

『マルタの鷹』講義

第24回 最終回

諏訪部浩一
Suwabe Koichi

本連載もついに最終回を迎え、残るは小説のエピローグにあたる場面だけとなった——ブリジッドを刑事達に引き渡した次の日、すなわち月曜の朝に、スペードが秘書エフィの待つオフィスに再び姿を見せる場面がそれである。この「エピローグ」は、1頁にもならないような極めて短いシーンであり、ジョン・ヒューストン監督による映画版では省かれてさえいるのだが、『マルタの鷹』という「小説」にとっては、本質的に重要なものであると断言していい。そこで「最終回」となった本稿も、議論の対象が「エピローグ」ではあっても気を抜かず、早速その考察に取りかかることにしたい。

最初にあらためて強調しておきたいのは、いま述べたような最終場面の「枠組み」が、「探偵小説」の「エピローグ」としていかにも相応しく見えるということである。「謎解き」を主要な関心事とする(伝統的)探偵小説が「秩序の回復」を目指すジャンルだと指摘されることは多く、¹ある研究者はアガサ・クリスティの作品を例にして、その結末がときに恋人達が結ばれるものとなることをあげているが、²事務所に入ってきたスペードがエフィに「おはよう、天使さん」と声をかけたときの雰囲気は(584)、そういった「大団円」からさして遠くはないように感じられるだろう。

なるほど「宝」は偽物であったし、「お姫様」との関係は悲恋という形で終わることになってしまった。だが結局のところ、とうとう「事件」は「解決」されるに至り、そして新しい週が始まった——探偵スペードの人生に、再び「日常」が回帰したのである。エフィの役割に関して詳しく考察した第14章に関する議論を想起していえば、小説の結末におけるスペードの「常態への復帰」が、「エフィのもとへの帰還」という形を取るの自然であるだろう。危険な「ファム・ファタール」が妖しい光を放つ暗い夜の世界から、優しい「母」が温かく見守ってくれる明るい昼の世界へと、傷ついた「ヒーロー」はついに戻ってきたのである。

このように整理してみると、「エピローグ」に辿り着くまでの『マルタの鷹』は、見事なまでに美しく整った物語構成を備えており、エンターテインメント作品として、ほとんど非の打ちどころがないと断言していいように思える。その直前の場面で、「ファム・ファタール」の誘惑から身を振りほどくスペードの苦渋に満ちた決断を見た読者としてはなおさら、主人公がこうして「母」の胸へと戻ってきたことを、それが作品の構造に照らせば予定調和であっても——というより、まさに美しい予定調和であるからこそ——物語に相応しい結末として受け取

¹ 例えばある論者は、古典的探偵小説を混乱から「秩序」を守ろうとする試みと考へ、ハメット作品を、そのヴィジョンの魅力と、その実現の困難を、ともに強調するものとして論じている。Sean McCann, *Gumshoe America: Hard-Boiled Crime Fiction and the Rise and Fall of New Deal Liberalism* (Durham: Duke UP, 2000) 102.

² Scaggs 47.

る準備ができていないのだろうか。

しかしながら、それがどれほど「美しい」ものであれ、予定調和は予定調和である。そして「予定調和」とは、通俗的な「ロマンス」にとっては力強い味方であっても、「小説」にとってはほとんど不倶戴天の敵なのだ。それはある出来事からその「出来事性」を、すなわちその「一回性」を奪う装置に他ならない。それは「起こったこと」が持つ「意味」を希薄化し、その事件を「よくあること」として忘却させてしまうのだ。だから例えば同時代作家 E・S・ガードナーの『ビロードの爪』(1933) のことなど、それが「ペリー・メイスンもの」の第1作であるという事実を除けば、誰も「特別」なものとしては記憶していないだろう——が、それゆえにこの作品は、『マルタの鷹』の「エピローグ」が持つ意義を理解する上で、有益な参照枠となってくれるかもしれない。³

『ビロードの爪』においては、『マルタの鷹』同様、依頼人は彼女を愛した男達を利用し、探偵を性的に誘惑し、頼れる人はあなたしかいないといい、彼を共犯者として事件に巻きこむことも躊躇しない。秘書デラ・ストリートは(エフィとは異なり)この「ファム・ファタール」にメイスンが関わることを嫌い、上司への不信をあらわにしさえするのだが、事件の解決後、新聞で真相を——探偵の「正しさ」を——知った彼女は、どうして事情を説明してくれなかったのかと彼に訊ねる。そし

