

映像の中の明智小五郎

—『屋根裏の散歩者』（一九九二年 TBS・バンダイビジュアル）を中心に—

小松 史生子

はじめに

一九九四年に初公開された映画『屋根裏の散歩者』は、一瀬隆重のプロデュースのもと、監督に実相寺昭雄を迎え、薩川昭夫の脚本に中堀正夫がカメラを回し、編集に井上治があたった。監督の実相寺昭雄は、一九六四年に現TBSテレビの前身であるラジオ東京映画部から円谷プロに向向し、『ウルトラマン』、『ウルトラセブン』、『ウルトラQ』などを演出、現実の狭間から浮かび上がる幻想とも妄想ともつかない不可思議な亜空間を描き出す独特の手法に特色をみせ、やがて『帝都物語』（一九八八年、東宝）という大ヒット映画作品を生み出して映像における〈実相寺マジック〉なる言葉を流通させた。荒俣宏の原作小説をもとにした映画『帝都物語』は、昭和前期の帝都東京を舞台に将門伝説と怨霊を組み合わせた都市オカルト物であり、単なるレトロ調ではない、はつきりとした美意識でもって昭和モダニズム都市の風景をスクリーン上に描ききった実相寺の手腕は、まこと江戸川乱歩の作品を映像化するに適切ではあった。薩川昭夫の脚本も過剰なエロティシズムのシーンはこれまたお約束通りに加えてあれど、ほぼ原作に忠実で、他の乱歩作品との中途半端な混交ではなく、正面からきっちり原作『屋根裏の散歩者』（一九二五年）というテクストにつきあうものであった。撮影の中堀正夫も編集の井上治も、実相寺監督

とはなじみのスタッフであり、その映像世界のとらえ方は息が合っている。

こうした各スタッフのキャリアが物語るように、一九九四年公開『屋根裏の散歩者』は、江戸川乱歩の世界の映像化にふさわしい適切な顔ぶれの陣立てで製作された作品であるといえよう。また、その意味では、視聴者が（主に実相寺監督作品に）期待するお約束の雰囲気裏切ることなく、妖しげな揺れるスポットライトを薄暗い空間にエロティックにあてるなど頹廢美への配慮もあざといばかりになされ、王道からほとんど外れることのない、大方の予想通りの映像化になったと言えなくもない。現に、公開当時、この作品の評価として、乱歩の、というより実相寺の映画であるという感想も少なからずあったようだ。

しかしながら、そうした感想も認めつつ、やはりこの映画は乱歩作品の映像化として希有の冒険を敢えて成したと見ることができる。それは一に、明智小五郎の映像造形における従来の固定観念への挑戦であったといえ、本論はこの問題に焦点を絞り、映像作品における明智小五郎の造形イメージの変遷について分析する。

一、

映画『屋根裏の散歩者』は、三上博史が主演である。そして、三上博史は明智小五郎ではない、犯人の郷田三郎役である。当時の三上博史は三十二歳、二枚目で売る甘いマスクの俳優で寺山修司の作品の映像化（注）によってデビューを飾り、ラブコメドラマ出演をきっかけに人気者となった。年齢を考慮して、若手から中堅へ演技のステップアップを図る頃合いだとしても、それまでの甘い青春の役どころから、下宿の屋根裏で夜な夜な隣人の生活をのぞき見する変質者（しかも殺人者）という役どころへの転換は、それなりの冒険だったにちがいない。映画『屋根裏の散歩者』は、そうした三上博史のイメージギャップをも宣伝にして話題になった面もあり、その意味ではたしかにこの映画の主役は三上博史であり、彼がそれまでの役柄から作り上げてきた甘い二枚目のイメージをどこまで転換できるかに、この映画が成功するか不成功に終わるかの鍵が在った。（注2）

しかし、三上博史というキャストの効果以前に、実は『屋根裏の散歩者』は乱歩の原作の時点から既に主役は郷田三郎なのである。原作テキストの視点は徹頭徹尾、郷田三郎のそれに据えられており、冒頭「多分それは一種の精神病でもあったのでしよう。郷田三郎は、どんな遊びも、どんな職業も、何をやって見ても、一向この世が面白いのでした。」から、末尾近くの「三郎は、この明智のトリックに對しても、最早何の感情も起らないのでした。彼は明智が立去るのも知らず顔に、「死刑にされる時の気持ちは、一体どんなものだろう」ただそんなことを、ボンヤリと考え込んでいたのでした。」という文章まで、些かのブレも見出せない。三人称の文体を取りながら、内実は郷田三郎の一人称視点に徹した、みごとなモノローグのディスプレイで、そこから現実と妄想が渾然一体となる乱歩世界が立ち現れてく

独特の仕掛け（レトリック）になっている。郷田三郎の犯罪はたしかに明智小五郎が見破るが、物語の視点と心理描写の中心人物は郷田三郎であり、『屋根裏の散歩者』は郷田三郎の物語であって、決して明智小五郎の物語ではない。この小説の読者も、ラストで「明智が立去るのも知らず顔に」いる郷田三郎と視点を同化して、つまり、明智の進退など最終的にはどうでもよいことなのであり、そのどうでもよいと感じてしまうところにこの物語の不気味な戦慄が生まれるのだ。

