

生きながら謎解きに葬られて
探偵小説としての『荒涼館』、あるいはメタファーとしての密室殺人

梶山 秀雄

序

現在、探偵小説と呼ばれるジャンルの形式が整ったのは、エドガー・アラン・ポー（Edgar Allan Poe）の『モルグ街の殺人』（*The Murders in the Rue Morgue*, 1841）においてであるというのは、一般に広く認知されているところである。しかしながら、この作品は突然変異的に生み出されたのではなく、先行するテクストからなんらかの影響を受けているのではないかという疑問から、探偵小説の源流を探る動き、名探偵ばりの推理が働く余地が生まれる。こうした起源論に取り憑かれた研究者は、旧約聖書にまで遡り、ポーによって確立された犯罪推理の原型を見出そうとする。一例を挙げるならば、旧約聖書外典では、バビロンの美しき人妻スザンナが二人の裁判官に懸想され、危機に陥るのを賢者ダニエルの推理判断で救われる、という物語があるが、これもある意味では探偵小説の原型と言えなくもない。そのような父親探しは、ヘロドトスのエジプト王、ランプシニトスの逸話まで遡るが、自身のアイデンティティの起源を果てしなく過去に求める試みにも似て、なぜ探偵小説が1800年代に、現在も再生産されうる形で創造されたのかという問いには答えてくれない。¹

ことを「近代」探偵小説に限定して考えても、ポー以前、以後を分けるのは、やはり名探偵デュパンというフィギュアであろう。一般に流布している探偵小説についてのイメージ　　犯行不可能な犯罪（多くは殺人、密室であればなおよい）、揃って怪しげな様子 of 登場人物、そして容疑者を一同に集めて探偵が推理を披露し、そして一言、「犯人はあなたです」　　は、全てこの名探偵というモデルを中心として機能していると言っていい。コナン・ドイル（Conan Doyle）の言葉を借りれば、後に続くものはどこに自分の創意を発見したら良いのか分からないほどに、ポーは「探偵小説に関するあらゆる手法を案出」したのである。この小論では、名探偵デュパンの創出をめぐる、ポーとの因縁浅

からぬ、もう一人の早すぎた探偵小説家チャールズ・ディケンズ (Charles Dickens) の『荒涼館』(*Bleak House*) を読み直すことを主眼とする。その中に登場するバケット警部の捜査を吟味することで、絶筆となった『エドウィン・ドルードの謎』(*The Mystery of Edwin Drood*) が完成していたら生まれたかも知れない、もう一つの探偵小説史を夢想してみたい。²

I

エドガー・アラン・ポー、チャールズ・ディケンズの因縁は、1841年に連載が開始された『バーナビー・ラッジ』(*Barnaby Rudge*) をめぐって起こる。いささか語り尽くされた感はあるが、探偵小説家としてのディケンズの可能性を語る際に好んで用いられるエピソードである。この原因は、ディケンズがこの作品の中で「被害者 = 犯人」という探偵小説的トリックを用いたことにある。同年、ポーは『フィラデルフィア・サタデイ・ポスト』5月1日号において、『バーナビー・ラッジ』の書評を発表したが、ここでまだ連載途中であり、物語の最後まで伏せられているこのトリック、すなわち犯人を第1章の終わりの部分だけを手がかりに当ててしまった。『バーナビー・ラッジ』のプロットを要約するのは困難ではあるが、ここで問題となっている導入部は、ロンドン郊外の邸宅でヘアデイルという地主が惨殺され、行方不明の召使い頭のラッジと庭師に疑いがかかるが、ラッジと思われる死体が顔をつぶされた状態で発見され、庭師は行方不明、事件は迷宮入りとなり18年後、という具合である。現代の読者ならば、発見された死体が実は行方不明の庭師であり、ラッジが実は生きているのではないかと想像するのは容易いかもしれないが、ディケンズが小説の最後までこの事実を明かさないとすると、当時としてはプロットを展開させる謎として十分に機能していたのだろう。それを導入部だけで見破ったのは、ポーの慧眼というべきだが、なぜこのような犯人当てをこれみよがしにする必要があったのか。江戸川乱歩氏は、このいささか感情的な書評に対して、ポーもまた「被害者 = 犯人」というトリックを考案しており、ディケンズに「先鞭をつけられた」無念さがあったのではないかと、言う。