³ 以下の『ビロードの爪』に関する考察を含め、Koichi Suwabe, “The Case of the Femme Fatale: A Poetics of Hardboiled Detective Fiction,” *The Journal of the American Literature Society of Japan* 2 (2004): 55-72 を参照。

てメイスンの「説明が必要だということ自体が辛かったんだ」という言葉を聞いて深く後悔し、「絶対に、絶対に、絶対に、わたしが生きている限り、あなたのことを2度と疑ったりはしません」と宣言する。⁴ かくして自分が主人公を疑う「悪い母」であったことに対するデラの懺悔とともに、80作以上に及ぶシリーズが始まるのだ。

こうした『ビロードの爪』の「エピローグ」から振り返ってみれば、ハメットが「スペードもの」をシリーズ化しなかった／できなかったのは当然といわねばならないし、⁵ この事実はレイモンド・チャンドラーからロス・マクドナルドを経てロバート・B・パーカーに至る優れた作家達がいわば「様式美」を追求し、「シリーズ化」に耐え得るような探偵の造型に意を尽くしていくうちに、「ハードボイルド探偵小説」というジャンルがハメットの切り拓いた可能性とは異なる方向へと発展していったことさえも示唆するように思われるのだが、ともあれ当面の文脈においては、そのシリーズ化の不可能性を、ハメットという「小説家」による「予定調和」からの完全なる離脱として、積極的に評価できるはずである。

近代という「ポスト叙事詩」の時代に生まれた「故郷喪失の形式」としての「小説」とは、「美しい予定調和」の不可能性

⁴ E.S. Gardner, *The Case of the Velvet Claws* (New York: Pocket Books, 1940) 236.

⁵ ハメットは、後にエージェント(ベン・ワッソン)に説き伏せられて、高級誌に3つの「スペードもの」を書くが、どれも優れたものとはいえず、そこに出てくるスペードはほとんど没个性的でさえある。W. Nolan, *Hammett* 124 を参照。また、本連載第4回の注9も参照のこと(2009年7月号[28頁])。

という「宿命」を抱えている。『マルタの鷹』が卓越した作品となっている理由の1つは、それがこうした「宿命」に対峙し、その「予定調和の不可能性」を作品の「強度」として——あるいはほとんど「倫理」のようなものとして——提出していることにある。ファム・ファタールが見せる「夢」というものが、近代的主体が「宿命」的に抱える「欠落」を埋められるかもしれないという、実現不可能な夢だったことを思い出そう。そういった「夢」に破れたスペードの、「母」のもとへの「予定調和」的な帰還は、『ビロードの爪』とはまさしく正反対の結末へと至ることになるのだ。

彼は頭を上げ、にやりと笑って、からかうようにいった——「きみの女の直感ってやつはたいしたもんだよ」

彼女の声は、顔に浮かぶ表情と同じく奇妙だった。「あなた、あんなことをしたの、サム——あの人に？」

彼は頷いた。「きみのサムは探偵さんなのさ」彼女を見る目は厳しかった。片腕を彼女の腰に回し、尻に手をあてた。「あの女は、本当にマイルズを殺したんだよ、天使さん」彼は優しい声でいった。「こともなげに、あんな風にね」彼はもう片方の手で指を鳴らした。

彼女は痛みから逃れるように、彼の腕から身を振りほどいた。「やめて、お願い、わたしに触らないで」彼女はとぎれとぎれにいった。「わかってる——あなたが正しいってことはわかってる。あなたは正しいわ。でも、いまはわたしに触らないで——いまだけは」

スペードの顔は、襟と同じくらい白くなった。(584)

傷ついて帰ってきた探偵は、かくして「故郷」が失われてしまったことを決定的に悟らされることになる。この場面がなければ

ば、『マルタの鷹』はまったく別の作品——正確にいうなら、別の種類の作品——になっていたに違いない。

この場面が持つ「意味」は、小説全体に関わる重層的なものとなっているのだが、わかりやすいところから考えていこう。まずすぐに理解できる点は、このシーンが与えるインパクトが、直接的にはエフィがスペードを拒絶するという事実にあることだろう——小説を通して彼に献身的に尽くしてきた秘書が、「正しい」ことをして帰ってきた主人公を（しかもその「正しい」と思われる決断をするには、ほとんど小説1冊分の葛藤が必要であったのである）、その「正しさ」を認めながらも拒絶してしまうのだ。ある論者は、エフィを失ったことをスペードの「最大の喪失」と呼んでいるが、⁶ 確かに一瞬にして顔色を失ってしまったスペードにとってはもちろんのこと、彼女の忠誠心を信じてきた読者にとっても、これはやはりショッキングな、そして極めてアイロニカルな結末であるといってい

いだろう。もっとも、その「アイロニー」を十分に理解するには、少し足を止め、エフィがどうしてスペードを拒絶することになったのかを考えてみなくてはならない。ある研究者は、この顛末について、スペードがロマンス（ここではいわゆる「ラヴロマンス」の意）を信じていないことに対するエフィの失望を表していると述べ、⁷ 別の批評家は、スペードとエフィの関係が最終的に壊れてしまうのは、エフィが感情を知性に妥協させること

⁶ Ruehlmann 75.

