

アガサ・クリスティの『バートラム・ホテルにて』における記号の世界
—〈見せかけ〉と〈ほんもの〉の反転—

難波江 和 英

A World of Signs in At Bertram's Hotel by Agatha Christie
— Turnover of Appearance and Reality —

NABAE Kazuhide

要 旨

本稿は、アガサ・クリスティ（1890-1976）の『バートラム・ホテルにて』（1965）に関して、これまでジャンル批評ではあまり評価されてこなかったミステリーとしての側面を踏まえ、改めて、その文学作品としての真価を記号論の観点から明らかにする試みである。

『バートラム・ホテルにて』は、主人公のミス・マープルよりデイビー警部の活躍が目立つため、「警察小説」のように見え、ミステリーとしても「凡作」と思われてきた。しかし、ミステリーというジャンルを創作の枠組みとしながらも、「ミステリー」というカテゴリーを批評の軸とする視点からは見えてこない何かを浮かび上がらせるように描くこと——そこにこそ、クリスティが夢見た文学の理想はあったと考えられる。その「何か」とは、この作品の単なる背景と思われてきたバートラム・ホテルが、20世紀後半に「仮想現実」と呼ばれ始める人工のリアリティや、テーマパークとして花開く記号系の商品を先取りしていた点に求められる。

バートラム・ホテルは、原理としてはエドワード王朝の「見せかけ」であるにもかかわらず、経験としては「オリジナル vs. コピー」という二項対立を無効にする「ほんもの」としてのリアリティを帯びながら、時間の壁を超えている。それと同様に、ホテルをめぐる日常風景と犯罪行為も、それぞれ「見せかけ」と「ほんもの」を反転させるという構造を取りながら、ホテル全体を一つの記号“pockets”として、つまり「客の隠れ場—犯人の隠れ家」として表裏一体に構成していく。クリスティが「ミステリー」を媒体として描こうとしたのは、まさに仮想現実を思わせるほど「見せかけ=ほんもの」が広がる記号の世界だったと言える。現実とは虚構、虚構は現実。人間とは、その反転を生きる役者。クリスティは『バートラム・ホテルにて』において、ホテル全体を記号の世界に仕立てながら、このシェイクスピアのメッセージを現代に蘇らせている。

キーワード：記号、見せかけ、ほんもの、オリジナル、コピー、消費

Summary

This article is an attempt to reevaluate *At Bertram's Hotel* (1965) by Agatha Christie (1890-1976) as a literary work from the perspective of semiotics so that it may gain a higher appraisal than it has received as a mystery in genre criticism.

At Bertram's Hotel has long been regarded as a work of police fiction or a mediocre mystery, for Chief-Inspector Davy is far more actively involved in solving the crimes than the major character, Miss Marple. The literary ideal Agatha Christie has cherished in this work of fiction, however, seems to lie instead in rendering something more notable, though with the scheme of “mystery” in mind, that is likely to slip past any critical approaches featuring the category of “mystery.” That “something” can be found in her representation of Bertram's Hotel, formerly seen as a mere backdrop, in that the hotel heralds the rise of “virtual reality” and the advent of “theme parks,” both of which have been flourishing as new products of signs since the late 20th century.

In theory, Bertram's Hotel just puts on a semblance of “Edwardian England,” and yet it actually goes beyond the wall of time as it enchants the visitors with such an irresistible sense of reality as to nullify the dualism of “original vs. copy.” Likewise, scenes of daily life and those of crimes centering around the hotel are both structured to reverse the indivisible phases of appearance and reality, thereby transforming the whole hotel to a sign, “pockets,” namely, a hideaway for guests and a hideout for criminals. It is this world of signs where the turnover of appearance and reality recurs, like in virtual reality, that Agatha Christie has aimed to represent in this novel by means of “mystery.” Reality is fiction, while fiction is reality. Human beings are no more than actors playing the reversal. The author has thus brought this message from Shakespeare back to life in modern times.

Keywords: Signs, Appearance, Reality, Original, Copy, Consumption

アガサ・クリスティの文学の夢

アガサ・クリスティ（1890-1976）は、生涯をかけて、代表作となる二つのシリーズを書き残した。一つはベルギー人の探偵、エルキュール・ポワロを主人公としたミステリー群（長編33、短編54、戯曲1）、もう一つは、ロンドンから25マイルほど離れたセント・メアリー・ミードに住む年配の女性、ミス・ジェーン・マープルを探偵役としたミステリー群（長編12、短編20）である。ここで対象とする『バートラム・ホテルにて』は、マープル・シリーズの最初の長編『牧師館の殺人』から数えて30年を経た1965年、長編の10作目として出版された作品である。

同シリーズでは、主人公のミス・マープルは、観察眼と洞察力に基づいて推理を進め、いくつもの難事件を解決していく。しかし『バートラム・ホテルにて』は、その点を含め、マープル・シリーズの他の長編とは明らかに趣を異にしている。そもそもこの作品では、ミステリーの中核となる事件そのものが、物語の後半を超えても起こらない。しかもそれと同調するように、当のミス・マープルは、ホテルの宿泊客として登場するものの、警察関係者の陰に隠れてあまり姿を見せない。マープル・シリーズの中で、この傾向がもっとも顕著に認められるのは長編第三作の『動く指』（1943）だろう。しかしその場合でも、ミス・マープルは最後に「専門家」（an expert, 204）として「殺人事件の解明」（205）に乗り出し、名探偵として活躍している。他方、『バートラム・ホテルにて』では、推理を進めるのはもっぱらフレッド・デイビー主任警部であり、ミス・マープル自身は証言でも誤りを犯すなど、探偵役として精彩を欠いている。

『バートラム・ホテルにて』という作品が、多くの読者にとって「警察小説」のように映り、ミステリーとして「凡作」に見えるのはそれゆえだろう。しかし同時に、そうしたジャンル批評に基づく評価は、この作品の場合、文学としての真価を見極める際の盲点を生み出しているように思われる。つまりそこには、はっきり描かれているにもかかわらず、ジャンル批評を分析の方法として適用しているかぎり、それに隠れて見えなくなってしまう何かが潜んでいると考えられる。ミステリーというジャンルを創作の準拠枠として踏まえながらも、「ミステリー」というカテゴリーを批評の軸とする視点からは見えてこないものを浮かび上がらせるように描くこと—そこにこそ、クリスティがミステリー作家として夢見た文学の理想はあったと言えるのではないか。それでは、希代のミステリーの女王が『バートラム・ホテルにて』で表現しようとした、この作品の文学としての真価を問うものとは何だったのだろうか。これまで深く論じられることのなかった問題を新しい視点から追究することにしよう¹⁾。

時間の壁を超えるバートラム・ホテル

物語の舞台となるのは、1950年代半ば、ロンドンでも有数の老舗のホテルと言われるブラウンズ・ホテルをモデルにしたバートラム・ホテルである²⁾。創業1837年のブラウンズ・ホテル

を彷彿させるように、バートラム・ホテルは創業「1840年頃」(13)、場所もハイパークから数ブロックほど離れたあたりに設定されている。このホテルでは、外観はもとより、ラウンジや客室から「英国流の朝食」(15)、「名物のアフタヌーンティー」(9)、「昔の英国風の料理」(15)、そして各種のサービスまで、国内外の客にとって、イギリスの古きよき時代を想い起こさせるセッティングがほどこされている。ミス・マーブルも、姪の厚意により二週間にわたって、イギリスの「在りし日」を偲ばせるホテルでの滞在を楽しんでいる。

ある日、そうした平穏な休暇を妨げるように、ペニファザー牧師がホテルから失踪して何日間も行方不明になる。それとほぼ時を同じくして、犯罪グループによる列車強盗事件が起こり、物語は急展開し始める。さらにそれと並行して、危険を快楽として生きる冒険家ベス・セジウィックや、巨額の遺産を相続する予定になっている未成年の女性エルヴァイラ・ブレイク、それにカーレーサーのラジスロース・マリノスキーが絡んで、恋愛、結婚、金銭、犯罪にまつわるメイン・プロットを形成していく。その流れを決定づける事件が起きるのは、すでに物語も佳境を迎えようという終盤になってからである。バートラム・ホテルのドアマン、マイケル・ゴーマンが、エルヴァイラを守るようにして、何者かに射殺されてしまう。それを契機にして、エルヴァイラは、幼いころから離別していたセジウィックと母娘として再会を果たす。列車強盗事件と殺人事件の行方は、はたしてどうなるのか。混沌とする状況の中、デイビー警部はミス・マーブルの協力を得て事件を解明していく。

