

# 探偵小説についての試論

— 物語とデータベース —

Versuch über den Detektivroman

— die Erzählung und die Datenbank —

高柳太一・中尾健二

Taichi TAKAYANAGI und Kenji NAKAO

## 1

本稿の目的は探偵小説という文学形式に固有な批評性を検討することにある。さしあたりここでは「謎— 解明」を基本構造とする高度に形式化された文学ジャンルを探偵小説として定義する。

探偵小説の起源に関しては諸説あるが、現在のところエドガー・アラン・ポオの『モルグ街の殺人』(1841)をもってその嚆矢とする見方が優勢である。筆者も異論はない。確かに「謎— 解明」を軸とした物語は神話の世界から存在するが、探偵小説が近代市民社会を前提として成立したことは明らかである。分析的な推理、科学的な捜査、民主的な法制度、書籍という出版形態など外的な特徴からも、また、探偵小説が資本主義の完成した「群衆の時代」「プロレタリアの時代」の文学であるというベンヤミンの指摘<sup>1)</sup>によっても、探偵小説が近代以降の文学形式であることは疑いえない。

もっとも、探偵小説がひとつのジャンルを形成するのは第一次大戦後の英米においてであった。ポオ以降、探偵小説形式は多くの作家によって継承されていくのだが、彼らは探偵小説作家を職業としていたわけではなく、探偵小説を固有のジャンルとして意識することもなかった。

探偵小説を専門とする職業作家を初めて意識した人物はアガサ・クリスティであるといわれている(処女作『スタイルズ荘の怪事件』1920)。探偵小説がひとつのジャンルとして明確な自意識を持ち始めるのは、クリスティに続き、二度にわたる世界大戦の間の時期に英米で自覚的に探偵小説作家として筆をとったドロシー・セイヤーズ、ヴァン・ダイン、ディクソン・カー、エラリー・クイーン等の登場によってであった。

戦間期に探偵小説が獲得したジャンル意識を象徴するものとして、ヴァン・ダインの唱えた「探偵小説ゲーム論」を挙げることができる。これは探偵小説をフェアなルール(「探偵小説作法二十則」『アメリカン・マガジン』1928年9月号)に則った知的ゲームとみなす考えであり、現在の常識的な探偵小説観(探偵小説=知的ゲーム・お遊び)に直接的な影響を与えている。この「探偵小説ゲーム論」は「謎— 解明」のプロセスをいかに論理的に、フェアに構築するかを探偵小説の公準とする。もともと形式的な側面の強い探偵小説ジャンルは、その形式性を極限まで高めることによって小説であることをやめ、明文化された規則に従って構築される論理パズルへと解体されたのである。必然的に、探偵小説に登場する人物たちは抽象的なパズルの「項」のように描かれることになる。人間のふとした思いつきや気まぐれな動作などは、シンプルな論

理的把握を困難にする要素にすぎず、作品から除外されるためである。

なぜこのような形式主義的な探偵小説ジャンルが戦間期の英米で隆盛したのか。本論ではその点について詳しく論じる余裕はないが、戦間期の探偵小説が二十世紀初頭に起こった文学・芸術運動の一環であったことを指摘しておくことは重要であろう<sup>2</sup>。第一次世界大戦が築いた無個性な死体の山は、それまで信じられていた人間の個性、理性、内面性を徹底的に破壊した。大量生産された無意味な屍を前に、この経験を引き受け、世界を新たに意味づけなおそうとする衝動が二十世紀の文学・芸術運動を支えていた。探偵小説もまた、二十世紀的な時代背景を不可避の前提として、人間をパズルの「項」にまで還元する表現方法を見出したのである。探偵小説に登場する薄っぺらで記号のような人間たちは、十九世紀的な人間像がもはやリアリティを失った時代の、固有の内面を剥奪された二十世紀的な人間像に他ならない。パズルの「項」としてのみ機能する人間性の希薄さは、甲虫に変身したグレゴール・ザムザの存在形態を、別様に表現したものであるといえる。

むしろ、探偵小説の特異性は、空洞化した登場人物たちがまだかろうじて人間の輪郭を保っている点にある。探偵小説における被害者は、第一次世界大戦で堆積した無個性な死体の山とは違い、犯人の意図と探偵の解釈によって二重に意味が与えられ、個性ある死を迎えることができる。被害者は非人間的な「項」として死ぬことで、逆説的にも、固有の人間性を取り戻すのである。探偵小説は近代性を否定すると同時に、近代性の虚構的で瞬間的な復活を演出するという、不可能な試みを自らに課した文学ジャンルなのである。

探偵小説はその起源を近代にもち、第一次世界大戦後にジャンルとして成立した。つまり、探偵小説は一方で近代的であり、他方でポスト近代的存在でもある、特異な文学形式なのである。これはSFをのぞく他の文学ジャンルに比べ、はる

かにジャンルとしての自立性が高い探偵小説の特性であろう。このように近代とポスト近代との境界線を越境する探偵小説形式であるが、それゆえ、探偵小説は両方の陣営から砲火をあびることにもなる。

近代的な文学主義者は十九世紀的な「人間性」「現実性」「創造力」などを探偵小説に対比するだけで満足し、一方、そのような十九世紀的なリアリズム小説を否定しメタフィクションや前衛小説を評価するポスト近代の批評家は探偵小説における「唯一の真相」「神としての作者存在」を盛大に非難する。そのような批判が双方から続出したということは、探偵小説のもつ批評性が近代にもポスト近代にも属さないということの証拠とならないであろうか。

戦間期に勃興した探偵小説ジャンルは、たしかに第二次世界大戦後には衰退し始める（日本では英米とは事情が異なるが、やはり六十年代から七十年代にかけて探偵小説は退潮を余儀なくされる）が、九十年代の日本において探偵小説ムーブメントが再び開始され、一大潮流を形成し、現在もなおジャンルの活況を呈している。この事実は、十九世紀的な文学主義者やポストモダンの批評家による探偵小説批判が捉え損ねていた、現代に通ずる探偵小説の批評性を予感させるものである。

## 2

近代にもポスト近代にも安定した位置を持たない探偵小説の特性を捉えるために、野家啓一の「物語」概念を検討することが有益である。野家は著書『物語の哲学』のなかで昔話やお伽噺に典型的な「物語」を考察し、近代ともポスト近代とも異なる前近代的な「口承の文芸」が、優れて現代的な意義を持つと論じている。

こうした立論の背景には、リオータル流の「大きな物語の終焉」論、とりわけ旧ソ連を中心とした社会主義圏の崩壊によって資本主義のオルタナティブとしてあった「社会主義」がその

影響力を喪失したことがあげられよう。人類が共通してめざすべき理念が失われてしまい、言いかえればすでにその理念は「リベラルな民主主義」として実現されてしまい、「歴史は終わった」(フランシス・フクヤマ)とするならば、これからは何がひとびとをたばね、導くのであろうか、という問いが。

ここから野家は「大きな物語」が個人をささえるという近代的な構図を廃却して、個人が中範囲の物語にとけこんでいるような伝統的な物語実践に注目する。しかし、構造主義的な志向をもつロシア・フォルマリズムの物語論とは異なった、いわば物語の遂行論にかはれは準拠するのである(この点では「物語行為」あるいは「物語り」とでも表記すべきかもしれない)。したがって、ロシア・フォルマリズム以来物語論では伝統化してきた二分法である「物語内容(fabula)」はブラック・ボックス化し、「物語言説(sjužet)」も具体的な物語に内在しては問題とされない。そもそも野家には「現実物語的に構成されるほかない」という認識論的前提があるからであり、ここでは虚構としての物語と現実としての歴史の境界も消え、相互に溶けあってしまう。したがって、野家的な物語復権論は、事実と価値との二元論を回避しようが、同時に近代的な事実と価値との分化の意識をもとにもどすという犠牲をはらうことになり、「歴史は物語でいいじゃん」という「新しい歴史教科書をつくる会」的な立場も許容しかねないという問題をはらんでいるが、ここでは立ちいることはできない。

