



Title	江戸川乱歩推理小説論 : ジャンルの臨界性からの読み換え
Author(s)	朴, 舜起
Citation	層 : 映像と表現, 18, 4-22
Issue Date	2026-03-09
DOI	https://doi.org/10.14943/2115.98932
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/98932
Type	departmental bulletin paper
File Information	18_01_p4-22.pdf



江戸川乱歩推理小説論

——ジャンルの臨界性からの読み換え

朴 舜起

序論

『二銭銅貨』（一九二三）は江戸川乱歩のデビュー作の一つとしてよく知られている。いうまでもなく、江戸川乱歩という名は世界で最初に推理小説を書き、その形式を発明したエドガー・アラン・ポーのもじりだ。しかし、乱歩はなぜ自身にそのような名前をつけたのか。日本で先立って本格的な推理小説を書いた作者が、世界で最初の推理小説家の意図的な模倣の名を持つて世に出ようとしたことは、へりくだった自己卑下のようにも見えなくもない。乱歩は、自分がポーの後続である以上の役割を果たすことを、つまりポーが見出さなかった新たな推

理小説の可能性を探求するというような野心を、どこかで諦めていたのだろうか。

例えば、『二銭銅貨』は作中に登場する暗号読解にポーの『黄金虫』（一八四三）からの影響がよく言われる。実際、そこに描かれる暗号は『黄金虫』からの移し替えであり、その点から見ても乱歩がポーを模倣していたということは疑い得ない。しかし実はこの短編の構成自体は、そのように単純なポーに対する乱歩の模倣を裏切っている。なぜなら『二銭銅貨』は、ある金銭の盗難事件をめぐるその事件とはまるで関係ない「私」と松村が金の在処をめぐる推理対決を行い、そこで松村が暗号を解き明かし勝利したかと思いきや、実は全ては「私」

が仕組んだお遊び（だから二人の推理はそもそも金の在処とは何の関係も持たない）だった、という構成の話だからだ。つまり、ここでは乱歩がポーから借りてきた暗号読解は偽物の謎として使用されている。であればそのことで乱歩はむしろ、ポーが創出した「推理小説」というジャンルの限界を指摘しているようにも見えるだろう。

現に、『二銭銅貨』は推理小説の避け難いある矛盾をついている。作中の「私」が松村を欺いたように、推理という行為が謎の制作者の悪意によって意図的に誘導される場合、探偵はすでに自由な存在ではあり得ない。探偵にはそもそも、解こうとする謎が自分への罠かどうかを判断する手段が原理上存在しないからである。しかもそれは決して『二銭銅貨』に限定される出来事ではない。むしろ推理小説は皆どれも、作者の意図に誘導される読者という限界のうちにある。その意味で、乱歩はそのデビューの瞬間から推理小説の可能性ではなく、むしろその限界性を意図的に追求したようにも見える。そしてその場合、乱歩がそのような目論見のうちでポーを引用するのは、ポー以後に成立したその伝統に連なるためではなく、むしろそれを新たに更新するためかもしれない。そのような仮定から再び江戸川乱歩という冗談のように固有性を欠いた名前を眺める時、我々は乱歩が自身へと課した制約をまた別の観点から眺めるこ

とになる。彼はポーに準ずるのではなく、反対に、ポーが作ったものをその内側から破壊しようとしたのではないか。

例えばこのことについて、すでに押野武志は本論でも扱う乱歩の初期二作品（『二銭銅貨』と『一枚の切符』³）を取り上げつつ、乱歩は「あらゆる手がかりがそうした、偽の手がかりの可能性を帯びている。物的な証拠が、犯人逮捕の本当の手がかりになるのか、あるいは犯人が別の他人を犯人にするための手掛かりなのかは、作品内部では証明することはできない」というような構成によって、「真実が事後的に仮構されたことを自己暴露している点」において「ポーのそれと決定的に異なる」のだとしている⁴。当然そのような「自己暴露」は、推理小説という矛盾を突くジャンル自己言及的な問いかけに他ならない。本論では以上のような考えとともに、いくつかの乱歩の推理小説を読解し、乱歩が前述のジャンルの限界や矛盾をあらかじめ意識し、またそのような自己批判性から新たな推理小説の可能性を開拓しようとしていた可能性を、実際の作品読解を通じて示してゆく。

先に短く結論をいえば、乱歩はジャンルそれ自体の臨界性を逆手に取ることで、押野が言うような「作品内部」に閉じ込められるがゆえに外的な条件とフェアな関係を結べない不自由な探偵、という問題を解決しようとしている。ジャンルの臨界性

を逆手に取るとは、乱歩の小説が小説の外側に位置する読者によつて様々に読み換えることが可能な作りとなっている、ということである。そしてそのような読者の読み換えにおいて、常に重要な要素となるのは「心理」という要素である。というのも、後に説明してゆくように、心理は論理と対関係の要素であるため、推理小説という論理的形式の重視において成り立つジャンルに固有の閉塞性を解除する上で、その論理的な矛盾を中和させるような役割を担わせやすいからである。しかし、その働きは乱歩の各々の小説において様々だと言える。そのため、まず1章において乱歩のデビュー作として知られる『二銭銅貨』を作品分析し、これが作品内部で示される解答とは別に、作品の外に位置する読者が作中の「心理」へと注意することで新たな別解が浮かび上がる作りになっていることを明かす。続く2章では、『二銭銅貨』とほぼ同時期に書かれた『一枚の切符』に共通の意図を確認し、推理小説家としてデビューした当時の乱歩が、論理的に思考する探偵がその内面心理の欠如ゆえに他者の支配を受けやすい、という問題を意識していたことを説明する。そして3章では、乱歩のそうした意図を、彼の随筆（『推理小説の謎』）からさらに検討し、本論の作品分析への補完的な参照とする。乱歩はこの随筆で推理小説を「スリル」という言葉から定義づけようとしているのだが、それはその言

