

佐藤春夫「指紋」と活動写真

渡邊 拓

I

佐藤春夫の「指紋」は大正七（一九一八）年七月の『中央公論』に発表された。その時の『中央公論』は「秘密と開放」という特集を組んでおり、「指紋」は、谷崎潤一郎の「二人の芸術家の話」、芥川龍之介の「開化の殺人」、里見弴の「刑事の家」とともに「芸術的新探偵小説」の一つとして掲載された。

さほど著名な作品ではないので、取り敢えずあらすじを示しておく。「私」（佐藤という名の画家）の友人「R・N」は洋行して音信が途絶えていたが、一九二二年の暮に「私」の家の玄関へ現れる。そのときの彼は「精力を消耗し尽した人のやう」で、「どう見ても三十位の人とは見えなかつた」。「R・N」は東京の「私」の家に二三日いて、すぐ長崎へ行き、そこで行方をくらましてしまう。半年後、長崎から帰った「R・N」は「私」に、家を建ててやるから、自分をそこに「かくまつてくれ」という。このとき「R・N」の告白によって、実は洋行以来彼は阿片常用者になっていることがわかる。彼は私のための家を設計し、その家の屋根裏を含む二部屋を自分で使い、そこで激烈に苦しみながら阿片の使用を減らす努力をする。

ある日、「R・N」と「私」は浅草で「女賊ロザリオ」という活動写

真を見る。「R・N」はその登場人物の顔とその人物の指紋が「大映し」になるのを見て非常に興奮し、それから指紋の研究に熱中する。そして二三ヶ月後「私」を伴って長崎へ行く。長崎では入り組んだ町を歩き、山の斜面の急勾配にある市街地の中の複雑な道をたどって、一軒の空き家に行き着く。隣の「バア」にいた外国人の女に聞けば、この空き家は化け物が出たり、夜、血の滴る音がしたりするという。二人はこの家の中を見て、すぐに東京に帰る。「R・N」は帰る直前にどこへか手紙を出す。どこへ出した手紙だったかは後に明かされる。

東京へ帰ってしばらくすると「R・N」は「私」に活動写真雑誌を示し、「女賊ロザリオ」の俳優「ウキリアム・ウキルスン」の失踪を知らせる。そしてこれまでの彼の奇妙な行動の理由を語り始める。彼は日本に戻ってすぐ、阿片窟になっている長崎のある洋館の地下室で阿片に耽つていた。ある夜、阿片の夢からわずかに覚めてみると、自分の横に男が血を流して倒れている。夢うつつのなかで自分が殺したのかも知れないと思ひ、この「阿片窟のおやぢの支那人」にこの件を公にしないことと、屍体を片づけることを千円で頼む。そして彼はもう一度寝ようとするが眠れない。そうこうしているときに彼は壁の中に時計のあることを壁を透かして見る。おやぢの支那人に頼んで壁を壊すと、通風口になっていて、そこに時計を見つける。それから屍体をその通風口の穴の中に入れる。

殺人の現場で見つけた時計には指紋が付いており、それは「R・N」のものではなかった。「女賊ロザリオ」を見たときに「R・N」が非常に興奮したのはその時計の指紋と同じ指紋をスクリーン上に見たからだった。また俳優「ウキリアム・ウキルスン」の大映しの顔は屍体を発

見する前の阿片の夢のなかで見た、寝ている男を槍で刺し殺す「騎士」の顔と同じであった。長崎から出した手紙は、「ウキリアム・ウキルスン」へ宛てたものであり、事件が日本の警察に発覚しつつあることを知らせたものであった。「ウキリアム・ウキルスン」は失踪しているが、時間的にこの手紙を見てから失踪したと考えられる。

「私」は「R・N」の言動を「狂人」のそのように考えているが、新聞に長崎で訪ねた家から死体が発見されたという記事が出て、「R・N」の話の信憑性が増してくる。

少々長くなったが、以上のあらずじだけでもこの作品が謎の提示と解決という探偵小説的な構造を持っていることは、一応は見取れることと思う。

生方智子氏の指摘するように、この作品では「R・N」の行動の謎と、殺人事件の謎というふうには二重構造になっている。まず、現実的な理性の側に位置する「私」の視点から「R・N」の行動についての謎が——洋行の帰路非常に時間を費やしたのはなぜか、帰った時の見た目のやつれ方はどうしたわけか、帰ってきてすぐ行方をくりましたのはなぜか、指紋研究に没頭したのはなぜかといったような謎が——つぎつぎに提示される。この作品の前半で読者を牽引するのはこの「R・N」自身の行動の「謎」である。そしてこの謎は「R・N」の説明によって解決される。

