異空間の結構はどのようなものとして捉えられるだろうか。次節ではこの点を中心に検討していきたい。

二　怪異空間への呼び込み

本作では、霧越邸と登場人物たちの主客関係は外的要因によって倒錯してしまう。また、その呼び水となるのは、怪異空間という「場」の引力である。そうした「場」へ呼び込まれた者は、館の中のあらゆる場所で殺人事件の徴候を目にすることとなる。

まず、本作における怪異空間を考える上で重要な点は、霧越邸は山道を境界とし、それを超えた先に現れる「異界」であるということだろう。それは、例えば泉鏡花作品に窺えるような「異界」のイメージにも近似しているが、本作の館の特異性は人間がその「異界」において立ち会うこととなる怪異現象にあ

る。霧越邸では、怪異空間が構築されることで、訪れた人間たちに関する「時間」や「未来」についての情報が各所で示されるようになる。

本作では、霧越邸の住人たちだけがそうした機能を認識している。白須賀の主治医を務める的場あゆみは、槍中たちが抱く霧越邸への違和感・不信感に対して、はじめ、その解答を与えようとはしない。館の中を散策していた槍中たちの前で温室の天井のガラスが突如ひび割れる場面でも詳細は明かされない。

どうにも解せぬ思いでガラスの亀裂を見上げる私たちに向かって、女〔的場―引用者注〕が云った。
「この家ではよくあることですので」
「よくある？」
槍中は首を捻った。
「建物が古いからですか？」
「いえ。この家には少々変わったところがありますので。特にこうして来客があったりすると、途端にこの家は動きはじめます」（上巻、一四二頁）

ここで的場が語る「動き」とは、主に槍中らに対して様々な徴候が提示されることに相違ない。怪異空間の境界に関する言説について、宮田登によると、都市空間の中の民俗空間、とりわけ「辻」などの怪異譚が語られやすい場所は、「外界性、内と外を区切る場所、周縁性という枠組みにもあたり、象徴的には、両義性が伴い、ある種の力がそこに発している」[10]という。霧越邸にもまた、その内部と外部の間に境界が存在しており、槍中たちのような外部の人間が入り込むことで怪異空間が起動する。それは、劇団員たちの来訪以前に椅子が壊れたことで、医師・忍冬（にんどう）準之介と劇団員たち九人が到着した際、一〇人掛けのテーブルにもかかわらず椅子が丁度九脚しか置かれていなかったというような些細な部分にまで影響を及ぼす。

また、霧越邸は「鏡」としての機能も有していることは注目に値する。そして、そこでは登場人物たちにとって「時間」や「未来」といった概念が共通のキーワードとなるのである。

「この家は鏡です」
くい、と目を上げ、的場女史は低い声で云うのだった。
「この家自身は何もしません。ただ、入ってきた人間を映すのです、鏡のように」
その時の彼女の声は、まるで何処か遠い彼方から響いてくるように聞こえた。その静かな眼差しは、まるで宇宙の果てを見詰めてでもいるように見えた。

「外からここを訪れた人たちは皆さん、自分たちの未来にいちばん関心がおありです。未来に向かって生きている。皆さんにとって、〝今〟という時間は常に、未来へ続くべき一瞬なのです。ですから、この家はそれを映します。皆さんの心の在り方に共鳴するように、未来を見はじめます」（上巻、二九四〜二九五頁）

そしてこの「鏡」は、劇団員たちの言動に先回りして「未来」の事象を暗示する。ただし、本作の語り手である鈴藤稜一（りんどう）が「未来に興味を持たぬ人間、すなわちこの家の住人たちに対しては、おのずと家の「動き」は異なってくる」（下巻、四五頁）と推察しているように、こうした怪異空間へと導かれるのは外部から訪れた人間、つまり、槍中をはじめとした劇団員たちと忍冬の九人だけであると考えられる。

館と「鏡」の取り合わせで言えば、綾辻は本作の発表から一四年後、「館」シリーズの第七作『暗黒館の殺人』（二〇〇四年）で、再びこれらの要素を軸にした物語を展開している。湖の小島に建つ暗黒館に訪れた語り手は、そこで「ダリアの宴」などの怪しげな営みと殺人事件に遭遇することとなる。全体の構成としては、物語が語られている時代を錯誤させる叙述を駆使した本格ミステリであり、『暗黒館』で焦点となっているのが、住人たちを支配する館の妖力という点で本作との類似性が指摘できる。

