

「国ではなく、個人を！」

—アガサ・クリスティー作品にみる第二次世界大戦の表象分析—

小林 英里

序論

1950年に書き始められ15年後に書き上げられたアガサ・クリスティーの『自伝』(Autobiography, 出版は1977年)には、第二次世界大戦中の創作状況について、以下のような記述がある¹。「この時期、信じられないくらいの量の作品をわたしは生み出した。思うにそれは当時の社会に〔小説以外の〕娯楽がなかったからだろう。人々は夜めったに外出しなかった」(505頁)。文学文化史批評家の間でも、例えばジェニー・ハートレイの「この時期に適應するべく、女たちは文学史に新しい章を書き入れた」(2頁)という指摘にあるように、「現在では消えてしまった作品も多いけれども、第二次世界大戦時には非常に多くが読まれ、多くが書かれた」(5頁)ようである。

本論考は第二次世界大戦中に執筆され出版されたアガサ・クリスティーの三作品を扱い、犯罪小説という極めて大衆性の高いジャンルの中で、この戦争がどのように表象されているのかを分析する。批評家のジョン・スカッグズは犯罪小説の特徴の一つとして「作者が書き込んだイデオロギーを読者が消費する」(38頁)ことを挙げているが、第二次世界大戦の記述を読む読者にはどのような効果を与えうるのかも考えてみたい。上記の『自伝』からの記述にもあるように、第二次世界大戦中にクリスティーは(信じられないくらいの量とは言わないまでも)決して少なくはない数の作品を発表している。本論考で扱う作品は以下の通りである。クリスティーの三大ミステリーの一つといわれている『そして誰もいなくなった』(And Then There Were None, 1939年)、『愛国殺人』(One, Two, Buckle My Shoe, 1940年)、そしてメアリー・ウェスコマッコト名義で出版された『春にして君を離れ』(Absent in the Spring, 1944年)である。『そして誰もいなくなった』は、当時の女性作家たちの手によって生み出されたディストピア作品の一つに位置づけることが可能である。『愛国殺人』は邦題のもととなった“Private Crime”という語を手がかりにして、「公的な物語」と「私的な物語」(ハートレイ、9頁)というジェンダー化された分類に暫定的に沿いながら、クリスティーのこの作

品が1940年代のヨーロッパの政治思想の中で一体どこを志向しているのかを考えてみたい。最後に扱う『春にして君を離れ』は、戦争体験によって出現した「新しい女」と従来通りの「家庭の天使」像に当てはまる旧来の女性との対比を通じて、戦後もはや迷うことなく「ミドル・ブラウ」の作家として、そして「ミドル・ブラウ」を一番の読者層にした探偵小説家として、不動の地位を手にするようになるクリスティーにとって、ある種の転機となった作品であることを明らかにしたい。

一. 1930年代ディストピア小説としての『そして誰もいなくなった』

第二次世界大戦時における女性作家たちの手による作品の批評は、第一次世界大戦の作品と比較すると圧倒的に少ない。『第二次世界大戦のイギリス女性作家』（1998年）においてフィリス・ラスナーは「女性作家たちの正典作品が拡大しているにもかかわらず、第二次世界大戦時のイギリス女性作家は文学批評の周縁にあるままである…さらに悪いことには、こうした女性作家たちの大半は主流よりも周縁のほうを好んでいた」（2頁）と述べている。こうした結果、第二次世界大戦時の女性作家たちは批評からは「些末なもの」と判断されるか、無視されるか」（3頁）のどちらかであったとも述べている。

なぜ「主流よりも周縁」を好んでいたのか、ラスナーはその理由を明らかにしていないが、ジェニー・ハートレイの研究にその手がかりがあるように思われる。『わたしたちと同じ何百万もの人々』においてハートレイは、第二次世界大戦を扱った女性作家たちの、いわば「ねじれた」姿勢の原因を、第一次世界大戦以降のイギリス国内の「戦争」をめぐる国民意識のさまざまな変化の中に読み取っている。一つ目は、第一次世界大戦の途方もない人的損失によって国民は、誰一人として死者を「追悼すること」（“mourning” 2頁）から免れることができた者はいなかったことである。戦間期のイギリスは「死にとりつかれた」（2頁）時代だったという。二つ目として、第一次世界大戦は層の厚い戦争文学を、それも大半は「反戦」（2頁）文学を、生み出したことを挙げている。三つ目として、確かに戦争はさまざまな変化をもたらしたけれども、ヨーロッパの至る所にある第一次世界大戦の記念碑には、死した兵士の名前とともに軍の職位が必ず刻印されていることから、戦間期は「依然として、階級も歴然と存在していた時期であったこと」（2頁）も忘れてはならないと述べている。

1939年に勃発した第二次世界大戦では、第一次世界大戦とは違った「レトリック」(2頁)が必要であったという。「犠牲 (sacrifice)」に代わって「戦時努力 (war effort)」や「労苦 (toil)」、「国民／みんなの戦争 (People's War)」が新しい標語となった。こうして第二次世界大戦では共同体メンバーとして誰もが戦争努力に貢献することが求められるようになる。つい数年までは「死にとりつかれ」、死者を「追悼して」いたにもかかわらず、再び戦争が起こり「死」を目の当たりするようになったのである。当局からは戦時努力を求められる一方で、「ファシズムへの抵抗」が究極の国民の目標となる。このような急激な状況変化において、女性作家たちは自分の表現したい内容を適切な形式で表明することが求められたといっても過言ではなからう。