葉の意味がそうであるように、推理小説における心理的要素を指している。では、なぜ乱歩は「スリル／心理」へと着目したのか。続く4章で、乱歩がそのように「心理／スリル」へと着目した理由を、彼が怪奇小説、すなわち論理よりも心理への効果を重視するジャンル小説を数多く描いていたという側面と合わせて考える。というのも、乱歩は怪奇小説に見える推理小説という形で、そのようなジャンル横断的な仕掛けから、小説内部に閉塞しない外的な意識から読み換えが可能である可変的な推理小説を描いていた可能性があるからである。そのことを、通常は怪奇的に読まれる『人でなしの恋』（一九二六）の具体的な分析を通じて、明かしてゆきたい。終章では、『陰獣』（一九二八）が、『人でなしの恋』とは逆に、「推理小説」に見えつつも、しかし別種の小説形態へと読み換えることができる作品であることを明かす。乱歩は『二銭銅貨』において、謎を解くことで敗北する探偵を描いたが、『陰獣』では謎を解くことで人殺しへと転落する探偵、つまり犯人へと退行する探偵が描かれている。しかしそのような転落の最中で、『陰獣』の探偵は推理小説的ではない謎へと新たに対峙している。それは恋愛という心理の謎である。乱歩が読者による読み換えによつて可能となるジャンル閉塞性の問題の解決を意図していたことを主軸に論じる本論において、そのような読み換えの内に実際に推理

小説の外側を垣間見る探偵を描いた作品として、最後に『陰獣』を分析したい。

1 『二銭銅貨』の別解

『二銭銅貨』は、電気工場で起きた給料泥棒の犯人を刑事が探り当てる「上」と、事件とはなんの関係も持たない松村が勝手に金の「隠し場所」を当てる（つまり素人探偵が刑事の推理力を上回ろうとする）「中」、そしてさらにその松村の推理が全て友人の「私」によって仕組まれたお遊びであつたことが明らかされる「下」という三層の推理関係によって構成されている。自身に関係のない謎を勝手に解こうとする松村の探偵意識がその欲望を逆手に取った「私」の罠に嵌ることで、謎の解決という行為そのものが骨抜きにされる。この仕組みを通じて乱歩が示しているように見えるのは、自らが解こうとする謎が自分を罠に嵌めるためのものかどうかが探偵自身には決して証明できない、という推理小説の避け難い矛盾である。しかし、乱歩は単にそうした矛盾を露見させただけではない。推理小説そのものが仕組まれたお遊びではないかという自己言及的な不安を踏まえることで乱歩が示そうとしたのは、推理小説というジャンルから不可分に見えるそのような論理的矛盾が、心理を用いた

推理によって補完されるという、この短編に隠された構造である。

そのことをまず、作中の小道具である「二銭銅貨」と同じ小細工を『二銭銅貨』という作品が相似的に示している、という細かな仕組みから説明したい。作中で使われる「二銭銅貨」は「上」と「下」とに分割される細工を施されているが、実は読者にとつての『二銭銅貨』もまた、上・中・下の三つに分かれて構成されている。道具としての『二銭銅貨』同様に、この短編の「中」には、ある「中（身）」が隠されているのだ。

彼は、机の抽斗から、その二銭銅貨を取出して、丁度、宝丹の容器を開ける様に、ネジを廻しながら、上下に開いた。「これ、ね、中が空虚になつている」⁵。

このような銅貨の細工（上下の二つに分かれ、中がある）が、短編の作りと相似的に見えることは偶然ではない。現に、この細工が施された銅貨の中には「私」が松村にわざと推理をさせるために作った偽の暗号が入っており、銅貨の中を指して「これ、ね、中が空虚になつている」という松村の発言は、この『二銭銅貨』が偽物の推理を仕向ける中身を欠いた「空虚」な偽推理小説であるということへの予告的な自己言及となつてい

る。そしてこの相似性を踏まえつつ、我々は実際に『二銭銅貨』の「上」と「下」とを銅貨同様に一つに合わせて符合させることができる。それは、「上」の「金」（盗まれた給料）と「下」の「金」（松村が盗んだ札）とを組み合わせて読む、ということの意味する。

まず、この短編を通して盗まれるのは「上」の「給料」と、「下」の「玩具の札」は、言うまでもなく「盗まれる金」という条件において一致している。より厳密に言えば、「上」の「給料」はその盗難者が最後まで捕まらず完全犯罪となっているように、「下」の「玩具の札」の盗難も明かされないままであり、この盗難も「私」に誘導された松村によって操作的になされた、という点で完全犯罪になっている。つまり、「上」と「下」とで生じた「金」の盗難はいずれも解決されていないという符号がある。しかしこうした符号が特に重要となるのは、「下」の犯人が「上」の犯人とは異なり、我々読者にとって明らかであるという、違いにおいてである。

まず、「下」の窃盗の主犯は我々にとつて隠されておらず、それは松村を誘導させて「玩具の札」を盗ませた「私」であった。この事実が、前述の符号において重要な役割を果たす。この短編の「下」と「上」とがあの銅貨の「下」と「上」同様に符号するように、「下」の確定事実（犯人は「私」だった）を、

明かされない「上」の犯人へと当てがえばどうなるか。まず短編の「下」において、「私」による松村を通じた「金」の窃盗はその「金」が玩具の「玩具の札」であるという点で厳密には金の窃盗ではないということに注意したい。なぜなら全く同様に、「上」の給料泥棒もまた実は金の増減がないからだ。「賃銀支払を延す訳には行かぬので、銀行へ改めて二十円札と十円札の準備を頼むやら、大変な騒ぎになったのである」と、従業員の給料分は即座に補填されているのである。この意味で、二つの窃盗は実は金銭の損失が生じておらず、これらは金銭的な利害関係から考えられるべきではない。そしてそれゆえ、この二つの窃盗は、金銭的な窃盗としては不成立であることの代わりのように、別の要素における増減を示唆している。それは、心理的な損害問題である。例えば、「私」が松村に「玩具の札」を盗ませるとき、その経緯は次のように語られている。