巽昌章は、『暗黒館』における館の性質を以下のように評価している。

館がひとつの閉じた世界となって、そこに入り込む人々を支配する力をふるうといった着想は、シリーズ〔綾辻の「館」シリーズ―引用者注〕に共通のものとして、『暗黒館』にも一貫している。しかし、この建物は、まず何よりも住まれるべきものであり、明快で奇抜な外形やビックリハウスめいた趣向によってではなく、住人を徐々に侵食する隠微な環境としての力、歴史と細部の陰影を伴った魔力を行使する館なのである[11]。

館の歴史、すなわち、「時間」の堆積が暗黒館をひとつの怪異空間として定位させているのである。しかしながら、どれだけ「時間」が経過しようとも、暗黒館の住人たちは過去に縛られ続け、「未来」へ向けて動き出すことができない。暗黒館には「鏡」としての役割も、物理的な鏡そのものも存在していないからだ。そして、作中で時代を超えてなお館を操り、とこしえに住人たちへ影響を与えているのが魔女・ダリアである。

中川千帆は、こうした暗黒館の内部構造に着目しつつ、作中で唯一強固な自己を持つダリアと自己を持たない住人たちを比較し、次のように述べる。

> 彼女〔ダリア―引用者注〕の死は、自己の喪失ではない。家族の中に生きることによって自己を限りなく拡大させる試みである。ダリアの自己の境界は、物理的にも時間的にも拡大されていく。〔中略〕暗黒館に鏡がないことが「決定的な欠落」とされるのは、それが住人たちの統一した自己の欠如を意味していることを考えればもっともといえる。暗黒館は、自己の分裂と崩壊に満ちた世界なのだ[12]。

『暗黒館』では、ダリアと館が共鳴し、物語世界のルールとなることで住人たちを支配する。そこでは鏡のない空間が構築され、結果として物語の因果律にも歪みが生じるのである。前節での議論を踏まえると、『暗黒館』における館と人間の主客関係は物語冒頭から「館―人間」となっており、自己像を確立できない者はこのルールに束縛される。語り手の中也は館の外部の人間であるにもかかわらず、住人の血を分け与えられたために例外的に館あるいはダリアの支配を受けることになる。

では、本作で形成される怪異空間との異同はどこにあるのか。暗黒館で参照される「時間」は常に過去であり、霧越邸では「未来」である。そして、霧越邸は、改めて自身を措定するための空間としても機能している。そこにはダリアのような支配者の存在はなく、呼び込まれた者が自律して「未来」を志向しているのだ。一方で、住人たちの内的「時間」は滞留している。それは、的場が「時間に乗って生活しているのではなく、時間に包み込まれている」（下巻、一〇五頁）と表現しているように、超越的な「時間」の中に置き去りにされているということでもあるだろう。

また、霧越邸の中でアイデンティティを再認識していく行為と並行して、館に現れる様々な符牒は特定の人間を強く感化する。古美術商を営む槍中にとって年代物の骨董品や調度品が揃った霧越邸はまさに垂涎の的であり、そこでは彼の「美の観念」の一切が浮き彫りとなる。

> 「何と云うか、完璧なんだな、この家は」
> 「完璧？」
> 「いろんな意味でね、僕にはそんなふうに思えるんだ」
> と云って、槍中は独り頷く。
> 「たとえばね、洋館建築の伝統的な内装様式の中に見え隠

れするアール・ヌーヴォーの意匠と、随所に鏤められた日本趣味との見事な調和。まあ、アール・ヌーヴォーっていう運動自体が、そもそも日本の浮世絵なんかの影響を受けているわけだからね、合うのは当然と云えば当然なんだが、これだけたくさん、見方によっちゃあ実に雑多な物が集められているとなると、一歩間違えばすべてぶち壊しになりかねない。綱渡りみたいなバランス感覚が必要だと思う」（上巻、一五〇頁）