こうして粗筋をなぞっても、そこから『バートラム・ホテルにて』という作品の読みどころは見えてこない。それは少なくとも、事件の推理でもミス・マーブルの活躍でもなく、ましてやミステリーの完成度の高さでもないだろう。たとえば事件の設定を取っても、列車強盗とドアマンの死は（前者が後者の「目隠し」になっているとはいえ）最後までリンクしないし、ドアマンを射殺した犯人の動機にしても、あまりにも稚拙と言わざるをえない面がある。それゆえ『バートラム・ホテルにて』は、エンディングの曖昧さを含め、たしかに不満が残る作品と言わざるをえない。しかしそうした視点を離れて、この作品を見渡せば、もっと見晴らしのよい風景がそこに開かれてくる。それは、地図でヨーロッパを探して、細々とした地名に目をやるあまり、全面に大きく表記された「ヨーロッパ」という文字を見落としていた人が、その事実には驚くのと似ている。それでは『バートラム・ホテルにて』という作品で、すべての出来事をネットワークのように連鎖させながら、真の主演として、大文字の「ヨーロッパ」に喩えられるものとは何だろう。そう、バートラム・ホテルそのものである。

バートラム・ホテルは、作品の冒頭から「威厳があり、仰々しくなく、さりげなくぜいたくに」(7) 独特の存在感を際立たせている。その最大の特徴は、過ぎ去った時間を巻き戻すこと、つまり、客たちを過去へタイムスリップさせる点にある。その結果、彼らは現在にありながら、過去を現実として生きているという感覚を味わえる。このホテルを初めて訪れた人なら「消滅した世界へ舞い戻った」(8) と感じられることに、そして常連客なら「まさに昔どおり」(12) と思えることに、そろって価値を見出す。その「世界」や「昔」とは、イギリスの古きよき時代、特に「エドワード王朝のイギリス」(8) である。たとえば、バートラム・ホテルに二年連続して夫と滞在したアメリカ人エルマー・キャボットは、「ここはまさに昔のイギリス。とっ

でもエドワード王朝風ですてき」(145) とこのホテルを称賛する。原文では、“It just is old England.” と表現の動詞として “is” が使われ、しかもイタリック体で強調されている。それは過去がそのまま現在の出来事として、つまりイメージというより現実として、目の前に現れたという驚きを伝えている。

もちろん実際には、そのリアリティを生んだ起源としてのエドワード王朝は、1910年5月6日、国王が亡くなると共に消えている。それゆえ、いまバートラム・ホテルの客たちが堪能している「エドワード王朝」は、現代風に言えば、オリジナルを欠いたコピー、およそ45年前に消えた「エドワード王朝」を意味しながら浮遊する記号にすぎない³⁾。別の見方をすれば、客たちはこのホテルで優雅な気分に入るたびに、記号化された「エドワード王朝」を消費させられていたことになる。但し彼らにとって、そのとき消費されるものが「オリジナル」であるかどうかは問題にならない。というのも、客たちの感覚からすれば、そこではマフィン、シードケーキ、ドーナツ、ジャムに至るまで、すべてが「ほんもの (real)」(11, 24, 51) だったからであり、バートラム・ホテルは「ただそこに、しっかり、事実 (a fact) としてあった」からである (13)。

そう考えれば、「バートラム・ホテルの過去の歴史を辿ることに興味をもつ人など誰もいなかった」(ibid.) ということも頷ける。なぜなら、このホテルは、原理としては過去自体の「見せかけ」であるにもかかわらず、経験としては「オリジナル vs. コピー」という二項対立を無効にする「ほんもの」としてのリアリティを帯びながら、時間の壁を超えてきたからである。この「見せかけ」と「ほんもの」の反転は、20世紀後半に「仮想現実 (virtual reality)」と呼ばれ始める感覚を予兆するものだったと言える。仮想現実とは、「見せかけ」と思われるものが「ほんもの」としての効果をもつという点で、現実のエッセンスを抽出した感覚、あるいは人工の現実感覚を意味している⁴⁾。「見せかけ」であるのに「ほんもの」、「ほんもの」であるのに「見せかけ」。クリスティがミステリーというジャンルを創作の準拠枠として踏まえながら、『バートラム・ホテルにて』という作品で描こうとしたのは、まさに仮想現実を思わせるほど「見せかけ＝ほんもの」が広がる記号の世界だったのである。

「舞台装置」としてのバートラム・ホテル

バートラム・ホテルは、エドワード王朝を軸にして「見せかけ」と「ほんもの」を反転させながら、110年以上にわたり「生きられた歴史」として存続してきた。そのからくりを見極めるには、客よりむしろ運営者の視点から舞台裏を覗いてみる必要があるだろう。その適任者となるのは、支配人ハンフリーズである。というのも、この人物は、老舗のホテルの支配人にふさわしく「礼儀正しさと副大臣くらいの風格」(13)を兼ね備えているのに、なんとなく素性があやしく、バートラム・ホテルと同様、「見せかけ」にも「ほんもの」にも見えるからである。しかもこのホテルでは、トップを象徴する「ミスター・バートラム」の存在さえ、「もうあまりにも昔のことで朦朧としている」(ibid.)。このように、バートラム・ホテルでは「見せかけ」の裏に「ほんもの」はなく、「ほんもの」の表に「見せかけ」はない。舞台裏のない舞台であること、それこそ、バートラム・ホテルが体現していた記号の世界のモードだったからである。

ハンフリーズは、このモードをビジネス戦略として活用している人物である。キーとなるのは、彼自身が強調しているとおり、「ここはエドワード王朝風に見えなくてはなりません」(15)というビジョンである。ハンフリーズは、それには「かなりお金のかかる復元」(15)が必要だったと前置きして、「常連客には、今世紀の初めからまったく何も変わっていないと感じてもらわなければなりませんし、旅行客には、時代ものの環境を感じてもらわなければなりません」(15-16)と語っている。現に、この目標は見事に達成されていると言えるだろう。たとえば、キャボット夫人は「ここはまさに昔のイギリス」と感服したとき、ハンフリーズの思惑どおり、彼自身が発した「ここはまさに昔のイギリス (It just is old England)」(15)というセールストークを“is”の強調も含め、完璧にコピーしていたからである。新しい時代の変化を免れ、20世紀初頭のまま時が止まった空間を巨額の費用をかけて「見せかけ」としてつくり、それを「ほんもの」として感じさせること——パートラム・ホテルの運営者にとって、これこそ究極の「からくり」である。

ハンフリーズはそれを実現するために、妙案とも言える工夫をいくつも凝らしている。たとえば、経済的にパートラム・ホテルを利用しにくい年配の常連客、特に「落ちぶれた貴族たちや、貧しくなった地方の旧家の人たち」(15)のために、本人には伏せたまま「特別料金」(14)を設定することである。その意図は、彼自身が明かしているとおり、「雰囲気 (atmosphere) の問題」(14)にほかならない。つまり「貴族たち」も「地方の旧家の人たち」も、イギリスの気配や時代のムードを漂わせるために、ひいては海外からも客を呼び寄せるために、それぞれ「見せかけ=ほんもの」として貢献しているわけである。ハンフリーズも「アメリカの方たちは、私どもの英国風の雰囲気を好んでいらっしゃいます」(130)と認めて、それを裏書きしている。

要するに、パートラム・ホテルでは「称号をもつイギリス人」(9)なら誰でも、知らない間に生きた記号として利用されている。というより、そこで見られるものは何であれ、「オリジナル」と「コピー」の二項対立を超えて、「ほんもの」としての「雰囲気」を現実の効果として生む記号に仕立てられている。たとえば「エドワード王朝のメイドが磨きあげたように光っている、大きな真鍮の石炭入れ」(8)、「床からかなり高めになった、現代ものではない肘掛け椅子」(ibid.)、「紋章つきの大きな銀製のトレイやジョージ王朝の銀製ティーポット」(10)、「ほんもののロッキンガムやダベンポートではないにしても、それらしく見える陶器」(ibid.)、「最高のインド、セイロン、ダーズリン、ラブサンなどの紅茶」(ibid.)もまた、その最たる道具立てである。