映画『屋根裏の散歩者』が作品理解において鋭いと思われるのは、原作でこのようにはつきり描かれている主役＝視点人物としての郷田三郎の立ち位置に変更を加えず、三上博史という話題性のある人気俳優を郷田役にキャストイングすることで忠実に原作設定に従った点である。それはすなわち、明智小五郎を脇役に回すという設定に他ならず、ここに嶋田久作という未曾有の個性派俳優（注3）を配して、シテではなくワキ、ヒーローではなくトリックスターであるべき明智小五郎の本質を強烈に訴えることに成功した。

乱歩の——というよりも、狭義に明智小五郎の映像化作品の流れを見ていくと、明智小五郎はシテでありヒーローであり、視点の基軸であり、且つ颯爽とした二枚目調であればなお良いとされるのが普通、或いは常識とされる状況であることは疑いない。明智小五郎の映像化の第一作目となる『一寸法師』（一九二七年、聯合映画芸術家協会）で彼を演じた石井漠をはじめ、藤田進、岡譲二、大木実、木村功、等々ときて、明智の映像イメージの一つの決定版となる天知茂が一九六八年に舞台『黒蜥蜴』で三島由紀夫に認められて登場。三島由紀夫は自身の脚本『黒蜥蜴』（一九五六年）の舞台化における明智小五郎役者の条件を、「このダンディ、この理智の人、この永遠の恋人を演ずるには、風貌、年格好、技術で、とてもチャンピラ人気役者では追いつかない」と語っている。もちろんこれはあくまで三島由紀夫の

二一

明智小五郎解釈であつて、原作者である乱歩の解釈ではないわけだが、三島の戯曲『黒蜥蜴』の完成度の高さと丸山明宏という奇跡の人材を得たことによる舞台の大成功に伴い、この三島の明智小五郎解釈が以後、不文律の如き影響度をもって世間に浸透してしまつたと言える。加えて天知茂は、舞台『黒蜥蜴』の後、一九七七年からテレビ朝日「土曜ワイド劇場」においてシリーズ化した『江戸川乱歩の美女シリーズ』^(注5)で連続して明智小五郎を演じ好評を博したこともあつて、いよいよ「このダンディ、この理智の人、この永遠の恋人」なる明智小五郎のイメージが、ブラウン管を通して日本のお茶の間視聴者に浸透していつてしまつたのである。そもそも、三島由紀夫が天知茂を知つたのは、一九五八年公開の映画『東海道四谷怪談』(新東宝)^(注6)で彼が民谷伊右衛門を演じてからであつた。『東海道四谷怪談』が主役デビューとなる天知茂の伊右衛門は、監督の中川信夫によるエキセントリックな明暗の構成美にびつたりあてはまり、そのニヒルでデリケートな憂いのある美貌が強烈なスポットライトによってくつきりと際立つた。このような風貌の役者が明智小五郎を長く演じ続けることにより、彼以降のキャストینگが、たとえば郷ひろみ、本木雅弘、陣内孝則、稲垣吾郎、田村正和、松岡昌宏といった二枚目調の流れを王道とするようになってしまつたのは当然であろう。稀に三枚目調のキャストینگがなされる時もあるが、それはあくまで番外編かパロディの味を導き出す作品として製作された。正面切つて明智小五郎を映像化するには、やはり三島由紀夫が天知茂に見出したような条件が、そのキャストینگに影響し続けたと思われる。

もつとも、三島由紀夫の解釈は、それ自体として間違つてゐるわけではない。むしろ『黒蜥蜴』に関する限りは、至極まっとうであると言ええる。というのも、明智小五郎はそもそも乱歩の原作において、二つのイメージにはつきり分裂していることは夙に有名だ

からである。明智小五郎は乱歩作品のシリーズキャラクターであるわけだが、彼はデビューした『D坂の殺人事件』(一九二五年)から『一寸法師』(一九二六年)までの初期短編・初期中編と、『蜘蛛男』(一九三〇年)以降の後期長編とで、別人のようにその風体を変じている。明智が登場する初期短編の嚆矢『D坂の殺人事件』において、煙草屋の二階に間借りし遊民の如き生活様態と見られる明智小五郎の風体は、

年は私と同じ位で、二十五歳を越してはいまい。どちらかと言えば痩せた方で、先にも云つた通り、歩く時に変に肩を振る癖がある、といつても、決して豪傑流のそれではなく、妙な男を引き合いに出すが、あの片腕の不自由な、講釈師の神田伯龍を思出させる様な歩き方なのだ。伯龍といえば、明智は顔つきから声音まで、彼にそっくりだ、——伯龍を見たことのない読者は、読者の知っている内で、所謂好男子ではないが、どことなく愛嬌のある、そしてもつとも天才的な顔を想像するがよい——ただ明智の方は、髪の毛がもつと長く延びていて、モジャモジャともつれ合っている。そして、彼は人と話している間にもよく、指で、そのモジャモジャになつてゐる髪の毛を、更らにモジャモジャにする為の様に引搔廻すのが癖だ。服装などは一向構わぬ方らしく、いつも木綿の着物に、よれよれの兵児帯を締めている。