そして、美に執着する槍中は、結果として芦野深月を殺害することとなる。先天畸型の心臓の影響で長くは生きられないという彼女の「時間」を止めることで美しさを補完しようとしたのだ。笠井潔が「槍中の美の観念は、それと相似形である「霧越邸」を舞台として倒錯的に極限化され、犯罪にまで至る」[13]と指摘しているように、調和の取れた「場」は、槍中を力動的に殺人犯へと押し上げる。霧越邸では、住人が「時間」から解放されている。他方、外界から訪れた者に対しては、その心理を鏡面反射するように、記号化した「未来」を提示する空間として振る舞う。本作における怪異空間とはそうした遠近法の上に成り立っているのである。

このような館の意思による人間の操作という点で、本作の霧越邸は、「アッシャー家」で試みられた人間と同化する館、怪異の系譜に位置付けられる。

「アッシャー家」において、ロデリックは、屋敷が長い月日を重ねて老朽化が進むことでその外観と実体に感化力が備わり、自身の心に作用していると説いていた。それは物語冒頭で「私」が語る、アッシャー一族の性質が屋敷によって決定されているのではないかという推察と一致する。また、巽孝之が評価している「美女再生譚」としてのマデラインの再生（＝復活）[14]は、人間と屋敷の構造の共鳴の結果として生じた事象であり、一族と屋敷を崩壊へと至らしめる儀式でもある。すなわち、「アッシャー家」の最終盤では屍から再生したマデラインが怪異を表象しており、屋敷と人間が未分化な存在となっている。他方、霧越邸では、館と人間は完全に区別されている。ところが館の意思が人間の心理に介入することで、館の感化力に侵された者は狂気を発露する。そうした状況で暗合／暗号を追究する人間は館のルールに抗うことはできない。

確かに、ポーはゴシックホラーの文脈の上で幻想文学として「アッシャー家」を著し、その他「モルグ街の殺人」（原著一八四一年）をはじめとする探偵小説も残したが、幻想とミステリの要素を組み合わせた作品は終ぞ発表することはなかった。綾辻は『霧越邸』において、そうしたポーの幻想とミステリ的志

向を継承しつつ、島田らの「館もの」とは違った形で統合することで、館が持つ怪異性を本格ミステリ的なルールが敷衍した空間として描き出したのである。こうしたところに本作の戦後の本格ミステリとしての新規性が看取できよう。

三　暗合／暗号の氾濫

本作では合計して四件の殺人事件が発生する。そして、その被害者となるのは全員が「暗色天幕」のメンバーである。本作で語られる事件の真相は以下の通りである。

最初の二人の被害者となった劇団員・榊由高と希美崎蘭を殺した「第一の犯人」は、同じく劇団員の甲斐倖比古であった。甲斐は、かつて榊が起こした殺人事件に希美崎とともに関与していた。そして、一行が霧越邸に閉じ込められた時、東京では榊がその事件の犯人だと報道され始めている。もし東京に戻って榊が逮捕された場合、甲斐が共犯者であることが明らかとなってしまう。そこで甲斐は自身の殺人幇助が露見するのを防ぐため、霧越邸から脱出できない状況に乗じて榊と希美崎を殺害したのであった。甲斐が犯行に及んだ際、榊の殺害は白秋の「雨」の詞に見立てられた。続く希美崎の殺害には、元々西条八十の「かなりや」の詞の見立てが施されていた。これらの演出は、甲斐が本来の目的を隠蔽するためのものであり、彼が館の中で偶然聞いたオルゴールのメロディー――「雨」と「かなりや」が連続して流れる仕組みになっていた――に着想を得たものに過ぎない。しかし、オルゴールに収録された曲は「雨」のみであり、連続殺人の見立ては全て「雨」に基づくものと誤認していた槍中は、希美崎の現場に残された「かなりや」に関連する証拠品を持ち去り、「雨」の見立てへと上書きした。そうして槍中は「第二の犯人」として、芦野の殺害を「第一の犯人」によるものと一同に錯覚させつつ、甲斐も自殺に見せかけて殺害したのだった。

霧越邸の怪異空間とは、「鏡」であると同時に、あらゆる名前に縛られた場所でもある。綾辻は、〝世界〟のルールとして〝名前の暗合〟に強い支配力を持たせるために、意図して過剰なまでの暗合／暗号を配置していた[15]。

本作ではそうした暗合／暗号をめぐって物語が展開されていく。劇団員たちが霧越邸に到着した折、槍中は医師・忍冬の苗字と絨毯にあしらわれた忍冬文様の符合を指摘する。さらには、鈴藤と窓ガラスの竜胆紋の符合を見つけると、そこから館の中で見つかる様々な暗合に執着するようになる。