戦間期および第二次世界大戦時を通じて女性作家たちはさまざまな反応をし、それを自己の作品に取り込んでいったといえる。ハートリーは上記研究書の序文末部において、「第二次世界大戦時のイギリス女性の手による小説は、多様性と複数性をその特徴としている」(14頁)と述べている。再びラスナーの議論に戻ると、戦争に対してさまざまな反応を示した女性作家たちだが、戦間期とりわけ「1930年代、政治的な小説がおびただしく出版された時代であるが、非リアリストの形式でもって女性たちのディストピア小説は政治社会の不安に取り組んだ」(14頁)と述べている。彼女たちの小説では、同時代の男性作家であるH・G・ウェルズやオルダス・ハックスリーによるディストピア小説に見られる「現代技術」が否定され、「地に足のついた」(14頁)現実的な物語構成となっている。また女性たちのディストピア小説の特徴の一つとして、イギリス政府が1930年代後半にナチスに対して行っていた宥和政策を「過去の反動」(14頁)とみなし、この過去と「停滞した現在」(14頁)に対して黙示録的な結末が用意されているという。

アガサ・クリスティーの『そして誰もいなくなった』を、上記の戦間期の女性作家たちによるディストピア小説の系譜に連ねることは可能だろう。小説内でヒトラーを彷彿とさせる真犯人は、孤島で、生殺与奪の権を掌握して、思うままにその権力を行使する。この「孤島」という設定は「当時のディストピア小説のモチーフ」(ラスナー 112頁)でもある。「誰もいなくなる」という黙示録的な結末もまたラスナーのディストピア小説の定義にかなっている。探偵エルキュール・ポワロやミス・マーブルといったクリスティー読者にとってはなじみの登場人物が登場せず、語り手もヘイスティング大尉では

なく、無機的な第三人称の語りで、読み進める中、読者は途方もない不安に襲われる。探偵小説や犯罪小説を読む際に読者は、探偵をそばで支えるパートナーの語り手の登場人物に（シャーロック・ホームズものではワトソン医師、ポワロものではヘイスティングス大尉）に、読者は心理的に依存しているのかもしれない。1990年のアリソン・ライトの研究書『イングランドよ、永遠に』や1993年のジョン・トムソンの研究書『小説、犯罪、帝国』ではクリスティーの1920年代の探偵小説を「保守的モダニズム」であるとし、探偵小説は必ず事件解決という結末がもたらされることから、クリスティーの作品を読むことで第一次世界大戦で被傷した大衆はその傷を治すことができたという可能性を指摘している。しかし1939年出版の『そして誰もいなくなった』では、確かにエピローグで真犯人の手記が発見されることで事件の真相は明らかになるものの、読者がカタルシスを得ることは難しい。いいような不安に読者は襲われる。これはおそらくディストピア小説の黙示録的結末と関係があるし、1930年代を通じて具現化されたナチズムやファシズムに対する、小説というジャンルにおける反応であると考えられる。

次節でみる『愛国殺人』とは違い、『そして誰もいなくなった』において「ナチズム」や「ファシズム」に対する直接の言及はない。しかし作中どころどころまるで「ブンブン耳元で鳴るミツバチの羽音」（27頁、153頁、163頁）のように、繰り返し現れるイメージがある。「大英帝国」である。被害者のうち数名が帝国にかかわる職務に就いていた。一人は軍人のジョン・ゴードン・マッカーサー將軍。赴任地は明らかにされていないが、その職業から帝国各地に赴いていたことは容易に予測される。二人目は元ロンドン警視庁刑事のウィリアム・ヘンリー・ブローア。語り手は彼が「南アフリカの人脈をもつ男」（13頁）であることを小説冒頭で明らかにしている。三人目はフィリップ・ロンバード。彼は直接帝国と関係があり、デヴォン州内の孤島「兵隊島」での犯罪の舞台となる屋敷の居間でグラムフォンから流れ出た声により、以下のように糾弾される。「フィリップ・ロンバードは1932年2月のある日に東アフリカ部族の21人に死をもたらした罪で告発される」（37頁）。のちのロンバード自身の弁明によれば、「そうだ、わたしはかれらを見殺しにしたのだ。だがそれは自己保存のためだった。我々は茂みの中に取り残され、わたしと他の二人がそこにあった食料を持ち去ったのだ」（54頁）とある。あくまでも「自己保存のための人間として行うべき自己に対する第一の義務」

(55 頁) であり、「現地人は死ぬことはいとわない。かれらはヨーロッパ人と同じふうには感じない」(55 頁) といいのけて、帝国主義的な発言をおこなって憚らない。上記の三人に加えて、直接的に大英帝国にかかわる職務ではないものの、帝国の現地人に対してロンバードと同様に、植民者的な態度を表明する登場人物も存在する。ヴェラ・エリザベス・クレイソーンはロンバードの東アフリカでの行為について「でもかれらは現地人にすぎないのだから…」(89 頁) という発言をおこなっている。

『そして誰もいなくなった』の原題は “And Then There Were None” であるが、これはアメリカでの出版に際し合衆国の黒人に配慮してつけられたタイトルである。もともとクリスティーは “Ten Little Niggers” というタイトルを用意していて、作中で殺人に呼応して消えていく瀬戸物の人形も、*And Then There Were None* 版では兵隊の置物人形となっているが、*Ten Little Niggers* 版ではいわゆる「黒んぼ」の置物人形であった。20 世紀には政治経済力で大英帝国を追い抜いたアメリカ合衆国ではあるが、もともとはイギリスの植民地である。このように、オリジナルのタイトルを考えてみても、『そして誰もいなくなった』にはそのモチーフとして「大英帝国」があることは間違いない。

その「大英帝国」に関してであるが、この物語に出てくる登場人物の職業と階級の多様性を考慮すると、かれらはそもそも「大英帝国」を構成する人々であり、かれらが集められる「兵隊島」自体が「大英帝国」を象徴しているとも考えられる。「そして誰もいなくなる」結末を考慮すれば、本小説は「大英帝国の腐敗」と「大英帝国没落の予感」を示唆したディストピア小説なのではなかろうか。この後者「大英帝国没落の予感」については更なる議論が必要であるため本論考では示唆するにとどめるが、イギリスは第二次世界大戦後に世界中で所有していた植民地を手放し、独立を認め、あるいは選択肢として英連邦への残留を旧植民地諸国に対して与えた。帝国の構成メンバーである登場人物がすべて「いなくなり」、殺害現場の、10 人の無残な死体のみが残されている兵隊島を今後購入する人間は現れないことが予想される。廃墟同然の兵隊島。兵隊島を大英帝国のアナロジーとみれば、戦後の動向となる大英帝国の崩壊を、1939 年という第二次世界大戦開始の年にすでに、作者クリスティーは図らずも予想していたのかもしれない。

