

松本清張「彩り河」論 ——小説と映像の狭間に見る夢——

鶴田 武志

はじめに

松本清張「彩り河」(『週刊文春』1981・5・28～1983・3・10)を原作とした映画「彩り河」(三村晴彦⁽¹⁾監督 1984)は、松竹で映画化された最後の清張作品となった。その公開から数か月後の1984年8月31日、松本清張が自作の映像化のために作った株式会社霧プロダクションが解散したためである。この解散は、松本清張とその映像化の中核であった野村芳太郎⁽²⁾との決別であり、ひいては清張と松竹大船との蜜月の完全な終焉を意味した。その原因は、「張り込み」以来、信頼を置いていた野村に対する清張の不信感である。この不信感は2つのレベルがある。一つは、経理上の不正(帳簿にない金銭の授受)があったことに対して。そして、もう一つは野村の清張作品の映像化への姿勢に対してである。当時、霧プロのスタッフであった林悦子は次のように述べている。

「迷走地図」「彩り河」と先生にしてみれば不本意な形で映像化、野村芳太郎氏のみならず霧プロへの不信感を増大させることになった。また、清張作品の映像化を目的とする会社でありながら、設立目的である「黒地の絵」映像化をそっちのけで、井出雅人氏のオリジナル脚本「きつね」を新人監督デビュー作としてプロデュースすることに熱心な野村芳太郎氏を見て、先生は「霧プロも最早これまで」という気持ちが日に日に強くなっていったのであった。(林悦子『松本清張映像の世界霧にかけた夢』ワイズ出版 2001・3)

清張の憤懣の大きさは、解散当時に書かれた「霧プロ始末記」(『週刊朝日』1984・10・26)からも伝わってくる。西村雄一郎が指摘するように、清張の批判は一方的とする野村側に立つ吉田求の証言⁽³⁾を考慮するなら、解散の原因はボタンの掛け違いだった可能性もある。ただ「迷走地図」(1983)が、政界の不透明さと政治家の実態に切り込むという原作の目論見から、ゴシップ的な政界劇という娯楽へとシフトしてしまい、失望した清張がそのソフト化を許さなかった事実は変わらない。結果、「迷走地図」は、現在に至るまで霧プロ崩壊の序曲となった映画とされる。そして、次の「彩り河」は、映画の出来自体が、当時から散々な評価であった。

いかんせん物語の醸成不足はおおいがたい。登場人物の彫りが浅く、政商の三國連太郎を除いて、わきのベテランたちも仕どころがなくなっている。最後の復讐劇はかなり乱暴だ。

(登「ゴールデンウィークの邦画」『朝日新聞』(夕刊)1984・4・26)

脚本の練り込みの甘さ、また肝心のクライマックスが雑であるとの指摘は致命的と言ってよい。監督であった三村自身もその自覚は強く、公開後一度も本作を見直していないという。林悦子は「迷走地図」の経緯もあり、「彩り河」は、野村芳太郎ではなく別の監督で、という暗黙の了解

があった」(前掲・林)結果、財界の内幕を描く原作「彩り河」の作風とは波長の合わない三村が監督に選ばれたことが、映画「彩り河」の失敗の遠因であったと指摘する。つまり映画「彩り河」は、「迷走地図」映画化を巡る諸々の出来事によって表面化した亀裂、その煽りを食った不遇な作品だというのだ。この評価は定説化され、その結果、映画「彩り河」は、27年にわたる松竹大船における清張映画史の最後の作品である以外には言及されなくなった。

しかし、評価の根本にある林悦子の整理は、的を射てはいるものの、やや乱雑である。まず、清張の野村への不信感の高まりの経緯である。先述の林の言葉によれば、「迷走地図」「彩り河」の失敗と野村が力を入れた「きつね」の製作が同時進行、あるいは失敗後のように見受けられる。だが、「きつね」の公開は1983年6月4日であり、「迷走地図」の1983年10月22日より半年近く早い。林の認識する時系列とはズレがある。

また「きつね」は、当初、三村晴彦が監督の予定だったが、野村との対立から降板となった作品である。この件に関して、三村晴彦は次のように述べる。

三村：野村さんは「こんなの商売にならん」って。「第一、長すぎる。まずはこれを半分にしてくれ」と無茶苦茶なんだよ。例えば「ミュージカルでいけないか」とか(苦笑)「あんた、何考えてんだ」って直接は言えないけど激しい言い争いになって(中略)……結局、陰悪に。それで、その最後のほうに急に野村さんがポツリと「君さ、まだ「天城越え」やる気ある？」と聞いてくるんだよ。勿論「そりゃあ、ありますよ」って答えるわけで。「それじゃあ、「きつね」をやめて「天城越え」やんない」って話になってやることになったわけだ。無論、その裏には既に仲倉くんにやらせるってシナリオが出来ていたんだな。(映画「天城越え」についてのインタビュー記録 三村晴彦篇 その1)『文化科学研究』2012・3)一度は企画自体が潰れた三村の初監督作品「天城越え」(1983)は、このような密約のごとき流れの中で浮上してきた。この流れが出てきたのは1981年2月ごろと考えられる⁽⁴⁾。1981年と言えば、霧プロを立ち上げてからの2作目「疑惑」(1982)の企画に清張や野村が激論を交わしながら奔走していた時期である。霧プロ1作目「わるいやつら」(1980)で野村が確立したテレビ番組をジャックした映画宣伝の方法は拙稿⁽⁵⁾にて指摘したことだが、「疑惑」においてもその宣伝手法は活用され、清張は積極的にメディアに露出して宣伝役を買って出ている。傍にいた林も「先生は特に力を入れていた」(前掲・林)と言う。そして映画自体も好評だった⁽⁶⁾。つまり、清張と野村の熱意の方向性が、ある程度、一致して霧プロが一番熱かった時期、それが「きつね」製作とは重なっていることになる。こうした事実を照らし合わせると、野村が仲倉重郎をかわいがり、「きつね」でデビューさせようとしていたのは事実だが、結果的に1983年に公開された「きつね」を、清張の不信感と直接結び付けるのは無理があるだろう。

また、三村が「彩り河」監督になった経緯であるが、林が「暗黙の了解」で野村が監督にならなかったというほどにはざっくりしたものではなかった(これについては後述する)。そもそも「彩り河」は藤井康栄が指摘するように連載開始から映画化が決定しており、野村が監督を務めることになっていた作品である。問題は、正式に企画が立ち上がったのが1983年10月以降と連載終了から半年以上も経ってからだったということである。連載中から映画化への議論を交わした「疑惑」とは大きく異なる。企画の立ち上げに時間を要したことはスケジュールの逼迫を生む

のは自明だ。事実、そのことが脚本の練り込みが足りないという「彩り河」失敗の大きな要因とつながっている。にもかかわらず企画進行が遅れたのは、両者の軋轢だけが原因なのだろうか。

このように「彩り河」映画化をめぐる諸相には、議論されていないことが隠されている。つまり「彩り河」が失敗に終わった、松竹最後になってしまったことには、単に映画「迷走地図」の影響だけではない根本的な問題があったと言える。したがって本稿では、「彩り河」の原作と映画の比較、映画製作の経緯の検討から、清張と野村の決裂の別の側面を見たい。このことは、原作とその映画化を巡る抜きがたい諸問題を考える一つの視座になるだろう。

1. 原作「彩り河」の表現構造

(1) 複数の視点から進められる物語

「彩り河」は、煌びやかな夜の街の裏側にある権力と財界の癒着の実態を暴き出していく社会派小説である。「彩り河」について江上剛は、「この小説は、社会的に無視され、抹殺された「見えざる人間」たちの「見えざる悪」に対する復讐譚だと読むことができる」と、その特徴を端的に述べている。社会的弱者たちが、自分たちをそこへ追い込んだ巨悪を制するということだ。この江上の評は、示唆的である。「見えざる人間たち」という表現だ。江上の「見えざる人間」と「見えざる悪」との韻を踏んだ対応は、いささか詩的過ぎるが、「見えざる人間」という表現のほうは、作中に置いて、「見えざる人間」と1980年代では聞きなれない外来語のルビをわざわざふるという形で印象的に使用されている。また、「たち」と複数形で捉えていることも重要だ。この物語は一人の人間の視点からではなく、二人の男たちの視点が序盤、中盤、終盤と入れ替わることで進められるからだ。