本論が野家の物語論を取り上げるのは、あくまで物語のもつ前近代性が、近代にもポスト近代にも完全には包摂されない探偵小説ジャンルの特性を検討するうえで、その形式的な一致ゆえ、有効であると判断したためである。それゆえ、野家の提唱する物語復権論それ自体に対する評価はここでの主題ではない。もちろん、論の過程で物語と探偵小説との相違点も指摘するつもりである。とりあえず以下では野家の議論

を再構成してみたい<sup>3</sup>。

人間は「物語る欲望」に取り憑かれた動物である。ところが、「語り」聞かせるための昔話やお伽噺が「読み」聞かせるための絵本＝情報と化している現代にあつて、「物語る」行為は貧困化してしまっている。もっとも、「物語」の貧困化は今に始まったことではない。「物語る」という「口承の文芸」は、「文字」と「書物」の権威が決定的になった一印刷術が飛躍的發展を遂げた一近代という時代に既に衰退の途を辿り始めていた。人々の体験や伝聞が印刷物によって普及するようになると「語り」による耳への伝承は必然的にその地位を低下させる。前近代から近代にかけて、「口承の文芸」は衰微し、今なお続く消滅の危機に瀕することになるのである。

近代社会を代表する文芸形式はやはり小説である。初期の近代小説が書簡体という極めて私性の強い形態をとっていたことから明らかのように、近代文学の主体は固有の内面性を獲得した近代的個人であった。書き記されるべき「内面」をもつ近代的「私」は、自分の内部を「直接的」に外部に表現したいという欲望に駆られる<sup>4</sup>。この欲望は、「真実をありのままに書く」という点でリアリズムを、また、作品のもつ意味をすべて「作者の意図」に還元する点でロマン主義的な芸術理念を帰結する。両者は、固有の内面を表現することができる唯一の作者存在の「特権性」と、それを表現する「媒体—ここでは書き言葉—の透明性」とを、共に前提とするものである。作品の独創性はすべて「作者の意図」に帰属するのだから、作者—作品関係が「特権化」されるのは当然であるし、同時に、作者の内面を「直接的」に現前させねばならないのだから、その媒体に「透明性」が要求されるのも必然であった。

野家は、近代的な「作者の特権性」や、「作者の意図」の「直接的」な再現という欲望が、「物語る」というわれわれの日常的な言語行為にとって、有害なオブセッションであると指摘する。

われわれは日々、自己の体験や他者からの伝聞を「物語る」ことで生きている。「物語る」ことで、過去の体験を整理し、他者に伝達するという原初的な言語行為をおこなっている。過去の体験はひとつの「物語」となることではじめて「経験」として構成されるのである。もちろん、それは過去の出来事の正確な「写し」ではない。記憶は自身の遠近法的秩序のなかで情報の取捨選択をおこなうからである。そこには「解釈」という契機が含まれる。「物語」は繰り返し伝えられるが、その度に意識的・無意識的な変形を受けるかもしれない。差異を伴った「反復」や「模倣」は、過去をそのつど解釈し直す、「物語る」行為の基本的な条件である。

人間が「物語る欲望」に取り憑かれた動物であり、日常の実践における「物語」行為こそがその原初的な言語行為であるのなら、「作者の特権性」を主張し、作品の解釈を「作者の意図」に限定してしまう近現代に自明な芸術理念それ自体は、かなり特殊な「制度」であるといわざるをえない。作品を作者の内面の忠実な再現であり、作者の被造物＝所有物とみなす考え方は、出来事の正確な「写し」というリアリズムに行き着くし、「作者の意図」以外の「解釈」も許さない。文字化した作品には「反復」の可能性が開かれてはいるものの、「作者の意図」によってその意味が一義的に規定されているため、その「反復」は厳然たる「同一性」のもとで遂行されねばならない。つまり、われわれの日常的な言語実践とは大きくかけ離れた格率がそこでは信奉されているのである。

「物語る」行為の文芸形態は、昔話やお伽噺に代表される「物語」、前近代的な「口承の文芸」である。ここで、近代的文学観の特殊性をより鮮明にするために、前近代的な「物語」の特徴について述べておくことも無意味ではないだろう。特権的な作者存在と、その被造物である作品という関係は、近代以前の文芸において必ずしも普遍的なものではないからである。

「物語」には、まず、固有の作者が存在しない。

「物語」の歴史的な伝承を可能にするのは、作者の匿名性、多数性である。無数の語り部によって時代を超えて伝承される昔話やお伽噺の作者を特定することはできないし、たとえできたとしても、それは何の意味も持たない。伝承された「物語」を語り聞かせる語り部はまた、それを聴衆の前で再現する際に、意識的・無意識的な変形や修正を施してきたはずである。消極的には記憶の取捨選択によって、積極的には「場」や「コンテクスト」に合わせた演出によって、「物語」の叙述は省略や敷衍という操作を経て具現化されるのである。歴代の伝承者は、微妙な修正を加えながらも、与えられた「物語」を再現するにすぎない点で、近代的な作者存在とは性格を異にする。「物語」は、彼らを自己生成の契機とすることで、リゾーム状に展開していく。前近代的な「物語」は出来事の正確な「写し」というリアリズムを要求するものではないし、「解釈」の多様性や差異を伴った「反復」「模倣」も認めている。

「物語」は固有の作者を持たないという点で「起源」を欠いている。また、リゾーム状に放射する「物語」にはそもそも「目的（テロス）」がない。これに対し「近代」という時代—近代小説の時代—は、己の起源を自己確認しつつ、無限の彼方にあるテロスへ向かって進歩するという歴史意識に貫かれている。野家は、「歴史の始原」や「歴史の目的論」を説く近代的な「大文字の歴史」意識が現代においてはすでに失効していると診断し、「起源とテロスの不在」という荒涼とした地点に立つ今こそ、「物語」の復権を唱えるのである。

### 3

探偵小説は高度に形式化したパターンをジャンル全体で保有し、それを前提とすることで、はじめて個々の作品が創造される文芸形式である<sup>5</sup>。「物語」を伝える語り部がその大筋の細部を修正したり、ときには新たな部分を付け加えたりし

つつも、基本的には与えられた「物語」を再現するという点で近代的な作者存在とは性格を異にすることはすでに指摘しておいた。探偵小説作家は近代という時代に属しながら、むしろ、この前近代的な「物語」伝承者に類比的である。

探偵小説のジャンルの統一性は、謎—解明を軸とする作品構造、トリックやシチュエーションのパターン、基本的なキャラクター像など、先行作品の発明がジャンル全体に共有されることで保証されている。後代の作家は先行するジャンル全体を前提とすることで、個々に作品を創作することが可能になる<sup>6</sup>。また、個々の作品の絶え間ない創作がジャンル全体の自己運動を支える。この差異を伴った「反復」と「模倣」の連鎖こそが、探偵小説ジャンルの歴史的展開の原動力を成すのである。「口承の文芸」の語り部が「物語」を伝承するための契機にすぎないのと同様に、個々の探偵小説作家は探偵小説ジャンル全体を自己運動させるための契機にすぎない。したがって、探偵小説というジャンルにおいては作者—作品の特権的な関係性が認められない、換言すれば、作品の独創性をすべて「作者の特権性」に帰属させることができないのである。個々の探偵小説というよりは、探偵小説ジャンル全体が先の野家の「物語」観に対応しているといえよう。

両者の違いは、差異における「反復」のなかで、「物語」がリゾーム状に拡散するのに対し、探偵小説が自己のメタレヴェルへと際限なく「累積する」という方向を示す点にある。この方向性はすでに最初の探偵小説である『モルグ街の殺人』の、三重の自己言及性において観取することができる。『モルグ街の殺人』は三つの部分から構成されている。第一に、事件の真相を解明する分析的思考の性質に関する叙述がなされる部分、第二に、パレ・ロワイヤルで探偵役デュパンが彼の友人の考えていることをぴたりと言い当てる部分、第三に、モルグ街で発生した不可解な事件とデュパンによる解明がなされる部分である。第一の部分には以下に続く本編