「大英帝国の腐敗」に対する糾弾は、真犯人のローレンス・ジョン・ウォー

グレーブ判事によっておこなわれる。自身も含め 10 人の「法律では裁かれることのなかった個々の犯罪」（123 頁）を、死刑判決が多かった彼を評して「首つり判事」（30 頁）の異名をとるウォーグレーブが、10 人に対し死刑宣告をすると同時に死刑執行人となる。10 人の階級と職の多様性を紹介するため、一人ひとりの罪状を以下に記載する。ロンドンのハーレー街で開業する医師の「エドワード・ジョージ・アームストロングは、1925 年 3 月 14 日にルイーザ・メアリー・クレスを死に至らしめた」（37 頁）罪で告発される。「エミリー・キャロリン・ブレントは 1931 年 11 月 5 日に〔使用者〕ペアトリス・テイラーの死に対して責任がある」（37 頁）。元ロンドン警視庁刑事の「ウィリアム・ヘンリー・ブローアは 1928 年 10 月 10 日にジェイムズ・ステイブン・ランドールに死をもたらした」（37 頁）。家庭教師の「ヴェラ・エリザベス・クレイソーンは 1935 年 8 月 11 日に〔教え子〕シリル・オギルヴィー・ハミルトン殺害」（37 頁）の罪で告発される。「フィリップ・ロンバードは 1932 年 2 月のある日に東アフリカ部族の 21 人に死をもたらした罪で告発される」（37 頁）。軍人の「ジョン・ゴードン・マッカーサー将軍は 1917 年 1 月 4 日、故意に〔部下であり〕妻の恋人アーサー・リッチモンドを死に追いやった罪」（37 頁）で告発される。車で暴走しがちの「アンソニー・ジェイムズ・マーストンは去年の 11 月 13 日にジョン・コムズとルーシー・コムズの夫婦を殺害した罪」（37 頁）に問われている。兵隊島の屋敷に使用人として雇われていた「トマス・ロジャーとエセル・ロジャー夫婦は 1929 年 5 月 6 日に〔雇い人の〕ジェニファー・ブラディーに死をもたらした」（38 頁）。「ローレンス・ジョン・ウォーグレーブ判事は、1930 年 6 月 10 日にエドワード・シートン殺害において有罪である」（38 頁）。

上記の罪状開示において着目に値することは、日時や個人名が詳細に記載されている点である。マッカーサー将軍の部分では第一次世界大戦時のことが言及されている。第一次世界大戦は大量虐殺がおこなわれた史上初の戦争で、無名兵士の墓に象徴されるように、「個人」を追悼するのはもちろんであるが、同時に「集団」を哀悼する傾向があったともいえる。第一次世界大戦の大量死を「数の衝撃」（荒木映子 2008 年）であったと指摘する研究者もいる。これに比して、第二次世界大戦開戦時の 1939 年出版の本小説の上記の告発状においては、その詳細な記名性が強調されている。次節で扱うが、第一次世界大戦での大量死を悼む姿勢から、名前を有した個人一人ひとりへ

の追悼へと、第二次世界大戦時および戦後は変化したのではないだろうかⁱⁱ。1930年代の左翼系運動の甲斐もなく第二次世界大戦を引き起こしてしまった詩人 W・H・オーデンの詩「1939年9月1日」に見られる苦悩や、1930年代後半以降の対ドイツ宥和政策によってユダヤ人虐殺を招いてしまったイギリス政府に対する女性作家ストーム・ジェイムソンの怒りの言葉「イギリスはヨーロッパに対して責任があるのに」(172頁)という表現に見られるように、第二次世界大戦に対する知識人それぞれの思いと同様に、アガサ・クリスティーも、自身の推理小説の中で、再び起きてしまった大戦に対して彼女なりの苦悩／責任を表明しているのではないだろうか。

ウォーグレイブ判事(“Wargrave”つまり直訳すれば「戦争墓碑」)は、じつに巧妙に手際よく兵隊島の10人の死刑を実行する。小説構成の面から見ても、巧みなプロット作りやテンポのよさ、そして無駄のない語りが特徴であり、見事な推理小説に仕上がっているように思われる。クリスティー自身も小説序文にあたる「作者による覚え書き」において以下のように述べている。

本書を執筆したのは、[プロット上]あり得ないものだというところに魅了されたからだ。愚かしげにならずに、真犯人が明白でない状況で、10人の登場人物が全員殺される。相当な時間を本書のブレイン・ストーミングに費やしたし、この出来栄には満足している。本書は明確であり、直裁であり、不可解でもあり、しかしながらそれでいて完全に理知的な説明がつく。もっとも、この説明のためにエピローグを用意しなくてはならなかったけれど。本書は良い評価を得たし、批評家の受けも悪くはなかった。しかし本当に満足したのはわたし自身だった。なぜならばわたし以上に、どんなに本書執筆が難しかったか、知る人はいないのだから。(作者による覚え書き)

この覚え書きを書いた当時のクリスティーは『そして誰もいなくなった』が大英帝国の崩壊をまさに予言していたという認識はもろくなかっただろうが、もしもそうであったならば、より一層「満足」してもよいだろう。

二. 「国よりも個人を！」—『愛国殺人』にみる全体主義者の犯人 vs 自由主義者の探偵

『そして誰もいなくなった』出版の翌年 1940 年に、アガサ・クリスティーは探偵エルキュール・ポワロが登場する『愛国殺人』を世に出す。ロンドン警視庁のジャップ警部は登場するものの、ビジネス・パートナーのヘイスティングス大尉は登場せず、語りは第三人称の語りである。しかし本書の語り手は『そして誰もいなくなった』の語りほど無機質ではない。読者に対して過度の介入もしないが、かといって突き放すような冷酷さも感じられない。読者と適度な距離をとる語りとなっている。

