



筑紫女学園大学リポジト

A Rage in
Harlem論 パート1 : ハーレムの悪漢小説

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2014-02-17 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 一木, 順, ICHIKI, Masashi メールアドレス: 所属:
URL	https://chikushi-u.repo.nii.ac.jp/records/233

A Rage in Harlem 論パート 1 : ハーレムの悪漢小説

— 木 順

A Study of *A Rage in Harlem* Part 1 :
A Picaresque Novel in Harlem

Masashi ICHIKI

本稿はハイズ自身が the Harlem Domestic と名づけた彼の犯罪小説群¹の最初のものである *A Rage in Harlem* (1957) (以下 *Rage*)² を題材として、犯罪小説を通してハイズが描き出そうとしたものを浮かび上がらせようとする試みの第一部にあたる。ここで問われるべき問いはハーレムを舞台とし、犯罪小説というフォーマットを持ってしか描きえなかったものは何かということである。ハイズの作り上げた世界においては、犯罪者が跋扈し、血しぶきが飛び散るような派手なアクションシーンが連続する。遍在する犯罪、そして暴力のリアリスティックな描写は確かにポットボーラー的な刺激に満ちている。しかしそうした犯罪描写、暴力描写をその安っぽさだけで判断するべきではないのではないかと。むしろハイズの作品においてはそうしたポットボーラー的な描写の中にこそハイズが犯罪小説に仮託した世界観や意識を読み取ることができるのではないかとと思われるのである。

これまでも指摘されてきたように、³ ハイズのハーレムドメスティックは正統的犯罪小説のスタイルを大筋で踏襲しながらもいくつかの点でその定型からはみ出している。それはハイズ自身が述べたように彼が探偵小説の文法に不案内であったということに起因するというより、⁴ ハイズが選択的に行ったものであり、その意味において彼が描き出そうとした世界と伝統的な犯罪小説との差異を示すものと考えられるのである。そこで本論はそうした *Rage* の持つ文法的に破格な要素を出発点としてハイズの作り上げたハーレムという時空間が意味するものを理解しようとする。まず本稿では最初のセクションとしてハイズの世界の登場人物たちに注目し、彼らが意味するものを探る。それを踏まえて別稿で検討されるのはハーレムという「場」そのものである。ハイズの作り上げたハーレムという場の重層性を検討することで、それが意味するものを探る。そうした流れの中でハイズにとって「犯罪小説」というスタイルを必然的に召喚させたものは何かを理解することになる。

Section 1 : 悪漢小説としての *A Rage in Harlem*

犯罪小説というジャンルとの距離を念頭に *Rage* を考察するときにはまず注目されるのは、ハイムズのテキストの視点が犯罪を捜査、解決する警察や探偵と言った正義漢ではなく、罪を犯し、秩序を乱す悪漢に据えられているということである。*Rage* においても正義漢として2人の黒人刑事、Gravedigger Jones と Coffin Ed Johnson が登場するが、すでに複数の研究者によって指摘されているように、彼らはプロットの展開に対して主体的な役割を果たしているとはいえない。⁵ このプロットにおける一連の事件の推移に対しても事件の謎の解明に対しても、彼ら二人の行動が持っている影響はきわめて限定されているし、なによりも彼らは事件に関わったものを誰一人逮捕することができない。その意味で彼らは探偵小説の主人公たる正義漢に与えられた使命である秩序の回復を自らの手でもたすことができないのである。Nelson の言葉を引こう。

Essentially “For Love of Imabelle” is not a true detective story because it does not center upon the detectives. Coffin Ed and Grave Digger are important, but tangential characters—decent cops who are forced to be supremely tough by the unspeakable social context in which they work.⁶

ネルソンの「主流ではない」という言葉は、後にはシリーズ全体の主役として活躍することになる二人の刑事の役割が、そのデビュー作となったこの *Rage* においてはいかに限定されたものであるかを示している。⁷

かわって *Rage* において前景化されているのは悪漢たちである。このテキストは黒人青年 Jackson と彼の情婦である妖艶な美女 Imabelle を中心に構成されているが、彼らの周囲を彩っているのは多種多様な悪漢たちである。紙幣の金額を十倍にするという詐欺師、金鉱の採掘権を売る山師、常にナイフを離さないナイフ使い、そして修道女に扮装した麻薬中毒患者などが入り混じり、まさに Gilbert H. Muller が言う “Gallery of Grotesque”⁸ が展開される。この悪漢が跋扈する世界を悪漢の視点から描くという手法は *Rage* と伝統的な犯罪小説との大きな落差を示すだけでなく、ハイムズが犯罪小説というスタイルに仮託して描き出そうとした世界について考える上でも非常に示唆的であると考えられる。まずはその悪漢たちについて検討していこう。

Rage においては3人組の悪漢、Jodie, Hank, Slim がミシシッピ州からハーレムに流れてきて “the Blow” と呼ばれる詐欺で主人公ジャクソンを騙したことからテキストが動き出す。⁹ この「外部から侵入して秩序を乱す悪漢」という設定は、ジャンルの先達である Dashiell Hammett の *The Maltese Falcon* (1929) を踏襲したものと言えようが、この3人の悪漢はテキスト中で複数の仮面を使い分けることに注目したい。彼らの仮面が特に興味深いのは、このテキストにおいては仮面の下にはより本質的な自己があり、仮面はあくまでもその本質的な自己を覆い隠すものとして存在するという、仮面の仮面たるゆえんが失われているからである。換言すれば、悪漢たちの「仮面をつけた自己」と「仮面の下にあるべき自己」との間の境界線が非常に曖昧なのである。このテキストがどのように悪漢の仮面を提示し、こうした特長が生みだしたかを3人組の悪漢の一人、ジョ

