

# 佐藤春夫「指紋」における〈映画〉の可能性

— 附録「月かげ」の機能 —

中嶋 優隆

## 一 はじめに

佐藤春夫の第一短編集『病める薔薇』（天佑社、一九一八年一月）の「序文」に、谷崎潤一郎は次のような言葉を寄せている。

本書に収められたる数種の物語のうち予は何よりも「指紋」を好む。蓋し「指紋」は最もよく同君の特色を發揮したものであらう。その憂鬱な一句一句の読者の神経へ喰ひ入つて行くやうな文字の使ひ方、一つ一つ顫へて光つて居る細い針線のやうな描写は、凄愴にして怪奇を極めた幻想と相俟つてそゞろに人を阿片喫煙者の悪夢のうちへ迷ひ込ませる。

『病める薔薇』には佐藤春夫の文壇出世作である「西班牙犬の家」、代表作である「田園の憂鬱」など一九一八年までに発表され

た作品が収録されている。その中でも、谷崎は「指紋」を「文字の使い方」「描写」に着目して、佐藤春夫の「特色を發揮した」テクストとして注目しているのだ。谷崎が「指紋」に見出したものは何だったのか。

谷崎はこの「序文」の中で、文壇に「空想を描いた物語を一概に「拵へ物」として排斥する傾向がある」ことを指摘しながら、「芸術家の空想が、いかに自然を離れて居ようとも、それが作家の頭の中に生きて動いて居る力である限り、空想も亦自然界の現象と同じく真実の一つ」であり、それが「芸術家の生きがひ」だと断言している。こうした創作観は、谷崎が文壇デビュー当時に発表した「門」を評す（『新思潮』一九一〇年九月六日発行）の中にも見られる。すでに精細な分析があるように<sup>1</sup>、その本文には「先生（引用者注…漱石）の小説は拵へ物である。然し小なる真実よりも大いなる意味のうその方が価値がある」（傍点原文）とあり、『病める薔薇』に寄せた「序文」と同じく「拵へ物」に価値を見出している。こうした谷崎の創作観のもとで「指紋」という作

品は高く評価されているのである。

こうした谷崎の「序文」は、読者に対して『病める薔薇』の中でも「指紋」がその創作観に響く作品であることを示している。『病める薔薇』というメディアに着目したとき、「指紋」は、「西班牙犬の家」や「田園の憂鬱」に肩を並べるテキストとして注目に値すると考えられるのである。

「指紋」は一九一八年七月の『中央公論』定期増刊「秘密と開放」号に発表された後、同年一月に短編集『病める薔薇』に収録される。佐藤春夫が文壇にデビューして間もない頃の短編である。「佐藤君」と呼ばれる「私」は、阿片中毒者になってしまった友人R・Nをかくまうことになるが、実はR・Nは殺人容疑をかけられており、その容疑を晴らすため、活動写真の指紋と記憶した金時計の指紋の一致から俳優の「ウキリアム・ウキルスン」を真犯人と断定する。はじめはR・Nの行動を「気違ひ」だと思っていた「私」も、最後にはR・Nの「謎解き」を信じ、「気違ひ」ではなかったと思うようになる。初出の『中央公論』「秘密と開放」号では「芸術的新探偵小説」<sup>②</sup>という企画のもとで発表されており、R・Nの「謎解き」が物語の主軸となっている。その中に、活動写真や指紋法といった同時代のテクノロジー、他方では「阿片の夢」といった「無意識」的なものも描き込まれたテキストである。

これまで「指紋」は、犯人が「ウキリアム・ウキルスン」であることから〈分身小説〉として<sup>③</sup>、また初出メディアの特性と合

わせて「探偵小説」の文脈に位置づけられるものとして<sup>④</sup>、論じられてきた。また、近年の研究では、科学と「無意識」を描いたというテキストの特性に焦点を当て、両者の間に有機的なつながりを読み取るうとする論考も見られる。なかでも生方智子は、指紋の一致を探るR・Nのあり方と近代的権力とは、その志向性を共有しているながら、両者ともに〈心〉の領域を意味づけることはできないとし、「指紋」というテキストを「同一性」を確定することによつて個人を管理しようとする近代的権力の脆弱さ<sup>⑤</sup>が露呈してしまったテキストであると指摘する<sup>⑥</sup>。生方論を踏まえ、渡邊拓は「指紋」に「再三現れる決定不可能性や狂気」が、活動写真というドッペルゲンガー的構造を持つ技術メディアと深い関係があると考察した<sup>⑦</sup>。また、井上貴翔は同じく生方論を参照しつつ、同時代の純映画劇運動の言説との接続を図り、R・Nの身体性が〈視覚〉をめぐるテクノロジーの産物であると指摘した<sup>⑧</sup>。

このように、「指紋」は描き込まれたテクノロジー、特に〈視覚〉をめぐるテクノロジーと同時代言説の中で論じられてきた。しかし、本稿が注目したいのは、『中央公論』「秘密と開放」号から短編集『病める薔薇』へとメディアが移ることにともなう、テキストの改変、そして、そこから浮かび上がる佐藤春夫の試みである。

「指紋」は『中央公論』「秘密と開放」号上では「芸術的新探偵小説」という企画のもとで、「私の友人の一生に就ての怪奇な探偵的物語」という副題を附して発表された。しかし『病める薔薇』収録に際しては、副題から「探偵的」という言葉が削除され、本文

