

〔論文〕

# アガサ・クリスティにおけるワグナー表象と 後期クリスティ問題（2）

富田雄一郎

- 〈目次〉
- 1 後期テキストの読み直し
  - 2 『フランクフルトへの乗客』のワグネリズム
    - 2-1 〈ジークフリート〉という記号
    - 2-2 〈指環〉という記号
    - 2-3 〈竜〉という記号
    - 2-4 その他の記号
  - 3 反〈積分〉のアレゴリー
    - 3-1 統一原理批判
    - 3-2 もうひとつの統一原理
    - 3-3 狂想曲という様式

## 1 後期テキストの読み直し

'He is, isn't he, the young Siegfried?'

'You saw him like that? You realized that's what he was, what he stands for?' (PF198)

アガサ・クリスティのワグネリズムを考察する上で避けて通れないテキストがひとつある。それが本稿で取り上げようとしている『フランクフルトへの乗客 (*Passenger to Frankfurt*)』である。前稿で扱った『巨人の糧』(邦題は『愛の旋律])ではワグナーの様々なモチーフが一見してそれとわからないように加工され深層に押し込められていたのに対し、『フランクフルトへの乗客』ではほとんど生の記号がテキストの表層に満ち溢れている。「ワグネリアン・モチーフ」(第一部第五章)や「ジークフリートへの旅」(第二部)といった章タイトルだけでもその繋がりは明白だ。その意味で『フランクフルトへの乗客』はクリスティのワグネリズムを考察する上で最も重要なテキストということになる。

だが、これを取り上げようとする理由はもうひとつ、その評価の低さと関係がある。クリスティ八十歳記念の八十冊目の新作として出版される際、作品の質に関して出版社も家族すらも一抹の不安を感じていたという<sup>(1)</sup>。推理作家でクリスティ論『欺しの天才』の著者でもあるロバート・バーナードも「この作品の結末を説明できる読者には賞金を出すべきだ」と容赦がない<sup>(2)</sup>。クリスティの全創作ノートを分析しテキストの新たな側面に光を当てたジョン・カランの比較的新しい研究においても「『フランクフルトへの乗客』が出版された理由はただひとつ、“アガサ・クリスティ”という魔法の名前がタイトルページについていたからである」と切り捨てられて<sup>(3)</sup>いる。一般的にも、老女の誇大妄想による支離滅裂な陰謀小説という解釈が定着しており、評価は散々である。ミステリとしての価値は無いに等しい。

しかしながらこうした低評価は、三十年代のいわゆる黄金期に創り出され

たような傑作パズル——すなわち『アクロイド殺し』や『オリエント急行の殺人』や『そして誰もいなくなった』といった名作の想像を絶するトリックやサプライズ——を期待したにもかかわらずそれが満たされなかった失望感に起因しているのではないかと同時に、クリスティは政治に無知で無関心で現実世界から乖離したメイヘム・パーヴァの住人でしかないという神話に基づいた一種の誤読とも言えるのではないかと、『フランクフルトへの乗客』は、いやもっと拡大してクリスティの後期テキストは、そうした従来の価値評価とは異なる視野から読み直してみる必要がある。

本稿は『フランクフルトへの乗客』のミステリとしての再評価を検討するものではない。むしろミステリとしての読者の期待を一旦封印し、別の地平に本書の特質を探ろうとするものである。そもそもこの一連の論考は「ワグネリズム研究」の一環を成すものであり、第一の目的はワグネリズム文化史におけるクリスティの位置と意味を明らかにすることにあるので、まずは〈ワグナー〉という記号を順次拾い上げ、その意味作用を読み解いていこうと思う。その作業を通じて、いままで見ていて見えていなかったテキストの新たな側面が明らかとなり、クリスティが後期テキスト群で描こうとしていたものが何だったか、従来とは異なるクリスティの相貌が臙げながらも見えてくるはずである。

## 2 『フランクフルトへの乗客』のワグネリズム

### 2-1 〈ジークフリート〉という記号

物語は空港から始まる。濃霧でロンドンからフランクフルトに行き先が変更になり、待合室で待機していた冒険好きの主人公スタフォード・ナイは、命を狙われているという女から服とパスポートを交換して自分と入れ代わって欲しいと依頼される。この奇妙な申し出を承諾したため、ナイは世界的な陰謀事件へと巻き込まれていくことになる。<sup>(4)</sup>その後、ワグナー・コンサー

トの会場でその謎の女と再会するが、女は音符を書き込んだプログラムをナイに渡し、「若きジークフリート (The young Siegfried)」とだけ呟いて去る。そしてナイは“若きジークフリート”が何を意味するのかを解き明かす旅に乗り出すことになるのである。この時パンフレットに書き込まれていたメロディが、ワーグナーの四部作『ニーベルングの指環』の第二夜『ジークフリート』に出てくる「ジークフリートの角笛のモチーフ」である。

彼は少し苛立ちながらふたたびフェスティバル・ホールのプログラムをとりあげて、鉛筆で書かれた音符をハミングしはじめた。タン、タン、ティータン——そうだ、思いだした。これはジークフリートのモチーフだ。ジークフリートの角笛。若きジークフリートのモチーフ<sup>(5)</sup>。(PF91)

「ジークフリートの角笛」或いは「若きジークフリート」のモチーフは、ことあるごとにテキストのあちこちで言及され、物語の牽引役として機能することになる<sup>(6)</sup>。そして、物語の中盤あたりになって、それは世界支配を企む陰謀組織の偶像的指導者フランツ・ヨーゼフのことであることが判明する。

フランツ・ヨーゼフが——それが彼の本名だとして——大群集に話しかけていた。その声は、独特の奇妙に刺激的な、感情に訴えかけるような調子をおびて、あるいは高くあるいは低く語りかけ、興奮のあまり呻き声さえ洩らしかねない若い男女の心を完全にとらえてしまっていた。彼の発する一語一語には深い意味があり、強く訴えかける力を持っているように思われた。聴衆はオーケストラのように彼の言葉に反応した。彼の声は指揮者の指揮棒だった。(PF204)

