

ポーの探偵小説を読む

—その文化的背景と語りの技法—

大貫 友歌

序論

1841年は世界ではじめて探偵小説が書かれた年である。この年にエドガー・アラン・ポー (Edgar Allan Poe, 1809-49) は「モルグ街の殺人」¹を発表した。「モルグ街の殺人(“The Murders in the Rue Morgue”)」は、パリを舞台に殺人事件の密室トリックを二人の男性、探偵とその助手が解決していく物語である。この作品はポーの影響を受けた日本人作家の江戸川乱歩が指摘するように「探偵とその助手」や「密室殺人」「意外な犯人」を扱っていることで、現代までに書かれた多くの探偵小説の基本になっているといってもよいであろう (411-37)²。

「探偵小説」というのは、殺人事件を解明することや暗号解読に代表されるようなさまざまな謎を探偵が解決していく小説のことである。しかし、謎を解く人物を示す「探偵 (detective)」という語は、ポーの「モルグ街の殺人」の中では見当たらない。ポーが「モルグ街の殺人」を書いた当時、「探偵」という語は存在しなかったのである (溝口 20)。もちろん、「推理小説 (detective fiction)」という言葉が用いられることもなかった。ポーは自身の「推理小説」と呼ばれる作品群を、自身の書評「トワイス・トールド・テールズ (“Twice-Told Tales”)」(1842)の中で「推論の物語 (tales of ratiocination)」と呼んでいる(XI 109)。『オックスフォード英語辞典 (*Oxford English Dictionary*)』第2版では、“detective”という語は形容詞としてはじ

めて用いられている。“detective”が「探偵」という名詞の意味で使われるのは、その後の 1850 年である。さらに名詞の項には、“detective police”の短縮形として“detective”が使われたと説明がある。同じく *OED* によれば「探偵小説 (detective story)」という表現が用いられるのはアメリカで探偵小説を書いたはじめての女性アンナ・キャサリン・グリーンの中編小説 *XYZ*(1883)ということである³。これらの記述からすると、ポーは探偵小説というジャンルが明確に確立される以前に探偵小説を書いていたことになる。

ハワード・ヘイクラフトが『娯楽のための殺人 (*Murder for Pleasure*)』の中で、ポーの「モルグ街の殺人」を探偵小説と呼ぶ要素としていくつかの特徴を挙げているが、中でも必須のものとして次の三つのことを挙げている。第一に「密室のトリック」、第二に「意外な解決」、第三に「犯人を陥れるため探偵が仕掛ける罠」(12)である。それらはポー以後の探偵小説のプロットに必須の要素となっている。何よりも、ヘイクラフトが主張する「非凡で風変わりの探偵、探偵に敬服している、ほんの少し馬鹿な引き立て役」(12)という役割の設定、つまり「探偵と助手」という人物設定は、アーサー・コナン・ドイルなど、世界中の探偵小説に影響を与えたと言われている。ヘイクラフトが挙げるこれらの要素から、ポーのデュパンシリーズ三作品「モルグ街の殺人」「マリー・ロジェの謎(“The Mystery of Marie Roget”）」(1842)、「盗まれた手紙(“The Purloined Letter”）」(1845)を探偵小説として扱うことにする。

ポーのこれらの探偵小説は 19 世紀前半のアメリカ社会の内側を反映している。というよりも当時のアメリカ社会を構成していたあらゆる要素から探偵小説が生まれたともいえる。それは、当時のジャーナリズムの影響、ヨーロッパ文学の影響、都市化しつつあったニューヨークの様相などを少しずつ物語に組み入れることで、探偵小説として成立したといえるからである。

本稿ではポーの探偵小説が生まれるまでの彼の作品と彼が生きた 19 世紀前半のアメリカの社会から、どのようにして世界最初の探偵小説が誕生

したのかを論じる。これらの点から、ポーの探偵小説において19世紀前半のアメリカ社会のどのような様子が物語に反映しているかを考察していく。

I. 短編探偵小説の成立とジャーナリズム

ポーの「モルグ街の殺人」が短編小説であるのには、当時のアメリカにおける出版状況と密接に関係している。アメリカにおいて1891年に国際著作権法が成立するまでイギリスの人気作家の作品が海賊版として流通していたため、当時のアメリカでは長編小説を書くことは、リスクを伴うものだった (Moss 3-37)。アメリカの作家が長編を出版することは、その本が売れるかどうか分からないため、難しいことであった。このような事情により、ポーの作品は『ナンタケット島出身のアーサー・ゴードン・ピムの物語 (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*)』(1837)を除いてすべて短編で、それらは雑誌に掲載されたのである。

ポーは自らをマガジニストと呼んだが、ニナ・ベイムによれば、「マガジニスト(magazinish)」とは単なる作家や雑誌寄稿者と異なり、雑誌の生産に専門的に携わる人のことを指すという(20)。ポーはアメリカ南部の文芸雑誌『サザン・リテラリー・メッセンジャー』やフィラデルフィアの月刊文芸雑誌『グレアムズ・マガジン』『バートンズ・ジェントルマンズ・マガジン』などの編集者であった。さらに編集だけでなく自らの作品である「モルグ街の殺人」を『グレアムズ・マガジン』に、「マリー・ロジェの謎」を『レディーズ・コンパニオン』などに発表した⁴。

長編小説を出版することをあきらめ、ポーは自分の雑誌を持ちたいと思っていた。しかし、それは最後まで叶うことはなかった(Thompson 1024)。「構成の原理(“The Philosophy of Composition”)(1846)や書評「トワイス・トールド・テールズ」において繰り返し主張した「プロットを練るのに不可欠な一貫性という効果」(XIV:193)「一気に読める短い物語」(XI:107)は短編小説の芸術性を高めるために後から付け加えられたものだと考えられる(Levy 15)。

ポーが雑誌をどのようにとらえていたのかは先に述べた文学論に加えて「マーヅナリア(“Marginalia”)」で知ることができる。「マーヅナリア」とは雑誌を作る時に出来る余白(margin)にポーが様々な意見を書いたもので、ポーの文学論として読むこともできる。ポーは1846年12月号『グレアムズ・マガジン』の「マーヅナリア」では、大衆読者にとって、季刊誌が掲載しているような読み物は長く、また大衆読者にとって理解しがたい高級な題材を扱っていると主張している(XVI:117)。一方で、日刊新聞は話題を「手当たり次第無造作に取り上げ」報じていると、当時の新聞の過激さを批判している。週刊新聞もまた、小説が載せられ、娯楽読物を提供する媒体となっていたが(Whalen 24)、ポーは日刊新聞同様に消耗品ととらえていたようである。その結果、月刊誌こそが大衆を満足させ、ポー自身の望む文学の芸術性を失わない読み物であると考えていたようである(XVI:118)。

当時の読者に読まれたものは、センセーショナルで過激なものであったが、その中でも人気があったのは扇情小説と呼ばれるものだった。扇情小説は恐ろしく刺激的な出来事を扱って、18世紀から19世紀のアメリカでも広く読まれていた(Hart 65)。デイヴィッド・レナルズは、ポーの時代の大衆読者を分析した研究書において、ポーが当時の大衆読者の好みをいかに把握していたかを述べている(227)。つまり、ポーは大衆が読み物の中に興奮と理性の失われた「不合理なもの(irrationalism)」を求めていることを理解していたと指摘している(227)。

ポーが「モルグ街の殺人」において、動機なき殺人者オラウータンを登場させ、女性が玩具のように扱われる残虐的なシーンを描いたのは、そのようなものを求める読者層を引きつけようとした試みであったに違いない。さらには探偵小説において、女性の死体や事件に大衆が野次馬のように興味を示すといった描かれ方は、当時の新聞をポー流に書き直した作品と言えるだろう。

大衆に扇情小説が高い人気を誇っていたことは、ポーの『『ブラック・ウッド』誌流の作品の書き方(“How to Write a Blackwood Article”)](1845)の中でも言及されている。『ブラックウッズ・マガジン』(1817-80)はイギリス

