
「共同製作」としてのテキスト

横溝正史『鬼火』における検閲・挿絵・改稿の問題

IGAWA Osamu

井川 理

1. 本稿の課題

横溝正史の『鬼火』は、竹中英太郎の挿絵とともに、『新青年』一九三五年二月号・月号に前後篇として分載された。博文館の編集者を辞して作家専業となるも略血し、長野県上諏訪で転地療養中であった横溝により「寝ても覚めても小説のことを思いつめ」「一日に四百字詰め原稿紙で二枚くらいずつ書き」⁽¹⁾継がれたという『鬼火』は、これ以降の『蔵の中』（『新青年』一九三五・八）、『かひやぐら物語』（『新青年』一九三六・一）、『真珠郎』（『新青年』一九三六・一〇 - 一九三七・二）などの主として『新青年』に発表された同時期の傑作群を特徴付ける、それ以前のユーモアやナンセンスを基調とした小説群の平易な文体とは一線を画す漢語を多用した稠密な文体と⁽²⁾、「妖艶凄惨な草双紙趣味」⁽³⁾とも評される作風とを切り拓く画期となった代表作である⁽⁴⁾。

しかしながら、月号に掲載された『鬼火』前篇は検閲に抵触し、発売禁止は免れたもののその一部に削除処分が下されたため、同年刊行の『探偵小説短篇集 鬼火』（春秋社、一九三五・九）への収録に際して横溝は改稿を余儀なくされてしまう。そのことから、『鬼火』の本文は現在までに複数のヴァリエントが流通することになったが、それは主に以下の三系統に分類できる。すなわち、①『新青年』掲載の初出版、②初刊本収録に際して削除部分・結末部分などを中心に大きく修正を施した改稿版、そして③『大衆文学大系25 横溝正史・海野十三・小栗虫太郎・木々高太郎』（講談社、一九七三・五）に収録された、②の改稿版を底本として①の削除箇所のみを復元した折衷版の三つである⁽⁵⁾。さらにこれらに加え、近年では「鬼火 オリジナル版」（『小説 野生時代』、二〇一四・七）をはじめとした、横溝自身の自

(1) 横溝正史「続・途切れ途切れの記（二）」（『定本人形佐七捕物帳全集 第二巻 月報第二号』、講談社、一九七一年四月）。引用は『探偵小説五十年』、講談社、一九七七年八月、六五・六六頁。

(2) 横溝は『鬼火』が「森下雨村先生の影響で分りやすくはあったが、個性のない」それまでの文体からの脱皮を図り、「自分の文章を作ってやりましようと思いたち、苦勞して書いた」ものであったと述懐している（天野龍「面談作家論〈横溝正史氏の巻〉」『内向の世代』、の夢を広げる」（『カッパまがじん』一九七六年六月）、二四四 - 二四五頁）。また、同時代評でも『鬼火』の文体は横溝の作家としての新境地を開拓するものとして評価されていた（胡鐵梅「ペーぱー・ないふ」（『新青年』一九三五年五月）、江戸川乱歩「日本の探偵小説」（『日本探偵小説傑作集』、春秋社、一九三五年九月）など）。

(3) 中島河太郎「横溝正史の世界」（世田谷文学館[編]『横溝正史と「新青年」の作家たち』、一九九五年三月）、八二頁。

(4) ただし、中島河太郎のように、転地療養以前の『面影双紙』（『新青年』一九三三年一月）をこれらの作品群の嚆矢とする見方もある（『日本推理小説史 第三巻』、東京創元社、一九九六年一月、一九三頁）。また、同時期に横溝はこれらの系統の作品以外にも『講談雑誌』等の大衆娯楽雑誌や週刊誌などに三津木・由利コンビの通俗的なスリラーや捕物帖などを多数発表しており、メディアに応じた多面的な創作活動を展開していたといえる。

(5) ただし、日下三蔵は『鬼火』のヴァリエントについて、①「オリジナル（直筆原稿）版」、②「初出（新青年）検閲版」、③「改訂版」、④「初出復元版」、⑤「折衷版（角川文庫）」、⑥「折衷版（創

筆原稿を翻刻した本文も刊行されている⁽⁶⁾。初刊以来、美和書房版『鬼火』（一九四七・八）、岩谷書店版『鬼火』（一九五一・一）、東方社版『異色探偵小説 鬼火』（一九五六・五）とその再版である『長編推理 鬼火』（一九六一・五）など、一九六〇年前後までの採録には②の本文が踏襲されていたが、それ以降は③を収録した角川文庫版（『鬼火』、一九七五・八）や、それとほぼ同様の構成である戸川安宣校訂の本文を収録した創元推理文庫版（『日本探偵小説全集9 横溝正史集』、一九八六・一）⁽⁷⁾、それを踏襲したちくま文庫版（『怪奇探偵小説傑作選2 横溝正史集 面影双紙』、二〇〇一・三）など、③に該当する本文が複数の文庫版に採録されたことから、現行では最も流布した本文となっているといえる⁽⁸⁾。

ただし、ここで留意したいのは、この③とは、削除を免れた『新青年』誌をもとに初めて①の削除箇所を②の本文とともに本文対照表の形で収録した『鬼火・完全版』（桃源社、一九六九・一一）の刊行をひとつの契機として、中島河太郎や戸川安宣といった校訂者により事後的に再構成された、いわば作者とは異なる主体の意図が介在した本文であったということである。もちろん横溝生前の中島校訂版ではその了承は得ていたと思われるが、そこには横溝自身の加筆修正が施された改稿形を尊重しながらも、削除箇所については処分以前の叙述を本来的なものとみなすという、横溝の意図した表現をめぐる校訂者＝読者の解釈と欲望がうかがわれるだろう⁽⁹⁾。しかしながら、現在では、そもそも①の初出形でさえも、検閲による削除処分以前からすでに横溝の自筆原稿にはない誤字・誤植や紙幅の都合から編集段

元推理文庫」の六種類に細かく分類している（日下三蔵「編者解説」『横溝正史ミステリ短編コレクション2 鬼火』、柏書房、二〇一八年二月）、四八七頁）。本稿ではこのうち、大きな異同を含まない①と②、③と④、⑤と⑥をそれぞれ同系統の本文とみなし、三種類とした。

- (6) この自筆原稿を翻刻した本文を採録したものとしては、原画から起こした挿絵も収録した部数限定の豪華本『鬼火 オリジナル完全版』（藍峯舎、二〇一五年六月）や、③の本文も併載した『横溝正史ミステリ短篇コレクション2 鬼火』（柏書房、二〇一八年一月）などがある。
- (7) 創元推理文庫版は「編集後記」で戸川安宣が述べるように、中島河太郎校訂の③とほぼ同様の構成であるが、初出形の削除箇所がゴシックで示されているほか、初出以来初めて竹中英太郎の挿絵が全点復刻された重要な版となっている。
- (8) 本論で挙げたもの以外にも、『鬼火・完全版』と同様に②の本文とともに初出時の削除箇所を抜粋して併記した『横溝正史全集 第一巻 真珠郎』

（講談社、一九七〇年九月）や、初めて①が完全な形で再録された『新版横溝正史全集 第二巻 白蟻変化』（講談社、一九七五・六）、戸川校訂版の③を収録した『鬼火（ふしぎ文学館）』（出版芸術社、一九九三年一〇月）などもある。