彼は、密かに南米に逃れたヒトラーの息子であるとされる<sup>(7)</sup>。父親同様に大衆を陶酔させる力を持った芸術家気質の指導者が現代に復活し世界を支配しようとするのである。ここで注目したいのは、その雄弁と陶酔の魔力が音

楽の比喩によって表されていることだ。ヒトラーがワーグナーの音楽的呪縛力を大衆支配に利用したように、フランツ・ヨーゼフも常にワーグナーの音楽を纏う。その結果、これから見ていくように、組織に関するものすべてが〈ワーグナー〉という記号に包まれ、テキスト全体にワーグナーのモチーフが散りばめられることになるのである。そもそも“フランツ・ヨーゼフ”という名前自体、オーストリア＝ハンガリー二重帝国の皇帝フランツ・ヨーゼフ一世の名であり、その妻のエリーザベト（シシィ）と関係の深かったルートヴィヒ二世——いうまでもなくワーグナーのパトロンで、ワーグナーの空想世界を現実化したノイシュヴァンシュタイン城を建設した王——を容易に想起させる、ワーグナーと因縁深い記号である。

そのフランツ・ヨーゼフの登場シーンを見てみよう。まず、いかにもナチス好みの金髪の若者たちによって『ニュルンベルクのマイスタージンガー』に出てくる「優勝の歌」<sup>フリースリート</sup>をアレンジした叙情的な曲が歌われる。続いて勇壮なファンファーレ「ジークフリートの角笛のモチーフ」によって静謐な雰囲気<sup>フリースリート</sup>が破られると、「若きジークフリート」ことフランツ・ヨーゼフが登場する。

さきほどと同じように、金髪の若きスーパーマンの団が歩調を揃えてそこを通り抜けた。今度は剣を抜いていないかわりに歌を歌っていた。まれにみる美声が、美しいメロディを歌っていた。（中略）「優勝の歌」<sup>フリースリート</sup>の編曲、部屋の天井を囲む机敷のどこかに、オーケストラが隠れているのにちがいない、と彼は思った。それはさまざまなワーグナーの主題の編曲や改作であった。それは「優勝の歌」からはじまって『ラインの黄金』の音楽を思わせる響き<sup>フリースリート</sup>に変わっていった。（中略）そしてついにその人物がやってきた。彼の出現と同時に音楽が変わった。スタフォード・ナイがいまではそらでおぼえているあのモチーフが演奏されはじめた。若きジークフリートの旋律。ジークフリートの角笛のモチーフが、若さと勝利の中で、若きジークフリートが征服しにやってきた新世界の支配の中で、高らかに鳴りわたった。（中略）金髪

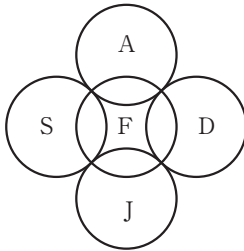
碧眼、完璧に均齊のとれた体軀、あたかも魔法使いの杖のひとつりによって作りあげられたようなその青年は、神話の世界から生まれた存在だった。神話。英雄。復活。再生、それらすべてがそこにあった。彼の美、彼の力、そして彼の信じがたいほどの自信と尊大さ。(PF185-186)

「優勝の歌」というのは『マイスタージンガー』の最終場面で主人公のヴァルターがエーファと結婚するために歌合戦で優勝を懸けて歌うモルゲンリヒ・ロイヒテント・イム・ローズイゲン・シヤイン「朝は薔薇色の光に輝いて」のことである。『マイスタージンガー』は言うまでもなくドイツ文化を称揚したワーグナーのオペラであり、ナチスの党大会でその「前奏曲」が必ず演奏されていたように、アリア主義やナチズムとの近親性を極めて強く想起させるオペラである。だが、『マイスタージンガー』以外にも『ラインの黄金』をはじめとして「さまざまなワーグナーの主題の編曲や改作」が使われていると書かれていることを考慮するならば、単にナチズムの儀式を歴史的に再現しているのではなく、個人的な好みであるワーグナーの音楽で物語空間を満たそうとしていると捉えるべきである。<sup>(8)</sup> 事実『フランクフルトへの乗客』はテキスト全体に多くのワーグナーの記号が織り込まれていて、ワーグナーの断片による巧妙なコラージュになっているのである。

## 2-2 〈指環〉という記号

ヒトラーの再来であるフランツ・ヨーゼフは、実はあくまで傀儡であり、実権を握っているのはその背後にある「ザ・リング」と呼ばれる連合組織である。世界支配を目論むこの陰の組織は、見えない力で若者たちを扇動し、かつての第三帝国のごとく、現代に革命を引き起こそうとしている。「ザ・リング」は5つの組織——「ファイナンス金」「アーマメント武器」「ドラッグ麻薬」「サイエンス科学」「ジュニアニータ」——から成る連合体であると説明される。<sup>(9)</sup>

「ザ・リング」すなわち“指環”という名称がワーグナーの『指環』を意識していることは明らかだ。<sup>(10)</sup> トールキンの『指環物語』同様、権力と支配の



図

THE RING

F (Finance) : Big Charlotte—Bavaria

A (Armament) : Eric Olafsson—Sweden, Industrialist

D (Drug) : Demetrios—Smyrna

S (Science) : Dr. Sarolensky—USA, Physicist-Chemist

J (Juanita) : A woman, No knowledge of her real name

(PF238-242)

象徴である点も変わりはない。中心に据えられているのが「金」であるのもワグナーの長大な大河オペラとの関係から理解できる。『指環』では、アルベリヒというニーベルング族の男がライン河に眠る“黄金”を強奪し世界を支配する“指環”を作ったことから、世界の崩壊と再生が始まる。ジョージ・バーナード・ショウが十九世紀末にすでに看破していたように、『指環』は資本主義経済のアレゴリーとして読むことができる。だからこそ「ザ・リング」の中心は「金」すなわち莫大な資本の力なのである。その意味で『フランクフルトへの乗客』はワグナーの四部作と同じ資本と権力の主題を共有していることになる。