ディを例にとって検討しよう。ジョディがジャクソンを騙すために労働者風の服装で現れたとき、テキストは次のように述べている。“One look at Jodie was enough to tell that he was strictly a square.”¹⁰ ここではジョディの“look”すなわち「仮面」が「いたって生真面目な青年」という彼の内面、仮面の下にあるはずの顔を直接的に指示するものであることが強調されていることを確認しよう。次に登場したときには、ジョディはメキシコ帰りの探鉱師ウォーカーと名乗っている。ここでもジョディの外見について次のように述べられる。“All he needed was a scabby burro to give the illusion of coming down a mountain trail loaded with gold nuggets. (99)”彼の仮面は「山と積まれた金塊」を想起させ、彼の鉱山師としてのアイデンティティに真正性を与える。ここにおいても彼が身に付ける仮面の「本当らしさ」が改めて強調される。そして最後に彼がつけた「仮面」はブルーの背広にブルーのコート、そしてソフトをいなせに被った食堂車の給仕風のものである。こうした彼の「仮面」についても、その真正性が強調される。“He could have passed for a dining-car waiter, a job at which he'd been employed for four years. (145)”ここでも逃亡用のジョディの仮面が「4年間給仕として働いていた」という彼の過去、すなわち仮面の下にある彼の内面と繋がっていることが強調される。このようにこのテキストにおいては、ジョディが身に付ける仮面がどのようなものであれ、その仮面がいかにか彼の内的な自己を直接的に反映しているのかが繰り返し確認されるのである。

このようにジョディの仮面の持ついわば「本当らしさ」を饒舌に語る一方で、このテキストは仮面の下にあるべき彼の本質的自己についてはとたんに寡黙になる。プロットが大団円を迎え、全ての謎が解明されるべき段階にいたっても、イマベル、プロットの開始以前からジョディたちと関わり、彼らの本当の姿を語ることのできる唯一の人物、はこのように述べる。“I don't know (their real names). They used a lot of names. I don't know what their real names are.” (222) このように「ジョディたちの本当の名前」という彼らの本質的自己を示すものは結局明らかにされない。そればかりではなく、テキストの中で彼が使いこなす多様な仮面を仮面として識別し、唯一彼の内面に繋がるものと想定されていたジョディという名前さえもが仮面に過ぎないことが暴露されるのである。

このようにしてジョディたちが被る仮面の特異性が立ち上がってくる。彼らはある本質的な自己を隠すために仮面を被っているというより、本質的な自己そのものを持たない。その意味では、彼らがある場その場で被っている仮面が彼らのアイデンティティ、すなわち自己そのものなのだ。彼らはそれぞれの仮面を演じるばかりでなく、生きている。ジョディに即していえば、彼はあるときには心底「生真面目な労働者」であり、またあるときには「金の探掘師」であり、そしてあるときには飛び出しナイフを持った「切り裂き魔」でもあるのだ。そのいずれもが彼自身であり、どれか一つの本質的な自己に収斂されていくことはない。その時の、そしてその場の状況によって複数のアイデンティティを使い分ける、そうした流動的なアイデンティティが彼ら悪漢を特徴づけるといえるだろう。Robert E. Skinnerの次のようなコメントは、悪漢のそうした特長を捉えたものである。“In Himes' Harlem, it is rare that anyone is really who he seems to be. Shifting identities often

confuse the reader and detective as well.”¹¹

Rage における悪漢たちのアイデンティティの重層性、あるいはスキナーのいう「変化するアイデンティティ」を最も端的に示しているのはテキストに登場するもう一人の悪漢 Goldy である。3人の詐欺師たちによって有り金を巻き上げられ、苦境に陥ったジャクソンは彼の双子の兄弟であるゴールディに助けを求める。容姿こそ似通っているものの、ゴールディは堅物として通っているジャクソンとは対照的に詐欺師であり、ギャンブラーであり、麻薬中毒患者でもある。兄弟の求めに応じてゴールディはジャクソンがイマベルを探すのを手伝うことになり、結果的に彼はこのテキストの中で悪漢たちの企てを暴き、彼らを追い詰め、失われた秩序を回復するという探偵小説における正義漢の役割を部分的とはいえ果たすことになる。¹²

正義漢としての役割を果たしながら、その設定や描写においてはゴールディもまた悪漢であり、兄弟のジャクソンよりも彼が対峙している詐欺師たちとの間により多くの共通項を持っている。彼がさまざまな犯罪に関わっていることはすでに述べたが、普段のゴールディは女装し、Sister Gabriel という修道女としてハーレムの街路で「天国への切符」を売っている。詐欺師の男性が女装して聖職者を騙るという本来異様であるはずの光景もこのテキスト中ではまったありふれた風景として描かれ、それを問題視するものはいない。さらに他の悪漢の場合と同様にこのテキストは仮面の下にあるゴールディの内面についてほとんど何も明かさない。彼の兄弟であるジャクソンについては、「ジャクソン」という固有名、おそらくは彼が出生以来背負っているだろう名前、を持ち、南部の黒人大学を卒業したことや葬儀屋で働いていることなどが示される。しかし、ゴールディについてはそうした情報が一切提供されない。テキスト中で彼に与えられたゴールディという名前でさえ彼の本当の名前ではなく、双子であることから付けられたあだ名なのだ。