「鈴藤と竜胆。これまた面白い偶然じゃないか。ねえ」

愉快そうに云って槍中は、硝子張りの壁面を舐め上げるように視線を天井へ向けた。

「隣の部屋の絨毯に忍冬文様、この硝子には竜胆文様。こりゃあ、他にも探せばあるかも知れないな」（上巻、六五頁）

槍中はあらゆる暗合に通底する意味があると信じて疑わない。偶然の重なり合いが連続することで、槍中が館の意思を認め始める。そして、彼は霧越邸の「鏡」が、暗合として機能している対象物の損壊によって館の中での人間の死の徴候も映し出すと考えるようになる。

例えば、源氏香の「賢木」の紋様が入った煙草盆が割れたことは榊の死を、萎れた温室の洋蘭は希美崎の死を暗示し、同時に甲斐による殺人を予言しているとも取れる。さらに、芦野と瓜二つの白須賀夫人の肖像画の落下、カインが象られたステンドグラスが割れたことは、それぞれ芦野と甲斐の死を伝えるようなものであった。そして、いずれも不自然な状況下で暗合が成立することになる。しかし、あくまでも彼らの死が発覚した後にそれらが参照されることで、事前に暗合が示されていたと見做せるようになるのである。本作では、館の「動き」に加えて、作中の登場人物たちによって暗合が深読みされることで事件の真相が深遠へと向かっていく。

巽昌章は「ポオにとって、ふたつのものの交感・重なり合いというモチーフは非常に親しいものであ」るとして、先述の「アッシャー家」における寓意的な試みが「強いサスペンスを生」み出していると述べる[16]。また、ある殺人事件に包含された蓋然性の極北を描いたミステリの作品として、山口の『奇偶』（二〇〇二年）が挙げられる。山口は、偶然の連鎖によってあらゆる事象を成立させることで、本格ミステリにおける必然性を持ったロジックの介入する余地を排除してしまう。この過剰とも思われる複層的な偶然と推理の錯綜は、本作にも描かれている。

たしかに、怪異空間として来訪者を包囲する霧越邸には、彼らと関連性を持つ複数の暗合が配置されており、本作の伏線となっている。しかしながら、それら全てが有機的な繋がりを持っているわけではない。また、館の意思が働きかけて殺人が遂行されているわけでもない。見立て殺人を計画した「第一の犯人」である甲斐も、「第二の犯人」である槍中も、任意の名前の一致に惹かれ、全てを示唆的なものとして受容する行為が彼らの犯行の中には見られる。

また、本作に描かれた暗合は、本格ミステリ的試行としての暗号と接続される。作中には槍中の犯行を予言したいくつかの

暗号が登場する。「やりなか」を逆から読んだ「かなりや」という符牒は、八十の「かなりや」や、霧越邸で飼育されていた金糸雀（かなりや）の死――これは最終的な槍中の死の暗示でもあったが――といったところに現れている。しかしながら、これらはいずれも終盤で明かされるものであり、直接的な暗号とは言い難い。

本作でメインの暗号となっているのは、榊殺しの犯人を推理するために槍中によってまとめられた「アリバイ・動機一覧表」と、そこに記された劇団員たちの役者名と本名であろう。槍中が「妙な偶然」（下巻、三六四頁）と呼ぶその符牒は、一行が霧越邸に訪れてからの諸々の変動に起因している。その暗号とは、以下のようなものであった。離婚によって旧姓に戻った者と役者名を改名した者が出たことで、劇団員たちの役者名と本名の苗字、それぞれの頭文字で「やりなかあきさや」のアナグラムが組めるようになったのである。読者には、二名の苗字の変更を、前述の「アリバイ・動機一覧表」に反映することで解読できるようになっている。

「それも一つ、この家の予言だったと云うんですか」
私が云うと、彼は眼鏡の奥でふっと目を細くし、
「ま、ある種のね」

若干、語勢を緩めてそう答えた。
「いや、むしろ僕はこんなふうに解釈したのかもしれない。これは啓示だ、とね。つまり、君たち七人の未来は今や、この僕の掌の上にある。君たちは皆、この僕の名前の下に支配された駒だ。とまあ、傲慢な云い方をすれば、そういう話になるかな」（下巻、三六六頁）