が「以上述べた命題への幾分注釈がかつたもの」となるという主旨の記述がある<sup>7</sup>。つまり、『モルグ街の殺人』は第二の部分で第一の部分の、第三の部分が第二の部分の注釈として語られるように構成されているのである。探偵小説は、そもそも探偵小説のメタレヴェルを目指すものとして誕生したのであり<sup>8</sup>、また、その後に生まれる探偵小説は必ず過去のすべての探偵小説に対してメタレヴェルに立とうとする。このジャンルの自己累積性こそが探偵小説のもつ特徴である。

近代的作者存在を相対化し、「作者の特権性」という近代小説の前提を浮き彫りにする点で、前近代の「物語」と探偵小説は共通する性格をもつ。ただし、探偵小説は小説＝商品という形態をとる、近代に内在的な存在である。探偵小説は「作者の特権性」という近代の産物を、まさに近代の内側から暴き出すものである。

ところで、近代小説のもうひとつの前提、すなわち、表現に際して前提されている「媒体の透明性」をめぐる問題に、野家の「物語」論は明確な回答を用意していない。「直接的」で「透明」なコミュニケーションを求める欲望が、言語論の文脈において、しばしば「話者の特権性」を前提している点を指摘し、デリダを援用しながらその「話者の特権性」を解体している点で<sup>9</sup>、書き言葉という次元の異なる「媒体の透明性」も同時に批判していると読めなくはない。そもそも野家は当然のことながら「物語」を一面的に固定してしまう「テキスト」という媒体それ自体に批判的である。しかし、それらは書き言葉を軸とする近代的制度に的を絞った批判になっているとはいいがたい。野家の「物語」論は基本的に発話行為を基準としているため、書くという行為を正面から扱えないのである。

近代小説を書くという行為は、作者の「私」「内面」を客体化し相対化する契機をすでにはらんでいる。書き言葉という客体的な媒体を通すことによって、また、一定の形式をふまえることによって、そしてなによりも現実という素材と

格闘することによって、それはたんなる「私」「内面」ではなくなっているからである。小説形式は前近代的な文芸ジャンルと比較して無制約的である。それゆえ、小説は近代的な内面を外面に「直接的」に移しかえる「透明」な表現形態とみなされたのであった。しかし、「透明」で無制約的であると信じられていた近代小説の言語にも、実は暗黙の制約性や様式性が課せられているのである。表現とは常にそうしたものである。近代小説を書く行為が、近代小説の自己理解を裏切ってしまう。

近代的主体が固有の内面を表現したものとして書き、もう一方の主体である読者に読まれる近代小説なるものは、それ自体としてひとつの近代的なシステムである。このシステムは主体を規制するというより、主体なるものを事後的に産出するような超越的なメカニズムに他ならない<sup>10</sup>。近代小説の作者および読者は、この超越的メカニズムを制度であるとは認識しないだろう。それは媒体の「不透明さ」を覆い隠し、書くという行為がはらむ「私」を相対化する契機を無効化させる。

近代的文学主義者が探偵小説を排除し差別してきたことには、否定できない根拠がある。探偵小説が「作者の特権性」のみならず、「媒体の透明性」もまた近代の産物にすぎないことを彼らにつきつけるからである。近代小説の自己意識は、自らを前近代的な文芸ジャンルとは区別された「自由」な存在であると自賛してきた。探偵小説はその徹底した形式性ゆえ、実は近代小説が一定の形式性—制約性—を持つことを、どこまでいっても媒体の（ヘーゲル的な意味での）客体性—不透明性—からは自由でないことを、暗に示してしまう。「透明性」を仮構する超越的メカニズムの存在を白日の下に曝してしまうのである。探偵小説は近代文学の制度を内部から崩壊させかねない、近代にとって危険な存在に他ならなかった。

## 4

「作者の特権性」「媒体の透明性」が近代に固有のフィクションであることを指摘し、その解体—再構築を目論む立場は、ポスト近代の文芸評論においても共有されている。

野家も自身の「物語」論のなかで適宜ポストモダンの文学理論を参照している。例えば、「作者の特権性」を解体するために、「作品」概念を「テキスト」概念へと転換させるロラン・バルトの「作者の死」と題する小論を採り上げている<sup>11</sup>。作者の一回的、個別的、私的な意図は、一般的、普遍的、公共的な語彙の反復的、模倣的、引用的な使用によって外在化される他はないため、作品の独創性をすべて作者に還元するわけにはいかない。作品の解釈は唯一の「作者の意図」に局限されないのである。作品はまた、他の文脈に引用されることによって「作者の意図」を乗り越え、裏切り、解体する。バルトはこのような意味作用のずれやゆらぎ、意味の無限増殖の過程を十全にすくい取るために、「作品」に代えて「テキスト」概念を提起する。「テキスト」とは解釈の多様性を許す引用の織物である。バルトの「テキスト」論は近代批判の文脈において野家の「物語」論と、さらには探偵小説の批評性と共通するものがある。

バルトの「テキスト」概念と野家の「物語」概念とが決定的に異なるのは、前者が、「テキスト」の自律性や特権性を示唆する限りで、「オリジナル・テキスト」へと遡及していく誘惑に常に巻き込まれている点である。それは「起源」のもつ特権性を無批判に前提としていることにおいて、「作者の特権性」を前提とする議論とさして選ぶところはない。前述したように、「物語」は特定の「起源」（作者）を持たない。前近代的な歴史意識に着目した野家に比べ、バルトはなお近代的な歴史意識を保持しているといえる。

探偵小説とポストモダンの文芸評論との間にも無視しえない関係がある。ポストモダンの評

論家の手による探偵小説批判は以下のように要約できる。曰く、探偵小説には一般的に確固たる「唯一の真相」が存在する。通常、探偵小説の結末部分では探偵役が「唯一の真相」を語る。必然的に作者は「唯一の真相」へと辿り着く筋道を完全に見渡せる位置から作品を書き出さねばならない。したがって、探偵小説の作品世界では「唯一の真相」という名の「作者の意図」によって解釈の多義性を奪われているうえに、探偵小説作家が作品世界を神のような位置から見下ろす「特権的な作者」として存在している、というのである。つまり、探偵小説には依然として近代性が残存しているというわけである。

このようなポストモダンな探偵小説批判が皮相的であることは明白であろう。探偵小説作家が作品に対して「特権的」な地位を獲得することは不可能である。なぜなら、探偵小説は先行する作品群によって、また、厳密なルールとそれを監視する読者の目によって、常に一定の制約を受けることで成立する文学形式だからである。ジャンル全体を前提条件とする作者は作品に対して神のように振舞うわけにはいかない。作品の意義を決定づけるのは、「作者の意図」ではなく、探偵小説ジャンル全体である。前節でも述べたように、「物語」を後代へ伝承する前近代の語り部と類比的に、個々の探偵小説作家は探偵小説ジャンルの自己運動を支える一契機にすぎない。ポストモダンの文芸評論家が一様に見落としていたのは、探偵小説ジャンルに特有な自己累積的な構造である。

以上の議論から、探偵小説が近代にもポスト近代にも安住できない理由の一端が明らかになったと思われる。それは探偵小説の自己運動性・自己累積性に起因するものであり、また、それらの諸特徴は前近代の「物語」と類比的であるかのような印象をあたえるからである。

両者にはまた、無視しえない相違もある。村の翁が語る「物語」は、基本的に共同体に規範を提示するものであるが、探偵小説の機能をそのようにまとめることはできない。探偵小説は