⁷ Marling, *The American Roman Noir* 141.

ができないためであると論じる。⁸ こういった解釈は、エフィの「ナイーヴさ」を指摘するという点において間違っているとはいえないのだが、事態の深刻さに鑑みれば、問題はもう少し複雑であるように思える。

エフィの「ナイーヴさ」は、この場面でスペードがからかい気味に言及している「女の直感」という形でまず表面化しているといっていいただろう。この「女の直感」、つまりブリジッドに対する彼女のほとんど盲目的な信頼は、他の主要人物達が他人を誰も信じないがゆえに彼ら自身が「信頼」しがたいキャラクターであったのと対比的であり、エフィという人物自身を「信頼」に値する「母」的なキャラクターとして読者に印象づけるものであった。⁹

しかしながら、そういった「母」エフィのブリジッドへの信頼は、結局はただの「ナイーヴ」な見方でしかなかったと判明する。それは取りも直さず、彼女の表明する「直感」というものが、とどのつまり、ブリジッドがそう見せているような「哀れを誘う女性（依頼人）」という「タイプ」（イメージ）に関してどう思うかを述べたものに過ぎなかったことが明らかになったということでもあるだろう。¹⁰ そしてそこから翻ってみれば、むしろ「不信」を抱き続けたスペードの方が、ブリジッドを「タイプ」に簡単に還元され得ない「人間」として扱っていたとさえいえるかもしれない。

⁸ Pattow 171.

⁹ 例えばある批評家は、エフィは小説中で唯一、他人のために行動できる人物であり、それゆえに最も道徳的な人物であると述べている。Cassuto 50 を参照。

¹⁰ Wadia 182 を参照。

こうした観点からすれば、スペードはエフィの「ナイーヴさ」にいわば理不尽に裏切られることになったのであり、だとすれば、この「エピローグ」もまた、「現実」を生きるハードボイルド・ヒーローの「悲哀」なり「孤独」といったものを前景化するものに思えてくるかもしれない。実際、「きみのサムは探偵さんなんだ」という彼の言葉は、軽口めいているがゆえに読者の胸を重く打つだろう。

だが、このように胸を打たれた上で、それでも頭に浮かべなくてはならないのは、この「ナイーヴさ」を、エフィが（作者に与えられて）備えている資質として片付けていいのかという疑問である。言葉を換えていえば、他ならぬスペード自身が、彼女を「ナイーヴ」な存在にとどめておき、その「ナイーヴさ」を利用し、それに依存さえしてきたのではなかったか、ということである。

既に（とりわけ第 10 章に関する議論において）示唆しておいたように、エフィの「女の直感」は、スペードが彼女の目からブリジッドの後ろ暗い面をほとんど完全に隠していたことと不可分の関係にある。エフィはブリジッドが（スペードの追及を遮断しようとして）自ら彼と性的関係を結んだことを知らないのだし、ましてや彼女が実は「犯罪者」としか呼びようのない存在であったことも（月曜の朝に新聞を読むまで）知らなかった。ブリジッドを信頼するエフィの「ナイーヴさ」は、そのようにしてスペードに「作られた」ものなのである。スペードは「現実」をエフィに見せないまま、ブリジッドを家に匿うように命じ、そして自らの「不信」を「宙吊り」にするために——つまり、ブリジッドへの「愛」を守るために——その「ナイーヴさ」につけこんできたのだ。

月曜の朝、新聞を読んだエフィが、自分がこのようにしてスペードに「つけこまれ」ていたことに、どの程度の痛みをもって気づいたのかはわからない。¹¹ ほとんど自覚がなくてもおかしくはない——第4章に関する議論で示唆しておいたように、スペードは(今回の事件に限らず)彼女を一貫してパトロナイズしてきたはずなのだから。したがって、スペードがエフィを深く「信頼」してきたことと、彼が彼女を「ナイーヴ」な「母」として「作って」きたことは、同じコインの両面であるといっているのだが、そうであるとすればなおさら、「あなた、あんなことをしたの、サム——あの人に？」という彼女の言葉が、まことに切ないものを感じられてくるだろう。「あんなこと」としか彼女がいえないとき、その曖昧な表現には彼女が(これまでずっと)「つけこまれ」ていたという事実が含まれるように思えてしまうからであり、そしてそれでもこの「ナイーヴ」な「母」は、その自らの(作られた)アイデンティティに忠実に、「あの人に？」と付け加えることを忘れないからである。

