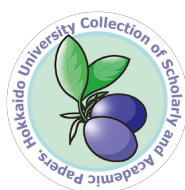




Title	安吾とポー：〈ロジカル〉な〈ファルス〉としてのミステリ
Author(s)	押野, 武志
Citation	層：映像と表現, 18, 23-39
Issue Date	2026-03-09
DOI	https://doi.org/10.14943/2115.98933
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/98933
Type	departmental bulletin paper
File Information	18_02_p23-39.pdf



安吾とポー

——〈ロヂカル〉な〈ファルス〉としてのミステリ

押野 武志

一 はじめに——ファルスとミステリ

坂口安吾は、『FARCEに就て』（『青い馬』一九三二年三月）のなかで、西洋において「ファルス全体の構成が甚しくロヂカルになつてきた」と言い、その例として、エドガー・アラン・ポーの三作品『Nosologie, Xing paragraph, Bon-Bon』を挙げている。また、『二十七歳』（『新潮』一九四七年三月）では、「風博士」（『青い馬』一九三一年六月）は、「Xing paragraph」とか Bon Bon などといふ馬鹿バナシ」に刺激されて書いたという。「風博士」をはじめ、「群集の人」（『若草』一九三二年四月）、新資料「盗まれた一萬圓」（『東京週報』一九三三年一〇

月一五日）などの安吾のファルス作品から見出される、パロディ性・表層性・分身関係といったポー作品とも共通する視座から、両者のミステリの特質を考えたい。

安吾とポーとの関連性については、八木敏雄が、両者のパロディストとしての共通性を指摘している。八木の言う「パロディストとは先行するテキストと文化の諸コードからの数多い引用・模倣・言及とそれらの組み合わせによってみずからの新しいテキストを創る者という意味」である。本稿の趣旨に引きつけるなら、パロディという方法は、先行テキストを批評的に模倣し、先行テキストと分身関係を取り結ぶことである。それは、同一性の反復ではなく、差異を孕んだ反復となる。模倣

としてのパロディをミステリ内部の構造から捉え返すなら、
「模倣される者」犯人」と「模倣する者」探偵」との対立や葛藤のドラマともなりうる。探偵もまた、犯人の分身でもあるからだ。

法月綸太郎²は、安吾ミステリとファルスの方法論との共通性を『不連続殺人事件』（『日本小説』一九四七年八月～四八年八月）を中心に論じたが、安吾そしてポーのファルス作品における、意味の重さを欠いたナンセンスな記号の表層性への注視は、そもそも探偵的な思考と親和性がある。より深い隠された意味を探そうとして失敗する警察とは対照的に、名探偵は、周知的で無意味にも見える細部から真相に到達する。人間的な意識や動機は決定的ではなく、犯人の無意識を発見する。その意味では、既に多くの指摘があるように、探偵（デュパンは、フロイト以前の探偵ではあるが）は、精神分析家でもある³。

戦後、本格ミステリに着手する以前の安吾が嗅ぎ取ったポーのファルス作品に内在するミステリ的要素を導きの糸に、安吾のファルス作品をミステリとして読み直してみたい。

二 ポーにおける幻想小説とミステリの隣接性／「二重人格者」としてのポー

一九八〇年代の新本格ミステリのムーブメントを牽引した島田荘司は、自身のミステリ観を次のように述べる。

ポーが、幻想小説の幹からミステリーを枝分かれさせた創始者であることには、異論は少ないはずである。

（中略）

「幻想味」と「論理性」、これは、先人の言葉を借りて「詩美性」と「科学性」と呼んでもかまわないだろう。まったく相反する二つのファクターの織りなす、えもいわれぬ危うさ、犯人が及ぶ限りの力で構築した犯罪計画の、あるいは構築の途上不測の事態によって発生した、そのガラス細工のようなはかない輝きと、そして続く、探偵による崩壊のスペクタクルとを、読者は楽しむのである。

したがって「本格ミステリー」の作家は、完全な二重人格者でなくてはならない。初段階では、非日常的な狂気の詩人のセンスで、美しくも奇怪な城を築きあげ、次の瞬間にはこれをいっさい忘却した日常人にと舞い戻り、

造った城がある種の諧謔性とともに、芝居がかつて崩れていかなくはならない。

(中略)

「本格ミステリー」とは、ポー、ドイル、カーなどに見られた原点のスピリットを有するものをさす。

これを形式条件、あるいは数学的定義に似せて語るなら、「幻想的で、魅力ある謎を冒頭付近に有し、さらにこれの解明のための、高度な論理性を有す(形式)の小説」となる。

あるいはもつと短く、「幻想的な謎と、高度な論理性の二つを有する(形式の)小説」と言ってもいい⁴。

島田による本格ミステリーの定義は、ポーが幻想小説家であると同時にミステリ作家であるということ踏まえ、「幻想的で、魅力ある謎を冒頭付近に有し、さらにこれの解明のための、高度な論理性を有す(形式の)小説」というものである。島田の実作および「新本格」派の作品の多くは、それを実践したものとみなしうる。