の人気雑誌であり、当時人気の高かった恐怖に満ちた、読者に恐怖をかきたてる刺激的な内容の物語が多く掲載されていた(野口 164)。ポーが『ブラック・ウッド』誌流の作品の書き方で「売れる」主題として挙げているのは、「血みどろ」で「身の毛もよだつ」ような話や、「生きたまま埋葬」される話、「溺死」などといったように実際にポー自身が書いた作品と重なっている。

これについてレナルズは、当時のアメリカ社会全体に「センセーションへの飢え」があったことを指摘している(227)。つまり当時の人々はセンセーショナルな題材の読み物を好んで読む傾向があったといえよう。アメリカでは作家が大衆の要求に応え、ポーや当時の作家はそのような作品を生活のために書いた。新聞もまた、過激であればある程売れるため、当時の大衆紙は過激な報道を記事にするようになり、連日「殺人」「駆け落ち」「離婚」などが新聞の見出しを躍っていたのである(Reynolds 172)。

その報道ぶりはロンドンの新聞の過激さと比較しても、ニューヨークの新聞はさらに過激であると批判されていた(Reynolds 172)。たとえば、1836年にニューヨークで起きたヘレン・ジュエット殺人事件は、その残忍な殺され方から「誰が殺したのか」と連日報道されたが、その報道はヘレンの美しさや男性との関係を強調し、読者の「のぞき趣味」を満足させるような姿勢に徹していた(Cohen 22)。つまり個人のプライバシーを侵害した興味本位の報道のあり方であった。このような新聞に載った事件とポーの探偵小説の中で起きる事件は極めて似ていて、ポーは新聞から題材を選んでいたといえるであろう。それはデュパンシリーズ二作目の「マリー・ロジェの謎」が実際にニューヨークで起きたメアリー・シシリア・ロジャースの未解決事件を題材としていることからわかる。

探偵小説も含め、ポーが多様なジャンルを手掛けたのは、大衆を意識していた結果であろう。たとえば、人間の心理を扱った「黒猫(“The Black Cat”）」(1843)「告げ口心臓(“The Tell-Tale Heart”）」(1843)のようなもの、「エイロスとカルミオンとの対話(“The Conversation of Eiros and Charmion”）」(1839)「モノスとウナの対話(“The Colloquy of Monos and Una”）」

(1841)のようなオカルトをテーマにした作品も発表している。そのジャンルの多様さは、数多くの読者に広く受け入れられるため、作家としての生活が確立されることを願ってのものである。

大衆が好んで「読む」ものを理解し、それを自らの作品の中で表現したポーであったが、大衆の好みによって作られるジャーナリズムを否定的に見ていた。たとえば、「不条理の天使」において、語り手の声を借りてポーはジャーナリズムを批判している。

この物語の冒頭で出てくる「不条理な事件(odd accidents)」(VI: 104)というのは、まったくの嘘で、記者によって作られた話のことを語り手は指している。さらに、そのことに気づくことができるのは語り手のように思慮深い人間で、限られた数しかいない、ということをも嘆く。これはポー自身の言葉といえるもので、「マージナリア」の中で、新聞を「紙鉄砲」とたとえ、話題を「手当たり次第無造作に取り上げ」報道する、新聞の「軽さ」を批判するポーの姿と重なる (XVI:117-18)。

では、探偵小説の中ではジャーナリズムはどのように描かれているのだろうか。新聞は「モルグ街の殺人」「マリー・ロジェの謎」の両作品の中で、重要な役割を担っている。「モルグ街の殺人」「マリー・ロジェの謎」とどちらの作品にも新聞の記事というスタイルで、事件現場の状況や大衆の証言が描かれている。

「モルグ街の殺人」では、新聞の報道のありかたに対し、「『事件』という言葉は、フランスではまだ、わが国でのような軽薄な意味になっていなかった」(MRM IV: 158)と、ポーは語り手の口を借りて述べて「わが国」つまりアメリカの新聞報道のありかたを批判している。当時のアメリカの新聞は「スキャンダルで下品であるのに比例して売れる」とイギリスから非難されていたように、アメリカの新聞はセンセーショナルな新聞の見出しであふれていた (Reynolds 172)。デュパンも「モルグ街の殺人」の中で「新聞の当てにならない記事なんて、どうでもいいけれど」(MRM IV:187)と真実よりも報道の過激さを追求する新聞を批判している。

この新聞批判は、「マリー・ロジェの謎」でも描かれている。デュパンの

声を借りたポーによる新聞批判は「マリー・ロジェの謎」において、「モルグ街の殺人」以上に、さらにはっきりと表れる。デュパンは膨大な新聞記事の一つ一つ、読みながらその矛盾を指摘していく。

その矛盾とは新聞が「真実を追及すること」(MMR V:21)という役割から逸脱していることであり、同時にそれを好んで読む読者、つまり大衆へも批判を向ける。それは、「不条理の天使」で語り手が主張する批判と同様のものである。また、「モルグ街の殺人」の新聞とは異なり、「マリー・ロジェの謎」では、憶測や矛盾だらけの新聞記事を書く記者を厳しい口調で批判するデュパンが描かれる。

「マリー・ロジェの謎」の中では新聞社名は変えているものの、実際に書かれた新聞記事を模倣し、登場人物の設定を匂わしている。マリー、マリーの母親、マリーのフィアンセという人物たちが登場する。パリを舞台にした物語の中で、語り手は何度も「偶然」とうそぶきながら、ニューヨークの「煙草売り娘 (cigar-girl)」(MMR V:4)の事件を追いかけていく。

ニューヨークの「煙草売り娘」の事件とは、先に述べたメアリー・シシリア・ロジャース失踪事件のことを指している。それは、1841年にニューヨークで実際に起きた事件であった。メアリーの謎の死を各紙が「メアリー・ロジャースの悲劇」「メアリー・ロジャース殺人事件」「メアリー・ロジャースの謎」などの見出しでセンセーショナルに報じた (Srebnick 64)。ポーがメアリーの失踪事件を作品化したのは、当時「売春婦」の婉曲的表現だった「煙草売りの娘」(Siegel 81)のセクシュアリティをセンセーショナルに描き、読者の興味を引くことが目的であったのだろう。そのポーのもくろみ通り、「マリー・ロジェの謎」は実際の事件に興味を持つ大衆に読まれたのである。

デュパンはこれらの新聞記事をひとつひとつ取り上げ、その記事に疑問を投げかけ、否定し、デュパン自身の推理を披露していく。物語の大半を占めるこの描写は、読者に対し膨大にあふれた新聞から情報を正しく「読む」方法を教えるためのものである。それと同時にデュパンは新聞を「読む」ことができ、大半の読者は「読む」ことができないという主張でもあ

る。

「マリー・ロジェの謎」において、デュパンに言われて情報を集める語り手「私」は「覚え書」(MMR V:19)を作成する。その覚書の中での被害者のマリーの描かれ方は、「絶世の美女」や「美しさ」ゆえに常に男性から「見られる」立場にあったことを強調される (MMR V:4)。マリーは男性との交友関係が執拗に描かれ、生前のことが様々な証言によって語られる。マリーの男性関係が憶測であるにもかかわらず事実のように強調して描写される。さらに死体となって発見された後のマリーの描写は「モルグ街の殺人」のレスパネ母娘より、ずっと生々しいものである。

The atrocity of this murder, (for it was at once evident that murder had been committed,) the youth and beauty of the victim, and, above all, her previous notoriety, conspired to produce intense excitement in the minds of the sensitive Parisians. I can call to mind no similar occurrence producing so general and so intense an effect. (MMR V: 5-6)

これらの描写からわかるように、当時のジャーナリズムはいかに過激であり、かつ大衆の興味を引いた読み物であったかがわかる。デュパンの言う「真実の追究ではなくいかにセンセーションを巻き起こすか」(MMR V:21)に重点が置かれたジャーナリズムを批判し、真実を見極められない大衆のためにポーはデュパンを誕生させた。ジャーナリズム批判と同時に大衆が興味を持ってデュパンの推理を読むのに、センセーショナルな「美女の死」を新聞を使って解決しようとする探偵デュパンの登場は必然であったのだろう。

