

覗く男、覗かれる女

——江戸川乱歩『押絵と旅する男』——

穴場 文野

はじめに

江戸川乱歩は、現代においてもなおドラマ、映画などで多数作品が取り上げられる人気作家である。しかし、教科書収録に関して述べれば、意外にもその収録数は多くはない。過去教科書に収録されているのは、「日記帳」(『新編国語一改訂版』一九九八年、筑摩書房)、随筆である「幻影の城主」(『国語二改訂版』一九九九年、筑摩書房)そして今回取り上げる『押絵を旅する男』である。特にこの『押絵と旅する男』は一九九九年に角川書店『高校生の現代文』に収録され、その後二〇〇四年に筑摩書房が『精選現代文』に収録している。「日記帳」「幻影の城主」はいずれも筑摩書房から出版された教科書であったことから、『押絵と旅する

男』は乱歩作品において初めて複数の教科書に収録された作品となるのである。なぜ、本作は二度にわたって教科書に収録されたのであろうか。

『押絵と旅する男』は一九二九年六月、『新青年』第十巻第七号において発表された作品である。この作品は乱歩の全集・アンソロジーなどに多数収録されている。

この小説は発表のとき、大した反響もなかったが、私にとつては、後になるほど味のよくなる作であった。ある意味ではこれが一番無難だといってよいかも知れない。

乱歩自身が右のように指摘する通り、確かに『押絵と旅

する男』は、乱歩作品で多用されるエロ・グロ表現や、探偵小説にはつきものの殺人などの描写が一切ない。つまり、教科書収録においてはタブーとなる「性」や「暴力」の描写が含まれていない作品ということである。この点において教科書収録されやすい作品であったといえる。

本作は「私」と「男」の語りの入れ子構造になっているが、教科書に収録されているのは主に「男」の語りの部分である。この部分は、一八九五年（明治二十八年）が舞台であり、「馬車鉄道」や「見世物」など、当時の時代特有のものが数多く書き込まれている部分でもある。そのため、角川書店版の教科書において本作は「社会・風俗」の単元に分類されている。「もの」を通して明治の社会や風俗について考えさせようという意図が窺える。

一方で筑摩書房版においては、大庭みな子の『むかし女がいた』とともに単元が構成されている。この単元のねらいとして、指導書においては以下の二点が挙げられている。一点目は明治以降の小説の「語り」の工夫に着目して、小説の文体が持つ可能性の広がりや鑑賞させることである。

「語り」は先行研究においても頻繁に取り上げられる課題

のひとつであり、このねらいについては十分に理解できるものである。注目すべきは、二点目に挙げられているねらいである。以下、指導書を引用する。

同時にまた、ここに採り上げた作品は、いずれも古風な恋をテーマとしている。自分を見つめ、他者を見つめる青春期にあつて恋愛が切実な関心事となるのは理由のない事ではない。小説を通してさまざまな恋に出会うことは、やがて小説の豊かさを知り、そして人を好きになることの不思議さを知ることにつながるだろう。

このねらいに加え、筑摩書房はさらにこの単元編集の意図を次のように説明している。

この二編は（引用者注・「押絵と旅する男」と「むかし女がいた」の二編のこと）学習者にとって必ずしも身近な恋愛ではなく、また既に扱った「こころ」や後に扱う「舞姫」のような意味での観念的な（したがって自分たちの問題に直接結びつく）考察を促すものではあるまい。だが、それ

それに時をさかのぼる幻想的な語り口は、恋の不思議さをリアルな手触りで感じさせるであろう。(略)あるいはまた、前者は男の恋の物語であり、後者は女の恋の物語である、という図式化も可能であろう。(略)このような基本的な違いから、二つの作品を比較して考察することも興味深い広がりをもつだろう。

つまり筑摩書房は、恋愛に高い関心を示すようになる高校生に、「押絵と旅する男」を通して「身近」ではなく、また「自分たちの問題に直接結びつく」ような「観念的」な恋愛でもないが、「さまざま」恋愛の一形態として本作を提示し、恋愛の「不思議さ」を学習者に伝えるために、特に「男」の恋愛物語として本作を掲載したということだ。