といった不審者そのもので、しかも友人が披露しようとする推理を傾聴する際の目付きに、「何が分るものかという様な、軽蔑と安心の色」を浮かべるような失礼な男でもある。そしてまた、取り調べの際に被害者の古本屋のおかみと幼なじみであつたことを自ら申し出なかつたため、容疑者とさえ疑われるほどに怪しい。

ところが、その後二年間のブランクを置いて後期長編第一作となった『蜘蛛男』で、上海帰りという設定を与えられ読者の前に再登場した明智小五郎は、真つ白な上下のスーツを着こなす瀟洒な洋装で指輪まで煌めかせ、正真正銘のダンディな青年紳士と変じ、その笑顔には一点の曇りもなく、人当たりも愛想もすこぶる良い。

詰襟の麻の白服に白靴、真白なヘルメット帽、見慣れぬ型のステッキ、帽子の下からは鼻の高い日にやけた顔、指には一寸も幅のある大きな異国風の指輪、それに大豆程の石がキラキラと光っている。背が高くて足の格好がよいので、一寸見るとアフリカか印度の殖民地で見る英国紳士の様でもあるし、又欧州に住なれた印度紳士と云った感じもするが、その実日本人であることは間違いない。

いったいどこの俗物かと疑いたくなるような変貌振りで再登場した明智小五郎は、小説の連載媒体がコアな探偵小説専門雑誌「新青年」から大衆娯楽雑誌「講談倶楽部」へ移ったことによる、探偵の高級なエキセントリック性を一般読者によりわかりやすく印象づけるための操作であつたらう。一方、そこには物語に夢や憧憬を素朴に求める大衆の読書傾向も、適切に汲み取られていたに違いない。

この系統を引く『黒蜥蜴』（一九三四年）における明智小五郎は「細長い身体を黒の背広に包んで、同じ広間の別の一隅のソファに腰かけ、やっぱり黒ずくめの洋装の、一人の美しい婦人と、何か低声に語り合つてい」といったもので、贅沢なホテルの部屋で人目を気にせず悠然と美女と語り合うその余裕のある好男子な態度は、明らかに初期のそれとは異なり、三島の言うところの「このダンディ、この理智の人、この永遠の恋人」と称されるにふさわしい変貌を遂げてい

る。ちなみに、三島の戯曲『黒蜥蜴』には明智の風体を説明する卜書きは存在しないのだが、緑川夫人こと黒蜥蜴のセリフからそれをうかがわせる部分を拾うと以下のようなものである。

緑川夫人 いいえ、人間ばなれのした冷たさ。だつて法律が犯人を罰するのは、いはば人間が人間を罰するのでせう。でもあなたの方方は、人間の夢のむかう側にあて、そこで網を張つて待ち構へていらつしやるんだわ。それが夢を罰するといふことかしら、いいえ、あなたは御自分を宿命の立場に置いて、宿命で裁かうとなさるんだわ。あなたの傲慢なきれいな白い額、世間しらすの少年の額みたいにな……。

緑川夫人 口惜しいけれど、あなたはたしかに犯罪から見て性的魅力があるやうにお見受けするわ。

（以上、『黒蜥蜴』第一幕第五場より）

この頃の三島由紀夫は、歌舞伎の復興などについても熱心で、芝居は贅沢なものであるべきという主張を頻々となしていたが、『黒蜥蜴』についても同様の関心から戯曲化に取りかかったものである。

私の劇化の重点は、原作ではごくほのかに扱はれてゐる女賊黒蜥蜴と明智小五郎との恋愛を前景に押し出して、劇の主軸にしたことで、これに従つて、雨宮と早苗のエピソードも、（この筋だけはかなり原作と変えつつ）ずつと前景へ出てくることになつた。そして推理的興味はむしろ後景に押しやり、キオの大魔術のやうな舞台上のケレンの面白味で主題を彩ることにして、そのためにセリフもロマンチックな、大時代な感じのものにした。現

代の話でありながら、一九二〇年代のジャズ時代のやうな味を出すことを狙ったのである。そのためには歌舞伎の割りぜりふのやうな技巧も大胆にとり入れ、かういふ思ひ切った様式化によって物語の不自然さを救い、且つ原作の耽美主義を強調するやうに力めた。

〔三島由紀夫「黒蜥蜴」について〕／「西武生活」一九六二年二月

こうした意図は、劇中のセリフにも表れていて、黒蜥蜴は「ばかげた、時代おくれのロマンチストですね。汚職だの暗殺だのの渦巻いてゐる今の世の中に、こんな装飾だらけの夜会服みたいな犯罪をたくらむとは」と評され、明智は「われわれの隣の部屋で起るやうな具合に起る」事件には、どんな大事件でも心誘われなと言いつける。演劇で大衆の見る夢とみなし、歌舞伎復興に求めた様式美を『黒蜥蜴』でも実現しようとした三島にとっては、明智小五郎はうらぶれたみすばらしい、それだけリアルな時代性を写した初期短編の風体ではなく、後期長編の華麗な変貌を遂げたファンタジーな風体で登場しなければならなかった。だからこそ、初演の際には芥川比呂志、再演に天知茂という二枚目役者の看板を張れる人材を明智小五郎役として抜擢する必要があったのだ。就中、天知茂は『東海道四谷怪談』で中川信夫の歌舞伎の様式美・構成美を取り入れた斬新な演出でみごとに民谷伊右衛門を演じきったのだから、三島の目にとまったのも当然のことといえよう。テレビドラマの『江戸川乱歩の美女シリーズ』でも、天知茂は舞台『黒蜥蜴』での明智小五郎の様式美に忠実に従い、毎回のラストで変装をバツと解いて元の姿に戻るシーンには必ず、似ても似つかないみすばらしい格好や平凡な制服調の変装服の下から、一瞬にして目にも鮮やかなダンディなスーツが現れるという演出が定番化した。