また、島田はその定義に関連させて、「本格ミステリー」の作家は、完全な二重人格者でなくてはならない」と、幻想性と論理性を有する本格ミステリ作家の二面性を「二重人格者」に

喩えている。どこまでポーの作品を踏まえての喩えなのかは不明ながら、確かに的を射た喩えであることは間違いない。ポーの幻想小説には、まさしく「ウィリアム・ウィルソン」(William Wilson, 1839)のような二重人格者が登場する。また、後述するように、ポーの探偵小説における、犯人と探偵との身分的な関係も「二重人格」と言えないこともない。「ウィリアム・ウィルソン」も探偵なき探偵小説と見なせば、分身を殺害するウィルソンは、〈犯人＝被害者〉という二重性を帯びている。

ポーにおける幻想小説(あるいはファルス小説)と探偵小説の隣接性は、二重人格・分身といった観点から指摘できるのではないだろうか。そして、〈ロザカル〉な〈ファルス〉と安吾が評したポーの三作品(邦題:「名士の群れ」「Xだらけの社説」「ボンボン」)のいずれもが、以下に述べるように二重人格的な分裂や対立のモチーフを内包している。

三 ポーのファルス小説——「名士の群れ」「Xだらけの社説」「ボンボン」

・「名士の群れ」(Lionizing, 1835)

「Nosologie」とは、フランス語で「疾病分類学」といった意味である。安吾は、シャルル・ボードレールによるフランス語訳版を読んだと思われるが、正確なボーの作品名ではない。原文に「Nosology」という単語が出てくるが、邦訳は「名士の群れ」で、原題「Lionizing」を直訳すれば、「ライオン化」（英雄化）といった意味になる。

「たわごと町」出身の語り手の「私」（ロバート・ジョーンズ）は、立派な鼻の持ち主で、子供の頃から「鼻理学」（Nosology——原文）をマスターした。父親に自分の鼻の向くままに後をついて行くようにと励まされ、「私」はこのテーマに関する論文を書き、それが「私」を有名人の地位に押し上げた。

「私」は鼻のスケッチ代として画家に千ポンドで売ったり、皇太子から様々な「ライオン」（一九世紀のロンドンでは世俗的な名士の意）と呼ばれた知識人が出席する夕食会に招待されたりした。彼の名声は、最高潮に達するが、彼を快く思っていないブルンデンヌフ選挙侯との決闘で相手の鼻を切り落としたことで、彼の社会的没落を招く。鼻が見事で名士たり得た語り手「私」と鼻を切り落とされたライバルのブルンデンヌフ選挙侯が、分身的な対立関係にあり、かつ両者の優劣が反転するという、一種のナンセンス・ユーモア小説である。

失意のうちに、久しぶりに実家に帰った息子を迎えた父親は、息子に次のように語りかける。

「わが子よ」と、父はいった。「これもまた、鼻理学の勉強だ。お前が選挙侯の鼻を射ったのは、的外れの行きすぎというものだ。お前の鼻が立派なことは、これはもう間違いない。しかし、今度は、ブルデンヌフに鼻がなくなってしまった。それで、お前は没落し、彼が時代の英雄になったのだ。いいか——このたわごと町ではだ、名士の偉さは彼の鼻の高さに比例する——しかしだ、せがれ、全然鼻をもたない名士にかなう者はいないのだよ」（野崎孝訳）

鼻のない名士（ライオン）は、大きな鼻を持つ名士（ライオン）よりも注目に値するという父の説明は、探偵に求められる能力と相通じるものがある。つまり、鼻がないという不在そのものが、むしろ、意味あるものとして認識されるという発想の転換は、後述するように、デュパンの推理法と意外に近い。デュパンもまた、証拠の不在そのものを、痕跡ととらえ、真相に近づくのだ。

・「Xだらけの社説」(X-ing a Paragrab, 1849)

東方からやって来た爆弾炸太郎氏が、「薬罐新報社」を設立して、地元のスミス氏が経営する「アレキ新聞」を酷評する社説を掲載して、街を二分する大論争を巻き起こす。両者の度重なる批判合戦のさなか、「O」(訳語:「う」)の活字が「薬罐新報社」の印刷工場から、すべて強奪されるという事件が起こる。植字工の少年ボブは、このままでは印刷できないため、「O」の字に「X」の字を当てはめる。活字ケースの中で一番余っていたのが「X」だった。

こうして生まれたのが、Xだらけの社説で、意味不明の文章に、次のように街の人びとの憶測が飛び交う。

この摩訶不思議な社説が出ると、人々は喧々ごうごう、ちよつと想像も及ばぬ騒ぎがおつぱじまった。まづ先に、人々は、この迷文には、何か極悪非道な魂胆がひめられているにちがいないと考えた。

(中略)