しかし、本作において描かれる恋愛は先行研究において小田桐裕子らが本作に描かれる人形愛について論じている⁽²⁾ように、兄と押絵の娘との恋愛である。人間と人形との間で生じている「恋愛」は特殊なものであり、特に女性が人形として描かれることについて十分な検討が必要である作品といえる。

本論においては、特に視覚装置に焦点をあてて考察を行い、そこから前景化してくるジェンダーの問題から、「恋愛」を教えるという目的で本作を教科書収録する是否について考えていくこととする。

なお、底本には『江戸川乱歩全集第三卷』⁽³⁾を使用し、本論の引用文はすべてそれに従った。また旧字体は新字体に改めた。

二 人形愛

本作は、「人形愛」の物語として先行研究において指摘されていることは先述したが、人形愛に関しては澁澤龍彦が「人形愛序説」において定義づけを行っている⁽⁴⁾。

澁澤は、特に男が人形愛を嗜好する背景には、少女の存在が持つ「本質的な客体性」と「ウーマンリブ時代」があると指摘する。「ウーマンリブ時代」になり、「男の独占権を脅かしかねない積極的な若い」女性が多く世に出てくるのと比例して、男は「純粹客体としての古典的な少女のイメージ」を追い求めることになるというのである。

女の側から主体的に発せられる言葉は、つまり女の意志による精神的コミュニケーションは（略）私たちの欲望を白けさせるものでしかないのだ。（略）女の主体性を女の存在そのもののなかに封じこめ、女のあらゆる言葉を奪い去り、女を一個の物体に近づかしめれば近づかされるほど、ますます男のリビドーが（略）燃え上がるというメカニズムは、たぶん、男の性欲の本質的なフェティシスト的、オナニスト的傾向を証明するものにほかならない。そして、そのような男の性欲の本質的な傾向にもっとも都合よく答えるのが、そもそも少女という存在だったのである。

女性の主体的な言葉や意志は、男たちの欲望を「白けさせる」ものでしかない。しかし「ウーマンリブ時代」においては、女性の主体的な意志や言葉がより存在感を増すのである。そのような時代において、男たちはより一層強く「純粹客体としての少女」を求めることになるということなのだ。

当然のことながら、そのような完全なファンム・オブジェ（客体としての女）は厳密にいうならば存在し得ないであろう。（略）要は、その表象された女のイメージと、実在の少女とを、想像力の世界で、どこまで近接させるかの問題であろう。女が一個のエロティックなオブジェと化するような、生物学的進化の夢想によって（略）完成した人形も、つまるところ、こうした観念と実在とを一致させる一つの試みと見なすことが出来るかもしれない。

「人形愛」とはつまり、そもそも実際には存在し得ないような男性の求める理想女性を実在させる試みとして、男性が「人形」を作りだし、それを愛でることによって自分の欲望を満たすことなのである。千野帽子はこのような澁澤の「人形愛」に関する考察から《見る主体としての男》／《見られる客体としての少女》の二項対立を見いだし、これを「人形愛の澁澤パラダイム」として¹⁵いる。『押絵と旅する男』の《兄》と《押絵の娘》の関係性は、まさしくこ

のパラダイムに一致するものだ。押絵の娘と表記されることから、彼女はまた「女」ではなく「少女」であることがわかる。「押絵」という「物体」に類するものとして描かれる押絵の娘と人間である兄の恋愛を描く『押絵と旅する男』は、人形愛の物語といえるのである。

さらに、このパラダイムは、金井淑子などが指摘している、ジェンダー論における《見る主体Ⅱ男》／《見られる客体Ⅱ女》という問題構図と一致する。^{〔6〕}つまり、兄と押絵の少女の関係性に着目して本作を考察するさい、人形愛の問題、そしてジェンダーの問題を考える必要があるといえる。

三 視覚装置と『押絵と旅する男』

本文における前述のようなパラダイムを考察するさいに着目すべきなのは、「浅草一二階」と「遠眼鏡」の二つの視覚装置である。「視覚」または「視覚装置」に関しては浜田雄介や片岡あいによるものなど数多くの先行研究が発表されている。特に片岡あいは「遠眼鏡」の効果について次の

