

謎解きからハードボイルドへ

——ステーマン『六死人』と『殺人者は21番地に住む』
の映画化に関する考察——

永 田 道 弘

Résumé

Lors de l'adaptation cinématographique de deux romans de Steeman, *Six hommes morts* et *L'Assassin habite au 21*, écrits dans une perspective de roman à énigme classique, Clouzot a pris la décision audacieuse d'éliminer le procédé du « trick ». Alors, le roman-puzzle n'était-il qu'un simple prétexte, un choix de façade répondant aux attentes d'un public en quête d'évasion sous l'Occupation ? Clouzot considérait-il que l'histoire n'avait pas nécessairement besoin d'être un roman policier ?

Pour répondre à cette question, nous pouvons nous appuyer sur les propres mots du réalisateur : « Le film policier est un moyen pour faire passer ce que l'on veut. Comme les gens sont entraînés dans le suspense, on peut leur faire avaler plus de choses que si l'on raconte une histoire psychologique ». Cette déclaration suggère que Clouzot ne voyait pas le film policier comme un simple divertissement, mais plutôt comme un terrain propice à l'exploration de nouvelles formes d'expression.

Qu'est-ce qui, alors, dans les romans de Steeman, a tant attiré Clouzot ? Nous formulons l'hypothèse que c'est l'idée d'un criminel omniprésent et de la terreur qu'il engendre. À travers cette thématique, Clouzot semble vouloir refléter une réalité oppressante et troublante. Il exprime cette peur du criminel omniprésent par des moyens visuels remarquables, notamment : une inspiration tirée de l'expressionnisme allemand, avec des jeux d'ombres exagérés et un contraste marqué entre la lumière et l'obscurité ; l'intégration de points de vue subjectifs du meurtrier, renforçant ainsi l'immersion du spectateur dans une angoisse latente. Ainsi, Clouzot parvient à traduire visuellement cette menace diffuse, tout en restant dans le cadre du film policier.

Mots clés : Occupation nazie, roman policier, adaptation cinématographique, tru-cages, hard-boiled

はじめに

ナチ占領下のフランスにおいては、シムノンをはじめとする、かなりの数の探偵小説が映画化されている。これについては、一般的に純粋な娯楽としての探偵小説ならば検閲が通りやすいなど映画化のハードルが低く、戦時下という過酷な現実からの逃避として気軽なジャンルが観客に受けたと説明されてきた。ただ、たとえ探偵小説であってもその映画化に際して、公的検閲や保守的な市民団体の監視といった表現規制の影響を強く受けざるをえなかったことはすでに指摘したことがある¹⁾。

また、占領下の4年間で実に9本も映画化されたシムノンの原作などは、古典的探偵小説とはだいぶ趣を異にし、事件の解明をめぐる主人公の探偵と競うように読者が推理を楽しむといったゲーム感覚的な側面はあまりみられない。実際、1930年代のフランスでは、もっぱら読者の知的好奇心を満たすことを狙った「ゲーム小説」とは異なる、社会の閉塞感や人々の不安を描出する風俗小説の一面をもった探偵小説が生まれた。こうしたことから、占領下の映画監督たちは検閲逃れといった消極的な理由からではなく、戦略的にこれらの「新しい」探偵小説を映画化したのではないかと、といった問題設定も可能となろう。

本稿では、問題設定の妥当性を検証するために、シムノンと同じベルギー出身の作家であるスタニスラス=アンドレ・ステーマン(1902-1970)を取り上げる。その理由として、ステーマンの探偵小説は、シムノンのそれと比べ古典的探偵小説のセオリーをより踏襲しており、気軽なジャンルが人気を博したとする従来の説明をむしろ補強しているようにみえるからである。

占領下フランスではステーマンの二つの作品が映画化されている。『六死人 *Six hommes morts*』(1931)が1941年に『六人最後の者 *Le Dernier des six*』の題名で、監督ジョルジュ・ラコンブによって映画化された。もう一つは『殺人者は21番地に住む *L'Assassin habite au 21*』(1939)であり、1942年に同題で映画化されている。監督はアンリ=ジョルジュ・クルーゾーで、脚色にはクルーゾーに加え、原作者のステーマンも参加している。クルーゾーは『六人最後の者』の脚本も担当しており、ステーマン作品の映画化において非常に重要な役割を果たしているといえよう。またクルーゾーは、占領下のフランス映画で最も重要な作品の一つである『密告 *Le Corbeau*』(1943)を撮っている。サスペンス・ミステリーといえるこの映画作品は特定の小説を翻案したものではないが、匿名の手紙の犯人を追う主人公の医師がピエール・フレネーであり、そのフレネーが『六人最後の者』と『殺人者は21番地に住む』でもヴェンス警部を演じているところから、『密告』をこれらステーマンの原作もの

と関連づけたとしても、必ずしも論の飛躍があることにはならないであろう。

ステーマンとクルーゾーの関係性はナチス占領時代にとどまらない。1942年に出版されたステーマンの『正当防衛 *Légitime défense*』を、クルーゾーは戦後に『犯罪河岸 *Quai des Orfèvres*』（1947）の題名で映画化している（このときの主演はルイ・ジューヴェが演じている）。

クルーゾーがステーマンの作品の映画化にみせたこだわりは、ステーマンの探偵小説が読者の知的好奇心を満たす娯楽作品でありつつも、そこに単なる検閲逃れの口実や大衆の現実逃避願望を満たすもの以上の何か——自分たちの鬱屈とした状況を託すことの可能性——を見だしていたことを示唆していないだろうか。