ある紳士は、これは卓バツきわまるいたずらであると考へた。

またある紳士は、爆弾氏のバツ群の想像力を示したも

のに他ならぬ、といった。

第三の紳士は、氏のことを奇人の雄としてバツ擢してもいいけれど、それだけのことと思うといった。

第四の男は、要するに、相手を厳バツに処してやりたい自分の気持を、ああいう一般的な形で、バツと吐き出したものとしか考えられぬ、という。

「いや、むしろ、後世に対して言い残しておきたかった気持の、あれは、バツ萃ではないか」と、第五の男がいった。

(中略)

町の数学者までが、こ^マうい^マは難問では齒が立たぬと兜をぬいだ。周知のように、Xは未知数であるけれど、今度の問題には、Xが無数にふくまれている。これは未知数ではなく無知数だ、というのである。(野崎孝訳)

植字工の少年が、「O」の活字がないため、やむなく「X」の活字を機械的に代用した文章に深い意図などないのだが、その社説を読んだ読者たちは、意味という病に取り憑かれたかのように、謎を見出し、真相を探ろうとする。深遠な意味があるようでいて、実は何も意味していない。Xだらけの社説は、いわば、ナンセンス詩といえる。この読者たちは、多分に言葉遊

びで応答しているものの、手がかりを誤読したり、手がかりでもないものを手がかりと思い込んだりする、ミステリではおなじみのあのぼんくらな警官たちに似ている。

・「ボンボン」(Bon-Bon, 1832)

同音の反復であるタイトル自体に、既に二重性や分身性が示唆されている。ピエール・ボンボンは一流の料理店主と当代一の哲学者という二つの顔を持つ。ある夜、悪魔が訪れ、二人はワインを何本も飲みながら、プラトンやアリストテレスなどの古典哲学者を風刺する対話を繰り返し広げる。悪魔は、自分が食べた有名な哲学者の魂の長いリストと、それぞれの味の評価を挙げる。ボンボンは、自分の魂がシチューやスフレにふさわしいと提供を申し出るも、魂の取引は不成立に終わる。

「ぼくの魂は——ヒック！——特別上等の——ヒック！——
——上等の——」

「何だね？」

「シチューになる」

「は？」

「スフレになる」

「え？」

「フリカッセになる」

「おやおや！」

「ラグーにもフリカンドゥーにもなる——だから、どうだね、ひとつ、それと君と——ヒック！——取引きしようじゃないか」と、哲学者がここで悪魔閣下の背中をたたいた。

「おことわりだね」と悪魔は静かに答えながら椅子から腰をあげた。哲学者はきょとんとその顔を見ていた。

「今のところまにあつてゐるんだ」と悪魔閣下は言った。

「ヒック——ええ？」と哲学者は言った。

「支払いの金もないしね」

「なんだって？」

「それに、ぼくとしても公明正大にやりたい」

「へえ？」

「相手の弱味につけこんで——」

「ヒック！」

「みつともない酔っぱらいの魂をくすねてみても仕方がないよ」

こう言つて客はおじきをして姿をけした——どんな風

に消えたのか正確にはわからない——が、すかさずこの「いかさま野郎」に酒瓶をぶっつけてやろうとしたはずみに天井からさがっている細い鎖が切れ、哲学者は落下したランプの下敷きになってしまった。(永川玲二訳)

ボンボンと悪魔との対決は、「木枯の酒倉から」(『言葉』一九三一年一月)の酔漢の「俺」(語り手「僕」と瓜二つ)と瑜伽行者(俺)の分身)との論戦や蛸博士と風博士の対決を髣髴とさせ、最後に一瞬のうちに消えた悪魔は、風博士の最後と重なる。

ボンボンの〈食＝味覚・感性〉と〈書物＝思想・理性〉との対比をはじめ、悪魔との対話を通して、プラトンとアリストテレス、観念的と経験的、ギリシャ的とローマ的、神学的と悪魔的、天上のと地上的など、さまざまな二項対立がちりばめられている。

こうして、「名士の群れ」の鼻が立派な「私」と鼻のないブルンデンヌフ選挙侯、「Xだらけの社説」の他所から来た爆弾炸太郎氏と地元のスミス氏、「ボンボン」の料理店主で哲学者のボンボンと悪魔というように、安吾が挙げたポーのファルス作品は、どれも対立する二者関係をめぐって展開する。

次に、こうしたポーのファルス作品の特質と、ポーのミステ

リ作品との共通性について見ていきたい。

四 「モルグ街の殺人」の〈二人のデュパン〉と〈デモクリストの井戸〉の否定

周知の通り、世界初の探偵小説「モルグ街の殺人」(The Murders in the Rue Morgue, 1841)は、その後の探偵小説のジャンルの型を作った。オーギュスト・デュパンと一人称の語り手が、鍵のかかったアパートの部屋で惨殺された母娘の事件に乗り出す。奇矯な性格の名探偵と助手、ずさんな警察の捜査と間違った容疑者、密室殺人、手がかりの分析による推理、読者の意表をついた意外な犯人などがすべて揃っている。

「ぼくはよく二重靈魂という古い哲学について考えている、二人のデュパン (Double Dupin——原文)——創造的な彼と分析的な彼——という空想に興がのつたのである」(丸谷才一訳)と語り手が述べているように、名探偵デュパン自身が、創造力と分析力を備えた二重性を帯びたキャラクターである。