- (9) ただし、実際には横溝は『横溝正史全集』への収録に際して、「もう一度削除以前の原作に復原しようと試みたのだが、改訂版には改訂版としての存在があり、それをいま復原するということが、いかに困難な仕事であるか痛感した」と述べていたため（「作者付記」『横溝正史全集 第一巻 真珠郎』、講談社、一九七〇年九月）、一六七頁）、自身の手による改稿形を重んじる考えを有していたとも考えられる。

階で施されたと思しき文章の脱落等が散見する、歪められた本文でもあったことが明らかとなっている⁽¹⁰⁾。こうした初出時から現在に至る『鬼火』という同一の作品名を有する本文の変遷を概観した際に可視化されるのは、それが記名された「横溝正史」という単独の表現主体だけではなく、編集者や校正・校訂者等の出版関係者、印刷関係者、そして検閲官も含めた複数の主体が関与し形成されたものであるという、ある意味では自明の事柄である。そしてそこにはまた、テキストの重要な構成要素となる挿絵を描いた画家や装丁家、広告制作者、さらには処分により改稿を強いられた初出時とは非連続の作者自身も含まれるだろう。このような『鬼火』の複雑な成立と変遷のプロセスは、病床で自身の文体を彫琢しつつ書き継がれたという横溝の伝記的事実のみには還元しえない、共時的・通時的な複数の主体の関与により生成変化を遂げていくテキストとして『鬼火』を捉え直すことを促すものであったといえる。

そしてまた、これらの問題系はテキストの内在的なモチーフとも通底するものでもあった。なぜなら『鬼火』では、おそらく執筆時の横溝自身を形象化したと考えられる転地療養中で作家の「私」が荒廃したアトリエで発見する「奇怪な人獣相剋図」が、万造と代助という反目し合う従兄弟同士の画家の「共同製作」であったことが物語の主要な動因となるからであり、さらにはその二人にモデル女のお銀を加えた三者の物語が、語り手の「私」＝竹雨宗匠から、その聴き手であり書き手でもある別の「私」へと語られるという、ある出来事が生起しそれが物語られエクリチュールへと変奏される過程に時を隔てて関わった複数の媒介者を配した構造を有していたからである。

そこで、本稿ではこのような『鬼火』の内在的な機構とその生成・流通過程における複数の主体の「共同製作」の様態を包括的に検討する端緒として、『鬼火』に下された検閲処分とそれへの対応、竹中英太郎の挿絵と小説本文の関係、さらにはこれまであまり考察されてこなかった②の改稿で施された本文異同とその効果について、それぞれ検討を加えていきたい。

2. 『鬼火』に対する検閲処分

前述のように、『鬼火』前篇は発表時に新聞・雑誌等の逐次刊行物を規制する新聞紙法の処分対象となり、掲載誌の『新青年』一九三五年二月号は三七頁から裏面を含め四六頁までの計一〇頁が切取削除された。同時期の日本の活字メディアに対する検閲は刊行後に行われる

(10) 例えば自筆原稿で「——だって、あなた……そんな面を被って……気味の悪い、……ああ、あたし、……何だか怖くて……と、お銀は怯えたような声で途切途切に言います」と記されていたお銀の台詞も、初出形（前篇・五〇頁）では掲載頁の移行部分にあたっていたためか傍線箇所が脱落している。

事後検閲であり、新聞紙法の規定では発行当日の納本義務が定められていたが、同号奥付に「印刷納本一九三五年一月一日」とあるものの、内務省警保局編纂の『出版警察報』第七六号（一九三五・一）には「十二月二十八日削除」と記載があることから、処分は前年に前倒しで下され、しかもそれは横溝の妻・孝子氏が証言しているようにすでに全国に配本済みの状態で通達・実施されたようである⁽¹¹⁾。ただ、実際には同号に掲載された田原春次「アリゾナ排日の真相」という論説記事も削除処分を受けており、必ずしも『鬼火』のみにその経済的損失の責任があったわけではなかったのだが、横溝は自らも『新青年』、『文藝倶楽部』、『探偵小説』といった雑誌の編集長を歴任した編集者であったためか、自身の表現に対する抑圧への憤慨以上に、当時の『新青年』編集長であり当面の生活費を工面し転地療養を勧めてくれた友人でもある水谷準への「申し訳なさに身を焼かれる思いであった」⁽¹²⁾と述懐している。その後水谷は次号の『新青年』で『鬼火』後篇の冒頭に前号の削除箇所を補う「前篇梗概」を付すとともに、「編集だより」で「愛読者諸君」に対する「御詫び」を記し処分への対応を行ったが、この処分は必ずしもテキストにとって負の側面をもたらしただけではなかった。なぜならそれは、例えばその初刊本広告に「中篇「鬼火」はその陰惨濃艶無類の描写を以て発売禁止に会ひ」（『読売新聞』[朝]一九三五・九・一八）と検閲に抵触するほど凄絶な表現であったことを強調する惹句が付され、また、当時『新青年』の読者であった中島河太郎が「夢中で本誌[新青年一引用者注]に読み耽った時分、興奮させられたのは「鬼火」である。殊に本文に削除部分があったのが、一層刺激的だった」⁽¹³⁾と回想するように、ある意味ではテキストの怪しくスキャンダラスな魅力を際立たせることに寄与した側面もあったといえるからである。

では、具体的に『鬼火』のどのような要素が問題視され、またそれはいかに当事者らに受け止められたと考えられるだろうか。同時期の検閲では国家体制に対する批判や左翼思想の煽動等の「安寧秩序ヲ妨害」する表現、および、過激な性やグロテスクな描写等の「風俗ヲ壊乱」する表現が主な規制の対象となったが、その基準は恣意的で曖昧であったために、発行者側は処分を回避するための方策としてしばしば検閲に抵触しそうな箇所に予め伏字処理を施すなどの自主規制を行っていた。これらの自主規制の意識は当時エロ・グロなイメージが

(11)横溝孝子・横溝亮一・山村正夫「座談会・横溝正史の思い出を語る(一)」(『姿なき怪人』角川書店、一九八四年一〇月)、二五四頁。他にも、横溝孝子「『鬼火』のころ」(『日本探偵小説全集9 横溝正史集 付録8』東京創元社、一九八六年一月)、横溝孝子(聞き手・岡崎満義)「想い出の作家たち 回想の横溝正史」(『オール読物』一九九二年一月)にも同様の趣旨の証言がみられる。