ポーは厳密には三篇、多くみても五篇しか探偵小説を書いていないが、その僅かの作品の中に、非常に独創的トリックを幾つとなく織り込んでいる。その後百余年間に案出されたトリックの原型で、ポーの気附かなかったものは極く少いと云ってよいほどである。それでいて、「被害者を犯人の替玉にする」「犯人が被害者に化ける」「被害者が実は犯人であった」などの一聯の「被害者即犯人」という探偵小説史上最大のトリックを一度も使っていない、このことはポーの探偵小説を考えるものにとって、一つの不思議でさえあるのだが、その謎を解く鍵は、ディケンズの「バーナビー・ラッジ」だったのである。(283)

確かに、それぞれ異なった、独創的かつ再生産されうるトリックを用いて探偵小説を生み出したポーが、最も大がかりかつ意外性のある「被害者＝犯人」のトリックに思い至らなかったとは考えにくい。その意味では、ポーがディケンズに密かな敵愾心を燃やしていたとも言えよう。しかしながら、注目すべきは、二度目の書評である。「犯人探し」が探偵小説史における「ネタばらし」の魁であるならば、その後に展開される批判は、単なる私怨を越えて、『バーナビー・ラッジ』を鏡として、探偵小説の形式それ自体を規定しているように思われる。

But this order would by no means have suited the purpose of the novelist, whose design has been to maintain the secret of the murder, and the consequent mystery which encircles Rudge, and the actions of his wife, until the catastrophe of his discovery by Haredale. The thesis of the novel may thus be regarded as based upon curiosity. Every point is so arranged as to perplex the reader, and whet his desire for elucidation. (Poe, "Barnaby Rudge" 49)

The particulars of the assassination being withheld, the strength of the narrator is put forth, in the beginning of the story, to whet curiosity in respect to these particulars; and, so far, he is but in proper pursuance of his main design. But from this intention he unwittingly passes into the error of *exaggerating anticipation*. And error though it be, it is an error wrought with consummate skill. (57)

ここでもまたポーの暗い情熱が渦を巻いている。この『バーナビー・ラッジ』批判の骨子は、探偵小説の観点からすれば、この「被害者＝犯人」というトリックが全面に押し出されておらず、本来ディケンズの意図した宗教一揆の主題が「後から付け加えられたもので」、当初の謎とサスペンスの要素を薄めてしまっているというものだが、構成の不徹底さを暴くその手腕は名探偵さながらである。ポーは『バーナビー・ラッジ』で起こる主要な事件を時間軸に沿って再配列し、語り手が謎を物語の最後まで語っていいことを掘り出してアンフェアだと糾弾する。その上、ディケンズは「適応への明確な資質を欠いているし、一切の神秘の核心が存する形而上学的な芸術に対する資質にはさらにめぐまれていない」(64)と結ぶあたりまでくると、ほとんど言いがかりとしか思えない。そもそも、『バーナビー・ラッジ』は探偵小説ではないし、「被害者＝犯人」を基盤とした探偵小説を書こうとするならば、いかにディケンズといえども、ここまでの頁数は要しなかったであろう。むしろ、ここでポーが訴えようとしているのは、ディケンズ批判の名を借りた探偵小説の定式なのではないか。すなわち、『バーナビー・ラッジ』に欠如している(とされる)「構成の原理」、探偵小説の純度とでも言うべきもの、を提示しているのではないか。

ここでいわゆる探偵小説の名作と呼ばれるものには、短編小説が多いことを想起してもよいかも知れない。ポーの聖典しかり、コナン・ドイルのシャーロック・ホームズ物語しかり、いずれも短編が中心である。ディケンズの諸作品とは異なる、こうした短さこそがポーの言うトリックを全面に押し出した、探偵小説の理想的な形なのであろう。加えて、(ポーが実演してみせたように)純粹な推理によって正解が導き出せること、その為には不純物は極力排除した密室空間であるのが望ましい。世界最初の探偵小説、『モルグ街の殺人』で提示される謎、まさしく密室殺人は、これまた重要トリックの一つであり、ドイルが『まだらの紐』(*The Speckled Band*)でこれを模倣し、他のいかなる作家もこれに食指を動かさない者はない、と書いていいほどである。ここで密室は単なるトリックではなく、探偵小説それ自体のメタファーとして機能し始める。この密室殺人に始まる、ポーが定立した探偵小説の形式をまとめると以下のようなものになるだろう。 不可思議な謎、 データの提示、 合理的、かつ意外な

