

P.D.James に影響を与えた作家たち

— James の推理小説論 —

藤 田 祥 代

序

P・D・ジェイムズ (Phyllis Dorothy James, 1920～) は、1962年に『女の顔を覆え』(*Cover Her Face*, 1962) を発表し、推理小説界に登場した。それから現代まで、18冊の小説を書いたジェイムズは、「今やセイヤーズ、クリスティーから続く≪英国ミステリの女王≫の称号を継ぐに相応しい重鎮としての地位を不動のものとしている」(山口 99) と言われているように、ドロシー・L・セイヤーズ (Dorothy Leigh Sayers, 1893～1957) やアガサ・クリスティー (Agatha Christie, 1890～1976) と並ぶ、イギリスを代表する女性推理小説家である。

しかしジェイムズは “I could always imagine myself writing a novel which wasn't a detective story...” (James, *Time to be in Earnest* 12) (以下 *Time* と略す) と述べ、自分は常に推理小説ではない作品を書いていると主張している。推理小説とは、多く犯罪に題材をとり、犯行の動機や方法、犯人の特定などが筋を追うごとに解かれていく興味を主眼とする小説である。ジェイムズの『女の顔を覆え』も、殺人事件が起こり、殺人犯人の動機や殺害方法が筋を追うごとに解かれていく、まさに推理小説である。ジェイムズ作品について、山内照子は次のように述べている。

ジェームズの作品は単なる謎解きゲームではない。もちろん推理小説の形をとる以上、誰が、いつ、どうやって殺したかという外面的な謎は解明される。(中略) 現実のあらゆる犯罪、日常のあらゆる行動がそうであるように、これはひとえに当事者一人一人の〈人間性〉の問題であることをジェームズは作品の中で語っている。どういう性格の人間が、いかなる心理に駆られてこんなことをするに至ったのか・・・ジェームズにとって永久に解けない最大の謎とは、〈人間〉そのものなのだ。(鈴木・山内 2)

このように山内は、ジェームズ作品は推理小説の形式をとり、謎の解明はあるが、それ以上に重要なのは「人間」であり、どのような人間が罪を犯すまでに至ったのか、という心理状態が作品の中で丹念に描かれていると述べているのだ。

そのようなジェームズが影響を受けた推理小説家とは “I was influenced in particular by the women writers: Dorothy L. Sayers, Margery Allingham, Ngaio Marsh and Josephine Tey.” (James, *Time* 12) と述べているように、ドロシー・L・セイヤーズ、マージェリー・アリングガム (Margery Allingham, 1904~1966)、ナイオ・マーシュ (Ngaio Marsh, 1895~1982)、ジョセフィン・テイ (Josephine Tey, 1896~1952) である。さらにジェームズは “I can detect the influence of Dorothy L. Sayers in my own work together with that of three other writers: Jane Austen, Graham Greene and Evelyn Waugh.” (James, *Time* 79) と言っているように、自分の作品に影響を与えた作家として、セイヤーズと一緒に、ジェイン・オースティン (Jane Austen, 1775~1817)、グレアム・グリーン (Graham Greene, 1904~1991)、イーヴリン・ウォー (Evelyn Waugh, 1903~1966) など、
二五 推理小説家以外の名前も挙げている。特にジェームズは “...the most interesting example of mainstream novel which is also a detective

story is the brilliantly structured *Emma* by Jane Austen.” (James, *Talking about Detective Fiction* 13) (以下 *Talking* と略す) と述べているように、オースティンの『エマ』 (*Emma*, 1816) は見事に構成された推理小説だと考えている。

さて、ジェイムズは「クリスティーの後継者」とか「第二のクリスティー」など (長谷部136)、アガサ・クリスティーの後を受け継いでいると言われているが、ジェイムズは自分に影響を与えた作家にクリスティーの名前を挙げていない。しかしジェイムズはデビュー作『女の顔を覆え』について “I am struck by how conventional it is. This is very much a detective story in the mode of Agatha Christie even if it aspires to probe more deeply into the minds and motives of its characters.” (James, *Time* 13) と述べた。このようにジェイムズは、『女の顔を覆え』は登場人物たちの心理や動機に深く踏み込もうとはしているものの、あまりにもありきたりなアガサ・クリスティー風の伝統的な推理小説であると考えている。またジェイムズはエッセイ集 *Talking about Detective Fiction* (2009) の第4章 “Four Formidable Women” の中で、セイヤーズ、アリンガム、マーシュと一緒に、クリスティーの名前を挙げている。これらから、ジェイムズはクリスティーの影響も受けていると考える事ができる。

以上を前提にして、本論では、P・D・ジェイムズに特に影響を与えたと思われる、オースティン、クリスティー、セイヤーズの作品を見ていく。そこから、ジェイムズの推理小説論を考察する。

1. Jane Austen

ジェイムズが『エマ』を見事に構成された推理小説だと論じていたように、ジェイン・オースティンの『エマ』は探偵小説だと言われる (惣谷 313)。なぜなら、『エマ』には謎解きの要素が多いためである。主人

公エマ・ウッドハウス (Emma Woodhouse) を中心に物語は展開され、エマは次々と「誤解」を重ねる。例えば、エマは友人ハリエット・スミス (Harriet Smith) にふさわしい相手だと、若い牧師であるエルトン氏 (Mr. Elton) を紹介した。エマはハリエットに、エルトン氏は明朗で快活で、親切で上品であり、ハリエットに気があるようだと言き込み、次のように考えた。

Emma could not feel a doubt of having given Harriet's fancy a proper direction and raised the gratitude of her young vanity to a very good propose, for she found her decidedly more sensible than before of Mr. Elton's being a remarkably handsome man, with most agreeable manners; and as she had no hesitation in following up the assurance of his admiration, by agreeable hints, she was soon pretty confident of creating as much liking on Harriet's side, as there could be any occasion for. She was quite convinced of Mr. Elton's being in the fairest way of falling in love, if not in love already. She had no scruple with regard to him. He talked of Harriet, and praised her so warmly, that she could not suppose any thing wanting which a little time would not add.

(Austen 25-26)

このようにエマは、ハリエットの夢に適当な方向を与え、その無邪気な虚栄心の感謝の気持ちを、非常に立派に役立つように高めたことを、全く疑いもしなかった。なぜなら、エルトン氏は際立って好男子であり、最も好ましい嗜みを持つ人物であることに、ハリエットが確信していたからであった。エマがハリエットに「エルトン氏はあなたを賛美している」と言うと、ハリエットは少しもためらわずに、エマの言葉に乗った。

そのためエマは、ハリエットにエルトン氏への好意をすっかり植えつけたと得意になっていた。さらに、エルトン氏の方も見込みはあると、エマは確信を持っていた。エマは2人の掛け橋になったと思いがっていたのである。ところが、クリスマス・パーティーの帰途、エマとエルトン氏が2人きりで馬車に乗った時、突然エルトン氏がエマに激しい愛の告白をした。「ミス・スミスに好意を持ってらしたのではないですか？」と尋ねるエマに、エルトン氏は「ミス・スミスのことは、あなたの友達だとしか見ていない」と答えた。エルトン氏は、村一番の家柄であるウッドハウス家との縁組を狙っていたのだった。そうとは知らなかったエマは、自分の計画通りにエルトン氏がハリエットへの思いを募らせていると誤解していたのである。

「エルトン氏の本命は誰か？」という謎を解く手掛かりはいくつかある。例えば、エマがハリエットの肖像画を描き、エルトン氏がそれを絶賛する場面がある。エルトン氏はハリエットの肖像画を見て、“The naivete of Miss Smith’s manners – and altogether – Oh, it is most admirable!” (Austen 30) と言い、ハリエットの物腰の清純さやその他何もかもが、この絵に溢れていて、本当に絶賛に価すると褒め称えた。この言葉は、一見モデルのハリエットへの称賛だと考えられるのだが、絵を描いたエマに対する称賛だとも考えられるのである。

またエマは、ハリエットがシャレード (Charade) という謎かけの詩を集めているため、エルトン氏にシャレードを作るように依頼した。エルトン氏は「求婚」というメッセージを含んだシャレードを作った。このシャレードも、ハリエットに当てられたものとも、エマに当てられたものとも見る事ができる。しかしエマは、“If he had been anxious for secrecy, he would not have left the paper while I was by; but he rather pushed it towards me than towards you.” (Austen 50-51) と言っている。エルトン氏がハリエットに向けてシャレードを作ったのなら、ハリエットに直接渡すべきである。しかしエルトン氏がシャ

レードを渡したのは、ハリエットではなく、エマだった。このエマの言葉からも、エルトン氏の本音に関するヒントが隠されているのではないだろうか。

さて、エマにはミス・テイラー (Miss Taylor) という家庭教師がいた。ミス・テイラーの夫ウェストン氏 (Mr. Weston) には、フランク・チャーチル (Frank Churchill) という前妻との息子がいた。フランクが村を訪問すると聞いたエマは次のように考えた。

Now, it so happened that in spite of Emma's resolution of never marrying, there was something in the name, in the idea of Mr. Frank Churchill, which always interested her. She had frequently thought...

that if she were to marry, he was the very person to suit her in age, character and condition. (Austen 77)

このようにエマは、結婚はしないと決心していたのだが、フランクの名前を聞いたり、彼の事を考えたりすると、年齢、性格、社会的地位から考えても、自分にふさわしい相手かもしれないと思っていた。一方フランクも、パーティーの時、エマのもとへまっすぐに進んできて、彼女のそばに席が見つかるまでは、座ろうともしなかった。このように、フランクはエマに好意を持っているかのように振る舞い、彼のその態度に対して、エマは “Emma divined what every body present must be thinking. She was his object, and every body must perceive it.” (Austen 142-143) と考えた。このようにエマは、自分はフランクの恋の対象になっており、それは誰もが見抜いているに違いないと感じた。ところが、フランクはミセス・ベイツ (Mrs. Bates) の孫ジェイン・フェアファックス (Jane Fairfax) と婚約していたことが判明した。婚約を隠すために、フランクはエマに敬愛を寄せているかのように振る

舞っていたのである。

さらに、エマの姉イザベラ (Isabella) の夫ジョン (John) の兄ジョージ・ナイトリー (George Knightley) は、ウッドハウス家を頻繁に訪問し、エマの良きアドバイザーであった。ナイトリー氏は、時にはエマに厳しい忠告もするが、溢れるばかりの愛情を注いでいた。エマも、本当に愛していたのはフランクではなく、ナイトリー氏だと気が付き、次のように思った。

This was the conclusion of the first series of reflection. This was the knowledge of herself, on the first question of inquiry, which she reached; and without being long in reaching it — She was most sorrowfully indignant; ashamed of every sensation but the one revealed to her — her affection for Mr. Knightley. — Every other part of her mind was disgusting.