ように述べている。

さらに、対象を拡大させる装置であると同時に主体と客体との間にある距離を消滅させる効果を持っている装置が「遠目がね」である。(略)しかし、「遠目がね」が引き起こす効果は距離の消滅だけではない。(略)「遠目がね」は、現実世界の境界を越えて、「別の世界の一隅を、ふと隙見」させる力も併せ持っているのだ。そして(略)「遠目がね」が時間と言う軸による距離を消滅させることが考えられる。(略)「遠目がね」が発生させる越境運動は、時間の境界を越えてゆく運動も含有していると見え、それは述べたように時間的距離を消滅させると換言することができる。

片岡が遠眼鏡の効果として指摘しているのは対象を拡大させる効果、主体と客体との間にある距離を消滅させる効果、そして時間的距離を消滅させる効果の三点である。さらに片岡は「浅草一二階」についても、浅草一二階「自体に交換・反転の要素」があると指摘している。同論文にお

いてはこれ以外にも描写されている他の視覚装置と「越境」「往復運動」の効果について数多く論じられている・

このように、先行研究においては視覚装置に関する研究は先述のように細かく行われているものの、視覚装置とジエンダーの問題についてはこれまで論じられてこなかった。ここからは、この二つの視覚装置が物語の舞台である「明治二八年ごろ」の日本にもたらした「視覚の変革」とその内実について考察を行い、その変革から前景化するジェンダー問題について論じていく。

一八九〇年一月に開業した「浅草一二階」は、正式名称がその高さから、「凌雲閣」とされ、その名の通り当時の高層建築のさきがけとなった建物である。開業当時はエレベーターが人々を上層階まで運んだため、これも目新しさで話題をよぶが、開業直後に警察から使用中止の命が下っている。また、屋上の展望台には三〇倍の望遠鏡が備え付けられ、人々は屋上から見える光景同様、当時はまだ数少なかった望遠鏡を通して広がる風景に魅了されたという。

当時の人々の「浅草一二階」における反応を、松山巖は以下のようにまとめている。

高さによる視覚の変化、視覚を目眩ますスピード感と幻惑感、他人に気がつかれずに人の表情を見る窃視性、そして東京を見渡し自分の住む場所を確認して得られる安堵感、肉眼では得られない眼のスリルも機械を通じてならば可能（以下略）

「浅草一二階」はその「高さ」によって「視覚の変化」をもたらした。また、備え付けられたエレベーターは「視覚を目眩ます」ような「スピード感」と「幻惑感」を、さらに屋上にあつた三〇倍の望遠鏡は「窃視性」と「肉眼では得られない眼のスリル」を人々に提供したと、松山は指摘している。

さらに松山は、この引用部の直前に「浅草一二階」と「望遠鏡」がもたらした「新しい世界」について指摘している。松山の指摘によれば、この「新しい世界」とは「上から見下ろされているとも知らずに動き廻る人の表情を手に取るように覗くことができる」世界のことである。「視覚の変革」の内実を考察するさいに、この松山の指摘は非常に重要な

ものである。

「浅草十二階」の高度は、地上に歩く人々と展望台から覗く人々の間に距離を生じさせる。それは、従来の日本では生じ得なかつた高さのある距離の発生である。先述の片岡が指摘するとおり、この距離を「消滅させる」効果を持つ装置が「望遠鏡」である。¹⁰展望台にいる人々は、望遠鏡を覗くことによつて地上にいる人々との間に生じた距離を消滅させることができる。望遠鏡を覗けば、地上にいる時と同じように「人の表情」まで見ることができるようからだ。しかし、地上の人々は展望台にいる人々との距離を消滅させることはできない。何故なら、彼らは距離を消滅させる効果を持つ「望遠鏡」を持つていないからである。

(略) 当時、私も兄も、まだ部屋住みで、住居は日本橋通三丁目にして、親爺は呉服商を営んで居りましたがね。何でも浅草の一二階が出来て、間もなくのことでございますよ。(略) この遠眼鏡にしろ、やつぱりそれで、兄が外国船の船長の持物だつたといふ奴を、横浜の支那人街の、変てこな道具屋の店先で、めつけて来ましてね。