真相、これら全ての要素を兼ね備えた『モルグ街の殺人』が発表された時に、探偵小説の形式は決定されたのである。

こうして考えれば、探偵小説（推理小説）は、非常に制約の多い、不自由きわまりないジャンルである。逆に言えば、この探偵小説における定式の完成度が、後世百年にわたって数多の作品が再生産され、探偵小説というジャンルを確固たるものにしてきた所以であると言えようか。好むと好まざるとに関わらず、ポーの子孫たる探偵小説家は、創始者の偉大な定式を意識せざるをえない。この不自由な密室の中で、あえて独創性を打ち出そうとすれば、それは新たなトリックの案出、もしくは従来トリックの変奏という形を取らざるを得ない。³ 勢い、最初にトリックを案出した作家が、その著作権を持っているかのような錯覚に陥ることになる。ポーが『バーナビー・ラッジ』に加えた批判は、密室空間におけるトリックの専売特許をめぐる争いの（一方的ながら）最初の例なのではないか。その意味で、ポーがディケンズにトリックの先鞭をつけられたと感じたのは、きわめて探偵小説的な発想であり、また江戸川乱歩氏の解釈もまた、きわめて探偵小説的な発想なのである。

かくして不純な探偵小説『バーナビー・ラッジ』は排除され、密室殺人は完成した。この密室を開くのは誰か。ようやく名探偵の出番である。

II

『荒涼館』を探偵小説として論ずる際に障害となるのは、ここでもまた『バーナビー・ラッジ』と同じく『荒涼館』が純粋な探偵小説ではない、ということである。確かに物語中では弁護士タルキングホーンが殺害され、事件を解決すべくバケット警部が駆り出され、犯人が逮捕されるが、ここでもまた探偵小説的プロットは傍筋であり、語り手の視線は腐敗したロンドンの法曹界へと向けられている。しかしながら、『バーナビー・ラッジ』がポーを苛立たせたように、この『荒涼館』にも探偵小説という密室を脱構築するような契機があると考えられる。仮にポーにならってバケット警部の登場する章のみを取り出して再構成するならば、タルキングホーン殺害事件を中心とした探偵小説が出来上がるであろう。そこで、ここではあえて他のプロットを捨象して、探偵小説と

しての『荒涼館』の可能性に迫ってみたい。そこで描かれる捜査過程がいかなるものか、『モルグ街の殺人』で颯爽と登場した名探偵デュパンのそれと対比させながら考察してみたい。焦点となるのは、探偵ならぬ刑事、バケット警部である。⁴

バケット警部がこの物語に登場するのは第 22 章、タルキングホーン弁護士の事務所においてである。法律文房具商スナグズビー氏は、タルキングホーンにデッドロック夫人にまつわる情報提供をした後で、最前からその部屋にいた人物に気がつく。

Mr Snagsby is dismayed to see, standing with an attentive face between himself and the lawyer, at a little distance from the table, a person with a hat and stick in his hand who was not there when he himself came in, and has not since entered by the door or by either of the windows. There is a press in the room, but its hinges have not creaked, nor has a step been audible upon the floor. Yet this third person stands there, with his attentive face and his hat and stick in his hands, and his hands behind him, a composed and quiet listener. (328)

この「太った体、泰然とした風貌、鋭い目、黒い洋服を着て、年は大体中年の男」こそが、“a detective officer” バケット警部である。この男、目つきは鋭いが愛想がいい。音もなく部屋に入ってきたことから分かるように、自分の気配を消すことに長けており、それは容疑者もしくは参考人から情報を引き出す際の話術にもあらわれている。第 49 章で、タルキングホーン殺害の容疑でジョージ軍曹を逮捕する際にも、「子供がとっても大好きな」バケット警部は、二人の子供たちにも「如才なく取り入って」(702) 楽器商ジョゼフ・バグネット氏の妻の誕生日パーティに馴染んでしまう。

このように、バケット警部による捜査は、地道な泥臭いものである。誕生日パーティのくだりでも分かるように、なるだけ自然にその場の雰囲気になじみ、相手の心を開かせて情報を聞き出すのを旨としている。これは、あたかも書物を読むように事件を読み、犯人の心と一体化することによって、事件の全体像に迫るデュパンの推理方法と相似をなしているように思われるが、やはりその

洗練度において格段の差がある。バケット警部は、デッドロック卿から懸賞金が出るとなると、粉骨砕身の努力を惜しまないし、事件が解決した後はヒロイン、エスタ・サマソンが母親に会うための手助けまでする、非常に人間的刑事なのである。ジョージ軍曹を逮捕する際に、「帽子を深くかぶせてくれ」と頼まれ、応じる場面は我が国で繰り返し放送される刑事ドラマのお決まりのパターンであり、聡明な妻がいるという設定は「ウチのかみさんが…」の「刑事コロンボ」というように、連綿と受け継がれる刑事像の原型となっている。⁵