本稿では、古典的探偵小説の観点からステーマンの『六死人』と『殺人者は21番地に住む』の諸特徴を考察したあと²⁾、それぞれの映画化作品との比較分析を通じて、クルーゾーがステーマン作品に仮託したものを探りたい。

ステーマンとは？

まずはスタニスラス＝アンドレ・ステーマンの経歴を確認しておきたい³⁾。ステーマンは1908年にベルギーのリエージュに生を受ける。16歳のときに初めてのコント集を発表するなど、早くから文筆活動に目覚める。やがてラ・ナシオン・ベルジュ紙で記者となる。記者仲間のサンテール（本名はエルマン・サルティニ）から共作をもちかけられ、1928年に探偵小説風の商品『アントワープ動物園の謎 *Le Mystère du zoo d'Anvers*』を発表している。これはエドガー・ウォーレスとガストン・ルルーのpasteur-shuといえる作品で、司法制度をめぐるベルギーの社会を風刺する内容であった。『アントワープ動物園の謎』は、シャン＝ゼリゼ出版社で〈マスク叢書〉の刊行を始めたアルベール・ピガスの目にとまり、同作品はマスク叢書の第11巻としてフランスでも出版された。この処女作を含め、サンテール＝ステーマンは、1927年から1933年にかけて4つの作品を発表している。

ステーマンがラ・ナシオン・ベルジュ紙の記者をやめ、筆だけで生活していく決意をかためる一方、サンテールは探偵小説作家の将来性に不安を感じ、記者にとどまる選択をしたため、二人の共作は終わりをむかえることとなる。以降、ステーマンは一人で探偵小説を執筆し、『危機 *Péril*』（1930）や『盗まれた指 *Le Doigt volé*』（1930）といった作品（後者は〈マスク叢書〉の第66巻として刊行）を発表した後、1931年の『六死人』が冒険小説大賞（Prix du Roman d'Aventures）を受賞する。これは、先にあげたアルベール・ピガスによって創設されたフランスのミステリー賞であり、〈マスク叢書〉の編集者が企画した作品（国外既刊作品の翻訳も含む）の中で、審査員全員の支持を得た作品に授与されている⁴⁾。ステーマン

の受賞に際しては、審査員にはピエール・ブノワをはじめ当時のフランスの著名な作家たちが名を連ねていた。これに明白なように、このミステリー賞の社会的影響は大きく、その受賞によってステーマンは、ベルギー本国のみならずフランスでも一流の探偵小説作家として名を知らしめることとなった⁵⁾。その文学的名声は1939年の『殺人者は21番地に住む』（〈マスク叢書〉第284巻）の刊行で絶頂をむかえることになる。

また第二次世界大戦中は、ベルギー独自の探偵小説を発展させることを目指し、雑誌〈審査委員会 Le Jury〉を創刊している。ステーマンは大戦中に作品がフランスでも刊行された数少ないベルギーの作家であった。戦後は、上記の雑誌が廃刊の憂き目にあったことに加え自身の病と家庭内の問題が重なり、ベルギーを離れフランスのマントンに拠点を移している。このようにステーマンは、戦時中から戦後にかけて、ベルギーよりもむしろフランスでの知名度が高くなっている。1970年、マントンにて62歳の生涯を閉じる。

こうしたステーマンの経歴をみると、〈マスク叢書〉が重要な役割を果たしていることが理解される。この叢書のラインナップは基本的にアガサ・クリスティやパトリシア・ウェントワースに代表される謎解き探偵小説であり、ステーマンも奇抜なトリックに重点を置いた本格的推理小説作家として一般的に認知されていたといえよう。本稿でとりあげる『六死人』と『殺人者は21番地に住む』もトリックの独創性を売りにした作品である。次節では、トリックを中心に据えつつ、二つの作品の構成や特徴について詳しく考察していきたい。

『六死人』

通常、ステーマンは同時代に花開いた英米の本格謎解き小説に挑戦したとされる。『六死人』はクリスティの『そして誰もいなくなった』（1939）の先がけ的な作品であり、『殺人者は21番地に住む』では、クイーンに倣って読者への挑戦状を導入している。

『六死人』のあらすじは次の通りである。作品の冒頭で、6人の若者（サンテール、ペルロンジュール、ナモット、グリップ、ティニョル、ジェルニコ）が、5年後の再会を約束して各々の人生を賭けるべく世界各地に散らばっていく。再会したあかつきには、成功不成功の如何を問わず、皆で稼いだ金を平等に分け合う取り決めがなされていた。

まずサンテールとペルロンジュールが前者の豪華なアパルトマンで再会する。次に合流したジェルニコの口から、ナモットが帰国する船上で何者かに海に突き落とされたことが知らされる。そのジェルニコもサンテール邸で銃弾に倒れる。しかし瀕死の重症を負ったはずのジェルニコは忽然と姿を消し、その後、顔が潰された彼のものと思しき遺体が発見される。グリップはサンテールのアパルトマンにあるエレベーターの中で惨殺され、ティニョルも大

西洋横断飛行の凱旋直後に誘拐され殺害されてしまう。帰国したメンバーが一人また一人と殺されていく状況で、事件を担当したヴェンス警部はペルロンジュールを捕まえようとするが逃げられてしまう。そしてサンテールまでが自宅で襲われ命を落とす。ついにヴェンスはペルロンジュールの身柄の確保に成功し、同時に真犯人のジェルニコ——ヴェンスはその遺体のトリックを見破っていた——を逮捕する。

『六死人』が探偵小説の歴史で重要な作品とみられる理由としては、すでに述べたように、『そして誰もいなくなった』を先取りした、登場人物が次々と殺害されていくプロットと、ヴェンスというポワロやメグレと並ぶ特異なキャラクターを創造した二点があげられよう。