さらに忘れてならないのは、ドアマンのマイケル・ゴーマン、給仕頭のヘンリー、メイドのローズ・シェルドンといったスタッフの存在だろう。ゴーマンは「一見したところ元帥とも見える」(8)とおおり「元軍人」(61)のようで、胸元に「金モールと勲章の略章」(8)を飾っている。「やさしい気配り」に溢れ、「身のこなしは完璧」で、まさにドアマンの鏡である (ibid.)。ヘンリーは「大公、あるいは大司教」(172)にさえ見える堂々とした男で、「慈愛に満ちて思いやりがあり」、客のもてなしも至れり尽くせり (10)。その「洗練されたマナー」(ibid.)は客からの評価が高く、同僚からも「この雰囲気 (tone) をつくっている」(129)と称される

「完璧な給仕頭」(10)である。ローズもまた、「なんとも素朴 (*positively countrified*)」で愛想もよく、「ラベンダー色のプリント縞のある服を着て、制帽までちゃんと頭に載せ」、理想のメイドと呼べるほど「まったく申し分がない」(50)。この三人のスタッフに共通しているのは、彼らの存在があまりにも「完璧」すぎて、「ほんもの」よりもほんものらしく、つまり他のすべての道具立てと同様、バートラム・ホテルの「雰囲気」を漂わせる記号のように思われることである。

実際、ミス・マーブルはローズを見て、バートラム・ホテルには「びっくりするようなものができている (*produce*)」(51)と感じ入り、「ほんものには見えないほど、ほんもののメイド」(50)に驚きを隠せなくなる。この場面には、アイロニーが少なくとも二重に響いている。第一に、バートラム・ホテルでは、メイドはスタッフであるというより、その「素朴さ」(*positively countrified* = 「あきらかに『田舎っぽく』仕立てられた」)を含め、「つくりもの」であるという意味で。第二に、ローズのメイド振りは、あまりにもリアルすぎてリアルと思えないのに、やはりリアルであるという意味で。というのも、いまミス・マーブルが生きている1950年代中頃のイギリスでは、そうした「ほんもののメイド」は、「つくりもの」でもないかぎり、もはや存在しなかったからである。

ゴーマン、ヘンリー、ローズといった三人のスタッフは、「消滅した世界」を再現しようとするバートラム・ホテルのビジネス戦略に合わせるように、「消滅して久しい種類の人間」(10)と思われていた前時代のドアマン、給仕頭、メイドをほとんどヴァーチャルに蘇らせている。それはまた、彼らが「見せかけ」と「ほんもの」を反転させながら、バートラム・ホテルという記号の世界に現実としての質感 (*qualia*) を与える演技者であることを示唆している。ラスコム大佐の言葉を使えば、バートラム・ホテルでは、建物から人間まで、すべてが「舞台装置 (*mise en scène*)」(15) だったというわけである。

「隠れ場—隠れ家」としてのバートラム・ホテル

現実とは虚構、虚構は現実。人間とは、その反転を生きる役者。これは、シェイクスピアが「この世はすべて舞台、人はみな役者」という台詞を介して教えてくれたことである。その意味で、クリスティにとって、バートラム・ホテルはシェイクスピアのアーデンの森である。『バートラム・ホテルにて』という作品で、こうした感覚を共有していたと思われる人物が二人いる。一人はミス・マーブル、もう一人はデイビー警部である。前者はバートラム・ホテルで繰り広げられる日常風景のラインに即して、後者はそれを隠れ蓑にして引き起こされる犯罪行為のラインに即して、バートラム・ホテル全体が「舞台装置」であることを見抜いていく。それゆえ、この物語で事件が解決するということは、これらの二本のラインが交わって一本の線になることを意味している。それはまた、バートラム・ホテルをめぐる日常風景と犯罪行為が、それぞれ「見せかけ」と「ほんもの」を反転させるという構造を取りながら、バートラム・ホテル全体を記号の世界として表裏一体に構成していることを証明していくプロセスでもある。これまでバートラム・ホテルの客の視点、そして運営者の視点から物語を解説してきたが、ここからは探偵役のミス・マーブルと警察を代表するデイビー警部の視点から、このホテルのからくり

に迫ることにしよう。

ミス・マーブルのもっとも優れている才能は、観察眼や洞察力よりむしろ違和感を覚える能力ではないだろうか。そう思えるほど、『パートラム・ホテルにて』のミス・マーブルは、他の人なら見過ごすかもしれないことにズレを感じながら、探偵としての能力を発揮していく。違和感を覚えるとは、視覚で言えば、いま見えているものはそのものではないかもしれない、と感じ取ることである。それゆえ、このしっくりこないという感覚は、ミス・マーブルにとって、「見せかけ」と「ほんもの」の反転をとらえる最適の資質になっていたと言えるだろう。パートラム・ホテルに関して、彼女が真っ先に感じたズレは、それがあまりにも「変わってなかった」(21)ということである。長らく暮らしてきたセント・メアリー・ミードでさえ時代の影響を受け、「変化は受け入れなければならない」(18)と嘆息したばかりなのに、「それは昔のままだった。まったく奇跡と言えるほどに」(21)。そして、彼女はこう思う。このホテルは「すばらしすぎてほんとうとは思えない (too good to be true)」(22)。

“good”には「真正の、実在の、現実の」、さらには「見事に仕上がっている」というニュアンスもあるので、この表現は「ほんものにしてはあまりにもほんものである」、「あまりにもリアルすぎる」、「あまりにもうまくつくられている」とも解釈できる。これらの含意から察せられるとおり、彼女の知覚センサーは、物語のかなり早い段階から、その最大のミステリーに鋭く反応していたのである。つまり、パートラム・ホテルは「ほんとうにしてはできすぎている」ことに、「ほんもの」であるにはあまりにも「見せかけ」であることに、但し「見せかけ」と言うにはあまりにも「ほんもの」に見えることに。ミス・マーブルがメイドのローズについて、「ほんものには見えないほど、ほんもののメイド」と違和感を覚えたときにも、これと同じ直観が働いていたと考えられる。

ミス・マーブルは、こうしてパートラム・ホテルの「からくり」に触れるにつれて、我に返るように日常の感覚を呼び覚まされる——「結局、時は止まらない」(49)。たしかにパートラム・ホテルでは、エドワード王朝を想わせる佇まいのために、それほど時間が止まっているように感じられた。しかし、それにしても、とミス・マーブルは思う。「こんなふう到时を止めるなんて、ほんとうにたいへんなお金がかかったに違いないわ」(ibid.)。ここからは、貨幣を資本として投資し、「見せかけ」と「ほんもの」を反転させ、時を止める、という「舞台装置」としてのパートラム・ホテルのシステムが透けて見える。逆に言えば、投資された資本としての貨幣は、停止した時間を「古きよき時代」として買い戻そうとする客たちの欲望を介して、利益を生みながら回収されていく。パートラム・ホテルは、エドワード王朝を物語に仕立て、それに象徴性を与える記号系の商品であるという意味で、20世紀後半に花開くテーマパークの先駆けになっている。最初のデイズニーランドのオープンが、この作品の時代設定と同様に1955年であるというのは、単なる偶然ではないだろう。

現にミス・マーブル自身も、新しい時代の消費者にふさわしく、「ここはまったく現実のよう (real) には思えない」と感じながら、「別にそう思えなくてもかまわないでしょう？」と感じてもいる (49)。それは、すでに彼女でさえ「現代という時代になじんでしまっている」(ibid.) からである。つまりミス・マーブルは、パートラム・ホテルが「ほんもの」でないと

感じられるほど昔の人間であると同時に、そこが「ほんもの」でなくても、むしろ「ほんもの」でないからこそ、楽しく過ごせるほど現代人である。いま、ここという現在を生きる彼女にとって、過去とは思い出を生きることである。その意味で、バートラム・ホテルは「過去の楽しかったことを想い起こし」、「過去の思い出を昔のままの色合いで新たにする」(22) ための格好の場所になっている。それゆえミス・マーブルも、バートラム・ホテルに滞在しながら、「かつての自分が蘇る」(ibid.)、「こんなところにいると、いろんなことを思い出してしまう」(52) と思えたわけである。バートラム・ホテルがビジネスとして成立している理由も、ここにあるだろう。客たちは人生で過去をそのまま取り戻すことはできないとしても、このホテルで過去を現在形で語り、感じることはできる。バートラム・ホテルは、資本の投資と時間の停止を交換して、「見せかけ」と「ほんもの」を反転させながら、その可能性を同時代人のために開いていたと言える。