当時にしちやあ、随分高いお金を払つたと申しておりましたつけ。

この引用部から、当時「遠眼鏡」はまだ外国から来た新しい物のひとつであり、高い値段で売買されていたことがわかる。兄が「遠眼鏡」を獲得することができたのは、あくまでも実家が「日本橋通り」にある「呉服屋」であり、非常に裕福な生活を送っていたためだと考えられる。当時「望遠鏡」やそれに類するものは高級品のひとつであり、人々が容易に手に入れられるようなものではなかつたのだ。通常であれば《見る主体》は常に《見られる客体》へと反転する可能性がある。見ているということは、見られているということなのである。しかし、明治二八年当時、東京には「浅草十二階」に並ぶような高層建築もなく、「望遠鏡」やそれに類するような機械がまだ一般的ではなかつた時代において、この二つの装置は《見る主体》が《見られる客体》へと反転する可能性を排除する効果をもつのである。つまり、一八九五年(明治二八年)ごろに視覚装置の登場で生じた「視覚の変革」とは、《見る主体》が《見られる

「客体」へと反転する可能性を排除し、客体が《見られてゐる》と認識することすら許さない、絶対的な《見る主体》の誕生のことである。

このように、二つの装置がもたらした視覚の変革の構造は、「人形愛」における人間と人形の関係性と相似した構造であるともいえる。人形を《見る主体》である人間は、相手が人形であるがゆえに《見られる客体》に転じる可能性はない。その逆もしかりで、人形は、自らのことを《見られる客体》と認識することもない。人間が人形を見るとき、人間は絶対的な主体として人形を見ることができるのである。つまり兄は「浅草一二階」と「遠眼鏡」を親の財力をもって手に入れた絶対的な《見る主体》として、本作に描かれているのである。さらに兄は男という要素も持っている。

(略) 今のお人はお笑ひなさるかも知れませんが、その頃の人間は、誠におつとりしたものでして、行きずりに一目見た女を恋して、わづらひついた男なども多かった時代でございますからね。

「一目見た女に恋をする」ということ、つまり男が一方的に女を眼差し、恋愛感情を抱くということが当時はごく普通に行われていたことが右の引用部からわかる。しかし一方で、女が男を「まじまじと見る」、眼差すという事は失礼とされるのが当時の風習であった。「一目見」て恋をするということとは男だけに許された恋愛の形態であったのだ。さらに、細馬宏通は「浅草一二階」と望遠鏡のふたつの視覚装置と男の女に対する視線に関しての考察を行っている。これによれば当時、「浅草一二階」の北には「吉原」があった。一部の男性たちの間で十二階から吉原や、吉原にいる女たちを覗くということが流行していたという。

見ようとして見られる。視線が合う。魅入られるとはまさにこの過程を通して行われる。しかしじつは見ているのは男の側だけだ。女の側から覗かれていると分かる距離ではない。なのに男は、こちらに向かって笑い、手招きをする女を一方的に発見する。(略) 望遠鏡は視線を拡大しただけでなく、遠いできごとを近くに引き寄せるメディアとして語られている。

「浅草一二階」から女を覗くという男性の行為は、このように当時の恋愛の形態を表す象徴的なものでもあり、またある種の性的な意味も付与されていたということがいえる。

さらに当時は、民法等でも男性の権利が手厚く保障され、女性の権利は制限されていた。⁽¹²⁾以上の点から、男性であるという事は、《見られる客体》である女性に、《見る主体》として絶対的に存在するための要素のひとつなのである。

このように「遠眼鏡」「浅草一二階」そして「男」これらの要素を兼ね備えた兄は、絶対的な《見る主体》として描かれるが、その一方で、押絵の娘は一貫して《見られる客体》として描かれる。「眼鏡の中の美しい娘」として登場する彼女は、物語の展開に従って「覗きからくり」の「押絵」であることがわかる。「覗かれる」ために作られた押絵の娘もまた、反転不可能な客体として本作に描かれるのである。

このように反転不可能な存在として描かれる絶対的な《主体》と《客体》の物語（兄と押絵の娘の物語）は、終盤に差し掛かった場面においてその構造が変化する。

（略）丁度その時、兄は非常に興奮した様子で、青白い顔をぼつと赤らめ息をはずませて、私の方へやつて参り、いきなり私の手をとつて「さあ行かう。早く行かぬと間に合はぬ。」と申して、グン／＼私を引張るのでございます。引張られて、塔の石段をかけ降りながら、訳を尋ねますと（以下略）