「彩り河」は、作品のスケールの大きさに比して、物語は霞が関の小さな首都高速料金所から始まる。そこで働くのは社内での出世レースに敗れ、退社後の事業も失敗した元・東洋商産重役、井川正治郎である。年齢も定年期を迎えた老境の男である。人生を諦めざる得ない年齢と置かれた環境に燻る思いがある。当の料金所は、井川と似たり寄ったりの境遇の敗残者たちだ。自然と心の底から付き合える深い関係は築けない。料金所の仕事について、井川の感覚を通して次のように語られる。

井川の経験だが、ドライバーは通行券を握った手を窓口に向かって突き出すだけで、徴収員の顔を見ようともしなかった。現金を出して領収書や回数券と剩り銭とを受けとるときも同じであった。一秒も早く料金所の前を通過したい運転手の心理もあつたが、こちらが制帽・制服という機械的な人間だからである。鉄道員、郵便配達人、警官、ホテルのボーイなどと同じに制服に人間の存在がかくれていた。いわば、「見えざる人間」であった。（「彩り河」）接客業でありながら、客との関係も断線され、人間として見られていない仕事。社会から抹殺された存在……それだけに、その制服の下にあるはずの人生が、人間の伸びが強調される。

この無機物ともいえる存在の虚しさはやはり侘しかった。仕事も自動販売機のように単調である。過去が終わり、諦めの中に静かに生きているとはいえ、心の空虚はどうしようもなかった。（「彩り河」）

まして、井川はかつてエリートだった。それだけに現在の境遇、孤独さの陰影はより濃くなる。その空虚さが、偶然、料金所の客として現れたかつての愛人、和子が政敵だった高柳の愛人となっていることを瞬時に気づかせる。溢れ出す過去への未練、その暗い情念は同僚のさりげない忠告では留めようがないほどだ。そして井川が和子の現在を求めたとき、物語は静かに動き出す。

だが、既に人生を諦めている井川は和子への未練に整理をつける消極的な動機しか持ちえない。和子を追う井川の姿は侘しい。和子の現在の住まいを突き止めながらも「その前を野良犬のように嗅ぎまわった自分の情けなさ」を感じ、夜勤明けの老人という自身の姿に気が退け、そして財布の中身を気にせねばならない。愛人を追うには、体力も権威も金銭も決定的に足りない。結局、けんもほろろな和子の対応に、井川は和子の高級クラブムアンを出て、有象無象のサラリーマンたちがいる居酒屋へ逃げ込むしかない。安酒と甘辛い焼き鳥の味が、井川の置かれた立場を思い知らせるばかりだ。このことは、井川一人では物語を動かさないことを意味する

そこで登場するのが、業界の底辺をうろつく業界向け経済雑誌の契約記者、山越貞一だ。本来無関係な二人の接点は、井川にとっては元・愛人、山越にとっては不正を暴くキーマンである山口和子である。彼女の真のパトロンが誰なのか、パトロンの目的は何なのかをそれぞれの動機で追っていく。山越は、清水四郎太率いるフィナンシャル・プレスからお零れのような金で雇われている。だから若い山越は、このヤマによって業界で一旗揚げて食い込みたい野心がある。財界トップの人間たちだけが集まる贅を凝らした絢爛豪華なパーティーを外から窺うことしかできない山越という構図に山越の頂点への羨望と憧憬が象徴されている。そのパーティーは、財界の著名人、大蔵大臣や通産大臣、日銀総裁、本作の黒幕、和子の真のパトロンである昭明相互銀行社長、下田忠雄や山越を遣うフィナンシャル・プレス主幹である経済評論家、清水四郎太などの顔ぶれが揃っている。言わば、社会の頂点たちの縮図だ。ここでは、皆、それぞれが、各々の欲望にしか関心がない。利権に群がり、互いを牽制しつつ、その一方で共犯関係を結び、他者を介入させない世界だ。その醜悪さは、痴呆気味の老人の食欲、女性への下品な会話、人様の陰口として描写される。この表向きの煌びやかさと裏の醜悪は、山越の暗い情念を燃やす薪となり、そして破滅へと導く。

その後、和子の死によって動機を絶たれた井川は一時的に物語から後退し、山越が本格的に動き出す。野心を遂げるための分析能力と洞察力などを持つ山越は、その有能さで、和子殺しとそれに続く東洋商産倒産から事件の背景にある昭明相互銀行社長、下田忠雄のダミー会社を利用した不動産売買を巡る不正を嗅ぎ付ける。ただ、山越は有能で野心的であっても正義感を持つ人間ではなかった。得られた情報を使い社会へ告発するのではなく、それによって下田を強請り、大金をせしめる。更に業界誌旗揚げを夢見て清水からの独立をも図る。有頂天になった彼は不遇の死を遂げた和子への良心を持たない。それゆえに和子殺しの方法と犯人という真相へ肉薄できず、自身に忍び寄る魔の手にも気づけなかった。和子の死に心を痛めるジョー（田中譲二）を見たとき彼が真相の鍵と気づきかけるも、夢中になる梅野ヤス子との邂逅のため、全てを後回しにしてしまう⁽⁷⁾。そして自殺に見せかけて殺害される。底辺の個人一人では、複雑怪奇な財界の闇には螻蛄の斧に過ぎない。

そんな山越自殺の新聞記事を目にした井川に再び物語の視点は移る。彼は、殺される直前に和

子からの要望により密かに劇場で再会したことを思い出す。後に和子が殺害される現場となったそこで喧嘩別れした彼は、和子を分かってやれなかったこと、かつて捨てざるを得なかったことを想う。井川にあるのは、過去への悔恨と和子への憐憫だけだ。その真摯な思いに突き動かされ、商社の重役時代の知識と知恵、現在とかつての職場で得た縁、そして彼と同じく夫の無念を晴らしたいと一途に思う山越の妻、静子の協力を得て、地道に真相を追求していく。そして強大な敵を前に静子を死なせてしまうという痛恨の出来事から身の危険を覚悟したとき、井川はジョーという味方を知る。そこかしこで印象的に登場していたジョーの正体がようやく分かる瞬間だ。下田の不正の犠牲となり死んでいった両親の復讐を誓うジョー。彼の母への想いは深い。

田中譲二は上着のボタンの上二つをはずし、胸をひろげて、そこから頸から吊りさがっている錦織の袋を見せた。お守り袋のようだった。「この中に母の頭蓋骨が入っているんです。もう粉々になっていますが、この袋の上からこうして押さえると、ざらざらした手触りです。母はいつもぼくといっしょに居るんですよ」彼はうれしそうに錦織の袋を撫でた。（「彩り河」）

ジョーの母への執着は、母の死後、彼の生活を根本から支えた感情の根源であり、激しい復讐の動機でもある。そして、迷宮入りになっている和子の死に、顔を覆う井川を見つめて言う。

「和子ママが殺されてからのあなたの心中をお察しします。あなたと和子ママの以前の関係がどうだったかは、ぼくにはわかりません。しかし、あなたが和子ママを殺害した犯人を追いかける執念に燃えるようになったのは想像ができます」（「彩り河」）

和子の死に心を痛めたジョー、「ママ」という言葉が奇妙に彼の強い母恋いと連動している。井川の復讐心を支える和子への真摯な思いは、彼の琴線に触れ同調したのだ。胸襟を開いた二人は、ジョーが長い間、様々な仕事をする中で培った人脈を使い、復讐というクライマックスへとなだれ込む。

ここまで大まかに物語を追ってきたが、何故、この作品は、物語を進めるための中心人物を一人とせず井川と山越という二人、そしてそれに絡むジョーと山越の妻の存在を必要としたのだろうか。連載開始にあたり清張は「男の幸福はほとんど仕事の世界に左右されるようである」⁽⁸⁾と述べた。清張の言う「仕事の世界」、それはほんの一握りの勝者たちによって決められていく。大多数の普通のサラリーマンが触れることすら適わない、にもかかわらず自分たちを支配する勝者たちの世界、その正体と欺瞞をこの作品は暴く。しかしながら、企業同士のつながり、財界と政治のパイプ、総会屋などの関連団体、その実相は複雑怪奇だ。一人の生活者の目線では追い切れない。一方で、普通の人間が抱く野心や愛情という普通の感覚から描かれなければ、読者の共感はないだろう。それゆえ違う立場の複数の社会の敗残者たちが追っていく形が取られたのだ。