他方、ミス・マーブルは、まさに「この雰囲気 (atmosphere) とこの人たち」(49) に違和感を覚え、「何かおかしいという感じ」(ibid.) を拭おうとして、ある言葉をキーワードのように発してしまう。「ポケット (Pockets) かしら…しかもとても見つけにくい…」(ibid.)。著者のクリスティは、この一連の場面で、主人公に使わせる言葉を特に厳選していたと思われる。というのも、ここに見る「雰囲気」と「ポケット」の用法は、ミス・マーブルがまだ事の真相に辿り着いていないにもかかわらず、それを彼女自身の言葉で（但し本人にはそこまでの自覚はないまま）先取りするようにほのめかすという効果を生んでいるからである。たとえばミス・マーブルは、支配人のハンフリーズが用いた「雰囲気」という言葉をそれとは知らずになぞって、バートラム・ホテルに漂う気配ばかりでなく、そこに集う人々もまた「つくりもの」であることを察知している。実際、この言葉は、後々、給仕頭のヘンリーがホテルの「雰囲気 (tone)」をつくっているという箇所とも共鳴して、彼自身の正体を「つくりもの」として暗示することになる。

次に、ミス・マーブルが使った「ポケット」という言葉は、「(周囲と異なる) 小地区」という辞書の意味⁵⁾に加えて隠語のニュアンスも含んでいるため、読者の推理を加速させる。実は「ポケット」という言葉は、作品の冒頭で、ロンドンのタクシー運転手たちしか知らないほどの「裏通り」(7) という意味で用いられていた。ミス・マーブルが使った「ポケット」という言葉も、その意味を共有しながら、ここではむしろ語源の“poque” (袋) からイメージされたとおり、「隠れ場」あるいは「隠れ家」を示唆している。さらに「ポケット」には「資力」という意味もあることから、その場所が「資金源」になっていることまで想像される。20世紀初頭から時が止まったように、何も変わらず、何も起こらない、そういう「雰囲気」に包まれたロンドン屈指の老舗のホテル。そここそが「ポケット」という記号として、客たちにとっては「隠れ場」を意味すると同時に、犯罪者たちにとっては、その「隠れ場」を「見せかけ」とした「隠れ家」を意味するというアイロニー。こうして、バートラム・ホテルにおける「見せかけ」と「ほんもの」の反転は、日常風景と犯罪行為を表裏一体としてリンクさせながら、この物語全体の流れを支える大きな構造として立ち現れてくる。

但しミス・マーブルには、ホテルでの二週間の滞在が終わっても、こうしたからくりがはっ

きり見えていたわけではない。たとえば、「パートラム・ホテル＝ポケット」というアナロジーが浮かんでまもなく、ミス・マーブルはアーミー・アンド・ネイビーで、列車強盗事件に関わることになる二人の人物、ベス・セジウィックとラジスロース・マリノスキーが「密会」(73)している場面に出くわす。そのとき彼女は驚きながらも、二人が「ルツェルン行き、9時40分発の飛行機」(74)について話し合っていることや、セジウィックがパートラム・ホテルへ顔を出したマリノスキーを叱責するのを立ち聞きしても、「おもしろい」(75)と思うだけで二人の関係を詮索することはない。それからしばらくして、ペニファザー牧師がパートラム・ホテルから失踪してしまう。しかもその夜の午前0時過ぎ、ミス・マーブルは、牧師がホテルに戻り、午前3時前にまた出かけて行く姿を目撃している。そこから2時間半後の午前5時30分頃、列車強盗事件は起きるわけだが、彼女はそれを「列車強盗事件に新展開」(117)と書かれたニュースの掲示板を見るまで知らず、セジウィック、マリノスキー、そしてペニファザー牧師とその事件を結びつけることもない。

さらに、エルヴァイラ・ブレイクの遺産相続と殺人事件をめぐる、もう一つの流れに関して、ミス・マーブルの勘は、やはり事の真相を見抜くまでには至らない。彼女はバタシー・パークの喫茶店でエルヴァイラとマリノスキーと一緒にいるところを見て、エルヴァイラをセジウィックと勘違いする。しかしミス・マーブルは、その錯覚(見せかけ)をとおして、セジウィックとエルヴァイラが母娘であると気づき、この二人とマリノスキーの関係を「不道德」(116)と嘆く。しかも彼女は、デイビー警部に「どこからどう見ても、しっかり守られ、とても大切にされている」エルヴァイラが、その「見せかけ」とは裏腹に「危険にさらされている」と予見し、「保護」する必要があると伝えている(182)。しかしミス・マーブルには、この段階では、エルヴァイラ、セジウィック、マリノスキーの関係も、エルヴァイラの「危険」もよくわかっていない。この作品では、彼女はあくまで直観の探偵であり、予知された警告を日常レベルで見極めるのは、デイビー警部の役割である。

たとえば、ミス・マーブルがパートラム・ホテルについて、「ここはやっぱり何かおかしかったんですね」と訊いたときにも、デイビー警部は「そのとおり、いまもおかしいことだらけです」(185)と答えている。逆にミス・マーブルは、これで自らの直観に根拠を得て、さらに事の真相へ近づくヒントをデイビー警部に与える役割を果たす。「初めここはすばらしいところだと思いました。ちっとも変わってなくて…昔へ…かつて愛し、楽しんだ過去へ戻ったようで」(ibid.)。それに反して、とミス・マーブルは続ける。「すばらしいと思えたのですが、そうではありませんでした…混じり合っていたんです…ほんものの人たちと、そうでない人たちと。その見分けがつかないこともありました」(186)。ミス・マーブルは、その例として「退役軍人」、「聖職者」、「海軍提督や海軍大佐」を挙げ、さらに「メイドのローズでさえ、ひょっとするとほんものではないかもしれません」と告げる(ibid.)。

ここで読者は、デイビー警部自身も、ペニファザー牧師の失踪に関してローズから聴き取り調査をしたとき、これとまったく同じ印象をもっていたことを想起さすだろう。「彼女は牧師がホテルへ戻ってきたことについて何も知らないか、それともたいした女優か」(143)。その後、デイビー警部はローズが「元女優」であることを突き止めたらしく、それをミス・マー

ブルに明かした上で、これには「舞台装置 (décor) の一部」というレベルを超えて「もっと意味があるかもしれません」と含みをもたせた発言をしている (186)。それゆえ、デイビー警部が用いた「舞台装置」という言葉は、ラスコム大佐が使った「舞台装置 (*mise en scène*)」という言葉と共鳴しながら、ミス・マーブルがほのめかした「客たちにとっての隠れ場＝犯罪者たちにとっての隠れ家」としてのバートラム・ホテルを読者の眼前に浮かび上がらせる。

このときデイビー警部は、ミス・マーブルにまして、バートラム・ホテルの日常を演劇の観点からとらえていたと言える。しかしそんな彼にも、ミス・マーブルには及ばないものがある。それは、クリスティの作家としての最大のテーマとも言える「邪悪なるもの (evil)」(187, 204-05) への感受性である。バートラム・ホテルには、列車強盗事件だけで終わらない何かを感じさせるものがある。それは何かと問うデイビー警部に、ミス・マーブルは「何か邪悪なことです」と答え、それをやや大袈裟だと思ふ相手を抑えるように、「殺人」へとつながる予感を口にする (187)。そして実際、その直後にドアマンのゴーマンが射殺されるという事件が起きる。エルヴァイラの証言によると、誰かが彼女を殺そうとして、彼が助けに入り、代わりに撃たれたという。その結果、デイビー警部は列車強盗事件と同時に、殺人事件にも関与せざるをえなくなる。ここからは、これまでの考察を踏まえながら、デイビー警部自身の視点から、この二つの事件の展開を見ていくことにしよう。