このようにして、三島由紀夫の条件にあてはまる天知茂の明智小五

郎が定着したイメージとなったということは、つまり、『蜘蛛男』以降の明智小五郎の風体がそのまま定番として世間に認知され、初期の頃の明智の風体は映像の世界からは黙殺されることが常態となったということである。

実相寺昭雄監督による映画『屋根裏の散歩者』は、この王道の流れに棹を差すものだった。三上博史という人気俳優を主役に据えながら、この映画の真の評価は、シテからワキへ、ヒーローからアンチヒーローへと、いわば明智小五郎を如何にフィルム光源から外しつつ、その存在意義を再解釈していったかにこそ見出せる。

二、

一九七〇年代に大ブームを巻き起こした角川映画による一連の金田一耕助シリーズについて、当の市川崑監督は金田一役に抜擢された石坂浩二との対談で、「現代に置き換えるんじゃない。小説の時代設定そのまま」という撮影当時のポリシーを語っている。^(注7)今でこそ金田一耕助のヴィジュアル・イメージは石坂浩二版のスタイルが定着しているが、実は石坂浩二以前の金田一耕助を演じた役者達のスタイルは、初代の片岡千恵蔵から二代目の岡譲司、河津清三郎、池部良、高倉健、中尾彬に至るまで、すべて洋装でスタイリッシュな二枚目の若者にアレンジされた演出であった。従って、一九七六年製作の『犬神家の一族』で金田一耕助のスタイルを洋装から和装へ、原作の「飛白の対の羽織と着物、それに縞の細い袴をはいているが、羽織も着物もしわだらけだし、袴は褰もわからぬほどたるんでいるし、紺足袋は爪が出そうになっているし、下駄はちびているし、帽子は形がくずれて

ぬ人物なのである」^(注8)という描写どおり、戦後の昭和二十三年という時代設定を生かすことにした市川崑の判断は、それまでの金田一耕助の既存イメージをくつがえす斬新なアイデアであったのだ。

『屋根裏の散歩者』における実相寺昭雄監督も、これと同様の判断をもって嶋田久作による明智小五郎のヴィジュアル・イメージ革新を行ったと見ることができよう。実相寺昭雄は、『屋根裏の散歩者』に先立つ一九八八年『帝都物語』製作によつて的確な時代考証による昭和二年の帝都東京の光景をリアルにスクリーン上に再現し、昭和前期のモダン都市東京の空気を演出することに実績があった。時代への確かな理解力を有していた実相寺昭雄にとつて、江戸川乱歩の作品世界はその手腕を発揮するに最適の対象だったことだろう。以下、しばらく映画『屋根裏の散歩者』の明智小五郎が登場するシークエンスに沿つて、この作品がどのように江戸川乱歩の作品世界と明智小五郎の造形において工夫をこらしたかを確認していきたい。

【シークエンス1・2 オープニングと遠藤の部屋と 退屈な日々】

オープニングは事件が起こる東栄館の内部、被害者遠藤の部屋の室内、その室内の窓から見える昭和前期の街並みの暗示的光景といったシーンから構成され、それがそのまま郷田三郎のクローズアップの画面に続き、遠藤の部屋に集結して文明論を交わす下宿人達の自堕落な様子の紹介になる。画面は、映画全体を通してそうなのだが、右斜め、あるいは左斜めに傾斜する角度で撮られ、東栄館に集う下宿人達の不安定な内面心理を暗示する演出がほどこされている。このシークエンスは郷田三郎の視線で捉えられ、煙のもやで朦朧とした室内にたむろする下宿人達が、揺れ動く電球の明暗の中で次々と浮かび上がるが、明智小五郎もその中にひっそりと混じっているという脚色がユニークだ。しかし、明智小五郎は一言も発しない。部屋の隅で横にな

り、郷田三郎がふと気付きそちらへ視線を投げるまで、その存在は主張されない。郷田が視線を投げ、それを受け止めて投げ返す明智の視線——両者の視線の応酬には、既にしてその後展開する精神的共犯関係が語られているかのように意味深なカットがほどこされている。そして、遠藤の心中未遂の打ち明け話が始まり、それが語り終えられて、郷田がふと視線を戻すと、もうそこには壁ばかりで明智の姿はない——まるで、最初から明智小五郎はそこにいなかったかの如く、すべては郷田三郎の妄想であったかの如く、忽然とかき消えているのだ。