そして、デュパンの推理法は、「真理はかならずしも、井戸の底にあるわけじゃない。それに、真理よりもっと大切な知識ということになると、こいつは常に表面的なものだとぼくは信じるな。深さがあるのは、ぼくたちが真理とか知識とかを探

す谷間のほうなんで、それをみつけることができる山頂には、深さなんてない」（丸谷才一訳）というものである。井戸の比喩は、古代ギリシャの哲学者デモクリトスに由来する〈デモクリトスの井戸〉が踏まえられている。デモクリトスは、原子論を唱えたことで知られている。デモクリトスの原子論は、物質の根源は目に見えない原子であり、無限の空虚の中で運動し、結合・分離することで様々な現象を生み出すというものである。デモクリトスは「真実は知り得ない。真実は井戸の底に（深淵のなかに）あるからである」という言葉を残したとされ、この言葉が〈デモクリトスの井戸〉という表現の由来となっている。

この言葉は、真実の探求の難しさや、深淵を覗き込むような探求のイメージを喚起するだろう。それに対してデュパンは、真実は、「井戸の底」ではなく、「表面的なもの」であるという。この思考法は、「盗まれた手紙」（The Purloined Letter, 1845）と同型であることは言うまでもない。

「モルグ街の殺人」における殺人事件は、オラウータンによる動機なき殺人事件であった。本作においては、フーダニット、ハウダニットは解決したが、ワイダニットは不問となる。つまるところ、この殺人事件は、ナンセンスな殺人なのだ。

野口啓子は、「動機の解明とは、つまるところ、殺人行為に

意味と整合性を与え、行為の異常性を理解可能なレベルに引き上げて手なづけること」であり、「デュパンの分析も、それゆえ、犯行の意味内容よりも、犯行のプロセスに重点がおかれる」と述べる。

デュパンの犯行のプロセスに重点を置くという表層的推理法（動機の社会性を重視する社会派ミステリとは相容れないもの）にさらに付け加えれば、否定性の思考法も挙げられる。密室の殺人現場には、二つの窓があった。どちらの窓枠の左側には釘が打ち込まれてあり、窓が開かなかった。そのため、警察は犯人はここから脱出できるはずがないと思い込み、窓の調査を打ち切ってしまう。それに対してデュパンは、「でも、窓は閉まっている。とすれば、自動的に閉まる仕掛けになっているに相違ない」、「その釘はどう見たって、もう一つの窓の釘とまったく同じ外観でしたよ。でも、こんな事実なんて（決定的に見えるかもしれないけれど）、手がかりの糸はこの地点まで伸び、そしてここで終っているのだという考えにくらべれば、物の数じゃなかった。『この釘が何か変なのにな、がない』（丸谷才一訳）と推理し、一方の窓の釘が折れていたことを発見する。このように、異常がない（ように見える）ことが、証拠となるというデュパンの推理は、「名士の群れ」の鼻がないという欠如・不在の方が、鼻の有徴性よりも名士の条件となるという

思考と相通じる。どちらも、「ない」と「ある」ことの評価や価値観が反転する。ただし、両作品の正常／異常のベクトルは逆である。「名士の群れ」では、鼻がないという異常性が、鼻があるという自明性を覆す。

これまでの分析を踏まえ、安吾作品のファルスのミステリの特徴を見ていこう。

五 二つの「群集の人」

ポーの「群集の人」(The Man of the Crowd, 1840)は、無名の語り手「私」による、ロンドンの雑踏の中で見かけた不可思議な老人の追跡を描いた作品である。狭義のミステリではないものの、ヴァルター・ベンヤミンは、この作品を探偵小説がまとうている「探偵」が欠落し、追跡者、群集、そして無数の被害者という骨組みだけが残った「レントゲン写真」⁸のような探偵小説と評した。

同名の安吾の「群集の人」では、ポーの「群集の人」の追跡する青年／追跡される老人という関係が反転している。定年を迎えた斑猫蕪作先生は、孤独と雑踏の街を愛していた。そしてある夜、不思議な青年に目をとめて、その跡をつける。ポーの「群集の人」の語り手は、最後に老人の追跡を断念するのだが、

斑猫蕪作先生の方は、追跡した青年を見失ってしまう。そしてアパートに帰宅してみると、自分のベッドに冷たくなつて横たわる、もう一人の自分(ドッペルゲンガー)に遭遇する。

安吾の「群集の人」は、ポーの「群集の人」を反転させたパロディであり、両作品は、分身関係にある。それと同時に、安吾の「群集の人」それ自体が、分身(ドッペルゲンガー)小説である。

