

〔論文〕

アガサ・クリスティにおけるワーグナー表象と 後期クリスティ問題（1）

富田雄一郎

- 〈目次〉
- 1 探偵小説とワグネリズム
 - 2 ボリス・グローエン——『巨人』
 - 3 ヴァーノン・ディア——『塔の王女』
 - 4 『巨人の糧』のワグネリズム
 - 4-1 竜とフロイト
 - 4-2 女たちの自己犠牲
 - 5 ワーグナーの現代化

1 探偵小説とワグネリズム

近代探偵小説はワグネリズム旋風が吹き荒れるさなかに誕生した。十九世紀後半から二十世紀前半にかけて猛威を振るったワグネリズムという汎ヨーロッパ的な文化現象は、当然のことながら、ハイカルチャーにのみ限定したものではなく、多くの探偵小説にも様々な形でその痕跡を残すこととなった。もっとも早い時期のワグネリアンのひとりが、かのシャーロック・ホームズ⁽¹⁾である。彼は「赤輪党（‘The Adventure of the Red Circle’）」（1911年発表）の事件解決後、相方のワトソンを誘い、コヴェント・ガーデンで上演されている「ワグナー」の「第二幕」に赴く。

ねえ、ワトソン、きみはきみで、悲劇的かつグロテスクなるものの標本をまたひとつ、きみのコレクションに加えたわけだね。ところで、まだ八時になっていないが、今夜はコヴェント・ガーデンでワグナー [Wagner night] があるんだ！急げば、何とか第二幕には間に合うぜ。⁽²⁾

ロンドンにおけるワグネリズムの最盛期は1890年代であるとされる。『タンホイザー』の二元論を下敷きとしたワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』が発表されたのが1890年、同じく『タンホイザー』の官能性を前面に押し出したピアズリーの挿絵付き小説『ヴィーナスとタンホイザー』（改稿版『丘の麓で』）が書かれたのが1895年、世紀末イギリスを代表する論客アーサー・シモンズによる最初のワグナー論「パイロイトのワグナーに関する覚書」が1897年——ちなみにワグネリズムを基盤に書かれた『文学における象徴主義の運動』は1899年、本格的なワグネリズム論「リヒャルト・ワグナーの思想」が『七つの芸術の研究』として出版されたのは1906年——、そしてバーナード・ショーの『完全なワグナー主義者』が出版されたのが1898年である。また、1888年から1895年にかけては『ザ・マイス

ター』というイギリス版のワグネリアン機関誌も発刊されており、この時期をもって最盛期と見做す研究者は多い。その余塵は二十世紀に入ってもしばらく継続する。1912年にはロレンスがワーグナーの『ニーベルングの指環』を下敷きにした『侵入者』を発表し、1915年にはヴァージニア・ウルフが『船出』でスノップたちの浅薄なワーグナー崇拝を皮肉めいて描くようになる。⁽³⁾その後ジョイスの『ユリシーズ』（1918年から一部連載、1922年に出版）やT・S・エリオットの『荒地』（1922）によって解体と異化の対象となるものの、それでもなおワーグナーは間欠的に言及され続ける。つまり、1911年に発表された前述のホームズの発言は、まさにイギリスにおいてワグネリズムが円熟し、同時に革新であったはずの詩学が体制に回収され始めた時期に相当するのである。⁽⁴⁾1887年の『緋色の研究』から1927年の「シヨスコム・オールド・プレイス」に至るまで、主にヴィクトリア朝及びエドワード朝時代を中心に活躍したこの名探偵は、サミュエル・ローゼンバークら多くの研究者が指摘しているように、デカダント或いは世紀末教養人としての資格を十二分に備えていた。⁽⁵⁾彼はロンドン音楽界におけるワグネリズムの胎動を同時代人としてリアルタイムで感じ取っていたわけである。

「赤輪党」事件におけるワーグナーへの言及は、探偵小説とワグネリズムの最初期における接点を示す証言として大きな価値があるものの、⁽⁶⁾最後に軽く触れられているだけであるため、ホームズとワトソンの私生活がエピソード的に挿入されたに過ぎないようにも見える。しかしロルフ・ボズウェルの言うように、もし彼らが見たオペラが『トリスタンとイゾルデ』だったとすると、⁽⁷⁾男女の逃避行とそれを追う死神というあだ名の男の存在は、三角関係の果てに死へと追いやられていくトリスタンたちの悲劇と重なり合い、恩人を裏切るか否かという苦悩の主題ともうまく符号する。なにより、謎解きの中心に据えられている蠟燭による警告は、『トリスタン』の“第二幕”におけるブランゲーネの警告の場面——蠟燭ならぬ松明が象徴的に使用されている——を思わせ、先の引用の中でホームズが“第二幕”へ注意を促すような発言をしていた理由も説明がつくのである。

ドイルがどこまで意識的にワグナーを持ち込んだか、また当時の読者がどこまで物語とワグナーの関連を読み取ったかは定かではない。しかし、ヨーロッパ屈指の著名人であった名探偵によるワグナー言及が、ワグネリズム言説の形成の一端を担っていたことは確かだろう。一般大衆に対する言説形成という観点からは、ハイカルチャーの実験的な純文学テキストより、より広い層の人たちに親しまれた探偵小説やロマンス小説など娯楽性の高いテキストの方が広範な影響力を持っていたはずである。しかしながら、これまでのワグネリズム研究においては探偵小説をその分析対象としたことはなく、また探偵小説の研究においてもワグネリズムの視点からテキストを読み解く試みはなされたことはない。両者の関わりが焦点化されたことは皆無と言ってよいのである。本論ではその空隙を埋めることを目的のひとつとして定め、いわゆる“本格パズル小説”の女王——聖書とシェイクスピアの次に多くの人に読まれたといわれる——アガサ・クリスティを取り上げ、クリスティにおいてワグナーがどのように表象されていたか、それはどんな意味を持ちうるか、さらには探偵小説におけるワグネリズムとは何だったのかという問いに対する答えを素描してみようと思う。