(12)横溝正史「淋しさの極みに立ちて「かいやぐら物語」の思い出」(『新版 横溝正史全集 第一八巻 探偵小説昔話』、講談社、一九七二年九月)、一八四頁。

(13)中島河太郎「横溝先生断想」(『横溝正史全集 第二巻 仮面劇場 月報 第一〇号』、講談社、一九七〇年一〇月)、五頁。

付されていた探偵小説の関係者にも共有されており、例えば『鬼火』と同号に掲載された木々高太郎『睡り人形』がその「最も力強い描写も幾分力が削がれ」と認識されつつも多くの伏字が施されていたことに例示されるように（水谷準「編集だより」）、『新青年』編集部にも、おそらくは同誌編集者であった横溝にも共通するものであったと思われるが⁽¹⁴⁾、『鬼火』には特に伏字処理が施されることはなかった。それにもかかわらず、『鬼火』は「風俗壊乱」と判断され処分されてしまうのである。その詳細な理由について、前出の『出版警察報』には代助のアトリエでの万造とお銀の性行為が暗示される〈五〉と〈七〉の一節が抄録されるとともに、「『鬼火 前編』ト題スル創作ハ男女ノ痴情関係ヲ描写シタルモノナルガ筆致煽情的ナルニ因リ三十七頁乃至四十五頁削除」と記載されている。当時の検閲では具体的な問題箇所やその理由の通達などは行われていなかったと思われるが⁽¹⁵⁾、同時期にすでに「察するに鬼火のやうに蒼白い凄艶なグロ味とエロ味に魔がさしたのだらう」（『読売新聞』（朝）一九三五・一・一七）と新聞紙上で推測が述べられ、また横溝も水谷から「姦通のシーンが、検閲当局の忌諱に触れた」ためであったと告げられたことを述懐しているため⁽¹⁶⁾、当事者側にも処分の主要な理由が万造とお銀の性的な描写にあったとの認識は共有されていたといえる。

ただし、ここで留意したいのは、処分理由が「男女ノ痴情関係」の描写とされながらも、削除が三十七頁から四十五頁という広範囲に及んでいたことである。なぜなら、削除箇所の中でそれに該当する記述は『出版警察報』に抜粋された三十七頁と四十五頁の一部に限られており、その他の大部分を占めるのは万造の奸計により代助が「ある種の運動に関係してゐたことを疑われ警察に逮捕・拘留されてしまうという密告・冤罪事件の顛末であったからである。このことを考慮するならば、先述の無削除版『新青年』の資料提供者でもあった中井英夫が『鬼火』の処分理由を「風俗壊乱」ではなく、「社会主義というものがこの世に存在すること」を記述していた点、すなわち「安寧秩序紊乱」の方にあったと推定していたことも⁽¹⁷⁾、一定の蓋然性があったといえるだろう。そして、それはおそらく当事者側も例外ではなく、表面的には事件の記述がそのまま残存したその後の改稿形にも、この広範囲に及んだ削除箇所全体への対応ともとれる改変がみられたのである。まず、これらのことを考察するための前提として、初出形の削除箇所にあたる事件の記述を検討したい。

(14) 例えば『文藝倶楽部』に連載された江戸川乱歩『猟奇の果』（一九三〇年一月―二月）の本文には多くの伏字箇所がみられるが、これは同誌編集長であり担当編集者でもあった横溝が施したものと推定される。

(15) 牧義之『伏字の文化史 検閲・文学・出版』、森

話社、二〇一四年一二月、三四一頁。

(16) 前掲注(9)「作者付記」、一六七頁。

(17) 中井英夫「血への供物 正史、乱歩、そして英太郎」（『日本探偵小説全集9 横溝正史集 付録8』、東京創元社、一九八六年一月）、四頁。

その頃警視庁では、社会の安寧と秩序を紊るやうな、ある危険な^(ママ)、陰謀が、一部の不逞な連中の間に計画されてゐる事実を探知して、熱心に搜索を続けてゐたのですが、肝腎の本拠並びに主要人物の目星がつかないので、困じ果ててゐるところへ舞ひ込んだのが一通の密告状。それによると中野にアトリエを構へてゐる漆山代助といふ画家こそ危険人物である。彼の宅にある柳行李に注意せよ。ある危険な陰謀の指令書と、某国製作所のマークの入ったピストル十数挺をそこに発見するであらうといふやうな事が、書体を眩ますためにでせう、わざと稚拙な金釘流で書いてあるのです。(初出前篇・四一頁)

このように、事件は代助が知人に預けられた「陰謀の指令書」と「ピストル十数挺」の存在を万造が警察に密告したことを発端とする。これらの記述は、『鬼火』の発表年次を考慮するならば川崎銀行ギャング事件（一九三二・一〇）などを引き起こした同時期の武装化した共産党を想起させる挿話であつたとも考えられるが、物語内の事件発生年が「今から十数年以前」の「大正××年」の夏頃に設定され、さらには「それから後約十年程の間」に繰り返された「同じ種類の事件の中で」「一番最初であつた」と記される点から、一九二三年六月五日に堺利彦、徳田球一、野坂参三らが治安警察法違反で検挙された第一次共産党検挙事件を下敷きとした挿話であつたとも考えられよう。そこには当然ながら相違点もあるものの、実際の事件が佐野学の知人宅に預けられた党内文書の内容を同居人が密告したことが端緒となつたこと、さらには警察の捏造により党が「労農ロシアから爆弾を密輸」（『国民新聞』[朝]一九二三・六・六）し、「由々しき陰謀事件」（『東京朝日新聞』[朝]一九二三・六・五）を企てたと報じられた点など、年次の符合以外にも多くの類似点が認められるのである。

しかし、『鬼火』では語り手の宗匠が事件当時「町の警察」に勤める「警部」として設定され、さらには「社会の安寧と秩序を紊るやうな」「危険な陰謀」という官憲側の語彙により事件が語られているため、必ずしも「ある種の運動」に肯定的な叙述とはなっていなかった。むしろ宗匠は自らの職権を利用し「手を廻して代さんの事を調べ」、その「不逞な連中」とは無関係であつたことを証明しようと努めるのであり、テキスト全体からみればそれらに対して批判的な叙述であつたとさえいえる。むろん、これは次号に掲載された後篇部分も通じた意味付けであり、そもそも先の中井の指摘にあるように、その叙述の在り方如何ではなく、「ある種の運動」の存在自体を記述している点が問題視されたと捉えられた可能性もある。しかしな

がら、その後の改稿形で性描写が省略されつつもこの「運動」や「陰謀」の記述がそのまま残存したことも考え合わせるならば、当事者側にとっては削除が広範囲に及んだ要因も、この事件の記述そのものというよりは、むしろ私怨から「不逞な連中」を追う警察を攪乱しお銀との享樂的な性愛に溺れるという、政と性に対する不遜な態度から行われた万造の一連の行為の方にあったと捉えられたと考えられるのではないだろうか。おそらくそれゆえに、後述するように改稿形では性描写の省略だけでなくこの万造の行為の意味付け自体が大きく修正されることになるのだが、注目したいのはその改稿形の末尾に「関東の大震災」で地形が変動し三人の死体が沈んだ「恐ろしい泥濘地獄」の所在が不明になってしまうという挿話が付加されてもいた点である。このことは、物語内の出来事の現実性を高めると同時に、初出形では「大正××年」とのみ記され曖昧化されていた事件の発生年を震災前年の一九二二年に特定する効果も持つ。すなわちこの挿話の付加は、その記述には何ら手を加えないまま第一次共産党検挙事件との年次の差異を強調し、物語内の事件を虚構化しているのである。ここに、『鬼火』の改稿形における「安寧秩序紊乱」への配慮の一端を看取することができるだろう。