その一方で、獲物をいったん定めたら、辛抱強く待ち続け、一気に喉笛を噛み千切る猟犬さながらの性質も有している。パーティが終わり、ジョージ軍曹と帰る道すがら、突然バケット警部は刑事としての牙をむく。「職務は職務、友情は友情だ」(708)と言い置いて、友人であるジョージ軍曹をタルキングホーン殺人事件の容疑者として逮捕する。しかし根拠はというと、軍曹が頻繁に出入りしていたのみならず、殺人が行われた夜にもタルキングホーン宅を訪れたという証言のみである。読者はジョージ軍曹とタルキングホーンとの間にトラブルがあったことを、全知の語りを通して知っているが、本人も「いいかい、絶対そうだというんじゃない。そうかもしれないとも考えられる、というのだ」(705)と言っているように、なんとも心許ない推理ではある(もっともこれは一種の陽動作戦であり、真犯人は別にいると考えていたことが後に判明するのだが)。

こうした市井の刑事が活躍する物語は、イギリスで好んで読まれた形式であり、有閑階級に属し、事件を一種のゲームだと見なすような名探偵デュパンの物語とは一線を画すものである。任務に忠実、観察や機転、冷静さといった資質を持ちながらも、妻を大切に作る人間的刑事。こうした刑事像に対しても、デュパン(ポー)は手厳しい批判を浴びせている。「ヴィドックは、確かに勘も鋭いし、忍耐強い男だ。でも、無学だから、捜査に熱心になるあまり、いつも失敗ばかりした。あいつは対象をあんまり近くからみつめるせいで、よく見えなくなるんですよ」(Poe, *The Murder* 105)。ここで揶揄されているヴィドックとは、1812年にフランスで設立されたパリ警察刑事部の部長、フランソワ・ウージェーヌ・ヴィドック(1775-1857)という実在の人物である。このヴィドックによる『回想録』(*The Memories*)は、1828年に本国とほぼ同時に英語に翻訳さ

れ、大変な人気を博したという。元犯罪者という経歴を持つヴィドックは、フランス版仕立屋銀次のような存在であり、その回想録はピカレスク物語としても読め、また徹底的な辛抱強さで犯人を追いつめていく快感を味わわせてくれるということで、当時まだ曖昧模糊としていた刑事像のみならず、刑事を主人公とした探偵小説を流行させた存在であると言える。事実、ポーに限らず、錚々たる面々がこの書物に触れており、バケット警部もまたこのヴィドックに始まる刑事像の影響を色濃く受けて、創出された人物なのである。

バケット警部もヴィドックと同じく、「誰もが正義に従って自らの権利を得ること」(329)を志向しながらも、ある種の胡散臭さを拭いきることは出来ない。言うなれば、人間的な「バケット」警部と、非情に犯人を追いつめるバケット「警部」との乖離である。ことに、元犯罪者であったヴィドックを刑事に抜擢し、犯罪者をして犯罪者を捕縛するという考えが大真面目に適應された当時の状況を鑑みれば、バケット警部の内なる対立はより深刻なものとなる。この私人と公人の針の振れが最も大きくなり、獵犬さながらの非情さが噴出するのが、真犯人逮捕の場面である。

‘Now, Mademoiselle,’ repeats Mr Bucket, Making no demonstration, except with the finger; ‘you sit down upon that sofy.’

‘Why?’

‘Because I take you into custody on a charge of murder, and you don’t need to be told it. Now, I want to be polite to one of your sex and a foreigner, if I can. If I can’t, I must be rough; and there’s rougher ones outside. What I am to be, depends on you. So I recommend you, as a friend, afore another half a blessed moment has passed over you head, to go and sit down upon that sofy.’ (768)

ここではジョージ軍曹に対して行われたような配慮はなにもない。事件が起こった際には“a familiar demon”「使い魔」(742)となる人差し指の動き、そして紳士然とした口調が、より不気味さを増している。バケット警部は、ヴィドックとは違い変装こそしなかったものの、いったんこの真犯人を間借り人として自宅に招き入れ、動揺するような情報を与えた上で、罨にかかるのを待つとい

った奸計、故意に私人と公人の境界を曖昧にして犯人を捕縛する、を弄しており、犯人が「バケット、この悪魔め」(768)とつぶやくのも無理もない。

この犯人を追いつめる加虐的な嗜好、という点において、あれほど対照的だった名探偵デュパンとの奇妙な符号が見られる。『モルグ街の殺人』の冒頭、分析的知性に関する講義で言われているように、推理の過程は、決まったルールのある、一種のゲームに例えられる。またシャーロック・ホームズの物語にも顕著なように、その背後にはフェアプレイの精神があり、それが知的な小説として広く読まれた理由でもある。がしかし、フェアプレイの基盤となるスポーツ(ゲーム)には、健全な精神を磨くといった建前の下に、凶暴な本能を押し込める働きがあったことは忘れてはならないだろう。名探偵デュパンが無意識に“sporting phrase”「狩猟用語」を使い(Poe, *The Murder* 111)そして犯人が逮捕されるのではなく、“caught”「捕獲」されるように(117)探偵小説にとってのフェアプレイとは、あくまで犯人以外の人物、そしてより重要なことだが、読者に対してのみ適応されるのである。