六 「風博士」における分身関係／記号の戯れ／表層性／探偵なき探偵小説

「風博士」の研究史を紐解けば、風博士、蛸博士、語り手の「僕」がどのような分身関係にあったのかをめぐる解釈の違いでもあった。

花田俊典は、「作者の仕掛けは明らかであろう。「僕」とは、蛸博士にほかならないのだ」⁹という。

廣瀬晋也は、「蛸博士は風博士の分身である。(中略)風博士は風博士として消え、屋内に留まつて蛸博士になった、ということである。蛸博士はスペイン風^{マヤ}のように悪質な風邪に「犯されたのである。」今度は彼が、風邪Ⅱ風Ⅱ風博士になる番だ」¹⁰と述べる。

また、本海晋一は、「ステファーン・ターニにならって「反探偵小説」的な作品であるということもできよう」¹¹というのだが、「風博士」は、風博士の死の謎をめぐる、探偵小説的ファルスである。

警察の見立ては、風博士は、語り手「僕」と共謀して遺書を捏造して自殺を装い、蛸博士の名誉を毀損しようとしたというものである。

「風博士の遺書」を引用する風博士の愛弟子「僕」の語りの構造は、夏目漱石『こゝろ』（一九一四年、岩波書店）の先生の遺書を引用する青年「私」の関係をなぞり、風博士も先生も最後は死体を残さず消える。廣瀬（前掲論文）も、本作の「僕」の語りと『こゝろ』の「私」の語りの類似性を指摘し、風博士と先生の遺書は公開されたと述べる。

ただし、『こゝろ』の先生の自殺の重みに対して、風博士は、〈風・風邪・インフルエンザ〉という記号表現の表層性において消失するのであり、『こゝろ』のパロディとなっている。

ちなみに、安吾は漱石に対して、きわめて批判的であった。

『デカダン文学論』（『新潮』一九四六年一〇月）において、「彼の大概の小説の人物は家庭的習性というふのにギリ／＼のところまで追ひつめられているけれども、離婚しようといふ実質的な生活の生長について考へを起した者すらいないのである。彼

の知と理は奇妙な習性の中で合理化といふ遊戯にふけつてゐるだけで、真実の人間、自我の探究といふものは行はれてゐない」と言う。

七 「盗まれた手紙」のパロディとしての「盗まれた一萬圓」／信頼できない語り手

「盗まれた手紙」では、殺人は起こらず、D大臣が政治的な陰謀から、王宮の貴婦人の私的な手紙を盗み出し隠匿するが、依頼を受けた警察がいくら搜索しても見つけることができないという事件をデュパンが鮮やかに解決する。政府要人のスキヤンダルに発展するだろう重要な手紙が盗まれ、犯人は分かっているが見つからない。デュパンと同程度の知能をもった敵との頭脳戦は、名探偵対名犯人の原型であり、心理的な盲点をついた隠し場所、機知をきかせた解決法など、後のミステリのお手本のような作品に仕上がっている。

本作におけるデュパンの推理法は、以下のようなものである。

「それはつまり」とぼくは言った。「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」

「そうだ」とデュパンは言った。

(中略)

「君の話をよくが理解しているとすれば」とぼくは言った。「推理者の知性を相手の知性と一致させるかどうかは、相手の知性を推し量るときの正確さにかかっているわけだね」

「実用的な価値という点では、たしかにそうさ」とデュパンは言った。「警視総監とその一党があんなにしょっちゅう失敗するのは、まず知性の一致が欠如しているせいだし、更に言えば、自分が相手どっている知性に対する測定の間違い、と言うよりもむしろ測定の欠如のせいなんだ。あの連中は、自分じしんの頭のよさしか考えない。だから、隠してあるものを探すときだって、自分たちが隠すんだったらこういう具合にやるといような隠し方しか注意しないことになる。」¹² (丸谷才一訳)

ジャック・ラカンとは、『エクリ』Ⅰ(宮本忠雄他訳、一九七二年、弘文堂)の巻頭に収められた『盗まれた手紙』についてのゼミナール¹³のなかで、作中で二度繰り返される手紙が盗まれる場面をフロイトの「反復強迫」に見立て、内容が問われない手紙を浮遊するシニフィアンと捉え、循環する手紙の物語を主体に対するシニフィアンの支配を示すアレゴリーとして読

んでいる。

ここでは、もつとシンプルにデュパンが犯人のD大臣を文字通り模倣している点を強調したい。先の引用の前には、相手と同じ顔つきをすると相手の思考や感情が分かるというくだりも出てくる。

「推理者の側の知性と相手の知性を一致させる」ことにおいて、探偵と犯人は、鏡像関係となる。あるいは、探偵とは、犯人の知的ドッペルゲンガーになることと言ってもいいだろう。犯人と探偵のイニシャルがいずれも「D」であり、その分身性は顕在的に示されている。「D」はもちろん、「Double」の「D」でもある。そして、真実は「奥」にはない。

「盗まれた一萬圓」は、医者である「私」(佐分)が、往診する島浦家で起きた一万円紛失事件の顛末を親友の小説家「君」に面と向かって語るといふ、上演的なスタイルの短編である。島津家の当主・五兵衛老人の書齋にあった一万円が盗まれる。探偵役の「私」が犯人捜しに乗りだす。書齋の前で言い争っていた五兵衛老人の妾・松と五兵衛老人の娘・幸子が容疑者として浮上する。そんななか、書齋の小筥に、紛失したはずの宝石が戻っていたという事件も発生する。さらに松は、「私」に今夜のうちに幸子に結婚を申し込むようにとお願いつけ、お祝いの贈り物として本物の宝石を手渡す。書齋に戻ったのは偽物の宝