2 ボリス・グローエン——『巨人』

アガサ・クリスティといえばトリッキーなテキストの評判のみが高い。「犯人対探偵」から「作者対読者」へという探偵小説の枠組みそのものに対する構造革命をもたらした『アクロイド殺し』、容疑者の中から犯人を“選択”するという読書習慣を逆手に取った『オリエント急行の殺人』とその反転としての『そして誰もいなくなった』、愛憎劇の心理的盲点を突いた『ナイルに死す』など、そのほとんどが作者と読者の騙し合いの場となっている。ロバート・バーナードが「騙しの天才」と名付けたように、⁽⁸⁾騙しの独創的なテクニックこそがこれらのテキストの最大の価値であることはいまさら繰り返すまでもないが、しかし一方で、彼女の関心が“騙し”だけではなかった

ことは忘れられがちである。特に、1930年からおよそ四半世紀の間に定期的に発表された一連のロマンス小説と生涯を通じて書かれ続けた相当数のエスピオナージ小説に対して向けられた熱意は、その量だけでなく扱われている主題が他の本格パズル小説群と深い繋がりがあることから、看過するわけにはいかない⁽⁹⁾。本論では、このあまり言及されることのない二種のテキストを中心に、ワーグナーがどう扱われていたかを洗い出していくこととする⁽¹⁰⁾。

最初のロマンス小説『巨人の糧 (*Giant's Bread*)』(邦題は『愛の旋律])がメアリ・ウェストマコット名義で発表されたのは、1930年という探偵小説の黄金時代真っただ中であり、クリスティ自身年に数冊の探偵小説を発表していた多忙期に当たる。『巨人の糧』は主人公ヴァーノン・ディアが幼少期から第一次世界大戦を経てオペラ作曲家として成功していく過程を描いた物語で、いわゆる「教養小説」「音楽家小説」である。

物語は「ボリス・グローエンという無名の作曲家の『巨人』と題する新作」(GB1)の初演シーンから始まる。クリスティが創造したこの架空オペラは作中の観客たちから難解なアヴァンギャルドと評される。

「なにしろ、時代の尖端を行くものだからね。始めからおしまいまで故意に調子をはずしてあるので、アインシュタインの理論でも勉強しなければ、てんで理解できないとか…」(GB1)

「ボルシェヴィキの思想の体現というやつかね。騒音音楽というんじゃないかな。たっけ、こういうのを？」(GB3)

「まあ、これだけのものだね。大向こうの喝采を狙ったこけおどしさ」「だがわからんぞ。こういった^{キュービズム}立体派に随喜の涙を流す向きもなきにしもあらずだからな」(GB3)

「アインシュタインの理論」「ボルシェヴィキの思想」「騒音音楽」「^{キュービズム}立体派」,

これらはすべて1910年代頃に登場した思想・美学の諸概念である。⁽¹¹⁾ 特に「騒音音楽」——原文ではnoise orchestra——については、「彼の音楽は明日に属する」(GB7)、^{フューチャー}「未来への歩みを大胆に印する男」(GB7)、或いは「あなたは未来の音楽を書かれるそうですね」(GB244)、「ほくの音楽は機械の音楽となるだろう」(GB496)などと記されていることから推察して、ノイズミュージックの父たるルツソロの^{ラルテ・ディ・ルモーリ}「騒音音楽」やマリネッティらの^{フトゥリスモ}「未来派」の音楽或いはその類似物を指していると考えてまず間違いない。つまり最先端の斬新な音楽エクリチュールの形式によるオペラがここで想定されていることになる。

それは普通のオペラとはまったく類を異にする構想のものだった。筋もなければ、これという登場人物もない。オペラというよりは、大掛かりなロシア・バレエとでもいったらわかりいいだろうか。それは視覚的に壮麗な効果を、数々の証明の織りなす、奇妙な、どこかこの世離れのした効果を狙っていた。(GB4)

この「筋もなければ、これという登場人物もない」オペラというのは、例えばプッチーニのような緊密なドラマ性に基づいたオペラとはまるで違う、もっと実験的な作品であると考えられる。クリスティと同時代の絵画、音楽、政治における最先端の概念が織り込まれた、極めてアヴァンギャルドなオペラであり、オペラの「革命」と言ってもよい。ウィリアム・ウィーバーはクリスティと音楽について考察した「音楽とミステリ」において、考えるモデルとしてアーサー・ブリス、プロコフィエフ、スクリャーピン、クセナキス、ケージなど当時の「進歩的な」作曲家を挙げている。⁽¹²⁾

だが革命的、進歩的とは言いながらも、オペラ『巨人』が未来派風の、或いは新ウィーン楽派のような、従来の音楽語法を完全に覆した新しい音楽美学に基づいた作品かという点、実はそうとは言い切れない。最先端を示唆する諸々の語彙の他に、1930年前後にはすでに最先端とは言えなくなっていた美学或いは詩学も同時に書き込まれているのである。