もっと脱共同体的、脱規範的、お遊び的である。確かに最後に犯人が特定されてしまうということでは「勸善懲悪」「天網恢々疎にして漏らさず」といった古来の「物語」を再生産する側面をもつが<sup>12</sup>、同時にゲーム化されることで規範から自由な遊びの側面をもっている。この遊びは、現実に対する批評的感覚と不即不離な関係にある。これが共同体から自由になった探偵小説の「近代性」の証というわけである。この自由の荒野をわれわれは知性を武器に動き回り、人間関係を一からつくり出さねばならない。いわば探偵小説は「都会の文学」なのである。

野家は「起源とテロスの二重の不在」を体現する「物語」の前近代性が「思いもかけぬ回路を通じて「ポスト近代」の地平へと突き抜け」<sup>13</sup>る可能性を示唆し、現代における「物語」の復権を唱える。他方、今日の日本において稀にみる活況を呈している探偵小説ジャンルは、六十年代から七十年代にかけて経験した危機の時代を乗り越え、八十年代後半に劇的な復権を遂げている。おそらくこれは、野家の期待に反するかたちで「物語」の魑魅魍魎たちが跋扈しだしたということなのである。これらは現代社会の意味の空白を埋めるただの充填物ともいえるが、探偵小説の歴史的展開からうかがえるのは、近代社会が稼働させた自己反省性・自己言及性の力学をここにも見ることができるということなのである。

## 5

ポストモダンの批評家ステファーン・ターニは、著書『やぶれざる探偵』<sup>14</sup>のなかで、第二次世界大戦後の英米において探偵小説が急速にその地位を低下させたという歴史的事実を次のように分析している（ここでいう探偵小説とは形式的で論理パズルのような探偵小説のことを指す。具体的にはアガサ・クリスティやヴァン・ダイン、エラリー・クイーンの作品など。ターニはこのようなタイプの探偵小説を「英国式」と

形容している)。

ターニが指摘するのは、「英国式」の伝統的な探偵小説と当時支配的になりつつあった世界観とのずれである<sup>15</sup>。背景には、第二次世界大戦後の相対性と無意識をめぐる諸理論によって再解釈を施された新たな「現実」概念の誕生という事態がある。「現実」は十九世紀の実証主義の楽天性と合理性によっては理解できないものに変化しつつあった。ひとびとは謎が説明可能であり、その解明によって慰藉を与えてくれるという言い方を諦めるようになる。つまり、謎を「解こう」などとは最初から思わなくなるのである。そうであれば、現前する謎を理性の力によって「解き」明かし、たったひとつの解答を与えてしまう探偵小説は時代的なリアリティを失わざるをえない。大戦間のアメリカで勃興した「ハードボイルド」派も最終的な解決に到達して（もしくは、近づいて）しまうという点で、第二次世界大戦後の社会状況に適合的ではなかった。もっとも、ターニは、血の通った探偵が曖昧で複雑な「現実」を相手に格闘を演じる「ハードボイルド」派が、「英国式」探偵小説に対するひとつのアンチ・テーゼとして機能している点を評価してはいるが。

非論理的なものを日々受け入れ始めている現代人の世界観を体現する文学は、英国風の探偵小説が提示する「唯一の真相」を拒否し、きちんと構成された筋という合理的な中心を否定するような作品でなくてはならない。「無解決」な謎が逆に何らかの真実を語りかけてくるような探偵小説こそが望まれるというわけである。そこでターニは、「英国式」探偵小説ジャンルの形式を裏返して利用することで、現代生活を蝕んでいる無秩序と実存的虚無を表現しようとする逆説的な試みを、「反-探偵小説」と名づけ、それが現代において唯一活力をもつ文学であることを主張する<sup>16</sup>。ポストモダンの想像力が探偵小説における「解明」を脱中心化することで、結末における「無解決」、「解決に対する多かれ少なかれラディカルな処理」が「反-探偵小説」

の特徴となる。ポストモダンの純文学者たちはこうした処置を施すことによって探偵小説を「改良」するわけではない。ただ、新しい技術をそこから掘り起こそうと廃品の捨て場として探偵小説形式を利用するだけである。したがって、この破壊は「探偵小説の伝統それ自体の中から出てくるものではなく、外部から来るものである」<sup>17</sup>。

以上のようなターニの「反-探偵小説」論にはさまざまな角度からの検討が必要とされるであろうが、ここでは次の二点に的をしぼって論を進めることにしたい。

第一に、メタレヴェルへと際限なく自己累積するという探偵小説形式の特性を、ターニの議論では把握することができない。それは、第二次世界大戦後に始まる探偵小説形式の崩壊が、ターニのいうように「外部から」だけではなく、ジャンル自体の「内部から」ももたらされたという事実を見逃す原因にもなっている。明確なコードがあり、それを模倣せねばならず、しかも、同一であってはならないという不断の累積と異化こそが、探偵小説形式であった。極限まで累積した探偵小説形式は、それゆえ、ジャンル全体を崩壊させるようなメタ探偵小説の登場による自壊を必然的に招きよせてしまう。あらゆる形式体系と同じように、探偵小説もまた、不可避に「不完全性定理＝ゲーデルの問題」という難問に直面せざるをえないからである<sup>18</sup>。この問題を自覚したエラリー・クイーンは、晩年の著作『十日間の不思議』（1948）において、作品内にちりばめられた「手がかり」が真に事件の解明につながるものかどうかは、作品の外側（メタレヴェル）に立たなければ決定不可能であることを実験的に証明した。この時点で探偵小説ジャンルは自身の形式の無根拠性を目の当たりにしてしまったのである。第二次世界大戦後に到来した探偵小説の崩壊という事態を正確に論じるためには、ターニのように探偵小説形式自体の「内部から」の圧力を無視するわけにはいかない。「英国式」探偵小説の沈黙はターニ的



な状況論だけでは十分に説明しきれないものである。

この「ゲーデル的問題」に無自覚である探偵小説風の作品は、いかにターニのいう「反探偵小説」の作法に則っていようと、とても現代文学を名乗るに値するだけの価値をもたないであろう。「無解決」によって作品の解釈が開かれるだけで「反探偵小説」の資格が与えられるというのであれば、山ほどある探偵小説の凡作から解決篇をはさみで切り取ればよい。ターニ流「反探偵小説」を容易に量産することができる。ポストモダンの世相に適合的であるという以外に深い訳もなく、探偵小説を「反探偵小説」にひっくり返せばそれでよいというわけにはいかない。自己累積するジャンルが極限において不可能性に追い込まれること、このことを意識せずに書かれた「反探偵小説」は、現代文学であるどころか、「十九世紀的小説の最後のあがき」に他ならない。われわれは「ゲーデル的問題」と正面から向かい合いながら、なおその形式性を手放さずに、むしろ、その形式体系に内在することで、逆説的にも外へ向かって開かれようとする（「閉じることによって開かれる」）探偵小説を、優れた現代小説として評価すべきなのである。

欧米から日本に輸入されたポストモダン思想は、日本型ポストモダニズムとしてジャーナリストイックなかたちで受容された。その影響を受けて、九十年代後半には数多くのメタ探偵小説＝「反探偵小説」が目立つようになるが、それらは形式性の徹底的な追求を抜きに泰平楽な脱コード化を礼賛するだけの、遅れてきた八十年代の日本型ポストモダニズムにすぎなかった。実際に、探偵小説ジャンルの自己累積する形式の危機（ゲーデル的問題）に無自覚なまま安易な「反探偵小説」が大量生産されたのである。ここに山積みされた「反探偵小説」は優れた現代文学といえる水準に達しているのだろうか。肯首することは難しい。