Seen without his disguise, he was the spitting image of Jackson. White people in the South, where they had come from, had called them the Gold Dust Twins because of their resemblance to the twins pictured on the yellow boxes of Gold Dust soap powder. (38)

名前や登場人物に関するテキスト外の情報はその人物を識別しその人物のアイデンティティを確定させるために機能するが、ゴールディについてのそうした情報が与えられない。彼は他の悪漢たちと同様に仮面の下に空白を持った人物だと考えられる。

このように考えるとゴールディもまた流動するアイデンティティを持つ悪漢であると考えることができるだろう。この女装した悪漢がテキストに登場する他の3人の悪漢と比べても興味深いのは、間仮面間の相対的自立性、すなわち彼が身につける複数の仮面が均衡を保ちつつ共存している様子がゴールディにおいては際立っているからである。ハンク、ジョディ、スリムの3人がプロットの展開に応じて仮面を使い分け、いわば通時的に仮面の相対性を示したとすれば、ゴールディは同時に複数の仮面を使い分け、共時的な意味で仮面が互いに自立し並立していることを明らかにする。それを示すのは、ゴールディが持っている3つの住処である。一つ目は“on the Golden Ridge of Covent Avenue, north of City College and 140th Street” (45) で彼が2人の仲間と共同生活をしているアパートである。ここに住む3人はいずれも女装の詐欺師であるが、周囲は彼らを“the

Three Black Widows” (46) としか見ていない。ゴールディはここで最も長い時間を過ごしているように見えるが、“All of them were on junk, but they never used it in their house.” (46)、すなわち麻薬常習者としての顔はみせていない。二つ目は“the Valley” と呼ばれるハーレムの中でも特に犯罪が蔓延している地域にあるタバコ屋の奥に彼が借りているアパートである。ここではゴールディは内側から嚴重に鍵をかけた上で、修道女の衣装を取り、麻薬を打つ。彼にとってここは“a hideout can't nobody find” (151) なのである。その意味ではここは彼が最も安心して自分自身をさらけ出せる場所のようだが、同時にここは彼にとって“just my office” (38) であって住処ではない。そして最後の住処は“in Lenox Avenue next door to the Savoy Ballroom” (46) にあり、彼は妻とそこで生活している。この家での彼はいうまでもなくシスター・ガブリエルではなく、ゴールディであり、一見ここが彼の「本当の」家であるかのようにも思えるが、テキストには彼がこの家で生活するのは“Thursdays and every other Sunday afternoon” (46) でしかないことが示され、ここが彼の本質的自己に繋がる場所であると同定されるのを巧妙に避けている。このようにゴールディは3つの独立した、相互に知られることのない住処を持っている。彼は状況に応じて選択的にそれらを使い分ける。そこに彼が被る仮面の特徴が見える。ゴールディも他の悪漢たちもその場の状況に応じて極めて利己的に仮面を付け替え、仮面のアイデンティティをその場における唯一の自己として生きる。しかし次の瞬間には、別の仮面を選ぶことでアイデンティティそのものが変化する。そうした唯一のものであるはずの自己の複数化こそが *Rage* における悪漢たちが持つ特徴であることをゴールディは改めて確認させてくれる。

次に考察したいのは、こうした悪漢たちをテキスト世界の中心に据えたことの意味である。すでに述べたように、そうすることでこの *Rage* は正統的な犯罪小説の定型から脱線することになるのだが、¹³ ここからはそれがテキスト世界の時空間にどのような影響を持ったのかを検討していきたい。それを考える際に有用なのは小説における言語的多様性を指摘したミハイル・M・バフチンの考察である。バフチンは「小説の言葉」の中で小説こそが言語の社会的多様性を管弦楽化する対話的ジャンルであると主張しているが、そうした「近代ヨーロッパの小説のゆりかごをゆらした」¹⁴ 存在として彼があげるのが「悪漢・愚者・道化」の3種類の登場人物を主人公とした小説群である。バフチンは、悪漢は社会の下層に広がっていた広大かつ多様な言語群を小説の中に取り込み、富裕層や上位階級の公的な言語をパロディ化する役割を果たしたのだと言う。それによって小説は言語的多様性の深みから出発して標準語の領域へ進出し、そこを占拠することができた。いわば小説における言語的多様性という土台を形成したのは悪漢たちであるとバフチンは主張するのである。興味深いことに、ここでバフチンが描いている悪漢のイメージとここまでに見てきた *Rage* における悪漢のイメージは驚くほど類似している。バフチンの言葉を聞こう。

「まさにこのような背景のもとで明確な姿をあらわすのは、まず何よりも悪漢小説の否定作用 - 人格、行為、事件の修辭的な統一の破壊 である。<悪漢>、ラサリーリヨ、^{ピカロ}ジル・ブラスのような男たちはいったい何者だろうか？ 犯罪者なのか、義人なのか、悪人なのか、それとも善人なのか、臆病者なのかそれとも大胆な男なのか？ (中略) 彼はいかなる規範にも、いかな