も改変される。

また、特に重要なのは「指紋」の「附録」として「月かげ」という短編が併載されることだ。しかも、この「月かげ」は、「指紋」発表より早い一九一八年三月に『帝國文学』に発表された独立した一つの短編だったが、『病める薔薇』収録に際して、「指紋」の主人公R・Nの遺稿からの断片」というエピソードと、「私」の前書きが加筆され、後半の大部分が削除されるといった改変を経て、「指紋」の「私」が「R・Nの遺稿からの断片」を発表するという設定のもと、「指紋」の「附録」とされたものなのである。

山中千春が指摘するように<sup>⑧</sup>「月かげ」は、「田園の憂鬱」と並行して執筆されたもので、もとは「指紋」と全く関係のないものとして創作されたと考えられる。そうした成立背景をもつ「月かげ」が『病める薔薇』において「指紋」の「附録」として置き換えられるとき、「月かげ」に新たに付与された意味、あるいはその可能性とは何だったのか。「附録」となった「月かげ」と「指紋」本編を合わせて一つのテキストとして読むことで浮かび上がる「指紋」の新たな側面を見出すのが本稿の目的である。

## 二 〈小説〉から〈散文詩〉へ

まず、春夫自身が「指紋」を『病める薔薇』に収録する際に、どのような作品として捉えていたのかを確認したい。『病める薔薇』

刊行直前、自身の作品について次のように述べている。

「月かげ」「李太白」「指紋」「田園の憂鬱」「お絹とその兄弟」

——私は今年これだけのものを書きました。(中略)

私の書いたものは、どれもこれも、所謂「小説」とは言ひにくいやうなものばかりです。もし、われわれの国に、歌曲とか、或は叙事詩とかいふものの完全な様式があつたなら、また私自身がつくり出すことが出来る程なら、私は今のところ、多分、散文よりもそんな風な様式を択んだでせう。従つて私の書いたものは今までのところ、大部分、散文詩のやうなものです。或は叙事散文詩と言つてみたいやうな気がします。<sup>⑨</sup>

春夫は、「指紋」を含む五つの作品を「所謂「小説」とは違つたもので、「歌曲とか、或は叙事詩とかいふものの完全な様式」を志向しつつ創作したことから、「散文詩」あるいは「叙事散文詩」と位置づける。こうした言及は、「指紋」が『芸術的新探偵小説』として発表されたことをあえて否定するかのようである。春夫が「指紋」執筆当手を振り返つたエッセイ「指紋の頃」によれば、当時、谷崎潤一郎の推薦と滝田樗陰の計らいがあり、「七月臨時増刊号の探偵小説を書かして貰へるといふ幸運を僕は担ふことになつた」という。春夫は「探偵小説」という企画であることを事前に知つた上で、「指紋」を執筆したわけである。そうして発表された『芸術的新探偵小説』としての「指紋」が、『病める薔薇』では

「散文詩」として位置づけ直されている。また先述したように副題からは「探偵的」という言葉が削除されている。

つまり、「指紋」は『中央公論』『秘密と開放』号から『病める薔薇』へとメディアを移すにあたって、「探偵(的)」「小説」から「散文詩」へと「様式」が置き換えられているのである。そして、こうした置き換えとともに、「指紋」の「附録」として「月かげ」が併載されるのである。

では、春夫がいう「散文詩」とは、どのような概念として定義できるのか。『病める薔薇』刊行の約一年後に発表されたエッセイ「詩人に就いて」(『文章俱樂部』一九一九年一〇月一日発行)を参照してみよう。一年が経過しているが、文学の形式について春夫が言及しているものとして注目すべき発言と言ってよい。

散文は歩行する文章である。詩は舞踏する文章である。散文は出発点がある。目的地がある。詩は出発点がやがて目的地で、それは行き着くといふことを目的としてゐない。故に散文は実用的で、詩は無用である。それ丈詩はロマンティックである。

春夫は「散文」と「詩」を「歩行／舞踏」、「出発点／目的地」という比喩を用いて定義するが、この比喩は多義的である。「散文」について「出発点／目的地」があるというのは、文章のプロットに着目していると解釈できる。一方、「出発点／目的地」が結局は同一であるという「詩」は、プロットがあるように思われても、

実際は展開がなく、表現そのものが飾り立てられている文章であると考えられる。また、「出発点／目的地」をプロットという意味から拡大して、「出発点＝文章の書き手」と「目的地＝文章の読者」と解釈すれば、「散文」は意味の伝達を行う「実用的」文章で、「詩」は意味伝達を目的としない文章だとも意味づけられる。そして、それは「無用」なものだが、それだけにより一層「ロマティック」だというのがのだ。

春夫がいう「散文詩」とは、このように定義された「散文」と「詩」とが融合したものである。これをふまえて、「月かげ」の「R・Nの遺稿からの断片」をみれば、たしかに、散文でありながら明らかなプロットはなく、こうした春夫の言及に一致するものであると考えられる。しかし、これだけでは「散文詩」という置き換えによつて春夫が実践しようとしたことの内実は明らかではない。「月かげ」と「R・Nの遺稿からの断片」がどのような試みであり、「指紋」までもを「小説」から「散文詩」に組み換えるほどの力を持ち得たのか。それを明らかにする必要がある。そこで、次節からは「指紋」の改変にともなつて「附録」として併載された「月かげ」を分析してみたい。