『六死人』は、アガサ・クリスティの『そして誰もいなくなった *And Then There Were None*』(1939) よりも8年前に刊行されており、登場人物が一人ずつ殺害されていくこの種の本格推理小説の先駆けといえる作品である。ステーマンの小説で使われているトリックを詳しくみるならば、それは「犯人が被害者の一人を装い、嫌疑を免れる⁶⁾」タイプに分類される。これに関連して使われているのが「顔のない死体⁷⁾」のトリックである。ジェルニコは銃撃される(ふりをする)直前に、婚約者のアスンシオンとサンテールに自分の胸に入れ墨された財産の隠し場所を示した謎の暗号を見せる。後日、運河から引き揚げられた全裸の男の死体は、顔が船のスクリューで判別できないほど潰されており、胸にはジェルニコがアスンシオンとサンテールにみせた暗号の入れ墨が彫られてあったため、ジェルニコが被害者であると考えられてしまう。ここには暗号のトリックもみられるが、暗号の内容そのものが問題とされることはなく、暗号の役割はあくまで読者のミスリードを誘うためだけに限られている⁸⁾。

もちろん、ステーマンの『六死人』と同型のプロットを用いているとしても、クリスティの『そして誰もいなくなった』は、クローズド・サークル(外界との往来や連絡が断たれた状況下で事件が起こる)タイプの作品でもあり、登場人物たちが精神的に追い詰められ、疑心暗鬼に陥っていく様が見事に描かれている。さらに、事件は単なる連続殺人ではなく、童謡に見立てて犯行が行われるなど、プロットはより複雑に構成されている。ただし、後年の作品の方がより密度の高いものになるのは当然で、それまでのフランス語圏で本格的な探偵小説がほとんど見当たらなかった点を考慮すれば、『六死人』の価値も決して低いわけではない。

ヴェンス警部

『六死人』のもう一つの特筆すべき点である、ヴェンスというキャラクターについてみて

みたい。ドイルにおけるホームズやクリスティにとってのポワロと同様、ヴェンスもこれ以降のステーマンの作品とは切っても切り離すことができない存在となる。ドイルがマンネリズムをきらってホームズを一度葬り去ろうとし結局のところ頓挫したように、一時期ステーマンもヴェンス抜きでミステリーを執筆したが、周囲からの圧力で〈ヴェンスもの〉を復活させざるをえなかった。推理小説の読者は自己同一化できる超人的な名探偵の存在を必要とするものであり、紛れもなくヴェンスも、卓越した洞察力と緻密な論理に裏打ちされた推理で難事件を解決していく名探偵の系譜に連なるキャラクターである。

エレベーターの密室トリックや顔のない死体のトリックを理路整然と暴いていくヴェンスであるが、感情を決して表にすることはなく、人間味の薄い (impersonnel) 人物として描かれている⁹⁾。まずヴェンスの登場の仕方が非常に印象的である。作品の三分の一が過ぎようとしているときに、初めてヴェンスが物語の前景にあらわれる。彼は予審判事のヴォグレルとジェルニコの銃撃(偽装)事件の現場に居合わすが、そのあまりの控えめな態度に、サンテルをはじめとする他の人々は彼の存在にまったく意識をはらっていなかった¹⁰⁾。われわれ読者が彼の人物について知っていることといえば、彼が「エレガントな服装」と、特筆すべきところがこれとってない容姿をしており¹¹⁾、警視庁の彼のオフィスが「非個人的様式」と名付けていいほど何ら特徴のない部屋である¹²⁾以外に、「男性を反撥させ女性を魅惑する」才能を持っていることぐらいである¹³⁾。そして、その〈強烈な没個性〉を象徴するものこそ、彼の本名「ヴェンセスラス・ヴォロベイチク Wenceslas Vorobeitchik¹⁴⁾」である。ヴェンス本人が「コーカサスの穴蔵みたいな響き¹⁵⁾」を持つと自嘲気味に語るその名前は、人物のとらえどころのなさを体現している。甘い響きの声で、ときにシニカルなユーモアを交えて事件を饒舌に語るヴェンスは、決して相手に心の内を明かすことがなく、謎めいた人物として描かれている。謎解き小説の探偵役を、「複数の断片的な出来事を、超人的な推理によって一つの〈事件=物語〉として再構成する特権的な位置に身を置くもの¹⁶⁾」と定義するならば、超然とした雰囲気を持つヴェンスも、最終章(「ヴェンス氏に発言権を」)において、事件の解決に至った推理のプロセスを詳細に解説することから、作品世界に最終的な意味を与える存在といえよう¹⁷⁾。

『殺人者は21番地に住む』

『六死人』とくらべて『殺人者は21番地に住む』は、より英米の本格探偵小説を意識した作品となっている。まずあらすじを確認しておきたい。

1938年11月から1939年1月にかけて、ロンドンで連続殺人事件が発生。すでに7人が犠

牲となり、現場には〈スミス氏 Mr Smith〉と記された名刺が残されていた。警察は厳戒態勢を敷くが、犯人の手がかりは得られずにいた。

一人の不良少年の証言により、殺人鬼が〈21 ラッセル・スクエア〉の下宿へ向かった可能性が浮上。下宿には多くの住人がいたため、犯人を特定するのは困難だった。警部ストリックランドは、フランス人教授ジュリー氏を協力者として潜入させるが、彼も歓迎会を中座して自室に戻った僅かな時間のあいだに殺害されてしまう。その背中にはハイド医師のメスが突き刺さっていて、その傍には〈スミス氏〉の名刺が置かれており、机にはフランス語で「il b.....」と書かれたメモ書きが残されていた。