このように考えてくると、自分が「つけこまれ」ていたことに対する明確な自覚がエフィにはなく、彼女がスペードのブリジッドに対する「正しい」行為に対して(上にあげた論者達が示唆するように)感情的に反応しているだけであったとしても、それでもこの「母」の「拒絶」は、彼女をパトロナイズし

てきたスペードにとってはどうしても皮肉な因果応報といわざるを得ないことになるはずだが、ここでさらに重要となってくるのは、その「皮肉な因果応報」の射程が、スペードとエフィの個人的な関係性にとどまらず、もっと遠くまで及んでいることだろう。

まず強調しておくべきは、この結末が、小説の「クライマックス」におけるスペードの「敗戦処理」に、皮肉な光をあてるということである。もちろん、前回の議論で詳述したように、傷ついた自意識を辛うじて救出するためにブリジッドを監獄に送りこむというのは、スペードにとって「勝利」などではあり得ない。だが、今回の冒頭で指摘したように、「エピローグ」に至る物語の展開は、それが「ファミ・ファタール」の誘惑を断って「母」のもとへ帰還するという形を取ったとき、結局は「予定調和」ともいえることになってしまったわけである。このことは、「ヒロイン」が「悪女=犯人」であることが、作品の発表時にはいささか型破りであったとしても、今日の読者にしてみればそれ自体としてはまったく意外ではないという事実からも、いわば構造的に(非歴史的に)確認されるはずである。

したがって、「クライマックス」のあとに「エピローグ」が配され、エフィという「母」のもとに当然のように戻ってきたスペードは、まさしくその「母」/「エピローグ」のおかげで予定調和的に「ヒーロー」として物語の結末を迎えられるかのように見えたのだが、それはすなわち、ブリジッドという「ファミ・ファタール」もまた、その「予定調和=ロマンス」に回収されてしまいそうになったということでもあるだろう。つまり、ここにおいて「母」と「ファミ・ファタール」というステレオタイプ的な(非歴史的な)二項対立が予定通り「正しく」

¹¹ ジョン・T・アーウィンは、本稿とは違う観点からではあるが、エフィが自分とスペードの「個人的な関係性」ゆえにショックを受けたと示唆している。Irwin, *Unless the Threat of Death Is behind Them* 29 を参照。

機能してくれれば、エフィとブリジッドの〈他者性〉を犠牲に、スペードの「ヒーロー性」がめでたく確保されることになったわけだ。

しかしながら、ハメットは「予定調和」を崩し、ここへきてその二項対立を、決定的に機能不全にしてしまう。それはしかも、スペード自身がエフィを「ナイーヴ」な「母」にとどめ、ブリジッドを「信頼」するように使喚してきたことの結果として提示されるのだ。この「使喚」は、スペードがブリジッドを愛してしまったことの結果でもあり、だからこそこの結末は、「ファミ・ファタール」の「勝利」を、そしてスペードの「敗北」を、あらためて確認させることにもなるのだが、重要なことは、この「エピローグ」から振り返ってみると、スペードの虚しい「愛」が、そしてその苦い「敗戦処理」までもが、その「使喚」を承けてエフィが「母」でいてくれたことに依存していたと気づかされることである。

常に目を見開き、自意識を守り抜くことが「ハードボイルド探偵」の矜持であり、義務でもあるとすれば、物語の「クライマックス」におけるスペードにはまだ「死角」があった——ファミ・ファタールの誘惑に抵抗できれば、自分を無条件に受け入れてくれる秘書が待っているという、「母」に対する甘えがあったのだ。その場面において、スペードの脳裏にエフィの姿があったというわけではない。そうではなく、ファミ・ファタールへの愛を告白すると同時にその誘惑を退けるという「敗戦処理」に、「不信」を宙吊りにして——自意識を棚上げにして「夢」を見て——彼女を愛することをそもそも可能にしてくれた「母」への依存が常に既に入りこんでしまっていたことが問題なのであり、その意味においてエフィとは、「夢」に破れ

「現実＝日常」を受け入れるスペードの敗北さえも「ハードボイルド探偵小説」という「男性用のハーレクインロマンス」として担保しようとする物語の——そして読者の——視座を仮託された存在だったのだ。¹²