ふだんは不義理を重ねている所の親戚のことを思出した。そして、いくらでも金の都合がつけばと思つて、進まぬながら久し振りでそこを訪問した。——無論このことについては松村は少しも知らなかった。——借金の方は予想通り失敗であつたが、その時図はからずも、あの本物と少しも違わない様な、其時は印刷中であつた所の、玩

具の札を見たのである。そしてそれが、大黒屋という長年の御得意先の註文品だということを知ったのである。

「玩具の札」の所有者は「私」の「親戚」であり、「私」はその「親戚」に不義理を重ねている。そのような状態で「久し振りに「金の都合」のために訪問した「私」は、それを無碍に断られた（失敗であった）。この小話は何を意味するのか。それは、不義理を重ねた親戚にわざわざ金を借りにいったが冷たくあしらわれてしまったというこの一連のやり取りが、他の誰でもないこの「私」へと強い不快感を与えたであろうという事実である。

これらを踏まえて考えれば、「私」がわざわざ松村を操作してその「親戚」の元から「玩具の札」を窃盗することは、「私」の隠された意図を照らし出す。たとえそれが「玩具」であり、実際の金銭であった場合の損害がなかったとしても、親戚が松村を操作する「私」によって物を盗まれる時、そこには心理的な次元での損害勘定が発生しているからである。言い換えれば、金の無心を断られた「私」が松村を通じて親戚の店から玩具の札を盗ませることは、金銭ではなく「金の都合」を断られたことへの心理的理由のための「復讐」を意味するはずである。だとすれば「私」と松村のやりとりが推理の徒勞であるというこ

との裏にあるのは、この「私」による松村を操作した復讐だ。この短編が表向きに展開するのはだから、その復讐を隠すかのような「偽」の推理対決だったのだと言つてよい。そしてその場合、「下」で真の被害者であるのは「復讐」という心理的な攻撃の対象となる玩具屋なのである。

それを踏まえ、今度はこの復讐のメカニズム（心理的な損害勘定）を再度「上」へと符号し返して考えたい。「上」で真に被害を被つたのは、盗まれた「給料」の受取手たる従業員ではなく（彼らは即座に給料を補填されているのだから）、その「補填」を請け負った支配人である。つまり、金銭の増減における真の被害者はこの支配人だ。であれば、「上」「下」の符号関係からいって、この支配人もまた「私」の親戚と同様に復讐の対象なのだと思えるべきである。実際、乱歩はそもそも彼を「新聞記者操縦法がうまいことを、一つの自慢にしている男であった。のみならず、新聞記者を相手に、法螺を吹いたり、自分の話が何々氏談などとして、新聞に載せられたりすることは大人気ないとは思いつながら、誰しも悪い気持はしないものである」と典型的に俗物な権力者として描いている。これに加え、彼の昼食がわざわざ「ビフテキかなにか」と高価な料理に指定されるとき、我々はまさに金銭＝経済的な不均衡を理由に、この工場の労働者たちが支配人を快く思っていないのであ

うという隠された心理的な不均衡を了解する。

以上の関係を経て、「上」の支配人へと「下」の玩具屋を当てはめ、事件全体も「上」と「下」とを符合させつつ推測する事件の概要は、次のような仮定である。この「給料」労働の主犯は、通常は被害者として読まれる存在、すなわち「給料」を受け取るはずの従業員たちであり、窃盗の目的は「ジフテキ」を食うような支配人への労働者側からの復讐である。ゆえに、金の行方は問題でなく、そもそも解決が描かれる必要さえなく、だから金の行方をめぐる分析は空振りしている。なぜなら事件の実態が秘するのは、盗む側と盗まれる側とは同一存在であること、つまりこの事件が金銭的には盗難ではなく、むしろ心理的な損害＝復讐を意図しているということだからだ。そしてそのことを、同じ構図を持ちつつも金の窃盗の犯人が明らかでない「下」の「私」というもう一人の犯罪者の役割が、符号的に示唆していたのだ（当然、他人の復讐のために代理的に捕まる泥棒など普通ならないが、乱歩は逮捕者を「紳士盗賊」として、金目当ての犯罪者からわざと外している）。こうして、我々は『二銭銅貨』におけるジャンル自己言及的な矛盾＝論理の空振りも、そこから漏れ出る心理に注目した再読によって埋め合わせることができる。論理においては行き詰まる同じ「謎」を別の観点、復讐という心理的な問題から、解き直すことができる

のである。そしていうまでもなくそのような作業は、この短編の外部に位置する読者へと託されている。

2 『一枚の切符』が描く操作される探偵

『二銭銅貨』は乱歩の最初の推理小説と言われるが、執筆の順序から言えば『一枚の切符』の方が実は早い¹⁰。あるいは、いづれにせよ二つは連続して描かれたのだから、そもそも一方に生じる問題意識は、もう一方に共有されていておかしくない。従ってここで、『二銭銅貨』に読み解いた問題を『一枚の切符』においても敷衍してみることができるということを続けて確認しておきたい。

『一枚の切符』で描かれるのは、端的に言えば殺人事件とされた事象がそうではないものへと差し戻される、という逆転現象である。まず、作中ではある夫人が線路の上の死体として見つかる。体は汽車に轢かれており、また自殺を示す遺言のメモも見つかった。しかし、探偵のような刑事黒田がこれを殺人事件だと推理する。黒田は犯行現場付近に被害者の足跡がないこと、代わりに見つかった足跡に符号するのが夫人の夫の靴であり、それが彼らの邸宅から見つかったこと、その足跡がまるで人が人を担いで歩いたように深く刻まれていたこと、そして邸