### 三 「月かげ」の位置

まず、「月かげ」という短編の設定について、再度確認しておく

たい。すでに確認したように、「月かげ」は「指紋」発表よりも早い一九一八年三月に『帝国文学』に発表された短編であった。しかし、『病める薔薇』収録に際し、「指紋」の主人公R・Nの遺稿からの断片」というエピソードのもと、「指紋」の「私」がその断片を発表するということが書かれた「前書き」が加筆され、もとの『帝国文学』に発表された本文は後半の大部分が削除されて「R・Nの遺稿からの断片」とされた。つまり、「月かげ」は「私」の「前書き」と、「R・Nの遺稿からの断片」という二つのテキストから構成される小編へと改変され、「指紋」の「附録」として置かれることになったのである。

『病める薔薇』収録に際して加筆された「私」の「前書き」では、「R・Nの遺稿からの断片」を見つけるにいたった経緯などが語られる。一方の「R・Nの遺稿からの断片」とされた部分は、明確なプロットとといったものはなく、R・Nと思われる作中人物の【私】(以下、R・Nの断片の「私」を指す。)が「或る夜」に見た夢とも幻覚ともつかない世界について、その人物の視点から描写したものである。

さて、こうした構成の「月かげ」であるが、まずは『病める薔薇』上で加筆された「私」の「前書き」部分に注目してみたい。その中で、「私」は「R・Nの遺稿からの断片」を見つけ、発表するに至った経緯とともに、内容そのものの意味づけも行っている。

それらのいろいろの断片を読んでみると、それは皆阿片の夢

の日記のやうなものであるらしい。R・Nはたぶんこれらのものを集めて、例の De Quincy の 'Confession of An English Opium-Eater' の向ふを張るつもりであつたのではなからうか。これはこの間、友人辻潤から彼の手になつた Opium-Eater の訳本をもらつて読んだ時に、さう思つた。(「月かげ」)

「私」は、辻潤が訳したトーマス・ド・クインシーの 'Confession of An English Opium-Eater' を読んだことで、「R・Nの遺稿からの断片」を、その「向ふを張る」テキストとして位置づける。もとひとつの独立した短編だつた「月かげ」は、ド・クインシーのテキストを呼び込むことで「指紋」へと接続されるのである。'Confession of An English Opium-Eater' とは、ド・クインシーが幼い頃の記憶から阿片を使用するに至つた経緯、そして阿片による幻覚を描写した自伝的テキストである。その日本語訳は辻潤が最初で、一九一八年五月に天祐社から『阿片溺愛者の告白』として出版された。'De Quincy' あるいは、'Confession of An English Opium-Eater' という記号は「指紋」本編にも刻まれ、R・Nが阿片について語るとき、必ず引き合いに出される。そして、それらの記号は、特にその夢の描写を想起させる。ド・クインシーの夢の描写は「散文詩」として知られていたからである。辻潤は『阿片溺愛者の告白』の解説にあたる「蛇足」で次のように述べている。

この書は文学上の分類から云つて、当然、「Bell Letters」の中に這入るべき筈のものである。就中、夢の描写などは原文では立派な散文詩である。それが僕のプロゼイックな訳し方で味もソツケもなくなくなつてゐるのは甚だ申し訳ない。

（『阿片溺愛者の告白』）

辻潤によれば、ド・クインシーの夢の描写は「立派な散文詩」である。ただし、ここで注意したいのは、その「散文詩」は「原文」だからこそ「立派な」ものだとされていることだ。辻潤が自身の訳を「プロゼイックな訳し方」と述懐するように、翻訳を経ること、ド・クインシーの「散文詩」としての夢の描写の価値は損なわれてしまうというのである。このように、「私」がR・Nの断片を公表するきっかけとなつた『阿片溺愛者の告白』では、翻訳者辻潤によつて、「散文詩」を翻訳してしまふことが原文の価値を損なわせることの要因であるとされる。

一方、「月かげ」の「R・Nの遺稿からの断片」も英語で書かれており、「私」はそれを翻訳して公表するという設定になつてゐる。しかし、「私」の翻訳に対する意識は、辻潤が述べたような意識とは異なつてゐる。「私」の「前書き」を見てみよう。

私の訳は、その原文が親友の手になつたといふことの理由で、ごらんのとおり、必ずしも逐字的なものではない。しかし多分原の意味を間違へては居なからう。

（『月かげ』）

「私」はR・Nが英語で書いた断片を日本語に翻訳した。しかも、その訳は「親友の手になつた」という理由で、「逐字的なものではない」にも関わらず、「原の意味」は間違えていないというのだ。「私」は「R・Nの遺稿からの断片」がド・クインシーの「向ふを張る」ようなものであるといひながら、その価値が翻訳によつて変化するとは考えていない。すなわち、「私」は言語を翻訳しても残るものに価値を見出しているのである。

では、「前書き」で「私」が見出している言語の違いといったものに左右されない「原の意味」の内実とは何なのだろうか。この引用の直前、「私」は次のように述べてゐる。

私はそれをここへ訳出する。それは別に、R・Nの書いた断片のなかで最も傑出してゐるといふ理由からだけではない。「指紋」のなかで、ちようどあの夢のあたりがよほど不十分だから、このR・N自身の文章が、（別の事の描写ではあるが）幾分私のあの不十分な箇所の効果を補うてくれはしないかと思ふからである。

（『月かげ』）

「私」は、「R・Nの遺稿からの断片」が「別の事の描写」だが、「指紋」本編の「夢のあたり」の「不十分な箇所の効果を補う」と考えてゐる。すなわち、「描写」の対象の如何に関わらず、「阿片の夢」の「効果」を補うというのだ。そして、その「効果」を