記号のシステムとしてのバートラム・ホテル

『バートラム・ホテルにて』の物語世界を見渡して、「見せかけ」と「ほんもの」の反転を表現している人物として最初に浮かぶのは、ミス・マーブルその人だろう。セリナ夫人には「もう何年も前に死んでいる」と思われ、「百歳くらいに見える」とまで言われ、ラスコム大佐にも「よろよろの年寄りネコ」という印象をもたれる始末である (11)。そんな老女がなんと探偵を演じるというのだから、「人は見かけによらぬもの」である。その意味では、デイビー警部もまたなかなかの役者である。たとえば、バートラム・ホテルの受付係ミス・ゴーリンジには「田舎者」(133) と思われ、ハンフリーズにはそれを「見せかけ」として警戒されている。「古ギツネとはあいつのことさ。警視庁でも腕利きらしい。お人好しの田舎者のマネなどして、何をかぎ回っているんだろう」(ibid.)。

他方、デイビー警部の下で働くキャンベルには、「牛のように、大きくて、ずんぐりむっくりした顔」(119) をして、調子はずれの「鼻歌」(118, 119, 122) を繰り返している上司が、どうして「現在の地位」(119) にまで昇進したのかわからない。しかしデイビー警部は、バートラム・ホテルの捜査でも、キャンベルを「主役」に、自らをもっさりした「脇役」に仕立て、その「見せかけ」に隠れてホテルの状況を探りながら、警視庁内の評価に違わぬ役者ぶりを発揮している。たとえば、「中高年の人たち」、「昔風のすてきな人たち」、「裕福そうで、きちんとした人たち」、さらに「陸海軍の関係者、法律家、牧師」、「アメリカ人の夫妻」、「フランス人の家族」を眺めながら、「この誰も見かけどおりの人かどうか」を観察するのは、その好例である (144-45)。「見せかけ」と「ほんもの」を反転させる役者が、「見せかけ」と「ほんもの」を反転させる役者を探りあてる。このときデイビー警部は、1959年にアーヴィング・ゴ

フマンが提唱した「演劇的観察法」⁶⁾を捜査のノウハウとして先取りしている。

これはまた、デイビー警部もミス・マーブルと同様、違和感を捜査の技能として重んじていたことを窺わせる。それが明らかになるのは、副総監のロナルド・グレイブズ卿が会議で一種の秘策を打ち出したときである。「ささやかなこと、たいして重要だと思えないこと、ちょっと普通の捜査から外れているようなこと」、「つまらないことだが、なんとなくしっくりこない」、心にひっかかってしまうこと」を捜し求めること (44)。特筆すべきは、そのとき他の誰よりも早く、「まったくそのとおり」(ibid.)と答えたのがデイビー警部だったことである。この副総監の提案には、ロラン・バルトが「第三の意味」というエッセイで論じた「鈍い意味」(56)を想わせる知恵が含まれている。たとえば映画を観ながら、誰にとっても自然に浮かんでくる意味、観客がなんとなく受け入れられる意味、これを「明るい意味」(55)とすれば、映画のスクリーンに映し出され、観客には無視することはできないのに、解釈することもできない意味、それこそ「鈍い意味」である⁷⁾。それゆえ「鈍い意味」は、観客にとって、そこに「あるはずのものが無い」、または「あるはずのないものがある」という奇妙な感覚をもたらす⁸⁾。これは、ミス・マーブルにもデイビー警部にも認められた知覚センサーの働きを想起させる。彼らにとって、違和感を覚える能力とは、結局、「鈍い意味」をとらえる能力と同義だからである。

ミス・マーブルの場合、その能力がもっとも発揮されるのは、やはりバートラム・ホテルに關してである。このホテルはそれほど、「あるはずのないものがある」という驚きに溢れている。特に「あるはずのない過去がある」という体験は、ミス・マーブルにとって、仮想現実の世界そのものと言ってもよいだろう。そんな場所で、さらに「あるはずのないものがある」という感覚を生む出来事が起こる。ベス・セジウィックがバートラム・ホテルに現われたことである。セジウィックはフランスのレジスタンス運動に参加し、大西洋単独横断飛行やヨーロッパ横断騎乗旅行なども経験している冒険家である。長年にわたりスキャンダルやゴシップに事欠かず、写真もメディアに出回るほど、イギリスでは有名人と目されている。そんな大胆極まりない人物⁹⁾には「豪華なナイトクラブやトラック運転手の溜まり場」ならともかく、「このとても上品で旧時代のホテル」はなんともそぐわない (23)。しかし「彼女は現にここにいる」(ibid.)とミス・マーブルは思う。

この種の驚きは、すでに触れたとおり、アーミー・アンド・ネイビーで、セジウィックとマリノスキーが「密会」していた場面でも引き起こされる。ミス・マーブルは「こんな思いもよらない場所で、また彼女に出くわすなんて」と驚きながらも、「ベス・セジウィックは現にここにいる」と改めて思う (73)。さらにミス・マーブルは、これもすでに見たとおり、バタシーパークでも、セジウィックがマリノスキーと「密会」を重ねていると勘違いする。それは実際には、エルヴァイラとマリノスキーの「秘密の会」(116)だったとわかるのだが、ミス・マーブルはこの場面に関しても、その「鈍い意味」をとらえることはできない。セジウィックとマリノスキーの関係は、「そこにいるはずのない人がある」というミス・マーブルの違和感を介して、エルヴァイラとマリノスキーの関係と重なり合っている。しかし彼女には、その感覚を無視することはできないのに、それを解釈することもできない。この作品で事件が解決するの

は、デイビー警部の捜査を介して、これらの二つの関係をめぐる「鈍い意味」が「明るい意味」に変換されるときである。

そこで思い出されるのは、デイビー警部が初めてバートラム・ホテルを訪れたときに受けた印象である。「あそこの雰囲気 (atmosphere) にはとても感心しました」(170)。この「雰囲気」という言葉は、すでに見たとおり、まずハンフリーズによって、次にミス・マープルによって使われている。ハンフリーズはホテルのハード・ソフトの両面を利用して、イギリスの気配や時代のムードを漂わせることに成功し、ミス・マープルは「すばらしすぎてほんとうとは思えない」と戸惑いながら、それに違和感をもった。他方、デイビー警部も、バートラム・ホテルの客たちに見入り、このホテルに魅せられて、「すばらしすぎてほんとうとは思えない (too good to be true)」(122) と (それとは知らずに) ミス・マープルの表現をなぞってしまう。クリスティは、このように、デイビー警部とミス・マープルの潜在意識をリンクさせながら、事件解明への道を開いていく。特に、デイビー警部がホテルの「宿泊人名簿」(148) を調べようと思いつく場面は、やや唐突に見えるものの、クリスティの妙手だった。というのも、そのリストには宿泊者たちに関して、「すばらしすぎてほんとうとは思えない」理由が「鈍い意味」として暗示されていたからである。デイビー警部はその「鈍い意味」から、「客たちには一種のパターンがある」(149) という「明るい意味」を開いて、ミス・マープルと共有していた違和感を消し始める。

セリナ・ヘイジー夫人 —— ハンプシャ、メリフィールド、リトルコテージ

ヘネシー・キング夫妻 —— エセックス州エルダーベリズ

ジョン・ウッドストック卿 —— チェルトナム市ボーモン・クレセント5番

セジウィック夫人 —— ノーサンバーランド州ハースティング・ハウス

エルマー・キャボット夫妻 —— 米国コネチカット州

ラドリー将軍 —— チチェスター市グリーン14番

ウルマー・ピキントン夫妻 —— 米国コネチカット州マーブルヘッド

ボービュ伯爵夫人 —— サン・ジェルマン・ナン・レイ、レ・サパン

ミス・ジェーン・マープル —— マッチ・ベナム、セント・メアリー・ミード

ラスコム大佐 —— サフォーク州リトルグリーン

カーバンター夫人、エルヴァイラ・ブレイク

ベニファザー牧師 —— チャドミンスター、クロース

ホルディング夫人、ホルディング、オードリー・ホルディング —— カーマントン荘園

ライスビル夫妻 —— 米国ペンシルベニア州バレーフォージ

バーンステイブル侯爵 —— ノースデボン、ドゥーン城 ……

クリスティは、このリストを第15章で示したまま読者を「宙づり＝推理 (suspense)」の状態に置き、第19章になってようやく、デイビー警部自身の口から、そこに認められる「一種のパターン」の内実を明らかにする。「あの場所は称号 (titles) だらけです」(170)。これをさらに