フランクフルトという場所が選ばれた理由も「金」と関連づけて読むことができる。<sup>(11)</sup>ロスチャイルド家発祥の地で、ドイツの、いやヨーロッパの経済首都とも評される金融の地としてのイメージが強く、歴史的には神聖ローマ皇帝が戴冠式を行った場でもあることから支配の象徴としても機能することを考えると、そもそもはドイツの空港であるという単純な理由で選ばれたのかもしれないが、結果的にはクリスティとワグナーを結びつける場としてこれほどふさわしい場所はなかったと言えるだろう。

### 2-3 〈竜〉という記号

この陰の連合組織「ザ・リング」を実質的に率いているのは、図のF (Finance) の項に記載されている「ビッグ・シャルロツテ」こと、シャルロツテ・フォン・ヴァルトザウセン<sup>グレイフィン</sup>女伯爵である。彼女もまたワグナーのモ

ティーフによって造形されている。彼女の場合は<sup>ドラゴン</sup>竜<sup>(12)</sup>である。『指環』の序夜『ラインの黄金』で財宝と指環を手に入れた巨人族のファーフナーは、第二夜『ジークフリート』では巨大なドラゴンに変化して森の洞穴で宝の山を守っている。一方、鯨のように巨大な女であるビッグ・シャルロッテは「<sup>マウンテナス</sup>山のドラゴン」(PF178)と呼ばれ、指にはいくつもの宝石からなる“指環”をつけていて、高価な名画を集めた豪邸で王か独裁者の如く振る舞う。いわば支配するドラゴンである。

ロココ風の広大な部屋、椅子にソファ、美しいプロケードとヴェルヴェットのカーテン。壁には、即座に全部は識別しかねたが、ほとんど一目でそれとわかる——彼は絵が好きだった——まぎれもないセザンヌ、マティス、それにおそらくルノワールの絵、測り知れない値打ちを持つ名画の数々。

玉座を思わせる巨大な椅子に、巨大な女が坐っていた。まるで鯨のような大女だ、とスタフォード・ナイは思った。実際ほかには形容のしようがなかった。ものすごく大きな、チーズの塊のような、脂肪過多の大女。二重、三重、いや四重に近い顎。彼女はごわごわしたオレンジ色のサテンのドレスを着ていた。頭には宝石をちりばめた王冠のような凝ったティアラをつけている。プロケードでおおわれた玉座の肘かけにのっている両手も、体に比例して巨大だった。大きく、太く、ぶよぶよした不恰好な指のついた、大きく、ぶよぶよ太った手。十本の指それぞれに、ひとつ石の指環をはめていた。そしてそれぞれの指環にみごとな宝石が一個ずつ輝いている。ルビー、エメラルド、サファイア、ダイヤモンド、名も知らぬ薄緑色の石、たぶん<sup>クリソプレーズ</sup>緑玉髓というやつだろう。それからトパーズでなければイエロー・ダイヤモンドだろうと思われる黄色い石。(PF174-175)

そしてここでも彼らの空間は、親衛隊のブロンドの髪をはじめとした「金色に彩られる。



長身で<sup>フェア・ヘアード</sup>金髪のハンサムな青年たち。彼らは制服のようなものを着ていた。（中略）彼らは頭上で剣を交叉させてアーチを形作り、付添いの手からはなれたシャルロツテが、しっかりと足を踏みしめながら独力でその下を通過して、長いテーブルの上座にある、<sup>ゴールド</sup>黄金飾りつきの、<sup>ゴールド</sup>金色のプロケードを張った巨大な彫刻椅子に向かって歩を進めた。（PF182）

名画や宝飾品の山であるだけでなく、色彩的にも山のドラゴンの宝の洞窟は「黄金」に囲まれている。宝の山を守るドラゴン、指環、黄金。この一節を見るだけでも、『指環』の中核を成すモチーフがいかに巧妙に組み合わせられテキストの背後に裏打ちされているかがわかるだろう。付言しておく、ビッグ・シャルロツテが「<sup>マウンテナス</sup>山」のドラゴンと呼ばれるのは、“山のよう

に大きい”だけでなく、宝に埋め尽くされた黄金の屋敷が山頂にあるからである。<sup>(13)</sup> いわばファーフナーの森の洞窟が、ヴォータンら神々が住んでいる山頂の城ヴァルハラと二重写しになっていることになる。ワーグナーの複数のモチーフが断片化され自由に再結合されている例のひとつである。<sup>(14)</sup>

また、シャルロツテが登場する章のタイトルが“The Woman in the Schloss”と英語の castle ではなく schloss というドイツ語の「城」が使われているのも、例えばバイエルン王ルートヴィヒ二世がワーグナーの世界を現実化したノイシュヴァンシュタイン城（Schloss Neuschwanstein）からの連想によるものだという可能性は十分に考えられる。<sup>(15)</sup> なんととってもシャルロツテの居城はバヴァリア（バイエルン）にあるのだ。こうした小さな設定の積み重ねによってワグネリアン小説という意匠が作り出されている。

## 2-4 その他の記号

クリスティによるワーグナーの取り込みはこれだけには止まらない。さらに細部に亘る符号が見て取れる。冒頭の空港の場面に戻ってみよう。空港で会った謎の女はナイにパスポートの交換による入れ代わりを願い出る。ここで重要なのは、この現実にはありえそうにもない入れ代わりを可能にしてい

る二つの条件である。第一には、男女の違いはあれ、二人の顔が極めてよく似ていたことである。<sup>(16)</sup>

このときようやく、さきほどから気にかかっていたことがなんであったかわかった。およそ二十年前に死んだ妹のパメラなのだ。彼とパメラは、小さいときからよく似た兄妹だった。強い一族の類似。彼女はいくぶん男っぽい顔だちだった。一方彼のほうは、おそらく、とくに若いころは、いささか女性的な顔だったのだろう。二人とも鼻梁が高く、眉毛が傾いていて、唇を横にゆがめてにんまり笑う癖があった。パメラは長身で、五フィート八インチあったのに対して、彼のほうは五フィート十インチだった。彼は鏡をさしだした女の顔をじっとみつめた。