また、この作品は殺人事件の真相も暴くミステリーでもある。井川、山越の二人の目線を交互に使った手法は、下田の過去を知るがゆえに真相に一番近いジョーの存在を終盤まで隠蔽する役割を果たしている。下田の過去の犯罪を知り、両親の復讐という最も根源的な動機を持つジョー、彼は物語的にもミステリー作品的にも真なる「見えざる人間」^{インヴィジブル・マン}という重要なピースだったのだ。

(2) 「彩り河」で描かれる世界観の強度

前節で、表現方法のレベルでは、普通の人間の感覚、目線を使用することによる共感でその強度が保たれていることが確認できた（ただ二人の人間を使うことで感情移入はしづらくなっているマイナス面もあるだろう）。では読者は、「彩り河」で描かれた世界をどこまで現実の世界に肉薄しているものと感じられたのだろうか。バブル期を銀行員として過ごした江上剛は、次のように述べる。

この小説は虚構には違いないのだが、私には何もかも事実のように思えて仕方がなかった。経済雑誌の主幹、山梨県の山林ばかりではない。和子の住んでいた自由が丘の豪邸が登場した時、私は第一勧銀が不正な形で、ある人間に田園調布の豪邸を提供していたことを思い出した。また、ある相互銀行が、政治家や官僚たちに不正な利益を供与し、その破綻の際に財産を巧妙に隠匿したことも知っている。清張の作品の醍醐味は、その現実感にあると冒頭で述べたが、これほどの現実感は願い下げにして欲しい。私の体に非常に悪い。（江上剛「解説」『彩り河』2009・10）

ここで江上が言う第一勧銀の不正とは、1997年の「第一勧銀総会屋資金供与事件」のことである。バブル最末期、たった一人の総会屋、小池隆一が、第一勧業銀行や四大証券（野村、大和、山一、日興）から100億円を超える不正な無担保融資を引き出した金融スキャンダルだ。各社の歴代経営陣も含めて数十人の逮捕者を出したことからその規模の大きさは察せられる。1997年当時、第一勧銀本社広報部の次長として混乱の收拾に当たった江上⁽⁹⁾としては、「彩り河」はあまりにも現実感があったのだろう。経済小説というリアリティが求められる小説を書いている彼に「願い下げにして欲しい」とまで言わせる現実感。その後、起きた事件を予見したかのように見えることは、清張の取材力、資料から真実を看破する洞察力が優れていたことを示す。

ただ、この江上の発言は、やや回想的なものであり、事件自体は1997年とバブル期前夜の「彩り河」とは10年以上の時間差がある。もう少し、1980年当時の状況を確認する必要があるだろう。

まず、「彩り河」に登場するフィナンシャル・プレスという業界向けの経済雑誌についてである。こうした雑誌は、ともすれば企業を情報で守る代わりに金銭の供与を受ける癒着の温床であった。ブラックジャーナリズムと総会屋の中間に位置する、新聞屋と呼ばれる存在だ。こうした総会屋の存在は、城山三郎の直木賞作品『総会屋錦城』（1959）で一般にも知られるようになり、1962年「東洋電機カラーテレビ事件」で現実のものとして社会問題となる。結果、1981年には商法改正がなされ、利益供与禁止規定と利益供与・受供与罪が新設された。しかし、摘発はあったものの効果は限定的⁽¹⁰⁾であり、その後も総会屋の力は大きかった。だからこそ、かつては東洋商産の重役だった井川は、接触してきた原田を名乗る山越を総会屋ではないかと危惧する場面が自然な形で挿入されている。

一方、商法改正により一時的に総会屋が減った段階で企業ジャーナリズムとして業界に食い込む者もいた。石原俊介が主幹となった『現代産業情報』が代表的である。石原は大企業、労組、暴力団、新聞社、出版社、捜査関係者などあらゆる分野と緊密に連携して情報の根を張り、その情報を精査した情報専門家である。その彼の力が発揮されたのが1986年の平和相互銀行の経営陣を特別背任容疑で逮捕した不正経理事件である。「彩り河」連載とは前後してしまうが、同時

期に相互銀行の問題がクローズアップされたことは興味深い⁽¹¹⁾。この事件は元々、住友銀行による平和相銀の内紛に乗じた合併工作の一環であった。そこには時の政治家や大蔵省も絡む。伊藤博敏によれば、その彼らの青写真を崩すため、石原はマスコミや特捜部に惜しみなく提供し、金屏風事件、馬毛島事件といった政界ルートまで暴露したという⁽¹²⁾。因みにこの石原は1997年の「第一勧銀総会屋資金供与事件」でもいち早くそれをスクープし、更には江上の事態収拾に協力している。したがって、本節、冒頭で採りあげた江上の感じる現実感、1980年代から脈々続く業界人の実感であったと考えられる。このように総会屋になったり情報の専門家になったり善悪どちらにも化ける業界向け経済雑誌が見せる業界の裏社会は、当時にも感じられるものだったと言えよう。

次に注目しておきたいのは、「彩り河」作中で起きる東洋商産の倒産である。下田の悪事の根幹と密接に関わるこの倒産劇の背景について、物語は詳細に描く。東洋商産が扱う建材が売れなくなり、焦げ付いてしまった結果、昭明相互銀行に不正融資を受けることとなる。本作の事件の直接的発端だ。しかしバブル前夜、建材が売れないということは現実にはあり得たのか。

わが国経済は第2次石油危機後の長期不況を経て、昭和57年度（1982年度）を底に上昇軌道をたどりつつあった。しかし、そのような経済の立直りとは裏腹に、建設需要はこのころから不振を続けるのである。それは、公共投資の不振と民間設備投資の伸び悩みによるものであった。公共投資は、従来の景気刺激策としての積極的運用から一転して、財政健全化のための抑制的運用へと変わった。それに伴い、実質でみた建設投資額のうち政府によるものは58年度、59年度と下降し、60年度に下げ止まって、61年度になってようやく57年度の線を越えるといった状況であった。（『大林組百年史』1993）

このような建設業界の不況は、当時でも飯塚孝文「冬の時代の建設業経営」（都市文化社 1984・1・1）などの書籍でまとめられており、建設業界の不況は常識的認識であったようだ。ただし、亀本和彦⁽¹³⁾によれば土木業は別であったという。1977年の独占禁止法の改正で「課徴金制度」が導入にされ、大手ゼネコンの談合の入札談合が1981年にいくつか摘発される。一連のこの事件を静岡事件と呼ぶが、「建設業界のみならず、社会的にも反響を呼び、官界・政界をも巻き込んだ、大きな社会問題となった」（前掲・亀本）という。どちらにせよ、建設業界も不透明な後ろ暗さを表出していたと言える。建設業界が、「彩り河」における悪事の中で重要な役割を担うのは必然だったのだ。

以上のことから、「彩り河」の世界観はかなり現実感を伴ったものとして作中を底流し、通勤のお供にふさわしい社会派小説として読まれたらろうと考えられる。

(3) 個人的復讐に収斂する結末とテクノロジー

我々の生きる社会の頂点の実相、それを多面的な視点から暴いた「彩り河」……ところが、この物語は暴いた真相を社会へと告発はしない。井川やジョーの復讐心を満たすことへと収斂し、個人の中へ埋没させる。ジョーは終盤、昭明相互銀行のライバルである東日本相互銀行が作成した下田の犯罪を告発する檄文をわざわざ見てから、床に捨てる。井川も一瞥しただけである。告発など同じ穴のムジナの権力闘争に過ぎない、個人を救済しないものであることを明示してい

る。だから、彼らはそれぞれの報復すべき相手を絞殺して雑踏に消えていく。彼らのした復讐はおそらく世間に公表されることなく事故として処理されるだろう。その場にいた著名人たちは薬の効果で何も覚えておらず、恥ずかしい姿をさらしたことを隠蔽したがるだけだからだ。

興味深いのは、本作における社会の実相が多く取材と推理力で現実感を伴うべく構築されているのと同様、この結末の復讐劇も当初から入念に設計されているということだ。「彩り河」作中で遂行される3つの殺人、その全てがハロペリドールで呆けさせられ無抵抗のまま犯人の指示に従い死へ向かっていくものだ。薬品の証拠も残らない。その中でも和子と山越の死は印象的に描かれる。

和子は、一度井川と会った映画館で殺される。上映されている映画は、井川と会ったときと同じ若者向けのロック音楽とカー・アクションをひたすら詰め込んだ喧噪の映画「クレージー・フェロー」だ。和子の殺害は直接描かれず、映画の内容だけが執拗に繰り返し描写される。