しかしながら、そもそもこの万造の密告による冤罪事件の挿話とは、横溝が一九三三年頃に「アカ」のグループと探偵小説に関する会合を持ったことから特高警察の監視対象とされ、その触手が及んだ最初の療養先である富士見高原療養所所長で探偵小説とも関わりの深い作家であった正木不如丘からも「療養生活に差し支えるから手を切るように」と諷められたという⁽¹⁸⁾、『鬼火』執筆前後の自身の閉塞状況が一つの淵源となっていたと考えられる。そして、削除箇所を大部分を占めていたにもかかわらず改稿形で周到な配慮を行いつつ残存され、初めて読者の目に触れることになったこの事件の挿話とは、物語の悲劇の基底となる当時の社会状況の表象であっただけでなく、『鬼火』というテキスト自体が被った権力の不当な抑圧を示唆する、初出時とは異なる意味を帯びたものとなっていたといえるだろう。

これまで検討したように、『鬼火』への処分はその受容と変遷に重要な役割を担ったが、ここで改めて注目したいのは、その削除箇所には小説本文だけでなく、竹中英太郎の挿絵が一枚含まれてもいたという点である。しかもその見開き二頁にわたる挿絵で描かれていたのは、「風俗壊乱」とみなされた「姦通のシーン」や左翼運動を示唆する場面ではなく、万造が仮面の下に「赤黒い肉塊」をお銀に見せるという、削除箇所の記述には含まれていない場面であ

(18)横溝正史「推理小説万歳」(『サンケイ新聞』[夕]一九七〇年二月一四日)。なお、特高の監視対象となる契機となった出来事については、横溝自身から「労働者小説を書いて検束された作家の留守宅への資金カンパに応じた」ためであったと聞かされたという長男・亮一氏の証言もある

(横溝亮一「父・横溝正史のこと」(角川書店[編]『横溝正史に捧ぐ新世紀からの手紙』、角川書店、二〇〇二年五月)、二六六-二六七頁)。

った(図⑤)。おそらく紙幅の都合からこうしたいびつな誌面配置となったのであろうが⁽¹⁹⁾、それが結果として初刊本にも収録されなかった竹中の挿絵画家としての事実上最後の仕事であり⁽²⁰⁾、「妖美の極地」⁽²¹⁾とも評される挿絵が、後年創元推理文庫版に全点複製されるまで長い間喪失される事態を惹起したのである。このテキストの流過程における出来事はまた、ほぼ誰の目に触れることもなく「すつかり日にやけて、色が褪せ、埃まみれになつて」いた一枚の絵画を「私」が発見するという『鬼火』冒頭の挿話と捻れた形で結び付いてもいるだろう。次節ではこれらのことを起点として、『鬼火』へと至る横溝正史と竹中英太郎の関わりを概観しつつ、テキストにおける絵画と挿絵の位相について検討していきたい。

3. 絵画／挿絵をめぐるテキスト——「共同製作」としての『鬼火』

先述のように、『鬼火』の挿絵は竹中英太郎の最高傑作とされ、またその挿絵画家としての事実上最後の作となったものであるが、そもそも、「挿絵黄金時代」⁽²²⁾と呼ばれた一九二〇年代後半から三〇年代半ばにかけて、その怪奇幻妖な作風で探偵小説を中心に広く大衆文学分野で人気を博した竹中の挿絵画家としてのキャリアを考える上で、編集者としての横溝は重要な位置にあった。それは、竹中の出世作である江戸川乱歩の約一年半ぶりの復帰作として話題となった『陰獣』(『新青年』一九二八・八—一〇)の挿絵画家として竹中を抜擢したのが『新青年』編集長時代の横溝であつたからであり⁽²³⁾、横溝はその後『文藝倶楽部』の編集長へと転出して以降もたびたび竹中を登用し、「心友」⁽²⁴⁾とまで呼ぶほどの信頼を寄せていたからである。また竹中の方でも、九州で政治運動に傾倒した少年期を過ごし、「大衆文学などとい

(19) この他にも初出時には図⑦⑧の挿絵が逆の順序で掲載されるという明らかな誤りなどもある。

(20) 竹中英太郎「横溝さんと『陰獣』」(『日本探偵小説全集』黒岩涙香・小酒井不木・甲賀三郎集 付録3、東京創元社、一九八四年一二月)、七—八頁。ただし、執筆時期は不明であるものの、これ以後にも保篠龍緒「夜怪乱陣」(『講談倶楽部』一九三五年八月)の挿絵が確認されているため、『鬼火』を最後の作としたことはあくまで中相作が述べるように竹中自身の「文章で描いた挿絵画家としての自画像」であつたといえる(中相作「『鬼火』因縁話」(『乱歩謎解きクロニクル』、言視舎、二〇一八年三月)、一六〇頁)。

(21) 竹中芳[編]『百怪、我が腸ニ入ル 竹中英太郎作品譜』、三一書房、一九九〇年八月、四八頁。

(22) 木村荘八「挿絵五十年史」(『サンデー毎日』一九五一年三月二五日号)。引用は『木村荘八全

集 第二巻 挿絵(一)』、講談社、一九八二年一二月、五一頁。

(23) ただし、白井喬二の紹介を受け『新青年』編集部へと赴いた際にすぐに横溝から『陰獣』の原稿を手渡されたという竹中の言述とは異なり、『陰獣』掲載の前号にあたる『新青年』一九二八年七月号の甲賀三郎『瑠璃王の瑠璃玉』と川崎七郎(横溝正史の変名)『桐屋敷の殺人』とに竹中の挿絵が付されていることを確認できるため、実際にはこれらの試用を経ての抜擢だったと考える方が妥当であると思われる(鈴木義昭『夢を吐く絵師・竹中英太郎』、弦書房、二〇〇六年十一月、九九—一〇〇頁)。

(24) 藤川治水「怪奇絵のなかの青春・竹中英太郎推論」(『思想の科学』一九七四年五月)、四六頁。

ふものに対しては観念的に輕蔑することのみを知つてゐた「左翼くづれ」の自身の絵に可能性を見出してくれた横溝を「生涯大恩人」⁽²⁵⁾として繰り返して言及していた。実際に竹中に挿絵を依頼したのは水谷準の差配であつたと考えられるが、おそらくこのような経緯から竹中は三〇年代半ばに再び政治運動へと傾斜し筆を断つ前の最後の仕事として『鬼火』を選択することになるのである。『鬼火』は、一人の女性をめぐる二人の男性芸術家の闘争が描かれるという物語内容において『陰獣』へのオマージュともとれるテキストであるが、そこには、横溝にとっては作家としての再起を図る意味において⁽²⁶⁾、竹中にとっては自身の挿絵画家としての集大成という意味において⁽²⁷⁾、二人の出会いの契機ともなった『陰獣』で乱歩が自身の集大成としつつ再起を図った営為に倣おうとする相互の企図を看取することもできるだろう。そしてそれは、初出掲載時に「江戸川乱歩氏が実に一年半ぶりの大作!」(『東京朝日新聞』[朝]一九二八・七・二二)と喧伝され、その後の初刊本刊行時には竹中の挿絵を伴い流布された『陰獣』広告の様態を反復するように、「横溝正史久々の大作!!」(『東京朝日新聞』[朝]一九三五・一・六)、「雌伏一年有半!!」(『東京朝日新聞』[朝]一九三五・二・四)という横溝の復帰をうたう惹句とともに大きく竹中の挿絵を配する『鬼火』の掲載広告を打ち出した『新青年』編集部=水谷準にも共通するものであつた。ここには、『鬼火』が『陰獣』を媒介とした複数の主体による「共同製作」としてあつたことの一端が示されていたといえるだろう。