石であった。五兵衛老人は、亡妻へ贈った宝石を松に譲ろうとしていた。幸子は母の形見であるその宝石を所望していた。五兵衛老人の好意を無駄にせず、また幸子の希望を叶えてあげるために、松と幸子は二人で示し合わせて、偽物の宝石とすり替えたのであった。その顛末を聞いた小説家は、幸子に好意を寄せていたらしく、「まあ、莫迦々々しい！ 止さないか！」と悔しがる。一万円紛失の真相は、五兵衛老人の勘違いであった。お金は盗まれたわけではなく、五兵衛老人が百科辞典に札束を挟んでいたことを失念していただけであった。

大原祐治は、「本作において安吾は、探偵小説的な枠組みを提示しながら意図的に期待を裏切り、「意味無し」(FARCEに就て)、『青い馬』(一九三三年三月)の混沌のなかに読者を投げ出すような実験(悪戯?)を行っていたのかもしれない」¹³と評価しているように、探偵小説としては破綻しているように見える。だが、「盗まれた手紙」や「お前が犯人だ」(Thou Art the Man, 1844)との関連性を踏まえれば、本作の「探偵小説的な枠組み」、あるいは、「群集の人」を評したベンヤミン(前掲論文)の表現を借りれば、探偵小説の「レントゲン写真」の要素を引き出すことが出来るのではないだろうか。

「盗まれた手紙」においては、隠されたと思われていた手紙が、実は、隠されていなかったというものだ¹⁴。同様に「盗ま

れた一萬圓」も盗まれたと思われた一万円が、実は、盗まれていなかったという点で、「盗まれた手紙」のパロディといえる。また、「盗まれた一萬圓」は、一人称語りが終盤に三人称に変化し、小説としては語りの一貫性に欠けるわけだが、医者と小説家による対立関係をあえて浮上させるような語りになっていることは間違いない。

さらに、「私」は語り手兼探偵役として中立的に振る舞っているように見せかけて、自らも一連の事件の当事者であり、かつ聞き手の小説家を挑発し、嫉妬させること目論む。聞き手がどのように反応するかを窺いながら、聞き手の欲望を操作する「私」は、策士的な語り手といえる。こうした「私」のような信頼できない語りの方法は、ミステリにおいては、作中人物ではなく、読者に直接仕掛ける、いわゆる〈叙述トリック〉として利用される。

ポーが書いた探偵小説は、「モルグ街の殺人」、「マリー・ロジェの秘密」(The Mystery of Marie Rogét, 1842)、「盗まれた手紙」の三編のオーギュスト・デュパンもの、それに周辺作品の「黄金虫」(The Gold-Bug, 1843)と「お前が犯人だ」の五編である。

「お前が犯人だ」は、田舎町の富豪の殺人事件をめぐる。被害者の友人が捜査に乗り出す。数々の証拠は、甥が犯人である

ことを示していたため、逮捕され死刑宣告を受ける。事件が解決したと思われ、探偵役の友人に届けられたワインの大箱を囲みでの祝宴が催される。友人がその箱を開けた途端、腐乱した被害者の死体が生きたかのように、「お前が犯人だ」と指摘し、そのショックで犯人は自白した後、唐突に死ぬ。実は、語り手「ぼく」がバネを仕込んだワイン箱に死体を入れ、腹話術を使ったトリックであった。こうした怪奇趣味に満ちているため、これまでミステリとしてはあまり評価されていなかった作品であるが、ポーのミステリのなかでも、最も重要な作品と言ってもいい。

被害者の友人が探偵のふりをしていて、偽の手がかりで被害者の甥を犯人に仕立て上げるのだが、語り手が真の探偵として、最後に犯人を罠に陥らせる。〈探偵「犯人」〉というトリックの原型を作ったものであり、かつ中立的な語り手であるかのように読者に思わせておきながら、すべての真相を知っていた探偵であったということが最後に明かされる。アガサ・クリスティーの〈語り手「犯人」〉型の『アクロイド殺し』(The Murder of Roger Ackroyd, 1926)に先駆けて、叙述トリックを駆使したミステリとして評価することができる。

竹内康浩¹⁵も「お前が犯人だ」をポーのミステリの最高到達点と評価している。竹内は、語り手は、探偵どころか、犯人を

事故死に見せかけて殺した真の犯人であるという。これは、登場人物も読者も気づくことのできなかった未解決殺人事件であり、語り手による巧妙な完全犯罪を描いたポーの最後のミステリであったというアクロバティックな論を展開している。