例えば、作中の批評家たちの「^{デカダント}退廢的…^{モービッド}病的…^{ニューロティック}神經症的…^{チャイルディッシュ}小兒的」(GB2) という言い回しには、明らかに世紀末のベストセラーであったノルダウの『退化論』(1892年、英語訳は1895年) のコノテーションが指摘できる。当時の様々な文化現象のほとんどをデカダンスであるとして一括りに棄却したこの現代文明批判のひとつの章が「リヒャルト・ワーグナー・カルト」と題され、ワグネリズムという現象自体が神経症や病の比喩をもって反知性的な神秘主義として否定的に語られていたことを考える時、グローエンの「^{フューチャー}未来/^{トゥモロー}明日の音楽」はもうひとつの革命的音楽へと変貌する⁽¹³⁾。すなわちリヒャルト・ワーグナーの「^{フークンフト}未来の音楽」である⁽¹⁴⁾。

では、肝心のオペラはどんなものだったのか。断片的ではあるが、その特徴を示すエピソードがいくつか記されている。

人類の揺籃期を象徴する「石」と題されたプロローグから、発電所や摩天楼すなわち機械文明を主題とする絢爛たるページェントが続き、霧の幕開け、強烈な光と爆音によるクライマックスのエピローグで終わるこのオペラは、石から機械へと道具が進化してく人類の歴史をアレゴリカルに表現した文明論オペラである。まずこの点で——ショーの慧眼が見抜いたような——資本主義システムのアレゴリーとしての『指環』四部作と同種の主題を扱っていることになる。

主題だけではなく表現スタイルやモチーフにもワーグナーからの借用と思しき痕跡がそこかしこに指摘できる。例えば、『巨人』のエピローグの幕開けに出現する「^{ミスト}一面の霧」(GB5) は、一般に「ワグネリアン・フォッグ」と呼ばれる象徴主義の暗示の詩学を基盤としたアウラ生成装置であるが、霧状の混沌の中から物語が徐々に姿を表し始めるという開始のスタイルは『指環』四部作の序夜『ラインの黄金』の冒頭と全く同じ——そしてブルックナーらによって継承された——書法である。

象徴主義の神秘的暗示作用と並んで、ワーグナーのオペラが持つもうひとつの強力な力は、圧倒し呪縛する力、極限にまで高まり更にはそれをすら超えんとするエネルギーの爆発である。かつてボードレールがワーグナーに圧

倒される快樂を「絶頂に登りつめた魂の最後の叫び」にも似た閃光と表現し「^{アンタシテ}強烈さ」の詩学として理解したように、⁽¹⁶⁾グローエンのオペラも未来派風の機械音と共に、「輝きは刻々増し、マグネシウムの白熱光となった。人々は本能的に苦痛の叫びを發し、両手で目を覆った」(GB5)と、極限をさらに超える凄まじい光の爆発をその特徴とする。

こうした文脈上にオペラ『巨人』のキーワードである「^{ジヤイアント}巨人」^{スキイスクレイパー}、「摩天楼」、^{ビューニー}「矮小な人間」そして「^{ダイナモ}発電機」「^{パワーハウス}発電所」(GB45)などの語が並び置かれると、テクノロジーの近代的で未来派的な響きの他に、もうひとつ別の意味が二重写しに見えてくる。すなわち、「巨人」は『指環』の主要キャラクターであるファーフナーとファーゾルトの巨人族を、「摩天楼」はヴォータンをはじめとする神々が住む天空の城ヴァルハラを、「矮小な人間」はアルベリヒやミーメラ小人のニーベルング族を、そして「発電機」「発電所」はニーベルング族が鉱脈と鍛冶のテクノロジーによって財を蓄えた地下世界であるニーベルハイムをという風に、それぞれの語において意味の転換が起こり、ワーグナーを中心とした読みへの回収が可能となる。『巨人』は外装は未来派でも、実質はワグネリアン詩学の延長なのである。

ここでもうひとつの小説内オペラである『塔の王女』を見てみよう。

3 ヴァーノン・ディア——『塔の王女』

『塔の王女』はグローエンではなく、主人公ヴァーノンが世界大戦前に作曲するオペラである。「古いお伽噺によくある話」と評されるものの、筋はお伽噺としては少々込みいったものになっている。あるジブシーの若者（実は百年前に行方不明になった同国の王子）が、高い塔に住んでいる長い金髪の王女と恋に落ち駆け落ちを試みる。だが、王女が服の裾に真珠を縫い込んでいたためにその重さで失敗。若者は大切な緑の帽子と笛をユダヤの商人に売って王女と結婚するも、次第に耐えられなくなってそれらを取り戻そうとする。しかしユダヤの商人は帽子を破り笛を折って若者に投げ返す。失意の

うちにさまよう若者は、人形の修繕を生業としている黒い髪の娘と出会い、破れた帽子と折れた笛を直してもらう。そして自分が王国の王子であり、百年前にその黒髪の娘と駆け落ちをしようとしたのだが、上着の裏に黄金を縫い込んだためにその光に目をくらまされ、駆け落ちは失敗、二人は離ればなれになってしまったことを思いだす。若者は金髪の王女ではなくこの黒髪の娘と旅を始めるところで物語は終わる。寓話性の強いお伽噺である。

物語にはワーグナーのオペラからの切り貼りとも読める場面が散見される。「真珠」或いは「黄金」が不幸を招くというエピソードは、所有者に不幸をもたらすニーベルングの指環と同じ機能を果たすと共に、先述した資本主義批判とも通じる主題と言えよう。ライン河の水底で守られていた黄金から作られた指環は、『塔の王女』においては、水の中で生成される真珠と黄金とに分割されて登場する。一方、ユダヤの商人によって破壊された「破れた帽子と折れた笛」(GB269)はそれぞれ指環と並んで重要なアイテムである隠れ頭巾とノートゥングの代替物であると考えられる。ノートゥングは一度折られた後に鍛え直されてジークフリートの武器となるが、王子の笛も折られた後で修繕され新たな旅へと向かう。ニーベルング族はユダヤ人のメタファーだと言われていることも裏付けとなろう。また、髪の色が違う二人の女性の登場は、幼馴染みのネル・ヴェリカーと『塔の王女』を演ずるソプラノ歌手ジェーン・ハーディングの間で揺れ動くヴァーノンの運命を暗示するとともに、もしかしたらトリスタン伝説に出てくる二人のイゾルデのシチュエーションも流れ込んでいるのかもしれない。だとするとワーグナーの『トリスタン』まで関与している可能性が浮上してくる⁽¹⁷⁾。