また、最後に死体が出てくることで「R・N」の話に根拠のあることも示されている。死体の発見を報じる新聞には、発見現場の家にある、天井から血の滴る音がするという噂について、実は流しの水が地下室に滴る音だったという種明かしもある。

語りの方もこの謎の提示と解決によって読者を牽引していこうという志向性を濃厚に持っている。この作品の語りは回想による傍観的な一人称であり、要するにシャーロック・ホームズ型である。したがって、一人称の語り手は当然事件が全て終わった後での事件に対する、また人物の行動に対する包括的な認識をすでに持っているのであるが、当初その行動が謎として提示される人物「R・N」に対して常に語り手は外的な視点をとり、その行動の内的な動機などを再構成したりしない。たびたび繰り返される「R・N」に対する「狂気」という規定は、語られる時点における「私」の現実的な感性に即した「R・N」に対する外的視点からのものである。この「R・N」の精神への規定によってむしろ内面は謎となる。謎の提示が読者にサスペンスの効果を生むことは言うまでもない。

長崎の「バア」での「R・N」と外国人の女との会話では会話の一部のみしか「私」には聞き取れないということになっているが、これも場面内の視点の制限であり、効果は同じようなものである。

「私」が語っている時点の「今」もしばしば現われるのだが、語る時点の「私」の感性の叙述への影響は大変少ないと見るべきであろう。物語の最終的な地点では「私」は妻に狂気を疑われ、読者に対して自分は「決して狂人ではない」ことを強調しなくてはならない事態に立ち至っているが、叙述の途上では先にも述べたように現実的な判断がはるかに勝っている。そうした語る「私」の内面的状況は物語の語りそのものには反映していない。自己の感性を露呈させずに読者を導いていると整理できる。

物語のその後の展開を予示するような「けれども今になって思えば、

それは彼の生涯をもつて物語つた怪奇な物語としては、ほんの発端に過ぎなかつたのである。」というような言葉は語られる物語について事後的・包括的な認識を語り手が持っていることを示しているが、こうした言葉も、その後の事件の展開への読者の期待を作り、謎を提示して読者を牽引していく形になっている。

結論とせば、この作品の語りは、事件についての包括的認識、あるいは自己の辿りついた最終的な内面的問題は露呈させず、読者に謎を辿らせるために視点を制限し、同時にその謎を保ちつつ読者を誘引するための最低限の事件に対する認識的な余裕を用いる。事件の展開についての知識だけを動員し、自己の内面的な迷いは出さない、という語りと見ることができる。

縷々述べたが要するに探偵小説向きの語りなのである。

II

ところが、肝心の殺人事件の解決という、最も探偵小説的な課題においては、この作品は全く探偵小説的でない方法を採用してしまう。

この作品の「探偵」である「R・N」は「ウキリアム・ウキルス」を犯人と判断するが、その根拠として示されているものはおおよそ次のようにまとめられる。

- ① 殺人現場である阿片窟で発見された時計は犯人のものである。
- ② 現場にあった時計の蓋についていた指紋と活動写真「女賊ロザリオ」で大映しにされる指紋は一致する。
- ③ 「女賊ロザリオ」で大映しになる指紋は俳優「ウキリアム・ウキ

ルスン」のものである。

- ④ 俳優「ウキリアム・ウキルス」は「R・N」が送った手紙を見て逃亡した。
- ⑤ 「ウキリアム・ウキルス」は上海の阿片窟にもいた。長崎にもいたかもしれない。

「ウキリアム・ウキルス」が犯人である、と言いつけるためには、通常①、②、③、④が確実に立証されなくてはならない。しかしこれらのうち①、④は推測にすぎず、③も活動写真に登場する指紋ではそれが俳優のものであるという保証はどこにもない。結局作中で立証されているのは②のみなのである。

むしろ「ウキリアム・ウキルス」を犯人に結び付けるのは、現実的な判断ではなく、何か夢幻的などでも形容するしかない要因である。

まず、阿片窟での時計の発見であるが、あらずじでも紹介したように、夢うつつの「R・N」が壁を透視して発見するのである。また「ウキリアム・ウキルス」への容疑は「R・N」の夢の中で殺人を犯す「騎士」の顔と活動写真の「ウキリアム・ウキルス」の顔との類似から生じている。現実的な推理ではつなぎようのない関係をここでは非現実的・夢幻的な感性が一足飛びにつないでしまっている。