宅から彼女の筆跡を真似たような練習の形跡も見つかったことなどから、夫人はあらかじめ夫である富田博士に殺され、博士はそれを自殺へと偽装するためにわざわざ線路まで運んだのだと推理する。しかし、作中ではこの殺人説に左右田という別の探偵役が異説を唱える。左右田は現場で夫人殺害当日の前日の日付が記された汽車の切符がある石の下に置かれているのを見し、その石が夫人宅に置かれた石と同じものだと思つて。つまり、この石は夫人宅から現場まで運ばれてきたのだ。であれば、足跡に重みがついていたのはこの石のせいである、と左右田は続けて指摘する。左右田はさらに、夫人宅で見つかった靴が靴紐で二足一つに結び付けられていること、そして現場に犬の足跡があったことをあわせて、実際は夫人が自分で石を持ったまま博士の靴を履いて歩きまるで博士が夫人を運んだかのように見せかけ、その靴を犬に啞えさせて家まで持ち帰らせた（そのために靴紐で結び合わせた）のだと推理する。なぜそのようなことがなされたのかといえば、それは「芸妓上がりの方」¹¹と恋仲にあった夫に嫉妬した夫人が己の自殺を博士による殺人だと見せかけ復讐を図つたためである。

この一連の流れは、論理的な分析が陥る矛盾と、そこから生じる心理の問題を直接的に提示している。まず初めに黒田は探偵として事件を分析し、さまざまな証拠から自殺が殺人の偽装

だと考える。これは通常の推理小説の手順である。しかし、その後でそれが殺人ではなかったこと、さらに黒田が見つけた証拠が黒田に殺人だと思込ませるための偽の証拠であったこと、そしてその企みが、殺人事件ではなく、夫人による博士への心理的な対決¹²復讐のためであったことが明かされる。つまり、探偵にわざと用意した謎を解かせる黒田と夫人の関係がまずあり、のちにそれが夫人の夫に対する心理的な策略のためのブラフであったことが明かされるといふ一連の流れである。この意味で、『一枚の切符』は『二銭銅貨』が示す論理と心理の関係と同型の構図で成り立っていると云つてよい。乱歩のデビュー作として知られる二つの推理小説はどちらも、探偵の分析が偽の事件へと誘われて空振りし、その後論理的な分析ではなく心理的な分析による別解が示される、という点で一致しているのだ。

こうして二つの短編を論理から心理への構成という一致関係から読むと、さらに明らかとなることがある。それは、乱歩が論理の次元が心理の次元によって操作されるという優劣のパターンを繰り返し描いているということである。例えば、『二銭銅貨』において「私」が松村へと誘導して謎を解かせる過程で、松村はそうとは知らずに「私」の復讐、つまり金を貸してくれなかつた親戚の玩具屋から商品を盗難するという盗人の役

割を果たしていた。この時、論理的な知性を働いたはずの松村は、実際は「私」の復讐という心理的な対決関係のための駒のように動いているが、これと全く同様に、『一枚の切符』の一方の探偵である黒田は夫人による復讐心理の駒として動かされている。黒田が殺人事件として分析することで、夫人の博士に対する復讐は初めて完遂されるのだ。そしてその場合、黒田が「犬」のように形容されること（「犬のように四つん這いになって、その辺の地面を嗅ぎまわったものだ」¹²は偶然ではない。夫人にとつて「犬」とは、まさに自分の計画のために何も考えず命令に従う駒だった。であればそのような存在として描かれた飼い犬へと探偵的であるはずの黒田が似させられるのは、黒田が実際に夫人の飼い犬のような役割を果たしているせいである。さらに付け加えて言えば、同様にもう一方で探偵役を示す左右田もまた犬へと近づけられている。夫人の犬は加えて持ち帰った靴を「そして、その靴が、少くとも、奥座敷の縁側のそばに置かれることと——当時多分縁側の雨戸が閉ざされていたので、ジョンもいつもの習慣通りには行かなかったのである——」¹³と、縁側の「そば」に置いた。ここに、「犬」と左右田との類似性がある。

唯だ一つ確実性を持っているのは、例のPL商会の切符

だが、あれだつてだ、例えば、問題の石塊の下から拾ったのではなく、その石のそばから拾ったとしたらどうだ¹⁴。

左右田もまた、犬のように地面に「そば」にものを置いたり、拾ったりする存在である。この箇所でも左右田が言っているのは自分の分析もまた黒田のそれに対して確実性を持たないというのつびきならぬ推理小説的矛盾だが、そのような認識は彼と黒田の相対性ではなく、黒田も左右田もどちらも「犬」のようだという類似性から考えられるべきである。というのも、ここでは乱歩において「分析するもの」探偵「はむしろ動物적であり、それゆえいかに論理的であろうと他者の支配下から抜け出せないという問題を解決し得ないことが、謎を解くものの動物性において暗示されていると考えられるからである。そのような見方は、まさにポーを逆転させたような考え方だと言つてよい。ポーはむしろ動物（オラウータン）を心理的内面を持たない犯人として描いた。内面の欠如はポーにおいては、犯人の条件である。しかし、乱歩にとつてそのような内面の欠如は探偵において強調される¹⁵。そしてその事実が、探偵における論理的分析の空振りを呼び込み、またその後で成立する心理的真相の成立を可能とするのだ。そしてそれゆえ、我々読者においては、乱歩の推理小説を読むときそこに現れる心理へと注意する