では具体的に『鬼火』の小説本文と挿絵はいかなる関係にあつたのであろうか。そのことを検討する前に、まずテキストにおいて重要なモチーフとなる絵画の位相を考察したい。『鬼火』の物語は、転地療養中の「私」が、諏訪湖の「岬の突端」に建つ荒廃したアトリエで、湖底に沈んだ裸婦に異形の怪物が絡みつく「奇怪な人獣相剋図」が描かれたカンヴァスを発見し、その因縁を探ろうとすることを発端とする。その絵画を発見した「私」は以下のように述べる。

この奇怪な人獣相剋図に、時間の経つのも忘れて、呆然と見惚れてゐた私の念頭には、その時様々な想念が去来した。かういふグロテスクな画題を選んだ画家といふのは、一

(25) 竹中英太郎「『陰獣』因縁話」(『名作挿絵全集 第四卷付録 さしゑ 第四号』一九三五年九月)、二九頁。

(26) 同様の傾向は、作家專業となることを決意していた横溝が博文館の退社直前に発表した『呪ひの塔』(『新作探偵小説全集 第一〇巻』、新潮社、一九三二年八月)に『陰獣』の大江春泥を模した大江黒潮という作中人物を設定し、竹中の挿絵を配していたことにも見て取ることができるだろう。

(27) 同時期に竹中は、『陰獣』で言及される『B坂の殺人』、『屋根裏の遊戯』等の乱歩作品のパロディを対象とした、いわば主となる小説本文を欠いた挿絵であり唯一のオリジナル作品でもある『大江春泥作品画譜』(『名作挿絵全集 第四巻』、平凡社、一九三五年九月)という興味深いテキストを発表しているが、ここにも『陰獣』を通して挿絵画家としての自身を総括しつつそこから脱皮しようとする営為を見出すことができる。

体どんな男だつたのだらう。そしてこの画のモデルとなつた女とどういふ関係であつたのだらうか。この人里離れた岬の突端で、彼等はまあ、どういふ奇怪な生活を営んでゐたことだらう。(初出前篇・二一頁)

このように、「私」は「奇怪な人獣相剋図」に魅了されるとともに、そこに描かれたイメージから男性画家と女性モデルとの「奇怪な生活」を想起している。しかし、その翌日に「私」が訪ねた竹雨宗匠は、その絵画の因縁について以下のように語り始めるのである。

あのアトリエを建てたのは漆山万造といふ、向に見える豊田村出身の画家ですが、御記憶ではありませんか。今から十数年以前にはそれでもちよつと、中央画壇に知られてゐた男でしたよ。左様、昨日あなたが御覧になつたあの無気味な絵といふのも、この男と、この男の従兄弟で、同じく漆山性を名乗つてゐた漆山代助といふ男、この二人の画家の共同製作なのです。[……]これからお話しようとする話といふのは、この二人の画家の生涯に纏る、深讐綿々たる憎念と、嫉妬と、奸策の物語なのです。(初出前篇・二三-二四頁)

ここで宗匠は、絵画を発見した際の「私」の「想念」を二重に斥けているといえる。なぜなら、宗匠は自身の語ろうとする物語が「私」の期待する一対の男女の物語ではなく、「諏訪郡きつての豪家」であつた漆山本家の万造と分家の代助という従兄弟同士の画家の物語であることを強調しており、またその絵画が単独の作者によるものではなく二人の「共同製作」であつたと述べるからである。この宗匠の語りの導入は、「奇怪な人獣相剋図」に喚起された「私」の関心を、そこに描かれたお銀から、それを描いた万造と代助へと軌道修正するものであり、またそれが「共同製作」であつたことへの言及は、反目し合う二人がいかにして一枚の絵画を描くことになるのかという謎の提示ともなっていた。このように『鬼火』における絵画とは、物語の動因でありながら、最終的にはそこに施された色彩が代助の「二重殺人」発覚の契機ともなるという二重の意味を担っていたといえるが、この絵画をめぐるテキスト導入部の叙述には宗匠の語りの重要な特徴が示されてもいた。それは、これ以後に語られるのが万造と代助にお銀を加えた三者の物語であるにもかかわらず、そこでのお銀の存在を矮小化しようと

する志向である。そのことは、宗匠が初めて登場したお銀を「虚栄心の強い、自堕落な、浮気っぽい、嘘吐きの、どこに一つ取柄のない女」と形容し、二人を不幸に陥れる憎悪すべき存在として予め粹付け、聴き手の「私」に語ることからも明らかであろう。ただ、こうした志向からかえって宗匠はお銀の放埒ぶりについて饒舌となり、その存在感が際立ってしまう面もあるのだが、あくまでもその語りは絵画の作者である万造と代助に寄り添い、モデルとなったお銀に対してはほとんど一貫して憎悪のまなざしが向けられるのである。

しかしながら、『鬼火』の初出形に付された竹中英太郎の挿絵は、このような宗匠の語りとは異なる志向を有していたと考えられる。挿絵は掲載時に削除されてしまったものも含めて全部で八点あり、本稿最終頁の図①～⑤の五点は前篇に、図⑥～⑧の三点は後篇に掲載された。また、先述のように、そのうち図③⑧は『鬼火』の掲載を告知する『新青年』の新聞広告にも大きく配されており、いわば小説本文に先行する形でテキストのイメージ形成を担っていったといえる。

これらの挿絵に描出された図像はそれぞれ物語中の挿話や場面を想起させるものであり、小松史生子が指摘するように、総じて作中人物たちが悲劇的な宿命に翻弄される『鬼火』の物語に沿う「操り人形のようなごちない」姿態として描かれた静謐なイメージであったといえるが⁽²⁸⁾、そこにはまた、幼少期のものを除けば万造と代助がほとんど描かれず、物語の中盤以降はほぼ全てが肩をはだけたお銀のイメージで占められるという対象選択の偏向も看取されるだろう。そこでは、例えば図④⑦でお銀と対峙する万造と代助と思しき人物が見切れつつも構図の外へと追いやられていることに示されるように、お銀をその中心的な対象に据えようとする志向がみられるのである。こうした挿絵の在り様は、一面ではお銀を性的な対象としてまなざす男性画家の欲望を表象したものであったとも考えられるが、そこでのお銀は単に妖艶な存在として形象化されているだけではなかった。なぜなら、これらの挿絵を連続的に捉えるならば、そこには、作中で初めて登場する場面（図④）から、仮面姿となった万造に伴って（図⑤）諏訪へと転居し（図⑥⑦）、やがて代助に撲殺されるに至る（図⑧）、お銀の側から把捉される物語を表象していたとも考えられるからである。すなわち、これらの挿絵は、万造と代助を中心とした物語を提示しようとする宗匠の語りに対して、お銀に寄り添った物語を対置する拮抗した関係にあったといえるのである。