Ⅱ. ゴシック・ロマンスから探偵小説へ

ポーが探偵小説の中で女性の殺され方を過激な描写で書いた背景には、当時の新聞の影響だけでなくゴシック・ロマンスの影響も見られる。ゴシ

ック・ロマンスとは「怪奇小説」「恐怖小説」とも呼ばれるもので、『オックスフォード アメリカ文学辞典 (*The Oxford Companion to American Literature*)』によれば「中世趣味(medievalism)」を第一の特徴とし、「超自然的な恐怖(supernatural horrors)」「扇情主義(sensationalism)」の要素を持ち、恐怖・怪奇を目的とした物語をゴシック・ロマンスと呼ぶという (253)。

ゴシック・ロマンスにおける「中世趣味」とは、ゴシック建築の古城や教会などが作品の舞台として用いられており、それらを愛する心のことである。ポー以前のアメリカの作家でゴシック・ロマンスを書いた人物にチャールズ・ブロックデン・ブラウンがいる。ブラウンはアメリカという舞台で古城などに代わるものとして、古い森やネイティブ・アメリカン、人里離れた森の中の洞窟を舞台にした (Ringe 36-57)。二つ目の「超自然的な恐怖」とは、現実では起こり得ないような恐怖のことで、心理小説の要素を持っている。それは舞台設定に頼らずに、心の中の活劇を描くことである (36-57)。ブラウンは古城につきものの土牢ではなく、「心の土牢 (the dungeon of the heart)」を作り上げた。三つ目の「扇情主義」とは不気味で不可解な恐ろしい事件を扱うことである。ブラウンはこの「扇情主義」を夢遊病者や腹話術を使って、物語を不気味で不可解に演出した。

ポーの作品の中には、これらの要素を含むゴシック・ロマンスと呼べる作品が多い。1842年「楕円形の肖像 (“The Oval Portrait”）」では、18世紀のイギリスで人気のあった作家のアン・ラドクリフの名前を出し、ヨーロッパの古い建物を舞台にしたゴシック風の作品を書いている。「楕円形の肖像」や「ベレニス (“Berenice”）」(1835)のように語り手によって殺されてしまう美女や、「モレラ (“Morella”）」(1835)「ライジーア (“Ligeia”）」(1838)「アッシャー家の崩壊 (“The Fall of the House of Usher”）」(1839)などのように、一度死んだ美女が再び生き返るといいういわゆる美女再生譚といった一連の物語もゴシック・ロマンスのジャンルに入れることができるだろう。

これらの美女物語とポーの探偵小説とは極めて近い。第一に中世の雰囲気をもった舞台背景などの類似、第二に「超自然的な恐怖」の描き方、第三に人間の心理を表す手段として、物語の中にさらに別の詩や物語を組み

入れる手法、探偵小説においては新聞が使われているという点である。これら三点によりポーがゴシック・ロマンスから次第に探偵小説を書くようになったのか、その経緯をみることはできないのではないだろうか。

ポーは「楕円形の肖像」においてイタリアのアペニン山脈にある古城を舞台としている。物語の中で語り手は「ラドクリフ夫人の空想と同じ位、薄暗がりと壮大さが混ざって重なったような」(IV:245) 城へと足を踏み入れていく⁵。ラドクリフは『ユードルフ城の秘密』(1794)に代表されるように、ゴシック・ロマンスを広めた作家である。語り手が足を踏み入れた城は、「豪華ではあるが、ぼろぼろで古ぼけた」装飾が施されていて、「豪華な金色のアラビア模様の額縁にはまった、生き生きとした現代画」がかけられているという描写からも中世趣味の要素が表れている(IV:245)。

探偵小説一作目の「モルグ街の殺人」もまた、ゴシック・ロマンスの要素を取り入れている。パリを舞台にしながらも、デュパンと語り手の住む家は語り手によれば「二人の気質にある薄暗い奇想趣味に合った」(MMR IV:151) 廃墟のようなところである。「ぼくたちはまったく二人きりで生きていた」(MRM IV:151) と説明される設定はゴシック・ロマンスにおける閉ざされた空間に似ている。つまりゴシック・ロマンスの設定に似た中で殺人事件が起きているのである。「モルグ街の殺人」における登場人物たちの生活の様子はパリでありながら都市での暮らしではない。ポーのゴシック・ロマンスから探偵小説への推移は自然なものであったといえるだろう。

「楕円形の肖像」における若い女性のように、ポーの多くの作品で犠牲となるのは若く、美しい女性である。それは、探偵小説以前に書かれた、「ベレニス」や「ライジーア」のような美女物語でもまた、美しい女性は死体として描かれている。女性が現実ではありえないような死に方をすることで、「超自然的な恐怖」はいっそう強まる。つまり、ゴシック・ロマンスも探偵小説も読者に恐怖を与えるのは女性の死体なのである。

ポーは『サザン・リテラリー・メッセンジャー』の所有者トマス・ホワイトに宛てた手紙では、「ベレニス」への批判に対し次のように主張している。「ベレニス」における生身の美しい女性から歯を抜きとるといった題材が

悪趣味だという批判に対し、ポーはそのような題材が社会で広く求められていることから作品は「読まなければならない」(Ostrom 58)と述べている。悪趣味であると非難されても、ジャーナリズム同様にその悪趣味さ、過激さを大衆が望んでいるとポーは主張している。それゆえに、「美女」が登場し、極端なまでに女性たちが虐待されるゴシック・ロマンスを書いたのだと考えられる。探偵小説が誕生する以前からすなわち、きわめて初期の作品から若く美しい女性は過激な描写の的になっているのである。

過激な描写は一章にて述べたように、探偵小説において必要なものである。ゴシック・ロマンスと探偵小説は女性が超自然的な恐怖を生み出す手段である点で共通している。「モルグ街の殺人」では、その事件現場の状況は新聞によって「惨状」と称され、「まだ生温かい死体」の発見し、死体を「調べ」られ、暴力の痕があることまでもが報じられる(MRM IV:157)。また、何度も「ベッド」という単語が繰り返され、性的な暴力を連想させるような報じ方である。娘の死体は寝室で発見され、死因が窒息死であり、擦過傷やあざなど、レイプをほのめかすような死体の描写である。それに対し、母親の死体は「骨は粉々」で、「傷つき変色し」、さらに「頭は死体から離れた」状態で、庭で発見される(MRM IV:164)。

「モルグ街の殺人」の中でこれほどまでに残虐に描かれているが、被害者の母親と娘の存在は単なる超自然的な力によって殺された「死体」でしかない。その凄惨な死体の描写であるにもかかわらず、「血(blood)」が物語の中ではそれほど描写されていないのである。この頭部と離れた体、描写されない血、残忍さという描写は「ある苦境(“A Predicament”)(1838)の語り手であるゼノビア(Zenobia)の置かれた状況に似ている。それは殺人事件に必要な死体という「道具」でしかないことを指している。血は物語上において、残忍な犯行をおかしたオラウータン(Ourang-Outang)を狂気に駆り立てた「原因」として扱われるにとどまっている。「モルグ街の殺人」において、被害者レスパネ母娘は、これほどまでに残虐な殺され方をしながら、血の通っていない人形のように扱われているのである。

探偵小説においては新聞が間テキストの役割を持っている。間テキスト

とは物語の中でさらに詩や読物などといった形で物語が登場するもので、「アッシャー家の崩壊」では「幽霊宮」や『狂おしの出逢い』がそれに相当する。『狂おしの出逢い』が語り手の現実と虚構（語り手の意識）を行き来するための道具であったように、探偵小説において新聞は語り手の「心の土牢」とは関係なく殺人事件を扱い、事件の記録書として利用されている。「モルグ街の殺人」において、新聞は事件を現実には起こり得ないようなことと強調し、センセーショナルに報じることで、事件という虚構の世界に探偵と助手を引き込むための手段であったのだろう。探偵小説の新聞の中の虚構の世界では、女性たちは既に死体となっているという点はゴシック・ロマンスと異なるが、女性たちの変わり果てた姿が恐怖の対象となるのである。さらに「モルグ街の殺人」で新聞は語り手と探偵が外の世界とつながりを持つための手段でもある。ゴシック・ロマンスのように閉ざされた空間が「完全に」閉ざされないのは、新聞を通して社会とつながりを持つからである。