兄は、「目がねのなかの美しい娘」を見つけ、弟を伴つて「浅草十二階」を降りる。この時点で、絶対的な《見る主体》としての兄を構成していた要素の一つである「浅草十二階」は消滅する。しかし、兄が見当をつけた場所には娘はおらず、探し回つた挙句に、「眼鏡の中の美しい娘」が押絵の娘であることがわかる。呆然とした兄が、一時間ほど立ちつくし言葉を発したのが以下の場面である。

『（略）兄は、ハツと目が醒めた様に、突然私の腕を掴んで「ア、いゝことを思ひついた。お前、お頼みだから、この遠眼鏡をさかさにして、大きなガラス玉の方を目に当て、そこから私を見ておくれでないか。」と変なこ

とを云ひ出しました。

兄は弟に「遠眼鏡」を渡す。ここで兄が「遠目がね」を弟に渡したことにより、絶対的な《見る主体》としての兄を構成していた二つの視覚装置が両方失われる。兄のこの行為は《見る主体》であることを自ら放棄し、《見られる客体》へと反転することを暗に示している。実際に、兄は、弟に見られることによつてその姿を失い、押絵となつてしまふのだ。兄が《見られる客体》となつたことで《見る主体》としての男／《見られる客体》としての少女》という人形愛パラダイムは崩壊する。さらに、「人形愛」は「女性の言葉を奪い去り」、男性の理想の女性を実在化するための形であるという澁澤の定義を先述したが、これは兄の押絵の娘への以下のような願望と反するものである。

兄が申しますには「仮令この娘さんが拵へものゝ押絵だと分つても、私はどうもあきらめられない。悲しいことだがあきらめられない。たつた一度でいゝ、私もあの吉三の様な、押絵の中の男になつて、この娘さんと話が

して見たい（以下略）

兄の希望は女の「言葉」を奪い去ることではなく、《押絵の娘》と話をする事なのだ。先行研究においては人形愛の物語として語られることが多い本作は、前半部こそ人形愛の物語であるが、後半部においてはその様相を変化させ、兄が《押絵の娘》と同じ《見られる客体》となることで人形愛の物語から脱却するのである。人間が押絵になるという通常生じえない反転が生じたことにより、人形愛の枠組みは無効化される。この物語は、「人形愛」物語として捉えるべきではない。

兄は《見る主体》から《見られる客体》への反転を遂げたが、一方で押絵の娘は一貫して《見られる客体》として描かれ続ける。

ところが、あなた、悲しいことには、娘の方は、いくら生きてゐるとは云え、元々人の拵えたものですから、年をとるといふことがありますけれど、兄の方は、押絵になつても、それは無理やりに形を変へたまで、根

が寿命のある人間のことでですから、私たちと同じ様に年をとつて参ります。

引用部においては若く美しいままの押絵の娘と老いていく兄との対比が描写されている。押絵の娘は三〇年の月日がたつても、同じ姿のまま、「年をとる」ということをしないう。つまり、押絵の娘は理想の女性像を提示し続けているということだ。

兄の《見られる主体》への反転により、本作は人形愛の物語という枠組みから脱却するということを先に指摘した。しかし押絵の娘に着目して本作を再読すれば、物語に唯一登場する女性である彼女は一貫して《見られる客体》として描かれ、その存在が反転することはない。彼女の「意志」が描かれることは本作において一切ない。また、彼女の容姿も若く美しいまま固定されることから、女性が「人形」として描かれる物語であるということは一貫して変化しないのである。

四 弟と兄の視覚と関係性

ここまで、兄と押絵の娘と視覚との関係性から本作を論じてきた。押絵の娘に対しては絶対的な《見る主体》であった兄は、二つの視覚装置を弟に手渡したことにより《見られる客体》へと反転した。これは同時に、視覚装置を手にした弟が兄に対して《見る主体》となったことを示す。しかし、弟は視覚装置を手にする以前から兄を見ていたのである。一貫して《見られる客体》として押絵の娘は描かれていると既に指摘したが、弟もまた、一貫して兄を見る主体として本作に描かれているのである。ここからは、《見る主体》としての弟と《見られる客体》としての兄の関係性に着目して論じていく。