補うものこそ「私」が断りをいれている「描写」という点なのである。言い換えれば、「私」は何を描写するかではなく、どうやって描写するかという問題に関心を向けて「R・Nの遺稿からの断片」に価値を見出ししているのである。

こうした「月かげ」の「前書き」部分で示される「指紋」への接続を意図する言説と並行して、『病める薔薇』上の「指紋」本編では加筆によって、「月かげ」を補助線として読むことが促されている。それが具体的にどのようなものなのか確認しよう。

『病める薔薇』収録に際して、「指紋」本編には「阿片の夢」の描写の途中、「私（引用者注…R・N）は月さへみればきつと月を、月さへ見ればきつと水を見た。」という一節の直後に、「別項、附録『月かげ』参照」という加筆が見られる。この加筆によつて、「指紋」本編の「阿片の夢」は「R・Nの遺稿からの断片」に描かれた「或る夜」の世界と結びつけられる。そして、「阿片の夢」から「月かげ」を参照すると、「私」の「前書き」部分には、「阿片の夢」と「R・Nの遺稿からの断片」は、その「描写」上の共通性があることが示されていることに気づくだろう。こうして、「指紋」本編の「阿片の夢」と「月かげ」の「R・Nの遺稿からの断片」は、「描写」に着目して読む地平が開かれるのである。

以上のように、「指紋」と「月かげ」のそれぞれの部分が結びつけられる一方で、「指紋」本編のまた違った箇所では、「R・Nの遺稿からの断片」にもう一つの意味が付与されている可能性があるのだ。初出である『中央公論』「秘密と開放」号上の「指紋」に

は次のような一節があり、この一節は『病める薔薇』上でも改変されなかつた箇所である。

彼は活動写真を芸術の最も新しい立派な一様式だ、さうして科学が芸術に向つて直接寄与した唯一のものであると断言した。（中略）それは何等の間違った点のない立論で、且つ一篇の散文詩のやうな議論として私をよろこばせた。（私はせめてはそれだけでもここへ書いて見たい。しかしこの原稿の紙数やペ切りやの關係から、必要な道草も喰つて居られないことを遺憾とする。併し、何時か好機を得て彼が私に聞かせたうちの私を敬服させたことがらを、彼の代わりに私が書き列ねるであらうことを約束する。）（「指紋」）

「私」はR・Nと交わした議論を回想し、〈映画〉に関する議論が「一篇の散文詩」のようだったとふりかえる。そして、それを読者に伝えるのが「必要な道草」だが、執筆上の問題によつて書けず、「何時か好機を得て」「書き列ねる」ことを「約束する」という。初出にも見られたこの一節が、『病める薔薇』収録に際しても削除されず、「月かげ」で「R・Nの遺稿からの断片」が引用されたことを考えると、「R・Nの遺稿からの断片」は〈映画〉についての「散文詩のやうな議論」のうちの一つとしての意味も付与されるはずである。

「R・Nの遺稿からの断片」は、「阿片の夢」の描写を補うもの

として「指紋」本編の補助線とされながら、一方では〈映画〉についての意味も付与されている。つまり、「R・Nの遺稿からの断片」は「描写」方法と〈映画〉についての立論という二重の意味を帯びたテキストとして「指紋」と合わせて読むことが期待されているのである。

では、まず、描写の問題として「指紋」本編の「効果を補う」という「R・Nの遺稿からの断片」には、どのような描写が見られるのだろうか。

結論を先取りすれば、「R・Nの遺稿からの断片」では、「或る夜」の世界が【私】の視線にしたがつて描写されるのだが、視線を向ける【私】の存在は後景化され、読者が「或る夜」の世界を見るレンズのように機能しているという特徴がある。例えば次の箇所を見てもよい。「R・Nの遺稿からの断片」の冒頭、眠りから目覚めた【私】が違和感を覚え、窓を開くと広がっていた「或る夜」の世界の描写である。

深い夜霧である。それが今だんだんと晴れて行かうとして居る。……見ると、その霧の中を何か非常に大きなものが、かすかに動くのが見える。つづいて二つ。右手の方から左の方へ押し進んで居るやうである。静かに静かにである。それが何であるかちよつと検討がつかぬ。垂れた雲のやうでもある。兎に角よほど大きい。そればかりを凝視して居るとだんだん大きくなつて、そこから一面にひろがるやうにも思へる。灰色である。さう思つ

て見て居るうちに、霧はだんだん晴れて行く。えたいの知れぬ大きなものは、何かの一群であるらしい。……霧の晴れるのに従うて、その奇妙なものの正体がだんだんと解つて来る。帆船である。大きな夢のやうに大きな帆船が、すうつと進んでいくのである。（月かげ、傍線筆者）

「夜霧」によつて閉ざされた視界が開けていくとともに、「何か非常に大きなもの」が動いている。それが二つ静かに右から左へと動いていく。霧が晴れて明らかになるのは、「夢のやうに大きな帆船」である。そしてそれは「だんだん」という副詞によつて、途切れることなく流動的に描かれる。「R・Nの遺稿からの断片」では、「或る夜」の世界が、一貫して【私】の視点から描写される。しかし、その描写は【私】の〈視覚〉に特化することで、むしろ【私】という存在を後景化させ、世界を映し出すレンズのように機能させているのである。そして、その効果を支えているのが「無意識」や「性的な欲望」、あるいは「ふと」や「気がつけば」といった言葉である。