「われわれは顔が似ている、というんですね？」(PF28)

変装というアイデアを生かすのであれば、異性ではなく同性同士の方が自然であるはずだ。しかし、異性の入れ代わりというにわかには信じがたい設定もワーグナーとの関係で説明がつく。『指環』の第一夜『ワルキューレ』の主人公であるジークムントとジークリンデという生き別れになった双子の“兄妹”，このモチーフを活かすためにわざわざ不自然とも思える“男女”の入れ代わりを設定に取り込んだのだと考えれば納得がいくのである。

不可能を可能にしている条件の第二は、ナイが着ていた特徴的な濃紺のマントである。

奇を衒った旅支度でとくに目立つのは、かつてコルシカで買いもとめた山賊風のマントだった。表は紫がかった濃紺で、裏地は緋色、それにいつもは背中に垂れさがっているが、お望みなら頭をすっぽり隠せる風よけのフードつきと言う代物だった。(PF20)

ダーク・パープル・ブルー  
緋色の裏地で「紫色がかった濃紺のフード付きマント」というかなり派手な

衣装に目を逸らされて、それを身につけている人物が別人であることに気づかないという心理的作戦である。ここでもワーグナーを掘り起こすことができる。神々の長ヴォータンがさすらい人として地上をさすらう時、彼が着ているマントの色と形状がナイのそれとよく似ているのである。『ジークフリート』の楽譜のト書きには次のように書かれている。

さすらい人（ヴォータン）が森の中から出て洞窟の後ろの入り口に近づく。  
 彼は <sup>ドゥンケルブラウエン</sup>濃紺の長いマントを着て、槍を杖の代わりにしている。頭には  
 幅広の丸いつばのついた大きな帽子をかぶっており、それは片方の見えない  
 目の上に深く垂れ下がっている。<sup>(17)</sup>

‘dunkelblau’ は英訳すれば ‘dark blue’ である。濃紺という同系色の長いマント、そして顔を隠せる程大きい<sup>ハット</sup>フードの代替物と見なすと、ナイの「紫色がかった濃紺のフード付きマント」が出来上がる。さらに言うと、ナイのフードはミーメの隠れ頭巾でもある。<sup>(18)</sup> 隠れ頭巾とはアルベリヒの弟ミーメが作った、「それを被ればどんな姿にでも変わることができる」魔法の頭巾のことで、『指環』の中では複数回出てくるが、特に重要なのはジークフリートがグンターに化けてブルリェンヒルデのもとを訪れる場面である。つまり人間の入れ代わりに使われているのである。『フランクフルトへの乗客』でも、ナイが「マントのフードで顔を隠すようにして旅していた」(PF28) ために入れ代わりは容易だろうとも書かれている。ナイのマントについてのフードとミーメの隠れ頭巾は同じ機能を果たしていると考えられる。

ところで、これらの符号がクリスティの計算によるものか否かについて少し触れておこう。1966年の初期の創作ノートにはヒトラーの名と共に「若きジークフリート」という記載が残されているので、早い段階でワーグナーの取り込みは決まっていたと考えて良さそうである。<sup>(20)</sup> モーガンによれば、構想を練り始めた際に、クリスティはワーグナーの孫娘であるフリーデリント・ワーグナーの著作『パイロイトの王室』を取り寄せて読んでいた。<sup>(21)</sup> これは

『フランクフルトへの乗客』が綿密な調査によって構成されていることを裏付ける証言である。時代の思想状況を知るために現代思想家たちについても勉強していることから、ワーグナーに関しても1970年に出版されるまでの数年の間に時間をかけてじっくりと計算されて組み込まれていった可能性は高いと判断して良いのではないだろうか。そもそもこれだけ多くの符号を単なる偶然の一致だとは考えにくい。

もしワーグナーの扱いが綿密な計算によるものだとすると、飛行機が行き先を変えた原因である濃霧すらも、ワーグナーとの繋がりで読み解くことができる。いわゆる「ワグネリアン・フォッグ」と呼ばれる、原初の未だ何もかも形を持たない未分化の霧のような混沌から徐々に音楽が形を成していく創作技法との関連である。例えば、テキスト内でも言及されていた『ラインの黄金』の冒頭、すなわち『指環』全体の始まりは、さざ波のような音形が何度も繰り返されるうちに、徐々に大きなうねりへと高まってゆき、その中から物語が姿をあらわし出す構成となっている。長い一連の旋律<sup>メロディ</sup>ではなく、短い単純なモチーフの繰り返しや組み合わせ、半音階進行という漸進法によって、暗示に満ちた神秘空間を創り出し聴く者を幻惑する手法を〈微分〉の詩学と呼ぶが、霧はまさにその詩学を具象化したものである。ニーチェは「湿気」「霧」の比喻でワーグナーの曖昧さを不健康であると批判し（『ワーグナーの場合』）、マラルメはポエジーが生み出される一種の神秘主義的空間である「原初<sup>プリミティブ</sup>」を称揚した（「リヒャルト・ワーグナー——あるフランス詩人の夢想」<sup>(22)</sup>）。どちらもワーグナーの霧——〈微分〉への言及である。前稿で扱った『巨人の糧』の劇中オペラも『ラインの黄金』を模倣するかのよう霧の中から徐々に音楽が始まる形を取っていた。霧から始まる物語という点では『フランクフルトへの乗客』も同様で、クリスティのこれら二つのテキストは彼女がワーグナーの〈微分〉の詩学を見据えていたことを示唆<sup>(23)</sup>している。

### 3 反〈積分〉のアレゴリー

#### 3-1 統一原理批判

〈微分〉とともにワグナーの呪縛力を構成するもうひとつの原動力が〈積分〉である。聴く者を屈服させるほどの圧倒的な物量（例えば、オーケストラの金管の咆哮）、或いはすべてのものをひとつにまとめあげようとする統率力（例えば、総合芸術理論や『トリスタンとイゾルデ』の二重唱）としての〈積分〉。世界支配を目論むフランツ・ヨーゼフ、ザ・リング、そしてビッグ・シャルロッテ、彼らは支配という名の統一原理、すなわち〈積分〉を体現している。その意味で『フランクフルトへの乗客』は、意識的にか無意識的にか、まさにそのワグナーの〈積分〉の力を六十年代のネオナチの台頭と絡めて批判的に物語化したものとなっているのである。『フランクフルトへの乗客』は単なるミステリでも陰謀小説でもなく、トルキンの『指環物語』と同様に、反〈積分〉の物語として読むべきなのである。