捜査は混迷し、警察は「il b.....」という言葉から、「吃音のある (《il bégaie》)」コリンズ、「足を引きずる (《il boite》)」ハイド医師、「刺繍職人 (《il brode》)」のアンドレーエフの3人の下宿人を疑う。しかしその間にも新たな殺人が続き、決定的な証拠が得られないまま捜査は難航する。

そんな中、下宿人のクラブトリが、コリンズ、ハイド医師、アンドレーエフとカードゲームをしている最中にある異変に気づく。3人が互いに協力し、自分を負かそうとしているのだ。この出来事をきっかけに、「彼らはゲームだけでなく、殺人も3人で分担していたのではないか？」という恐るべき仮説にクラブトリはたどり着く。急いで警察に知らせようとするが、すぐに犯人に尾行され命の危険に晒される。間一髪のところ警察に保護され、ついにコリンズ、ハイド医師、アンドレーエフの3人全員が逮捕される。

実は彼らは連携して殺人を犯し、一人が疑われるたびに別の人物が犯行を重ねることで警察を欺いていたのだ。さらに、ジュリー氏の遺した「il b.....」のメモも偽造されたもので、警察を誤誘導するための罠だった。〈スミス氏〉という共通の署名を残すことで、あたかも単独犯による連続殺人のように見せかけていたのである。こうして、ロンドンを震撼させた〈スミス氏〉事件は終結を迎えることとなった。

物語の場所はロンドンで、スミス氏がきまって霧の深い夜に犯行に及ぶという点は、19世紀にロンドン市民を震撼させた切り裂きジャック事件を下敷きにしており（小説の中でも言及されている¹⁸⁾）、この〈スミス氏〉による連続殺人を担当するストリックランド警視が所属するのも、切り裂きジャック事件の捜査を行ったのと同じスコットランド・ヤード（ロンドン警視庁）に設定されている。

クリスティの『オリエント急行殺人事件』（1934）と同じ、「以外な多数人の犯人¹⁹⁾」のトリックが使われていることは言をまたない。『殺人者は21番地に住む』は『オリエント急行殺人事件』よりも5年遅れて刊行されているが、これに関してステーマンが、クリスティが自分の温めていたアイデアを盗んだと口惜しがっていたとする証言がある。ただ、ス

テーマンの批判は、アイデアが盗まれたこと自体よりも、クリスティのトリックの使い方の拙さに力点が置かれていたようである²⁰⁾。実際、クリスティは『オリエント急行殺人事件』の中で、被害者の男に恨みをもつ数十人の共犯者を一つの車輻に乗り合わせるなど、かなり手の込んだ（故にリアリティに欠ける）プロットを設定しているのに対して、『殺人者は21番地に住む』のシンプルで効率的な筋の展開は際立っており、物語の結末も単に意外性を演出したのではなく、サスペンスの効果を生むことにも成功している。

また、ジュリー氏の残したダイニングメッセージに固執し、やみくもに容疑者をとらえるだけのスコットランド・ヤードの捜査の混迷ぶりを描く場面では、シャーロック・ホームズが言及されている。

「今日ではシャーロック・ホームズと彼のあまりに単純な方法は嘲笑的になっている」とザ・クラリオン紙は特記していた。「とはいえサー・コナン・ドイルの主人公はストリックランド警視より疑いもなく優れていた……彼は正確に見抜くことができたのだ」²¹⁾

物語の終盤には、二度にわたって「読者への挑戦状」が挿入されている。

まだ犯人がわからない読者へ

エラリー・クイーン、ヒュー・オースティンその他のアメリカの推理作家たちは、作品の中で提出された謎の解決を読者自身が発見するように勧めることによって、読者と「一種の知恵比べ」（ヒュー・オースティンの言によれば）をするのが習慣になっている。異例のことであるが、このアイデアを私も利用して、読者に次のように言うのも楽しいことのように思えた […]。すべてはあなたの知能しだいです！²²⁾

この他にも、下宿人のクラブトリがカードゲームの最中に〈スミス氏〉の正体に気づくという結末は、カードゲームを用いた心理観察で犯人を特定するヴァン・ダインの『カナリア殺人事件』（1927）を彷彿とさせる。

このように『殺人者は21番地に住む』は、英米の本格推理小説のパステイッシュとなっており²³⁾、トリックを前面に出した本作は、メロドラマ的傾向が極めて強いフランス探偵小説の中では異色の作品であったといえよう。

以下では、本格的な謎解き小説といってよい『六死人』と『殺人者は21番地に住む』が実際にどのような映画化されたのか、原作と映画作品の比較を通じて考察していきたい。

クルーザーによる脚色

すでに述べたように、この二つの小説の映画化に際しては、クルーザーが重要な役割を担っている。ドイツ資本のコンチネンタル映画社の支配人であるアルフレッド・グレフェンに乞われ、クルーザーは『六死人』（『六人最後の者』と改題）を脚色する。この映画が当たりをとったこともあって、クルーザーはコンチネンタル社のシナリオ部門の責任者に就き、息つく暇もなく、ジョルジュ・シムノン原作の『家の中の見知らぬ者たち』の脚本も手掛けることになる（監督はアンリ・ドコワンで、映画は1942年に公開されている）。シナリオライターの役割に甘んじることをよしとしなかったクルーザーが、グレフェンに自ら映画を撮る希望を伝えたところ、グレフェンは、ヒットした『六人最後の者』の成功要因を最大限活かすことを条件に、その希望を認めたのである。こうしてクルーザーの長編デビュー作として、同じステーマンの探偵小説『殺人者は21番地に住む』が選ばれることとなった²⁴⁾。クルーザーは『殺人者は21番地に住む』のシナリオをステーマンと共同で執筆したわけであるが、クルーザーは以後の映画作品においても共同脚本のスタイルを踏襲することになる²⁵⁾。ただ、共同執筆者は例外なくクルーザーと衝突した。ステーマンはその最初の犠牲者となったわけであるが、クルーザーの頑なさについて、彼は次のように述べている。