ポーの探偵小説で最後の作品である「盗まれた手紙」では女性は殺されることなく、デュパンと D 大臣の頭脳戦が主に描かれている。「モルグ街の殺人」や「マリー・ロジェの謎」において新聞が情報を与えていたのに対し、「盗まれた手紙」においてはデュパンと語り手は G 警視の言葉により事件を知ることになる。真つ暗な部屋の中で語り合うデュパンと語り手という描写はやはりゴシック・ロマンスの設定に似ているが、それは閉ざされた空間ではなく、外の世界の人間である G 警視が入ることの許された空間へと変化している。

ポーのゴシック・ロマンスは人気のない建物の中において、男性の語り手と美女という関係で物語が成り立っている。ゆえに謎に対し思索する人物がいない。語り手たちは謎に対し、恐怖におののくばかりである。ゴシック・ロマンスにおける閉鎖的な環境というのは、「モルグ街の殺人」の密室と類似している。しかし「モルグ街の殺人」においては閉ざされた空間から生み出された恐怖の謎を解こうとする人物が登場するのである。つまり、探偵と助手の登場である。

「モルグ街の殺人」は閉ざされた空間からデュパンと語り手が抜けだし、パリの街中を歩くことで謎を解こうとする。「盗まれた手紙」もデュパンが行動することで、真相に辿り着くのである。「マリー・ロジェの謎」においては実際に街中を歩くのは助手の役割になるが、デュパンが新聞という平面に浮かび上がるパリを読むことで謎が解かれるのである。

ゴシック・ロマンスと探偵小説の最大の違いは、現実には起こらないような「超自然的な恐怖」が謎として残ってしまうか、謎を「解くもの」と捉え、解決の糸口を見つけるために行動するかという点である。恐怖に飲み込まれるゴシック・ロマンスの語り手たちと異なり、デュパンとデュパンの助手であり語り手の「私」は、事件を解決するために行動するのである。

Ⅲ. 都市を「読む」探偵

「群衆の人(“The Man of the Crowd”)(1840)はゴシック・ロマンスのように廃墟や古城を舞台にはしていないが、「解けない謎」を扱っている点でゴシック・ロマンスと極めて近い。この物語は「都市を舞台にしたゴシック・ロマンス」ということもできるのであろう。「群衆の人」は「モルグ街の殺人」を発表する前年にニューヨークという都市を舞台にした作品として、都市で起こる出来事を扱ったものである。この物語が「モルグ街の殺人」の発表される前年に書かれたということは、注目すべき点であろう。ゴシック・ロマンスのように謎が解かれることがないものの、都市の中で謎を追いかける物語という点で、「群衆の人」は探偵小説へつながる重要な要素を含んだ作品ということができる。

「群衆の人」の語り手が挑むのは、「都市における解けない謎」である。この物語では謎は解かれることができず最終的には謎は謎のままであるが、語り手がそれを解こうとして群衆の中へと飛び込んでいく点で、「モルグ街の殺人」の設定にきわめて近い。さらに、「群衆の人」では群衆を「読む」ことで、謎を解こうとする。その語り手の行動は「マリー・ロジェの謎」において、数多くの新聞を読むことでそこから真実を得ようとするデュパ

ンに通じるものがある。

ポーの作品は、中世の廃墟などを背景としたゴシック・ロマンスのように建物内で起こる出来事を語り手が語る作品が多い。それに対して、「群衆の人」「使いきった男（“The Man That Was Used Up”）」（1839）は外で起きる事件を語り手が追いかけている。「群衆の人」のテーマはタイトル通り「群衆の中の人」である。物語冒頭で語り手は次のように語る。「読まれることを許されないもの」「語られることを許されない秘密」（IV:134）と、「読めないもの」つまり解くことのできない謎の存在を明かすのである。これはゴシック・ロマンスの美女にまつわる「解けない謎」に類似している。そこから語り手は「解けない謎」の解説をはじめていく。語り手がいるのは「秋の夕方、ロンドンの喫茶店の大きな張出窓の前」（IV:134）で、体の調子も回復しつつあるという状態である。この語り手の状態はゴシック・ロマンスの語り手の幻覚を見ているかのような状況設定に似ている。そこで語り手は「新聞の広告を注視し」、次に「喫茶店の雑然たる様子を観察し」、それから「喫茶店の煙でくもった窓ガラス越しに通りをじっと見る」と視線を徐々に遠くのものへ移動させる（IV:135）。つまり興味の対象を手元から室内へ、室内から外へと移していく。

室内から室外への舞台の移動は、ゴシック・ロマンスの設定よりは探偵小説に近い。ゴシック・ロマンスは建物の中で起きる出来事を語り手が追いかけるが、「群衆の人」の語り手は外で起きている出来事に興味を示しているのである。通りを眺める語り手は、通りを行きかう人たちを集団として観察する（IV:135）。「はっきりとした特徴がない」（IV:136）といいながらも、それらの集団が高貴な人たちであることを見抜き、さらには彼らの職業までも当ててるが、語り手は「さほど興味をひきつけられはしなかった」（IV:136）と興味を示さない。語り手の興味は上流ではない、「乞食」（IV:138）や病人など「もっと陰惨で深刻な思索の対象」（IV:138）の謎を解こうとする。

語り手の興味が群衆へと向くことで、「群衆の人」は舞台を外に移し、それまでのゴシック・ロマンスとは異なり閉ざされた空間が無くなったかの

ようにみえる。しかし夜が訪れると街は再び「室内」のような設定へと戻る。夜はそれまでの街の様子とは一変し、さらに道行く人を語り手は興味深く観察するようになる。そこで、語り手の目はひとりの老人をとらえ、次のように分析するのである。

As I endeavored, during the brief minute of my original survey, to form some analysis of the meaning conveyed, there arose confusedly and paradoxically within my mind, the ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense, of supreme despair. (IV:140)

ここでは老人という人物が「読みとれない人物」であることを語り手が読み取ったことが現れている。解くことのできない人物、解けない謎に直面し、語り手は恐怖に思うどころか、むしろ「あの男から目をはなすまい—あの男をもっと知りたい、という欲望が猛然と湧いてきた」(IV:140)と好奇心に駆られる。語り手自ら喫茶店を出て、街の中へと入っていくのである。さらにこの引用箇所にはもうひとつ、個人の曖昧性が表れている。集団として人々の行きかう様子を観察していた語り手には、群衆の属している階級が手に取るようにわかった。しかし、語られる対象であるのは通りを行きかう大勢の人の中の一人であり、語り手以外は誰もその老人に興味を示していない。語り手はその老人の行動を観察し、語ることを許されているものの、そこから謎を解くことを拒否されている。

都市に存在するミステリーとして「群衆の人」は描かれているが、ポーは「変化しつつあった都市」のミステリーを「読む」ことに興味を持っていたようである。たとえば晩年に発表された「メロンタ・タウタ」において、語り手は「個人などというものは存在すべきではないと考えられているほど文明の進んだ時代に生きていることを、私は嬉しく思う」(IV:199)と語る。さらに「人類が本当に気にかけているのは集団なのである」(IV:199)と気球の中の生活が都市の生活と似ていることが語られるので

ある。

個人ではなく「集団」として大衆が描かれる背景には、当時の変化しつつあった都市があったからであろう。1800年にはわずか6万であったニューヨークの人口も、ポーが作品を多く発表していた1840年には31万人を超え、1900年代には約60倍となる344万人に爆発的に増えたのである(猿谷 ii-iv)。人口増加のさなか、ポーは徐々に変わりゆく都市を見ていたに違いない。

「群衆の人」の翌年に発表された「モルグ街の殺人」の舞台は、語り手によればフランスのパリを舞台にしている。しかし、当時のニューヨークが抱える問題をパリに置き換えて語っている。舞台がニューヨークに置き換えられる要素として、三つのことが挙げられる。まず、トリックに使われた「避雷針」(MRM IV:176)である。避雷針は1757年にベンジャミン・フランクリンが発明したものであり、当時のパリでは公共の建物以外に設置している家はなかったという(Pollin 246)。つまり犯人が使ったトリックはアメリカの建物構造の特徴を活かしたものである、ということになる。

