

「二十面相」世代の乱歩観

紀 田 順 一 郎

江戸川乱歩が『二銭銅貨』をもってデビューしたのは一九三三年（大正一二）であるから、すでに八十五年を閲する。この前後の大衆作家は、中里介山、吉川英治、白井喬二、大佛次郎らごく少数を除けば、今日広く読まれているとはいえないが、乱歩人気は比較的安定している。

ただし、乱歩作品の受け止め方は時代とともに目まぐるしく変転をとげ、いまや戦前とはまったく異なるものとなっている。それはそれでよい。作家の評価が後世の価値観に負うのは当然だからであるが、反面同時代の作者の思想や社会背景、読者の感性などを無視してよいことにはなるまい。当代の作者が何を思い、読者が何を求めて作品に接したかという、現代の評者が等身大になる努力を回避しては、文学史は成り立たないはずである。

幸い乱歩自身については詳細な回想録やスクラップブックなどにより、往時の生活と意見を詳細に窺うことが可能だが、それと同程度に読者側の感想や意見を知り得るかといえば、かなりの困難を伴うであろう。このような場合、実証的な参考となるのは、雑誌や全集月報などの読者投稿の類であろうが、いずれも断片的に過ぎるのはやむを得まい。

そこで私の場合であるが、最初に乱歩作品に接したのは十歳前後の、戦前オリジナル版『怪人二十面相』（一九三六）であったところから、多少の思い出を語る余地がある。周知のようにこの作品は、執筆依頼が減少しかけた時期の作者が、しぶしぶながら少年ものを手がけたということでは知られるが、当時の読者はそんなこととは露知らず、森下雨村『謎の暗号』（一九三四）などの微温的な探偵ものとは段違いの興趣を覚えたものである。

じつは私が『二十面相』に接したのは、初版刊行から数年を経た戦時中で、すでに絶版となっていたので、やむなく「少年倶楽部」連載のオリジナルを古本屋で探しだし、飛び飛びに読んで話をつなげるしかなかった。そのときの印象をなるべく正確に思い起こすよう努力すれば、まず本作は探偵小説ではなく、怪奇小説だったということである。作者もそれを意識し、冒頭の二十面相のキャラクター紹介にしても、「傍で見ても変装とは絶対にわからない」、「出没自在」の「神変ふかしぎの怪賊」であることを強調している。

挿絵画家もこれに協力し、不気味に震えるロゴからダーキー・トーンのリアルな室内描写にいたるまで、ひたすら怪奇色を強調していた。ヤマ場の一つ、修善寺温泉郊外の大金持の老人（左門）が所蔵する古美術品を狙う場面など、金持の城塞のような蔵の前に黒装束の二十面相が、まるでヌーッと地から湧いた亡霊のように描かれている（講談社版『江戸川乱歩推理文庫』第三二巻・一〇五ページ）。

要するに、怪奇ものの免疫性に乏しい少年読者に、乱歩は「キング」をはじめ大衆誌で培った扇情性を存分に駆使したといえよう。蔵の中で不寝番をしている大金持が、うたた寝の間に黒装束の朦朧たる影を見る場面もその典型である。不可解にも美術品が盗まれたと判明したさい、ともに不寝番に立った

名探偵明智小五郎がなぜか笑いだし、それが抑えても抑えきれないように増幅していく描写も、前例のない不気味さをもたらした。この箇所を、連載当時の表記で再現してみたい。

「ア、その笑顔！ 左門老人はその時の明智の、なんともいひやうのない物凄い笑顔を、一生忘れることが出来ませんでした。三日月型に吊り上つた唇の中で、赤い舌がメラメラと動いたのです。そして、始はあるかなきかの薄笑が、少しづつ少しづつ、顔中に擴がついていつて、はては破れるやうな大笑になつてしまつたのです。そして、そのお化みたいなゾツとする笑聲が、がらんどうの部屋に響き渡つて、いつまでもいつまでも止まりませんでした」（『少年倶楽部』一九三六年六月号）

表記といえ、**「乱」**の正字である**「亂」**さえもが、このような舞台装置の中に置かれると、視覚的な恐怖感を覚えるのであつた。このころ、私は同誌の「二十面相」のページを開くことさえ恐ろしくせに、なお怖いもの見たさで覗かずにいられなかつたことを鮮明に記憶している。乱歩が土蔵の中で蠟燭の灯をたよりに執筆しているという噂をも、百パーセント真実として疑わなかつた。そのころの少年は現在よりもよほど素朴で、乱歩の描く世界をほとんど実話と思ひこんでいた節がある。娯楽媒体が少ないがゆえに情報量にも乏しかつたわけだが、見方によれば活字への集中力がそれだけ強まつたともいえる。往時の少年文化を語るには、この種の制約が前提となるはずだ。