第二に、ターニの議論では、第一次世界大戦

後の探偵小説が極端に論理パズル化することでジャンルを形成したその意義がまったく理解されていない。前述した「探偵小説ゲーム論」に端的に見られるように、第一次世界大戦後の英米においてジャンル形成を遂げた探偵小説の特性は、もはや小説であることをやめてしまうほどに高度化した形式性・ゲーム性にある。第一次世界大戦が築いた無個性な死体の山は、それまで信じられていた十九世紀的な理性主義・理想主義的な世界観・人間観を徹底的に破壊してしまった。世界（自然・現実・経験）と作品世界との結びつきは不透明となり、理性的で個性的な「人間」という観念も非常に疑わしいものになる。探偵小説ジャンルが現実世界との対応関係を捨てて自律的な形式体系を目指したのは、十九世紀的な世界観と作品世界との一対一の対応関係の間に修復不可能な亀裂が生じたためである。また、大量死の経験が必然的に人間の内面性を剥奪してしまったがゆえに、探偵小説に登場する人物たちは薄っぺらい記号のような存在、パズルの「チップ」のような存在として描かれざるをえなかったのである。ヴァン・ダインの『二十則』はこうした時代感覚を鋭く反映したものとして把握されなければならない。

したがって、その「現実性」の希薄さや「人間性」の欠如が意味するところを理解せずに、ただ「リアリズム」の復権を唱えることで「英国式」探偵小説を批判する「ハードボイルド」派の見解には説得力が欠けている<sup>19</sup>。「ハードボイルド」派によって「英国式」探偵小説に最初の批判の一撃が加えられたとするターニの立論もまた同様である。犯罪者が自らもまた無個性な存在となることで群衆のなかに紛れ込み、その姿を隠すということが、探偵小説の表現する根源的な社会的内容であったとすれば（ベンヤミン）、大量死の時代・大衆の時代に「固有の顔をもたない」「固有の内面性をもたない」人間を描くことこそ、大戦間の探偵小説に課せられた課題であったのではないだろうか。

八十年代後半の日本において探偵小説の一大

ムーヴメントが訪れると前述しておいたが、そこで主役の座を演じていたのは「反-探偵小説」ではなく、ターニが「文学的どんづまりで行き暮れてしまっている」<sup>20</sup>と診断したはずの英国風探偵小説であった。ターニが予測した事態は日本では起こらなかった。それは、この復興運動を支えた(当時次々にデビューを果たした)探偵小説作家たちが、探偵小説ジャンルが帰結するところの「ゲーデル的問題」を、自分たち自身の課題として正面から受けとめていたからである。だからこそ、彼らの作品は後に続く巨大な潮流を生み出す現代文学たりえた。それは同時に、大量死の陰画である二十世紀後半の「大量生の時代」において、凡庸な大衆存在と化した人間を表現する文学形式としての探偵小説が、再びアクチュアリティを獲得したということの意味している<sup>21</sup>。ターニが見落としていた点にもまた、探偵小説の現代に通ずる可能性は眠っていたのである。

## 6

八十年代後半以降の日本において探偵小説ムーヴメントを支えてきたのは、凡庸な「反-探偵小説」作家たちではなく、「八〇年代のポストモダンな世相……今でもそれは抜き難く身に染みついている」<sup>22</sup>と語りながらも、探偵小説形式の自己累積に内在する不断の危機に自覚的な作家法月綸太郎(処女作『密閉教室』1988)に代表される、あくまでその形式性との絶えざる対話を繰り返す作家たちであった。彼らは英国風の論理パズルとしての探偵小説ジャンルを再構築し、同時に、いかにして「ゲーデル的問題」を乗り越えるかという難問を自らに課しながら、今も創作活動を続けている(この難問に対するさまざまな試みについて、残念ながら本論では詳述する余裕がない)。

探偵小説復興運動の最初期の目的は、大戦間の英米で黄金時代をむかえた「英国式」探偵小説を再現することにあつた。それは大量死の時

代の文学としての探偵小説を、大量生の時代—無理やりプロイラーのように生かされている時代—の文学として再評価するという運動でもあつた。もちろん、歴史は単線的に回帰するわけではない。笠井潔の表現を借りれば、大戦間探偵小説の九十年代日本における復興は「螺旋状の回帰」を遂げた結果であるということになる。問題は縦方向の振幅に生じた差異である。笠井は、大戦間探偵小説と比較して、現代に復興した探偵小説には何らかの「人工的過剰性」が認められると述べている。「英国式」探偵小説の復興だけを目的としていながら、現に復権した英国風探偵小説をよく見てみると、そこにはこの復興運動の目的には還元しきれない「過剰さ」が生じてしまうというのである。この「過剰さ」は何に起因するのか。それについて笠井は「時代経験の落差」が影響していることを示唆するだけで明確な回答を用意していない<sup>23</sup>。以下の論述では、この「過剰さ」の正体を、当時の日本社会の状況のなかに探っていくたい。

今日の消費社会において人は使用価値をもった物質的な「物」ではなく、記号としての「モノ」を消費している。大塚英志は、記号型消費がすでに生活実感となっている現在を象徴する商品として、一九八七年から八八年にかけて子供たちの間で大ヒットした「ビックリマンチョココレート」の分析を試みている<sup>24</sup>。そこでは、消費者である子供たちはオマケとしてついてくる「シール」を目当てに「ビックリマンチョココレート」を購入していたのであり、形式的には商品の本体であるはずの「チョココレート」＝「物」の使用価値(食品・栄養)が完全にその価値を失っていたからである。

「チョココレート」が使用価値をもたない以上、実際に子供たちが消費していた「モノ」とはいったい何だったのか。常識的には、それはオマケの「シール」であつたと考えられている。では、子供たちが「ビックリマンチョココレート」のオマケ「シール」を熱心に蒐集した動機はどこにあつたのか。

「シール」には一枚につき一人のキャラクターとその裏面に「悪魔界のうわさ」と題される短い情報が記入されている。「シール」一枚では単なるノイズだが、いくつかを組み合わせると漠然とした「小さな物語」—キャラクター間の抗争・裏切りなど—が見えてくる。この予想だにできなかった「小さな物語」の出現が子供たちのコレクションを加速させるのである。さらに、これらの「小さな物語」を積分していくと、神話的叙事詩を連想させる「大きな物語」が出現する。子供たちは、この「大きな物語」に魅了され、「チョコレート」本体を「大きな物語」にアクセスするための手段として購入していたのである。菓子メーカーが売り、消費者が消費していたのは、実はこの「大きな物語」であったのである。しかし、「大きな物語」自体を売ることは不可能に近い。そこで、その一断片としての「シール」＝「モノ」が見せかけとして消費されたのである。大塚はこのような消費行動を「物語消費」と名づけている<sup>25</sup>。

大塚はまた、この擬製的な「大きな物語」が、日本の伝統芸能である歌舞伎の「世界」概念に類比的であると論じている<sup>26</sup>。「世界」という歌舞伎用語はその劇の内容となる時代、事件、および登場人物のカテゴリーをさすものであり、登場人物の役名、役柄、人物相互の関係、基本的な筋や局面の展開などの、類型化されたパターンを含む概念である。劇作家はこの「世界」をいかなる「趣向」で切り取り、作品として仕上げるかを判断される。ここにおいて「物語」を作るという作業は、無の状態からの創造ではなく、一定の形式・パターンを前提とする性質のものである。

歌舞伎作家と同様に、ある個人が「ビックリマンチョコレート」の「世界」に従って、これと整合性を持ち、しかも、全七七二枚の「シール」に描かれていない七七三人目のキャラクターを作り出したとすると、それはもはや「偽物」ではない。つまり、「ビックリマンチョコレート」という「世界」がひとたび習得されてしま

えば、多数の個人がこれに自分の創意による「趣向」を凝らして二次創作をすることが可能となり、しかも、本家の「ビックリマンチョコレート」も含めた無数のキャラクターを判断する基準として、どれがオリジナルであるかが無意味となるのである。「世界」に対する「趣向」の切り口だけが作品の優劣を決定づける基準となる。