そうしたミステリに比べれば、「盗まれた一萬圓」の語り手、それほどトリッキーではない。しかしながら、作品内の特定の〈聞き手「読者」〉の反応を意識し、挑発する語り手は、『不連続殺人事件』のほぼ連載ごとに「附記」と称して作品外から犯人当ての読者を挑発する安吾に酷似している。たとえば、「十気違いぞろい」の章の「附記」においては、「不連続殺人事件」という題名が色々問題となり、要するに不連続というのだから事件ごとに犯人が違っているんだらう」、あるいは、「殺した犯人が次々に殺されて行くなんて、イヤなトリックね」などと、「不連続」という題名についての可能な解釈をいくつか提示し、それを否定していくという書き方で、あたかも、犯人複数説には否定的であり、共犯説を隠蔽するような言い方になっている。タイトルが重要なヒントになっているにもかかわらず、「題名から犯人を推定するなんて、半七捕物帳の手口ですよ。カンダリ警部は探偵小説の本の装釘の図案から犯人を推定する達人でしたから、まことにどうも、明治維新以後は、とても真犯人は捕まらない」と、それを否認する安吾の身振りは、精神分析に

において、患者が分析医の指摘した事柄を否認する身振りに似ている。そのため、こうした過剰な「附記」が逆に何かを隠そうとしているのではないかと読者に思わせてしまう¹⁶。

だが、「盗まれた一萬圓」の語り手には、そのような精神分析の対象になるような〈無意識＝深層〉はない。確かに、「盗まれた一萬圓」の語り手と安吾は酷似しているわけだが、その違いも大きい。そこが、安吾の戦前のファルスと戦後の本格ミステリを分かつ分水嶺ともなっている。

八 おわりに——ファルスから本格ミステリへ

安吾は、ポーのファルス作品を「ひどくロヂカルにこねくり廻された言葉のあやに由つて、異体の知れない混沌を捏ね出さうとする」(『FARCEに就て』)と評した。単なる「馬鹿バナシ」(「二十七歳」)には回収できないポーのファルス作品は、ポーの〈ロヂカル〉なミステリとも通底している。別言すれば、ファルス作品の「異体の知れない混沌」は、ミステリにおける(深層を欠いた)謎に相当する。探偵はその謎を犯人の分身となつて解決する。安吾が、ポーのファルス作品に見出した〈ロヂカル〉なものとは、安吾自身は明確に言語化しなかったが、言葉(意味)の表層性や分身・二重性の原理といったものを指

すのではないだろうか。

最後に、こうした安吾の戦前のファルス作品が戦後のミス터리とどのように接続するのか、あるいは断絶があるのかについて簡単に触れておきたい。

「歴史探偵方法論」(『新潮』一九五一年一〇月)のなかで安吾は、「歴史をタンテイする場合も同じことで、史実を隠すために偽装を施されたものが記紀である、という考えが先立つことは有りうべからざることなのである。記紀を読み、また他の史料を読むうちにだんだん証拠が現れてきて、そうか、さてはこの事実を隠すために記紀はこんな風に偽装したのか、ということが現れてくる」と述べる。この探偵方法は、『不連続殺人事件』の犯行を隠そうとする犯人の「心理の足跡」を推理した巨勢博士の推理法(及び「附記」における安吾の読者への挑発)と同型である。真実は、〈デモクリストの井戸〉にあったわけで、その意味では、『不連続殺人事件』は、ファルスのではない。「盗まれた手紙」のように、もつと巧妙に騙すには、何も隠さずに何かを隠しているに違いないと思込ませることである。

この〈カラクリ〉に連なる戦後のファルスのミステリは、『アンゴウ』(『サロン別冊』一九四八年五月)ではないだろうか¹⁷。

戦後、復員した矢島は、古本屋で戦死した親友の「神尾蔵書」と印のある本を発見する。その本に挿んであった、女手と思われる用箋の数字の暗号を、「いつもの処にいます七月五日午後三時」と解読し、差出人を妻のタカ子と推理する。そして、自分の出征中にタカ子と神尾が姦通していたのではないかと疑い出す。いつも左側に寝ていた妻が、右側に眠るときもあった。神尾は左利きであった。疎開先の神尾未亡人に面会し、矢島所蔵の同名の本を発見する。二人の仲は決定的と思い込むのだが、例の本は矢島が間違えて持ち帰ったものだったことにも気づく。戦災で二人の子供、秋夫と和子を見殺しにしてしまったという妻（自らも失明）のつらい回想がなされるのだが、それでも妻を疑う。

その後、焼失したと思われる矢島の蔵書は、焼け跡から盗まれ売られていたことが判明する。矢島の旧蔵書の所有者から連絡があり、ほかの書物からも多くの紙片が発見される。それらの暗号文は、亡くなった二人の子供が取り交わした、たわいもない秘密の遊びの手紙だったのだ。「私たちは、いま、天国に遊んでいます。暗号は、現にそう父に話しかけ、そして父をあべこべに慰めるために訪れてきたのだ」と矢島は再解読する。「戦争の劫火をくぐり、他の一切が燃え失せたときに、暗号のみが遂に父の目にふれたというこの事実」は、まさに真実