る要求あるいは理想にも関係づけられない。彼は現実の修辭的な人格統一の視点からは統一された人格とはいえないし、一貫性も持たない。この人間は、ここではいわばこれらの条件的な統一のあらゆる束縛から解放されており、それらに規定されたり、その中で完結することなくそれらを嘲笑しているのである。」¹⁵

ここでパフチンが抽出している悪漢像、「統一した人格」も「一貫性」も持たず、したがって「義人なのか、悪人なのか、それとも善人なのか」判断がつかないような人物、「条件的統一のあらゆる束縛」を拒絶し、「完結することなく」浮遊しているような人物、が *Rage* のテキストの悪漢像と重なり合うものであることは明瞭であろう。いずれも複数のアイデンティティを臨機応変に使い分けることで相手を翻弄し、彼らに統一したイメージ、すなわち本質的な自己を求める声を嘲笑しているのである。

このように見ることで *Rage* が描いた悪漢とパフチンが小説の言語的多様性の基礎を作ったと主張する悪漢像とが、パフチンとハイムズの間に横たわる時間的空間的隔たりを越えて結びついてくる。しかし *Rage* のテキストを注視すると、悪漢たちによって持ち込まれたアイデンティティの複数化という波がいわゆる悪漢だけにとどまらず、ほかの登場人物やあるいはテキストの場としてのハーレムという街にまで押し寄せていることがわかる。すなわち、ハーレムの街路も通常悪漢とは考えられていない登場人物たちも「悪漢の仮面」というレンズを通してみることでまったく異なる相貌をみせるようになるのである。次のセクションではこのテキストの主人公であるジャクソンとイマベルの二人について検討していく。この両者がこうした検討の対象となりうるのは、彼らが主人公としての中心的な地位を与えられていることにもよるが、同時にこれまでの *Rage* 研究のなかで彼らのアイデンティティが問題視されたことはほとんどないからである。すなわち、彼らはこれまでの研究において単元的なアイデンティティしか認められてこなかったし、また彼らを統一した人格として固定し対置することでこれまでの *Rage* 理解の底流が形作られてきた。そうした両者のアイデンティティを「悪漢の仮面」というレンズを通して再検討することで *Rage* の時空間におけるアイデンティティの重層化がどれほどの広がりを見せているかを示すことができるだろう。

Section 2 : イマベルとジャクソン

ジャクソンとイマベル。一方は太って色の黒い実直な黒人青年であり、もう一方はバナナ色の肌をして性的魅力に溢れた体つきをした妖艶な美女。このいささか不釣り合いなカップルがテキストの中心人物である。イマベルに紹介されてジャクソンが紙幣の金額を10倍にできるという3人の悪漢に出会ったことからプロットが駆動する。3人の詐欺によって全財産を失ったジャクソンによる、金を取り返すための、そして騒ぎの中で姿をくらませたイマベルと彼女のトランクを探すための行動を中心軸としてプロットは展開する。めぐるましく展開する事件に翻弄されながら、ジャクソンは追い続け、逃げ続け、ほとんど立ち止まることがない。その意味では、たとえば Raymond Nelson のように *Rage* を自然主義的な趣向を持つテキストと見なすこともあながち不可能ではない

だろう。¹⁶ こうした評価の根底にあるのはジャクソンを愚鈍なまでに生真面目な人物であると捉える一元的な理解である。ジャクソンは愚鈍であるがゆえにイマベルの色香に惑わされるし、生き馬の目を抜くようなハーレムの裏社会を機転だけで乗り切ってきたような詐欺師たちから見れば“*That old hick-town pitch!*” (46) でしかない“*the Blow*”にも簡単に引っかかってしまうのだ。

このように *Rage* のテキスト理解が拠ってきたジャクソンを愚鈍な堅物とする見方は一見ゆるぎないように見える。このテキストの仮題である *A Five Cornered Square*, これは「四角四面すぎて角が5つあるほどの堅物」という意味のハイムズの造語である,¹⁷ は、ハイムズ自身がジャクソンを愚鈍な「堅物」としてテキストに織り込んだことを示しているし、実際このテキストにはジャクソンの愚直さを過剰なまでに前景化する要素が溢れている。たとえばハーレムに巣食う詐欺師たちにとってジャクソンのような男は格好のカモである。必然的にジョディたち以外にもジャクソンを狙うものは多い。たとえばテキスト中にこんなシーンがある。あるバーでカモを探していた詐欺師はジャクソンのあまりの堅物ぶりにかえって猜疑心を覚える。“*But Jackson looked too much like a square to be a real square.*” (83) 「堅物であるには、あまりにも堅物らしすぎる」という言葉には、ジャクソンの度を越えた生真面目さがよく表されている。

このように *Rage* におけるジャクソンのイメージは「堅物」という一点に固定されテキストの至るところで繰り返し確認され、私たちのジャクソン理解を固定化していく。しかしテキストを詳細に眺めていくと悪漢たちに端を発したアイデンティティの流動化の波はジャクソンにも波及していることがわかる。すなわちテキストの端々で彼は「堅物」らしからぬ表情を見せているのである。たとえばジャクソンの住むアパートの大家の女性の言葉を聞いてみよう。