また、これらの挿絵のイメージにより描出される物語は、宗匠の語る物語の中で「奇怪な

(28) 小松史生子「乱歩、正史、久作 三人の作家と英太郎の想世界」(『彷徨月刊』二〇〇六年一二月)、一八頁。

人獣相克図」を描いた二人を不幸に陥れる奔放な女としての役割のみを与えられたお銀ではなく、その絵画に描かれた「蛇とも龍ともつかぬ」怪物に背後から絡めとられ湖底に沈められる「裸形の女」のイメージに即した、二人の抗争に巻き込まれやがて死を迎える悲劇的な存在としてのお銀を表象していたとも考えられるだろう。この「奇怪な人獣相克図」とは、まさに聴き手の「私」が語り手となる冒頭部分で描写されるイメージなのであり、挿絵はその絵画にまつわる因縁を「私ほど詳細に」「語り得る者は他に有り得ない」と述べながらもその作者である万造と代助の物語に終始する宗匠の語りからは排除された、「私」を魅了した絵画テキストに即した物語を剔出していたのである。それはまた、お銀を性的な存在として枠付ける宗匠の語りだけでなく、その叙述を「煽情的」とみなした検閲処分という、いわば二重の抑圧に対して、そこで欠落した本文におけるお銀の存在を個々のイメージで具象化し補填しつつも、総体としてそれらとは異なるお銀の物語を紡ぎ出すものでもあったといえる。このようなお銀の表象をめぐる小説本文・挿絵・検閲のせめぎ合いに、『鬼火』の初出形における複層的な「共同製作」の一端を垣間見ることができるだろう⁽²⁹⁾。

しかしながら、先述のようにこの竹中の挿絵は単行本化に際しては踏襲されず、その広告も初出掲載時とは対照的な題字を全面に配した簡素なものとなり、また、吉田貫三郎による書物の装幀では表紙の上部にお銀と思しき肩をはだけた女性の後ろ姿が描かれるものの、幼年期の万造と代助と推定される相似的な少年のイメージが表裏に配された外函がそれを覆い隠す構造となっている。もちろん初出時の挿絵がそのまま初刊本に収録されること自体が極めて稀ではあったのだが、そこには性的な存在としてのお銀に具体的なイメージを付与してしまう挿絵の予期せぬ効果への配慮を看取できると同時に、削除箇所特に際立っていたお銀の存在感を脱色する修正が施された改稿の方向性とも一致したパラテキストの変遷も指摘できよう。次節では、この改稿によるテキストの変容について検討していきたい。

4. 「私」＝竹雨宗匠の前景化——改稿による本文異同とその効果

『鬼火』の改稿は、初出形の削除箇所や結末部分を中心に、改行や句読点の増加、心理・風景描写の増加、文末の敬体の統一化など全編にわたっているものの、これまでその異同の効

(29) 末永昭二も『鬼火』の小説本文と挿絵について「小説自体も戦前期の横溝を代表する傑作だが、竹中の挿絵があつてはじめて完成するといつていいほど、作品と挿絵が結び付いている稀有な例であろう」と評しているが（末永昭二「怪奇美を描く画家・竹中英太郎」（『挿絵叢書 竹中英太郎（一）怪奇』、皓星社、二〇一六年六月）、二〇九-二一〇頁）、『鬼火』の初出形とはまさ

にこのような小説本文と挿絵の緊張関係のもとに成立していたテキストであつたといえる。

果については十分に検討されてはこなかった。しかしながら、それは例えば削除箇所に限ってみても、浜田知明が「緩やかな表現に改めた」⁽³⁰⁾と概括する以上の大きな改変が看取されるように思われる。そこで本節では、最も多くの加筆修正が施された削除部分と結末部分を対象に、その異同と効果について検討したい。

以下に引用するのは、初出時の削除箇所にあたる〈五〉の末尾、万造が代助のアトリエでデッサンを盗み見る場面の初出形、および、改稿形の本文である。

デッサン
万造はその簡単な素描の中に、代助の逞しい企図と、太々しい意志を看取して、思わず圧倒された如く呻きました。／——あら狡いわ。それを見ちやいけないのよ。早く此方へ来て頂戴てば。よう。よう。／お銀の甘つたるい声にふと我に還つた万造は、酔へるが如く蹠蹠と彼女の方へ近附く。お銀は先からにやにやししながらわざとらしく椅子の上で地団駄を踏んでゐましたが、彼の体が間近まで来た時、ふいに蹴けたやうに万造の肩につかまりました。／——まあ、酷いわ。／輕羅を通して、お銀のむつちりとした肉置が、絡みつくやうに万造の体を圧迫します。洗髪がさらさらと頬に触れます。妬けつくやうな女の呼吸と、噎るやうな体臭が万造の神経を昏迷させます。万造はふいに女の体を抱き寄せると、ああ、人間の心は何といふ複雑さを持つていのでせう、瞳はかのデッサン素描の上に釘着けにされたまま、唇は、低い、勝誇つたやうな笑声を立ててゐる女の唇の上に、しつかりと押しつけてしまつたのです。(初出前篇・三七—三八頁)

デッサン
万造はその簡単な素描の中に、代助の逞しい企図と、太々しい意志を看取して、思はず圧倒された如く呻きました。／彼の耳にはもう、お銀の甘へるやうな言葉も入らなければ、彼女のしどけない、人の心を惑はすやうな姿態も眼に入りません。何かしら金縛りにでもあつた人間のやうに、その眼はじつとカンヴァスのうへに釘付けになつてゐるのです。／万造のことを悪くいふ人々の言葉によると、彼は芸術の解るやうな人間ではない、彼が画家といふ途を選んだのも、唯単に従兄弟と競争するためであつて、彼の魂の底から生れた本当の欲求ではなかつたのだといひますが、そんな事はありません。私も度々彼の絵を見ましたが、それは孰れも立派なものであつて、決して従兄弟の代助に劣つてゐたとは思はれません。彼も亦、いささかタイプは異なつてゐましたが、立派な画家と

(30) 浜田知明「『鬼火』、通読のためのテキスト」(『『新青年』趣味』二〇〇二年一二月)、三九頁。

しての天分に恵まれてゐたことは疑ひを容れないのです。それだけに彼は今、眼の前にある代助の絵の素晴らしさに、打ちのめされたやうな魂の衝動を感じたのでありました。

(改稿・三六-三七頁)

初出形において「肉置」、「洗髪」、「呼吸」、「体臭」等の万造と接触したお銀の身体に焦点化されていた語りは、改稿形ではカンヴァスを凝視する万造の視線のみに向けられており、また初出形にあった二人の接吻の描写も省略されている。さらに、そこでは万造の視線の在り様が「芸術」に対する姿勢と「画家としての天分」に結び付けられ、その心情が詳細に述べられていく。ただし、それは「万造のことを悪くいふ人々」の言辞に対置させる形で「私も」と述べられることから、あくまでも宗匠の主観的な評価に過ぎないことが示されてもいた。すなわち、この場面の改稿ではお銀の性的な身体描写が削除され、万造の「芸術」に対する姿勢が加筆されると同時に、その内面を付度し解釈を加える「私」＝宗匠の存在が前景化させられているのである。このような傾向は、〈七〉の後半、万造が警察で尋問を受けた帰りに再び代助のアトリエでお銀と会う場面の改稿にも確認できる。