With insufferable vanity had she believed herself in the secret of everybody's feelings; with unpardonable arrogance proposed to arrange everybody's destiny. She was proved to have been universally mistaken; and she had not quite done nothing — for she had done mischief. She had brought evil on Harriet, on herself, and she too much feared, on Mr. Knightley. (Austen 271)

このように、エマは今までの自分の行いを振り返って見て、反省しなければならぬという結論に達した。エマは心からの悲しみと共に、憤りを感じた。自分にとって明らかにされた感情、ナイトリー氏に対する愛情を除いた、あらゆる感情が恥ずかしくなり、嫌悪を感じた。自分は、鼻持ちならぬ自惚れを持ち、あらゆる人の感情の秘密を知っていると信

じ込んでいた。許し難い傲慢な態度で、あらゆる人の運命を調整しようと目論んでいた。しかし、自分があらゆることにおいて誤っていたことが証明された。ハリエットやナイトリー氏などに迷惑をかけていたことに、エマはようやく気が付いたのだった。

このように、『エマ』は主人公が次々と「誤解」に陥り、その失敗によって自分の誤りに目覚めていく物語である。その「誤解」のほとんどが他人の言動に隠されており、物語が進むにつれて、真実、つまり本当の気持ちが明らかにされていく。エルトン氏やフランクといった登場人物の心の中が、この作品の謎であり、エマが探偵となって真実を見抜こうと奮闘していくのである。このような、人間の心理を謎としているところが、ジェイムズの作品と共通している。例えばジェイムズ作品には、コーデリア・グレイ (Cordelia Gray) という女性探偵が登場する。『皮膚の下の頭蓋骨』(*The Skull Beneath the Skin*, 1982) でのコーデリアは、死を暗示する脅迫状に怯える女優の身辺警護を依頼された。コーデリアは事件関係者に関わっていく過程で、次のような心情になった。

Wasn't it one of the commonest of human vanities, this pre-occupation with the motives, the compulsions, the fascinating inconsistencies of another personality? Perhaps, she thought, we all enjoy acting the detective, even with those we love; with them most of all. But she had accepted it as her job; she did it for money. She had never denied its fascination, but now, for the first time, it occurred to her that it might also be presumptuous. And never before had she felt so inadequate for the task, pitting her youth, her inexperience, her meager store of received wisdom against the immense mysteriousness of the human heart.

(James, *The Skull Beneath the Skin* 317)

このようにコーデリアは、人間の行動の動機に、また衝動的な行為に、他人の個性というものが持つ、魅惑的な謎にとりつかれているこの境地こそが、人間の虚栄心の中で、最も一般的な物なのではないかと自問した。我々は皆、「探偵すること」が好きであり、例え愛する相手すらも探偵してしまう。探偵を職業にしているコーデリアは、この仕事の魅力を一度として否定してこなかったが、ここで初めて、それは同時に思い上がりでもあったという考えが、心に湧いてきた。さらに、コーデリアは探偵という仕事が自分には不向きであると感じた。自分の若さや、経験不足を悲しみ、人間の心の広大な謎に立ち向かうための、叡知の蓄積の貧しさを感じた。ここでのコーデリアの心情は、エマと共通している。エマも、ハリエットやエルトン氏の感情を探ることにとりつかれ、彼らの心の内を正しく見抜けていると得意になっていた。しかし、エマが推理した他人の心情は全て「誤解」であり、自分が間違っていたことには終盤で気が付く。つまり、エマもコーデリアと同様に、若く、経験不足なために、人の心の広大な謎に立ち向かうための、叡知の蓄積が足らなかった。『エマ』は、新米の素人探偵が挑戦する、人間の心の謎解きをする推理小説であると言える。

ジェイムズは推理小説を次のように定義している。

...the detective story does not require murder...What it does require is a mystery, facts which are hidden from the reader but which he or she should be able to discover by logical deduction from clues inserted in the novel with deceptive cunning but essential fairness. It is about evaluating evidence, whether of events or of character. It is concerned with bringing order out of disorder and restoring peace and tranquillity to a world temporarily disrupted by the

intrusion of alien influences. (James, *Time* 243-244)

以上のように、推理小説には殺人ではなく、謎が必要とされる。その謎についての真実は、読者には隠されているが、作中に挿入されている証拠から、筋の通った推論を発見することができる。その証拠とは、本質的に公正ではあるが、巧妙に惑わせるような形で挿入されている。それはまさに、出来事や登場人物の証拠の価値を見極めている。無秩序から秩序へ、異質な影響が侵入したことで一時的に混乱させられた世界に平和が回復することに関係している。このような定義に、『エマ』は完璧に当てはまるとジェイムズは考えているため、“...there are other interesting parallels with the traditional detective story” (James, *Time* 244) と述べた。『エマ』には伝統的な推理小説との類似があるのである。

伝統的な推理小説とは、例えば “Most formal detective stories contain at least one corpse...the murder occurs in a country house or in a quaint English village.” (Gidez 8) と述べられているように、田舎屋敷や古風で趣のあるイギリスの村が殺人事件の舞台となっている。このような閉鎖された地域社会が推理小説の舞台になり易い事には理由がある。それは “First, there is the fascination of watching characters in a closed society...Second, murder in a closed community touches everyone...Third, a closed society means a closed circle of suspects, each with an appropriate motive, means, and opportunity.” (Gidez 9) と述べられているように、まずは、閉鎖された社会にいる登場人物を見ることに魅力がある。次に、閉鎖された社会で起きた殺人は、その全員が関わっている。さらに、閉鎖された社会は、相応しい動機や手段、機会を持った容疑者たちの閉鎖された輪を意味するのである。つまり、閉鎖された場所で殺人が起こったために、関係者や容疑者は自ずと限定される。読者はその範囲内で、動機や機会を持つ登場

人物を探せば良い。ジェイムズが『エマ』を“The story is confined to a closed society in a rural setting, which was to become common in detective fiction, and Jane Austen deceives us with cleverly constructed clues...” (James, *Talking* 13) と述べているように、『エマ』でも舞台をハイベリー (Highbury) というイギリスの村に限定して、作中には、上手に組み立てられた手掛かりが挿入されている。

さて、“In the classic mystery the emphasis is on the puzzle.” (Gidez 12) と述べられているように、古典的推理小説の主眼点とは「謎」である。ジェイムズが“What then are the mysteries in *Emma*? All of them centre on a human relationship.” (James, *Time* 244) と述べているように、『エマ』における謎とは人間関係である。先ほど論じた、フランク・チャーチルのジェイン・フェアファックスとの秘密の婚約、ナイトリー氏のエマに対する愛やエマのナイトリー氏に対する愛という隠された真実、エルトン氏の結婚の意図に関するエマの「誤解」などが、この作品における謎である。

また、“All detective stories have that final chapter or chapters in which the clues are explained, misunderstandings resolved, errors corrected and the truth at last revealed.” (James, *Time* 258) と述べられているように、全ての推理小説では、最終章、もしくは手掛かりが説明される章で、誤解は解かれ、間違いは正され、ついに真実は明らかにされる。『エマ』では、エマはウェストン夫人 (Mrs. Weston) から、フランク・チャーチルがジェイン・フェアファックスと婚約していることを聞かされ、フランクがウェストン夫人に書いた手紙で確実なものになった。“This device of explaining the mystery in epistolary form is not uncommon in detective fiction.” (James, *Time* 259) と述べられているように、手紙の形式で謎を説明するという工夫は、推理小説ではよく使われる。以上のように、『エマ』は犯罪こそ起こらないものの、謎や解決が存在する、つまり推理小説の形式をとる小説なの

である。

ジェイムズは『女には向かない職業』(*An Unsuitable Job for a Woman*, 1972)の「おぼえがき」(“Author’s Note”)の中で, “A crime novelist, by virtue of his unpleasant craft, has the duty to create at least one highly reprehensible character in each book...”と書き, 犯罪小説では, 少なくとも一人は嫌な人物を創造しなければならないように義務付けられていると述べている。つまり, 犯罪が中心となる物語なので, 罪を犯した人物, もしくは, 古典的ミステリーの被害者はたいてい「殺されて当然」か「殺されても仕方がない」理由を持っていた(高橋 100) というような, 過去の悪行や歪んだ性格が原因で殺されてしまった人物など, 推理小説には必ず一人は嫌な人物が登場する。

それでは, 『エマ』を推理小説と考えるならば, 嫌な人物とは誰なのだろうか。“When Jane Austen wrote *Emma* (1816), P. D. James’s favorite novel, she created a heroine she was sure no one but herself would like very much.” (Gidez 95) と言われるように, オースティンは, 自分以外は誰にも好かれそうにない女性を主人公にして『エマ』を書いた。確かに, エマは自惚れが強く, 自分はあらゆる人々の気持ちを理解し, 自分の行いは他人のためになっていると勘違いをしていた。ハリエットは, 農夫のマーティン (Martin) と結婚したがっていたが, 彼は身分が低いという理由で, エマはハリエットとマーティンの仲を引き裂き, エルトン氏と結びつけようとした。エマは, 自分の思い通りに他人の気持ちを操ることで得意になっていた。また, ピクニックの余興として「お話ゲーム」が提案された時のエマの態度にも問題があった。参加者が面白い話をしてエマを笑わせようという趣向であるが, 内容によっては話の数が増える。つまらない話の場合は3つ語らなくてはならない。ミス・ベイツ (Miss Bates) が「つまらない話なら, 私に任せて」と言うと, エマは「あなたの話なら3つでは終わらないわ」と侮辱的な言葉を浴びせた。エマは, ミス・ベイツを日頃からつまらな

い人物だと考えていたため、大勢の前で、それをあからさまに伝えてしまったのであった。そのために、ミス・ベイツは傷ついてしまう。以上のように、エマは決して好人物とは言えない。むしろ、他人の気持ちを無視し、神経を逆撫でする、無神経な人物である。つまり、『エマ』における嫌な人物とは、主人公エマである。オースティンは、愚かな欠点を数多く持ち合わせた人物を主人公にして、次々と誤解に陥らせ、自分の誤りに目覚めていく過程を描いた。

ジェイムズも、エマのように周りから好かれそうもない人物を主人公にした作品を書いた。それが『罪なき血』(*Innocent Blood*, 1980)で、主人公は、フィリッパ・ローズ・ポルフリー (Philippa Rose Palfrey) という女性である。フィリッパは8歳の時、著名な社会学者モーリス・ポルフリー (Maurice Palfrey) と、彼の2度目の妻ヒルダ (Hilda) の養女になり、実の両親を全く知らずに育った。1978年、18歳になったフィリッパは、実の両親を探すための手続きの1つとして、ロンドンにある裁判所の一室にソーシャル・ワーカーを訪れた。1975年の児童法は、成人した養子に出生証明書を入手することを可能にしたが、法律成立以前に養子になった者は、カウンセリングを義務付けられていた。

カウンセリングから約一週間後、フィリッパは出生証明書を受け取った。そこに記載されていた実の両親の住所を訪ねたフィリッパは、恐ろしい事実を知った。父親マーティン・ダクトン (Martin Ducton) は10年前、12歳の少女を暴行し、母親メアリ (Mary) がその少女を殺害した。マーティンは9年前に刑務所で死亡したが、メアリはもうすぐ仮出所する。フィリッパは、メアリが仮出所したら、一緒に住もうと考えた。フィリッパは自分の部屋を眺めながら、“But whoever I am, nothing of me comes from Maurice and Hilda. How could it? They’ve done nothing but provide the props for this charade, the clothes, the artefacts.” (James, *Innocent Blood* 58) (以下 *Innocent* と略す) と考えた。このようにフィリッパは、自分が誰であろうと、自分がモーリス

やヒルダから受け継いだ部分は一つも無い、2人がした事と言えば、服や物などの小道具を与えただけだと考えた。つまり、フィリップは自分を10年間育ててくれたモーリスとヒルダに対して、恩知らずと言えるほど冷酷である。このようなフィリップは、“She is a cold, ungrateful, unpleasant young woman...” (Gidez 95) と評されている。