〈積分〉という語は実際にテキスト上でも使われている。ナイと空港の女は青年音楽祭劇場で「ソルコーノフという新進の若手作曲家による交響詩『喜びの中の崩壊』<sup>ディスインテグレーション</sup>」と、壮大な『マイスタージンガー』の行進曲」(PF166)を聞いた後、ドイツの城について次のような会話を<sup>(24)</sup>する。

「美しい言葉だね。<sup>シュロス</sup>城か。どっしりした響きがある」

「このごろはお城もそれほどどっしりしていないのよ。ほとんどの城が<sup>ディスインテグレイティッド</sup>崩れ落ちてしまっているわ」(PF168)

ここには二項対立の構図が指摘できる。ソルコーノフという若手作曲家対ワグナー、そして現在の城対過去の城。前二者が‘disintegration’ 或いは‘disintegrated’ という言葉で表現されているということは、対照的に後二

者のワーグナーとかつての城は‘integration’すなわち〈積分〉に属することになる。『フランクフルトへの乗客』が統一原理という意味での〈積分〉の概念と直結している箇所である。

ただし、批判の矛先が向いているのは、単に過去の歴史の一点としてのナチズムでも、執筆当時に台頭が懸念されていたネオナチでもないということを見落としてはならない。彼女が注視しているものは、より普遍的な、統一原理そのものが孕んでいる抑圧装置としての危険性である。「エピグラフ」に次のような一節が引用されている。

リーダーシップ  
「統率力<sup>リーダーシップ</sup>は、偉大な創造者であると同時に、悪魔的な力にもなりうる……」  
——ヤン・スマッツ

これはテキスト内の登場人物によっても言及されていて、『フランクフルトへの乗客』を読み解く重要な鍵<sup>(25)</sup>となっている。この一文によってジークフリートはネオナチの象徴的アイコンであるばかりか、<sup>リーダーシップ</sup>統率力そのものの象徴としての普遍性をも帯びることになる。つまりヒトラーやネオナチという個別の事象ではなく、広く統一原理そのものの危険性を指摘しているわけである。しかもそれはいつでも再発しうるものだとレディ・マチルダは語る。

「恐ろしいことですよ。いつの時代にも繰り返されるこの同じ思想は。歴史は繰り返しています。すべての人が従わなければならない若い英雄、黄金のスーパーマン」彼女はちょっと間をおいてつけくわえた。「同じ思想、つまり若きジークフリートですよ」(PF106)

クリスティは自らの分身の如きレディ・マチルダを通じて、ファシズムの悲劇はいつでも繰り返される可能性のあるものだと警鐘を鳴らしているのである。さらに、彼女の危惧は自己に対しても向けられる。他者の統一原理だけではなく、自分たちの側にもこの危険は存在していることを指摘する。

### 3-2 もうひとつの統一原理

それは、陰謀組織によって引き起こされた世界的な学生運動に対し、各国の要人がパリで会談を行う席で描かれる。ひとりのフランス軍の元帥が乱入してきて次のように主張する。

「暴動は鎮圧せねばなりません！これは反乱です！暴動です！男、女、子供、財産に危機が迫っている。わたしは暴動を鎮圧するために出発し、彼らの父親として、<sup>リーダー</sup>統率者として、暴徒に語りかけるつもりです。これら学生たちは、あの犯罪者たちでさえ、みなわたしの子供たちなのです。彼らはフランスの若者たちなのです。（中略）彼らの奨学金は不十分だったし、彼らの生活には美と統率力<sup>リーダーシップ</sup>が欠けていた。わたしはそれらを学生に約束する。わたし自身の名において彼らに語りかけます。また同時にあなた方の、政府の名においても語りかけます。あなた方は最善の努力を傾け、可能なかぎり<sup>リーダーシップ</sup>っぱに振舞った。しかしより高度な統率力<sup>リーダーシップ</sup>が必要なのです。すなわちわたしの統率力<sup>リーダーシップ</sup>が」(PF220-221)

<sup>リーダーシップ</sup>統率力を繰り返すフランス人元帥の発言は「若きジークフリート」であるフランツ・ヨーゼフと大差がない。章のタイトルが“At Home and Abroad”と、自己と他者の並列表現になっていることも、クリスティが〈積分〉の危険を他者として分離せず、自己へも批判の目を向けていたことを示唆している。先の大戦の悲劇を自己から切り離して、他者としてヒトラーとその関係者にのみ押し付けることは、自らの内部で将来起こりうるファシズム的な抑圧原理の発動を容認する隙を作ることに繋がる。それを防ぐには、ファシズムの悲劇を自己をも含む人類全体の問題として常に注視しなければならないのだという意識がここにはある。『フランクフルトへの乗客』のこの場面は、ファシスト的な統率力、統一原理、或いは〈積分〉を他者として排除することへの警鐘ともとれる。

### 3-3 狂想曲という様式

『フランクフルトへの乗客』はトリックやサプライズを主眼とするミス터리ではなく、現代文明が孕む〈積分〉の危険性を描こうとしたものとして読みうる事が明らかになった。ではクリスティはそれをどのようなスタイルで描こうとしたのだろうか。

「まえがき」を見てみよう。そこでは「イギリスの1970年を鏡にうつしてみる」(PF14)の<sup>(26)</sup>だと書かれている。この時、彼女が取った様式はリアリズムではなく「エクストラヴァガンザ狂想曲」であった。