だが、繰り返していえば、その「現実＝日常」とは、スペードが「作ったもの」であり、そのことをハメットは「ナイーヴ」なエフィによる拒絶を通して露出させ、そこから一步先へと進む。この「一步」こそが、『マルタの鷹』を「ハードボイルド探偵小説」というジャンルの極北へと至らせるのだが、そこではもはやこの小説を特定の「ジャンル」にあてはめようとする自体が意味を失っているというべきかもしれない。少なくとも、我々が見てきたような地点にまで達した作品を、単に優れた「小説」と——あるいは1つの卓越した文学作品と——呼ぶことをためらうべき理由など、どこにもないように思われる。

しかし、このような「小説」としての『マルタの鷹』評価を確認するためにも、あと少しだけ物語の水準で議論を続けなくてはならない。上で論じたことは、「エピローグ」においてエフィの「ナイーヴ」な拒絶が描かれたため、「クライマックス」でスペードの「夢」が破れるというドラマを、「ロマンティック」なものとして最終的に担保し、そのほろ苦い余韻に浸り続けることが——スペード自身にも、読者にも——できなくなったということだが、その上で見ておく必要があるのは、「夢」

¹² 「男性用のハーレクインロマンス」とは、斎藤美奈子が用いた有名な表現。『あほらし屋の鐘が鳴る』（朝日新聞社、1999年）11頁。

に破れたスペードが帰ってきた「現実＝日常」がいったいどのようなものかということである。

ここでも最初に重要となるのは、エフィによる「拒絶」が起こったのが、彼女が「いつも通り」に「ナイーヴ」であったためだということだろう。つまり、エフィが象徴する「現実＝日常」は、それ自体としては何も変わっていないのである。だが、スペードの「ファミ・ファタール」との運命的な出会いが——彼が「夢」を見てしまったことが——その「現実＝日常」の持つ「意味」を大きく変容させてしまった。あるいは、その「現実＝日常」の虚構性を、隠しようもなく露出させてしまうことになったのだ——頭上から突然降ってきた梁のように。

これは皮肉ではあるが、当然の事態でもあるだろう。というのは、スペードが「夢」を見てしまったのは、「夢」を見ない「ハード」な探偵として、それに相応しい退屈な「現実＝日常」を、彼自身が作り上げてしまっていたことを一因とするはずだからである（そうした彼を責めることは、おそらく誰にもできはしないにしても）。しかも、というべきか、そもそも「夢」に敗れた人間を「日常」が温かく迎えてあげるなどというのが、本来幻想に過ぎないだろう。「夢」とは——そして「現実」も——それほど甘くはないのだ。

そしてとどめを刺すようにして、ハメットは最後にアイヴァを再登場させる。小説の序盤、「三人の女」と題された第3章に関する議論で見ておいたように、スペードの「現実＝日常」は、「母」と「牝犬」というステレオタイプの二項対立によってわかりやすく象徴され、担保されていた。したがって、ここでも「母」に続いて「牝犬」が現れることは、物語的には極めて自然であるという以外にないのかもしれないが——とにかく

く引用しておこう。

廊下に通じるドアのノブが音を立てた。エフィ・ペリンは身を翻して外のオフィスへと行き、後ろでドアを閉めた。そして再び戻ってくると、彼女は後ろでそれを閉じた。

彼女の声は小さく、平板だった。「アイヴァよ」

スペードは机に目を落とし、ほとんど目に見えないほど微かに頷いた。「そうか」と彼はいい、身を震わせた。「わかった、通してくれ」(584-85)

これは先の長い引用箇所が続くところであり、そして小説の最後の一節である。これこそが、傷ついた「ヒーロー」として戻ってきたはずの男を迎える「現実」なのだ。

この小説において、スペードのエフィとアイヴァとの関係が、アイヴァを避けてエフィのところに逃げこむ、という一貫した構造を持っていたことを思えば、エフィに拒絶されてアイヴァを受け入れるという結末はそれ自体として十分に示唆的であるだろうが、さらに重要なのは、この場面が作品冒頭のシーンの反復として提示されていることである。ハメットがこうした円環構造を得意としていることは、あらためて強調するまでもないはずだが、例えばエフィがスペードのオフィスで（外の部屋ではなく）彼を待っていたのは、彼女がオフィスにいる彼を呼びに来るといふ小説冒頭の場面を、ハメットが再現しようとしたためだと考えていいだろう。