ことは、推理小説の内部へと閉塞するがゆえにその外的な条件を意識できない探偵という臨界性の問題を探る契機となるのだろう。

3 乱歩と「スリル／心理」

では、なぜ乱歩は心理を殊更に重視するのか。そのことを考えるには、乱歩自身が推理小説における心理と論理の両儀性に可能性を見出していた、という事実を確認する必要がある。しかし、そのような見方は実は乱歩に固有のものでもない。例えば、『二銭銅貨』で読者が手がかりとするのは、「下」において示される心理的感情の問題、すなわち「復讐」であった。そしてすでに見たように、同じことは『一枚の切符』にも言えた。また、『二銭銅貨』には『黄金虫』同様、すでに『盗まれた手紙』¹⁶（一八四四）からの影響も指摘されているが¹⁷、ポーもまた『盗まれた手紙』で、余剰的な「復讐」の感情に触れている。作中、最終的に「大臣」から「手紙」を盗み返したデュパンは盗んだ手紙と入れ替えにあるメモを挿入するのだが、それは大臣に受けたかつての仕打ちへの「復讐」のためである。しかし、この「復讐」は『盗まれた手紙』という作品の中心に位置するデュパンと大臣の分析勝負には絡んでこない。この作品は、例

えばそこに描かれる登場人物同士の「謎」をジャック・ラカンが数的な関係へと還元してしまえるほどに具体的にあり¹⁸、そのことから言えば、最後に描かれるデュパンの内心に「復讐」はそのような数的関係にとつては明らかに余剰的なものである。この「復讐」はむしろ、デュパンと大臣の知的な対決の後で示された、醜悪な人間心理のようなものに見えるだろう。しかし言い換えれば、ポーもまたデュパンの分析を描いた後で、そこでなぜか復讐という心理の問題を残していったのだ。であれば乱歩が『二銭銅貨』において『盗まれた手紙』を意識しつつ「復讐」を分析の誤謬を訂正するため心理として仕組んだとき、彼はその「復讐」という心理的な力学を、ポーの『盗まれた手紙』における余剰的なデュパンの復讐心理から意識的に引き継いだのかもしれない。なぜなら、『二銭銅貨』で件の銅貨が登場する時、それはまさに「お釣り」、すなわち実際の金の余剰として登場していたからだ（「煙草のつり銭の二銭銅貨なんだ」¹⁹）。

分析の余りとしての復讐、あるいは数的な金銭の勘定からは見えてこない心理的な交換性。分析やその数的関係からこぼれ落ちる人間の内面は、別の言い方で言えば構造的なものとそれによって抑圧される人間の心理に近い。このような関係はそれ自体、ラカンの方法がそうであるように、精神分析的なもの

である。そして乱歩もまた、例えば『推理小説の謎』に収録された「推理小説に現れたる犯罪心理」（一九四七）という随筆において、ある種の精神的な見方、すなわち心理への注意から推理小説を以下のように語っている。

推理小説はその本来の目的が複雑な謎をとく論理の興味にあるため、犯罪者の心理を正面からえがくことはほとんどない。「犯人の意外性」ということが一つの条件となっているほどであるから、犯人は小説の最後までその正体を現わさない。従って犯人の心理や性格をくわしく描写するいとまがなく、犯人が暴露すれば推理小説はそこでおしまいになるというのが普通の形である。別のいい方をすれば、推理小説は犯罪事件を探偵の側からえがく小説であつて、探偵の性格は克明に描写されるが、犯人のそれは間接な方法でしかえがかれぬ。えがかれるのは犯人の人間ではなくて巧妙な犯罪手段なのである。しかしそれにもかかわらず、すぐれた推理小説には犯罪者の心理と性格とがよく現われている。正面から描写はしないけれども、非常に感銘深く犯罪者の人間が浮き出している場合がある。²⁰

推理小説は、「複雑な謎を解く論理」への興味ゆえに「犯罪者の心理」を「正面からえがくことはほとんどない」。しかしそうであっても「優れた推理小説は犯罪者の心理と性格」を浮き彫りにする。言い換えれば、乱歩は優れた推理小説にはほとんど描かれなくとも犯罪者の心理が、いわば無意識的に見出されるのだと考えている。実際、このような意見はポーの『盗まれた手紙』にも、あるいは本論で見たように乱歩の『二銭銅貨』にも、ほとんどそのままではまるだろう。ラカンが『盗まれた手紙』に正面からは描かれなかつた心理構造を分析したが、当の乱歩もまたポーを踏まえた『二銭銅貨』において「巧妙な犯罪手段」への分析を徒勞にも空振りさせた後で、そこに「人間の「心理」によつて再起される別種の分析を、意図的に仕組んだのである。さらに言えば、乱歩は同じ『推理小説の謎』に収録された「スリルの説」（一九三五）においてこの問題を次のようにも言っている。

私が推理小説に溺れはじめたころの気持を振り返つてみると、理智文学としての、謎々としての、手品文学としての魅力にひきつけられたのももちろんであつたが、そういう論理的な魅力に並行して、ある場合にはそういうものよりも一そう深く、推理小説ないし犯罪文学に含ま

れているスリルの魅力に心酔していたことが分かるのである。これは私一人のことではないと思う。理智文学を愛する心とスリルを愛する心とは、別物であつて別物でないような気がする。エドガア・ポーがこのことを身をもって示している。創始者である彼の推理小説への愛情がいかに深かつたかはいうまでもないが、彼はそれ以上にスリルへの心酔者であつた。そして前人未踏のスリルの創造者であつた。(ポーをスリルの作者というのには異議があるかも知れない。しかし、私のいうところのスリルがどういふものであるかはおいおい読者に分かるであらう) 日本の多くの推理小説愛好者にも、理智以上にスリルを愛するかたむきがなかつたとはいえない²¹。

乱歩が「スリル」と名指すのは、次の引用で彼がそう言い換えているように実際には心理のことである。それは「理智文学」ないしは「論理的」なものに「並行」するもので、ゆえに「理智文学を愛する心とスリルを愛する心とは、別物」だが、しかし同時に「別物でない」。つまり二つは「並行」しなければならぬのだ。そして乱歩によれば、そのことを「身をもって示している」のはまさに「エドガア・ポー」である。そして乱歩は、さらにこう続けている。