この1970年という年にひとつの物語を書くためには、あなたは自分の住む社会的背景と妥協しなければなりません。もし背景がファンタスティックなものであれば、物語もその背景を受け入れなければならないのです。従って物語自体もまた<sup>エクストラヴァガンザ</sup>ファンタジー、あるいは<sup>エクストラヴァガンザ</sup>狂想曲にならざるをえません。舞台装置に日常生活のファンタスティックな諸相をとりこむ必要があるのです。(PF15-16)

英語版『ブリタニカ百科事典』によると、「エクストラバガンザ」とは「極めて自由なスタイルと構成、そしてバーレスクやパロディの要素を特徴とする文学乃至は音楽作品」或いは「念入りに作られたスペクタクル満載の舞台作品」<sup>(27)</sup>を意味するとある。ヴィクトリア朝に大流行したミュージック・ホールの要素が盛り込まれたものと説明されることもあり、音楽が重要なポジションを占める。また、日本語では「狂騒劇」などとも訳されることから想像できるようにドタバタ喜劇的な面も併せ持つ。

つまり『フランクフルトへの乗客』は現実をリアルに描出した写実ではなく、起こりうる可能性の高い主題を、社会批判として、だがバーレスク風に或いはミュージック・ホールの催し物のようにファンタスティックな空想物語として描き出した、いわばアレゴリーだと捉えるべきなのである。<sup>(28)</sup>したが



って、誇張や歪曲や馬鹿馬鹿しさは当然であり、リアリズムの観点から主人公ナイの行動を非現実的であると批判したり、ネオナチによる世界支配を誇大妄想であると誹ることは、本書の本来の有り様を歪め意味を読み誤ることに繋がりがねない。クリスティは「まえがき」で繰り返しファンタジーであることを強調しているのだから。

この物語（『フランクフルトへの乗客』）の本質はファンタジーです。それ以上のものなどというつもりはありません。

しかし、その中で起こる大部分のことは、今日の世界で起こりつつあること、あるいは起こる兆しのあることばかりです。

これはありえない話ではありません——ただファンタスティックな物語だというにすぎないのです。（PF16）

ここでもう一点、注目しておきたい事実がある。ナイの代わりに謎の女が乗った「トランス・ヨーロッパ<sup>エアウェイズ</sup>航空」に関する歴史的背景である。この航空会社は実在する会社ではあるのだが、創業が1970年10月で、実際に運行が始まったのは1971年になってからであり、『フランクフルトへの乗客』が出版された時にはまだ開業していなかった<sup>(29)</sup>。つまり「トランス・ヨーロッパ航空」もまた「今日の世界で起こりつつあること、あるいは起こる兆しのあること」のひとつであり、出版当初は近未来小説の要素を持ちあわせていたことになる。「ありえない話ではありません」というのは、裏を返せば、現実ではないということだ。『フランクフルトへの乗客』の様式はあくまでアレゴリーであって、リアリズムではない。ネオナチの台頭という風潮に対する危機感から統率力を巡る現代文明のあり様について考察した書ではあるが、リアリズムのスタイルではなく、ワグナーという記号をモザイク的に切り貼りしてファンタスティックに描き出した反〈積分〉のアレゴリーの書なのである。

前稿では『巨人の糧』がワグナーの「未来の音楽」と「未来派」の音楽

を融合した音楽テキストだということを論じた。よく知られているように、未来派はファシズムの美学と通じるものがあるが、『巨人の糧』では政治と結びつくことはなくあくまで音楽美学のレベルに留まっていた。その後、第二次世界大戦を経てワグナーの世評は一変し、ナチズムとの共謀を批判されるに至る。そうしたワグナー受容の転換に呼応するかのようには、『フランクフルトへの乗客』ではモチーフの取り込みに加えて、ワグナーの呪縛力のひとつである〈積分〉をファシズムの統一原理と結びつけて批判的に扱うようになる。おそらくはネオナチ批判という主題を思いついたとほぼ同時にワグナーが呼び出され、その結果、綿密に計算されたワグネリアン小説が出来上がったのであろう。その意味でクリスティのワグネリズムは戦前と戦後の典型的な受容形態を反映しており、換言すれば、戦後のワグナー受容の転換、ワグネリズムの変化そのものを体現していると言える。

だが、問題は『フランクフルトへの乗客』だけにとどまるわけではない。実のところ、クリスティの後期テキストの多くが多かれ少なかれこの主題と関わっていて、反〈積分〉という視点から後期のテキスト群を読み直すと、これまでとは少し違ったクリスティの相貌が見えてくる。次稿ではこの点について掘り下げようと思う。

(続く)

〔注〕

『フランクフルトへの乗客』の引用には Agatha Christie, *Passenger to Frankfurt* (Harper Collins, 2003) の頁数を併記してある。タイトルは略して *PF* 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96の『フランクフルトへの乗客』(早川書房, 2004) を使用したが、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) Janet Morgan, *Agatha Christie: A Biography* (Fontana Paperbacks, 1985). p.364, John Curran, *Agatha Christie's Murder in the Making* (Harper Collins, 2011). p.375
- (2) Robert Barnard, *A Talent to Deceive: An Appreciation of Agatha Christie*

(William Collins Sons & Co Ltd, 1980). p.193

(3) Curran, p.382

(4) 「グラスには眠り薬が入っています。それを飲んで静かな場所でひと眠りしてください」(PF29) という女の言葉を信じてナイは薬を飲むが、普通ならば毒薬乃至は有害な薬ではないかと疑うだろう。現実的ではないとして批判される箇所のひとつである。

(5) 「フェスティヴァル・ホール」がワーグナーによってパイロイトに建設された「パイロイト祝祭劇場」に由来していることは、“山のドラゴン”ビッグ・シャルロットの次の発言からも明らかである。

「(フェスティヴァル・オペラ・ホールは) 最高のホールのひとつです。あれにくらべたらパイロイトのフェスティヴァル・ホールなど中学校程度にすぎません！あのオペラ・ハウスの建築費がいくらかかったか知っていますか？」(PF177)