本作における「老人」つまり弟の回想部分は、彼が母親の命を受けて、兄の「あとをつけ」るところから始まる。「兄に気どられぬ」ようにあとをつける弟は《見られる客体》に見ていることを知られる可能性が極めて低い強固な《見る主体》である。弟は、兄が「遠眼鏡」で押絵の娘だけを見ていたように、兄だけを見ている。以下は「浅草一二階」の屋上における場面の引用である。

(略) それをうしろから見ますと、白つぼくどんよりくとした雲ばかりの中に、兄の天鵞絨の洋服姿がクツキリと浮き上がって、下の方のゴチャくしたものが何も見えぬものですから、兄だといふことは分つてゐましても、何だか西洋の油絵の中の人物みたいな気持がして、神々しい様で、言葉をかけるのも憚られた程でございましたつけ。

「西洋の油絵の中の人物」といった兄に関する描写は、この物語の結末を暗示しているかのである。絵の中にいるような兄の姿に、神々しさを感じる弟の描写は、自らの兄に対して、親しみよりは崇拜に近い感情を持つていることが窺える。

私は兄の気持にすつかり同情致しましてね、千に一つも望みのない、無駄な探し物ですけれど、お止しなさいと止めだてする気も起らず、余りのことに涙ぐんで、兄のうしろ姿をぢつと眺めてゐたのですよ。

さらにこの場面においては、兄の姿に対して「無駄な探し物」と言いながらも、その姿に「同情」し、「涙ぐんで」さえいる弟の様子が描かれる。このような弟の兄に対する崇拜に近い感情や過度とも思える共感があつたからこそ、兄は弟にのみ自らの願望を打ち明け、願望を叶えてくれる存在として、弟に重要な視覚装置である「遠眼鏡」を渡したのであろう。

弟が「遠眼鏡」を兄から渡され、兄を覗くと、兄は「ツツと宙に浮いたか」と見ると、アツと思う間に、闇の中へ溶け込んで」しまう。このような兄の消失に対して、弟は以下のように語る。

(略) なんと、あなた、かうして私の兄は、それつきり、この世から姿を消してしまつたのでございますよ……それ以来といふもの、私は一層遠眼鏡といふ魔性の器械を恐れる様になりました。殊にも、このどこの国の船長とも分からぬ、偉人の持物であつた遠眼鏡が特別にいやでして、外の眼鏡は知らず、この眼鏡だけは、どんなことがあつても、さかさに見てはならぬ。さかさに覗けば

凶事が起こると、固く信じてゐるのでございます。

兄が消えたことを「凶事」と捉え、特にそのきつかけと
なつた「遠眼鏡」を忌み嫌ふ弟の様子は、一見兄のこの世
からの消失を嘆き悲しんでいるかのようである。しかし、
次の場面において、弟が覗き屋で押絵を覗き、押絵の娘を
抱きしめ嬉しそうな顔をしている兄を発見した場面から、
弟の感情は一転、喜びへと変わる。

(略) でもね、私は悲しいとは思ひませんで、さうして
本望を達した、兄の仕合わせが、涙の出るほど嬉しかつ
たのですよ。私はその絵をどんなに高くてもよいから、
必ず私に譲つてくれと、覗き屋に固い約束をして(妙な
ことに、小姓の吉三の代りに洋服姿の兄がすわつてゐる
のを、覗き屋は少しも気がつかない様子でした)、家へ
飛んで帰つて、一部始終を母に告げました所、父も母も、
何を云ふのだ、お前は気でも違つたのぢやないかと申し
て、何と云つても取り上げてくれません。をかしいぢや
ありませんか。ハハ、、、。

弟は、兄の消失が彼の「本望を達」したために生じたも
のであると理解したのち、恐怖は喜びに変わり、人間の押
絵への変化を抵抗なく受容する。さらには、兄と兄に生じ
た一連の出来事を理解しない「覗き屋」や両親を笑いの対
象にするのである。「遠眼鏡」は《見る主体》と《見られる
客体》の二者関係に視覚世界を限定する装置である。視覚
装置を獲得した弟は、あたかもその装置の特性に倣うかの
ように、兄の本望を達した世界を唯一見ることが出来る主
体として、その世界を理解しないものを排していく。