邦題は物語の内容を受けて『愛国殺人』となっているが、英語の原題は“*One, Two, Buckle My Shoe*”である。『そして誰もいなくなった』に登場する童謡と同じく、伝承童謡からタイトルは取られている。しかし『そして誰もいなくなった』は童謡の歌詞に倣って殺人がおこなわれる、いわば「見立て殺人」であるのに対して、『愛国殺人』は共犯の女性の靴のバックルが事件真相を解く鍵となっているだけで、「見立て殺人」の形式は取られていない。「バックル」だけが伝承童謡と作品をつなぐ共通語となっている。

なぜ『愛国殺人』という邦題がつけられたのかを説明するために、ここからしばらくは物語のあらすじを追ってみたい。ロンドンのハーレー街の歯科医ヘンリー・モーレイのもとを訪れていたエルキュール・ポワロは、医院を出た直後に、タクシーから降りてきた「美しい足首で良質なストッキングをはいた」(26 頁) 女性と遭遇する。靴はエナメル皮の新品であったが、ギラギラと品の悪いバックルがついていた。その靴の片方のバックルが落ちてしまい、ポワロはそれを拾う。その女性が降りたタクシーに乗って帰宅したポワロの自宅兼事務所に、数時間後、ロンドン警視庁のジャップ警部から電話がかかってくる。ハーレー街の歯科医モーレイがどうやら自殺したらしいのだが、医師の診療予約帳にポワロの名前があったため、午前中の診療で何か同医師に関して不自然なところはなかったか、と尋ねるものであった。その後、同日に同じくモーレイ医師の診察を受けたギリシャ人のアンベリオティスが麻酔薬の過剰投与で死去し、モーレイ医師は医療過誤が原因で自殺したのではないかという見解がロンドン警視庁では優勢となった。さらにポワロが拾ったバックルの持ち主である女性ミラベル・セインズベリー・シールも行方知れずになっていて、同日にモーレイ医師を訪れた三人が殺害ないしは行方不明となるという不可解な様相を事件は呈していく。

ポワロの診察の後すぐに、銀行家アリスティア・ブランドも治療のためモーレイ医師の医院に通院していたことが判明したことから、事件はじつは有力者であるブランドを狙ったものだったのではないかという憶測も流れた。ブランドは「侯爵でもなければ、伯爵でもなく、ましては首相でもなかった。しかし最近では巷でよく耳にする名前であり、…政府に対して、イエスカノーカをはっきりといえる」(22 頁)ほどの影響力をもった人物だった。三人称の語り手は以下のようにブランドを説明している。

顔は一般に知られてはおらず、時折、新聞記事に載る程度であった。華々しい人物では決してない。明確な特徴があるわけではない。静かなイギリス人男性で、イングランド最大級の銀行の頭取であった。巨大な富を有する人物。…静かで、人に邪魔されることのない生活を送る男性で、公の場に登場することは全くなく、ましてや演説をおこなうことなどなかった。しかしその掌中には絶大な権力が握られていた。(22 頁)

この半ば「公人」のブランドが、自殺か他殺か釈然としないモーレイ医師のもとを同日に訪れ、彼を狙う過激派からの攻撃も指摘されていたことから、事件はモーレイ医師やアンベリオティスやミラベル・セインズベリー・シールという「個人」を超えて、「公的な犯罪」(“a public crime” 270 頁)の様相を呈してくる。

実際に、ジャップ警部や、元内務相勤務をしていて同じくモーレイ医師の患者であったバーズ氏は、ポワロに対して、本事件は「公的な犯罪」であることを強調している。例えば、ジャップ警部は上司の言葉をそのまま鵜呑みにして「アリスティア・ブランドはこの国では保護しなくてはならない人物なのです」(48 頁)と述べている。また、バーズ氏は 1940 年当時のイギリスの政治経済状況を反映させるかのごとく、ブランドが英国にとって必要であるその理由を、外国人であるポワロに次のように語る。

この国の人々はうんざりしているのですよ。我々は保守的な国民です。骨の髄まで。ブツブツ文句はいつていますよ。しかしこの国の民主主義的な政府を崩壊させて、新しいメッキ張りの実験政治など打ち立て

ようとは、誰も考えてはいませんよ。…我が国は支払い能力のある国です。ヨーロッパ中どこを見ても、我々のような国はありません。イギリスを困らせようと思ったら財政を悪化させればいいのです。しかし、アリストア・ブランドのような人物が舵取りをしている限り、そんなことはできっこありませんがね。(85頁)

ここでバーンズ氏は共産主義を批判し、自由主義経済政策をとる国だからこそ、ヨーロッパの他の国々とは比べようもなく「支払い能力が高い」国であると述べている。こうした揺るぎない経済力を支えているのは、紛れもなくブランドのような人々であり、「抽象的な理論ではなく、実証的な事実」(86頁)を求めている現代政治経済においては、いわば「そろばん勘定」ができるブランドは余人をもって代えがたい人物であると力説するのである。

この「公的犯罪性」はじつは(読者と)ポワロを事件真相から目をそらさせる“red herring”として機能する探偵小説独特の仕掛けであった。ブランドの現在の富は死亡した妻レベッカ・アンホルトが残してくれたものだった。レベッカの父方のアンホルト家はアメリカ系の銀行家の家系で、母方はヨーロッパの貴族階級に出自を持っていた。血筋のよいレベッカとの結婚はブランドに富と身分、社会の重要人物としての地位と名声を与えてくれた。しかし、ブランドはじつはほかの女性で女優のヘレン・モンテソーリと結婚していたのである。重婚ゆえ、レベッカとの結婚は無効となり、当然今まで享受してきた富も名声も奪われてしまうことを恐れたブランドが、重婚の事実を知るミラベル・セインズベリー・シール、脅迫してきたアンベリオティス、そしてシールとモンテソーリ両方の歯科治療をおこなっていたモーリー医師を殺害したのだった。このように事件解決の糸口となったのは、ポワロが「公的な」犯罪という見方をやめて、ブランドの「私的な」部分、つまり結婚を含めたブランドの過去に目を向けたからであった。