この窓からの眺めをひとほり見ると、私はこことは反対の側にある今一つの窓の方へ歩いて行つた。殆ど無意識にさうしたのである。（月かげ、傍線筆者）

フロイトが提唱した「無意識」という概念は、人間主体が意識



することのできない「暗黒大陸」と喻えられ、明治末年から大正期にかけて日本でも関心が高まった<sup>10</sup>。引用部のように「R・Nの遺稿からの断片」では、「私」の行動、視線の移ろいは「無意識」的な導きによる衝動的なものとして捉えられる。「無意識」という言葉によって「私」という存在の主体性は排除され、「夜霧」「帆船前船」「噴水」といった象徴的な記号が、「私」というレンズによって映し出されるのである。

作中人物の視線をレンズとして機能させるこのような描写は、「指紋」本編でR・Nが見たという「阿片の夢」の描写にも見られる。例えば次の箇所を見てみよう。

その時である。私の夢のなかへ不意に武装をした騎士（私はよく古代や中世紀のものを夢に見た）が現れて、それが城壁を、どういふ風にだかはつきりとは解らないが、兎に角、城壁の内面をずんずん透して湖水に面して現れて出た。それと同時に、気がついてみると、あの碧い、古画に描かれた歳暮の衣服の色のやうに碧い湖水には、生きて眠つて居るのだから死んで居るのだから、何れにせよ、全く身動きもせずに横たはつて居る一人の人間が、滯んだ水面に、水の表面に、恰も陸に上げてある船のやうにぼつくりと浮かんで居るのである。（「指紋」、傍線筆者）

R・Nの「阿片の夢」には「R・Nの遺稿からの断片」と同じやうに、「私」という作中人物の視線に映る奇妙な世界が描写され

ている。その視線は、傍線部にあるやうに「気がついてみると」という言葉によって移ろつていく。先に確認した「無意識」とここの「気がついてみると」は、ともに描写の視線に移ろいを「私」の意識外の働きによるものとして表象しているのだ。「月かげ」の「R・Nの遺稿からの断片」と「指紋」の「阿片の夢」には、「私」をレンズとして機能させながら「像」を映し出しているという描写上の共通性が見られるのである。

「R・Nの遺稿からの断片」と「指紋」本編の「阿片の夢」にはこうした描写上の共通性がある。では、「R・Nの遺稿からの断片」のもう一方の意味、〈映画〉についての「散文詩のやうな議論」は、どのように展開していくのだろうか。それが「月」あるいは「月光」というモチーフの類似である。まずは、「R・Nの遺稿からの断片」の一節を見てみよう。そこに描写される「或る夜」の世界は次のやうな空間をなしている。

それにしても何といふこの景色の変り方であらう。月光がすべてものを美しく見せ、人の心をまで超越的にする事は、私めかねがね見て知つて居る。それなればこそ月夜を愛しもする。それにしても月光といふものがこれほどの魔術をかくして居たのであらうか。私は、しかし驚きはしない。非常にうれしいだけである。祈願が聴かれた人のやうに。私はわれ知らず笑顔になつた。本当に愛するものにのみその神秘は開かれる。月は私に酬いたのである。（「月かげ」）

【私】は「月」が放つ「月光」が「すべてのものを美しく見せる」「魔術」をもつていくという。「R・Nの遺稿からの断片」の中で、「月」は「或る夜」の世界を生み出す存在であり、かつ、その「光源」として意味づけられているのだ。こうした「超越的」なものを可能にする「光源」としての「月」というモチーフは「指紋」本編の「阿片の夢」にも見られる。

城壁の後に回々教の殿堂といふ対照は理知的に考へるといかにも飛び離れた組合わせではあるが、夢のなかではそれが最も合理的なりズムで調和されて居た。さう。それに明るい月光が照して居た

(「指紋」)

ここでも、「月光」は、「城壁」と「回々教の殿堂といふ対照」といった「飛び離れた組合わせ」とともに語られる。他にも「阿片の夢」には「そのドームを月の光が滑り落ちて居た」や「槍の穂尖が月光できらきら煌めいた」というように、「月光」は「阿片の夢」に浮かび上がる記号を照らし出すものとして書き込まれているのである。

「R・Nの遺稿からの断片」と「阿片の夢」には、このような描写方法とモチーフの共通性が見られる。だが、「指紋」本編には、もうひとつ、こうした点を共有するものがある。それが「私」とR・Nが浅草「D館」で見た映画『女賊ロザリオ』の描写である。

画面はずんと転展して行つた。ちやうど、女賊ロザリオがその自分の運転手ジョンソンといふ男と、或る酒場の片隅で何かのたくみを耳打ちするところであつた——画面は彼の表情を見せるため大映しになつた。初めはロザリオの顔だけか、見えないう。ロザリオは見かけはいかにも可憐で高貴で若い貴婦人のやうな顔を、強い光の逆光線で、我々の前へ大きく現した。

(「指紋」)

映画の画面は「ずんと転展して」いく。映画の観客である「私」とR・Nはカメラが映し出す画面に従つていくしかない。そうした映画の画面を描写する「私」は、画面の切り替わり、すなわちカメラの動きを「——」を用いて表している。「R・Nの遺稿からの断片」に見られた【私】の視線を導く「無意識」という言葉と、ここでの「——」は、作中の視点を切り替える効果を生み出すという点で通じ合うといえるのだ。