「明るい意味」に移し替えれば、「バートラム・ホテルの客層は、貴族、軍人、聖職者に代表される階層と、アメリカ人旅行者に象徴される富裕層によって、あからさまに構成されている」ということになるだろう。デイビー警部は、これを「すばらしいコンビネーション」(ibid.)と呼んで、バートラム・ホテルが「称号」を組み合わせながら、「とても上品で旧時代のホテル」を意味する記号のシステムになっていることを見抜いていく。このとき彼は「見せかけ」と「ほんもの」の関係について、ミス・マーブルのレトリックを繰り返しながら、ある教訓を学んでいたと思われる。それは「単純明快なパターンは、すばらしすぎてほんとうとは思えない (too good to be true)」(241)、つまり「あまりにもパターン化された現実は、どんなにほんとうらしく見えても、結局はつくりものである」ということである。

それと関連して注目すべきは、デイビー警部が、ロンドンの銀行強盗事件で使われた偽装と変装について、同僚たちとは異なるアプローチをしていたことである。その事件直後、ラドグロブ判事が、モーリス・オックスフォード、黒のサルーン型、ナンバー CM256 という車に乗って、現場近くを走っていたという目撃証言が寄せられる。しかし判事は当日、バートラム・ホテルに滞在中で、事件が起きた時刻には法廷にいたという証拠がある。しかも判事の車のナンバーは CM265 だと判明する。それでは、目撃証言についてどう考えたらよいのだろう。デイビー警部はそう同僚たちに問いかけ、「この偶然の一致は、何か意味があるはずでしょう。ところが、まったく意味はなさそうです」(46) と語る。「そこにいるはずのない人がいる」、「そこにあるはずのない車がある」という奇妙な感覚。デイビー警部が注意を促したのは、まさにそうした「鈍い意味」の効果だったと言える。

これと同様のことが、ベッドハンプトンの列車強盗事件でも繰り返される。ルツェルンで会議に出席しているはずのペニファザー牧師が、事件当日の午前0時過ぎ、バートラム・ホテルの客室へ戻り、午前3時前にまた出かけていくのをミス・マーブルに目撃される。続いて午前5時半過ぎ、列車強盗が起きたときにも、乗客の婦人が、停止した列車に乗りこんでくるペニファザー牧師を見かける。しばらくして、事件現場から走り去るレーシングカーの爆音が鳴り響く。事件後、車はメルセデス・オットー、ナンバー FAN2299、これと同種でナンバー FAN3366 の車が、他の強盗事件現場でも目撃されたという情報が警察に入る。さらに、マリノスキーは、ナンバー FAN2266 の同種の車を所有していることも判明している。

これらの状況証拠から、ロンドンとベッドハンプトンの強盗事件に類似点を認めるのは容易だろう。しかしデイビー警部が示唆しているのは、単なる「アナロジー」ではなく、記号操作の反復である。つまり、二つの事件の犯人たちは、人物、車、カーナンバーを記号として利用しながら、ロンドンの事件で使った記号操作の方法をベッドハンプトンの事件でも繰り返し、犯行を「見せかけ＝ほんもの」として再演した、ということである。その結果、「そこにいるはずのない人がいる」、「そこにあるはずのない車がある」という奇妙な感覚は、デイビー警部の潜在意識を超え、「鈍い意味」から「明るい意味」へ次元を繰り上げられていく。彼自身も後々、強盗事件の首謀者に「繰り返しはまずい」(246) と伝えたとおり、記号操作の反復は、犯人たちの目に見えない思考を「あまりにもパターン化された現実」として可視化し、彼らを窮地へ追いつめる。

実際、こうした「鈍い意味」は、捜査の過程で「明るい意味」へ変換されていく。11月18日、午後9時40分発、ルツェルン行きの飛行機に乗る予定だったペニファザー牧師は、出発日を勘違いして、19日の夜に空港へ向かってしまう。自分のミスに気づいた彼は、午前0時過ぎにバートラム・ホテルへ戻り、ミス・マーブルに目撃される。他方、強盗グループは、19日にペニファザー牧師が不在になるのを見越して、メンバーを彼の客室へ忍びこませ、ペニファザー牧師に変装させる。セジウィックとマリノスキーがアーミー・アンド・ネイビーで言及した「ルツェルン行き、9時40分発の飛行機」の「鈍い意味」は、共犯者たちの密談として、ようやく読者にとっても「明るい意味」になる。しかし強盗グループの思惑に反して、牧師本人がホテルへ帰ってきたため、犯人は彼を殴打して失神させる。牧師に変装した犯人は、午前3時前に客室を出たところをミス・マーブルに目撃されながらも、レーシングカーで午前5時半までに列車強盗の現場へ到着する。犯人たちはさっさと仕事を済ませ、乗客たちは何もなかったように客室へ戻り、レーシングカーは現金を乗せて走り去っていく。その強奪金は何台もの車に移し替えられ、やがてキャボット夫妻がバートラム・ホテルから運び出してしまう。しかし結局、彼らはドーバー海峡を越えたカレーで逮捕される。

但し、こうして「鈍い意味」を「明るい意味」に変換し、この事件で「見せかけ」と思われたものの背後に「ほんもの」を探しても、それは無意味である。たとえば、犯行に使われたナンバー FAN2299のメルセデス・オットーも、バートラム・ホテルを最良にしていると思われたキャボット夫妻も、ただそれを意味する記号として「見せかけ=ほんもの」を表現しているからである。それと同様に、この事件では、犯人が変装したペニファザー牧師をおいてほかに、ペニファザー牧師は存在しない。それこそ、ペニファザー牧師本人が行方不明になったことの記号としての意味だからである。

他方、ロンドン警視庁も、一連の事件を捜査しながら、犯行に偽装と変装が絡んでいることに着目している。しかしこれは、彼らに先見の明があったというより、それらの事件がそろって、「見せかけ」と「ほんもの」を反転させる記号操作によって進行していたことを物語っている。それゆえ警察は、「自動車を改装する場所」、「連絡用のまともなパブ」、「変装に適した古着屋や舞台衣装屋」(42)など、偽装と変装を窺わせる関係先は捜査しても、バートラム・ホテル自体には目を向けようとしない。これには、そこが由緒あるホテルとして信頼を得ていることを除いても、さらに相互に関連した二つの要因があると考えられる。第一に、バートラム・ホテルは「偽装と変装」というモードではなく、「見せかけ」のようで「ほんもの」、「ほんもの」のようで「見せかけ」という新しいモードを帯びながら、仮想現実の世界がもつリアリティの効果を漂わせていたからである。第二に、警察はそれにもかかわらず「偽装や変装」に目を奪われ、それと同時に、その裏に「中心になる情報交換所」、「巨大な組織」、「作戦本部」(43)などを「実体=黒幕」として想定してしまうからである。たとえばマクニル警部は、「この[事件の]裏には (behind) とても頭のいい、ちょっとした幹部会でもあるんだろう」(ibid. 傍点筆者、以下同様)と発言している。しかしバートラム・ホテルは「見せかけ」と「ほんもの」を反転させるばかりで、「見せかけ」の背後に「ほんもの」があることを保証していない。そこにあるのは(あるとすれば)、「バートラム・ホテル」という、背面をもたない表面として

の記号のシステムにはかならない。それゆえ、列車強盗事件で警察の捜査を遅らせる最大のネックになったのは、「見せかけ」と「ほんもの」を二項対立としてとらえ、そこに「背後」を求めようとする近代人のメンタリティーだったと言える。

デイビー警部もまた、「本当に関心があるのはパートラム・ホテルだ」(121)と語って、同僚たちと異なり、このホテル自体に捜査の焦点を合わせる一方、警視庁の一員として、その「背後」を探ろうとするメンタリティーも併せもった人物として造型されている。彼がパートラム・ホテルについて最初に知りたいと思ったのが「このホテルの背後にいるのは誰か」(134)ということだったのは、その意味で象徴的である。デイビー警部は、それを教えてくれると思われる「大物」(156)のロビンソン氏に会いたいと願って、ロナルド・グレイブズ副総監に相談する。そのとき副総監も、ロビンソン氏のことを「ヨーロッパの国際的資本家たちの背後にいる最高幹部」(157)と呼んで、「背後」へのメンタリティーを表明している。さらにロビンソン氏本人も、パートラム・ホテルに関わる最重要人物としてホフマン兄弟を挙げ、兄ウィルヘルムは「多くのいかがわしい取引の背後にいる」(161)、弟ロバートも「いろんな企業の背後にいる」(ibid.)と説明して、それぞれ「背後」を強調している。