また、「ジークフリートの角笛のモチーフ」とは以下のような曲だが、引用にある「タン、タン、ティータン」という表現とは一致しないように思われる。理由は不明。



(6) このモチーフが言及される箇所は数え上げればきりが無いが、例えば、ナイの叔母であるレディ・マチルダとの会話では少々変容されて反復される。

「そうそう、リコーダーを買って、それで「ジークフリートの角笛のモチーフ」を吹く練習をなさいよ。あなたは昔から音感がよかったから、うまく吹けるようになるんじゃないかしら」

「ま、それが世界の救済に果たす役割はきわめて小さそうだけど、たぶんなんとかなるでしょう」(PF112)

ワーグナー・オペラのもうひとつの重要なテーマである〈救済〉のモチーフと並置されていると共に、もしかしたらここにはモーツァルトの『魔笛』のコテーションも認められるかもしれない。その場合〈試練〉という主題が浮き上がってくる。

(7) 後になってフランツ・ヨーゼフはヒトラーの血筋ではなく「アルゼンチンの大工と、美人だが才能のないブロンドのドイツ人オペラ歌手とのあいだに生まれた息子」(PF293) であることが暴露される。救世主たるキリストとワーグナーの融合であるので、〈再生〉或いは〈円環〉のテーマと共に〈救済〉のテーマが混入していると見做すこともできるかもしれない。なお、ヒトラーが死

なずに生きていたというアイディアは、アイラ・レヴィンの『ブラジルから来た少年』(1976)の先駆けとも言える。さらに、カランが発見した未発表原稿「ケルベロスの捕獲」とも深く関わっている可能性があり、これについては次稿で扱う。

- (8) 次の引用部分の詳細な描写は、物語の筋とは無関係であることから、ワーグナーに対するクリスティの個人的な体験や好みが表れていると考えられる。『フランクフルトへの乗客』がクリスティのワーグナーに対する個人的な想いが込められたテキストだという根拠のひとつである。

彼はワーグナーの楽劇が好きではあったが、『ジークフリート』は『ニーベルングの指環』を構成する楽劇中、とくに好きな作品ではなかった。どちらかといえば『ラインの黄金』と『神々の黄昏』のほうが好きだった。若きジークフリートが小鳥のさえずりに耳を傾ける音楽は、なぜかいつも旋律の喜びを与えるかわりに彼を苛立たせた。それは若いころミュンヘンで、不幸にしてあまりに堂々たる体軀の堂々たるテノール歌手によるジークフリートを見たせいかもしれなかった。当時の彼はまだ若すぎて、音楽の喜びと、不自然でない程度に若く見える若きジークフリートを見る視覚的な喜びとを、切りはなして考えることができなかったのだ。大男のテノール歌手が少年の激情に駆られて地面を駆けまわるさまは、むしろ不快感を抱かせた。小鳥や森のささやきもあまり好きではなかった。いつもラインの乙女たちが彼のお気に入りだった。もっとも当時はラインの乙女たちまでがひどく頑健な体つきをしていたが、しかしそれはあまり気にならなかった。美しい旋律にみちた水の流れと喜びにみちた非人間的な歌に押し流されて、視覚的な評価は問題外だったからである。(PF83-84)

- (9) ファイナンス或いはマネーがすべての中心であることは次の引用にも見られる。

「しかしこの力の陰には、それをコントロールしている人間がいます。(中略)それを引き起こしている原動力をつきとめねばならない。そのひとつが<sup>マネー</sup>金なのです」(PF145)

「ジュニアータ」だけが個人名であるあたりがクリスティらしい設定と言える。世界的な陰謀事件へと拡大する一方で、結局のところ、ひとりの老婦人(おそらくはクリスティ自身)のような“個人”が世界の救済の鍵となるという身近なところで収束を求めるスタイルは、他の作品にも共通して見られる傾向である。

- (10) H・G・ウェルズ原作、藤倉大作曲のオペラ『アルマゲドンの夢』が、2020年11月15日に新国立劇場で世界初演された。原作では前景化されていない

った独裁者が重要な登場人物としてクローズアップされ、世界最終戦争を引き起こした組織には「ザ・サークル」という名前が付けられていた。独裁権力と世界の破滅の予感。そして“指環”を連想させる名称という点で、このオペラはワグナーのみならず、『フランクフルトへの乗客』とも同じテーマ、同じイメージを共有していると言える。

- (11) 小倉欣一、大澤武男『都市フランクフルトの歴史——カール大帝から1200年』（中公新書、1994）。フランクフルトはユダヤの街でもある。味方の陣営のひとりである「黄色い顔」のロビンスン氏もユダヤ人と思われ、しかも「金」を代表している。（PF139）
- (12) 計算か否かは定かではないが、マスタードの名前にまで“ドラゴン”が関わっている。
- 「それにフレンチ・マスタードも注文しておきましたよ」
- 「デジョンじゃないだろうね？どこの店でもデジョンを売りつけようとすからな」
- 「デジョンでだれだか知らないけど、あなたのお気に入りにはエスター・ドラゴン（Esther Dragon）でしょう？」（PF50）
- (13) 「最上のマティス、最上のセザンヌ、あの流派の最高傑作がここに集まっています。ここに、わたしの山頂の住まいに」（PF178）、或いは「山の老女（The Old Woman of the Mountain）」（PF178）という呼称からも、館が山頂にあることがわかる。
- (14) ワグナーの物語ではドラゴンは支配の象徴ではない。それを象徴するのは指環であり、ドラゴンは洞窟でただ宝の山を守っているだけである。つまり、ここでもワグナーの主要なモチーフが断片化され自由に再統合されたコラージュになっていることがわかる。
- (15) ルートヴィヒ二世を連想させる記号は他にもいくつかある。フランツ・ヨーゼフの名前については本文で言及したが、例えば「ここはもともとリヒテンシュトルツ大公国で、<sup>シュロス</sup>城は1790年にルートヴィヒ大公によって建てられた」（PF172）などの記述が挙げられる。リヒテンシュトルツという語からは「妖精の城」と呼ばれるリヒテンシュタイン城が想起され、そのファンタジックな中世ロマンが“ルートヴィヒ”という記号と相俟ってルートヴィヒ二世の世界を召喚していると読むこともできよう。
- (16) 女の声に関しても「男かと思われるほど低いコントラルト」（PF25）と男性性が強調されている。ここで音楽の比喩が使われているのは偶然ではない。
- (17) 『ジークフリート』第一幕第二場冒頭のト書きの原文は以下の通りである。『ニーベルングの指環 対訳台本——ライトモチーフ譜例付』（新書館、1990）

を参考にした。

Er trägt einen dunkelblauen langen Mantel, einen Speer als Stab. Auf dem Haupte hat er einen großen Hut mit breiter runder Krempe, die über das fehlende eine Auge tief hereinhängt.