次に、この物語が当時のニューヨークを象徴している部分として、さまざまな人種と彼らによる証言が挙げられる。この「証言者全員の意見がまちまちであること」は、物語の事件を解き、ニューヨークを示すキーワードになる。この証言は多民族となりつつあった当時のニューヨークを象徴しているといってもよいであろう。

さらに、アメリカ的といえるのは「黒人」を連想させるようなオラウータンの存在である。そのほかのポーの作品でもオラウータンは「黒人」をほのめかすように登場している。たとえば、「タール博士とフェザー教授の療法(“The System of Dr. Tarr and Prof. Fether”)(1845)において、精神病院の院長によって、看守たちの体をタールと羽だらけにして一か月以上地下室に閉じ込めていた姿が「チンパンジーやオラウータン、あるいは希望峰(アフリカ南端の岬)に住む黒ヒヒ」(VI:76)にたとえられる。また「ちんば蛙(“Hop-Frog”)(1849)においても主人公が王たちにタールと麻を塗りオラウータンに偽装させ、「ボルネオで捕まったチンパンジーや大きな

猿」(VI:224)とたとえられている。「タールと羽根」は18世紀以来、奴隷や奴隷廃止論者に対し行われていたリンチ形態である。ポーは舞台をパリとしながらも、そこにアメリカ的ともいえる家の構造、移民によって増えたさまざまな人種、「黒人」の存在といった要素を取り入れている。「群衆の人」では都市で起こる謎を解く語り手の姿がみられるが、「モルグ街の殺人」「マリー・ロジェの謎」においては探偵が都市で起こる殺人事件を解くことになる。それはゴシック・ロマンス的な恐怖から、都市のミステリーへ挑戦しようとする語り手の行動の変化がもたらしたものであろう。

「モルグ街の殺人」から一年後に発表された「マリー・ロジェの謎」はパリという都市の中で起きた殺人事件を扱っており、閉鎖的な環境下では絶対に起こりえない事件を描いている。訪問者のいなかった家には、謎を解決するために手を貸してほしいと警官が訪れるようになる。「モルグ街の殺人」において共に行動していたデュパンと語り手は、「マリー・ロジェの謎」において、それぞれの役割に徹することになる。デュパンは家から出ずに謎を解くことに集中し、代わりに助手が情報集めに奔走するのである。

「マリー・ロジェの謎」は実際の事件を小説の中で解決しようという、試みで作られたものである。探偵デュパンは事件現場に向かうことなく、新聞と証言から謎を解こうとする。それゆえに新聞記事を読むことで、解決するということが探偵にも読者にも求められる作品であり、新聞が手がかりである重要な鍵を持つことになる。1830年代から30年間の間に『ニューヨーク・サン』『ニッカーボッカー・マガジン』『ブロードウェイ・ジャーナル』『ニューヨーク・タイムズ』といった新聞や雑誌がニューヨークで創刊されている(猿谷 166)。つまり1830年代にはニューヨークはジャーナリズムの中心地となっていたのである。ポーにとって増えていく人口と、比例して増えていったジャーナリズムは極めて近いものに映っていたに違いない。なぜなら、「群衆の人」で語り手は大衆を“masses”や“the press”と呼び、彼らを一瞥するだけで、それらが所属する階級・職業を読み解く。その「読み」と同じように、「モルグ街の殺人」やとりわけ「マリー・ロジェの謎」においてデュパンは新聞(the press)から真実を読み解こうとするか

らである。

その中で「マリー・ロジェの謎」における「私」はまさしく、デュパンの「足」となり情報収集にあたる。この物語の特殊な点は、「モルグ街の殺人」の時のように現場に足を運ぶことはせずに、警察の報告書と新聞記事から謎を解くことにある。そしてそれらの情報を集める役割を助手である語り手が担っている。

語り手である「私」はデュパンに言われて情報を集め、「覚え書」(MMR V:19)を作成する。これはデュパンの推理に欠くことのできないものであり、「私」が探偵の推理を助ける助手としての役割を果たしていることを表している。一方で、デュパンの推理に疑問を感じ質問するという場面は前作「モルグ街の殺人」と比べて激減する。情報を「読む」ことで真相を暴こうとする探偵デュパンの語り手に耳を傾けるだけである。デュパンと語り手の役割、つまり「探偵と助手」という設定が明確化されたことのアラわれであろう。

それはゴシック・ロマンスや「群衆の人」では決して登場することのなかった、都市と探偵とを結ぶ語り手の登場である。「モルグ街の殺人」「マリー・ロジェの謎」は語り手である助手が都市の中を動くことで、探偵の「読み」を確実にしているといって過言ではない。語り手である助手が行動することで、都市の犯罪をも解決することが可能になったのである。

IV. 探偵とその助手—探偵小説と語り

最初の探偵小説である「モルグ街の殺人」以前の物語に戻り、ポーの作品を語り手の「語る」ことに注目して読むと、探偵小説は徐々に出来ていったことがわかる。ゴシック・ロマンスや都市を舞台にした物語など、さまざまなジャンルの作品を書いたポーであったが、探偵小説に限らず、それらの作品の語り手たちは共通して、詮索好きな性格である。ポーの物語において「語る」ということは単なる事実の報告ではなく、想像力を働かせて語ることを示しているようである。野口啓子は「ポーは物語を語るこ

と(虚構の構築=創造)と単なる事実の報告(既成の事物の複製=模倣)との違いを皮肉をこめて示すと同時に、語る行為—創造—がはらむ生死の問題をも暗示している」と指摘している(89)。したがって、語り手がどのような想像力を持つかによって物語が変わっていく。

ポーが書いた作品の多くには、探偵小説に限らず、語り手の「語ること」が他者を「観察すること」と共通している。多くの作品では、身に降りかかった恐怖を語るために観察し、あるいは「謎」を解こうとするために語り手は観察しようとするのである。ポーのゴシックロマンスにおいて語り手は「物語を語るためだけに生かされて」いるような存在である(野口 88)。それゆえに、ほとんどの作品では、語り手の年齢、性格の描写、時には名前さえもなく、物語を語るためだけに描かれている。その語りは、死と隣り合わせであり、恐怖の絶頂の瞬間でさえも「狂気(死)を押しとどめるために語る」(野口 108)のである。つまり、語り手にとっては語る事が生きていることを示しているのである。

ポーの探偵小説においてもまた、つねに語る人がいる。デュパンシリーズにおける語り手というのは、デュパンの助手にあたる「私」である。「私」の役割は何かを観察するデュパンを観察し、「語る」ことである。「モルグ街の殺人」において、語り手「私」は事件について触れる前に冒頭部で「観察すること」(MRM IV:148)の必要性について語っている。

この「語る」という行為は「モルグ街の殺人」以前の作品ではどのように描かれていたのかを分析していく。分析する点として次の二点を挙げる。第一にどのような語り手が物語を語るのかという点である。ポーの作品において共通して見られる語り手の「好奇心」はどのように物語を動かしているのかを見ていく。第二に語られる対象は誰(あるいはどのような物)であり、語り手はその対象にどのような視線を向けていたのかということである。これらの点に注目し作品が書かれた順に検証していく。その語りはポーの探偵小説の助手の語りにもどのように結びついていくのかを探っていく。

第一に挙げた語り手の好奇心というのは、もっとも初期の作品である「墳

の中の手記(“MS. Found in a Bottle”) (1833)においても、その傾向は既に見られる。語り手が幽霊船の中で恐怖と戦いながらも、謎を解明するために、行動し目に映るものを語るのである。しかし、謎を解明しようという狂気にも似た語りは語り手の狂気を押しとどめるための語りである。広い海の上を漂う不安定さと漆黒の夜と照りつける太陽という描写以外は時間の感覚のないところで、語り手は幽霊船の中の乗組員たちの奇妙な様子を観察し、語る。結末では大きな渦に船体ごと飲み込まれようとするさなか、「おお、恐怖、また恐怖! (中略) 船は震える—ああ神よ! そして—沈む!」(II:14-15)と語る。渦に飲み込まれて沈んで行く死の間際まで語り手は観察しその恐怖を語り続けるのである。