このような「物語消費」が優位な社会において、「物語」の製作は、差異のある「反復」によって複製が繰り返されるプレモダン的一ポストモダンの性格を帯びようになるであろう。歌舞伎の「世界」に類比的な前近代性を評価基準にしながら、ポストモダンな「複製の複製」が作られるようになる。言い換えれば、それは近代的な創作活動の価値観が徐々に色褪せていく過程でもある。大塚は自身のプレモダン的一ポストモダンの「物語」製作の分析結果が次のような反感を惹き起こすであろうことを予想している。

こういう考え方に反発を持つ人は少なくないと思う。特に〈小説〉という物語に愛着を持つ読者などはその傾向が強いと思う。<sup>27</sup>

作品に対する作家の独創性を是非とも認めたいと思うのは近代主義的な文芸理念の立場からすれば当然である。すべての「物語」が一定の形式の反復にすぎず、創作活動のかなりの程度までが機械的な作業に還元されるのであれば、そこに作者の独創性や創造力を見出すことは困難になる。しかし、われわれは「作者の特権性」という近代的な観念を単純に信奉するわけにはいかない。

先行する作品群の背景や事件や人物像を前提として後代の作品が構成される探偵小説ジャンルの性質が、大塚のいう「世界」概念と類似していることについては、あらためて指摘する必要もないであろう。「物語」製作に反発する「小説に愛着を持つ読者」は、探偵小説に「創造力」を対置して拒否反応を示す近代的文学主義者と

相似形である。「作者の特権性」を主張する彼らの探偵小説批判は概して一面的であった。笠井潔は探偵小説ジャンルの自己累積性を歌舞伎の「世界」概念と類比させながら説明しているが、それも偶然ではない<sup>28</sup>。探偵小説が前近代的な「物語」製作を積み重ねた結果、ジャンルとしての高い自律性を保ってきた文学形式だからである。

探偵小説が「物語消費」の時代に復権したことには必然性がある。それは探偵小説を書く行為がそのまま「物語」の製作となるからだけではない。大塚は一九八十年代後半に子供たちの間で「死」をめぐる特異な「噂」が流行していたことに着目し、従来の民俗学的噂論とは違う新しい「噂」の機能を分析している。普通、民俗学の対象となる噂＝世間話は、村落共同体が異物の侵入という事態に直面したとき、これを解毒する防衛のメカニズムであると考えられていた。これに対し、当時の子供たちの間を駆け巡った「噂」は、秩序にカオスを持ち込むことで日常性を破壊する機能を果たしていたというのである。例えば、「サザエさん」一家が飛行機事故で死んでしまい海の魚に生まれかわるといふ「噂」は、何年たっても歳をとらずに安定した日常生活の永続が保証されている「サザエさん」世界の不変の秩序に対して投げつけられた「異物」であった。このような「噂」は、今日のシステム的な社会、均質化した都市空間に何らかの違和感を抱き、これを破壊しようとする子供たちの衝動に支えられていた。

自分たちの日常の彼方に「外部」＝「異界」を見出すという感覚は、伝統的社会では極めて普通の感覚であった。それは「山」や「海の彼方」、「死者の異郷」であつたりした。近代社会はこうしたあらゆる「外部」を含む空間を均質化し、排除することで初めて成立した。近代化の行きついた先、「複製の複製」に囲まれる現代社会は、「異界」の存在を許すだけの空白を持たない閉塞感、抑圧感によって埋め尽くされた「大量生」の世界である。子供たちはこの閉塞感から逃れる

ために、「死」をめぐる「噂」を作動させることで、強固な日常性に風穴を開け、「異界」との交信を試みようとしたのである。「ビックリマンチョコレート」の「大きな物語」とはメディアが創出した新しい「異界」に他ならない<sup>29</sup>。この「大きな物語」にアクセスする手段はまさに「悪魔界のうわさ」であった。

「死」をめぐる言説によって生の圧迫感を打ち破り、日常世界の「外部」にある「大きな物語」との接触を求めようとする心性は、同時期に始まる探偵小説ムーブメントの起動因と至近距離で共鳴するものである。七十年代まで続く危機の時代を乗り越え、八十年代に復権を果たした探偵小説の再出発を象徴する綾辻行人のデビューは一九八七年であった（『十角館の殺人』1987）。「外部」を欠いて永遠に無限循環する閉ざされた社会の内部において、大量生産と管理社会化の昂進が人々の生をさらに圧迫する。綾辻に続き八十年代後半から九十年代前半にかけてデビューした新人作家たちは、そうした社会の閉塞感を背景に、それを打破すべく探偵小説というゲーム空間のなかで「密室」状況を構築した<sup>30</sup>。ベンヤミンが指摘したように探偵小説が「群衆の時代」の文学であるのならば、圧倒的多数の群衆に個々人が押しつぶされようとする現代にあって、探偵小説はこの圧迫感を表現する文学でもありえたはずである。

巽昌章は八十年代後半から九十年代初期にかけて出版された探偵小説において、ひとつの事件＝謎に「過剰」なまでの意味を与え、それを解決することが世界全体の意味を読解することに直接つながるような作風が広汎に、しかも、次第にエスカレートするかたちで影響力を持つようになったと指摘している<sup>31</sup>。擬似的な「世界観」や「運命」に、探偵も犯人も含め、すべての登場人物が飲み込まれ、目の前の事件が、目に見えない世界の仕組みや意味を暗示する。謎を解くことが事件全体を背後から規定するひとつの大きな構図を可視化することと同義になる。例えば、綾辻行人には「館シリーズ」という連

作があるが、そこでは犯行現場にすぎないはずの建物「館」が、それ自体トリックになっている、さらには、それが意志を持って登場人物を操っているかのように描かれているのである。

探偵小説が本来、犯人や犯行方法を論理的に解決することに主眼をおく小説であるとすれば、上記のような作風に見られる謎解きは「過剰」な要素にすぎない。なぜこのような「過剰」が当時の探偵小説の主流となりえたのか。やはりここにも、日常生活の閉塞感に対して穴を穿ち、「異界」との交信を求める心性が働いていたのではないか。個人的な経験とは無関係に社会は自律的に駆動し、われわれの生活は背後にある「運命」的な力によって知らず知らずのうちに規定されている。「異界」との接触がなくては日常は弱体化してしまう。だから、彼らは発生する事件＝「死」に過剰な意味を担わせ、この「死」を通じて、日常の彼方にある「大きな物語」に虚構的な接近を試みたのではないだろうか。子供たちの間で「サザエさん」一家の「死」をめぐる「噂」が同様の役割を果たしていたように<sup>32</sup>。

六十年代から七十年代にかけて、名探偵キャラクターが不可能犯罪に挑戦するタイプの探偵小説は歴史の表舞台から姿を消す。それに替わり、松本清張以降、「社会派」と呼ばれる小説群が主演の座に座るようになる。人間味あふれる刑事たちが汚職や不倫を背景とする現実的な事件や当時の社会問題に捜査のメスを入れるタイプの小説である。彼らは小説世界から名探偵を排除し、現実的な犯罪を作品に取り入れることを、一様に探偵小説の「進歩」であるとみなした。「名探偵が颯爽と登場して事件を解決するような小説は時代遅れである。われわれ社会派こそが文学の名にふさわしい」と、当時は本気でそのように考えられていた。

「社会派」がまだ強い影響力を保っていた時代に綾辻行人の『十角館の殺人』が出版されるや「時代遅れ」というレッテルが貼られた。「まるでエラリー・クイーンやアガサ・クリスティの作品のようで、時代錯誤も甚だしい」というわ

けである。現実世界の安定性を信じて疑わず、安易に社会問題をモチーフにするだけの「社会派」小説に、綾辻世代の作家は辟易していた<sup>33</sup>。「社会派」の描く小説世界は閉塞した日常世界と選ぶところがない。それゆえ、綾辻にとって古典的な名探偵が活躍する探偵小説それ自体がすでに「異界」への入り口であったのである。「異界」として存在する古典的な探偵小説のなかで、虚構的に「異界」を復活させる。つまり、作品の内外において二重に「異界」への接近が試みられているのである。