圧倒する音響のロック。漣のようなベース・ギターとドラムの爆音。演奏者の狂的なゼスチュアと恍惚の表情。歌手の大きな口。腰をくねらせる陶酔的な身振り。車の猛スピード。あわや衝突の対向車とすれすれ。相手の車がハンドルを切り損なってキリキリ舞い。逃げまどう通行者。逃走車は街角から街角へ。追うパトカーの群れ。けたたましいサイレン。（「彩り河」）

効果音とロックの狂騒とクローズアップとアクションの派手な映像の羅列が数ページにわたって続く。中身などない、ただ印象だけが強烈に残るように淡々と描写される。暴力的なまでの喧噪が彼女の殺害のイメージとなる。先述した井川が和子との最後の邂逅を回想する場面は、偶然、若者のウォークマンから漏れ聞こえるロック音楽がきっかけだ。イメージはリフレインされる。

そして山越がヤス子たちに良いように操られ死出の旅に旅立つ様の丁寧さは哀れだ。和子も山越の妻、静子もこのように、力あるものたちに踏み躪られていく。

何故、二人の死は印象付けられたのか。その答えはラストの復讐シーンにある。ここで井川とジョーは事件にかかわったトップの人間たちを集めて、強烈で破廉恥なポルノ映画の上映会を行う。欲にまみれた面々に相応しい舞台立てである。そして興奮で渴いた口を潤すのは、ハロペリドール入りドリンクだ。そして呆けた後、山越殺害の状況をなぞるようにジョーたちによって作られた一人称主観のドキュメンタリー映像が流される。これに朦朧としながら発狂したのは山越を直接殺害した犯人たちだ。山越殺害を追体験させて追い込んでいく。つまり、この復讐は、殺されたものたちと同じ状況を再現し追体験させることに主眼が置かれている。

ここで注目したいのは、追体験を実現しているツールがビデオプレイヤーということである。1970年代でピークに達したVTR関連の技術は、1980年代に入りビデオプレイヤーの普及に力を入れるようになる。そのためにビデオテープの低価格化、あるいはソフト供給が急務となる。1981年に初の一般向けビデオ販売店「ビデオメイツ八重洲」が登場したことは象徴的であるし、その主力の一つはアダルトビデオだった⁽¹⁴⁾。更に薬師丸効果を初め、アイドル映画の公開と同時にそのビデオソフトを販売するというようなビジネスモデルを確立し始めたのが1980年代であることは、既に拙稿⁽¹⁵⁾で触れた。つまり、ビデオ普及の過渡期、ビデオが最先端のテクノロジーだった。そのビデオ技術の革新性については、拙稿⁽¹⁶⁾でも述べたが、一つは、劇場を家庭

など個人的な空間に持ち込めるということである。そしてもう一つは何度でも同じ映像を繰り返すことが出来るという手軽な再現性だ。個人的な上映会という形での劇場という殺害現場の再現、犯人を追いつめるため流される映像群、復讐の舞台立ても、復讐の方法もビデオ技術の存在が不可欠なのだ。財界トップの人間たちを追い詰めるのは、彼らにとって埒外の「見えざる人間」^{インヴィジブル・マン}と1980年代の新しいテクノロジーであった⁽¹⁷⁾。そして、ビデオの持つ再現性は、執拗に繰り返される映像と音楽という形で表象される。ポルノ映画と一人称主観のドキュメンタリーの映像描写もこれまた執拗に丁寧に細かく、数ページにわたって繰り返される。しかも「クレイジー・フェロー」のように映像の内容だけではなく、カットバック、カメラ移動など映像技法までが書き込まれ、復讐の道具としての効果を強調していく。このしつこい喧噪は、その後の静かな下田たちの殺害という行為を対比的に描く効果がある反面、それが消し飛ぶほどに印象深く残る。彩り河という銀座のネオンの様子の正体が、その映像がもたらす欲望の獣性だとも言うのだろうか。

ここまでの議論をまとめておこう。原作「彩り河」では、煌びやかな財界のトップたちの欲望の世界をそこからあぶれた敗残者たちの様々な目線から構築していく作品だ。一方でそうしてつかんだ社会の旧態依然とした欲望の世界を、その犠牲者たちがトップたちの埒外にあるテクノロジーという新しい価値を使って復讐していく物語でもある。したがって、この複数の視点と、物語に様々なレベルで食い込む最新テクノロジーが見せる再現性をいかに換骨奪胎していくかが映像化の鍵となる。

2. 映画「彩り河」の示したもの

(1) 一人の若者の母恋のドラマという改変

さて前章までの議論で、原作「彩り河」で重要なことは、複数の視点から真相を明らかにしていく手法と復讐を支える最新テクノロジーであることが見えてきた。では、映画「彩り河」では、それらをどう処理しているのだろうか。

端的に言えば、それらの要素は全て取り払われている。まず、映画「彩り河」の中心人物は井川でも山越でもない。ジョーこと田中譲二である。井川は物語のきっかけであるだけにそれなりに中心的役割を果たしてはいるが、山越の役割はかなり限定的である。事件の真相を使い脅迫し殺される経緯こそ同じだが、彼自身が事件の真相をつかんでいく能動的な場面は存在しない。原作の長さや煩雑さから整理されたと考えて良い。その他のキャラクターも敵役である下田を除き、簡素化されている。代わりに焦点化されたキャラクターがいるが、それについては後述する。では映画「彩り河」の物語を追いながら、その表現について検討してみよう。

冒頭は原作と同じく高速料金所から始まる。料金所の狭い仮眠室から起きた井川がのろのろと料金所への扉を開け、そして機械的に業務をこなす様子が映される。その動きは倦怠が伴い緩慢だ。そして、コンビを組む同僚から新聞記事を見させられる。そこにあるのは、夜の街の交通整理として記事になり、ちょっとした有名人になっているジョーだった。映像はジョーに切り替わる。キビキビとした動き、山越との気さくな会話、和子ママに欲しかった本をもらいはいにかむ笑

顔、人から好かれ澆刺とした若者がそこにいる……前段の井川とは対照的だ。そして、喧噪の夜を離れネオン街の屋上で独りたたずみ微笑む真田広之演ずるジョーの顔のクローズアップ……そこで叙情的なメインテーマが流れ始める。映画「彩り河」が、夜のネオン街で人々に好かれながらも孤独に生きる若者、ジョーの物語であることが明示された瞬間である。メインテーマは、そんな彼の心象風景である。こうして井川は、冒頭でジョーの脇へ置かれる。

だが、ここから暫くジョーの出番はほとんどない。料金所で見えた井川について、高柳と和子の社内での会話に移る。あまり視線を合わせない二人の様子は明らかに微妙な距離である。そんな彼らの車内からのフィックスでのアングルで映される立て看板。それは昭明相互銀行社長、下田忠雄の笑顔だけの大きな広告看板だ。禿げ上がった頭と笑顔と「人類信愛」のフレーズの組み合わせは強烈に胡散臭い印象を残す。そして、高柳と和子の命運を握るのは下田であることを映像的に示唆する。

場所は、和子の邸宅へと切り替わる。そこで映し出されるのは、鬘をつけ高柳の秘書に偽装して愛人の家へやってきた下田のアップだ……汗だくの鬘男、先の下田のポスターがあるだけに、下田の胡乱な雰囲気印象付けられる。鬘を外し、少ない髪をすきながら鏡で満足げな笑顔を浮かべる、髪があまりないのにシャンプーハットをつけてシャワーを浴びるなどナルシストな面も強調され、果ては高柳から奪った和子と高柳の前で情事に及ぶなど悪趣味な側面も見せつける。下田と和子の情事をナメて、映される高柳の苦悶の表情は、それを示す象徴的なショットである。その上で既に和子に飽きつつある下田は二人を罵倒し去っていく。この一連のシークエンスで、自己中心的で横柄でいやらしい下田のキャラクターが確立していく。本作の悪役としての圧倒的存在感、それに怯える高柳と和子という構図が、この先の展開の不安を作り上げていく。

ここで見せた下田の存在感は、その後も随所のショットに現れるが、特に強く現れるのは井川と山越の初めての邂逅だ。ここで山越は、井川に、高柳は和子の偽装パトロンであり裏に大物がいることを告げ、夜の街を追い回す。二人が立ち止った道路沿い、その背景の建物には、先述した下田のポスターがデカデカと何枚も並んで張られている。巨大な下田を前に、和子の真のパトロンは誰かを話す二人の姿は滑稽でしかない。この街に生きるしがない人々は気づかぬうちに下田の支配下に置かれているのだ。街の電光掲示板に踊る昭明相互銀行に関する情報……これもまた下田は世間の中心にいることが現れている。