「好奇心」の強さという点においては探偵小説の語り手に類似するものがある。しかし探偵小説の語り手、つまり助手は想像力において好き勝手に語ることは許されていない。さらには「壘の中の手記」の語り手の身に置かれているような危機的状況の中で、助手は物語を語っているわけでもない。助手にとっては語ることは「生きる営み」ではないのである。

第二の「誰を観察するか」、という点においては「女性を観察する」作品が多く見られる。1835年になると「語る」対象が女性へと向けられる作品をポーは二作品書く。美しい女性の物語「ベレニス」「モレラ」である。「ベレニス」において、語り手エグスは愛するベレニスが病気にかかり、変貌していく容姿に恐怖を覚えながらも、日に日に衰えていく姿を観察する。ベレニスの外見的变化をエグスは事細かに観察し、語る。黒から黄色へと変色した髪、生気のない瞳、そしてエグスが異常なまでに固執するようになる、真っ白な歯—エグスはベレニスのこうした変化を悲しみ、嘆きながらも語り続ける。そして、愛していたはずのベレニスの変わり果てた姿を恐怖に思い、生きているベレニスから32本の歯を抜きとってしまうのである。エグスにとってベレニスは「愛の対象」ではなく、「観察の対象」であるとエグスは語る(II:22)。エグスの言葉通りに、物語においてベレニスはひたすら観察されるだけの存在である。

「モルグ街の殺人」のレスパネ母娘や「マリー・ロジェの謎」でのマリー・

ロジェのように、被害者である女性たちが事件を解決させるためという、探偵たちの目的を達成させるために観察され、語られることと同じである。その理由は、被害者の無念を晴らそうなどと言った、同情ではなく、ただ複雑な謎を解きたいという探偵デュパンの自己満足から来るものである。それゆえに、その無残に殺された死体の様子を何度も執拗に観察し語るのである。ベレニスもまた、謎を持つ対象としてエグスにただ観察されてしまう。エグスは変わり果てたベレニスの姿に恐怖を覚えながらも、自己満足のために語らざるを得ないのである。

ポーの作品で「見る」「見られる」という関係が顕著に表れている作品に「楕円形の肖像」がある。画家と結婚した絵のモデルとなる「とびきりの美しいおとめ」(IV:247)は見られ続けることで、命を奪われてしまう。この作品では男女の「見ること」が対照的に描かれる。

画家は絵を完成させるために若く美しい妻を見つめ、キャンバスに絵を描き、色をつけていく。絵が完成に近づくほどに、明らかに妻の生気がなくなっていくが、画家はモデルである妻を見ているはずであるのに、そのことに気付かない(IV:248)。一方で、名もない女性は、絵のモデルとなること(画家に見られること)を嫌がりながらも、画家の仕事への情熱を見て取ることで(IV:248)、画家の手によって描かれ続けることになる。「楕円形の肖像」における視線もまた、絵を完成させるという男性の画家の欲望のために「見られ」、命を奪われるモデルの女性には「見る」権利が与えられないのである。

ポーの美女物語における男性の語り手たちからの一方的な視線は、探偵小説に通じるものがある。デュパンが謎を解くために見つめる先には女性の死体がある。被害者である女性たちは死体であるゆえにひたすら「見られる」ためだけの存在である。しかしながらゴシック・ロマンスのように閉ざされた建物内で起きたことは、探偵小説においては語り手だけの視点から語られているわけではない。ゴシック・ロマンスの中で美女たちは語り手の視点からのみ語られるのに対し、「モルグ街の殺人」「マリー・ロジェの謎」では女性の死体は新聞に報じられ、語り手に見られた後に数多く

の人に「見られる」ことで物語は展開していく。

ポーのゴシック・ロマンスや探偵小説は、語り手の男性が「語る」ことで、物語が成立していた。では、女性が語り手となった時には、どのように「語る」のだろうか。同年にポーの作品の中で、女性が語り手となり、見ているものを語る事ができた作品、「ある苦境」がある。ゴシック建築の大聖堂に辿り着いた語り手であるゼノビアはその小尖塔から見える、エディンバラの景色を語る。

鐘楼のある部屋の壁にあった穴から顔をのぞかせ、景色を眺めていると、やがてゼノビアはある「感覚」に気づく。取り付けられた大時計の針がゼノビアの首筋にじわじわと食い込み、首がだんだんとはねられようとしているのである。死と隣り合わせの危機的状況の中で、ゼノビアはその死に至る「感覚」を語るのである。この物語で他の物語と異なるのは、「見る」側であった語り手ゼノビアが「見られる」側に変わることである。

首に大時計の針が食い込み、首が圧迫されたことで顔から飛び出して落ちていった目にゼノビアは「見られ」、「見られる」立場に逆転する。やがては、頭部さえも体から離れてしまい、語り手と視線にズレが生じる。物語を語らなければいけない語り手ゼノビアは、その観察する手段である目を奪われてしまう。語り手であるゼノビアは「語る」ことはできるが、最後には目を失い、主体的に「見る」ことができない（II:292）。

1839年には「アッシャー家の崩壊」が発表されるが、この物語では美女だけでなく男性も語り手は観察する。物語の中で、語り手は名乗ることもなく、ただロデリック・アッシャーの子ども時代からの友人として、物語を語る。「モレラ」や「ライジーア」同様に語り手はロデリックの「目」を観察する。色の褪めた肌の色と、それに相対する目の輝きがロデリックを表す特徴であり、その対比に語り手は恐れに似たものを感じるが語ることを止めない。一方で、ロデリックのまなざしの先にあるものやロデリックの妹であるマデラインが「何を見ているか」ということは、語られることがない。ロデリックの目を観察し語るが、その目に映るものを語り手は、語らないままである。

1835年から39年までに美女を描いた物語が多く書かれるが、この頃に探偵小説に通じるような「語り手からの女性への一方的な視線」の要素が徐々に出来上がったとみることができる。見られる先にいるのは「アッシュャー家」の場合は男性も見られる対象であるが、ほとんどが美しい女性であり、語り手が「見られる」対象に逆転することが決してない関係である。女性が「見られる」対象であるのには、ポーにとって女性たちが物語の中では道具にすぎないからである。

ポーは詩論「構成の原理」の中で、「美に最高の表現を与える調子は悲哀の調子」であり、「愛する人の死」こそもっとも悲哀の調子を生み出す、と力説している(XIV:198)。「構成の原理」は1845年に発表された「大鴉(“The Raven”)」をポー自身が分析したものだが、「大鴉」に限らず、愛する女性の死を嘆く男性という構図はポーの作品に多く登場する。それらの作品の中では、語り手の男性たちは「愛する」という言葉を利用し、女性たちを執拗に見ているのである。これはデュパンが「謎を解くため」と、女性の死体を観察する行為に重なる。

1839年に発表された「使いきった男」、その翌年に発表された「群衆の人」では、それまでの建物内一密室的な空間の中で観察することから、自ら解明するために行動する語り手が描かれる。「使い切った男」では、語り手はジョン・A.B.C.スミスという男に違和感を持ち、それを探るために知人たちに聞いてまわり、語り手は情報収集する。結局のところ、集めた情報からは謎を解くことはできず、ジョン・スミスの家に行き真相を確かめようとする、好奇心の強さが描かれる。観察の対象に違和感を持つ、というのはポーの美女物語における語り手と見られる対象の女性との関係に類似している。しかしそれだけではなく、調査をするために歩きまわるのである。三章で述べたように「群衆の人」でも語り手は一人の老人に興味を持ち観察するために一晩中あとをつけるが、謎は解明されず、老人の正体も明かされないまま物語は終わる。ここでは観察される対象は老人であるが、語り手は老人の容姿さえも的確につかめないことを語る。

これら二作品は探偵小説の設定と極めて近い。しかし探偵小説において

は観察する人を、さらにその後ろから観察する人物がいるということである。つまり、助手の存在である。それまでのポーの作品において、語り手が主体的に見て、行動し語っていたことは、デュパンシリーズにおいては、それまで語り手が行ってきたことを客観的に語るなのである。

探偵小説においては、助手が探偵を観察することで物語が展開していく。デュパンシリーズにおける語り手「私」には名前がない。ヘイクラフトの言うように「探偵に敬服している、ほんの少し馬鹿な引き立て役」(12)であるとしても、その視線は事件を、そしてデュパンを語る重要なものである。事件の真相を見極める上での観察眼に関して言えば、「私」はデュパンに遥か及ばないが、デュパンの様子を事細かに観察することができる。