そうした「反復」が前景化するのには、もちろん「差異」である。小説冒頭では、スペードのもとにやって来たのは「ファミ・ファタール」であり、そこには何か「始まる」という予感が満ちていた。それに対し、結末で訪れるのは、唯一無二の

絶対的に「オリジナル」な存在であるファム・ファタールのいわば「劣化コピー」である「牝犬」なのであり（「オリジナル」と「コピー」である以上、どちらも「母」と二項対立をなすのは当然ということになるだろう）、そこにどうしようもなく漂っているのは、何かが「終わってしまった」という寂寥感ばかりなのだ。

この「差異」は「夢」と「現実」のあいだの落差であるといっているだろう。だが、「夢」の象徴としての「ファム・ファタール」自身が結局は（「オリジナル」ではなく）「フェイク」に過ぎないと判明したという固い事実を鑑みるなら、その「落差」自体が「幻想」に過ぎないものであるともいえてしまうはずだし、身震いしながらアイヴァを招き入れるスペードは（そうした嫌悪感を示す肉体の反応が、エフィが彼に示したものであるというのは皮肉としかいいようがないだろうが）、¹³ そのことをおそらくわかっている。

ファム・ファタールの誘惑を断ち、スペードは「秩序」を回復した。彼は「探偵小説」の主人公としての任務を果たしたのだ。だが、その結果がこれである。極めて皮肉なことに——今回の議論だけで、何度「皮肉」という語を使っただろう——「秩序」を回復した彼が手に入れた唯一のものがアイヴァなのだ。スペードが獲得するのを（読者が）望んだものが「ファルス」的なものであり、理想的な結末が「犯人」という「父」を倒し「お姫様」を得るという「エディパル」なものであったことを思い出してみれば、「秩序」を回復した彼が手に入れた「父の座」が、アーチャーの座っていた場所であったというの

は、やはり皮肉という他ないだろう。ある論者が指摘するように、「アイヴァを手に入れることはアーチャーになることであり、それは自分自身を寝取られ男にすることである」。¹⁴ 2人の探偵を「対比」させ、その「差異」を強調していたはずの第1章の末尾における、アーチャーに対するスペードの余裕ある皮肉な態度は、こうして彼自身に跳ね返ってくることになったのである。

第1章のスペードは、「非情」な探偵として「日常」を完全にコントロールしているように見えた。しかし、物語を通して「秩序」を「回復」した結果がこれだということは、結局のところ、小説の冒頭で「金髪の悪魔」として登場してきたときから、パートナーの配偶者と「カラダ」だけの関係を持って「日常」と妥協していた彼は、女好きのアーチャーと変わらない、しがたない探偵だったことを——スペード自身の目にも——どうしようもなく露呈させてしまうことになる。いや、それどころか、彼に妻を寝取られてしまうような「引き立て役」としてのアーチャーがいてくれたおかげで、スペードの「日常」が担保されていたとさえいってしまうのだ。このように見えてくると、主人公の特権的な「男らしさ」は完全に脱構築されてしまったといっているだろう。

このようにして、『マルタの鷹』の結末は、主人公と読者を物語の冒頭に連れ戻し、スペードから「ヒーロー」的なイメージを徹底的に剥ぎ取ってしまう。小説を丁寧に読んできた読者であればなおさら、この結末には啞然としてしまうかもしれない。我々が読んできた物語は、結局何だったのか。ここには何

¹³ Hall 235 を参照。

¹⁴ Marling, *Dashiell Hammett* 79.

も残っていないではないか——。だが、この何も残っていない荒涼たる光景を目にして「啞然」とすることができた読者は、解放感を与えられてもいるだろう。「現実」から解き放たれるのではない。「現実」へと解き放たれるのだ。おそらくは、そうした「解放感」こそが、この「小説」を確かに読んだという「実感」なのである。

我々が読んだ『マルタの鷹』は、「夢」を見ないと決めている人物が「夢」を見てしまい、その「夢」に裏切られ、空虚な「現実」へと戻っていくという物語である。程度の差はあっても、そして自覚の差はあっても、これは近代的自我という桎梏から逃れられない人間が、日々経験していることだろう。我々は処世術を習得して散文的な現実と折り合いをつけるが、それでもささやかな「夢」を持たざるを得ない。ごく普通の人生においても、ときには運命的と思える出会いを経験することがあるはずだし、「夢」に破れて自尊心を痛めつけられることもあれば、心の拠りどころを失ってしまうことさえもあるはずだ。最善と思われる道を選んだとしても、それが大切な人を傷つけてしまい、取り返しのつかない結果をもたらしてしまうこともあるだろう。