そして勿論「ウキリアム・ウキルス」という名前前の問題がある。周知のとおりこれはエドガー・アラン・ポーのドッペルゲンガー譚の名であり、その作品の作中人物名である。

作品内での現実的な推理、例えば指紋によって犯人を特定しようとする現実的科学的な論理も、作中人物たちが全く意識していない、作品外

のレベル、「ウキリアム・ウキルスン」がドッペルゲンガー譚の主人公の名前であるという作品間の関係によってほとんど意味のないものにされてしまう。

谷崎精二は大正期では代表的なポーの翻訳家であった^三。谷崎は大正二（一九一三）年七月にポーの短篇の翻訳集『赤き死の仮面』を刊行しており、ポーの「ウキリアム・ウキルスン」はここで初めて翻訳されている。当然読書界にはある程度この作品は知られていたはずであり、佐藤春夫がその事実を前提とせずに、「指紋」を書いたはずはない。作中に「ウキリアム・ウキルスン」という人物を登場させれば、それが読者に対してどういう効果を持つか想定していたと考えなくてはならない。

「ウキリアム・ウキルスン」が自己のドッペルゲンガーを持つ人物の名前であつてみれば、探偵小説中の犯人の特定に、決定不能という事態を持ち込むことがまず考えられる。

ポーの「ウキリアム・ウキルスン」ではウキルスンは自身のドッペルゲンガーを剣で刺し殺し、相手を血塗れにする。殺害方法の類似性は「指紋」でも殺した者と殺された者が同一人物の分身であつた可能性を読者に想像させてしまう。生方智子氏は「R・N」の〈謎解き〉によって名指される「ウキリアム・ウキルスン」という人物は、「R・N」の意識では捉える事の出来ない「R・N」自身である^四。この分析が成り立つとすれば、犯人も被害者も探偵もすべて実は同一人物の分身と考えることもできることになり、ますますその決定不能という傾向は度を増すことになる。

「ウキリアム・ウキルスン」という名前は作中「R・N」が謎解きをして見せる場面で登場するが、「R・N」が「ウキリアム・ウキルスン」

のものであるという指紋を示す場面は次のように語られる。「手袋のはまつた手でその竜頭を押すと、両蓋の時計の文字板のある方の蓋がぴんと開いた。さて初めて気がついたらしく、私にその机の上にある燭台へ火をともしやうにと頼んだ。私は言はれたとほりにした。R・Nの部屋の中は電灯の光と燭台からの光とで、手のまわりのすべての物の影が二つづつになつた。R・Nは手にもつて居た時計をその蠟燭の光りのすぐ前にかざした。」

指紋という最も肝心の証拠を見せる場面なのだが、そこで二つの光源からの光によって「手のまわりのすべての物の影が二つづつになつた」というのは、犯人特定の科学的な方法が結局は犯人の決定不能という事態に追いつまされていくことを示唆しているように見える。

そもそもこの作品の探偵である「R・N」は「私」によって、「狂人」「氣違ひ」という規定をしはしは受けており「私」はほとんどそれを確信している。そうした探偵によって組み立てられる推理にどの程度意味があるかという問題があるのだが、それだけではない。

この作品の最後、長崎のもと阿片窟だつた洋館から白骨化した死体が発見されたということが新聞に報じられる。それを見た「私」はそれまで「狂人の妄想」だと思つていた「R・N」の推理をたどり始める。「R・N」の言つた事を、私はどこからどこまで信じればよいのであらう。「だんだんそれを信ずる度が多くなれば、最も多くなつた頂上では、彼自身が彼自身を信用する最大限度の時と同じやうに、遂には「ウキリアム・ウキルスンが長崎ノ阿片窟ノ殺人者ニ相違ナイ」といふところまで彼に一致するであらう? ……」^五。そして「私」は「R・N」と同じよう指紋を熱心に観察するようになる。「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、私が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。「気遣ひは伝染するものでせうか」と精神病の研究をしている私の友人Kにそんなことをたづねたさうだ。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」。

「私は決して狂人ではない」というが、「R・N」が自分は「決して気が違つて居るのではない」と言つたときに「私」は「自分で気違ひではないといふ気違ひほど困つたものはない」という感想を漏らしていたのである。読者はクレタ人のパラドクスと同じ種類の決定不能に陥らざるを得ない。

これは「私」が「R・N」の推理をたどり「R・N」と同じ結論に到達しそうな場面で起こることなのだが、これにより物語の最後の段階で語り手である「私」の信頼性に動揺が生じ、物語全体を何か現実感のないものにしてしまふ効果を持ちそうである。そしてそれによつてますます作品内の夢幻的な諸関係が作品の前面に浮上することになる。

III

たとえば、「指紋」において印象的なのはその謎解きの曖昧さに対して、夢の記述が詳細で、猶且つかかなりな長さにも及ぶことである。

この作品で語られる夢は、もちろんそれを分析し、意味づけることも可能であり必要でもあろうが、謎解きのヒントが夢によつて得られるというストーリー上の必要性の度合いからは逸脱して長すぎるというのがその