〈ワーグナー〉という空白の中心に鑲められたこれらの記号は、しばらくはゆるやかな共振のもとで、中心を浮き彫りにするかのよう周りを漂っているが、その空白は物語の後半になって埋められる。『塔の王女』のタイトルロールであるソプラノ歌手ジェーンが“ワーグナー歌手”であることが明示されるのである。「わたしはこれまでワーグナーやシュトラウスのオペラを歌ってきました」(GB260)。そして具体的なレパートリーとして「エレク

トラやブリュンヒルデ、イゾルデ」(GB272)が言及される。したがって、多少の解釈過多があったとしても、大筋ではワーグナーがテキストの深層に書き込まれていることはほぼ疑いようがない。『塔の王女』はワーグナーの『指環』や『トリスタン』、そしてワーグナーの楽劇の交響詩化とも言えるリヒャルト・シュトラウスの『エレクトラ』と同種の「ワグネリアン・オペラ」なのである。

金髪の王女と高い塔という設定から誰もが連想するのは、ラプンツェルの童話、或いはドビュッシーのワグネリアン・オペラ『ペレアスとメリザンド』であろう。『ペレアス』の原作者メーテルランクはワーグナーを神格化したカルト集団である象徴主義グループの一員でもあり、このオペラは『巨人の糧』が書かれる二十年程前の1902年に初演されている。それ程昔のことではなく、したがって、「半ば忘れかけていたあのお伽噺」(GB233)という言い方からすると、むしろラプンツェルの物語が想定されていると考える方が自然とも言えるが、いずれにしろ、ヴァーノンのオペラがメルヘン・オペラであることには違いない。この「メルヘン・オペラ」というジャンルがひとつの意味を持つ。

世紀末から二十世紀初頭にかけてのいわゆる〈ワーグナー以後〉の時代にはワーグナーという巨大な存在を乗り越えようとする様々な試みがなされた。ある者はワーグナーの詩学をさらに推進し(『ペレアス』『サロメ』『エレクトラ』)、ある者はそれを迂回した(『ばらの騎士』)が、ある者はワーグナーの楽劇の規模を——詩学はそのまま——縮小したメルヘン・オペラという形式に着手した。現在ではフンパーディンクの『ヘンゼルとグレーテル』(1893)くらいしか上演されることはないが、ワーグナーの息子のジークフリート・ワーグナーは1898年の『熊の皮を着た男』からおよそ三十年の間に数多くのメルヘン・オペラを残した。ワーグナーの後継者でありかつワーグナーを回避した“モーツァルト回帰”で有名なりヒャルト・シュトラウスも『火の消えた町』(1901)や『影のない女』(1919)というメルヘン・オペラに手をつけていて、このジャンルはポスト・ワーグナー時代におけるワー

グナー継承の象徴現象となったのである。『塔の王女』は作中では第一次世界大戦直前に初演されていることから、1910年代前半に構想されたと推察される。そう考えると、戦前のヴァーノンの音楽は、最先端という程ではないにしても、〈ワーグナー以後〉の現実世界の音楽風土を如実に反映していたことになる。

ヴァーノンが頻繁に口にする理想の音楽がワーグナー美学の要約になっている点も指摘しておかねばなるまい。例えば次のような台詞。

救われるって、どんな気持ちだろうって、何の気もなしにいったんだよ。それが——わかったんだ！〔中略〕宗教？何をいっているんだい！でもある人にとっては宗教みたいなものかな？〔中略〕音楽だよ！（GB149）

ここにはワーグナーの生涯のテーマである「救済」に加え、「音楽」がニーチェによって殺された神に替わる「芸術宗教」として位置づけられている。宗教の衰退と共に芸術を、特に世紀末の象徴主義芸術においては、音楽或いは音楽的交響状態を、宗教の代替物としての理想的芸術形態とする美学が共有されていた。次の台詞ではその「音楽至上主義」が宣言される。

音楽こそ、およそ世の中でもっともすばらしいものだよ！〔中略〕すばらしいものになる可能性をもっているんだよ！〔中略〕全体として捉えなくては問題にならないんだよ」（GB150）

「^{クワッド・ビー}可能性」という語からは「未来の音楽」が、そして「全体主義」の総合芸術美学までもが読み取れる。さらにその音楽の構成は「ハーブを五十ほど」（GB152）という表現から推測されるように、想像を絶する、ほとんどパロディとしか思えないような大編成で、〈ワーグナー以後〉の肥大化した器楽編成の特徴——例えばマーラーの交響曲——を捉えていて興味深い。また、^{ゴフレット}「酒杯のシンフォニー」（GB178）という表現からはニーチェがワーグナーに

見出した「ディオニュソスの音楽」が連想される。すべてがワーグナーを指向しているのである。ヴァーノンの音楽がワグネリアン美学に基づいていることは疑いの余地がない。

4 『巨人の糧』のワグネリズム

4-1 竜とフロイト

ヴァーノンのワグネリズムは彼一個人に留まらず、『巨人の糧』のテキスト全体に広がりを見せる。いやむしろ、『巨人の糧』というテキストがワグネリアン小説であるが故に小説内の音楽がワグネリアンな要素に満たされたのだというべきであろうか。次に『巨人の糧』においてワーグナーがどのように取り込まれているかを洗い出してみる。