さて、この後、和子が殺害されるまで大筋は原作どおり進むのだが、井川と和子の最後の邂逅は端折られており、和子の井川への思いは分からない。ただ下田から捨てられ、自身の店ムアンを失うことに恐れ狂乱する欲深い女性としてしか描かれぬ。井川の思いは彼一人だけの未練として、どこまでも空転せざるを得ない。便宜上、井川が事の真相を追って行く中で、原作にはない高柳を問い詰める場面が挿入されるが、肝心の和子との関係が判然としないため井川のキャラクターは立ち上がってこない。

逆に和子の退場で、突如、スポットが当てられるのが名取裕子が演ずる増田ふみ子である。原作では和子に代わって登場した下田の新しい愛人という以上の役割は与えられてはいないのだが、映画における彼女のファーストショットは印象的だ。場所は新潟、櫛を刺した女性の頭部のアップからロングで吹雪く雪嵐の中、一人轟く荒波の沖を見つめる女の後姿が映される。吹雪と

荒波にぼつねんと立つ彼女の姿に波の轟きと文弥人形の和太鼓が重なり、様々な状況に翻弄されるしかなかったそれまでの人生を感じさせる。その上で美しい眼差しと白い肌を見せ、薄幸の女芸者が下田の愛人になるため旅立つ哀しさを高める。電車内でも窓の外を見るふみ子と窓に映る荒波が同じ画面に入るショットがある。そこでは水揚げの日に犯された過去が重ねられていく。きつと引き締められた口元が哀しさを強調する。

ふみ子は自身の開店の日、ジョーのいる屋上で互いに惹かれあうような運命的な出会いを果たす。そう、これはジョーの物語だ。若いこの男にふさわしい女性の存在が欠かせない。ふみ子はジョーというキャラクターのために作り替えられたのだ。

さて、ジョーである。彼は物語の中盤、下田とふみ子との情事の最中に現れ、下田を殺害しようとする。殺害に失敗した彼は、ふみ子の機転で逃れることになるが、この件は原作を知らなければかなり唐突だ。逃げ帰る途中、既に顔見知りだった井川に会い、そこで井川と和子の昔の関係を知ったジョーは形見となった和子の耳飾りを渡す。そのとき、ジョーは一度、和子の耳飾りを愛おしむように自分の耳に添えるが、ここには自分を可愛がってくれた和子ママへの憧憬が見える。下田殺害の動機に母が絡んでいることを示唆する一瞬である。この母への恋慕は、その後のふみ子との情事にも現れる。不幸な生き方をせざるを得なかった同郷の二人が惹かれあい、傷をなめ合うように互いを求める。その際、ふみ子の乳房に顔をうずめるように愛撫するジョーという構図のショットが接写を使って幾度も描かれ、そこに新潟の荒波という故郷が挿入され、そしてジョーの頬に涙が一筋つたう。これはジョーをふみ子の母性が包み込んで行くことを意味する。当然、バックにはメインテーマのアレンジが流される。母の愛に飢えていた男がようやく安らぎを得たのだ。こうして彼は下田を改めて討つ決意をする。

これと前後するが、ジョーが本格的に物語の中心に躍り出るのは、山越自殺のニュースが出てからである。ビデオ関係の仕事についていた彼はニュースを聞くなり、走行する車から鮮やかに飛び降りていき、街をかけていく。飛び降りではスローモーション、走る姿は移動カメラで彼を追っていく。アップの横顔は決意に満ちている。この先の主役が彼であることを、映像が確保していくのだ。こうして井川を巻き込み、ふみ子の協力を得て、ジョーの復讐劇は始まる。

復讐は、大筋は原作に準拠するが、流される映像についてはほとんど言及されない。そして、いざ殺害になったとき、ジョーは井川もふみ子も追い出してしまう。そして全身に血しぶきを浴びながら、下田を初めとした悪人たちを切り裂いていくという壮絶なシーンとなる。井川は最後まで、物語の中心にはなることなく、ただ嗚咽する。

最後は新潟まで逃避行をしてきたジョーとふみ子が荒波を見つめながら穏やかに語らいキスをする……彼らの幸薄い人生を波が全て洗い流していくような叙情的な幕切れである。

ここまでの検討をまとめておこう。脚本も映像もジョーの母恋の気持ちから来る情熱を描くことを中心に組み立てられているのが分かる。下田の印象的な悪役振りも、ジョーの敵役として、憎しみの度合いを示すための道具立てである。結果、事件の背景にある業界の闇などの真相は原作以上に後退していく。それはジョー自身が終始、積極的に事件の真相を追うという展開にまで持って行けなかったことにあるだろう。その意味では中盤が無用にだらけた中途半端な作品だと言える。では、何故、このような映像化になっていったのだろうか。

(2) 揺れる製作体制とその歪みの中で

映画「彩り河」について、三村と同僚だった吉田剛は遠慮なく次のように述べる。

清張後半期の作品群は社会、現実を深く広く描くために多視点であり、脚本にするのはきわめてむづかしい。コンスト、という脚本力がタメされる。それが大きく不足していて、作品は不発。(吉田剛「悼 三村晴彦」『映画芸術』2008・10)

吉田の言うコンストとは、構成(コンストラクション)のことである。単純に言えば、出来事同士、あるいは人物同士の因果関係がきちんと線として結ばれているかどうかということだ。例えば、前章で確認したように原作「彩り河」では、井川の出来事、山越の出来事、ジョーの過去は密接につながって下田の悪事や殺人事件の真相を明らかにしていくプロットになっている。しかし、映画ではジョーの復讐に焦点を絞った結果、彼の現在進行形の不正や殺人のほとんどはジョーには直接関係しては来ない。例えば、山越の死は、ジョーが物語の主軸になるよう演出されているが、映画では山越の活躍は少なく、またジョーと山越の関係を深く描くこともない。したがって、脚本上は不自然とは言わないまでも違和感が残る。したがって、ジョーは下田の不動産や融資の不正の話では関わってくるのがない。それは、井川の側から語られる物語がジョーの復讐譚には不必要であると示している。またジョーと恋仲になるふみ子も、事件とはほぼ関わりがないという意味ではスポットを当てる必要のないキャラクターである。吉田の指摘どおり脚本の整合性はかなり低い。

このような脚本になった外的要因として、4人の脚本家による共同執筆体制であったことに注目したい。複数の脚本家にする体制自体は珍しいことではない。しかし、映画「彩り河」における三村晴彦、加藤泰⁽¹⁸⁾、野村芳太郎、仲倉重郎の組み合わせは、先述した「きつね」における三村と野村のやり取りを見ても上手くいかなかったであろうことが察せられる。三村が私淑していた加藤泰を巻き込んでの野村との脚本における争いは、「天城越え」にまで遡ることは拙稿⁽¹⁹⁾で述べた。そもそも何故、この4人体制で行くことになったのか。それは、映画「彩り河」の監督が、三村晴彦に決まるところまで遡らなければならない。1983年、三村は、升本喜年⁽²⁰⁾プロデューサーに原作「彩り河」を全部、読むように指示される。

三村：そう。それで「読んでみてどうだ。監督出来ないか」って言うから、「いやいや、野村さんがやるんじゃないのか」って返したんだよ。そしたら「野村さんは他の仕事が入ってしまっちょっと忙しいから」なんかかんとか言ってきたんだけど「いや、俺の世界じゃない」、「俺の世界と違うから、これは出来ない」と言ったんだよ。そしたら「そうか。そうだよなあ」って升本さんも分かっているんだよな。そして(プロデューサーが)引き下がって一週間ぐらいしたら、「悪いけど本社へ来てくれ」と。とりあえず本社へ行ったら当時、本社の上のほうにあったレストランに連れて行かれて、そこに奥山(奥山融、当時は副社長)以下重役たちが皆揃っているわけ。そしたら皆で僕に頼み込んでくるの、「頼むから監督を引き受けてくれ」って。当然、「俺の世界じゃないし、他にやりたいものもあって研究したいから」と返したんだけど、そうしたら、これさえ引き受けてくれたら次は(三村の)好きなものをやるようにするようなことを言うんだよ。つまり、会社に頼み込まれたんだよ。で、それは何のことはない、野村さんが清張さんと何かのことでどうも仲が悪くなって