第一の特徴のように見える。その奇妙なイメージの提示自体がほとんど目的となつてしまつていふようなのである。

またこの作品には怪しげなイメージが頻出する。スピリチュアリズム、「眼の窪の三つある髑髏」「悪魔のギター」「阿片窟」「青髭部屋」「バンパイア女優」「天井から血が滴る」家、など数え出せばきりが無い。また「R・N」が長崎の阿片窟の通風口に死体を隠して、その穴から出てくる時の様子も何ともおぞましいものである。「私はその屍骸の上のさばり這ふと、屍骸と体を重り合せ、屍骸の顔と自分自身の顔とを殆んど擦り合さんばかりにして——私は死人と接吻せんばかりにして、やうやうその穴を出て来た」。そしてこの場面は「R・N」が阿片に酔つた時の夢の中に登場するものとして再度繰り返される。「屍骸の鼻と自分自身の鼻とを擦り合せ、私の唇は屍骸の氷のやうな唇にさわり——どういふわけか、夢のなかでは、私はかうしてこの屍骸を自分の花嫁でもあるかのやうにしつかりと抱擁して、わなわなと慄へながら、動物的の恐怖と、人間的の悔悟とで私は何時までも何時までも泣いた、泣き叫んだ。」

こうした描写のしつこさから見ても「指紋」はむしろ怪奇幻想小説と考えるのが妥当なようである。

それは作者も意識していたに違ひなく、雑誌初出の際にあった「私の不幸な友人の一生に就ての怪奇な探偵的物語」という副題は、大正七(一九一八)年一月の単行本『病める薔薇』収録の際に「私の不幸な友人に就ての怪奇な物語」に変更されている。

大正一三(一九二四)年八月の『新青年』に掲載した「探偵小説小論」において、佐藤春夫は「探偵小説の本質としては、論理的に相当の判断

を下して問題の犯人を捜索するところにある。即ち事件の関所をどんなふう切り抜けるかといふところに興味がある訳だ。だからその判断は常に最も健全な頭脳から湧出する智能の活躍の現れだ。」と言っている。この規定では当然「指紋」は探偵小説には入らない。

「探偵小説論」では「探偵小説と言へば外国の作品に限られてゐる」と言っており、佐藤によれば大正末期までの日本には探偵小説は存在しなかったということになる。この認識は笠井潔氏が『探偵小説論』⁵で示している認識に近い。笠井氏によれば英米において本格的な探偵小説が生まれたのは第一次大戦における大量死がその最も大きな要因である。「大戦が生産した無意味な屍体の山に対して、それを新たに意味づけ直さなければならぬ」という衝動が、各国で普遍的に生じた。共產主義もファシズムも、表現主義もシュールレアリスムも、またハイデガー哲学も、そうした磁場において大衆や知識人の心を掴んだのだ。／直接の戦禍を避けえた英米では、それらに対応し、それらを代補するものとして本格探偵小説が書かれ、かつ広汎に読まれたのである。ひとつの屍体に、ひとつの克明な論理。それは無意味な屍体の山から、名前のある、固有の、尊厳ある死を奪い返そうとする倒錯的な情熱の産物ではなかったろうか。」したがって「日本の戦前探偵小説が、英米風の探偵小説を達成しえなかつたのは、たんに情報不足によるものではない。作家の力量が不足していたからでもない。大正後期から昭和初年代にかけての日本人は、二〇世紀的な死の意味（＝無意味）の重圧にさらされることなしに、太平楽に生存することができたのだ。それが、戦前期には英米風の探偵小説が存在しない最大の理由である。」

川本三郎氏は佐藤の「探偵小説論」の別の箇所を引きつつ次のよう

に言う⁶。「佐藤春夫が探偵小説に求めているのは「ロマンチズム」「猟奇耽異」「詩」「悪に対する妙な讚美」といった言葉で明らかのように、「明快」さや「推理」よりも「怪奇」であり「幻想」である。論理よりも夢である。雰囲気である」。大正期に探偵小説を書いた谷崎潤一郎、佐藤春夫、芥川龍之介などの作家たちは「乱歩の言葉を借りるならば彼らは「白昼」より「黄昏」や「夜」を愛したのである。彼らにとつては明治が「白昼」の時代だったのに対し、大正は「黄昏」と「夜」の時代だった」。川本氏はまた別の文脈で明治が「現実的で、目的意識的」だったのに対し、大正は「現実から離脱し、夢想や美的ユートピアの中に遊ぶことができた」という。笠井氏に言わせればそれは「太平楽」な「生存」ということになるだろうか。笠井氏、川本氏の論に従えば、怪奇幻想小説としての「指紋」はまことに大正期的な作品であつたということになる。