大きなポイントは2つある。いずれもモチーフの利用に関わるものだが、まず、主人公のヴァーノンに『指環』の主人公ジークフリートのイメージが重ねられていることが挙げられる。

^{ビースト}〈獣〉は応接間に住んでいた。四本の足、ぴかぴか輝く栗色の胴体。ヴァーノンははじめて見たときから、獣には黄色く光った、大きな歯があるとひとりぎめしていた。そもそもの初めからヴァーノンは〈獣〉に魅力を感じ、それでいてひどく恐ろしかった。(GB34)

四本足の〈獣〉とはグランド・ピアノのことなのだが、彼はこの音楽の〈獣〉を退治する夢を見る。

ナースに竜退治の物語を読んでもらうとき、ヴァーノンはきっと応接間の〈獣〉を思い浮かべた。ミスター・グリーンとの空想の遊びの中で彼がとくに気に入っているのは、二人して〈獣〉退治をする場面だった。〈獣〉の栗色の体に

剣を突き刺すヴァーノンの後ろで、百人の子どもたちが大声で叫んだり、歌ったりしていた。（GB34）

この時「ドラゴン退治」のイメージが重ね合わされていることが重要である。

彼の夢に現われるその姿には、輝かしい日没と魔法、そして^{ドラゴン}竜退治の連想があった。（GB38）

〈獣〉がドラゴンに譬えられることでヴァーノンはジークフリートとなるのである。こうして革命児ジークフリートの役を担わされたヴァーノンは、音楽の世界において「革命」を実現していくことになる。

ここで指摘しておきたいのは、〈獣〉が不安の象徴として、成人しても繰り返し生起し続けることである。

このロシアに、名のない獣についての古い伝説があるのをきみは知っているかい？〔中略〕その伝説が小さいころのぼくの〈獣〉に対するあの恐怖心を思い出させるからだ。ロシアにきて以来、ぼくは〈獣〉のことをずいぶんあれこれと考えた——その本当の意味を探りあてたいと思ったからだ。そこにはピアノに対する盲目的な恐れ以上のものがあつたとぼくは考える。ロンドンのあの医者とはさまざまなものに対して、ぼくの目を開いてくれた。〔中略〕今思いめぐらすと、〈獣〉は象徴的な意味をもっているようだ。（GB485-6）

「ロンドンのあの医者」とは精神分析医のことであり、フロイトの無意識に関する言説がここで浮上してくる。そしてヴァーノンの母への強い思いと父の戦死を思いやる時、エディプス・コンプレックスの主題が物語と絡み合っていたことに気づかされる。ジークフリートにとって母と森が大切な思慕の対象であつたように、⁽¹⁸⁾ヴァーノンも夫と不仲だつた母に対して強い同情を持ち⁽¹⁹⁾続ける。

ヴァーノンはマミーのために竜を退治してあげたいと思った。応接間の〈獣〉のように栗色に輝く竜を。(GB38)

ワーグナーはフロイト以前に無意識の領域を探求し、それをライトモチーフなどの技法で音楽に取り込んだ芸術家である。ここでフロイトとワーグナーが出会ったのも必然であったと言えよう。犯人及び被害者の心理分析をなにより重視するエルキュール・ポアロの探偵法にも通ずる、クリスティのもうひとつの特徴である。

では、この不安とは何なのか。

先の引用で〈獣〉とは音楽に対する不安の象徴であったことがヴァーノン自身の口から語られているが、それは次の引用にもあるように、音楽そのものというよりは音楽に“捕われる”ことへの本能的な恐怖であると考えられる。

ぼくは音楽から逃げようとした——しかし、音楽のほうでぼくを捕らえた。あ
る人々が救世軍の集会で宗教に捕らえられるように、ぼくは音楽に捕らえられ
たのだ。(GB486)

『巨人の糧』の音楽はワーグナーと密接な関係にある。とすると、ここで語られている不安とはワーグナーのような呪縛力の強い音楽に捕われる不安だったのではという推測が成り立つ。テキスト内ではっきりと語られることはないが、民衆を熱狂の渦の中で翻弄するためにワーグナーの音楽を利用した独裁者の歴史を思い起こせば、クリスティが熱狂から、それも理性を失う程の宗教的ともいべき盲目的熱狂から、距離を保っていたことが窺われるのである。これはもしかしたら探偵小説そのものの特質であるかもしれない。

4-2 女たちの自己犠牲

ヴァーノンがジークフリートならばもうひとりの重要人物ブリュンヒルデ

も設定に取り込まれている可能性がある。

まず気づくのは、男勝りの女性の存在である。幼馴染みのジョー・ウェイトは女戦士ブリュンヒルデのごとく「がっちりした体格の女の子」で「彼の二倍もおとなびていた」(GB98)と描写され、ブリュンヒルデが英雄以外の男を拒絶したように「あたし、おとなになったら、男の人となんて、何の関係ももたないつもり」(GB99)と宣言する。しかしその言葉とは裏腹にジョーは不幸な結婚を繰り返す。幼馴染みのセバスチャンはこう思う。

“窮地に陥ったときに男を助けてくれる女はいないわけではない。しかし、山の頂上に達した男の道づれになってくれる女はめったにいない。人は山の頂きでこそ、恐ろしい孤独を感じるに違いないのに。”(GB342)

山頂の比喩、そして女性による救済。ここからワグネリアンな読者は、ジークフリートの恋人であったブリュンヒルデが山頂で魔の炎に囲まれて眠らされていたこと、そして幕切れで愛馬グラナーネと共にジークフリートを埋葬する炎の中に飛び込んでいたことを思い起こすに違いない。いわゆる「ブリュンヒルデの自己犠牲」である。