- (18) クリスティはフード部分を burnous という語で表現しているが、バーナスは本来フード付きマント全体を指す。
- (19) 『指環』の第三夜『神々の黄昏』第一幕第二場でのハーゲンの台詞。
- (20) Morgan, p.362. また, Curran, p.378によれば、『フランクフルトへの乗客』の最も早い1963年の構想メモは以下の通り。

空港の物語の可能性 (A)

幕開けは中央ヨーロッパの空港 (フランクフルト) (ヴェネツィア)——飛行機の行き先変更——女とサー・D の入れ代わり

ヨーロッパの空港で始まる——女, 背が高い, 特徴的なマントとフードを身につけた中背の男に会う。彼に助けを求める——サ・ロバート・オールド——彼と入れ代わる——彼は眠り薬を飲む。その後, 女はロンドンで彼に接触する。スリラー

ここには男女の入れ代わりもマントもナイの女性的な容貌も載ってはいるが、肝心のワーグナーを示唆する記号は一切出てきていない。記載のない理由が、単に重要ではないとカランによって判断されたためなのか、それとも最初期の段階ではワーグナーは考慮外だったのかは、ノートが一般公開されていない以上現時点では不明であるが、ほぼ同時期にワーグナーを意識していたことは、注 (21) から明らかである。

- (21) Morgan, p.362によると「アガサは1963年にはこのプロットについて考えはじめていて、ワーグナーの孫娘、フリーデリント・ワーグナーによる『パイロイトの王室』を、一冊手に入れてほしいとコリンズに頼んでいる。フリーデリントとは、マックスやマッシューとともにパイロイトを訪れたさいに知りあい、フリーデリントの案内で、オペラ・ハウスの舞台裏を見たり、バイエルンのルートヴィヒ国王のオペラ・ハウスを見学するかたわら、彼女の祖父やヒトラーにまつわる逸話を聞いた。アガサはこれらすべてをもとにして熟考を重ね、世界的陰謀とスパイ活動に関するアイディアに、うまくそれをはめこんだ。」ということである。

クリスティが参考にしたのは Friedelind Wagner, *The Royal Family of Bayreuth* (Eyre and Spottiswoode, 1948) であり、この本が『フランクフルトへの乗客』のいくつかのイメージの源泉になっている可能性も考えられる。例

えば、冒頭で描かれている祖母コージマの「独裁的権力で支配してきた」(p.4) 老女のイメージが、長身で細身のコージマに対し巨体のシャルロtteという違いはあるものの（ただし正反対）、ザ・リングの影の独裁者ビッグ・シャルロtteの造形に影響を与えている可能性は考えられなくはない。また、ヒトラーを自宅に招いた時の印象について、その音楽的な話し方には魅せられたものの「彼が言った言葉には全く注意を払わなかった」(p.9) とあり、「話し終わったときに記憶に残っている言葉はただの一語もなかった」(PF204) と評されるフランツ・ヨーゼフの演説と、熱狂的な感動は覚えるものの冷静になって思い返すと中身の空っぽの内容だったという点で似通っている。

(22) Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner* (1888)

Stéphane Mallarmé, *Richard Wagner: Rêverie d'un poète français* (1885)

(23) 霧は謎めいた状況を感じさせる装置でもあるので、ミステリの始まりとしては実にふさわしい幕開けとも言える。しかもハブ空港という場は物語の進む方向の不確定性や分岐を象徴するものでもあり、そういう象徴的な場で混沌と生成を司る霧が発生し、飛行機が行き先を変更し、そして物語が始動する。まさにミステリの始まりにはうってつけの場であろう。その意味でワーグナーとは無関係な読みも成立しうる。

(24) 「『マイスタージンガー』の行進曲」とは第三幕第五場の親方たちの登場場面で流れる入場の音楽のことであるが、「前奏曲」の中でも同じメロディが「行進のモチーフ」として使われているので、おそらくは有名な「前奏曲」の方を想定しているものと推察される。

(25) アルタマウント卿の台詞 (PF150)。

(26) 「まえがき」にはワーグナーの重要な主題のひとつである〈救済〉のテーマに触れた記述もある。

人は現実ばなれした運動などというものを思い描くことができるでしょうか？たとえば秘密の権力闘争を？狂気の破壊欲が新しい世界を創造することは可能でしょうか？さらに一歩進んで、空想的な、不可能とも思える方法による救済を示唆することは考えられるでしょうか？ (PF16)

〈救済〉は本論では触れなかった「ベンヴォ計画」とワーグナーを繋ぐ主題であり、詳しくは次稿で扱う。

(27) <https://www.britannica.com/art/extravaganza> を要約した。

また、英語版のフリー百科事典 Wikipedia によると、エクストラヴァガンザの興行で有名なジェイムズ・ブランシェは、エクストラヴァガンザを「詩的主題を奇抜に扱ったもの (the whimsical treatment of a poetical subject)」と定義していたそうである。『フランクフルトへの乗客』の場合は「政治的主題を

奇抜に扱ったもの (the whimsical treatment of a political subject)」と言えるだろう。

- (28) 最初のタイトルは *Passengers in Transit* で、「フラクフルト」という具象ではなく「乗り継ぎ」「変化」という抽象性の高い語が前面に出ていた。この事実もアレゴリーという読みを後押ししてくれる。
- (29) 執筆当時 (1963~1970), 新しい航空会社が近々設立されるという話を聞いて物語に組み込んだのであろうと推察される。既存の航空会社ではなく、これから運行の始まる会社を選択したのには、それなりの理由があると考えるべきである。