時代状況との関係について言えば、「指紋」は明治末から大正前半の状況、特に機械文明、近代的技術とのかかわりを作中に濃厚に持つ作品であるということがいえる。

「指紋」に描かれた「R・N」の夢に次のような箇所がある。「或は天に沖するやうな巨大な機械——それには金属製のさまざまな形が、「整頓の混雑」といひたいやうな、譬へば Albrecht Dürer の構図のあるものやうな趣に、ぎつしりつめこまれて居る巨大な機械——金属の多様多形の破片から成り立つて居て、ごく静かに歯車から歯車を渡つて、だんだん波及して、大仕掛にのろろと運行する奇妙な建築物、そんなものが阿片に酔つて居る私のよく見る夢で（後略、傍点原文）」というのだ

が、これなどは機械というものが本来持っているはずの合目的性や合理性を逸脱した無用の機械のようである。近代科学の所産としての機械ではなく、「現実から離脱し」た、「夢想」の中の機械であり、その意味で反近代的と言つてよさそうである。

先ほど、作中に登場する怪しげなイメージの一つとしてスピリチュアリズムを挙げた。生方氏は「指紋」にはメスメリズムの要素もあるという⁷⁾。一柳廣孝氏によればこのスピリチュアリズムやメスメリズムは一九世紀後半に起こった世界的な心霊ブームの中で流行したものである⁸⁾。一柳氏は心霊学を近代に現れるノイズ、アンチ近代的な現象と捉えて次のように言う。近代的な「科学」という規範が強烈に作用すればするほど、その反作用として心霊学が注目されるというシステムだ。事実、明治四十年代に積極的に心霊学の動向を紹介していたのは、アカデミズム系の雑誌だった。そして、心霊学、もしくは「千里眼」が「科学」の側から脚光を浴びたのは、世界的なパラダイム・チェンジの進行と深くかかわっている⁹⁾。

「千里眼」という言葉が出てきたが、この言葉からは「R・N」が壁の向こうにある時計を透視によつて発見したことも思い合わせられる。

「指紋」は大正期的な、「現実から離脱した」「夢想」の、あるいは「遊」びの文学であり、その意味で反近代的な傾向をもつ、と言つていいだろうか。

「千里眼」に絡めて一つ別の視点を提示したい。

日本でいわゆる千里眼事件が起きたのは明治四三（一九一〇）年である。「指紋」発表時からさほど遠くない。大正期にはまだこうした空気が

が存在したかもしれない。

さて、千里眼事件では念写実験というのがおこなわれるが、松山巖氏はこの実験に学者、特に物理学者——日本で初めてX線の実験を行なった山川健次郎と放射線の実験を行なっていた小野澄之助——が含まれていたことに注目している¹⁰⁾。

この念写実験より少し以前に電磁波、放射能の発見や無線電信の発明などが続いていた。松山氏は、科学者が千里眼や念写に関心を持ったのは、こうした新しいメディアの登場があったからであると言つる。「写真や無線やレントゲンが人々の前にあらわれたからこそ千里眼を持つという人が登場したのである」。

つまり、心霊学や千里眼の流行は近代的な科学技術、特に技術メディアが発達したためにこそ生じたのではないかというのである。

「指紋」で重要な役割を果たす近代的な技術メディアは活動写真である。活動写真は初期においてはX線の見世物（X線の前に手をかざして骨の形を見せる）と同じプログラムの中で見世物として興行されていたことがしばしばだったらしく、現代のわれわれには想像しにくい科学技術として意外にこれらは近いものと認識されていたようである¹¹⁾。

活動写真という技術メディアが小説「指紋」に何をもたらしたか、あるいは活動写真を存在せしめた時代状況が「指紋」にどのように現われているか、その点について考えておきたい。

IV

「R・N」は活動写真で大映しになる役者の顔と指紋を見て犯人を割り出すわけであり、活動写真がこの作品において重要であることは言う

までもないのだが、ただ、その重要性は道具立てとしてだけではない。

再び「R・N」の「阿片の夢」に注目したい。

謎解きの際、「R・N」が「阿片の夢」について語る。そこに次のような言葉が差し挿まれている。「私は今阿片の夢のさまざまに就て君に説明するはずではなかったのだ。若し、君にしてそれを知りたいならば De Quincey を読む方が早道だから……」。

「De Quincey」の名はこゝだけでなく、作品の冒頭近くにも登場する。

「何時であつたか、私は未だ君に対して手紙を書くだけの根気を持つて居た当時に、私は多分君に「Thomas De Quincey の『Opium Eater』を推奨したやうに思ふ」。

「指紋」には単行本収録の際にその付属作品とされた「月かげ」という作品がある。「月かげ」は「R・N」の「阿片の夢」の日記のようなものを「私」が訳出した（英語で書かれていたため）ものである。そこに「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」とあるやうに、De Quincey の「Confession of An English Opium-Eater」は一九一六年辻潤によつて『阿片溺愛者の告白』として翻訳されている。「指紋」の「阿片の夢」は De Quincey の著作の刺激によつて成立していることが考えられるのだが、その夢の様態は「指紋」と『阿片溺愛者の告白』とはよほど異なっている。