しかしジョーはヴァーノンの人生においてはさほど重要な役割は果たさない。ヴァーノンにとってのブリュンヒルデはソプラノ歌手ジェーンに引き継がれる。ジェーンこそがヴァーノンのために自己を捧げるからである。彼女はヴァーノンの『塔と王女』の初演を務め、彼がオペラ作曲家として成功するのに尽力するが、その結果、歌手の命である声をつぶしてしまう。

とうとうつぶれてしまったのよ、わたしの声は、それも永久に。(GB320)

彼女はそれを後悔はしない。むしろ嬉々として自らを捧ぐ。

「もしきみがもう一度その選択をする羽目に立ったら――」

「やっぱり同じことをするでしょうね」(GB322)

創造者であるということはこういうことなのだ——あらゆるものを——非情に——目的のために用いるのだ。ジェーンのような人間がその犠牲となるのだ。(GB513)

しかしこうした献身にもかかわらず、ジェーンは沈没事故の際にヴァーノンに見捨てられてしまう⁽²¹⁾。ネルとジェーンの二者択一の中で彼はネルを選択し、彼女は哀れにも海の底に沈んでいくのである⁽²²⁾。

そのネルも結局はヴァーノンに遠ざけられることになる。物語は次の文章で閉じられる。

ネルがやっとドアを締めて立ち去ったとき、ヴァーノンは安堵の溜息を洩らした。彼と仕事の間に介在するものは、もう何一つない。彼はふたたびテーブルの上に身をかがめた。(GB515)

『巨人』の初演の際に批評家のバウアマンが言う⁽²³⁾。「天才とは、レヴィン、残忍きわまる巨人だよ。人間の血と肉を貪り食う怪物だ。グローエンについては私は何も知らぬ。だが誓ってもいい。彼は自分の中の巨人に自らの血や肉を、またおそらくは他人のそれをも提供したことだろう…すべてが、それこそ、骨まで噛み砕かれて巨人の糧となったのさ…」(GB9)。この「糧」を自己犠牲と見做すならば、ジェーンを始めとする女性たちは、ブリュンヒルデや『さまよえるオランダ人』のゼンタのように、ワーグナーの生涯のテーマである「女性の自己犠牲による救済」の役割を割り当てられ、英雄ジークフリートならぬ“巨人”ヴァーノンの“糧”となるべく運命づけられていたことになる。主題の点から鑑みても、音楽小説『巨人の糧』の中心にワーグナーが据えられたのは当然の選択だったと言える⁽²⁴⁾。

5 ワーグナーの現代化

では、ワグネリズム文化史から見た場合、『巨人の糧』のワーグナー表象にはどのような特徴があると言えるだろうか。

グローエンの『巨人』もヴァーノンの『塔の王女』もドイルの「赤輪党」同様、モチーフの利用が基本であり、象徴主義詩人のような〈微分〉の詩学に基づいた言語のエクリチュール革命とはあまり関係がないが、検討に入る前にここで明かしておくべき事実がある。前衛オペラ『巨人』の作曲家ボリス・グローエンは、実は、主人公ヴァーノン・ディアの偽名なのである。彼は交通事故で記憶喪失となり、⁽²⁵⁾しばらくはジョージ・グリーンとして別の人生を生きるが、記憶を取り戻し、戦後になってグローエンの名で『巨人』を発表する。ヴァーノンは死んだのだと読者が錯覚するような書き方が一種の替え玉トリックとして機能し、クリスティの他のパズル小説同様、サプライズな騙しを生み出している。そしてグリーンがヴァーノンだと明かされた後、さらにグローエンとヴァーノンも同一人物であったことが明らかとなり、⁽²⁶⁾読者は二度目のサプライズに直面することになる。この時、小説のプロローグが実は物語全体の流れではエピローグにあたり——『指環』四部作同様の円環構造——ヴァーノン＝グローエンというひとりの音楽家の成長を描いたものであったこと、つまり『巨人の糧』とは、戦前のポスト・ワーグナー時代のメルヘン・オペラ『塔の王女』から戦後の未来派風の前衛オペラへという音楽美学の変貌を描いた小説だったのだということが判明する。われわれにとって重要なのは、主人公の2つのオペラ・テキストのいずれにもワグネリズムの痕跡が認められるということは、すなわち、この音楽小説全体の中心的な音楽のイメージがワーグナーに他ならず、さらにそのワーグナーが時代の変化に呼応しつつ、戦後になって前衛美学と融合されているという事実である。グローエンの『巨人』は未来派のようなアヴァンギャルドであると同時にワグネリアンな要素をも併せ持った、いやむしろ、ワーグナーの美学

を残しつつドラマ性をさらに棄却し響きをさらに斬新なものにした、「未来の音楽」と「未来派」が融合された美学へと変化したのだと捉えるべきであろう。ワグネリズムに現代的な要素が組み込まれ、「ワグナーの現代化」という独自の視点が織り込まれている。それが『巨人の糧』のワグナー表象における最大の特徴である。これは、通説とは異なり、クリスティが単にメイヘム・パーヴァの桃源郷に閑居する老婦人ではなく、現実世界へのアクチュアリティを常に意識していた作家だったという証左ともなる。『巨人』のみならず『塔の王女』もまたその当時のリアルな音楽風土を反映していたことを思いだして欲しい。クリスティのテキストは、コージー・ミステリのイメージを一旦かっこに入れ、アクチュアリティの視点から読み直す必要がある。それによってこれまで見えていなかった様々な側面が可視化されてくるに違いない。