たとえば語り手が「デュパンが事件に興味を持っている」(MRM IV:165)ことをデュパンの様子から見抜くところは「モルグ街の殺人」以外の作品でも見られる。デュパンと「私」の関係は「異様な親密性」(野口 119)といっても過言ではない。「ぼくはデュパンの奔放な気まぐれに徹底的に身をゆだねた」(MRM IV:151)とデュパンにすっかり魅了させられている語り手の一面が垣間見える。さらに、「昼間は家の中に闇を作り出し、夜は外へ出て、腕を組み合っパリの街を歩く」(MRM IV:151-52)と「私」が語るようにひっそりと生きることで互いに強く依存しあっているのではないだろうか。事件現場へも二人で出かけ、デュパンの推理ショーも「私」が疑問に思うところを次々質問し、デュパンの解説を読者に対し、より明快なものにしている。また、語り手は事件現場を「ぼくには『ガゼット・デ・トリビュノー』紙が報じていること以外のものは何も見えなかった」(MRM IV:167-68)と述べ、語り手にも見えないことがあるということを読者に正直に説明する。二人が一人のようにぴったりと寄り添うように行動することで、事件は解決へと導かれたと言うこともできる。犯人がオラウータンであるという予想外の真実や密室であると思われた部屋の意外な脱出方法などパリの警察が見抜けなかった真相をデュパンは語り手に話す。しかし、推理ショーはそのつど語り手が疑問に感じるところを質問し、あるいは語り手自身の推理を披露し、デュパンに否定されるなどして、真相に近づい

ていく。「理解に近づいていながら、しかも理解することができない」(MRM IV:178) という状態を読者にも共有させることがポーの狙いであったのだろう。ゆえに語り手はデュパンと趣味や気が合う友人だとしても、デュパンのように推理の才能に長けた人物ではなく、また、的確に謎を解く人物ではなく、探偵の行動をよく見ている「観察力のある助手」である必要があるのだ。

「モルグ街の殺人」においてぼんやりとはあるが、描かれた探偵と助手の関係は、二作目「マリー・ロジェの謎」においてさらに強調される。デュパンを「^{くんしやくし}勲爵士」(MMR V:3) と称え、「モルグ街の殺人」同様に「私」の語りから物語はスタートする。しかし、「モルグ街の殺人」と違うのは探偵と助手の役割がもっと明確になったことである。デュパンに言われて情報を集め作成した覚え書はデュパンの推理に欠かせないものとなる。さらに「私」が探偵の推理を助ける助手としての役割を果たしていることを表している。一方で、読者の代表といっても過言ではないように、デュパンの推理に疑問を感じ質問するというシーンは前作「モルグ街の殺人」と比べて減る。「マリー・ロジェの謎」では新聞の膨大な情報を「読む」ことのみで真相を暴こうとすることが重視され、語り手は探偵デュパンの語りに耳を傾けるだけである。

「マリー・ロジェの謎」中で、「勲爵士」という言葉がはじめて出てくるが“Chevalier”は「いかさま師」という意味も持つ語である。デュパンシリーズ最後の作品「盗まれた手紙」では事件を見事解決するもののペテンにより金を得、D大臣への復讐を果たすデュパンの様子を「私」は語るにとどまる。これまでのデュパンシリーズ二作品と異なり、犯人はわかっている。犯人であるD大臣のもとから手紙を探し出し、手紙を奪回するというのが目的なのだが、その方法がわからず手をこまねている警察をよそにデュパンはあざやかにそれをやっつけてのける。

デュパンは「緑色のレンズのメガネ」(PL VI:48)をかけ、表情を「私」に悟らせず、パイプをプカプカとふかしながら、警察と相棒である語り手を煙に巻く。探偵デュパンのしたたかさに“green”という語の「金銭」ある

いは「だます・かつぐ」という意味を連想させる。メガネをかけたデュパンの表情を語り手は読み取ることはできない。観察の対象者との視線の争いが探偵小説では現れてくる。つまり「読もう」とする語り手と「読ませまい」とするデュパンの争いである。

デュパンのしたたかさは警察を騙すだけにとどまらず、犯人のD大臣でさえもメガネかけたデュパンに騙されてしまう。そこには、「モルグ街の殺人」や「マリー・ロジェの謎」の時には想像もつかなかった、金（報酬金）に執着するデュパンの人間味のある一面が窺える。語り手は“Chevalier”とデュパンを褒める傍らで詐欺師への皮肉をこめているのではないだろうか。

「モルグ街の殺人」から「盗まれた手紙」までの間に、デュパンの人物像はかなり変化している。推理を楽しんでいた世捨て人は、他者からの依頼を受け、事件解明の仕事を引き受け、報酬で生活するようになる（石井35）。そこには趣味で謎解きをしていたデュパンが、探偵という仕事で生活していくようになる姿が表れている。

また同時に、デュパンと語り手の関係も変化する。昼も夜も共にし、一緒に事件現場に向かう親密さはなくなる。助手のような立場をとっていた語り手は、「盗まれた手紙」においては、すっかり蚊帳の外扱いである。「群集の人」での語り手が謎多き老人に出会ったように、デュパンの助手である語り手も謎多き探偵の姿を目の当たりにするのである。しかし、「モルグ街の殺人」においてデュパンの言葉の真意がわからず、質問するだけだった助手は、「盗まれた手紙」の中でデュパンの「分析してみれば一体なんだろう」（PL VI:41）という問に対し「推理者側の知性と相手の知性を一致させる」（PL VI:41）と当然のように答えることができるようになる。そこにはただ事件現場に出向き、情報を集めるという「足を使う助手」から「頭を使う助手」へと変化した助手の姿が見られる。

結

世界ではじめての探偵小説は 19 世紀前半のアメリカの様子という社会的背景とポー自身が持っていた「探究心」なくしては、誕生することはなかったであろう。ポーの探偵小説においてデュパンとその助手は、物語において謎を解くと同時に、19 世紀前半のアメリカ社会に存在したあらゆる「謎」とも直面することになる。さらに探偵と助手の登場はあらゆる謎を解くためには「探究心」がなければ解くことができないということも示している。

まず、19 世紀前半に存在したあらゆる謎とは、新聞や雑誌といったジャーナリズム、ヨーロッパ文学の影響を受けたゴシック・ロマンス、都市へと変わりつつあったニューヨークなどである。これらは探偵小説を構成するのに欠かせないだけでなく、19 世紀前半のアメリカにおいて大衆の心を捕らえて離さない魅力的な謎でもあった。

ジャーナリズムのセンセーショナルな報じ方は現代でもそうであるように、多くの大衆の目を引き、広く読まれるために過激な内容となった。「読むことが最大の娯楽」であった当時の大衆たちにとって、「離婚」や「駆け落ち」など他人の不幸は楽しんで読むものであった(Reynolds 172)。大衆の読書行為への姿勢をポーは理解していたからこそ、ジャーナリズムを批判しながらも、ジャーナリズムを利用し推理する探偵デュパンを誕生させることができたのであろう。

次のゴシック・ロマンスの影響として、探偵小説とゴシック・ロマンスは極めて設定や謎といった点で距離が近いということが挙げられる。ゴシック・ロマンスにおける閉ざされた空間は謎が恐怖を引き起こしていたように、「モルグ街の殺人」においても、密室で起こった殺人事件により「謎と恐怖」が登場人物たちの興味を引く。しかし、ゴシック・ロマンスと探偵小説の「謎と恐怖」において異なる点は、謎が解かれることのできない謎なのか、謎を解こうとして推理するのかという点である。謎を「超自然的な恐怖」と捉え、恐怖に飲み込まれていくゴシック・ロマンスの語り手