私たちは正反対の気質であり、何度も衝突した。クルーザーは、説得するのが不可能なタイプの人間だ。ただし、もしあなたが彼個人の内面へとまっすぐつづく秘密の小道を見つけたら話は別だ。それでもなお、H-G. は、今度はあなたが道中でぐずぐずしていたと非難するのだが……。²⁶⁾

シナリオそのものについてもステーマンは不満を漏らしているが、その根本的な理由は、翻案が原作に忠実でなかった点に尽きるだろう。『六人最後の者』の公開時のインタビューでも、彼は率直に「多くの場合、映画は原作を裏切る結果に終わってしまう」と語っている²⁷⁾。

それでは、ステーマンが何をもって、映画が自身の小説に忠実ではないと考えていたのだろうか？ 端的に言えば、原作にあったトリックの数々が、映画でことごとく削られてしまったためであったといえる。

トリックの削除

まずは『六死人』（映画では『六人最後の者』）について、トリックを中心に原作と映画の相違点をみていく。

「財産を分け合うために5年後の再会を誓った6人の青年が、次々と殺されていく」というストーリーの大枠には変更がなく、主要登場人物にも大きな変化はない。また、「犯人が被害者の一人を装い、嫌疑を免れる」というトリックも踏襲されている。

しかしながら、原作ではペルロンジュールと真犯人のジェルニコを除く全員が殺され、最後に残ったペルロンジュールに嫌疑がかかる展開だったのに対し、映画ではペルロンジュールに加えサンテールも生き延びる。これにより、新たなタイトル『六人最後の者』が持つべき「叙述トリック」（表題によるミスリード）の効果が弱まってしまっている。原作の構成であれば、最後に残るのがペルロンジュール一人であることで、「真犯人はジェルニコだった」という意外性が際立ったはずだ。しかし、映画ではペルロンジュールとサンテールの二人が生存するため、「最後の一人は誰か?」というサスペンスの興味が薄れ、推理小説としての面白さも減じてしまっている。

また、銃撃されたジェルニコがサンテールたちの前から忽然と消える点も変わりがない一方で、ジェルニコが自身を殺されたと信じこませるために使った「顔のない死体」のトリックおよび偽の遺体に彫られた暗号のトリックは映画からはなくなっている。

他にも、グリップの殺害の場面では、原作の小説では死体となったグリップの死体が誰も乗っていない密室状態のエレベーターの籠で発見されるのに対して、映画ではグリップが殺害されるのはホテルの変哲のない一室であり、特別なトリックが使われているわけではない。

映画のクライマックスでは、ヴェンスがジェルニコを真犯人と見抜き、サンテールに空砲の拳銃を渡してあえてペルロンジュールを撃たせることで、犯人をおびき出すというサスペンス仕立ての展開が描かれる。原作のヴェンスが卓越した推理能力を発揮し謎を解いていくのとは異なり、映画版では機転を利かせて犯人を罠にかけるなど、〈行動する探偵〉として描かれている。

このような本格探偵小説からの逸脱は、『殺人者は21番地に住む』でより顕著である。まず物語の場所の設定がロンドンからパリに変わっている（もちろん、ナチス占領下のフランスにおいて敵国の首都を舞台とする映画がそもそも難しかったことはある）。この場所の変更にともない、スコットランド・ヤードがパリ警視庁、ストリックランド警視がヴェンス警視となり、連続殺人犯も〈スミス氏〉ではなく〈デュラン氏〉を名のことになる。21番地の下宿は〈ヴィクトリア荘〉ではなく、〈ミモザ館〉に変更され、下宿人の名前も（ララ=プールをのぞき）すべてフランス風に改められている。

ヴェンスは『六人最後の者』と同様に、ピエール・フレネーが演じている。ヴェンス=フレネーは、ここでも古典的な名探偵のイメージとは一線を画し、自ら変装して潜入捜査を行うなど、より冒険活劇の主人公のようなダイナミックな活躍を見せる。

映画『殺人者は21番地に住む』には、原作にはなかったヴェンスの恋人、ミラ・マルーが登場する（この役をシュジー・ドレールが演じており、彼女は実生活ではクルーゾーと同棲していた）。ミラ・マルーは『六人最後の者』にもヴェンスの恋人として登場するが、『殺人者は21番地に住む』ではより重要な役回りを担い、真犯人たちに捕まり窮地に陥っていたヴェンスを救う役目も果たしている。

以上のような場所や人物の設定変更以外にも、ダイニングメッセージや読者への挑戦、カードゲームを用いた心理戦による犯人推理²⁸⁾といった謎解き小説（« whodunit »）の常套手段がことごとく削られている。その結果、原作が持っていた英米本格ミステリーのパステーションとしての性格はほぼ失われてしまっている。

このように、クルーゾーの翻案による二つの映画作品は、原作とは似て非なるものといえ、いずれもトリック中心の本格ミステリーからは大きく離れた内容となっている。それでは、クルーゾーの狙いは一体どこにあったのか？