最後に「過去」との繋がりを指摘しておこう。それは『巨人の糧』の自伝的側面と関係がある。ヴァーノンが記憶喪失中に名乗っていた「ジョージ・グリーン」とは、彼が唯一記憶していた幼い頃の想像上の人物の名で、ヴァーノンは彼の「百三人の子供」のうち三人に「プードル、リス、木」という名をつけていた (GB17)。クリスティ自身空想の友達とよく「ごっこ遊び」に夢中になっていたが⁽²⁷⁾、中でも「グリーン夫人」という仮想人物の「百人の子供」のうち「プードル、リス、木」の三人を大切に思っていたと『自伝』に記している⁽²⁸⁾。細部の固有名までそっくり同じ設定である。つまり『巨人の糧』は自伝要素が多分に織り込まれた「半自伝小説」と言えるのである。マイケル・パーキンソンが1972年に行ったアンケートで、クリスティは好きな作曲家として「エルガー、シベリウス、ワグナー」を挙げている⁽²⁹⁾。オペラ歌手を目指してレッスンをしたこともあるくらい音楽は常に彼女の中心にあった。中でもワグナーは若い頃からのお気に入りであり、だからこそ『巨人の糧』という半自伝小説でワグナーが選択されたとも言える。つまりクリスティにおいては、ワグナーは過去の自己の思い出と不可分な状態にあるのである。後に最後の小説『運命の裏木戸』(1973)において、ワー

グナーは他の諸々のアイテムと共に、現実味を失った黄昏色の郷愁として再現されることになるのだが、この「過去」という主題こそは、現実へのアクチュアリティ——すなわち「現在」への意識——と共に、後期クリスティのテキストを読み解く上で最も重要なキーワードである。

（続く）

〔注〕

『巨人の糧』の引用にはAgatha Christie, *Giant's Bread* (Harper Collins, 2009) の頁数を併記してある。タイトルは略してGBとし、それに続くアラビア数字が頁を表している。翻訳はクリスティー文庫 75 の『愛の旋律』（早川書房, 2004）を使用した。必要に応じてルビを追加したり、表現を変えたりしている。

- (1) Pierre Nordon, *Conan Doyle* (John Murray, 1966), p.338でドイルの未発表日記が引用されている。その中でドイルは、ノルダウの『退化論』を引き合いに出しながら、ラファエル前派と後期印象派、フランス象徴主義とイタリア未来派、そしてワーグナーのオペラと『エレクトラ』の違いを、‘queerness’ と ‘madness’ だと書き残している。つまりリヒャルト・シュトラウスとの音楽性の違いにまで言及できる程、ワーグナーのオペラに関する知識があったということになる。さらには、1912年7月の日記と記載されていることから、「赤輪党」発表後間もなくして書かれたものであり、ということは、「赤輪党」は想像以上にワーグナーを意識しながら書かれた可能性が浮上してくるのである。
- (2) Arthur Conan Doyle, *The Original Illustrated 'Strand' Sherlock Holmes* (Wordsworth Editions, 1998), p.813. 翻訳は『詳注版シャーロック・ホームズ全集9』（ちくま文庫, 1998）より。かっこは筆者。
- (3) Virginia Woolf, *The Voyage Out* (The Hogarth Press, 1915), p.48-9に“Have you been to Bayreuth?” という定型化した挨拶が出てくる。これはワグネリズムが教養主義化し制度化しはじめていた文化状況を反映している。
- (4) 後述するように「赤輪党」は1902年に起こった事件だという説がある。だとするともっとワグネリズム全盛期に近いことになる。
- (5) サミュエル・ローゼンバーグ『シャーロック・ホームズの死と復活 ヨーロッパ文学のなかの Conan・Doyle』（河出書房新社, 1982年）など。
- (6) ホームズに続いて実際にワーグナーのオペラを観劇した探偵としてはフィリップ・トレント、ファイロ・ヴァンスなどの名を挙げることができる。

- (7) 「赤輪党」はむろんフィクションではあるが、音楽学者のボズウェルはコヴェント・ガーデンの上演記録と照らし合わせて、1902年9月25日の『トリスタン』がこの時の「ワーグナー・ナイト」にあたるのではないかと推測している。これはドイル自身の体験を反映しているとも考えられる。『詳注版シャーロック・ホームズ全集9』の523ページを参照。
- (8) Robert Barnard, *A Talent to Deceive: An Appreciation of Agatha Christie* (Collins, 1980) など参照。
- (9) クリスティのエスピオナージ小説は、長編小説に限ってみても、全体の13～15%を占める。ロマンス小説は、現在では読まれることすら少なくなっているが、自らを「ソーセージ製造機」と揶揄した程多忙だったにもかかわらず、計6冊のロマンス小説を書き残した情熱は、相当なものだったと考えざるを得ない。
- (10) あまり言及されないテキストを中心に文化史の読み直しを行うのが本論が定めるもうひとつの目的である。
- (11) 特殊相対性理論の発表は1905年、ボルシェヴィキがロシア共産党と改称するのが1918年、キュビストという言葉が『フィガロ』誌に出たのが1909年、ルッソロの『騒音芸術』は1913年、マリネッティの『未来主義創立宣言』は1909年である。また、ヴァーノンはシェーンベルクのラディカリズムを高く評価している。「我々はいまだにシェーンベルクを正当に評価していないのではないだろうか。現代精神そのものである明晰非常なロジック、シェーンベルクだけが伝統を無視する勇氣、岩床まで掘り下げて真理を見出す勇氣をもっていたのだ。ほくにとってはシェーンベルクこそ、問題にするに足る唯一の人物だ。〔中略〕シェーンベルクでほくが残念に思うのは、楽器に対する軽蔑だ。」(GB496)
- (12) William Weaver, "Music and Mystery" in *Agatha Christie: First Lady of Crime* (Weidenfield and Nicolson Ltd., 1977), p.191.
- (13) 「デカダン」という言葉は何度か出てくるが、ワーグナーとデカダンスの繋がりを読者に思い出させるかのように、溺死体を主題とするロシア生まれのデカダン彫刻家ボリス・アンドロフの挿話が付与されていることにも注目(GB276)。
- (14) 『巨人』の特徴のひとつに「視覚的に壮麗な効果 (spectacular effects)」が挙げられていることや、ヴァーノンの友人でプロデューサーのロシア系ユダヤ人セバスチャン・レヴィンに対する作中人物の反ユダヤ的発言、そして反ユダヤ主義への批判的言述(おそらくクリスティ自身の)なども、ワーグナーという空白の中心を指向していると読める。