たちと異なり、探偵デュパンはその「超自然的な恐怖」を持つ謎に挑むのである。

三点目にはゴシック・ロマンスの設定と都市の物語の融合が挙げられる。いうなれば「都市型ゴシック・ロマンス」のような作品をポーが書いたことで、探偵小説への距離はさらに縮まったといっても過言ではない。「群衆の人」において心の中の闇ともいえるような夜の都市の中をひたすら搜索する姿は解けない謎に対峙するゴシック・ロマンスの語り手たちにも似ている。語り手がたどり着いた結論は都市に存在する「決して明かされることのない謎」なのである。それは人口増加によってもたらされた個人の抹殺や階級格差であり、都市の闇にひそむ謎に語り手が気づいたことを示している。都市型ゴシック・ロマンスである「群衆の人」の語り手は謎こそ解けなかったものの、デュパンと助手が誕生するのに重要な役割を果たしたのである。都市の中を搜索することは、その翌年にデュパンと助手によって引き継がれることとなる。

しかし、これらのジャーナリズムやゴシック・ロマンスの影響、都市化しつつあったニューヨークといった社会的要因だけでは探偵小説は生まれなかったであろう。ポーにしかデュパンと助手を生み出せなかったとするならば、やはり語り手の持つ「探究心」の強さこそが探偵の助手を生み出すことになったのだろう。ポーの作品の語り手たちには「探究すること」が共通しており、その傾向は初期の作品からすでに見られたからである。初期には恐怖を語ることで死を恐れ生き延びようとする語りから、美女を執拗に観察する語りへ、さらには美女を観察する探偵を助手が観察する語りへと変化したのだろう。しかし、語り手だけが変化したのではなく、観察される対象者にもその変化が見られる。それまで「見られる」だけであった、観察の対象は「群衆の人」の老人や「盗まれた手紙」のデュパンのように「見せない」ことで語り手に「読まれる」ことを拒否するようになる。しかしながら、被害者である女性は一方的に「見られ」、大衆の視線にさらされつづけるのである。

19世紀前半のアメリカ社会の主に三つの点と、ポー自身が興味を示して

いた「探究心」がひとつになって探偵小説が誕生することになったといえるであろう。それは今から150年前の話である。今もなおセンセーションを巻き起こすために、ジャーナリズムの犠牲となる女性たちを見ると、先見の明があったといわれるポーは想像を超えるほどの未来を見ることができていたのだろうか。しかしながら、今もなお探偵小説が作られ、大衆に広く読まれているということを考えると、150年前と現代はそう遠くないのかもしれない。そして、ポーを魅了してやまなかった「探究心」に現代の読者たちもまた関心が向いているからこそ、探偵小説というジャンルは途絶えることがないのである。

注

¹ポーのテキストは *The Complete Works of Edgar Allan Poe* を使用。使用した巻とページ数を明記した。また、引用部分の邦訳は『ポオ小説全集』田中西二郎他訳を参照。「ある苦境」においては、『黄金虫・アッシャー家の崩壊』八木敏雄訳を参照。また、『名探偵ポオ氏―「マリー・ロジェの秘密」をめぐって』海保真夫訳を参照。その他は拙訳。また、探偵小説の題名は以下のように略記する。

「モルグ街の殺人」 MRM

「マリー・ロジェの謎」 MMR

「盗まれた手紙」 PL

²「モルグ街の殺人」が、世界ではじめての探偵小説であると述べたが、それに異論を唱える説もある。ジュリアン・シモンズは『ブラッディ・マードー』において、1794年に発表されたイギリスの作家、ウィリアム・ゴドウィンの『ケイレブ・ウィリアムズ』の中にすでに、探偵小説の要素が見られると指摘している(21-22)。また、エラリー・クイーンは「短編探偵小説100年史」の中で、長編小説が探偵小説であるという認識が読者にはある、と指摘している(477)。井上はエミール・ガポリオの『ルルージュ事件』(1866)は「世界最初の長編探偵小説」と言われ、プロの「探偵」が

登場するゆえにガボリオが「探偵小説の祖」であるという指摘をしている（井上 307）。

³ *OED*によれば *XYZ*が最初の女性作家による探偵小説という記述があるが、1866年に既にメタ・ヴィクターが *The dead letter, an American romance* という探偵小説を発表している、という見方もある。

⁴ マガジニストとしてポーは、「モルグ街の殺人」を書く前後に編集を手がけていた『サザン・リテラリー・メッセンジャー』や『グレアムズ・マガジン』の宣伝や書評を巧みにを行い、編集者として手腕を発揮した。前者は発行部数を500から3500へ、後者は5000から25000に売り上げをのばしたと言われている（Whalen 59-65）。

⁵ 「楕円形の肖像」は最初に発表された1842年の『グレアムズ・マガジン』版においては題名を「死の中の生」とし、語り手が城に入るまでの怪我の重傷さと高熱が出ていて薬を服用した様子が語られているが、1845年『ブロードウェイ・ジャーナル』版では最初のエピグラムから語り手の城に入るまでの描写が省かれている。

引用文献

1. 第一次資料

Poe, Edgar Allan. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Ed. James A. Harrison. 17 vols. New York: AMS, 1965.

---. *The Letters of Edgar Allan Poe*. Ed. John Ward Ostrom. 2 vols. New York: Gordian P, 1966.

---. 『ポオ小説全集』田中西二郎他訳 全4巻 東京創元社 1974.

---. 『黄金虫・アッシャー家の崩壊』 八木敏雄訳 岩波文庫 2006.

2. 第二次資料

Baym, Nina. *Novels, Readers, and Reviewers: Responses to Fiction in Antebellum America*. Ithaca: Cornell UP, 1987.

Cohen, Patricia Cline. *The Murder of Helen Jewett: The Life and Death of a*

- Prostitute in Nineteenth-Century New York*. New York: Vintage, 1999.
- “Detective.” *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989.
- “Gothic Romance” *The Oxford Companion to American Literature*. 6th ed. 1995.
- Hart, James D. *The Poplar Book: A History of American Literary Taste*. New York: Oxford UP, 1950.
- Haycraft, Howard. *Murder for Pleasure*. New York: Carroll, 1941.
- Levy, Andrew. *The Culture and Commerce of the American Short Story*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Moss, Sidney P. *Poe’s Literary Battles: The Critic in the Context of His Literary Milieu*. Durham: Duke UP, 1963.
- Pollin, Burton. “Poe’s ‘Murders in the Rue Morgue’: The Ingenius Web Un-ravelled.” *Studies in American Renaissance: 1977*. Ed. Joel Myerson. Boston: Twayne, 1977. 235-59.
- Queen, Ellery. “The Detective Short Story: The First Hundred Years.” *The Art of the Mystery Story*. Ed. Howard Haycraft. New York: The Universal Library, 1946.
- Reynolds, David S. *Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*. Cambridge: Harvard UP, 1988.
- Ringe, Donald Arthur. *American Gothic: Imagination and Reason in Nineteenth-Century Fiction*. Lexington : UP of Kentucky, 1982. 『アメリカ・ゴシック小説—19世紀小説における想像力と理性』小宮照雄 他訳 松柏社 2005.
- Siegel, Adrienne. *The Image of the American City in Popular Literature 1820-1870*. Port Washington, N.Y.: Kennikat, 1981.
- Srebnick, Amy Gilman. *The Mysterious Death of Mary Rogers: Sex and Culture in Nineteenth-Century New York*. New York: Oxford UP, 1995.
- Symons, Julian. *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel*.

New York: Penguin, 1992. 『ブラッディ・マダー—探偵小説から犯罪小説への歴史』 宇野利泰訳 新潮社 2003.

Thompson, G.R., ed. *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews*. New York: Library of America, 1984.

Whalen, Terence. *Edgar Allan Poe and the Masses: The Political Economy of Literature in Antebellum America*. Princeton: Princeton UP, 1999.

江戸川乱歩 「探偵作家としてのエドガー・ポオ」 『ポオ小説全集』 第4巻 411-37.

井上 十吉 「バルザックとディケンズ」 『新青年』 本の友社 1990. 204-307.

石井 幸子 「ポーの推理小説を読む」 『E.A.ポーの迷宮探索』 津田塾大学言語文化研究所 E.A.ポー研究会編 1996. 1-40.

野口 啓子 『後ろから読むエドガー・アラン・ポー—反動とカラクリの文学』 彩流社 2007.

猿谷 要 『世界の都市の物語2 ニューヨーク』 文藝春秋 1992.