「死」に関する言説は基本的に道徳や倫理の問題圏に属す。野家は、近代的な「大文字の歴史」が失効した現代においては、それに替わって、村の長老が語るような「物語」が中規模の共同体をひとつにまとめる規範になるという。探偵小説が八十年代に再び活況を呈した理由として、やはり「死」を主題化する「物語」であったという点を看過するわけにはいかないが、そこでの「死」の扱われ方は野家のいう規範性とは程遠いものである。探偵小説は現代の陰惨な事件を端から網羅してパロディにしてしまう。

## 7

東浩紀は、「物語消費論」をさらに継続し、大塚のいう「大きな物語」を「データベース・モデル」として捉え返している<sup>34</sup>。「大きな物語」が個々の商品の背景となるひとつのストーリーであったのに対し、「データベース」にはストーリーがない。ただ情報が平面的に並べられているだけである。各個人はこの「データベース」から好みの要素を取り出し、それらを組み合わせることで各々に「小さな物語」を紡ぎだす。そうすることによって、他者なしに欲望を充足させることができるのである。

探偵小説は元々データベース的な性質をもった文芸形態である。トリックやシチュエーションのパターン、登場人物の類型、プロットの構成など、それらはすべてジャンル全体で共有す

る探偵小説の基本的なデータである。探偵小説作家はこの「データベース」からいくつかの要素を選択することで作品を創作することができる。ただし、探偵小説ジャンルにはこれらの要素を使用する際の「ルール」(規則)がある。密室状況は必ず論理的に解明されねばならない。したがって、尊重されるべきは「ルール」であって、決して「データベース」そのものではなかった。

一九九六年にデビューした清涼院流水(『ゴズミック』1996)は、探偵小説ジャンル全体の「ルール」からではなく、(東が定義するような)「データベース」にのみ準拠することで作品を創作した、おそらく初めての作家である。清涼院の処女作『ゴズミック』では数十件の密室殺人が数十人の探偵によって解決されるのだが、その設定以上に謎解きの過程もほとんど荒唐無稽であり、なかには超人的な能力によって事件を解決してしまう探偵(作中ではメタ探偵と呼ばれる)もある。ヴァン・ダインの『二十則』など完全に無視された格好である。ここはターニが図らずも予測していた「反-探偵小説」の最終局面だったのかもしれない<sup>35</sup>。「反-探偵小説」的な手法のパターン(「無解決」「分身」「メタフィクション性」など)も残らず、清涼院のデータベースのうえで、しかも、ポール・オースターのそれとは違い「無解決」や「分身」が何の意味ももたされることなく、ただただ消費しつくされているからである。つまり、「反-探偵小説」の作法は清涼院の手によってコード化され再利用されているのである。ポストモダンの文学者が探偵小説形式を単なる「道具」として利用したように。

探偵小説形式は重たい社会的主題や個人の内面性などをすべて削除し、完全に形式的なゲーム体系を構築することで論理の美しさの追求を至上目的としてきた。方法的に内容空疎であることで、逆説的に、第一次世界大戦後の二十世紀的な現実を表現しえたのである。それは近代小説が創造した「人間」なるものに懐疑的であ

ればこそ成立した地平であった。探偵小説形式の歪みとは「近代性」の歪みに他ならない。八十年代後半の探偵小説の復権とその「過剰さ」は、サブカルチャー的な「大きな物語」の虚構的復権に対応していた。こうした誇張された、グロテスクなかたちであるにせよ、「近代性」を表現してきた探偵小説は、ここにきてその敷居をこえてしまったのであろうか。

探偵小説のトリックがリアリティを持つのは、探偵小説空間においても物理法則に代表される「現実の論理」が貫徹しているからである。小説が言葉による虚構の世界である以上、どんな奇怪な事件が起きようと、それ自体では決して読者に驚異の印象を与えることはない。謎が「現実の論理」に従って解明されるからこそ、探偵小説的な驚きが実現されるのである<sup>36</sup>。探偵小説は読者が想定しているリアリティ=現実感の底面を教えてくれる。これ以上「現実の論理」を無視したらトリックのリアリティ・驚きが失われてしまう、そのボーダーラインの上に探偵小説空間は構築されるのである。

清涼院流水の作品が探偵小説的な驚きを読者に与えているのならば、それは読者が日々生活を送っている現実世界の論理が、もはやいわゆる「現実」とは違ったものとして想定されているからに他ならない。東は、それを自然主義的なリアリズムに対置して「アニメ・まんが的リアリズム」と呼んでいる<sup>37</sup>。「八〇年代ではいまだマーケティングのフィクションでしかなかった(と思われていた)物語消費の論理が、九〇年代に入ると、「物語」でも「消費」でもない、ナマの政治的現実と短絡的な回路を切り結んでいく。言い換えれば、サブカルチャーの想像力がそのままストレートに現実を規定し始める。『宇宙戦艦ヤマト』に影響を受けたカルトは本当にテロを引き起こし、『ピリー・ミリガン』の流行は多数の解離性同一性障害を本当に生み出してしまった。……それが九〇年代の日本の姿です」<sup>38</sup>。

東浩紀は「アニメ・まんが的リアリズム」を

描くのに特徴的な画法（の条件）が、村上隆の絵画に凝縮されたかたちで表現されているといい、村上作品から「スーパーフラット」という言葉をひとつのコンセプトとして抽出している<sup>39</sup>。「スーパーフラット」的な世界には絵を見る視線がない、あるいは、無数にあることが、村上の絵画では変形された目が増殖するというかたちで表現されている。視線の単数性が近代的遠近法の制度ならば、視線の複数性が「スーパーフラット」的な図像の制度である。

清涼院流水は探偵小説世界を「データベース的」に捉えていると述べたが、データベース的とは、あらゆる要素をひとつの平面の上に並べた状態で俯瞰するということである。清涼院は探偵小説史、歴史という時間的な遠近法に囚われず、それゆえ、探偵小説の素材をただ目の前に雑然と並べて、好みのものを引っ張り出し、ひたすら網羅するようにして探偵小説を構成することができるのである<sup>40</sup>。野家は、価値に従って事物を配列する「解釈」という契機を認め、「過去の制作」という言葉を好んで使う。一種の遠近法だろう。見方によっては、ここでは野家の方が「近代的」とあるという逆転が生じている。野家にあっても、たとえ共同体に埋没しているにせよ、「物語」を語り伝える解釈の「主体」は要請される。清涼院の小説世界にあっても、データベースを涉獵し、選択し、構成する作者という主体を欠けば、そもそも小説が成立しないし、それを読んで楽しむ読者という主体も当然存在しているわけである。しかし、そこで構成されている世界が対照的であるように、その世界に対応する主体も対照的である。では、清涼院の世界に対応する主体とは、いったいいかなるものなのか。

マーク・ポスターはその『情報様式論』のなかで、話し言葉派（ギデンズ、ハーバーマス）と書き言葉派（デリダ）の二項対立を、データベースのような電子言語という第三の項を導入することで相対化している<sup>41</sup>。この言語の特性は「主体を含まない」点にあるという。ポスターは、こ

うした電子メディアの言語の出現によって、全知の神のような支配が、つまり新しいかたちの権力が生み出されていると指摘する。フーコーが十九世紀における権力とそれに対応する主体の形成を〈パノプティコン〉という喩えで語ったとすれば、データベースこそこのパノプティコンを完成するものであると（「超パノプティコン」）。この議論から導き出されるのは、支配の段階の高度化であるばかりではなく、その転換である。データベース的環境（複数の見えない視線）によって常住坐臥監視されてしまうわけだから、主体はもう看守の視線を内面化して自己を監視する必要がなくなる。ということは、もはやそのような主体である必要がなくなるのである。安んじてみずからの主体を散乱させてもいいわけである。「スーパーフラット」とか「視線の複数性」とか「解離性同一性障害」は、こうした事態への見出し語であろう。清涼院の世界は、この事態のいわば制御された擬態である。死んだふりをして権力という熊をやりすごそうというわけである。