万造は、仕済ましたりといふ面持で、その足で中野の留守宅へ立ち寄りましたが、その時代助の留守宅では、雨戸も躁らない薄暗い茶の間で、お銀が唯一人、寝そべつたまま詰らなさうな顔をして新聞を読んでゐましたが、万造の顔を見るとちよつと色を変へ何を思つたか、やがて妙な笑ひ方をすると、／——ひどい人ね。と低い声で詰るやうに言ひました。／——何さ。万造は懷手をしたまま、にやにや笑ひながらお銀の顔を見下ろしてゐます。／[……]／二人が大阪へ旅立つたのは、その翌日の事でありましたが、後になつてこの時の事を思へば、万造にとってはこの旅行こそ人生に於ける歡樂の最後でありました。自分のものにしてみると、お銀は実に得難き宝玉で、彼女の素晴らしい肉体、飽くことを知らぬ歡樂の追求、それは万造の官能を麻痺させずには措かぬものでしたが、それよりも更に彼を喜ばしたのは、彼女のこれつばかりしも反省や悔恨を持たぬ、出駄目極まる魂でした。彼女には過去もなければ未来もありません、唯もう滅茶苦茶な現在の歡樂への追及があるばかりなのです。／万造はこの関西旅行の二ヶ月の間を、我から求めてそれに趣いた傾きもありますが、完全に彼女の捕虜となり、溺れ呆けて、苦い思ひ

出の苛責を、粘つこい彼女の唇の感触によつて忘れる事が出来たのです。(初出前篇・四三、四五-四六頁)

万造は、仕済ましたりといふ面持で、その足で中野の留守宅へ立ち寄りましたが、そこでどういふ風にお銀を口説き落としたのか、その翌日の晩二人して上方の方へ旅立つてしまつたといふのはまことに驚いた話ではありませんか。／お銀はもとより風のまにまに靡く蔓草のやうな女で、いつも何人かに絡みついてゐなければ、生きてゐられぬ女でしたから、敢て怪しむに足りませんでした。奇怪なのは万造の行動でありました。おそらく彼は、代助といふ目標がなくなつた為に、製作に対する情熱を失つたのでありませうが、それと共にさすがの彼と雖も、自分の行為のうしろめたさに東京に居耐らなくなつたのではありますまいか。／[……]／実際当時の万造のやうに、心の底に何やら解け切れぬ不愉快な塊を抱いてゐるものにとつては、お銀はこよなき同伴者でありました。彼女には未来もなければ過去もありません。あるのは現在の歡樂に対する飽くことを知らぬ追及ばかりです。実際彼女のやうな女と一緒にみると、苦惱だの悔恨だのといふやうな気持は、あとかたもなく吹つ飛んでしまうのですから、万造にとつてはこの上もなく好都合でありました。(改稿・四八-四九頁)

ここでは、改稿形の「どういふ風にお銀を口説き落としたのか」という書き換えに示されるように、初出形で多くの紙幅が割かれていた代助の拘留状況や関西旅行についての会話や性行為等のアトリエでの万造とお銀の具体的な交渉が全て省略され、その代りに初出形で「苦い思ひ出の苛責を、粘つこい彼女の唇の感触によつて忘れる事が出来たのです」とのみ記されていた万造の自身の行為に対する「苦惱」や「悔恨」が加筆され、それが関西出奔の動機に結び付けられている。さらにそこでは、お銀との「歡樂」への耽溺が、その心情から生じた葛藤を解消する行為として意味付け直されるのである。これらの改稿は、密告やお銀との交渉といった万造の一連の行為から、それらに対する煩悶へと描写の力点をずらすことで、その行為が後悔すべきものとして位置付け直されると同時にのちの悲劇の契機ともなったことを明示する、削除箇所全体の意味付けを大きく変更する修正であつたといえる。ここには先述したような検閲に対する配慮を見て取ることができるが、それはまた先の箇所と同様、

傍線部の「おそらく」以下の叙述に示されるように、万造の内面や一連の出来事に恣意的な解釈を加え、聴き手である「私」に語る宗匠の存在を強調する形で行われていたのである。

このように初出形の削除箇所施された改稿では、先述した文末表現の敬体の統一化も含め、語り手としての宗匠がより際立つものとなっていた。では、削除箇所を除き最も多くの修正が施された結末部分はどうか。以下に引用するのは、〈一三〉の後半部分、万造になりすましていたことを警部＝宗匠に見破られた代助が湖に身投げをする場面である。

——代さん！／警部の絶叫に対して、代助は軽く振返ると、二三度手を振つてみせましたが、そのまま蹣跚として露台に繋いであつた小舟に乘移りました。私は——ああ。既にお察しのことと思ひますが、その警部といふのはかく云ふ私でありました——私はその時彼を引き止めようとすれば引き止めることが出来たのです。それなのに何故引き止めなんなのか、自分でもよく分りません。唯これだけの事はハツキリ申上げておきますが、私は代助と同じ村に生れ、子供の時から彼を真実の弟のやう恵しんでゐました。（初出後篇・七〇頁）

——代さん！と一声鋭く絶叫しました。／代助はそれに対して、軽く振返ると、二三度手を振つてみせましたが、そのまま蹣跚として露台に繋いであつた小舟に乗り移りました。私は——ああ、既にお察しのことと思ひますが、その警部といふのはかく云ふ私でありましたが、私はその時、彼を引き止めようと思へば引き止める事が出来た筈なのです。それにも拘らず何故さうしなかつたか、自分でもはつきりその時の気持が分りませんが、おそらく私は、あまり大きな悲しみのために、あらゆる思考力と判断力を打ちひしがれてしまつて、唯もう白痴のやうに手を束ねてゐるよりほかに仕様がなかつたのでせう。何故また私がそれほど大きな悲しみに打たれたか、それは私だけの秘密ですが、簡単にいへば私は何物にも換へ難いほど、深く深く代助を愛してゐたのです。ああ、少年時代から私達はどんなにお互に愛しあつてゐたでせう。二人は五つ違ひでありましたが、それこそほんたうの兄弟も及ばぬ程の、強い、深い愛情が私たちを結びつけてゐたのです。（改稿・一二二頁）

物語の末尾にあたる〈一三〉は、警部＝宗匠が視点人物となるため、改稿形ではとりわけその心理描写が詳細に展開されているが、注目すべきは初出形で「真実の弟のやう恵んでみました」と記されるに留まっていた代助に対する心情が、「何物にも換へ難いほど、深く深く代助を愛してゐたのです」と書き換えられ大幅に加筆された点であろう。しかもその「愛情」が「秘密」にすべき禁忌のものと書き換えられていた点からすれば、それは初出形にみられるような慈愛の情とは異なった、「少年時代から」継続する二人の同性愛的な関係を示唆する表現への改変であつたといえる。中島河太郎はこうした告白がなされながらも宗匠自身が「物語の進行に少しも係わっていない」ことを「もの足らぬ」と評しているが⁽³¹⁾、このことはむしろ宗匠の語りの位相を一変させる最も大きな改変であつたといえるのではないか。なぜなら、この加筆によりそれまで語られてきたお銀を介した万造と代助の闘争の物語の裏面に、語り手である宗匠自身と代助との「深い愛情」の物語が伏在していたことが示唆されるからである。そのことから考えれば、「真実の弟のやうに恵んでみました」という表現から、「ほんたうの兄弟も及ばぬ程の、強い、深い愛情が私たちを結び付けてゐた」という表現への改変も、二人の親密さの強調だけではなく、代助と万造の強固な結び付きを担保する血縁に対して、代助と自身との関係性をより上位に位置付けようとする宗匠の欲望から行われた物語への介入であつたとも捉えられよう。