このように、『モルグ街の殺人』と『荒涼館』は、真犯人を前にして、探偵小説的な出会いをする。周知のように、モルグ街で起こった残虐な殺人の犯人はオランウータンであり、タルキングホーン殺害の犯人は、マドモアゼル・オルスタンスというフランス人であった。巽孝之氏はオランウータンという犯人像は黒人を表象しており、外部恐怖症をあらわしているという説を唱えているが(198-99)こと探偵小説の機能に焦点を絞るならば、問題となるのはそうした犯人像の意外性である。前章で見たように、ポーが探偵小説を論ずる際に最も重要視していたのが謎の耐久度、すなわち物語の結末で明かされる真実がどのくらい読者にとって意外であるかという点である。やはりデュパンの登場する『盗まれた手紙』(*The Purloined Letter*)で唱えられた有名なテーゼ、「もっともよい隠し場所は、いちばん人の目に触れる場所だ」という盲点原理がここで既に具現化されている。外部としての内部。二人の犯人に共通するのは、どちらも外部に属する存在であると同時に、日常的に存在しているという矛盾した存在であるということである。ディケンズ作品で言えば、『大いなる遺産』(*Great Expectations*)のマグウィッチが思い出される。

『大いなる遺産』でオーストラリアという外部に流刑になったマグウィッチ

がロンドンに戻ってきて殺人を犯す。主人公ピップにとって、外部に排除されたマグウィッチは、封じ込めたはずの無意識が回帰するという点で恐怖となりうるのである。⁶「植民地でなんらかのトラブルに巻き込まれた人物が、本国で犯罪に関わる」というのは、探偵小説において黄金パターンと言ってもいい。このパターンは、最も有名な探偵であるシャーロック・ホームズのデビュー作、『緋色の研究』(*The Study in Scarlet*)でも踏襲されている。この無意識としての植民地の回帰という主題は、精神分析的な観点から見ると、当事者にとってはいないはずの存在がそこにいる、という驚きをもたらす上に、殺人という残虐な行為が、日常に侵入するのを阻む効果がある。バケット警部の捜査の目的は言うまでもなく秩序の回復である。それは探偵小説においても変わらない。ある謎が提示されて混乱状態に陥ったのを回復させるのが名探偵の推理である。このように、語りの劇的な効果をもたらすために、混乱状態に陥った(物語)世界に秩序を回復すべく、犯人には外国人が選定される。知らないうちに内部へ忍び込んだ外部性を排除し、あくまで探偵小説は密室空間を開こうとはしないのである。

III

バケット警部はあくまで犯人捕縛に熱意を燃やす人物であり、その裁きの正統性にまで考えが及ぶことがない。彼にとっての正義とは、あくまで法であり、その法のピラミッドにおいて頂点に近い人物、タルキングホーン弁護士、そしてデッドロック卿である。もっとも、この正義に対する無反省という点においては、名探偵デュパンもひけをとらない。これら名探偵にとって、事件はあくまでも解かれるのを待っているゲームのようなものであり、そのゲームが終わった後のことには関知しない傾向にある。探偵小説は、この正義とは何か、という問いを括弧に入れ、捕縛後の裁きから捜査(推理)過程を断絶することで成り立っているのである。しかしながら、『荒涼館』が探偵小説の始祖になり損ね、あるいは始祖として再発見されなかった理由も、こうした事件解決後の裁き、それが正義であるのかどうか、にまで筆が及んでしまうことにある。言うまでもなく、『荒涼館』で中心的に描かれるのは、ジャーディス対ジャー

デイス訴訟事件に代表される「法の遅れ」であり、それに翻弄される人々のドラマである。探偵小説の「密室」に収まらない、これら余剰の部分が逆にディケンズをディケンズたらしめていると言える。これは何も小説の豊潤さといったディケンズ賛美ではなく、ポーによって開拓され、発展した探偵小説とは異なったDNAを『荒涼館』は有しており、それは様々な形で探偵小説という枠組みを揺さぶるのである。