『阿片溺愛者の告白』では、「阿片の夢」の特徴が四つ挙げられており、その中の一つに次のようにある。「空間が膨張して、形容しがたき広漠無限の領域に拡大された。しかしこれは時間の莫大なる伸長程私を悩まसानかつた。私は時に一夜に七十年乃至百年を生きたやうに思はれた。否、時には、一千年の長さを感じたことさへあつた。勿論かくの如きは

人間経験の範囲を遙かに絶した長さであつた」^二。空間的な膨張についても触れられてはいるが、実際に見た夢の例として語られるものには空間的な拡大を示すようなものはほとんどなく、目立つのは時間的な長さの特徴とする夢である。一方「指紋」の方で特徴的なのはまさに空間的な拡大を示す夢である。こちらでは「建物」や「風景」が通常の「十二倍」ほどの大きさになって現れる。夢の中で殺される男も、その男を槍で突き殺す「騎士」も「他の風景と同じく、非常に大きい」。この大きさは活動写真で「大映しになつた男」の顔が「あの私の夢の中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」というやうに夢と活動写真とを結び付ける要因となっている。

「指紋」でこのやうに大映しを特徴として現れる人間の顔は『阿片溺愛者の告白』では夥しい数、その数の異様さを特徴として登場している。「指紋」の「阿片の夢」は「一面の湖水を前景にして（中略）その海やうに曠漠とした平静な水面の対岸に、やはりそれと同じやうに巨大な建築物が見える」という場面から始まるのだが、非常によく似た箇所が「阿片溺愛者の告白」にもあつて「私の建築の夢に続いては湖水と——銀の如き広漠たる水面の夢が現れた」から始まる。その部分に人間の顔が現れる。「今揺蕩たる大洋の水面に人間の顔が現はれ始めた。海面が無数の人間を以つて敷きつめられてゐるやうに見えた。（中略）さまざまの顔が、数万数千、幾時代、幾世紀の間波濤の中に漂つてゐた」。「指紋」の「阿片の夢」は De Quincey の著作の刺激によつて成立したのではないかと先ほど述べたが、それは作中に取り込まれる際に、活動写真との関係によつて大きく変化していると言える。謎解きの重要な要因としても活動写真があることを思えば、この作品のモチーフの基底と

なる部分に活動写真があったと考えてよいのではないかと思う。

この作品に決定不能という問題が幾重にもあることは先に述べた。この決定不能性も活動写真との関係が深いように思われる。

一つは「女賊ロザリオ」で大映しになる指紋が俳優「ウキリアム・ウエルスン」のものであるとは限らないという問題である。これは、簡単にいえば、映画は編集によって存在するためであるが、少し話を進めると、オリジナルが存在しない、という映画の特性によると言える。

たとえば多木浩二氏は次のように言う。「映画は、何か世界というベキ対象があつて、それを複製する過程を踏むのではない。カメラもセツトも、演技する俳優も含めて、すべてが複製技術の領域に属している。限りなく現実に近いものとして観客が受容するイリュージョンをつくりだすための制作に使うすべての要素は、最終的にあらわれる「映画」とは異なる次元のものなのだ。」^二

活動写真は編集という過程を経ることによってのみ作品として存在する。それぞれに撮影されたフィルムは撮影時点では撮られる現実を写し取っているかも知れない。しかし、それが他のフィルムと繋ぎ合わせられることで、撮影時点で撮っていた現実とは全く異なった、映画の中だけの現実を立ち上げる。したがって、とられた現実が映画のオリジナルとはなり得ないのである。加藤幹朗氏は、オリジナルを持たないために映画では「存在するすべての上映用プリントが等しくたがいにたがいのコピーとなる」^三という。

加藤氏はさらに次のように続ける。「これは神（起源）とその形姿に似せてつくられた人間（複製）」という二元論的思考体系に慣らされてき

た西欧社会にとつて大きな発想の転換を強いられる新事態である。そして映画を見る何十万、何百万という観客。彼らは定義上みな同一の映画を見ている（演劇と違って映画は上演「上映」のたびに異なるパフォーマンスが展開するわけではない）。ここに個人のインフレーションあるいは希薄化が生ずる間隙が生まれる。わたしはわたしと「一所に」同じ映画を見ている他の何百万という観客のなかに埋没し、それゆえわたしは、わたしのわたしたるゆえんが何百万分の一という恐るべき低減状態にあると感ずる。映画館の間はわたしを顔のない塊へと塗りこめ、わたしは映画館に大量動員される顔のない大衆の一部となる」。