以上、『愛国殺人』の物語と事件の真相を見てきたが、なぜ「愛国」という邦題がついたのか説明したい。ポワロがブランドと小説最後に対峙するまでは、ブランドは口数も少なく、まるで周りの証言のみで人物造形がなされているかのようにあったが、ポワロに真相を言い当てられてからは豹変する。「自分は[国に]必要とされている」(286頁)点を強調し、そのような重要人物は裁きからも逃れることができるのだと、演説し始める。

ポワロさん、理解してください。どうしてもやらなくてはならなかったのです。これはわたしだけの問題ではないのです。…もしわたしが破滅して品位を落としたら、この国は、わたしのこの国は、同様に痛手を被るでしょう。イングランドに対してわたしは多くのことをおこなってきました。この国を堅固に経済力のある国にしてきたのです。支配者から、ファシズムや共産主義からこの国を守ってきたのです。(285頁 強調は引用者)

邦題は上記引用文の「わたしのこの国」という部分から意識をして「愛国殺人」というタイトルをつけたのだろう。上記の「支配者」とはもちろんナチス・ドイツを示している。ブランドはここでナチズムやファシズムや共産主義は英国には不要であるといい放ち、自分こそが英国をそうした全体主義や共産主義から守ってきたのだと豪語する。

ブランドは現在でいうところの「自己愛性人格障害」を煩う人物であると考えられる。自分を特別だと信じ込み、特別な自分は何をしても許されると誤認している。嫌疑を自分からそらすために、失業中の若者であるフランク・カーターを利用して犯人に仕立て上げる。こうして階級において自分よりも下に位置する者を搾取して憚らない。またブランドは、人を殺害しても何の痛痒も感じない人物でもある。「ミラベル・セインズベリー・シールは雌鶏ほどの脳みそしかもたない女性」(289頁)であるから、死んでもイギリスにとっては何の損失にはならないし、アンベリオティスは「根性の曲がった脅迫者」(289頁)であるから殺されても仕方ないという調子である。「モーリー医師殺[殺害]についてはどうお考えなのですか」(289頁)とポワロが尋ねると、「気の毒には感じるけれど、結局のところ、…歯科医はほかにもたくさんいる」(289頁)と平然と述べる。たとえモーリー医師が殺害されても誰かが彼の代わりをつとめるだろうから、殺されても誰も困らないというのである。

上記の引用で確認したように、ブランドは「独裁者やファシズムからイギリスを守ってきた」(285頁)と主張しているが、実際は、独裁者として自己の思うままの「ブランド帝国」を築き上げ、そこに君臨してきたと指摘できよう。彼のユートピアの建設は、被害者から見れば、ディストピアの建設に他ならない。第一次世界大戦の戦火を逃れてベルギーから亡命をしてきた元

小林英里 「国ではなく、個人を！」—アガサ・クリステイー作品にみる第二次世界大戦の表象分析—

ベルギー警察官であり、現在は私立探偵のエルクユール・ポワロは、民主主義と自由主義を愛する者として、小説結部で以下のように語る。

公的にはあなたは同じであり続け、高潔で信頼に値し、正直です。しかしあなたの内側では権勢欲が増大し、とてつもなく成長してしまっただからあなたは4人の命を奪っておきながら、良心の呵責などみじんも感じないのです。(290頁)

これに対してブランドは「ポワロさん、わからないのですか。この国全体の運命がわたし一人にかかっているのです」(290頁)と述べると、ポワロは静かにこう答える。

わたしにとって国は重要なものではありません。わたしにとって重要なのは、個人の命であり、この命を他人によって奪われることがないという権利を持った個々の人間なのです。(290頁)

こうして、全体主義者の犯人は、自由主義者の探偵に敗北する。ドアが開き、二人の警官が入ってきてブランドを連れ出す。ポワロは「次世代には自由と情け心のあらんことを」(291頁)と祈り、小説は幕を閉じる。

『わたしたちと同じ何百万もの人々』を著したジェニー・ハートレイは、第二次世界大戦を描いた小説には大別して二種類あることを指摘している。一つ目は「公的な物語であり、それらは活力に満ちた抵抗や、公的なヘロイズム、禁欲的なユーモアを含んだ物語」(9頁)である。他方、二つ目の物語は、「私的な物語であり、打ち砕かれた心、麻酔をかけられた感情、深い憂鬱や価値観の喪失についての物語」(9頁)である。ブランドが「公的な物語」を体現しているとするれば、ポワロが体現するのは「私的な物語」のほうであり、公的空間である「国」よりも、私的空間そのものともいえる「個人」のほうを小説は重要視しているようである。同時に、小説は独裁者が指導するナチズムやファシズムを否定するのみならず、イギリスという「国」がおこなっている戦争自体に対しても否認をしていると読めなくもない。

三. 時代遅れの「家庭の天使」—『春にして君を離れ』

1944年、「メアリー・ウェストマコット」名義でアガサ・クリステイーは小説『春にして君を離れ』を出版する。これは探偵／犯罪小説ではなく、主婦ジョーン・スカダモアを語り手および主人公とする家庭小説である。クリステイーの『自伝』では「完璧に満足した作品」(498頁)で、「長年、書きたいと思っていた作品であり、ずっと頭の中で明確に形作られていた作品」(498頁)だったとある。わずかに「3日間で書き上げた」(499頁)という。構想は「1929年頃から練られ始めていて、…神に近づいたと感じられる瞬間を味わえた作品だった。理由は、純粋な創作という喜びを少しばかり感じるのを許されたから」(500頁)とある。