『荒涼館』に探偵小説の原型を見る研究家が目をつけるのは、バケット警部というフィギュアのみならず、この作品の随所で提示される謎である。⁷なるほど、この小説ほど謎が多い小説もない。エスタの出生の秘密、自然発火によるクルックの不自然な死、そしてタルキングホーン殺害事件、しかしながら、バケット警部が解き明かしてくれるのは、タルキングホーン殺害の犯人だけである。というより、他の謎については、常に全知の語り手が開示してくれており、厳密に言えば、読者にとっては物語の中盤で、これらの謎は既に謎としては機能していない。では、知らないのは誰か。それは、もう一人の語り手、エスタ・サマソンである。ここでポーが開拓した探偵小説における、約束事を思い出してみよう。それは、ワトソン役の設定である。

この物語は、登場人物エスタの主観的な一人称の語り、そして全知の語り手による俯瞰的な三人称の語りというダブル・ナラティブの形式をとっているが、この語りの形式自体が謎とその解明という、探偵小説的構造を有していると考えられる。伝統的な探偵小説では、探偵に最も近い存在で、しかし真理からは遠い人物、すなわちワトソンが語り手として選ばれることがほとんどである。名探偵の推理を効果的に見せるには、ワトソン役があくまで主観的に、自分の役割をきちんと理解した上で、データを提示する作業が不可欠になる。この公式を『荒涼館』に適応するならば、事件に巻き込まれ、真理に行きつくまでには時間がかかるワトソン役をエスタが、そして読者に対して謎を解明してみせる名探偵が全知の語り手ということになるだろうか。

I HAVE a great deal of difficulty in beginning to write my portion of these pages, for I know I am not clever. I always knew that. I can remember, when I was a very little girl indeed, I used say to my doll, when we were alone together, 'Now, Dolly,

I am not clever, you know very well, and you must be patient with me. Like a dear!' (24)

エスタの言う「私の役割」とは、自身の母親がデッドロック夫人であるという秘密に気がつかないふりをして、その謎が解明する場面をより劇的にするワトソン役ではなかったか。その後に繰り返されるのが、「私は頭があまりよくない」というフレーズであることを考えれば、探偵小説『荒涼館』でのエスタの役割は明らかである。

では、全知の語り手はどうだろうか。探偵小説においては、その性格上、三人称の語り手は視点的人物を介したものを除いて、不適切なものとされている。なんとなれば、あらゆる人物の意識に侵入し、あらゆる場面を描写することが出来る全知の語り手の前には、どんな謎も存在しないからである。これは名探偵による一人称の語り手が、基本的に不可能であるのと同じ理由である。全知の語り手が我々に謎を提示する時には、故意に或ることを隠している、すなわち語りならぬ騙りを行っている可能性が常にある、と探偵小説ずれした読者は考える。例えば、タルキングホーンが殺害された夜の描写はこうである。

What' that? Who fired a gun or pistol? Where was it? . . .

Has Mr Tulkinghorn been disturbed? His windows are dark and quiet, and his door is shut. It must be something unusual indeed, to bring him out of his shell. Nothing is heard of him, nothing is seen of him. What power of cannon might it take to shake that rusty old man out of his immovable composure? (691-92)

全知の語り手は、犯人や犯行の模様をつぶさに語る事が出来る立場にありながら、それをしない。「見えない」のではなく、語り手は「語るべきことだけを語っている」のだ。全知の語り手は、あくまでも謎は謎として読者に残して、その解決はバケット警部に一任する。こうした全知の語りの曖昧な態度は、往々にして読者は知っているのに、バケット警部は知らないという事態を引き起こす。一方で名探偵のように饒舌に真実を語るかと思えば、肝心な場面では犯人のように沈黙する全知の語り手は、名探偵デュパンの言葉の言うように、「ある

ものを否定し、ないものを説明する」(Poe, *The Murder 12*) ことで、読者を煙にまき、謎を作り出しているのである。この全知の語り手を、探偵小説という密室に閉じ込めることは出来ない。なぜなら、この語り手こそが密室を作り、そこから抜け出した唯一の人物、語りの犯人であるからである。

以上のように、一方でワトソン役を配しながら、他方では謎を解明しつつ隠す全知の語り手を設定する『荒涼館』の語りは、ポーが提唱した定式を破壊するような構造を有していることが分かる。前述した「バケット」警部とバケット「警部」の断絶が、内部から名探偵というフィギュアを蝕むように、この探偵小説として歪な構造が、バケット警部の捜査を無効化し、名探偵の座に祭り上げられるのを阻止しているのである。