かつてフランス革命期にユニバーサルなデータベース、つまり百科全書が編纂された。いうまでもなく、これは一定の関心、つまり市民革命の思想に導かれていた。ひるがえって、現在のわれわれの眼前には、スーパーフラットなデータベースと多くの小さな物語があるばかりである。こうした時代であればこそ、単純かつ奇怪な「物語」（「無限の正義」とか「日本精神」）が猖獗をきわめることにもなる。清涼院的感性からすれば、これらの「物語」に対して「それはオタク好みの物語にすぎないでしょ」と突き放すことは可能である。清涼院的な世界がたしかに時代の現実に触れているのであれば、規範的な「物語」を中心に共同体を形成しようとする野家的プロジェクトは挫折を余儀なくされるだろう。

こうした清涼院の創作態度に対してはさまざまな批判が寄せられる一方、多くの読者がそれを支持している。清涼院流水の作品を探偵小

説と認めるか否かという問いに、読者は完全に二極分解している。この断絶は、今すすみつつある事態の知覚と認識をめぐって裂け目が存在していることを示唆するものである。これは過渡期の特徴といえるのかもしれないが、この裂け目にこそ希望があるとも言えよう。今日の日本において探偵小説がもつ批評性とは、世界のリアリティ＝「現実」をめぐって、探偵小説がジャンル全体として、この過渡期の現実を体現している点に見出されるのではないだろうか。

## 注

- 1 ベンヤミン1994「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」、野村修編訳『ボードレール』岩波書店: 183, 237  
ベンヤミンとならんで戦間期に日本でも著名なE・ブロッホ、S・クラカウアーなどドイツ語圏の思想家が探偵小説を哲学的考察の対象としたことは、これがジャンルとして確立したと同時にそこに孕まれている問題が意識化されたことを物語っていよう。
- 2 笠井潔1998a『探偵小説論Ⅰ』東京創元社——1998b『探偵小説論Ⅱ』東京創元社  
笠井は、第一次世界大戦という人類史上初の大量殺戮戦争の経験が、探偵小説をジャンルの開花させたこと、また、正面から第一次世界大戦を通過しなかった日本においては、それが第二次世界大戦後にまで持ち越されたことと論じている。
- 3 以下の論述は、野家啓一1996『物語の哲学』岩波書店、の第一章を参照している。
- 4 野家はこの「欲望」をルソーの『告白』のうちに見出している。野家1996: 23-6
- 5 以下の論述は、笠井潔2002『探偵小説論序説』光文社、の「1世界論」を参照している。
- 6 「すべての探偵小説はエドガー・アラン・ポオのパロディーである」とよく言われる所以である。それは探偵小説ジャンルの自己累積性を表現している。
- 7 エドガー・アラン・ポオ1974「モルグ街の殺人」、田中西二郎訳『ポオ小説全集Ⅲ』東京創元社: 12
- 8 笠井2002: 181
- 9 野家1996: 44-52
- 10 柄谷行人1980『日本近代文学の起源』講談社: 87-113
- 11 野家1996: 54
- 12 探偵小説が「正しい解決」を提示することで社会の不安を和らげ、再統合をはかる規範的な側面をもつとする考えは一面的である。探偵小説はむしろ、ブルジョワ社会の偽善的な安定性の底にひそむ面妖な構造に疑問を投げかけ、意外な現実を暴露する視線をもっていたのである。内田隆三2001『探偵小説の社会学』岩波書店: 220-1
- 13 野家1996: 75
- 14 ステファーン・ターニ1990『やぶれさる探偵』、高山宏訳、東京図書
- 15 ターニ1990: 43-6
- 16 ターニ1990: 57-73
- 17 ターニ1990: 59
- 18 法月綸太郎1995「初期クイーン論」『現代思想1995年2月号』青土社  
当時の思想・芸術分野において一般的に見られる「形式主義」的な傾向（ヒルベルトのプログラムや十二音階音楽など）の限界は、ゲーデルの「不完全性定理」によって数学的に証明された。法月は、柄谷行人『隠喩としての建築』を参照しながら、同じく完全なる形式体系を目指した探偵小説もこの「ゲーデル的問題」に直面したために、第二次世界大戦後の衰退を余儀なくされたことと論じている。
- 19 例えば、レイモンド・チャンドラー1974「単純な殺人芸術」、鈴木幸夫訳編『推理小説の美学』研究社、などを参照。
- 20 ターニ1990: 228
- 21 笠井1998: 135-64
- 22 千街昌之2002『ミステリを書く!』小学館:



- 164
- 23 笠井 1998b: 18
- 24 大塚英志 1989 『物語消費論』ノマド叢書
- 25 大塚 1989: 18
- 26 大塚 1989: 23
- 27 大塚 1989: 46
- 28 笠井 2002: 15
- 29 大塚 1989: 32-5
- 30 笠井潔 1998b 参照。大戦後の大量死を不可避の前提とする探偵小説は、もはや戦後ではない時代において、大量死がその陰画である大量生に転換することで必然的に復権した。また、綾辻行人自身が、雑誌などのインタビューのなかで、デビュー当時に感じていた社会の閉塞感について言及している。
- 31 探偵小説研究会編 2002 「笠井潔×巽昌章本格ミステリ往復書簡2002」『本格ミステリこれがベストだ！2002』東京創元社: 110-3
- 32 九十年代的ポストモダンの現実と、自身の八十年代的ポストモダニズムの作風との対立を自覚したゆえに、綾辻は「伊園家の崩壊」(『小説現代メフィスト』1999年9月号)という「サザエさん」のパロディを構想したのである、という笠井の指摘は興味深い。笠井潔 2001 『ミネルヴァの梟は黄昏に飛びたつか?』早川書房: 163
- 33 『十角館の殺人』には次のような記述がある。それがあある登場人物のセリフであるという点を考慮にいれても、なおここには作者綾辻の意思のようなものが感じられる(以下、少し長くなるが引用する)。  
「一時期日本でもてはやされた“社会派”式のリアリズム云々は、もうまっぴらなわけさ。1DKのマンションでOLが殺されて、靴底を擦り減らした刑事が苦心の末、愛人だった上司を捕まえる。— やめてほしいね。汚職だの政界だの内幕だの、現代社会の歪が生んだ悲劇だの、その辺も願い下げだ。ミステリにふさわしいのは、時代遅れと云われようが何だろうが、やっぱりね、名探偵、大邸宅、怪しげな住人たち、血みどろの惨劇、不可能犯罪、破天荒なトリック……。」綾辻行人 1991 『十角館の殺人』講談社: 10
- 34 東浩紀 2001 『動物化するポストモダン』講談社: 52
- 35 「反—探偵小説と読者を宙ぶらりんのまま放りだす無解決がメディアによってそっくり借用されるという日はたして来るだろうか。もし来るとすれば、その構成原理はその後の段階にいたってすっかり別の狙いものとなって枯渇してしまい、もしもうひとつの別の対抗原理があるなら、いつでもそれにとって代わられるはずなのだ」(ターニ 1990: 64)。
- 36 笠井 2002: 163
- 37 東 2001: 81
- 38 集英社 2002 「哲学往復書簡2002東浩紀・笠井潔」(<http://shinsho.shueisha.co.jp/shokan/5/index.html>, 2002.11.24)
- 39 東, 「存在論的, 広告的, スーパーフラットの」(2000) 下記 URL 参照。  
<http://www.t3.rim.or.jp/~hazuma/texts/superflat.html>
- 40 笠井 2001: 263
- 41 マーク・ポスター 2001 『情報様式論』, 室井尚・吉岡洋訳, 岩波書店: 157-218  
(たかやなぎ たいち 静岡大学大学院情報学研究所)  
(なかお けんじ 静岡大学情報学部教授)