また、「ロザリオ」の顔は「強い光の逆光線」の中に浮かび上がる。ここでも映し出されるものは「光」を浴びているのだ。「阿片の夢」の「月の光」に照らされる世界、また「R・Nの遺稿からの断片」で「月」という「光源」によつて生みだされる「或る夜」の世界と、画面に「逆光線」で映像が映し出される映画の世界は、「光」によつて世界が立ち上げられているという共通点を持つのである。『病める薔薇』上で「指紋」の「附録」とされた「月かげ」

を補助線として読むことによつて「阿片の夢」と映画『女賊ロザリオ』のそれぞれの部分が、視覚的な〈像〉をどう描写するかという問題を共有していることが浮き彫りになるのだ。

こうした〈像〉をめぐる描写と〈映画〉というテクノロジーについて、佐藤春夫が同時期に意識的だったことは、一九一八年九月の『中央公論』『秋期大附録号』（第三三年第一〇号）の「新時代の流行の象徴として観たる『自動車』と『活動写真』と『カフェー』の印象」という特集に掲載された発言などに如実に現れている。春夫は大部分を活動写真についての言及に費やし、活動写真の弁士が「その巧拙にかかはらず実に不愉快なもの」であり不要な存在だと述べた上で、活動写真と文芸との関係について次のような考えを提示している。

○文芸上の傑作が活動写真になるならば、同時に文芸的の創作も活動写真で出来るでせう。それは文学よりも迥に有機的な、直接的な記号——即ち、人間そのものやその他それぞれの実際のものの幻影を、それぞれの必要に応じて直ぐに見せることが出来るだけに、もつと端的だとも考へられます。

春夫は活動写真すなわち〈映画〉の可能性を、「文芸上の傑作が活動写真になる」だけではなく、「文芸的の創作も活動写真で出来る」ということに見出している。それは、〈映画〉が「文学よりも迥に有機的な、直接的な記号」「実際のものの幻影」を見せること

が出来るといふ可能性を持つからである。しかし、こうした春夫の〈映画〉に対する創作の興味からうかがえるのは、〈映画〉制作から反転して、文学者としての春夫が、文学において「直接的な記号」「実際のものの幻影」を見せること面白さを前にしながら、その困難さをも感じ取っているということである。「阿片の夢」や「R・Nの遺稿からの断片」そして映画『女賊ロザリオ』に見られる描写の特徴、〈光〉のモチーフは〈映画〉の可能性を意識した春夫の実践だったのではないだろうか。

一方で「直接的な記号」「実際のものの幻影」を文学において示すことの困難さを意識していた春夫は、「指紋」本編の中に、〈像〉を「見せ」られない「私」を描き込んでいる。次節では、書き手としての「私」に注目し、「指紋」という物語が〈像〉を「見せる」という〈映画〉の可能性に対してどのような批評性を持ちうるかを考察したい。

#### 四 「指紋」の構造

まずは「私」がR・Nの「謎解き」を書き記しているところに注目し、R・Nの探偵行為の構造を明らかにしてみよう。次の箇所は、R・Nが「私」に隠していた長崎の阿片窟での殺人嫌疑について打ち明け、謎解きをする場面である。そのR・Nの謎解きの重要な前提は、殺人事件当時の「現実と夢幻との切り離し難い」

状態だったのを、「無意識」の状態だったと考えていることだ。その上で、R・Nは嫌疑をかけられて以来、「無意識であつたとは言へ実際にあの死骸であつた男を殺した者は自分ではなかつたかと思ふやうになり」、謎解きをするのは「殺人者が自分自身ではないかといふ恐ろしい自分自身に対する嫌疑を自分自身に晴ら」すためだと語る。そして、そのきつかけとなつたのが、映画『女賊ロザリオ』を見に行つたときのことだつたという。R・Nがその経緯を語る箇所には、次のような加筆が見られる。(傍線を付した箇所が加筆部分である。以下も同様。)

あの運転手ジョンソンの顔が、女賊ロザリオの巨きな笑顔の横で、ひよいと我々の方へふり向いた瞬間であつた。私はその男、目の前の画のなかの逆光線を浴びた男の顔が、あの私の夢のなかの月光を浴びた騎士の顔に寸分違はないことを直覚的に見た。そればかりか、それは上海の阿片窟でたびたび見た顔だつたことさへ、一時に思ひ出された。併し、私はその時私のその直覚をすぐ馬鹿馬鹿しく思つた。私が単にちやうどあの時の夢ほどの大きな人間の顔を見た瞬間、私は私の夢を映画のなかへ投げ込んだと思ひなほして自分自身を打消した。それから、この様子だと自分は今に何を見ても阿片の夢のやうに怪異に見へ出し、若しかすればあの自分自身が殺人者である夢が、何もない空間へでも、阿片を用ゐない時にでも、見え出しはしないかといふ心配さへ閃いた。映画は普通の大きさになつた。しかし、それ

が一たんさう思はれ出してからは、夢のなかの槍を持つた騎士であるといふ気持は多少減じたけれども、上海の阿片窟で二年半か三年か或は三年半か以前によく見た男に相違ないといふ気がしてならなくなつた。さうしてその男が上海のあの阿片窟の戸口へ歩いて来た時の様子が実に明瞭に私の眼に浮かび初めたのである。