フィリップはボルフリー夫妻から、自分は私生児だと聞かされていた。フィリップはソーシャル・ワーカーに“My adoptive father’s first wife came from the aristocracy, an earl’s daughter, and was brought up in a Palladian mansion in Wiltshire. I believe that my mother was one of the maids there, who my father was...I think he must have been a visitor to the house.” (James, *Innocent* 14) と述べた。このようにフィリップは、養父の最初の妻は貴族の生まれであり、伯爵の娘であったため、自分の母親はその屋敷でメイドをしていて、妊娠したのだと思う、母親は自分を産んですぐに亡くなったために、父親が誰だか分からずじまいになったのだ、父親は屋敷に来た客だったのではないかと、自分の考えを話した。エマが、出生不明のハリエットを、地位ある紳士の娘だと勝手に想像して、ハリエットの人生を思いのままに方向付けようとしたように、フィリップも自分の出生について空想を作り上げ、現実を誤ったまま暮らしてきた。

ソーシャル・ワーカーから、自分は私生児ではないという書類を受け取ったフィリップは、“I suppose they married my mother off when they found out that she was pregnant...But I hadn’t realised that I was placed for adoption before my mother died. She must have known that she hadn’t long to live and wanted to be sure that I would be all right.” (James, *Innocent* 18) と考えた。フィリップは、母は妊娠している事が分かったため、誰かと結婚させられたに違いない、母は自分の命がもう長くないと知っていたため、私の将来に心配が無いようにと、私を養女に出したのだと考えたのだ。

またフィリップは、母はすでに亡くなっているが、父はまだどこかで生きていたと思っていた。そのためフィリップは、次に自分がすべき事は、書類に書かれた名前のマーティン・ダクトンを探す事だと考え、実行に移した。その結果、父親は少女を暴行し、母親がその少女を殺したという事実に直面する。それでもフィリップは、“...there is something I need that she can give me. Information. Knowledge. A Past. She can help me to find out who I am.” (James, *Innocent* 53) と考えたように、自分が欲しいと思っている、情報、知識、過去を持っており、自分が誰だか突き止める手助けをしてくれる、本当の母親と一緒に暮らす決意をする。

数日後、フィリップはメアリに会うため、刑務所を訪れた。初対面の2人は、次のような会話をした。“‘You do understand what I did, why you were adopted?’ ‘I don’t understand, but I do know about it. My father raped a child and you killed her.’” (James, *Innocent* 104). このように、メアリから「あなた、私がした事、自分が養女に出された理由は分かっているのね」と確認されたフィリップは、「一応知っている」と答えた。フィリップは、父親が女の子に乱暴し、母親がその子を殺したために、自分は養女に出されたのだと思っていた。

ところが、フィリップが養女に出されたのは、殺人事件よりも前だった。メアリにとって、酷い悪阻と長く激しい陣痛の末に生れた子供は、非常に育て難かった。泣き喚く赤ん坊は、可愛げの無い子に育ち、母子ともに酷い痲癩持ちだった。ある日、メアリは子供を殴り、目の周りに痣を作ってしまった。メアリは恐ろしくなり、子供を里親に預け、週末だけ子供は家に帰った。子供が8歳の頃、母親が痲癩を爆発させ、子供は頭蓋骨骨折の疑いで入院した。フィリップは“‘There are only two things I can remember clearly about my life before I was eight; one is the rose garden at Pennington, the other is the library.’” (James, *Innocent* 14) とソーシャル・ワーカーに話していた。フィリップ

パには、8歳以前の事は、養父母と初めて会った場所であるペニンントンのバラ園と、図書室の記憶のみだった。フィリップに8歳以前の記憶が無かったのは、母親による暴力が原因だった。メアリがフィリップに確認した「あなた、私がした事、自分が養女に出された理由は分かっているのね」という言葉の真意とは、自分が少女を殺したために、フィリップを養女に出したという事ではなく、フィリップが扱いにくく、自分が暴力を働いてしまうため、養女に出したという事だったのである。フィリップの「誤解」は、物語の終盤の2人の会話で明らかになる。

‘I thought you knew. When you first came to Melcombe Grange I asked if you knew about your adoption. You said you did.’

‘I thought you mean did I know about the murder. I thought you were reminding me why it was that you had to give me up. You must have known that’s what I thought.’

(James, *Innocent Blood* 384)

このように、フィリップは母から殺人事件の事を聞かれたと思ったため、知っていると答えた。フィリップがメアリの質問を、どういう意味にとったのか、当然母も分かっているはずだと、フィリップは考えた。エマが、エルトン氏が誰を愛しているのか見抜けず、行き過ぎた想像力から、フランク・チャーチルについての認識も誤っていたように、フィリップも過剰な想像力により、自分や母親についての現実認識を誤ることになった。

母親が自分を養女に出した本当の理由を理解したフィリップは、日頃の冷静さを失って母を責め、“I don’t want to see you ever again. I wish they’d hanged you ten years ago. I wish you were dead.” (James, *Innocent* 385) と、最後となる言葉を投げつけた。そのままア

パートを出たフィリッパは、苦痛の叫びを爆発させ、髪を振り乱して、雨の中を狂ったように走り続けた。その後、酔っ払いの一団に追われたフィリッパは、どこかの家のゴミ箱の影に逃げ込んだ。そこでフィリッパは、次のような気持ちになった。

There came to her in the darkness no blinding revelation, no healing of the spirit, only a measure of painful self-knowledge. From the moment of her counselling she had thought of no one but herself...What had she been but a purveyor of information, the living pattern of her own physical life, the victim of her patronage and self-love? She told herself that she had to learn humility. She was not sure that the lesson lay within her competence, but this stinking corner of the sleeping city into which she had crept like a derelict was as good a place as any in which to begin. She knew, too, that what bound her to her mother was stronger than hate, or disappointment or the pain of rejection. Surely this need to see her again, to be comforted by her, was the beginning of love; and how could she have expected that there could be love without pain?

(James, *Innocent Blood* 392)

このように、暗闇でフィリッパを襲ったのは、目の眩む啓示でも魂の癒しでもなく、苦しい自己認識だった。あの最初のカウンセリングの時から、フィリッパは自分の事しか考えていなかった。苦勞して育ててくれたヒルダやモーリス、さらには母の事も考えなかった。母は果たして知識の供給者以上の存在だったのだろうか。フィリッパ自身の肉体の生き

在だったのだろうか。フィリップは、謙虚という事を学ばなければいけないと思った。自分に学ぶ力があるのかどうかは分からないが、落伍者のように迷い込んだこの悪臭ふんぶんたる眠れる町の片隅は、謙虚を学び始める場所としては、これ以上の所は無かった。さらに、自分と母との結び付きは、憎しみ、失望、捨てられた痛みよりも強いのだとも思った。母にもう一度会いたい、母に慰めて貰いたいと願うこの気持ちは、愛情の芽生えに違いない。大体苦しみの無い愛情が存在すると思う方が可笑しいと、フィリップは考えた。以上のように、フィリップは辿り着いた暗闇の中で、これまでの自分はどのような人間であったか、これからは傷つこうが相手と深く関わり合い、愛する事を学ばなければならないと悟った。エマと同様に、フィリップも様々な「誤解」に陥り、苦しい自己認識に直面した。エマが、自己を認識するには、自分自身を知り、現実を正しく理解する事が必要だったように、フィリップにも同じ事が要求されていたのである。

『罪なき血』は、事件が起こり、警察や探偵が登場して捜査をするという、従来の謎解き小説では無く、1つの殺人事件のその後が描かれている。物語は主人公の生みの親探しから始まり、実の両親が少女暴行犯人と殺人犯人だった事を知った後の、主人公の精神的成長や変化を主軸に展開していく。その過程で、主人公は自己を知り、現実を正しく認識した上で、他者との望ましい絆を結ぶ事を学んでいく。これは、オースティンが書いた『エマ』の主人公と共通する人物像である。ジェイムズは、エマを意識してフィリップという人物を創造したのである。ジェイムズは『罪なき血』を次のように述べた。

The book would have a double theme: a crime story relating how the father of the dead child, patiently waiting for the release of the convicted woman, begins to track her down in London; secondly the growth of love between the daughter

and the mother after the daughter's decision that they should set up house together. (James, *Time* 107)

『罪なき血』には二重のテーマがある。母親と一緒に暮らす決心をした後の、娘と母親の愛の成長は、これまで見てきた通りであるが、もう一つのテーマは、子供を殺された父親の復讐である。メアリが殺したジュリー・スケイス (Julie Scase) の父親ノーマン (Norman) は、出所したメアリへの復讐を企んでいた。『罪なき血』は、フィリップが中心になり物語は進行されるが、ノーマンを中心にしたメアリの追跡も同時に進行する。鈴木和子は『罪なき血』について次のように述べている。

作者は主筋と副筋に共通のテーマを与えて、二つの軸を功妙に結び、作品全体に厚みを加えている。というのは、フィリップのテーマと見える「アイデンティティ探求」は、ノーマン・スケイスによっても成されているからである。なぜなら、ノーマンの物語は復讐をテーマとしながら、一つの犯罪によって生き方を狂わされた男が、己の本性に従った生き方を見出す物語でもあるからだ。

(鈴木・山内 93)

このように『罪なき血』は、主筋であるフィリップの物語と、副筋であるノーマンの物語に共通のテーマが与えられ、それらが巧妙に結ばれ、作品全体に厚みを加えている。つまり、『罪なき血』は自己を追及していく形式の推理小説であり、ジェームズが書きたかった小説の形態だった。しかし、デビュー作の『女の顔を覆え』は、チャドフリート (Chadfleet) というイギリスの田舎の村が舞台となっており、マーティンゲイル (Martingale) という田舎屋敷で殺人事件が起きる。被害者はサリー・ジャップ (Sally Jupp) というマーティンゲイルの若いメ

らず、屋敷の人々の神経を逆撫でするような態度をとり続けていた。このように、『女の顔を覆え』はイギリスの田舎の村が舞台となり、田舎屋敷で殺人事件が起こる。被害者は殺されても仕方がない人物であり、関係者は、彼女を殺す動機を持った人物ばかりである。序論で述べたように、『女の顔を覆え』は「ありきたりなアガサ・クリスティー風の伝統的な推理小説」だった。

2. Agatha Christie

アガサ・クリスティーの作品は、典型的なイギリスの推理小説である。イギリスの推理小説家エドモンド・クリスピン (Edmund Crispin, 1921~1978) は、“When one thinks of her, one thinks inevitably of English country life, rather than of English metropolitan life...” (Crispin 42) と述べている。クリスティー作品の多くは、イギリスの都会ではなくて、老婦人探偵ミス・マーブル (Miss Marple) の住むセント・メアリ・ミード村 (St Mary Mead) や『スタイルズ荘の怪事件』 (*The Mysterious Affair at Styles*, 1920) のスタイルズ・セント・メアリ村 (Styles St Mary) など、イギリスの田舎の村が舞台となっている。その村の一軒の田舎屋敷で殺人事件が起きる。

『スタイルズ荘の怪事件』はクリスティーのデビュー作であり、クリスティー作品の愛好家であるジョン・カラン (John Curran) に “*The Mysterious Affair at Styles* is typical of the country-house murders beloved of Golden Age writers and readers – a group of assorted characters sharing an isolated setting long enough for murder to be committed, investigated and solved.” (Curran 38) と言われているように、黄金時代の作家と読者が愛した、田舎屋敷を舞台とする殺人事件の典型、すなわち、様々な登場人物が人里離れた場所に集まり、滞在中に殺人事件が起きて、捜査が進められ、解決に至る作品である。

『スタイルズ荘の怪事件』について、カランは次のように述べている。

As early as this first novel one of Christie's great gift, her readability, was in evidence. At its most basic, this is the ability to make readers continue from the top to the bottom of the page and then turn that page; and then make them do that 200 times in the course of any, and in her case, every, book...