他の下宿人達が皆上体を起こしている中、一人横たわって部屋の隅の壁と一体化するほどに存在をかき消している明智、という演出は、登場したとたんに場の注目点となるべく強い自己存在をアピールしてきた従来の明智小五郎の演出の真逆をいくものと指摘できよう。いるのかいないのか、どころではなく、郷田が視線をあてれば現れ、視線を外せば消え去るという明智のスタンスは、いわば実存主義的な存在ではなく量子力学的な存在として明智小五郎を解釈するというにもなる。天井の揺れ動く電球も、光源が物の在処を左右し、強烈に照らし出された時にだけ其処に在るといえるのだ、といった暗示を生み出す効果で、この映画における明智のスタンスの補強説明となつている。

このシークエンスのラスト、東栄館の共同手洗い場で、遠藤の部屋から出てきた郷田と明智が二人きりで会話を交わすシーンでは、二人きりというシチュエーションに鏡というモチーフが設定され、最初二人で映っていた鏡の表にやがて郷田が一人きりで映り、ハッと気付いて郷田が廊下を見渡すともう明智の姿は無いという、ここでもまた明智の存在の不確実性が強調されて終了する。

【シークエンス9・10 郷田と明智の短い会話】

シークエンス9のラストで、モルヒネの調査に必要な器具を密かに買ってきた郷田が、風呂敷包みを抱えて帰ってきて東栄館の玄関に入るシーン。階段を上りかけた郷田の背後に、「買物か」と声をかけて明智小五郎の影が外光によって重なるという演出がなされ、郷田三郎と明智小五郎の共犯関係性——もつと言え、郷田が無意識のところで明智によって殺人教唆されているかのようなドッペルゲンガー性を暗示する。ここでも注意したいのは、真昼の玄関という場面でありながら、郷田と明智の二人きりのシーンとなっているという点だろう。

続いてシークエンス10は、明智の部屋で二人が会話する場面。書物に埋もれきった密室状態に近い部屋という設定は原作どおりの再現だが、明智自身のセリフや演技自体には、それほどエキセントリック性を出していない。書物に埋もれた室内の光景自体にエキセントリック性を持たせ、明智自身はかえって常態に近い、換言すれば自己主張の少ない慎ましい演技に抑えさせている。明智の服装も白シャツにズボンという何の変哲もないスタイルで、和装の郷田の方が（女装する彼の性癖も含めて）むしろ明智よりも異様に映るほどだ。嶋田久作ほどの個性的でクセのある役者に、ここまでナチュラルな風体の演技をさせ、それを明智小五郎として提示するというのは、従来の映画作品における明智小五郎の演出からは到底考えられない突飛なアイデアである。

【シークエンス13 郷田と遠藤の短い会話】

このシークエンスには明智は登場しないが、先に出た東栄館の共同手洗いの場面を用い、郷田と遠藤の対話形式でもって遠藤による明智と郷田の共通点が指摘される重要なシークエンスであるところか

ら、ここに採り上げた。明智と郷田の共通点の指摘を被害者の遠藤が行うという演出は、これまたユニークな解釈で、ここからは明智と郷田、そして遠藤の三角関係が暗示される。すなわち、原作には語られていない、明智と郷田の関係に先立つものとして遠藤と明智の間にも何らかの関係性があつたのではないかという推測を生み、もしかしたら郷田は明智にとつて二番目の相手ではなかったかという憶測を可能とする。この憶測の有効性は、乱歩原作の『D坂の殺人事件』において、被害者の古本屋のおかみと明智が幼なじみであったという前章で紹介したエピソードともテキスト外で響き合い、明智小五郎の造形として脚色の工夫の冴えが感じ取れよう。

【シークエンス18 明智の疑問】

このシークエンスで明智小五郎の調査、推理が描写される。が、明智小五郎はあくまで常態で、ナチュラルである。遠藤の部屋での彼の捜査を取り巻く他の下宿人達の反応の方が、一人は極度の敵愾心、一人は無責任な好奇心、一人は嘲笑的な傍観者の態度、一人は姑息な隠蔽心、一人は……真実を知るが故の恐怖心、といったように異常性をもって映し出される。ここで、シークエンス13と呼応するように、「君（明智）のことは遠藤から聞いてるよ」という、明智と遠藤の関係性を指摘するセリフが下宿人から発せられているのもリマインドの観点から効果的である。

【シークエンス20・21 謎解き】

明智によって郷田の犯罪が暴かれるシークエンス。シークエンス20のラストから続く。ここは原作に忠実に沿っていて、押入をあけてみたら逆さまになった明智の顔が覗いていたという印象的な語り、嶋田久作の特異な容貌も相まってみごとに映像化に生かされている。

ただし、原作では明智は押入から降りてきて郷田の室内で謎解きがなされるのだが、映画では「上ってこないか？」という明智の誘いかけに郷田がのり、二人は強烈な逆光と斜めに画面をまたぐ屋根裏の梁を背景に語り合う形式になっている。二人きりの空間という点と二人のドッペルゲンガー性を強調する点とから、この演出は映像化する際の原作解釈の一つとして有効であろう。