ここで言われている「個人のインフレーションあるいは希薄化」という問題、あるいは個人の「顔のない塊」への解消、という事態は映画（活動写真）のもたらす時代状況として重要かもしれない。

「指紋」で殺人犯人を決定不能にしまった最も大きな要因はドッペルゲンガーであった。このドッペルゲンガーも映画との縁が非常に深いのである。

初期映画はしばしば作品の題材としてドッペルゲンガーを扱っているのだが、ここでまず言いたいのは映画というメディアとドッペルゲンガーとの縁である。当然のことながら、映画の存在する以前に、動く人間を再現するということは不可能だった。文字に記録された人間は自ら動き出すことはない。たとえばそれを「死体」というならば、技術メディアに記録され、自ら動きだす人間は、まさに「幽霊」ということになる。「メディアとはそもそも幽霊の出現をしか伝達しないものなのだ」^四というキットラーの言葉の、これはあまりに俗な解釈かもしれない

いが、キットラーの右の評言はそういう風に考えてもいいかと思う。

そうすると、映画というのは無数のドッペルゲンガー達で満たされたメディアだということになる。無線やレントゲンが千里眼を登場させたとする、活動写真という新しい技術メディアが呼び起したのはドッペルゲンガーだったと言えそうである。

作品の題材としても初期映画はドッペルゲンガーを好んだ。

これはフィルムの半分ずつを別々に感光させればよいという撮影トリックの単純さのせいでもあったようだが、表現として新奇なものであったことは間違いない。同じ人間が一つの場面に二人同時に存在するというような表現は、当然演劇では不可能であり、映画によって初めて可能になった。小説ではそもそも一人の人間が二人の人間の記号となるという類の表現ができない。

ただ、問題なのは映像の表現は言葉を伴わない場合その意味が曖昧になるといふ性質があることである。映像の場合、いわゆる現実効果とも呼べるような細部が実に豊饒に取り込まれる。この豊饒な細部が、二人の人間の細部が全く同じだというドッペルゲンガーの出現を文学表現ではありえないほど明瞭に観客に伝えることを可能にするのだが、同時にその細部の豊饒さは意味、あるいはプロットに回収できない部分をも多量に含むことになる。そのため初期映画においては、どのような物語なのか筋を追えない、あるいは場面の中で何が行われているのかよくわからない、という事態がしばしば生じる。

小松弘氏によれば、一九一〇年代の中ごろにはアイライン・マッチなどの所謂映画の構成のための文法が確立したようであるが^{一五}、それでもやはり場面の意味を読み取るのはさほど簡単ではない。そしてドッペ

ルゲンガーの登場はその読解を余計に困難にってしまう。どちらが本来の人物でどちらが影がわからないということがありうるのである。

「指紋」発表の翌年の作品になるが「カリガリ博士」(一九一九年)に生じる決定不能についてキットラーは注目している^{一六}。「カリガリ博士」は枠物語になっており、内枠では大道商人(カリガリ博士)が夢遊病者チエザレを使って次々に人を殺し、それをフランシスという青年が阻止するのだが、外枠ではフランシスは精神病院に入っている。問題は精神病院の院長とカリガリ博士を同じ俳優が演じていることである。作中それに関する言葉による説明は何もない。カリガリと病院長が同じ人物なのか、よく似た別の人物なのか、それを決定する指標は与えられず、顔の同一性がすべてを決定不能にしてしまう。こうした形で決定不能性を持ち込みうるのは映画に特有の表現と考えられる。

ちなみに『カリガリ博士』の内枠の物語は外枠で狂人となったフランシスの妄想でもありうるという「指紋」に似た形をとっており、こうした共通性も「指紋」を映画の時代の小説であると感じさせる。

そもそも「指紋」は犯罪者の特定に指紋を使用するという指紋法に基づいた作品であるが、指紋分類体系を編み出した最初の科学者であるブルキニエは同時に映画の原点である残像研究においても初期の科学者であったことは注意されなくてはならない^{一七}。指紋法と映画とはそれ自体が近い関係にある。

犯罪捜査に関しては技術メディアのうち写真が早くから「司法写真」として使用された。しかし、多木浩二氏によれば、写真は「変化しつづける「顔」の、ほんの一断面しか表わしていない」^{一八}。そのため写真の

みによって、常に動いている人間の顔を同定するのは非常に困難である。有体には言え、知っている人の写真を見つけることは簡単であるが、写真でしか知らない人を現実世界で見つけるのは非常に難しいのである。したがって「司法写真は写真を「科学的」にすることから生じてきたというより、逆に対象（ここでは人間）をあらかじめ「科学的」なまなざしによって構成することであった」。「対象を科学的に構成するとは生理学的に不変な身体の特徴を取り出すことである」。この人間を「生理学的特徴の集まり」として認識する」という発想のうちに指紋法が含まれることは言うまでもない。