Christie's prose, while by no means distinguished, flows easily, the characters are believable and differentiated, and much of each book is told in dialogue. There are no long-winded scenes of question-and-answer, no detailed scientific explanations, no wordy descriptions of people or places. But there is sufficient of each to fix the scene and its protagonists clearly in the mind. Every chapter, indeed almost every scene, pushes the story on towards a carefully prepared solution and climax. (Curran 35-36)

ここでカランが述べているように、『スタイルズ荘の怪事件』からすでに、クリスティーの偉大な才能の1つである、読みやすさが顕著に出ている。カランが述べる、読みやすさの基本的な定義とは、読者にページの最初から最後までを一気に読ませ、次にそのページをめくらせ、さらに、どの本の場合でも、それをページの数だけ繰り返させることの出来る力量を意味している。また、クリスティーの文章は決して格調高い名文ではないが、淀みなく流れていて、登場人物はいかにも現実にいそうな感じで、1人1人の特徴がくっきりと描き出され、どの作品も会話が多くを占めている。長々とした質疑応答の場面も、微に入り細を穿った科学的説明も、登場人物や場所についての冗漫な描写もない。しかし、

このそれぞれが程良く使われているために、作中の場面も、主人公たちも、読者の心に鮮やかな印象を刻みつける。場面の1つ1つが、周到に用意された謎解きとクライマックスへ向かって、押し進めていくのである。

そのようなクリスティー作品で重要視されていることがある。イギリスの作家兼評論家のジュリアン・シモンズ (Julian Symons, 1912~1994) は『スタイルズ荘の怪事件』を次のように述べている。

The Mysterious Affair at Styles is not one of Agatha Christie's best detective stories, although it is based upon a characteristically cunning idea and contains some of those equally characteristic sleights of hand by which the reader is deceived into making what prove to be unjustifiable assumptions. (Symons 102)

このように、クリスティーの推理小説は、クリスティーの特徴と言える巧緻なアイディアに基づいており、もう一つのクリスティーの特徴である奇術的なトリックにより、真犯人への読者の予想を完全に覆してみせた作品で、いかにも推理小説らしい推理小説であると述べられている。このようなクリスティー作品の特徴、つまりどのようなトリックであり、誰が犯人であるのかという謎は、先ほども述べたように、古典的推理小説の主眼点である。クリスティーの創作メモを整理し、分析した著書が、カランの『アガサ・クリスティーの秘密ノート』(Agatha Christie's Secret Notebooks, 2009)である。この中から、『パディントン発4時50分』(Four-Fifty from Paddington, 1957)を例にとり、クリスティーが重要視している謎を見ていく。

先 『パディントン発4時50分』では、エルスペース・マギリカディ (Elspeth McGillicuddy) という老婦人が、汽車に乗っている途中、並

行して走る列車の中で、背中を見せた男が女を締め殺そうとしているところを目撃する。マギリカディは、自分が見た事を鉄道当局や警察に話すが、本気にされなかった。しかし、彼女の友人であるミス・マーブルだけは信じてくれた。2人はさっそく死体捜しにとりかかる、というストーリーである。この作品の創作メモの一部は次のようになっている。

Train – seen from a train? Through window of house. Or vice versa?

Train idea

Girl coming down by train to St Mary Mead sees a murder in another train drawn up alongside – a woman strangled. Gets home – talks about it to Miss Marple – Police? Nobody strangled – no body found.

Why – 2 possible trains one to Manchester – one a slow local. Where can you push a body off a train

(Curran 212-213)

このように、このメモには殺人を目撃する場所は汽車であること、殺人現場は並行して走る汽車の中であること、女が絞め殺されること、死体は見つからなかったこと、死体を汽車から捨てるとしたらどこが良いかなどが書かれている。このメモから、殺人を目撃する場所が並行する汽車の中であるという奇抜さ、被害者の身元や死体の居場所などの数々の謎が提示されていることがわかる。クリスピンが“In a Christie, you know, for example, that the corpse is not a real corpse, but merely the pretext for a puzzle.” (Crispin 48) と述べているように、クリスティー作品にとっては死体も、本当の死体ではなく、謎を提示するための一つの装置に過ぎない。このようにクリスティーは、殺人方法やトリックの奇抜さ、大胆さに基づいた謎解きを主眼とする推理小説を書い

欠

た。カランが“Christie’s plotting, coupled with this almost uncanny readability, was to prove, over the next 50 years, a peerless combination.” (Curran 37) と述べているように、このようなプロット作りの巧みさと、読みやすさが組み合わされているために、クリスティーの作品は、その後も栄えていくのである。

シモンズが“...which the detective story came to be regarded as a puzzle pure and complex, and interest in the fates of its characters was increasingly felt to be not only unnecessary but also undesirable.” (Symons 102-103) と述べているように、推理小説とは、純粹にして複雑な謎解きストーリーであるべきであり、読者が作中人物の運命に同情することは、不必要かつ好ましい事ではなかった。しかし“But for James it is not the puzzle that is of primary interest.” (Gidez 12) と言われているように、ジェームズの主眼点は謎解きではなかった。“James works within the formal structure and convention of detective fiction to produce books that one can take seriously as straight fiction.” (Gidez 14) と述べられているように、ジェームズは儀礼的な構成と伝統的な推理小説の中に、純粹小説のように真剣に受けとめることができる小説を作りたかった。純粹小説とは、小説の中から非小説的要素を取り除いた小説である。クリスティーのような凝った殺害方法や、有り得ない設定という非現実的要素がある小説とは異なり、ジェームズが書きたかった推理小説とは、“It raises to the surface the characters’s foibles and fears. In its contaminating effect, murder alters the lives of the innocent and the guilty.” (Gidez 13) と述べられているように、登場人物の欠点や恐れの上がるもの、殺人が関係者の生活を変えた過程などが書かれた小説である。

④ ジェームズはクリスティー作品について“In an Agatha Christie novel the crime is solved, the murderer arrested or dead, and the

village returned to its customary calm and order. This does not happen in real life.” (James, *Talking* 134) と述べている。このようにクリスティー作品では、犯罪が解決され、殺人者は逮捕されるか死に、村には平穏と秩序が戻る。しかしジェームズは、これは現実的ではないと述べている。また、ジェームズは “Murder is a contaminating crime and no life which comes into close touch with it remains unaltered.” (James, *Talking* 134) と述べているように、殺人は悪影響を及ぼす犯罪であるため、人生を変えないわけではないと断言している。鈴木和子が「P・D・ジェームズが犯罪そのものより、犯罪、特に殺人が、それに少しでも関わる人々に及ぼす影響に興味を抱いていることである。アガサ・クリスティーの後継者と称されるジェームズ自身が主張するように、クリスティーとジェームズを分けているのはこの点である。」(鈴木・山内 92) と述べているように、ジェームズはクリスティーのように、最終的には秩序が回復する小説ではなく、殺人事件に巻き込まれた登場人物たちが受ける影響について、書きたかったのである。

しかし、カーランが “Some of Agatha Christie’s strongest titles feature murder in the past...” (Curran 126) と述べているように、クリスティーの最も優れた作品のいくつかは、過去の殺人を扱っており、昔の事件が影を引いたようになって現在につながっている。『五匹の子豚』(*Five Little Pigs*, 1943) はその1つである。『五匹の子豚』では、探偵エルキュール・ポアロ (Hercule Poirot) の元へ、カーラ・ルマルション (Carla Lemarchant) という若い女性がやって来た。カーラの母親カロリン・クレイル (Caroline Crale) は16年前、若い恋人に走った夫アミアス・クレイル (Amyas Crale) を毒殺した罪に問われて、服役中に死亡した。母親の無実を信じるカーラは、ポアロに16年前の殺人事件を再調査するよう依頼した。

ポアロは事件の関係者5人に会い、当時の記憶を基に事件の経緯を手記にさせた。その中で、被害者アミアスの友人フィリップ・ブレイク

(Philip Brake) は、カロリンがアミアスに “You and your women! I’d like to kill you. Some day I will kill you.” (Christie, *Five Little Pigs* 126) (以下 *Pigs* と略す) と言っているのを聞いた。ここから、カロリンは夫と彼の愛人エルサ・グリヤー (Elsa Greer) に対して腹を立て、アミアスを殺してやると脅していたと見てとれる。しかし真実は違っていた。アミアスには良心がほとんど無かった。アミアスは画家であり、エルサは彼のモデルだった。エルサは、アミアスがカロリンと別れて、自分と結婚するものだと思っていたが、アミアスは違った。アミアスは一時エルサに夢中になったが、絵を画き終えたら、二度とエルサには会わないとカロリンに宣言した。それを聞いたカロリンは、夫の冷淡さと、エルサに対する残酷さに対し腹を立て、「いつかあなたを殺してやるから」とアミアスに言ったのである。フィリップは、エルサとアミアスが2人一緒に歩いている時、カロリンが “It’s too cruel...” (Christie, *Pigs* 127) と独り言を呟いていたのを耳にしていた。それは、カロリンに対するアミアスの仕打ちではなく、エルサに対するアミアスの仕打ちについて、カロリンは「あまりにも酷過ぎる」と呟いていたのだ。カロリンは、フィリップにも当時捜査に当たっていた警察にも、怒ると手がつけられない人間だと思われていたが、恋敵である女性に対して思いやりを見せる人物でもあったのである。

『五匹の子豚』について、カランが “From the technical point of view the test Christie sets herself in this novel is daunting. As well as the 16-year gap between the crime and its investigation she limits herself to just five possible murderers” (Curran 126) と述べているように、この作品には、犯罪と捜査の間に16年間の隔たりがあり、殺人事件の容疑者を5人に絞っているところに、クリスティーの推理小説家としてのテクニクが見られる。5人の容疑者とは、フィリップ・ブレイク、フィリップの兄であるメレディス・ブレイク (Meredith Blake)、エルサ・グリヤー、カロリンの妹アンジェラ・ウォ

レン (Angela Warren), アンジェラの家庭教師ミス・ウィリアムズ (Miss Williams) である。

この作品の第2部では、この5人それぞれの視点で、事件当時の出来事が語られる。5人とも、それぞれ異なった角度から事件を見ながら、それぞれが全く異なった見方をしている。例えばフィリップ・ブレイクは “He was a very generous man – and altogether a warm-hearted and lovable person. Not only was he a great painter, but he was a man whose friends were devoted to him. As far as I know he had no enemies.” (Christie, *Pigs* 118) と言い、アミアスは寛容で、心優しい、愛すべき人物であり、偉大な画家であっただけではなく、誰からも愛された人で、敵は一人もいなかったはずだと、親友を擁護した。しかしカロリンに対しては “She had enormous strength of will and complete command over herself. I don’t know whether she’d made up her mind to kill him then – but I shouldn’t be surprised. And she was capable of making her plans carefully and unemotionally, with an absolutely clear and ruthless mind” (Christie, *Pigs* 124) と語り、カロリンは意志が非常に強く、完全な自制力があるため、夫を殺そうと決心しても不思議はなく、自分の計画を注意深く冷静な態度で実行できる人物だったと記した。アミアスの愛人エルサも “I think she was one of those intensely jealous and possessive women who won’t let go of anything that they think belongs to them. Amyas was her property. I think she was quite prepared to kill him rather than to let him go – completely and finally – to another woman.” (Christie, *Pigs* 146) だと、カロリンは非常に嫉妬深く、独占欲が強いため、自分の物は何も手放したくないというタイプの間人だと述べた。さらに、カロリンは自分の所有物であるアミアスを、他の女に渡すくらいなら、その前に殺してしまった方がマシだと考えていたに違いないとも記述している。このようにフィリップとエルサは、カロリ