加筆箇所を見ると、R・Nは「逆光線」を浴びた「運転手ジョンソンの顔」と、長崎の阿片窟で見た夢に現れた「月光」を浴びた「騎士の顔」とが似ていることを「直覚的に」発見したことが加筆されている。そして、一度は「私は私の夢を映画のなかへ投げ込んだ」だけだと思ひながらも、ますます、二人の顔が一致するように思われ、上海の阿片窟でよく見かけた男が「眼に浮かぶようになつてしまつたとつづく。R・Nは「無意識」状態にあつた夢と『女賊ロザリオ』という映画が別物であると思ひながらも、「逆光線」「月光」という〈光〉によつて映し出される視覚的な〈像〉の類似によつて、映画と「無意識」を接続してしまうのである。「私」の加筆は、そうした〈像〉が〈光〉によつて映し出されることを強調しているといえよう。

ところで、一柳廣孝は、フロイト学説の日本移入がもたらした「無意識」という領域は、「身体と結びついた「性」の領域に新たな光を当てるとともに、一方では「無意識」というブラックホールの向こう側に広がる他界への欲望を喚起し、我々の内なる異界

にひとつのイメージを提供した」<sup>11</sup>と述べている。「指紋」において、「我々の内なる異界」は視覚的な〈像〉に特化された世界として、夢と映画が結びついてR・Nの中に存在しているのだと言える。それは、謎解きをするR・Nの言葉から窺える。

(3) 殺人者ハ映画ノナカへ現レヘナイト云フ原則ハ何ニモナイ。長崎デ殺人ヲシタ人間ガ、亜米利加デ活動写真ノ俳優ニナルコトノアリ得ベキコト。但シ、ソノ殺人ハ世ニ知レナイモノデアル。

(3)は少しロマンチックに過ぎて意味には承認し兼ねるかも知れない。しかしそんなことは絶対であり得べからざることだとは、果たして何人が宣言出来やうや。況んや、それは事実なのであるから。

引用部ではR・Nは自分が「無意識」状態で見た夢の世界と、『女賊ロザリオ』という映画の世界には、断絶があると「私」が思うことを見越して、「殺人者ハ映画ノナカへ現レヘナイト云フ原則ハ何ニモナイ」と言い切っていることが加筆されている。この加筆はR・Nが二つの世界の結びつきは恣意的だと自覚していることを強調している。しかし、R・Nの中では、「無意識」状態の「阿片の夢」と〈映画〉を連続させる〈像〉の類似は絶対的なもの、「事実」なのだ。そして、この恣意的な連続性への確信は、R・Nの謎解きの本質を構造的に示している。R・Nは夢と映画の二つの

世界に映し出される〈像〉である騎士の顔と「運転手ジョンソン」の顔を、現実の「亜米利加デ活動写真ノ俳優」である「ウキリアム・ウキルスン」だと断定しようとする。しかし、それは殺人者として「ウキリアム・ウキルスン」を追及するためではない。R・Nの謎解きの目的はそもそもが「殺人者が自分自身ではないかといふ恐ろしい自分自身に対する嫌疑を自分自身に晴ら」すという自己完結的なものである。それは「無意識」だった自分への嫌疑を「ウキリアム・ウキルスン」へとずらすことで、自らの内なる「無意識」を意識レベルで意味づけようとする試みである。つまり、R・Nの探偵行為は、R・N自身の中にある「無意識」の領域、一柳のいう「我々の内なる異界」を、現実の事物によつて意味づけることなのだ。

このようなR・N個人の意識と無意識の干渉である謎解きは、R・N自身の確信とは裏腹に「私」からは「狂気の友人」というように「気違ひ」「狂人」という眼差しを向けられてしまう。「私」がR・Nに向けた眼差しは、「無意識」の存在に対する理性からの眼差しである<sup>12</sup>。その上、「指紋」では個人の内にある意識化できないはずの「無意識」が、現実の映画『女賊ロザリオ』へと接続されてしまうその思考もまた〈狂気〉として描かれているのである。こうした理性から非理性にむけられた眼差しは、物語の最後、反転して「私」にも向けられていることが明らかにされる。

私は未だ、今日でも、これを書きつつある今日でも、あのフキ

ルムのなかの指紋と、時計の蓋のなかの指紋と、その二つがどこがどう違つて居るかを、まだどうしても発見出来ない……私は自分の目を疑ふことは尚更出来ない。それは神を信じないより以上の冒涇だから。

指紋をちつと見つめて居ると、そこには別に一個の世界がある。その奇珍な世界が私の目にも親しいものになつた……私の妻は、私あまり指紋のことばかり言ひすぎるので、心配して私自身も狂人になりかゝつたものと思つて居るらしい。

加筆箇所で強調されているのは「目を疑ふ」のは「神を信じないより以上の冒涇」という「目」の絶対性、すなわち「視覚」の絶対性である。R・Nが指紋という「像」の一致から見出した「無意識」の世界と「映画」の世界の恣意的な連続性を、同じく指紋という「像」の一致を通して認めてしまつた「私」は、「無意識」という「異界」をR・Nと共有してしまふ。指紋という「像」の一致を認めることで、「私」もR・Nが結びつけた「無意識」と「映画」の世界に移行してしまつて居るのだ。「無意識」の存在、そして別物であるはずの「映画」と「無意識」の連続性を認めてしまつた「私」は、他者である「私の妻」から見れば、「狂人」なのである。「狂人」としての眼差しを向けられてしまつた「私」は物語を次のように締めくくる。