このような改稿は、『鬼火』が万造・代助・お銀という三者を中心とした物語であると同時に、それを「私」に物語る宗匠をも当事者として包含する重層的な物語でもあつたという側面をより強調する効果を持つ。それゆえに、こうした結末部分の改稿は、『鬼火』の大部分を占める宗匠の語りを、物語に外在的に位置するのではなく、代助に対する「深い愛情」からそこに積極的に介入しようと企図した言説として再読することを促すものとなるだろう。そもそも、宗匠は冒頭で自身の語る物語を「憎み合ひ、詛ひあひ、陥れ合ふためにのみ、この世に生れて来たやう」な二人による「深讐綿々たる憎念と、嫉妬と、奸策の物語」であると述べていたが、そこで列举される幼年期からの「逸話」は、代助が挑発した例はあるものの、総じて「被害妄想」に囚われた万造の一方的な「憎念と、嫉妬と、奸策」から惹起されたものであり、不利益を被るのはつねに代助の側であるという偏向がみられた。この非対称な関係性は本家/分家という二人の出自や性向の差異に規定されていたとも考えられるが、改稿に

(31) 中島河太郎「解説」（『新版 横溝正史全集 第二巻 白蠟変化」、講談社、一九七五年六月）、三〇一頁、同「解説」（横溝正史『鬼火」、角川書店、一九七五年八月）、二七八頁。また、寺田裕もこれらの中島の指摘を引きつつ、二人の「同性愛

的關係もそれほどの重要性を持つものではない」と述べている（『仮面舞踏会への誘い』（『別冊幻影城』一九七六年一月）、三二二頁）。

よる宗匠の位相の変遷を加味するならば、そこには万造の負性を強調する「逸話」^{エピソード}が恣意的に選択された可能性を見て取ることもできるだろう。さらに、先述した宗匠のお銀に対する憎悪も、「二人の男の生涯を滅茶苦茶に叩き潰し」た元凶としてお銀に「言ひ難き憎悪の感情」を覚えたという代助の「心境」に同一化することで、そのお銀殺しを正当化しようとしたものであったとも考えられる。なぜならそれは、諏訪の万造宅に侵入した自身を匿い逮捕を免れるよう画策してくれたお銀に対して代助が冷淡な態度を取り続けたことから企てられた警察への密告と駆け落ちに逆上して行われた、逆恨みによる殺人に他ならなかったからである。それにもかかわらず、宗匠がお銀を「男を破滅の淵に導く」奔放な存在として繰り返し言及し続けることには、法的には許容しえない代助の殺人行為を、心情的には理解可能なものとして聴き手の「私」に示そうとする企図を看取できるだろう。このように代助に対する「深い愛情」が胚胎したものとして宗匠の語りを検討するならば、それが代助ではなく万造の側に沿って展開されることも、証拠も当事者も不在となってしまった事件を語ることを通して、万造とお銀、あるいは万造と代助の「恐ろしい敵愾心を刺戟」した双方の両親を含めた周囲の人々を告発し、代助を救済しようとする企図を有した言説実践として読むことも可能となるのである。

これまで検討したように、『鬼火』の削除部分と結末部分を中心とした改稿では、「風俗壊乱」とみなされたお銀の性的なイメージが脱色されるとともに、宗匠と代助の同性愛的な関係の物語を伏在させることで、表面的に語られる万造と代助の闘争の物語に亀裂を入れるような改変が行なわれていた。これらの改稿は、一方では初出形に下された検閲処分に対する消極的な対応であったともいえるが、他方でそれは、初出形で挿絵との相互連関により表出されたお銀の物語とは異なる、別の禁忌的な愛の物語を顕在化しテキスト全体の様相を一変させてしまう、『鬼火』の生成と変遷の過程における重要な営為ともなっていたといえる。また、このような改稿の在り様には、ヘテロセクシュアルな性愛描写に加えられた不当な抑圧に対して、物語全体をホモセクシュアルな愛と欲望で充たされたものへと変貌させてしまうことで違和を表明しようとした、改稿時の横溝の微かな抵抗の意志を読み取ることもできるかもしれない。

5. 結論

本稿ではこれまで、『鬼火』が「風俗壊乱」を理由に処分されながらも、削除がそれに該

当しない箇所を含めた広範囲に及んだことから、左翼運動の摘発を画策する警察を攪乱しお銀との性愛に耽る万造の一連の行為が問題視されたと当事者らに認識された可能性を指摘し、また、初出形に付された竹中英太郎の挿絵が妖艶な存在としてのお銀を形象化しつつも、万造と代助を中心化する宗匠の語りとは異なるお銀に寄り添う物語を描出するものであったことを明らかにした。さらにその後に施された改稿では、検閲処分への対応として性描写の省略や万造の行為の意味付けが修正されるだけでなく、作中人物の内面や出来事に解釈を施す語り手としての宗匠の存在がより強調され、宗匠自身と代助との同性愛的な関係を浮上させる大きな改変が行われていたことも指摘した。

この改稿における宗匠の前景化とは、万造との会話や代助の日記、人々の噂、新聞報道などを総合したものであると作中で述べられる宗匠の語りの恣意性を露呈してしまう一方で、その語りが聴き手の「私」に向けられたものであったことを絶えず読者に喚起する効果を有してもいたといえよう。そのことは、「私」=宗匠の語る物語を、聴き手であり書き手でもある別の「私」が、恣意的・誘導的な語り手としての宗匠をも当事者として組み込んだ新たな物語として再構成し記述したものであるというテキストの在り様をより明示するものとなっていたといえる。そして、このような表象はまた、万造の絵画製作を引き継いだ代助が、万造にとっては不本意であったかもしれない鮮やかな彩色を施したことが結果として「私」を魅了する絵画となっていくというテキストの内在的な表象と通底するものであったと同時に、初出形に付された挿絵や、検閲による削除処分という奇禍をも媒介としつつ多義的な相貌を帯びていった『鬼火』というテキストそれ自体の共時的・通時的な「共同製作」の様相とも重なり合うものだったといえるだろう。

※ 本稿における『鬼火』本文の引用は初出誌、および、初刊本に依り、括弧内にその区別と頁数を記した。また、資料引用に際して旧字は新字に改め適宜ルビを省略した。

なお、本稿の執筆にあたり、図版の使用を快く許可して下さった世田谷文学館関係者各位、湯村の杜・竹中英太郎記念館館長の竹中紫氏に、心より感謝を申し上げる。

図①



図②



図③



図④



図⑤



図⑥



図⑦



図⑧



※ 全て世田谷文学館蔵。なお、図版①～⑧は『画集・竹中英太郎』（湯村の杜 竹中英太郎記念館、二〇〇六年九月）より転載。