歯

ンに対して良い印象を持っていなかった。ところが、ミス・ウィリアムズはポアロとの面会の時に、“Amyas Crale deserved what he got. No man should treat his wife as he did and not be punished for it. His death was a just retribution.” (Christie, *Pigs* 101) と言い、アミアスは当然の報いを受けたわけで、殺されたのは因果応報だと述べた。このように『五匹の子豚』は、各々が全く異なる見解を持っている関係者5人とポアロの会話、5人それぞれの手記という形式で、16年も前に起きた事件の真相を突き止めていく作品である。

さらに、カランは次のようにも述べている。

...*Five Little Pigs* is the apex of Christie's career as a detective novelist; it is her most perfect combination of detective and 'straight' novel. The characters are carefully drawn and the tangle of relationships more seriously realised than in any other Christie title. It is cunning and scrupulously clued formal detective novel, an elegiac love story and a masterly example of story-telling technique with five individual accounts of one devastating event. (Curran 126)

このようにカランは、『五匹の子豚』を推理小説家としてのクリスティーのキャリアの頂点に立つ作品であり、推理小説と「普通」小説がまさに完璧に融合された作品であると述べている。さらに、登場人物は丹念に描き出されており、人間関係のもつれが、他のクリスティー作品以上に切々と伝わってきているため、この作品は、巧みな手掛かりが用意周到にちりばめられた本格的な推理小説であり、哀愁を帯びた恋物語であり、5人の人間が衝撃的な一つの事件について述べるという高度なストーリーテリングの技を用いた模範例であるとも述べられている。つまり、『五匹の子豚』では、関係者とポアロの会話の中や5人の手記の中で、カ

リンとアミアスの人物像が詳細に語られる。その手記の中に、真相を示す手掛かりが導入されているという推理小説ならではの工夫がある。また、カロリン、アミアス、エルサの三角関係から巻き起こる登場人物たちの感情、特にカロリンのエルサに対する気持ちから哀愁が感じられる。さらに、ポアロが登場する初期の作品は、ポアロの友人ヘイスティングズ大尉 (Captain Arthur Hastings) の手記という形式をとっており、『アクロイド殺し』(*The Murder of Roger Ackroyd*, 1926) では、シェパード医師 (Dr. Sheppard) という人物の手記の形式をとった。これらは何れも一人の語りで事件が語られるわけだが、『五匹の子豚』では5人の人間に一つの事件を語らせており、それぞれの異なる視点から、事件当時の出来事が何度も回想される。以上の点から、『五匹の子豚』はクリスティーが見事なストーリーテラーだという証明になる作品であることがわかる。そのため、カランは『五匹の子豚』について、“It is also the greatest of Christie’s ‘murder in the past’ plot” (Curran 217) と述べ、「過去の殺人」をプロットにしたクリスティー作品の中の最高傑作だと評価した。

またクリスティーの伝記作家であるローラ・トンプソン (Laura Thompson) も “*Five Little Pigs* is a masterly piece of writing: its motivations are complex, intertwined and, in their resolution, entirely satisfying. At the centre of the book is the relationship between art and real life.” (Thompson 318) と述べている。『五匹の子豚』は動機付けが複雑で、全体的に十分に絡み合っており、この作品の中心は、芸術と現実の間の関係である見事な作品だと高い評価をされている。つまり、『五匹の子豚』はジェイムズが目指していた、登場人物たちの心理や動機に深く踏み込んでいる小説の適例であると言える。

『五匹の子豚』以外にも、『象は忘れない』(*Elephants Can Remember*, 1972)、『運命の裏木戸』(*Postern of Fate*, 1973)、『スリーピング・マードラー』(*Sleeping Murder*, 1976) などで過去に起きた殺人

事件が扱われており、探偵が当時の関係者たちの記憶に基づいて調査をし、真実を暴くことにより、平穏に暮らしていた人々の心に不安が広がり、過去の殺人歴を隠していた人物は再び殺人者になる。これらの作品は全て、「過去の殺人は長い影を引く」ということがテーマになっている。つまり、過去に起きた殺人事件が原因となり、長い間、過去の影が関係者たちに絡み付いている。言い換えれば、殺人事件に巻き込まれた登場人物たちが受ける影響について書かれているのである。これは、ジェイムズが書きたかった推理小説と共通していると言える。しかしながら、これらの作品は全て、「殺人者は誰か？」という事が中心の謎である。ジェイムズが目指していた推理小説とは、それ以上のものであった。それが顕著に描かれている作品が、『罪なき血』である。

“In a murder mystery, the central question is the identity of the killer: “Whodunit?” In *Innocent Blood*, the central question is the identity of the self: “Who am I?”” (Gidez 90) と述べられているように、犯罪小説の中心の謎は、「誰がやったか？」という殺人者の正体は何者なのかであるが、『罪なき血』での中心となる謎は、「私は誰か？」という自己認識である。フィリッパは自分の出生証明書の閲覧を申請する時、ソーシャル・ワーカーに “I’m hoping to find out who I am.” (James, *Innocent* 8) と、自分が誰なのか知りたいと告げた。そのため、“Philippa feels that contact with her mother will provide her with a past, that Mary can help her find out who she is.” (Gidez 89) と述べられているように、フィリッパは自分の過去を知っており、自分が誰であるのかを探す助けになってくれる母親と会うことに決めた。つまり『罪なき血』は、「作品の本筋はあくまでも、若くて聡明で意志強固な女性フィリッパの、自分の血に流れているものを見つめ、たしかめようとする執念を描くところにある。自己の存在への問いかけこそが文学の変わらざる命題だから、『罪なき血』はミステリーの形を借りた本格小説との評価が高く」(西尾 157)、「実の両親が幼女暴行犯と殺人犯

であったことを知って後の、フィリップの精神的成長あるいは変化を主として描く。その過程は自己を知り、現実を正しく認識したうえで他者との望ましい絆を結ぶことを学ぶ、〈自己の本性＝アイデンティティ〉探求の道である。」(鈴木・山内 93)などと評価されているように、文学性が高い作品である。「娯楽的な読み物ではなく、最初から本格小説を旨としていたP・D・ジェイムズは、クリスティーとならべられることをいまでも嫌っている。」(西尾 157)と言われるように、ジェイムズが目指している作家は、クリスティーではないのである。

3. Dorothy L. Sayers

カランが“The Golden Age of British detective fiction is generally regarded as roughly the period between the end of the First World War and that of the Second, i.e. 1920 to 1945...During these years all of the names we now associate with the classic whodunit began their writing careers.”(Curran 29-30)と述べているように、イギリスの推理小説の黄金時代は、一般に、第一次世界大戦の終わりから第二次世界大戦の終わりまで、つまり、1920年から1945年頃までとされている。この時代に、現在、古典的推理小説の巨匠と見なされている推理小説家の全てが、活躍を始めた。例えば男性では、密室に出入りする方法を数多く考案したジョン・ディクソン・カー (John Dickson Carr, 1906～1977)、鉄壁のアリバイ作りの名人であるフリーマン・ウィルズ・クロフツ (Freeman Wills Crofts, 1879)、複数の謎解きという手法の先駆者であるアントニー・バークリイ (Anthony Berkely, 1893～1971) などがいる。

女性ではアガサ・クリスティー、ドロシー・L・セイヤーズ、マージェリー・アリングガム、ナイオ・マーシュなどが挙げられる。ジェイムズは彼女たちの名前を挙げて、“To read the detective novels of these

凸

four women is to learn more about the England in which they lived and worked than most popular social histories can provide, and in particular about the status of women in the years between the wars.” (James, *Talking* 81) と述べている。彼女たち4人の推理小説を読めば、彼女たちが暮らして働いていたイギリスについて、特に両戦争間においての女性の状態について、最も大衆的な社会史が与える以上に学ぶことができるのだ。

さて、クリスティーとセイヤーズは同時期に活躍していたわけだが、“The variety of characters and the complexity of their criminal actions mark Sayers ...More profound in her characterizations than Agatha Christie...” (Morris 494) と述べられているように、セイヤーズ作品は登場人物の多様性と犯罪行為の複雑性が特徴であり、性格描写はクリスティー以上に深い。また、次のようにも述べられている。

Sayers did bring wit and a sense of style to the tried-and-tested ploys of detective fiction... Her strongly drawn characters, her psychological approach, her effective sense of place, her ability to combine the detective story with the novel of social realism – all of these features of her writing advanced the detective novel beyond Agatha Christie’s emphasis on plot and puzzle. (Gidez 13)

このように、セイヤーズ作品にはユーモアと、推理小説において十分に確立されたプロットというスタイルがあり、強固に描かれた登場人物、心理的な手掛かりや印象的な箇所、推理小説と社会的な現実性が描かれた小説を合わせた能力など、セイヤーズ作品の特徴全てが、プロットやパズルを重要視したクリスティー作品以上に進歩している。以上のように、セイヤーズとクリスティーは比較される事が多く、セイヤーズの方

がクリスティーよりも小説としての評価は高い。さらに、カランが“... Dorothy L. Sayers, whose fiction and criticism did much to improve the literary level and acceptance of the genre...” (Curran 30) と述べているように、セイヤーズは推理小説というジャンルの文学性と知名度を高めるのに大きな貢献をした。ジェイムズも“...she is the novelist who did more than any other of her age to lift the detective story from its status as an inferior puzzle to a respected craft with claims to be taken seriously as popular literature.” (James, *Time* 79) と述べ、セイヤーズは同年代のどの作家よりも、推理小説を劣等のパズルのような状態から、人気文学として真剣に受けとめられるような主張を持った立派な技術に向けた、と評価している。

“Sayers employed all the conventions of the classical detective story” (Gidez 13) と述べられているように、セイヤーズは古典的推理小説のしきたりを全て使用した。例えば、『ペローナ・クラブの不愉快な事件』(*The Unpleasantness at the Bellona Club*, 1928) では、最初は自然死だと思われていた事件が、やがて他殺と分かるという、推理小説の常套パターンを使い、『毒を食らわば』(*Strong Poison*, 1930) では、被害者がいかにして毒を盛られたかという殺害方法を使い、『五匹の赤い鯀』(*The Five Red Herrings*, 1931) では、時刻表を扱ったアリバイ崩しを使った。特に『死体をどうぞ』(*Have His Carcase*, 1932) は、アリバイ崩し、足跡の無い殺人を扱った不可能犯罪、暗号解読などが使用され、まさに推理小説と言える作品である。

以上に挙げた作品には全て、ピーター・ウィムジイ卿 (Lord Peter Wimsey) という人物が探偵として登場する。ウィムジイは、15代デンヴァー公爵 (Duke of Denver) の次男である。爵位は長男のジェラルド (Gerald) が継いだため、ウィムジイは自由の身であり、趣味の1つとして探偵業をしている。セイヤーズのデビュー作『誰の死体?』 (Whose Body?, 1923) で初登場したウィムジイは、その後、長編小説11

六

作品と短編小説21作で活躍する、セイヤーズ作品を代表する探偵である。

『誰の死体?』では、母親である先代公妃から、旧友の建築家の住むアパートの浴室に、見知らぬ男の死体が置いてあり、死体は鼻眼鏡をかけている以外は全裸だったという知らせを受けたウィムジイが捜査に乗り出す。このように始まる『誰の死体?』は、クリスティー作品のような伝統的な推理小説であると考えられる。ところがセイヤーズは、この推理小説に捻りを加えた。それは、ウィムジイの人物像である。ウィムジイは戦時中、ドイツ軍に対する諜報活動をしていたが、1918年、爆弾に吹き飛ばされ、その後2年間、強度の神経衰弱に悩まされるようになった。それは、以下の先代公妃の言葉から分かる。

...waking poor Bunter up in the middle of the night with scares about Germans, as if that wasn't all over years ago, and he hasn't had an attack for ages, but there! Nerves are such funny things, and Peter always did have nightmares when he was quite a little boy – though very often of course it was only a little pill he wanted; but he was so dreadfully bad in 1918... (Sayers, *Whose Body?* 142)

このようにウィムジイは、子供の頃から頻繁に夢でうなされてはいたのだが、最近はずっかり発作も治まっていた。ところが、ウィムジイは突然過去のドイツ軍に怯えたため、戦時中は軍曹として働いており現在は従僕であるバンター (Bunter) を起こしてしまった。その時のやり取りは次のようなものである。

Mr. Bunter, sleeping the sleep of the true and faithful servant, was aroused in the small hours by a hoarse whisper, "Bunter!"