【シークエンス22 別れ】

原作にはないシーンである。犯罪者を見逃すという明智小五郎のスタンスも、原作ほどの強い自己アピールとしてではなく、あくまでナチュラルな慎ましい演技のうちに披露されるところがこの映画の眼目だ。まるで大学生同士の日常的な対話のように、さりげない仕事とさりげないセリフ回しとによって二人の別れが描写されるが、郷田が明智に促されて下を見下ろしてから、ふと顔を上げた時には、もう逆光の中に明智の姿は皆無であるという演出は、計算され尽くしてあざといながらも、オーブニングとの呼応が否応なしにリマインダ効果で強調され、この別れが郷田三郎の内面で起きた精神的別れであるといった暗示も巧妙に含み、明智小五郎の存在の不確実性、前述したような量子力学的な存在性を印象づける。

以上、シークエンスに沿った明智の造形工夫を見てきた。一言でまとめると、映画『屋根裏の散歩者』の明智小五郎は、徹頭徹尾ナチュラルな風体で通すということである。人目を驚かす服装ではないし、髪型もごく普通である。初期の書生型の明智小五郎を模したと言われる金田一耕助の造形よりも、むしろ清潔で好感のもてる、おとなしい寡黙な青年——目立たない、出しゃばらない存在として映像化された。それが彼の周りの異常な下宿人達を映す鏡となっているとの見

方でもできるが、しかし、それよりもっと不確実な存在として、自己主張しないが故に捉えがたい、説明しがたいナニモノかとしての明智小五郎のヴィジュアルを提供したという点で、この映画作品の演出は画期的なものである。可視できる存在だが手応えは無い煙のような存在——それはまさに、映画というスクリーン上の芸術だからこそなされる明智小五郎解釈であるといっても過言ではないだろう。

この解釈において、映画『屋根裏の散歩者』は、従来まで等閑に付されていた初期の明智小五郎のトリックスターとしての存在意義を、おそらくは初めて映像化するのに成功したと言える。

三、

しかし、残念なことに、当の実相寺昭雄監督による以降の乱歩作品の映像化において、この『屋根裏の散歩者』のような画期的な明智小五郎イメージは続かなかつたのである。

一九九九年『D坂の殺人事件』（東映）が、『屋根裏の散歩者』とほぼ同じスタッフ構成で製作されるが、そこに登場する明智小五郎は嶋田久作によって演じられながらも、既にあの魅力的だった存在の不確実さを払拭してしまい、三島由紀夫の条件に近い、天知茂の定番イメージの範疇にある、すなわち『蜘蛛男』以降の後期長編の明智小五郎のスタイルを踏襲することになってしまった。『屋根裏の散歩者』で白シャツにズボンというナチュラルな風体で現れた嶋田久作の明智は、『D坂の殺人事件』の後半では一転、背広姿でスマートな紳士然として犯罪者と対峙する。この映画で、嶋田久作がスーツの似合う男性であったと再発見できた喜びはあれど、まぎれもないそのスーツ姿によって、明智小五郎はエキセントリックな存在感を示すことにな

り(※スーツは嶋田久作の並はずれた長身をアピールする効果もあった)、それだけ平凡に、素朴実在論的に即物化してしまったと言える。もつとも、この場合は、相手となる犯罪者役に真田広之という圧倒的な存在感を有する俳優の肉体があったためでもあるが、それにしても天知茂の定番イメージの呪縛から外れた画期的な明智小五郎造形が、前作『屋根裏の散歩者』一作限りで終わってしまったのは残念なことであった。

いったい、なぜ映画『屋根裏の散歩者』で成功した初期の明智イメージが続かなかったのか。その一つの要因として、映画『D坂の殺人事件』は、映画『屋根裏の散歩者』と違って、原作の『D坂の殺人事件』にもう一つ、『心理試験』という原作小説を組み合わせて脚本が作られたという点を指摘することができる。映画『屋根裏の散歩者』は、原作『屋根裏の散歩者』一本にほぼ内容を絞り込んだ。そこに様々な下宿人の痴態はオリジナルで鏤めたけれども、それがサブストーリーを構成するようなことはなく、メインストーリーに重大な影響を与えることなしに進行した。一方、映画『D坂の殺人事件』は、二つの異なる原作小説をドッキングさせ、しかもメインストーリーに重大な影響を及ぼすサブストーリー(『贋作絵師』)というオリジナル設定を付加した。この相違により、映画『屋根裏の散歩者』で成功した明智小五郎のイメージは転換を余儀なくされたのであろうことは明白である。

実は、『D坂の殺人事件』と『心理試験』は連続しているものという認識は、原作者の乱歩自身が語っていることであった。

「心理試験」は「D坂」の続篇のようなもので、「D坂」では単語反応による連想試験のを取り入れながら、具体的に書く時間になかったので、それをこの作で書こうとしたのである。

(河出書房『探偵小説名作全集1』解説 一九五六年七月)

「D坂」に連想診断による心理試験のことが出てくるが、その方法を具体的に示していない。それを補う意味で、「心理試験」には、試験のやり方を詳しく書いた。だから、「D坂」と「心理試験」とは一对の作といってもよいので、ここにならべてのせるわけである。

(桃源社版『江戸川乱歩全集』あとがき 一九六二年一月)