バクダットで夫と息子と暮らしている次女バーバラが病気になる、彼女を見舞いにイラクへ赴いたジョーン・スカダモアは、イギリスへの帰宅の途において、女学校時代の友人ブランチ・ハガードとおよそ15年ぶりに遭遇する。聖アン学校時代のブランチは「かわいらしく、ユーモアがあり、本当に驚くほど美しかった」(5頁)のに、今では「気の毒なくらい変わってしまっていて」(1頁)、「痩せて、落ち着きがなく、身ざれいにしていない老女と化しており、およそ考えられない程のひどい衣装をまとった、60歳にしか見えない女性になってしまっていた」(5頁)のだった。ジョーン自身は「ちゃんとした服装で、スリムで、特徴的な顔にはしわ一つなく、白髪のない茶色の髪をして、陽気な笑みを浮かべた口元をしている」(2頁)とある。女学校時代の友人と自分を比較して、外見に優越感を感じるジョーン・スカダモアであった。

しかし実際にブランチと話をしてみると、むしろブランチのほうが自分を気の毒に思っているように感じた。結婚と離婚を繰り返し、現在は「階級が下の、まるで魚くらい酒を飲むドノバン」(14頁)と結婚しているブランチよりも、弁護士事務所を営む夫ロドニーと、すでに独立した子どもたち(裕福な男性と結婚してロンドンに住む長女のアヴリル、バグダッド在住の英国政府役人と結婚し息子も生まれた次女のバーバラ、南アメリカで農業を営む長男のトニー)を持つ自分のほうが、「幸運な人間」(20頁)であるはずである。それなのに、ブランチは「あなたの夫って、浮気性よね」(11頁)であるとか、「バーバラのことは気にしなくてもいいわ。あの子は大丈夫よ」(18頁)というのである。一瞬不可解に思いながらも、若い頃から物事を深

く考えることなく40代半ばまで来たジョーンは、「気の毒なランチ。わたしとは全く違うわ」（22頁）とすぐに気を取りなして、ランチと別れる。

大雨のため乗車予定の列車の到着が遅れ、乗り換え駅エル・アブ・ハミドでジョーンは3日間を過ごすことになる。手元にあった本をすべて読み終え、手紙も何通か書き終えたのちに便箋も切らしてしまい、生まれて初めてジョーンはこの砂漠の中で、自分自身のことについて、夫のことについて、子どもたちのことについて、考えることを余儀なくされる。語り手がジョーン自身なので、彼女の主観がそのまま小説では語られるため、「信用のできない語り手」として読者は注意しながら読まなくてはならないのだが、英国モダニズム期の小説に見られる語りの戦略「意識の流れ」ⁱⁱⁱを彷彿とさせつつ、ジョーンの内省を表す部分の語りは以下のようになっている。

そうよ、もし何日も何日も自分自身のことを考えるしかないならば、自分について何かを見つけるかもしれない。ある意味、面白いわね。いえ実際、面白いわ。ランチもいっていたっけ。あなたはやってみようとしなくて。ランチはほとんど怖がっているような声だったわ。どうかしら、もし自分について何か発見するとしたら。もちろんわたしは今までそんな風に考えたことなどなかったけれど。わたしは決して自分勝手な女性ではなかったし。でも、とジョーンは思った。ほかの人の目にはわたしはどう映ってきたのだろうか？（128頁）

ジョーンはまず、子どもたちが自分をどう思っているのか考えてみる。長男のトニーはどうやら自分よりも父親のロドニーのほうが好きらしい。子どもの頃、夜、具合が悪くなったときに、母親の自分ではなく父親のほうに助けを求めたことがあった。「わたしではなくロドニーを頼るとは変だわ」（177頁）とひとりごちるジョーン。長女のアヴリルは高校生のときに、年上の妻のある男性医師と関係を持ち、その男性の離婚が成立しだい、結婚すると言い出したことがあった。「みだらだわ。恥すべきことよ。あの年の男性が、既婚の男性が、あなたくらいの若い女性と…」（141頁）と、まずジョーンは相手の男性への嫌悪感を示したあとで、世間体を気にする。「ジョーン、君はアヴリルのことを分かっているよ」（142頁）と言う夫に対して「いえわたしはアヴリルのことをあなたよりもよく分かっているわよ。結局のところ、

わたしが母親なのだから」(142頁)と反駁する。しかし、長女をより理解している夫のほうが、娘アヴリルと対峙し、説き伏せる。長女と夫の間には「ある種の距離」(156頁)ができた一方で、自分には楽しそうに冷静な態度で接してくる娘に対し、「わたしのほうが夫よりも良いのだわ」(156頁)とジョーンは勝手に思い込む。父親には感情を露わにするのに対し、母親にはそうしないということは、結局のところアヴリルは母親のことなどどうでもよく、むしろ適当にあしらっていることに、この母親は気がついていない。バグダッドの次女のパーバラは、じつは体調不良だったのではなく、夫以外の男性と関係を持ったことが原因で自殺未遂を凶ったのだった。母親がわざわざバグダッドにやってくるのは、次女夫婦にとって迷惑な話で、このとき夫婦は一致団結してジョーンに何も悟らせないように努力をする。「お母さんは何も知らない」(248頁)ままに帰国したという内容の手紙をイギリスの父親に送っている。

つまりジョーンは子どもたちから必要とされて、母親として愛されていると思い込んでいたけれども、じつはそうではないのではないかと、砂漠で自問することになる。彼女のこの予感は当たっているのだが、小説は最後まで、子どもたちが母親は身勝手な人間で、自分以外の他人の本当の姿を見ようとしないし、実際に見ていないことを彼女に直接指摘し対峙する機会を与えない。ジョーンは内省はするのだが、それが正しいのか間違っているのか、最後まで彼女に明確な解答が与えられることはない。つまり小説はジョーンに内省の機会を与えても、子どもたちとのより良い関係構築の機会を与えないのである。こうして彼女は宙づりの状態に置かれる。このように子どもたちと表面的な関係しか築くことが許されないジョーンは不幸であるし、彼女がおかれた状況は残酷なことのようにも思われる。