いたようなんだよな。（「映画「天城越え」についてのインタビュー記録 三村晴彦篇 その3」『文化科学研究』2014・3）

ここで三村が言う「何かのこと」とは「迷走地図」のことではない。彼はその一件については知らず、会社からは次のような説明を受けたと言う。

三村：そのとき聞いた話では、清張さんから「あれ（「彩り河」）はいつ取り掛かるのか」と問い合わせがあったんだな。それに対して「いや、まもなく。今、野村さんは体が空いてない状態だから」とか言いながら引き延ばしていたんだそうだ。そしたら、清張さんから「監督は野村くんだけではないだろ」と言ったんだって（笑）（同上）

当初、監督に決まっていた野村が、「彩り河」映画化に難色を示していたと言うのだ。とはいえ、「彩り河」は連載第一回の『週刊文春』で銘打たれていた。映画化の企画込の連載小説を今更、計画から外すわけにもいかない。あれこれと引き延ばしているうちに時は流れて、清張が痺れを切らしたという。これは、あくまで三村が聞いた伝聞ではあるが、その後、10月に三村監督決定し脚本作業開始、翌年2月に撮影開始、4月公開というタイトなスケジュールで製作が進んだことを考えると、この伝聞は、大まかなところでは当たっていると考えられる。そして、幸か不幸かこの年1983年に公開された「天城越え」は評価されたばかりだ。清張自身から三村の名があがり、会社は渡りに舟と三村を口説き落とししたのである。穴を空けられない必死さは、三村に引き受けたら次は好きなものを撮らせるという条件まで出したことからも察せられる⁽²¹⁾。

さて、この野村による映画化の引き延ばしは、「迷走地図」の一件以来、野村が清張を避けているように思われる。しかし、西村雄一郎が採りあげた吉田求の証言によれば、清張の念願だった「黒地の絵」映画化に向けての動きもしていたという。そうだとすれば、原作「彩り河」自体に映画化しづらい要素があったのだろうと考えるのが妥当だ。三村に原作を読むように言った升本の「そうか、そうだよなあ」という発言にもそれは表れている。誰もが思う問題点、一つはここまでの議論で何度か述べてきた複数の視点で物語が進むということだ。井川を除けば、群像劇というほど、人物が描写されているわけではない。あくまで視点として多数の人物がいるに過ぎない。観客が感情移入する対象が設定しにくい。勿論、そういう描写を得意とする監督もいるだろう。しかし、松竹はメロドラマや女優をいかに美しく撮るか、そのことに力を注いで映画製作をしてきた会社である。三村は「彩り河」脚本化にあたり、次のように述べる。

三村：経済界とか政界とか、海千山千のわけのわからない世界という時点で僕が描きたい人間の情の世界とは違うんだよな。だから出てくる人物にも興味が湧かなくて、思い入れることが出来ない。それから女が出てこない……これはいくらなんでもダメだと思ったな。

「天城越え」を母恋の物語として再構築した三村である。一人の人物にフォーカスしてその想いを丁寧に追うのが彼の手法だ。そして「天城越え」は、田中裕子が「日本アカデミー賞」「ブルーリボン賞」「モントリオール世界映画祭」「アジア太平洋映画祭」と国内外で主演女優賞を取ったように、主人公の恋の対象たる女優を撮りきった作品である（撮影監督の羽方義昌も日本アカデミー賞撮影賞受賞）。こうした経緯からすれば、彼がこう述べるのは当然だ。その一方で女性（＝作品のパーツとしてではなく、独立した人物造形が成された女性登場人物）が出て来ないことで「これはいくらなんでもダメ」と発言したことは、自身の資質の問題ではなく映画の根

本としてダメだという意味である。ここには、松竹大船映画の風土と原作「彩り河」は合っていないことを示唆されている。三村だけではない。三村の師、加藤泰もまた女性が出て来ないことに困り果てたそうである⁽²²⁾。

思えば、「張り込み」「ゼロの焦点」「影の車」「鬼畜」など松竹大船があつてきた清張作品の映画化は女優に比重が大きくなる。こうした松竹の社風に加えて、野村は観客受けするもの、センセーショナルさやベタな情愛、そうしたものを捉まえて映画化することを得意とする監督だ。「疑惑」に至っては原作では男性だった中心人物の片方、佐原卓吉を、岩下志麻演ずる佐原律子という女性に変更しているし、欲望の世界を描いた「わるいやつら」も主人公である片岡孝夫よりも彼を取り巻く女優陣を強く押し出している⁽²³⁾。「砂の器」が例外的に女性の比重が低い、こちらも親子の情愛へと大きく傾いている。つまり、作品のパーツではない魅力的な女性の不在、作劇のための足がかりがない作品、それが原作「彩り河」であり、そこに三村は困惑し、また野村が製作を引き延ばし続けた理由があるのだ。

事情はともかく引き受けた以上は作らねばならない。三村は招聘した加藤泰と大いに悩む。足がかりになったのは、会社が役者を絞っていく段階で真田広之が参加できそうだという情報が入ったことだ。当時の真田はJAC気鋭のアイドルスターだった。そんな彼がアイドルだが、アイドル脱却を図ろうとしていた過渡期がこの1980年代にあたる⁽²⁴⁾。そんな彼が演じられる役となるとジョーしかいなかった。そこが脚本化への転機となる。更にジョーは母恋の思いから復讐を誓った男である。ここに三村が自身の作風との落としどころを見つけたのも、状況的にはごく自然であった。三村と加藤泰の努力というよりも、外的な状況が危機を脱する結果となった。このことは映画にとっては功罪の両面が出てくるが、それは後述する。

こうして脚本化の起点は決まったものの、そこからが難産だった。当初は丸投げだった野村が口を出してくる、時間はない、ダブルパンチであった。三村は更に言う。

三村：第一稿は僕が書いて、第二稿を三人（三村、加藤、野村）でああだこうだやって検討していた。でも第二稿の途中で僕はもうロケハンが始まっちゃうんだよ、そうしないと間に合わないからね。そこで加藤さんが「仲倉くん手伝ってください」ってことになって、後は彼を連れて加藤さんが脚本を書いたんですよ。結局、野村さんは、実際は何にも書いてないんだよな。ああだこうだは言っただけで。だから、それで加藤さん、怒っちゃって。

この件について仲倉重郎は、自身のブログで「一番濃密に一緒に仕事をしたのは、「彩り河」の共同脚本だ。お互いに監督になってからの仕事で、野村芳太郎と加藤泰も共同脚本として名を連ねているが、実質的には二人で書いた⁽²⁵⁾と述べている。おそらく三村の第一稿を元に決定稿が書かれていくことから仲倉は自身と三村との共作と述べていると思われる。とはいえ、仲倉と共通するのは野村が全く書いていないということだ。それでいながら脚本にクレジットさせてしまうところに野村の松竹内での影響力の大きさは窺える。ともあれ、いくら三村と気脈の通じた加藤泰が書くとはいえ、肝心の脚本に三村が参加出来なくなったことは大きな弊害を生む。三村曰く「結局、撮影しながら横で加藤泰が脚本を書いているという状態に。撮影してしまっところを加藤さんが脚本で上げてきたりして、意思の疎通も取れずガタガタになってしまったね。」（前掲・三村「インタビュー その1」）とのことである。こうなっては脚本全体の整合性などあった

ものではない。かろうじて基になった第一稿で最低限の構成が成り立っていると言えよう。因みに実際に現場で使われた台本には「決定稿」の文字はなく、また現場で急に加えられたで台詞やト書きの変更が書き加えられている⁽²⁶⁾。現場の混乱を象徴するとも言えよう。因みに撮影に入ると野村は我関せずで一度も現場に現れなかったそうである。

ここまでをまとめるならば、松竹大船の社風、野村の考える受ける作品になりえない原作「彩り河」の扱いに困り、タイトなスケジュールで、これまた作風の合わない三村に押し付けられることになったこと、これが構成の失敗を招いたということだ。その結果、原作の持ち味であった「多面的視点で暴かれる社会の闇とそれを最新の技術によって討つ社会から抹殺された者の思い」、その全てがほぼ材料だけで描かれなくなってしまったのである。