さらにロバート・ホフマン自身、デイビー警部から「パートラム・ホテルの真の所有者」(ibid.)ではないかと詰問されて、「私と同僚重役たちが、あなたの言う背後にいるというわけですね」(171)と答え、その事実を認めながらも、「背後」が警察のエクリチュールであることを揶揄さしている。たしかに、デイビー警部の語り口に從えば、ホフマン兄弟はパートラム・ホテルの所有者として、その「背後」にいると言えるだろう。しかしそれはあくまで、デイビー警部自身も認めているとおり「財政面」(173, 174, 249)に限られている。つまり、ホフマン兄弟の役割は「自ら犯罪を犯さないで、その資金を供給する」(174)ことにある。その意味で、彼らはパートラム・ホテルの「ポケット＝資金源」だったと言えるだろう。それゆえ、デイビー警部がいくらパートラム・ホテルの「背後」を捜査しても、このホテルを仮想現実の世界のように演出している「計画者 (planner)」(174)は見えてこない。パートラム・ホテルが記号のシステムであるかぎり、そうした「計画者」は人間というより、むしろ、デイビー警部が極めて適切に表現したとおり「第一級の頭脳 (a first-class brain)」(ibid.)として、その「舞台装置」の一部となり、その表面に現われているはずだからである。そこから推論される「このショーの頭脳」(249)とは、ほかでもない、ベス・セジウィックである。「見せかけ」と「ほんもの」を二項対立としてとらえ、「見せかけ」の背後に「ほんもの」を探る人間たちから逃れ、「見せかけ」と「ほんもの」の彼方へ消えること。作家アガサ・クリスティが、この作品で、ミステリーというジャンルを創作の準拠枠として踏まえながら、冒険家セジウィックの最期をとおして描いた記号の世界の果てが、そこに広がる。

「見せかけ」と「ほんもの」の彼方へ

現実とは虚構、虚構は現実。人間とは、その反転を生きる役者。『パートラム・ホテルにて』という作品で、このメッセージをもっともしたたかに生きたのはベス・セジウィックであり、その意味をもっとも深く受けとめたのはデイビー警部である。ロンドン警視庁では、連続強盗

事件について、当初、主犯たちが「どこか」、「裏に」、それも国外にいたいと思こんでいた(43)。しかし問題を解く鍵は、バートラム・ホテルの外部でも背後でもなく、それ自体にあるのではないか。デイビー警部は、このホテルに漂う「鈍い意味」を「明るい意味」へ変換し続ける過程で、そのことに気づいていったと考えられる。それはまた、バートラム・ホテルで起こる「見せかけ」と「ほんもの」の反転が、デイビー警部とミス・マーブルにとって、強盗グループの偽装と変装による演技に見えてくるということでもあった。但し彼らには、その演技に見えたものが、記号操作による演劇風パフォーマンス（裏面のない表面としての記号の戯れ(simulation)）とまでは思えなかった。二人は共に、「見せかけ」の背後に「ほんもの」がある¹⁾とまだ信じることできた時代の人間を代表していたからである。

それを裏づけるように、ミス・マーブルは列車強盗事件の筋書きを知って、「お芝居の世界で言う、美しいパフォーマンスですね。でもパフォーマンスであって、ほんものではありません」(244, 傍点筆者)と語っている。他方、デイビー警部は、バートラム・ホテルが「ここ数年にわたり知られている最上最大の犯罪シンジケートの一つの本部」(243)であると同時に、「さまざまな役を演じている、たいへんりっぱな性格俳優たち」(245)をそろえた「ショー」(ibid.)であるとして、その「全体の舞台設定」(ibid.)を称賛している。さらに今回の舞台では、「従業員の半数が仲間、宿泊客の一部も仲間」(246)であるという。たとえば給仕頭のヘンリーは、セジウィックと並んで「このショーの頭脳」(249)であると共に、「すばらしい俳優兼プロデューサー」(245)であり、支配人のハンフリーズも「外国でかなり怪しげなホテル経営に関わっており」(ibid.)、役者として「まことにもっともらしい人物」(ibid.)である。アメリカ人のキャボット夫妻は、強奪金の運び役であると共に、海外の観光客を装って、「ここはまさに昔のイギリス」というハンフリーズのキャッチコピーを広め、バートラム・ホテルの広報役も務めていたと言える(デイビー警部によれば、「ほんもののキャボット夫妻はユカタン半島にいる」(246, 傍点筆者))。驚くべきは、列車強盗事件が起きた現場近くの村で、ペニファザー牧師を救って、世話をしたと思われていたホイーリング夫妻も、どうやら出演者だったことである(245)。そしてセジウィックは、「犯罪シンジケートのボス」(249)であり、「俳優兼プロデューサー」であり、さらには脚本家でもあったと言すべきだろう。彼女自身も認めたとおり、「この芝居を打ったのはわたし」(250)だからである。

こうしてデイビー警部は、ミス・マーブルと同様に、「ほんもの」の存在への信仰を守りながら、列車強盗事件を首尾よく解決に導く。しかしその彼も、マイケル・ゴーマンの射殺事件に関しては推理に手間取ってしまう。マリノスキーとセジウィックへの聴き取り調査の段階で、デイビー警部が示した仮説は三つあった。第一に、マリノスキーが争い事でエルヴァイラを撃とうとして、ゴーマンを誤射した。第二に、セジウィックが相続金を目当てにエルヴァイラを撃とうとして、ゴーマンを誤射した。第三に、マリノスキーが自分の犯罪を知ったゴーマンからゆすられ、彼を射殺した。これと並行して、デイビー警部は、事件直後からエルヴァイラを犯人として疑っていた。彼の推理が進まなかったのは、彼女の「動機」(253)、つまり無罪の「見せかけ」の背後にある「ほんもの」としての有罪の根拠が見つからなかったためである。その最大の要因は、セジウィック、マリノスキー、ゴーマン、エルヴァイラの人間関係に

も、「見せかけ」と「ほんもの」の反転が繰り返されていたからにはほかならない。

マリノスキーは、セジウィック、エルヴァイラとの関係について、セジウィックとは「恋人同士」、エルヴァイラとは「婚約中」と言いながら、そのほうが「いかにもイギリスらしく、まっとうに聞こえる」からと釈明している (222)。セジウィックもまた、マリノスキーとの関係について、「いい友だち」(250-51)、「気楽な恋人同士とは言えるかもしれないけれど、愛してなんかいません」、「生涯で愛したのは、ジョン・セジウィックだけです」(251)と語っている。社会の語り口として「ほんもの」であることを保証された「恋人」、「婚約」という「見せかけ」の背後で、「ほんもの」は陽炎のように揺れている。

しかもセジウィックの場合には、「見せかけ＝ほんもの」というパターンは、はるかに複雑になる。そもそもエルヴァイラとの関係自体、血縁としては「ほんもの」の親子であっても、セジウィック本人も「あの子のことはまったく知りません」(202)というとおり、娘とは生後二歳のころに別れてからずっと「見せかけ」の親子である。さらにセジウィックは若いころ、アイルランドでゴーマンと結婚したと思っていたにもかかわらず、突然、ゴーマンからあれは「見せかけ (a fake)」(238) だったと告げられる。しかし実際には結婚は合法だったらしく、それゆえセジウィックは、その後、コーニストン卿、ジョン・セジウィック、リッジウェイ・ベッカーと結婚を繰り返すたびに「重婚罪」(239) を犯していたことになる。ここでも「見せかけ」と「ほんもの」は、浮かんでは消え、消えては浮かんでいる。

他方、エルヴァイラもまた、セジウィックとの親子関係、マリノスキーとの婚約関係に加えて、遺産相続の件でも「見せかけ」と「ほんもの」の間を揺れている。問題は、父コーニストンの遺産を相続する権利が自分にあるかどうかだった。彼女は「真実」(241) を求めてアイルランドへ渡り、帰国後、「ほんとうでなければいいのにと思っていたことがあったんだけど、やっぱりほんとうだった」(86) と友人に伝えている。「見せかけ」であれば願っていたのに「ほんとう」であること、それはセジウィックとゴーマンの結婚が合法だったことだろう。その結果、エルヴァイラはコーニストンの娘 (ほんもの) でありながら、法律上は庶子 (見せかけ) であるため、父の遺産を相続する権利もないものと早合点してしまう。しかしコーニストンは遺言書でエルヴァイラを指名しており、遺産相続にはなんの問題もないとわかる。彼女はその法解釈を知らないまま、なんとか父の遺産を得ようとして、結婚の秘密を握るゴーマンを殺してしまう。これこそ、デイビー警部が思い描いた「ほんとう」の物語、いわば「正義の物語」である。