“Yes, my lord,” said Bunter sitting up and switching on the light.

“Put that light out, damn you!” said the voice. “Listen – over there – listen – can’t you hear it?”

“It’s nothing, my lord,” said Mr. Bunter, hastily getting out of bed and catching hold of his master; “it’s all right, you get to bed quick and I’ll fetch you a drop of bromide. Why, you’re all shivering – you’ve been sitting up too late.”

“Hush! no, no – it’s the water,” said Lord Peter with chattering teeth; “it’s up to their waists down there, poor devils. But listen! can’t you hear it? Tap, tap, tap – they’re mining us – but I don’t know where – I can’t hear I can’t. Listen, you! There it is again – we must find it – we must stop it...Listen! Oh, my god! I can’t hear – I can’t hear anything for the noise of the guns. Can’t they stop the guns?”

(Sayers, *Whose Body?* 140)

このように、忠実な召使らしく浅く眠っていたバンターは、主人のしわがれた声で起こされてしまった。ウィムジイの声は「明かりを消さないか！」と叫んでいた。バンターは慌ててベッドから飛び降りて、ウィムジイをなだめようとした。しかし、ウィムジイは錯乱状態で、部隊が撃った大砲に怯えていた。「ピーター卿が戦争後遺症のシェルショックの発作に襲われる場面は、従来の探偵小説が探偵の超人性に専ら筆を費やしてただけに、当時としてはユニークであったと思われる。主人公の探偵に人間としての弱さを賦与した点に、従来にない新しい探偵小説を書こうという作者の意気込みが感じられる。」(小林 62) と述べられているように、従来の推理小説と言えば、アーサー・コナン・ドイル

公

(Arthur Conan Doyle, 1859~1930) のシャーロック・ホームズ

(Sherlock Holmes) のような超人性が強調されていたため、ウィムジイのような弱さを見せるタイプは、新しくユニークな存在だった。セイヤーズが “It does not, and by hypothesis never can, attain the loftiest level of literary achievement. Though it deals with the most desperate effects of rage, jealousy, and revenge, it rarely touches the heights and depths of human passion.” (Sayers, “The Omnibus of Crime” 102) (以下 Omnibus と略す) と述べているように、推理小説は、最高度の文学的達成を成し遂げてはおらず、事実上、不可能である。怒りや嫉妬や復讐心などの感情が高揚したところを扱うが、人間の情熱の深みや高みに触れることは殆ど無い。これが、従来の推理小説の姿だった。クリスティーの『スタイルズ荘の怪事件』でのヘイスティングズは、“I had been invalided home from the Front; and after spending some months in a rather depressing Convalescent Home, was given a month’s sick leave.” (Christie, *The Mysterious Affair at Styles* 9) と記述されている。ヘイスティングズは傷病兵として前線から本国に送還され、陰気な軍の保養所で数ヶ月療養した後、1ヵ月の疾病休暇を与えられた。『スタイルズ荘の怪事件』には、この事実が書かれているのみで、ヘイスティングズには戦争を引きずっている様子が無く、悪夢にうなされる事も無い。セイヤーズはこのような描写の乏しさを嘆き、ウィムジイが辛い戦争体験を引きずるという現実性や、そのために発作が起きるといった精神的な弱さを描写し、登場人物に人間味を与えたのだ。

またセイヤーズは、“Far more blameworthy are the heroes who insist on fooling about after young women when they ought to be putting their minds on the job of detection.” (Sayers, Omnibus 103) と述べている。セイヤーズは、探偵の仕事に全力を尽くすべき時に、若い女性を追いかけようとする主人公たちは、責められるべき存在だと断言し、“A casual and perfunctory love-story is worse than no

love-story at all, and, since the mystery must, by hypothesis, take the first place, the love is better left out.” (Sayers, Omnibus 104) と述べ、推理小説の中心には謎を据えるべきなので、お座なりで気の抜けた恋愛描写は、全て排除した方が良いと主張していた。

ところがセイヤーズは、“*Strong Poison*, to which I shall have to return later, rather timidly introduced the “love-element” into the Peter Wimsey story.” (Sayers, “Gaudy Night” 209) と述べているように、『毒を食らわば』で、やや恐る恐るピーター・ウィムジイの物語の中に、恋愛要素を導入した。

『毒を食らわば』は、法廷の場面から始まる。裁判官が事件の要約をして、陪審員たちに評決を迫っていた。被告人はハリエット・ヴェイン (Harriet Vane) という推理小説家をしている若い女性である。ハリエットは、恋人を毒殺した容疑で起訴されていた。状況はハリエットにとって極めて不利だったが、陪審員による評決が意見の一致を見なかったため、審理のやり直しが行われることになった。法廷に立つハリエットに一目惚れをしたウィムジイは、ハリエットを面会に行き、初対面にも関わらず、プロポーズをした。ウィムジイは、再審理の日までに真犯人を突き止めて、ハリエットを救わなければいけないと決意した。その後、無事にハリエットの無実を証明したウィムジイは、再びハリエットに自分との結婚の意志を尋ねるが、断られてしまった。

セイヤーズが “Let me confess that when I undertook *Strong Poison* it was with the infanticidal intention of doing away with Peter; that is, of marrying him off and getting rid of him...” (Sayers, “Gaudy Night” 210) と告白しているように、『毒を食らわば』を書こうとしていた時、セイヤーズはウィムジイを処分してしまおうと考えていた。つまり、ウィムジイを結婚させてしまい、お払い箱にしようと考えていた。ところが、セイヤーズは “I could not marry Peter off to the young woman he had (in the conventional Perseus

四

manner) rescued from death and infamy, because I could find no form of words in which she could accept him without loss of self-respect.” (Sayers, “Gaudy Night” 211) と述べている。セイヤーズは、ウィムジイとハリエットを結婚させることができなかった。なぜなら、ハリエットが自尊心を失わずに彼を受け入れるようなプロポーズの言葉を、セイヤーズは見出すことができなかったためである。セイヤーズが “...the puppets had somehow got just so much flesh and blood…” (Sayers, “Gaudy Night” 211) と述べているように、セイヤーズの操り人形であったウィムジイとハリエットは、十分な血や肉を持っている完全な人間だった。またセイヤーズはハリエットについて、“She had been a human being from the start, and I had humanized Peter for her benefit...” (Sayers, “Gaudy Night” 212) と述べている。ハリエットは最初から人間だった。セイヤーズはハリエットのために、ウィムジイを人間にしたのだった。ハリエットという「自尊心」を持った1人の女性に、その「自尊心」が傷つけられることなく、1人の個人として結婚を受け入れさせるためには、ウィムジイもそれに相応しい性格を持たなければならず、その性格形成のために、それ相当に時間を必要としたのである。ウィムジイは頻繁にハリエットにプロポーズをするが、その度に断られる。

『学寮祭の夜』(Gaudy Night, 1935) で、ハリエットは出身校のオックスフォード大学の学寮祭に出席した。ハリエットは『毒を食らわば』で、恋人を殺害した容疑で裁判にかけられたため、母校に顔向けができないと、長い間学寮祭に行く事をためらっていた。勇気を出して行く決心をしたハリエットは、複雑な感慨に心を乱されもしたが、同級生たちと旧交を暖めることを楽しんだ。学寮祭以後、カレッジでは、匿名の誹謗中傷の手紙と不快な悪戯に悩まされていた。カレッジとしては警察の介入を好まないの、犯罪事件に詳しいハリエットに捜査の依頼が来た。そのため、ハリエットは秘密裡に捜査を進める。その後も、匿名の手紙

は止まず、その他にも種々の事件が続発する。やがて、匿名の手紙のために自殺を図る学生も出た。事態を重く見たハリエットは、ウィムジイに協力を求めた。

セイヤーズは “On the intellectual platform, alone of all others, Harriet could stand free and equal with Peter, since in that sphere she had never been false to her own standards.” (Sayers, “Gaudy Night” 213) と述べている。ハリエットは、知的段階においてのみ、自由で、ウィムジイと同等の立場に立つことができる。それに気が付いたハリエットは、自分が独立した一個人としてウィムジイと同等の立場で向き合えると納得する。物語の終盤、ウィムジイは “*Placetne, magistra?*” (Sayers, *Gaudy Night* 557) とハリエットに尋ねた。これは、オックスフォード学位授与式の席で各教授が訊かれる「この者に学位を与えることを良いと思うか？」という疑問文であり、ここでは「結婚を承諾してくれますか？」という意味に使われている。この形式を踏むことで、ウィムジイはハリエットに対し、同等な個人としての尊敬を示した。それを理解したハリエットも、 “*Placet.*” (Sayers, *Gaudy Night* 557) と答え、プロポーズを承諾したことを示した。“The course of their love affair is one of the main strands of the novel: little by little, Harriet and Peter reshape their friendship to include romance, and the novel ends in an embrace that signals their engagement.” (Campbell 501) と述べられているように、『学寮祭の夜』の主な要素の1つは、ウィムジイとハリエットの恋愛関係の進行であり、2人は少しずつ友情を、ロマンスを含んだ物に作り変えて行き、物語のラストでハリエットはようやくウィムジイのプロポーズを受け入れたのである。

『学寮祭の夜』について、ジェームズは “*Gaudy Night* stands at the peak of her artistic achievement. It is unique among her novels — and rare among detective stories — in not having a mysterious

三

death at its heart.” (James, *Talking* 94) と述べている。このように、『学寮祭の夜』は芸術的な偉業の頂点に達している。推理小説には珍しく、作品の中心は不可解な死ではない。自殺する学生は登場するが、未遂に終わり、ハリエットは襲われかけるが無事だった。セイヤーズが “Murder – the first crime that suggests itself to the detective novelist - must be excluded.” (Sayers, “Gaudy Night” 213) と述べているように、この作品では、推理小説家が考え付く最初の犯罪である殺人は、除外されなければならなかった。なぜなら、“Murder meant publicity and the police, and I wanted to keep my action within the control of the Senior Common Room.” (Sayers, “Gaudy Night” 213) と述べられているように、殺人は、公表と警察の介入を意味しているため、セイヤーズは小説の行動範囲を、特別研究員社交室の統制の及ぶ範囲、つまり、オックスフォード内に留めておきたかったのである。そのため、大学当局が容易に対処することができ、誹謗中傷の手紙という、人の名誉を傷つけ、世間から隠したがる犯罪が選ばれたのだった。その結果、“murder is rare, though not unknown, in college life; mischief-making in a minor way is less uncommon and has a much more plausible air.” (Sayers, “Gaudy Night” 213) と述べられているように、大学生活において殺人事件は稀であるため、より些少なやり方による悪意の方が普通であり、よりもっともらしい雰囲気を持たせられることになった。

さらに、セイヤーズが “Next, it was necessary for my theme that the malice should be the product, not of intellect starved of emotion, but of emotion uncontrolled by intellect...What harm could intellectual women do, in virtue of their intellect, to an emotional woman?” (Sayers, “Gaudy Night” 214) と述べているように、その悪意は、情緒に飢えた知性の産物では無く、知性によって制御されていない情緒の産物であることが、セイヤーズのテーマにとって必要だっ

た。知性的な女性は、情緒的な女性に対して、知性の力でどんな害を与えられるだろうかと、セイヤーズは考えた。手紙を書いた大学の給士アニー（Annie）は、学問をする女性を憎んでいた。彼女の夫は、自分が犯した不正を女性の史学者に暴かれ、彼の大学における地位を剥奪され、生活の資も奪われた。作品中、アニーの学問をする女性についての否定的な意見は、頻繁に登場する。例えば、ハリエットから新しく出来た図書館をどう思うか聞かれたアニーは、“It’s a very handsome room, isn’t it, madam? But it seems a great shame to keep up this big place just for women to study books in. I can’t see what girls want with books. Books won’t teach them to be good wives.”（Sayers, *Gaudy Night* 142）と述べた。アニーは、立派な部屋だが、このような大きな空間を女性が本を読んで勉強するだけのために維持するなど勿体ない。良いお嫁さんになる方法を教えてくれるわけでもないのに、女の子が本を読んでどうするのかと答えている。また、次のような会話がある。

‘I hope they’ll be good girls, madam, and good wives and mothers – that’s what I’ll bring them up to be.’