戦後、場末の書店に並べられた「寶石」創刊号（一九四六年四月）の表紙裏に、貧弱な乱歩の照影が掲載されているのを見て、非常なショックを覚えたのも、以上のような背景があるからだ。いま見ても、瘦せこけた、単なる中年のおじさんとしか見えなひのは、後年読んだ回想録によつて、ひどい栄養失調のせいと知つたものの、当時の少年の目からは、乱歩のオーラが一挙に消え失せたのもやむを得まい。

戦後は用紙事情もあって、古い乱歩作品は思うように復刊されなかった。マイナーな出版社からの少数の仙花紙本などは、大人になりかけの少年にとってはカストリ誌の延長のようなもので、存在感は薄かった。ようやく定価百円が売りものの講談社版『長編小説名作全集』（一九五〇）が現れ、乱歩篇に『蜘蛛男』『盲獣』『陰獣』『パノラマ島奇談』が収録され、当時中学三年生だった私などは飛びつくようにして渴を癒したものだ。ただし、カバーをかけて隠れるようにして読んだ。

当時「探偵倶楽部」「妖奇」「黒猫」「ロック」その他の探偵雑誌は、カストリ雑誌同様のイメージだったのである。「玉石」だけは辛うじて別格と見られていたものの、書店では同じ売場に置かれていたし、事実「エロチック・ミステリー」といった定期増刊を出し、読者におもねる一面もあった。探偵小説一般はまだ限界的な地位にとどまっていたのである。戦前からのいわれなき偏見のせいもあるが、一方では作家側も乱歩がデビュー以前に目指した「知的小説」「本格もの」の方向を選ぶことができず、俗受けを狙った「変格」へと逸脱していた。このマンネリを脱することは、容易ではないように思われた。

無論『赤毛のレドメイン』『Yの悲劇』『アクロイド殺し』などの海外ミステリーの収穫は早くから紹介されていたが、探偵小説がマニアックな読者層をこえて普及しはじめたのは「ポケット・ミステリー」の創刊（一九五三）、江戸川乱歩による「宝石」のテコ入れ（一九五七）、松本清張の『点と線』（一九五八）を露払いとする社会派推理小説の台頭など一連の動きが生じてからで、これ以降ようやく推理小説は市民権を獲得したのだった。

この大きな流れの形成に、牽引車的な役割を果たしたのが、ほかならぬ乱歩自身だった。評論集『幻影城』（一九五一）および『続幻影城』（一九五四）は、戦中に暇つぶしに行った海外探偵小説、怪奇小

説の実証的研究をまとめたもので、乱歩イコール変格作家という認識しか持っていなかった当時の読者を、文字通り驚倒せしめた。熱心な読者の中には、当初限定版だった『幻影城』が入手困難なため、全ページを書写したひともいたという。

しかし、この両書、とくに『幻影城』の重要性は、「探偵小説は文学たり得るか」という、戦前戦後の探偵文壇を二分した問題を整理して読書界に提示し、新文学としての探偵小説の可能性を問いかけたところにある。この種の試みは従来の雑誌や同人誌だけでは不十分だったから、きわめて新鮮で、探偵小説の評価を高める一因となった。ちなみに、本書では文学派の提唱者木々高太郎も批判の対象となっているが、その提唱する「推理小説」という呼称が間もなく定着することになったのは皮肉である。

もう一つの皮肉な現象は、推理小説復興の主役を演じた乱歩自身の作風が、高度成長初期の日本社会の中で一時陳腐化したという事実である。それ以前にも戦後社会の荒廃した現実から見れば、乱歩自ら復活をねらった『化人幻戯』や『月と手袋』でさえ、昭和初期のエログロナンセンスの魅力が失われたように思える一時期があった。

乱歩の不死鳥のような蘇りが実現したのは、高度成長の余弊としての管理社会への反動が、幻想怪奇ブームの形で噴出した一九七〇年以降といえよう。このとき設定された評価軸（大衆文化論やポストモダニズムの美学）が今日さまざまな方向に結実しつつあるのは、「二十面相」世代とはいささか感なきを得ない。