「見せかけ」の遺産相続人と思われた人物が「ほんもの」の遺産相続人になり、もっとも殺されそうに思われた人物 (見せかけ) が犯人 (ほんもの) になるという反転のドラマ。どうしてそこまでしてと訝るミス・マーブルに、デイビー警部は「ラジスローズ・マリノスキーを買うため」(254) と答えている。巨万の富と交換される結婚、それは「見せかけ」か「ほんもの」か。そういう問いそのものが、貨幣の存在を前にして意味を失う。なぜなら、貨幣はすべて、額面に見合った価値をもたない紙切れと金属片であるのに、商品と交換されて価値を帯びるという意味で、「見せかけ＝ほんもの」を象徴する記号の代表だからである。それなら、バートラム・ホテルこそ、「大金」(245) をかけてつくられ、それを超える貨幣と交換される記号の

世界として、「見せかけ＝ほんもの」を演じる者と観る者にとって最高の舞台になると同時に、それ自体、至高の演出家であり主役だったと言えるだろう。

セジウィックは、デイビー警部から、エルヴァイラがアイルランドへ行ったと聞いたあたりで、ゴーマンを殺したのがエルヴァイラであると気づいたと思われる。しかしデイビー警部は、自らもエルヴァイラを疑っていたにもかかわらず、セジウィックに対しては、マリノスキーがゴードンにゆすられて犯行に及んだという仮説を押し進める。それを聞いたセジウィックは、犯人は自分であると唐突に告白し、マリノスキーの嫌疑を晴らそうとする¹⁰⁾。そればかりか、彼女は自分自身の犯行をしきりに強調して、同席したミス・マーブルを「犯行自供の証人」(255)に仕立て上げてしまう。しかしデイビー警部も認めているとおり、セジウィックは犯罪に「刺激」と「危険」を求めても、「殺人には耐えられない」人物である(249)。これらの伏線から導き出される仮説は、ただ一つ、セジウィックは自らの有罪を訴え、デイビー警部の注意を自分に引きつけながら、その「見せかけ」の背後で娘を守ろうとしたということである。

それを既成事実にするように、セジウィックはそのまま車で逃走を図り、衝突事故を起こして死亡する。事故死か自殺か、ミス・マーブルは後者を示唆しながら、セジウィックが死を「見せかけ」として娘を守ろうとしたことは「ほんとう」であると主張する。「彼女は娘を自由の身にするために死を選んだんです。死に際の願い事として、わたしにあのことを念押ししたわけです」(ibid.)。他方、エルヴァイラはセジウィックの「自供」について、「母が言ったんですか…あれは母だったと」(256)と問うたあと、長らく黙りこんで、それを受け入れてしまう。その結果、セジウィックは、本人の自供も証人の証言も、そして(死後とはいえ)娘の了承さえ「見せかけ」にしたまま、「娘の身代わりとして罪を背負って死ぬ母」という役を演じ終える。この「母親の愛情」(203)は、はたして「見せかけ」か「ほんもの」か。クリスティは、そうした質問に先手を打つように、自分の都合によって娘を長らく放置してきたセジウィックに、生前、「いまでは、まったく間違っていたのではないかと思う」(ibid.)と発言させている¹¹⁾。

エルヴァイラが、冒険家セジウィックという「見せかけ」の背後に母親セジウィックを見つけたように、デイビー警部は、バートラム・ホテルという「見せかけ」の背後に、「ミスター・バートラム」ならぬ「ミス(ミスイズ)・バートラム」としてセジウィックを見つけた。しかし、両者にとって実在すると思われた「ほんもの」としてのセジウィックは、「見せかけ」と「ほんもの」の境界自体を無効にしながら、その彼方へ消えていった。エルヴァイラもまた、無実を「見せかけ」として暴かれることなく、デイビー警部の「正義の物語」から逃れてしまう。母親の死後も、「天使」にも「ルシファーの子供」(255)にも見える相貌に「見せかけ」と「ほんもの」を反転させながら、「邪悪なるもの」のDNAを残して、しかし同時に、ミス・マーブルが最後に願ったように、その背後に「神の憐れみ」(256)を受けながら。アガサ・クリスティにとって、「邪悪なるもの」とは、「正義の物語」に侵入し、自らを複製しようとする暴力のウイルスの異名であり、「正義の物語」とは、「邪悪なるもの」の感染に抗して開かれる主への祈りの異名である。

注

- 1) たとえば、Robert Barnard は「ホテルの非現実性と表面としての見せかけ」(59)に着目し、R. A. York は、バートラム・ホテルを「過去の保存」(44)としての「演劇的偽物」(ibid.)と表現している。しかし両者共、そこから考察を深めるには至っていない。
- 2) Janet Morgan は、バートラム・ホテルのモデルはフレミング・ホテルであると主張している (338)。
- 3) Eric Hobsbawm は、ヨーロッパで「伝統の大量生産」が起こったのは、エドワード王朝を含む「1870-1914」の期間であるという重要な指摘をしている (263)。
- 4) 館璋、pp. 14-21。
- 5) 國廣哲彌、安井稔、堀内克明 (編)『プログレッシブ英和辞典』(小学館、2007年)
- 6) Erving Goffman, p. 212.
- 7) 内田樹、p. 49。
- 8) <http://mina.tumblr.com/post/1021081796>
- 9) Jane Eldridge Miller は、エドワード王朝期の文学では、伝統的な女性観を否定する「反抗する女性」(4)がヒロインのモデルの一つになっていると指摘しており、Merja Makinen もそれを追認している (8)。セジウィックの人物造型は、そのモデルを踏襲していると言える。
- 10) ここの流れには、クリスティの構成に性急な面が認められる。
- 11) Merja Makinen は、「セジウィックは『母親の愛情』に欠けていたわけではなく、家庭生活への思い (taste) が欠けていたのである」(101)と述べて、「母親の愛情」という言説を現実そのものと見なししている。

参考文献

- アガサ・クリスティ『バートラム・ホテルにて』(早川書房、2010年)
今村仁司『貨幣とは何だろうか』(筑摩書房、1994年)
内田樹『映画の構造分析』(晶文社、2003年)
内田隆三『探偵小説の社会学』(岩波書店、2001年)
霜月蒼『アガサ・クリスティ完全攻略』(講談社、2014年)
館璋『バーチャルリアリティ入門』(筑摩書房、2002年)
中島義道『時間論』(筑摩書房、2013年)
Anders, Isabel. *Miss Marple: Christian Sleuth*. Winchester: Circle Books, 2013.
Barnard, Robert. *A Talent to Deceive: An Appreciation of Agatha Christie*. NY: Dodd Mead, 1980.
Barthes, Roland. *Image—Music—Text*. NY: Hill and Wang, 1978.
Baudrillard, Jean. *La Société de Consommation*. Paris: Denoel, 1970.
Bunson, Matthew. *The Complete Christie: An Agatha Christie Encyclopedia*. NY: Pocket Books, 2000.
Christie, Agatha. *At Bertram's Hotel*. London: Harper Collins Publishers, 2006.
———. *The Moving Finger*. NY: New American Library, 2000.
Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. NY: Penguin Books, 1990.
Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger, eds. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge UP, 2012.
Makinen, Merja. *Agatha Christie: Investigating Femininity*. NY: Palgrave Macmillan, 2006.
Miller, Jane Eldridge. *Rebel Women: Feminism, Modernism and the Edwardian Novel*. London: Virago, 1994.
Morgan, Janet. *Agatha Christie: A Biography*. NY: Harper Collins Publishers, 1997.
Shaw, Marion, and Sabine Vanacker. *Reflecting on Miss Marple*. NY: Routledge, 1991.
Thompson, Paul. *The Edwardians: the Remaking of British Society*. NY: Routledge, 1992.
York, R. A. *Agatha Christie: Power and Illusion*. NY: Palgrave Macmillan, 2007.

(原稿受理日 2016年9月19日)