偏在する犯人

ステーマンが謎解き本格ものを意識して著した二つの小説から、クルーゾーはトリックを取り除いてしまった。原作のパズル小説はあくまで口実——占領下で憂き晴らしを求める観客の要望に形だけ応えるもの——にすぎず、クルーゾーにしてみれば、それは必ずしも探偵小説でなくてもよかったのであろうか？ この論のはじめで我々は、クルーゾーがステーマンの探偵小説に、現実の鬱屈とした状況を託す可能性を見いだしていたのではないかといった仮定を立てた。クルーゾーは、1971年12月6日のテレビ番組（Au cinéma ce soir）のインタビューで次のように語っている。「探偵映画は、自分の意図を思い通りに伝える手段である。観客がサスペンスに引き込まれることで、心理的な物語を語るよりも、はるかに多くのことを信じ込ませることができる²⁹⁾」。つまり、彼にとって探偵映画というジャンルは、単なる娯楽や検閲逃れ的手段にとどまらない、独自の表現の可能性を追求できる場であったのだ。戦後になって再びステーマンの小説『正当防衛』を映画化（『犯罪河岸』に改題）したのも、当然の帰結といえるだろう³⁰⁾。

それでは、原作のステーマンの小説のいかなる側面がクルーゾーを惹きつけたのであろうか？ 野崎六助はステーマンの探偵小説の特色の一つとして、「犯人は偏在する」といったイメージをあげている。そしてこの偏在する犯人のイメージは、『813』の怪盗ルパンや『黄色い部屋の謎』の消えた犯人以来のフランス型の伝統に連なっていると説明する³¹⁾。

『そして誰もいなくなった』の先駆的作品に位置づけられるステーマンの『六死人』であるが、クリスティの作品が完全に外界から遮断されたクローズド・サークルであるのに対し

て、『六死人』の特徴は犯人が外部と隔絶されずに動けるという点にあり、「赤ひげのサングラスの男」のような謎の人物を登場させるなど、「誰が犯人かわからない」という不安感を強調する構造になっている。

『殺人者は21番地に住む』は、切り裂きジャックの記憶が生々しく残る濃霧のロンドンを舞台に、新たな連続殺人犯の登場を描いており、偏在する犯人というコンセプトをより鮮明に表現している。犯人の下宿屋が特定されても、建物の内外を自在に行き来できることで、その偏在性はいっそう強調される。映画では舞台がパリに変更されたものの、犯人が恐怖とともにどこにでも現れうるという本質は変わらない。そこにクルーゾーは占領下のフランス社会を覆う不安や圧迫感を仮託したと考えることができよう。

この「偏在する恐怖」の観念をテーマにしたのが、クルーゾーの監督第2作目となる『密告』である。〈カラス〉と署名された匿名の怪文書が地方都市の平穏を一変させ、住民が不安と猜疑心に駆られていく様を描いた作品である。特定の小説を翻案したものではないが、主人公ジェルマン医師をピエール・フレネーが演じるミステリー映画である点からも、ステーマン原作の2作品との関連性が見て取れる。特に、〈カラス〉という正体不明の存在に住民が疑心暗鬼になる点や、怪文書の犯人とおぼしき女性が捕らえられ事件解決かと思いきや、直後に新たな怪文書が撒かれる展開など、『殺人者は21番地に住む』を強く連想させる。

では、ステーマンの原作に描かれた不可視の犯人が偏在する恐怖を、クルーゾーは自身が監督した映画でどのように表現しているのか、いくつかの具体例を挙げて考察してみたい。

『殺人者は21番地に住む』では、コランとリンツがそれぞれ尋問を受けるシーンにおいて、大胆に誇張された影の使い方が目を引く。背後の壁に大きく映し出された彼らの影は、まるで意思を持つ独立した存在のように見え、観客に心理的な恐怖を与えている。この影には、彼らが真犯人であることを暗示する効果もある。ここには、クルーゾーが薫陶を受けたドイツ表現主義の影響を指摘できる³²⁾。そして光と影が強調されたパリの街のセットが、霧深いロンドンに代わって、どこに連続殺人犯が潜んでいるのかわからない恐怖を視覚的に演出している³³⁾。

また映画の冒頭、宝くじを当てた浮浪者がピストロでしこたま酒を飲み、ふらつく足取りで帰路に就いたところ、その背後から〈デュラン氏〉が迫り、杖に仕込んだ刀で男を突き殺すといったシークエンスがある。クルーゾーはここで巧みに殺人犯の主観ショットを挟んでいる。

ピストロのドアの把手が、音もなくゆっくりと回る——。クローズアップでとらえられたこの最初のショットの後（結局、誰も入ってこない）、カメラはロングショットやメディアムショットを織り交ぜながら、店内で男と主人たちが会話する様子を映し出す。やがて、店の外へ出た浮浪者の姿を、物陰から窺うようなショットが続く。そしてカメラは、煙草を吸

いながら千鳥足で歩く男の後ろを静かに追い始める。ここでは明らかに主観視点が用いられており、それが連続殺人犯のものであることは容易に察せられる。殺人者が杖を落とした次の瞬間、男はハッと振り返り、恐怖に駆られて歩調を速める。しかし、カメラはじわじわと距離を詰め、ついに仕込み杖が男の体に突き立てられる——。カメラ＝殺人者が浮浪者を追い詰めていくこの場面は緊張感を高めるために長回しで撮られている。倒れた男の死体をまさぐる手。名刺が置かれる。そこには〈デュラン氏〉の名が記されている。クローズアップでとらえられたその光景を最後に、このシークエンスは幕を閉じる。