小説は子どもたちと彼女との関係を叙述する際、ヒロインであるにもかかわらず、彼女には手厳しい。アヴリルがまだ幼かったころのエピソードとして、「料理はコックが作るし、わたしの髪の毛は乳母がとかしてくれるし、お母さんは一体何をしているの？」(101頁)と聞かれたことがあったことをジョーンは思い出す。実際に仕事をするのは使用人、それに賃金を払うのが自分だ、と娘にいうのだが、「賃金はパパが払っているでしょう？」(101頁)と幼い娘に指摘されるのである。「家庭の天使」としてその役割は十分に果たしてきたジョーンであるが、小説では厄介者の「余った女」として表象さ

小林英里 「国ではなく、個人を！」ーアガサ・クリステイー作品にみる第二次世界大戦の表象分析ー

れ続ける。ヴィクトリア朝の「家庭の天使」は、第二次世界大戦時ではその役目をすでに終えていることを本小説は示唆しているのではないだろうか。

夫ロドニーについて小説は、彼の職業に関するエピソードを通じて、ジョーンとロドニーの関係を物語る。「事務所勤めは嫌いで、…農業をやりたいんだ」(35頁)と告白したロドニーに対して、「どうやって生活していくの?…[農業をやるってことは] 実際的な考えではないわね」(36頁)とにべもなくはねつける。以下の場面は、ジョーンには直接話法を、ロドニーには間接話法を採用することで、二人の勢力関係を明確に表わしているように思われる。

「わたしが理解のない人間で共感的でないと思わないでちょうだい、ロドニー。」と彼女はいった。「わたしはそうじゃないわよ。でもあなたがいうことは少しも現実的じゃないのよ。」ロドニーは、農業は十分現実的なものだと口を挟もうとした。「ええ、でも、具体的なヴィジョンが見えてこないのよ。わたしたちの、ヴィジョンがね。」(38頁 強調は作者)

この場面では、経済的にも社会的にも現状に満足している妻が、その安泰した地位を失うことなど問題外だと言わんばかりに、夫に転職を諦めさせている。弁護士のロドニーよりも主婦のジョーンのほうが、言語による説得力を有しているようだ。そのことは同時に、「強い妻」対「気弱な夫」という対立構造も明らかにしている。

農業を新たな職場として選択しようとするロドニーだが、じつは「農業」は第二次世界大戦と大いに関係がある。エリザベス・マスレンは『イギリス女性小説 1928年から1968年における政治社会問題』という著作の中で、ストーム・ジェイムソンの第二次世界大戦中の作品を議論しながら「しばしばジェイムソンが国ではなく家という価値観に立ち戻る」(76頁)ことを指摘する。「生まれ故郷の土壌と穀物を育てることを絶えず話題にしており、これはナチスもその被害者も両方とも国土を共通のテーマとしていたことを思い出せば、興味深い」(77頁)と書いている。第一次世界大戦のイギリス軍の戦場が北フランスやベルギーだったのに対して、第二次世界大戦ではドイツ軍による「ブリッツ」と呼ばれた爆撃が象徴するように、戦場はイギリス国内へと移ってきており、国土防衛は英国政府にとって最大の関心事であっ

たことは想像に難くない。もちろん戦時中の食糧難という事情もあろうが、文字通り「国(土)を守ること」とは戦争時の究極のイデオロギーであり、スローガンだった。「婦人農耕部隊」(“Women’s Land Army”)も、原語では「軍」という語が使用されていることを、ここで思い出してもよいだろう。

じつはロドニーには愛した女性がいて(「わたし[ロドニー]は彼女を愛していた」210頁)、それはレズリー・シャストンという既婚女性であった。夫は銀行勤めをしていたが、横領罪で服役しており、レズリーは女手ひとつで子ども二人を育てていた。一家を維持するために彼女が選択した仕事は、農業だった。日に焼けた肌をして、「まるで男性のように、ジャガイモの入った袋を肩に担ごうとすればできた」(253頁)女性であった。常識からは少しずれた女性として作品中では表象されている。「わたし、コペルニクスのことを考えていました」(254頁)と、突然ロドニーに告げる場面がある。何の脈絡もなく、そのようにいうのである。またほかの場面では、服役を終えて家に戻った夫をよく支えているようすが記述されたあとで、レズリーが3人目を身ごもったことがジョーンに明らかにされる。収入は少なく生活は苦しいはずなのに、「これは良い兆候なの。夫が疎外されていないってことの徴なのよ」(120頁)と明るくジョーンに告げるのである。旧来の価値観をもつジョーンの目にはレズリーは全く異次元の女性にしか映らない。しかし、やはり砂漠での内省時にジョーンはよくよく考えて、夫が愛した女性はじつはレズリーではなかったかと自問する。彼女のこの推測は当たっているのだが、小説では一切ジョーンには明らかにされない。

小説『春にして君を離れ』では好ましい女性を表すのに、「勇気」という表現が使用される。妻ある男性と駆け落ちをしようとしたアヴリルを説得する際にロドニーが使った言葉は「おまえには勇気と明敏さがある」(152頁)というものだった。ロドニーはレズリーを評する際に「レズリー・シャストンは今まで出会った女性の中で一番勇気のある人だ」(78頁)と何度もいつている。この「勇気」とは、ときに常識にとらわれずに自分にとって最善のことをおこなう「勇気」のことかもしれないし、自分の殻を打ち破る「勇気」かもしれないし、相手のことを優先的に考えて自分は身を引く「勇気」かもしれない。啓示の瞬間が現れても、またすぐに元の自分に戻ってしまうジョーンを、小説はロドニーの口を借りて「かわいそうなジョーン」(145頁)と表現している。ジョーンには生まれ変わるのに必要な「勇気」が欠けているの