結局、私は何と云はれても構はず、母にお金をねだつ
て、たうとうその覗き絵を手に入れ、それを持つて、箱
根から鎌倉の方へ旅をしました。それはね、兄に新婚旅
行がさせてやりたかつたからですよ。

その後、父は東京の商売をたゞみ、富山近くの故郷へ
引込みましたので、それにつれて、私もずつとそこに住
んで居りますが、あれからもう三十年の余になりますの

で、久々に兄にも変わった東京を見せてやり度いと思ひましてね、かうして兄と一緒に旅をしてゐる訳でございますよ。

右に二箇所引用した部分からは、「兄に新婚旅行」をさせた、「兄にも変わった東京を見せ」たいなど、兄に対する思いから弟が行動していることがわかる。このように、自らの願望をかなえるために、弟に「遠眼鏡」を渡した兄と、その兄の願望をかなえ、旅行に連れ出すなどの行為により兄の願望の世界を維持しようとし続ける弟は、共依存的関係にあるともいえる。

《見る主体》／《見られる客体》の関係と、兄弟の共依存的関係において、兄と同じく《見られる客体》である押絵の娘は、前節までで考察した兄との関係と同様、その存在はやはり《見られる客体》に限定され、《見る主体》に語られるだけのものである。

五 共有される物語

本作において《見る主体》はもう一人登場する。入れ子構造になっている本作の、もう一方の語りを担当する「私」である。

蜃気楼の魔力が、人間を気違いにするものであったなら、おそらく私は、少くとも帰り途の汽車の中までは、その魔力を逃れることができなかつたであらう。

「私」は弟である「老人」と列車の中で出会うまえに、魚津で蜃気楼を見ている。「蜃気楼とは、乳色のフキルムの表面に墨汁をたらして、それが自然にじわぐゝとにじんで行くのを、途方もなく巨大な映画にして、大空に映し出した様なものであつた。」という「私」の指摘から、蜃気楼もまた、自然が作りだした巨大な視覚装置であつたことがわかる。

蜃気楼は、不思議にも、それと見る者との距離が非常に曖昧なのだ。(略)この距離の曖昧さが、蜃気楼に、想像以上の不気味な気違ひめいた感じを与えるのだ。

「遠眼鏡」は先行研究において主体と客体の距離を消滅させる効果があると指摘されていることは先述¹³したが、「蜃気楼」は、視覚装置として《見る主体》と《見られる客体》の距離を曖昧にする効果を持つといえる。「私」の語りの部分においては《見る主体》は「私」で、弟は兄と押絵の娘同様、《見られる客体》となる。兄が《見る主体》として物語に登場し、《見られる客体》に反転したのとは逆に、弟は《見られる客体》として物語に登場し、のちに《見る主体》となるのだ。そして、「蜃気楼の魔力」から「逃れることができる」状態で、《見る主体》である私は、出会った《見られる客体》である老人との距離が非常に曖昧に描かれるのである。

老人は、そこで、さもく滑稽だと云はぬばかりに笑ひ出した。そして、変なことには、私も亦、老人に同感して、一緒になってゲラ／＼と笑ったのである。

この引用部は先に引用した弟の語りの部分に続く部分で

ある。この場面のように老人に同調しているかのように見られる描写はその他にも散見される。

ア、飛んだ長話を致しました。併し、あなたは分つて下さいましたでせうね。外の人達の様に、私を気違いだとおっしゃいませんでしようね。

老人（＝弟）は、兄との閉じられた世界を以前にも他人に開示するが、「気違い」と称されていたことがわかる。兄や弟が「遠眼鏡」という視覚装置を通じて別世界を見いだしたように、「私」は、「蜃気楼」という視覚装置によって、老人との「距離」が「曖昧」になった結果、弟（と兄）の共依的な世界を共有することができたのである。弟に同調する「私」もまた、《見る主体》なのだ。兄が夢見た世界を弟が「見る」ことで実現し、その弟が語る世界を「私」が見ることで補強する。《見る》男たちの「共犯」関係で構成される本作のなかで押し絵の娘という女は周縁化される。娘は決して、《見る》ことはないのだ。

おわりに

教科書教材で恋愛に関する作品を扱う際には、その性質上、「男女」の姿が描かれることが多く、ジェンダーの問題が前景化することが多い。そのようなリスクを持つ「恋愛」物語として本作は教科書収録された。