さて映画「彩り河」は、その後も不幸が重なる。一つは、撮影監督のことだ。三村は「天城越え」で組み苦楽を共にした羽方義昌に大きな信頼を寄せていたため、当然、彼に頼む予定だった。しかし運悪く、このとき羽方は病に倒れてしまった。撮影監督は監督の女房役だけに痛恨だった。

次に主演女優との関係である。もとより主演女優は重要であるが、今回の増田ふみ子はジョーの母恋を受け止め、その純愛を昇華させる役柄として三村が原作から加味した重要なキャラクターだ。対する、名取裕子も「3年B組金八先生」のマドンナ先生のようなお嬢さん女優からの脱却を図ろうと模索していた時期だ。本作のパンフレットでも、そのことに触れてこう書かれている。

2年前のNHKテレビ「けものみち」での大胆な演技でひと皮むけ、いまや“清張女優”の形容詞をほしいままにしている感のある名取は、松坂慶子の出現以来、絶えて久しいともいえる“女優”という言葉を、新聞紙上に甦らせてくれた。（『撮影ルポ』『彩り河』パンフレット 1984・4）

NHK版「けものみち」は名取が背中からのショットではあるがヌードを披露し、脱皮の覚悟を見せたとされる。それを同時代に花開いた松坂慶子（彼女も「わるいやつら」で悪女に挑戦）になぞらえ宣伝している。このようなパンフレットの熱気とは真逆に三村の名取の評価は辛辣だ。

名取が演じたふみ子は佐渡出身という設定で新潟から東京へ出てきた悲しい女でした。そこで、佐渡おけさをピアノで弾くというシーンがあったのだけど、彼女はその曲を完全には覚えてこない。つまり、監督が歌ってみせた、カメラで映る部分しか覚えようとしなかったんです。これは役者失格だと流石に怒りました。ただ彼女のマネージャーである島田とも子さんはよく出来た方で名取を叱って、詫びてきましたけどね。（『映画「天城越え」についてのインタビュー記録 三村晴彦篇 その2』『文化科学研究』2013・3）

若かった名取は、カメラの映る部分だけを演じるのが女優の仕事だと思ってしまったのだろう。だから、カメラの映っていない部分でも演技が出来てこそリアリティが担保されるとする三村の逆鱗に触れた。三村は、後年、清張の「たづたづし」の企画を立ち上げた際、会社から指定された名取主演という指示を清張に頼み込んでまで断っている。「彩り河」時の名取への印象が拭えなかったことを物語る。こうして三村自身のやる気は削がれた。ただ、良いこともあった。それは、下田役の三國連太郎である。劇中でも酒を舐めるように飲む細かい仕草から下品で強引な圧

倒的な悪役の印象を強烈に残しているが、三國自身が相当、役柄を作り込んでいたようである。

三村：彼はとにかく役にのめり込んでいく。だから現場でも色々アイデアを出してくるんだ。朝、(三國の) 付き人が僕を呼びに来るんだよ、「監督、ご足労をおかけしますが三國が是非お話をしたいと言うのですが」って。それで控室に行ってみると「監督、今日撮るこの場面ではこんなことを考えているんですがどうでしょう?」「こうしたらまずいでしょうか」と10ヶ条以上のアイデアを提示してくれるんだな。そこまでできてくれると、こちらも「面白い。それでいきましょう」という形で取り入れていける。実際、大きく助かったね。

拙稿⁽²⁷⁾でも書いたが、三村は自身があれこれと指示を出すのではなく、キャストやスタッフの力を引き出すやり方をする監督である。演技指導も細かくは付けない。だからこそ、三國のように作り込んでくる役者のその力を更に活かすよう演出をする。チームとしての呼応が良い作品を作るというポリシーなのだ。このような三國の姿勢について、渋谷署捜査課長役の渡辺紀行は自身の台本に3月2日の日付で次のような書き込みをしている。

「三國連太郎氏と、第2ステージにて、テスト4回、本番7回。三國氏の注文にて繰り返す。楽しかった。」(渡辺紀行「彩り河」台本)

このシーンはカットされており、残念ながら画面で確認することは出来ないが、たった数行のシーンにもかかわらず、三國が随分と熱をいれた芝居をしていたことが窺える。

最後は真田広之の存在である。彼自身は非常に真面目に取り組んでおり、三村の評価も高く、同時代評でも「アイドルから大人の役者への脱皮をめざした真田が果敢でひたむきなジョー役を好演している。」(記述者不明「報知特選映画」『報知新聞』1984・4・12)とある。また、彼の存在があつて初めて映画として成立した部分は大きい。ただ一方で、彼を宣伝することを第一にしていかなければならない会社の方針を受けざるを得なかった。例えば、この映画の主題歌は真田広之が歌う「ビリーブ・イン・ラブ」である。曲調的にメインテーマなど他のBGMとは合っていない。この件について、三村は会社からの指示であつたことを明かしている⁽²⁸⁾。パンフレットにも主題歌の広告が裏表紙に大きく掲載されており、この映画が性格俳優転身への過渡期のアイドル映画として売り出されたことを意味する。が、内容的には明らかにアイドル映画とは言えない。つまり宣伝と映画内容が齟齬したまま、中途半端な映画として公開されてしまったのである。

また1984年は2月に大谷社長が放火で逮捕され、奥山融、永山武臣、両副社長による後継者争いの激化が度々、新聞で報じられるほどだった。こうした社内の混乱は直接的な影響を及ぼさないにせよ、プラスに働くことはなかったであろう。

このように、原作「彩り河」の持ち味と松竹大船作品との相性の悪さ、そして野村の利益戦略との齟齬から来るスケジュールの遅れ、その二つが映画化失敗の大きな要因だった。更に三村と野村の確執など様々なレベルで起きていた松竹内部における歪みが顕在化、拍車をかけ、誰にとってもプラスにならない結果が生まれたのである。清張と野村の訣別は、小説を商業映画にしていく過程における構造的欠陥から遅かれ早かれ起きることだったと言えるだろう。

おわりに

これまでの議論から「彩り河」の映画化には、清張に霧プロ解散を決意させるには十分なものが顕在化したことが見えてきた。映画失敗の大きな要因の一つは、「彩り河」が映画化前提で始まった連載でありながら商業映画にしにくい小説として出来上がってしまったことだ。これは、清張自身の問題である。何故、このようなことになってしまったのか。

まず、清張が映像製作のプロではないということである。自作の映像化に積極的な清張は、映像製作のプロである野村たち現場に監修を委ねてきた。「張り込み」(1958)以降の実績からどんなものでも映像化が可能だと思ってきたのではないだろうか。清張は、次の映像プロダクション、霧企画を作るにあたり、「原作のテーマを忠実に映像に反映させること」⁽²⁹⁾の実現のため、企画段階から脚本化の初期打合せを綿密にする方針に変えた。相次ぐ自作の映像化に対する現場への不信がそれを決意させたのは想像に難くない。しかし、この方針転換には、自分がかかわれば良いものが出来るという自負が見え隠れする。しかし、現実には清張の生前中、テレビドラマは多く作られ一定の評価は得たが、映画化は遂に実現しなかった。林悦子が語る「熱い絹」映画化の企画が流れる経緯⁽³⁰⁾を見ると、そこには映画製作会社とのパイプの形成が上手くいかなかったことに大きな原因があることが見えてくる。つまり、清張の見通しの甘さがそこにある。

更に清張自身の作風の変化がそこに関わってくる。「小説帝銀事件」(『文藝春秋』1959・5～1959・7) 辺りから、それまでのミステリーの手法を使用したドキュメンタリー指向へと変換していく。「昭和史発掘」(『週刊文春』(1964・7・6～1971・4・12)はその最たるものである。しかし、それらは情緒的な松竹大船の映画とは反りが合わなかった。『砂の器』がハンセン病でなく親子の情愛で描かれたことは象徴的だ。一方で純文学への思いの深い清張は映画「砂の器」が原作にない情感が描かれたことに触発され、自身が監督することを強く望んだ。そのことは川又昂、林悦子の証言⁽³¹⁾からも明らかである。両極端な思いを抱えた清張の映像への憧れ、それは原作「彩り河」にも見える。原作「彩り河」は先述したように、ビデオ映像が真犯人を追い詰めていく。そのため、映像内容だけでなく表現技法までが執拗に描き込まれる。必要以上に、だ。いわば、清張は劇中劇を監督したのだ。それは文章表現として臨場感を作り上げてはいる。しかし、これらを映像化してもメディアの違いから効果的とはなりえない。完成した映画においてもこの部分はフォーカスが合うことはなく流されていった。映画としては、それを見ている人物の表情といったリアクションのほうが、その後のジョーの復讐という展開にとって重要だからだ。これは推測にすぎないが、三村も野村もこの描写には困惑か、無視しか選択は無かっただろう。清張は映像に焦がれながら、皮肉にも文章でしか成し得ないものを描いてしまった。それが、この小説「彩り河」なのだと考えられる。