小林英里 「国ではなく、個人を！」—アガサ・クリスティー作品にみる第二次世界大戦の表象分析—
である。

本小説は、ジョーンのような旧来の女性よりもレズリータイプの女性を支持しているように思われる。(文字通り)地に足をつけ、しっかりと働き、周囲が何といおうが、信じる我が道を行くタイプの女性が好ましく描かれている。本作品を「書き終えてたいへん満足した」(『自伝』498頁)とクリスティーが述べていることについては本節冒頭で確認したが、第二次世界大戦後のクリスティーは、まるで付きものが落ちたかのように、迷うことなく精力的に作品を発表し続ける。「クリスマスにはクリスティーを」といわれるようにもなり、毎年少なくとも一冊は出版している。『春にして君を離れ』は、自立した新しい女性の誕生を示していると同時に、「(アガサ・クリスティー)失踪事件」のときのような被傷的な女性作家ではなく、骨太の、押しも押されぬ探偵／犯罪／推理小説家の誕生をも示しているといえよう。

結び

以上、アガサ・クリスティーの第二次世界大戦時に出版された三作品における戦争の表象を見てきた。一般にイギリス黄金期の犯罪小説は「フーダニット」(“Whodunnit”)と呼ばれ、リー・ホースレーの指摘によれば、「フーダニットにおける探偵はモダンな自我」(27頁)であるのに対して、「犯罪者はその時代の不安」(27頁)を象徴しているとのことである。『そして誰もいなくなった』では、ファシズム・ナチズム的な狂気の政策を「個人」に対して実行に移して虐殺を遂行するディストピア的な「不安」が描かれていたと指摘することができる。『愛国殺人』においては、共産主義や全体主義から英国を防衛していると思ひ込んだ人物が、「国」のほうを愛するあまり、その国を構成する「個人」を躊躇なく殺害する狂気を描いている。「お国のため」という都合のよいフレーズで誤った方向へと流されないよう、小説は警鐘を鳴らしているともとれる。『春にして君を離れ』では、ヒロインの内省を通じて、戦時を生きるさまざまな「個人」の物語を描いている。周囲の状況に左右されずに、自分「個人」で考えて判断をして行動する「勇気」を持つ必要性を説いている。犯罪小説というジャンルにおいてアガサ・クリスティーは、「国ではなく個人」の表象を通して、第二次世界大戦を余すことなく描いているのだ。

注

- i 本論考は、2014 年度採択の成蹊大学研究助成（個人研究）「第二次世界大戦時の銃後を扱ったイギリス文学・文化研究」の成果刊行物（の一部）である。文学作品における第二次世界大戦の表象には大きく分けて二つあると考えられる。一つは大戦当時に書かれたもの。本論で扱うクリスティーの作品はここに分類される。二つ目は現代の作家たちが現代の視点から描いたもので、「歴史小説」、あるいは人によっては「新第二次世界大戦小説」と呼ぶものである。前者の作家たちにとって第二次世界大戦は、生きられた経験のまさに一部であり、記述しようという意思は十分理解できるものである。後者の作家たちにとって第二次世界大戦は過去のものである。しかし単に過去として探索すべき対象なのではなく、登場人物たちを通じて記憶すべきもの、そして「記憶するという行為」を通じて、過去を「再現／表象」し再構築するべきものでもあるといえるだろう。本研究における後者に属する作品分析については別の媒体にて発表刊行する。後者の対象とする作家／作品は以下の三つである。Sarah Walters, *The Night Watch* (2006), Caryl Phillips, *Crossing the River* (1993), Ian McEwan, *Atonement* (2001).
- ii スティーブン・スピルバーグ監督の映画『シンドラーのリスト』（1994 年）を評する本橋哲也も第二次世界大戦を扱った映像作品における「個人名の回復」について分析をおこなっている。『映画で入門 カルチュラル・スタディーズ』（大修館書店、2006 年）参照。
- iii メアリー・ウェストマコット名義の作品を含めてアガサ・クリスティーの作品を、英国モダニズム期の傑作のひとつであるヴァージニア・ウルフの『灯台へ』と比較して、この同時代に活躍した二人の女性作家の近似性を指摘する研究論文もある。Merja Makinen, “Agatha Christie in Dialogue with *To the Lighthouse*: the Modernist Artist,” J. C. Bernthal ed., *The Ageless Agatha Christie: Essays on the Mysteries and the Legacy* (North Carolina: McFarland and Company, Inc., Publishers, 2016), pp. 11-28.

引用文献

荒木映子 『第一次世界大戦とモダニズム—数の衝撃』世界思想社 2008 年

小林英里 「国ではなく、個人を！」—アガサ・クリスティー作品にみる第二次世界大戦の表象分析—

- Auden, W. H. "September 1, 1939." *W.H. Auden Selected Poems*. London: Faber and Faber, 2010.
- Christie, Agatha. *And Then There Were None*. 1939. London: Harper Collins Publishers, 2015.
- . *Ten Little Niggers*. London: Harper Collins Publishers, 1939.
- . *One, Two, Buckle My Shoe*. 1940. London: Harper Collins Publishers, 2002.
- . *Absent in the Spring*. 1944. London: Harper Collins Publishers, 2009.
- . *Autobiography*. London: Harper Collins Publishers, 1977.
- Harley, Jenny. *Millions Like Us: British Women's Fiction of the Second World War*. London: Virago, 1997.
- Horsley, Lee. *Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Jameson, Storm. "The Responsibilities of a War." *The Writer's Situation*. Basingstoke: Macmillan, 1950. 164-179.
- Lassner, Phyllis. *British Women Writers of World War II: Battlegrounds of their Own*. Basingstoke: Macmillan, 1998.
- Light, Alison. *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism between the Wars*. London and New York: Routledge, 1990.
- Maslen, Elizabeth. *Political and Social Issues in British Women's Fiction, 1928-1968*. Basingstoke: Palgrave, 2001.
- Scaggs, John. *Crime Fiction*. London and New York: Routledge, 2005.
- Thompson, Jon. *Fiction, Crime, and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993.