は表層にあることを言い当てているのではないだろうか。深層の姦通の物語は、表層の親子の物語に回帰する。

「アンゴウ」は、〈デモクリストの井戸〉に囚われた矢島の推理とその失敗を通して、戦争の記憶から忘却された子供たちの死を再発見する戦後文学でもある。

注

1 八木敏雄「消えなましものを——坂口安吾とエドガー・ポー」（『ユリイカ』一九七五年二月、一三五頁）

2 法月綸太郎（『フェアブレイの陥穽』（『坂口安吾全集』第六卷月報三、一九九八年、筑摩書房／のち『謎解きが終ったら——法月綸太郎ミステリー論集』二〇〇二年、講談社文庫）

3 コナン・ドイルの探偵小説とフロイトの精神分析学の同時代性及び、シャーロック・ホームズの精神分析家的思考については、カルロ・ギンズブルグ『神話・寓意・徴候』（竹山博英訳、一九八八年、せりか書房）、スラヴォイ・ジジエク『斜めから見る——大衆文化を通してラカン理論へ』（鈴木晶訳、一九九五年、青土社）参照。

4 島田莊司「本格ミステリー論」（『本格ミステリー宣言』一九八九年、講談社、四五～六三頁）

5 河合祥一郎「ポーの用語」【合本版】『ポー傑作選2 怪奇ミステリー編 モルグ街の殺人』二〇一三年、角川文庫、Kindle版五五

一〇五五二頁）参照。

6 「電博士の魔顔」〔『作品』一九三二年一〇月〕は、そのパロディである。「電博士の邸宅に於ては、あらゆる意味に於てモルグ街の殺人事件が再演されてゐた」と電博士を痛めつけるミミ夫人をオラウータンになぞらえている。

7 野口啓子「後ろから読むエドガー・アラン・ポー——反動とカラクリの文学」(二〇〇七年、彩流社、一二三頁)

8 ヴァルター・ベンヤミン「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」〔『ボードレール 他五篇』野村修編訳、一九九四年、岩波文庫、一九〇頁〕

9 花田俊典「『風博士』解説——あるいは蛸博士の奸計」〔『語文研究』一九八九年六月、八〇頁〕

10 廣瀬晋也「風博士の仮面——坂口安吾覚書」〔『敍説』Ⅲ、一九九一年一月、一二四—一二九頁〕

11 本海晋一「坂口安吾『風博士』論」〔『横浜国大語研究』一九九八年三月、二〇〇頁〕

12 「盗まれた手紙」における警視總監たちと同等な知力の犯人と被害者の思考経路を紳士探偵新十郎がトレースして解決するミステリが、^{〔昭和〕}安吾捕物 その十九 乞食男爵」〔『小説新潮』一九五二年七月〕である。ある男が強請のために隠しておいた元恋人からの手紙の束が盗まれる。犯人は分かっているものの、犯人の住む寮のどこに隠

しているのかが分からない。明日には、手下を使って寮を解体して徹底的に捜査すると脅しをかける。夜中に隠し場所を変えるだろうと踏んで男は、寮の周囲を密かに監視する。そこに犯人の共犯者である女中が連れてきた女力士が現れ、庭の巨石を動かす。男の知性に合わせた犯人が、巨石の下に手紙を隠そうとしたと男に思い込ませるトリックだった。男が、巨石の横から土を掘り始めるとその隙を狙って犯人は、男を殺害する。

13 大原祐治「解説 笑劇としての探偵小説」〔『新潮』二〇一三年一月、一二二頁〕

14 これと全く同じトリックが用いられているのが、^{〔昭和〕}安吾捕物 その十三 幻の塔」〔『小説新潮』一九五一年二月〕である。秘匿の金の延棒は、「皆さんが一番よく見ていたもの。あんまりハッキリ見えすぎるので、気がつかなかった」道場の土間の敷石に使われていた。

15 竹内康浩『謎ときエドガー・アラン・ポー——知られざる未解決殺人事件』(二〇一五年、新潮社)

16 拙稿「安吾と『荒地』派詩人たち」(坂口安吾論集Ⅱ『安吾からの挑戦状』二〇〇四年、ゆまに書房／のち『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) 参照。

17 武田信明「アンゴウ」解説のためのエスキース——坂口安吾「アンゴウ」論」(坂口安吾論集Ⅰ『越境する安吾』二〇〇二年、ゆまに書房) は、〈アンゴウ・安吾・暗号・暗合〉や登場人物の名前に潜むア

ナグラムを指摘しているが、それは本作のファルスの性格に通じている。

附記

ポー作品の引用は、『ポオ全集』全四巻（阿部知二他訳、一九七四年、東京創元社）に拠った。

安吾作品の引用は、『坂口安吾全集』全一七巻（一九九八～二〇〇〇年、筑摩書房）に拠った。

本稿は、二〇二五年九月二七日に関西学院大学上ヶ原キャンパスにおいて開催された、坂口安吾研究会・第四五回研究集会（特集「坂口安吾とミステリ再考」）での発表原稿に基づいている。