- (15) ショーは *The Perfect Wagnerite* (Constable and Co., 1898) で、ワーグナーの『指環』を資本主義システムのアレゴリーとして読み解いた。これを舞台で実現したのが1970年代のバイロイトにおけるパトリス・シェローの演出である。現在ではごく当たり前の解釈となったが、当時の文献にはショーのような読みは余り見られないことから、極めて斬新な解釈だったのではないかと推察される。
- (16) Charles Baudelaire, *Correspondance I* (Gallimard, 1976), p.674.
- (17) 「悲しみに打ちひしがれながらも、彼女は幸福だった。生きているあいだはついに彼女のものとなることがなかった夫は、死においてはじめて彼女のものとなった。」(GB123-124) という箇所はトリスタンの愛と死の系譜の変形である。クリスティ大佐との離婚に苦悩しているアガサの姿が目浮かぶ。
- (18) 〈森〉への強い関心もジークフリートと同様である。「〈森〉はいつもヴァーノンにとって、たとえようもない魅力をもっていた。」(GB18)、「絵が一つ掛かっていた——葉の落ちた木の幹を幾本か描いた習作であった。その絵の何かはヴァーノンに幼児のあの〈森〉の探検を思い出させた。」(GB257) など森の重要性はことあるごとに繰り返される。
- (19) ヴァーノンの女性問題をエディプス・コンプレックスから読み直すこともできるだろうし、夫婦仲に悩んでいた母親を執筆当時のクリスティ本人の姿と重ねて自伝的に読み直すことも可能だろう。ただし、ヴァーノンは父親に同情を感じていたことは忘れてはならない。「そしてそんな父親を気の毒に思った。思えば彼はいつも父親を気の毒に思っていた。なぜかはわからないが。」(GB124)。パルジファルがアンフォルタスに対し「共苦」を感じたように。
- (20) 彼女にブリュンヒルデのイメージが重ねられているとすると、その直後にある「窓敷居に坐って足をぶらぶら揺すっていた」(GB97) という何気ない描写も、愛馬グララネに騎乗している様子を模写しているように見えてくる。
- (21) 氷山に追突とあるから「タイタニック号」がモデルと思われる。ヴァーノンが音楽に開眼したきっかけは「タイタニック・コンサート」(GB142) であり、「巨人」の記号性を共有している。ルシタニア号撃沈事件を『秘密機関』に、リンドバーク誘拐事件を『オリент急行の殺人』に取り込んだように、これもまたクリスティの現実社会への関与を示すものである。
- (22) ネルに関して次のような文章がある。「目下のところネルは——どこかにそんな詩があったね、そう、“林檎の木と歌と黄金…”を代表しているんだ」(GB264)。これは直接的には、ジョン・ゴールズワージーの『林檎の木』であろう。二人の女性の間で揺れる男という物語はヴァーノンのそれと重なるし、「黄金の林檎の木、歌うたう乙女たち、金色に映える林檎の実」というエウリ

ビデスの歌も引用されている。だが、同時にここには、神々が口にするフライアの林檎の木、音楽、ラインの黄金という意味を重ねて読むことができる。『ねじれた家』のようにダブルミーニングを得意としたクリスティによる仕掛けの可能性も捨てがたい。

- (23) ウィーバー (1977) に、バウアマンという記号は当時の著名な音楽批評家アーネスト・ニューマンに由来するのかもしれないとある。そうだとすると、ニューマンはワーグナー評論家としても有名であるので、ここにもワーグナーへと向かう記号が配置されていたことになる。
- (24) 本論では触れなかった小説内オペラがもうひとつある。それはラードマーガーという作曲家によるオペラ『ペール・ギュント』であるが、イプセンの物語におけるペール・ギュントはイングリを捨て、ソルヴェイをおいて放浪するなど女性との関係がヴァーノンとよく似ている。これもまた主題を浮き上がらせる文学的手法のひとつであったろう。
- (25) ヴァーノンの記憶喪失と失踪は逃避から起こったとあり、これは当然、1926年のクリスティ自身の失踪事件を連想させる。事件は本書執筆のほんの数年のことであり、ここでもまた自伝的要素が多分に混入している。だが、だからといって失踪事件の真相が記憶喪失だと即断してはならない。実際の事件の真相を糊塗しようとするミスリーディングの可能性も十分に考えられる。
- (26) 替え玉トリックと二度に亘るサプライズにより『巨人の糧』を広義のミステリと見做すことさえ可能かもしれない。
- (27) Agatha Christie, *An Autobiography* (Harper Collins, 2010), p.22.
- (28) *Ibid.*, p.23.
- (29) *Agatha Christie Official Centenary Celebration* (Harper Paperbacks, 1990), p.23.