さて一方で、自分がかかわれば良いものが出来るという自負は、作家特有の無茶な自信だけではなく、そう自信に感じさせる出来事があったと考えられる。それが『ニュードキュメンタリードラマ“昭和” 松本清張事件にせまる』(1984・4・12～1984・9・27)である。この番組では毎回、清張のコメントが入る。そのため清張自身が企画の段階から参加し、構成、脚本の打ち合わせをした。視聴率こそ振るわなかったが、評価は高い。清張自身も満足したそうで、自信を深め

たことは想像できる。ここには、清張のドキュメンタリー指向と文学的芸術映画という二つの溪流の合流ポイントという彼の目指した理想があるのかもしれない。このテレビドラマについては、稿を改めて考えたい。

注

- (1) 三村晴彦（1937～2008）：1962年早稲田大学仏文科卒業。卒業の1年前に松竹大船撮影所演出助手室入社。渋谷実、篠田正浩に師事したが、加藤泰との師弟関係は有名で、「みな殺しの霊歌」（1968）「人生劇場」（1972）などでは脚本も担当、時にはB班の撮影も担当した。「天城越え」で監督デビュー、以降「彩り河」（1984）、「愛の陽炎」（1985）、「瀬戸内少年野球団：青春篇」（1987）などを監督。後年は「御家人斬九郎」のメイン監督などテレビドラマの領域で活躍。
- (2) 野村芳太郎（1919～2005）：日本の映画監督の草分け的存在、野村芳亭の息子。慶應義塾大学文学部卒業後の1941年、松竹大船撮影所に入社。第二次世界大戦後の1946年に復員。黒澤明の松竹作品「醜聞」「白痴」で助監督を務め黒澤から「日本一の助監督」と評価された。1952年に「鳩」で監督デビュー。
松本清張の小説を映画化した「張込み」（1958）で有名に。以降、ショッキングな描写を伴う社会派的色彩の強いサスペンスを数多く撮るようになる。以降も多くの清張作品の映画化を行うが、1974年に監督した『砂の器』で、モスクワ国際映画祭の審査員特別賞を受賞。1978年には清張と共に製作プロダクション『霧プロ』を設立したが、1984年に解散した。
- (3) 西村雄一郎『清張映画にかけた男たち：『張込み』から『砂の器』へ』（新潮社 2014・11・27）
- (4) 三村晴彦「ドキュメント「天城越え」（『イメージ・フォーラム』1983・3）
- (5) 鶴田武志「霧プロダクション設立、松本清張の見果てぬ夢—松本清張「わるいやつら」映画化をめぐる原作者と監督のパワーゲーム—」（『名古屋短期大学 研究紀要』2012・3）
- (6) 日本アカデミー賞では、優秀作品賞、優秀監督賞（野村芳太郎）、優秀脚本賞（古田求、野村芳太郎）、優秀主演女優賞（桃井かおり）、優秀助演男優賞（柄本明）、優秀音楽賞（芥川也寸志、撮影賞（川又昂）、照明賞（小力松太郎）、録音賞（原田真一）と総なめだった。霧プロの絶頂期だったと言えよう。
- (7) 作品的にはジョーを伏線として機能させる措置である。クローズアップしつつ山越の死によってそこで提示された情報は一端、リセットされてしまう。
- (8) 松本清張「作者のことば」（『週刊文春』1981・5・21）
- (9) 当時の江上剛をモデルとした映画が「金融腐蝕列島〔呪縛〕」（原田真人監督 1999）である。そうした経緯で有名と言える江上だからこそ「彩り河」の解説に白羽の矢が立ったのだろう。
- (10) 高倉史人は「平成9年（1997）12月商法改正の利益供与等に関する罰則規定の立法過程」（『高岡法学』第28号 2010・3）にて、総会屋への利益供与と総額に対して、裁判所の略式命令や判決の方は非常に軽かった。そのため「会社側も総会屋側も利益供与禁止規定や利益供与罪・受供与罪を侮り、逮捕・起訴されても軽罪で済むといった認識が生じていたために、違反事件がくり返し起こり、その効果がなかったということが出来る」と述べている。
- (11) 問題の不正経理は、1982年にまで遡る。もしかすると噂のレベルでは色々と広まっていたのかもしれないが、これは憶測に過ぎない。
- (12) 伊藤博敏『黒幕：巨大企業とマスコミがすがった「裏社会の案内人」』（小学館 2014・11）参照。
- (13) 亀本和彦「公共工事と入札・契約の適正化—入札談合の排除と防止を目指して—」（『レファレンス』2003・9）
- (14) 中村朗『検証 日本ビデオソフト史』（映像新聞社 1996・7）参照。

また「彩り河」作中で、山越がラブホテルのビデオでポルノ映画を見て欲情をたぎらせる場面がさりげなく伏線めいて挿入されていることも見逃せない。

- (15) 鶴田武志「堀田あけみ「1980アイコ十六歳」と映画「アイコ十六歳」—映画化を支える1980年代前半のメディア状況—」(『文化科学研究』中京大学文化科学研究所 2009・12)
- (16) 前掲・伊藤
- (17) その時代の最先端技術は、例えば「ゼロの焦点」で禎子の推理の結論のきっかけとなったものが、当時普及しだしていたテレビから流れた番組であったり、「砂の器」での殺害にツイーターが使われることなどがある。清張作品では意識的に取り入れていることである。
- (18) 加藤泰(1916～1985)：山中貞雄の甥。時代劇や任侠映画の監督として活躍。代表作に「杵掛時次郎 遊侠一匹」、「明治侠客伝 三代目襲名」、「緋牡丹博徒」シリーズ、カルト映画の傑作「江戸川乱歩の淫獣」などがある。極端なまでのローアングルとクローズアップを特徴とする独自の映像スタイルは、加藤泰映画の代名詞として知られている。
- (19) 「松本清張「天城越え」映画化にかけた男たち—清張作品と大船映画、最後の蜜月— 前編」(『映像学』2011・12)
- (20) 升本喜年(1929～)：1954年、松竹大船撮影所に入社。映画プロデューサーとして「キネマの天地」(1986)などに参加。映画の衰退と共にテレビ部プロデューサーとなり、その後、松竹シナリオ研究所所長、松竹映像取締役を歴任。松竹退社後は梟雄舎設立。
- (21) もっともこの口約束は、結局、反古にされる。興業が芳しくなかったからだろう。
- (22) 前掲・三村「インタビュー その3」
- (23) 鶴田武志「霧プロダクション設立、松本清張の見果てぬ夢—松本清張「わるいやつら」映画化をめぐる原作者と監督のパワーゲーム—」(『名古屋短期大学 研究紀要』2012・3)
- (24) この時期の真田のフィルモグラフィは両義的だ。「道頓堀川」(1982)で松坂慶子とベッドシーンを演じたかと思えば、「伊賀忍法帖」(1982)で渡辺典子、「里見八犬伝」(1983)で葉師丸ひろ子とアイドルとの共演で話題を呼んでいた。彼が演技派への転向を確立したのは「麻雀放浪記」(1984)。余談だが、「彩り河」撮影時には「麻雀放浪記」監督の和田誠が現場に遊びに来て様子を窺っていたとのこと。(前掲・三村「インタビュー その1」)
- (25) 仲倉重郎「なななかばといっしょ」(2008・8・24)
<https://plaza.rakuten.co.jp/nananakaba/diary/200807250000/> 最終閲覧日2018・1・8
- (26) この台本は、渋谷署捜査課長役の渡辺紀行のものである。
- (27) 鶴田武志「松本清張「天城越え」映画化にかけた男たち—清張作品と大船映画、最後の蜜月—後編」(『映像学』2012・6)
- (28) 前掲・三村「インタビュー その3」
- (29) 前掲・林
- (30) 前掲・林
- (31) 川又昂『毎日新聞』北九州版(2009・1・1)。この件は、筆者の電話取材(2009・11・3)でも確認している。

(受理日 2018年1月9日)