本作を学習するにあたって、学習者は必然的に、一方的に《見られる》だけの存在である《押絵の娘》ではなく、《見る主体》である兄、もしくはそれを語る弟に同一化した読むことになるため、《見られる客体》としての押絵の娘の視点を、学習者が獲得することが難しい。《絶対的な見る主体》である兄と、一貫して《見られる客体》である押絵の娘の関係性は、《見られる客体》としての女性を強調するものである。このような構図で捉えられる物語は、既存の《見る主体Ⅱ男》／《見られる客体Ⅱ女》というジェンダーの問題構図を脱却することができない。

さらに、千田洋幸は、過去に本作と同じく教科書収録された「いちご同盟」という作品を取り上げ、女性を物語世界から排除し男性相互が緊密な関係を構築するホモソーシ

ヤルな内容を持つ物語テキストとして教科書収録の際に再構成されている作品であるとして、問題提起を行っている。¹³ 弟が「見る」ことで兄とともに作り上げた共依存的な世界を、同じく視覚の虜になった「私」と共有するという本作の構成は、まさしく男性同士が関係性を連鎖させ、構築されたものであるといえるのである。

千田は、先述のようにジェンダーの問題を含む教材について以下のように指摘している。¹⁴

むろん、だからこれらの教材を授業でとりあげるべきではない、などといったわけではない。くりかえしになるが、あらゆる文学教材はイデオロギーにとらえられているものなのだから、それを教師自身が自覚し、学習者にむかうときの思考の前提とすべきだ、ということを強調したかったにすぎない。

教員が、本作が持つこれまで指摘してきたようなジェンダーの諸問題を自覚して学習者に向かうのであれば、本作もまた、教材として授業で充分取り上げることが出来るも

のであろう。一貫して客体として描かれる押絵の娘が暗に示しているのは、明治当時の女性の姿であるとも考えられる。また、「遠眼鏡」を覗くことで自分の理想の女性を見だし、何十年たってもその姿のままであるという描写は、「オタク文化」や「アイドルブーム」が発生している現代において、インターネットを通して彼、彼女らに注がれる視線と似ている点も指摘できるであろう。今では珍しくない「遠眼鏡」であるが、明治期にどれほどの驚きをもつて受容されたのかを考えることは、この作品が作られた背景を考えることにもつながる。

単に「人を愛することの不思議さを知る」というねらいではなく、本作に描かれる視覚装置や視覚の変革の内実、その時代背景をとらえることで、本作は、男女について深く考えるきっかけとなる作品であるといえるであろう。

〔注〕

- 1 江戸川乱歩『探偵小説四〇年』（一九六一・七、桃源社）、
- 2 小田桐裕子「江戸川乱歩にみる〈人形愛〉の意味」（『日本文学誌要』二〇一一・七、法政大学国文学会）

3 江戸川乱歩『江戸川乱歩全集 第三巻』（一九三二・一、平凡社）

4 澁澤龍彦『ピブリオテカ澁澤龍彦三』（一九八〇・一、白水社）

5 千野帽子「活字の国のピュグマリオン——少年王・澁澤龍彦、少女たちに慕奪される」（『ユリイカ』二〇〇五・五、青土社）

6 金井淑子『女性学の挑戦——家父長制・ジェンダー・身体性へ』（一九九七・五、明石書店）

7 浜田雄介「江戸川乱歩『押絵と旅する男』——レンズ仕掛けの『語り』——」（『国文学解釈と鑑賞』一九九一・四、至文社）

8 片岡あい「江戸川乱歩「押絵と旅する男」論——閉じ込められた隙間——」（『あいち国文』二〇一二・九、あいち国文の会）

9 松山巖『乱歩と東京 1920年の貌』（一九八四・一二、Pavoco出版局）

10 8と同著

11 細馬宏通『塔の眺めと〈近代〉のまなざし』（二〇一一・九、青土社）

12 湯沢雍彦『明治の結婚明治の離婚・家庭内ジェンダーの原点』（二〇〇五・一二、角川学芸出版）

13 8と同著

14 千田洋幸『テキストと教育——「読むこと」の変革のため
に——』(二〇〇九・六、溪水社)