右の経緯を忠実に再現しようとした点では、脚本の薩川昭夫はよく江戸川乱歩を調べたといえよう。さらに、オリジナル設定ではあるが、贋作絵師が模写する異色な浮世絵師の名前を大江春泥とし、古本屋のおかみを贋作絵師を煽る扇情的な女性として配している点は、乱歩原作の『陰獣』から設定を借りてきているであろうと推測され、原作では小説家であった大江春泥を画家に変更しているのは映像化ならではの策であったに違いない。こうした事情を鑑みるに、映画『D坂の殺人事件』の脚本構成は映画『屋根裏の散歩者』に比較して、乱歩の作品世界を逸脱するものではなく、むしろ懸命に乱歩の初期短編の世界観を再現しようと努力している跡が如実にうかがえる。そして、そうした原作に忠実にあらんとした努力こそが、明智小五郎のイメージをごく自然に転換してしまう所因となって作用してしまっただと考えるべきだろう。

というのも、たとえ一つ一つの原作小説は短編であろうと、それらを組み合わせ再構成した場合には、当然のことながらそれは長編の内容に相当するからである。現に、映画『屋根裏の散歩者』がトータルで七分の上映時間であるのに対し、映画『D坂の殺人事件』は九十分であり、単純計算で十三分の違いがある。原作において、明智小五

郎が変貌するきっかけは、掲載メディアの相違からもたらされた短編と長編の差にも依るものであった。それと同様の事態が、映像化においても起こったのではあるまいか。

七分という短さの『屋根裏の散歩者』は、シーンがすべて室内で行われたアクションで構成されている。外界の描写は窓の外にきたま映る景色としてのみである。これは実は原作とは異なるところであつて、原作では郷田三郎が東栄館に引越す以前に浅草をはじめとする歓楽街に入り浸っている描写があり、また事件後に幾度かそうした繁華街に外出するようになったとの叙述もある。が、映画ではそうした下宿の外のアクションはすべてカットされた。原作では同じ下宿に住んではない明智小五郎を、映画では敢えて東栄館の同宿人に設定したのも、外界のアクションの排除という理由に基づいた改変であろう。それまで、明智小五郎の登場する、映像化作品でここまでストイックに外界を排除する構成を採択した作品は、おそらく無かったはずだ。映画というメディアの醍醐味が、そのルーツからして、外界の風景をアクションを伴ってスクリーン上に動かしてみせる興味にあるとするなら、室内の光景だけで構成される映画は、娯楽作品として観客の関心を維持する上ではかなり実験性を要求されることになるだろう。その例のサスペンスの名作としては、アルフレッド・ヒッチコック監督の『ロープ』（一九四八年）がよく知られており、この映画の上映時間は八〇分である。屋根裏を徘徊するというアクションがあるため、『屋根裏の散歩者』は『ロープ』とは違って厳密な意味での一場面構成とはもちろん言えないが、両者共におそらくこれくらいの上映時間が観客の関心を集中させ得るぎりぎりの長さなのではなからうか。そして、これくらい長さの上映時間であれば、オープニングとエンディングの呼応の間隔が短いため、前章のシークエンス説明で述べたとおり、明智小五郎の存在の不確実性もリメイク効果で充分印

象づけられる。

一方、映画『D坂の殺人事件』は、外界描写が『屋根裏の散歩者』よりも単純に多い。贖作師のアトリエ、古本屋、蕎麦屋、菊水旅館、笠森判事の取り調べ室、麴町の明智の事務所、これだけの場所を移動するため、外界そのもののカットは無くとも外界の暗示を背負ったアクションが強調されている。外界描写を背負うアクションが多くなるということは、簡単に言えば行動半径の広がりや物語に持ち込まれるということであり、行動半径の広がりや物語の語りの尺そのものにも作用してこよう。こうした物語内の空間・時間、そして語りそのものの尺の広がりやを統括する要素が、探偵小説ジャンルの構造では活字作品であつても映像化作品であつても、すべから探偵というキャラクターに託されている傾向が強い。繰り返して言えば、こうした構造の作品では、探偵の謎を追うという行動は、とりもなおさず或る地点から或る地点への移動、そしてそれに伴う或る時間帯から或る時間帯への時間の推移を誘導し、且つそれらを語るディスクールの尺を統括する機能を担うであろうことは自明であるということだ。今日でもテレビの二時間サスペンスドラマにおけるトラベルミステリーが一定の視聴率を得られる定番シリーズとなっているのには、映像による外界描写のシークエンスが謎を追う刑事という要素をもつてディスクールとして統括されているために、物語構成が崩れず、謎解きのサスペンスと旅行ガイドの両面の娯楽を視聴者に届けやすいという理由が挙げられよう。ということは逆に言えば、外界描写の多い長編作品では、探偵の存在感が希薄であつたり不確実性を帯びたりすると、空間移動と時間の推移、それにディスクールの尺を統括する要素が弱くなり、物語構造が要を失う事態になりかねないというわけだ。そこでこのような事態を避けるために、勢い、探偵は確実な存在感のアピールをもつて——映像作品であればそれは俳優の肉体的即物的誇示といった形を