だが、いずれにしても、起こったことは、すべて起こったことであり、そのあとで残る「現実」は、そうした「経験＝物語」を生きたという事実だけである。『マルタの鷹』という小説は、我々に「教訓」や「指針」といったものを与えてくれるわけではない。この小説は、ただそうした「現実」を読者に示すのである。そしてそれを見てしまった読者は、自分自身の「現実」が、たとえ自分としては否定したいと思うようなものであったとしても、既に深く肯定されていると「実感」す

るはずだ——事実、「ヒーロー性」を剥ぎ取られ、丸裸にされた「人間」として物語の冒頭に連れ戻されてしまった主人公の「現実」を、この小説を読んでしまった我々は、「否定」することなどできないはずなのだから。このような意味において、「金髪の悪魔」を主人公として登場させた『マルタの鷹』は——優れた文学作品だけがそうなり得るような——人間賛歌の書となるのである。

だから我々は、『マルタの鷹』をまた最初から読み直すことができる。書かれていることのすべてを肯定し、何度でもスピードの人生を追体験することができる。すべてを肯定できるのだから、この「小説」をどのようにして——「冒険小説」として、「恋愛小説」として、「探偵小説」として、そして「ハードボイルド探偵小説」として——楽しむことも許されるだろう。主人公が最終的に「ヒーロー性」を剥ぎ取られた「人間」になってしまうとしても、というよりはそれゆえに、その「ヒーロー」としての振る舞いに、胸を高鳴らせても構わない。「人間」とは誰も「ヒーロー」になることを宿命的に夢見る存在であり、そして何より、「ヒロイック」に振る舞ったことがない「人間」などいるはずがないのだから。

——以上が私の『マルタの鷹』論である。初回で述べたような問題意識を、連載を通してどの程度展開することができたかは読者の判断に委ねることとしたいが、アメリカ文学の研究者として「当たり前」のやり方で小説を読めばこの程度の議論ができるという意味において、一定の水準を示すことができていると願っている。もちろん、「この程度」のことしかいえない

かったという批判は真摯に受け止めねばならないが、その上で、やはり初回で述べたように、本格的な『マルタの鷹』論がやがて書かれるときには本稿を「叩き台」としていただけることを期待したい。

本連載の趣旨の1つが、アメリカ文学研究者としての小説の読み方を「無粋に開示」することであった以上、この「あとがき」的な文章においては、もう少し手の内を曝しておくべきかもしれない。完全な見切り発車で始まり、2年間にわたって自転車操業的に続けられた連載ではあるが、大まかな方針としては、最初の1年は毎回の議論で小説に現れる様々な主題を取り上げていくこととし、後半の1年はそういった諸問題をハメットがどのように収斂させていくかという点に議論の重点を移していくこととした。したがって、連載の前半は原理的・理論的な話が中心となり、後半においては内容的・実践的な話が中心となっていると思う。

こうした論じ方をしたのは、主要人物達が勢揃いするまでに、議論を進めるための「道具」をまず紹介しておいた方がいいと考えたことなど、原則として毎回1章ずつ読んでいくという連載の——あるいは「講義」の——制約を意識していたこともあるが、そもそも大方の小説というものは、そのようにして読まれる(べき)ものではないかと私が考えているためでもある。つまり、単純化していってしまうと、小説の前半においてはそこに現れる様々な主題に対してなるべく自分を開いていくようにして読み、そして後半においては、そういった様々な主題を(高次の水準で)統合するようにして読むものではないか、ということである。

私があるように考えていることと、「精読」というスタンス

が——例えば「語注」という形で現れているように——「アプローチ」として採用されていることは、不可分の関係にあると断言していい。しばしば誤解されているように思うが、「精読」とは、いたずらにテキストの枝葉末節にこだわって、ともすれば「木を見て森を見ない」といった結果を招くようなものでは決してないと信じている。それはむしろ、「起こったことは、すべて起こったこと」であると認め、「すべてを肯定する」ことによって、作品を包括的に理解しようとするスタンスなのだ。

話をわかりやすくするために、二項対立的な図式を考えてみよう。ある箇所を読むと「A」に思えるものの、別の箇所を見ると「B」に思えてしまい、その2つが矛盾するように感じられるという経験は、小説を細かく読んでいけば、誰しも身に覚えがあると思う。そのような場合に、①「A」を肯定しようとして「B」を見なかったことにするというのは論外であるだろう。むしろ、②「A」を作品の「中心」的な情報と考え、「B」を「周縁」的な情報と見なし、「B」によって「A」を転覆するというのが、近年の研究者にとっては普通のやり方ということになるだろうし、それがいわゆる「脱構築」と呼ばれる批評理論における基本的な作業である。