“*Who’s any worse Christian than you!*” she shouted. “*A thief and a liar! Living in sin!*”

Busting my stove! Robbin’ the dead! The Lawd don’t even know you, I tell you that!” (21) 彼女の言葉の多くは怒りにまかせた誹謗中傷の類にすぎないが、注目に値するのは“*Robbin’ the dead*”という言葉である。すなわち彼女は葬儀屋に勤めるジャクソンが死体から金目のものをくすねるといふ堅物のイメージにそぐわない行為を日常的に行っていることを暴露している。¹⁸ 実際、3人の詐欺師に金額を10倍にしてもらうためにジャクソンが準備した1,500ドルの一部は“*the gold signet ring he’d found in a dead man’s pocket*” (4) を質入れして作ったのだ。その意味では大家の言葉はジャクソンを「堅物」というイメージで塗り固めようとするテキストに挿し込まれた一種の異物として機能する。彼女の言葉は“*Jackson had never stolen any money in his life. He was an honest man.*” (8) というテキストの記述と対立し、「金を盗んだことのない正直な男」としてのジャクソンのイメージに異議を申し立てる。

この大家の言葉に喚起された疑念はプロットが進行するにつれてさらに拡大していく。金を盗んだことなどない男であったはずのジャクソンは自分の身を助けるために雇い主の *Exodus Clay* の金庫から金を盗むことを厭わない。善良なクリスチャンであったはずのジャクソンは失った金を補填するためであれば非合法と知りつつ賭博に手を出すことも厭わない。さらに彼は兄弟のゴールディに助けを求めながら、イマベルのトランクに金塊が入っていることを彼に伝えない程度には狡猾で

もある。すなわち、彼の「堅物さ」は彼の事情によって柔軟にその度合いを変化させるのである。それだけでなく、こうした必ずしも「堅物」とはいえないジャクソンの一面は彼自身の言葉の中に表出している。たとえば悪漢たちに監禁されていた（と彼は考えた）イマベルと再会したとき、ジャクソンはこのように言う。

“I’m going to bash that bastard’s brains to a raspberry pulp, may the Lord forgive me,” he said. (139)

あるいはイマベルのトランクを取り返すために（またしても）クレイから霊柩車を盗んだジャクソンは悪漢たちに追われるなか、なかなかエンジンがかからないことに苛立ち次のように叫ぶ。

“Catch, you God-damned son of a bitch, Lord forgive me,” he raved at the reluctant motor.

“Catch, you mother raping bastard son of a bitch of a God-damned car-Jesus Christ, I didn’t mean it.” (161)

いずれもジャクソンの激情が言わせた言葉であることを考慮しても、ここにあげた3つのジャクソンの発話が内包する落差の大きさは特筆に価する。これらの台詞はパフチンであれば「混成的構文」と呼ぶだろう発話である。混成的構文をパフチンは次のように定義する。

我々は混成的な構文を次のように規定しよう。それはその文法的な（シンタックス上の）、また構成上の特長によって判断するならば1人の話者に属するが、そこに実際には二つの言表、二つの言葉遣い、二つの文体、二つの<言語>、意味と価値評価の二つの視野が混ぜ合わされているような言表であると。¹⁹

このパフチンの定義を援用しながら、もう一度先ほどのジャクソンの言葉に戻れば、これらの言葉は全てジャクソンという「一人の話者」に属するものである。しかし前半部と後半部には明らかな落差がある。前半部は神を冒瀆するような不敬かつ卑俗な言葉遣い、そして後半部は神への信仰を持つものの言葉遣いである。この一つの発話の中に内在する二つの対立する言葉遣いは、明らかに異なる価値基準に基づくものと考えられる。すなわち、ここに表出しているのは「信心深い堅物」というジャクソンの代表的な姿とはまったく異なる、不敬で卑俗な言葉遣いを許容するようなジャクソンの姿なのだ。すなわち彼の中にはその二つの言葉、二つの自己が共存していることをこれらの発話は明らかにする。ジャクソンを「生真面目な堅物」という単元的イメージの中にとどめておくことはできないのである。

このようにジャクソンが二つ目のアイデンティティをその「堅物」なアイデンティティと同時に持ち合わせているとすれば、彼の情婦であるイマベルはどうであろうか。イマベルもジャクソンと同様に、ある意味ではジャクソン以上に、男を振り回す妖婦という単一のイメージの中に固定されることが多い。たとえば最初にイマベルが姿を現したとき、彼女は次のように紹介される。

Imabelle was Jackson’s woman. She was a cushioned-lipped, hot-bodied, banana-skin chick with the speckled brown eyes of a teaser and the high-arched, ball-bearing hips of a natural-born *amante*. Jackson was as crazy about her as moose for doe. (2)

これは *Rage* におけるイマベル表象のいわばプロトタイプとして頻繁に引用される部分であるが、

ここには彼女が持つ性的な魅力 (hot-bodied) とそれを使って男性を惑わせるような彼女の小悪魔性 (the speckled brown eyes of a teaser) が前景化されている。それゆえにジャクソンは強力にイマベルに引き付けられるのである。ここに示されたようなイマベルの持つ「妖婦」としての危険な魅力はテキストの登場人物たちにも広く共有されている。イマベルを「妖婦」とする視点は、彼女のような「妖婦」的女性が、ハイムズのテキストが依拠している犯罪小説というジャンルそのものに構造化されている存在であり、²⁰ *Rage* に留まらずハイムズのハーレムドメスティックというシリーズ全体を通して見え隠れする存在でもある²¹ ことによって間テクスト的に補強されている。