「第二の犯人」であることが立証され、窮地に立たされたにもかかわらず、槍中は依然として暗合／暗号の力と自らの「美の観念」に固執し、霧越邸を舞台にした芦野殺しの正当性を説く。しかし、鈴藤との対話の末、槍中は的場から奪い取ったライフルで自殺を図る。

霧越邸は暗合／暗号に満ちている。怪異空間が数々の名前の符牒で氾濫することによって、暗合／暗号が持つ異質さは薄れていき、空間内に囚われた者たちはあらゆる事象が暗合／暗号に照応しているように錯覚してしまう。これこそが本作の霧越邸に見られる支配力、あるいは「場」の作用と言えよう。したがって、その力場では、外側から暗合／暗号を支配しているかに思われた槍中もまた、結局はそうしたものに縛られ、操られていたに過ぎなかったのである。

四　見えない探偵

本作に描かれた探偵と犯人の対決には、二重のすり替わりが差し挟まれている。既述のように、本作は暗合／暗号に溢れた洋館で謎解きが行われることになる。また、暗合／暗号以外にも、霧越邸において観測される「動き」など、怪異の発生が前提となる「場」だからこそ、不可視化され得る事象がある。それこそが二重のすり替わりであり、その核心部分にあるのが怪異性を帯びた真の探偵の登場であろう。

最後に、便乗殺人による犯人のすり替わりが行われていること、さらには真の探偵が最終幕まで怪異的存在として立ち回ることの二点が本作にどのような影響を与えているのかについて分析してみたい。

まず、犯人のすり替わりについて考える。繰り返しになるが、本作における犯人は「第一の犯人」である甲斐と、「第二の犯人」である槍中の二人だ。「犯人ではない人間が、犯人では有り得ないと確認されたことに乗じて新たに殺人を行う」（下巻、三三〇頁）と説明されるように、槍中は甲斐の犯行に便乗し、自身の目的のために連続見立て殺人を乗っ取る。より具体的には希美崎殺しの「第二の事件」と芦野殺しの「第三の事件」の間で犯人が甲斐から槍中へとスイッチする。

次に、探偵のすり替わりについて、最終審級の場面を参照したい。第七章の中盤まで探偵役として証拠を集め、推理を披露するのは槍中であった。しかし、そこに白須賀彰という少年が現れ、槍中を「第二の犯人」として名指した段階で探偵役は彰に交替することとなる。

真の探偵役である彰は、一同の前に姿を現すまでは怪異のように記述されている。登場人物一覧表においては「邸に住む謎の人物」、作中では黒い影であったり、能面を着けて杖をつく怪物であったりと、鈴藤たちや読者の前では人間と怪異の境界が曖昧な存在となっているのである。断片的に彰に関する情報は登場するが、探偵行為のために館を動き回っているというところまでは絞り込めない。

また、読者に対して彰が怪異的存在として写るのは、霧越邸の建築構造が一部しか提示されていないことも関係している。見取り図では二階部分までしか描かれておらず、三階部分の構造に関しては、作中で的場らが言及している以外に、テクスト上で明かされることはない。

彰は的場の協力の下、一連の事件に関する事細かな情報を手に入れていた。これにより、彰は読者にさえ秘匿された不可視の探偵役として立ち回ることが可能となる。ただし、彰がトリックや推理に影響を与えることはないため、本格ミステリの

論理ゲーム性という観点ではフェアプレイの範囲に収まっていると考えられる。

「僕も、榊さんの死体やあの現場の様子はこの目で見ましたから。皆さんの間でどのような言葉が交わされ、どのような出来事があったのかも、ほぼ把握しているつもりですから」

そうか——と思って私は、ライフルを構えた的場女史の方を見た。

彼女が最初の事件のあと、急に私たちに接近してきたのはそのためだったのか。恐らくは現在も彼女が家庭教師を務めているこの少年の耳に、事件に関する詳細な情報を伝えるため——そのためにこそ、彼女は私たちの間に入って何かと世話を焼いてくれていたのだ。きっとそうに違いない。（下巻、三二八〜三二九頁）

探偵役と思われていた人物が実際には犯人であったというような筋は、本作発表以前以後の本格ミステリにも描かれているものであり、特段目新しいものというわけではない。しかし、霧越邸という館の秘密を暴く探偵であると同時に犯人でもあったという両義性が槍中に備わっていることは見過ごせない。さらには、犯人のすり替えと探偵のすり替えが並行し、これらを同時に達成させている点は積極的に評価することができよう。