指紋法や司法写真は人間を生理学的特徴に分解する。それらを記録するにはキットラーが言うようにメディアが必要である。「個人が裡に抱えているイマジネールな身体像であれば書物もこれを記録し、伝えることができる。だが指紋やイントネーションや足跡その他の、意識しないうちに秘密をばらしてしまふような徴しはメディアの独壇場であり、メディア抜きでは記録にすることも判定することも叶わない。フランシス・ガルトンの指紋捜査法とエディソンのフォノグラフは時代を同じくしていて、しっかりと相互に連携しあっているのである」¹⁹。クレリーによればプルキニエは「眼の刺激反応性の包括的な定量化という課題の一部として、残像を研究対象とした最初の学者である」²⁰。ここに人間を神経生理学の束として分解し、それぞれを数値化していこうとする発想を見ることが出来る。映画もそうした発想から出発している点で指紋法と同じ発想の圏内にある。ここでは人間はすでに〈心〉や〈魂〉を持った〈主体〉ではなく、内的なアイデンティティなどは必要とされない。

「指紋」はそうした発想をもつ技術メディアの時代の作品である。この作品に再三現れる決定不能性や狂気もこうした時代状況と深くかわっているはずである。

「指紋」という小説は本来人物同定のための技術であった指紋法を無効化してしまう。また活動写真を幻想的な美と捉えているこの作品は、キットラーの言うように技術メディア時代にロマン主義的な感性を帰帰させているようでもある。

小松弘氏が古典的システムと呼ぶ映画の文法が確立されて後、映画は、主にグリフィスなどの貢献によって人間の内面を描くことが可能になった。イマジネールなものの復活である。技術メディアが解体してしまつた〈人間〉を映画は想像的に回復する。しかし、技術メディアからインパクトを受けた文学はそれまでと変わらず〈人間〉を描き続けることはできなかつたようである。「指紋」では人間の同一性、内的な一貫性が回復されることはない。

尚且つこの作品はロマン主義的なドッペルゲンガー像から訣別していると読める。たとえばポールの「ウィリアム・ウィルソン」に現れるドッペルゲンガーは何やら良心を象徴するもののようにあり、そこにはある種の道徳的な恐怖があり、自己像というまとまつたものがある。しかし、映画登場後のドッペルゲンガーは単に物理的に完全な似姿でしかなく、「指紋」でも作中人物の〈心〉と深くかわりあうことはない。

「指紋」の時期に小説に登場する人間像は確実に変質していると考えられるのである。

一 以下佐藤春夫からの引用はすべて『定本佐藤春夫全集』（臨川書房

- 一九九八年)による。
- 二 生方智子『探偵小説』以前——佐藤春夫「指紋」における〈謎解き〉の枠組み——(『日本近代文学』第七四集 二〇〇六年五月)
 - 三 宮永孝『ポーと日本 その受容と歴史』(彩流社 二〇〇〇年五月)による。
 - 四 生方智子前掲論文
 - 五 笠井潔『探偵小説論Ⅰ』(東京創元社 一九九八年二月)
 - 六 川本三郎『大正幻影』(新潮社 一九九〇年一〇月)
 - 七 生方智子前掲論文
 - 八 一柳廣孝『こっくりさん』と『千里眼』(講談社 一九九四年八月)
 - 九 松山巖『うわさの遠近法』(青土社 一九九三年二月)
 - 一〇 このあたりの記述は、古賀太『明治の日本』から『リュミエール映画日本篇』へ(吉田喜重、山口昌男、木下直之編『映画伝来 シネマトグラフィと〈明治の日本〉』(岩波書店 一九九五年一月)による。
 - 一一 辻潤『阿片溺愛者の告白』(一九一八年五月)。原文は総ルビ。
 - 一二 多木浩二『ペンヤミン』「複製技術時代の芸術作品」精読(岩波現代文庫 二〇〇〇年六月)
 - 一三 加藤幹朗『映画の論理』(みすず書房 二〇〇五年二月)
 - 一四 フリードリヒ・キットラー『グラモフォン・フィルム・タイプライター』(石光泰夫・石光輝子訳 筑摩書房 一九九九年四月)
 - 一五 小松弘『起源の映画』(青土社 一九九一年七月)
 - 一六 キットラー前掲書
 - 一七 ジョナサン・クレリー『観察者の系譜』(遠藤知巳訳 以文社 二〇〇五年一月)
 - 一八 多木浩二『眼の隠喻』(新版) (青土社 二〇〇二年六月)
 - 一九 キットラー前掲書
 - 二〇 クレリー前掲書

(わたなべ たく・本学語学教育センター助教)