正体不明の殺人者を主観ショットで間接的に表現するクルーザーのアイデアは出色といつてよい。1942年当時、このような主観視点を用いた映画作品は一般的でなかったことから、その試みの斬新さは際立っている³⁴⁾。問題の主観ショットには、自転車にのった二人の警官とすれ違う瞬間がある。警官は男とは挨拶を交わすが、背後にいるはずのカメラ＝殺人鬼の存在には気づく素振りさえ見せない。まさに犯人が目に見えない存在であり、それ故にどこにでも出没しうることが表現されているといえよう。

結論にかえて

本論の冒頭では、1930年代のフランスにおいて、英米の本格推理小説とは一線を画する独自の探偵小説が生まれつつあったこと、そして占領下の映画監督たちが戦略的にこれらの「新しい」探偵小説を映画化した可能性について言及した。実のところ、トリック小説の要素が色濃いステーマンの作品も、単なるトリック小説にとどまらず、その枠組みから逸脱する傾向を内包していた。

クルーザーが主観ショットを巧みに組み込んだ映画の冒頭部分に対応する原作のプロローグの一部にも、〈スミス氏〉の視点からの語りが挿入されている。

プロローグ

通行人は悲鳴ひとつあげずに倒れ、地面に達する前に霧に呑み込まれた。モロッコ革の折鞆が歩道にぶつかってどさりと音をたてた。

〈スミス氏〉は溜息をついた。そして考えた。(なんと簡単なんだろう！ 最初のときよりもっと簡単だ！)

事実、一昨日には、彼の殺人行為を遅らせたあの掌のしめりけや胃のひきつるような感じを、今度は味わいさえしなかったのだ。³⁵⁾

この点に関して、ディック・トマソヴィックはステーマンの『殺人者は21番地に住む』に「客観的描写から、主観的な内声へと非常に滑らかに移行する」大胆な叙法を指摘してい

る³⁶⁾。そして、クルーゾーの映画の冒頭部分は、原作に見られるこの外的焦点化と内的焦点化の揺れ動きを、映画的手法で再現しようとする試みであると分析する³⁷⁾。

我々が着目するのは、ステーマンが探偵小説の語りに内的焦点化を大胆に導入しようとした点であり、おそらくそれは米国のハードボイルド派の探偵小説——物語が登場人物の行動と並行して展開し、一人称形式で書かれることが多い——の影響があったものと推測される。

1942年ごろから、謎解き小説 (« whodunit ») から「心理的」探偵小説への脱皮を試みたとされるステーマンだが³⁸⁾、その萌芽がすでに1930年代の作品に存在したとしても不思議ではない。その新しい探偵小説のスタイルのモデルとして、事件の論理的解決よりも、登場人物の人間の側面を描くハードボイルド、ないし個人の暗い内面に焦点をあてたノワールがあったのではないだろうか³⁹⁾？ 野崎六助は『殺人者は21番地に住む』の映画化について、「トリック小説から、適度にノワールな探偵コメディへの転調⁴⁰⁾」と評しているが、すでに原作に内包されていたノワール的な要素を、クルーゾーは最大限に活用したといえるのではないか。

注

- 1) 『家の中の見知らぬ者たち』の映画化については、次の拙論を参照のこと。永田道弘「シムノンと映画——『家の中の見知らぬ者たち』の映画化をめぐる」『日本フランス語フランス文学会中部支部研究論集』45巻、2022年、pp. 105-120.
- 2) 本稿では、『六死人』については *Steeman: tome 1*, Editions du Masque, 1992 (以下、Steeman 1と表記)、『殺人者は21番地に住む』については *Steeman: tome 3 (les années 1937-1945)*, Editions du Masque, 1994 (以下、Steeman 3と表記) を底本とした。なお、日本語訳については、前者のものは三輪秀彦訳 (創元推理文庫、1984年)、後者のものは同じく三輪秀彦訳 (創元推理文庫、1983年) を参照した。
- 3) ステーマンの経歴については、次の文献に詳しい。Arnaud Huftier, *Stanislas-André Steeman – Aux limites de la fiction policière*, Encrage, 2006.
- 4) 権田萬治監修『海外ミステリー事典』新潮社 (新潮選書)、2000年、p. 314.
- 5) André-Paul Duchâteau, Stéphane Steeman, *L'écrivain habite au 21 Stanislas-André Steeman*, Editions Quorum, 1998, pp. 79-82.
- 6) 江戸川乱歩『江戸川乱歩トリック論集』中公文庫、2024年、p. 26.
- 7) 同書、pp. 188-189.
- 8) この他にもグリッブが殺害された場面で「密室トリック」が使われている。管理人から友人 (グリッブ) の来訪を告げられたサンテールが、自身のアパートマンのある3階の踊り場で昇ってくるエレベーターを待ち構えていたところ、エレベーターの籠には殺害されたグリッブの死体があるばかりであった。「いつから死んだ人間がエレベーターを動かせるようになった