しかし同時にこのテキストにはイマベルのアイデンティティを固定化することを拒む意思が垣間見える。一方ではイマベルが妖婦であることを強調しながら、それが彼女の唯一のイメージになることは巧妙に回避されていると考えられるのだ。そうしたテキストの意思を感じさせる一つの要素は、彼女によって振り回され、彼女から最も大きな被害をこうむっているはずのジャクソンによるイマベル観である。ジャクソンは終始一貫してイマベルを信じ、弁護し続ける。たとえばイマベルの姉 Margie が “And if you don’t know by this time that she is a lying bitch, you is a fool.” (18 19) と言った時、ジャクソンは次のように考える。“But he’d bet his life that she was true to him.” (19) あるいはこの騒動の黒幕はイマベルではないかと疑う検事の取調べに対してもジャクソンはこのように述べる。“She didn’t have to tell me, Mr. Lawrence. I know she was. I know Imabelle. I know she wouldn’t have taken up with these people without their making her. I know my Imabelle. She wouldn’t do anything like that. I’d swear to it.” (219) ここでも “know” という言葉の反復によって、イマベルの善性や貞操に対するジャクソンの強い確信があらためて強調される。ジャクソンにとっては彼が「知っている」イマベルだけが、すなわち彼に愛を誓ってみせるイマベルだけが、唯一のイマベルなのである。こうしたジャクソンの言葉を彼がイマベルに執着するあまり盲目になっているのだと一蹴するのはたやすい。しかしここで重要なのはどのような反証を示されようともジャクソンのイマベル観は揺るがないという点にある。その意味では、たとえたった一人の孤独な声とはいえ、その確信のゆるぎなさにおいてジャクソンの声はイマベルを妖婦とする言説への対抗言説となりえていると考えられるのである。²²

このテキストが意識的にイマベルのイメージの固定化を避けていることを感じさせるもう一つの要素は、プロットの展開の過程でイマベルのイメージを固定化する要素が排除され、結果的にこのテキストはイマベルに関する互いに矛盾する二つの視点を抱えたままどちらにも収斂されないという点にある。3人の詐欺師を中心とした騒動において、3人とは旧知の仲であったイマベルが、単に無理強いされて詐欺に引き込まれたのではなく、主体的に関わったのではないかという疑いを警察は持つ。しかしどれほど取調べを続けようと “There wasn’t nothing for me to say. I had to do it” (224)、すなわち「強制されて仕方なく加わった」というイマベルの主張を崩すことができない。というのは、イマベルの詐欺への関わりについて彼女以外の視点を提供できる3人の詐欺師たちがプロットの進行の中ですでに排除されており、イマベル以外の視点からイマベルの事件への関与を語る事が不可能化されているからである。結果的にディガ - は彼女を拘留してさらに追及し

ようとするローレンス検事にこのように述べざるをえない。

“What for? You can't convict her. She claims they forced her to do it. Jackson will support her contention. He believes it and she knows he believes it. It's proven they were dangerous men. Who's left to deny her story? All the witness against her are dead, and any jury you find will believe her.” (227)

「彼女の話に反証できるものは残っていない」し、「どんな陪審員も彼女を信じるだろう」というディガーの言葉には犯人グループが全て死んだことで、彼女の提示する視点だけがテキストに残された唯一の視点となったこと、それがどれほどテキストの主流の視点と矛盾していたとしてもそれに反論することが不可能になったことを示している。その意味で3人の悪漢が誰一人逮捕されずに全員殺されたことで、このテキストはイマベルに対する言説が複数化することを許していると考えられるのである。

ここに彼女の狡猾さを見出すこともできるだろうし、²³ 彼女が決定的な糾弾を避けえたことを彼女の妖婦性の証と見なすこともあるいは可能であろう。しかしイマベルが有罪なのか無実なのか、ジャクソンを騙そうとしたのかそうでないのかをこのテキストが断定することなく終わっていることには意識的であらねばなるまい。²⁴ その意味でこのテキストにおけるイマベルの描き方は映画批評であれば「羅生門メソッド」と呼ぶだろう方法を採用しているといえる。「羅生門メソッド」とはいうまでもなく黒澤明が『羅生門』(1950)の中で採用した多声的構造であり、一つの事物が視点によっていかに違って見えるのか、「リアリティ」がいかに主観的かを明らかにするものだ。*Rage* においても、盲目的にイマベルを信じるジャクソン、自分の無実を主張するイマベル、イマベルの妖婦性を主張する人々の視点が交錯し、衝突しあう。プロットが進行するうえでおそらくはそれらの視線を統合する上で決定的な重みを持っていた声が排除され、結果的にこのテキストは矛盾する視点を統合することなく、矛盾した視点を並立させたまま提示するのである。