推理小説からスリルを排斥する潔癖は、結局それを貧困にするばかりであらう。そういう考え方をするよりは、推理小説の論理と犯罪文学の心理とを結婚させ、その両方の魅力をないまぜていくところに推理小説の将来があるのではないか。実際についていえば、そういう議論だけは行われていても、ほんとうにスリルと絶縁した推理小説なんてありはしないのだ。「犯罪」のスリルに用がないのだつたらまったく「犯罪」のない謎小説を書いてもよさそうなものであるが、いかな純粋論者も「犯罪」と縁を切ることはできない。それはつまり、世の推理小説というものが、出発点からしてスリルによつていふことを証するものではないかしらん²²。

「推理小説の論理と犯罪文学の心理とを結婚させ、その両方の魅力をないまぜていくところに推理小説の将来がある」と乱歩が語る時、我々は乱歩自身がそのような「将来」をすでに体現しようとしていたことに気が付く。我々はこの意味で、乱歩がキャリア初期から己の推理小説に内在させていた心理的な側面を、例えば単に犯人の動機へと還元されるような部分として矮小化すべきではない。それは乱歩がいうように論理と「並行」するものであり、そしてその上で、論理と「結婚」することで

新たな推理小説「Ⅱ推理小説の将来」を体现する可能性を示すものなのだ。

4 怪奇に見える推理もの、『人でなしの恋』

では、そのように乱歩が「スリル／心理」へと着目することは、彼が推理小説における探偵の不自由を深く認識していたこととどう関係しているのか。そのことは、乱歩が推理小説を書くその一方で（つまり「並行」して）、読者の「心理」を扇情的に捉えるジャンル、すなわち怪奇小説を数多く書いていたことと無関係ではない。なぜなら乱歩が「論理」と「心理」に並行関係を見ていたように、実際の彼の作品には、同様の並行関係が示されていると言えるからである。そしてそのような並行関係はそれ自体、小説のジャンルを意図的に横断するような、新たな推理小説の読解（ジャンルの読み換え）を、ジャンルの横断が可能な自由な読み手、すなわち我々読者において可能とする。乱歩作品におけるそのように可変的な読解の可能性を本章では、通常怪奇的に読まれる『人でなしの恋』を対象に、具体的に実演していきたい。

『人でなしの恋』は、ある女が門野という男の元へと嫁ぐ話である。初めは「私」を可愛がっていた門野だが、次第に愛情

が薄まってゆく。不審に思つて家の裏に建つ「土蔵」へと頻繁に赴く門野の後をつけると、扉の向こうから女と門野との話し声が聞こえてくる。疑いを深めた「私」がついに門野のいない時に件の土蔵へと踏み込むとそこには女ではなく女の「人形」が置いてある。「私」はこの人形こそが門野の恋人であったことを即座に把握し、のちに人形を破壊する。そして、その残骸を見た門野はその場で後追い自殺を図り、人形を抱き抱えるようにして死んでしまう。このような筋書きから見れば、「人形に恋をする男」は一見して乱歩が推理小説とともに数多く書きつらねた怪奇小説のうちの一つに思われる。言い換えれば、この作品は推理の論理性よりも、我々の心理への効果、すなわち「スリル」を表立つて刺激するものである。しかしそれゆえ、この作品は逆にそのような「スリル」の背後に推理小説的な分析の可能性を秘めている。読者はこの作品に対する推理小説的な分析性を抑圧すべきではない。例えば話の中盤あたり、まだ「土蔵」に入つておらず、人形も見えていないはずの「私」はこう推測している。

わたしはふと滑稽なことを考えたものでございます。どうでもよいことではありますけれど、ついでに申上げて置きましかうか。それは、先日からのあの話声は、もし

や門野が独りで、声色を使っていたのではないかという疑いがありました。まるで落し話の様な想像ではありますが、例えば小説を書きますためとか、お芝居を演じますためとかに、人に聞えない蔵の二階で、そととせりふのやり取りを稽古していらしたのではあるまいか、そして、長持の中には女などではなくて、ひよつとしたら、芝居の衣裳でも隠してあるのではないか、という途方もない疑いがありました。ほほほほほ、私はもうのぼせ上っていたのでございますわね²³。

この「私」の推測は当たっている。実際に、門野は蔵の内で「人形」相手に、「独で、声色を使っていた」²⁴（一人二役をしていた）からだ。さらに言えば、『人でなしの恋』がもしもただ単に怪奇小説であったとするならば、話の中盤で結末を半分明かしてしまうようなこの「私」の推理は、読者の「スリル」の点から言ってもない方がよい。にもかかわらず乱歩が既にこのタイミングでオチを「私」において推測させたのは、まるで探偵がそうするようにこの「私」に「密室」の中身を推測させ、的中させ、さらにはそのオチを「滑稽」として笑わせる（「ほほほほほ」）ためである。いわば「私」の推理は、ここにある怪奇性それ自体を半ば無意識に破壊し、損なっている。門野

が一人二役をやっていたらそれは「落し話」（おとしばなし）、すなわち落語のような笑い話だと「私」が言う時、この怪奇小説の真相は単に落語的に笑われる「オチ」へと退行し、反対に語り手の「私」は、いわば落語の噺家のような、特権的な立場に座している。このことを踏まえれば、この短編そのものの結末（オチ）もまたその意味を変えるだろう。

人間と土くれとの情死、それが滑稽に見えるどころか、何とも知れぬ厳肅なものが、サーッと私の胸を引しめて、声も出ず涙も出ず、ただもう茫然と、そこに立ちつくす外はないのでございました。

見れば、私に叩きひしがれて、半なかば残った人形の唇から、さも人形自身が血を吐いたかの様に、血潮の飛沫が一しずく、その首を抱いた夫の腕の上へタラリと垂れて、そして人形は、断末魔の不気味な笑いを笑っているのでございました²⁵。

「私」は蔵の中を推測して当てる時、もしそうだったら「滑稽」だと言っていた。にもかかわらず、「私」が実際に蔵の中に入ると、それはもはや滑稽ではなくなっている（「滑稽に見えるどころか…」）。だが、それはこの場面から「滑稽」さが消えた