のか？」と狼狽するサンテールを前に、ヴェンスは事もなげにこの密室トリックの仕掛けを見破ってしまう (Steeman 1, pp. 506-513)。

- 9) Arnaud Huftier, *op. cit.*, p. 95.
- 10) Steeman 1, p. 488.
- 11) Steeman 1, p. 489.
- 12) 「もしルイ十五世様式、ルネッサンス様式、五執政官様式などと同じように、〈非個人的様式〉という言い方が存在するとしたら、ヴェンス氏が警視庁で使用している事務室は、おそらくその最も典型的な産物だと言えるだろう。カーテンもない二つの大きな窓が付いた、むき出しの壁に沿って並べられたいくつものカード・ボックス、タイプライターが置かれた小テーブル、客用の二脚の椅子、平凡な事務机にありきたりの肘掛け椅子、それが家具のすべてだった。夜遅くまで警部の下敷きを照らし出す持ち運び可能なスタンドには——すべての持ち運び可能なスタンドと同様に——グリーンの笠が付いており、屑かごにいたるまで、どこにでもある屑かごとそっくり同じであった」 (Steeman 1, p. 517)。
- 13) Steeman 1, p. 489.
- 14) スターマン自身の証言によれば、このスラブ系の名前を作者は偶然に電話帳で発見し、それをそのまま採用したとなっている。André-Paul Duchâteau, Sthéphane Steeman, *ibid.*, p. 87.
- 15) Steeman 1, p. 490.
- 16) 石倉義博「推理と動機——戦間期探偵小説の問題構制」『ソシオロゴス』21, 1997年, p. 154.
- 17) Arnaud Huftier, *op. cit.*, pp. 94-95.
- 18) 「まだ記憶に新しい〈切裂きジャック〉の思い出が […] なるほど〈スミス氏〉は被害者の死体に、先輩の〈切裂きジャック〉が加えていたような残酷な損傷は与えていなかった。だが、彼の狂気には言い訳の余地がなかった」 (Steeman 3, p. 234)。
- 19) 江戸川乱歩, 前掲書, pp. 125-126.
- 20) André-Paul Duchâteau, Sthéphane Steeman, *ibid.*, pp. 151-152.
- 21) Steeman 3, p. 337.
- 22) Steeman 3, p. 351.
- 23) 本格推理小説の要素を踏襲している以外にも、登場人物の名前や会話の中に英語が使われるなど、文体のレベルで英語表現が多用されており、これも英米ミステリーへのオマージュの一環と考えられる。
- 24) Chloé Folelens, *Les Métamorphoses d'Henri-Georges Clouzot, Vendémiaire/Ciné Patrimoine Concept*, 2017, p. 50.
- 25) *Ibid.*, p. 52.
- 26) André-Paul Duchâteau, Sthéphane Steeman, *ibid.*, p. 179.
- 27) *Ibid.*, pp. 170-171. 「映画は要求の厳しい芸術である。そのため、監督たちは皆、優れた映画が、それにインスピレーションを与えた文学作品と一字一句同じであることはありえないと口を揃えて言うだろう」——このスターマンの言葉は、自身の小説（ここでは『六死人』）を翻案し、ヒット作を生み出したクルーズーへのあてつけとも読める。
- 28) スターマンの原作では、下宿人の一人がカードゲーム（ブリッジ）をしている最中に、自分以外の三人が密かに協力して自分を負かそうとしていることから、この三人が〈スミス氏〉によ

- る連続殺人の共犯者であることを見破る。映画版ではカードゲームの代わりに、下宿屋で催されるパーティーでコラン、リンツ、ララ=プールの三人がベートーヴェンの三重奏曲を演じるプログラムをみて、ヴェンスが三人の犯行に気づくといった設定になっている。
- 29) Louis Séguin et Joachim Lepastier, « *Quai des Orfèvres*, un film d'Henri-Georges Clouzot, Dossier pédagogique du CNC » [https://www.transmettrelecinema.com/media/dossiers-maitre/DM_Quai_des_Orfevres_WEB_acc.pdf], 2018, p. 2.
- 30) クルーゾーのミステリーへの固執は、彼が肺結核の治療のため、1934年から1938年までの4年間をサナトリウムで過ごした時期に遡ることができる。この療養期間に彼は探偵小説を読み込み、この頃から、のちの『殺人者は21番地に住む』につながるようなアイデアを温めていた。このアイデアとは、「奸智に長けた犯人が魔術師よろしく誰かを永遠に消し去ってしまう」といったものであった。Chloé Folelens, *op. cit.*, p. 50.
- 31) 野崎六助『快樂仏蘭西探偵小説』インスクリプト, 2022年, pp. 291-292.
- 32) 1932年から1934年にかけて、クルーゾーはベルリンに滞在し、アナトール・リトヴァク監督によるオペレッタのフランス語版の監修や、ウーファ (UFA) 製作の映画作品のフランス語版の脚本執筆に携わった。こうした映画関連の仕事を通じて、フリッツ・ラングをはじめとするドイツ表現主義映画の影響を受けたことを、クルーゾー自身が語っている。José-Louis Bocquet, Marc Godin, *Clouzot cinéaste*, La Table Ronde, 2011, pp. 50-53.
- 33) クルーゾー自身は監督してないが、『六人最後の者』のラストにもドイツ表現主義の影響が見て取れる。真犯人ジェルニコが逃げ込んだ廃材置き場は、巧みな照明効果によって人工的で幻想的な迷宮へと変貌し、それはドイツ表現主義映画の舞台装置を彷彿とさせる。
- 34) Dick Tomasovic, « Déplacer, démarquer, délocaliser, refocaliser. Notes sur *L'Assassin habite au 21*, de Steeman à Clouzot », *Littérature et cinéma*, 2023, p. 114.
- 35) Steeman 3, p. 231.
- 36) Dick Tomasovic, *op. cit.*, p. 110.
- 37) *Ibid.*, p. 111.
- 38) Arnaud Huftier, *op. cit.*, p. 28.
- 39) スターマンは、1931年にラ・ルヴュー・サンセール誌に「*Le Merveilleux dans le film policier*」を発表するなど (*ibid.*, p. 198.), 早くから米国の探偵小説や映画への関心を示していた。
- 40) 野崎六助, 前掲書, p. 293.