時代は下るが、探偵小説から派生したハードボイルド小説の誕生も、『荒涼館』が露呈したような、名探偵、そして探偵小説が孕む矛盾に起因するといっていいただろう。密室外からの圧力、例えば二度の世界大戦のような外界の状況の変化を受けて、密室で保護された名探偵にも守るべき秩序など存在しないのではないかという疑念が生まれ、ここで名探偵の推理は、自身のアイデンティティを問うものへと変わる。名探偵が自分自身を脱構築してしまう瞬間である。勢い、名探偵というヒーロー像はおろか、デュパン、ホームズといった固有名詞さえもが、ひどく気取ったものに思われてくる。ここで思い出されるのは、『荒涼館』に登場するネモ、「名無し」を意味する名前を持つ代書屋の存在である。全て謎を解き明かす名探偵とは対照的に、この男はこの物語において最大の謎である、「自分とデッドロック夫人との間に生まれた娘がエスタである」という秘密を胸にしまったまま死を遂げる。言うなれば、この名無しの男は、全知の語り手と同じく、事態を混迷させ、真実を闇の中に葬ってしまう、この物語のもう一人の犯人であり、知っていながら語らない、アンチ名探偵とも言うべき存在なのである。

こうした名探偵の脱構築、あるいは匿名化とでも呼べる作業は、切れ味鋭い名推理などではなく、草むらにじっと身を潜めるようなバケット警部の捜査方法と重なり合う部分がある。しかしながら、この匿名化の作業は、探偵自身をも切り刻む諸刃の剣である。バケット警部の中で、私人と公人のバランスが崩れた時、探偵小説は「被害者 = 犯人」ならぬ「探偵 = 犯人」の様を呈していき、

自らの起源を問うアイデンティティの物語へと接続されていくのだが、それは非・探偵小説であるディケンズの作品群に読み取られるべき主題であり、『エドウィン・ドルードの謎』の、全ての謎を墓場に持っていった名探偵ディケンズに代わって、我々が解明しなければならない謎である。⁸

註

¹ しかしながら、このような議論が全く無意味かということ、そうとも言えない。Haycraft は、ギリシアやヘブライ時代の謎物語が、今日の探偵小説と酷似していることから、探偵小説と民主主義が平行して発達する可能性を検討している。文中でも述べているように、探偵小説はフェアプレイ（フェアネス）の精神に支えられており、これもまた法の前の平等を保証する民主主義に見られる特徴である。

² ポーが創始した“tales of ratiocination”は、探偵小説、推理小説、ミス터리、ミステリー、など、その時代によって呼び名が変化し、またそのカバーする範囲もまちまちだが、この論では混乱を避けるため、また名探偵というモデルに焦点を絞るために、あえて探偵小説に統一した。

³ ディケンズがアメリカを訪問した理由の一つが、自作の海賊版をやめるように訴えることであったのを考えれば、著作権後進国であったアメリカのポーがトリックの著作権にこだわるというのは、いささかパラドキシカルな意見に思われるが、あくまで探偵小説的な要素を加味すればの話である。ディケンズのアメリカ訪問については、Dickens, *American Notes and Pictures from Italy* 及び Ackroyd, *Dickens* を参照した。

⁴ 探偵小説が成立するためには、まず警察機構の整備が大前提となる。“detective”という言葉自体が、「探偵」そして「刑事」を意味することからも明らかのように、最初の「探偵（刑事）」の出現なしには（例え名探偵に裏をかかれる狂言回し存在であるとしても）探偵小説は生まれなかった。1800年代のはじめに、パリやロンドンなど大都會の警察に、次第に犯罪捜査部門が生まれてきた。いかにして近代警察が生まれ、警察官の回想録などを通じて人々に膾炙していったかについては、既に秀逸な研究成果があるので、ここでは深く立

ち入ることはしないが、こと探偵小説に限るならば、フランスを舞台にしている『モルグ街の殺人』と、イギリス最初の探偵小説として認定されているウィルキー・コリンズ (Wilkie Collins) の『月長石』(*The Moonstone*, 1968) では、およそ 27 年の開きがあり、これは警察機構の整備の遅れに起因すると思われる。

⁵ バケット警部のモデルとなっているのは、スコットランド・ヤードのウィールド警部であるというのが定説である。ディケンズ自身、ウィールド警部ならぬ「フィールド警部」と一緒に夜のロンドンをパトロールしたルポ記事を *Household Words* に残している。ディケンズのスコットランド・ヤードびいきはつとに有名で、雑誌に発表されたルポ記事を通して、警察官への信頼度が高まったとする研究者もいる。このあたりの事情については、Collins, 特に Chapter IX, 196-219 に詳しい。