このように考えると、悪漢たちを起点としたアイデンティティの流動化は悪漢というカテゴリーを越えてテキスト全体に広がっていることがわかる。このテキストは「堅物」と「妖婦」というモノラルなカテゴリーに固定化されてきた主人公の二人についてもそのアイデンティティを多層化させ、「妖婦に振り回された堅物がトラブルに巻き込まれて悪戦苦闘する物語」という*Rage* 理解の定型を揺るがせている。このように考えると*Rage* はバフチンが規定した悪漢小説の枠組みを登場人物の全体の構成原理にまで拡大させたものとも考えられるだろうが、次に検討したいのはアイデンティティの流動化がテキストの時空間にどのような影響を及ぼしているかという点である。再びバフチンの意見を参考にしよう。悪漢の存在が小説の時空間に与えた影響をバフチンはこのように述べる。

人間とその行為とを、事件とその参与者たちとを結び付けていたあらゆる古い絆は崩壊する。人間とその外的な地位 僧侶、官位、階層 との間の鋭い断絶が明るみになる。悪漢の周囲では、人間が尊大かつ偽善的に身にまとっていたあらゆる高い地位と高尚なシンボルが僧俗を問わず仮面や仮装舞踏会の衣装、芝居の小道具へと変貌する。陽気な嘘がかもし出す雰囲気の中

で、これらのあらゆる高尚なシンボルと高い地位の変容と弱化、それらにおける根本的なアクセントの改変が起こる。²⁵

バフチンは悪漢という存在はテキスト内世界の固定化した価値や階級を相対化し引き下げるといふ。すなわち悪漢による高貴な身分の僭称や、それらの意図的かつ悪意に満ちた誤用。バフチンはそれらをパロディ化と呼んでいる。よって「高尚なシンボルと高い地位」が異化され、そこにあると信じられていた価値が無化されるのである。ここにおけるバフチンの考察はハイムズが犯罪小説（むしろ悪漢小説と呼んだほうが適切であろう）というジャンルに拠らなければ書けなかったものを考える上で非常に示唆的であると同時に、*Rage* というテキストの中心的なテーマを明らかにする。

このプロットにおいて、ヒッチコックのいうマクガフィン²⁶、登場人物の心を強力に支配し、彼らを走らせるもの、の役割を果たしているのはイマベルのトランクである。その中には200ポンドもの量の18カラットの金塊が入っており、彼女はそれをスリムたちから盗んだのである。3人の悪漢はハーレムまで追いかけてきてトランクを取り戻す。それをゴールドディとジャクソンが再び奪い返そうとする。さらには犯罪者を捕まえようと彼らを追いかけるディガーとエドの二人の警官がいる。こうした人々が入り乱れ、彼らの間をトランクが行き来する。結局トランクの謎が明らかにされるまでに、4人の悪漢が死に、ジャクソンは多くの罪を重ね、エドは顔に硫酸をかけられて瀕死の重傷を負う。このようにイマベルのトランクはプロットの中心的役割を果たしているが、その中心性を担保しているのがトランクの中にある金塊であることはいうまでもない。金塊がゆるぎない価値を持っているために、彼らは命がけでそれを奪い合うのである。

しかし、このテキストはその結末部において、プロット進行にこのように重要な役割を果たしてきたイマベルの金塊の価値をあっさりと転覆させる。18カラットの純金だと信じられていたものは“a fool's gold”と呼ばれる黄銅石だったのだ。このように高価値性ゆえに強力な磁力を発生し人を引き付けてきたもの、絶対的価値があると思われていたものが突如として無価値化されるエンディングを見るとき、*Rage* が先に見たバフチンによる考察と共鳴していることは明らかである。このテキストは金塊という「高尚なシンボル」が「芝居の小道具」へと転化し、それに伴って絶対的なものが相対化されていく状況を描いたものなのである。

以上のように考えることで、ハイムズが*Rage* という犯罪小説を通して描いたのがバフチン的な意味での悪漢小説、すなわち価値が異化され、相対化される物語であったことが見えてくる。次稿では、その発見をもとにハイムズが描くハーレムの風景を検討することで犯罪小説というジャンルにハイムズが仮託したものはなにかを検討する。