‘I want to ride a motor-cycle when I’m bigger,’ said Beatrice, shaking her curls assertively.

‘Oh, no darling. What things they say, don’t they, madam?’

‘Yes, I do’, said Beatrice. ‘I’m going to have a motor-cycle and keep a garage.’

‘Nonsense’, said her mother, a little sharply. ‘You mustn’t talk so. That’s a boy’s job.’

‘But lots of girls do boys’ jobs nowadays,’ said Harriet.

‘But they ought not, madam. It isn’t fair. The boys have

△

hard enough work to get jobs of their own. Please don't put such things into her head madam. You'll never get a husband, Beatrice, if you mess about in a garage, getting all ugly and dirty.'

(Sayers, *Gaudy Night* 272)

これはハリエットが、子供を連れてアニーと出会った時、娘のビアトリス (Beatrice) とカローラ (Carola) に、大人になったら何になりたいのか聞いた後の会話である。アニーは、良い娘、良いお嫁さん、良い母親になってくれれば良いという自分の希望を語ったが、ビアトリスは「オートバイに乗って、修理工場をやりたい」と言い出した。そのためアニーは、「それは男の子の仕事だ」と少しきつい口調で言った。ハリエットは「今は女の子でも、男の子の仕事をしている」となだめたが、アニーは「男の子はただでさえ仕事が無くて苦勞しているのだから、それでは不公平だ」と反論した。ここでのアニーは、今は女性も男性と同じ仕事出来る、平等の社会だというハリエットの意見に対し、それは不公平だと述べている。アニーは、結婚して良い妻、良い母親になるのが本当の女性の幸せであり、女性が男性から仕事を取り上げることは絶対にあってはならない事だという考えの持ち主だった。そのため、ウィムジイに手紙を書いた事実を暴かれた時、アニーの感情は爆発する。アニーは教官たちに向かい次のように言った。

'What business had you with a job like that? A woman's job is to look after a husband and children. I wish I had killed you. I wish I could kill you all. I wish I could burn down this place and all the places like it — where you teach women to take men's jobs and rob them first and kill them afterwards.'

(Sayers, *Gaudy Night* 539)

このように、女性の役目は亭主と子供の面倒を見ることであり、女子大とは、女性に男性の仕事を取り上げさせて、何もかも盗んでから殺す事を教える場所だと、アニーは主張している。“In Annie’s view the real crime is the destruction of women’s traditional” (Morris 492) と述べられているように、アニーにとっての本当の犯罪とは、女性の伝統の破壊だった。良き妻や母にならなければいけないはずの女性が、勉強をして、男性の仕事をする事に、アニーは憤っているのだった。

一方、ハリエットは “Scholar; Master of Arts; Domina; Senior Member of this University...; a place achieved, inalienable, worthy of reverence.” (Sayers, *Gaudy Night* 10) と述べられている。ハリエットは、奨学金受賞者、文学修士、学位取得者であり、オックスフォード大学の上級構成員という、自ら勝ち得た、決して奪われることの無い、尊敬に値する地位を持つ才媛であり、推理小説家として自活もしている。つまり、アニーとは全く対照的な、新しいタイプの女性として描かれている。

ハリエットは、“As regards marriage – well, here one certainly had a chance to find out whether it worked or not.” (Sayers, *Gaudy Night* 52) と述べられているように、オックスフォードにいれば、結婚について、果たして成功するものかどうか見極める機会が得られるかもしれないと考えた。そして、学年随一の成績だった先輩が、農場経営者と結婚した後、不連続きだったため、ハリエットは “What damned waste! was all Harriet could say to herself. All that brilliance, all that trained intelligence, harnessed to a load that any uneducated country girl could have drawn, far better.” (Sayers, *Gaudy Night* 53) と思った。ハリエットには、あれほどの頭脳と鍛えられた知性を持った女性が、どんなに無学な田舎娘にでも曳ける荷物に繋がれている事が信じられなかった。彼女に対し、ハリエットは “I’m sure one should do one’s own job, however trivial, and not

大

persuade one's self into doing somebody else's, however noble.” (Sayers, *Gaudy Night* 55) と述べ、人間は、どんなにつまらない事でも、自分の仕事をするべきだと主張した。つまり、ハリエットは、自分の結婚観や仕事観を追及するために、オックスフォードへ向かったのである。

“It is reasonable to say that like Harriet Vane in *Gaudy Night*, Cordelia Gray is in search of her full identity in *An Unsuitable Job for a Woman*.” (Klein 156) と述べられているように、『学寮祭の夜』のハリエットと同じく、ジェイムズ作品の『女には向かない職業』のコーデリア・グレイも自分の完全なアイデンティティを求めている。コーデリアは修道院付属学校で教育を受け、シスターから “There shouldn't be any difficulty over your 'A' Levels if you can go on as you are at present...Cambridge, I think. We might as well try for Cambridge, and I really don't see why you shouldn't stand a chance of a scholarship.” (James, *An Unsuitable Job for a Woman* 63-64) (以下 *Unsuitable* と略す) と言われた。コーデリアはケンブリッジ大学の奨学生試験を受ける事を志していた。ところが、旅回りのマルキシスト詩人であるコーデリアの父親が、自分と同志たちの雑用役としてコーデリアを呼び出したため、コーデリアのケンブリッジ大学進学という夢は消えた。それでも、コーデリアはマーク・カレンダー (Mark Callender) という青年の自殺の真相究明を依頼されたために、マークが在籍していたケンブリッジ大学へ行く事になった。ケンブリッジに着いたコーデリアは、 “But now by what devious routes and for what a strange purpose she had come at last to Cambridge. The city didn't disappoint her. In her wanderings she had seen lovelier places, but none in which she had been happier or more at peace.”

七 (James, *Unsuitable* 64) と感じた。いかなる運命の成せる業か、そしてまた、何と奇妙な目的のためか、コーデリアはとうとうケンブリッジ

へとやって来られたのである。町はコーデリアを失望させはしなかった。父親との放浪生活の間に、コーデリアはさらに美しい土地も見たが、このように幸福に、安らかな気分浸れた場所は無かった。コーデリアは諦めていたケンブリッジへ、死の調査という目的のためでも、来られた事に運命を感じた。“Cordelia Gray’s trip to Cambridge is a symbol of her search for self.” (Klein 171) と述べられているように、コーデリアのケンブリッジへの旅は、彼女の自己探索の象徴である。

“There are a number of parallels between the novels of Sayers and James, especially between *Gaudy Night* and *An Unsuitable Job for a Woman*...” (Gidez 13) と述べられているように、セイヤーズとジェイムズの作品には類似点が多く、特に『学寮祭の夜』と『女には向かない職業』に、その類似点が顕著に表れている。例えば、オックスフォードやケンブリッジという舞台設定、ハリエットやコーデリアという独身で自立している若い女性の仕事を通しての自己探求である。さらに、次のようにも述べられている。

The central three of these books — *Gaudy Night*, *An Unsuitable Job for a Woman*, and *Innocent Blood* — are particularly interesting for several reasons. For one thing, all three swerve from the usual detective story formulas: both *Gaudy Night* and *An Unsuitable Job* focus at least as much on character and theme as they do on crime (*Gaudy Night* is notable for having no murder), and *Innocent Blood* is not really a detective story at all, although it uses many of the genre’s features...

What distinguishes these books most emphatically from standard detective fiction is their thematic richness. Both Sayers and James are concerned with such issues as women’s

兵

roles, the importance of work, the destructive power of love, and the complex relationships between men and women, parents and children. (Campbell 498)

このように、セイヤーズの『学寮祭の夜』とジェームズの『女には向かない職業』や『罪なき血』の中心は、特に幾つかの理由で興味深い。まず、3冊とも通例の推理小説の原則から逸れている。『学寮祭の夜』と『女には向かない職業』はどちらも犯罪というテーマと登場人物に、同様な焦点が合わせられている。また、『罪なき血』は、このジャンルの特色が多く用いられているけれども、完全な推理小説と言うわけではない。これらの作品が通例の推理小説から最も徹底的に区別している事とは、主題の重要性である。セイヤーズとジェームズの作品はどちらも、女性の役割としての問題、仕事の重要性、愛の破壊的な力、男女間や親子間の複雑な関係について書かれているのである。ジェームズは“*For me Gaudy Night is one of the most successful marriages of the puzzle with the novel of social realism and serious purpose.*” (James, *Talking* 95) と述べている。ジェームズにとって、『学寮祭の夜』は社会的な現実性と深刻な目的が書かれた小説と、謎が最もうまく結合された作品なのだ。さらにジェームズは、“It tells me, as a writer of today, that it is possible to construct a credible and enthralling mystery and marry it successfully to a theme of psychological subtlety and this is perhaps the most important of Dorothy L. Sayers’s legacies to writers and readers.” (James, *Talking* 95) とも述べている。『学寮祭の夜』は、今日の作家としてのジェームズに、信用されて魅了するような謎を組み立て、その謎と心理的な巧妙さというテーマを首尾よく密接に結合させる事が可能なことを教えてくれた。

左 これは、セイヤーズが作家や読者に遺した最も重要な遺産である。

以上の事から、『学寮祭の夜』は推理小説というジャンルを新たな局

面に向けた作品と言える。物語の中心は、推理小説ではお馴染みの殺人事件ではなく、ハリエットを始めとするオックスフォードに滞在する女性たちを通しての、女性の生き方である。セイヤーズは、“The farther it escapes from pure analysis, the more difficulty it has in achieving artistic unity.” (Sayers, Omnibus 102) と述べ、推理小説は、純粹な推理から離れれば離れるほど、芸術的統一を達成することが難しくなると主張していた。そのためセイヤーズは、“I doubt very much whether, if *Gaudy Night* had been written in 1922, it would ever have seen the light.” (Sayers, “Gaudy Night” 208) と述べていた。セイヤーズは、『学寮祭の夜』が1922年に書かれていたとしたら、日の目を見ていただろうかと疑問を抱いていた。