しかし私は決して狂人ではない。これは私の妻にも、読者にも

言ふ。実を言へばR・Nだつて狂人ではなかつたのだ、と私は近頃では、然う思うようになって来た。

「私」がこの物語を書く目的はここに集約されている。「私」はこの物語を書くことで、他者である「私の妻」や「読者」から向けられる「狂人」とする眼差しを覆そうとしている。それは「私」自身がR・Nに向けていた眼差しを指紋の一致という「視覚」の絶対性によつて改めざるをえなかつたことを経験的に知つて居るからだ。しかし、「私」は「言ふ」こと、すなわち自分が「狂人」ではないと言語で主張するしかなく、指紋の一致を見せるといふ発想には至らない、むしろ出来ないのだ。書き手としての「私」は「視覚」の絶対性に取り込まれながら、指紋の一致という「像」そのものを見せることはできず、言語で描写することしかできないのだ。こうして「狂人」という眼差しを覆したいという「私」の欲望は、書く行為の限界の前に打ち砕かれてしまふのである。初出ではR・Nの「探偵的物語」の証拠でしかなかつた指紋の一致は、「R・Nの遺稿からの断片」に影響を受けた「私」による改変を経て、「視覚」の絶対性を象徴するものとして強調され、本来結びつかないはずの「無意識」の世界と「映画」の世界を結びつける役割を担うことになる。その上、指紋の一致という「視覚」の絶対的な真理をそのまま見せることは、理性／非理性という構図を転倒させる契機として機能し始めるのである。しかし、「指紋」の意味は、物語の最後に「私」が「像」を見せるのではなく、「狂

人」ではないと言語で主張するしかないという点にこそある。「月かげ」に引用された「R・Nの遺稿からの断片」に見られた、言語表象の中で〈像〉を浮かび上げられるという描写の実践は、「指紋」本編において限界を迎える。言語表象、そして文学において、〈映画〉の可能性を描写の問題として応用することはできても、〈視覚〉的な〈像〉をそのまま見せることは不可能なのである。その限界が、「狂人」という眼差しを転倒させようとする「私」の行き詰まりを通して描き出されている。初出テキストから「病める薔薇」版への改変と、「月かげ」という「附録」は、〈像〉を言語で描写する方法論的实践とその限界という新たな側面を「指紋」にもたらしたのである。

附録「月かげ」と「指紋」は、〈映画〉や「無意識」といったものを「謎解き」の枠組みに取り込んだだけではなく、それらを描写の問題として応用しながら、一方では言語の限界を描き出したテキストとして評価できるのである。

## 注

(1) 谷崎潤一郎「『門』を評す」(前掲)について、その中の語彙の使用に注目した研究には、石井和夫「谷崎における漱石への共鳴と反発―『金色の死』前後―」(熊坂敦子編『迷羊のゆくえ―漱石と近代』(翰林書房、一九九六年六月)、森岡卓司「『門』を評す」と谷崎文学の理念形成―谷崎潤一郎における夏目漱石(一)―」(『日本本文芸論叢』十三・十四、二〇〇〇年三月)、畑中基紀「『門』を

評す」の批評言語」(『明治大学教養論集』、二〇一一年三月)などがある。

(2) 同企画には「新探偵小説」として谷崎潤一郎「二人の芸術家の話」、芥川龍之介「開化の殺人」、里見淳「刑事の家」が掲載された。なおこのメディアおよび、企画については、すでに多くの先行研究がある。以下列記する。小林秀雄『大正の探偵小説』(三一書房、一九九一年四月)、中島河太郎『日本推理小説史 第一巻』(東京創元社、一九九三年四月)、飯田祐子『彼らの物語―日本近代文学とジェンダー』(名古屋大学出版会、一九九八年六月)、生方智子『精神分析以前 無意識の日本近代文学』(翰林書房、二〇〇九年二月)。

(3) 渡邊正彦『近代文学の分身像』(角川選書、一九九九年二月)

(4) 小林秀雄『大正の探偵小説』(前掲)、中島河太郎『日本推理小説史 第一巻』(前掲)

(5) 生方智子『精神分析以前 無意識の日本近代文学』(前掲)

(6) 渡邊拓『佐藤春夫「指紋」と活動写真』(『城西国際大学日本研究センター紀要』(二〇一〇年度第五号))

(7) 井上貴翔「技術が生み出すもの―佐藤春夫「指紋」論―」(『日本文学』、二〇一三年六月)

(8) 山中千春『佐藤春夫研究ノート―「指紋」と「月かげ」の関係―』(『近代文学資料と試論』二〇〇七年二月)。山中によれば、「指紋」は「月かげ」と『阿片溺愛者の告白』から発想を得て生まれたものであり、それを繋ぐDe Quinceyとう記号に着目しているが、

具体的なことは今後の課題だとしている。

(9) 「叙事散文詩的の作品」(後、「自分の作品に就いて」に改題)、『新潮』一九一八年二月)

(10) 一柳廣孝『無意識という物語 近代日本と「心」の行方』(名古屋大学出版会、二〇一四年)。また、一柳は以下の論考を参照している。曾根博義「フロイトの紹介と影響―新心理主義成立の背景」

(昭和文学研究会編『昭和文学の諸問題』所収、笠間書院、一九七九年五月)、和田桂子「フロイト、ジョイスの移入と伊藤整」(『国文学 解釈と干渉』一九九九年一月)

(11) 一柳廣孝(前掲)

(12) 小林洋介は『〈狂気〉と〈無意識〉のモダニズム 戦間期文学の一断面』(笠間書院、二〇一三年二月)の中で、戦間期モダニズムを分析し、「〈狂気〉と〈無意識〉に共通するのは、それらが〈非理性〉である」と述べ、それを認めることは、理性と意識の優位性を否定することになるとした。

(本学大学院生)