本作における探偵役のすり替わりは、真の探偵役が怪異的に振る舞う（振る舞っているように見える）ことで可能となっている。なぜなら、物語が展開されていく過程で、霧越邸が怪異現象を発現させる館であると登場人物も読者も前提するようになるためである。これは突き詰めると、真の探偵役が最終審級になって初めて登場して事件を解決することで、探偵役に配された特権性が増幅していく可能性を示唆している。しかしながら、本作では真の探偵役が存在のレベルで曖昧であるために、結果としてそうした問題を迂回していると考えられる。例えば、麻耶雄嵩『夏と冬の奏鳴曲（ソナタ）』（一九九三年）において、事件と関係性を持たない銘探偵・メルカトル鮎がエピローグで初めて現れ、事件の真相めいた内容を主人公に語り聞かせる。メルカトル鮎のような超能力探偵がメタレベルから真相を究明する類例は他にも存在するが、本作における彰の場合、特殊な能力を使って推理することはなく、的場から伝聞した情報をもとに組み立てた推理を提出している点で登場人物のレベルとしては槍中らと同じ位置にいる。さらに、これは安楽椅子探偵のような事件に直接関わらずに俯瞰して推理を行う探偵とも異質である。彰は怪異空間の中でのみ超越的な立場に君臨する探偵なのであ

る。彰自身が怪異的であることで登場人物のレベルが撹乱され、彼の超越性が条件付きであるがゆえに特権性の増幅もまた回避されているのだ。

本格ミステリという論理ゲーム空間に見られる「探偵―犯人」、「作者―読者」という構図は、探偵役が不可視の状態で行動できるという条件が付された途端に瓦解してしまう。彰のような登場人物にも読者にも見えない真の探偵の存在は、物語世界内だけで完結する謎解きの可能性の臨界点を示している。法月綸太郎が提出した「初期クイーン論」（『現代思想』一九九五年二月号）以降議論されるようになった「後期クイーン的問題」は、物語世界に内在する情報だけでは、探偵が唯一絶対の真相に到達できないという行き詰まりを現代日本の本格ミステリに自覚せしめた。この問題を超克する方法の一つとして、超越的な立ち位置に超能力探偵などを導入する傾向が見られるようになったが、このことはむしろ論理ゲームの構築におけるメタレベルからの操作の必然性をも明らかにしたとも言える。こうした一連の議論は一九九五年以後に展開されていくことになるが、本作の刊行は一九九〇年のため、直接「後期クイーン的問題」に向き合って執筆されたものではない。しかし、綾辻は怪異性を真の探偵役に附すことで、作品内部のみで出没を可能にし、当該問題との対峙を先行して回避していたのである。

本作では彰に限らず、超常的な能力や状況の構成が殺人事件の謎や推理に絡んでくることはない。また、怪異現象をあえて解き明かそうとはせず、霧越邸の「動き」に関する謎は謎のまま残されて物語は締め括られる。つまり、本作は怪異の存在を肯定的に捉えた本格ミステリでありながら、超自然的な現象と論理的な謎解きを強引に結びつけようとせず、分離して描くことで怪異性を意図的に強調しているのである。この点を踏まえると、『霧越邸』は、初期設定の段階からルールとして怪異が敷衍された山口の『生ける屍の死』（一九八九年）や、超自然的な現象と論理的な謎解きを人間の知覚の錯誤を介して結びつけた京極夏彦『姑獲鳥の夏』（一九九四年）などとも異なる「特殊設定ミステリ」の実作の一つとしても位置付けられる。

おわりに

本稿では『霧越邸殺人事件』の舞台となる霧越邸について、館という怪異空間の様相とそこで示される暗合／暗号の連関を中心に、本格ミステリの構造的問題と照らし合わせつつ検討してきた。また、見えない探偵による「作者―読者」のレベルの侵犯についても触れたが、この点は、今後、本作の発表と前後して現れた一九九〇年代以降の特殊設定ミステリに登場する超