1922年には、アガサ・クリスティーの『秘密機関』(*The Secret Adversary*)、イギリスの推理小説家イーデン・フィルポッツ (Eden Phillott, 1862~1960) の『赤毛のレドメイン家』(*The Red Redmaynes*)、A・A・ミルン (Alan Alexander Milne, 1882~1956) の『赤い館の秘密』(*The Red House Mystery*) などが発表された。セイヤーズは、“The detective story of that period enjoyed a pretty poor reputation, and was not expected to contain anything that could be mistaken for “serious reading”.” (Sayers, “Gaudy Night” 208) と述べている。セイヤーズが言うように、その頃の推理小説は、非常に貧弱な評価しか受けておらず、「真面目な読書」として取り違えられるような所は何も含まれてはいないと考えられていた。セイヤーズが“...the detective-story is part of the literature of escape, and not of expression.” (Sayers, Omnibus 109) と述べているように、推理小説とは逃避文学の一種であり、表現の文学ではない。

セイヤーズは “When in a light-hearted manner I set out, fifteen years ago, to write the first “Lord Peter” book, it was with the avowed intention of producing something “less like a conventional

歯

detective story and more like a novel”.) (Sayers, “Gaudy Night” 208) と述べている。セイヤーズが1923年に発表された『誰の死体?』の執筆に取り組んでいた時、セイヤーズは「慣習的な推理小説のようなものではなく、より小説らしい」何かを生み出そうという明確な意図を持っていた。ところが、『誰の死体?』を読み返したセイヤーズは、“I observe, with regret, that it is conventional to the last degree, and no more like a novel than I to Hercules.” (Sayers, “Gaudy Night” 208) と考えた。『誰の死体?』は、極度に慣習的であり、自分がギリシャ神話に登場する英雄ヘラクレス (Hercules) に似ていないのと同様に、全く小説らしくないことにセイヤーズは気が付き、残念に思ったのだった。その12年後、セイヤーズは『学寮祭の夜』を書き、ようやく自分が目指していた小説を書くことができた。

先ほども述べたように、ジェイムズは『学寮祭の夜』を芸術的な偉業の頂点に達した作品だと評価したが、ジュリアン・シモンズは“*Gaudy Night* is essentially a “woman’s novel” full of the most tedious pseudo-serious chat between the characters that goes on for page after page.” (Symons 135-136) と述べた。シモンズは、『学寮祭の夜』は本質的に言えば「女性の小説」であり、読者は、登場人物たちが交わす長々として退屈な会話に何ページにもわたって悩まされる、と評価している。このように、賛否両論あるセイヤーズ作品について、ジェイムズは次のように述べている。

To her admirers she is the writer who did more than any other to make the detective story intellectually respectable, and to change it from an ingenious but lifeless sub-literary puzzle into a specialised branch of fiction with serious claims to be judged as a novel. To her detractors she is outrageously snobbish, intellectually arrogant, pretentious and

occasionally dull. But there can be no doubt of her influence both on succeeding writers and on the genre itself.

(James, *Talking* 90)

ジェイムズが述べているように、セイヤーズの支持者にとって、セイヤーズは、推理小説を知的で立派なものにして、巧妙だが活力の無い下位の文学的なパズルから、小説として判断される真面目な主張を持った小説という専門化した部門に変えた作家である。反対に、セイヤーズを中傷する人々にとって、セイヤーズは呆れるほどお高くとまっており、知性に関しては横柄であり、高級そうに見せて、時折は退屈な作家である。しかしながら、セイヤーズが後の作家たちと推理小説というジャンルそのものに影響を与えた事は疑いなく、“...she writes in the tradition of Dorothy L. Sayers.” (Gidez 64) と述べられているように、ジェイムズもセイヤーズの伝統を受け継いだ推理小説家である。

結

以上、ジェイムズに影響を与えたオースティン、クリスティー、セイヤーズの作品を見てきた。ジェイムズの作品では、クリスティー風の伝統的な推理小説の形式を取り入れながらも、オースティンの『エマ』のように、人間の心理を謎とし、主人公の自己認識を物語の主題としている。ジェイムズに最も影響を与えたのはセイヤーズであり、セイヤーズの作品は、謎解きから次第に社会的な現実性へと主題が移行し、その後の推理小説が発展する基盤を築いた。ジェイムズはセイヤーズから、推理小説では殺人事件や死体を物語の中心にする必要は無く、社会的な問題を提示して、芸術的統一を達成する事が可能であることを学んだ。

特にジェイムズは、セイヤーズの『学寮祭の夜』を意識して、『女には向かない職業』を書いた。コーデリア・グレイはハリエット・ヴェイ

三

ンと同様に、若くて自立した女性である。しかし “In *Gaudy Night* Harriet Vane has to call in Lord Peter Wimsey for help. But the damsel in distress of the 1930s has given way in the 1970s to the plucky, self-confident woman. Not only does Cordelia not call for help, but she confronts the murderer all alone.” (Gidez 65) と言われているように、ハリエットはオックスフォードでの事件が自分1人では解決できそうにないため、結局はウィムジイに頼ることになる。1930年代の困窮しているか弱き女性は、勇気と自信を持つ1970年代の女性に取って代わられた。それがコーデリアであり、コーデリアは男性に助けを求める事無く、1人で殺人者に立ち向かった。また『罪なき血』のフィリップも、実の母親が殺人者だと分かっても、一緒に暮らす決意をし、自分が養子に出された本当の理由を知り、一度は憤るが、自己を理解し、事実を受け止めるという勇気を見せた。このように、ジェイムズはセイヤーズを意識しながらも、新しい女性像を築いていったのである。

またジェイムズは、オルガ・ケニヨン(Olga Kenyon)とのインタビューで、次のように述べている。

私たちは危険な世界に生きていて、誰一人として罪の意識から逃れられないでしょう？最後には満足のいく解決が得られたり秩序が回復したりするなんてこと私は信じていません。私は人間の性や心理のさまざまな問題をもっと深く、自由に分析してみたいと思ったんです。だって私たちはみんな他の人間たちに興味を持っていますよね。つまり「動機」に関心がある、ということね。

(鈴木・山内 210)

七 このようにジェイムズは、人間は危険な世界に生きており、誰1人として罪の意識から逃れることはできないと考えている。ジェイムズは、ク

リスティー作品のように、最後には満足のいく解決を得たり、秩序が回復したりする事は信じていない。ジェイムズは古典的推理小説の様式を解放したかった。そのため、ジェイムズは人間の性や心理の様々な問題をより深く、自由に分析するという、「動機」に着眼点を置いた作品を書きたかったのである。その最骨頂と言える作品が『罪なき血』である。『罪なき血』は、1つの殺人事件のその後が描かれ、主人公の自己探究、娘を殺された父親の復讐、少女を殺害した後の殺人者による罪の償いを中心に物語は進む。フィリップは、自分自身を知るため、殺人を犯した母親と一緒に暮らし、自分を見つめ直した。親子の生活と並行して、復讐を誓うノーマンの行動や心理描写が丹念に描かれている。ノーマンは退職後、メアリを殺す事に残りの人生を捧げるつもりだった。“Killing Mary Ducton was a duty which he neither wanted to escape, nor could escape even had he wanted to.” (James, *Innocent* 84)と述べられているように、ノーマンにとって、メアリを殺す事は回避したくない義務であり、例え回避したくても、回避できない義務だった。また、“...he needed to prove himself, nonentity that he was, capable of courage and action, of an act so terrible and irrevocable that...” (James, *Innocent* 94)と述べられているように、ノーマンはメアリを殺す事で、何の取り柄も無いつまらない自分にも、勇気と行動力がある事を証明する必要を感じていた。つまり、ノーマンはメアリ殺害を理由に、自己探究をしようとしていた。このように勢い付いていたノーマンだったが、凶器の包丁を買った後、“...but the eyes which met his with their look of mild, almost painful resolution, were the eyes, not of an executioner, but of the victim.” (James, *Innocent* 159)と述べられている。鏡で自分の姿を見たノーマンは、穏やかな決意を痛々しく湛えている目が、死刑執行人の目ではなく、犠牲者の目である事に気が付いた。以上のように、『罪なき血』はフィリップだけでなく、ノーマンの心理描写も詳細に描かれ、子供を殺されて復讐を決意する男の哀

古

愁が作品中に漂っている。このような心理的な描写だけではなく、『罪なき血』には謎解きや意外性も立派に含まれている。これこそが、ジェームズが求める推理小説の形なのだ。

Works Cited and Consulted

Austen, Jane. *Emma*. London: W. W. Norton & Company, Inc, 2000. (阿部知二訳『エマ』中央公論社, 2006年。)

Bunson, Matthew. *The Complete Christie: An Agatha Christie Encyclopedia*. (笹田裕子・Roger Prior 共訳『アガサ・クリスティー大事典』終風舎, 2010年。)

Campbell, SueEllen. “The Detective Heroine and the Death of Her Hero: Dorothy Sayers to P. D. James”. *Modern Fiction Studies*, Volume 29, Number 3, Autumn 1983:497-510.

Christie, Agatha. *Five Little Pigs*. London: Fontana, 1959. (桑原千恵子訳『五匹の子豚』早川書房, 2003年。)

——. *The Mysterious Affair At Styles*. London: Harper Collins, 2001. (矢沢聖子訳『スタイルズ荘の怪事件』早川書房, 2003年。)

Crispin, Edmund. “The Mistress of Simplicity A conversation with H.R.F. Keating”. *Agatha Christie; First Lady of Crime*. Ed H・R・F・Keating. London: Wedenfield and Nicolson, 1977:13-23. (秋津智子他訳『アガサ・クリスティー読本』早川書房, 1990年。)

Curran, John. *Agatha Christie's Secret Notebooks*. London: Harper Collins, 2009. (山本やよい・羽田詩津子訳『アガサ・クリスティーの秘密ノート(上)(下)』早川書房, 2010年。)

Gidez, Richard. *P.D. James* Boston: Twayne Publishers. 1986.

兎 James, P.D. *An Unsuitable Job for a Woman*. London: Faber and Faber, 2005. (小泉喜美子訳『女には向かない職業』早川書房,

- 1991年。)
- . *Innocent Blood*. London: Faber and Faber, 2010. (青木久恵
訳『罪なき血』早川書房, 1995年。)
- . *The Skull Beneath the Skin*. London: Faber and Faber, 2005.
(小泉喜美子訳『皮膚の下の頭蓋骨』早川書房, 1995年。)
- . *Talking about Detective Fiction*. London: Faber and Faber,
2009.
- . *Time to be in Earnest*. New York: Ballantine Books, 1999.
- Klein, Kathleen Gregory. *The Woman Detective – Gender &
Genre*, University of Illinois Press, 1988. (青木由紀子訳『女探
偵大研究』晶文社, 1994年。)
- Morris, Virginia B. “Arsenic and Blue Race: Sayers’ Criminal
Women”. *Modern Fiction Studies*, Volume 29, Number 3,
Autumn 1983:485-495.
- Sayers, L. Dorothy. “Gaudy Night”. *The Art of the Mystery Story;
A Collection of Critical Assays*. Ed Howard Haycraft. New
York: Grosset & Dunlap, 1947:208-221. (大社淑子訳「大学祭の
夜」『推理小説の詩学』収録, 研究社出版, 1976年。)
- . *Gaudy Night*. London: Hodder & Stoughton, 2003.(浅羽莢子
訳『学寮祭の夜』東京創元社, 2001年。)
- . “The Omnibus of Crime”. *The Art of the Mystery Story; A
Collection of Critical Assays*. Ed Howard Haycraft. New York:
Grosset & Dunlap, 1947:71-109. (宮脇孝雄訳「探偵小説論」『ピ
ーター卿の事件簿Ⅱ顔のない男』収録, 東京創元社, 2008年。)
- . *Whose Body?*. London: Harper Collins, 1995. (浅羽莢子訳『誰
の死体?』東京創元社, 2007年。)
- Symons, Julian. *Bloody Murder*. New York: A Time Warner 六
Company, 1992. (宇野利泰訳『ブラッディ・マダー』新潮社,