だが、そのようにして「B」に「A」を「転覆」させることで話を終わらせるというのは、限られた紙数で「論文」を書くにはいい方法(あるいは、やむを得ないこと)であるかもしれないが、それでは単純な「ロマンス」であればともかく、様々な「ノイズ」を含む「小説」を読むという経験を裏切ってしまうことのように思うし、そもそも「脱構築」という批評的スタンスの矮小化でもある。③「A」と「B」が矛盾しているよう

に見えるのであれば、その「矛盾」を成り立たせている／包摂している（高次の）「C」へと視線を向けるのが、真に「脱構築」的な姿勢であるはずだ。

そして、精読に値するような複雑な——優れた、といってしまってもいいと思うのだが——小説を読もうと思えば、このプロセスにはほとんど原理的に終わりがいいことになる。というのは、そのような複雑な作品の場合、④そこで発見された「C」は、「D」と「E」のあいだの矛盾から発見されることになる「F」とのあいだに、おそらくまた矛盾が見出されてしまうからであり、そこからさらに高次の「G」を引き出しても、それはさらに……というように、果てしなく「メタ」のレベルへと上昇していくことになるからである。

俗に小説の「深み」と呼ばれるものは、その作品がこうした「上昇」をどこまで許容するかによって、ある程度測定されるのではないかと思うし（それが唯一の基準であるとはいえないだろうが）、同じことはおそらく批評にもあてはまるだろう。「A」や「B」の層にとどまらずに、「C」や「F」の層に、そして「G」の層へと射程を届かせていくことが、議論に「深み」や「厚み」を与えるのではないかということである。ただし、いうまでもなく、「A」や「B」の層が重要ではないということにはならない。そういった「深層」はあらゆる議論の礎となるからであるし、そして研究者の義務——あるいは特権——の1つは、「層」を積み重ねるという行為によって、そういった「上昇」に「個人」を超えた形で参加する——参加できる——ことにあるのだから。

既に明らかだろうが、本稿の議論が「冒険小説」・「恋愛小説」・「探偵小説」・「ハードボイルド探偵小説」といった様々

な「ジャンル」に関する論考を含むものになった理由は、単に私がジャンル論自体に関心があるというだけのことではない。それは、『マルタの鷹』という複雑な「小説」を、重なり合う「層」を解きほぐしていくことによって、なるべく包括的に理解しようとした結果である。そうした試みがどの程度うまくいったかは、やはり読者の判断に委ねることとしたいが、少なくとも『マルタの鷹』が誰もが読むべき名作であること、そして特定の「ジャンル」という衣を纏っているがゆえに「大衆小説」と分類されてしまう作品の中には、一般に思われているよりもはるかに論じがいのあるものが存在しているということは、示し得たのではないかと思いたい。

もちろん、本稿の内容と関連することだけでも、論ずべきことはまだいくらでもあるだろう。ダシール・ハメットやサム・スペードの「背中」くらいは見えたような気がするのだが、当面は——2年間も書かせていただいたのだから——1人の研究者としてはこれで満足しなくてはならない。しかも日本におけるハメットをめぐる状況は、その2年のうちにかなり好転しているのだから。『デイン家の呪い』と『ガラスの鍵』には新訳が登場したし、¹⁵ ミステリ専門誌では特集が組まれ、¹⁶ そして2つの大部の文学史にハメットの名が現れることとなったのである。¹⁷

15 それぞれ、『デイン家の呪い』（小鷹信光訳、ハヤカワ・ミステリ文庫、2009年）、『ガラスの鍵』（池田真紀子訳、光文社古典新訳文庫、2010年）。

16 「ハメット復活」『ハヤカワミステリマガジン』2010年1月号。

17 渡辺利雄『講義 アメリカ文学史——補遺版』（研究社、2010年）、平石貴樹『アメリカ文学史』（松柏社、2010年）。

そもそも「全方位外交」的な前書きによって始まった連載ではあるが、こうしたハメットの再評価を背景として連載を続けていくことは、通常の論文執筆以上に緊張を強いられる経験だったと思う。書き手としての立ち位置に大きな変化があったとは思わないが、おそらくはこれまで以上にその点を自覚させられることとなったはずだし、実際、様々なことを考えさせられた。見事に時宜を得たとしかいいようのない依頼により、そのような貴重な機会を与えてくれた編集長に感謝したい。また、お読みいただいた方々にも——緊張感の源となってくださったことに——深くお礼を申しあげる。

(東京大学准教授)