能力探偵などとの比較を通して分析していく必要がある。

本作は怪異空間に顕れる幽玄の引力と、館の意思を受容する人間の心理状態の変化に迫った本格ミステリの実作である。綾辻は本作で、「鏡」としての機能を館に持たせ、感化された者の欲望を増幅させることで、その欲望を動機とした犯行を描出する実験に成功した。加えて、後年、「新本格」批判の際に掲げられる「人間が描けていない」という常套句を、『暗黒館』においてあらゆる「鏡」の機能を排し、自己が欠如した「人間」たちを描ききったことで間接的に克服することとなる。第二節で検討した内容と重なるが、『霧越邸』と『暗黒館』ではともに館における「鏡」と「時間」が物語全体の叙法となっている。怪異空間に「鏡」と「時間」を内包させた『霧越邸』の試みは、『暗黒館』でのそれと無関係ではあるまい。そうしたことを踏まえると、『霧越邸』は綾辻、引いては現代本格ミステリにおける「館もの」の変型と言えるのではないか。そして、怪異の総体として描かれた館は、綾辻の実作を中心に絶えずその射程を広げ続けている。

注

1 綾辻行人「文庫版あとがき」（『霧越邸殺人事件』一九九五年、新潮社文庫版、六九一頁）。

2「綾辻行人　特別インタヴュー　霧越邸秘話」、聞き手＝千街晶之（綾辻行人『霧越邸殺人事件（下）〈完全改訂版〉』二〇一四年、角川文庫版、三九五頁）。

3 2に同じ（四〇六頁）。

4 1に同じ（六九一頁）。

5 桐敷真次郎『西洋建築史』（二〇〇一年、共立出版株式会社、一〇二頁）。

6 石田潤一郎・中川理編『近代建築史』（一九九八年、昭和堂、一四七頁）。

7 鈴木博之編著『近代建築史』（二〇〇八年、市ヶ谷出版社、一五七頁）。

8 篠田真由美（文）・長沖充（イラスト）『ミステリな建築 建築なミステリ』（二〇二四年、X-Knowledge、一四八～一四九頁）。

9 古閑が指摘する乱歩の「グリーン家」からの影響については、主に「何者」（一九二九年一一月～同年一二月）、「魔術師」（一九三〇年五月～一九三一年六月）に関するものである。また、日本におけるヴァン・ダイン受容という面で、乱歩は浜尾四郎や小栗虫太郎に先鞭をつけたと評価している。古閑裕規「江戸川乱歩「何者」「魔術師」「吸血鬼」論――ヴァン・ダインの影響とその作品受容」（京都大学文学部国語学国文学研究室編『国語国文』二〇二三年、第九二巻第六号）参照。

10 宮田登「異界との交流―都市の民俗空間論」（『國文学 解釈と教材の研究』一九九二年、第三七巻第九号、學燈社、五六頁）。
11 巽昌章『論理の蜘蛛の巣の中で』（二〇〇六年、講談社、二〇三頁）。
12 中川千帆「館という幻想――綾辻行人『暗黒館の殺人』における自己の揺らぎ」（怪異怪談研究会監修、乾英治郎・小松史生子・鈴木優作・谷口基編著『〈怪異〉とミステリ』二〇二二年、青弓社、二四八頁）。
13 笠井潔「解説」（綾辻行人『霧越邸殺人事件』一九九七年、新潮社文庫版、七〇〇頁）。
14 巽孝之「解説」（『黒猫・アッシャー家の崩壊―ポー短編集Ⅰ ゴシック編―』二〇〇九年、新潮文庫、二〇〇頁）。
15 2に同じ（四〇二頁）。
16 巽昌章「暗合ということ」（『現代思想』一九九五年、第二三巻第二号、青土社、一七八頁）。

附記

●引用文中の傍点は原文のままとし、ルビは適宜省略した。また、『霧越邸殺人事件』の本文引用は全て『霧越邸殺人事件（上・下）〈完全改訂版〉』（二〇一四年、角川文庫版）に拠った。新潮社版、新潮文庫版、祥伝社ノン・ノベル版からの改訂によるプロットの大きな変更は見られない。

●本稿は二〇二四年九月七日（土）にオンライン（Zoom）で開催された日本近代文学会北海道支部二〇二四年度第一回支部例会での口頭発表「怪異空間と暗合／暗号――綾辻行人『霧越邸殺人事件』論」を会場での質疑を踏まえて加筆・修正し、文章化したものである。会場で大変貴重なご意見・ご質問をくださった方々に厚く御礼申し上げる。