ということを意味しない。現に、ここでは「私」ではない別の者が笑を浮かべていることを乱歩は書き示している。そこに横たわる「人形」が、「不気味な笑いを笑っている」のだ。初めは夫と「人形」との一人二役を笑っていた「私」が、最後には逆に「人形」に笑われてしまう。最初は笑っていたはずの「私」が、最後には笑われる「私」として、お話の「オチ」へと退行するというような逆転がここには示されている。

しかし、それは単に「私」と人形との逆転を指しているというだけのことではない。人形に恋をする男という怪奇性は、この短編の言葉で言えば「お伽噺」（おとぎばなし）である（「その間はまるで夢の世界か、お伽噺の世界に住んでいる気持でございまして」「悪夢の様な、或は又お伽噺の様な、不思議な歡樂に魂をしびらせながら」²⁶）。しかしすでに見たように、『人でもなしの恋』という一見すると怪奇もののこの作品の裏側では、実は「はなし」のオチをめぐった争い、つまり「落し話／おとしはなし」（「まるで落し話の様な想像ではありませんが」）の対決関係が展開されていた。であればこの作品は、「人外への愛／嫉妬」を中心に読めば「お伽噺」（怪奇）だが、「どっちが笑ったか」を中心に読めば「落し話」へと姿を変える。乱歩はそのような並行関係を目論んで、わざわざ「落し話」と「お伽話」という二つの話を、韻を踏み合うようにこの作品へと設定

したはずである。

そしてこの見方では、『人でもなしの恋』はむしろ、推理ものとしても読み得るだろう。というのも、作品の怪奇的な謎は中盤の「私」の推測で半ば明かされつつ、さらにこの作品が「オチ」（笑う側／笑われる側）をめぐる対決関係を意図しているという「更なるオチ」がその怪奇的演出の裏に隠され、しかしその隠蔽それ自体が真のオチを探す読者を誘き寄せてしまうことで、この短編はもはや否応なくその推理小説的な仕組みを、怪奇小説的体裁の内部から露出してしまっている。

結論 『陰獣』、推理小説の外側の謎

探偵は、謎を解くという行為を、あるいは謎を解く自分という存在を、本当の意味では客観視できない。そしてその不自由が、例えば『二銭銅貨』の松村や、あるいは『一枚の切符』の黒田のように、謎を解くことで敗北する探偵を生み出していた。そのような不自由は当然、推理小説が謎を解くことで成立するジャンルである（がゆえに、謎を解くという行為をその内部から本当には疑えない）、という自己言及的な閉塞感に根ざしている。しかし、乱歩はそのようなジャンルの臨界性のうちに敗北する探偵を、『陰獣』においては「推理」とは異なる次元の

敗北者、あるいはその敗北ゆえに、また別種の謎へと対面する可能性を抱いたものとして描いている。その意味で、『陰獣』の探偵は推理小説に固有の閉塞性の外側を垣間見ていると言える。この終章では、そのような読み換えを、『陰獣』の実際の読解から示したい。

『陰獣』は推理小説家である寒川によつて語られる作品である。そこで中心となるのは静子という依頼人と寒川の関係であり、静子がかつての恋人である平田一郎に脅迫されていると寒川に訴えるのだが、この平田は作家の大江春泥らしいことが判明し、また実際は大江春泥という作家そのものが静子によつて創造された虚構の存在であることが明かされ、そのことが露見したのち、静子は自殺する。端的にまとめれば、乱歩はこの作品の表向きでは、謎の探偵作家の大江も静子のかつての恋人平田も皆静子が演じており、全ては静子の一人三役だった、という自作自演性をその謎の中心に据えている。しかし乱歩は、この込み入った関係の謎から余るもう一つの心理的な謎をこの作品に書いてもいる。それは、寒川と静子との間に生じる「恋愛」という心理的な謎である。ゆえにそこには、推理小説が謎として扱うのとはまた別次元の殺人事件が秘められているのだと言って良い。例えば謎を解いた寒川が静子を問い詰め、静子は死ぬと、その真相はわからないのだが寒川は静子が自殺した

のだと思う。なぜなら、静子は寒川に恋心を寄せていたからである。

恋する人に疑われ、恐ろしい犯罪人として責めさいなまれた女の心を考えて見なければならぬ。彼女は私を恋すればこそ、その恋人のとき難い疑惑を悲しめばこそ、遂に自殺を決心したのではないだろうか²⁷。

作品全体を通じ、「推理」という意味で言えば、寒川は探偵役をまっとうしている。ただしその役割はむしろここでは、事件とは別種の「とき難い疑惑」を呼び込んでいく。現に彼は、静子の「自殺」が自分のせいかもしれないことに気がついている時点で、ある意味では自分自身は人殺しだとまで思い詰めている（私はあれ程私を恋慕こいしたっていた可哀相な女を殺してしまったのだ²⁸）。つまり、恋愛を中心に読みかえれば、探偵であるはずのこの寒川は、探偵であるがゆえに、犯人へと反転するのだ。

では、『陰獣』の推理上での謎が静子の一人三役として解かれるその裏側でそのような寒川の役割変換が隠されていたとして、この寒川の「とき難い疑惑」は解かれ得るのか。彼が恋愛においては「人殺し」であり得るという問いは、最後まで放り

出されたままである。しかし、それは寒川にとつてどうでも良いことだから、というような理由によるのではない。例えば乱歩は、実は次のような文章において、初めにその謎を予告的に示し、恋愛の謎が寒川にとつて決して事後的ではあり得ないことを記している。

そうして話をして見ると、彼女の美しさは一段と風情を増して来るのであった。中にも彼女が笑う時の、恥らい勝ちな、弱々しい美しさには、私は何か古めかしい油絵の聖女の像でも見ている様な、又はあのモナリザの不思議な微笑を思い起す様な、一種異様の感じにうたれないではいられなかつた。²⁹