以下次号

Notes

1. The Harlem Domestic のシリーズは *A Rage in Harlem* から1969年の *A Blind Man with a Pistol* までの全9作品を指す。
2. *A Rage in Harlem* はハイムズの執筆段階では “A Five Cornered Square” と呼ばれていた。1957年にフランスで Gallimard 社から出版されたときには *La Reine des Pommes* と名づけられた。同年に Fawcett 社から出版された英語版は *For Love of Imabelle* というタイトルを付けられていた。1965年に Avon 社が再販した際には、ハイムズが加筆した上で *A Rage in Harlem* というタイトルに変えられた。本稿はこの *A Rage in Harlem* 版によっている。
3. たとえば Jay R. Berry, Jr. の “Chester Himes and the hard-Boiled Tradition” はハイムズの犯罪小説と伝統的探偵小説との異同を調べたものである。詳しくは Berry, Jr., Jay R. “Chester Himes and the hard-Boiled Tradition.” *The Critical Response to Chester Himes*. Ed. By Silet, Charles L. Westport: Greenwood Press. 1999. 117-126を参照されたい。
4. *My Life of Absurdity* によればハイムズは当初「犯罪小説」の書き方がわからないと Duhamel に言ったという。しかし Michael Denning はハイムズは犯罪小説に精通していたはずだと主張している。“Yet it would be wrong to see Himes’ career as a simple turn from serious fiction to potboilers; he has had a long-standing interest in the detective story form, having subscribed to *Black Mask* magazine while in prison in the 30s when he was first beginning to publish stories.” Denning, Michael. “Topography of Violence: Chester Himes’ Harlem Domestic Novels.” *The Critical Response to Chester Himes*. 156.
5. たとえば Michel Fabre と Edward Margolies は次のように述べている。“*La Reine des Pommes (For Love of Imabelle, later called A Rage in Harlem)* was not strictly speaking a detective story or even a mystery, since the reader watches the machinations of the crooks as well as the actions of their victims and the police. Moreover, the role of the colorful detectives, Grave Digger Jones and Coffin Ed Johnson.” Fabre and Margolies. *The Several Lives of Chester Himes*. 100. また Scott Bunyan の “No Order from Chaos: the Absence of Chandler’s Extra-Legal Space in the Detective Fiction of Chester Himes and Walter Mosley” はハイムズの描く二人の警官が本来果たすべき役割を果たせない理由を彼らがアフリカ系アメリカ人であることに求めている。詳しくは Bunyan, Scott. “No Order from Chaos: the Absence of Chandler’s Extra-Legal Space in the Detective Fiction of Chester Himes and Walter Mosley” *Studies in the Novel*. Volume 35. Issue 3. 2003.を参照されたい。
6. Nelson, Raymond. “Domestic Harlem: The Detective Fiction of Chester Himes.” *The Critical Response to Chester Himes*. 55.
7. *My Life of Absurdity* によれば、Grave Digger Jones と Coffin Ed Johnson の二人はハイムズが冒頭の80枚を書き上げた後に Duhamel のアドバイスによって付け加えられたという。プロットの進行にあまり二人が影響を持っていないのはあるいはそれが影響しているのかもしれない。
8. Muller, Gilbert H. *Chester Himes*. Boston: Twayne Publishers. 1989. 88.
9. Brian Dolinar によればこの “the Blow” というエピソードはハイムズが友人の Walter Coleman から聞いたものだという。詳しくは Dolinar, Brian. *When History Turned Another Page: The Black Popular Art of Langston Hughes, Ollie Harrington, and Chester Himes*. UMI. 2005. を参照されたい。
10. Himes, Chester. *A Rage in Harlem*. 1957. Edinburgh: Canongate. 2000. 2. 以下同書からの引用には末尾にページ数のみを記す。

11. Skinner, Robert E. *Two Guns from Harlem: The Detective Fictions of Chester Himes*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State U. Press. 1989. 48.また Stephen Soitos と Edward Margolies も同様の指摘を行っている。
12. ゴールディが正義漢の役割を完遂できないのは、テキストの途中で彼が悪漢によって殺害されることによる。
13. たとえば Manthia Diawara はそのような「悪漢中心主義」がハイムズのテキストのジャンルに対する新機軸だと述べている。詳しくは Diawara, Manthia. “Noir by Noirs: Toward a New Realism in Black Cinema.” *African American Review*. Vol. 27. Issue 4. 1993.を参照されたい。
14. バフチン, ミハイル M. 『小説の言葉』, 伊東一郎訳, 平凡社, 1996, 262ページ。
15. 『小説の言葉』, 265ページ
16. Nelson は次のように述べる。“For Love of Imabelle has its own power and excellence, but it is, finally, less a detective story than a naturalistic novel about criminal sporting-life in Harlem.” Nelson, 55.
17. *My Life of Absurdity*, 120 121.
18. 大家のこの糾弾はゴールディによっても裏付けられている。テキスト中にゴールディがジャクソンを “the Christians full of larceny” (46) と呼ぶところがある。
19. 『小説の言葉』, 91ページ
20. Edward Margolies は次のように指摘している。“As a popular novelist, Himes was, of course, working within the Hammet-Chandler tradition of treating beautiful women as troublemakers,” *Which Way Did He Go?* p. 56.
21. たとえば *Crazy Kill* (1958) に登場する Dulcey などはその典型だといえるだろう。
22. ジャクソンのイマベル観を支持したのは、管見するかぎりでは Robert E. Skinner だけである。彼はこのように言う。“There is some possibility that, for all her allure, Imabelle may be sexually unattainable. Her true, chaste, love seems to be reserved for the fat, eunuch-like Jackson, who regards her as a love object, rather than a sexual one.” 彼の意見は例証に乏しく、その限りにおいては単なる印象に近いが、イマベルを妖婦だとする言説が支配的な中でこうした印象を抱いていることは注目に値する。Skinner, 75.
23. 実際イマベルはジャクソンとゴールディによって「救出」されたあと、彼らを残してシカゴ行きの列車に乗ろうとしているし、3人の悪漢が口を割らないかぎり、自分が捕まることはないということも知っている。
24. 1964年に発表した *Cotton Comes to Harlem* においてハイムズはジャクソンとイマベルが紆余曲折の末結婚したと述べている。その意味ではイマベルは最終的にはジャクソンに貞操を誓ったのだろう。
25. 『小説の言葉』, 265 266ページ
26. ヒッチコックがそのスパイ映画において頻繁に使った、一見重要そうに見えるが実は物語の中にサスペンスを作り出す口実でしかないプロット上の仕掛けをさす。