もって、表層的に立ち現れてくることになる。

以上の視点から鑑みれば、たとえば市川崑監督による金田一耕助の長尺の映画化シリーズで、石坂浩二演じる探偵の原作に忠実な風体——よれよれの袴の和装に雲脂混じりのもじゃもじゃ頭という一貫したアナクロニズムな出で立ちは、ただ彼が経済的に窮乏しているというだけではない、唯一人としての金田一耕助のエキセントリックな身体を主張しているということになり、やはり肉体の即物的誇示に関わっていると考えることができよう。石坂版金田一以降、それを踏襲した古谷一行を初めとする金田一役者達の演出も同様である。比較して、一九七七年公開の映画『八つ墓村』で野村芳太郎監督が金田一耕助を演じる渥美清に対して、麦わら帽にシャツ、ズボン姿というクセのないナチュラルな風体を装わせたのには、この映画が原作よりもいっそう探偵の機能を弱め、怨霊の祟りを前面に打ち出した物語構成で製作されたことと、おそらくは密接な相関性があったのかもしれないと推測される^(注1)。

論を乱歩作品に戻して、幾つかの短編のオムニバス形式ではなく、複数の短編を一本化した作品である映画『D坂の殺人事件』における明智小五郎は、こうした経緯でもって不確実性を捨て即物化し、結果として天知茂を頂点とする従来の明智の定番イメージに近しくなる方針を改めて採択したということになる。そしてこの採択の結果により、以後、その特異な個性によってナチュラルな風体の演技の中に極めて不気味な戦慄をのびこませることのできる俳優・嶋田久作を明智小五郎に抜擢する意味も見失われたのだろうか、実相寺昭雄がメガホンを取ったものとしては最後の乱歩作品である『鏡地獄』(二〇〇五年『乱歩地獄』製作委員会)では、短編の映像化であるにもかかわらず明智小五郎役は普通に二枚目役者の範疇に入る浅野忠信になり、且つもはやそこには明智小五郎が登場する意義すら消滅してし

まったのであった。

※本論中の江戸川乱歩テクストの引用は光文社文庫版江戸川乱歩全集第1巻および第9巻、横溝正史テクストの引用は角川文庫版によった。

注

- (1) フランス映画『草迷宮』。原作・泉鏡花、脚本および監督・寺山修司。一九七九年)
- (2) 三上博史はこの役を演じる前、フジテレビのドラマ『あなただけ見えな』(一九九二年)で三重人格者を演じ、演技派に転換する契機を掴んでいた。『屋根裏の散歩者』の成功によって、その演技の評価を確実なものとした。
- (3) 当時三十九歳。一八〇センチの長身と、アメリカの怪奇幻想小説家ハワード・ラヴクラフトの風貌に似ていると言われる個性的な顔立ちで、一九八八年に映画『帝都物語』(本論参照)の怪人・加藤保憲役でブレイクしていた。
- (4) 舞台『黒蜥蜴』初演プログラム(一九六八年四月)より。
- (5) 日本の二時間サスペンスドラマの放送スタイルの嚆矢であり、定番化に大きく貢献したとされるシリーズ。『江戸川乱歩の美女シリーズ』は一九七七年〜八五年まで全二十五作品を数える。
- (6) 四谷怪談の映像化作品としては初のカラー映画にして、最高傑作と評価される。怪談映画の名監督・中川信夫は、歌舞伎の様式美を意識的に取り入れ、そこに赤と緑の強烈な色彩を、漆黒の闇の背景に強く打ち出す画面構成を演出した。ラスト間際の仏壇が伊右衛門の目前から遠ざかるシーンは有名。
- (7) DVD『金田一耕助の事件盤』(二〇〇三年 東宝)に収録。
- (8) 金田一耕助のデビュー作『本陣殺人事件』(一九四六年)より。以後、金田一耕助の風体は基本的にこのスタイルで一貫している。ちなみに、

原作『犬神家の一族』テキストでは、「年ごろ三十五、六、もじゃもじゃ頭の、風采のあがらぬ小柄の人物で、よれよれのセルに、よれよれの袴といういでたち。口を利くと、少しどもるくせがある。」と述べられている。

(9) 映画『D坂の殺人事件』の前半パートで、菊水旅館の締め切った一部屋に本に埋もれてうずくまる明智小五郎のシーンがある。状況的には『屋根裏の散歩者』と同様だが、『屋根裏の散歩者』ではあくまで自然体な会話の演技だったところを、『D坂の殺人事件』では暗く鬱に浸っている表情の演技で鬼気迫る演出となっている。

(10) 犯人の視点から語られる倒叙形式のものは除く。

(11) 原作の謎解きの要素はすべてそぎ落とし、崇りの発動を焦点に据えた形のこの映画は、賛否両論あるようだが、日本映画としては極めて質の高い作品である。この映画の脚本では、金田一耕助はほとんど目立たないし、最後の謎解きも誰一人救わない状況で淡々となされている。したがって、その意味で渥美清の自然体の演技と風体はトリックスターでもない、あくまで傍観者の、完璧なるワキ役としての立ち位置を示す演出と考えられる。

(12) もっともこの映画は、『乱歩地獄』という、他の監督が撮った三つの作品と併せて、乱歩原作を元にしたオムニバスの中の一つとして製作され、四作品とも共通して浅野忠信が出演するという構成になっている。そのため、『鏡地獄』も単独作品としては微妙な点を含み、浅野忠信への演出は、そもそも『鏡地獄』の原作に明智小五郎は登場しないことから見ても、必ずしも実相寺監督側からの主体性をもったものとは言い切れない。