よく知られるようにモナリザの微笑はしばしば「謎」と形容されるといふ点で、この描写は予告的である。ここですでに、謎（「モナリザの不思議な微笑」）の中心は静子であること、つまり寒川が本当に対峙する「謎」はこの段階では依頼人に過ぎない静子であることが、仄めかされていると言えるからである。しかし、これは同時に寒川が明らかに静子に一目惚れする場面（「彼女の美しさは……」）でもある、ということを見逃してはならない。その微細な前後関係の順序を取り違えずに全体を考え

た場合、寒川にとつて静子という「謎」はミステリーのその中心（犯人）である前に魅力的な「モナリザ」として、つまり恋愛という謎として表れていることが理解できるからである。

であれば、我々は自分に思いを寄せていた静子を疑つたせいで静子が自殺したことを悩む寒川に、推理小説に先んじて、あの「謎」に対峙していた者の姿を見ることが出来る。静子の死は、もしも自殺であれば推理小説の論理的側面から追求できる謎ではない。しかし、たとえ自殺であつたとしても、恋愛の次元で言えば寒川は彼自身が明示的にそう自覚するように罪人である。自分に思いを寄せた女性を、あるいは自分が思いを寄せた女性をひどく突き放し、自殺に追いやったかも知れないというこの加害性はしたがって、探偵の推理では解き得ない別次元の「殺人事件」を構成する。しかし、「犯罪」において寒川は静子を殺していないが「恋愛」において彼は彼自身がそう自覚するように一種の人殺しであつたとしても、その罪は、探偵の役割によつて解決されるのではない。それは逆に、探偵という役割によつて創造されるものだからだ。

つまり、『陰獣』は一面的には探偵役を演じた寒川が静子という謎を解き、そして勝利したように見えるが、静子の「死」が寒川へと与える罪悪感、探偵的には解きようのない心理的葛藤の罪を彼に与える。そしてそれはある種、寒川が謎を解く

ことで創造される罪であり、寒川が本当に対峙するのは、実はこちらの「謎」だとも言える。結末において寒川を捉えるのもまた、そのような苦悩に他ならない。

静子が悲惨な死をとげてから、もう半年にもなる。だが、平田一郎はいつまでたっても現われぬのだ。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、月と共に、深まって行くばかりである³⁰。

先に引用して触れた「とき難い疑惑」という寒川の言葉は、それ自体が推理の限界を暗に言い当てる言葉であつただろう。それはしかし結末において即座に、「恐ろしい疑惑」とも言い換えられる。しかし、その「恐ろしい」さゆえにこのときの寒川は、探偵としての役割に自閉していない。彼を苦しめるのは「とき難い疑惑」であると同時に「恐ろしい疑惑」でもあり、それは、推理小説の範疇に収まらない別種の謎、すなわち「恋愛」という「謎」へと寒川が対峙することで生じる心理的な効果（スリル）だからだ。恋愛という謎は、それを解けるかどうかを問われるものではない。それはただ「恐ろしい」ものである。彼が事件を解決することで新たに生まれたこの謎もまた、解け得ないからこそ恐ろしい。恋愛を支点にこれを読み換える読者は

従つて、寒川の意識、すなわちこの恋愛の「恐ろしい」さとともに、推理小説という形式のその外側を垣間見ることができる。

1 江戸川乱歩『二銭銅貨』（『江戸川乱歩短編集』、二〇〇八年、岩波文庫）

2 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』二〇〇二年、三〇号、岡山大学文学部日本語日本文学研究室、一六一頁）

3 江戸川乱歩「一枚の切符」（『江戸川乱歩作品集Ⅱ 陰獣・黒蜥蜴他』

二〇一八年、岩波文庫）

4 押野武志「初期江戸川乱歩論——「一枚の切符」・「二銭銅貨」の射程」

（『層 映像と表現』二〇一二年、五号、北海道大学大学院文学研究

科 映像・表現文化論講座、一一二頁）

5 江戸川『二銭銅貨』、二三頁

6 同前、八頁

7 同前、三六頁

8 同前、六頁

9 同前、七頁

10 押野「初期江戸川乱歩論」、一一〇頁

11 江戸川『一枚の切符』、一三頁

12 同前、八一―九頁

- 13 同前、二六頁
- 14 同前、三頁
- 15 しかし竹内は、デュバンとオラウータンの相似性（『鏡像性』）を強調している。結局、探偵もまた犯罪に対して心理的な関与はしないからである。また、当時の乱歩には知りようもないが、竹内によれば、読者による作品の読み換えという仕組みは、すでにポーによって着想されている。『謎ときエドガー・アラン・ポー』（新潮社、二〇二五年）
- 16 エドガー「盗まれた手紙」（『ポー傑作選2 怪奇ミステリー編モルグ街の殺人』、河合祥一郎訳、二〇二二年、角川文庫）
- 17 宮永考『エドガー・アラン・ポーと江戸川乱歩』四一卷四号（一九九五年、法政大学社会学部学会、四五―四七）
- 18 ジャック・ラカン『盗まれた手紙』についてのゼミナール」（『エクリ』1、佐々木考次訳、弘文堂、一九七二年）
- 19 江戸川『二銭銅貨』、二二―二三頁
- 20 江戸川乱歩『鬼の言葉』江戸川乱歩全集第25巻（二〇〇五年、光文社、四七六頁）
- 21 同前、七〇頁
- 22 同前、八七頁
- 23 江戸川乱歩『陰獣』江戸川乱歩全集』3巻（二〇〇五年、光文社、一八九頁）
- 24 同前、一八九頁
- 25 同前、一九七頁
- 26 同前、一七六、一七九頁
- 27 同前、五九九頁
- 28 同前、六〇〇頁
- 29 同前、五〇三頁
- 30 同前、六〇一頁