⁶ 『大いなる遺産』における無意識の回帰については、Brooks 及び Ginsburg 参照。

⁷ 『荒涼館』の探偵小説的読解については、Humpherys のコンパクトな論考で概観することが出来る。ここでも問題となるのは、“detective”あるいは“detection”であり、最近ではミシェル・フーコーのパノプティコンに表象される権力理論を用いたアプローチが多い。本論では触れなかったが、確かにフーコーの言う「監視」の概念が生み出すある種の閉塞感から、ディケンズ作品を読解できる可能性は十分にあると思われる。

⁸ 未完に終わった『エドウィン・ドルードの謎』については、多くの批評家 (時には小説家) がその解決に乗り出しているが、決定的な推理を披露して物語を収束させる名探偵が不在である限り、そこで展開されるのは、あくまでそれぞれ一貫性のある論理が散在する、ある種ポストモダン的な光景である。ここで特筆すべきは、ディケンズが初めて意識的に書いた探偵小説において、ダチェリーという謎の人物を設定したことにある。非探偵小説『バーナビー・ラッジ』に顕著のように、ディケンズにとっての謎とは、通常探偵小説で設定される「Whodunit?」ではなく、あくまで「Who is he?」もしくは「Who am I?」というアイデンティティをめぐる地平から発せられているのである。

参考文献

- Ackroyd, Peter. *Dickens*. New York: Harper Collins, 1990.
- Altick, Richard D. *Victorian Studies in Scarlet*. London: Norton, 1970.
- Bleiler, Everett, F., Ed. *A Treasury of Victorian Detective Stories*. New York: Scribners, 1979.
- Brooks, Peter. "Repetition, Repression, and Return: *Great Expectations* and the Study of Plot." *Great Expectations*, Ed. Janice Carlisle, Boston: Bedford and St. Martin, 1996. 98-109.
- Collins, Philip. *Dickens and Crime*. New York: Indiana UP, 1994.
- Cox, Michael, Ed. *Victorian Tales of Mystery and Detection*. Oxford: Oxford UP, 1992.
- Dickens, Charles. *American Notes and Pictures from Italy*. London: Everyman, 1998.
- . *Barnaby Rudge*. London: Everyman, 1996.
- . *Bleak House*. Oxford: Oxford UP, 1996.
- . *Great Expectations*. Oxford: Oxford UP, 1993.
- . *The Mystery of Edwin Drood*. Oxford: Oxford UP, 1982.
- Doyle, Arthur Conan. *A Study in Scarlet*. London: Oxford UP, 1994.
- . *The Adventures of Sherlock Holmes*. Oxford: Oxford UP, 1998.
- Dubberke, Ray. "Dickens's Favorite Detective." *The Dickensian* 444 (1998): 45-49.
- Ginsburg, Michal Peled. "Dickens and the Uncanny: Repression and Displacement in *Great Expectations*." *Dickens Studies Annual* 13 (1984): 115-24.
- Hall, Jasmine Young. "What's Troubling About Esther? Narrating, Policing and Resisting Arrest in *Bleak House*." *Dickens Study Annual* 22 (1993): 171-94.
- Haycraft, Howard. *Murder for Pleasure: The Life & Times of the Detective Story*, New York: Carroll and Graf, 1984.
- Humpherys, Anne. "Who's Doing It? Fifteen Years of Work on Victorian Detective Fiction." *Dickens Studies Annual* 24 (1992): 259-74.
- Miller, D. A. "Discipline in Different Voices: Bureaucracy, Police, Family and *Bleak House*." *The Novel and the Police*. Berkeley: U of California P, 1988. 58-106.

Poe, Edgar Allan. "Barnaby Rudge." *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Vol. 11. New York: AMS, 1965. 38-64.

---. "The Murders in the Rue Morgue." *Selected Tales*. Oxford: Oxford UP, 1998. 92-122.

---. "The Purloined Letter." *Selected Tales*. Oxford: Oxford UP, 1998. 249-65.

Steig, Michael, and F. A. C. Wilson. "Hortense vs. Bucket: The Ambiguity of Order in *Bleak House*." *MLQ* 33 (1972): 289-98.

ヴィドック, E. H. 三宅一郎訳 『ヴィドック回想録』 作品社 1988。

江戸川乱歩 「ディケンズの先鞭」 『江戸川乱歩随筆選』 紀田順一郎編 ちくま 1994。

小池滋 『ディケンズとともに』 晶文社 1983。

巽孝之 『ニュー・アメリカニズム 米文学思想史の物語』 青土社 1995。

出典：『PHOENIX』 No.52 (広島大学文学研究会英文学会) 1999、pp. 17-34.